الظواهر الأسلوبية ودلالاتها في قصيده (الحمى) للمتنبي

م.د. خالد محمد صالح

م.د.حسن حميد محسن

كلية التربية – جامعة ميسان

الملخص:يهدف هذا البحث إلى تقصّي بعض الظواهر الأسلوبية في قصيدة (الحمى) لأبي الطيب المتنبي (ت٣٥٤هـ)؛ فقد توفرت هذه القصيدة على عناية القدماء من مثل المفسر اللغوي الأديب علي بن أحمد الواحدي النيسابوري (ت٤٦٨هـ)، وشيخ النُّحاة أبو السعادات، هبة الله بن الشجري (ت ٥٤٢هـ) وغيرهما، والمحدثين من مثل طه حسين وعبد العزيز دسوقي وغيرهما محاولين استكناه الدلالات والرموز والإحالات المنضوية فيها.

وهذا البحث محاولة لرصد أهم الظواهر اللغوية والصوتية والتركيبية التي شكّلت نسقا ظاهرا دلّ على أسلوب المتنبي، كما يقوم هذا البحث بتحليل هذه الظواهر لبيان دورها في إثراء المعنى مرة، والإفصاح عما يريد الشاعر أن يعتمد فيه المخاتلة سبيلا جماليا يخاطب فيه أفق توقعات القارئ الذي يدرك المعنى بإدراكه أسرار تركيب اللغة وأسلوبيتها تارة أخرى.

التمهيد

الأسلوب style لفظة تتوافر عليها غير ما لغة، وتستعمل مصطلحا يقصد به دلالات محددة يعبر بها عن النظام الذي يتبعه نص ما لتحقيق عمليتي الخلق والتأثير لبحث استجابات النص للباث والمستقبل في عملية التلقي، واستجابة القارئ التي تتسع وتضيق بحسبان استجابة المتلقين. وإذا كان الأسلوب في العربية لغة: هو الطريق الممتد أو السطر من النخل [١]، فإن اللغة الإنكليزية وسائر اللغات الأوربية تحيله إلى كلمة stylus اللاتينية التي تعني قضيب الحديد المدبب الرأس، الذي كان القدماء يستخدمونه للكتابة على الألواح المشمّعة [٢]. والأسلوبية stylistic: هي الدراسة اللغوية للأسلوب الذي يرجع لأي ممارسة لغوية مكتوبة أو منطوقة. والمهم في الأسلوبية أنها تأخذ بالممارسات الأدبية المكتوبة التي تواطأ المجتمع على النظر إليها بصفتها نصوصا أدبية.

والأسلوب معهود إلى من يتعاطى اللغة، ومجاله الكلام parole وليس النظام اللغوي Langue؛ فالمستعمل لأي لغة يتوسل بنظام لغوي يعرفه سائر الناطقين بهذه اللغة، ويوظفه توظيفا مقصودا تتحقق به وظائف مخصوصة تعتمد على مستويات لغوية كـ: (المعجمي، والصوتي، والفونولوجي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، والإنشائي)، وتؤلف في مجموعها ما يمكن أن يدعى بالأسلوب الخاص به. وقد تميل هذه الاختيارات إلى نوع من التكرار وتؤلف انساقا patterns يستطيع دارس الممارسة اللغوية أن يستخرجها ويميز خلالها هوية صاحبها فينسبها إليه استناداً إلى معرفته بممارسات سابقة له. ودائرة مصطلح الأسلوب أكثر سعة من دائرة مصطلح الأسلوبية على المستويين الأفقي والرأسي؛ ونعني بالمستوي الرأسي الاستخدام المتعاقب في فترات زمنيه متتابعة داخل حقل واحد، فكلمه الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن ان تعني (النظام والقواعد العامة)، فنتكلم . مثلا . على (أسلوب المعيشة) لدى شعب ما، أو (أسلوب العمل) في مكان ما. وعن طريق هذين التصوّرين يدخل استخدام مصطلح (الأسلوب) في الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه (نظاما

وقواعد عامه) كما كانت تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقه من طبقات الأسلوب [٣] أو للتعبير في جنس أدبي معين، أو باعتباره (خصائص فردية) كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية على اختلاف اتجاهاتها في الزوايا التي تحظى بأهمية هذا الوصف [٤].

هذا الاتساع الأفقي في دلاله معنى (الأسلوب) يقابله مجال أكثر تحديدا في دلالة معنى(الأسلوبية) حيث تكاد تقتصر في معناها على حقول الدراسات الأدبية، وان كان بعض الدارسين مثل جورج مونان قد ذهب بها إلى ابعد من ذلك [٥].

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسي الذي يقصد به التعاقب الزمني في حقل واحد، وهو حقل دراسات اللغة والأدب في حالتنا–فإن مصطلح (الأسلوب) أسبق من مصطلح (الأسلوبية) من حيث الوجود والانتشار، والقواميس اللغوية في اللغة الانكليزية والفرنسية–مثلا–تنزل الأول في بداية القرن الخامس عشر، وتحيل الثاني إلى بداية القرن العشرين.

فقد سلكت الأسلوبية كما يقول المسدّي [٦] في نموّها سبيلين متوازيين، أحدهما: سبيل الاستقراء الذي أرسي قواعد ممارسه النصوص، فتألفت من ذلك مكونات (الأسلوبية التطبيقية)، والثاني سبيل الاستنباط الذي سوّى أسس التجريد والتعميم، فاستقامت معه مكونات (الأسلوبية النظرية).

ولئن توحّدت وجهات النظر نسبيا في حقل الأسلوبية النظرية ، فان مجال العمل في الأسلوبية التطبيقية قد تجاذبته مسارب عده حتى لتكاد تتكاثر وتتنوع بعدد الأسلوبيين التطبيقيين، لكنها تجمل ـ من حيث الاستقراء الجمالي . في منهجين رئيسين، وصار لكل واحد منها لفظ يميّزه عن ضدّه؛ فمن أصناف التحليل الأسلوبي ما يتجه فيه أصحابه إلى الوقوف على كل حدث يعرض إليهم في تتبعهم النص الأدبي شعراً كان أو نثراً، فيفصّلون القول في مقوماته بحثا عن السمات التي حوّلت مادته اللغوية إلى واقعه أسلوبية، فيكون التحليل آخذاً بأطراف البنى المكونة للسياق

الإبداعي من الصوتية والمقطعية والتركيبية والدلالية، ويستوي في هذا التصنيف الشرح الملتقط للمقاطع النصية في غير توارد.

أما النمط المقابل فيتمثل في الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية، فيأتي البحث حركة دائبة بين استقراء واستنتاج ينطلقان من الشرح حينا ومن الوقائع اللغوية لربطها بزمام موحد هو القالب الأسلوبي الضابط لسماتها، ثم ينطلق أحيانا أخرى من الخاصية التي يستشفها الباحث فينعطف بها على أطراف النص المترامية استقصاء يدعمها بعد تمحيصها عن طريق تحليل مشخصاتها. وفي هذا المضمار يحضر الإحصاء والمقارنات العددية وضبط التوترات المميزة [٧].

هاتان . إذن . أسلوبيتان تطبيقيتان: إحدى هاتين الأسلوبيتين تعمل في مجاري الكلام، ولها صيغها الأدبية وتسمى (أسلوبيه السياق)، والأخرى في مضان الأثر بحثاً عن المتقاربات في ائتلافها وتواؤمها وجمعها للمتباعدات في اختلافها وتنافرها وتسمى (أسلوبيه الأثر) [٨]. وبها حولت المادة اللغوية من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيله إبداع وتأثير.

أما موضوع هذه البحث فهو الوقوف على بعض الظواهر الأسلوبية وتمثيلاتها التي اجتمعت في قصيدة الحمى لأبي الطيب المتنبي ، ولعل اختلاف طرائق معالجة النص الأدبي وتحليله فيها من حيث تنوع المظاهر الأسلوبية، هي التي نأمل أن تكشف كنه النص، وتستبطن المعاني المستوحاة مما وراء العبارة، أو التي تكون الصياغة اللغوية أو التراكيب الأسلوبية موجهة المعاني التي تفصح عنها القصيدة؛ فـ (التضافر الأسلوبي) مصطلح يعنى برصد الانتظام المخصوص للعناصر التي تكوّن القصيدة، بحيث كلما تداخلت تلك العناصر دل ذلك على نظام تنعقد عليه المقاييس المتنوعة لصياغة الخطاب و سياق المعنى. و(التكرار النمطي) ينطلق من مقولة إن الألفاظ المكررة في النص هي التي تمثل جوهر المعنى، وان الشاعر لا يختارها إلا في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثيرها في الفكرة. أما (المثيرات اللغوية) والقيمة الأسلوبية

فتحاول أن تلج إلى دراسة النص في ضوء وصف معدلات تكرار العناصر اللغوية قله أو كثرة، وتحديد قيمتها الأسلوبية في خلق المعنى. ويأتي (التركيب الثنائي) من فكرة أنّ الشاعر ينطلق في مضامينه الشعرية من تركيب ثنائي طاغ في الهام تلك المضامين، وهذا التركيب الثنائي في المضامين قد ولد نزعه إلى التركيب الثنائي على مستوى اللغة.

الظاهرة الأولى: التضافر الأسلوبي [٩]

أول تجلّيات الظاهرة الأسلوبية في هذه القصيدة إنباؤها على (تضافر المفاصل)، ونعني به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى؛ فالقصيدة احتوت على اثنين وأربعين بيتا تتناول وصف الحمى، وكان بناء القصيدة يتمثل شكل مثلث فيه ثلاث مجموعات دلالية، أما من حيث الحجم فإن القصيدة تشكلت من أجزاء متقاربة الكم تتطرق كل واحدة منها إلى موضوع محدد يريد دلالة مخصوصة، باستثناء الموضوع الأول، وهذا تفصيلها:

١. (١-١٧) = ١٧: دلالات تتصل بحديث المتنبي مع لائميه وتعرضه لمسوغات الرحيل.

٢. (١٨-٢٩) = ١٢: دلالات تتصل بحديث المتنبي مع الحمى حديثا مؤنسنا مع العلة، وبيان معاناته منها.

٣. (٣٠-٤٢) = ١٢: دلالات تتصل بحديث المتنبي مع نفسه، وعرض السبيل في معالجته من الحمى.

وما إن نمعن النظر في تلاحق الأجزاء ضمن وحدة الموضوع حتى ندرك أنّ تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية ، فحصل من ذلك تضافر في الأغراض الدلالية المركزية إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية، وهي الألوان البسيطة غير المركبة، ومن ثم أخذ الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها ببعض تركيبا يشبه تركيب الرسام الألوان الطبيعية الأولى، فيحدث من التركيب الأول لون

دلالي جديد بعد تركيبه مع العناصر الأولية الأخرى، حتى ينبثق نمط متضافر فيه سلم من نغم الألوان؛ فالمتنبي حين تحدّث عن الحمى بصفتها مصدر الآلام وصفاتها جاءت أبيات المجموعة التي تليها بنفس مقدار أبيات مجموعة الحمى، فكأنه يضع الداء ثم يصف له الدواء الناجع الملائم.

وهنا نقف على الظاهرة المقابلة التي تعطي مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية، تلك هي ظاهره التصاهر، فلو أنك أخذت الجهاز الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وفككته إلى مركباته، لا من حيث كونه عناصر مجزأة ولكن من حيث هي هويّات نوعية، لبان لك أن الخطاب الشعري . كل الخطاب . جاء على محاور ثلاثة: دلالات تتصل بالمتنبي نفسه (الشاكي)، وثانية بالحمى وهي المرض المشكو منه(الشكوى)، وأخرى: بالمتلقي سواء كان اللائمين أو المهجو أو السامع بصورة عامة.

فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالمتنبي يمثل طرف (الشاكي) (المخاطب) بالكسر، وما يتصل بالحمى (الشكوى) (الخطاب)، وأما ما يتصل باللائمين أو المهجو أو المتلقين فيقوم مقام المشتكى إليهم (المخاطب) بالفتح، ولكي نتمثل هذه الفكرة يمكن أن نقوم بهذه العملية التحويلية: من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة، وأن لكل دلالة مرجعا مفهومياً ؛ غير أنّ المرجع المفهومي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري ، فإذا فككنا هذا التعاضل التصوري حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي، حتى تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهتين تنتظمان عموديا في شكل متواليات، وأفقيا في شكل متوازيات:

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المفهومي
بنية الشعر	المتنبي	الشاكي
بنية الدلالة	الحمى	الشكوى
الطرق المتلقي	لائميه	المشتكي إليهم

الظاهرة الثانية: التكرار النمطي [١٠]

ونعني به أن الألفاظ المكرّرة ممثلة لجوهر المعنى، واختيار الشاعر لها يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثيرها على الفكرة وهو ما يتيح تحليلها لاستكشاف الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية، من حيث رصد تكرارها ووصفها:

١. ومما يتّصل بهذا التكرار على المستوى الصوتي والدلالي ما اسماه القدماء (التجنيس) حيث يعاد اللفظ فيه مرّة ثانية مع فارق مميّز في الدلالة ينبع من طبيعة السياق الذي وزع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعا شخصيا، وان كان من الاستعمال اللغوي، ومن حيث المساحة المكانية للجناس من الأبيات يمكن ملاحظه تناسب وروده بعدة أبعاد محدّدة على النحو التالي:

١	ملومكما يجلُّ عن الملام	ووقع فعاله فوق الكلام
٦	يذم لمهجتي ربي وسيفي	إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
١٠	يحب العاقلون على التصافي	وحب الجاهلين على الوسام
١٤	عجبت لمن له قدُّ وحدُّ	وينبو نبوة القضم الكهام
١٦	ولم أر في عيوب الناس عيبا	كنقص القادرين على التمام
٢٦	أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
٢٧	ويصدق وعدها والصدق شر	إذا ألقاك في العظام
٢٨	أبنت الدهر عندي كلّ بنت	فكيف وصلت أنت من الزحام

٢٩ جرحت مجرحا لم يبق فيه مكان للسيوف ولا السهام

٣٣ وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام

٣٤ وفارقت الحبيب بلا وداع وودعت البلاد بلا سلام

٣٧ تعودّ أن يغبّر في السرايا ويدخل من قتام في قتام

٣٩ فإن أمرض فما مرض اصطباري وان أحم فما حُمّ اعتزامي

٤٠ وإن أسلم فما أبقي ولكن سلمت من الحمام إلى الحمام

وتمثل هذه التوزيعات المكانية جل ما ورد من جناس في قصيدة المتنبي، والملاحظ أن التكرار الجناسي عند المتنبي يتصل بأنساق خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذي غرست فيه، والذي يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية، ويمكن رصد هذا التكرار الجناسي في سياقات يمكن تبينها من الجدول الآتي:

البيت	دلالة سياق التكرار

١	المبالغة
٦	الاحتراس
١٠	الترادف
١٤	لبيان النوع
١٦	التوكيد
٢٦	بيان النوع
٢٧	الاحتراس
٢٨	العموم
٢٩	لإكمال حركة التجدد في الفعل بإثباتها في الاسم
٣٣	لبيان النوع
٣٤	العموم
٣٧	المبالغة
٣٨	الاحتراس
٤٠	التدرج

ولا شك أن طبيعة المجانسة عند المتنبي أدت دورا أساسيا في شعرية قصيدته، ولذلك كان الترديد الموسيقي ذا أثر بالغ في موسيقى الألفاظ المفردة، وهي مرحله تهيئ لعملية التفاعل بين الدلالة المفردة والسياق الذي ترد فيه، وتعمل على وصل هذه الدلالة بغيرها من الدلالات التي تقوم على نمو المعنى الشعري وتمامه رأسيا كما في المبالغة والتوكيد، وأفقيا كما في الترادف الجناسي وبيان النوع، وهذا بدوره أدى إلى بروز قيم تعبيريه تجسد البنية الجمالية عند المتنبي. وما الترجيع الصوتي . في رأي بعضهم . إلا مميز الشعر الأكبر؛ لأن الكلام في الحقيقة – يكتسب دلالة خلاقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها [١١].

٢. **التقطيع:** وهو تكرار شكلي يبتعد عن تكرار الدال والمدلول معا، أو تكرار أحدهما حسب. وإنما يتمثل النمط التكراري في اختيار صيغة دلالية ثم إيقاعها على سياق واحد. والتقطيع تكرار في الإيقاع لا يتّصل بالدلالة، ولكنه يفضي إلى الكثافة الموسيقية التي تعدّ من أهم سمات شعرية التعبير.

وقد تعدّدت أشكال التقطيع الوارد في قصيدة المتنبي تعددا استوعبت فيه عدّة ألوان بديعية قديمة هي: الترصيع والتسميط والموازنة، وقد قام التقطيع في غالبيته على تناسب مفردات كل شطر مع ما يناظرها من الأشطر االثواني أو تناسب تقطيع الأشطر الأولى حسب. أما السياق الذي ورد فيه هذا التقطيع فنلحظه في مجال التناظر والتناسب قوله:

٢ ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بل لثامِ

٣٩ فإن أمرض فما مرض اصطباري وان أحم فماحم اعتزامي

كما نلحظه في مجال تعديد الأوصاف:

١٩ قليل عائدي، سقم فؤادي كثير حاسدي، صعب مرامي

٢٠ عليل الجسم، ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

كما نلحظه في المقابلة:

١٠ يحب العاقلون على التصافي وحب الجاهلين على الوسام

٣ فـــإني أســـتريح بـــذا وهـــذا وأتعـــب بالأناخـــة والمقـــام

وهكذا يظهر لنا الأسلوب ممارسة عملية منهجيه لأدوات اللغة، وموقف يتخذه المستعمل للغة كتابه أو مشافهه مما تعرضه عليه من وسائل [١٢].

٣. **التقابل:** ويمكن إضافة هذا اللون التعبيري إلى التكرار الشكلي بالنظر إلى حقيقة دوره في الكلام الإبداعي، إذ أن حضور التناقض في التركيب يفضي إلى نوع من التناسب؛ فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي؛ ولذلك جعلهما قدامه بن جعفر من نعوت المعاني' كما أطلق عليهما العلوي صاحب الطراز تسمية (التكافؤ والتضاد)، مما يؤكد مفهوم التناسب بين المتقابلين. فحضور النقيض يستدعي حضور نقيضه غيابا، وهذه وسيله أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري أبلغ تأثير، ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات في الصور التالية:

٣ فـــإنّي أســـتريح بـــذا وهـــذا واتعـــب بالإناخـــة والمقـــام [١٣]

١٠ يحب العاقلون على التصافي وحب الجاهلين على الوسام

١٧ أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخب بي الركاب ولا أمامي

١٩ قليـــل عائـــدي ســـقم فـــؤادي كثيـر حاسدي صعب مرامي

٢٣ يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتوســـعه بـــأنواع الســـقام

٤٠ تمتـــع مـــن ســـهاد أو رقـــاد ولا تأمـل كـرى تحـت الرجـام

ولكي نلحظ تعدد السياقات التي ورد فيها التقابل في القصيدة نرسم الجدول الآتي:

البيت	دلالة سياق التقابل	معنى سياق التقابل
٣	محور السهل والصعب	القوة والضعف
١٠	محور العظمة والحقارة	الرخيص والثمين
١٧	محور تقابل الجهات	التوحد في إفادة العموم والشمول
١٩	محور الأعداد	علامة التوتر والجذب والتنافر
٢٣	محور السهولة والصعوبة	البسيط والضيق
٤١	محور السهل والصعب	بروزاً وجه المفارقة التي تؤول إلى التوحد

الظاهرة الثالثة: المثيرات اللغوية [١٤]**:**

القيمة الأسلوبية للفعل

تدل نسبة الفعل إلى الصفة كما أثبتت معادله بوزيمان Busemann–على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النصوص الشعرية في مقابل انخفاضها في النثر [١٥]. وقد تشكلت معادلة بوزيمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث، وهو علم اللغة النفسي (وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجه الاستقرار العاطفي عند الأفراد خاصة في بحوث علم نفس الطفل، كما اكتشفت أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة مثل الحركية والعاطفية وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية وعدم توخي الدقة في التعبير [١٦]. وتحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو الآتي:

عدد الأفعال

ن ف ص = ـــ

عدد الصفات

وقد أثمر الإحصاء الإجمالي في القصيدة عما يلي:

٦٩

ن ف ص = = ٣و٤٥

٢١

وهكذا يبين الإحصاء في حدود العينة المختارة للاختبار على صحة معادلة بوزيمان، ويمكن أن نستنتج من هذا الإحصاء ما يلي: أن ارتفاع معدل ن.ف.ص ارتفاعا واضحا يتطابق مع ما بينها من علاقة حميمة في المضمون والصياغة، حيث ينزع شعر المتنبي في القصيدة إلى التعريض بالرحيل، فهي لذلك رفض للسكون أو بعبارة أخرى يمكن أن نستنتج من هذا الارتفاع اتسام الشخصية بالحركية والانفعالية على حساب الاستقرار والتأمّل كما عبر بوزيمان عن هذا.

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها بالتطبيق، فلا شك أن القيمة العددية للفعل تظلّ عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوي عند الشاعر حتى يسندها الكشف عن مدى تميّزه عن الشعراء الآخرين في الاستعمال، أو على الأقل في مدى نجاحه في توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبيه مختلفة.

إن للفعل في قصيدة المتنبي أهمية خاصة، فهو يحاول من حيث البنية – الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية معينة، وهو يعتمد على الفعل كثيراً من حيث الدلالة في إبداع المعنى سواء باستخدامه استخداما حقيقيا أو استخداما مجازيا:

أولا: يميل المتنبي إلى استخدام الصيغة المضعّفة للفعل ففي قوله:

١ ملوكمـــا يجـــلّ عـــن المـــلام ووقـــع فعالـــه فـــوق الكـــلام

١٧ أقمت بأرض مصر فلاورائي تخبّ بي الركاب ولا أمامي

٩ وصرت أشكّ فيمن اصطفيه لعلمي أنه بعض الأنام

٣٦ وما في طبّه أني جواد أضرّ بجسمه طول الجمام

فاستخدام تلك الأفعال يعطي التعبير قيمه أسلوبيه واضحة، فهو يعبّر عن القوة ويدلّ على شدة الحدث، ولذلك فهو كما يقول(فنذريس):"يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جدا"[١٧]

ثانيا: حاول الشاعر ابتكار صيغ فعليه جديدة عن طريق الاشتقاق، ويدخل ذلك تحت ظاهره (التجديد اللغوي)؛ حيث أن هناك كلمات يشيع استخدامها دون القصد بأنها تجديد أسلوبي، وإن لهذه الأبنية تأثيراً تعبيرياً ينبع من تأثير جدّتها، على أنها تؤثر في إحساسنا تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة، ومن هذه الصيغ الفعلية التي ابتكرها المتنبي عن طريق اشتقاقها من الاسم الجامد، الفعل (يذّم) من (الذّمة) أي العَزّة (كما فسّرها المعري) [١٨] في قول أبي الطيب:

٦ يذم لمهجتي ربي وسيفي إذا احتاج الوحيد إلى الذمام

وهناك اشتقاق آخر تبدو عليه آثار الجّدة إذا ما قسناه بعصر المتنبي، ومن ذلك اشتقاق الفعل (غبّر) من الاسم (غُبار) في قوله:

٣٧ تعوّد أن يغبّر في السرايا ويدخل من قتام في قتام

ثالثا: ويبرز دور الفعل في استخدامه على المستوى المجازي في تجسيد المجرد وتصوير هيئته مثل (مرض اصطباري) و (حُمَّ اعتزامي) في قوله:

٣٩ فإن أمرض فما مرض اصطباري وإن أحمم فما حُمَّ اعتزامي

ففي كليهما جسّد المرض والاعتزام كأنهما كائنان مدركان بالعين. ومن هنا يبرز دور الفعل في تجسم المجردات، وكما يقول زايدلر seidler فإنه عن طريق التجسيم تتجّسم قيم الوضوح وقابلية الشيءعلى الإبصار [١٩].

الظاهرة الرابعة: التركيب الثنائي:

يرى المسدّي أن المضامين الشعرية في قصيده المتنبي تتكون من تركيب ثنائي طاغ في إلهام تلك المضامين وفي صورها الفنية، وهذا الترتيب قد ولّد نزعة إلى التركيب الثنائي على مستوى اللغة سواء في حقل الدلالات الفردية منها والجماعية أو في حقل النغمات الإيقاعية [٢٠] .

وأول مظهر من مظاهر التركيب الثنائي ما يمكن ان نصطلح عليه بالتقابل المزدوج، وهو أن يحمل في البيت بعضه أو كلّه عناصر تزدوج ثنائيا سواء ازدواج تضاد أو ازدواج تطابق، وسواء أكان ذلك دلاليا أو إيحائيا ففي البيت التالي:

٢ ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والفلاة بلا لثام

إذا ما فككناه حصلنا على خمسه أزواج اثنان منها غير تمييزين:

واو المعية +الفلاة / واو المعية + الهجير

بلا / بلا

وثلاثة منها تمييزيه بالتطابق، وتطابقهما ترادف مما يجعلها في مجال واحد

ياء المتكلم في ذراني / وجهي

الفلاة / الهجير

دليل / لثام

بحيث يكون لدينا تعانق سداسي ينحلّ إلى ثلاثة مثان تترامى أطرافها فتربطها نقطة محورية جامعة، فإذا أقمت خطاً عموديا على مفصل المصراعين وقرنت كلّ زوج إلى زوجه حصلت على الشكل البياني المميّز.

أما المظهر الثاني من مظاهر التركيب فيتمثل في ظاهرة التوازي سواء أكان ذلك من توازي الكتل الدلالية والمجموعات الشعرية أم من توازي العناصر اللّغوية الفردية. وبموجب هذه الظاهرة يرد البيت الشعري على أحد نمطين، أما صَدْره مواز لعجزه من حيث أنهّما يحملان دلالتين متوافقتين أو متكاملتين، وأما يرد البيت متجمع فيه عناصر متراصفة متلاحقة يردّدُ بعضها الآخر أو ينوّعه ثراء لحقل دلالي معين.

فمن النمط الأول قوله:

٣٤ وفارقــتُ الحبيــب بــلا وداع وودّعــت الــبلاد بــلا ســلام

حيث تتوازى العناصر

فارقت // ودّعت (دلاليّاً)

وداع // ودّعت (نغميّاً)

وداع // سلام (إيحائياً)

ويتوازى بالمغايرة العنصران:

الحبيب // البلاد

ويتوازى أخيراً بالتطابق:

و + فارقت.... بلا.... // و + ودّعت.... بلا....

وأمّـا الـنمط الثـاني فـي موضـوع التـوازي فـيخص تجميـع العناصـر اللّغويـة، والملاحظ أن هذا التجميع يستقطبه عنصر مولّد متحكّم في بنية القصيدة عموماً (والطريف في الإلهام الشعري ان العنصر المستقطب يتحوّل بين طرفي القصيدة سعياً إلى الموقع الحساس المثير) [٢١] ففي قوله:

١٧. أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخب بي الركاب ولا أمامي

والأبيات التي تأتي بعده بعناصر متلاحقة ليس من رابط يجمعها سوى أنها تشرح الحال، وتفصّل أقطابه وأسبابه، ولذلك فان هذا البيت يستقطب العناصر المتنامية في الأبيات التي تليه إذ يبلغ البيت نبرته النغمية حال المقول ثم يتدرج انحداراً حتى يبلغ سطح النبرة مع خاتمته.

ويأتي المظهر الثالث من مظاهر التركيب الثنائي متمثلا في مظاهر تفاعل العناصر الجزئية إيجابا وسلباً وصورة ذلك أن البيت الشعرّي عند المتنبي – كثيراً – ما يشحن متناقضات فيشتد ضغطها بما يولّد شحنة نهائية هي إما إقرار المبسوط أو نقض المفروض.فلو وقفنا عند قوله:

١٦ ولم أرَ في عيوب الناس عيبا كنقص القادرين على التّمام

للاحظنا أن التركيب الثنائي منتظم إيجابا وسلبا بحيث نقف على الشحنات التالية:

لم ← –من حيث هي أداه نفي.

أر ← + من حيث هي فعل للثبوت والتحقق.

عيوب ← –لأنه يتنزل اجتماعيا منزلة الإيجاب.

الناس ← –/٥ وهو عنصر حيادي مجرد وسلبي في السياق.

عيبا ← –لأنه يتنزل سلباً.

نقص ← –من حيث هو السلب.

القادرين ← + يمثل التكامل والاستيعاب.

التمام ← +من حيث كونه صوره للكمال ونفي النقص فيكون الصدر ذا حصيلة سلبيه بارضاخ العلامات إلى مبدأ الضرب:

ولم ارفي عيوب النّاس عيباً

$$\underbrace{- + - \circ + - \circ}_{-}$$

كما يكون العجز سلبا في حصيلته بنفس التعامل كنقص القادرين على التمام

$$\underbrace{+ \circ + - \circ}_{-}$$

* فالحصيلة السلبية (–) عقلنة رياضية لمفهوم الهجاء في المتصّور الأدبي، وقد ورد البيت هجاءاً مثلما أن الحصيلة الايجابية قد تعقلن مفهوم الفخر أو المدح ففي البيت:

٥ فقد أرد المياه بغير هادٍ سوى عدّي لها برق الغمام

نقف على الشحنات الآتية:

قد ← –من حيث هي أداة للتقليل.

أرد ← + من حيث دلا لتها على الارتواء والتمكن.

المياه ← + لأنها تتنزل اجتماعيا منزله الإيجاب.

غير ← –من حيث دلالتها على النفي.

هاد ← + من حيث هي رمز للتوثق في الوصول.

عدّي ← + لأنها تدلّ على التمكّن والتركيز.

برق ← + من حيث دلالتها على بشارة الخصب.

الغمام ←+ من حيث دلالتها على الخصب.

فقد أرد المياه بغير هاد سوى عدّي لها برق الغمام

+ − ٥+ + − ٥ + + ٥ +٥

+ +

وهكذا يكون الصدر والعجز بحصيلة ايجابية تتناسب وعقلنة مفهوم الفخر الذي تحدث عنه الشاعر. وقد تتشعب العناصر الضاغطة في البيت إيجاباً وسلباً لتحدث الصدمة المتغايرة كما في الشكوى وهي (رثاء) للذات الحاضر.

٢. عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

عليل ← –إذ هو فعل للمرض

الجسم ← +/٥ عنصر حيادي مجرداً

وسلبي في السياق

ممتنع ← –يدلّ على التقيد والحجر

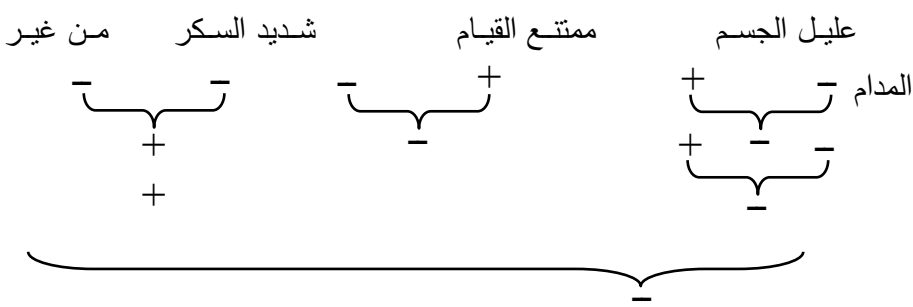
القيام ← + رمز للقوّة والتمركز

شديد ← + حسب معاير الكم والكيف

السكر ← –دلالية على الانفلات الذهني

غير ← –دلالتها على النفي

المدام ← من حيث دلالتها لقوام والانفلات الذهني



فإذا تضاربت الكتل الثلاث الأولى مع الكتلة الرابعة حصل السلب وهو مدار الشكوى (رثاء النفس).

الخاتمة

لقد أعان اعتماد الأسلوبية منهجا، والإفادة من التحليل والإحصاء وسيلة على كشف نسق الدلالات القابعة في عناصر البناء لغوياً وصوتياً في قصيدة (الحمى) للمتنبي، مما ساهم في إبراز تيار الوعي الباطني للشاعر، وكشف عن ثراء عملية الخلق الأدبي، وتجسيدها بواطن أفكار المتنبي، ومحاولة جعلها موقعة مع ما يظهر على بدنه من آثار الحمى التي اعترته. وأكد هذا اكتناز المعاني بالدلالات، وأفصح عن دقة الاختيار والتعبير في نقل حال الشاعر وانفعاله وتجربته. وكانت عملية الإحصاء دالة على معان ارتبطت دلالياً وصوتياً مع التراكيب.

الهوامش

(١) لسان العرب/ابن منظور/مادة (سلب).

(2) The stylistics reader: from Roman Jakobson to the present. Weber, Jean Jacques.

(٣) الأسلوب والأسلوبية/أحمد درويش/ص٨٩-فصول مجلد(٥) عدد(١) سنه ١٩٨٤

(٤) دليل الدراسات الأسلوبية/جوزيف ميشال شريم/ص١٦، بيروت ١٩٨٤.

(٥) الاتجاه الأسلوب في النقد الأدبي/ شفيع السيد/ص ٣٩-٤٠ /دار الفكر العربي/ القاهرة/١٩٨٦

(٦) التضافر الأسلوبي وإبداعيه الشعر/عبد السلام المسدي/ص١٠٧

(٧) انظر قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون/المسدي/ص٦٩.

(٨) التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر/عبد السلام المسدي/ص١٠٧/ وما بعدها.

(٩) مصطلح التضافر الأسلوبي استعنا به من بحث للدكتور عبد السلام المسدي بعنوان: التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدى /مجله مفصول المجلد (٣) العدد(١) لسنه ١٩٨٢ وقصد به انتظام العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها فيلق معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل.

(١٠) استعنا بمعنى المصطلح وفهم كنهه من بحث د.محمد عبد المطلب، بعنوانه التكرار النمطي في قصيده المديح عند حافظ. دراسة أسلوبية، مجلة فصول المجلد العدد (٣) لسنه ١٩٨٢.

(١١) خصائص الأسلوب في الشوقيات/محمد الهادي الطرابلسي/ ص٧٣-٧٤

(١٢) مساهمة الألسنيه في تحديد الأسلوب الأدبي/المسدي/ص٤٦٩.

(١٣) نقد الشعر/ص١٤١.

(١٤) المصطلح مأخوذ من بحث د.محمد العبد: السمات الأسلوبية في الشعر صلاح عبد الصبور.مجله فصول ال عدد٢،١ المجلد ٧ سنه ١٩٨٧. وتقوم هذه الدراسة على أساس خطوتين متتابعتين الأولى الوصف اللغوي المجرد للمثيرات للغويه ذات القيمة الأسلوبية وفيها يلجا الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية قله أو كثرة، والثانية وصف التأثيرات

الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات ويضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية ف إبداع المعنى من خلال الصيغ أو التراكيب اللفظية.

(١٥) اللغة/ فندريس/ ترجمه عبد الحميد الدواخلي/ص ٢٠١.

(١٦) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية/د.سعد مصلوح/ص٦٥.

(١٧) السمات الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور/محمد العبد/ص٨٩.

(١٨) معجز احمد /ج٤ ص١٣٧.

(١٩) Seidler ,S., p148 عن السمات الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور/ محمد العبد/ص٩ وما بعدها.

(٢٠) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون/ المسدي /ص ٨.

(٢١) المصدر السابق/ ص٨١.

المراجع:

أولا: الكتب باللغة العربية:

١. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٢ ،١٩٧٢.

٢. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر.بيروت الطبعة الأولى.

٣. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق وشرح على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة.طبعة الحلبي.

٤. سعد مصلوح(الدكتور)، الأسلوب، دراسة لغويه إحصائية، الكويت، دار البحوث العلمية ١٩٨٠م.

٥. شفيع السيد (الدكتور)، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، القاهرة، دار الفكر العربي ١٩٨٦.

٦. شكري محمد عياد(الدكتور)، مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض.ط١، ١٩٨٢.

٧. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب. تونس. الدار العربية للكتاب ط٢، ١٩٨٢.

٨. عبد السلام المسدّي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون الشركة التونسية للتوزيع.تونس ١٩٨١.

٩. محمد الهادي الطرابلسي (الدكتور)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

١٠.ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط٢، ١٩٩٧.

ثانيا: الكتب باللغة الإنكليزية

(1) Weber, Jean Jacques (ed.) 1996. The stylistics reader: from Roman Jakobson to the present. London: Arnold.

ثانيا: الدوريات :

١. مجله فصول مج٣ العدد السنة ١٩٨٢

((التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدى)) /عبد السلام المسدي

٢. مجله فصول مج٣ العددان ١، ٢ لسنة ١٩٨٢

((التكرار النمطي في قصيده المديح عند حافظ)) / د.محمد عبد المطلب

٣. مجله فصول مج ٧ العددان ١ ،٢ لسنه ١٩٨٧

((السمات الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور)) /د محمد العبد

٤. كراس سلسلة الدراسات الأدبية /٢

((مساهمه في تحديد الأسلوب الأدبي)) / عبد السلام المسدي

The Stylistic Phenomena of the poem Mutanabbi (Fever) (alhumma)

Abstract:

This research aimed to study some phenomena stylistic in a poem (fever alHumma) for Abu Tayyib Al-Mutanabbi (d. 354 AH). This poem attracted attention of the Arab critics, such as Ali bin Ahmed Wahidi Alnisabure (d. 468 AH) , and S Abu Saadat bin al-Shajari (d. 542 AH) and others, as well as modernists such as Taha Hussein and Abdul Aziz Dessouqi and others trying to explain semantic symbols of this poem. This research is an attempt to clear the most important phenomena of language, vocal and composition. Research analyzed these phenomena and its role in enriching of meaning.