Kirkuk University Journal of Humanities Studies
مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية
https://kujhs.uokirkuk.edu.iq/

Poetic stylistics in the poem “Enough is enough for you” by Al-Mutanabbi

Asst. Lest. Bushra Sami Rashid
Kirkuk University
Faculty of Education for Pure Sciences

تاريخ الارسال 2024-10-20	تاريخ التعديل 2024-11-3	تاريخ القبول : 2024-11-4

Abstract

Since pre-Islamic times, academics, rhetoricians, and linguists have studied Arabic poetry from numerous perspectives. New disciplines were added to literary and linguistic studies in the modern age; these sciences were not invented but rather derived from old sciences or were previously known. Among these disciplines is stylistics.

The purpose of this study was to examine one of Al-Mutanabbi's poems artistically, notably the Yaa'iyyah poem in celebration of Kafur Al-Akhsheed, with a focus on the most significant stylistic phenomena such as repetition in sound and word, their meanings, and the contextual semantic level.

It also needed nature. The topic is to divide the research into two areas that are specialized. The first segment discussed the phonetic level, the repetition of sounds and words, and their meanings. The second component covered the contextual level, which includes the sentence's structure and meaning as expressed by emphasis, omission, and mention. We ended the study by summarizing the most relevant findings.

Keywords: Stylistics, repetition, deletion, presentation, connotation, and composition.

الاسلوبية الشعرية في قصيدة " كفى بكَ داءً " للمتنبي

م.م. بشرى سامي رشيد
جامعة كركوك
كلية التربية للعلوم الصرفة

الملخص

نالت القصائد العربية منذ العصر الجاهلي عناية الباحثين والبلاغيين واللغويين فدرسوها في شتى النواحي ، وفي العصر الحديث اضيفت علوم حديثة للدراسات الادبية واللغوية وهذه العلوم لم تكن مخترعة وإنما تطوير للعلوم القديمة أو كانت معروفة قبلها ، ومن هذه العلوم علم الاسلوبية،

وقد سعى هذا البحث إلى دراسة إحدى قصائد المتنبي دراسة اسلوبية وهي قصيدة اليائية في مدح كافور الأخشيدي، إذ نقف عند ابرز الظواهر الاسلوبية من تكرار في الصوت والكلمة ودلاته والمستوى السياقي الدلالي

وقد اقتضى طبيعة. الموضوع أن أقسم البحث على مبحثين حيث اختص. المبحث الأول بالمستوى الصوتي وتكرار الاصوات والكلمات ودلالاتها ، أما المبحث الثاني فقد تضمن المستوى السياقي اي تركيب الجملة ودلالتها من تقديم وتأخير وحذف وذكر ، وختمنا اليحث بذكر أبرز النتائج التي توصلنا إليها.

الكلمات المفتاحية: الاسلوبية ، التكرار، الحذف ، التقديم ، الدلالة ، التركيب.

المبحث الأول

المستوى الصوتي الدلالي:

إن للأصوات اللغوية خصوصية من حيث النطق ووقعها على أذن السامع، وإذا نظرنا إلى كيفية نطق الأصوات تبين لنا هذه الخصوصية، فالصواتيون *الصواتيون: علماء علم الصوت أو أساتذته قسموا الأصوات على قسمين منها صامتة أو ساكنة) أنيس،21010: 29 (ومنها صائتة أو متحركة)أنيس، 2010: 43(فللصامتة مكان الخروج وليست للصائتة ذلك، ولكن لكلاهما الصفات وهذه الصفات تبين لنا الفرق بين صوت وآخر، فالشاعر عندما ينسج الكلمات يحاول أن يستخدم كلمات منسوجة من الأصوات التي لها تأثير في نفس السامع، ففي مدح المتنبي لكافور الأخشيدي نرى حضورا واسع لهذه الأصوات لاسيما في قافية القصيدة التي هي (الياء وهذا الصوت سمي باللين في مواضع وبالمد في أخرى عند القدماء)، فللخواص الصوتية الأخرى ننظر إلى الأبيات التي مدح بها كافور والتي مطلعها:

كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنّ أمانِيَا

تَمَنّيْتَهَا لمّا تَمَنّيْتَ أنْ تَـرَى صَديقاً فأعْيَا أوْ عَدُواً مُداجِيَا

إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّـةٍ فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسامَ اليَمَانِيَا

وَلا تَستَطيلَنّ الرّمـاحَ لِغَـارَةٍ وَلا تَستَجيدَنّ العِتاقَ المَذاكِيَا

فما يَنفَعُ الأُسْدَ الحَياءُ من الطَّوَى وَلا تُتّقَى حتى تكونَ ضَوَارِيَا

(البرقوقي،2013: 501/2).

نرى أن الشاعر قد استخدم الكلمات التي تكررت فيها الحروف الشديدة)بشر،2000: 274(وهي كما في أول بيت: (ك، ب، د، ء، ت) وتكررت الكاف ثلاث مرات والباء مرتان والتاء مرتان والهمزة أربع مرات، وهذه الأصوات الأربعة نصف الأصوات الشديدة في اللغة العربية، فعند نطق هذه الأصوات يتوقف الهواء لمدة قصيرة ثم ينطلق بسرعة، ومن ثم هناك حضور كامل للأصوات المتوسطة (فايد،2001: 18).

وهي الأصوات التي يجمعها لفظ: (ويرملن، أو يرملون) في البيت نفسه إذ تكررت هذه الأصوات تسع عشرة مرة وهذه الأصوات ينحبس معها الهواء قليلا بداية ولكنه ينطلق فجأة كانطلاق الهواء مع الأصوات الصائتة واللائي وردن إحدى عشرة مرة، فمجوع الأصوات المستخدمة في هذا البيت حسب النطق سبعة وأربعون صوتا إحدى عشرة منها شديدة وتقابلها الصائتة وتسعة عشرة منها متوسطة وستة أصوات فقط رخوة، أما المجهور (بشر،2000: 174).

والمهموس *بشر،2000: 174(من هذه الأصوات فأربعة عشر منها مهموسة مقابل ثلاثة وثلاثون مجهورة، بمعنى إذا قسنا نفسية الشاعر بصفات الأصوات فإنها مضطربة بين الشدة والانتقال إلى حالة الهدوء ومن ثم الاسترخاء، لأن الشاعر يتمنى الموت من الداء وشفاء دائه الموت أي أنه لا يريد أن يستمر مع دائه لأنه يعذبه أو أنه يقصد عذاب زمانه فيرى الراحة في موته (عثمان،2004: 773/3. ،العكبري، 281/4–282. ،التبيزي،2005: 449/5،اليازجي: 486/2) فلون الشاعر شعره بأصوات لها وضوح أكثر من غيرها على المسمع وهي الأصوات المتوسطة والصائتة والأصوات المجهورة التي فيها نوع من القوة ولكن قد تكون لهذه القوة نهاية غير سعيدة.

أما في بقية الأبيات الأربعة فتواجدت الأصوات الشديدة جميعها، وهي (ء، ق، ك، ج، ط، د، ت، ب) وتكررت هذه الأصوات سبع وأربعين مرة، والأصوات المتوسطة وردت أربع وستين مرة، وجاءت الأصوات الصائتة (حروف المد) ست وثلاثين مرة، في المقابل وردت الأصوات الرخوة)بشر،2000: 197(أربع وعشرين مرة،

فعدد الأصوات الرخوة أقل بكثير مقارنة بالأصوات الأخرى وهذه الأصوات أقل وضوحا على السمع، ومنها مائة وثلاثة أصوات مجهورة وسبعة وثلاثون مهموسة، فنلاحظ الفرق الكبير بينهما.

