رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة ورقلـة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابـها

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب العربي ونقده

الطالب: بوعامر بوعلام

الموضوع:

شعرية المطالع عند المتنبّي

نوقشت علنا يوم : 30 – 06 – 2004

أمام اللجنـة المكوّنـة من :

الأستاذ:	العشّي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيس اللجنة
الأستاذ:	كديك جمال	أستاذ محاضر	المركز الجامعي بالمدية	عضو مناقش
الأستاذ:	جلايلي أحمد	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	عضو مناقش
الأستاذ:	موساوي أحمد	أستاذ مساعد م.د	جامعة ورقلة	عضو مناقش
الأستاذ:	دباش عبد الحميد	أستاذ مساعد م.د	جامعة ورقلة	مقرّر

السنة الجامعية 2003 / 2004

مقدّمة

موضوع هذه الدّراسة «شعرية المطالع عند المتنبّي»، رؤية حاولت فيها استيضاح جانب معيّن من إبداع هذا الشاعر الذائع الصيت الطائر الشهرة؛ وكما يدلّ عليه اللّفظان: «الشّعرية» و«المطالع» فإنّ هذا الجانب المقصود بالدّراسة هو البنية الشّعرية في مطلع القصيدة المتنبئيّة، وذلك بتحليلها تحليلا بنائيا سعيا إلى فتح مغاليقها والوصول إلى أهمّ العناصر الفنّية التي تتضامّ وتتفاعل على جميع المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية في الطّريق إلى إخراج المطلع كيانا موحّدا مترابطا يأخذ بعضه من بعض ويُحيل كلّ عنصر منه إلى العنصر الذي يجاوره.

فلقد ظلّت شخصية المتنبّي وإبداعه إشكالية أدبية ونقدية مثيرة للجدل بين الدارسين الذين ذهبوا طرائق قِددا في الحكم على هذا الشّاعر الفذ وفنّه، بين محبّ معجَب مُغالٍ في إعجابه ينظر إليه بعين الرّضا الكليلة عن كلّ عيب شأن أبي العلاء المعرّي الذي كان يتعصّب للمتنبّي تعصّبا أثار عليه ابن الأثير في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر»، ولا أدلّ على ذلك من تسميته شرحه لديوان المتنبّي «معجز أحمد»، إلى مبغض متحامل يتمحّل لاستخراج العيوب وتتبّع السقطات حتّى لا يرى من حسنات الشّاعر إلاّ ما كان سرقة أو إغارة على أشعار غيره كالصاحب بن عباد في كتابه «الكشف عن مساوئ شعر المتنبّي»، الأمر الذي جعل الشّاعر وشعره معتركا نقديا حقيقيا يغري الناقدين بخوض غماره تماما كما صارت معانيه بئرا جَموما تغري الشُّراح وأصحاب المعاني باستنباط مائها على كثرة الدِّلاء وتزاحم الوُرّاد طمعا في الوقوع على بعض فرائدها، فيتّفقون أحيانا ويختلفون أحيانا أخرى وكأنّ المتنبّي كان ينظر إلى هؤلاء بلحظ الغيب عندما قال:

أَنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

ذلك هو الدّافع العام الذي يدعو إلى اتّخاذ المتنبّي وشعره موضوع دراسة اجتمع حولها باحثون كثيرون، قدماء ومحدثون عرب ومستشرقون، ودُوّنت فيها العشرات من الكتب والرّسائل شرحا ونقدا يضاف إلى ذلك دافع خاص يتعلّق بزاوية هذه الدّراسة ويمكن التماسه بالنّظر إلى اللّفظين الأوّلين من العنوان وأعني بذلك الشّعرية والمطالع اللّذين هما مفتاح هذا البحث، أمّا الشّعرية فهي محاولة تأصيلية لفهم آلية الفعل الشّعري في هذه المطالع، والهدف منها استجلاء القيم الشّعرية فيها بما يشكّل جوابا عن تساؤلات شائعة حول المتنبّي وطبيعة إبداعه مثل ذلك التساؤل «أحكيم هو أم شاعر؟» فقد روي أنّ أبا العلاء المعرّي قال: «أبو تمّام والمتنبّي حكيمان وإنّما الشّاعر البحتري»، بل من الخائضين في هذا الزّعم من يرفع هذا القول إلى المتنبّي نفسه فيدّعي أنّه قال: «أنا وأبو تمّام حكيمان وإنّما الشاعر البحتري»

غير أنّه من المستصعب التصديق بصدور هذه المقولة عن المعرّي لمخالفتها ما عُرف من إعجابه الشديد بالمتنبّي وشعره، إعجابا بلغ التعصّب كما سبقت الإشارة إليه حتّى لقد كان يسمّيه الشاعر ويسمّي سائر الشّعراء بأسمائهم، وربّما نسي ناسبو هذا الكلام إلى أبي العلاء أنّ أبا العلاء نفسه على رأس شعراء الحكمة، أو ليس هو حكيم المعرّة أو فيلسوفها كما ينعت أحيانا؟ .

والأَوْلى استبعاد صدوره عن الشاعر وهو المعتدّ بشاعريته حتّى لا يرى شاعرية فوقها فهو القائل:

وَمَا الدَّهْرُ إلاَّ مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدًا

والقائل:

إِنَّ هَذَا الشِّعْرَ فِي الشِّعْرِ مَلَكْ سَارَ فَهْوَ الشَّمْسُ وَالدُّنْيَا فَلَكْ

وإذا كانت المقدّمة ليست مجالا لمناقشة هذا الرّأي فيمكننا الاكتفاء بالتساؤل الآتي: هل كان التّفريق بين الحكمة والشّعر وعزلها عن أغراضه الأخرى وارداً عند القدماء؟ وما مدى انسجام ذلك مع ما حفظوه وتناقلوه من مأثورات تُشيد بشعر الحكمة كقوله ﷺ «إنّ من الشّعر لحكمة» الذي اتّخذه كثير من القدماء حجّة في الدّفاع عن الشّعر وردّ شبهات المتشدّدين عنه.

وبصرف النظر عن صحّة نسبة هذا القول فإنّ فيه طعنا صريحا في شاعرية المتنبّي، وذلك أحد أهمّ

الأسباب التي حدتني إلى تركيز هذه الدّراسة حول القيم الشّعرية في مطالعه.

وأمّا المطالع ذاتها فلا يخفى أنّ نقطة ارتكاز القصيدة عند المتنبّي تكمن في مطلعها غالبا، فمطالع قصائده من أهمّ عوامل سيرورة شعره بين النّاس، كما أنّ الحكمة التي أقصتها المقولة السابقة عن ميدان الشّعر أكثر ما تكون في مطالعه، ولا يخفى أنّ المطالع طالما كانت من أهمّ المباحث النقدية والبلاغية عند القدماء إذ حلّ ما يُسمّى براعة المطلع المحل الأوّل في كتب البديعيين الذين قدّموه بالدّراسة على غيره من الصناعات البديعية كابن رشيق في كتابه «العمدة» وابن الأثير في كتابه «المثل السائر»، أمّا المعاصرون فقد تنبّهوا –مع تطوّر المناهج النقدية الحديثة– إلى أهمّية مطلع القصيدة بوصفه المفتاح الرئيسي للولوج إلى مداخلها، فقد رأى السيمولوجيون فيه علامة على النّص وإشارة إليه تقوم مقام العنوان بالنّسبة إلى النّص النثري، وإذا علمنا أنّ القصائد العربية القديمة كانت غالبا خالية من العنوان إلاّ ما كان من عناوين تعميمية بَعدية يطلقها النقاد والشُّراح لا الشّعراء إطلاقا كثيرا ما يتّصل بالظّروف الخارجية التي أُنتجت فيها القصيدة أو بتأثيرها كتسمية بعض القصائد بالمعلّقات أو اليتيمة أو الدامغة، إذا علمنا ذلك اتّضحت لنا أهمّية مثل هذه الدّراسات في إثراء التّراث ومنحه آفاقا جديدة يمتدّ في رحابها.

وقد وجدت أنّ المنهج البنيوي في تطبيقه الشكلاني هو الأصلح لخوض هذه الدّراسة لقيامه على الشّكل اللّغوي وهو ما يناسب التكثيف اللّغوي المعهود في شعر المتنبّي، وذلك ما جعل أكثر الشّروح المتّصلة به تتّخذ من اللّغة والتّوجيه الإعرابي منطلقا للوصول إلى مضامينه؛ ورغبة في تجاوز الجانب الشّكلي الصّرف الذي يقف عند حدود الوصف والإحصاء رأيت ضرورة الاستفادة من الدّرس الأسلوبي وتحديدا الأسلوبية الأدبية المستندة إلى عنصر التّأويل الذي يعطي الدّارس القدرة على اختراق البناء اللّغوي من أجل الوصول إلى المعاني والدّلالات انطلاقا من التّنميط النصّي والسّياق اللّغوي ذاته، خصوصا ونحن نتعامل مع أحد الشّعراء المعروفين بالغوص في المعاني وتوليد بعضها من بعض والتغريب فيها.

وإذا كان طَرْق الموضوعات المستجدّة على البحث ضربا من المجازفة لكون الباحث حينئذ يسلك فيها طريقا غير مُنهَج، ويركب إليها مركبا غير ذلول تعوزه معها المصادر والمراجع، فإنّ التصدّر للموضوعات التي أشبعها الباحثون دراسة ونقدا مجازفة من نوع آخر، ذلك لأنّ الباحث في هذه الحالة يستشعر واجب التجديد والإضافة إلى الصرح الذي بدأ بناءه السابقون إلى الموضوع، لاسيما إذا كان في بداية طريق البحث الأكاديمي يخطو فيه خطواته الأولى التي لا يأمن فيها الزلاّت الكثيرة ولكن لا أقلّ من المحاولة وبذل الجهد في سبيل ذلك ريثما يشدو شيئا فشيئا وتتكامل أدوات البحث عنده مع الممارسة والدربة والتّوجيه من ذوي التّجربة والاختصاص، وفي هذا السّياق أذكر أنّ من أهمّ ما استوقفني في طريق هذا البحث طريقة اختيار المطالع المدروسة فكان أن حدّدت لنفسي بعض المقاييس المساعدة والتي من أهمّها:

1- أن يكون المطلع من قصائد المتنبّي المشهورة المتداولة رغبة في الوصول إلى السّبب الفنّي الذي حقّق لها هذه الشّهرة خصوصا إذا ارتبط ذلك السّبب بالمطلع.

2- اختيار المطلع غالبا من القصائد بدل المقطّعات إلاّ ما كان مؤكّدا لحكم أو ميزة فنّية في شعر المتنبّي.

3- التّكامل بحيث يتمّ في كلّ مرّة التّركيز على جانب من جوانب البنية في المطالع حسب العنصر الغالب في كلّ مطلع قصد الوصول -في الأخير- إلى تصوّرٍ شامل وجامع لأشتات البنية الشّعرية في المطالع عموما.

وقد بنيت هذا البحث على تمهيد وفصلين وخاتمة: فأمّا التّمهيد فعرضت فيه الظّروف العامّة التي أحاطت بالشّعر ونقده في الحقبة السابقة لظهور المتنبّي من العصر العبّاسي، تلك الحقبة التي شكّلت منعطفا حاسما في السبيل التي سلكها الشّعر العربي مكتفيا ببشار بن برد أحد المعالم البارزة على تلك السّبيل، مرورا بأبي تمّام الذي كان شعره قمّة الإغراب والمروق من مألوف القصيدة العربية، وانتهاء

بالمتنبّي الذي لا يُجهل تأثّره بالمدرسة الشامية التي أرسى قواعدها أبو تمّام.

وأمّا الفصل الأوّل فعقدته للشّعرية لتعلّقها مباشرة بعنوان البحث، فكان الحديث عن الشكلانية أسبقِ المدارس النقدية الحديثة إلى الإلحاح على الشّعرية والبحث في خصائص لغة الشّعر وما يميّز التّنظيم اللّساني فيها عن لغة النثر، وكان من تمام الدّراسة تذييل ذلك ببعض مميّزات الشّعرية العربية وأهمّ انشغالاتها وعلى رأسها الاهتمام بالمطالع.

أمّا الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي تناولت فيه بعض المطالع من قصائد المتنبّي بالتّحليل والدّراسة، وأخيرا الخاتمة التي هي عبارة عن تركيز وتكثيف لأهمّ النتائج المستنبطة من البحث.

وجدير هنا التّنويه ببعض الدّراسات السّابقة التي لها تعلّق –من بعض الجوانب– بموضوع البحث كالدّراسة التي أجراها الدّكتور سعد إسماعيل شلبي في كتابه «مقدّمة القصيدة عند أبي تمّام والمتنبّي»، صحيح أنّها شملت مقدّمة القصيدة كلّها لا المطلع وحده وبمنهج تاريخي استقرائي إلاّ أنّني لم أعدم الاستفادة منها خصوصا تسهيلها اختيار بعض المطالع والتّنبيه إليها.

وبمناسبة التّنويه أجدني مدعوا إلى إزجاء الشّكر والامتنان إلى كلّ من أمدّني بالعون على إنجاز هذا العمل، ونفحني بالتّشجيع الذي لم تكن الحاجة إليه أقل من الحاجة إلى المصادر والمراجع، وأخصّ بالذّكر أستاذي الفاضل الدكتور عبد الحميد دباش الذي تفضّل مشكورا بقبول الإشراف على هذا البحث، ولا أغفل شكري للأستاذ الدكتور عبد الله عشي الذي كان لي شرف الأخذ عنه في أثناء السّنة التحضيرية لما زوّدني به من نصائح حفّزتني على الحسم والمُضيّ في هذه الدّراسة، كما أرفع شكري إلى الأساتذة أعضاء هيئة المناقشة الموقّرة لما بذلوه من وسع ووقت في قراءة البحث ومناقشته ولما سيسدونه من توجيه وتقويم يكونان بمنزلة حياة جديدة لهذا العمل، وحافزا على التقدّم أكثر في طريق البحث والدّراسة.

إهداء

- ❖ إلى أمّي بحر الأمومة الزاخر وينبوع الحنان المتدفّق، ووالدي المثل والقدوة...
- ❖ إلى روحَي أختيّ رحمهما الله وسائر إخوتي وأخواتي .
- ❖ إلى كلّ من تتلمذت له على مقاعد الدّراسة ، أو في الحياة ... .

أتقدّم بهذا العمل المتواضع .

بوعامر بوعلام

تمهيد

العصر العباسي والمتنبي :
بداية المرحلة بين الوجهة الشعرية والنظرية النقدية

تدين الشعرية العربية القديمة بالشيء الكثير لشعر المتنبي، فقد كان ضمن أهم المدونات التي مارس عليها النقّاد والدارسون تطبيقاتهم، وجرّبوا فيها وسائلهم الإجرائية، ولم يكد يضاهيه في هذا الاهتمام إلاّ شعر أبي تمام والبُحتري اللّذين شكّلا معه الهرم الشعري في العصر العباسي.

وفي بيان بعض القيم الشعرية التي تفرّد بها هذا الثالوث العبّاسي، وكانت من أهمّ ما دفع النظرية النقدية آنذاك إلى الأمام، يقول ابن الأثير في عبارة له مشهورة: «...وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر وعُزّاه ومناتُه الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناتُه، وقد حَوَتْ أشعارهم غرابة المُحدَثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة، وحكمة الحكماء» [1].

والمُلاحَظ أنّ هؤلاء الشعراء توزّعوا على ثلاث مراحل من أربع شكّلت العصر العبّاسي[2]، فكان أن سبق أبو تمام (ت. 231هـ/845م) في المرحلة الأولى، فالبحتري (ت. 284هـ/ 897م)، ثمّ المتنبي (ت. 354هـ/965م) في المرحلتين اللاّحقتين، وهذا ما أتاح للرؤية الشعرية نُمُوًّا مطّردًا أسهم فيه هؤلاء مع نخبة من الشعراء الذين عاصروهم فأثّروا فيهم أو تأثّروا بهم.

وعمومًا قامت الرؤية الشعرية في العصر العبّاسي على التساؤل الذي اختاره أدونيس[3] عنوانًا لهذه المرحلة من سيرورة الشعر العربي، تساؤل ألحّ على هذا العصر حول صلاحية الموروث الشعري ومشروعيّة استمراره إلى ذلك العهد.

ونظرة عاجلة في قصائد بعض الشعراء تنطق بمصداقية ذلك العنوان الذي وسم به أدونيس الرؤية الشعرية في تلك الفترة، فكثيرا ما أخذت أبياتهم المعبّرة عن هذه الوجهة طابع الاستفهام الممتزج بالإنكار

---

1 ابن الأثير، المثل السائر، المطبعة البهية، مصر، 1312هـ، ص302.

2 العصر العباسي الأوّل: (132-232هـ/ 750-846م).

- العصر العباسي الثاني: (232-335هـ/846-946م).

- العصر العباسي الثالث: (335-447هـ/946-1055م).

-العصر العباسي الرابع: (447-656هـ/1055-1258م).

3 أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط.1، دار العودة، ، بيروت، 1971، ص37.

على الرؤية التقليديّة والعجب ممّن حبسوا أنفسهم في مداها الذي ضاق عن استيعاب المُتغيّرات والتحوّلات المتلاحقة، وكانت المقدّمة الطلليّة الغزليّة أبرز ما أثار التساؤل من بين كلّ العناصر المُشكِّلة لبنية القصيدة العربية القديمة، فجاءت تساؤلاتهم تَتْرى بدءًا من أبي نواس مُطْلق الثورة على هذا الالتزام الشعري بأبيات استحالت مَعْلَمًا بارزًا في هذه السبيل مثل قوله:

يَبْكِي عَلَى طَلَلِ المَاضِينَ مَنْ أَسَدٍ لاَ دَرَّ دَرُّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنُو أَسَدِ؟

وقوله:

تَصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا أَفَذُو السَّمَاعِ كَأَنْتَ فِي الفَهْمِ؟

إنّ الإنكار على السماع هنا واضح، وإذا علمنا مقدار ما كان للسماع من عناية عند القدماء -حتّى لقد أسّسوا عليه أخطر العلوم والفنون وأجلّها، كأصول الفقه وأصول النحو- علمنا خطورة هذه الدعوة ومدى الضجّة التي يمكن أن تثيرها في حينها، ولكنّها قطعًا لم تكن صيحة معزولة في فجّ عميق، فقد واكبت دعوات صارخة كلّها ثورة على القديم في عصر ارتجّت فيه الحياة العربية وهي تخوض مُنقلبًا نقلها من بداوة الحجاز إلى مدنية العراق، مرورًا بالشام الذي كان منزلة وسطى بينهما شكّلت تطلّعا إلى الحياة الجديدة في أكناف بغداد التي قامت على أنقاض المدائن حاضرة ملوك الفرس، فلم تزل روح أكاسرتهم تسري في جسد المَدَنيّة الجديدة، ونمط معيشتهم مثلا كثيرًا ما احتذاه خلفاء بني العبّاس.

لذلك لم تشذَّ الثورة النواسية عن النسق العامّ الوليد في البيئة المستجدّة، فلئن كان أبو نواس هو الأسبق والأجرأ على إعلان ذلك في العصر الأوّل من دولة العباسيين لقد تابعه المتنبّي وهو في العصر الثالث بقوله:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ المُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ؟

فالاعتراض هو نفسه بصيغة التساؤل ذاتها، وإن كان أقلّ حدّةً ممّا هو عند الشاعر الأوّل، إذ هو عند أبي نواس مُشْبعٌ بشعوبيته المعهودة التي أضْفت على نبرة التساؤل حدّة البغضاء والاحتقار للروح

العربيّة وما يتّصل بها من أنماط ثقافية وفنيّة، في حين كان اعتراض المتنبّي نابعًا من واقعية شعريّة، وهو الشاعر المُفعم عروبة الناقم على تسلّط العجم على العرب.

ومع ذلك الاختلاف في الباعث والحدّة، وبصرف النظر عن اقتراح أبي نواس وصف الخمر موضوعًا للمقدّمة بقوله:

صِفَةُ الطُّلُولِ بَلاَغَةُ الفَدْمِ فَاجْعَلْ صِفَاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ

واقتراح المتنبي مدح سيف الدولة بقوله:

لَحُبُّ ابْنِ عَبْدِ اللهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ بِهِ يُبْدَأُ الذِّكْرُ الجَمِيلُ وَيُخْتَمُ

فقد اجتمع الشاعران كلاهما عند عدم القبول بالموجود والاشرئباب إلى المأمول، وهو ما يعطينا ملمحًا من ملامح الاتّجاه الشعري في ذلك العصر ألا وهو الواقعية والآنية، فهي دعوة إلى المعايشة المتضمِّنة للبعدين الزماني والمكاني.

لقد صارت المقدّمة الطللية دار غربة عند الشاعر العبّاسي الذي وجد من الواقع الحضاري المثقل في بغداد والكوفة والبصرة وغيرها من الحواضر ما هو كفيل بشغل وجدانه وفكره، وصرفه عن العكوف أمام «عادة فنيّة» لم تَعُدْ تتّصل بنمط حياته بما تحمله من قيم مرتبطة بالجاهلية زمانًا والبادية مكانًا.

وعلى قدر ما حملت تلك الأبيات من معنى الاستفهام والتشكيك في سلطة هذه المقدّمة ومشروعيّتها، كانت احتجاجًا على الموقف السابق الذي اصطبغ بالقبول[1] والطمأنينة إلى المقرّرات السابقة.

غير أنّ التحوّل في الحساسية الشعرية يرتقى إلى بشار بن برد– وهو من مخضرمي الدولتين (ت.168هـ/784م) فقد سئل مرّة عن سرّ تفوّقه على أهل عصره: في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه، فأجاب: «لأنّي لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي»[2].

---

1 أدونيس، مرجع سابق، ص13.

2 بطرس البستاني، أدباء العرب، ج2، دار الجيل، بيروت، 1989، ص58.

يستخلص أدونيس من هذه الإجابة بعض علامات التحوّل في سير الشعر العربي، منها أنّ الشعر صار فنًّا، فقد صار الشاعر العربي يومذاك مشغولا بهاجس كيفية التعبير، إضافة إلى هاجس التعبير نفسه بما أنّه لم يعُد يقبل بكلّ ما تلقيه إليه بديهته، ومنها أنّ الشعر صار نظرا في الحقائق أي صار موقفا، ومنها أنّ للشعر -باعتباره فنًّا- خاصيّة جوهرية هي التجاوز المستمرّ، والتطلّع إلى آفاق أكثر اتّساعًا وجدّة[1].

وجاء أبو تمام بعد ذلك بقليل مؤسّسًا لمرحلة جديرة بتوقّف الناظر في منعطفات الرؤية الشعرية العربية، فهو مأخوذ بالبدعة أي «بالخروج عن كلّ سنّة»[2]، وهو ما أوقفه وجها لوجه مع التساؤل المضادّ أو المحافظ هذه المرّة، فقد سأله بعض أهل زمانه: «لِمَ تقول ما لا يُفهم؟»، فقال: «لِمَ لا تفهمون ما يُقال؟»[3].

وليست المكابرة هي ما حمل أبا تمّام على هذا الردّ كما رأى ذلك بطرس البستاني[4]، بل كان دافعه إليه رؤيته الشعرية الناضجة المتمثّلة في أنّ للشعر لغته الخاصّة، وأنّ من حقّ الشاعر تكييف اللّغة وتطويعها لأداءات جديدة، ومن واجب المتلقّي أن يعدّل من ذائقته السّمعيّة لتستوعب ذلك التكييف.

فأبو تمّام إذن لم يكن ممّن وصفتهم نازك الملائكة«بمجيدي التحنيط، وصُنّاع التماثيل الذين ابتُليت بهم اللّغة العربية، فصنعوا من ألفاظها نُسخًا جاهزة وزّعوها على كُتّابهم وشعرائهم، ممّن لم يدركوا أنّ شاعرًا واحدًا قد يصنع للّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ ولغوي مجتمعين، وذلك أنّ الشاعر بإحساسه المُرهف، وسمعه اللّغويّ الدقيق، يمدّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعًا بحسّه

---

1 أدونيس، مرجع سابق، ص.42.

2 المرجع السابق، ص.44.

3 بطرس البستاني، مرجع سابق. ص.110

4 المرجع السابق، الموضع نفسه.

