لامية المتنبي
مالنا كلنا جوٍ يارسولُ
(قراءة ايقاعية)

د. بشرى البستاني
كلية الآداب / جامعة الموصل

١ مالنا كلنا جوٍ يارسولُ ... أنا أهوى وقلبك المتبولُ
٢ كلما عاد من بعثت اليها ... غار مني وخان فيما يقول
٣ افسدت بيننا الامانات عينا ... ها وخانت قلوبهن العقول
٤ تشتكي ماشتكيت من ألم الشو ... ق إليها والشوق حيث النحول
٥ وإذا خامر الهوى قلب صبّ ... فعليه لكل عين دليل
٦ زودينا من حسن وجهك مادا ... م فحسن الوجوه حال تحول
٧ وصلينا نصلك في هذه الدنـ ... ـيا فان المقام فيها قليل
٨ من رآها بعينها شاقه القط ... طان فيها كما تشوق الحمول
٩ إن تريني أدمت بعد بياضٍ ... فحميدٌ من القناة الذبول
١٠ صحبتني على الفلاة فتاة ... عادة اللون عندها التبديل
١١ سترتك الحجال عنها ولكن ... بك منها من اللمىٰ تقبيل
١٢ مثلها انت لوحشني واسقـ ... ـمت وزادت ابهاكما العطبول
١٣ نحن ادرى وقد سألنا بنجدٍ ... أقصيرٌ طريقنا ام يطول
١٤ وكثير من السؤال اشتياقٌ ... وكثير من رده تعليل
١٥ لاأقمنا على مكانٍ وإن طا ... ب ولا يمكن المكان الرحيل
١٦ كلما رحبت، بنا الروض قلنا ... حلب قصدنا وانت السبيل
١٧ فيك مرعى جيادنا والمطايا ... وإليها وجيفنا والذميل
١٨ والمسمون بالأمير كثيرٌ ... والأمير الذي بها المأمول
١٩ الذي زلت عنه شرقاً وغرباً ... ونداه مقابلي مايزول
٢٠ ومعي اينما سلكت كأني ... كلّ وجهٍ له بوجهي كفيل

٢١ وإذا العذل في الندى زار سمعاً فـفـداه الـعـذولُ والمـعـذولُ
٢٢ ومـوالٍ تحـيـيـهـمُ مـن يـديـه نـعـمٌ غـيرهـم بـهـا مـقـتـول
٢٣ فـرسٌ سـابـق ورمـحٌ طـويـلٌ ودلاصٌ زعـف وسـيـف صـقـيـل
٢٤ كـلـمـا صـبـحـت ديـار عـدوّ قال تلك الغيوث هذي السيول
٢٥ دهـمـتـه تـطـايـر الـزرد المحـ ـكم عـنـه كـما يـطـير النـسـيـل
٢٦ تقنص الخيلَ خيله قنص الوحـ ـش ويستأسرُ الخميس الرعيل
٢٧ وإذا الحربُ أعـرضـت زعـم الهو لُ لـعـيـنـيـه انـه تـهـويـل
٢٨ واذا صـحّ فـالـزمـانُ صـحـيـح واذا اعـتـل فـالـزمـان عـلـيـل
٢٩ وإذا غـاب وجـهـه عـن مـكـان فـبـه مـن ثـنـاه وجـه جـمـيـل
٣٠ لـيـس إلاك يـاعـلـيّ هـمـامٌ سـيـفـه دون عـرضـه مـسـلـول
٣١ كـيـف لايـأمـن الـعـراقُ ومـصـرٌ وسرايـاك دونـهـا والـخـيـول
٣٢ لـو تحـرفـت عـن طـريـق الاعـادي ربـط الـسـدر خـيـلـهـم والـنـخـيـل
٣٣ ودرى مـن أعـزه الـدفـع عـنـه فـيـهـا انـه الحـقـيـرُ الـذلـيـل
٣٤ انـت طـول الحـيـاة لـلـروم غـازٍ فـتـى الـوعـد ان يـكـون الـقـفـول
٣٥ وسـوى الـروم خـلـف ظـهـرك رومٌ فـعـلـى أيّ جـانـبـيـك تـمـيـل
٣٦ قـعـد الـنـاس كـلـهـم عـن مـسـاعـيـ ـك وقـامـت بـهـا الـقـنـا والـنـصـول
٣٧ مـاالـذي عـنـده تـدارُ المـنـايـا كـالـذي عـنـده تـدارُ الـشـمـول
٣٨ لـسـت ارضى بـأن تـكـون جـواداً وزمـانـي بـان أراك بخـيـل
٣٩ نـغـص الـبـعـد عـنـك قـرب الـعـطـايـا مرتعي مخصب وجسمي هزيل
٤٠ إن تـبـوأت غـيـر دنـيـاي داراً وأتـانـي نـيـلٌ فـانـت الـمـنـيـل
٤١ من عبيدي ان عشت لي الف كافو رٍ ولي مـن نـداك ريـف ونـيـل
٤٢ مـاأبـالي إذا اتـقـتـك الـرزايـا مـن دهـتـه حـبـولها والـخـيـول

كتبت هذه القصيدة ، سنة اثنتين وخمسين وثلاثمئة للهجرة ، حينما أوفد اليه سيف الدولة رسولاً من حلب الى الكوفة ، يدعوه ومعه هدية ، وكان ذلك بعد خروجه من مصر ومفارقته كافوراً[1] ، لكن المتنبي بالرغم من شدة الايام عليه ، وما كان من مدحه لكافور مرغماً ، ومن ثم هجائه له لم يعد الى حلب ، فقد حزت في نفسه معاناته مع حاسديه هناك ، واستماع سيف الدولة لهم ، بالرغم من ان المتنبي أحبه اصدق الحب ، ومدحه بأروع الشعر ، ورأى فيه مثل الأمة وحصنها ضد اعدائها ، لكن كلام الحساد وجد طريقه الى اذن الامير معرضاً عن تنبيه الشاعر اياه ملمحاً مرة ومصرحاً اخرى[2] .

ويبدو ان دعوة سيف الدولة وهباته لم تكن لتنسي المتنبي مرارة الأيام الاخيرة في حلب ، وموقف الأمير من الشاعر في تلك الأيام[3]

أرى ذلك القربَ صار ازوراراً ... وصار طويل السلام اختصارا
تركتنيَ اليوم في خجلة ... أموت مراراً وأحيا مرارا

ولذلك لم يلبّ الشاعر الدعوة مكتفياً بهذه اللامية التي بعث بها اليه مادحاً ، والتي تمكنت براعة المتنبي فيها من بلورة اطراف قضيتها معاً ، وما اكتنف تلك القضية من مكابدة الحب في كلا وصله والهجر ، ان رفض المتنبي العودة الى حلب رفضٌ للاقامة ، والإناخة ، والاستقرار الذي يضجره ويقيده ، ويضيّق عليه المدى الذي كان يتطلع اليه ، وهو الذي اختار ان يتوحد ويتغرب مكاناً وزماناً باحثاً عن الحل من قلقه الفكري ومزاجه المحيّر في السفر الدائم والشكوى الأليمة والتصوير الحاد[4] :

ذراني والفلاةَ بلا دليل ... ووجهي والهجير بلا لثام
فاني أستريح بذي وهذا ... وأتعب بالاناخة والمقام[5]

وبالرغم من اهمية التجربة الخاصة في مثل هذا الموقف المعقد من الحياة والأشياء الا ان هذه التجربة ذاتها ليست طافية على السطح او مكتفية بالاعتراض بل هي تتسع لتدخل دائرة القلق الكوني وتمس الحياة والموت والقدر والوجود...[6] ، ولذلك كان لشعر المتنبي مواقف من كل ذلك تؤازرها بصيرة متوقدة وحسّ نقدي متوهج ، وفكر عميق ، وأدوات فنية مدهشة...

تشكلت القصيدة من (١٦١٣) حرفاً منطوقاً نطقاً سليماً ، دون ماتمليه قواعد الخط الاملائي في اثنين وأربعين بيتاً ، وهذه الاحرف توزعت على أبيات القصيدة كما في الجدول المرفق بالدراسة.

يتحرك النص من خلال ثلاثة أنساق نابضة بالحركة والحيوية هي : نسق الراوي– الشاعر ، ونسق الحبيبة ، ونسق الممدوح (سيف الدولة) ، وتمتاز هذه الأنساق الثلاثة بتداخلها الشديد فيما بينها ، كما تتداخل عبرها عناصر اخرى كالرسول المخاطَب ، وضمائر كثيفة

تتراوح بين الحضور والغياب والتكلم والخطاب ، بحيث تؤدي احياناً الى لبس دلالي يزيد النص عمقاً واكتنازاً ويكثّف طاقته على التشظي في أبعاد مختلفة.

يحتل نسق الراوي (الشاعر) مساحة مكانية كبيرة ، ويتميز بكونه نسقاً سردياً تكثر فيه الأفعال ويتباين الحدث بحركة تموج مابين الماضي والحاضر والمستقبل مما يتيح له الحركة والتجدد والاستمرار، وزمن هذا النسق زمن فردي وجمعي ، فنسق الحبيبة بالنسبة للراوي الشاعر يمثل الماضي المتحرك في الحاضر، بينما يمثل نسق سيف الدولة الماضي المتحرك نحو المستقبل الكامن في وعي الشاعر اما نسق الراوي فيمثل الحاضر المتأرجح مابين الماضي والمستقبل الواعي مرة والكامن اخرى ، ويتميز نسق الممدوح بحضور سيف الدولة الفاعل داخل النص من خلال الصفات والمكارم والمهام التي نسبت اليه مما يجعل هذا النسق وصفياً ، فهو أقل حركة من النسق الاول لغلبة الصفات والجمل الاسمية فيه ، فالممدوح لامثال له (في نظر النص) ويتجسد ذلك في (فداه العذول ، من يديه ، تقنص الخيل خيله ، زعم الهول لعينيه ، اذا صح...) الخ.

اما الاعتقاد بأن نسق الحبيبة والرسول ماهو الا إجراء فني للوصول الى نسق الممدوح ، فان ذلك الكلام اذا صح على قصائد أخرى ، وخاصة قصائد المدح التقليدية فانه لايصح على هذه القصيدة بالذات ، ذلك لان سيفيات المتنبي تمكنت بعوالمها الخاصة وبما تضمنته من حب وصدق يصل حد التصوف ، تمكنت الى حد كبير من الوقوف أمام القيم الشعرية القديمة لتقدم نفسها وسط عصر يزخر بالشعر ، والوعي الشعري ، ويزخر بالفلسفة وبالنقد والنقاد ، كما يزخر بحساد المتنبي ذاته ، هذا الشاعر الذي يعي كيف يكتب ولمن ، ولذلك كان حرصه على التشكيل الفني للنص بالغ الدقة.

من هنا لايمكن تهميش دور نسق الحبيبة في هذه القصيدة ، وإنما سيجد المتأمل على العكس من ذلك ان الغزل في هذا المطلع كان قناعاً للمدح وللظروف والملابسات التي اكتنفت الشاعر والممدوح في حلب كما ان المديح هو الآخر كان تجاوباً وترجيعاً لغزل المطلع (الحبيبة المتفردة المثال..) فالخطاب في النص يتحقق من خلال بنّه بالاتجاه الآتي :

الراوي– الشاعر ←——— الحبيبة

الراوي – الشاعر ←——— الممدوح

إذن الحبيبة = الممدوح ، وكل مايحيل اليها يمكن أن ينعطف بالنتيجة على ذلك الممدوح ، وتداخل الأنساق يتحقق من خلال تلاحم عضوي في القصيدة لعل أبسط ملامحه تلوح في الأبيات : ٩ ، ١٠ ، ١١ ، حيث ينضوي الراوي– الشاعر والحبيبة تحت فعل وصفٍ واحد هو السمرة ، الشاعر كلياً : "إن تريني ادمت بعد بياضٍ" ، اما هي فجزئياً : "بكِ منها من اللمى تقبيل" فالشفة جزء من كل ، وهذه الصفة تعكس في الحالين حالة جمالية عند العرب

إن مادياً او معنوياً ، فالأولى تعكس رجولة عالية : هو شديد جوّاب صحراء : "صحبتني على الفلاة فتاة" وما يتطلبه ذلك من شجاعة وفروسية وهي جميلة مترفة :

حجبتكِ الحجال عنها ولكن بكِ منها من اللّمى تقبيل

إنه يلمح مرة ويصرح اخرى بأن مكابدته شاملة ، اما هي فذات معاناة جزئية ، وفي كل الأحوال فانها جزء لايتجزأ من ذاته وحياته ، وهي عنوان فاعليته فالشفة من أدوات النطق ، ونطق الكلام حياة ، وفاعلية ضد الصمت الذي يعني الموت والخفاء.

وتنساب عبر النص ثنائيات الحضور والغياب ، والملاحظ ان الحضور أشد فاعلية من الغياب في القصيدة وذلك دليل على واقعية المتنبي التي خرج بها من مجمل تجاربه الخائبة على الأخص مع سيف الدولة وكافور، ولذلك كان حاضره هو المسيطر على النص ، والموجود عبره ، أما الغائب الذي يمثل – الرسول – الخائن ←——— حساده في حلب فان زمنهم قد غاب وانتهى ولعله لهذا السبب بالذات لم يستجب لنداء سيف الدولة ، ولم يلبِ دعوته ، ولم يعد الى حلب حتى مقتله.

والقصيدة مشحونة بعدد هائل من الضمائر التي تحيل الى اكثر من مرجع في السياق الذي ترد فيه الى حد يصعب معه إرجاع كل ضمير الى الاسم الصريح الذي عبّر عنه او عاد إليه ، كما تخترق القصيدة مجموعة من الأصوات والعناصر داخل الانساق الثلاثة ، فهناك صوت الرسول في المطلع ، والصوت المنبعث في الضمير (غيرهم) في البيت الثاني والعشرين، وصوت العدو الظاهر في الابيات ٣١– ٣٥ ، وصوت العدو الخفي في البيت الخامس والثلاثين.

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى اي جانبيك تميل

وصوت كافور او حضوره من خلال التعريض به في الأبيات ٣٠–٣٧ وحضور الشمس الفاعل في الأبيات (٩ ، ١٠ ، ١١) ، فضلاً عن صوت الراوي والحبيبة وسيف الدولة ، يتناغم كل ذلك من خلال اسلوبية عالية ينبض فيها المجاز بأنواعه ، والبديع بأشكاله: استعارة وتشبيهاً وكناية ومطابقة ، فالطباق الذي ورد في اكثر من تسعة مواضع يعبر عن الصراع الخفي الذي تزخر به كوامن المتنبي وحياته وبيئته ، كما كثر في القصيدة التجانس اللغوي ، او التكرار الذي أضفى عليه التنوع والتباين جمالاً على جمال ، كما اجتمعت في القصيدة اساليب مختلفة اخرى كالالتفات الذي تداخل في النص فأكثر من لفت الانتباه معمقاً دواعي التجاوب والاستجابة مابين النص والمتلقي ومُشيعاً في التشكيل حركة دائبة كما ورد في القصيدة حسن التعليل وحسن التخلص والمقابلة والشرط والتوكيد بأساليب متباينة كتقديم ماحقه التأخير ، والتوكيد بضمائر الفصل ، اما الاستفهام الانشائي فقد ورد في اكثر من

موضع ، وأدّى اكثر من غاية ، حتى انه تمكن من تلخيص قضية الشاعر المركزية مع ممدوحه وحساده في المطلع بأسلوب تعجبي مدهش:

مالنـا كلّنـا جـوٍ يارسـولُ

وفي النص أدت المعارف والنكرات أدوارها التي أرادتها لها التجربة الشعرية ، حتى وصل التشكيل الفني بالقصيدة ان تناوبت صيغ التنكير والتعريف على مقصود واحد ، كما في بيتي المطلع حينما خوطب الرسول بالنكرة : (يارسولُ) ، ثم انعطف في البيت الثاني الى الغياب ليتحدث عنه بصيغة معرّفة : كلما عاد من بعثت اليها.

اما الطلب المباشر فقد ورد في فعلين فقط هما : زودينا وصلينا ، ولما كان الفعل (صلينا) اكثر تحقيقاً للتواصل من (زودينا) الذي يحتمل الفواصل مع التحقق ، فقد وردت تفعيلة (زودينا – ب – – فاعلاتن) سالمة بينما لحق الخبن بتفعيلة (وصلينا ب ب – – فَعلاتن) استجابة لدواعي الدلالة ، وكأن اختزال مسافة البعد المكاني لايتحقق إلا باختزال الزمن ولذلك حذف الفاصل الزمني المتمثل بالمد (الألف) وجاءت الحروف كتلاً صامتة في مطلع التفعيلة ويمكن ادراج دلالات القصيدة من خلال معجمها الثري في ثلاثة سياقات عامة :

١ – **البعد العاطفي** : وهو البعد الذي يدور حول الحب وما يكتنفه من مشاعر الشوق والتوق والمواجد ، وما يتحرك حوله من رسل وعواذل وما يمكن ان يحيل إليه من جوانب نفسية متباينة.

٢ – **البعد القومي** : الذي شكلته الظروف العربية الاسلامية المحيطة بإمارة سيف الدولة الحمداني ، والمتمثلة بالروم ومن دار في فلكهم رامزاً الى المثل العربي البطولي في المنطقة والعصر ، من خلال الصفات البطولية والنظر الشمولي والشهامة وكرم العطاء وحسن السجايا التي نسبت الى الممدوح محذراً إياه من الأعداء المحيطين به.

٣ – **الحكمة** : وجاءت دلالتها مباشرة مرة ، وغير مباشرة اخرى ، وهي في الحالين تعكس نظرة المتنبي العميقة والمتأملة في الحياة والأشياء ، وما يميز حكمة المتنبي انها لم تكن خطرات وعظ ، او ملصقات إرشاد في القصيدة ، بل كانت تنبض في صميم بناء نصه الشعري المحكم ، انه ينتقل من الخاص الى العام بشكل مدهش :

«زودينا من حسن وجهك مادام فـحسـن الوجـوه حـال تحـول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فـان المـقـام فـيـهـا قـلـيـل

* * *

تشكلت القصيدة من (١٦١٣) حرفاً في اثنين وأربعين بيتاً من البحر الخفيف ، وهو بحر سداسي تفعيلاته :

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن — فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
– ب – –/ – – ب –/ – ب – – — – ب – –/ – – ب –/ – ب – –

وتبرز في هذا البحر مسألة التكرار والتنوع من حيث احتواؤه على نمطين من التفعيلات ، احدهما تكرر أربع مرات (فاعلاتن) والثاني (مستفعلن) وتكرر مرتين مما يخفف من رتابة الايقاع وسيره على نغمة واحدة ، فضلاً عن قدرة هذه التفعيلات على التنوع الداخلي من خلال قبولها جوازي الخبن والتشعيث ، وانقسام أنماط توزع هذه الجوازات على ثلاثة اشكال في القصيدة خلق نسيجاً من العلاقات المتشابكة والمتشاكلة او المتباينة ، وهذه الاشكال هي :

١ – التطابق : وذلك من حيث عدد التغييرات ومواقعها في تشكيل تفعيلات الأبيات.
٢ – التماثل الذي ينشأ بفعل التساوي في عدد التغييرات (الجوازات) دون مواقعها من البيت.
٣ – الأختلاف ، ويتعلق بالأبيات التي تميزت عروضياً ، بحيث خرجت عن حدود التطابق والتماثل.

* ورد البيت الاول مصرعاً ، وقد وقع فيه ثلاثة جوازات : اثنان منها في (مستفعلن – – ب–) حيث حولها الخبن الى (متفعلن ب – ب –) وواحد في (فاعلاتن – ب – –)التي تحولت بالخبن ايضاً ال (فعلاتن ب ب – –).

* وورد التشعيث (وهو علة غير ملزمة جارية مجرى الزحاف) في تفعيلة الضرب ، وبذلك يكون هذا البيت ممهداً لكل مايمكن ان يرد من التغيرات الجائزة في البحر الذي قامت عليه بنية القصيدة ، فلم يكن مفتاحاً دلالياً للدخول الى عالمها فحسب ، بل كان بحق مفتاحها الايقاعي كذلك ، اذ لم يرد على طول النص تغيير آخر إذا علمنا ان المتنبي يفيد احياناً من الطي في الخفيف بالرغم من كون وتد (مستفعلن) في هذا البحر مفروقاً[٧] .

يضع الدكتور ابراهيم انيس بحري الخفيف والوافر في المرتبة الثالثة بعد الطويل الذي يعد الاول مرتبةً من حيث الاستعمال ، وبعد البسيط والكامل اللذين عدهما في المرتبة الثانية ، مشيراً الى ان هذه البحور الخمسة ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم فيها ، لكثرة ما ألفتها الاذن العربية[٨] ، ويعلل ذلك صاحب المنهاج باشتمال الخفيف على الرشاقة والجزالة معاً[٦] فهو يجمع الفخامة والرقة واللين في آن واحد ، والحقيقة ان هذ البحر بتشكيلات تفعيلاته التي تكثر فيها السواكن اقرب الى النبرة الهادئة والحزن منه الى القوة والعنف ، ولقد عالج الشعراء الكبار أمثال المتنبي والمعري كثرة سواكنه باللجوء الى خبن تفعيلاته حتى بلغت نسبة هذا الزحاف في اللامية اكثر من ٥٩٪ اذ صار الخبن في (مستفعلن) هو القاعدة حينما ورد بنسبة ٩٠,٤٪ بينما صارت السلامة هي الاستثناء ٩,٦٪

ويبدو أن توالي السواكن الاربعة التي لايفصل بين الساكن فيها عن الآخر سوى متحرك واحد قد أثّر في موسيقاه فترك فيها نوعاً من المبالغة في الاسترسال التي لولا معالجتها الفنية بالحذف لأدّى بها ذلك إلى الترهل ، لكن التجربة الشعرية المقتدرة لجأت الى كثرة الزحافات ، وما نراه هنا يناقض رأي الدكتور أحمد الهيب الذي يرى في هذا البحر نوعاً من الجعودة المناقضة للاسترسال[١٠] . لقد ادرك المتنبي التأثير السلبي لكثرة السواكن في قصيدته مما دفعه الى ممارسة الحذف في كل بيت ، ذلك لان النسبة بين المتحركات والسواكن تؤثر في صفات الأوزان ، إذ كلّما توازنت الحركات مع السكنات ثم تنوعت وتلونت صعوداً وهبوطاً كلّما كانت الموسيقى الشعرية تسعى الى تحقيق جمالياتها المطلوبة ، اما تأكيد الدكتور الهيب على انه ينبغي ان تكون نسبة السواكن قريبة من ثلث مجموعة الاحرف المتحركة والساكنة جميعها ، وان قلت عن ذلك فأفضل من ان تزيد عليه * فمجرد رأي لم يقدم لنا دليلاً تطبيقياً عليه ، فهذه القصيدة بالرغم من انسياب موسيقاها الا ان السواكن فيها تزيد على ثلث مجموع الاحرف ، اذ اقتربت نسبة هذه السواكن من ٣٨٪ بينما تُشكل نسبة السواكن الحقيقية في بحر هذا النص ٤٦,٨٦٪ وبعد ان عملت موهبة المتنبي على الاستفادة القصوى مما تتيحه موسيقى البحر من جوازات انخفض حضور السواكن بنسبة ٨,٦٨٪ ، حيث هبطت النسبة من ٤٦,٨٪ الى ٣٨٪.

إن شيوع الزحاف يكثر في المواقف المنفعلة التي تميز لحظة نفسية عن سواها ، وذلك لان شدة الانفعال يرافقها في الاداء اللغوي والموسيقى نوع من السرعة الملموسة في الأداء ، وذلك من أجل التوصيل بشكل أسرع وزمن أقل من الاعتيادي تنفيساً عن الحالة ، وكثرة الخبن هنا تعمل على تقليص زمن الأداء الصوتي واختصاره ، وهكذا فهو يتفق مع حالة الانفعال التي تتطلب السرعة[١١] .

* في القصيدة التي بين أيدينا ٢٥٢ تفعيلة ، حيث تكررت فاعلاتن ١٦٨ مرة ، بينما تكررت تفعيلة مستفعلن ٨٤ مرة ، واقتصر توظيف الجوازات في البحر على الخبن في (مستفعلن) والخبن والتشعيث (حذف رأس الوتد المجموع) في فاعلاتن ، وحرصاً على مقاومة استرسال السواكن بعد مطلع التفعيلة الاولى من البحر في الشطرين فقد طغى الخبن على تفعيلة مستفعلن التي وقع فيها هذا الزحاف في (٧٦) تفعيلة بحيث لم ترد سالمة الا في ثماني تفعيلات فقط . اما فاعلاتن فقد وقع فيها الخبن (٦٣) مرة اي بنسبة ٣٧,٥٪ من عددها الكلي بينما ورد التشعيث فيها (١٠) مرات اي بنسبة ٥,٩٥٪ ، وكان عدد الجوازات الكلي في القصيدة (١٤٩) جوازاً اي بنسبة ٥٩,٢٦٪ مما يحيل الى شدة التنوع والتلون صعوداً وهبوطاً واعتدالاً بحيث شكل البيت الثامن والعشرون ضربة متميزة في موسيقى القصيدة ، اذ انتاب الخبن كل

تفعيلات البيت ، وذلك يتطابق دلالياً مع ما أراد المتنبي اثباته من صحة الزمان بصحة سيف الدولة واعتلاله بعلته ، كذلك البيت (٣٥) الذي اكد التفاف الاعداء حول الممدوح من كل جانب ، فتصاعد الايقاع عن البيت السابق بتزايد الاعداء الذين اقتصروا على الروم في البيت (٣٤) فلما تكاثروا كماً ونوعاً ، (روم ، بوبيون ، اخشيديون) ، ارتفعت نسبة الخبن من العدد ٣ في البيت السابق الى ٦ في هذا البيت ، يلي ذلك البيت رقم (٣٨) الذي يشكل لاعجة مريرة ضد الزمن البخيل بالوصال ، وهذا الحنق على الزمن – القطيعة قاد الى تعميق ايقاعي دلالي في البيت (٣٩) حيث هبط عدد الزحافات من خمسة إلى زحافين اثنين فقط حينما احتاج الشاعر الى التنفيس عما يحس من ألم الانفصال فانتصبت الألف مرتين في مفردة واحدة (العطايا) لتتمكن من التعبير عن سعة تلك العطايا ولامحدوديتها ، وجاءت النون ثلاث مرات والميم مرتين ، واللام ثلاث مرات لتشيع باصواتها الغنّاء وبما تمتلك من طاقة على نشر النغم في البيئة الصوتية التي تحل فيها نوعاً من الانسجام والشجن العميق في النص يؤكده الفعل (نغّص) بوزن فعّل الذي يفيد التكثيف والتكثير، فقد عبّرت بنيته الحرفية : (النون والغين المضعفة والصاد الصارخة) أدق تعبير عن وقوف العطايا عاجزة عن تحقيق البديل بذاتها في اي نوع من أنواع التوازن النفسي المتطلع كلياً إلى الاتصال والتواصل ، ولذلك أفضى الشطر الأول الى حقيقة أليمة قررها الشطر الثاني بعذاب يقترب من اليأس:

مرتعي مخصب وجسمي هزيل

وفضلاً عن الزحافات التي سبق ذكرها ، فان في القصيدة ظواهر ايقاعية مهمة منها:

– التدوير.. إذ يعمد المتنبي الى تدوير إثني عشر بيتاً أولها البيت الثالث وآخرها الحادي والأربعون ، والتدوير في ظاهره اقتسام الشطرين لمفردة واحدة يكون أولها في نهاية الصدر ونهايتها في بداية الشطر الثاني ، لكن الحقيقة تقول لنا أكثر من ذلك ، فالتدوير ليس ظاهرة اعتباطية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر، ولعل الكلام عن مرمى التدوير في البيت الثالث يتمكن من إلقاء بعض الضوء على الأبيات المدورة الاخرى ، فهذا البيت يشكل بؤرة في نسق الحبيبة ، وهو يتصف في مستواه التركيبي بأكثر من خرق للانساق النحوية الاعتيادية ، فالظرف (بيننا) مقدم على الفاعل (عيناها) ، وعلى المفعول به (الامانات) ، كما تقدم المفعول به (الامانات) على الفاعل ، والفاعل نفسه يعاني من انشقاق في ذاته ، لانه وقع تحت سيطرة التدوير الذي احدث فاصلاً بين الفاعل (عينا) والضمير العائد الى الحبيبة (الهاء) والواقع في الشطر الثاني. ان انفصال العينين عن صاحبها (الهاء) دليل على انفصال عن الرؤية السليمة. او انفصال البصيرة السليمة وبعدها عن الذات المقصودة بحيث صارت تفتقد التميز الحق والادراك الصحيح ، وبالتالي تفتقد القرار المتماسك والرؤية الصائبة مما سبب حدوث الفجوة (بيننا) بوقوع الفساد.

ان خرق نظام الجملة في مستواه التركيبي أدّى الى خرق في المستوى الدلالي، إذ عمل الفساد على حل عرى الاتصال بين (نا) المتوحدة ولشدة وقع ذلك دلالياً فقد تقدم ما حقه التأخير نحوياً في السياق، كل ذلك تطابق معه خرق للنظام العروضي من خلال التدوير الذي أحدث فاصلاً بين العينين وضميرهما حينما اقتسم شطرا البيت هذه المفردة.

إن ذات الحبيبة (ها) انسحبت إلى الشطر الثاني لتقترن بإخبار آخر يرقى الىٰ مستوى الحقيقة في نظر الشاعر، ويسير في نفس النسق الدلالي للأشطر الخمسة السابقة، وخانت قلوبهن العقول بعد: وخان فيما يقول.. إذ تسربت الخيانة من القول إلى العقول: مركز الاتزان والتوازن والتروي والأناة والحكمة، وانسحبت هذه المهارة الشعرية الى البيت الرابع حيث تبرز الشكوى مكابدة تنوء بها الأطراف: الراوي– الرسول / الراوي– الحبيبة. فشكوى الرسول– الحبيبة عبّر عنها بالمضارع– الحال: (تشتكي) الذي يدل على ابتداء فعل الشكوى في الحاضر، بينما نجد النص يعبر عن شكوى الشاعر– الراوي بالفعل الماضي المتحقق: (اشتكيت)، مما يحيل الى تمكن الحب من ذات الراوي قبل زمن طويل، وهو حب مبرّح بدليل الآثار التي تركها على جسد المحب– الراوي: والشوق حيث النحول، وحينما يدعى الطرفان شوقاً فان الايقاع يستجيب للدلالة، فإذا بمفردة الشوق تنقسم تحت سيطرة التدوير الى قسمين فيجاور معظمها (الشو) الفعل (اشتكيت)، وتعبر (القاف) إلى الشطر الثاني، لكنّ حضور الراوي وتعلق الشوق به أقوى في الشطرين عن الحضور الآخر، ولذلك اقترنت القاف في الشطر الثاني بحقيقة مصاحبة لمكابدات الحب وهي: الشوق حيث النحول تعريضاً بمدعي الشوق، فالتدوير إذن– فضلاً عن مهمته الدلالية– أداة لاقامة جسر صوتي بين الشطرين، وهذا الجسر هو الاتصال الجذري مابين جزئي المفردة المدورة الممتدة، من الصدر الى العجز، فالبحر قالب يطوعه– التشكيل الشعري– لمصلحته وليس العكس.[١٢]

* دخل التشعيث على عشرة ابيات في القصيدة هي: ١، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٣٠ والتشعيث تحويل فاعلاتن الى فالاتن بحذف رأس وتدها المجموع (العين) وكأن المتنبي حاول تنويع اضربه حتى لاتنساب على وتيرة واحدة، فناوب الأضرب مابين التشكيلين، ومن جهة اخرى فان الدلالة تدخل كذلك لتقضي بذلك التغيير ومن خلال تأكيد عنصر المخالفة والتباين في المفردة التي وقع فيها التشعيث عما يقابلها في التشكيل، فالمنتظر من الرسول في البيت الاول– الشطر الاول ان يكون عنصر تجميع، وأداة تواصل بين الحبيبين، لكنّه تحول الى متبول في الشطر الثاني فصار اداة تشتيت وانفصال مما حتّم تغيير ايقاعه عن ايقاع الرسول (يارسول فاعلاتن) وهي تفعيلة العروض التي خالفت

تفعيلة الضرب (متبولو– فالاتن) بالتشعيث.

ولم يميز الشاعر التفعيلتين (أو المفردتين) دلالة وايقاعاً فحسب ، وإنما ميزهما من خلال التركيب كذلك حينما وصف نفسه او أخبر عنها بالفعل (أهوى) حيث أسند فعل الحب الى الضمير الرامز إلى المتكلم كياناً شاملاً ، وكلاً لايتجزأ ، بينما ميز الرسول غير الأمين بأن قلبه وحده المتبول ، واصفاً إياه باسم المفعول ، وما بين الفعل واسم المفعول في اللغة مابين الحدث وحركته وزمنه ، وبين الذات الموصوفة من تباين ، فضلاً عن ان (أهوى) فعل حركة وحيوية وخصب وتجدد ، بينما المتبول صفة من أسقمه الشوق وأمرضه الحب وشل فاعليته وأفسد قواه.

إن الاضرب التي وقع فيها التشعيث هي الآتية :

متبول ، تبديل ، تقبيل ، عطبول ، تعليل ، مأمول ، معذول ، مقتول ، تهويل ، مسلول .

وتأمل هذه المفردات التي تناغم بها السياق يؤكد لنا ان الدلالة حكمت بالتشعيث ، فصيغة اسم المفعول استوعبت (٥) اضرب ، وصيغة (تفعيل) مصدر الفعل (فعّل) الذي يفيد التكثير استوعبت (٤) أضرب ، وكانت الاسمية من نصيب ضرب واحد يحيل معناه أصلاً الى الطول والرشاقة والامتداد ، ولا يخفى ما لصيغة اسم المفعول هنا من قدرة على التعبير عن شدة أثر الفعل في المفردة ، فالمتبول هو الذي اشتد عليه فعل الشوق وطال حتى أسقمه ، والمأمول الذي وقع عليه فعل الأمل والمعذول الذي كثر عذله ، وكذلك يقال في المقتول والمسلول أما صيغة (تفعيل) فهي القادرة على التعبير عن كثافة حدوث الفعل وكثرته وامتداده بحيث احتاجت الدلالة الى ايقاع يمد لها المقاطع (— — — فالاتن) دون خروج او بروز حركي يخرق ذلك الامتداد ، وهذا مايصدق على مفردة العطبول التي تشير الى طول الحبيبة وفراعتها مما يقتضي معه امتداد الايقاع.

* في القصيدة خروج على قاعدة العروضيين التي تقضي بعدم اشباع حركة الهاء اذا سبقت بساكن ، ورد ذلك في خمسة مواضع هي :

رقم البيت	الشطر	التفعيلة
٥	٢	فعليه
١٩	٢	ونداه
٢٥	١	دهمته
٢٥	٢	عنه
٤٢	٢	دهنه

وهذا دليل على مهارة الشاعر في تطويع القاعدة او خرقها من اجل تحقيق المستوى الموسيقي الذي يبتغيه بانسجام شامل دون حدوث نشازات نغمية ، والحقيقة ان موسيقى الشعر حينما تجري في أنامل الموهبة الماهرة فانها لاتخضع للقواعد الصارمة ، وربما تمكنت من الالتفاف على القاعدة وخرقها تحقيقاً لبغية فنية ، فالوزن كما ذكرنا قالب تطوعه التجربة الشعرية المتوقدة لمصلحتها وليس العكس.

« قافية القصيدة مطلقة ، متواترة ، مردفة ، وقد تناوب ردفها بين صوتي الواو والياء المدودين ، وذلك «لوجود تشابه في الطبيعة الصوتية بين مخرج الواو والياء»[١٣] حيث وردت الياء (٢٢) مرة ، بينما جاءت الواو (٢٠) ردفاً مما اتاح فرصة للتنوع والتلوين ، فضلاً عن ان وصل هذه القافية كان واواً امتد من خلال ضمة حرف الروي ، والواو ترمز الى الصوت المتماوج والثورة والشدة[١٤] . يضاف الى ذلك ان الحركات المطلقة التي تمتد لتصير وصلاً بالالف او الواو او الياء في القوافي المطلقة تبث باستمرار طاقة موسيقية صادحة وعالية الصوت[١٥] وهذه احدى صفات الخطابية في الشعر. يقول كوهن : «ان القافية عنصر مساعد للوزن فقد يوكل إليها تحديد نهاية البيت.. بل ان نهاية البيت هي التي تحدد القافية ، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية الا في علاقتها بالمعنى»[١٦] . والحقيقة ان تفاعل التجربة الفنية المقتدرة هو الذي يشكل النص كلياً وزناً وقافية وتراكيب ومجازات ، ومن المهم التأكيد على ان القافية تعد تقوية مطردة للتماثل الصوتي[١٧] ، وهي فضلاً عن ذلك «كشف فجائي دقيق لشكل الكلمة الداخلي إذ تؤثر عندئذٍ الكلمات المتباعدة لحدٍ ما في بعضها البعض ، وتفجر الواحدة الاخرى»[١٨] ليصير من وظائف القافية بلورة الدلالة الرامزة في آخر البيت واخراجها بايجاز مكثف يجعلها اكثر قدرة على التوصيل الوجداني.

إن الواو التي جاءت ردفاً في عشرين قافية ، ووصلاً لكل قوافي النص تمتلك في قواها الداخلية القدرة على بث التأوه والحسرة والتماوج في التردد الايقاعي. فالروي «يتشكل مع الصوت الصائت في القافية وتبقى حالة الوضوح الموجودة في الاصوات الصائتة من خلال استمرار حالة الجهر المخزونة فيها والتي تمتد الى نهاية المقطع كما كشفت ذلك تجارب الرسم الطيفي للاصوات»[١٩] .

اما حرف اللام الذي كان روي القصيدة ، فهو صوت مجهور مفرد ، يتصف بقوة الوضوح السمعي ، بل هو من أوضح الاصوات الصامتة ، ومما زاده وضوحاً انه مسبوق بمد ، وموصول بمد ، وحضوره روياً في القصيدة بث انسجاماً صوتياً ، عمل تكراره على الحفاظ على مستوى ذلك الانسجام ، مشكلاً قماً للوضوح في نهايات الأبيات مما حافظ على حالة الوضوح السمعي في القصيدة ، وأبقاها في سلم موسيقي مطرد[٢٠] .

وصوت اللام لم يكتفِ بالانتظام في صف الروي ، بل توزع على أبيات القصيدة جميعها ، وفي مواضع مختلفة ليبث تواصله بين النظام والتغير تلاؤماً بالغ الجمال ، ففي القصيدة (١٣٥) لاماً عدا حرف الروي وهذا الصوت مع النون التي تكررت (١٦٣) مرة ، والميم المكررة (١٠٠) مرة المبثوثتين كذلك في جميع ابيات النص ، من الأصوات ، التي تعمل مجتمعة على نشر جو من الانسجام الصوتي الصادر عن طاقة التنغيم والغناء الكامنة في هذه الاصوات. إن هذه الاصوات بذاتها تحمل عناصر الوحدة والتباين في آن واحد ، فالنون واحدة لكنها تتنوع من خلال الحركات الملحقة بها. ومن خلال مايسبقها ويلحق بها من أصوات:

لا أقمنا على مكانن وان طا ... بَ ولا يمكنُ لمكانُ رحيلـو

وكذلك تفعل جميع الاصوات المكررة الأخرى ، التي تتنوع مابين الضمة والكسرة والفتحة والسكون فالتباين الذي يكمن وراء التوحد يضفي على اللغة غنى يثري طبقاتها التشكيلية ، ويلون نغمها وألحانها المتداخلة ، فاللام والميم والنون تجتمع في صفات متماثلة ، فضلاً عن كونها مجهورة ، وان اختلفت مخارجها[٢١] .

إن تأمل نسبة هذه الأحرف الثلاثة البالغة ٢٧,٥٪ من حروف النص أجمع تؤكد لنا مهارة المتنبي في صناعة الجمال ، وقدرته الفائقة على التعامل مع فضائه الداخلي الشاسع الابعاد ، والباذخ الرؤى ، فقد بلغ مجموع هذه الأحرف في القصيدة (٤٤٤) حرفاً. وفي الدرجة الثانية يأتي حضور اصوات المد التي وردت في (٣٠٢) حرفاً ، كان للألف فيها النصيب الأوفى اذ بلغ عدده (١٣٤) حرفاً ، بينما وردت الواو ممدودة (٩٣) مرة ، والياء (٧٥) مرة ، ولا يخفىٰ ما للألف التي تتسم بالوضوح السمعي والامتداد واللا محدودية من قدرة على تصعيد الايقاع ، وما لحضور الياء والواو المدودتين من اثر في تلوين ذلك الايقاع :

٣٧/ ماالذي عنده تـدار المنايا ... كالذي عنده تـدار الشمـول

فالتصعيد الذي وفره تكرار الألف ثلاث مرات في (تدار المنايا) تعبيراً عن فعل الشموخ والاقدام لدى سيف الدولة تمهد له الضمة في تاء (تدار) الثانية لينعطف دلالياً من خلال الانعطاف الايقاعي نحو الواو في موضعين من مفردة الضرب (الشمولو) حيث تهبط الدلالة من قمتها المتحركة نحو المستقبل الشمولي الى فعل فردي محدد تقيده اللذة الآنية غير المشفوعة برؤية ما ولقد آزر المستوى الأسلوبيُّ المستويين الايقاعي والدلالي باستعارة مدهشة امتزج في ثناياها المجاز المرسل فزادها عمقاً وتوهجاً وطاقة على الايحاء ، فالمنايا لاتدار بل الكؤوس ، والكؤوس لاتدار لذاتها بل لما يشرب او يحتسى في داخلها من خمرة ، وأية آصرة بين الخمرة وبين المنية..؟. الجبروت والاقتدار ، والسطوة والقدرة على الاستلاب والهيمنة.. الشعور بالاستحواذ ، إنها مقاربة مفارقة او مفارقة مقاربة فالذي يحتسي المنايا ليس كمن يحتسي

الخمرة ، وان أدير كلاهما بطريقة قد تتباين وقد تأتلف ، ذلك هو شأن المتلقي القادر على تذوق الفن الرفيع ، والمتقن لعملية تفجيره.

ويشكل الشطر الاول في هذا البيت مولداً لتماثل عروضي في شطرين قادمين يتجاوبان معه تجاوباً ايقاعياً وترجيعياً ليس من خلال تماثل او تطابق التفعيلات فحسب ، بل ومن خلال التطابق الصيغي لمفردات تفعيلة (العروض) في الأشطر الثلاثة :

٣٩ / نغّص البعد عنك قرب العطايا

و ٤٢ / ما أبالي إذا اتقتك الرزايا

فضلاً عن التجاوب الدلالي في الشطر الثاني للبيت (٣٩) إذ حقق التشكيل مفارقة الدلالة بين مرتع مخصب وجسم هزيل ، وكأن هذه القطيعة – الجفاء تلغي الخصب ، وتنفي اثر النعمة ، لا بل تتحول النعمة الى الضد حينما يصير اثرها هزالاً – وليس نحولاً – جراء مكابدة الانفصال التي لايعدلها ألم عند الشاعر.

اما أحرف العربية الأخرى فقد وردت جميعها في النص وعلى التسلسل الآتي : الواو الواو الصامتة : ٧٨ ،

الهاء : ٦٦ ،	التاء : ٦٥ ،	الراء : ٦٣ ،	الياء الصامتة : ٦٢
الهمزة : ٥٨ ،	العين : ٥٢ ،	الدال : ٥٠ ،	الباء : ٥٠
الكاف : ٤٤ ،	القاف : ٣٩ ،	الفاء : ٣٦ ،	السين : ٣٣
الحاء : ٣٠ ،	الذال : ٢٢ ،	الزاي : ٢٠ ،	الصاد : ١٧
الشين : ١٦ ،	الجيم : ١٥ ،	الخاء : ١٣ ،	الطاء : ١٣
الغين : ١٠ ،	الثاء : ٨ ،	الضاد : ٥ ،	الظاء : ٢

وهنا نلاحظ ان عدد الحروف المهموسة في النص مع الفاء (٤٠٨) حروف اي بنسبة : ٢٥,٢٨٪ مما يتيح للجهر حضوراً مهيمناً على النص ويمنح لاصوات الهمس دور التلوين الايقاعي حينما تتطلب الدلالة ذلك. «ان تناوب الاصوات المجهورة في المقاطع ، واستمرار طول الانفجار في الاصوات ينسق التنغيم ، ويساعد على تداخله مع الصيغ المجهورة ، ويعطي بيت القصيدة وجوده الفعلي.. فاستمرار الجهر الحقيقي ماهو إلا استمرار للوظيفة الداخلية للمقاطع ، وهو الجسر الذي يربط طول المقاطع ، وهذا لايعني ان الشعراء لايهتمون بالاصوات المهموسة ولكن الصيغ المجهورة تشكل القمم الحقيقية ، كما تشكل توقعات النغم..»[٢٢].

إن تأمل جدول إحصاء حروف القصيدة يرينا ان الضاد والظاء أقل الأحرف حضوراً ، ولعل تفسير ذلك يعود الى كون هذين الصوتين من الأصوات المطبقة (الصاد والضاد والطاء والظاء) وهي اصوات مفخمة ، لها رنة قوية في الأذن مما يلائم طباع البدو وخشونتهم.[٢٣]

وذلك مادعا المتنبي الى محاولة تجنبها فكان حضور الضاد (٥) مرات، بينما حضرت الظاء مرتين، ميلاً الى ماهو أيسر وأقرب الى التحضر، وأدعى الى الجمال والبهاء.

ويلعب التكرار والتجانسات اللغوية دوراً فاعلاً من خلال تحقيقه تناصات داخلية ذات اثر في بث شعاع إيقاعي يجمع اطراف النص ويوفر له جواً متفرداً من الوحدة العضوية :

٤/ تشتكي ما اشتكيت من ألم الشوق إليها والشوق حيث النحول

٦/ زودينا من حسن وجهك مادام فحسن الوجوه حال تحول

٧/ وصلينا نصلك في هذه الدنيا فان المقام...

٨/ من رآها بعينها شاقه ... كما تشوق الحمول

٩/ إن تربي.

١٠/ صحبتني على الفلاة فتاة

ومتأمل الأبيات ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨ يجد كيف توزعت الكاف وآزرتها القاف في الأبيات الثلاثة الأولى، باثة اصداءها في مواضع متباينة من تفعيلات الشطرين في كل بيت.

ونلاحظ المقابلة التي أشاعت التوازن في البيت :

١٤/ وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردّه تعليل

وتواصل التكرار في :

١٥/ لا اقنا على مكان وإن طاب ولا يمكن المكان الرحيل

١٨/ والمسمون بالأمير كثير والأميرُ الذي بها المأمول

٢١/ واذا العذل في الندى زار سمعاً ففداه العـذول والمـعذول

والتوازي الذي حقق توازناً جديداً في البيت (٢٣) فضلاً عن التقفية او التصريع الذي تردد مع تصريع المطلع الذي شكل بؤرة ايقاعية انبعثت عنها اجزاء القصيدة :

٢٣/ فرس سابق ورمح طويل ودلاص زعف وسيف صقيل

والتوازي الآخر في البيت :

٢٨/ واذا صح فالزمان صحيح وإذا اعتل فالزمان عليل

ويواصل التكرار فعله في الابيات :

٢٦/ تقنص الخيل خيله قنص الوحش ....

٢٧/ واذا الحرب .... زعم الهول لعينيه انه تهويـل

٢٩/ واذا غاب وجهه عن مكان فبه من ثناه وجه جميل

٣٥/ وسوى الروم خلف ظهرك روم

٣٧/ ماالـذي عنده تدار المنايا كالذي عنده تدار الشمول

٤٠/ ان تبوأت غير دنياي داراً وأتاني نيـل فأنـت المنيـل

والملاحظ ان التكرار في القصيدة جاء بأنواعه ، فالمتطابق كالذي ورد في الابيات – ٤ الشوق ، – ٦ – حسن ، فحسن/ ١٤ كثير ، كثير / ١٥ مكان ، المكان ، اما التكرار الذي لحقه التلوين والتنويع فهو الأكثر خطراً وتأثيراً في النص ، كما انه الأكثر حضوراً كذلك ، ومتأمل هذا النوع يجده نوعين : الاول ماانطلق من جذر واحد ثم تلون بالضمائر او بتباين الصيغ مابين مصدر أو اسم فاعل أو مفعول : تشتكي ، اشتكيت / صلينا ، نصلك / وجهك ، الوجوه / يمكن ، المكان / شاقه ، تشوق / رآها ، ترين / العذل ، العذول ، المعذول/ نيل ، منيل / تقنص ، قنص/ الهول ، تهويل. ومثال الثاني وهو قليل لكنه الأكثر إثارة : فلاة – فتاة.

أما التجمعات الصوتية فقد أوضحها الجدول المرفق بالدراسة وهي وحدها جديرة بدراسة كاملة تتأمل اصوات المتنبي التي انتقيت بأناة فنية ماهرة لتشكل اجمل المفردات واكثرها ألفة الى الذوق الفني وأوضحها نطقاً وأكثرها إيحاءً بعد تركيبها في الجمل.

ان انعطاف الضمائر المتصلة بالأفعال المتماثلة مابين المتكلم والغائب والمخاطب ، او اضافة صوت واحد إلى المفردة قادر على ان يفعل فعله في المفردة المتكررة دلالة وايقاعاً ، ان التلوين بهاتين الاداتين يعمل على اشعال جذوة الكلمة ، ويجعلها تنشر تألقاً إضافياً على النص ، ولقد اتسم تكرار اللامية بالاشعاع المتواصل حتى نهاية القصيدة ، ولعلنا ندرك سحر انعطاف الألف الى واو في : (شاقه – تشوق) ، وانعطاف الضمير في (صلينا – نصلك) ، وجمال تغير الصيغ للجذر اللغوي الواحد في : (العذل ، العذول ، المعذول) ، حيث كانت الاضافة الصوتية على الأصل (العذل) اضافة تدريجية إذ أضيف صوت واحد هو (الواو) أولاً ، وبه تحولت الصيغة من المصدر (الفعل) الى صيغة المبالغة : فعول ، ثم أضيف صوتان (الميم والواو) في اسم المفعول (المعذول) وهكذا يتنوع التلوين ذاته ليزيد النص إثارة وبهاء.

ومما يزيد من حركة الايقاع داخل القصيدة انها تضمنت (٦٨) فعلاً تاماً اي بنسبة تزيد على ١,٦٪ أفعال للبيت الواحد.

واذا علمنا ان بعض الابيات احتوى على خمسة أفعال تامة كما في البيت الثاني ، او ثلاثة كما في البيت الثامن والثاني عشر، وبعضها احتوى على فعلين كالسابع والثالث عشر، ومنها ماحتوى على فعل واحد كالأول والخامس والعاشر والحادي عشر والعشرين ومنها ماخلا من الفعل كالرابع عشر والسابع عشر والثامن عشر، فان تباين حركة الايقاع يبدو جلياً، ذلك ان حضور الافعال تصحبه الحركية ، بينما قلتها او غيابها يؤدي الى السكون المفضي الى نوع من الثبوت والقرار.

المصادر والمراجع

١ – الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة – حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٢ – الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته – أ. ف تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.

٣ – بنية اللغة الشعرية – جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١. ١٩٨٦.

٤ – التركيب الصوتي في قصيدة انشودة المطر – د. قاسم البريسم، مجلة آفاق عربية ١٩٩٣/٥.

٥ – دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٢.

٦ – شرح ديوان المتنبي – عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠.

٧ – العقل في التراث الجمالي عند العرب – د. علي شلق، دار المدى، ط١، بيروت، ١٩٨٥.

٨ – علم اللغة العام، الاصوات – د. كمال محمد بشر، دار المعارف بمصر ط ١. القاهرة، ١٩٧٥.

٩ – الفاصلة في القرآن – محمد الحسناوي. المكتب الاسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

١٠ – فقه اللغة العربية – د. كاصد الزيدي، منشورات جامعة الموصل، الموصل، ١٩٨٧.

١١ – فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي، ط٤، بيروت، ١٩٧٤.

١٢ – قراءة في موسيقى قصيدة للمتنبي – د. احمد فوزي الهيب، مجلة البيان، العدد ٢٨٤ لسنة ١٩٨٩.

١٣ – المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته – د. جلال الخياط، دار الرائد العربي، ط ٢، بيروت، ١٩٨٧.

١٤ – منهاج البلغاء وسراج الادباء – ابو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦.

١٥ – موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، بلا.

الهوامش

١- شرح ديوان المتنبي – عبدالرحمن البرقوقي، ٢٦٧/٣، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٠.
٢- المثال والتحول في شعر المتنبي – د. جلال الخياط، ص ١٧– ٤٦. دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.
٣- شرح ديوان المتنبي، ١٩٦/٢.
٤- الاصابع في موقد الشعر – حاتم الصكر، ص٢٢٠– ٢٢٢، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٥- شرح ديوان المتنبي، ٢٧٣/٤.
٦- الاصابع في موقد الشعر، ص ٢٢١.
٧- ينظر: قراءة في موسيقى قصيدة للمتنبي– د. احمد فوزي الهيب، مجلة البيان العدد ١٩٨٩/٢٧٤، ص٩٤.
٨- موسيقى الشعر– ابراهيم أنيس، ص٢١٠ دار القلم، بيروت، بلا.
٩- منهاج البلغاء وسراج الادباء– أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ص٢٦٩، دار الغرب الاسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦.
١٠- قراءة في موسيقى قصيدة للمتنبي، ص٩٣.
(٥) م.ن:
١١- ينظر دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، – د. محسن اطيمش، ص٣٠٦، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٢.
١٢- التركيب الصوتي في قصيدة (انشودة المطر) – د. قاسم البريسم، مجلة افاق عربية ١٩٩٣/٥، ص١١٥.
١٣- فن التقطيع الشعري والقافية– د. صفاء خلوصي، ص٢١٨، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤.
١٤- العقل في التراث الجمالي عند العرب د. علي شلق، ص٨، دار المدى، بيروت ط١، ١٩٨٥.
١٥- الفاصلة في القرآن – محمد الحسناوي، ص٣٠١، المكتب الاسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
١٦- بنية اللغة الشعرية– جان كوهن، ص٧٣– ٧٤، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، ١٩٨٦.
١٧- م.ن، ص٧٦.
١٨- الأفكار والاسلوب– أ.ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، ص٥٠ منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٨٢.
١٩- التركيب الصوتي في قصيدة انشودة المطر– ص١١٦.
٢٠- م.ن، ١١٦.
٢١- علم اللغة العام، الأصوات– د. كمال محمد بشر، ص١٢٩– ١٣٠، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥.
٢٢- التركيب الصوتي في قصيدة انشوة المطر– ص١١٤.
٢٣- فقه اللغة العربية– د. كاصد الزيدي. ص٤٥١، جامعة الموصل، ١٩٨٧.