حَبَبْتُكَ قَلْبي قَبلَ حُبّكَ من نأى وَقد كانَ غَدّاراً فكُنْ أنتَ وَافِيَا

وَأعْلَمُ أنّ البَينَ يُشكيكَ بَعْدَهُ فَلَسْتَ فُؤادي إنْ رَأيْتُكَ شَاكِيَا

فإنّ دُمُوعَ العَينِ غُدْرٌ بِرَبّهَا إذا كُنّ إثْرَ الغَادِرِين جَوَارِيَا

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوباً وَلا المالُ باقِيَا

(البرقوقي،2013: 502/2).

نرى أن الشاعر استخدم أربع كلمات في الشطر الأول من البيت فيها تكرار للأصوات الشديدة كالباء والقاف والكاف، حيث تكررت الباء ست مرات من مجموع ستة عشر صوتا، فنلاحظ النغمة الموسيقية من خلال (حببتك قلبي قبل حبك)، ثم يكمل الشطر بالأصوات المتوسطة (من نأى) أي عندما بدأ لاحظنا كثرة الأصوات الشديدة وهو يعاتب قلبه ثم يهدأ في النهاية باستخدامه الأصوات المتوسطة والتي لها وضوح أكثر لما بدأ بها، ثم ينبهه في الشطر الثاني "وقد كان غدّارا" أي الذي أحبه ولكن يطلب من قلبه أن يكون وفيا، فكثرت هنا أيضا الأصوات الشديدة والأصوات المتوسطة وقلت الأصوات الرخوة وهما صوتان هنا فقط وهما: (الغين والفاء). وبدأ البيت الثاني من هذا المقطع بمواساة قلبه فقلت الأصوات الشديدة مقارنة بغيرها ويهمس بأصوات مهموسة إلا صوت اللام في الشطر الثاني (فلست) أي يتبرأ من فؤاده ويهدده إن شكا كما يفعل به البين) العكبري: 281/4-449. اليازجي: 486/2. الرقوقي،2013: 502/2).

فأعاد النغمة بالأصوات نفسها (يشكيك، شاكيا)، كما أعاد الكلمات (غدار، غدر، الغادرين)، ففي البيت الأول وحده جاء عشرون صوتا شديدا لأنه يخاطب قلبه ويعاتبه ولكن في البيتين الأخيرين بما فيهما من نصح وحكم

قلّت الأصوات الشديدة مقارنة بالبيت الأول وزادت عدد الأصوات الرخوة ولكن الغلبة للأصوات المتوسطة، بمعنى كانت النغمة بين الهابطة والمتوسطة)عثمان،2005: 777/3).

وَللنّفْسِ أخْلاقٌ تَدُلّ على الفَتى أكانَ سَخـاءً ما أتَى أمْ تَسَاخِيَا

أقِلَّ اشتِياقاً أيّهَـا القَلْبُ رُبّمَا رَأيْتُكَ تُصْفي الوُدّ من ليسَ صافيَا

خُلِقْتُ ألُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصّبَـى لَفارَقتُ شَيبي مُوجَعَ القلبِ باكِيَا

وَلَكِنّ بالفُسْطـاطِ بَحْراً أزَرْتُــهُ حَيَاتي وَنُصْحي وَالهَوَى وَالقَوَافِيَا

وَجُرْداً مَدَدْنَا بَينَ آذانِهَـا القَنَا فَبِتْنَ خِفَـافاً يَتّبِعْنَ العَوَالِيَـا

(البرقوقي،2013: 503/2).

وبدأ هنا بالأصوات المتوسطة والرخوة ونلاحظ تقارب عدد الأصوات الرخوة والشديدة في البيت الأول، لأنه ليس في الكلام تحذير بل إخبار بما في نفس البشر إذا كانت سخية أو تدعي السخاء (العكبري 284/4 ،التبريزي،2005: 455/5،اليازجي 487/2،البرقوقي،2013: 503/2).

وأعاد استخدام اللفظة في العطف (سخاء، تساخيا) لتتناسق النغمة وتردد الأصوات نفسها، ويأمر قلبه في البيت التالي ويحذره بأن يكف عن اشتياقه لذلك نرى زادت الأصوات الشديدة هنا واستخدم (أقلّ) وهو لا يقصد أن يقلل من اشتياقه بل يترك الاشتياق(ا لعكبري، 284/4.،التبريزي،2005: 455/5.اليازجي، 486/2-487.البرقوقي،2013: 503/2) وربما كان يقصد في استخدامه (أقل) هو صوت القاف ليربط بالكلمات التي فيها القاف كـ (اشتياقا، والقلب) بما في القاف من الشدة والقلقلة، وأعاد هنا أيضا تكرار لفظة (تصفي، صافيا).

وتكررت الكلمات التي فيها صوت القاف في البيت التالي وهي: (خلقت، فارقت، القلب) حيث يدل على شدة حزنه ويسرد قصة الوجع الذي يصيبه إذا عاد إلى شبابه لأنه يفترق مع ما يحبه في شيبه، يقول لو فارقت شيبي

سوف يبكيني ذلك لوفائه (،العكبري، 284/4-285،التبريزي،2005: 455/5.اليازجي 488/2. البرقوقي 2013: 503/2) لأنه وإن افترق مع من يحب في شيبه لفترة ولكنه قد يلتقي به، ولكن إن عاد إلى صباه ربما أنه لم يكن يعرف كافور بعد في صباه فيحب الزمن الذي هو فيه بما أن كافور موجود ولا يريد أن يعود إلى زمن يخلو منه كافور، فغلبت الأصوات الشديدة على الرخوة في هذا البيت. وفي البيت التالي يواسي نفسه بأنه يلتقي كافور في مصر ويحمل حياته وشعره وهواه إليه، لذا في هذا البيت نرى توازنا بين الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة لأنه يلتقي بكافور ولقبه بالبحر.

أما في البيت الأخير ففيه تكرار لصوت النون حيث وردت ثماني مرات مع نوني التنوين، والنون من الأصوات المتوسطة، وهذا المقطع بشكل عام كان فيه تصاعد وتنازل في تناغم الكلمات بما كان فيه من دلالة على الحزن والمواساة والحذر والتنبيه في نفسية المادح لذا كانت الأصوات الشديدة تكثر في بيت وتقل في بيت آخر، وكان لصوت القاف بروز نسبي في الكلمات التي فيها تأثير ووقع في حالة الشاعر.

تَمَاشَى بأيْدٍ كُلّمَا وَافَتِ الصَّفَا نَقَشْنَ بهِ صَدرَ البُزَاةِ حَوَافِيَا

وَتَنظُرُ من سُودٍ صَوَادِقَ في الدجى يَرَينَ بَعيداتِ الشّخُوصِ كما هِيَا

وَتَنْصِبُ للجَرْسِ الخَفِيِّ سَوَامِعاً يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضّمِير تَنَادِيَا

تُجاذِبُ فُرْسانَ الصّباحِ أعِنّةً كأنّ على الأعناقِ منْهَا أفَاعِيَا

بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكباً بهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجسْمِ ماشِيَا

(البرقوقي،2013: 504/2).

وفي هذه الأبيات يصف لنا الشاعر خيله في سرعتها وقوتها، فاستخدم كلمة (تماشى) فالحروف كلها متحركة بالفتحة القصيرة والطويلة وهي أخف الحركات، فالسرعة تحتاج إلى خفة الوطء لذا سهلت خروج اللفظة كأنه

يصور لنا مدى خفتها وسرعتها ومع هذه الخفة فعندما تطأ رجلها على الأرض تنقش وتترك أثرها لقوتها (العكبري، 4/285-286،التبريزي،2005: 5/456.اليازجي، 2/488.البرقوقي،2013: 2/503).

كما في الشين من التفشي في الفم وهذا ما يناسب الغرض في وصف الخيل في هذا المقطع، ونرى أيضا أنه بدأ في أربعة أبيات بصوت التاء التي ترجع إلى الخيل لأنه مستمر في وصفها، فما نقصده بالتاء أنها من الأصوات الشديدة والمهموسة، وفي بيتين تأتي بعدها أي التاء النون وهي صوت متوسط وهذا تناسب بين بداية البيتين من حيث تلفظ الكلمتين أما من الناحية الدلالية فيصف بداية قوته واستقراره، في الأول قوة نظرها (تنظر) وفي الثاني قوة حسها (تنصب)، وفي الأشطر الثلاثة الأولى نلاحظ الانسجام الموسيقي في بداياتها (نقشن، يرين، يخلن)، وفي البيت الأخير نلاحظ التناسب في تكرار الكلمات بين الشطرين فكرر (يسير الجسم) يقصد بالأول قوة سيره هو أي الشاعر، وفي الثاني سير قلبه، وبذلك تكرر صوت السين خمس مرات مع (السرج) وهذا الصوت من الأصوات الرخوة وهو مهموس أيضا، والأصوات الرخوة يضيق مجرى الهواء معها حتى يجد الصوت مجرى للخروج، فإذا ربطناه مع معنى البيت فإن الجسم وما في الجسم وهو القلب مهما ضاقت عليهما الطريق وواجها الصعوبات فإنها لا توقفهما فيسران بعزم وقوة حتى يصلا إلى ما يريدان الوصول إليه.

قَوَاصِدَ كَافُورٍ تَـوَارِكَ غَيـرِهِ وَمَنْ قَصَدَ البَحرَ استَقَلّ السّوَاقِيا

فَجاءَتْ بِنَا إنْسانَ عَينِ زَمـانِهِ وَخَلّتْ بَيَاضـاً خَلْفَهَا وَمَـآقِيَا

تجُـوزُ عَلَيهَـا المُحْسِنِينَ إلى الّذي نَرَى عِندَهُمْ إحسانَهُ وَالأيادِيَا

(البرقوقي، 2013: 2/505).

لاحظنا في الأبيات السابقة يصف لنا سرعة خيله وقوتها، وأنه يقودها لكي يصل إلى الشخص المحبوب إلى قلبه، فصرح هنا باسمه فيريد أن يصل إلى كافور، فبدأ بالصوت الشديد المهموس وهو (القاف) وهو من

الأصوات المستعلية *هو الصوت الذي يرتفع اللسان معه إلى الحنك الأعلى، وهي: (غ، خ، ق). ينظر: الباب الصرفي وصفات الأصوات، 19أيضا، ومخرجه بجوار مخرج صوت الكاف الذي يبدأ اسم (كافور) به وطابقت بنية الكلمة (قواصد) مع (توارك) يريد أن يقابل بين ضدين بالبنية نفسها لكي يعطي التلوين الموسيقي بينهما أي يقصد بشدة أن يلتقي كافور ويترك الملوك الأخرى فأعطى الأصوات المستعلية والمفخمة (حسان،1974، 89).

للالتقاء والمستفلة *الصوت المستفل: عكس المستعلي.والمرققة للترك، واستقر مدحه في البيت الثاني فقلل من الأصوات الشديدة وكثر من الأصوات الرخوة والمتوسطة فشبه كافور بسواد العين وغيره من الملوك ببياضه لأن البصر في سوادها (عثمان،2004: 781/3-782،العكبري، 287/4-288. التبريزي، 2005: 460/5،اليازجي: 488/2،البرقوقي، 2013: 505/2).

وكثر من الكلمات المختومة بصوت النون في المصراع الأول لإضفاء النغمة على مدحه (إنسان، عين، زمان) بينما ترك ذلك في ذمه لغيره من الملوك.

وفي البيت الأخير أيضا عدد الأصوات الرخوة ضعف الأصوات الشديدة لأنه لا يذم أحدا بل يشير إلى أن هناك من أحسن إليه ولكنه يتجاوزهم لكي يصل إلى الذي عنده إنعامهم وإحسانهم (العكبري: 288/4. التبريزي،2005: 461/5.البرقوقي،2013: 505/2).

-وهذا نكران للجميل، فإنه استخدم اللفظين وكلاهما مشتقين من أصل واحد (المحسنين، والإحسان) الأول يبدأ بصوت متوسط لأنه اسم فاعل، والثاني بصوت شديد لأنه مصدر فاختار المصدر وفضله على الأول.

فَتىً ما سَرَيْنَا في ظُهُورِ جُدودِنَا إلى عَصْرِهِ إلاّ نُرَجّي التّلاقِيَا

تَرَفّعَ عَنْ عُونِ المَكَارِمِ قَـدْرُهُ فَمَا يَفعَلُ الفَعْـلاتِ إلاّ عَذارِيَا

يُبِيدُ عَـدَاوَاتِ البُغَـاةِ بِلُطْفِـهِ فإنْ لم تَبِدْ منهُمْ أبَادَ الأعَادِيَـا

أبا المِسكِ ذا الوَجْهُ الذي كنتُ تائِقاً إلَيْهِ وَذا اليَوْمُ الذي كنتُ رَاجِيَا

لَقِيتُ المَرَوْرَى وَالشّنَاخيبَ دُونَـهُ وَجُبْتُ هَجيراً يَتْرُكُ المَاءَ صَادِيَا

أبَا كُلّ طِيبٍ لا أبَا المِسْكِ وَحدَه وَكلَّ سَحابٍ لا أخُصّ الغَوَادِيَا

يُدِلّ بمَعنىً وَاحِدٍ كُلَّ فَاخِـرٍ وَقد جَمَعَ الرّحْمنُ فيكَ المَعَانِيَا

(البرقوقي،2013: 506/2).

بعد ما عانى الشاعر من مشقة حتى وصوله إلى كافور فإنه يخبره ما كان يرجوه منذ القدم فتحقق رجاه، لذا ما عبّر به عن هذه المعاني بكلمات فيها الأصوات التي تتناسب والمعاني فتقارب عدد الأصوات الشديدة والرخوة في بداية الشطر الأول من البيت الأول وزادت الشديدة في نهاية البيت وخلت الرخوة من (نرجّي التلاقيا) لأن الحصول على ما يرجوه الإنسان قد لا يحصل بسهولة. ولون البيت التالي له بصوت العين حيث تكرر ست مرات لأن هذا الصوت له وجود في كلمتين متصلتين بما يجهده الإنسان في حياته وهما (الفعل والعمل) فنرى أنه أعاد الفعل (يفعل الفعلات)، فيقول الشاعر هنا إن من أفعال الملك هي المكارم الذي يكرم الناس ولم يسبقه أحد في ذلك بل الكرم من ابتداعه (العكبري، 288/4. التبريزي،2005: 462/5.اليازجي، 489/2،البرقوقي،2013: 506/2) فالعين من الأصوات الصعبة النطق فكثير من الفصائل اللغوية لا يوجد فيها هذا الصوت ويجدون صعوبة في نطقه.

والبيت الثالث فيه رفق للممدوح مع العدو لعمل الخير وإنهاء العداوات، ولكن إن لم ينفع الرفق استخدم قوة لحصول هذا الخير.

فقد لوحظ في هذا البيت كثرت الأصوات الشديدة وقلت الأصوات الرخوة لتتناسب ومعنى البيت ونراه أعاد لفظ (يبيد، يبد، أباد) ليعطي تناسق صوتي ويبرز مغزى البيت من خلال الكلمات الثلاث التي تنتهي بصوت الدال وهو صوت شديد مجهور.

وفي البيت الرابع والخامس يعود ويسرد قصة سيره ورحلته الطويلة وما عاناه من مشقة وعطش في الطريق حتى يلتقي بكافور، فازدادت عدد الأصوات الشديدة وقلت الأصوات الرخوة، لأنه رأى مشقة فعبر بهذه الأصوات الشديدة، وما يختلف في سرده لقصة سيره مع الأبيات السابقة أنه يصرح هنا ويتكلم بضمير المتكلم (كنت، كنت، لقيت، جبت) فردد التاء ليزيد من تناغم وتناسق صوتي حتى يحس الممدوح معاناته واشتياقه وترقبه لملاقاته، ويبالغ في مدحه في البيت السادس والسابع، يقول أنت لست أبا مسك فحسب – وهو كنتيته– بل أب لكل طيب وسحاب، فكرر (أبا) ، واستخدم لفظين في مدحه مختومين بـ (الباء) وهما (طيب، سحاب) كأنه أراد أن ينسق نغمة البيت بين الشطرين. ويكرر في البيت الأخير لفظ (المعنى) في الأول مفرد وهو ما يحصل عليه شخص عادي وهو يقصد أن المرء يفخر بإنجاز أو عمل واحد في حياته، أما في الثاني فجمع وهذا مخصوص بالممدوح ويقصد هنا أنك كل معاني الفخر مجموع فيك، فيريد هنا جذب سمع الممدوح بإعادة اللفظ نفسه ويعيد نغمة الأصوات نفسها ويجمعه في المرة الثانية.

إذا كَسَبَ النّاسُ المَعَاليَ بالنّدَى فإنّكَ تُعطي في نَداكَ المَعَالِيَا

وَغَيرُ كَثِيرٍ أنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ فَيَرْجعَ مَلْكاً للعِرَاقَينِ وَالِيَا

فَقَدْ تَهَبُ الجَيشَ الذي جاءَ غازِياً لِسائِلِكَ الفَرْدِ الذي جاءَ عَافِيَا

وَتَحْتَقِرُ الدّنْيَا احْتِقارَ مُجَرّبٍ يَرَى كلّ ما فيهَا وَحاشاكَ فَانِيَا

(البرقوقي،2013: 506).

وهنا يصف لنا الشاعر جود الممدوح وهبته وحكمته في التعامل مع الناس

لذا ليس في النص تصاعد وتنازل في المعاني التي تدل على الفرح والحزن والفراق وشدة الاشتياق وغيرها، فوردت الأصوات حسب صفاتها التي تدل على هذا التوازن والاستقرار في المعاني فهناك شبه توازن بين الأصوات الشديدة والرخوة، وهناك أيضا تكرار للألفاظ لكي يجذب النظر للتركيز عليها وهي: (المعالي، المعاليا) وهنا فرق بين الكلمتين في فالأولى تعني يحصل المرء على العلو بجوده والثانية تعني أنت تعلي من تعطيه بمعنى الذي يأخذ منك يكسب مكانة ويعلي مكانته (البرقوقي،2013: 507/2).

فنلاحظ مدى تطابق الدلالة مع طبيعة الأصوات في هذه الكلمة حيث لونت بالأصوات المتوسطة وصوت رخو واحد وهو مجهور فلهذه الأصوات وقع على السمع بما فيها من الوضوح، و(تحتقر، احتقار).

وَمَا كُنتَ ممّن أدرَكَ المُلْكَ بالمُنى وَلَكِنْ بـأيّـامٍ أَشَبْنَ النّوَاصِيَـا

عِداكَ تَرَاهَا في البِلادِ مَساعِيـاً وَأَنْتَ تَرَاهَـا في السّمَاءِ مَرَاقِيَا

لَبِسْتَ لهَا كُدْرَ العَجاجِ كأنّمَـا تَرَى غيرَ صافٍ أن ترَى الجوّ صَافِيَا

وَقُدتَ إلَيْهـا كلّ أجرَدَ سَابِـحٍ يؤدّيكَ غَضْبَاناً وَيَثْنِيكَ رَاضِيَـا (البرقوقي،2013: 507/2).

يقول الشاعر في البيت الأول: أن الملك لا يأتي بالتمني بل بالسعي والجهد، أي بالمشقة فالمعنى ذاته يأتي من صفات الأصوات المستخدمة في هذا البيت حيث قلت الأصوات الرخوة ووردت مرتان فقط، بالمقابل كثرت الأصوات الشديدة وجاءت عشرة أصوات منها، وفي البيت الثاني هناك مقابلة بين الألفاظ من الناحية الصوتية وانسجامها والدلالية بين الشطرين: (عداك تراها، وأنت تراها) أعاد رؤية الطرفين فالأول للأعداء والثاني للممدوح فاللفظة نفسها أعيدت ولكن للأول معنى وللثاني معنى آخر، (في البلاد، في السماء) هنا يعطينا الفرق بين اللفظين السابقين فالأعداء رؤيتهم للبلاد ويقصد الأرض ولكن رؤية الملك للسماء، وهناك تطابق في بنية الكلمتين

في نهاية الشطر الأول والثاني ليكتمل المعنى (مساعيا، مراقيا) أي يرى الأعداء في الوقائع والأيام سعي في الأرض، أما الملك فيراها تزيده مجدا يصل بها إلى ذروة العلا.

وفي البيتين الأخيرين يشير إلى حروب الممدوح لذا نلاحظ كثرت الأصوات الشديدة هنا وكثير من الأصوات الرخوة الواردة في البيتين أصوات مفخمة أو مستعلية وهي: (ص، ض، غ)، لتتناسب مع المعنى، وكرر ألفاظ هنا أيضا مثل: (ترى)، و(صاف) فالممدوح لا يحب أن يرى الجو صافيا في الحروب بل يحب أن يعج السماء ويخوضها غضبانا على العدو إلى ينال النصر فيرضى (العكبري، 291/4. التبريزي،2005، 469/5.اليازجي، 490/2. البرقوقي،2013: 508/2).

وَمُخْتَرَطٍ مَـاضٍ يُطيعُكَ آمِراً وَيَعصِي إذا استثنَيتَ أوْ صرْتَ ناهِيَا

وَأسْمَرَ ذي عِشرِينَ تَرْضَاه وَارِداً وَيَرْضَاكَ في إيرادِهِ الخيلَ ساقِيَـا

كَتائِبَ ما انفَكّتْ تجُوسُ عَمائِراً من الأرْضِ قد جاسَتْ إلَيها فيافِيَـا

غَزَوْتَ بها دُورَ المُلُوكِ فَباشَرَتْ سَنَابِكُهـا هَامَاتِهِـمْ وَالمَغـانِيَا

وَأنْتَ الذي تَغْشَـى الأسِنّـةَ أوّلاً وَتَأنَفُ أنْ تَغْشَـى الأسِنّةَ ثَانِيَـا

(البرقوقي،2013: 509/2).

ويستمر الشاعر في وصف المعارك التي يشارك فيها الملك وكيف ينتصر على العدو بشجاعته مع فرسانه وما هي الأسلحة التي يستخدمها جيشه في مقارعة العدو، فنلاحظ أن الأبيات لونت بجميع الأصوات التي تنسجم مع دلالتها حيث كثرت الأصوات الشديدة وكذلك هناك حضور للأصوات المفخمة والمستعلية ووردت ست عشرة مرة، وأضاف انسجاما وتناسقا موسيقيا في تكراره للألفاظ: (ترضاه، يرضاك)، و(تجوس، جاست)، و(تغشى)، وجاءت

كلمات على بنية واحدة (كتائب، عمائر)، وصرف هنا لفظ (عمائر) وهو ممنوع من الصرف، و(فيافي، مغاني)، و(الأسنة).

إذا الهِنْدُ سَوّتْ بَينَ سَيفيْ كَرِيهَةٍ فسَيفُكَ في كَفٍّ تُزيلُ التّساوِيَا

وَمِنْ قَوْلِ سَامٍ لَوْ رَآكَ لِنَسْلِـهِ فِدَى ابنِ أخي نَسلي وَنَفسي وَمالِيَا

مَدًى بَلّغَ الأستاذَ أقصَاهُ رَبُـهُ وَنَفْسٌ لَـهُ لم تَرْضَ إلاّ التّنَاهِيَا

دَعَتْهُ فَلَبّاهَا إلى المَجْدِ وَالعُلَى وَقد خالَفَ النّاسُ النّفوسَ الدّوَاعيَا

فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ يَرَوْنَـهُ وَإنْ كانَ يُدْنِيـهِ التّكَرُمُ نَائِيَا (البرقوقي،509/2013:2).

بعد انتهاء الشاعر من وصف معارك الممدوح وشجاعته يذكر هنا قوة كفه في حمل السيف،

ولكن انتهت الحروب هنا وإنما ختاما لما سبقت من البيات يجمع هنا صفاته الجيدة والحميدة ختاما لقصيدته.

فإذا نظرنا إلى مدى تقارب الأصوات الواردة في صفاتها مع دلالة الأبيات – كما أسلفنا – أن الأصوات الرخوة تزيد مقارنة بالأصوات الشديدة في الأبيات التي فيها استقرار في مدحه، فالأصوات الشديدة هنا قليلة مقارنة بالأصوات الرخوة، فنلاحظ كثرة ورود صوت السين في الأبيات ما عدا البيت الأخير، والألفاظ التي وردت فيها هذا الصوت إما متطابقة أو مشتركة في أغلب أصواتها كما في (النفس) حيث تكررت ثلاث مرات، حيث قابل نفس كافور بنفوس الناس أي أن كافور كفوء أكثر من كل الناس.

وتكرر لفظ (السيف) وفيه صوتان مشتركان مع النفس وهما (س، ف) فإذا ربطناه مع النفس فالشاعر يقارن بين سيفين مصنوعين في مكان واحد ولهما الحدة والمضاء نفسها فإذا استخدم كافور سيفا منهما يختلف مع ما

يستخدمه غيره لأن كفه تزيل تساويهما، فهنا يربط سيفا وهو قوي مع نفس يقصد بها كافور ومع نفس أخرى ويقصد بها عامة الناس لا يصل قوته قوة السيف الذي معه.

وأعاد لفظ (النسل) وفيه صوتان مشتركان أيضا مع (النفس) وهما (ن، س) فالشاعر يقول لو عرف (سام) ابن نوح عليه السلام قصتك لفدى نفسه ونسله لابن اخيه (حام) الذي من نسله السود كما يقال، وكافور كان أسودا فيُعد من نسل (حام)، نلاحظ أن النسل والنفوس تفدى لنفس كافور لذا نرى أن هناك رابط قوي بين هذه الألفاظ من الناحية الصوتية والدلالية، وفي البيت الأول أيضا هناك تكرار لكلمة (سوت، تساويا) وتشترك الكلمة مع النفس في صوت واحد وهو (س) ولكن أن النون والواو لهما الصفات نفسها فكلاهما صوتان مجهوران ومتوسطان والتاء والفاء أيضا يشتركان في صفة الهمس ومخرجهما متقارب.

كما لاحظنا من الأمثلة السابقة إن التعمق في قراءة النصوص الشعرية للمتنبي واستكناه الدلالة من تكرار الأصوات والكلمات تستدعي ميدانا دلاليا واسعا حول المفهوم، والتي تحكمها استراتيجية قرائية تمكن القارئ من الولوج إلى مقصدية المفهوم، بعدما يكون غايته تشكيل الرؤى وانتشار المعاني عن طريق الوقوف حول خفايا المفهوم الذي يتحصن ببنية لغوية وآلية تشكيل فني . (عباس، 2015:229).

المبحث الثاني

المستوى التركيبي الدلالي في تحليل القصيدة

إن الشعراء منذ القدم قد يخالفون القواعد النحوية والصرفية لأسباب عروضية أو يقصدون بها إخفاء دلالة باطنية، أو عدم الإخلال بدلالة السياق، ففي قصيدة المتنبي أيضا هناك ظواهر نحوية في تركيب أو سياق أبياتها، ونحاول أن نحلل أسباب هذه الظاهرة وهل هناك علاقة بالمعنى أو دلالة مقصودة من خلال خروجه عن القاعدة المتبعة أم لا، فيقول في مطلع القصيدة:

كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنّ أمانِيَا (البرقوقي، 2013)

بدأ المتنبي بفعل متذبذب بين اللزوم والتعدي، فتارة يأتي لازما، وأخرى متعديا إلى مفعول واحد أو إلى مفعولين، وربما يأتي نعتنا للفعل (كفى) في مستهل البيت بالتذبذب في إشارة واضحة إلى تذبذب شخصية كافور، وعدم مصداقيته في إكرام المتنبي، ولا نستبعد مجيء الفعل كفى عن قصد هادف لا مصادفة في بداية البيت إلا طعانا واضحا إلى الأحرف الأولى – الثلاثة – من اسم كافور، إذ أنف من ذكر الاسم الظاهر، واكتفى بالضمير (الكاف) ثم فصله عن فعله بحرف زائد الباء، والأصل (كفاك)، والكاف في محل نصب مفعول به، إذ أن النحوي يجيز حذف هذه الباء الزائدة التي جاءت للتوكيد، والأصل (كفاك داءً)! وفي هذا الشطر استطاع الشاعر أن يجمع من النحو والدلالات بقصد صارخ مع اختراق ناموس القواعد والصفات. فهو الشاعر قام بتأخير الفاعل أي المصدر المؤول (أن ترى) صريحه (رؤية)، وقدم المفعول به (الكاف) ثم منح الباء صفة أخرى موجودة في كافور من دون سواه –وتوضيحا لما أسلفناه. إذ الفاعل عمدة الكلام (إبراهيم،1970: 71.الجواري،2006: 34).

فالشاعر حاول إغفاله كاسم ظاهر أو ضمير مستتر وهما المعروفان عن الفاعل:

وبعد فعل فاعل فإن ظهر فهو وإلا فضمير مستتر (الهمداني ، 1980: 76/2).

غير أن الشاعر أغفل الأمرين: الظاهر والمستتر، ولجأ إلى المصدر المؤول ليضعف من وينكل بمقام هذا الفاعل ثم لصق به الباء الذي من معانيه الإلصاق أي اتصال الشيء بالشيء (الرماني،1981: 47. الرازي،فخرالدين الرازي،1420: 87/6).