الفنّيّ، فلا يسيء إلى اللّغة، وإنّما يشدّها إلى الأمام»[1].

وإذا كانت تلك هي حال الرؤية الشعرية في بواكير العصر العبّاسي، حال التململ والقلق ومحاولة التجاوز، فإنّ النظرية النقدية هي أيضًا كانت تتحرّك نحو الجديد وتحاول الخروج من الإنشائية والانطباعية إلى تأسيس المرجعيات وتقرير الأصول وترسيخ المصطلح، فقد صار النقد علمًا وفنًّا لا يستغني عن الدربة والثقافة، ووصل الأمر إلى ظهور كتب نقدية وقفها أصحابها على نقد الشعر وتصنيف الشعراء خاصّة دون النثر، ككتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي (ت.232هـ/846م) الذي كان «نواة لظهور أوّل مدرسة نقدية منهجية في تاريخ النقد عند العرب، وكان ابن سلاّم أوّل شيخ من شيوخها» [2]، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت. 276هـ/889م).

وقد صدّر المؤلّفان كتابيهما بمقدّمة قيّمة في نقد الشعر تشهد بنضج الحسّ النقدي ومواكبته للرؤية الشعرية في ذلك العصر، خصوصا مقدّمة كتاب الشعر والشعراء التي كشف فيها ابن قتيبة بوضوح عن منهجه في الدراسة، ثمّ تناول أقسام الشعر من منظور اللّفظ والمعنى الذي غلب على المناحي النقدية قديمًا، ثمّ ذكر عيوب الشعر مركّزًا فيها على الجانب العروضي خاصّة عيوب القافية بناءً على تعريفهم الأوّلي للشعر نفسه بأنّه الكلام الموزون المقفّى.

وكما قامت الرؤية الشعرية على ثنائية ضدّيّة بين الالتزام بالمقرّرات التقليدية من جهة، ومحاولة المروق منها من جهة أخرى، قامت النظرية النقدية كذلك على هذا التجاذب والصراع، وباستعراض أهمّ القيم التي دار حولها النقد في تلك الحقبةِ يظهر لنا أنّ غالبها اتّخذ طابع الثنائيات المتقابلة مثل القديم والمُحدَث، والطبع والصنعة، واللّفظ والمعنى، وغير ذلك ممّا يشير إلى معترك نقدي حقيقيّ كان صِنوًا للمعترك الشعري الذي رأينا بعض ملامحه مع أبي نواس.

---

1 نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ط.2 ، دار العودة، بيروت، 1979م، ص9 – 10.

2 حسن عبد الله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام، ط.1، دار الحداثة، بيروت، 1984م، ص8.

في هذا الأفق الذي طمحت إليه الرؤية الشعرية، وسعت المقاربات النقدية إلى ملاحقتها نحوه، كان المتنبّي (303-354هـ/915-965م)، ولا نبالغ إذا استبدلنا بكان «حدث»، فقد كان هذا الشاعر حدثًا مدوّيًّا في دنيا الشعر العربي «فملأ الدنيا وشغل النّاس»[1] في حياته وإلى يومنا هذا، مرورًا بكلّ عصور الأدب العربي باختلاف منعطفاتها وتباينها قوّة وضعفًا، فاتُّخذ شعره في كثير من الأحيان مركزا تدور حوله الدراسات النقدية والبلاغية، وأُحيط ديوانه بالشروح المتعدّدة التي لم يحدث أن نالها ديوان شاعر من الشعراء العرب.

ومع ذلك لم ينضب معينه، ولم يعدَم الشرّاح جديدًا يضيفونه، أو قديمًا يعيدون قراءته كلّ حسب الزاوية التي ينظر منها إلى شعره، أو المنهج الذي يؤطّر به دراسته.

ولم يكن اختلاف الآراء حول هذا الشاعر وفنّه، والتناقض الملحوظ أحيانًا بين النقّاد والدّارسين الذين تلقّوا إبداعه بين معجبٍ مسرف ومبغض مفرط إلى معتدل حاول الوقوف وسطا بين المنزلتين، وأقام نفسه وسيطا بين الفرقاء حول المتنبّي كما فعل القاضي الجرجاني (ت.366هـ) في كتابه الوساطة بين المتنبّي وخصومه، لم يكن ذلك كلّه إلاّ مؤشّرًا على قيام إبداع المتنبّي ظاهرة شعرية متفرّدة استجمعت من الميزات ما جعلها تختزل مرحلة شعرية كاملة في ذاتها «فعلى الرغم من أنّ شعره كثيرا ما انتُقد أعنف النقد من معاصريه -وبخاصّة من المتعصّبين لصفاء اللّغة القديم- فقد نعمت قصائده المنبثقة عن روح عربية خالصة بإعجاب العرب الجماعي في جميع العصور، بل إنّها ما تزال إلى اليوم في أيدي المثقّفين جميعًا، حتّى في عُمان الواقعة في أقصى جزيرة العرب، يتدارسونها ويحفظونها، ولا يقدّمون عليها أثرًا أدبيا غير مقامات الحريريّ»[2].

لقد أقام المتنبّي قصيدته صرحًا معماريًّا وبنية متلاحمة تضافرت في إقامتها عناصر متشابكة،

---

1 ابن رشيق، العمدة، ج1، ط.1، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2001م، ص89.

2 كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ط.10، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ص244.

يَصلح كلّ عنصر منها موضوعًا لدراسة منفصلة، من ألفاظ كان المتنبي في غالبها بنّاء حذِرا في رصف بعضها إلى بعض، وإيقاع أضاف إلى البنية العروضية موسيقى داخلية لا تكاد تشتبه على الأذن، وصُورٍ طالما جمعت الحركة إلى اللّون والصوت فارتسم بها الحدث ماثلا للعين «...وذلك أنّه إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتّى تظنّ الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا...»[1].

1 ابن الأثير، مصدر سابق، ص.302.

الفصل الأوّل

الشّـعرية

تمهيد : المصطلح والمنطلق

المبحث الأوّل: التطلّعات والأهداف

المبحث الثاني: الشعرية العربية

المبحث الثالث: المطالع في منظور الشعرية العربية

تمـهيد

المصطلح والمنطلق :

لـم يزَل النظر فـي ماهيّـة الشّـعر وطبيعتـه وبواعثـه مثـار جدل بين الفلاسفة والمنظّرين، ومـن أهمّ شـواغل نظريـة الأدب منـذ أقدم العصـور إلـى يومنـا هذا، شـأن كـلّ مـا يتعلّـق بالتأصـيل والغـوص فـي الماهيات وطبيعة الإبداع والفكر الإنساني.

من هذا المنظور كان البحث في قيم النّصّ الشعريّ وخصائصه من أهمّ المحاور التـي دار النّقاش حولهـا فـي مجـال النظريـة الأدبيـة، ولـم يكـن هـذا الاهتمـام وليـد المـدارس النقديـة المعاصـرة ومناهجهـا الحديثة -بصرف النظر عمّا حقّقته من تقدّم كبير بفضل تطوّر الدرس اللّغويّ في القرن العشرين- ولكنّ ذلك الاهتمام يرقى إلى زمن بعيد موصول بنضج هذه النظرية الأدبيّة في الفلسفة اليونانيّة كما تجلّى ذلك عند أرسطو في كتابه الشهير « فنّ الشعر».

فقد اعتُبر هذا الكتاب فتحا جديدًا في بابه إذ أقبل عليه المترجمون ينقلونه من لغة إلى أخرى، وتقبّله النَّقَلَة العرب والمسلمون بقبول حسن فترجموه إلى العربية كما فعل أبو بشر متّى بن يونس (ت. 328هـ)، وأكبّ عليه أساطين الفلسفة في الحضارة الإسلاميّة بالشروح والتعليقات كصنيع الفارابي (ت. 339هـ)، وابن سينا (ت. 428هـ)، وابن رشد (ت. 595هـ).

وقد كان لهذا الكتاب شأنه العظيم في الأدب والنّقد الأوروبيين في عصر النّهضة، لا سيّما في الأدب الفرنسيّ إبّان القرن السابع عشر، إذ سار على هديه بياركوناي P.Corneille وجان راسين J. Racine واضعَا أسس المسرح الكلاسيكي في الأدب الفرنسيّ فتوضّحت بذلك معالم المذهب الكلاسيكي في هذا الأدب.

وما زال الخوض في طبيعة الشعر وما يتّصل به من مقوّمات فنّية يتنامى حتّى انتهى إلى أن يشكّل أسُسا لمدارس واتّجاهات نقدية حديثة كادت تجعل نشاطها وقفا على محاولة إخراج تلك المساعي

من الفضاء المهمَل للإنشائية والانطباعية إلى حيّز مؤطَّر مقنَّن، لم يتردّدوا عن تسميته بعلم فنّ الشعر أو علم الشعر، والذي حدّدوا له هدفا واضحا اتّخذوه مركزا لأطروحاتهم، وهو استخلاص الخصائص النوعية Les caractéristiques spécifiques في النّصّ الشعريّ، وهو ما عبّروا عنه بالشعرية إحدى الترجمات العربية التي اقتُرحت في مقابل لفظ poétique إلى جانب الإنشائية وعلم الأدب.

والشعرية –لغة– مصدر صناعي من المصدر الأصلي شِعْر _(بكسر الشين وتسْكين العين)، وهو بدوره مصدر الفعل شَعَرَ (بفتح الشين والعين) ودلالته كما في القاموس المحيط تدور حول العلم والفطنة والعقل يقول صاحب القاموس: «شَعَر كنَصَر وكَرُمَ [أي بفتح العين وضمّها] شِعْرا وشَعْرا وشِعْرة مثلة وشِعْرى وشُعورًا ومَشْعورة ومَشْعوراء علم به وفطن له وعقله...» [1]

وإذا علمنا أنّ المصدر الصناعيّ يدلّ على الحال أو الصفة التي يوجد عليها الشيء كالقابلية بمعنى حال القبول أو صفة القبول، استنتجنا أنّ الشعريّة هي الحال أو الصفة التي تجعل الحكم على نصّ ما حكمًا مستندًا إلى القيم الشّعرية الخالصة بالمفهوم النقدي لهذا اللّفظ.

أمّا مفهومها الاصطلاحيّ فلم يتأسّس إلاّ مع ميلاد التيارات النّقدية الحديثة القائمة على البنيوية أو الاتّجاهات التي سبقتها، وشكّلت روافد أساسيّة لها وعلى رأسها مدرسة الشكلانيين الروس (LES FORMALISTES RUSSES) التي كان من أبرز اهتماماتها تحديد اختلاف التنظيم اللّغويّ بين الشعر والنثر.

وقد توضّح نشاط هذه المدرسة في الفترة الممتدّة بين سنتي 1916 و1930 بعد أن استفادت من «جهود تجمّعين أدبيّين هما حلقة موسكو اللّغوية وحلقة بطرسبورغ، وكان العامل الذي وحّد هاتين الحلقتين هو الاهتمام المشترك بدراسة اللّغة»[2]

---

1 الفيروزأبادي، القاموس المحيط، ج2، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص60.

2 عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 1996م، ص10.

المبحث الأوّل

التطلّعات والأهداف

تمهيد :

إنّ المرتكز اللّغوي الذي قامت عليه الشكلانية يعطينا أهمّ ملمح من ملامح الشعريّة المعاصرة بهذا المفهوم الاصطلاحي « إذ تنطلق الشكلانية من أنّ الإبداع الأدبي فنّ لغوي، وأنّ عنصري اللّغة والشكل هما أساس بنائه الفنّيّ على اعتبار أنّ اللّغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنّية في وقت واحد، وأنّ قيمة الإبداع تكمن في صياغته» [1]

من هذا المنطلق وجّهت الشكلانية اهتمامها إلى الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، معبّرة عن ذلك بالأدبية التي هي باختصار الوظيفة الخالصة للأدب بحيث تجعل من خطاب أدبي كيانا خاصًّا متميّزًا عن غيره من النّصوص المفتقرة إلى هذه الوظيفة وعلى هذا الأساس بَنَى رومان جاكوبسون R. Jakobson المعنى الاصطلاحي للشعرية أو الأدبية سنة 1921.

لقد كان تحرير الشعرية من النّزعات الفلسفية والدينيّة والإيديولوجية من أهمّ ما نادى به الشكلانيون إضافة إلى جملة من المطالب والإجراءات التي حدّد أهمَّها د. شايف عكاشة في النِّقاط الآتية:

1- التركيز على استقلال الإبداع الأدبي عن الواقع.

2- التركيز على الدور الإيجابي للشكل في تحديد المضمون.

3- اعتبار الصورة الأدبية خلقا لرؤية خاصّة بالشيء، وليست مجرّد تعبير عنه أو انعكاس له.

4- اعتبار الألفاظ وحدها مادّة الإبداع الأدبي، وليست الانفعالات أو الموضوعات[2].

---

1 شايف عكاشة، نظريّة الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م، ص4.

2 المرجع السابق، ص5.

أهمّ التطلّعات والأهداف:

ممَّا لا شكّ فيه أنّ الدعوة إلى التركيز على القيم الشعرية في النصّ، واستجلائها كانت دعوة تأصيليّة، هدفها استصفاء النّصّ الشعريّ واستنقاذه ممّا تعلّق به من اهتمامات خارجية قامت عليها مناهج نقدية سياقيّة سابقة للشكلانيّة غلبت على الدّراسات النّقدية، فاختطّت الشكلانية لنفسها طريقًا آخر بانتهاجها النّقد النّصّي المحايث ''La Critique Textuelle Emmanante'' للأدب، ورأت اهتمامات المناهج السّابقة خارجة عن دائرة النّقد الأدبي، وأنّها ليست مُلزَمة بدراسة الظروف المحيطة بولادة النّصّ من معطيات نفسيّة أو اجتماعيّة أو شخصيّة تتّصل بحياة صاحبه، وغير ذلك ممّا يُشكِّل ملابسات خارج أسوار النّصّ.

إنّ الشكلانيين لا يُنكرون صلة تلك الجوانب الخارجية بالأدب «ولكنّهم اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقّاد للأدب، فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النّفس، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع»[1].

ولقد قَاد الاهتمام بأدبيّة الأدب الشكلانيين إلى أن تكون نقطة الارتكاز لديهم هي «البحث الفيلولوجي، وقضايا علم اللّغة، وعلم الصّوتيات»[2]، كما لم تتناغم الشكلانية مع نظرية المحاكاة المؤسَّسة على العلاقة المَكينة بين الفنّ والتجربة الإنسانية المستفادة من وقائع خارجة عن دائرة الفنّ «إذ ترى أنّ الفنّ الصّحيح منفصل تمامًا عن الأفعال، والموضوعات التي تتألّف منها التجربة المعتادة، فالفنّ عالم قائم بذاته وهو ليس مكلّفا بترديد الحياة أو الاقتباس منها»[3].

واضح من هذا المنحى إيمان الشكلانية بقيام الفنّ عامّة على نوع خاصّ من الاكتفاء الذاتي يغنيه عن أيّ حاجة إلى التجربة البشرية مهما كان غناها وتنوّعها، كما أنّ تنصّلها من نظرية المحاكاة –

---

1 حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2000م، ص11.

2 رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنّ، مقال في مجلة عالم الفكر، م27، ع1، سبتمبر 1998م، ص124.

3 المرجع السابق، الموضع نفسه.

بالمفهوم الكلاسيكي الصّارم- يذكّرنا بتلك الثورة العارمة التي شنّتها النظرية الرومنطيقية على نظرية المحاكاة التي تطرّفت في الأدب الفرنسي الكلاسيكي حتّى صارت وُقوفيّةً وتقليدًا للأدب القديم عند اليونان والرومان على أساس أنّهم هم أفضل من خبر الطّبيعة موضوع المحاكاة «حتّى قال سكاليجر SCALIGER: لِمَ نقلّد الطبيعة ما دام فرجيل طبيعة ثانية؟»[1].

من هنا بدأت حملات النّقّاد والأدباء الرومانطقيين الأوائل تتوالى على المحاكاة المشكّلة لأحد أهمّ أسس الكلاسيكية ويظهر ذلك في سيل الأحكام والعبارات المأثورة عنهم والتي جرَت بعدهم على ألسنة النّاس مجرى القوانين والشرائع المحدّدة للاتّجاه الرومانطيقي كقول جوته GUETE مثلا: «إنّ الفنّ التشخيصي هو الفنّ الوحيد الصّادق الذي ينبثق من الشعور الداخلي الفردي الأصيل المستقلّ وهو صحيح حيويّ سواء نبع من البدائيّة الجافّة أو من الحسيّة المتحضّرة»[2]. أو قول وليام وردروث W. WORDSWORTH في تعريفه للشعر بأنّه «فيض تلقائي لعواطف قويّة»[3] إلى غير ذلك من أقوال روّاد الرومانطيقية التي تتجمّع في فكرة الانبثاق والذاتيّة والفيض التلقائي ممّا يجعل نظرية المحاكاة تنكمش وتتراجع، ومن البيّن أنّ المقصود بالشعر هنا القصيدة الغنائية المنسجمة مع الفردية والتلقائيّة، ولذلك أصبح الشعر نقلا لِما هو في داخل النّفس الشاعرة بعد أن كان -مع نظرية المحاكاة الكلاسيكية- نقلا لِما هو في الخارج[4].

ولعلّ وقفة مع أهمّ المرتكزات التي قامت عليها الشكلانية لا تخلو من فائدة تضاف إلى المطالب والإجراءات المشار إليها آنفًا، ومن الممكن تلخيص هذه المرتكزات في مسألتين هما مفهوم الشكل، واللّغة الشعرية.

---

1 إحسان عبّاس، فنّ الشعر، ط1، دار صادر، بيروت-دار الشروق، عمّان، 1996م، ص25.

2 المرجع السابق، ص29.

3 المرجع السابق، الموضع نفسه.

4 المرجع السابق، الموضع نفسه.

1- مفهوم الشكل:

دعا الشكلانيون إلى الانعتاق من إسار التلازم الثنائي الذي انبنى عليه النّقد التقليدي في دراسته للنصّ، ونعني بذلك ثنائية الشكل والمضمون التي افتعلت نوعا من العزل المصطنع في البنية النصّية فصارت دراسة الأدب قائمة على مرحليّة فِجّة يُدرس بموجبها الفكر أو المحتوى أوّلا، ثمّ يُسلخ منه الشّكل على حِدَة للوصول بعد ذلك إلى أحكام مُبْتسَرة تقوم على ملاحظة التناسب بينهما، وكأنّ الشكل وعاء جاهز مسبقا لتلقّي المحتوى الفكريّ، في حين أنّ لحظة ميلاد النصّ هي لحظة واحدة موحِّدة، تتخلّق فيها عضويته خلقا سويا مكتملا، لا مجال معه لتبعيض ينثر وحدته ويبدّد نسقه ويُخلّ ببنيته المتضايِفة، وفي هذا السياق يقول مصطفى ناصف: «والشكل -بداهة- هو قوّة المضمون ووحدته...وليس قالبه أو وعاءه الذي يُحفظ فيه، وإذا تحدّث النّاقد عن معنى أدبي دون الرّجوع إلى هذا الشكل فهو يخطئ الطريق إليه ويحوّل الإبداع الأدبي إلى مادّة إخبارية»[1].

بناء على ذلك اقترح الشكلانيون مفهوم المادّة والوسيلة (أو الأداة أو الإجراء)، بديلا عن المفهوم التقليدي (الشكل والمضمون)، وهذا يحسم مادّة الخلاف -في رأيهم- حول معضلة الوحدة العضوية في العمل الأدبي، ويَعنُون بالمادّة المكوِّنات الأساسيّة للعمل الأدبي، وبالوسيلة مجموع الإجراءات المتّصلة بعملية الإبداع، والتي تتضافر في الأخير لتخلع على المادّة صفة الجمالية، وإذا كانت الكلمات هي مادّة العمل الأدبي فإنّها خاضعة -تبعا لذلك- للقوانين التي تحكم اللّغة.

وقد انتهى هذا المفهوم إلى ما أصبح يُعرف بمفهوم النسق الذي يُلحّ على الوحدة العضوية في النصّ بدلا من ثنائية الشكل والمضمون، كما يؤكّد الشكلانيون التغاير الحاصل بين مكوِّنات العمل الأدبي باعتبارها مادّة مهملة قبل تمازجها مع الوسيلة، وبينها هي نفسها بعد حلولها فيها وتماهيها معها في عملية تخلُّق جديد يعطيها هوية أخرى قائمة على نظام من التراكيب المتضامّة والعلاقات المتواشجة

---

1 مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، نقلا عن شايف عكاشة، مرجع سابق، ص81.

والمعقّدة، ومن هنا صار التصميم أو البناء العنصر الأساسي في النّصّ أو الفنّ عمومًا الذي يراه شكلوفسكي SHKLOVSKY ابتكارا لأشكال صافية (Formes Pures) مكتفية بذاتها[1].

2- اللّغة الشعرية:

جاء اهتمام الشكلانية باللّغة الشعرية منسجمًا مع اهتمامها بالشكل والبناء الذي يُخضع العمل الأدبي للتَّموضُع (Objectivation)، أي يُحيله موضوعًا صالحًا للملاحظة والدرس؛ ومن الواضح أنّ اللّغة تقف على قمّة العناصر التي تتراكب لإقامة الهرم الذي يتجلّى فيه التصميم أو الشكل، ولمّا كان جلّ انشغال هذه المدرسة متّصلاً بتحديد القيم النّوعية التي يفارق بها النصّ الشعري غيره من النّصوص كان من الطّبيعي أن تسعى إلى البحث عن لغة شعرية خاصّة تُباين ما هو مبذول في اللّغة العادية وتفارق ما هو مألوف منها.

انطلاقا من هذا المسعى مال الشكلانيون إلى الاهتمام باللّسانيات على أساس هذه المفارقة، وهذا ما دعا إليه ياكوبنسكي بقوله: «إنّ الظواهر اللّسانية ينبغي أن تُصنَّف من جهة نظر الهدف الذي تتوخَّاه الذات المتكلّمة في كلّ حالة على حدة، فإذا كانت الذّات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل فإنّ المسألة تكون متعلّقة بنظام اللّغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكوّنات اللّسانية (الأصوات، عناصر الصّرف)، أيّ قيمة مستقلّة، ولا تكون هذه المكوّنات سوى أداة توصيل، ولكنّنا نستطيع أن نتخيّل أنظمة لسانية أخرى وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية -مع أنّه لا يختفي تماما- فتكسب المكوّنات اللّسانية إذ ذاك قيمة مستقلّة»[2].

لذلك فرّق الشكلانيون في حلقة براغ وخاصّة جان موخاروفسكي (J. Mokarovsky) بين اللّغة الشعرية، واللّغة المعيارية أو القياسية (Langage Standard) فبيّن «أنّ اللّغة الشعرية ليست نوعًا خاصًّا من

---

1 رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص125.

2 المرجع السابق، الموضع نفسه.

اللّغة المعيارية، لأنّ لهذه اللّغة نظامها الخاصّ على المستوى المعجمي والتركيبي، ولها مصطلحها الخاصّ، كما أنّ لها بعض الصيغ النّحوية التي يمكن أن تسمّى بالضرورات الشّعرية»[1].

وإنّ لغة الشعر -كما يرى صاحبا كتاب نظريّة الأدب- تُشدّد على وعي الإشارة ذاتها، وعلى الرّمز الصّوتي للكلمة «فقد وُضعت جميع أنواع الصنعة لتلفت النّظر إليه كالوزن والسّجع وأنماط صوتية مكرّرة»[2]. وهي -وإن وُجدت في النّثر حيث اللّغة المعيارية- فإنّها أقلّ كمّيًّا منها في الشّعر، كما أنّها فيه أكثر تنظيما «لوضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه»[3]، بل أنّ سارتر يرى أنّ الشعر يخدم الكلمات ولا يستخدمها كما يستخدمها النّثر[4]، أي أنّ التنظيم اللّغوي الخاصّ في الشّعر يشحن الكلمات بطاقات جديدة تخلع عليها كينونة أخرى وتمنحها استقلالية متفلتة من مصاحبة المعاني المقرَّرة لها في اللّغة العادية والتي غالبا ما يجد النثر نفسه مشدودا إليها، ومن هنا يشير سارتر إلى «أنّ الشّعراء قوم يترفّعون باللّغة عن أن تكون نفعية»[5].

وبناء عليه تتغيّ اللّغة عند الشكلانيين على أساس تجاوزها للنّفعية كما أشار سارتر من ناحية، وعلى اعتبار أنّه لا مضمون من ورائها من ناحية أخرى، بل هي في ذاتها المضمون الوحيد المتجسِّد بحيث ليس من حقّ الناص نفسه أن يعترض على ما تأدّى إلى فهم القارئ أو محلّل النصّ طالما أنّه وصل إلى ذلك من استقرائه للهيكل اللّغوي الذي قام عليه النصّ، ومراقبته لبنيته اللّسانية وكيفية تراتب عناصرها وما بينها من علاقات ونسب.

---

1 المرجع السابق، ص126.

2 رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، المؤسّسة العربية للدراسات والنثر، بيروت، 1987م، ص22 – 23.

3 المرجع السابق، الموضع نفسه

4 جون بول سارتر، ما الأدب؟ دار العودة ، بيروت، 1984م، ص7.

5 المرجع السابق، الموضع نفسه.

المبحث الثاني
الشعرية العربية

تمهيد:

إنّ اهتمام المناهج النقدية الحديثة باستصفاء لغة شعرية خاصّة، يجعلنا أمام تساؤل مشروع عن وعي موروثنا النقدي العربي بهذه المسألة، ومحلّها من مجموع انشغالاته، وبعيدا عن منظور المفاضلة الذي طالما أكثر بعض الدّارسين العرب المعاصرين التحديق من خلاله إلى ذلك الموروث حتّى اتّسمت رؤاهم بنوع من المواجهة والمصادمة بين الذّات والآخر، فمن مُقزّم ينظر إلى المنجَز النقدي العربي من مرايا مقعّره على حدّ تعبير الدكتور عبد العزيز حمودة[1]، ومن مُعظّم يستبدل بالمرايا المقعّرة مرايا محدّبة تُبرز ذلك التراث مضخَّما أضعافا مضاعفة قياسا بحجمه الحقيقي.

بعيدا عن هذه المفاضلات المجانية، يمكننا استقراء بعض ملامح الشعرية العربية كما تُستشفّ من عناية النّقّاد البلاغيين واللّغويين العرب قديما باللّغة المميّزة للشعر عن سواه من ضروب الخطاب، على اعتبار أنّ هذا الاهتمام كان على رأس المنجَز النّقدي الموروث بحيث إذا جاز لنفر من الدّارسين أن ينظروا بعين الريبة إلى مجمل قضاياه، والتشكيك في أصالتها وعمقها إلى درجة إنكارهم أحيانا أن يشكّل ذلك نظرية نقدية متكاملة وشاملة، فليس في وسعهم تجاهل الرؤية النّقدية النّاضجة التي سعى بها إلى استيضاح الهيكل اللّغوي في النّصّ الشّعري.

لقد كان العصر العبّاسي هو العصر الذي ازدهر فيه الوعي بما يميّز النّصّ الشعري ويمنعه من التماهي مع أجناس أدبية أخرى أخذت تتبلور في تلك الفترة، وشرعت تهزّ العرش الذي تربّع عليه الشّعر إبداعًا ونقدًا وتنتقص من سلطته التي تمتّع بها زمنا غير يسير، ونعني بذلك فنونًا نثرية لم تخْلُ من بعض قيم اللّغة النّوعية التي تدخل في صميم البنية الشّعرية، ومن تلك الفنون المقامة والترسّل، ولعلّ محاولة الحدّ من تسلّل هذه الفنون المستحدثة إلى حِمى الشّعر –بسبب استجدائها لبعض الخصائص الأسلوبية التي يتفرّد بها ذلك الجنس المتعالي المحسود– كانت من جملة الأسباب التي دفعت النّقّاد

---

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أغسطس 2001م، ص7.

العرب القدماء إلى تعميق البحث في اللّغة الشّعرية، والتأصيل لأسلوبية تخصّها وتتأصّل بها فلا تخرج من بنية الشعر إلى بنية فنون أخرى إلاّ على سبيل الإعارة الإجرائية والجزئية بحيث لا تتسبّب في التماهي، وإزالة الحدود المُفضية إلى التمييع النّوعي بين الأجناس الأدبية.

أهمّ خصائص الشّعرية العربية وانشغالاتها:

الحديث عن خصائص الشّعرية العربية وانشغالاتها يُسلمنا إلى النّظر في التصوّر الذي كوّنه الوعي التّقليدي عند العرب عن الشّاعر أكثر منه عن الشّعر نفسه، ذلك أنّ المقولات المتقدّمة التي تشكّلت عن الأوّل -باعتباره ناصا- أنضج وأكثر وضوحًا وتقدّمية ممّا تأسّس حول الثاني -باعتباره نصا- من مقولات ابتدائية اتّصفت غالبا بالتبسيط والتسطيح، فمفهوم الشعر لم يكد يخرج كثيرا عن مفهوم الوزن والقافية كما هو معلوم من جلّ التعريفات التي حاولت تقديم تصوّر للشعر سعيا منها إلى حدّه بما يتميّز به عن النثر، لذلك كان الهيكل الخارجي للشعر، وهو الوزن والقافية،«القاسم المشترك في هذه التعاريف، لأنّه العلامة الأولى التي تحدّد نقطة الافتراق بينهما»[1]، فصارت عبارة «الكلام الموزون المقفّى» العنوان الدّال على تلك المقولات مهما اختلفت صيغ التّعبير عنها.

ومع ذلك لا يمكن إغفال بعض ملامح التطوّر الذي نال الرؤية النّقدية العربية بفضل التثاقف والتناص مع الرؤى الوافدة عن طريق الترجمة خصوصا بعد نقل كتاب «فنّ الشّعر» لأرسطو، وكذلك بفعل التنامي الذّاتي الذي تدفع إليه السيرورة الطّبيعية في حركة الفكر والفنّ وما يتّصل بهما من دراسات، فما من شكّ أنّ بعض النّقّاد والمفكّرين والفلاسفة العرب والمسلمين القدماء لم يطمئنّوا إلى تلك الثنائية التي يُحدّ بها الشّعر أي الوزن والقافية، فأضافوا إليهما ضميمات أخرى تدلّ دلالة واضحة على المحاولات الماضية قُدُما في تعميق الوعي بالشعر وما يتّصل به من بواعث وخصائص.

فمن الذين عُنُوا بتوسيع مجال الرؤية النّقدية في تعريف الشّعر، وتحريرها من ضيق الوزن والقافية ابن رشيق القيرواني (ت. 456هـ) الذي نبّه إلى عدم كفاية الوزن والقافية لاستحقاق صفة الشّاعر «فإذا لم يكن عند الشّاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ أو ابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان

---

1 مصطفى طه أبو كريشة، أصول النّقد الأدبي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1996م، ص2.

اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التّقصير»[1]. كما أضاف الجرجاني (ت. 816هـ) عنصر القصد في حدّه للشعر بقوله هو «كلام مقفّى موزون على سبيل القصد»[2]، ويعني به النيّة والانصراف القلبي إلى نظم الشّعر مشيرًا بذلك إلى المعاناة التي يُقصَى -بانعدامها- الكلام الذي اتّفق له الوزن والقافية صدفة ويخرج من دائرة الشّعر، كمنظومات بعض العلوم والفنون التي يُقصد بها تسهيل حفظ القواعد إذ بيّن أنّ القصد قيد يُخرِج نحو قوله تعالى: ﴿الذي أنقض ظهرك ورفعنا لك ذكرك﴾[3] فإيقاع الآيتين يلتقي مع بحر مجزوء الرمل إلاّ أنّهما كلام خارج عن حدّ الشّعر لانعدام القصد[4].

وتزداد هذه الرؤية نموًّا وعمقا مع ابن خلدون (ت. 808هـ) الذي تفطّن إلى بُعد آخر لا يمكن إغفاله عند الحديث عن طبيعة الشّعر، ذلك هو عنصر التأثير في المتلقّي، عند ما عرّف الشّعر بأنّه «الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والقافية والروي مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة»[5] والمقصود بقوله «البليغ» المؤثّر في النّفوس كما يدلّ على ذلك قوله تعالى: ﴿فَقُلْ لَهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغًا﴾[6] هذا إلى جانب ما أثرى به تعريفه من قيام الشعر أساسا على الخيال المفهوم من عبارة «الاستعارة والأوصاف» والوظيفة التأثيرية في الشعر تبرز بوضوح أيضًا عند الجرجاني وهو يورد مفهومَ الشّعر عند المناطقة فيبيّن أنّه «قياس مؤلَّف من المُخيَّلات، والغرض منه انفعال النّفس بالترغيب والتنفير... »[7].

---

1 ابن رشيق، مصدر سابق، ص104.

2 الجرجاني، كتاب التعريفات، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1998م، ص167.

3 سورة الشرح، الآية: 3و4.

4 المصدر السابق، الموضع نفسه.

5 ابن خلدون، المقدّمة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م، ص355.

6 سورة النساء، الآية: 62.

7 الجرجاني، مصدر سابق، الموضع نفسه.

ومع تقادم مقولة ابن خلدون فهي لا تَعدَم مقاربة مع ما يراه بعض كبار النّقّاد العرب في العصر الحديث مثل طه حسين الذي يرى أنّ الشّعر هو «الكلام المقيّد بالوزن والقافية، والذي يُقصد به الجمال الفنّي »[1] وأحمد الشايب في قوله: «هو الكلام الموزون المقفّى الذي يصوّر العاطفة، وتصوير العاطفة يقتضي التأثير العاطفي في الغير بنفس الدرجة، فإذا خلا الكلام الموزون المقفّى من هذا التأثير كان نظمًا، وإذا وُجد التأثير ولم تُوجد الصورة الموسيقية المؤلّفة من الوزن والقافية كان نثرا أدبيا»[2].

ولا يخفى من كلام ابن خلدون والجرجاني ما في النظرية العربية القديمة من تطلّع إلى المتلقّي، أحد طرفي عناصر الحدث الاتّصالي الذي حدّد به ياكوبسون أدبية الأدب أو شعريته من خلال هيكلته لذلك الحدث القائم على مرسل ومستقبل، هما طرفا الاتّصال، وبينهما رسالة لها سياقها، ووسيلة انتقال، وتحكمها شفرة معيّنة تجعل الرسالة في متناول الإدراك، وذلك حين تتوجّه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها طلبا للوظيفة الجمالية[3].

ولن نجادل في أنّ هذا الاهتمام بالمتلقّي لم يكن عميقا إلى المستوى الذي يقوم فيه بنفسه ظاهرة متميّزة في نقدنا القديم، إلاّ أنّه لفتة أوّلية رائدة من ابن خلدون والجرجاني وغيرهما ممّن تنبّهوا إلى المستقبِل الذي أُسِست عليه أحدث النظريات كنظرية الاستقبال (Théorie de la réception) وقامت تناصره المناهج النّقدية المؤسِّسة لما بعد البنيوية كالتفكيكية وما جاراها من الرؤى الدّاعية إلى إحْلال سلطة القارئ محلّ سلطة النصّ، بعد قيام هذه بدورها على أنقاض المؤلِّف المعدود مع الأموات عند هذه الاتّجاهات.

ومع هذه الإضافات المهمّة لمفهوم الشعر عند القدماء يبقى تصوّرهم عن الشّاعر نفسه أوضح وأعمق كما ذكرنا سابقا، لذلك كان من الإجحاف بالتراث النّقدي العربي والهضم للمنجَز الذي تمَّ في

---

1 طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط13، دار المعارف، مصر، 1979م، ص312 – 313..

2 أحمد الشايب، أصول النّقد الأدبي، ط7، القاهرة، 1964م، ص298 – 299.

3 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2002م، ص74.

إطاره أن نكتفي بتلك التعريفات التي حاولوا أن يجلُوا بها تمثّلهم للشعر والشّعرية دون الإلمام بما استقرّ في تصوّرهم عن الشّاعر الذي يقوم من الشّعر مقام المرسل أو الباث، يعبّر طه مصطفى أبو كريشة عن هذه القناعة بقوله: «...إنّنا نظلم النّقّاد العرب إذا اكتفينا بما ذكروه في تعريف الشّعر، ولم ننظر فيما يكمّله من اهتدائهم إلى معرفة المقصود باسم الشّاعر»[1].

ولن يكون هذا من باب المصادرة عن المطلوب إذا علمنا أنّ الفلاسفة والمنظّرين العرب نَظَرُوا «في النّصّ من منظور بنائي بياني، نظّروا لفعل الشّعر وانشغلوا به، فجاءت مباحثهم تنظيرا للشعرية بصفتها صفة للشّعر لا ماهيّة... »[2]، وإذا كان القدماء قد تناولوا الشّعرية باعتبارها صفةً للشّعر لا ماهيّة له، لزم من ذلك استيضاحها ممّا ارتسم في تصوّرهم عن الشّاعر، لكونه الموصوف الذي تتراءى فيه صفة الشّعرية.

من أجل ذلك لم يكن عجيبا أن يحتلّ الحديث عنه مكانًا واسعا في فضاء القضايا التي طرحَها النّقد العربي القديم، ومن السّهل اكتشاف النّظرة السريالية المندهشة التي أحاطت بالشّاعر في التّقليد العربي، إذ اعتُبر كائنا فوق العادة، وخُصّ بأوصاف تهويلية كثيرة تتجمّع كلّها في صفة الفرادة والتّميّز التي لا تنفكّ عن كلّ ما له اتّصال بالشّاعر، سيّان في ذلك شخصه كذات مبدعة خلاّقة وإبداعه كموضوع تتوهّج فيه تجلّيات تلك الذّات المتعالية.

استحال الشّاعر إذن كائنا متفوّقا «يتجاوز الآخرين بما يمتلكه من قدرات تُمَكِّنه من رؤية ما لا يرون، بل إنّه قادر في نظرهم دائما، على خلق عوالم أخرى تظلّ مُحجّبة متكّتمة على نفسها غير منكشفة للحسّ... »[3]، وهذا ما دفعهم إلى أن يَصِلُوا بين الشّاعر وعالم الغيب، فجعلوا لكلّ شاعر تابعا من الجنّ يوحي إلى متبوعه ضُروبًا من القول المِفنِّ لا يستطيعها سواه من البشر المحرومين من هذه

---

1 مصطفى طه أبو كريشة، مرجع سابق، ص5.

2 محمّد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا–تونس، 1992م، ص7.

3 المرجع السّابق، ص21.

الصلة المتفرّدة وهو ما ذهب إليه ابن رشيق في تعليل إطلاق لفظ الشّاعر عليه وذلك «لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره»[1].

وعن هذه الرؤية صدَر ابن شُهيد (ت.426هـ) في كتابه رسالة التّوابع والزّوابع الذي سافر فيه إلى بلاد الجنّ في صحبة تابعه زُهير بن نُمير ليحادث بعض توابع الشعراء الفحول والكُتّاب النابهين، فيُسمعهم ويَسمع منهم ثمّ ينال إجازتهم، فكان في جملة من لقي هناك عُتيبة بن نوفل تابع امرئ القيس، وحارثة بن المُغلِّس تابع المتنبّي[2]، ولعلّه لن يخرج عن هذا السّياق ما ذكره ابن رشيق من سنّة العرب في تهانيهم، فقد أشار إلى أنّهم لم يكونوا يهنّئون«إلاّ بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[3].

إنّ ربط نبوغ الشّاعر بحدث الولادة في هذا التّقليد الاجتماعي يدلّ على إحساس بأنّ النبوغ الشّعري أمر خارق، قائم على الانبثاق والتفجّر من ينابيع خفية كحدث الميلاد نفسه الذي هو انبثاق للحياة من عالم مستور متمنّع في قراره المكين.

ولن يقلّل من قيمة هذا التصوّر ما فيه من بعد ميطافيزيقي غيبي، فلقد التقت شعوب كثيرة في الشّرق والغرب حول هذا التّفسير الميثولوجي للأدب عمومًا، فهؤلاء الصينيون «كانوا أكثر من سواهم يقدّسونه ويرفعون من شأنه إلى أسمى الدّرجات حتّى ليقارب تعلّقهم به إيمانهم بالدّين، ومن هنا نجَم إجلالهم للكُتّاب والشعراء، ونظرتهم إليهم على أنّهم حكماء جاؤوا الأرض صلة بين النّاس العاديين والسّماء... »[4]. وكذلك اعتقد اليونان، وبعدهم اللاّتين أنّ الشّعر وحي تُفيض به على شعرائهم إلهة دعَوها موزا.

والحقّ أنّ هذه النّظرة تتّسق ومرحلة البداية الطفولية للأمم التي قام الشّعر مُعبّرا عنها دون النثر،

---

1 ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص104.

2 ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، درس ومنتخبات فؤاد إفرام البستاني، سلسلة الروائع، ج56، ط4، 1983م، ص358 – 373.

3 ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص104.

4 جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ص430.

لِما فيها من سذاجة يتّسع لها صدر الشعر في عفويته وتهويماته أكثر من النّثر الملتزم غالبا برصانة الفكر وواقعيته والذي يحتلّ موقعه في الأمّة التي قطعت أشواطا متقدّمة في الرقيّ الحضاري، وشبّت عن طور البدايات الأولى.

غير أنّ هذه النّظرة المثالية لا تعني انعدام المعادل العقلاني الذي عالج به النّقد العربي القديم الظّاهرة الأدبية وعلى رأسها الشّعر، يقول محمّد لطفي اليوسفي: «والثابت لدينا أنّ هذه النّظرة الضّاربة بجذورها في الميثولوجية، تسنّى لها أن تتعايش مع نظرة أخرى توجّه أصحابها توجّها عقليا ذا طابع تنظيري لافت، إذ اعتبروا الشّاعر صاحب صناعة مدارها اللّغة»[1].

وتستوقفنا هنا كلمة «صناعة» فدلالتها واضحة على الوجهة الوضعية التي تبنّاها الدّرس النّقدي العربي في تقويمه للشّعر، فقد صار الشعر صناعة، ومعلوم أنّ هذا اللّفظ يُطلق على العلم المستفاد بالتعلّم من أربابه، ونذكر هنا أنّ أبا هلال العسكري (ت. 395هـ) نحا هذا النّحو عندما سمّى كتابه الشّهير «كتاب الصّناعتين» ويعني بذلك الشّعر والكتابة، وهذا ما نعثر عليه في قول ابن سلاّم الجُمحي (ت. 231هـ) الذي نقله عنه ابن رشيق « وللشّعر صناعة، وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات... »[2].

وإذا كان الشّعر صناعة تحصل بالتعلّم، فمن البداهة أن تكون اللّغة هي المدار الذي تتحرّك حوله كما أشار إلى ذلك اليوسفي في مقولته السّابقة، باعتبارها المادّة التي يتصنّع منها النصّ الشّعري، لذلك اقتطعت اللّغة من الشّعرية العربية حظًّا وافرا لا ينزل كثيرا عن المنزلة التي أوْلتها إيّاها الاتّجاهات البنيوية خاصّة الشكلانية، وإذن كانت الصياغة اللّغوية أهمّ ما شغل النّظرية العربية القديمة وهي تسعى إلى التأسيس لشعرية النصّ التي توضّحت في جملة خصائص استوت بها للرّؤية النّقدية العربية شعرية واضحة

---

1 محمّد لطفي اليوسفي، مرجع سابق، ص22.

2 ابن رشيق، مصدر سابق، ص107.

المعالم وبرزت فيها أهمّ المباحث التي شغلت بال النّاقد العربي والتي من أبرزها:

1- اللّغة الشّعرية:

لم يغب عن النّقّاد العرب القدماء فرادة اللّغة التي يَجنح إليها الشّاعر، وإنّما اهتدوا إلى ذلك من عملية تشريح واعية لبنية النصّ الشّعري، واستقراء دقيق لطبيعة عناصرها التي تتراتب لإقامة كيانها المتميّز، فلاحظوا من دراستهم للّغة القصيدة العربية أنّ اللّغة الشّعرية انتهاك للّغة المعيارية التي تجسّدها القواعد المدوَّنة في كتب اللّغة والنّحو، فالشّاعر مدعو بحكم الوظيفة الأدبية الخالصة إلى الخروج عن مألوف اللّغة ومقرّراتها، وإلى التصرّف فيها بما ينال جميع مستوياتها تصرّفا عميقا يصل إلى درجة خلق لغوي جديد لا يقوم إلاّ على أنقاض المعيار أو المقياس الذي خضعت له اللّغة العادية « فتحطيم اللّغة المعيارية أمر لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر»[1].

هذا الانتهاك إجراء تتّخذه اللّغة الشّعرية على مستوى اللّغة المعيارية، وهو ما لم يُغفله الفلاسفة والمنظّرون العرب القدماء بل نظروا فيه بوعي وتدبّر، كابن رشد الذي عبّر عنه بمصطلح «التغييرات»، وذلك في شرحه لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو، ويعني به التحويلات التي يُلحقها الشّاعر بالأقوال الحقيقية (العاديّة) لإخراجها في لبوس الأقاويل الشّعريّة، بحيث يطال التغيير الجانب الصّوتي، والتركيبي والدلالي يقول: «قال [أي أرسطو]: والقول إنّما يكون مختلفا، أي مغيَّرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير»[2].

---

1 موخاروفسكي، يان، اللّغة المعيارية واللّغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي، مجلّة فصول، م5، ع1، أكتوبر 1984م، ص41.

2 أرسطو طاليس ، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق عبد الرّحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص242.

ولم يقف ابن رشد عند حدّ شرح قول المعلّم الأوّل بل ساق نماذج من الشّعر الغربي في إشارة إلى أنّ هذه المسألة عامّة في الشّعر فضرب مثلا قول كثير عزّة:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

وعقَّب على هذا بقوله: «إنّما صار شعرا من قِبل أنّه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ، بدل قوله: تحدّثنا ومشينا»[1]، يشير بذلك إلى ما فيه من استعارة الأطراف للحديث، وسيلان الأباطح بالأعناق، وهو مجاز مغيِّر للمعاني الحقيقية. ثمّ يقول:«وأنت إذا تأمّلت الأشعار المحرِّكة وجدتها بهذه الحال، وما عرِي من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط»[2]، وهذه العبارة الأخيرة تعود بنا إلى مسألة عدم اطمئنان بعض النّقّاد والمفكّرين القدماء إلى الوقوف عند حدود القالب الثنائي المتمثّل في الوزن والقافية كما رأينا عند ابن خلدون والجرجاني.

ويمضي ابن رشد إلى بيان العمليات الإجرائية التي تتمّ بها التغييرات فيذكر أنّها تكون «بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتّقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تُسمّى عندنا مجازًا»[3]. وهذا الطّرح تتفرّع عنه صفة التخييل التي طرقتها المباحث النّقدية العربية القديمة كثيرًا عند تناول النّقّاد المجاز والتشبيه بفروعهما وتجلّياتهما المتنوّعة.

ويسوق مثلا للتغيير من الإيجاب إلى السّلب قول النّابغة الذبياني:

---

1 المرجع السّابق، الموضع نفسه.

2 المرجع السّابق، ص243.

3 المرجع السّابق، الموضع نفسه.

وَلاَ عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

«فإنّه أوجب لهم الفضائل بنفي العيوب، واستثنى منها ما ليس بعيب على جهة تسمية الشيء باسم ضدّه»[4]، ويؤكّد هذا بمثل آخر هو قول المتنبّي: «فيك الخصام وأنت الخصم والحَكَمُ»[5] ويجعَل ذلك من التغييرات اللّذيذة التي جمعت الأضداد في شيء واحد، وفي شعر المتنبّي نظائر كثيرة لهذه التغييرات أو الخروج عن اللّغة المعيارية وهو ما جعله عرضة لنقمة بعض اللّغويين، والبلاغيين المحافظين في عصره وما تلاه كما سنرى عند دراسة بعض مطالعه.

