

آليات تحليل النصّ الشعري، قراءة في لامية أبي الطيّب المتنبي
Mechanisms for analyzing the Abbasid poetic text
A reading of Al-Moutanabbi's Lamiat

خليل صلاح الدين بلعيد¹

Khalilalah.belaid@cu-barika.dz

قسم اللغة والأدب العربي

معهد: الآداب واللغات

مخبر البحث دراسات في اللغة والأدب

المركز الجامعي سي الحوّاس، طريق أمدوكال، 05001 - بريكة (الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2025/02/06 تاريخ القبول: 2025/05/31 تاريخ النشر: 2025/09/01

ملخص:

إنّ الأدب ما هو إلّا خطابٌ يتمتّع باستقلاليته التامة، لاحتوائه على قوانين تخصّه، دون غيره من الخطابات، خصوصًا، الخطاب الشعريّ. فما مدى فاعلية الآلية النقدية التي اعتمدها محمد مفتاح في قراءة النصّ الشعريّ؟

لذا سأحلّل نصًّا شعريًّا عبّاسيًّا وفُقّ آليّة من آليات النّاقّد محمد مفتاح الذي استند إلى مناهج متعدّدة في تحليله للخطاب الشعري، مرّكّزًا في ذلك على بنية البيت الشعري، ودراسة البيت من الدّاخل؛ وفق منظوره البنيوي، دون الالتفات إلى العوامل الخارجيّة التي صاحبت إنتاج النّص. وسأقف على مستوياته الثلاثة: صوتيًّا، ومعجميًّا، وتركيبيًّا، التي تخضع لمبدأ الأولوية في الوجود داخل النّص، من الخاصّ إلى العام.

كلمات مفتاحية: التّشاكل الصوتي، التّنائية الضدّيّة، العروض، القوافي، التّكرار اللفظي، التّكرار الحرفي.

Abstract :

Literature, especially poetry, is considered an independent type of discourse, governed by specific rules. This distinction has given rise to significant theories and critical approaches within the area of Literary Discourse Studies.

The objective of this study is to see the efficacy of Muhammad Muftah's critical framework in reading poetic texts. For this, an Abbasid poetic text will be analyzed using one of the critic mechanisms of Muhammad Muftah, who relied on multiple approaches in his analysis of poetic discourse. The analysis will focus on the internal structure of the poetic verse, that is, examining the text from the internal structural

perspective and disregarding external factors that affect its production, and it also will encompass the three text levels: phonological, lexical, and syntactic, which are subject to the principle of priority in existence within the text.

Keywords: phonological isotopism, binary oppositions, prosody, rhymes, lexical repetition, literal repetition.

*المؤلف المرسل: خليل صلاح الدين بلعيد

1. مقدمة

حاول الناقد محمد مفتاح أن يعمّق منهجه النقديّ، بتوفيقه بين مفاهيم نقدية عديدة اقتبسها من اتجاهات لسانية وسيميائية، مقتنعاً، في كلّ ذلك، بدور العملية الانتقائية في بناء منهج متكاملٍ منفتحٍ على معطيات معرفية كبرى. وانطلاقاً من تصوّراته كان موضوعُ هذا المقال. تمّ تقسيمُ النصّ الشعري إلى ثلاث بنيات، البنية الأولى من (01) إلى (09) ويدور محورها حول إثبات الوجود، وحرية الاختيار، أمّا البنية الثانية، من (10) إلى (17) ويدور محورها كامتداد للبنية الأولى، مع التلميح الصريح إلى من كانت سبباً في بقاءه، ثم تأتي البنية الثالثة، كهدف رئيس، يتراوح محورها ما بين قطبين، مدح وافتخار، أرادهما الشاعر لكي يصل إلى مبتغاه، من وراء مدح الممدوح.

1- تحليل البنية الأولى: [09-01]

وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لَا الْجَمَالَ	بَقَائِي شَاءَ، لَيْسَ هُمْ، ارْتَحَالاً
لَكُنْتُ أَظُنُّنِي مَنِّي خَيَالاً	وَلَوْلَا أَنَّنِي فِي غَيْرِ نَوْمٍ

نستهلّ تحليل البنية الأولى بالتركيز على التشاكل الصوتي، ونبدأ بتعداد حروفها، بحسب صفاتها، مبتدئين بالمجهور منها، نرتبها ترتيباً تنازلياً، مراعيين في ذلك نسبة توظيفها. [(هـ)=11، (ب)=13، (ج)=8، (د)=3، (ذ)=1، (ر)=13، (ز)=1، (ض)=1، (ط)=0، (ع)=7، (غ)=4، (ق)=4، (ل)=30، (م)=17، (ن)=26، (هـ)=6، (و)=17، (ي)=24].

ثمّ ننتقل إلى تعداد الأصوات المهموسة من البيئة الأولى دائماً. وهي كالآتي:

[(هـ)=7، (ح)=6، (خ)=3، (ك)=8، (ش)=3، (س)=10، (ت)=16، (ص)=3، (ث)=3، (ف)=13].

بداية، نستهلّ تحليلنا للبيت الأول مركّزين في ذلك على أوّل صوت منه، والذي يتمثّل في "الباء" المفتوحة من "بَقَائِي" فهي صوت أصليّ من بنية الكلمة، وترتيبها الصوتي حسب ما أقرّه الخليل

بن أحمد الفراهيدي مستنداً في ذلك إلى تدريج الأصوات في الجهاز النطقي بترتيبها على المخارج الطبيعية من الصدر إلى الشفتين، فأنزلت في المرتبة الثالثة والعشرين، فهي صوت شفوي انفجاري مجهور، تدل على الشدة والقوة، وعندما نطق بها، فما يصاحبها هو رفع الهامة، وعدم الرضوخ وكذا الشّعور بالعزة، وهذا حال الإنسان العربي، بخاصة شاعرنا الذي يصبو المكانة الرفيعة. وأمّا الصّوتان "القاف، والهمزة"، فإنّهما ينتميان إلى نفس الصّفة، فهما من الأصوات الشديدة الانفجارية. وصوت "الياء" فله شأن خاص، سنتحدث عنها فيما بعد.

ننتقل إلى باقي الأصوات الموظفة في البيت الأول، ونقوم بتعدادها، نجد أنّ الصّوت الذي طغى، وكان له النصيب الأكبر هو صوت "اللام" ثم يأتي في المرتبة التالية صوت "الميم" وهما من "أصناف لا يصلح فيها إلاّ الجهر مثل الصّوائت أي (الحركات) وأنصاف الصّوائت (الواو والياء) والحروف الخيشومية (الميم والتّون) والجانبية (اللام)" (حركات، 1998، صفحة 54) فاللام والميم صوتان جهريان، كما وصفهما مصطفى حركات بالحروف الجرسية (les sonantes)، ويكونان بين الشدة والرخاوة أي بينية، فاللام حرف مائع، والميم حرف خيشومي.

استهلّ الشاعر قصيدته المدحية بكلمة (بقائي) " فالباء والقاف والياء أصل واحد، وهو الدّوام. قال الخليل: يقال بقيّ الشيء يبقى بقاءً، وهو ضدّ الفناء" (فارس، 1979، صفحة 276) فالياء هنا ضمير وضع للكناية التي تدلّ على المتكلم، الذات الشاعرة، انتقل من ضمير التّكلم إلى ضمير الغيبة، فبنية الالتفات تتكوّن من دالين، الدال الأول (الياء) من بقائي، والثاني المتكوّن من ضميري الغيبة، المنفصل: (هُم)، والمتّصل: واو الجماعة من الفعل زَمَ (وا)، فهذا التّحوّل المفاجئ في الصياغة الشعريّة أحوال على ذاتين: (الأنا) التي تتمثل في الذات الشاعرة، وبين (الآخر) التي نسقطها على عدّاله وحاسديه من المتشاعرين الذين ذكرهم في البيت التاسع والعشرين.

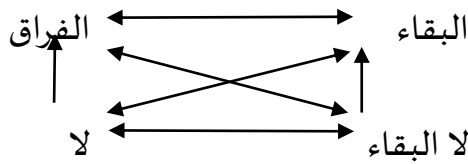
ونستشف ممّا قصده في كلمة [بقاء+ ي] مؤكّداً على تشبّثه بالحياة "بقاؤه على قيد الحياة" وأنّ ممدوحه سيزولون عن الإمارة، وأنّ حسّاده سيتوقفون عن ملاحقته، فما يتبقى سوى شعره. وقد أشار البرقوقي: "إنّما أثبت الرّحيل لحياته دونهم بناء على أنّ الحياة والأحبة شيء واحد، فليس هناك حياة وأحبة ولا صبر وجمال، وإنّما هم الحياة عينها، ومطّهم الصّبر نفسه" (البرقوقي، 1986، صفحة 337) أمّا البيت الثاني الذي ركّز فيه على ما جرى له من ألم الفراق والبين، فيعبّر عن تعلّقه بالحياة، إذ استهلّ بيته بحرفٍ مهيمنٍ "التاء" المهموس ووظّفه في بداية كلّ شطر، في الشّطر الأول "تولوا" وفي الشّطر الثاني "تهيبني"، إلّا أنّه استدرك همسه، وانطلق جاهرًا بحروف مجهورة، بدءاً بحرف "الواو" فحرف "اللام" وأعاد حرف "الواو" مرّة أخرى، لأنّه حرف انزلاقي شفويّ يتّحد مع حرف "الباء" في الشّفوية والجهر، والتي ذكرت بعده مباشرة، وهناك حرفان مهيمنان "الياء" و"النون" الجهريان كذلك، فنرى أنّ

حيّز الحروف (ب، ي، ن) هي ذات أصل واحد، "وهو بعد النّبيء وانكشافه، فالبين الفراق" (فارس، 1979، صفحة 327)

ويتبين لنا مدلولات هذه الحروف، وإيحاءاتها في:

الأفعال: تولّوا، تهيّب، فاجأ. **الضمير:** واو الجماعة، وياء المتكلّم. فالفعل "تولّوا" يدلّ على الإدبار والإعراض. والفعل "تهيّب" يدلّ على ما يبعث في النّفس من الخوف والرّهبة، والفعل "فاجأ" يدلّ على المباغتة والإتيان على حين غرة.

أمّا **الضمير**، نسجّل التفاته من الغيبة باستعمال واو الجماعة إلى المتكلّم من خلال هيمنة ضمير المتكلّم، فهذا ليس بدعاً على شاعرنا، فهو مدّاح من الطّراز الأوّل، لأنّ مدائحه لم تكن تستهدف الشّخص بقدر ما كانت تستهدف المثل الأعلى أو القيمة التي كانت تنبع أصلاً من إيقاع الشّاعر الذاتى الخاصّ (العشماوي، 1983، صفحة 234) وتوظيفه لضمير المتكلّم مرتين في هذا يدلّ دلالة قاطعة، بأنّه يعتدّ بنفسه أيّما اعتداد بصورة جلية وواضحة، وبرزت سمة التّرجسيّة فيه تعويضاً عمّا فقده. فثارت ثورته التي وجّهاها "إلى الواقع الخارجى، كما كانت موجّهة إلى داخله، مرتدّة إلى ذاته." (العشماوي، 1983، صفحة 49) فاحتمأؤه بذاته، حتمت عليه أن يرفض الفراق، ويتمسّك ببقائه، لأنّ في البقاء حياة، وهو سرّ من أسرار الشّاعر الذاتيّة في تعلّقه بالحياة.



فالمربّع يعبر عن: البقاء/الفراق = التّضاد.

البقاء/ لا بقاء = التّناقض.

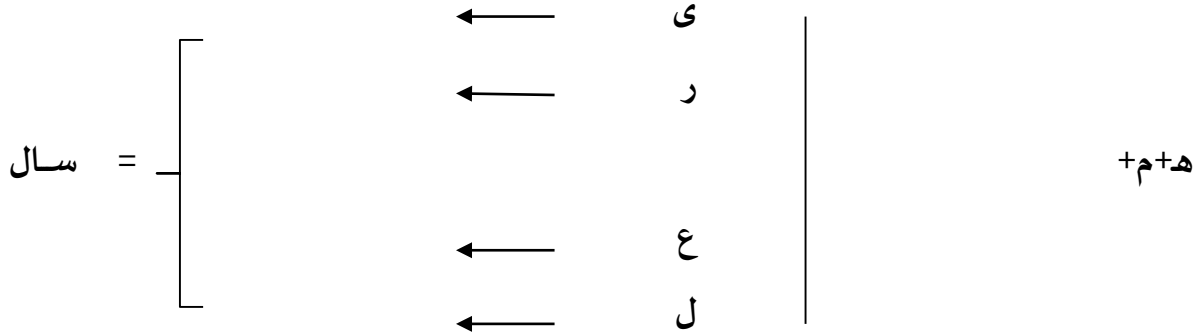
لا فراق / البقاء = الأمل وحبّ الحياة.

لا بقاء / فراق = الرّفص.

لا فراق / لا بقاء = وسطيّة الرّأي.

صيغ هذا البيت وفق محور التداخل بالإثبات، لأنّ الشّاعر لا يريد الانتقال بعيداً عمّا يصبو إليه، ومن هذا المنطلق نوّكد مدى تعلّقه بالحياة وتفضيله البقاء على أنْ يرحل. والرّفض الذي تشبّث به الشّاعر، يؤكّده في البيت الموالي، بتعبيره عن التّحوّل من حالة إلى أخرى، بتوظيفه، لحيز الأصوات الدّالة على ذلك، في (هـ، م، ي) من خلال تعداد أصوات البيت نفسه.

(0ب) (2ل) (6م) (3س) (4ي) (2ع) (3هـ) ← (هـ، م، ي)



هـى فعل "يدلّ على ذهاب شيء على وجهه، وهى الماء: سال" (فارس، 1979، صفحة 63). وإذا ما استبدلنا لام الفعل هـى بحرف آخر يتمثّل في حرف الرّاء، فإنّه يحمل نفس المدلول، ف"همر: الهاء والميم والرّاء: أصل يدلّ على صبّ وانصباب... وهمر الدّمع وانهمر: سال" (فارس، 1979، صفحة 64) وما يشبهه كذلك الفعل همع لفظاً ومعنى ف"الهاء والميم والعين: يدلّ على سيلان شيء. وهمعت العين: سال دمعها" (فارس، 1979، صفحة 67). وهناك فعل رابع، وهو همل حيث "الهاء والميم واللام: أصل واحد. أهملتُ الشّيء، إذا خَلَيْتُ بينه وبين نفسه،... وهملتِ العين: مثل همرتُ." (فارس، 1979، صفحة 67). فإذا كان معنى الحيز (هـ، م، ي) هو سال، فإنّنا نرى اشتراكها الموحّد في المعنى والذي يتمثّل في السّيلان، فإنّ هذا السّيلان يحيلنا إلى المعنى المشترك كذلك بين "سال" وبين "سار" التي تحمل المعاني التالية:

سال = سار ← الجريان .

إنّ المعنى المشترك بين هذه الكلمات التي تعني بصفة كليّة التّحوّل الطّارئ على حالة معينة، إذ ذكر نوعاً من السّير في صدر البيت "ذميلاً" أي السّير البطيء المتوسّط، وأتى بما يقابله في "الانهمال" أي الانسكاب، وبهذا نلاحظ بأنّ الشّاعر يفضّل البقاء على أنْ ينتقل إلى حالة أخرى كما تنتقل دموعه توجّعاً وتحسّراً.

ومن هذا المنطلق، نلاحظ أنّ الشّاعر قد ثار على الأوضاع المزريّة ثورة عارمة، وهذا ممّا وظّفه في نهاية البيت الرّابع، حيث استعمل الفعلين، "ثار" و"سال" الدّالّين على استمرارية التّحوّل والثّوران.

كما نرى التشاكل الصوتي والخطي بين "كأن" و"كان" ف"كأن" أفرزت "تصوّراً يربط بين ما قبلها وما بعدها، للدلالة على التقريب والظن" (مارون، 2007، صفحة 253) والفعل كان يمثل اللحظات التي قضّاها تحت سيطرة الإبل، فمنعته حركيته التي اعتادها. كما يعبر عن عدم البكاء قبل أن يحدث الفراق، لأنّ فراق أحبائه أسال الحبر والدّمع، فهو مبالغ في أمره، "وأدخل (كأن) لتخليص اللفظ من الكذب" (العكبري، 2003، صفحة 222) وما يلفت الانتباه في هذا البيت، يتمثل في جملة الشرط، وتحديدًا فعلها الدال على الثورة التي تؤدي إلى التغيير الجذري لما كان سائداً ومعمولاً به، فمصيره قد ارتبط بالعيس التي بركت فوق جفونه، ممّا أدى بعد ذلك إلى إحداث التحوّل المفاجئ. ويلجأ الشاعر في البيت الثامن إلى عملية الحذف، ويقدر المحذوف منه في بدايته بالفعل "أفدي" [بجسمي من برته] أي من كانت سبباً في نحالته، لأنّها جعلته يفكر فيها تفكيراً متواصلاً دون انقطاع، حتى ضعفت بنيته، وأصبح نحيلاً.

وقد جاءت القصيدة على وزن عروضي من بحر الوافر "سّي بذلك لتوافر حركاته، لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفاعِلُنْ" (الشّوابكة وأبو سويلم، 1991، صفحة 312) وهو من أكثر البحور استعمالاً لوفرة حركاته، أمّا القافية فهي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ" (أنيس، 1952، صفحة 244) والقافية، هنا، فقد جاءت على إيقاع موسيقيّ متكرّر، قافية المتواتر، أي "توازي مقطعين متوسّطين في آخر القافية (فعلُنْ)" (ميمون، 2007، صفحة 312) والتي من إمكانياتها ضبط مجالات الإيقاع الصوتي المنتظم في النصّ، لما لها من أثر بالغ على السّمع الذي يميل إلى الانتظام والهدوء والسّكينة، ومنّ الواضح أنّ التّناظر نجم عن الوزن الذي يعدّ السّمة العامّة في الشعر العربيّ.

2- تحليل البنية الثّانية: [17-10]

بَدَتْ قَمَرًا وَمَالَتْ خُوطَ بَانِ	**	وَفَاحَتْ عَنَبْرًا وَرَنْتَ غَزَالَا
****	****	
عَلَى قَلِقَ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتَى		أُوجْهَهَا جَنُوبًا أَوْ شَمَالَا

يتّصف الصّوت المجهور بمزايا عديدة، منها، الحركة القويّة التي تشدّ انتباه المتلقي، حيث يستقبل الرّسالة بوعي تامّ، فيؤثّر فيه تأثيراً يوقظ لديه الإحساس بالجمال الفنّي، وبكلّ ما له علاقة بجماليّة المقروء، عندها يتذوّق لذة النصّ.

ونلاحظ أنّ الصّوت المجهور في هذه البنية قد كانت الغلبة لصوت اللام، [23] مرّة، باعتباره رويّاً للنصّ، ثمّ يليه، تقريباً، بالتساوي، الأصوات التّالية: الواو [19] مرّة، النون [18] مرّة، الياء [18] مرّة،

الميم[15]مرّة، الرّاء[15] مرّة. لذا نعتبر تساوي الأصوات، قد نتج عن استقرار حالة الشّاعر النّفسية، لأنّه في معرض حديثه عن صويحباته اللّواتي فعلنَ كذا وكذا...إلى مَنْ بعثت فيه أملاً زحج عنه أثر قبوع العيس على صدره، فجاءت التّراكيب النّحوية متساوية من حيث الطّول، إذ نرى التّركيب التّالي:

فعل + فاعل مستتر + حال
فعل + فاعل مستتر + حال
فعل + فاعل مستتر + حال

فبؤرة التّعير تتمثّل في الفاعل المستتر "هي" من خلال الحركات الأنثوية المتتالية التي تستميل بها الشّاعر الذي نسي همومه بفعلتها، وما قامت به، من تتابع حركي ينمّ عن رغبة الأنثى فيه، فكانت: ظهورها المباغت، وكأنّها بدر تمام، لا يضاهيها مخلوق على وجه الأرض، حسناً وجمالاً. فقد رسم لوحة تفوق ما يعرف في الغرب بالموناليزا، من خلال وجهات النّظر التي أبدع فيها، وهي:

- الوجه: قمر يجذب له من رآه، فيبتزّ العقول لغضارته وبهائه.
- القدّ: المعتدل في تشنيه وتمايله الباعث للانهار.
- التّطيّب: التّطيّب بأجود مسك والجودة فيه غلاء ثمنه.

- سواد المقلتين:

* الظهور	=	القمر .	←	الوجه الحسن
* لتبختر	=	غصن	←	القدّ الجذاب
* طب	=	العنبر	←	إحداث الحاذسة
* سواد	=	الغزال	←	الجمال الطّبيعي، الخلاب.

وَجَارَتْ فِي الْحُكُومَةِ ثُمَّ أَبَدَتْ ** لَنَا مِنْ حُسْنِ قَامَتِهَا اعْتِدَالًا
ودور التّركيب في البيت حيث ربط الجمل بعضها بعضاً برابط العطف إلّا أنّه عدل عن استعمال الحال، وفضّل لشبه الجملة (في الحكومة).

الجور=(ج، و، ر) جذر يدلّ على "الميل عن الطّريق" والظّلم، ولها معنى آخر، يتمثّل في الدّلالة على "الخفر والتّأمين، وهذا المعنى كان له تقديس في الدّهنية العربية، وذلك أنّ سيّد العشرة، إذا أجار على

قبيلته إنسانا لم تخفر ذمته مهما كانت بينه وبينهم عداوة أو خلاف في الدين" (مفتاح، 2005، صفحة 216)

في الحكومة = حكمها

ماذا أظهرت؟ التركيز على اعتدال قامتها.

ثم يكمل في البيت [12]: ما فعلته به حبيبته، وقد قيل أنّ الشاعر لم يعرف إلاّ أمّ محسّد أي زوجته.

السّور = الوصال = البقاء

الحزن = البحر = التحال

فهذا التّقابل يعكس فلسفة الشّاعر في الحياة، من منظور منطقيّ، فهي مجموعة من ثنائيات ضديّة، متناوبة، فحيناً: سرور، فحزن، ومرة وصال فهجر، وهذا ما يدعو إلى نختر ما بين: أنّ نبقي أو فلنرتحلّ دون رجعة.

ونأتي إلى البيت [16]: لنسلط الضّوء على كلمة "أرض"، ونبحث عن مدلولها المعجميّ، فما معنى (الهمزة، والرّاء، والضّاد)؟ من بين أصولها، أصل يدلّ على "كلّ شيء يسفل ويقابل السّماء" (فارس، 1979، صفحة 80). إلّا أنّ الشّاعر قد جعل أرضه على خشب رحله، وعلى ظهر فحل من الإبل، ممّا يدلّ على نفسيّة الاستقرار المعشّشة فيه، لأنّ ما يصبو إليه من جاهٍ ونفوذٍ، يحتّم عليه ألاّ يدير وجهه إلى الثّبات والجمود في مكان واحد. إذ نلاحظ تمسّكه بهذه الكلمة التي ردّدها متعاقبة في البيت [15] جعلت أرضي، وفي البيت [16] ذكرها مرّتين، ليؤكد لنا محور البيت الأوّل من القصيدة، بأنّه لا يرضى ولن يرضى إلّا بالبقاء في أرضه.

ونشير هنا إلى براعة الشّاعر في اللّعب بالكلمات، حيث رصد الثّنائيات المتضادة، بين البقاء (المقام) وبين الرّحيل (الزّوال)، بين ما يدلّ على الثّبات والاستقرار وبين ما يدلّ على التّحوّل والحركة. وهذا جعله يربط هذا البيت بالبيت الذي يليه، الحامل بين طيّاته، الحركة الدّوّوب، والصّورة المتحرّكة، والمستمرّ في كلّ الاتجاهات، لأنّه وظّف الصّفة المشبهة (قلّق) [اعتماد رواية أخرى للبيت]. والقلّق: صفة لبعير يمتاز بالسرعة الفائقة. فنجد ما تلا الصّفة المشبهة فعلاً ذوّمن دالّ على الحاضر، فالتركيب مرتبط بحركيّة الشّاعر.

نعود إلى ترتيب قوافي البنية الثّانية، لنلمس جوهر الانتقال المنطقيّ الذي شيّده الشّاعر، كي يبوّح بأسرار الحياة التي خبرها، باعتماده على في ترتيب قوافيه المختارة، بالشّكل التالي:

البيت[11] ← اعتدال ← الوسطية في الحياة دون غلو.

البيت[12] ← وصال ← التواصل مع الآخر.

البيت[14] ← انتقال ← تحولات من ضعف إلى قوة إلى ضعف.

البيت[16] ← الزوال ← الاندثار والفناء.

نحاول تتبُّع المدود والتشديد، لاستجلاء عناصر النغم الكامنة في بنية النصّ، بما أنّ أهمّ عناصرها في العربية، "هو الزّمن، ويسمى مدّاً لما يخصّ الحركات و تشديداً عندما يتعلّق بالحروف." (حركات، 1998، صفحة 78) نأخذ عينة منها. سنرمز إلى المدة الطويلة (+) وما تبقى قصيرة.

* فما حاولت في أرض مقاما (صدر) ← * فما = ما +، حاولت = حا+، في= في+، مقاما = قا +، ما

.. +

* ولا أزمعت عن الأرض زوالا (عجز) ← * ولا = لا+، زوالا = وا +، لا +.

نلاحظ أنّ عنصر النغم المتمثّل في المدة الطويلة، قد هيمن على صدر البيت، ممّا يدلّ على أنّه يبرّز نفسه لمرحلة قادمة، وستكون حاسمة، لأنّه مزج بين عناصر النغم من مدّ وتشديد، خلافاً عمّا سبقه، فإذا كانت المدود مهيمنة في صدر البيت السابق، فإنّها انتقلت إلى عجزه في البيت الموالي، مع استغلال الشدّة، وهذا دلالة على أنّ الشاعِر قد اختار أقرب السّبل للوصول إلى ممدوحه، وبأقوى وسيلة، وهي الرّيح، وكأنّه سيّدنا سليمان.

وهذا هو البيت: نرّمز إلى الشدّة (-)

* على قلق كأنّ الرّيح تحتي (صدر) ← * كأنّ = نّ -، فكّ الإدغام [نّ نّ]، ريح = ري+

* أوجهها جنوبا أو شمالا. (عجز) ← * أوجهها = جّ -، فكّ الإدغام [جّ جّ]: أوجهها = ها +؛ جنوبا

= نو+، با+، شمالا = ما +، لا +.

ألف الشاعِر ترحاله وشدّ رحاله من شعاب إلى أخرى، على متن جماله (أرضه) باحثاً غير كالي، عن المجد الذي طالما راوده في أحلامه، إلى أن وصل هدفه بدرّبن عمار صاحب طبرية.

3- تحليل البنية الثالثة: [18- 47]

إلى البدر بن عمار الذي لم ** يَكُنْ في غرة الشهر الهللا
 *** ** ****
 وأعجب منك كيف قدرت تنشأ *** وقد أعطيت في المهدي الكمالا

إنّ دور الأصوات المجهورة التي تتناوب مع الأصوات المهموسة داخل النصّ، تضيف عليه مسحة ذات جمال وقوّة، ويكون النصّ حاملاً لدلالات خفية لأنّ الشّعْر هو اللّعب بالكلمات التي تبعث في المتلقي الإحساس بالمشاعر الجياشة النبيلة.

فإذا ما أحصينا الأصوات المجهورة التي وظفت ضمن ما تبقى من النصّ الشعريّ، في البنية الثالثة، فإنّنا نرى أنّ غلبة هذه الأصوات يعود إلى حرف اللام، بحكم أنّه استعمل كحرف روي بنيت عليه القصيدة، واحتلّ الرتبة الأولى فيها من بين الأصوات المجهورة، فكان عدد اللامات فيها [96] مرة، وبمشاركة صوت الميم [78] مرّة، فالياء [72] مرّة، فالواو [59] مرّة، ثمّ النون [53] مرّة. وقد اختار الشاعر من الأصوات ما يفيد التناغم والائتلاف والتناظر وقد ظهر ذلك في التكرار.

أولاً: التكرار الحرفي: وقد تحدّثنا عنه فيما سبق.

وثانياً: التكرار اللفظي، وذلك بإعادة ألفاظ تساهم في نسج النصّ، ليسهل على المتلقي، سواء أكان المتلقي الأوّل، الممدوح، أو أي متلق آخر، ومما كرّره من ألفاظ تدور في إطار محدّد، رسمه ليؤثّر في ممدوحه، ويبلغ رسالته المشقّرة إلى عدّاله، من الحساد والمتشاعرين. ومنها: (حسن) في البنيتين السابقتين وقد أتى بما يرادفه (جمل) ومشتقاتها متجمّلات، جمال، جمال و(مثل) و(مثال)، (حسام)، (قيل)، (مقال)، (الوطء)، (مسائي)، (سؤال)، (وجال) (سرور) (مستميح) و(مستماح)، (سهم) و(سهام).

ثالثاً: التكرار - لم يَكُنْ....

التركيب: - لم يعظم....

- لم يزل.....

- لن يزال.....

- أعزّ مغالب كفّاً وسيفاً...

- أشرف فاخر نفساً وقوماً...

- أكرم منتّم عمّاً وخالاً...

- يا ابن الطّاعنين بكلّ لدن.....

- يا ابن الضّاربين بكلّ غضب.....

- قد أمنت

- قد وجلت.....

- سبقت السابقين فما تجارى، وجاوزت

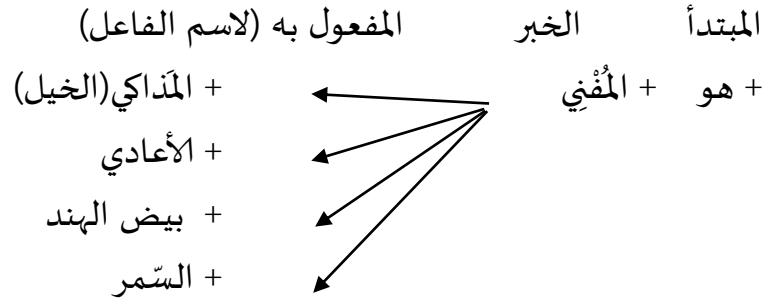
العلو فما تعالى.

فلَمْ يَأْتِ التَّكْرَارَ هُنَا لَتَقْوِيَةِ الْجَانِبِ الْخَطَابِيِّ الْمَوْجَّهِ إِلَى الْآخِرِ فَقَطْ، وَإِنَّمَا صِيغَ كَذَلِكَ لَضَبْطِ الْإِيقَاعِ الْوِزْنِيِّ الْمُتَضَافِرِ مَعَ الْقَافِيَةِ.

إِنَّ اللَّوْحَةَ الَّتِي رُسِمَتْ لِلْأَمِيرِ بَدْرٍ تَفُوقَ الْخِيَالِ، إِذْ بِهِ يَكْتَسِبُ قُوَّتَهُ "مِنْ فِرَاقِ الْقَانُونِ الطَّبَّيْعِيِّ الْمَأْلُوفِ عِنْدَمَا ثَبَتَ عَلَى صُورَةِ الْبَدْرِ غَيْرِ الْمُتَحَوِّلِ". (زامل، 2003، صفحة 111) لَكِنَّ الْبَدْرَ الْحَقِيقِيَّ غَيْرَ ثَابِتٍ مُتَحَوِّلٍ مِنْ حَالَةٍ إِلَى أُخْرَى. وَنَجْدُهُ يَخْتَارُ أَلْفَاظًا مُتَشَابِهَةً مُعْجَمِيًّا، ذَاتَ مَجَالٍ دَلَالِيٍّ وَاحِدٍ، بَيْنَ الْبَدْرِ وَالْهَيْلَالِ، فَذِكْرُ الْأَوَّلِ يَسْتَدْعِي وَجُودَ الثَّانِي حَتْمًا، فَيَكُونُ: الْبَدْرُ ← (غُرَّةُ الشَّهْرِ) ← الْهَيْلَالُ. وَنَحْلُلُ الْبَيْتَيْنِ مِنْ نَاحِيَةِ التَّرْكِيبِ النَّحْوِيِّ، إِذْ نَجِدُ أَنَّ الْمُبْتَدَأَ قَدْ حُذِفَ، وَالْمُتَمَثِّلُ فِي الضَّمِيرِ، وَهُوَ كَالْتَّالِي:

- المبتدأ	+ الخبر	+ مضاف	+ تمييز
هو	أعزّ	مغالب	كفّاً
هو	أعزّ	مغالب	سيفاً
هو	أعزّ	مغالب	مقدرة
هو	أعزّ	مغالب	آلاً
هو	أشرف	فاخر	نفساً
هو	أشرف	فاخر	قوماً
هو	أكرم	منتّم	عمّاً
هو	أكرم	منتّم	خالاً

كما نجد التَّركيب النَّحْوِيَّ الْمَوَالِي: لِلضَّمِيرِ مَدْلُولَاتٍ فِي مِيَادِينِ عِدَّةٍ، مِنْهَا عِلْمُ النَّحْوِ ذَلِكَ الْاسْمُ الْجَامِدُ الَّذِي "يَدُلُّ عَلَى صَاحِبِهِ دُونَ حَاجَةٍ إِلَى قَرِينَةٍ، فَهُوَ بِلَفْظِهِ دَالٌ عَلَى شَيْءٍ يَدْرِكُهُ السَّمْعُ فِي جَلَاءٍ وَوَضُوحٍ" (العليم، 2004، صفحة 338) وَمَا جَاءَ بَعْدَهُ، اسْمُ الْفَاعِلِ، الَّذِي لَهُ عَمَلَانِ، عَمَلُ صَرْفِيٍّ، وَعَمَلُ نَحْوِيٍّ، سَنُرَكِّزُ عَلَى الثَّانِي مِنْهُ، لِمَا لَهُ مِنْ دَوْرٍ فِي التَّرْكِيبِ:



ولنرصد المقولات النحوية رصدًا شاملاً داخل البينية:

التَّنْكِير	التَّعْرِيف	الزَّمان
×	البدر	لَمْ يَكُنْ (المضارع المنفي)
مثل	غرة الشَّهَر	لَمْ يَعْظُمْ (المضارع المنفي)
حسن	الهلال	لَمْ يَزَلْ (المضارع المنفي)
حسام	قناة بني	لَنْ يَزَالَ (المضارع المنفي)
سنان	الطَّاعِنِينَ	أَبْصَرْتُ (إثبات ما مضى)

نرى أَنَّ ما وظَّف من كلمات معرفة، البدر وغرة الشَّهَر، المعرفة بالإضافة، والهلال، ... ما هي إلَّا كلمات لها دلالة على مميزات الممدوح، من علوِّ الهِمَّة، وشأن عظيم مترامي الأطراف، وقوَّة بأس لقهر الأعداء، أينما وجدوا، فهذه العظمة التي رَوَّج لها الشَّاعر، بإثبات حقيقة رؤياه الصَّائبة. حينما أكَّد ذلك بفعل "أَبْصَرْتُ". والزَّمان المنفي لا يدلُّ على مجرَّد النفي، وإنَّما ليثبت عكس ذلك.

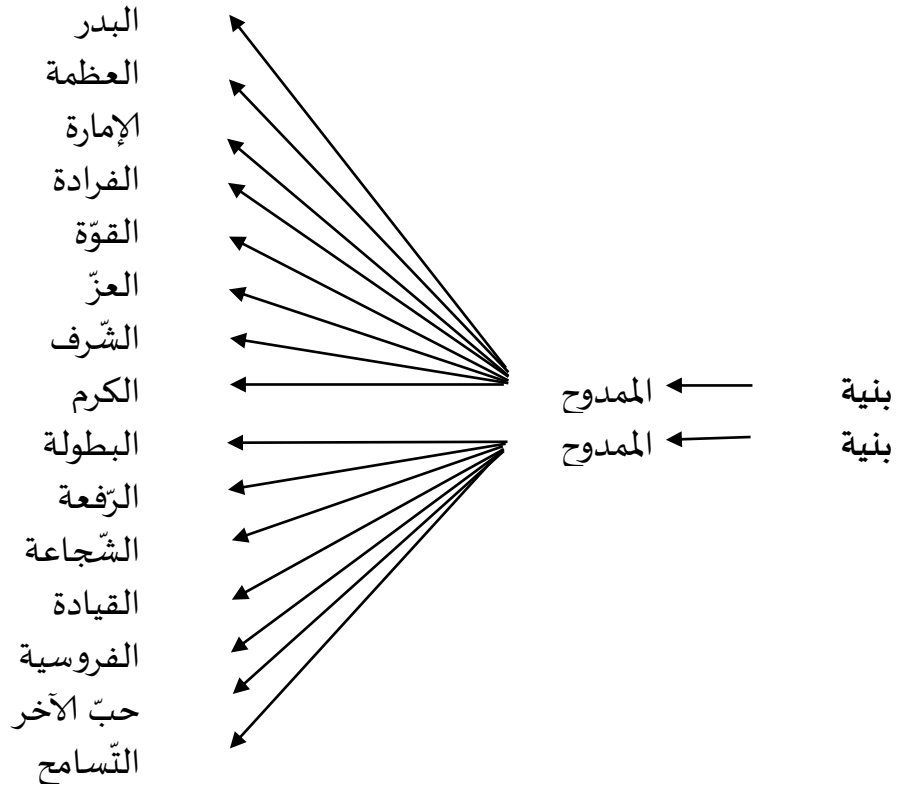
انتقل الشَّاعر من أسلوب الغيبة، من بداية البنية الثالثة "إلى البدرين عمَّار..". إلى أسلوب الخطاب في الأبيات (28-29) منوِّهاً بإنجازات الممدوح، الذي قيل فيه هذا النَّص. وقد جاءت البنية النحويَّة في كلا البيتين متشابهة، ابتداءً حرف النِّداء، الذي يحتاج بدوره إلى منادى، المتمثِّل على التَّوالي في:

الرابط	حرف	المنادى	الجار والمجرور
ف	+ يا +	ابن	+ بكل لدن.
و	+ يا +	ابن	+ بكل غضب.

ثمَّ يعود إلى ضمير المتكلِّم، للحديث عن عظمة نفسه، والحديث عمَّن يظنُّون أنَّهم شعراء، وهم ليس إلَّا متشاعرين، وهو يتلاعب بألفاظ اللِّغة، موظِّفاً ما يسمَّى بالجناس: بين (بذمي) و(من ذا) وبين (من يك ذا)، وهذا للتلاعب بأعدائه الذين وصفهم بالمرضى، ووصف نفسه بالدَّاء العضال.

نقوم بتحليل شخوص البنية الثالثة، تحليلاً بالمقوِّمات، لنقف على سرٍّ من أسرار تفوق الممدوح على غيره، واندفاع الشَّاعر إلى تخليد اسمه، ونبذ من تبقَّى من الحاسدين.

إذ نرى مقوّمات الشّاعر: [+ اسم]، [+ إنسان]، [+ ذكر]، [+ شجاع]، [+ قوي].
 ومقوّمات الممدوح: [+ اسم]، [+ إنسان]، [+ ذكر]، [+ شجاع]، [+ قوي].
 ومقوّمات المتشاعرين: [+ اسم]، [+ إنسان]، [+ ذكر]، [- جبان]، [- ضعيف].
 إنّ بيئة المدح تدور حول محور واحد يخدم الهدف الذي سطره الشّاعر، وهذا الهدف، يتمثّل في إبراز أهميّة الممدوح. وهذا ما يتجلّى فيما يلي:



تمكّن الشّاعر من الإلمام بكلّ الصّفات التي يتحلّى بها ممدوحه، فهو المثال الذي يريد أن يُحتذى به، ليصل إلى مبتغاه، وهكذا، يصل إلى نهاية القصيدة، حيث يصرّح أمام الملاء، قائلاً:

سَبَقْتَ السَّابِقِينَ فَمَا تُجَارَى	** وَجَاوَزْتَ الْعُلُوَّ فَمَا تُعَالَى
وَأُقْسِمُ لَوْ صَلَحْتَ يَمِينَ شَيْءٍ	** لَمَا صَلَحَ الْعِبَادُ لَهُ شِمَالاً
أُقَلِّبُ مِنْكَ طَرْفِي فِي سَمَاءٍ	** وَإِنْ طَلَعْتَ كَوَاكِبَهَا خِصَالاً
وَأَعْجَبُ مِنْكَ كَيْفَ قَدَرْتَ تَنْشَأَ	** وَقَدْ أُعْطِيتَ فِي الْمَهْدِ الْكَمَالاً

وأخيراً، نلتفت إلى النّعمة الموسيقية التي طغت على النصّ، بتظافر مجموعة من العناصر التي وُظِّفَتْ، منها، الوزن العروضي الذي يتمثّل في بحر الوافر، بوفرة حركاته، مفاعلتين مفاعلتين فعولن، وهذا ما أكّده صفّي الدين الحلّي، حينما قال:

بحورُ الشّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلٌ. مفاعلتُنْ مفاعلتُنْ فعولُنْ

وإضافة إلى الالتزام بتوحيد الرّويّ، الذي يمنح النصّ نغمة موسيقية، تؤثر إيجاباً على المتلقّي، كما نلاحظ القافية، المتمثلة في: (مالا) من البيت الأوّل، ز(يالا) من البيت الثّاني، و(مالا) من الثّالث، وهكذا دواليك، إلى آخر النصّ، إلّا أنّنا نشير إلى التّشاكل الواقع بين القوافي في اللّزوم الذي التزمه في كامل النصّ. وهو كالتالي:

1. [مالا] تكرارها ثمان مرّات (08): - الجِمالا - انهمالا - جَمالا - شَمالا - رَمالا - مالا - شمالا -

كمالا.

2. [لالا] تكرارها (07) مرّات: - ضلالا - الجُلالا - الهلالا - القلالا - الرُّلالا - ألالا - الدلالا.

3. [جالا] تكرارها 04 مرّات: - حِجالا - جالا - وَجالا - رِجالا.

4. [صالا] تكرارها 04 مرّات: - وَصالا - صالا - نِصالا - خِصالا.

5. [زالا] تكرارها 03 مرّات: - غَزالا - نِزالا - يَزالا.

6. [قالا] تكرارها 03 مرّات: - انْتِقالا - مَقالا - ثَقالا.

7. [والا] تكرارها 03 مرّات: - زَوالا - طَوالا - سُوالا.

الخاتمة:

إنّ التحليل لخطاب شعريّ عباسي وفّق منظور متعدّد الجوانب، بحسب نظرة الناقد المغربيّ محمّد مفتاح، يستدعي الإلمام التّام بهذه المناهج، لكن ما توصّلنا إليه، فيما يخصّ هذا النّصّ الشعريّ، بأنّ الشّاعر قد تمادى في ذاتيّة خالصة لا مثيل لها في الشّعْر العربيّ، خصوصاً في غرض حسّاس كالمَدح، أين جمع بين ذاتين في كل نصّ مدحي، الذات الشّاعرة وذات الممدوح، لكن هذا المزج جعله يبدع نصّاً جميلاً، كلّما كان راجعاً إلى ذاته، فغنائيته لذاته هي التي ضلّت تتألّق، ليس في نصوصه الخالصة لها، بل حتى في مدائحه، حينما يشارك الممدوح في النّصّ، فشاعرنا يرى ممدوحه مرآة عاكسة لشخصيته، حيث يرى أنّ لا أحد يضارعه، عبقرية وقوّة، وما تبقى من منافسيه سوى أذعياء متشاعرين. وهذا إنّ دلّ على شيء، إنّما يدلّ على فرادته، لغةً وفكراً، وعلى عبقرية منقطعة النّظير.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، (1952)، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- أيمن العشماوي، (1983)، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ط1، دار النهضة العربية، بيروت.
- أبو البقاء العكبري، (2003)، شرح ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج3، دار الفكر، بيروت.
- أبو بكر عبد العليم، (2004)، الموسوعة النحوية والصرفية الميسرة، مكتبة ابن سينا، القاهرة.
- عبد الرحمن البرقوقي، (د.ت)، شرح عبد الرحمان البرقوقي، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت.
- صالح زامل، (2003)، تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ابن فارس، (1979) معجم مقاييس اللغة، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت.
- محمد الشوابكة وأنور أبو سويلم، (1991)، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن.

- محمد مفتاح، (2005)، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، ط 4، المركز الثقافي العربي، المغرب.
- مسلك ميمون، (2007)، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.
- مصطفى حركات، (1998)، الصوتيات والفونولوجيا، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر.
- يوسف مارون، (2007)، اللغة والدلالة، معجم، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت.