

Rhyme and its Impact on Poetic Sentence Structure: Al-Mutanabbi's Poetry as a Model

القافية وأثرها في بناء الجملة الشعرية (شعر المتنبي أنموذجاً)

Nidal Al-Qatameen^{1*}.

¹Sohar University, Sohar, Oman.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 28 Mar 2023

Accepted 27 Apr 2023

Published 01 Jul 2025

*Corresponding author:

Sohar University, Sohar, Oman

Email: nqatameen74@gmail.com.

Abstract

The effect of rhyme extends beyond the boundaries of the vocal musical system; it is closely connected to the morphological, grammatical, and stylistic systems, and even to the poet's vocabulary and word choices. This research aims to explore the influence of rhyme within the sentence, emphasizing its well-known role in verse. It seeks to demonstrate that Al-Mutanabbi's rhymes were not superficial or solely aimed at external rhythm generated by sound. Instead, it addresses the question: Did the poet rely on a single pattern across all absolute and restricted rhymes? What is the compatibility of the phonetic, morphological, and grammatical units that constitute the rhyme in Al-Mutanabbi's poetry? To answer these questions, the study examines three axes through which rhyme can be analyzed: the phonetic axis, the lexical axis, and the syntactic axis. The findings indicate that the poet selects rhymes that match his emotional impulses, often favoring absolute rhymes because they provide the broadest space for expressing his thoughts through their long vocal syllables, whether through establishment or connection.

Keywords: Rhyme, Poetic Sentence, Narrator, Al-Mutanabi.

المخلص

إن تأثير القافية لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية، وحتى بمعجم الشاعر وكلماته. يحاول البحث الكشف عن أثر القافية في الجملة اعتماداً على دورها المعروف في البيت، ويهدف البحث إلى تأكيد أثر القافية في شعر المتنبي لم تكن سطحية غايتها الإيقاع الخارجي الذي يولده الصوت، ثم الإجابة عن السؤال: هل سلك المتنبي مسلكاً واحداً في القوافي كلها المطلقة والمقيدة وما مدى توافق الوحدات الصوتية والصرفية والنحوية المكونة للقافية في شعر المتنبي

في سبيل معرفة ذلك تناولت الدراسة ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها، وهي المحور الصوتي والمحور المعجمي، والمحور التركيبي، وسارت الدراسة وفق منهج أسلوبي من مقتضياته الوصف والتحليل على نصوص تكاد أن تكون كاملة. توصلت الدراسة إلى أن الشاعر يختار القوافي التي تتناسب ودقائقه الشعورية وغالباً ما يميل إلى القوافي المطلقة

لأنه وجد فيها المساحة الأوسع للتعبير عن خوالج نفسه من خلال مقاطعها الصوتية الطويلة وإن لجأ إلى القوافي المقيدة كان عليه أن يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف، أو التأسيس، أو الوصل.

الكلمات المفتاحية: القافية، الجملة الشعرية، الروي، المتنبي.

١. المقدمة

١,١ الإطار النظري والدراسات السابقة

ليس هناك مفر من تناول الجملة الشعرية في ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية، فلكل منها دور مؤثر في صياغة بنية الجملة، وإن كان هذا الدور في حاجة إلى تبيان وإيضاح، لأن الصياغة تظهر لنا وقد توافقت فيها التركيب النحوي مع الوزن الشعري، وتآلف جانبا النسج بحيث يخفى أثر كل منهما في الآخر.

إن الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجملة، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها بعضاً، واختيار أكثر البدائل ملائمة لما يريد. ويشد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقاً عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت وهي الكلمة التي تكون القافية أو تكون جزءاً من القافية جزءاً منها.

ينحصر مجال الاستبدال في داخل البيت في بنية الكلمة، وهي وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها بغض النظر عن نوع الحركة فيها. وليس جميع الكلمات ذات التوازن المقطعي المعين مناسبة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة، بل التوازن المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك. وكل كلمة من مجال ما لها تعاملها النحوي الخاص بما قبلها وبما بعدها، فهناك إذن أربعة مستويات مختلفة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر وتحدد مكان استبدالها هي: الوزن الشعري للقصيدة والتوازي المقطعي للكلمة وإطارها الدلالي، ومجالها النحوي.

وينضوي تحت المجال النحوي خصائص التعريف أو التذكير، والتأنيث، والتقديم أو التأخير، والحالة الإعرابية وعلامتها وكل ذلك تحت الوظيفة النحوية التي تشغلها الكلمة من فاعلية أو مفعولية

ويصبح مجال الاستبدال ضيقاً في القافية لأنها تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على ما ذكرت؛ هذان العنصران هما التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف الأخيرة في آخر البيت، والتماثل الحركي في أجزاء معينة – وأعني بها حرف الروي - من هذا المقطع الموحد. يمكن إدراج هذين النوعين تحت ما يسمى التماثل الصوتي.

وبهمنا هنا أن نحاول الكشف عن أثر القافية في الجملة اعتماداً على أن دورها في البيت معروف، لأن القافية على مستوى الجملة "تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها. وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى توافقها أو اختلافها فيما بينها ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية أو النحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مكثف للغة الشعر كلها تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة" (فضل، ١٩٨٥).

١,١,١ الدراسات السابقة

هناك العديد من الدراسات التي تناولت الموسيقى والإيقاع في شعر المتنبي، أذكر منها:

البنية الإيقاعية في لامية المتنبي، دراسة قام بها الدكتور عاطف عبد الله أبو حمادة ونشرها في مجلة الجامعة الإسلامية في غزة في عددها الثاني من سنة (٢٠١٥). ركزت الدراسة على المكونات الجزئية للبنية الإيقاعية في القصيدة كالصوت، والجناس والتكرار، والتوازي مجلياً كل واحد منها على حدة وصولاً إلى الكشف عن الروابط التي تربط المكونات الجزئية للإيقاع لتشكيل الإيقاع الكلي للنص.

بنية الإيقاع في "مسرحيات" المتنبي، قراءة تحليلية، للدكتور أيمن عبد الحفيظ محمد عياد ونُشرت في مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا في عددها الثاني من سنة (٢٠١٨). ويهدف البحث إلى تحليل البناء الإيقاعي للنص الشعري في

منظومة(المنسرح) عند المتنبي والكشف عن أنساقه وبنائه وقوانينه ودلالاته وخصائصه الفنية. وهي دراسة عروضية إيقاعية.

الموسيقى الشعرية عند المتنبي، وهي فصل من رسالة ماجستير قام بها الباحث دوكالي محمد الأمين مقدمة لكلية الأدب العربي والفنون في جامعة محمد بن باديس في الجمهورية الجزائرية (٢٠١٩-٢٠٢٠م) وهي دراسة فنية جمالية دون التعرض لدور القافية والإيقاع في بناء الجملة.

بيد أن هذه الدراسات قد أغفلت المحور المعجمي والمحور التركيبي عند حديثها عن القافية وتلمس دورها في بناء الجملة في الشعر الأمر الذي يجعل هذا البحث منفردا عنها بهذه الميزة التي لم يتطرق إليها باحث من قبل، وتبقى دراسة مكمله لما بذله السابقون في هذا المضمار.

٢. مشكلة الدراسة وأسئلتها

إن تناول القافية وأثرها في بناء الجملة الشعرية عند المتنبي يرمي إلى التأكد أن القافية عند الشاعر لم تكن سطحية متمثلة في الإيقاع الخارجي الذي يولده تماثل الصوت، بل هناك اتفاق على أن الكلمة الأخيرة في البيت تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعي، والاهتمام والعناية بها، فإننا بحاجة إذن لأن نتبين سبب هذا الاهتمام وهذه العناية، وإصرار الشعر العربي على هذا الوضوح والتركيز، ثم يأتي السؤال هل سلك المتنبي مسلكا واحداً في القوافي كلها المقيدة والمطلقة؟ وما مدى توافق الوحدات الصوتية والصرفية والنحوية المكونة للقافية في شعره؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

٣. الطريقة

٣،١ منهج الدراسة

هناك ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها وتلمس دورها في الجملة في الشعر القديم الذي أؤثر أن أسميه شعر البيت، وهي:

- **المحور الصوتي:** وأعني به الجانب المحدد الذي يظهر في تكرار أصوات القافية.
- **المحور المعجمي:** يتضمن بالضرورة المحور الصرفي.
- **المحور التركيبي:** تمثل واع ونسيج متشابك لكل المكونات المنطوقة والعميقة.

وهذه المحاور تتداخل فيما بينها تداخلا أصيلا بحيث لا يمكن فصلها في الجملة الحية، ومع ذلك فصلت المحور الصوتي وأعطيته مساحة أوسع لما له من أهمية خاصة في هذه الدراسة.

ولأن الشعر لغة داخل اللغة – على حد تعبير بول فاليري- (Valery, 2016) اخترت نماذج من شعر المتنبي الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، ولعل في ذلك إضافة أخرى للدراسات التي اعتنت بشكل خاص بشعر المتنبي، ولكنها بقيت قاصرة النظر في قافية شعره وما لها من أهمية في بناء جملة الشعرية، وجهدت أن يكون هذا التطبيق في كثير منه على نصوص كاملة حتى تكون الرؤية التفسيرية واضحة ومكتملة. وحاولت تبين كيفية تعامل الشاعر مع التقاليد الفنية المعروفة سلفا من قبل النظام العروضي ونظام القافية، ومن قبل النظام النحوي بجوانبه المتعددة ليجعل منها ابتكارا خاصا، وملمحا أسلوبيا متميزا ويحولها إلى مثيرات أسلوبية في القصيدة. للأسباب السابقة أخذت الدراسة جانب الوصف، والتحليل لبعض النماذج المختارة من شعر المتنبي.

القافية

اختلف العروضيون وعلماء اللغة في تعريف القافية. فذهب بعضهم إلى القول: "إنها تبدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله، مع الحركة الصائتة التي قبل هذا الساكن" وهذا مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي. أما تلميذه الأخفش فاعتبرها "آخر كلمة في البيت" انظر: ابن رشيق، ١٩٧٢، ج١، ص١٥١، محتجا "بأن قائلا لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت له بـ (شباب) و(باب) وبأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا: بقيت كلمة القافية،

وإذا قال الشاعر: اجمعوا لي قوافي في الطاء مثلا، فإنما يجمع له كلمات أواخرها طاء، والأصل في الإطلاق تحقيقه" (التنوشي، ١٩٧٥)، وبالعودة إلى التعريف الاصطلاحي للقافية نلبي أن قطرب قال عنها: "القافية هي الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رَوِيًّا"؛ وقال ابن كيسان: "القافية كل شيء لزمته إعادته في آخر البيت"، وقد لا هذا بنحو من قول الخليل لولا خلل فيه. أما الفراء فاعتبرها حرف الروي وحركته، لأنه الحرف الذي تُنسب إليه القصيدة، لذلك يُقال: قصيدة نونية وقصيدة لامية (خلوصي، ١٩٧٧)، ومع ذلك يجوز توصيفها بالقول: إنها وحدة صوتية مطردة اطرادًا منظّمًا في نهاية الأبيات، حتى لأنها فواصل موسيقية متوقعة للقارئ. ولهذا يمكن اعتبارها ضابط الإيقاع في البيت الشعري وفي كل القصيدة.

وتعريف الأخص لها هو الذي يتناسب مع ما يرد تناوله في هذا المجال، ولأن الكلمة الأخيرة تتضمن غالبا ما يلزم نظام الشعر بترده في كل بيت في القصيدة.

المحور الصوتي للقافية

يهدف تناول المحور الصوتي للقافية في حقيقة الأمر إلى الكشف عن دوره في الجملة الشعرية، لأن "النحو هو قمة البحث اللغوي، وهو الهدف الأساسي الذي يسعى اللغويون إلى تحقيقه عند النظر في اللغة المعينة. وأنه لمن الخطأ أن يهمل النحاة الحقائق الصوتية في إجراء بحوثهم وتحليل مادتهم. فهذه المادة بكل بساطة إنما تتألف من عناصر صوتية وأخرى صرفية. وهذا يعني من الناحية المنهجية ضرورة ربط النحو ربطًا وثيقًا بعلم الأصوات والصرف" (بشر، ١٩٧٣) وليست ممارسة في هذه الحقيقة الآن. ولكن ما الدور الذي يقوم به تكرار أصوات معينة في قصيدة ما؟ إن الكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب، وبالتردد الصوتي المتكرر من جانب آخر، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة، فإن كلمات القافية تشكل جانبًا مهمًا من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدي دورًا دلاليًا له أهميته في كيان النص "فتشابه عناصر مختلفة جدًا، أو بالعكس اختلاف عناصر متشابهة جدًا يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة. إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت. والوزن الذي هو نمط مجرد يُعرف عليه بواسطة التقطيع يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص. وسرعان ما يصبح إدراكه آليًا. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك، ويكون مقومًا أساسيًا في التأثير الجمالي العام للنص" (Johnson, 1983) ويتضح هذا بالتطبيق، وليكن على أبيات من قصيدة (لك يا منازل في القلوب منازل) (المتنبي، ١٩٨٣).

لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ	أَفْقَرْتُ أَنْتِ وَهَنْ مِّنْكَ أَوَاهِلُ
يَعْلَمَنَّ ذَاكَ وَمَا عَلِمَتْ وَإِنَّمَا	أَوَّلَاكُمَا يُبْكِي عَلَيْهِ الْعَاقِلُ
وَأَنَا الَّذِي اجْتَلَبَ الْمَنِيَّةَ ظَرْفُهُ	فَمَنْ الْمُطَالِبُ وَالْقَتِيلُ الْقَاتِلُ
تَخْلُو الدِيَارُ مِنَ الظُّبَاءِ وَعِنْدَهُ	مِنْ كُلِّ تَابِعَةٍ خَيَالٌ خَازِلُ
الَلَاءِ أَفْتَكُّهَا الْجَبَانَ بِمُهْجَتِي	وَأَحْبُهَا قُرْبًا إِلَيَّ الْبَاخِلُ
الرَّامِيَاتُ لَنَا وَهَنْ نَوَافِرُ	وَالْخَاتِلَاتُ لَنَا وَهَنْ غَوَافِلُ
كَافَأْنَا عَنْ شِبْهِهِنَّ مِنَ الْمَهَا	فَلَهُنَّ فِي غَيْرِ الثَّرَابِ حَبَائِلُ
مِنْ طَاعِنِي تُغَرِّجُ الرِّجَالِ جَاذِرُ	وَمِنْ الرِّمَاحِ دَمَالِجٌ وَخَلَاخِلُ

نلاحظ بعد قراءة البيت الأول من هذه الأبيات أمرين ونتوقعهما، أولهما: الوزن الخاص الذي تسير عليه القصيدة وهو الكامل التام، وآخرهما: صوت اللام المضمومة التي اتخذتها القصيدة رويًا، وقد ساعدت القافية منذ اللحظة التي جاء فيها الشطر الأول مختتمًا بالاسم "منازل" على توارد كلمات متشابهة في صوتها الأخير "أواهل- عاقل- قاتل- خاذل- باخل- غوافل- حبال- خلاخل". وبرغم هذا التشابه الصوتي تختلف دلالات هذه الكلمات كما يختلف نوعها، وتتباين مجالاتها الدلالية عند ابتعادها عن النص، وكل منها يأتي في الموضع الذي يأتي فيه الآخر في بيته، فهي كلمات بينها تشابه من الناحية الصوتية واختلاف من ناحية الدلالة فهي متغيرة ومتنوعة داخل وحدة الوزن الثابت والقافية الموحدة، وهذا التنوع يتصارع مع ثبات الوزن وتوحد القافية ليكسر رتابة التوقع أو آلية الإدراك مع أن نظام الوزن والقافية هو الذي استدعى هذه المفردات

التي شغلت القوافي. وقد أسست القافية على تكرار الصوت وتوحيده، وجمعت بين هذه الكلمات في إطار القصيدة التي جاءت كل واحدة منها لتؤدي دورها الصوتي الدلالي. ومن هنا تقوم القافية بدور دلالي في تركيب الجملة الشعرية "فالكلمات التي تشترك بالصدفة في عناصر صوتية متشابهة تتجاوز دافعة بمعانيها المعجمية في تقابل حي" (Johnson, ١٩٨٣)، وأما الكلمات التي لا يمكن اشتراكها وهي خارج نص ما فإنها تدفع بعضها نحو تحرر شديد. إن وضوح الطبيعة الدلالية للقافية ينتج عن أمرين في الشعر أولهما: تحريم القوافي المعتمدة على تكرار الكلمة نفسها وهذا ما عابه النقاد العرب القدماء وأسموه الإبطاء، والآخر نشأة القافية غير التامة أي: التي تشترك في جزء أخير يجب تكراره، وتفتقر في جزء ثابت حر (انظر: صلاح، ٢٠٠٧) (مثلاً: اواه/ل - خاذ/ل) وهي التي وسعت من إمكان التجاور الدلالي المدهش.

إن كلمات القوافي دوالٌ بينها تقارب صوتي، ولكنها مختلفة في مدلولاتها، وهذا التقارب الصوتي لم يوجد سوى نظام الوزن والقافية في شعر البيت، والاختلاف الدلالي أدى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص "إن القافية في الواقع جزء من موقعها، فهي توضع في نهاية قبل الوقف مباشرة وتتلقى من خلال وضعها نبزاً خاصاً، والتجانس الصوتي يستحوذ على اهتمامنا. وفي الوقت نفسه ينصرم التوازي، فهنا تشابه في الصوت حيث لا يوجد تشابه في المعنى، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة. والقافية تقلب قانون توازي الصوت والمعنى الذي يبني عليه قانون تأمين الرسالة التي تحملها الكلمات. ومرة أخرى فإن كل شيء يتم كما لو أن الشاعر يبحث - على عكس ما تقتضي قواعد التوصيل الطبيعي- عن زيادة نسبة أخطار الغموض" (Quinn, 1984)، وبرغم أن القافية من حيث تشابهها صوتياً واختلافها دلاليًا تعمل على كسر المبدأ اللغوي الذي يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة، والدوال المتشابهة كلياً أو جزئياً لها مدلولات متشابهة كلياً أو جزئياً وتعمل بالتالي على زيادة نسبة أخطار الغموض برغم هذا كله يعمل موقع كلمة القافية من خلال جملتها وعلاقتها المنسجمة المتبادلة على تأمين صحة المعنى ورفع الالتباس عنه.

ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة هذا التشابه فحاولوا أن يعيخوا تبادل صوتي الواو الممدودة والياء الممدودة في القافية المردفة المطلقة، فيروى "عن مروان بن الحكم أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية وقد أستنشدته من شعره، فأنشدته:

فلو بقيت خلائف آل حَزْبٍ ولم يُلبِسْهُمُ الدَّهْرُ المَنُونَا
لأصبح ماء أهل الأرض غَدْبًا وأصبح لحم دُنْيَاهُمْ سَمِينَا

فقال له مروان: "منونا" و "سمينا" والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز" (ابن عبدربه "د-ت" ج ٥، ص ٣٣٢)، ولكن صاحب العقد يرد هذا العيب قائلاً: "وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحد في قوافي الشعر، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيباً، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العرب كلها قديمها وحديثها" (السابق، نفسها).

القافية المقيدة

أجريت إحصاء على شعر المتنبي فوجدت أن مجموع شعره يصل إلى أحد عشر ومائتين وخمسة آلاف بيت، منها ثمانية عشر ومائتا بيت جاء رويها مقيداً بنسبة ٤٪ تقريباً، مع ملاحظة أنني عدت منها القصائد التي تنتهي بالهاء الساكنة وهي مما يسميه العروضيون وصلاً. "وشاركت الهاء حروف المد واللين في الوصل لخفائها، ولأنها تبين بها الحركة كما تبين بالألف" (التنوشي، ص ١٢٥) وهي القصيدة التي مطلعها (المتنبي، ٢٤٨):

لا تحسبوا ربَّعْكم ولا ظَلَلْهُ أَوَّلَ حَيٍّ فِرَاقُكُمْ قَتْلُهُ
قَدْ تَلَفَتْ قَبْلَهُ النُّفُوسُ بِكُمْ وَأَكْثَرَتْ فِي هَوَاكُمُ الْعَدْلُهُ

والقصيدة التي مطلعها (المتنبي، ص ١٥٦):

وفاؤُكُمْما كالتربيع أشجاء طاسِمْهُ بِأَن تُسْعِدَا وَالذَّمْعُ أَشْفَاهُ ساجِمْهُ
وما أنا إلا عاشقٌ كُلُّ عاشِقٍ أَعَقُّ خَلِيلِيهِ الصَّفِيِّينَ لائِمْهُ

والقصيدة التي مطلعها (المتنبي، ص ٥٢٧):

جاءَ نِيرُونَا وَأَنْتَ مُرَادُهُ وَوَرَّتْ بِالَّذِي أَرَادَ زِنَادُهُ
هَذِهِ النَّظْرَةُ الَّتِي نَالَهَا مِنْكَ إِلَى مِثْلِهَا مِنَ الْخَوْلِ زَادُهُ

والقصيدة التي مطلعها (المتنبي، ص ٥٧٤):

مَا أَنْصَفَ الْقَوْمَ ضَبَّهَ وَأُمُّهُ الطَّرْطَبَهُ
رَمَوْا بِرَأْسِ أَبِيهِ وَبَاكَوْا الْأُمَّ غُلْبَهُ

لأنها قوافٍ لا تنتهي بحركة طويلة.

ويلاحظ أنه برغم ضالة نسبة الأبيات التي لا تنتهي بحركة طويلة في شعر المتنبي نجده قد عوض كثيرا بحركة طويلة لم تأت في آخر القافية، بل جاءت ردفا مثل قوله (المتنبي، ص ١١):

لَا تَحْسُنُ الْوَفْرَةَ حَتَّى تُرَى مَنَشُورَةَ الضِّفْرَيْنِ يَوْمَ الْقِتَالِ
عَلَى فَتًى مُعْتَقِلٍ صَعْدَةً يَغْلُهَا مِنْ كُلِّ وَافٍ السِّبَالِ
وقوله (المتنبي، ص ٢٤١):

مَا أَنَا وَالْخَمْرُ وَبِطِّيخَةُ سَوْدَاءُ فِي قِشْرِ مِنَ الْخَيْرِ رُنْ
يَشْغَلُنِي عَنْهَا وَعَنْ غَيْرِهَا تَوَطَّيْنِي النَّفْسَ لِيَوْمِ الطِّعَانِ
أو جاءت تأسيسا مثل قوله (المتنبي، ص ٢٥٦):

وفاؤكما كالربع أشجاء طاسمُهُ بَأْنُ تُسْعِدَا والدمع أشفاه ساجمُهُ
وهي قصيدة تبلغ اثنين وأربعين بيتا.
وقوله (المتنبي، ص ٥٥١):

أَزَائِرُ يَا خِيَالُ أُمِّ عَائِدُ أُمِّ عِنْدَ مَوْلَاكَ أَنِّي رَاقِدُ

وهي قصيدة عدة أبياتها ستة وأربعون بيتا. وإذن مجموع الأبيات المؤسسة والمردفة في الأبيات المقيدة الآخر واحد وثلاثون ومائة بيت، ولو أضفنا إليها القصيدة الأخرى الموصولة بالهاء الساكنة التي مطلعها:

لَا تَحْسَبُوا رَبِّعَكُمْ وَلَا ظَلَلَهُ أَوَّلَ حَيٍّ فِرَاقُكُمْ قَتَلَهُ
قَدْ تَلَقَّتْ قَبْلَهُ النُّفُوسُ بِكُمْ وَأَكْثَرَتْ فِي هَوَاكُمُ الْعَدْلَهُ

وعدها ثمانية وثلاثون بيتا، صارت الأبيات المقيدة الروي غير المردفة أو المؤسسة أو الموصولة بالهاء الساكنة سبعين بيتا فقط في ديوان ضخم، وهي نسبة لا تكاد تذكر، وهذه الأبيات السبعون منها قصيدة واحدة طويلة عدتها اثنان وأربعون بيتا مطلعها (المتنبي، ص ٤٣٧):

فَهَمْتُ الْكِتَابَ أَبَرَ الْكُتُبِ فَسَمِعْتُ لِأَمْرِ أَمِيرِ الْعَرَبِ
وَطَوَعًا لَهُ وَابْتِهَاجًا بِهِ وَإِنْ قَصَرَ الْفِعْلُ عَمَّا وَجِبَ

والأبيات الباقية موزعة على سبع مقطعات لا تتجاوز إحداها ستة أبيات.

ومن الملاحظ أن الأبيات المقيدة الروي قد اتخذت الأصوات المجهورة - وهي أقوى في الإسماع لها- رويًا، فجاءت الباء رويًا في قصيدة مطلعها البيت السابق، ومقطعة مطلعها (المتنبي، ص ١٨٧):

قَدْ أَصْبَحَ الْجُرْذُ الْمُسْتَغِيرُ أَسِيرَ الْمَنَايَا صَرِيحَ الْعَطْبِ
رَمَاهُ الْكِنَانِيُّ وَالْعَامِرِيُّ وَتَلَاهُ لِلْوَجْهِ فَعَلَ الْعَرَبُ

ومجموعها ستة وأربعون بيتًا، وجاءت الباء الموصولة بالكاف في مقطعة من ثلاثة أبيات (المتنبي، ص ١٣)، وجاءت الدال رويًا في مقطعتين إحداهما من ستة أبيات مطلعها (المتنبي، ص ٣٩٧):

وَزِيَارَةٍ عَنْ غَيْرِ مَوْعِدٍ كَالْغُمُضِ فِي الْجَفْنِ الْمُسَهَّدِ
وَالْأُخْرَى مِنْ خَمْسَةِ أَبْيَاتٍ، جَاءَ فِيهَا (المتنبي، ص ٥٠٥):
يَكْتَبُ الْأَنَامُ كِتَابًا وَرَدَّ قَدَّتْ يَدَ كَاتِبِهِ كُلُّ يَدٍ
يُعَبِّرُ عَمَّا لَهُ عِنْدَنَا وَيَذْكُرُ مِنْ شَوْقِهِ مَا نَجِدُ

وجاءت في مقطعة من بيتين أغرب المتنبي في أولهما إغرابًا شديدًا إذ جمع فيه ثلاثة وعشرين فعلا كلها أفعال أمر بحيث تصعب كتابة هذا البيت وقراءته:

عِشْ إِبْقِ إِسْمُ سُدُّ قَدْ جُدُّ مُرِ إِنْهُ رِفِّ إِسْرِ نَلِّ غِظِّ إِرِمِ صَبِّ إِحِمِ إِغْرِ إِسْبِ رُجِّ رُجِّ دِلِّ إِثْنِ نَلِّ
وَهَذَا دُعَاءٌ لَوْ سَكَّتْ كُفَيْتُهُ لِأَنِّي سَأَلْتُ اللَّهَ فَيْكَ وَقَدْ فَعَلَ

وبقيت ثمانية أبيات في مقطعتين جاء رويهما بالكاف وهي صوت مهموس لكنه انفجاري وهذا الانفجار يمنحه قوة إسماع، ومع ذلك التزم المتنبي في إحداهما ما لا يلزم إذ جاء قبل الكاف باللام المفتوحة، يقول (المتنبي، ص ٣٤١):

إِنَّ هَذَا الشَّعْرَ فِي الشَّعْرِ مَلَكٌ سَارَ فَهَوَ الشَّمْسُ وَالْدُّنْيَا فَلَكٌ
عَدَلَ الرَّحْمَنُ فِيهِ بَيْنَنَا فَقَضَى بِاللَّفْظِ لِي وَالْحَمْدُ لَكَ
فَإِذَا مَرَّ بِأَذْنِي حَاسِدٍ صَارَ مِمَّنْ كَانَ حَيًّا فَهَلَكٌ

أي أنه قام بتعويض حرف المد في القافية المطلقة بتكرير صوتين معا هما اللام المجهورة والكاف الانفجارية. ولم يتبق في الديوان كله سوى مقطعة واحدة من خمسة أبيات اتخذت لها الكاف رويًا جاء فيها (المتنبي، ص ٢٤٧):

لَيْئِنْ كَانَ أَحْسَنَ فِي وَصْفِهَا لَقَدْ تَرَكَ الْحُسْنَ فِي الْوَصْفِ لَكَ
لِأَنَّكَ بَحْرٌ وَإِنَّ الْبَحَارَ لَتَأْتِفُ مِنْ مَدْحِ هَذَا الْبَرْكَ

والذي أود أن أؤكد به بعد كل هذا هو أن الشعر العربي (شعر البيت) أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة. ولو لجأ إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالرديف أو التأسيس، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانًا، أو باختيار صوت واضح في السمع أحيانًا أخرى.

القافية المطلقة

إذا كانت القوافي تنتهي غالبًا بحركة طويلة، والحركات هي أقوى الأصوات إسماعًا، وهي أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق وإذا "كانت هناك علاقة بين النبر وطول المقطع" (عمر، ١٩٧٦) فأنا نستطيع أن نقول بعبارة أخرى: إن القافية تنتهي غالبًا بمقطع منبور، ولا شك أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير لأنه مقطع طويل بسبب الإنشاد الشعري ويقع عليه النبر، لأن النبر يقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلًا (انظر: حسان، ١٩٧٣، ص ١٧٢) وطول المقطع هنا إما من كون الكلمة أصلاً تنتهي بحرف مد، وأما من كون حرف المد ناتجاً عن إشباع الحركة، وطول الحركة يؤدي دوراً واضحاً في قوة الإسماع. وهذه قاعدة

عامة في القافية وهي: "التزام حرف صامت وحرف لين منبور، أو ممدود في أواخر الأبيات (عياد، ١٩٨٤) وهذا يعني أن القافية تنال قدراً أكبر من التركيز الصوتي لتكرار بعض المقاطع المعينة ونبرها.

والقافية بكل هذا الوضوح السمعي موقوف عليها أيضاً، والوقف يعني سكتة وفاصلاً زمنياً بعدها، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلامية التي تختتمها فتعطيها قدراً آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن طريقة الوقف على القافية مخصصة بفرضها إطار الشعر ويستجلبها نظامه، فإنه بذلك تجتمع للقافية عوامل متعددة متظافرة تجعلها موضع العناية والاهتمام. لقد بين ابن جني مدى الاهتمام بالقافية وهو بصدد الحديث عن ألفاظ التوكيد "أجمعون، أكتعون، وأبتعون، وأبصعون" فقال: "فإن قيل: فلم اقتصر واعلى إعادة العين وحدها، دون سائر الحروف؟ قيل لأنها أقوى في السجعة من الحرفين اللذين قبلها، وذلك لأنها لام الكلمة فهي قافية لأنها آخر حروف الأصل، فجاء بها لأنها مقطع الأصول (يعني آخر الكلمة)، والعمل في المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع لا على المبدأ والمحشى. ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقطع، وفي السجع كمثال ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه. ألا ترى كيف استجازوا الجمع بين الباء والواو ردفين، سعيد، وعمود، وكيف استكروها اجتماعهما وصلين، نحو قوله: "الغراب الأسود" مع قوله: "أو مغتدى" ... وعلة جواز اختلاف الردف، وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير" ((ابن جني، ١٩٨٨، ج ١، ص ٨٣) فالحرص واضح على تماثل أصوات القافية سواء أكانت حروفاً أم حركات.

إن الوزن كما هو معروف يُدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معين، وهذا يستدعي الكلمات التي تناسب هذا التنظيم، كما أن الوزن يعيّن في أجزاء الجملة، فيدفع بعضها في المقدمة، ويؤخر بعضها، ويرتب بينها بطريقة خاصة حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدّر فتُمثّل فاصلاً صوتياً أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهينةً لبيت جديد، إن من حقنا أن نتوقع في كل عمل منظوم - كما يقول كوليردج - شرطين "أولهما: أنه لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة في الاستثارة فإن الوزن نفسه كذلك ينبغي أن يكون مصحوباً باللغة الطبيعية للاستثارة. وثانيهما: أنه لما كانت هذه العناصر تأخذ شكل الوزن بطريقة صناعية بواسطة عمل إرادي، بقصد خلط الإمتاع بالعاطفة، فإن آثار الإرادة الموجودة ينبغي أن تدرك نسبياً من خلال اللغة المنظومة" (Coleridge, 1971).

ثم إن الكلمة التي تشغل القافية ليست بالضرورة نهاية الجملة، فقد تكون نهاية الجملة، وقد لا تكون نهاية لها، ولكنها موقوف عليها "والقوافي كلها موقوف عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات" (الرضي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٣١٩) فهي على كل حال نهاية بيت، ومهمتها الإيقاعية واضحة بالنسبة للبيت. وهي في الوقت نفسه كلمة تشغل فيها وظيفة نحوية ما، ولا يصح بحال أن يهمل دورها في الجملة بناء على الوظيفة الشعرية التي تؤديها للبيت، أي أن الوظيفة الشعرية لا تؤدي على حساب الوظيفة الدلالية للجملة. صحيح أن الوظيفة النحوية قد تكون محكومة باختيار حركة الروي الخاص بالقصيدة بمعنى أن الروي المرفوع مثلاً يستدعي كلمات تشغل وظيفة نحوية تقتضي الرفع، أو تقتضي ضم الحرف الأخير لسبب آخر، وصحيح أن تردد الحرف الأخير في الكلمة وتكراره يحسبان اختيار هذه الكلمة على المستوى المعجمي، ولكن كل هذه الاختيارات ليست إلا من عمل الشاعر نفسه، ولا يبقى أمامنا إلا هذا النسيج المتلاحم صوتياً وصرفياً ونحويًا ودلاليًا، ويصبغ السياق الخاص كل هذه الجوانب ببصغة شعرية خاصة يجعلها تتألف مع الوزن الخاص. لقد أتاح النظام الشعري للكلمة الأخيرة أن تعامل بطريقة مخصصة بقصد إقامة البنية الشعرية لكن مع كل هذا تظل المعالجة النحوية الدلالية مطلباً ضرورياً.

المتنبي شاعر متفرد في لغته يستلهم منها أبنيتها الصوتية لتكون صدى نفسه قبل أن يكون لها إيقاع في نضبه، وهو ما يتضح من خلال النظر في الأبنية والتشكيلات الصوتية في ملفوظه ومنطوقه الشعري، وفي تلك الأشكال التكرارية التي تحمل قيمة صوتية ضمن السياق الإدراكي والنفسي والتداولي.

ولا شك في أن كل "مكون صوتي" يمكن أن يؤدي في سياقه دلالة، فارتقاء الصوت في التنفس عن المأزوم له دلالة، والأصوات في اللغة ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها ويسترجع انفعالاته من خلالها (جاسم، ١٩٨٥، ص ٩٦) علينا أن ندرك أن المكونات الصوتية هي التي تستبطن الإيقاع في داخلها انظر إلى قول المتنبي في الرثاء (المتنبي، ٢٦٢):

فَإِنْ صَبَرْنَا فَإِنَّا صُبْرٌ وَإِنْ بَكَيْنَا فَغَيْرُ مَرْدُودٍ
وَإِنْ جَزَعْنَا لَهُ فَلَا عَجَبٌ ذَا الْجَزْرِ فِي الْبَحْرِ غَيْرُ مَعَهُودٍ
أَيُّنَ الْهَبَاتِ الَّتِي يُفَرِّقُهَا عَلَى الزَّرَافَاتِ وَالْمَوَاحِدِ
سَالِمٌ أَهْلِي الْوُدَادِ بَعْدَهُمْ يَسْلَمُ لِلْحَزَنِ لَا لِتَخْلِيدِ
فَمَا تُرْجِي النُّفُوسُ مِنْ زَمَنِ أَحْمَدُ حَالِيهِ غَيْرُ مَحْمُودِ
إِنَّ نُيُوبَ الزَّمَانِ تَعْرِفُنِي أَنَا الَّذِي طَالَ عَجْمُهَا عَوْدِي

إن الذي أظهر الحزن وخلق حالة من التجاذب بين الصبر والجزع، وقدرة "الجزر" التي تعادل قوة "الموت" هي تلك الروابط التي تختفي وراء المعنى الصوتي، والأصوات موجودة بشدتها، ورخاوتها، وهمسها، وانكسارها، لكن تفاعلها في السياق هو الذي وسع من مدلولاتها الأصلية، وخلق نوعا من التوتر الذي يمدنا بالإحساس والتأمل في عالم آخر يستكنه دلالة الصوت الشجي الشاحب مع إيقاع المعنى نفسه بحيث يصعب اختصاره في كيفية أو صفة.

وهكذا تؤدي الأصوات دورًا مهمًا في إيداع المعنى داخل النص عندما تلتقي ظلالها مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها. وبعد هذا يمكن القول بأن القافية المطلقة يتحقق فيها عدد من العناصر التي تعمل متآزرة على دفعها إلى بؤرة الاهتمام وهي:

أولاً: تكرار عناصر صوتية خاصة في كل قصيدة، ويطرد هذا التكرار، ويعمل معجمياً على استدعاء كلمات معينة يتحقق فيها هذا الجانب الصوتي ويعمل- بالضرورة- نحويًا على وضع هذه الكلمات في وظيفتها النحوية التي تتناسب حركتها الإعرابية إذا كانت معربة مع الحركة التي اختيرت للروي ويؤدي أحياناً إلى التصرف في التقديم والتأخير حتى يمكن وضع هذه الكلمة مطمئنة شعرياً ونحويًا في موضعها.

ثانياً: إطالة الحركة الأخيرة في الكلمة التي تمثل القافية وهذه الإطالة قد تجعل الكلمة منبورة مما يلفت إليها الانتباه، وهذه الإطالة من جانب آخر مفهومة في إطار الشعر ولا تؤدي إلى لبس، ففي قول المتنبي (ديوانه، ص ٣٤٥):

فَإِنْ تُعْطِيهِ مِنْكَ الْأَمَانَ فَسَائِلٌ وَإِنْ تُعْطِيهِ حَدَّ الْحُسَامِ فَأَخْلِقُ

لا يلتبس على سامعه أن المخاطب مفرد مذكر مع أن صيغة الفعل المنطوقة (فأخلق) تحتل أن تكون لمخاطبة مفردة مؤنثة. فإشباع القاف تشترك بين المفرد المذكر في هذه الحالة والمؤنثة المفردة، ويمكن أن يلحظ مثل هذا أيضاً مع ألف الإطلاق التي تتوافق صوتياً مع ألف الاثنين فهما معا يؤديان غرضاً شعرياً واحداً، لكن تختلفان صرفياً ونحويًا. وتشترك معهما أيضاً نون التوكيد المنقلبة ألفاً في الوقف في أداء وظيفة الإطلاق الشعرية مع اختلاف الدلالة الصرفية والنحوية، وإن كنت أرجح أن ما يعرف بانقلاب نون التوكيد الخفيفة في الوقف ألفاً إنما هو من تأثير الوقف الشعري واحتياج الشعر إلى الفتحة الطويلة لتوافق القوافي، وفي ضوء هذا يمكن إعادة النظر في العديد من الشواهد النحوية، مثلاً:

قول النابغة الجعدي:

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني وربّ الراقصات لأثأرا

وقول أبي حيان الفقي:

يحسبه الجاهل ما لم يعلم شيخاً على كرسيه معمماً

الأصل: يعلمن، قلبت نون التوكيد الخفيفة ألفاً (انظر: الأشموني، ١٩٨٩، ج ١، ص ٢١٤-٢٢٠)

ثالثاً: توقع كلمة القافية اعتماداً على حتمية ورود جزء منها وهو المشتمل على حروف القافية وحركاتها، ويدعم هذا التوقع أمور بعضها صوتي وهو تكرار حرف الروي وحركته، وبعضها نحوي، وعندما نقول نحوي فإن هذا أيضاً يكون دلاليًا، لأن المعنى مترتب على استكمال عناصر الجملة، واستدعاء المعنى بعضه بعضاً يساعد على التوقع، وبعضها عروضي لأنه لا بد من استكمال الوزن عند حد معين.

رابعاً: الوقف على كلمة القافية يجعلها آخر كلمة مسموعة في البيت، ولذلك تكون أكثر الكلمات علوقاً بالذهن وبقاءً في السمع، فهي كلمة الصدى والرنين القابلة للترديد سواء أكانت كلمة القافية آخر جملة أم لا، فهي آخر البيت، ولذلك كانت القوافي موقوفة عليها في أصل البناء الشعري.

خامساً: سلوك الشعر طريقاً مغايرةً في الوقف على كلمة القافية سواء أكان ذلك باختيار الوقف على الحركة وإشباع هذه الحركة كما رأينا، أم كان ذلك باجتزاء بعض كلمات القافية، فهي مغايرة على أي نحو، خاصة إذا لم تكن كلمة القافية نهاية جملة. ومهما يكن من أمر فإن الوقف على كلمة القافية مغاير لطرق الوقف في غير الشعر، ولذلك كان النحويون دائماً في حديثهم عن أحكام الوقف وقواعده يستثنون الشعر.

أما القافية المقيدة فإنها تُحقق من هذه العناصر أربعة فحسب، لأنها تفتقد عنصر إطالة الحركة.

المحور المعجمي

الكلمات في الأصل أصوات ورموز دالة على معان، حين تلتحم مع بعضها البعض، وتتكاثر مع كافة عناصر التشكيل من أجل التعبير عن مكنون الشاعر من عواطف وأحاسيس، وتجوب لغة المتنبي في داخله، وتتجاوب معه قبل أن يتداولها لسانه، ويخضعها في السير على توقيعاته النفسية حتى تصل إلى المتلقي، والمتنبي على وعي بلغته يستلهم منها أبنيتها المتلازمة مع دواعيها قبل أن يكون صدى في نفس متلقيها.

وكان لتجربة السجن عند المتنبي حضورها المستتر خلف مفردات اللغة، إذ بدت نبرة الحزن والقهر تخالط صوته (المتنبي، ص ٢٥٨)

إِنِّي وَإِنْ لُمْتُ حَاسِدِي فَمَا	أُنْكِرُ أَيَّ عُقُوبَةٍ لَهُمْ
كَيْفَ لَا يُحْسَدُ إِمْرُؤُ عَلَمٌ	لَهُ عَلَى كُلِّ هَامَةٍ قَدَمٌ
يَهَابُهُ أَبْسَأُ الرِّجَالَ بِهِ	وَتَتَّقِي حَدَّ سَيْفِهِ الْبُهِمُ
كَفَانِي الدَّمُ أَنَّنِي رَجُلٌ	أَكْرَمُ مَالٍ مَلَكَتُهُ الْكَرَمُ

فيرز الضمير على السطح الصياغي (إني - لُمْتُ - حاسدي - أنكر - أي) لتبقى الأنا حاضرة بدوام الضمير دلالة على حضور الذات المهيمنة في مواجهة الحاسد.

ويبقى مجال الاستبدال محصوراً في صيغة الكلمة التي تتوازى مع وزنها المقطعي (لَهُم - قَدَمٌ - بُهِمٌ - كَرَمٌ) وليس شرطاً أن تكون كل الكلمات ذات التوازي المقطعي صالحة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة، بل إن التوازي المقطعي محكوم بمقياس آخر، وهو المجال الدلالي أو المجال النحوي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك وأعني به نظام العلاقات الخاصة بالكلمة حين توضع في مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورودها في البيت الشعري، وتحدد إمكان استبدالها، وهي الوزن الشعري للقصيد، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي، ومجالها النحوي.

ويبقى الارتباط والتآلف بين الكلمات قائماً على أدائها التعبيري ومضمونها الدلالي بعد أن يدخل الدال مع غيره من الدوال في علاقة بنائية أو تركيبية داخل النص. وللمتنبي طريقته في اختيار الكلمات والصيغ، وخلق نوع من التضام بينها، وتوزيعها داخل النص في علاقات متشابكة تستأنس بالسياق من أجل التأكيد على دلالة معينة.

ففي قصيدته التي يمدح بها بدر بن عمار والتي يقول في مطلعها (المتنبي، ص ٢٠٩):

أَبْعَدُ نَائِي الْمَلِيحَةِ الْبَحْلُ	فِي الْبُعْدِ مَا لَا تُكَلِّفُ الْإِبْلُ
مَلُولَةٌ مَا يَدُومُ لَيْسَ لَهَا	مِنْ مَلَلٍ دَائِمٍ بِهَا مَلَلٌ

نجد أن مجال الاختيار قد انحصر في بعض الصيغ المتكررة التي تجمع بين التماثل الدلالي حيناً والإيقاعي حيناً آخر، حيث تتجاور الدوال بصيغها المختلفة (أَبْعَدُ - نَائِي - الْبُعْد) ومدلولاتها المتشابهة، ويصنع من بينها علاقة لغوية مجازية قائمة

على المفردات البدائل (فأُبْعِدُ بُعْدَ المحبوبة بُخلها)، وهذا بعد لا تكلفه الإبل، فلا يمكنها قطع مسافة البخل، ولا تستطيع أن تقرب هذا البعد. ويوظف التوازن الصوتي والدلالي على المستوى الأفقي بين المفردات التي تم اختيارها ضمن العلاقات القائمة على التشابه الصوتي والمعنوي الذي يوحي به السياق، فهي

(ملولة- ما يدوم لها- من ملل- دائم- بها- ملل) ليصنع منها الشاعر تركيبة لغوية إيقاعية، وعلاقة تجاذبية بين المفردات تشكل علاقة التجاذب بين المحب والمحبوب. وينوع المتنبي كذلك في أبنيته الدلالية، أكثر من مؤثراته الإيقاعية (المتنبي، ص ٢٠٩):

كَأَنَّمَا قَدُّهَا إِذَا انْفَقَلَتْ سَكَرَانُ مِنْ خَمَرٍ طَرَفُهَا ثَمِلُ
يَجْذِبُهَا تَحْتَ خَصْرِهَا عَجْزُ كَأَنَّهُ مِنْ فِرَاقِهَا وَجَلُ
بِي خَرْ شَوْقِي إِلَى تَرْشُفِهَا يَنْفَصِلُ الصَّبْرُ حِينَ يَتَّصِلُ
النَّغْرُ وَالنَّحْرُ وَالْمُخْلَخَلُ وَالْمِعْصَمُ دَائِي وَالْفَاحِمُ الرَّجُلُ

في هذا التنوع في الأبنية الدلالية أستخدم الدوال بمدلولاتها (سكران – ثمل)، أو المتشابهات في وزنها المقطعي (قدّها- طَرَفُهَا- خَصْرِهَا- فِرَاقِهَا)، وبنية التضاد في (يَنْفَصِلُ- يَتَّصِلُ)، ويجمع بين الداء والدواء في أبنية يحكمها موقف وجداني واحد، وارتباط إيقاعي وواحد (لنَّغْرُ دَائِي – النَّحْرُ دَائِي- المعصم دَائِي – وَالْمُخْلَخَلُ دَائِي..). بهدف إكمال الدائرة الدلالية وتسلسلها أفقياً نحو القافية التي تربط حركة الإيقاع العروضي وتدفع بالإيقاع الداخلي إلى الأمام بحيث تكتسب الكلمة داخل الجملة الشعرية دلالتها المجازية التي تتحول مع كثرة دورانها على الألسن إلى دلالة معنوية، ثم يؤتي بها على صفة مخصوصة وفق مقتضى الكلام، بحيث يكون ترتيبها في النطق موافقاً لترتيب المعاني في الذهن، أي وفق ما تقتضيه أحوال الجمل، التي لا ينفصل فيها المتنبي عن المعنى، ويكون الإيقاع تابعا لخصائص التراكيب فيها.

المحور التركيبي

هناك علاقات متشابكة بين التفاعل والصيغ والتراكيب النحوية ثم المعنوية، وهذا ما دعا الباحث إلى الدخول مع اشتباكات النص الشعري، ووتشكيلاته الصوتية وبنائه اللغوية والإيقاعية، من أجل التعاطي مع التجربة النص ومساءلة الضمير القابع في داخله.

في قول المتنبي (ديوانه، ص ٤٢٩):

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوِيَا رَسُولٍ أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتَبُولُ
كُلَّمَا عَادَ مَنْ بَعَثْتُ إِلَيْهَا غَارَ مِنِّي وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ
أَفْسَدَتْ بَيْنَنَا الْأَمَانَاتِ عَيْنَاهَا وَخَانَتْ قُلُوبُهُنَّ الْعُقُولُ
تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيتُ مِنْ أَلَمِ الشَّوْقِ إِلَيْهَا وَالشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ
وَإِذَا خَامَرَ الْهَوَى قَلْبَ صَبٍّ فَعَلَيْهِ لِكُلِّ عَيْنٍ ذَلِيلُ
رَوَّدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَا دَامَ فَحُسْنُ الْوُجُوهِ حَالٌ تَحُولُ
وَصَلِينَا نَصْلِكَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا فَإِنَّ الْمَقَامَ فِيهَا قَلِيلُ
مَنْ رَأَاهَا بِعَيْنِهَا شَاقَهُ الْقُطْطَانُ فِيهَا كَمَا تَشَوَّقُ الْحُمُولُ
إِنْ تَرِينِي أَدِمْتُ بَعْدَ بَيَاضٍ فَحَمِيدٌ مِنَ الْقَنَاءِ الدُّبُولُ
صَحْبَتَنِي عَلَى الْفَلَاةِ فَتَاهُ عَادَةُ اللَّوْنِ عِنْدَهَا التَّبْدِيلُ
سَرَّتْكَ الْجِجَالُ عَنْهَا، وَلَكِنَّكَ مِنْهَا مِنَ اللَّمَى تَقْبِيلُ

مِثْلُهَا أَنْتِ لَوْحَتِي وَأَسْقَمَتِ
وَزَادَتْ أَبْهَاكُمَا الْعُطْبُولُ
نَحْنُ أَدْرَى وَقَدْ سَأَلْنَا يَنْجِدِ
أَقْصَرُ طَرِيقُنَا أَمْ يَطُولُ
وَكَثِيرٌ مِنَ السُّؤَالِ إِشْتِيَاقُ
وَكَثِيرٌ مِنْ رَدِّهِ تَعْلِيلُ

كان أمام المتنبي عدد من الأوزان الأخرى يختار منها ما يشاء، وعندما قال البيت الأول من هذه القصيدة حدد مجرى القصيدة كلها من حيث الوزن والقافية، بل إن كلمة "المتبول" قد حُددت عندما وصل إلى قوله: "أنا أهوى وقلبك.." بناء على الوزن من جانب، وعلى اختيار القافية من التصريع في الشطر الأول، وما يتطلبه المعنى من جانب آخر، وفي البيت الثاني عندما تصل في قراءته إلى "وخان فيهما.." لابد أن يسبق إلى اللسان الفعل "يقول". وفي البيت الثالث قد نتوجه إلى الشيخ الجرجاني بهذا السؤال: ما الذي أدى إلى تقديم المفعول في الجملتين: "أفسدت بيننا الأمانات عينها" و"خانت قلوبهن العقول"؟ لقد تحققت المعاني النحوية التي مناط النظم عند عبد القاهر باختيار الفعل والفاعل والمفعول به، واختيار الكلمات التي شغلت هذه الوظائف، أو على حد قوله عن شطر لأمرى القيس: "خبرنا عنك، أترى أنه يتصور أن يجب لألفاظ الكلم التي تراها في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

هذا الترتيب، من غير أن يتوخى في معانيها ما تعلم أن امرأ القيس توخاه من كون "نبك" جواباً للأمر، وكون "من" معدية له إلى "ذكرى" وكون "ذكرى" مضافة إلى حبيب، وكون "منزل" معطوفاً على "حبيب" فإن شككت في استحالته لم تُكَلِّمْ (الجرجاني، ١٩٩٨، ص ٣١٣) ونحن لا نشك في ذلك، ولكننا نشك كثيراً في أن الوزن لا دخل له في ترتيب هذه الألفاظ واستدعاء بعضها.

لا شك أن المتنبي كان يقصد هذه الكلمات في مواضعها "يقول - العقول - النحول - دليل - تحول - قليل.." وبقية كلمات القافية في القصيدة، وبالإضافة إلى ذلك يقصد إلى جعلها مرفوعة وهذا جانب من النظم، وهي كلمات تشكل أهمية خاصة، ولذلك أبرزها مشبعة أواخرها في هذا الموضع الذي يجمع بين التوافق الصوتي والاختلاف الدلالي. ولو تأملنا في تعريف ما عُرف من هذه الكلمات، وتنكير ما نُكِّر منها، واختيار بعضها مع وجود بديل آخر مثل "حال تحول" في مقابل "حال نزول" و"الشوق حيث النحول" في مقابل "والشوق حيث الذبول" مثلاً واقتضاء بعضها حذف ما يكتمل به، مثل: "خان فيما يقول" في مقابل "خان فيما يقوله" وتأخير ما حقه التقديم مثل: "فعليه لكل عين دليل" في مقابل "فعليه دليل لكل عين" و"خانت قلوبهن العقول" في مقابل "وخانت العقول قلوبهن" مع مراعاة اختيار ضمير جمع المؤنث بدلاً من المفردة في قلوبهن. أقول: لو تأملنا كل ذلك لعرفنا أنه مقصود لغاية دلالية خاصة ولربنا في الوقت نفسه أن الوزن والقافية يستدعيانه.

إن النداء في الشطر الأول المصريح "ما لنا كلنا جو يا رسول" لا يخفى في الضغط على كلمة "رسول" التي أشبع فيها صوتان أحدهما: بأصل الوضع، والآخر بسبب التقفية "رسو لو" والشأن في الرسول الأمانة في التبليغ لا الخيانة، ولكن هذا الرسول تجاوز حده، وشاركه الوجد والشكوى من ألم الشوق، فكلمة "يا رسول" هنا تحمل من معاني السخرية والغضب والعتب شيئاً كثيراً، ومن هنا فإنها قد اختبرت لتكون أساس التقفية، وتظهر المفارقة في الشطر الثاني "أنا أهوى وقلبك المتبول" وهاتان جملتان متوازيتان نحويًا ولكن كلمة القافية "المتبول" جاءت خاتمة لثانيتها. وقد ضغط عليها أيضاً بسبب كونها قافية لتظهر المفارقة، والمقابلة المستنكرة، لأنها محط الغضب والإنكار.

في البيت الثاني تأتي جملة "وخان فيما يقول" لتبرز هذا الفعل "يقول" إبرازاً يتجاوب مع تبل القلب في القافية السابقة، ويحذف مفعوله ليكون شاملاً لكل قول صادر منه وأنه موسوم بالخيانة. ولقد تجاوزت الأمور حدود المعقول، ولذلك أخرجت كلمة "العقول" وهي فاعل في "وخانت قلوبهن العقول" لكي تكون في موضع العناية والاهتمام وهو القافية، بهدف التركيز وتكثيف الدلالة الصوتية فيها ولف التأسع إليها لأن ما حدث لا يرضى عنه عقل.

ويمكن أن نتتبع قوافي القصيدة كلها على هذا النحو. وسوف نجد من خلال التحليل الدلالي أن ارتكاز الجملة هو في كلمة القافية سواء أكانت كلمة القافية نهاية الجملة أم ليست نهاية لها. وأبيات المتنبي التي سقتها من قليل نجد فيها أن كلمة القافية نهاية لجملة في جميع الأبيات، وقد شغلت وظيفة نحوية تقتضي الرفع، ولذلك توزعت بين الخبرية للمبتدأ، أو الابتداء،

وفي هذه الحالة يكون المبتدأ مؤخرًا، مثل: "فعلية لكل عين دليل" أو محذوف الخبر مثل: " والشوق حيث النحول"، أو الفاعلية، أو تكون القافية فعلاً مضارعاً مرفوعاً.

وهكذا جاءت الجملة لتحدث نوعاً من التماسك النصي، وتستدعي مفردات وصورًا حجاجية تربطها علاقات لغوية مخصصة تبرهن على الحسرة التي تبتدئ في التفعيلة العروضية الأولى حتى نهاية الدفقة الشعورية في المنطقة الجاذبة وهي القافية التي أتت في صيغة المصدر على امتداد القصيدة، إضافة إلى بعض الصيغ الاشتقاقية الأخرى. والحقيقة لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر في بناء الجملة في القصيدة، لأن هذا الجانب هو ممكن الإبداع لأن الشعر يصنع من الكلمات لا من المعاني. أني أقر بصعوبة الفصل بين المحاور اللغوية الثلاثة التي بنيت عليها هذه الدراسة رغم ذلك حاولت مجتهداً فإن أصبت فهي من الله وتوفيقه، وإن أخطأت فيكفي شرف المحاولة وجُل من لا يخطئ.

٤. الخاتمة

تبين لنا أهمية القافية ووظيفتها الإيقاعية والدلالية، حيث إن الإيقاع يرتبط بالدلالة ارتباطاً وثيقاً من أجل القيام بوظيفة الإبلاغ عن المعنى، لذلك نرى الشاعر يختار قوافي تتناسب ودققاته الشعورية، وغالباً ما تكون القوافي المطلقة أفضل في التعبير عن هذا الشعور من القوافي المقيدة ذلك أن إشباع الحركة في آخرها يحول المقطع الأخير فيها إلى مقطع طويل وبذلك تصبح الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت؛ قويت، ومتى ضعفت؛ ضعفت. وربما يفسر هذا لنا سر اعتماد الشاعر على القوافي المطلقة، ولو لجأ إلى القافية المقيدة كان عليه أن يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف، أو التأسيس، أو الوصل.

كما أن إطالة الحركة يجعل الكلمة منبورة مما يلفت إليها الانتباه، وتدفع لبس قد يحصل في معنى من المعاني كما هو الحال مع ألف الإطلاق التي تتوافق صوتياً مع ألف الاثنين.

كما تبين لنا أن تكرار عناصر صوتية خاصة في كل قصيدة يعمل على استدعاء كلمات معينة يتحقق فيها هذا الجانب الصوتي مع العمل على وضع هذه الكلمات في وظيفتها النحوية التي تناسب حركتها الإعرابية، وربما يلجأ الشاعر في سبيل تحقيق ذلك إلى التقديم والتأخير، أو الحذف والزيادة، أو الاعتراض بين مكونات الجملة.

ويبقى القول إن النص الشعري بالطريقة التي يرد بها يصبح مقصوداً، ويصبح ذا دلالة خاصة، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذي ارتضاه، لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل يعد خروجاً بالنص على أن يكون شعراً، فإن للشعر انتقاء الخاص، ونظام ترابطه الخاص، ومن هنا فإن القافية تساعد على التشابه الصوتي الذي لا يوجد في النثر.

الشكر والتقدير

أتوجه بخالص الشكر إلى المراجعين ورئيس التحرير على تعليقاتهم القيمة على المسودة الأولية لهذه الورقة البحثية. كما أعرب عن تقديري وأشكر جامعة صحاري على تسهيل عملية جمع البيانات. جميع الأخطاء أو أوجه القصور المتبقية هي مسؤوليتي بالكامل.

الإقرارات الأخلاقية

تم إجراء هذه الدراسة وفقاً لمبادئ إعلان هلسنكي (١٩٦٤)، وحصلت على موافقة لجنة البحث والأخلاقيات في جامعة صحاري، عُمان. وقد تم الالتزام بالمبادئ الأخلاقية التالية أثناء تنفيذ البحث:

- مبدأ الموافقة الطوعية (تم الحصول على الموافقة المستنيرة من الجهات المعنية في جامعة صحاري، عُمان).
- مبدأ تقليل المخاطر على المشاركين.
- مبدأ السرية.
- مبدأ إبلاغ المشاركين بمحتوى وأهداف البحث.

- مبدأ التوثيق الإلزامي لمراحل ونتائج البحث.
- مبدأ موثوقية الأدوات المنهجية المستخدمة في البحث.
- مبدأ صلاحية معالجة البيانات البحثية.

بيان توافر البيانات

تتوفر مجموعات البيانات التي تم جمعها وتحليلها خلال هذه الدراسة عند الطلب من الباحث.

التمويل

لم يتم تلقي أي تمويل لإجراء هذا البحث.

تضارب المصالح

يؤكد الباحث عدم وجود أي تضارب في المصالح.

مساهمة الباحثة

- قام نضال القطامين بوضع تصور الدراسة وتصميمها، بالإضافة إلى جمع البيانات وتحليلها.
- تمت كتابة المسودة الأولى للمقال من قبل نضال القطامين.
- قام الباحث بمراجعة النصوص وتحريها، واعتمد النسخة النهائية للنشر.

الموافقة على النشر

يوافق الباحث على تقديم هذه الورقة البحثية للنشر، وبانتظار قرار هيئة التحرير بعد عملية التحكيم، ويوافق على نشرها. كما يؤكد أن هذا العمل لم يُنشر سابقاً، ولم يُقدم إلى أي مجلة أخرى للنظر في نشره.

المراجع

- الأشموني، النحوي. (١٩٨٩). *شرح الأشموني لألفية ابن مالك* (الطبعة الثالثة). دار الكتب العربية.
- ابن الجرجاني، عبد القاهر. (١٩٩٨). *دلائل الإعجاز* (تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الخامسة). الخانجي.
- ابن جني، عثمان. (١٩٨٨). *الخصائص* (تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثالثة). دار الكتب المصرية.
- ابن رشيق، الحسن. (١٩٧٢). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (تحقيق محمد محيي الدين وآخرون، الطبعة الثانية). دار الجيل.
- ابن عبد ربه، أحمد. (دون تاريخ). *العقد الفريد* (تحقيق أحمد أمين وآخرون). دار الكتاب العربي.
- بشر، كمال. (١٩٧٣). *علم اللغة العام: الأصوات* (الطبعة الأولى). دار المعارف.
- التنوشي، عبد الله. (١٩٧٥). *القوافي* (تحقيق عوني عبد الرؤوف، الطبعة الثانية). دار المعارف.
- جاسم، عبد الله. (١٩٨٥). *الإيقاع النفسي في الشعر العربي*. مجلة الأقلام العراقية، العدد ٥.
- الرضي، رضي الدين. (١٩٩٤). *شرح شافية ابن الحاجب* (تحقيق محمد نور الحسن وآخرون، الطبعة الثالثة). مطبعة حجازي.
- خلوصي، صفاء. (١٩٧٧). *فن التقطيع الشعري والقافية* (الطبعة الخامسة). مكتبة المثنى.
- شعبان، صلاح. (٢٠٠٧). *موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع* (الطبعة الأولى). دار غريب.

- عمر، أحمد مختار. (١٩٧٦). *دراسة الصوت اللغوي* (الطبعة الأولى). عالم الكتب.
- عياد، شكري. (١٩٨٤). *موسيقى الشعر العربي* (الطبعة الثانية). دار المعرفة.
- فضل، صلاح. (١٩٨٥). *نظرية البنائية في النقد الأدبي* (الطبعة الأولى). منشورات دار الإنسان الجديدة.
- المتنبي، أحمد بن الحسين. (١٩٨٣). *ديوان المتنبي* (الطبعة الثالثة). دار صادر.
- حسان، تمام. (١٩٧٣). *اللغة العربية معناها ومبناها* (الطبعة الثانية). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

References

- Coleridge, Samuel Taylor. (1971). *The romantic theory in poetry* (Abdul Hakim Hassan, Trans.). Dar Al-Maaref. (Original work published in English)
- Johnson, Barton. (1983). Uri Lockman's structural study of poetry (Sayed Al-Bahrawi, Trans.). *Journal of Arab Thought*, (25). (Original work published in English)
- Quinn, John. (1984). *Building the language of poetry* (Ahmed Darwish, Trans.). Cairo. (Original work published in English)
- Valéry, Paul. (2016). *Body and soul* (Muhammad Al-Sayed, Trans.). Gallimard Publications. (Original work published in French)