وقد لاحظ ابن خلدون نزول كثير من شعر العلماء والفقهاء عن مستوى اللّغة الشّعرية بسبب غلبة مصطلحاتهم وعباراتهم على ألسنتهم وهو ما يجعلهم يقعون فيما يسمّى الجملة النثريّة ذات الدلالة التقريرية البعيدة عن الإشارات واللّمحات أو الدّلالات الإيحائية الضرورية للشّعر يقول ابن خلدون في هذا السياق: «وأخبرني صاحبنا الفضل أبو القاسم بن رضوان كاتب العلامة بالدّولة المرينية قال: «ذاكرتُ يومًا صاحبنا أبا العبّاس بن شعيب كاتب السلطان أبى الحسن –وكان المقدم في البصر باللّسان لعهده– فأنشدته مطلع قصيدة ابن النّحوي ولم أنسبها له وهو هذا:

لَمْ أَدْرِ حِينَ وَقَفْتُ بِالأَطْلاَلِ مَا الفَرْقُ بَيْنَ جَدِيدِهَا وَالبَالِي

فقال لي على البديهة هذا شعر فقيه فقلت له ومن أين لك ذلك؟ فقال: من قوله: «ما الفرق» إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب فقلت له لله أبوك إنّه ابن النّحوي»[6].

يشير بذلك إلى افتقار عبارة «ما الفرق» إلى إشعاع الشّعر وإيحائه لكونها مبتذلة يتبادلها عادة الفقهاء وطلاّبهم في بحث المسائل والتّمييز بين الأحكام والعقائد وغير ذلك ممّا تصلح فيه هذه العبارة التعليمية المستهلكة.

---

4 المرجع السّابق، ص244.

5 عجز بيت صدره: يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إلاَّ فِي مُعَامَلَتِي.

6 ابن خلدون، مرجع سابق، ص359.

2- وحدة البيت الشعري:

يشكّل البيت في القصيدة العربية القديمة وحدة صوتية وخطيّة أساسيّة، من أجل ذلك ركّزت النّظريّة القديمة على ضرورة أن يكون مكتفيا بذاته، وذلك لا يتحقّق له إلا باستقلاله بنائيا ومعنويا عن سائر أبيات القصيدة، ومن هنا جاءت فكرة «بيت القصيد» أي البيت المشتمل على الغرض الأساسي للشّاعر، وهذا لن يكون إلاّ في معزل عن الأبيات الأخرى كما استدعت هذه الوحدة النظرةَ التجزيئيّةَ في الحكم النّقدي الذي تأسّس على هذه الاستقلاليّة فصرنا نسمع بقولهم أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، ممّا يوحي بقيام البيت كيانا غَرَضيًّا يمكن بتره عن جسم القصيدة ليكون طرفا في المقاربة بينه وبين أيّ بيت يعبّر عن الغرض الشّعري نفسه في قصيدة أخرى، وحدة البيت في القصيدة العربية أشار إليها ابن خلدون في عبارته السّابقة عندما وصف البيت بأنّه «مستقلّ في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده».

مركزيّة البيت الشّعري هذه دفعت النّقّاد القدماء إلى رفض ارتباطه بما يلحقه من أبيات، وعدّوا ذلك من عيوب القافية وسمّوه تضمينا، لكنّنا نكون مخطئين حتما إذا اعتقدنا أنّ أبيات القصيدة العربية القديمة خلت من كل مظاهر الوحدة، فما أكثر الزوايا التي يمكن من خلالها النّظر إلى التماسك والترابط بين أجزاء العمل الفنّي عامّة والقصيدة خاصّة.

وفي المدوّنة الأدبية والنّقدية العربيّة ما يشهد بأنّ كثيرا من النقّاد القدماء لم ينظروا إلى القصيدة نظرة تشتيتيّة بالطريقة التي يتصوّرها بعض المتلقّين للمنجَز النّقدي الموروث، فها هو الجاحظ يورد وصف رؤية بن العجاج شعر ابنه عقبة بأنّه «...ليس له قران»[7] ويقصد انعدام الموافقة والتناسب بين الأبيات ومثله ما حكاه من قول عمر بن لجإ لبعض الشعراء «أنا أشعر منك قال: وبمَ ذلك؟ قال: لأنّي

7 الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1988م، ص179.

أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه»[8] وإلى هذا ذهب أبو هلال العسكري بقوله: «وينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوّله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطرَارُه، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلِفْقِها... »[9].

إنّ القراءة المزدوجة لمقولة ابن خلدون في مسألة وحدة البيت من جهة ومقولة الجاحظ والعسكري من جهة أخرى، تُفضي بنا إلى التسليم بوجود رؤيتين مختلفتين في تلك المسألة: رؤية تتبنّى استقلالية البيت وأخرى تصرّ على دخوله في علائقيّة ظاهرة أو خفيّة مع سائر الأبيات، وهذا الاختلاف يسلّم به ابن رشيق بقوله «ومن النّاس من يستحسن الشّعر مبنيّا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلاّ في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللّفظ على اللّفظ أجود هنالك من جهة السرد...»[10].

فابن رشيق إنّما يعبّر عن رأي شخصي ويكشف عن استحسان ذاتي، كما يظهر من عبارة «وأنا أستحسن»، «وهو عندي» وهذا يؤكّد أنّ بعض النّقّاد العرب المعاصرين -حين يصرّون على قيام البيت الشّعري العربي على الوحدة المطلقة في الوعي النقدي العربي- إنّما ينطلقون من تلقّ أحاديّ للنصّ النّقديّ القديم، ولمفهوم الوحدة نفسها من ناحية أخرى، فأمّا من ناحية النصّ النّقدي فقد تبيّن أنّ النّظر إلى البيت على أنّه وحدة مستقلّة كان مذهب فريق واحد من القدماء كابن خلدون وابن رشيق، في مقابل مذهب الفريق الثاني الدّاعي إلى تحقيق نوع من التضام، والتداعي بين أبيات القصيدة الواحدة، بل إنّ ابن الأثير اغتفر التضمين الذي كرهه الفريق الأوّل، وأخرجه من لائحة العيوب التي يُرمى بها الشّاعر، قياسا بالنّثر الذي ترتبط فيه الجمل بعضها ببعض، يقول:«إنّه إذا كان سبب عيبه أن يعلّق البيت الأوّل

---

8 المصدر السّابق، الموضع نفسه.

9 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، المطبعة العصرية، بيروت، 1998م، ص141 – 142.

10 ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص227.

على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشّعر في تعلّق أحدهما بالآخر؛ وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلّق إحداهما بالأخرى؛ لأنّ الشعر هو كلّ لفظ موزون مقفّى، دلّ على معنًى، والكلام المسجوع هو كلّ لفظ مقفّى دلّ على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير»[11] وهذا دليل على الأحادية التي طبعت نظرة بعض النّقّاد المعاصرين بإهمالهم رؤية الفريق الثاني وتعميم الرؤية الأولى المخالفة.

أمّا من حيث الأحادية في اعتبار الوحدة فلأنّها -كما أسلفنا- يمكن التماسها من عدّة زوايا، منها الزاوية المنطقية القائمة على ترابط الأبيات على أساس الأفكار، بيد أنّ التماسك في القصيدة يمكن أن يَعتاض عن هذه الوحدة بالوحدة الشعورية أو الوجدانيّة التي يمكنها الجمع بين معان بل بين موضوعات يحكم النّاظر بتباعدها وتناثرها إذا عرضها على المحكّ المنطقي الفكري، ولكنّه سرعان ما يُسلّم بانتظامها في سيرورة نفسيّة واحدة عندما يخضعها للمقاربة العاطفيّة، فكثيرا ما يرى الشّاعر الجاهلي في الأطلال الخربة الموحشة فراغه النّفسي بسبب موت أحد أقاربه أو ظعن حبيبته، والتي يستطرد إلى ذِكرها بعد المقدّمة الطلليّة المؤدّية إلى الغزل باعتبار الطلل هو البعد المكاني المعادل للبعد الزماني حيث تقيم ذكرى وِصال المحبوبة المهاجرة.

ويشير مصطفى طه أبو كريشة إلى تقديم الرمزيين الوحدة الشعورية على الوحدة الفكرية الظاهريّة بقوله: «...إلاّ أنّه نُقل عن النّقد الغربي أنّ فيه من يستسيغ الانتقال في القصيدة من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس، والشّعور النّفسي، مع ضعف الرابطة المنطقيّة بين الفكرتين، وذلك قصدا إلى إثارة عنصر المفاجأة، وهؤلاء هم الرّمزيون»[12] ، ويعلّل ذلك بإسراف الرّمزيّة في الخيال،

---

11 ابن الأثير، مصدر سابق، ص294.

12 مصطفى طه أبو كريشة، مرجع سابق، ص448.

وهو ما يحملها على قبول الجمع بين المتناقضات، ولكن ذلك التناقض ظاهري لا ينفذ إلى العمق الوجداني عند الشّاعر الذي يضمن نوعا من الترابط والتجاذب يمكن أن يقع عليه القارئ أو السّامع بهدي من الحدس والإحساس.

على أنّ كلام ابن رشيق يحمل رأيا متقدّما، فمع أنّ أوّله يكشف عن تفضيله وحدة البيت، إلاّ أنّ آخره يبيّن أنّه لا يرى ذلك في جميع أنواع الشّعر، فقد استثنى الشّعر المبنيّ على الحكاية المحكومة بالسّرد الذي يتطلّب «بناء اللّفظ على اللّفظ»، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى رأي الدكتور محمّد مندور في اعتراضه على التعميم الذي اتّسمت به دعوة النّقّاد المعاصرين -خصوصا ذوي الاتّجاه الرومنسي- إلى الوحدة العضوية في القصيدة فهو يرى أنّ ذلك لا يتماشى مع الشّعر الغنائي[1] حيث تتثال فيه المشاعر والخواطر بطريقة عفويّة تكون معها أي محاولة للتنسيق الفكري ضربا من التكلّف يتنافى مع الصدق الضروري للتجربة الشّعريّة في القصيدة الغنائيّة.

وفي المقابل يرى أنّ الوحدة العضويّة تُتصوّر في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، أي في الشعر الموضوعي ذي الطّابع الواقعي الذي تبنى فيه القصيدة على قصّة قصيرة أو دراما سريعة... »[2] وبما أنّ الشعر العربي القديم كان غنائيًّا بصرف النّظر عن التماس بعض مظاهر الوحدة في القصيدة التقليديّة كالوحدة الشعورية التي تُحوج إلى فضل تدقيق يصل أحيانا إلى التمحّل والافتئات، نستطيع القول إنّ وحدة البيت الشّعري -الظّاهريّة على الأقلّ- جعلت منه وحدة جماليّة ركّزت عليها الشّعريّة العربيّة القديمة ودأبت عليها حتّى العصر الحديث الذي تفتّحت فيه الرّؤية العربيّة على الأدب الغربي وأطروحاته النّقديّة، وتطوّرت فيه الدّعوة من الوحدة الفنّيّة في القصيدة الواحدة إلى وحدة الديوان نفسه.

---

1 محمّد مندور، النّقد والنّقّاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، 1969م، ص113.

2 المرجع السّابق، ص113-117.

الغرض الشّعري:

ليس الغرض الشّعريّ مجرّد موضوع أو نوع معزول عن إطاره الشّكلي، بل هو فاعليّة شعريّة تؤثّر في الصياغة اللّغوية وتفرض خصوصيّة أسلوبية تنتهي إلى أن تصبح تقليدا ملتزمًا بمقوّمات فنّيّة قارّة، فالرّثاء مثلا له تقاليده الأسلوبيّة وأعرافه البلاغيّة التي تميّزه عن المدح أو الهجاء؛ فالأغراض الشّعريّة تقدّم للشاعر قائمة بمجموعة من الاختيارات الأسلوبيّة التي تحدّد لكلّ غرض بنيته اللّغويّة الخاصّة، وهي تقوم ركنًا أصيلا من أركان الشّعر بحيث لا تتوفّر في الأجناس النّثريّة إلاّ على سبيل الإعارة كما رأينا بالنّسبة إلى اللّغة الشّعريّة لذلك كان الغرض الشّعري هدفا مفضّلا عند الشّعريّة العربيّة في محاولة استجلاء القيم النّوعية لكلّ غرض شعري.

المبحث الثالث

المطالع في منظور الشّعريّة العربيّة

أَوْلت الشّعريّة العربيّة القديمة مطلع القصيدة عناية كبيرة لا تقلّ عن عنايتها بالمرتكزات السابقة إن لم تفقها دقّة وإجماعا، فإذا كان النّقّاد والمنظّرون القدماء متّفقين على أنّ للشّعر لغته الخاصّة الخارجة عن اللّغة المعيارية، فقد اختلفوا في المسافة التي يُسمح للشّاعر أن يتخطّاها في تجافيه عن المقرّرات اللّغويّة خصوصا مع اختلاف بيئات الشّعر من حاضرة وبادية وتباين المنعطفات الحضارية والثقافيّة التي يقطعها الأدب في تاريخه إلى جانب التمايز الدّاخلي في البنى اللّغويّة لكلّ غرض شعري، وإذا كان اختلافهم واضحا أيضا في مسألة وحدة البيت كما تبيّن من عرض وجهة نظر الفريقين فإنّهم لم يختلفوا في اعتبار مطلع القصيدة قيمة شعريّة أساسيّة ومنطلقا لا يمكن تجاوزه في تحديد جماليّة النّصّ الشّعريّ.

ولعلّ خلوّ القصيدة العربيّة القديمة من العنوان كان أحد الأسباب التي جعلت المطلع يستقطب جلّ اهتمام المبدع والنّاقد معا وهو ما أحلّه محلّ العنونة في الدّراسات السيميولوجية، فمعلوم أنّ السيميولوجيا احتفت بالعنوان الذي رأت فيه مصطلحا إجرائيا حاسما في مقاربة النصّ الأدبي ومفتاحا لا بدّ منه للولوج إلى مغاليق بنيته المعقّدة، كما أنّه يتيح تفكيك جسد النّصّ للوصول إلى سبر أبعاده الدلاليّة والرّمزيّة.

وإذا كان الباحث السيميولوجي قد عدم العنوان في القصيدة العربيّة القديمة فإنّه لم يعدم المطلع الذي يرى جون كوهن أنّه يغْني الشّعر عن العنونة فهو يرى أنّ العنونة من سمات النّصّ النثري كيفما كان نوعه، لأنّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقيّة، بينما الشّعر يمكن أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللاّانسجام ويفتقر إلى الفكرة التركيبيّة التي توحّد شتات النّصّ المبعثر وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانًا»[1].

وقد وصل اهتمام النّقّاد البلاغيين القدماء بالمطلع إلى اعتباره مقياسا بديعيّا يسهم في جماليّة

1 نقلا عن مقال لجميل حمداوي، مجلّة عالم الفكر، م25، ع3، مارس 1997م، ص98.

القصيدة، ولا أدلّ على ذلك من إحلالهم إيّاه المحلّ الأوّل في كلّ الكتب البديعيّة التي عالجوا فيها أنواع البديع كابن المعتز (ت. 296هـ) المؤسّس الأوّل والمنظّر المصطلحي الأسبق لهذا الفنّ في كتابه البديع، وأبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين، وصفي الدّين الحلي (ت. 750هـ) في شرح «الكافية البديعيّة» وغيرهم ممّن لم يكتفوا بالإشارة المجرّدة إلى قيمة المطلع الشّعريّة، بل وضعوا شروطا ومعايير تحقّق له ميزته الفنّيّة، وجعلوه على رأس الفنون البديعيّة بما أطلقوا عليه «براعة المطلع» ولم يلبث أن تفرّعت عنه « براعة الاستهلال»[1] في النّظم والنّثر على سبيل الإعارة وإلحاق النّثر بالشّعر في هذه الصّنعة البديعيّة.

وما يعنينا هنا هو المقياس الخاصّ بالمطلع الذي يتّصل بالشعر مصطلحا وخصائص، من ذلك ما حدّ به صفي الدّين الحلي براعة المطلع بأنّها «عبارة عن سهولة اللّفظ وصحّة السبك، ووضوح المعنى ورقّة التشبيب، وتجنّب الحشو، وتناسب القسمين وأن لا يكون البيت متعلّقا بما بعده» [2] ويضيف بعد ذكره لبراعة الاستهلال المتفرّعة عنه «وشرطه في النّظم أن يكون المطلع دالاّ على ما بُنيت القصيدة عليه من غرض الشّاعر»[3].

وإلى هذا ذهب ابن حجة الحموي (ت. 837هـ) بقوله: «إعلم أنّه اتّفق علماء البديع على أنّ براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجُنوب الألفاظ عن مضاجع الرّقّة، وأن يكون التشبيب بنسيبها مُرقصا عند السّماع، وطَرْقُ السّهولة متكفّلا لها بالسّلامة من تجشّم الحَزْن، ومطلعها مع اجتناب الحشو، ليس له تعلّق بما بعده، وشرطوا أن يجتهد النّاظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأوّل أجنبيا من شطره الثاني»[4].

---

1 صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م، ص57.

2 المصدر السابق، الموضع نفسه.

3 المصدر السّابق، الموضع نفسه.

4 ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م، ص19.

والمتأمّل في مقولة ابن حجة –ومثلها مقولة الحليّ– يرى أنّ البديعيين لم يتركوا جانبا من جوانب المطلع إلاّ أحاطوه بجملة من الخصائص والشروط التي غدت فيما بعد تقاليد فنّيّة، يستوي في ذلك جانبه اللّفظي وجانبه المعنوي، والجانب العَلاقي أو الترابطي، فأمّا الجانب اللّفظي فيظهر في سهولة اللّفظ والرّقّة والسّلاسة خاصّة أنّ غالب المطالع القديمة كانت على رأس المقدّمة الطلليّة والغزليّة، إلى جانب سلامة السبك وهو النّاحيّة التركيبيّة من الألفاظ، ويعني خلوّ الصّياغة اللّغويّة من التنافر والتداخل بين عناصرها، وأمّا الجانب المعنوي فيتمثّل في وضوح المعنى بالبعد عن الغموض والالتواء وتجنّب الحشو الناشز عن المعاني المُتوخّاة، وتناسب قسميْ المطلع (الصدر والعجز) أي توازنهما في توزّع القيمة الجماليّة بينهما بحيث يصرف الشّاعر همّه إلى نوع من النّسق التوزيعي تحتلّ بموجبه القيم الشّعريّة مكانها من المطلع كلّه بمصراعيه فلا مجال للمركزيّة الشطريّة التي لا تُفسَّر إلاّ على أنّها خلل فنّي يذهب بنصف الطاقة الشّعريّة للمطلع.

لذلك حكى ابن حجة انتقاص زكي الدّين بن أبي الإصبع لمطلع معلّقة امرئ القيس على شهرته وهو

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلِ

مفضّلا عليه بائيّة النّابغة الذبياني من ناحية تناسب القسمين في قوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ

فبيت امرئ القيس كما يقول ابن أبي الإصبع: «...على تقدّمه وكثرة معانيه متفاوت القسمين جدًّا، لأنّ صدر البيت جمع بين عذوبة اللّفظ، وسهولة السّبك، وكثرة المعاني، وليس في الشطر الثاني شيء من ذلك، وعلى هذا التّقدير مطلع النّابغة أفضل، من جهة ملائمة ألفاظه، وتناسب قسميه، وإن كان مطلع امرئ القيس أكثر معان»[1] أمّا سبب الشّهرة التي حظي بها مطلع امرئ القيس –حسب رأيه– فإنّما هو صدره الذي وقف فيه واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل، في حين لم يكن لعجزه تلك

1 ابن حجة الحموي، مصدر سابق، ص20.

الغزارة والكثافة.

وأمّا صفة المطلع العلاقيّة فالمقصود بها دلالته على ما بُنيت القصيدة عليه من غرض الشّاعر كما عبّر عن ذلك صفي الدّين الحلي في كلامه السّابق فيجب أن يكون في المطلع ما يدلّ على الغرض الذي تتضمّنه القصيدة، وهو ما نعثر عليه كذلك في عبارة لابن طباطبا (ت. 322هـ) فهو يرى أنّ للمطلع وظيفة تمهيديّة، والتمهيد يكون «بذِكر ما يعلم السّامع له أي معنى يُساق القول فيه، قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه»[1] ويفضل أن يكون ذلك على سبيل التعريض الخفيّ الذي هو أبلغ من التصريح، وهذا الحكم إنّما استقاه من أكثر مطالع القصائد العربيّة القديمة التي اتّخذت طابع الدلالة الإيحائية أو الإشاريّة على الغرض الذي يرمي إليه الشّاعر.

ويسوق صفي الدّين الحلي شاهدًا لذلك قول أبي تمّام الطّائي:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ

فهو مطلع يشير إلى بناء القصيدة على الفتح والتحريض على الحرب، وقول أبي الطيّب في مدح أبي شجاع المعروف بالمجنون، والاعتذار إليه بسبب العجز عن مكافأته بمثل معروفه.

لاَ خَيْلَ عِنْدَكَ تُهْدِيهَا وَلاَ مَالُ فَلْيُسْعِدِ النُّطْقُ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ الحَالُ

إنّ هذه الميزة الدّلاليّة المشروطة في المطلع -ولو على سبيل الإيحاء والإشارة- تحملنا على الاقتناع بأنّ المطلع لم يكن كما يعتقد البعض مبتورا عن بناء القصيدة القديمة وسياقها العامّ، بل هو في علاقة دلاليّة إيحائيّة بسائر أبياتها، وهذا الأمر يتّصل بما سبقت الإشارة إليه من وجاهة القول بوجود نوع من الوحدة بين البيت الشعري وما يليه عمومًا من أبيات القصيدة، وحدة ليس لزاما أن تكون مؤسّسة على الجانب الفكري المنطقي، وهذا يعود بنا إلى المقاربة السيميولوجية في اهتمامها بالعنوان الذي يقوم المطلع مقامه في اعتباره دالاً مدلوله القصيدة.

---

1 ابن طباطبا، عيار الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1956م، ص17.

ولا يغيب عن الأذهان أنّ القيم اللّفظيّة والمعنويّة في المطلع مع وظيفته الدلاليّة تجتمع لتحقيق عنصر آخر مهم يتّصل بالتلقّي، ذلك أنّ المطلع إذا استجمع القيم الشّعريّة السابقة حظي باستحسان المتلقّي، ووجد عنده الاستقبال المرجو، وهنا تظهر الوظيفة الإيحائية للمطلع إذ يجب ألاَّ يتنافى مع الغرض المقصود، أو يوحي إلى السّامع بغير ما أراد الشّاعر، لذلك عِيب على جرير قوله في مطلع قصيدة يمدح بها عبد الملك بن مروان:

أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحِ عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَاحِ

فغضب عبد الملك بن مروان وصاح به:«بل فؤادك»[1] كما ردّ على ذي الرمّة قوله في أحد مطالعه:

مَا بَالُ عَيْنكَ مِنْهَا الدَّمْعُ يَنْسَكِبُ كَأَنَهُ مِنْ كُلًى مَفْرِيَةٍ سَرَبُ

وكان عبد الملك لا يمسك دمعه لعلّة في عينيه فقال له: «وما سؤالك عن ذلك يا جاهل؟»[2].

واضح أنّ الشّاعرين لم يقصدا الإساءة إلى الخليفة، ولكنّهما جريا على عادة العرب في خطاب النّفس بطريقة التّجريد، لكن عبد الملك أخذهما بظاهر اللّفظ كأنّه يريد بذلك تأديبهما وتوجيههما إلى اللّباقة في التّعبير، خصوصا في المطلع الذي هو أوّل ما يُواجَه به المخاطَب، لذلك نبّه ابن طباطبا إلى ضرورة تكييف الشّاعر للأسلوب إذا أراد التعبير عن معنى يمكن أن يتأدّى نقيضه إلى الفهم، يقول: «إذا مرّ له [أي الشّاعر] معنى يستبشع اللّفظ به، لطف في الكناية عنه، وأجلّ المخاطَب عن استقباله بما يتكرّهه منه، وعدَل اللّفظَ عن كاف الخطاب إلى ياء الإضافة إلى نفسه، إن لم ينكر

1 ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص198.

2 المصدر السّابق، ص199.

الشّعر، أو احتال في ذلك بما يُحترز به ممّا ذممناه، ويوقف به على أرب نفسه ولطف فهمه»[1].

وإذن كانت عناية القدماء بالمطلع فائقة، والنّكير على إخلال الشّاعر بشروطه الفنيّة شديدا، لا يشفع له معه تجويده لسائر أجزاء القصيدة وأبياتها، مهما بلغت درجته من التأنّق والاجتهاد.

1 ابن طباطبا، مصدر سابق، ص123.

الفصل الثانـي

البنية الشعرية في مطالع المتنبي

دراسة تطبيقية

أَمِنَ ازْدِيَارَكِ فِي الدُّجَى الرُّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتِ مِنَ الظَّلاَمِ ضِيَاءُ

الازديار صيغة الافتعال التي من معاني زيادة الهمزة والتاء والألف في فعلها المبالغة والاجتهاد، لِمَ؟ لأنّ وجه المحبوبة مضيء يكشف الظّلام الذي يتّخذه المحبّ ستارا يخفي وراءه زيارته، فيستره عن عيون الرّقباء والوشاة المتربّصين، فلا خوف إذن من زيارة هذا المحبّ مهما اجتهد وبالغ ومهما كان في بناء الافتعال من قوّة، هي جدلية الخفاء والتجلّي؛ ولا يمكن الوقوف عند حدّ الفهم البديعي في المطابقة بين الضّياء والظّلام لأنّ ذلك إيذان بالتّعارض بين رغبتين: رغبة المحبّ في الزّيارة ورغبة الرّقباء في التصدّي والمنع.

كما أنّ المطلع على رأس قصيدة يمدح بها المتنبّي أبا علي هارون بن عبد العزيز الأوراجي الكاتب الذي كان يذهب إلى التصوّف القائم على الفلسفة الإشراقية، وما الإشراق إلاّ فيض النّور وقهر الضّياء للظّلام، والشّعور بالأمن والمنعة من غياهب الشّعور بالوحدة وحُجب النّفس الإنسانية البعيدة الأغوار.

دَمْعٌ جَرَى فَقَضَى في الرَّبْعِ مَا وَجَبَا لِأَهْلِه وَشَفَى أَنَّى وَمَا كربَا؟

تكرّرت الألف هنا ستّ مرّات «جرى، قضى، ما، شفى، أنّى، ما،» إضافة إلى الألف المتولّدة من إشباع الفتحة في «وجب وكرب»، وهذا الحرف ينساب مع الهواء فيناسب جريان الدّمع وإطلاق العنان له، والملاحظ في هذا المطلع أنّ الحذف هو المظهر أو الميزة الأسلوبية الغالبة (Caractéristique stylictique): حذف خبر الدّمع المقدّر بالجار والمجرور (لي) أي «لي دمع»، وحذف عامل الحال «أنّى»، ومفعول «شفى»، وخبر الفعل الناقص «كرب».

والمعلوم أنّ المظهر الأسلوبي تنبني عليه وظيفة أسلوبية (Fonction stylictique) وهي ببساطة التّأويل، أو المعنى الذي يستخرجه القارئ أو المحلّل من المظهر الأسلوبي، وإذا ربطنا مظهر الحذف بتكرار الألف الدالّة على الجريان والانطلاق علمنا أنّ هذا الحذف مناسب للحركة والسّرعة خصوصا مع

حذف خبر كرب الدال على المقاربة، تخفيف يلائم هذه الدلالة.

كما يناسبها بحر البسيط المبني على تفعيلتين هما مستفعلن وفاعلن حيث يسبق السّبب الخفيف (/0) الوتد المجموع (//0) فتجتمع للبيت الخفّة مع السّرعة.

والانتقال من الأسلوب الخبري في الصّدر إلى أسلوب إنشائي استفهامي في آخر العجز «أنّى؟» بين أسلوبين خبريين آخرين أحدهما مثبت «فشفى»، والآخر منفي «وما كربا»، يتضافر مع ما سبق في إضفاء طابع السّرعة والحركية على البيت.

وإضافة إلى ما أدّاه تكرار الألف من تجانس مع الانسياب والسّرعة فقد حقّق للمطلع إيقاعا شكّل موسيقى داخلية تراتبيّة كانت ظهيرا للموسيقى الخارجية الناجمة عن بحر البسيط وتفعيلاته وقافيته المطلقة.

يَا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبِ كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أَشْرَفِ النَّسَبِ

مطلع إحدى أشهر مراثي الشّاعر، وفي قمّة القصائد التي نظمها في تعزية سيف الدّولة بذوي قرباه وخاصّته[1] رثى بها أخت الأمير الكبرى وكانت قد توفّيت بعد مغادرة المتنبّي بلاط أخيها، وورد نعيها الكوفة حيث يقيم الشّاعر، فلعلّ هذا البعد صبغ القصيدة بالصّدق والحرارة من وجهين: أوّلهما تحرّر الشّاعر من تأثير الالتزام بقواعد المجاملة لو كان في بلاط الأمير، وثانيهما الشّعور بالغربة وهو في منأى عن وليّ نعمته وعن حلب التي صنع فيها مجده، وسطع فيها نجمه، بصرف النّظر عمّا زعمه بعض الدارسين من حبّ خفي ربط الشّاعر بالفقيدة.

الحقل الدلالي المهيمن على أكثر الوحدات الدّالة في هذا المطلع هو العائلة، وروابط القرابة (أخ، أخت، بنت، أب)، والعائلة تحيل إلى القرب والتّجانس والتّعاطف، وهو المقابل للبعد والتّنافر الذي وجد

1 جورج غريّب، المتنبّي دراسة عامّة، دار الثّقافة، بيروت، 1983م، ص 216.

النّاص فيه نفسه بعد مفارقته لأحبّائه؛ في المطلع أيضا حضور وغياب: حضور الفقيدة التي يبكيها الشّاعر ويوجّه إليها النداء، ولكنّه حضور بالنّسب والكناية، وغياب بالاسم: ليس لأنّ تسمية محارم الملوك والأمراء سلوك خارج عن اللّياقة فقط، صحيح أنّ هذا سبب وجيه لذلك كنّى عن اسمها (خولة) بأحرف الميزان الصّرفي في بيت لاحق هو قوله:

كَأَنَّ فَعْلَةَ لَمْ تَمْلَأْ رَكَائِبُهَا دِيَارَ بَكْرٍ وَلَمْ تَخْلَعْ وَلَمْ تَهَبِ

ذلك صحيح إلاّ أنّه سبب غير كافٍ، ولكنّه يقوى بمساندة سبب آخر هو أنّ موت الشّريف والعزيز غياب بالذّات وحضور بالشّعور والآثار والصّفات المميّزة له، وذلك ما أشار إليه بعد المطلع بقوله:

أُجِلُّ قَدْرَكِ أَنْ تُسْمي مُؤَبَّنَةً وَمَنْ يَصِفْكِ فَقَدْ سَمَّاكِ لِلْعَرَبِ

بِأَبِي الشُّمُوسُ الجَانِحَاتُ غَوَارِبَا اللاَّبِسَاتُ مِنَ الحَرِيرِ جَلاَبِبَا

الحضور في هذا المطلع للصورة البلاغية، فهؤلاء النسوة اللائي يهون على الشاعر افتداؤهنّ بأبيه بمنزلة الشموس في الجمال من جهة، وفي الرفعة والبعد عن المتناوَل من جهة أخرى، فهذه الاستعارة التصريحية حسب مسمّيات البلاغيين دليل على الإعجاب من جهة الجمال، وعلى اليأس من جهة البعد والعلوّ، هذا اليأس يُذكي نارَه جنوحُهنّ أي ميلهنّ بعيدا كما تبتعد الشّمس عند الغروب.

وفي الاستعارة ترشيح[1]، وتجريد[2] في الوقت نفسه، إذ جمعت بين أحد ملائمات المشبّه به «الشمس» وهو «غواربا»، وأحد ملائمات المشبه «النّساء» وهو «اللاّبسات جلاببا» وهذا ما يجعلها استعارة مطلقة[3]، والتّرشيح يُثبت المشبّه به وينفي المشبّه، ولكن التجريد أيضا يُثبت المشبّه وينفي المشبّه به، فكلّ واحد منهما موجود بذاته منفي بوجود الآخرِ، وبناء على ذلك تنتفي الشمس بوجود

1 الترشيح في الاستعارة: هو ذكر أحد ملائمات المشبّه به والاستعارة عندئذ مرشحة.

2 التجريد: ذكر أحد ملائمات المشبّه والاستعارة في هذه الحالة مجرّدة.

3 الاستعارة المطلقة: ما خلت من ملائمات المشبّه والمشبّه به، وتدخل في حدّها الاستعارة التي جمعت بين أحد ملائمات المشبّه والمشبّه به كليهما. وانظر: «الاستعارة، نشأتها –تطوّرها– أثرها في الأساليب العربية» لمحمود السيّد شيخون، ص75 – 76.

النّساء والعكس، ولكنّه انتفاء قائم على التماهي ووحدة وجود بينهما، فالنّساء الجميلات هنّ الشّمس نفسها، وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من نفي كلّ عَرَض يفرّق بينهما.

غير أنّ الشّمس هي كذلك الحقيقة المنشودة في كلّ زمان ومكان، وكما أنّ أولئك النّساء الجميلات باقيات على حسنهنّ الذي لا يمكن أن يُنكر حتّى وهنّ في جلابيبهنّ الحريرية فكذلك الحقيقة الخالدة لا يمكن أن تنطمس أو تشتبه بما يلابسها أحيانا من عوالق الزيف والباطل.

وإذا كانت استعارة الشّمس للمرأة الحسناء أمرا مألوفا، وصورة تقليدية في الغزل فالمستجِدّ هنا هو قصد التجدّد، ومعاودة أولئك النّسوة للرّجوع تارة أخرى، كما أنّ الشّمس لا تغرب إلاّ ريثما تشرق من جديد، والبنية الصّرفية في المطلع لا تتخلّف عن البناء العامّ، فجمع المؤنّث السّالم (الجانحات، اللاّبسات) إشارة إلى تمنّي سلامتهنّ بعد الفراق، خصوصا إذا ربطنا هذه الإشارة بالباء المتعلّقة بفعل التفدية المحذوف في أوّل البيت «بأبي»، فهو يفديهنّ بأبيه وقاية لهنّ من المكروه والسّوء، فصيغة جمع المؤنّث السّالم تتواصل في البيت اللاّحق:

المُنْهِبَاتُ عُقُولَنَا وَقُلُوبَنَا وَجَنَاتِهِنَّ النَّاهَبَاتِ النَّاهِبَا.

مُتَى كُنَّ لِي أنَّ البَيَاضَ خِضَابُ فَيَخْفَى بِتَبْيِيضِ القُرُونِ[1] شَبَابُ

للسّواد والبياض حضور لافت للنّظر في شعر المتنبّي، والأهمّ من هذا أنّ لهما دلالة خاصّة عنده تتجاوز الإشارة التقليدية إلى الشّباب والمشيب، فهو دليل التّناقض الذي تُحيل إليه الحياة التي طالما تظلّم منها المتنبّي: التّناقض بين الشّجاعة والجبن، والكرم والبخل، والعرب والعجم وغير ذلك من الأشياء والقيم المتصارعة ولكن أيضا بين «سيف الدّولة» و«كافور الإخشيدي»، وهذا التّناقض هو العلاقة القائمة بين السّواد والبياض حتّى في توزيعهما على الممدوحَين، سواد شعره في شبابه كان في فترة لقائه

1 القرون: ضفائر الشّعر.

بسيف الدّولة الأبيض، وبياض شيبه بعد ذلك كان مع كافور الأسود، إذن هو النّقيض المصاحب للنّقيض دائما.

ثنائية البياض والسّواد أيضا هي «القَطْعِيَةْ» والانتحائيّة (من النّاحية)، فلا مجال –في عقيدة الشّاعر– للرمادية الواقفة في الوسط حتّى بالنّسبة إلى الحياة أو الموت:

عِشْ عَزِيزًا أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَرِيمٌ بَيْنَ طَعْنِ القَنَا وَخَفْقِ البُنُودِ

إمّا العيش بعزّة وإمّا الموت بكرامة فلا منزلة وسطى بينهما، إضافة إلى هذا يشير البياض إلى الوضوح والظّهور والبعد عن الزّيف الذي لم يبغض المتنبّي شيئا مثل بغضه، فلقد أحبَّ بياض شعره وكره صبغه وتغييره:

وَمِنْ هَوَى الصِّدْقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ رَغِبْتُ عَنْ شَعَرٍ فِي الرَّأْسِ مَكْذُوبِ

الخفاء والتجلّي ثنائية حاضرة أيضا هنا ولكن على سبيل التمنّي الماضي المحكيّ في الحاضر (تمنّي الشّاعر لبياض الشّيب كان في الماضي يوم كان شابا قبل حلول المشيب به وهذا ما يشير إليه لفظ الفعل الناقص كنَّ) وعلى أساس التمنّي الماضي يكون بياض الشّعر هو الغائب المستخفي ومع غيابه إلاّ أنّه هو المتجلّي فهو البياض قرين الوضوح والجلاء، وسواد الشّباب –وهو الحاضر وقت الأمنية– عنوان الخفاء فهل كرِه المتنبّي الشّباب لأنّه مظِنّة الجهل والسَّفاهة كما صرّح بذلك في أبيات وقصائد أخرى وأحبّ بناءً على ذلك المشيب لكونه علامة الوقار والحكمة؟ المتنبّي نفسه استدرك على هذا التّفسير بقوله:

وَمَا الحَدَاثَةُ عَنْ حِلْمٍ بِمَانِعَةٍ قَدْ يُوجَدُ الحِلْمُ فِي الشُّبَّانِ وَالشِّيبِ

إذن الشّبيبة ليست ملازمة للسّفاهة بالضّرورة فليس ذلك هو المبرّر الوحيد لتفضيل الشيخوخة على الشّباب. إنّه تفضيل البياض على السّواد: البياض المرتبط بالوضوح وسيف الدّولة، والسّواد المرتبط بالزّيف وبكافور.

أَذُمُّ إِلَى هَذَا الزَّمَانِ أُهَيْلَهُ فَأَعْلَمُهُمْ فَدْمٌ[1] وَأَحزَمُهُمْ وَغْدُ

من المظاهر الأسلوبية التي تستوقف المتفحّص في البنية اللّغوية عند المتنبّي التّصغير كما في لفظ «أهيله» تصغير أهل في هذا المطلع، وكان أبو العلاء المعرّي من السّابقين الذين انتبهوا إلى ذلك وأشار إليه في «رسالة الغفران» بقوله: «...فقد كان الرّجل [يعني المتنبّي] مولعا بالتّصغير، لا يقنع من ذلك بخلسة المغير....»[2]، من ذلك قوله:

أُحَادُ أمّ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنوطَة بالتَنادي ؟

وقوله:

مَنْ لِي بِفَهْمِ أُهَيْلِ عَصْرٍ يَدَّعِي أَنْ يحسب الهِنْدِيَّ فِيهِمْ بَاقِلُ ؟

وقوله:

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَحْتَ ضِبْنِي شُوَيْعِرٌ ضَعِيفٌ يُقَاوِينِي قَصِيرٌ يُطَاوِلُ ؟

وتصغير الآخر عند المتنبّي هو المقابل السّلبي والحتمي لما يراه من كِبَر نفسه وعلوّ همّته وسموّ طموحه:

تُحَقِّرُ عِنْدِي هِمَّتِي كُلَّ مَطْلَبٍ وَيَقْصُرُ فِي عَيْنِي المَدَى المُتَطَاوِلُ

كما أنّ إضافة المصغر إلى الضّمير العائد إلى الزّمان هو احتقار للزّمن نفسه واستصغار لشأنه وهذا نظير قوله:

وَدَهْرٌ نَاسُهُ نَاسٌ صِغَارٌ وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثَثٌ ضِخَامُ

وصيغة التصغير لا تَصْدُق عليها مقولة الصرفيين «الزّيادة في المبنى دليل على الزّيادة في المعنى» فمع أنّ التّصغير زيادة في البناء حقيقة إلاّ أنّ المراد هو التّقليل والتّحقير، فالمبنى هنا هو المقابل والنّقيض للمعنى كما أنّ الحقير ناقص الفضل وإن كان زائد الشّكل، كأولئك النّاس التافهين

1 الفدم: العييّ عن الكلام في رخاوة وقلّة فهم والأحمق.

2 أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران، دار بيروت، لبنان، 1980م، ص283.

الذين هجاهم في البيت السّابق بصغر هممهم وأقدارهم وإن كانت لهم جثث ضخمة.

والإشارة إلى الزّمان بلفظ «هذا» الدّال على القرب تعميق للمعنى السابق أي إدانـهِ للزّمن نفسه بتقريبه إلى مستوى أهله المحتقَرين، كما يتضمّن معنى التعوّد على الخسّة وشيوعها في ذلك الزّمن ومن فيه، وهذا ما يعضُده أيضا استخدام الفعل «أذم» المعبّر عن الحاضر واستمرار الذمّ ومصاحبته لسلوك أهل ذلك الزّمان.

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

سار هذا المطلع عبر العصور مسار الأمثال يردّده النّاس كلّما حال عليهم الحول، واختلفت عليهم المناسبات والأعياد، وهو على رأس داليته المشهورة التي هجا بها كافور الإخشيدي عند تسلّله من مصر سنة (350هـ).

«عيد، حال، أمر، تجديد» نكرات، والنّكرة مرادفة الإبهام والعموم إذ «كلّ اسم عمّ اثنين فما زاد فهو نكرة، وإنّما سمّي نكرة من أجل أنّك لا تَعْرف به واحدا بعينه إذا ذُكر»[1]

كلّ الأعياد بناء على هذا سواء في إدراك الشّاعر وإحساسه والحال هي الحال: حال اليأس والقلق والهرب والوشايات والترحّل المستمرّ، لقاء بسيف الدّولة ثمّ رحيل ولقاء بكافور ثمّ رحيل، وكذلك شأنه مع من لقيهم قبلهما وبعدهما، حتّى الاستفهام يزيده عموما وإبهاما «بأيّة حال عدت؟» و«أم لأمر فيك تجديد؟» هذه المساءلة عن الجديد كأنّها استشراف من الشّاعر لقرب النّهاية التي كانت فاجعة بعد أربع سنوات من نظم هذه القصيدة، إذ خرّ صريعا قبل أن تكتحل عيناه بذلك الجديد المنتظر على أنّ الجديد –عند نفس كبيرة كنفس المتنبّي– لا يكون جديدا إلاّ ريثما تشرئبّ إلى غيره.

1 ابن السّراج، الأصول في النّحو، ج1، ط1، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 1985م، ص 148.

ومن النّاحية الإسنادية يمكن اعتبار «عيد» خبرا عن مبتدإ محذوف يكون تقديره إمّا باسم إشارة أي «هذا عيد»[1] أو ضمير المخاطب أي «أنت عيد» وهذا التخريج الأخير تؤيّده صيغة المخاطب في سائر البيت «عدت، فيك» إلى جانب النّداء «يا عيد» والنّداء ما هو إلاّ وجه من المخاطبة، ومع ذلك فإنّ تقديره باسم الإشارة هنا أبلغ وأكثر اتّساقا مع بنية البيت المؤسّسة على العموم والإبهام الذي تناسبه أسماء الإشارة، زيادة على ذلك يقتضي تقدير اسم الإشارة تقدير تابع له هو بدل من اسم الإشارة أو عطف بيان له هذا التّابع لا بدّ أن يكون معرّفا بـ(أل) على ما هي عليه قاعدة تابع اسم الإشارة، وعندئذ يمكن تقديره بلفظ اليوم أي «هذا اليوم عيد» وهو الظاهر ويمكن أن يكون اللّفظ المقدّر هو العيد «هذا العيد عيد» وهذا التّقدير أبلغ دلالة وأدقّ إشارة وأكثر تجاوبا مع مراد الشّاعر، ذلك أنّ إيراد «عيد» مجرّداً من (أل) بعد تقديره معرّفا بها يؤدّي المعنى المشار إليه سابقا أي سرعة تبدّل أحوال الدّنيا مع الشّاعر ممّا يعرف إلى ما يُنكر، وما يتبع ذلك من شعور حادّ باغتراب كان علامة مميّزة لحياة المتنبّي وشعره:

تَغَرَّبَ لاَ مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلاَ قَابِلاً إِلاَّ لِخَالِقِهِ حُكْمًا

كَفِرِنْدِي[2] فِرِنْدُ سَيْفِي الجُرَازِ[3] لَذَّةُ العَيْشِ عُدَّةٌ للبِرَازِ

قلبُ طرفي الصّورة فيما يسمّى التّشبيه المقلوب[4] مظهر آخر من مظاهر التصرّف والتّفكيك، ثمّ الإعادة الذي يمارسه المتنبّي على مستوى اللّغة القياسية ففرند السّيف يشبه فرنده هو لا عكس فالمشبّه هنا هو السّيف والمشبّه به هو الشّاعر، فهو المرجع أو المُحال إليه، وإمعانا في هذا المعنى أضاف إلى

1 اليازجيان، العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، ج2، دار صادر، بيروت، د.ت، ص396.

2 الفرند: جوهر السّيف.

3 الجراز: القاطع.

4 هو جعل المشبّه مشبّها به لادّعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. انظر: «البلاغة الواضحة مع دليلها» لعلي الجازم ومصطفى أمين، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية وهران، د.ت، ص59.

القلب التّقديم فقدّم المشبّه به (فرندي) الذي هو في الأصل المشبه، فاجتمع مع قلب طرفي الصّورة قلب التّركيب الإسنادي «كفرندي فرند سيفي»، «مسند /خبر، مسند إليه/مبتدأ»

أمّا روي الزاي فيجعل القافية من تلك القوافي النادرة في الاستعمال التي يسمّيها العروضيون النُّفُر[1]، وهو أمر يتماشى وذلك التغريب في بناء الصّورة والتّقديم والتّأخير على مستوى الإسناد في الجملة، غير أنّ هذا التصرّف المزدوج، والرّوي النفور لم يسبّبا ثقلا على السّمع أو نشازا، لتضافر موسيقى بحر الخفيف مع القافية المُردَفة بالألف، في التّخفيف من حِدَّة ذلك.

لِجِنِّيَّةٍ أَمْ غَادَةٍ رُفِعَ السَّجْفُ[2] لِوَحْشِيَّةٍ[3] لاَ مَا لِوَحْشِيَّةٍ شَنْفُ[4]

تلتقي الألفاظ «جنّية، السجف، وحشية» في الحقل الدلالي الذي يشير إلى الخفاء والتستّر، فالجنّية، واحدة الجنّ تلك المخلوقات المستَتِرة التي تُنسَب إليها الخوارق والروحانيات، والسجف جانب السِتر، والوحشية الظبية ولا يخفى أنّ التوحّش نقيض الأُنس، ومرادف الانعزال والنّفور المناسب للصّحراء بيئة الظّباء، أمّا الغادة والشنف فدليلان مدلولهما الجمال والزّينة، إذِ الغادة هي المرأة اللّينة النّاعمة، والشّنف ما يُعَلَّق في أعلى الأذن من الحلي، فالجمال والزّينة حضور، ورفع السجف كشف عمّا وراءه والكشف هنا تعزيز لذلك الحضور المشدود إلى ثلاثة أركان هي (الغادة، الشنف، الرفع) في مقابل الغياب / الخفاء المشدود أيضا إلى ثلاثة أركان هي (الجنّية، السجف، الوحشية).

ومع التّناقض الظاهري بين هذه العناصر في الدّلالة، إلاّ أنّها تتّحد في تأدية وظيفة الدّهشة والاستغراب من هذا الجمال الذي رُفع عنه الحجاب فجأة فعرفت الأعين روعته وتفرّده، وجهلت حقيقة

---

1 محمّد سعيد إسبر ومحمّد أبو علي، الخليل معجم في علم العروض، ط1، دار العودة، بيروت، ص96.

2 السجف: جانب الستر

3 الوحشية: الظبية.

4 الشنف: ما يعلّق في أعلى الأذن.

صاحبته أمن الجنّ هي أم من الإنس أم من الوحش؟ وتزداد هذه الدّهشة والاستعظام إيغالاً بأسلوب الاستفهام المستخدم في المطلع حيث يتساءل الشّاعر عن جنس صاحبة ذلك الحسن الباهر على طريقة تجاهل العارف[1] الذي هو من الصنعة البديعية عند البلاغيين.

ولم يفتقر البيت إلى عنصر الحركة النّاجمة عن أسلوب الحوار والجدل المبني على سؤال في الصدر: «لجنّية أم غادة...؟» وإجابة عنه في أوّل العجز: «لوحشية...» ثم الاعتراض على الإجابة بالنّفي «...لا...» وتقديم حجّة الاعتراض: «ما لجنّية شنف» إنّ تقطيع البيت إلى هذه العبارات الحوارية المتتابعة والسّريعة يوحي بتقطعٍ وبَلْبَلَة في سيرورة التفكير عند الشاعر من ناحية وبتوتّر في إحساسه من ناحية أخرى إضافة إلى ما أضفاه من حركية وذلك كلّه منسجم مع الاندهاش والمبالغة في تعظيم هذا الحسن الذي يملك العيون والقلوب ويحيّر العقول.

والبيت من الطّويل الأوّل ذي الضرب الصّحيح «مفاعيلن» وقد تبعته العَروض بسبب التصريع فوردت هي أيضا صحيحة

لِجِنْنِيْ يَتِنْ أَمْ غَاْ دَتِنْ رُ فِعَ سْسَجْفُوْ لِوَحْشِيْ يَتِنْ لَاْ مَاْ لِوَحْشِيْ يَتِنْ شَنْفُوْ

0/0// 0// 0/0/ 0// 0/0/0 // / 0// 0/0// 0// 0/0/ 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والأصل في عروض الطّويل أن ترد مقبوضة (بحذف الخامس الساكن: مفاعلن) إلاّ في التصريع فتتبع الضرب، والتصريع مظهر من مظاهر الانزياح الصوتي الذي يُحيل الصوت من درجة الصفر[2] ليصبح عنصرًا من بنية اللّغة الشّعرية.

---

1 صفي الدين الحلي، مصدر سابق، ص117.

2 تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، مقال في مجلّة آفاق الثقافة والتراث، ع 13، 1996م، ص36.

لِعَيْنَيْكِ مَا يَلْقَى الفُؤَاد وَمَا لَقِيْ وَلِلْحبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَا بَقِي

المركب التقييدي الإضافي[1] «عينيك» يتموضع أوّلا في صدر المطلع ويقابله «للحبّ» في أوّل العجز، وبالمثل الاسم المبهم الموصول «ما» حيث يحتلاّن المرتبة الثانية من الشّطرين، ثمّ تتواتر الأفعال «يلقى، يبق» «لقِي، بقِي» بالتّناظر في المصّراعين كذلك، والملاحَظ أنّه لمّا كانت ألف «يلقى» محذوفة صوتيا (في النطق) بسبب التقاء الساكنين، ولم يكن هذا الالتقاء واردا مع (يبقى) لتحرّك ما بعده جيء بالفعل لاحقا لحرف الجزم «لَمْ» الذي أُسقِطت معه الألف علامة على الجزم به، فتساوى الفعلان في الأداء الصّوتي كما تساويا في الموقع، وهذا الانصراف إلى الموازنة ملاحظ كذلك في الجار والمجرور «للحبّ» (مركّب غير تقييدي وغير إسنادي)، فلمّا كان مقابله في الصّدر: «عينيك» مضافا وهو ليس كذلك، عوض عن ذلك بإدخال الألف واللاّم التي هي هنا النظير والمقابل للإضافة[2] هذا النّسق والمعادلة في التّرتيب والتّوزيع تشير إلى العناية الدّقيقة التي تميّز بها المتنبّي غالبا في هندسة أبياته عمومًا ومطالعه خصوصًا، هندسة لغوية تكاد تكون سمة مميّزة لفنّه.

أَيَدْرِي الرَّبْعُ أَيَّ دَمٍ أَرَاقَا وَ أَيَّ قُلُوبِ هَذَا الرَّكْبِ شَاقَا

أمر سيف الدّولة بفرس وجارية للشّاعر فمدحه بقصيدة هذا مطلعها، ومضمونه يجري على التقليد الموروث في مقدّمات القصائد القديمة فهو هنا واقف على ربوع الأحبّة يبكي أطلالها ويذكر شوقه إلى من رحلوا عنها.

---

1 المركب التقييدي في درس التراكيب والجمل العربية ما كان بين طرفيه نسبة تقييدية بأن يكون أحد طرفيه قيدا للآخر فإذا كان هذا القيد بالإضافة سمّي مركبا تقييديا إضافيا، وهو قسيم المركب الإسنادي الذي يربط طرفيه إسناد أصلي ويشمل الجملتين الاسمية والفعلية، والمركب غير التقييدي وغير الإسنادي وهو ما ليس بين طرفيه قيد ولا إسناد ومنه الجار والمجرور، انظر: «الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية» لمحمّد إبراهيم عبادة، ص49 –50.

2 لا يجوز أن يقترن المضاف بالألف واللاّم إلاّ إذا كان صفة معربة بالحروف، أو كان صفة والمضاف إليه معمولا لها، انظر شرح شذور الذهب لابن هشام، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996م، ص152.

والتّركيز الأسلوبي في البيت واضح في تلاحق الأسلوب الإنشائي «الاستفهام» ثلاث مرّات والمعروف عند البلاغيين أنّ الأسلوب المخالف أي الخبري موضوع أصلا لأحد معنيين هما فائدة الخبر إذا كان المخاطَب جاهلا بمضمون الخبر، ولازم الفائدة إذا كان عالمًا به فيريد المتكلّم لفت نظره إلى أنّه هو أيضا على علم بذلك[1]، وعلى هذا التّقدير كان في وسع الشّاعر أن يقول ابتداءً «لقد أراق هذا الرّبع دمي، وشاق ركب الأحبّة قلبي...» لكن هذا الأسلوب يذهب بتلك الطّاقة الشّعرية التي اضطلع بها الأسلوب الإنشائي الاستفهامي المستخدم في المطلع.

غير أنّ هذا الاستفهام لا يُقصد به –كما هو واضح– معناه الأسلوبي الأصلي الذي هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا (وهو درجة الصفر الأسلوبية)، إذ انزاح هذا الأسلوب من درجة الصّفر تلك إلى دلالة غرضية شعرية هي التّعظيم والتّفخيم، واتّهام الرّبع بالغفلة عمّا أراقه من دم ذلك المحب، وعمّا أثاره من أشواق في قلوب الرّكب.

وإذا كان هذا الاستفهام يوجب تقديم المفعول به«أيّ» لأنّه من ألفاظ الاستفهام التي لها الصّدارة في الكلام، فإنّ في الكلام ما هو مقدّم اختياريا وهو ذكر إراقة الدّم الذي تقدّم على الشّوق مع أنّه هو المتقدّم منطقيا، ذلك لأنّ الشّوق امتلاء فحركة فحياة، وإراقة الدّم فراغ فهمود فموت، لكن لا اعتبار هنا للتّرتيب المنطقي، فالمقدّم هنا هو الأهمّ في إحساس الشّاعر وتقديره، وأيّ شيء أهمّ عند الإنسان من دمه وحياته؟ ومع إمكان اعتبار الشّوق سببا لإراقة الدّم إلاّ أنّ العبرة بالنّتيجة لذلك فلا مانع من تقديمها على سببها.

هذا التّقديم الاختياري وارِدٌ أيضا على المستوى الموسيقي في التبديل الموضعي للزحاف الذي لحق التّفعيلة الأولى من بحر الوافر «مفاعلتن» فقد زوحفت بالعصب[2] في الصدّر ثمّ وردت صحيحة في

---

1 السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، 2002م، ص42.

2 العصب: إسكان خامس التفعيلة، انظر «الخليل معجم في علم العروض» لمحمّد سعيد إسبرو محمّد أبو علي، مرجع سابق، ص59.

أوّل العجز ليدخلها الزحاف نفسه وهي ثانية في هذا الشّطر:

أَيَدْرِرْ رَبْ	عُ أَيْ يَ دَمِنْ	أَرَاْقَاْ	وَأَيْ يَ قُلُوْ	بِ هَاْذَرْرَكْ	بِ شَاْقَاْ
//0/0/0	//0///0	//0/0	//0///0	//0/0/0	//0/0
مفاعلْتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلْتن	فعولن

تغيير وتصرّف اختياري هنا، وإجباري هنالك كلّ ذلك يُحيل إلى فكرة الصراع حول الاختيار والفاعلية عند الإنسان وقدرته على التّغيير بين الجبر والاختيار اللّذين شكّلا إحدى أهمّ القضايا التأمّلية في العقائد والمذاهب المختلفة.

بِنَامِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بِكَ فِي الرَّمْلِ وَهَذَا الذِي يُضْنِي كَذَاكَ الذِي يُبْلِي

مطلع القصيدة التي رثى بها أبا الهيجاء، وهو ولد صغير لسيف الدّولة، فيه الإيقاع بتكرار الجَوارّ والظّروف «بنا، منك، فوق»، وتوالي المبهمات من المشيرات والموصولات «هذا، ذاك، الذي»، لقد حذف الشّاعر المشار إليهما بعد ذكر اسمي الإشارة والتّقدير «هذا الحزن»، «وذاك الموت» المشير هنا هو الحاضر والمشار إليه هو الغائب، الحزن والموت غائبان بوصفهما دالّين لكنّهما حاضران بالإشارة والوصف: الإشارة إليهما بهذا، وذاك، ووصفهما بالموصول «الذي» فهو من باب إقامة الصّفة مقام الموصوف والاستغناء عن البدل (المشار إليه) بالمبدل منه (اسم الإشارة) فالدّلالة هنا بالتّبعية في الاتّجاهين التّابعية والمتبوعية فالحزن (الغائب) المشار إليه بهذا تابع لاسم الإشارة (بدل منه) وهو في الوقت نفسه متبوع بصفته «الذي يضني»، والموت أيضا الغائب بين «كذاك» و«الذي» تابع لذاك بالبدلية ومتبوع للذي بالوصفية.

الحزن والموت تابعان متبوعان في وقت واحد يتبعان الإنسان في الحياة، ويتبعهما هو إلى الضنى ثمّ إلى البلى، غائبان بالذات حاضران بالمتبوع والتابع وحاضران أيضا بحَدَثيهما «يضني» و«يبلي».

يتكرّر الرّمل كذلك ليس كعنصر إيقاع فحسب ولكن كجامع بين الفقيد والفاقد: الفقيد دفين يبليه الموت في الرّمل، والفاقدون يضنيهم الحزن فوق الرّمل ضنى ليس بينه وبين البلى فرق، فالرّمل هنا عنصر جمع ومقاربة فلا فرق بين «فوق» الاستعلائية، و«في» الظرفية وكما تساوى الذي تحته والذي فوقه تساوى الموت والحزن:

(فوق الرّمل = في الرّمل) ⟵ (الحزن المضني = الموت المبلي)

صِلَةُ الهَجْرِ لِي وَهَجْرُ الوِصَالِ نَكَسَانِي فِي السُّقْمِ نُكْسَ الهِلاَلِ

ليست المقابلة في صدر هذا المطلع مجرّد لغو من زخرف القول، أو طلاء خارجي مضاف إلى المعنى، إنّ الدّرس البديعي الحديث يرفض مثل هذا الطّرح خصوصا مع تطوّر التطبيقات البنيوية على النّصوص والعناية بالهيكل اللّغوي وتلاشي المسافة المفتعلة بين الشّكل والمضمون، فلم يعد خافيا أنّ البديع من صميم البنية اللّغوية والوسائل الأسلوبية المراد بها تركيز الاهتمام على النصّ نفسه يقول الدّكتور فوزي محمّد أمين مفرّقا بين البديع والبيان في هذه المسألة: «البديع –فيما أرى– حركة معاكسة لحركة البيان، فالبيان يريد أن يصل القارئَ بموضوع النصّ، بينما يريد البديع أن يحصر القارئ في النصّ نفسه، فاصلا بينه وبين موضوعه، البديع يتّخذ من اللّغة وسيلة وغاية، بينما اللّغة في البيان – مهما لفتت إلى نفسها– لا تعدو أن تكون وسيلة [...] الحركة في البديع حركة متّجهة إلى داخل النصّ بينما هي في البيان حركة متّجهة إلى الخارج»[1]

لذلك صارت إعادة النّظر في قيمة البديع النصّية أمرا مُلحّا لتجاوز ذلك الحكم النّمطي الحاضر

1 من مقال له في كتاب: في اللّغة والأدب، تأليف نخبة من الأساتذة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2003م، ص271.

في أكثر الأحيان عند دراسة النّصوص التّراثية حيث لا يُرى البديع إلاّ تكلّفا، أو لمسات تزينية على حواف المعنى في أحسن الأحوال «وكأنّ العملية الإبداعية مراحل متعاقبة يتلو بعضها بعضا»[1]

يضاف إلى ما تتضمّنه هذه المقابلة في البيت من ضدّية ما يحمله من تبادل موضعي بين جزئي تلك المقابلة «صلة الهجر» ← «1، 2»، «هجر الوصال» ← «2، 1»، هو إذن النكوص والرجوع إلى البداية كما يرجع القمر هلالا: حالته الأولى بعد تمام إبداره.

هذه العقيدة كثيرا ما سيطرت على الشّعراء عند تأمّلهم في الحياة والموت، ووجّهت نظرتهم إلى مصير الإنسان بينهما كما يقول المتنبّي نفسه في قصيدة أخرى:

إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الفَتَى مَرْجِعُ الفَتَى يَعُودُ كَمَا أُبْدِي[2] ويُكْرِي[3] كَمَا أَرْمَى

إنّ هذه «الرّجوعية» جعلت المعرّي يحذو حذو المتنبّي الأثير عنده فيرى المتناقضات متشابهات:

وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قِيسَ بِصَوْتِ البَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِ

وعجز البيت أيضا مبني على الرّجوع إلى الحالة الأولى فالنكس ما هو إلاّ العودة مرّة أخرى إلى المرض والهلال هو مآل البدر في آخر الشّهر كما كان هو الأصل في أوّله.

ذِي المَعَالِي فَلْيَعْلُوَنْ مَنْ تَعَالَى هَكَذَا هَكَذَا وَإِلاَّ فَلاَ لاَ

مطلع قصيدة نظمها في مدح سيف الدّولة وذكر نهوضه إلى ثغر الحدث لمَّا بَلغه أنّ الرُّوم أحَاطو بها سنة 344هـ.

---

1 المرجع السّابق، ص272.

2 الإبداء: الخَلْق وأصله الهمز فلينه ضرورة.

3 أرمى: زاد.

وأهمّ ما تتميّز به بنية المطلع غلبة المبهمات من أسماء إشارة أو إشاريات «ذي، هكذا، هكذا» والاسم الموصول «من»، حتّى من النّاحية الإعرابية الجار والمجرور «هكذا» يجوز أن يكون نائب مفعول مطلق عامله «فليعلون» على إقامة الصّفة مقام المصدر المحذوف أي «فليعلون علوا هكذا» أو أن يكون عامله محذوفا استغناء بالسابق أي «هكذا فليعلون»، كما يجوز أن يكون خبرا عن محذوف أي «هكذا المعالي»[1]، وإلى جانب تقدير هذه المحذوفات التي يتعلّق بها الجار والمجرور «هكذا» حذف المنفي والشّرط بعد إن الشّرطية التي أدغمت نونها في لا النّافية وحذف جواب الشّرط بعد لا الثّانية الزّائدة للتّوكيد كذلك حذف المشار إليه بعد «كذا».

بنية تركيبية معقّدة محوجة إلى كثير من التأمّل والتّأويل لما فيها من إشاريات ومبهمات ومحذوفات ومتعلّقات ما أكثر ما كانت مسحة يُضفيها المتنبّي على أكثر أبياته عموما، ومطالعه خصوصا، وكأنّه يقصد قصدا إلى التّهويل على المستمع ودفعه إلى النّظر فيما وراء المطلع من معنى أو قصد، ولعلّ هذا التّعنيت كان مبعث راحة عند الشّاعر الذي أشار صراحة إلى ذلك بقوله:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَالاَ وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لاَ الجِمَالاَ

وقعت نسبة المشيئة إلى البقاء مرّتين: مرّة إلى ضميره المستتر العائد إليه من الفعل «شاء»، ثمّ إليه هو نفسه بوصفه مرجعا للضّمير على سبيل التقوية والتّوكيد، واستخدم الشّاعر «ليس» الذي هو فعل مكان «لا» حرف النفي العاطف، إذ الأصل أن يقول «بقائي شاء لاهم...» وهذا واضح من وقوع الضّمير المنفصل بعد ليس وحقه الاتّصال بالضّمير فيقال «ليسوا»، ولازم هذا أنّ الشّاعر أخرج الفعل

---

1 اليازجيان، العرف الطيّب، ج2، مصدر سابق، ص242.

«ليس» من الفعلية إلى الحرفية فوضعها موضع «لا» على سبيل التّضمين[1] الذي وقع كثيرا في الكلام الفصيح، والفعل كما يعرّفه النّحاة كلمة تدلّ على معنى مقترن بزمان والاسم كلمة تدلّ على معنى مجرّد من الزّمان، أمّا الحرف فلا يدلّ على معنى في ذاته وإنّما هو للرّبط.

ولا حاجة إلى الرّبط في هذا الموضع فقد ذهب الراحلون بالحبيبة ولم يبق للفعل دلالة على الحدث، فبعد رحيل المحبوبة لا يتوقّع الشّاعر حدوث ما يسرّه، حتّى «ليس» هو أصلا فعل جامد والجمود انقطاع، من هنا حلّ الفعل الدالّ على ذلك كلّه محلّ الحرف غير الدالّ، وجاز أن يقابل الحرف «لا» في الشّطر الثّاني.

لَيَالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ طِوَالٌ وَلَيْلُ العَاشِقِينَ طَوِيلُ

عدّ الدّكتور طه حسين القصيدة التي مُستَهَلّها هذا المطلع من روائع ما نظم المتنبّي في سيف الدّولة[2]، لما تميّزت به من روح ملحمية وقدرة تصويرية فائقة، وحركية أضفت عليها حيوية تذكّر برائعته في وصف معركة الحدث.

والمطلع غزلي تقليدي فيه شكوى من اللّيالي التي تزداد طولا وثقلا على نفوس العشّاق بعد رحيل أحبابهم، وهو من بحر الطّويل الثالث ذي الضّرب المحذوف، أي (فعولن) المحوّلة عن (مفاعيلن) بعد إسقاط السّبب الخفيف (/0) منها: (مفاعيلن) (مفاعي) (فعولن) وبذلك تتماثل من حيث الوزن مع (فعولن) الجزء الأوّل من بحر الطّويل كما تتماثل اللّيالي في طولها وثقلها على الشّاعر، أمّا

---

1 التضمين عند النحويين هو «إشراب لفظ معنى لفظ آخر وإعطاؤه حكمه»، انظر «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب» لابن هشام، ج2، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، 1996م، ص791.

2 طه حسين، مع المتنبي، ط12، دار المعارف، مصر، ص238.

(فعولن) الجزء الثالث فشَبهها بها أبعد بسبب لزوم القبض لها أي حذف الخامس الساكن، وهو زحاف لازم لها مع هذا الضّرب المحذوف، وهو ما يسمّيه العروضيون الاعتماد[1] فتصبح على الشكل (فعول) وجوبًا بخلاف (فعولن) الأولى التي قد تسلم من القبض فتتماثل مع الضّرب:

لَيَاليْ	يَ بَعْدَ ظَعْنَا	عِنِينَ	شُكُولُو	طِوَالُنْ	وَلَيْلُ لْعَا	شِقِينَ	طَوِيلُوْ		
0/0//	0/0/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	/0//	0/0//	
فعولن	مفاعيلن	فعول	فعولن	فعولن	مفاعيلن	فعول	فعولن		

وهكذا تتشابه موسيقى أوّل الصّدر والعجز مع الجزء الأخير من البيت كما تتشابه تلك اللّيالي، أمّا لزوم الجزء الثالث القبض (فعول) إجباريا فيُحدث نوعا من الرّتابة والتّكرار الذي يتحالف مع اللّيالي في إشاعة الإحساس بالثقل والملل اللّذين يموجان في أعماق الشّاعر، كما أنّ الردف[2] الملازم لهذا الضّرب يولد امتدادا في الصّوت فيه انسجام مع طول اللّيالي ونوع من التّعويض عمّا ذهب من التفعيلة الأخيرة بعد سقوط السّبب الخفيف من آخرها.

وفي البيت «التفسير بعد الإبهام» الذي عدّه ابن الأثير مع الصّناعة المعنوية، ورتّبه سابعا في أنواعها الأحد عشر، وبيّن الغرض من استعماله بقوله «اعلم أنّ هذا النّوع لا يُعمد إلى استعماله إلاّ لضرب من المبالغة، فإذا جيء به في كلام فإنّما يُفعل ذلك لتفخيم أمر المبهَم وإعظامه...» [3]

وهو في هذا المطلع وارد في قوله «طِوال» فإنّما هو تفسير لقوله «شكول» الذي أجمل به تشابه اللّيالي ففخّمها في نفوس المستمعين، وشوّقهم إلى معرفة تفسير ذلك؛ إلى جانب ما في قوله «وليل العاشقين طويل» من ضرب للمثل مشهور في الصّنعة البديعية، ومن أكثر ما برّز فيه المتنبّي، وسارت

---

1 مصطفى حركات، قواعد الشّعر، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1989م، ص56.

2 الردف: حرف المد السابق للروي.

3 ابن الأثير، مصدر سابق، ص173.

بسببه أبياته بين النّاس.

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

مطلع إحدى الرّوائع التي تظلّم فيها المتنبّي من سيف الدّولة وشكا إليه فيها ما يحسّ به من حيف وتهاون بمنزلته.

أوّل هذا المطلع حرف النّدبة «وا» وهو حرف شفوي هوائي، والشّفة من أشدّ أعضاء الإنسان حساسية، وقد كان المتنبّي في هذه القصيدة في أقصى درجات توقّد الإحساس: الإحساس بجفاء الأمير، وكيد الحسّاد والوشاة الذين أوقعوا بينهما، وأمّا هوائية الصّوت فلا شكّ أنّ الناصّ كان في أشدّ الحاجة إلى هواء يبرّد به حرّ قلبه الذي يشكوه، وهذا ما تعينه عليه الألف التي وَصلَهَا بالقلب «قلباه» أي ألف النّدبة وهي حرف هوائي أيضا، والأصل قوله «قلبي» بياء المتكلّم أو ياء الشّخص كما يسمّيها بعض النحويين، لكنّها حذفت، وتعليل ذلك في النّحو التّقليدي التقاء السّاكنين (سكونها وسكون ألف النّدبة)، لكن يمكن أن يكون ذلك إشارة إلى ذوبان شخص المتكلّم الذي تعبّر عنه تلك الياء تحت لهب حرّ الفؤاد، وهذا ما يناسبه سقم جسمه في عجز البيت، وما السّقم إلاّ نار تأكل الجسم.

وصحيح أنّ «وا» حرف ثنائي للندبة لكن أوّل جزئيه «الواو» يذكر بأشهر واو في النّحو العربي أي واو عطف النسق، هذه اللّفتة توحي بأنّ الشّاعر إنّما ينسق كلامه أو يعطفه على كلام آخر غير مُصَرَّح به مدلول بغير دال ملفوظ لكنّه مرموز إليه، فما في قلب المتنبّي المحترق أكثر من أن تحصره هذه القصيدة التي يصبُّ فيها ألمه وعتابه، بل اللّغة نفسها تقف عاجزة إزاء ذلك.

تأتي بعد ذلك هاء السكت المتّصلة بقلب الشّاعر: «قلباه» هذه الهاء حقّها أن تكون في الوقف ويلزمها لذلك السّكون، لكنّه جاء بها هنا في الوصل وهو من الضّرورات الشّعرية، من أجل ذلك حرّكها،

وله في تحريكها خياران: إمّا تحريكها بالكسر الذي هو الأصل في تحريك السّاكن، وإمّا تحريكها بالضمّ على التشبيه بهاء الضّمير[1].

وهذا الذي مال إليه الشّاعر وذاك يتضمّن مقاربة دلالية طريفة، إنّ الناصّ كما تبيّن يشعر بحر أذاب شخصه، والذّوبان غياب فلْتُشبه –تبعا لذلك– هذه الهاء هاء الغائب، فضلا عن المقاربة الصّوتية بينها وبين الهاء في قوله «قلبُهُ» بعد ذلك: أي قلب الأمير الذي تغيّر عنه لسعاية الوشاة، فغاب هو أيضا غياب محبّة وعهد.

سبقت الإشارة إلى أنّ هذه الهاء تكون في الوقف أي في آخر الكلام، لكنّه أتى بها في الوصل فهو لا يريد لما كان بينه وبين ممدوحه من سابق ألفة واتّصال أن يقف، الوقف نفسه يجب أن يتحوّل إلى وصل، بل إنّ حياة المتنبّي كلّها تواصل مُطَّرد، وكلّ ما يظهر أنّه موقف منها يتحوّل إلى وصلات أو منعطفات.

أمّا العلاقات بين الوحدات الدالّة فترتكز على الضدّية بين «الحرّ والشّبم بمعنى البارد، والقلب والجسم» القلب بوصفه مستودع المشاعر والروحانيات والجسم بوصفه الهيكل المادّي الواقع تحت الحواس «الحر + البرد» = الاستحالة والعدم، وهي الحالة التي يشعر المتنبّي أنّه صار إليها بعد جفوة سيف الدّولة، أمّا القلب والجسم فهي حالة الغياب والحضور: غياب القلب الذائب تحت الحرّ الذي غابت معه ياء المتكلّم وحضور الجسم فقط، بيد أنّه الجسم المحطّم تحت ثقل السّقم والهمّ، لذلك لا بأس بإضافته إلى الياء التي حضرت الآن حضور الذّات المشتكية المتألّمة.

يخلو المطلع من الأفعال خلوا فسح المجال واسعا أمام الأسماء «حرّ، قلب، من، شبم، جسمي...» التي تحمل الدّلالة على استقرار الحدث: استقرار الحرّ في قلب الشاعر والبرودة والجفاء في قلب الأمير

---

1 اليازجيان، العرف الطيّب، ج2، مرجع سابق، ص118.

الجافي، واستقرار المرض في الجسم المنهك، وهي موزّعة توزيعا نسقيا عادلا: خمسة في الصّدر «حرّ، قلباه، مَن، قلبه، شبم» ومثلها في العجز «مَن، جسمي، حالي، عنده، سقم» مع تكرار «مَن» الاسم الموصول الدّال على الأمير ليكون مركز الوحدات الأخرى طالما أنّه مركز الشّكوى والألم.

أَلاَ لاَ أُرِي الأَحْدَاثَ مَدْحًا وَلاَ ذَمًّا فَمَا بَطْشُهَا جَهْلاً وَلاَ كَفُّهَا حِلْمَا

كان لموت جدّة الشّاعر لأمّه فاجعة وقعت من قلبه بمكان لم يحدث أن انتهى إليه شعوره بموت أحد ممّن رثاهم، لذلك لم يَخُنه فيها الإحساس الصّادق لفقد هذه الجدّة التي بلغ من حبّها له أن ماتت لغلبة السّرور على قلبها وهي تُقبّل كتابه إليها، فلا بدع أن يُكْبِرَ حفيدها هول الكارثة، ويتعمق عنده الألم والشّعور بالغربة في هذه الحياة، وذلك ما ينطق به كلّ بيت من أبيات هذه القصيدة.

إنّ هول الفاجعة يحتاج إلى لفت انتباه عبّرت عنه أداة الاستفتاح والتّنبيه «ألا»، الناص نفسه يحتاج إلى أن ينتبه من غمرات المصيبة وإلى ما يعينه على تحمّلها، وليس تكرار لا النافية ثلاث مرّات في البيت إلاّ دليل على التمنّع والرّفض، التمنّع على المصائب والزّمن، ورفض كلّ ما لا يستجيب لتلك النّفس الجامحة والطّامحة التي يحملها المتنبّي بين جنبيه، لذلك كان حضور «لا» متميّزا في شعره كما في هذه القصيدة التي وردت في مطلعها، وفي أثنائها كقوله:

تَغَرَّبَ لاَ مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلاَ قَابِلاً إِلاَّ لِخَالِقِهِ حُكْمَا

وفي ختامها:

فَلاَ عَبَرَتْ بِي سَاعَةٌ لا تُعزِّني وَلاَ صَحِبَتْنِي مُهْجَةٌ تَقْبَلُ الظُّلْمَا

ومع عظم المصيبة وشدّة وقعها ينطق المطلع بلا مبالاة الشّاعر بالأحداث –ظاهريا على الأقلّ– وذلك ما يشير إليه الطباق في صدر البيت «...مدحًا ولا ذما» والمقابلة في عجزه «فما بطشها جهلا ولا

كفّها حلما» إنّ قسوة الحوادث ليست عن بطش منها تستوجب به ذما، ولينها ليس عن حِلم تستحقّ به مدحا، بل ذلك كلّه بيد الله يُصرّفه كيف يشاء، أمّا الحوادث فما هي إلاّ ظرف أو وعاء لتلك التصاريف تتضمّنها بحيادية وسلبية، وما دامت كذلك فما أجدر الإنسان أن يقابلها باللاّمبالاة والاستخفاف.

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وتَأْتي علَى قَدْرِ الكِرامِ المَكَارِمُ

هذا المطلع يستجمع كلّ الطّاقة الشّعرية المتفجّرة من قصيدة المتنبّي الشّهيرة، ويحشدها قبل أن تُبسط على سائر الأبيات، وقد توفّرت له جميع الشّروط المطلعية التي نبّه إليها البلاغيون القدماء كما رأينا عند صفي الدّين الحلي وابن حجّة، وهو ما جعل أكثر أصحاب الكتب البديعية يسوقونه نموذجا لبراعة الاستهلال، خاصّة تناسب القسمين الذي لم يُوفق إليه امرؤ القيس في مطلع معلّقته –حسب رأي ابن أبي الإصبع–

فعجز مطلع المتنبّي هذا مكافئ لصدره من حيث توزّع النّسبة الجمالية سواء في ذلك مقياس المعاني الذي ارتكز عليه ابن أبي الإصبع في نقده لمطلع امرئ القيس أو من حيث توزّع الأصناف اللّغوية المستخدمة فيهما فالمركّب الفعلي «تأتي العزائم» يقابله مثله في «تأتي المكارم»، والمركّب غير التقييدي[1] وغير الإسنادي (الجار والمجرور) «على قدر» مكرّر في كلّ قسم، ثمّ دخولهما في علاقة الإضافة التي تحيلهما إلى مركّبين تقييديين «على قدر أهل...» و«على قدر الكرام...» مع زيادة الأوّل بعنصر ثان (مضاف ثان) هو «أهل» ليدخل في العلاقة نفسها مع «العزم» وهكذا يكون مركّبا تقييديا مزدوجا ولكن هذا لا يُخلّ بالتّناسب بسبب أنّ المركّب الإضافي في العجز أضيف جزؤه الأوّل إلى اسم مقترن بالألف واللاّم أمّا المركّب في الشّطر الأوّل فأضيف إلى اسم مجرّد منها«أهل» فكان التّعويض

1 انظر هامش الصفحة 55 من هذه الدراسة.

بإلحاقه إلى المقترن بها «العزم».

أمّا عن البنية التّركيبية وتموضع العناصر اللّسانية فيها فنلاحظ أنّ العجز أكثر انسجاما وتماشيا مع التّرتيب القاعديّ (النّحوي) للجملة العربية، ويتّضح ذلك بتقويض بنية المطلع التركيبية ثمّ إعادة بنائها على سَنن الجملة الأصلية حسب قاعدة المسند فالمسند إليه في الجملة الفعلية والمسند إليه فالمسند في الجملة الاسمية، فيكون الترتيب الأصلي هكذا «تأتي العزائم على قدر أهل العزم، وتأتي المكارم على قدر الكرام»، ولتسهيل معرفة التموضع الأصلي وما أصابه من تغيير في البنية الجديدة نحوّل عناصر هذا التّركيب إلى بنية رقمية بحيث يأخذ كلّ عنصر لساني –منظورا إليه في ترتيبه الإسنادي (الجملة)– مقابله من الأرقام في البنية الرّياضية فيكون الحاصل هكذا:

(تأتي) (العزائم) (على قدر أهل العزم) و(تأتي) (المكارم) (على قدر الكرام)

3 2 1 3 2 1

أمّا البنية التركيبية الجديدة في المطلع فهذا حاصلها:

(على قدر أهل العزم) (تأتي) (العزائم) و(تأتي) (على قدر الكرام) (المكارم)

2 3 1 2 1 3

نلاحظ انتقال البنية الأصلية من الشّكل (1. 2. 3)، (1. 2. 3) إلى الشّكل (3. 1. 2)، (1. 3. 2)، فأمّا الصّدر فقد تقدّم فيه العنصر الثالث على الأوّل والثاني الباقيين على ترتيبهما الأصلي وأمّا العجز فقد بقي فيه العنصر الأوّل على ترتيبه في حين تبادل العنصران الثاني والثالث موقعيهما، هذا إذا نظرنا إلى التّرتيب الجديد بإزاء التّرتيب الأصلي عموما ولكنّنا إذا ركّزنا على العنصر الثّالث في التّرتيب الجديد رأينا أنّه انتقل من المحلّ الأوّل الذي احتلّه في الصّدر ليكون ثانيا في العجز متوسّطا بين الأوّل والثّاني.

ذلك كلّه يجعل العجز أقرب إلى البنية الإسنادية الأصلية من الصّدر، لأنّ استعادة هذه البنية في القسم الأوّل يحوج إلى تأخير العنصر الثالث بمنزلتين حسب بنية المطلع المستجدّة، بينما يمكن ذلك في القسم الثاني بتأخيره بمنزلة واحدة فقط.

بُعد هذا العنصر عن محلّه بمرحلتين في التّركيب الجديد للصّدر يناسب عظمة الحدث المتمثّل في النّصر على الرّوم، وينطق بفرادة مُحدِثه سيف الدّولة وبُعد همّته وهو ما يفسّره بقوله في بيت لاحق:

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ

فإذا عجزت الجيوش الكثيرة عن الرقي إلى همّة الأمير الهمام، وقصّرت دون بلوغ أربه فلا عجب أن يعجز التّركيب اللّغوي التّقليدي الخاضع للقواعد حين التّعبير عن ذلك، فلا بدّ إذن من خلخلته وإخراجه في نظم جديد يتّسع للمقصود خصوصا في الشّطر الأوّل الذي يسبق إلى قرع الأذن ليعود بعد ذلك إلى الانتظام في الشّطر الثاني ولكن بالتّدريج: يزحزح العنصر المتحرّك أو المتجوّل بدرجة واحدة تقرّبه من حيّزه الأصلي ولا تُحلّه فيه مباشرة تجنّبا لطفرة مفاجئة تحدث فجوة في بنية المطلع وتُخلّ بقاعدة التّناسب التي قرّرها البديعيون بين قسميه.

يضاف إلى ما في المطلع من خصوصية في البنية التركيبية التي تستوقف المتأمّل فيه، ما فيه من دلالة على الغرض الذي بنى عليه الشّاعر قصيدته، فلمّا كان موضوعها الحرب والفتح تضمّن مطلعها ألفاظا موحية بذلك كالعزائم والمكارم ومناسبتها لأقدار أصحابها، بعيدا عن المقدّمة التقليدية القائمة على الغزل ووصف الأطلال، ومناسبة المطلع بموضوع القصيدة وإيحاؤه بغرض الشّاعر من أهمّ ما تواضع عليه البلاغيون القدماء فيما سمّوه «براعة المطلع»[1].

---

1 صفي الدّين الحلي، مصدر سابق، ص 57.

مَلُومُكُمَا يَجلّ عَنِ المَلامِ ووَقْعُ فَعَالِهِ فَوْقَ الكَلاَمِ

حديث المتنبّي عن نفسه هنا بالاسم الظاهر الذي يعود عليه ضمير الغائب المستتر في «يجلّ»، والبارز في «فعاله» قد يبدو أنّه المقابل والنّظير للأنا المتكلّم الذي بلغ حدّ التضخّم في حديث الشّاعر عن ذاته، غير أنّ المتعمّق في هذه المسألة، يدرك أنّ التغييب (الحديث بضمير الغائب) هو الوجه الآخر لذلك الإحساس بالعظمة والتفرّد.

فملومكما اسم ظاهر حلّ محلّ ضمير المتكلّم (أنا) والمضمرات إنّما تستخدم طلبا للإيجاز ودفعا للالتباس يقول ابن يعيش: «وإنّما أُتي بالمضمرات لضرب من الإيجاز واحترازا من الإلباس [كذا]، فأمّا الإيجاز فظاهر لأنّك تستغني بالحرف الواحد عن الاسم بكامله فيكون ذلك الحرف كجزء من الاسم، وأمّا الإلباس فلأنّ الأسماء الظاهرة كثيرة الاشتراك...»[1].

والإيجاز ليس مطلوبا هنا ولا هو مناسب لغرض التفخيم ومعنى التفرّد المقصود في هذا

1 ابن يعيش، شرح المفصّل، م1، ج3، عالم الكتب، بيروت، دت، ص84.

المطلع، فالتّفخيم زيادة في المعنى تقتضي زيادة في المبنى، كما أنّ الالتباس غير وارد بالنّسبة إلى رجل لا يرى له شبيها بين النّاس حتّى في الصّفات والأسماء الظّاهرة التي يُفترض فيها الاشتراك والعموم كما بيّن ابن يعيش، وهذا الشّعور بالتميّز بل التفوّق تنطق به أبيات كثيرة للشّاعر لعلّ أكثر تطرّفا قوله:

أَمِطْ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وَكَأَنَّهُ فَمَا أَحَدٌ فَوْقِي وَلاَ أَحَدٌ مِثْلِي

إلى جانب ذلك أضيف الاسم «ملوم» إلى ضمير الاثنين والضّمير لا يصلح أن يكون مضافا، والإضافة في هذا الموضع لا تقف عند حدّ التّعريف الذي هو وظيفة نحوية (إذا كان المضاف إليه معرفة)، بل تتّصل بالوظيفة السّابقة وظيفة التّفخيم، فالمتنبّي ينبّه صاحبيه اللّذين يلومانه إلى كبر الجرم الذي ارتكباه بلومهما الذي هو أجلّ من اللّوم، وأفعاله فوق كلام المعترضين والمعقّبين، فلزمتهما تبعات ذلك كما يلزم المضاف المضاف إليه.

أَيْنَ أَزْمَعْتَ أَيُّهَذَا الهُمَامُ نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَى وَأَنْتَ الغَمَامُ

مطلع قصيدة نظمها يمدح بها سيف الدّولة وقد عزم على الرّحيل عن أنطاكية، وفيه تتعانق موسيقى بحر الخفيف مع الإيقاع المتردّد من صوت الميم الذي يتكرّر خمس مرّات (أزمعت، الهمام، الغمام) تجتمع اثنتان منها في الجزء الأخير (فاعلاتن)

أَيْنَ أَزْمَعْـ	ـتَ أَيُّهَاْ	ذَ لْهُمَامُوْ	نَحْنُ نَبْتُ رْ	رُبَىْ وَأَنْـ	ـتَ لْغَمَامُوْ
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0 /0/ /0/	0// 0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

كما تتوارد الهمزة أربع مرّات ثلاثا بالتواتر في صدور الكلمات الثّلاث الأولى من الشّطر الأوّل «أين، أزمعت، أيهذا» والمرّة الرّابعة في الشّطر الثاني «أنت» وتتكرّر النّون خمس مرّات «أين، نحن، نبت، أنت» بطريقة معاكسة لتوزيع الهمزة إذ تتردّد في العجز أربع مرّات، وترد مرّة واحدة في الصّدر.

وبذلك يتحقّق لتفعيلات البيت الستّة إيقاع منسجم عن تكرار الصّوتين وتبادلهما في طريقة التّوزيع والتّركيز ويسترعي الأذن هنا أنّ هذه الأصوات موزّعة على نواحي الجهاز الصّوتي من أقصاه إلى أدناه: فالهمزة من الحلق، والنّون من الثنيّتين واللّسان، والميم من الشّفتين.

يضاف إلى الجانب الصّوتي في هذا المطلع الجانب الأسلوبي الذي يدرجه البلاغيون في علم المعاني، ففيه انتقال من الاستفهام «أين» إلى النّداء «أيهذا» وكلاهما أسلوب إنشائي، إلى الأسلوب الخبري في العجز، هذا الأسلوب الخبري يضطلع بمهمّة الوصف والتّصوير: «نحن نبت الرّبى وأنت الغمام» حيث التشبيهان البليغان، فكما أنّ النّبات النامي على الرّبى أحوج من غيره إلى ماء الغمام لتعذّر وصول الماء الجاري إليه فكذلك الشّاعر وسائر النّاس لا يستغنون عن الأمير الذي همّ بالرّحيل.

يستجمع المطلع إذن قيما تعبيرية فنّية متنوّعة فمن قيمة صوتية قائمة على التّناغم بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الدّاخلية، إلى التّنويع في الأساليب التي أدخلها ابن رشد في التغييرات[1] الضّرورية للّغة الشّعرية، إلى الصّورة البلاغية التي تضطلع بوظيفة التّشخيص من ناحية، والإقناع من ناحية أخرى.

وَفَاؤُكُمَا كَالرّبْعِ أَشْجَاهُ طاسِمُهْ بِأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

تتميّز البنية الشّعرية في هذا المطلع بموسيقى داخلية أبرز قيمها الإيقاع المستفاد من تكرار الحرفين المهموسين (السّين، والشّين) بطريقة تعاقبية في كلا الشّطرين:

الشّطر الأوّل (ش + س)، والثاني (س + ش + س)، الخطاب هنا للخليلين على طريقة الشّعراء قديما في المطالع غالبا، والخُلّة رقّة باعتبارها صداقة، يتنزّل لها الخطاب إلى مرتبة المناجاة التي يصلح

1 انظر الصّفحة: 29 من هذه الدراسة.

لها الهمس، كما أنّ السّين حرف صفير والشّين صفته التفشّي والصّفير والتفشّي هما صوت الرّيح التي تخفق في الرَّبع المهجور أو الطّلل.

ويتواصل الإيقاع من النّاحية الصّرفية مع أفعل التّفضيل «أشجاه» و«أشفاه»، في الموضع نفسه من البنية العروضية في كلّ شطر، إذ هما في محلّ التفعيلة الثالثة (فعولن)، وهذا ما لم يتفطّن إليه ابن خالويه اللّغوي الذي كان يَؤُمّ بلاط سيف الدّولة مع جملة العلماء والأدباء، فقد استدرك على أبي الطّيب حين إنشاده هذا المطلع وردّ عليه قوله «أشفاه» ظنا منه أنّه أراد الفعل الماضي وهو ثلاثي مجرّد يتعدّى بنفسه دون همزة، فيقال شفاه. ولو أرهف ابن خالويه سمعه إلى الناحية الإيقاعية بين الشّطرين القائمة على التّناظر الموضعي بين اللّفظين لتفادى ذلك التوهّم.

وهذا الإيقاع يظهر أيضا في «الرَّبع» و«الدَّمع» حيث يحافظ صوت العين على رتبته في الصّدر والعجز بالنّسبة إلى الحركات المتقدّمة عليه فهو ثامن المتحرّكات في البنية العروضية، والأوّل في التّفعيلة الثالثة في الشّطرين:

وَفَاؤُ	كُمَا كَرْرَبْ	ـعِ أَشْجَاْ	هُ طَاسِمُهْ	بِأَنْ تُسْـ	ـعِدَاْ وَدْدَمْـ	ـعُ أَشْفَا	هُ سَاجِمُهْ
/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

ولمّا تناوب الحرفان السّين والشّين المهموسان على حشو البيت لم تنته القافية بالرّوي مباشرة بل ختمت بهاء الوصل المهموسة هي كذلك لينتهي البيت بالهمس، ولم يكن الوزن ليسمح بها إلاّ ساكنة ليكون سكون هاء الوصل –وهو من الموسيقى الخارجية– والهمس عنصر من الموسيقى الداخلية– عونا على إحداث بنية موسيقية متكاملة.

أمّا البنية التركيبية في هذا البيت ففيها تلك الظاهرة التي لا تكاد تتخلّف في غالب شعر المتنبّي ألا وهي ظاهرة التّقديم والتّأخير التي سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن خصائص اللّغة الشّعرية، لكن

انتهاك البنية النّحوية في هذا المطلع بلغ أقصاه حتّى خرج عن أصول القواعد النّحوية فاعتبر النّحاة تركيب هذا البيت من النّاحية النّحوية من الجوازات المستقبحة وذلك لأنّ المتنبّي أخبر بالجارّ والمجرور «كالرّبع» عن المبتدأ «وفاؤكما» قبل تمامه لأنّ هذا المبتدأ تعلّق به الجار والمجرور الآخر في بداية العجز وهو قوله: «بأن تسعدا» والأصل «وفاؤكما بأن تسعدا كالرّبع...» ولا يجوز الإخبار عن المبتدإ قبل تمامه بناءً على قاعدة: «الحكم على الشّيء فرع من تصوّره» والمبتدأ محكوم عليه وخبره حكم والحكم لا يكون مع النّقصان.

غير أنّ هذا التأصيل النّحوي هو من مقرّرات اللّغة القياسية المحكومة بالمنطق الذي احتجّ عليه البحتري بقوله:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يُلغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وأمّا اللّغة الشّعرية فهي خلق لغوي جديد إفرادا وتركيبا، وعلى هذا الأساس تطوّرت النّظرة إلى الضّرورات الشّعرية مع المدارس النّقدية الحديثة خاصّة الأسلوبية فتحرّرت من نظرة الاستقباح والتحفّظ واعتُبرت مُعطًى فنّيا أسلوبيا يدخل في جوهر لغة الشّعر المباينة للغة الخطابات الأخرى، ولا أدّل على ذلك من ورودها في بعض أشعار المتقدّمين من غير حاجة ملحّة يدعو إليها الوزن والقافية، فالضّرورة الشّعرية كما أشار السيّد إبراهيم محمّد «ضرب من ضروب التّوليد في اللّغة يثري بها الشّاعر اللّغة وينحو بها نحوا جديدا»[1]، ولهذا صار من الإجحاف اعتبارها تقصيرا من الشّاعر وعدم كفاءة بل هي «على عكس ذلك من مظاهر اقتدار الشّاعر ونشاطه الخلاّق»[2] وهكذا فبعيدا عن تشدّد النّحاة المحافظين يكون التقديم والتأخير في المطلع السابق مناسبا للتّشويق الذي يشكوه المتنبّي من خليليه اللّذين أبطآ عليه في مساعدته بالبكاء على الرَّبع فقدّما إليه الوعد وأخّرا عنه الإنجاز.

مَغَانِي الشِّعْبِ طيبًا فِي المَغَانِي بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ

تبرز الصّورة الشّعرية بوصفها العنصر الأساسي في بنية هذا المطلع، وطرفا هذه الصّورة هما الحيّز المكاني والبعد الزّمني (فشِعْب بوّان) قياسا بغيره من الأمكنة هو بمنزلة (الرّبيع) قياسا بغيره من فصول السّنة، المكان هنا يعانق الزّمان والزّمان هو المرجع أو موضع الإحالة بالنّسبة إلى المكان باعتبار الأوّل مشبّها به والثاني مشبّها.

والزّمن –كما هو معلوم– حركة وانتقال، والمكان ثبات واستقرار (المكان: السّكون / الزّمان: الحركة) فكأنّها محاولة لإيقاع الزّمن المتحوّل في أسر المكان الثابت، ولن يكون هذا عجيبا من المتنبّي الذي يريد أن يبلغ من الزّمن ما لا يبلغه هو من نفسه:

---

1 السيّد إبراهيم محمّد، الضّرورة الشّعرية، دراسة أسلوبية، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص68.

2 المرجع السابق، ص128.

أُرِيدُ مِنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يُبَلِّغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ

غير أنّ استعانة المتنبّي على الزّمان بالمكان ليست حلفا مقدّسا بل هو خطّة آنية ظرفية لا تدلّ على أنّه راض عن المكان فهو حرب عليهما معا حتّى لو برز له الزّمان في هيئة شخص لقتله:

وَلَوْ بَرَزَ الزَّمَانُ إِلَيَّ شَخْصًا لَخَضَّبَ شَعْرَ مَفْرِقِهِ حُسَامِي

وأمّا المكان فعدّو له أيضا لأنّ المكان هو الإقامة والسّكون وهو لا يستريح إلاّ بالسّفر والحركة:

ذَرَانِي وَالفَلاَةَ بِلاَ دَلِيلٍ وَوَجْهِيَ وَالهَجِيرَ بِلاَ لِثَامِ

فَإِنِّي أَسْتَرِيحُ بِذِي وَهَذَا وَأَتْعَبُ بِالإِنَاخَةِ وَالمُقَامِ

وما الفلاة إلاّ المرادف المنظور للزّمان فكلاهما فضاء متّسع لا يُعرف أوّله من آخره، حتّى الوطن استغنى عنه المتنبّي لأنّه مكان:

غَنِيٌّ عَنِ الأَوْطَانِ لاَ يَسْتَفِزُّنِي إِلَى بَلَد سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَّابُ

كره المتنبّي إذن في المكان الثباتَ والاستقرار ونافس الزّمان على الحركة والتنقّل ورآه نظيرا له فيهما حتّى سعى إلى تقييده بالمكان في الصّورة البيانية التي يشتمل عليها المطلع.

أوْهِ بديلٌ مِنْ قَوْلَتِي وَاهَا لِمَنْ نَأَتْ وَالبَدِيلُ ذِكْرَاهَا

«أوه واها» من أسماء الأفعال هذا القسم الذي تتميّز به اللّغة العربية عند القسمة الثنائية التي يكون محورها الإسناد بين مسند هو الفعل والاسم، ومسند إليه هو الاسم فقط لكن أسماء الأفعال قسم (هجين) لا هو اسم لأنّه لا يسند إليه ولا هو فعل خالص من النّاحية الشّكلية، لأنّه لا يقبل علامات الفعل وإن دلّ على معناه وعمله عمله، فلمّا تنازعه الطّرفان: الفعل من ناحية المعنى والعمل، والاسم من النّاحية الارتباطية والشّكلية (عدم قبول علامات الفعل) جمع بين طرفي الثّنائية عند تسميته فقيل له

اسم فعل، وكما تنازع الفعل والاسم هذا القسم النّحوي يتنازع الشّاعرَ التوجّعُ الذي يدلّ عليه «أوه» والتعجّبُ المفهوم من «واها».

يلتقي كذلك نأي الحبيبة الذي هو غياب والذّكرى التي هي حضور، حضور الذكرى يستدعي حضور الوجع بعد أن كان حضور الحبيبة مقترنا بالتعجّب، لكن الذّكرى التي هي حضور تتضمّن في الوقت نفسه غيابا (غياب شخص المذكور) كما أنّ الحبيبة قبل نأيها كانت غائبة عن الشّاعر غياب مواتاة ومطاوعة على عادة المنع الذي تجنح إليه المرأة، ولذلك كان متعجّبا من سطوتها وقسوتها كما يتعجّب من حسنها.

الحاضر –بناء على ذلك– يحوي عنصر الغياب فيتداخل الموقفان ويتداخل معهما الفعلان الدالاّن على حال الشّاعر في كليهما وتتقارب أصواتهما «أوه» و«واها»، هذا التداخل وارد حتّى في طبيعة العنصرين النحوية فهما اسما فعلين، والاسم لاستقرار الحدث، والفعل لحدوثه وتجدّده:

الاسم ⟵ استقرار، الفعل ⟵حدوث وتجدّد = اسم الفعل ⟵ استقرار الحدوث والتجدّد.

والتوجّع والتعجّب حالتان تثيران النّفس وتنبعان من الأعماق والفونيمات في البنية الصّوتية لأوه وواها تفيان بذلك فالهمز والهاء من أقصى الحلق والواو من (الشّفتين) وبذلك يشترك طرفا الجهاز المصوّت في الكشف عن الحالتين، كما أنّ الشّفة من أدقّ الأعضاء تعبيرا بالملامح وأكثرها استعمالا في الكشف عن الحالات الخاصّة (اشمئزاز، تألّم، اندهاش...) يؤكّد هذا وقوع الواو ساكنة في «أوْه» فتخرج بتقارب الشّفتين وتقلّصهما، وفي «وَاها» مفتوحة تنجم عن انبساطهما وتباعدهما، فإذا كانت حالتا التوجّع والتعجّب مختلفتين متعاقبتين على نفس الشّاعر فإنّ مصدرهما واحد هو الحبيبة، وإذا كانت طريقتا خروج الواو الساكنة والواو المفتوحة مختلفتين (انضمام وتقارب) = (انبساط وتباعد) فمصدرهما أيضا واحد هو الشّفة.

والواو والهاء كذلك صوتان هوائيان، والتوجّع والاندهاش احتقان داخلي في النّفس أو القلب يحتاج

إلى التنفيس والانطلاق والهواء ضرورة ملحّة لذلك، وهو الوسط الملائم له.

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

ليس الشّفاء إلاّ نقيض الدّاء لذاك يستتبع ذكر أحدهما ذكر الآخر في قوانين تداعي الأفكار وتلاحقها في النّفس، كما أنّ المنية هي نقيضة الأمنية وهادمتها، لكن هل هي نقيضتها في العمق حقا؟ إنّ التجانس بين اللّفظين يقف عائقا ومقابلا للضدّية المبنية على المفهوم أو المعنى فالجمع بين (الأمنية والمنية) ليس كالجمع بين (الموت والأمنية)، الثنائية الأولى توحي بنوع من القربى ليس على مستوى الدّال فقط بل على مستوى المدلول نفسه، إنّ الناصّ هنا لم يعد يرى ذلك الفرق المفهومي المقرّر في المعجم اللّغوي، لقد غادر محبوبه وولي نعمته سيف الدّولة في حلب مكرها وانتقل إلى مصر حيث كافور الإخشيدي وصارت حلب عنده هي الأمنية ومصر هي المنايا.

ثنائية (المنايا والأماني) التي تمثّل الدّال حضور يجرّ المدلول الغائب المتمثّل في (مصر وحلب) وهذه تستدعي ثنائية (كافور وسيف الدّولة)، لكن الضدّية في الغائب بعد تماديها وتواصلها أوهت الخيط بين طرفي الثّنائي الحاضر في البنية الصّوتية لتكون دليلا على اقترابهما في إحساس الشّاعر اليائس والمفارق الذي صار يرى المنايا أماني.

وكما نلاحظ الحضور في المركّبين الفعليين المسبوقين بحرف المصدر «أنْ» في «أن ترى» و«أن يكن» فمن ورائهما الغائب وهو المصدر الصّريح الرؤية والكون، فقد تجافى الشّاعر عن الوحدة الاسمية فيهما إلى المركّب المصدري من حرف المصدر والفعل المفيد للحدوث والانقطاع وهو ما يناسب الاضطراب والقلق على خلاف الاسم المتضمّن للاستقرار والثبات.

وزيادة حرف الباء قبل الضّمير (الكاف) المفعول به «بك» ليست مجرّد حشو فهي المقابل لحذف

الياء الثانية من «أمانيا» إذ الأصل فيها التّشديد «أمانيّ» على اعتبار أنّ المفرد «أمنيّة» ثنائية تقابلية أخرى طرفها الأوّل زيادة والثاني نقصان، تغيير وتضاد في لغة الناصّ يستحضران حاله بعد جفاء الممدوح وتغيّره عنه وانتقاله إلى كافور الذي رأى فيه وفي مصر ما هو مغاير وما هو مضاد لسيف الدّولة ولحلب.

شعرية المطالع عند المتنبّي

ملخص:

دراسة نقدية تقوم إشكاليتها على التساؤل هل في مطالع المتنبي قيم شعرية بالمفهوم الفنّي الحديث للشعر؟

هي من فصلين:

الفصل الأوّل بعنوان الشعرية في مبحثين، أوّلهما في الشعرية مصطلحا ومنطلقا وأهدافا. وثانيهما في الشعرية العربية أهمّ الخصائص والانشغالات. و**الفصل الثاني** عنوانه البنية الشعرية في مطالع المتنبي دراسة تطبيقية.

إضافة إلى مقدّمة في تعريف البحث أو منهج الدراسة وأهمّ الدوافع إليه.

وتمهيد بعنوان العصر العبّاسي: بداية المرحلة بين الوجهة الأدبية والنظرية النقدية.

وخاتمة عبارة عن تكثيف لأهمّ نتائج البحث، وأخيرا قائمة بأهمّ المصادر والمراجع.

الكلمات الأساسية، (مفاتيح البحث):

شعرية، مطالع، شكلانية، أسلوبية أدبية.

Résumé

Le titre de cette mémoire est ‘’la poétique des incipits chez El-Moutanabbi’’ étude qui a comme problématique les valeurs poétiques au niveau de l’incipit (premier vers du poème selon la poétique traditionnelle arabe).

La mémoire est composée de deux chapitres, préambule, introduction, et conclusion.

Introduction: l’ère abbassite: le début de la période entre la vue littéraire et la théorie critique.

Le 1er chapitre :

la poétique

1-1 termes et base

1-2 butes

2- La Poétique Arabe

2-1 introduction

2-2 caractéristiques

Le 2éme chapitre :

Etude pratique de la structure poétique des incipits chez El-Moutanabbi.

Les mots clefs: poétique, incipits, stylictique littéraire.

Summary

This thesis is entitled: Al Motanabbi’s poetic incipits (first verses). The problematic is how to discover the artistic values, which make those incipits a purely poetic topic in terms of modern poetry critism. The approach applied in this thesis is the new stylistic study which is part of structuralism.

This thesis consists of two chapters. **The first one** deal with the definition of poetics and its objectives. **The second chapter** is a practical one.

In addition you will find **an introduction** about the literary and critical trends.

In the early Abbassides Era.

key words: poetic, incipits, literary stylictic.

خاتمة

يتبيّن من الدّراسة أنّ البنية المطلعية في قصائد المتنبّي بنية ثرية تتضافر فيها عدّة عناصر من مستويات مختلفة وتتفاعل للوصول إلى المدلول الذي يكون محصّلة شاملة وجامعة، كما أنّها بنية معقّدة تحوج إلى فضل تأمّل وتأويل وتتلقى في تشكيلها عدّة بنى جزئية يمكن تكثيفها في الآتي:

1- **البنيـة الموسـيقية:** حيث الموسيقى الدّاخلية من إيقاع صوتي يؤدّيه التكرار المنسجم لضروب من الكلمات والأصوات وإيقاعات غير صوتية تعتمد على علاقات بين أفكار أو معان تتقابل أو تترادف مشكّلة ما يُعرف بالموسيقى الفكرية أو الرجع إلى جرس يسترعي الأذن بلغ فيه المتنبّي قمّة الإبداع، ليتّحد ذلك كلّه مع الموسيقى الخارجية التي يُشيعها في المطلع خاصّة والقصيدة عامّة البحر وطريقة توزّع تفعيلاته وتراتبها مع عناصر الموسيقى الداخلية، إضافة إلى ما يلحق التفعيلات من زحافات وعلل لا تخلو غالبا من تنسيق ظاهر وتخطيط مسبق.

2- **البنية الصرفية:** من أسماء تفضيل وصيغ مبالغة وحروف زيادة ونسبة، وصيغ منتهى جموع ذات إشارات وإيحاءات دلالية واضحة.

3- **البنيـة التركيبيـة (النحويـة):** إذ نادرا ما يخلو شعر المتنبّي ومطالعه من التصرّف في عناصر تلك البنية فتتعرّض تلك العناصر إلى انزياح يصل إلى الإغراب فمن ذلك الحذف الذي أضنى الشرّاح في سعيهم إلى تقدير المحذوفات، وظاهرة التقديم والتأخير التي أغرت كثيرا من النحاة المحافظين بالطعن على الشاعر ورميه بركوب المستقبح من الضرورات غير أنّ النظرة إلى الضرورة الشعرية بوصفها أمارة على الضعف قد ولّى زمانها مع المدارس النقدية الحديثة كما سبقت الإشارة إليه[1].

4- **البنية الأسلوبية:** التي تظهر في التنويع بين الخبر والإنشاء والقصر والإثبات والنفي وغير ذلك ممّا سلكه القدماء في علم المعاني وهو ما يساهم في تحقيق التغيّرات اللاّزمة لتحويل اللغة المعيارية إلى

1 انظر الصفحة 73 من هذه الدراسة.

لغة شعرية.

وأخيرا فلعلّ هذه الخطوة الأولى في سبيل البحث العلمي تكون فرصة لي للاستفادة من توجيهات ذوي الاختصاص من الأساتذة والباحثين، بما يُهيب بي إلى تقديم المزيد ويشجّعني على طرق أبواب أخرى في الدراسات الأدبية عموما وتراثنا تخصيصا ذلك التراث الذي لا يزال صالحا للتقليب وسيظلّ خصبا معطاء، لا سيّما إذا تناولناه بالمناهج النقدية الحديثة التي لم تبرح تفتح آفاقا جديدة أمام الباحثين فيه، وتضيف إلى زوايا النظر إليه الشيء الكثير.

أوّلا: المصادر

ابن الاثير (ضياء الدّين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر –المطبعة البهية– مصر– 1312 هـ

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين –ط1– دار ومكتبة الهلال –بيروت– 1986م.

الجرجاني (عبد القاهر): 1– أسرار البلاغة في علم البيان–تحقيق د. محمّد الاسكندراني ود. محمّد مسعود –ط 2– دار الكتاب العربي –بيروت– 1997.

2– دلائل الإعجاز–تحقيق د. محمّد التنجي –ط2– دار الكتاب العربي – بيروت – 1997.

الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه –تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي –ط4– البابي الحلبي –القاهرة– 1966.

الحلّيّ (صفي الديّن عبد العزيز): شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع –تحقيق د. نسيب نشاوي– ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر– 1989م.

الحمويّ (ابن حجّة): خزانة الأدب وغاية الأرب –ط2– دار ومكتبة الهلال –بيروت– لبنان 1991م.

ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده –تحقيق د. عبد الحميد هنداوي– ط1 المكتبة العصرية –صيدا بيروت– 2001م.

العسكري (أبو هلال): كتاب الصناعتين الكتابة والشّعر –تحقيق علي محمّد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم– المكتبة العصرية –صيدا بيروت– 1998م.

المتنبي (أبو الطيّب): الديوان – دار صادر – بيروت – 2000م.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

1. الكتب:

إبراهيم (طه احمد): تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري –دار الكتب العلمية– د.ت.

إبراهيم (عبد الله)، وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة –ط2– المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء بيروت– 1996م.

أدونيس (علي احمد سعيد): مقدّمة الشّعر العربي –ط1– دار العودة –بيروت– 1971م.

أرسطو: فن الشّعر –ط1– ترجمة وتحقيق د. عبد الرّحمان بدوي –مكتبة النّهضة المصرية– القاهرة 1953م.

د. بلاشير (ريجيس): أبو الطّيب المتنبّي، دراسة في التاريخ الأدبي –ترجمة د. إبراهيم الكيلاني– ط2 دار الفكر – دمشق– 1985م.

تودورف (تزيفتان): الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة –دار طوبقال– الدار البيضاء 1987م.

د. حسين (طه): في الأدب الجاهلي –ط13– دار المعارف –القاهرة– 1979م.

ابن خلدون (أبو زيد عبد الرّحمان): المقدّمة –تحقيق حجر عاصي– دار ومكتبة الهلال –بيروت– 1991م.
د. الخويسكي (زين كامل)، وآخرون: في اللّغة والأدب –إعداد وتقديم محمّد مصطفى أبو شوارب– دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر –الإسكندرية– 2003م.
ذويبي (خثير): البنيوية والعمل الأدبي دراسة بنيوية شكلانية (لمرثبه مالك بن الريب) ط1 مطبعة موساوي –سطيف– 2001م.
الرويلي (ميجان) وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي –ط3– المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء بيروت– 2002م.
الزعبي (حسين علي): النقد في رسائل النقد الشعري حتّى نهاية القرن الخامس الهجري –ط1– دار الفكر المعاصر – بيروت /دار الفكر دمشق– 2001م.
سابير (إدوارد)، وآخرون: اللّغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة سعيد الغانمي –ط1– المركز الثقافي العربي –بيروت /الدار البيضاء– 1993م.
د. شلبي (سعد إسماعيل): مقدّمة القصيدة عند أبي تمّام والمتنبّي –مكتبة غريب– الفجالة –مصر– د.ت.
د. طيل (حسن): المعنى في البلاغة العربية –ط1– دار الفكر العربي –القاهرة– 1998م.
د. عامر (فتحي أحمد) من قضايا التراث العربي دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة الشعر والشاعر –منشأة دار المعارف– الإسكندرية د.ت
د. عباس (إحسان): فن الشّعر –ط1– دار الشّروق، عمّان –الأردن– 1996م.
العقاد (عباس محمود): ساعات بين الكتب –المكتبة العصرية– بيروت صيدا د.ت
د. عكاشة (شايف): 1. نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر نظرية التعبير ج1 ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر– 1992م.
2. نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي نظرية الخلق اللّغوي –ج3– ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر– 1992م.
غريّب (جورج): المتنبّي دراسة عامّة –دار الثقافة– بيروت 1983م.
د. أبو كريشة (طه مصطفى) : أصول النقد الأدبي ط1 مكتبة لبنان –بيروت– 1996م.
د. لحمداني (حميد): بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي –ط3– المركز الثقافي العربي –الدار اليضاء بيروت– 2000م.
د. مرتاض (عبد الجليل): التحليل اللّساني البنيوي للخطاب –دار الغرب للنّشر والتّوزيع– وهران 2002/2001م.
د. مرتاض (عبد المالك) النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ –ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر 1983م.
محمّد (السيدّ إبراهيم): الضّرورة الشّعرية دراسة أسلوبية –ط2– دار الأندلس –بيروت– 1981م.
المعرّي (أبو العلاء): رسالة الغفران –دار بيروت– 1980م.
د. نعجة (فتحي أسعد إسماعيل): الشّخصية الإسلامية في شعر المتنبي –ط1– دار البشير –عمان– الأردن مؤسّسة الرّسالة 2000م.
د. هلال (محمّد غنيمي): النّقد الأدبي الحديث –ط1– دار العودة –بيروت– 1982م.

اليازجيان (إبراهيم وناصيف): العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب دار صادر –بيروت– د.ت.
د. اليوسفي (محمّد لطفي)، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا–تونس، 1992م.

2. المقالات:

د. حمداوي (جميل): «السيميوطيقا والعنونة» –مجلّة عالم الفكر المجلّد 25– العدد 3 – (جانفي /مارس 1997) المجلس الوطني للثقافة واللّغة والآداب –الكويت ص 112/79
د. حمودة (عبد العزيز): «المرايا المقعّرة نحو نظرية نقدية عربية» –مجلّة عالم المعرفة– العدد 272 –(أوت 2001م). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت.
د. الصباغ (رمضان): «العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن» مجلّة عالم الفكر –المجلّد 27– العدد 1 – (جويلية /سبتمبر 1998م)– ص 143/85.
د. غزالة (حسن): «مدارس الأسلوبية» مجلّة الفصول الأربعة العدد 59 –(السّنة الثانية عشرة 1992م)– رابطة الأدباء والكتّاب بالجماهيرية العظمى ليبيا.
د. فيدوح (عبد القادر): «أدبية التأويل» –مجلّة تجلّيات الحداثة– العدد 1– (السّنة الأولى 1992م) معهد اللّغة العربية وآدابها –جامعة وهران ص 45/ 50.
د. مشبال (محمّد): «البلاغة ومقولة الجنس الأدبي» –مجلّة عالم الفكر –المجلّد 30– العدد 1 (جويلية /سبتمبر 2001م) ص 96/51.
د. ملاحي (علي): «مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية»
–مجلّة اللّغة والأدب– العدد 14 (ديسمبر 1999م) –معهد اللّغة والأدب العربي –جامعة الجزائر– ص 24/7

ثالثا: المراجع الأجنبية

BOILEAU (Necolas) : Le LUTRIN L'ART POETIQUE -Paris- Larousse- 1933.
TADIE (Jean-yves) : La Critique Littéraire au xx^{e} Siècle -Paris- belfond- 1987.
TODOROV (Tzvetan) : Introduction à la Littérature Fantastique -Paris- seuil 1970.

دليل المطالع المدروسة

الرقم	المطلع		الصفحة
1.	أمن ازديارك في الدجى الرقباء	إذ حيث كنت من الظلام ضياء	45
2.	دمع جرى فقضى في الربع ما وجبا	لأهله وشفى أنّى وما كربا	45
3.	يا أخت خير أخ يا بنت خير أب	كناية بهما عن أشرف النسب	46
4.	بأبي الشموس الجانحات غواربا	اللاّبسات من الحرير جلاببا	47
5.	منى كنّ لي أنّ البياض خضاب	فيخفي بتبييض القرون شباب	48
6.	أذمّ إلى هذا الزمان أهيله	فأعلمهم فدم وأحزمهم وغد	50
7.	عيد بأيّة حال عدت يا عيد	بما مضى أم لأمر فيك تجديد	51
8.	كفرندي فرند سيبقى الجُراز	لذّة العيش عدّه للبراز	52
9.	لجنيّة أم غادة رُفع السجف	لوحشية لا ما لوحشية شنف	53
10.	لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي	وللحبّ ما لم يبقَ منّي وما بقي	55
11.	أيدري الربع أيّ دم أرقا	وأيّ قلوب هذا الركب شاقا	55
12.	بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل	وهذا الذي يضني كذاك الذي يُبلي	57
13.	صلة الهجر لي وهجر الوصال	نكساني في السقم نكس الهلال	58
14.	ذي المعالي فليعلوَنْ من تعالى	هكذا هكذا وإلّا فلا لا	59
15.	بقائي شاء ليس همُ ارتحالا	وحسنَ الصبر زمّوا لا الجِمالا	60
16.	ليالـيّ بعد الظاعنين شكول	طوال وليل العاشقين طويل	61
17.	واحرّ قلباه ممّن قلبه شبِم	ومن بجسمي وحالي عنده سقم	63
18.	ألا لا أري الأحداث مدحا ولا ذمّا	فما بطشها جهلا ولا كفّها حلما	65

19.	على قدر أهل العزم تأتي العزائم	وتأتي على قدر الكرام المكارم	66
20.	ملومكما يجل عن الملام	ووقع فعاله فوق الكلام	69
21.	أين أزمعت أيّهذا الهمام	نحن نبت الربى وأنت الغمام	70
22.	وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه	بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه	71
23.	مغاني الشعب طيبا في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان	74
24.	أوه بديل من قولتي واها	لمن نأت والبديل ذكراها	75
25	كفى بك داء أن ترى الموت شافيا	وحسب المنايا أن يكن أمانيا	76

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدّمة	أ
تمهيد: العصر العباسي والمتنبي بداية المرحلة بين الوجهة الشعرية والنظرية النقدية.....	2
الفصل الأوّل:	
الشعرية [11 – 43]	
تمهيد: المصطلح والمنطلق	11
المبحث الأوّل: التطلعات والأهداف [14 – 19]	
تمهيد:	14
أهمّ التطلّعات والأهداف	51
المبحث الثاني: الشعرية العربية [21 – 36]	
تمهيد :	21
أهمّ خصائص الشعرية العربية وانشغالاتها	23
المبحث الثالث: المطالع في منظور الشعرية العربية [38 – 43]	
الفصل الثاني:	
البنية الشعرية في مطالع المتنبي – دراسة تطبيقية– [45 – 77]	
خاتمة	78
قائمة المصادر والمراجع	80
دليل المطالع المدروسة	83
الفهرس	85

أحداث ومنعطفات في حياة الشّاعر

السّنة الهجرية	السّنة الميلادية	الحدث
303	915	ميلاد الشّاعر في الكوفة
316	928	هجرته من الكوفة إلى بغداد
323–321	935–933	سجنه في حمص
336	948	اتّصاله بأبي العشائر الحسن بن علي بن الحسن بن الحسين بن حمدان نسيب سيف الدولة ووالیه على أنطاكية.
346–337	946–939	وجوده في بلاط سيف الدّولة أبي الحسن علي بن عبد الله بن حمدان أمير حلب وهي المرحلة الذهبية والمنعطف الحاسم في حياة الشاعر
350–346	962–957	اللّجوء إلى كافور الإخشيدي في مصر
354–351	965–962	رجوعه إلى العراق وتردّده بين الكوفة وبغداد
354 (من صفر إلى رمضان)	965 (من فيفري إلى أوت)	رحلته إلى فارس ومدحه الوزير ابن العميد في أرّجان ثمّ لقاؤه بعضد الدّولة البويهي في شيراز، ثمّ مقتله على أيدي جماعة من الفتّاك بقيادة فاتك بن أبي جهل الأسدي الذي هجا المتنبّي ابن أخته ضبة ابن يزيد العيني