أي في لصوق الداء به (كفى بك داءً كفى داءً)، ويقول المبرد في هذه الباء "بأنه اختلاط الشيء بالشيء ويكون على وجهين: حقيقي وهو الأكثر نحو: به داء، مجازي: نحو مررت به (الأزدي، 142/1. عبدالله،1985: 137/1).

وحين نضفي على الباء دلالة الإلصاق، فهو المعنى الذي (لا يفارق الباء) عند ابن هشام الذي ذكر اقتصار سيبويه عليه (عبدالله،1985: 137/1).

وذكر السيوطي أن سيبويه لم يذكر غيره (السيوطي: 158/4).

بل كل معاني الباء تجامع الإلصاق (عبدالله ، 1985: 137/1).

والمتنبي ألصق هذا المرض بكافور عن طريق الباء، والباء صوت صامت شفوي مجهور مغلق (أنيس، 2010: 46.عمر، 2006: 315).

إلا أن هذا الإغلاق قد يجد فتحة فتمنح الباء الخروج فتفقد صفة الإغلاق عند كافور "وكافور هذا عبد أسود خصي مثقوب الشفة السفلى (اليازجي: (الحاشية) 48/1).

وفي هذه الشفة المثقوبة تفقد الباء صفتها المغلقة، وبهذا انتقلت الدلالة النحوية إلى دلالة صوتية تربط بين الشكل اللفظي، والحالة التي عليها الناطق المريض ليشكل الصوت الجديد للباء حالة سموية ونغمية لداء لاصق لا يغادر كافور.

إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّــةٍ فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسامَ اليَمَانِيَا (البرقوقي،2013).

وهنا استخدم النهي بدل الاستفهام (فلا تستعيدن (عثمان، 2004: 774/3).

كأنه فضل أن ينهي إذا رضي العيش بذلة بدل أن يستفهم أو ينتظر الجواب من المستفهم إذا كان يخاطب نفسه أو غيره.

وإذا كان الشاعر ساق أسلوب التقديم والتأخير في الاستهلال، نراه في موضع أخر يطرق باب الحذف، فهو حيث يقول:

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوباً وَلا المالُ باقِيَا (البرقوقي،2013).

فالجود مرفوع بمحذوف يفسره المذكور (إذا لم يرزق الجود لم يرزق *قواعد العربية، 72).

والحذف يعني قطع الشيء وإسقاطه (مطلوب، 1986: 425/2).

والحذف يحمل معه دلالته إن أريد به الإيجاز أو التخلص منه كالذي فعله (واصل بن عطاء) صاحب اللثغة بالراء حين استبدل عبارة: " اطرح رمحك واركب فرسك" بعبارة: "ألق قناتك واعل جوادك" وهو ما أشار إليه الجاحظ (مطلوب، 1986: 425/2).

الذي يتماشى معه العلوي في طرازه في حديثه عن الحذف: "عبارة عن تجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده في الكلام (مطلوب،1986: 425/2).

على أن لا يكون من باب التكلف والتعسف، وإنما ينساب مع الكلام بعفوية (مطلوب، 425/1986:2).

والحذف عكس الذكر، وإذا كان الحذف يحمل شيئا من المحاذير فلا يعني هذا أن الذكر يخلو أي من هذه المحاذير، وفي حذفها ما يشبه "بلوحة أسقط منها ما لا حاجة به من خطوط ابتغاء التنويه بجوهر الموضوع أو صورة القصد فيها إلى إهمال ما لا يتعلق بالمعنى، أو الفكرة التي أريد التعبير عنها والالتفات إلى الأصل

والأساس... وفيه أيضا ضرب من ضروب الانقطاع الذي يحمل السامع أو القارئ على توقع أمر ذي بال، ولو اتصل الكلام لما أثار قدرا من الانتباه والاهتمام مثل الذي يثيره الانقطاع (عثمان، 1988: 95).

وفي نظم الشاعر تنديد بالبخل إذ حذف (يرزق) الذي وجب –في نظر الشاعر– أن يقترن بـ(الجود) تخلصا من الأذى والحبس إلا أن الحذف غير محمود الجانب في كل نظم المتنبي، إذ نرى ابن فورجة في انتقاده للحذف عند المتنبي من خلال رده على ابن جني في قول المتنبي:

هذي برزتِ لنا فهجت رسيسا ثم انثنيت وما شفيت نسيسا (اليازجي: 51).

وهنا " قد نعى أبو الفتح على المتنبي حذفه حرف النداء من هذي، وهذي تصلح أن تكون وصفا لـ(أي) فحذف (يا) مع (أي) إجحاف وذلك لا يجوز عند البصريين. وقد فسر قوله تعالى: ﴿ ... بج بخ تح ...﴾ أراد يا هؤلاء بناتي. وعند البصريين غير جائز، وسمعت أبا العلاء يقول: هذي موضوعة موضع المصدر وإشارة إلى البرزة الواحدة، كأنه يقول: هذه البرزة برزت فهيجت رسيسا، وهذا تأول حسن لا حاجة معه إلى الأعذار (معقل: 126/1).

وكذلك في التقديم والتأخير نجد أحيانا ضرورة الوزن تدفع الشاعر إلى هذا النوع من التوجه اللغوي في التالي لما سلف:

وَللنّفْسِ أخْلاقٌ تَدُلّ على الفَتى أكانَ سَخاءً ما أتَى أمْ تَسَاخِيَا (البرقوقي،2013).

إذن التساخي تكلف السخاء (شلاش، 1971: 47).

وقول الشاعر: " أكان سخاء.." بدل اشتمال من الفتى، إذ كان الوجه أن يقول: أسخاء كان..؟ على ما هو من حكم الاستفهام بالهمزة فقدم وأخر لضرورة الوزن (اليازجي: 2/ 487. البرقوقي، 2013: 503/2).

وفي قصيدة من البحر الطويل، ومجمل مراد البيت: جوده أطبع هو أم تكلف؟

وكذلك في تقديمه للمفعول الثاني على الأول:

وَلَكِنّ بالفُسْطـاطِ بَحْراً أزَرْتُــهُ حَيَاتي وَنُصْحي وَالهَوَى وَالقَوَافِيَا (البرقوقي :2013).

إذ قام بتعدية الفعل (زار) إلى المفعول الثاني المقدم –الهاء– أما (حياتي) فمفعول أول والهاء إشارة إلى (البحر) الذي هو كافور الذي قدمه على حياته دلالة أن يقضي بقية حياته في كنفه، وقد عطف على حياتي في الشطر التالي (جردا) بقوله:

وَجُرْداً مَدَدْنَا بَينَ آذانِهَـا القَنَا فَبِتْنَ خِفَافاً يَتّبِعْنَ العَوَالِيَـا (البرقوقي :2013).

بمعنى زرته خيلا مددنا رماحنا بين آذانها فباتت تتبع عوالي الرماح في سيرها، وفي نصبه للمفاعيل دلالة على طول النفس الشعري، إذ يستخدم للفعل أكثر من مفعول:

تُجاذِبُ فُرْسـانَ الصّبـاحِ أعِنّـةً كأنّ على الأعنـاقِ منْهَا أقَاعِيَا (البرقوقي، 2013).

إذ (الأعنة) مفعول ثان لـ(جاذب) مع إضفاء التشبيه على طول هذه (الأعنة) وامتدادها بالأقاعي، فطول النفس في انبثاق المفاعيل، وهذا الامتداد في الأعنة دلالة تنبثق عنها الأقاعي التي يستحوذ الطول على مناظرها! ثم ماذا:

بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكبـاً بهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجسْمِ ماشِيَا (البرقوقي، 2013).

إذ تم حذف متعلق (بعزم) أي سرنا بعزم ونحو ذلك، والضمير من (به) للعزم، وحذف السير أو الفعل (سار) يضفي قوة على النص يقلص المسافات بين التراكيب داخل النص الشعري، فيوحي البيت بأنهم كانوا بأجسامهم ركبوا فوق السروج السائرة بهم حتى أن قلوبهم من الشوق تطالب أن تسبق أجسامهم، فكانت ماشية في الأجسام، فجاء (بعزم) من غير فعل يحمل (سار) أو دلالة (سار)! ومما يعد طعنا على أبي الطيب المتنبي عند الواحدي ذلك الضمير في (عليها) حين يقول:

تجُـوزُ عَلَيهَا المُحْسِنِينَ إلى الّذي نَرَى عِندَهُمْ إحسانَهُ وَالأيادِيَا (البرقوقي، 2013).

فهو ضمير عائد إلى الخيل التي يتخطون عليها أولئك الذين أنعموا على الشاعر، وفي هذا تعريض بسيف الدولة وعشيرته، لأنهم يأخذون نعمة كافور، وبهذا انبثق فهم الواحدي (الياقجي: 489/2).

وفي الطعن على المتنبي ما لا يخفى على لبيب وغاص في النصوص! ثم يكنى الشاعر فيذكر (كافور) بكنيته (أبي المسك):

أبا المِسكِ ذا الوَجْهُ الذي كنتُ تائِقاً إلَيْهِ وَذا اليَوْمُ الذي كنتُ رَاجِيَا (البرقوقي، 2013).

وأبو المسك كنية كافور لسواده (اليازجي: 489/2).

وفي ذا في الشطرين مبتدأ خبره ما بعده، فهو يجمع الزمان والمكان في الخبرين، وفي تركيبين خاليين من النواسخ، والجملة الاسمية في العربية تقوم دراستها على دراسة الجملة الاسمية البسيطة، المجردة من النواسخ (علي ،2007 25).

وكأني بالشاعر اشتاق وارتاح ليومه هذا من دون أن يعكر صفوه طارئ ما. ثم اهتم وخص الممدوح بالتقديم حين جعله خبرا مقدما في (غير كثير) للمصدر المؤول (أن يزورك) بقوله:

وَغَـيرُ كَثِيرٍ أنْ يَزُورَكَ رَاجِـلٌ فَيَرْجعَ مَلْكاً للعِرَاقَينِ وَالِيَـا (البرقوقي، 2013).

وبعد ذلك (ملكا) بسكون اللام تخفيف ملك بكسرها جاء اللام بلام التملك تأكيدا على هذه الملكية صاحبة العطاء بلا تردد إذا ما سأل سائله:

فَقَدْ تَهَبُ الجَيشَ الذي جاءَ غازِياً لِسائِلِكَ الفَرْدِ الذي جاءَ عَافِيَا (البرقوقي، 2013).

ويعود الشاعر إلى طرق باب الأفعال المتعدية إلى مفعولين مرة أخرى من خلال الفعل (يرى) القلبية:

وَتَحْتَقِرُ الدّنْيَا احْتِقارَ مُجَرِّبٍ يَرَى كلّ ما فيهَا وَحاشاكَ فَانِيَا (البرقوقي، 2013).

فـ(فانيا) مفعول ثان لـ (يرى)، وفي (حاشاك) قيل: كلمة تنيه، وقيل: استثناء (اليازجي 490/2).

ومن لطائف النحو في نص الشاعر الكوفي أبي الطبيب أن يلجأ إلى مسائل الكوفيين في توجيه قوله:

لَبِسْتَ لهَا كُدْرَ العَجاجِ كأنّمَا تَرَى غيرَ صافٍ أن ترَى الجوّ صَافِيَا (البرقوقي، 2013).

ففي عبارة "كدر العجاج" فالكدر جمع أكدر، وهو من إضافة الوصف إلى الموصوف (محمد، 1998: 67).

وعاد إلى ما ينصب المفعولين من خلال الفعل (يرى) إلى جانب استخدامه الحذف "غير صاف مفعول ثان لـ(ترى)، والمفعول الأول محذوف أي كأنك ترى الجو صافيا من الغبار تراه غير صاف... أي لا يصفو لك الجو إلا أن يكون مكدرا بالغبار (اليازجي: 490/2).

وقرن بين هذا الكدر والأجرد في البيت التالي:

وَقُدتَ إلَيْها كلّ أجرَدَ سَابِحٍ يؤدّيكَ غَضْبَاناً وَيَثْنِيكَ رَاضِيَا (البرقوقي، 2013).

ثم يأتي بنسق آخر (ومخترط):

وَمُخْتَرَطٍ مَاضٍ يُطيعُكَ آمِراً وَيَعصِي إذا استثنَيتَ أوْ صرْتَ ناهِيَا (البرقوقي، 2013).

فوسط هذا النسق المكدر والأجرد والمخترط يمنح الموصوف والمخصوص حال الأمر (آمرا) حال، ثم حال أخرى في (ساقيا) بعد هذا البيت مباشرة:

وَأسْمَرَ ذي عِشرِينَ تَرْضَاه وَارِداً وَيَرْضَاكَ في إيرادِهِ الخيلَ ساقِيَا (البرقوقي، 2013).

فـ(واردا) حال من الهاء في (ترضاه)، و(ساقيا) حال من الكاف في (يرضاك)، والرضا في الحالتين من كل طرف دلالة على رفعه مقام الممدوح.

ثم يترجم للبيت السالف في عبارة (كل أجرد) بمجيء البدل منها (كتائب):

كَتائِبَ ما انفَكّتْ تجُوسُ عَمائِراً من الأرْضِ قد جاسَتْ إلَيها فيافِيَا (البرقوقي، 2013).

وكأني بالشاعر يخرج من وسط مستنقع (أجرد، أكدر، مخترط)، أو من المفاوز ما يلوح بحال أمر ساق وارد بكل ما يوحي بالتقدمة والتجلة!

ويأتي الخبر مقدما "ومن قول سام..." ليرفع من قدر نسل حام:

وَمِنْ قَوْلِ سَامٍ لَوْ رَآكَ لِنَسْلِـهِ فِدَى ابنِ أخي نَسلي وَنَفسي وَمالِيَا (البرقوقي، 2013).

وفي البيت فخار واضح بنسل حام السود على البيض نسل سام. واللطيفة في النص أن المثال يوافق مذهب النحاة في تقديم الخبر على المبتدأ، إذ يتقدم في (42) موضعا (إبراهيم، 1970: 77).

ثم يلجأ مرة أخرى إلى الحذف حين يحذف المبتدأ عن الخبر (مدى) لشهرته:

مَدًى بَلّغَ الأستاذَ أقصَاهُ رَبُـهُ وَنَفْسٌ لَـهُ لم تَرْضَ إلاّ التّنَاهِيَا (البرقوقي، 2013).

فالمدى: الغاية وهو خبر عن محذوف، مختتما القصيدة أيضا بما يتعدى إلى مفعولين:

فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ يَرَوْنَـهُ وَإنْ كانَ يُدْنِيـهِ التّكَرُمُ نَائِيَا (البرقوقي، 2013).

فـ(نائيا) هو المفعول الثاني لـ(يرونه (إبراهيم، 1970: 77).

فهو يكثر من استخدام الرؤية اليقينية ليزيد في المبنى من دلالات شتى تدشن المرئي بأوسمة تعلي من شأنه بين الأمراء والملوك في ذلك الزمن، كما نرى أن الشاعر من خلال مسيرته الإبداعية مر بكثير من الصعوبات في حياته مما جعل من قصيدته لوحة درامية ترسمها الكلمات والتراكيب التي توحي بمقاصد الشاعر سواء أكان حزنا أم مدحا أو وصفا أو فخرا (رشيد و شاكر، 2024: 157).

الخاتمة

بعد الانتهاء من تحليل القصيدة توصلنا إلى النتائج التالية:

1. إن الشاعر أخبرنا بعدد أبيات القصدة من خلال مطلع القصيدة إذ استخدم سبع وأربعين صوتا (نطقا وكتابة) في أول بيت بعدد أبيات قصيدته، فلا ندري هل هو قصد ذلك أم كان صدفة.
2. كانت في معاني أبياته تصاعد وتنازل واستقرار للأحداث التي سردها لنا من خلالها، فمتى ما كانت تطغى الشدة أو التصاعد في معاني الأبيات، أي شدة الاشتياق أو التحذير أو التنبيه أو الحروب تزيد الأصوات الشديدة والمفخمة والمستعلية فيها تتطابق مع دلالتها بما في طبيعة هذه الأصوات من كيفية الخروج وشدتها في السمع. ومتى ما كانت تدل على التنازل أي ضعفه فكانت تزيد الأصوات الرخوة، أما في حالة الاستقرار فكانت الأصوات الشديدة والرخوة تتقارب أو تتوازن في الاستخدام، أما الأصوات المتوسطة والصائتة فكانت حضورها واسع من مطلع القصيدة إلى نهايتها، بما في هذه الأصوات من الوضوح أكثر من الأصوات الشديدة والرخوة فهذه هي التي كانت تحمل الشديدة والرخوة وتشاركها في تلوين الكلمات وتناغمها.
3. أكثر الشاعر من ترديد أو إعادة الألفاظ في الشطر الواحد أو الشطرين، ويقابل بها بعضها بعضا سواء في اشتراكهما في المعاني نفسها أو أراد بالأول معنى يخالف المعنى الثاني، أي قد كان يقصد بالأول الناس أو الملوك وبالثاني الممدوح. وأحيانا كان يستخدم البنية نفسها والمختومة بالأصوات نفسها لكي يضفي على الأبيات النغمة الموسيقية وتناسق صوتي بين الكلمات.
4. ووردت في أبياته تخفيف الكلمات أو حذف الحروف، وأحيانا يأتي بألفاظ أو صيغ شاذة لم تستعملها العرب لضرورة الوزن أو لتناسق الألفاظ.
5. ومن الناحية السياقية كان يزيد حروف المعاني كحرف الجر كما في مطلع البيت، أو حذف حرف النداء من اسم الإشارة، أو يستخدم النهي بدل الاستفهام لضرورة الوزن.
6. وقد يحذف العامل لتفسيره المذكور، "ولو اتصل الكلام لما أثار قدرا من الانتباه والاهتمام مثل الذي يثيره الانقطاع" كما أشار البلاغيون إلى ذلك.

7. وكذلك في التقديم والتأخير نجد أحيانا ضرورة الوزن تدفع الشاعر إلى هذا النوع من التوجه اللغوي كما في تقديمه ما هو من حكم الاستفهام بالهمزة فيقدم ويؤخر لضرورة الوزن. وكذلك في تقديمه للمفعول الثاني على الأول أو قيامه بتعدية الفعل اللازم، أو تقديم الخبر على المبتدأ ولذلك لإعطائه أهمية للمتقدم وإهمال المتأخر لكي يتناسب مع غرضه في المدح.
8. ومن لطائف النحو في نص الشاعر الكوفي أبي الطبيب أنه لجأ إلى مسألة من مسائل الكوفيين في إضافة الوصف إلى الموصوف.

المصادر والمراجع

إبراهيم ، كمال ، قواعد العربية، بغداد 1970.

أبو المكارم، علي ، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة 2007.

الأزدي، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى ، أبو العباس، المعروف بالمبرد (المتوفى: 285هـ)،المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت.

أنيس، إبراهيم الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة 2010

البرقوقي، عبد الرحمن ، شرح ديوان المتنبي، راجعه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت 2013

بشر كمال ، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة 2000.

التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت 502 هـ)، الموضح في شرح شعر المتنبي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 2005.

الجواري، أحمد عبدالستار ، نحو الفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2006.

حسان، تمام ،مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، ط 2 ، الدرا البيضاء 1974.

خضر، نوفل حمد ،الاسلوبية الشعرية في قصيدة * إلى الأزرق البعيد* للشاعر حمد الدوخي، مجلة جامعة تكريت كلية التربية للبنات، مجلد 4، عدد 1 .

درويش، أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة.

رشيد، بشرى سامي ، شاكر، هبة أياد ،العناصر القصصية في شعر عبدالرزاق الربيعي، ،مجلة كلية التربية للدراسات الإنسانية، جامعة كركوك، 19مجلد،، العدد 1.

الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت 384 هـ)، معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، ط2، جدة 1981 .

الرويفعي، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقى (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت 1414 هـ.

السعيد، قرفي ، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2010.

السيد، نور الدين ،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار همة، الجزائر 1997.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (ت 911هـ)، همع الهوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

الشايب، أحمد ،الأسلوب، ، مكتبة النهضة المصرية، ط 12، القاهرة 2003.

شلاش، هاشم طه ، أوزان الأفعال ومعانيها، مطبعة الآداب، النجف 1971.

عباس، أرشد يوسف، 2045، التصعيد الدلالي وتتابع التأويل قراءة في رواية " جمعة القفاري" لمؤنس الرزاز، مجلة جامعة كركوك الدراسات الإنسانية، المجلد 10، العدد 3.

عبد الله، بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت 761هـ)، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، ط6، دمشق 1985.

عبد المطلب، محمد ، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، ط1، القاهرة 1994.

عثمان، ابن جني أبو الفتح (ت 392هـ)،الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، ط1، دمشق 2004 .

عثمان، اعتدال ،إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت 1988.

العكبري، أبو البقاء (ت 616هـ)، التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.

عمر، أحمد مختار ، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، القاهرة 2006.

فايد، وفاء كامل ، الباب الصرفي وصفات الأصوات دراسة في الفعل الثلاثي المضعف، عالم الكتب، ط1، القاهرة 2001.

فخر الدين الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب (ت 606هـ)، مفاتيح الغيب أو تفسير الرازي، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت 1420 هـ.

محمد،عدنان أمين ، تضايف المترادفين، رسالة ماجستير، كلية التربية، تكريت 1998.

المسدي، عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، ط6، بيروت 2014.

مطلوب، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1986.

معقل، أحمد بن علي بن ، المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العباس، عز الدين الأزدي المُهَلَّبي (ت 644هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط 2، الرياض 2003.

ناظم، حسن ، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، المركز الثقافي العربي، بيروت 2002.

الهمداني، ابن عقيل عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي المصري (ت 769هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالكتحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، ط20، القاهرة 1980.

اليازجي، ناصيف ، عرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت.