الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي

كلية الأداب و اللغات و العلوم الإجتماعية و الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل: 01/649904

التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم
تخصص: أدب عربي قديم و نقده.

إعداد الطالب:
مصطفى مفتاح

إشراف الأستاذ:
الدكتور عمار ويس

لجنة المناقشة:

أ. د.الأخضر عيكوس	جامعة	أم البواقي	رئيسا
د.عمار ويس	جامعة	قسنطينة	مشرفا ومقررا
د. العلمي لراوي	جامعة	أم البواقي	عضوا مناقشا
أ. د. الربعي بن سلامة	جامعة	قسنطينـة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: **2010/2009 م**
1430هـ / 1431 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

انطلاقا من هذا المبدأ أن الشعر يستمد قيمته وأهميته من الأثر الذي يتركه في نفوس متلقيه.
لم يحظ شاعر من شعراء العربية بقدر من الاهتمام والدراسة لحياته ونبوغه الشعري ، بقدر ما حظي الشاعر أبو الطيب المتنبي، وكأن المتنبي في استشرافه المستقبل تنبه لهذا الأمر فقال.

وما الدهر إلا من رواة قصائدي *** إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

لا شك أن دارس المتنبي وشعره تاريخا ووصفا سيكون في حيرة من أمره، وبقدر ما سيجد الطريق مفروشا بالحرير أمامه، فإنه سيجده محفوفا بالمصاعب والمتاعب، فهو عند طائفة من الدارسين لا يعدو أن يكون رجلا وضيعا متكسبا بشعره مفتونا بالمال مهووسا بالرياسة، وفي المقابل هناك من درسه دراسة رفعته إلى مقامات شامخة ومنازل عالية حتى وصل إلى مرتبة فوق الوصف وبالتالي ملأ صيته الدنيا وشغل الناس وأنساهم أشعار الأواخر والأوائل.

ظلت الدراسات المتعلقة بالمتنبي وشعره- غالبا- عند أهل هذا الزمان مشدودة إلى أمور تبعدنا عن حقيقة الشعر، ومن ذلك قضية الاختلاف على نسبه وادعاؤه النبوة، والصدق في شعره إلى غير ذلك من البحوث والدراسات التي يمكن أن تبعدنا عن السؤال الأساس في هذه القضية وهو، لماذا بقي شعر المتنبي خالد إلى يومنا هذا؟
لعل المتتبع لشعر المتنبي على مر العصور يجد جوابا لهذا السؤال.

لقد اقترحت عنوان مشروع مذكرتي **" التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي"** حيث نال موافقة أعضاء مجلسنا العلمي الموقر بالجامعة هذا من جهة، ومن جهة أخرى أردت من خلال هذا البحث أن أجيب عن بعض التساؤلات التي تحيط بمصطلح التشكيل من مثل:

هل هذا المصطلح دخيل على القصيدة الشعرية أم نابع منها؟

وهل هو ثابت على صورة واحدة أم يتحول ويتبدل عند كل قراءة ولدى كل قارئ؟ وما هي المفارقات بينه وبين المصطلحات النقدية الأخرى كالنظم وعمود الشعر والشكل...؟

وأخيرا هل التشكيل مقتصر على فن الشعر وحده أم يمس فنونا أخرى؟

أأمل من هذا البحث كشف الستار عن هذا المصطلح النقدي المتداول وعلاقته بالقصيدة الشعرية ولو بصورة يسيرة وبسيطة ولكنها تضعنا على طريق البحث والتنقيب في زادنا التراثي العظيم الذي ما زال لم يتم الكشف عنه بصورة شافية وكافية.

أما من حيث المنهج، فقد اتبعت المنهج التكاملي وذلك لما للتكاملية من فضائل، منها : الموسوعية، والإنتقائية والتركيبية والنصية، كما أنها البديل الحقيقي للمناهج الأحادية وهي أنسب وسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من نقد النص الأدبي كما يقول محمد عبد الحميد في كتابه "النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤيا التكاملية".

لقد إشتملت المذكرة على ثلاثة فصول تسبقها مقدمة و مدخل وتتلوها خاتمة.

* أما الفصل الأول فنظري وعنوانه**"عناصر التشكيل الشعري"** وقد تناولت فيه نشأة الخيال في الفكر البشري باعتباره العنصر الأساس في التشكيل الشعري، ثم مفهوم الخيال لغة واصطلاحا، كما ركزت على التخييل والصورة الشعرية عند الفلاسفة والنقاد قديما وحديثا، وكذلك أنواع الصور الشعرية والحواس، ثم تطرقت إلى العلاقة بين الخيال والواقع وأنهيت هذا الفصل بعنصر اللغة الشعرية.

* أما الفصل الثاني وعنوانه " **تجليات التشكيل الشعري**"فعالجت فيه الخيال باعتباره الركيزة الأساس في عملية التشكيل الشعري، ثم تطرقت إلى التشكيل المكاني مع تعريف المكان، لغة وفلسفة وفنا، ثم انتقلت إلى التشكيل الزماني والموسيقي وكذلك التشكيل الجسدي والشيئي وأخيرا التشكيل الشعري والقصيدة.

* أما الفصل الثالث وعنوانه "**دلالة التشكيل الشعري**" في هذا الفصل حاولت إبراز بعض الدلالات التي شكلها المتنبي أجمل تشكيل ومنها الدلالة (الذاتية والسياسية والقومية والحضارية والجمالية) وأنهيت هذا الفصل بدلالة فن الصورة الشخصية عند المتنبي.

*أما الخاتمة فهي حصيلة ما توصلت المذكرة إليه من نتائج، وهي ردا على التساؤلات التي طرحت في الإشكالية.

وأخيرا أشكر أستاذي المشرف. د. عمار ويس على تواضعه وشمائله وفضل مروءته كما أشكر كل من علمني حرفا واحدا، كما لا أنسى تقديم أخلص شكري وتقديري إلى أعضاء لجنة القراءة الموقرة وكل من ساهم وساعد في إنجازي لهذه المذكرة المتواضعة، والتي أود من خلالها أن أسهم في إثراء الدراسات النقدية العربية، ولو بصورة ميسرة مع العلم أن هناك العديد من الدراسات التي سبقتني في هذا المجال.

ووفقنا الله وإياكم لما فيه الخير والصلاح

المدخل

المتنبي: عصره وحياته

ديوانه، شخصيته، خصائص شعره العامة

1- صورة العصر:

عاش المتنبي في النصف الأول، وما يزيد قليلا من القرن الرابع الهجري، (العاشر الميلادي)، وهو من أزهى قرون الدولة العباسية في العلوم العقلية والنقلية والفلسفية والكلامية واللغوية والأدبية.

أما فيما يتعلق بالسياسة، فقد شهد هذا القرن استمرار نشوء العديد من الدويلات، أذكر منها الدولة الحمدانية نسبة إلى مؤسسها حمدان بن حمدون ، شيخ قبيلة تغلب، حيث بسطت سيادتها على الموصل والجزيرة وشمال سورية بما فيها حلب[1] ابتداء من سنة 318 هـ / 929م. وبلغ الحمدانيون زمن علي بن عبد الله الملقب بسيف الدولة أوج مجدهم وكانت قاعدته حلب، إلى أن قضى الفاطميون على دولة بني حمدان سنة 394هـ/1003م، ومن تلك الدول أيضا الدولة البويهية في أصفهان وكرمان وشيراز وبغداد التي حكمت مابين سنتي 320هـ/932م و447هـ/1055م ومؤسسها أبو شجاع بويه وأولاده الثلاثة عماد الدولة، وركن الدولة وعضد الدولة وقضى عليها السلاجقة تحت قيادة طغرل بك السلجوقي.

ومن هذه الدول أيضا، الدولة الاخشيدية التي خلفت الدولة الطولونية، في مصر وسورية لم تعمر طويلا حكمت مابين 323 هـ/935م و358هـ/969م، ومؤسسها هو محمد بن طغج، وأشهر حكامها كافور الأخشيدي، بالفسطاط وقضى عليها الفاطميون.

كما شهد النصف الأول من هذا القرن – الرابع الهجري- العديد من الحركات السياسية والدينية والشعوبية، والثورات الاجتماعية، ومنها تنامي حركة القرامطة وكانت قد ظهرت سنة 258 هـ/871م، ثم استفحل خطرها في الثلث الأول من القرن الرابع، إذ استولى القرامطة على مكة سنة 317هـ/930م، ونقلوا منها الحجر الأسود، ثم ردوه إليها بعد اثنتين وعشرين سنة.ظهر أمرهم في البحرين واليمن، واستولوا على دمشق، ولما

[1] - يحي شامي، شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،1998،ص، 5 .

زحفوا إلى مصر، تصدى لهم المعز الدين الله الفاطمي، فهزمهم شر هزيمة سنة 362هـ/972م .

انضم المتنبي إلى حركة القرامطة آملا أن يحقق أحلامه السياسية وانضم الكثير من البدو إليه، وسرعان ما انقلب يدعو إلى نفسه حانقا على ما صارت عليه الأمور في البلاد العربية، إذ أصبح زمام الحكم بيد الأعاجم، ولم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان، يقول المتنبي:

وإنما الناس بالملوك وما **** تفلح عرب ملوكها عجم[1]

2- سيرة حياته: نستطيع في هذا الباب أن نوجز حياة المتنبي ونحصرها في ثلاث محطات كبرى منذ ولادته إلى آخر يوم في حياته وهذه المحطات هي:

ا- الكوفة ب- بلاد الشام جـ- مصر

ا- في الكوفة : هو أحمد بن الحسين الكندي، نسبة إلى كندة محلة بالكوفة، الجعفي نسبة إلى بني جعفى، إحدى القبائل العربية النازلة بظهراني الكوفة، يكنى بأبي الطيب، ويلقب بالمتنبي، قيل لأنه ادعى النبوة وقاد حركة دينية سياسية في بلاد الشام، وقيل أيضا أن النبوة معناها ما ارتفع من الأرض، ذلك أن ظهوره على سائر الشعراء ونبوغه فيه نبوغا مميزا أشبه ما يكون بالنبوة في ارتفاعها عما حولها من الأرضين وهذا رأي أبي العلاء المعري.

ولد أبو الطيب المتنبي سنة303هـ/915م من أب فقير كان يسقي الماء بالكوفة، لقب بعبدان السقاء

ومن أم لا يعرف عنها الكثير، ماتت وهو صغير السن، "فكفلته بالإضافة إلى والده جدته لأمه"[2].

ولما كان في الثامنة من عمره غزا القرامطة الكوفة ففر به أبوه إلى بغداد، لكنه ما لبث أن عاد إلى المكان الذي ولد فيه.درس أبو الطيب في كتاتيب الكوفة، ونزح إلى البادية

[1] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر،1943، ص،304 .
[2] يحي شامي، مرجع سابق، ص، 6.

فأتقن اللغة العربية وجودها آخذا غريبها من أفواه الأعراب الأقحاح، مثلما أتقن فنون الحرب والفروسية.

واشتغل لبعض الوقت في دكاكين الوراقين. وما انقطع قط عن تحصيل الثقافة والعلوم على أيدي كبار العلماء واللغويين، حيث كان يتردد عليهم في حلقات الدراسة والتدريس في المساجد الخاصة. بعدما تفتحت ملكته الشعرية رأى أن يتجه إلى المديح، لعله يحظى بما كان يحظى به المادحون من أموال، فمدح أبا الفضل الكوفي ولزمه، وكان من المتفلسفة، فدرس الفلسفة عليه، ويظهر أنه كانت في أبي الفضل نزعة قرمطية، لقنها المتنبي كما لقنه الفلسفة، مما كان له أثر واسع في تصوره للحياة، إذ بدت فيه منذ حداثته نزعة شديدة إلى التشاؤم والثورة على الدهر والناس. وفي سنة 316هـ ترك الكوفة متجها إلى بغداد فامتدح بها محمد بن عبيد الله العلوي، وفي ذلك ما يدل على اتصاله بالشيعة كما امتدح بها متصوفا يسمى هرون بن علي الأوراجي، كان له شأن في قصة الحلاج[1]، واتصاله به ومديحه يدل على أنه لقنه مبادئ المتصوفة.

ب- في بلاد الشام :

كان عمره يناهز الثامنة عشرة، لما ولى وجهه عن الكوفة قاصدا بلاد الشام، ليمدح بعض شيوخ البدو وبعض الأشراف في طرابلس واللاذقية مضمنا شعره ملامح من ثورة قيل أنه جهر بها في أوساط بعض القبائل العربية بالمعرة والسلمية، وريف الشام، ومعظمهم من قبائل كلب وتنوخ وكلاب، فتبعه خلق كثير، آملا أن يحقق أحلامه السياسية، وسرعان ما انقلب يدعو إلى نفسه وبخاصة عندما آلت الأمور إلى الأعاجم وأصبح زمام الحكم بأيدهم ولم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان، يقول :

وإنما الناس بالملوك وما *** تفلح عرب ملوكها عجم

[1]-Massignon al-hallaj , Mantyr Mistique de l'islam , p 240.

غير أن ثورته لم تنجح، فقد قضى عليه لؤلؤ والي حمص، من قبل الإخشيديين وزج به في السجن حوالي سنة 322هـ وظل فيه نحو عامين، ثم ردت إليه حريته، شريطة عدم عودته إلى الكوفة والبقاء في بلاد الشام.

وإلى هذه الثورة يرجع لقبه المتنبي الذي اشتهر به، ولكن هل تنبأ حقيقة ؟

يقول ابن جني: "انه لقب بذلك لقوله":

ما مقامي بأرض نخلة إلا *** كمقام المسيح بين اليـــهود

أنا في أمة تداركها اللـــــ *** ـه غريب كصالح في ثمود

"فهو لم يتنبأ، وإنما خلع عليه اللقب لتشبهه بالأنبياء في هذين البيتين"[1]و"ربما لقب بذلك لفطنته

في الشعر ونبوغه"[2].

وأثناء إقامته في بلاد الشام مدح الكثير من الحكام والأمراء والقواد والقضاة والكتاب نذكر بعض منهم:

سعيد بن عبد الله الكلابي، وعبيد الله بن خرسان، وأبا المنتصر شجاعا بن محمد الازدي، ومحمد بن زريق الطرسوسي، وعبيد الله بن يحي البحتري وولده أبا عبادة، والحسين بن إسحاق التنوخي، وعلي بن منصور الحاجب... .

أما أشهر ممدوحيه في تلك الحقبة فهم بدر بن عمار الأسدي بطبرية، وأبو العشائر الحمداني بأنطاكية، وسيف الدولة الحمداني بحلب، "وهذا الأخير هو أشهرهم قاطبة".

خص المتنبي سيف الدولة بأجمل القصائد وأروعها،سايره في وقائعه وصحبه في غزواته وشهد حرو به ضد الروم، ولم يقبل الأرض بين يديه ولم ينشده واقفا، كما يفعل

[1] - أبو منصور عبد الملك الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،2000، ج1، ص، 8 .

[2] - يحي شامي، شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت لبنان،1998، ص،7 .

الآخرون ومما أغاظ الحساد وأثار حفيظة منافسيه من الأدباء والعلماء والشعراء الذين حفل بهم بلاد سيف الدولة فنغصوا عيشه، وألبوا الأمير عليه مما اضطره إلى مغادرة حلب ،قاصدا مصر وحاكمها كافور الأخشيدي.

جـ في مصر :

لم تكن مصر في الواقع غاية الشاعر، لكن عند نزوله بابن طغج في فلسطين، سمع به كافور الأخشيدي، فاتصل بابن طغج طالبا إليه أن يحث الشاعر على النزول بمصر، ممنيا إياه بالإحترام، وبذل المال، بل حتى بالولاية، وهذا ما كان يطمح إليه أبو الطيب منذ زمن طويل.

ولى الشاعر وجهه نحو الفسطاط وكافور، وهو يشعر في أعماقه أنه طرد من فردوسه الأرضي وأنه بذلك يهدر مسؤوليته الأدبية فقد ترك أميرا عربيا إلى أمير حبشي. وهو الذي طالما تغنى بأمجاد العرب الماضية مؤملا أن تعود إليهم مقاليد الحكم.

لم يكن المتنبي مخلصا في مدحه لكافور، وطبيعي أن لا يخلص فيه وهو يشعر في قرارة نفسه بالنفاق وأنه غير صادق فيما يقول .

وميزة المتنبي أنه لا يستطيع أن يخفي ما يضطرب في قرارة نفسه. ولم يكن يؤذيه في كافور أنه حبشي، بل كونه يماطله فيما مناه به من بعض الولايات، وبالتالي كان كافور ماكرا فقابله المتنبي بمكر فني، فكان يسوق إليه كثيرا من الأبيات الموجهة التي يمكن أن تحمل على الذم أو المدح. سرعان ما ضيف كافور على أبي الطيب، مقللا من عطائه، فأدرك المتنبي أنه وقع في مأزق لا يمكن الخلاص منه إلا بالحيلة والمكيدة، فاتصل بأبي شجاع فاتك، أمير صعيد مصر وبابنه عبد العزيز وغيرهما ممن كان يطمح إلى الانعتاق من ربقة كافور، فعلم هذا بالأمر، فمنع الشاعر من مغادرة مصر، فانتهز المتنبي فرصة مكنته من الهرب في جنح الليل في عيد الأضحى المبارك ومعه الأعوان والعبيد والخدم

والغلمان الذين يحرسونه ويذودون عنه، "فحط رحاله في الحجاز إلى حين، ثم تابع سيره ميمما شطرا الكوفة بالعراق"[1].

د- في العراق وفارس، مقتله:

لم يحقق أبو الطيب في مصر ما كان يصبوا إليه، فخرج منها خلسة، كما أشرت، خائفا يترقب، هاجيا كافورا والإخشيديين ومصر والمصريين ليحط رحاله في العراق ثانية، البلد الذي شهد مولده وصباه، كان يود الشاعر أن يقيم في الكوفة لكن دون ذلك أهوالا، أيسرها غزو الكوفة من قبل القرامطة من جديد، وقد أبلى الشاعر في صدهم عنها بلاءا حسنا. في هذه الأثناء اتصل به ابن العميد، طالبا إليه الحضور لمدح عضد الدولة البويهي، كما اتصل به سيف الدولة مرفقا رسالته بهدايا وأموال ويفصل الشاعر الأمر، فيقرر الذهاب إلى عضد الدولة بشيراز، فمدحه اضطرارا، لا اختيارا، لكنه آثر العودة إلى العراق، ولعله كان ينوي الذهاب إلى سيف الدولة.

غير أنه لا يصل إلى دير العاقول بجوار النهروان حتى يخرج عليه بعض قطاع الطرق وعلى رأسهم أبو شجاع فاتك الأسدي، فيقاتلهم، ويقتل هو وابنه وغلامه مفلح في أواخر رمضان سنة 354هـ/965م عن عمر يناهز الواحدة والخمسين.

3- ديوانه :

ترك أبو الطيب ديوانا من الشعر، كان قد جمعه ودونه في حياته بنفسه، وعرضه على ابن جني إثر عودته من بلاد فارس، وقد شرح هذا الديوان العظيم عدد كبير من الشارحين، وكان مثار اهتمام العلماء والنقاد والأدباء والشعراء، على امتداد القرون.

من أبرز الذين قاموا بشرحه وتبيان خصائصه، وجلاء معانيه في القديم ابن جني (ت1002م) وأبو العلاء المعري (ت1057م)، والواحدي أبو الحسن علي (ت 1076م) وأبو البقاء العكبري (ت 1229م). أما حديثا فما أكثر شارحي هذا الديوان وإن كانوا في الواقع لم يأتوا بجديد منهم : يحي شامي، اليازجي عبد القادر، مصطفى سبيتي وغيرهم.

[1] - يحي شامي، مرجع سابق، ص، 8

يتضمن الديوان حوالي ثلاثمائة قصيدة ومقطوعة، موزعة على مختلف أغراض الشعر العربي، يأتي المدح في طليعتها بحيث أنه يستغرق معظم الديوان، يليه الغزل والطلل، وقد جاء في معظمها في مستهل قصائد المدح، ثم الفخر والحماسة، ثم الرثاء وإن منه رثاءه لمحمد بن إسحاق التنوخي، وجدته لأمه، ووالدة سيف الدولة، وأبي الهيجاء عبد الله بن علي سيف الدولة وأخت سيف الدولة، وأبي شجاع فاتك، وعمة عضد الدولة البويهي، ثم يأتي الهجاء الذي لجأ إليه الشاعر اضطرارا، كلما دعت الحاجة، كأن يستثار أو يغضب ومن الذين هجاهم سوار الرملي وابن كيغلغ والسامري، وكافورا الأخشيدي، ووردان الطائي، وضبة بن يزيد العيني، وقاضي طرابلس حيدرة.

أما الوصف والعتاب والشكوى والحكمة والطرديات فقد جاءت مبثوثة في ثنايا سائر أغراضه الشعرية. أما الخمرة فقد جاءت عرضا واضطرارا، لأن الشاعر كان ينبذها وشاربها، وكان له من الخلق والسمو، ومن عشق المجد والبطولة والفروسية، غناء عنها أيما غناء.

4- شخصية المتنبي وخصائص شعره العامة:

يمتاز أبو الطيب عن سائر الشعراء بشخصية قوية، أهم سماتها النزاهة والأخلاق، فهو شجاع طموح ميال إلى السيادة. وشعره منذ خروجه من لدن سيف الدولة شركة بينه وبين ممدوحه، فهو يتغنى فيه بنفسه وبهمومه ونوائب الزمن وأحداثه، وفيه جميعا يعرف كيف يروغ عن الموضوع، فيتحدث عن تجاربه وشكواه، وقد يبالغ على نحو ما نجد في مديحه عضد الدولة ولكن لا نحس عنده صدق العاطفة، "وبذلك تضل قصائده في سيف الدولة هي القطع المتوهجة من شعره"[1].

إن من أهم ما نفح شعر أبي الطيب المتنبي سمة الخلود والشهرة والسيرورة، هي تلك النزعة المثالية. واللمحة القومية، والنبرة العربية الصافية والحكمة البالغة وحسبه

[1] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر،1943،ص،309 .

شهرة وخلودا هذه الحكم التي أودعها طي أغراضه الشعرية المختلفة، فما زال الناس يرددونها منذ أزيد من ألف سنة وإن منها قوله:

إذا أنت أكرمت الكريم مكلته *** وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

وقوله :

وإذا لم يكن من الموت بـــد *** فمن العجز أن تموت جبـانا

وقوله :

وإذا كانت النفوس كبـــارا *** تعبت في مرادها الأجسـام

وقوله:

من يهن يسهل الهوان عليـــــــه *** مالجرح بميت إيـــــــلام

وقوله :

و من نكد الدنيا على الحر أن يرى *** عدوا له ما من صداقته بد

وقوله :

ومن ينفق الساعات في جمع ماله *** مخافة فقر فالذي فعل الفقر

وقوله:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه *** تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

وما أكثر أقواله وأفعاله، وما أشد تأثير شاعريته في النفوس والعقول، ولن أطيل في رسم ملامح هذا الشاعر الخالد ، وإليكم بحثي المتواضع.

الفصل الأول

عناصر التشكيل الشعري (الخيال، الصورة الشعرية، اللغة الشعرية)

1- نشأة الخيال في الفكر البشـــــــري
2- مفهوم الخيال لغة واصطـــــــلاحا
3- التخييل والصورة الشعـــــرية عند:
   أ- الفلاسفة والنقاد القدامى
   ب- الفلاسفة والنقاد المحدثين
4- أنواع الصور الشعرية والحـــواس
5- العلاقة بين الواقع والخـــــــيال
6- اللغة الشعـــــــــــــــــرية

1-نشأة الخيال في الفكر البشري :

الخيال ضروري للإنسان لابد منه، ولا يمكن الاستغناء عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله ولشعوره، مادامت الحياة حياة والإنسان إنسانا.

وإنما كان كذلك لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية بحكم هذا لعالم الذي عاش فيه الإنسان فهو حي خالد لا يمكن أن يزول، إلا إذا اضمحل العالم وتناثرت الأيام في أودية العدم.

إن الإنسان الأول- الذي مازال على فطرته الطبيعية الأولى- حينما كان يستعمل الخيال في جمله وتراكيبه، لم يكن يفهم منه هاته المعاني الثانوية، التي نفهمها منه نحن ونسميها "المجاز" ولكنه كان يستعمله وهو على ثقة تامة، في أنه قد قال كلاما حقيقيا فهو حينما يقول مثلا:"ماتت الريح" أو "أقبل الليل" أو "السماء تبكي"، لم يكن يعني بذلك معنى مجازيا، وإنما كان يعتقد أن الريح ماتت فعلا، وأن الليل قد أقبل حقا، وأن السماء تبكي حقا، وهذا ما دلت عليه أساطير الأولين من أنهم كانوا يؤمنون، بأن الريح والليل إلهان من الآلهة الأقوياء.

يقسم أبو القاسم الشابي "الخيال قسمان"[1]: قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف أو العادي، ومن هذا القسم الثاني تولد قسم آخر، ولدته الحضارة في النفوس أو ارتقاء الإنسان نوعا ما عما كان عليه، ويسمى هذا القسم الآخر الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس إلا. فالقسم الأول، هو أقدم القسمين في اعتقادي نشوءا في النفس، لأن الإنسان أخذ يتعرف على ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب، ولما مارس كثيرا من خطوب الحياة، وامتلك من أعنة القول.

[1] - أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1998م، ط1 ،ص،2.

ما يقتدر به على التعبير عما يريد، أحس بدافع يدفعه إلى الأناقة في القول، والخلابة في الأسلوب، "فكان هذا النوع الجديد من الخيال الذي عمد إليه الإنسان مختارا، فكان منه المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من فنون الصناعة وصياغة الكلام"[1]

والله سبحانه وتعالى خلق الإنسان شاعرا بطبعه، في جبلته يكمن الشعر، وفي روحه يترنم البيان. فأي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر، والمشهد الخلاب ؟ وأي امرئ لا يستخفه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أي فتنة من فتنة؟

ولكن الناس يتفاوتون في إدراك الجمال والشعور به على حساب قوة هاته الغريزة الشاعرة أو ضعفها، والتي تعتبر بدورها وليدة الحوادث والظروف في كثير من الأحيان.

إذا كان الشعراء قد استخدموا الشعر للتعبير عن الحسيات فقدموا صورا جميلة رائعة، فلا ينكر أحد أن جانبا كبيرا من التأثير، الذي نجده في الأعمال الفنية، مرده إلى وجود صور لاشعورية تكمن في العمل الفني. "فالشاعر ليس هو الناظر إلى الصور المرئية فقط، بل هو المبتكر الذي يرى الصور غير المرئية"[2].

" فالنظرة الداخلية التي يعتمد عليها الشاعر مزيج معقد من مناظر مرئية وغير مرئية، شعورية وفيه خطوط وألوان، وأصوات من كل ما تقذف به العاطفة ومن كل ما ينبع من النفس من فكر وعلم وحلم وخيال"[3].

كان للخيال دور كبير لدى الشعراء اعتمدوا عليه في تقديم لوحاتهم الفنية وركنوا إليه في تكوين صورهم، وعمدوا إليه في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، مثلما سنرى عند أبي الطيب المتنبي حين يقول في هذه الأبيات الغزلية:

مالنا كلنا جو يا رســـول *** أنا أهوى وقلبك المبتول

كلما عاد من بعث إليـــها *** غار مني وخان فيما يقول

[1] - أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مرجع سابق، ص، 28.
[2] - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص، 231.
[3] - المرجع نفسه، ص، 231.

أفسدت بيننا الأمانات عينا *** ها، وخانت قلوبهن العقول

من رآها بعينها شاقه القطا *** ن،فيها كما تشوق الحمول

قد يقرأ الدارس هذه الأبيات ثم يتصور أن سر جمالها كامن في هذا الغزل الرقيق، أو من عاطفة الحب التي تشع بها هذه الأبيات الشعرية.

قد تقرأ هذه الأبيات، فتأخذك منها هذه اللهفة الصادقة النابعة من قلب مشغوف بحب صاحبته، وقد تروعك منها البساطة، وقد يفتنك منها قدرة المتنبي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك.

قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قضية حب جمع لك فيها الشاعر جملة من العناصر ووسائل الصياغة التي تثير فيك هذا الانفعال.

لكنك مخطئ أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها، نعم أنت مخطئ إذا وقفت في فهمك عند هذه المحطة أو هذه الحدود" وليس من شك في أنك تظلم الشاعر– المتنبي – لأنك قصرت فهمك للأبيات الشعرية عند حدود الفهم المباشر"[1].

لكن الحقيقة هي أننا هنا في هذه الأبيات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في ألفاظ. "وإنما هي مواد دخلت عملية صهر"[2] أي تفاعلت وامتزجت ومن هذا تشكلت في ذات المتنبي وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد نابع من موقفه ورؤيته للحياة وتجربته، ثم أخرجها مشكلة في صورة مغايرة لما هي عليه عند قراءتها.

[1] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م، ص 81.

[2] - المرجع نفسه، ص، 81.

مثل هذا الشعر وليد ملكة الخيال. وهو الذي يشعر فيه القارئ بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلتان في العمل الفني كله ومسيطرتان عليه.

إذن الخيال ليس هو الحقيقة، وأن تصوره بغير ما يدركه الإنسان إدراكا حقيقيا من قضايا العلوم، كما أن "الخيال هو بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع أو لتقبيحه على السواء"[1].

قد يدرك الإنسان قيمة الشيء المحسوس والمشاهد إدراكا علميا، ولكن الشاعر يدرك فوق هذا الإدراك أمورا أخرى يضيفها إلى ذلك الشيء بحيث لا يراها المشاهد العادي بأم عينه ولكن يتحسسها عن طريق الخيال بعقله.

فالمشاهد العادي للمرأة الجميلة الأنيقة مثلا، قد يعجب بصورتها الحقيقية وقيمتها المادية الجمالية، وكيف صورها الخالق أحسن وأجمل تصوير، وقد يعبر عن هذا الحسن والجمال بتعبيرات ساذجة لا تخلو من خيال.

ولكن فنانا وشاعرا كالمتنبي يعبر في قصيدة جميلة عن تلك المرأة بتشكيلات شعرية مختلفة، يمزج فيها الإعجاب بتلك المرأة بالفن. وبالتالي يكون حول الصورة الحقيقية لتلك المرأة موضوعات ويستحضر جميع أدوات الخيال من استعارات وتشبيهات، فيرسم إطارا فيه الحقيقية وفيه الإبداع والابتكار وفي هذا يقول المتنبي:

خريدة لو رأتها الشمس ما طلعت *** ولو رآها قضيب الباني لم يمس

ترنو إلي بعين الضبي مجهشــة *** وتمسح الطل فوق الورد بالعنم

فالشاعر بانتقائه لهذه الألفاظ الشعرية، والمقاطع الصوتية الطويلة (ها، ما، با) والتي تحمل على جانب معناها اللغوي والموسيقي، معنى خياليا وآخر جماليا فنيا، يكون قد أضاف إلى صورة المرأة الحقيقية إضافات أخرى زادتها جمالا، بل جعلتها في صورة منفردة لا مثيل لها. لأن الفنان الحاذق هو من يرسم مظاهر الطبيعة المختلفة، محاولا في نفس الوقت أن يضيف شيئا إلى المنظر المرسوم والذي لم يكن موجودا فيه من قبل.

[1] - عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1993.

إن التشكيل الشعري يجب أن تكون صورته مأخوذة من الواقع ولكن تستعمل بكيفية لا واقعية فيها. والشاعر الفنان هو الذي يستطيع أن يضفي على الشيء ما يجمله أو يقبحه، ومن هنا نصل إلى مربط العاطفة بالخيال.

فالخيال كما يقول عبد العزيز شرف في كتابه – الأسس الفنية للإبداع الأدبي - "وليد العاطفة"[1].

والخيال نوعان: بسيط في صورة واحدة، وكلي في صورة ممتزجة من عدة صور متشابكة تكون وحدة فنية، وهذا ما نسميه بالتشكيل الشعري، بحيث يكون الشاعر بارعا كلما كانت صورته الخيالية أوسع أفقا وأبعد غاية، وهذا ما يطلق عليه أو يسمى في النقد**"بالخيال الإبتكاري"** وغايته هو التأثير في نفس السامع أو القارئ.

ولم يختلف في ذلك النقاد مع المناطقة حيث تناولوا هذا الموضوع في قولهم:"الوردة في صرم بغل" للتقبيح مع أنها جميلة في الواقع"[2].

[1] - عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1993، ص، 37.
[2] - المرجع نفسه، ص، 39.

2- مفهوم الخيال لغة واصطلاحا: (الخيال، مخيلة، تخيل)

ا- الخيال لغة : "الخيال والخيالة للشخص. والخيال لكل شيء تراه كالظل وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال، والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا وهو خاطف ظله.

والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للغنم أو لولد الناقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها"[1].

"الخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، والخيال والخيالة للطيف، وكذلك خيال الإنسان في المرآة وخياله في المنام هو صورة تماثله"[2].

أما **مخيلة** : جمعها **مخيلات**: قوة تخيل الأشياء وتصورها، وهي مرآة العقل. كالقول: "هذه أوهام لا وجود لها في مخيلتك"[3].

كما نجد كلمة تخيل: في الفلسفة: "هي تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود: مثل: تخيل جامح: تخيل يجاوز الممكن والمعقول"[4].

مخيلة :"هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتركيب تارة والتفصيل أخرى"،مثل قولنا : "إنسان ذو رأسين أو عديم الرأس"[5].

مخيلة مبدعة: Imagination créatrice: "هي قوة جمع للصور بطريقة مخالفة لما يحدث في الواقع"[6].

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة "خيل"، دار صادر، بيروت لبنان ، 1968،ج3 .

[2] - المرجع نفسه.

[3] - المعجم العربي الأساسي، الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989م، ص، 432.

[4] - المرجع نفسه، ص،432.

[5] - يوسف خباط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص، 221 (د.ن).

[6] - الرجع نفسه، ص، 222.

بالإضافة إلى ما سبق ثمة مادة لغوية هامة هي " **التخيل** " والتي يمكن أن نعدها بمثابة المقابل الدقيق لكلمة Imagination التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها.

وكلمة"التخيل" ترافق- لغويا- التوهم والتمثل:أقول:" تخيلته فتخيل لي"، كما نقول" تصورته فتصور لي"، وتوهم الشيء تخيله وتمثله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن"[1].

ويمكن أن نجد لكلمة "التخيل بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث الهجري، وخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز.

يروي الجاحظ عن أستاذه قائلا: "وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ... وانتفضت أخلاطه، فرأى ما لم ير وسمع ما لم يسمع"[2]. وقريب من هذا المعنى يقول ابن المعتز: "من أن الذي يسكر بعض السكر لا يحكم على الأشياء إلا حكما رديئا" لأنه يتخيل الأشياء على ما هي عليه بالحقيقة.

ب- الخيال اصطلاحا: إذا كانت الدلالات العربية القديمة لكلمة خيال تشير إلى الشكل والهيئة والظل أو إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو في لحظات التأمل عندما نفكر في شيء أو شخص. إن مثل هذه الدلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النقدي المعاصر.

ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية، أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها.

---

[1] - ابن منظورا، لسان العرب، مرجع سابق.

[2] - عمر بن بحر بن محبوب الملقب بالجاحظ، الحيوان، تحقيق يحي شامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1990،ج6، ص، 250 .

"ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة على أساس مجازي مقبول تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية"[1].

عندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة "تخيل" عند الفلاسفة، فإن علينا أن نبدأ بالكندي، باعتباره أول فيلسوف عربي متميز، وهنا لابد أن نشير إلى رسالته" في حدود الأشياء ورسومها"، باعتبارها أول محاولة معجمية- نعرفها- لتحديد الدلالات المتمايزة للمصطلح الفلسفي عند العرب.

وفي هذه الرسالة نجد مصطلحي: "التوهم والتخيل" يشار إليهما باعتبارهما مترادفتين يقابلان الكلمة اليونانية: Phantasia[2]* يقول الكندي: "التوهم هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها".

ويبدو أن ازدواج المصطلح العربي الذي يشير إلى مقابل يوناني واحد، على النحو الذي نجده في رسالة الكندي، جاء نتيجة اختلاف المترجمين في اختيار اللفظة العربية المناسبة.

بمعنى أن بعض المترجمين آثر أن يضع لفظه "التوهم" مقابلا للكلمة اليونانية فنطاسيا في حين اختار البعض الآخر لفظة "التخيل" وهي اللفظة التي قدر لها الشيوع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث الهجري.

ويمكن التيقن من هذا الشيوع، أو صواب هذا الاستنتاج بالرجوع إلى الترجمات العربية المبكرة للفلسفة اليونانية.

وهنا نجد "إسحاق بن حنين"[3] – مثلا – يلح ويستخدم كلمة "التوهم" بينما يلح "قسطا بن لوقا "على كلمة التخيل ومشتقاتها"[4].

---

[1] -- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1997، ص، 19 .

[2] * Phantasia : كلمة يونانية، اشتقت منها كلمة: Fancy الانجليزية والكلمتان تشيران إلى عملية تلقي الصور أو ملكة تشكيلها، وانفصلتا مع الرومانسيين، رسائل الكندي 1، ص، 127.

[3] إسحاق بن حنين وقسطا بن لوقا : من مترجمي الدور الثاني لحركة الترجمة.

[4] - أحمد أمين، ضحى الإسلام ، ج2، ص، 263، 265.

أما السؤال المطروح الآن فهو: ما الخيال "هل هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس؟ وهل تنحصر فاعليته في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية مرتبطة بزمان أو مكان بعينه؟ أم تمتد فاعلية هذه القدرة إلى ما هو أبعد من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات"[1]؟.

ونحن بصدد الكلام عن الخيال الشعري، نجيب على ما سبق:

بأن الخيال الشعري هو القدرة على تشكيل المدركات التي تبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، كما تجمع بين الأشياء المتنافرة والتباعد في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلف الانسجام و الوحدة. وهذا ما نجده عند أبي الطيب المتنبي في مثل قوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** وأسمعت كلماتي من به صمم

أو في مثل قوله:

القاتل السيف في جسم القتيل به *** وللسيوف كما للناس آجال

نلاحظ كيف استطاع الشاعر في هذين البيتين أن يجمع بين الأشياء المتباعدة – بفضل خياله الواسع والمنتج- والمتنافرة ويربطها في علاقات فريدة أذابت هذا التباعد والتنافر وحققت الانسجام والوحدة، وهذا هو التشكيل الشعري بأم عينه.

من هنا يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة " الخيال" في المصطلح النقدي المعاصر والذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة فهو عند "ريتشاردز" لا يظهر في الشيء في جميع الفنون، بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة"[2].

والخيال الشعري- بهذا الاعتبار- نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفي لأنساق متعارف عليها، أو

[1] جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص، 17.

[2] - أ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي،1991، ضمن: 14،13، ص، 315، .

نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي، ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل، "أنه يحطم صور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته"[1].

"إن كان الشعر مركزا للأدب التخيلي... وجوهر الحياة للأدب التخيلي وهذا أنه يعتمد أساسا على الخيال، ولما كانت الصورة هي وسيلة الخيال في الشعر، فأننا نستطيع القول بالنتيجة:الشعر مثل التصوير"[2].

وقد ظهرت هذه المقولة في قصيدة (فن الشعر) لهوراس (شاعر وناقد روماني). وأصبحت بمثابة إحدى قواعد النقد الأدبي منذ عصر النهضة في أوروبا، "و معناها بعبارة عامة أن تلك العناصر التي تعد سر نجاح التصوير، هي بعينها ما يجب أن تتوافر في الشعر"[3].

" الخيال قوة كامنة يودعها الله عز وجل كل إنسان، ويختلف نشاطها ومداها من فرد لآخر، كما يختلف الباحثون في تعريفها وتحديد معنى ثابتا لها"[4].

بيد أن ما ترتاح له النفس ويطمئن له الفؤاد ما ذكره كولردج- (شاعر وناقد انجليزي)- عن حقيقة الخيال، حيث يرى أن الخيال هو:

"القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"[5].

---

[1] - جابر أحمد عصفور، مرجع سابق، ص، 18.

[2] - وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999،ص 8.

[3] - المرجع نفسه، ص، 8.

[4] - محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، القاهرة، مصر،1964، ص، 43.

[5] - أيمن زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي، دار المعرفة الجامعية،1996،ص، 183.

إذن فكولردج يرى "أن الخيال هو الرابطة بين عالم الشعور وعالم الإدراك والفهم"[1].
وبهذا يصبح الخيال الشعري قوة مهيمنة على النص، يسير النص تحت سيطرتها واملاءها. ولهذا فإن الخيال إن ترك حرا سيكشف عن مكنون صاحبه إن لم يتدخل في غربلته وإعادة توجيهه.

كما أن الخيال هو ميزان تفاضل بين الشعراء فمن خلاله تتبين إصابة الرامي ومن يخبط خبط عشواء، ويتضح قرب المرمى من بعده وعلو المعنى من أبطحه وسمو الفكرة من دنوها وسلامة الفكر من فاسده.

3- **التخييل والصورة عند** :

ا- الفلاسفة والنقاد القدامى:

* **معنى الصورة** : تستعمل كلمة الصورة "للدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات"[2].

وهي وسيلة الشاعر والأديب في " نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه"[3].

ويقاس نجاح الصورة بمدى قدرتها على تأدية هذه المهمة، كما أن حكمنا على جمالها أو دقتها يرجع إلى مدى ما استطاعت الصورة أن تحققه من تناسب "بين حالة الفنان الداخلية وما يصوره في الخارج تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد وفيه روح الأديب وقلبه"[4].

بل أن "الصورة الشعرية هي العقل الإنساني الذي يطلب قرابة مع كل شيء حي، أو كان حيا جاعلا مطلبه حسنا، ولهذا فإنه يوجد خلال كل استعارة تشابه بين المواد الخارجية "[5].

---

[1] - محمد مصطفى هدارة، مرجع سابق، ص، 43.
[2] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر،1958، ص، 03.
[3] -- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية،1964، ص، 242.
[4] - أحمد الشايب، المرجع نفسه ،ص ،244.
5- C.DAY lewis, The peotic Image , LONDON, 1962,p,35.

وقد تنبه النقاد القدامى إلى هذه الناحية فقالوا "فاشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[1].

إن مثل هذا الحكم يجسده فكرة اتحاد الذات المعبرة والموضوع المعبر عنه، بحيث يعيش الشاعر موضوعه بكل أحاسيسه وجوارحه وانفعالاته، ويعكس ما أحس به ليجعلنا نعيش في شعره ونحس بما أحس وننفعل بما انفعل به.

والشاعر في شعره "يجعل من الطبيعة ذاتا ومن الذات طبيعة خارجية"[2]

"من هنا كانت الصورة ميدان العمل الذي يبرز مقدرة الشاعر ومدى تمكنه من الصنعة"[3].

والصورة الشعرية ليست شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد، "ولكن استخدام الصورة، يختلف بين شاعر وآخر"[4].

والشاعر سمي شاعرا "لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[5].

ولما كانت الصورة ليست "لغوا أو ناقلة يقصد بها مجرد تجميل وزينة، وإنما هي تعبير عن نفسية الشاعر"[6]. وجب أن تكون عضوية في التجربة الشعرية، بمعنى أن تؤدي كل صورة وظيفتها داخل التجربة التي هي الصورة الكلية فتساير الصورة الجزئية الشعور العام في القصيدة، وبالتالي تكون الصورة قد شاركت في نماء القصيدة ومنه تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية النامية.

والصورة الإحائية في الشعر أقوى وأبعد أثرا من الصور التقريرية، "فقوة الشعر تقوم أساسا على الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور لا التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها"[7].

---

[1] - ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة،1966 ،ص، 20 .

[2] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص، 7.

[3] - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،1955، ص، 236.

[4] - إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص، 23 .

[5] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة،مصر،1963،ص، 116.

[6] - إحسان عباس، مرجع سابق، ص، 238.

[7] عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،1983،ص، 57.

"ولعل أهم ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء، أصالة تقوم على الفكر الواسع المنظم المملوء بالفلسفة وعلى قوة الاستقراء والتعميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كل المعاني المبهمة الغامضة التي كان يحويها"[1].

ولا يعتبر الإنسان شاعرا ما لم يستطيع أن يكون في نفس الوقت فيلسوفا عميقا، "فالشعر هو الزهرة والأريج لكل المعرفة الإنسانية ولكل الأفكار الإنسانية ولكل الانفعالات والعواطف واللغة... "[2].

ومن ثمة ينبغي في دراستنا القصيدة أن ندرس الصور مجتمعة حتى نستطيع أن نكشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة وذلك "لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[3].

ومهما كان موضوع الشعر، فإن خيره "ما أسكر السامع حتى ينقله عن حالته"[4].

وإذا كان ابن الأثير قد أصاب في أن جمال الشعر يبعث النشوة، فإننا نضيف بأن نشوة الشعر دائمة ونشوة السكر زائلة بزوال المؤثر.

الصورة في النقد القديم :

كان لعمود الشعر أثر كبير في تقييد حرية الشاعر القديم، والتالي جعله يسير ضمن حدود معينة لا يتعداها إلا في اليسير، فهو مسلط على القصيدة من الخارج، بعكس التشكيل الشعري الذي ينمو بداخل القصيدة ويكتمل وينضج معها إلى أن تخرج في صورتها النهائية. ويتبع الشعراء الجاهليون والتقليديون منهجا معينا في تصور الأشياء وتصور اللغة، عماده الإعجاب بالنظم وقوة اللفظ وتوجيه العناية للصياغة وجودة السبك أكثر من العناية بالتصوير والخيال.

---

[1] - محمد غنيم هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969،ص، 484 .

[2] - كولردج، النظرية الرومانتيكية، ترجمة عبد الحليم حسان، دار المعارف،مصر،1971،ص، 260 .

[3] - احسان عباس،فن الشعر،دار الثقافة ،بيروت،لبنان،ص، 238.

[4] - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة،1959، ص،251 .

فالنزعة التقليدية تميل إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة، والشاعر لا يوجه اهتمامه إلى الصورة والخيال، بقدر ما هو خطيب مفصح يتحدث إلى سامعيه مهتما بمطالب المتعة الجماعية، "ومن ثم لجأوا إلى التعبير المجرد واستساغوه"[1].

إن المقاييس التي وضعت للحكم على الشعراء كانت صارمة، وكان أساس التفاضل "شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وسلموا قصب السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة "[2].

وهكذا كان اهتمام نقاد العرب القدامى موجها إلى صحة المعنى وقوة اللفظ ووضوح التشبيه، وإلى الشعر الذي يحوي حكما، أما الاستعارة والخيال فقلما وجهوا عنايتهم لها "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[3].

واشترط العرب كذلك القرب والدنو والشبه بين المستعار والمستعار له حتى في الحالات التي يستخدم فيها الشاعر الاستعارة.

"إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه"[4].

كما اهتم نقاد العرب بوضوح التشبيه اهتماما كبيرا، وكذلك الشأن بالنسبة للمعنى وضرورة بل ولزوم بعده عن الغموض والإبهام.

---

[1] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر،1985، ص، 190 .

[2] - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى ألبابي الحلبي، القاهرة، 1966،ص، 38 .

[3] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،مطبعة السعادة،مصر، 1963،ص،131 .

[4] - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ،1965،ج2،ص، 250 .

" ينبغي للشاعر تجنب الإشارات البعيدة... ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[1].

فنظرة العرب قديما إلى الصورة، نظرة تقوم على النزعة الحسية في تذوق الجمال فتعجب بكل ما يريح الحس فتنجذب نحوه، وتنفر من كل ما يخالف الحس فتمجه.

"أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون مثل مشتبه به صورة ومعنى"[2] ولذلك أعجب العرب بالبيت القائل:

فأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت *** وردا وعضت على العناب بالبرد

وقالوا "ليس لهذا البيت نظير"[3].

وبيت امرؤ القيس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة *** وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

"وجعلوا منه أفضل تشبيه"[4].وما يلاحظ أن النقد العربي القديم أهمل العناية بالقوى النفسية وأثرها في إنتاج الشعر،وركز على التقرير، لأن النفسية العربية في تلك الحقبة من الزمن كانت تمج وتكره الإغراب، وبالتالي تجنح إلى الحسية المفرطة في بعض الحالات.

بالإضافة إلى ما سبق، نجد كذلك أن النقاد قديما لم يولوا اهتماما كبيرا للشعر المعبر عن الذات بقدر عنايتهم بصدق مطابقة الشعر للشكل المقرر وأثره في نفوس السامعين، ومن هنا" لم يقيسوه بقوته المبتكرة بل بموازين أخرى عملية"[5]، منها الأثر الذي يتركه في نفوس السامعين بالإضافة إلى استجابة القراء له.

---

[1] - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح،تحقيق على البجاوي،دار نهضة مصر،1965،ص، 143، 388 .

[2] - محمد بن أحمد بن طبا طبا العلوي،عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة القدس، القاهرة ،1956،ج1، ص،11 .

[3] - أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله، ديوان المعاني، مكتبة القدس، القاهرة، 1933،ج1، ص، 256 .

[4] - أبو الفرج قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخانجي عمر،ومكتبة المثنى ببغداد،1963،ص، 126.

[5] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص، 10.

ومما يلاحظ أيضا أن العرب أهملوا الخيال إلى حد كبير وفهموه فهما خاطئا، "والخيال أساس الصورة الأدبية مهما كانت درجته الفنية، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وهو الذي يخلق العمل الفني"[1].

ومن جهة أخرى، رأى نقاد العرب في التخييل خداعا للعقل وضربا من التزويق، فالشاعر " يثبت أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا يرى"[2].

يقول ابو الطيب :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** وأسمعت كلماتي من به صمم

إذا تأملنا هذا البيت جيدا، نرى فعلا بأن هناك خداع للعقل.

وذلك كون الشاعر أراد أن يثبت أمرا وهو غير ثابت أصلا، إذ كيف نصدق بان الأعمى يرى والأصم يسمع، ومن هنا رأى النقاد القدامى بأن التخييل هو خداع للعقل.

ولكن نرد عليهم مثلما جاء على لسان زكي مبارك:

"الشعر ليس نقلا للحقائق كما هي وإلا لما اختلف عن العلم، ولا جمال له إلا إذا أضيف إلى الحقيقة شيء من الخيال"[3].

لقد قيد النقد القديم الشاعر بمحاكاة الواقع ظانا الخيال تجاوزا وانحرافا وخداعا للعقل وأنه يرتبط بالكذب والمبالغة والبعد عن الحقيقة والصدق،وفهموا من الخيال أنه إنتاج الصور الحسية، لا سيما البصرية، فغفلوا عن الحقيقة الشعرية المهمة وهي أن " العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال"[4].

[1] - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،1983،ص 68 .
[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،علق حواشيه أحمد مصطفى المراعي، مطبعة الاستقامة القاهرة؟
[3] - زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مطبعة المقتطف، القاهرة، ص، 64 ؟
[4] - أرنست فيشر،ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971،ص، 138.

لقد أعجب الشاعر القديم بكل ما يريح حسه، فوصفه وصفا جميلا وصوره تصويرا رائعا ولكن هذا الجمال في الوصف والتصوير كان جمالا حسيا خارجيا "يفتقد باستمرار إلى ذلك الرباط العاطفي وإلى ذلك الخيط الشعوري الذي يربط بين الفنان ومادة فنه"[1].

يرى الفلاسفة المسلمين: "أن كل جسم طبيعي متقوم الذات من جزأين، أحدهما يقوم فيه مقام الخشب من السرير ويقال له هيولي ومادة، والأخر يقوم مقام السرير من السرير ويسمى صورة"[2].

فإذا انطلقنا حسب تقديري في بحث الأجسام في العلم الطبيعي يتوجب علينا الإقرار بتكوينها الممتزج من المادة والصورة.

فإذا كانت الصورة هي التي تعطي للشيء خصائص وجودة، فإن هذا لا يعني أن وجودها يتحقق من دون المادة، غير أن المادة تظل وجودا قبليا للتشكيل في صورة ما.

وإذن فوجود أحدهما لا يتم إلا بالآخر، وتتضح العلاقة بين المادة والصورة من خلال تحديد الفرابي لوجودهما المشترك ويقول: "والصورة في الجسم هي الجوهر الجسماني، مثل شكل السرير في السرير، والمادة مثل خشب السرير. فالصورة هي التي بها يصير الجوهر المتجسم جوهرا بالفعل.والمادة هي التي بها يكون جوهرا بالقوة. فالسرير هو سرير بالقوة من جهة ما هو خشب، ويصير سريرا بالفعل متى حصل شكله[3] في الخشب.إن الصور ليس لها قوام بذواتها وهي محتاجة في أن تكون في موضوع.وموضوعها المادة. المادة إنما وجودها لأجل الصور"[4].

ويذهب الفلاسفة إلى القول:"بأن كل صنعة فإنها تتعلق بمادة وصورة، وبحسب اختلاف كل واحد من المادة والصورة يختلف المصنوع في الصنعة، فربما كانت الصورة فاضلة، ولم تكن المادة فاضلة، كما يتفق أن يبني البيت من خشب نخر وطين سبخ، ثم

[1] - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، مرجع سابق، ص، 77.

[2] - أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة،1954، ص، 17 .

[3] - أبو نصر الفرابي، فلسفة أرسطو طاليس، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة الشعر،بيروت،1961،ص،93،92.

[4] - أبو نصر الفرابي، فلسفة أرسطو طاليس، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة الشعر،بيروت،1961، ص،93،92.

يوفي حقه من الشكل والرسم، ولا يغني ذلك ،ولا يبلغ به الغرض الأقصى من الانتفاع به، والسبب فيه رداءة مادته.وربما كانت المادة فاضلة لكن الصورة غير فاضلة، كما يتفق أن يبني بيتا من خشب صلب وحجارة صلبة بناء غير محكم في تركيبه ووضعه وهندامه وشكله، فيعدم فائدة استجادة خشبه وحجارته لاستفساد صورته، وربما اجتمع الأمران جميعا"[1].

رغم تأكيد الفلاسفة بأن حقيقة الشعر توجد في صورته، أي في خصائصه التخييلية، فإن هذا لا يعني عندهم فسح المجال برسم هذه الخاصية على أي مضمون كان، وهذه الثنائية هي معتمد الفلاسفة في معاينة الخصائص التكوينية للشيء سواء تعلق الأمر بالمستوى الوصفي الذي يبحث في شروط وجود الكائن أم في مستوى معياري حينما يتعلق الأمر بالحكم على قيمة كل طرف.

ولقد استخدم الفلاسفة هذه الأصول في مقاربة الشعر، ذلك أنهم تصوروا الشعر صناعة تحكمها هذه الثنائية(مادة وصورة).

فابن رشد يرى أن : "أول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه"[2].

فالمتنبي عندما مدح سيف الدولة قائلا:

الجيش جيشك غير أنك جيشه *** في قلــبه ويمينه وشمـــاله

قد استجمع المعاني الشريفة المتمثلة في كلمات الجيش والقلب واليمين والشمال ثم صهرها بخياله باعتبارها مادة التشكيل، ومنه تشكلت صورة لسيف الدولة لا مثيل لها إلا هي.

[1] - أبو الوليد ابن رشد، مناهج الأدلة في عقائد الملة، تحقيق محمود قاسم، مكتبة لأنجلو المصرية، القاهرة،1969، ص، 172،173.

[2] - أبو النصر الفرابي، كتاب الحروف،تحقيق محسن مهدي، دار المشرق،1970، ص، 152.

ويؤكد موقف ابن رشد السابق رأي آخر له تتحد فيه طبيعة المادة، أي المعنى، يقول إن : "إجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بأن يحصل للإنسان أولا جميع المعاني التي في الشيء الذي يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر،أعني التخييل والوزن واللحن"[1]. أي يكون الشاعر عالما بموصوفه من الناحية النفسية والجمالية وكذلك مكانته في المجتمع.

ومع أن دعوة الفلاسفة واضحة في ربط الصورة البلاغية بالرسم، فإنهم مع ذلك وجهوا عملية التصوير إلى نقل ما في النفس ذلك ما يبين عنه رأي ابن رشد التالي حيث يقول: "فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه بالوجود، حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاة يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال الناس ... ومن هذا النحو من تخييل، أعني الذي يحاكي حال النفس، قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أياك يكاد الرأس يجحد عنقه *** وتنقد تحت الذعر منه المفاصل

يقوم تقويم السماطين مشيــه *** إليك إذا ما عوجته الأفاكـــــــل"[2]

من خلال هذين البيتين نجد أن الصورة الشعرية التي شكلها الشاعر لهذا الرسول، شكلت تجسيما لحالة نفسية داخلية أحالها التشكيل الشعري بفعل الخيال المنتج-كما يسميه بعض النقاد-إلى صورة فنية تجسم عيانا في حركات جسدية، متجاوزة بذلك مفهوم الصورة المرتبط برصد ظاهر الأشياء والتعلق بخصائصها وهيئاتها إلى القدرة على إخراج الداخلي النفسي وتشكيله في صور مكشوف للعيان، كل هذا من فعاليات التشكيل

[1] - أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، الإرشادات والتنبيهات، قسما المنطق والطبيعيات، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف القاهرة،1971، ص، 198 .

[2] - أبو الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973، ص، 222 .

الشعري الذي لا يختلف عن تشكيل المادة بالنسبة للنحات أو رسم الصورة بالنسبة للرسام، إلا أن الشاعر يتعامل مع الدلالات بينما الرسام والنحات يتعامل مع المادة المحسوسة.

والواقع أن مبحث الصورة عند الفلاسفة الإسلاميين يحكمه فهمهم للشعر ولنجاعته الأخلاقية باعتبار الصورة هي المترجم الأساسي لخاصية المحاكاة والتخييل الشعريين، فضلا عن اندماج فهمهم للصورة الشعرية ضمن تصور البلاغيين والنقاد للصورة البلاغية عموما رغم ما قد يميز آراء الفلاسفة في المسألة من خصوصيات.

ب- الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين:

إن منطلق التعريفات الحديثة للصورة الشعرية، لا يكاد يختلف في شيء عما انطلق منه أوائل النقاد القدامى.

فقد رأى النقاد المحدثون في الصورة وجها من التعبير يختلف عن الكلام أو ما يسمى بالكلام الغفل تماما كما رأى أسلافنا، لذلك قال تدوروف (TODOROV) : "إن تعريف الصورة الأكثر تماسكا وشيوعا هو ذاك الذي يجعل منها عدولا أو تحويلا لعبارة أولى تعتبر عادية"[1].

وقد ذهب جرار جنات (G.Génette) إلى نفس التعريف حينما أثبت أن "الصورة البلاغية (Figure) هي عدول بين العلامة والمعنى وأنها فضاء داخل اللغة"[2].

أما الرومانسيون " فقد ربطوا بين الصورة باعتبارها عدولا والخيال باعتباره القدرة على التكوين صور ذهنية للأشياء غابت عن متناول الحس"[3]. "فذهبوا إلى أن الصورة أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته و نشاطه"[4].

---

[1]- TODOROV et D.Ducrot : déctionnaire encyclopedique, p.353.

[2]- Gerard Genette : Figure 1 ed-du seuil. Paris,1969, p.209.210.

[3] - جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص، 13.

[4] - نفس المرجع،ص، 14.

ولما كان الخيال "هو القدرة التي تعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، ويجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلف الانسجام والوحدة"[1].

كانت علاقة الصورة الشعرية بالتشبيه والاستعارة وطيدة إلى درجة أن تعاريف الصورة تكاد ترتبط ارتباطا عضويا بتعريف هاتين الظاهرتين البلاغيتين، ولا يرد هذا إلى النظرة الرومانسية للشعر، بقدر ما يرد إلى رؤية قديمة للصورة البلاغية في الأدب والنقد الغربيين، لذلك تتردد في كتابات المحدثين من نقاد الغرب أراء أرسطو، وخاصة قوله في فن الشعر- وهو كتاب في الشعرية وليس في الشعر كما يراه بعض النقاد اليوم في وطننا العربي-:"إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة، فصياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية المتشابهات"[2].

وقد بلغ من ربط المحدثيين بين الصورة والاستعارة ما جعل بعضهم يقول: "وإذا كان لنا أن نلحق أحد الأنواع (من الصور البلاغية) إلى جنس ما (فإن الاستعارة أو صورة الصور البلاغية(Figure des Figures)هي المؤهلة لتكون هذا الجنس... إن الاستعارة والكناية ينتميان مع اختلافها الثانوي إلى بعد واحد يمكن أن نطلق عليه مصطلح "الإستعارية"[3] métaphoricité .

لقد وجد الرومانسيون ضالتهم بواسطة الاستعارة ألا وهي نزوعهم نحو التجديد في الشعر، لأنها تخلق علاقات عميقة بين الأشياء المتباعدة، من جهة ومن جهة أخرى وبهذا المفهوم هي عندهم إعادة تشكيل للعالم وهي من خيال المبدع بمثابة المادة التي يتوسل بها إلى إعادة بناء المدركات الحسية.

---

[1] - نفس المرجع،ص، 13.

[2] - أ.أ ريتشاردز(Richards)،فلسفة البلاغة،ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي،1991، ضمن: العرب والفكر العالمي، العددان 14،13.

[3]- Michel de Guy in Genette la Rethorique restreinte in figure.III s p.34.

إن نظرة الرومانسيين إلى الاستعارة والصورة أبقت في تعريفها لها كما كانت قديما عند أرسطو"نقل اسم يعبر عن شيء إلى شيء مغاير له"[1].

وتجمع الدراسات التي ذكرت رتشاردز(AI Richards) على أنه" أول من أشار إلى الفرضية القائلة بعلاقة التفاعل (Interaction) أكثر من علاقة التعويض في مجال تحليل الاستعارة"[2].

وكان رتشاردز قد أقام رؤيته للاستعارة على نقيض الرؤية القديمة التي تجعل منها "لعبا بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة استعمالاتها المتعددة وعلى أنها شيء يوضع مكان شيء آخر في بعض الأحيان إلا أنه يتطلب مهارة غير اعتيادية وحذرا وباختصار اعتبرت الاستعارة جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للغة وليست الشكل المكون والأساس لها"[3].

والذي نخلص إليه مما تقدم أن النقد (قديما وحديثا) قد اهتم بالصورة باعتبارها أداة تميز الكلام الأدبي عن الكلام العادي، وبحث في هذا الاتجاه عما ينشئ الصورة داخل النص الأدبي.

فأما القدامى فقد ذهبوا إلى أن الصورة تنشأ عن المحاكاة، وقد قادهم هذا الموقف إلى الإعلاء من شأن التشبيه باعتباره عقلية تحافظ على التمييز بين المعنى المجرد والمعنى الحسي وتبعد الصورة عن الغموض والالتباس. أما في عصرنا الحالي، بحث النقد الحديث.

في ما يمكن أن تضفيه الصورة على النص من طاقات تخييلية فأعلوا من شأن الاستعارة وجعلوا الأدبية تحت مظلة عالم استعاري جديد داخل النص الأدبي، وهو عالم لا يطابق بالضرورة العالم الحسي المعروف بقدر ما يحاول الخروج عنه وإثراءه بواسطة التخييل.

---

[1] - TODOROV. Ducrot dictionnaire encyclopedique p/352.

[2] -TODOROV.Ducrot dictionnaire encyclopedique p/ 352.

[3] - أ.أ. ريتشاردز (I.A Richards) ، فلسفة البلاغة، (The philosophy of Rhetoric)، مرجع سابق، ص، 38.

وإذا كانت الصور البلاغية التي عنيت بها الجهود النقدية السابقة لم تفد كثيرا في تفسير الأسباب الكامنة وراء تميز هذا الشاعر أو ذاك عن غيره من الشعراء، وذلك كون الصورة البلاغية تظل ميزة للأدب أكثر منها للأديب، لتميز الأديب أو الشاعر بما يتكرر في نصوصه من صور تكون لها دلالات عميقة في بنية تفكيره لأنها تعبر عن رؤيته للعالم والوجود.

فقد يشترك الأديب مع غيره من الأدباء في طرق التعامل مع المجاز أو البديع أو غيرها من الظواهر البلاغية. وقد تتشابه النصوص الإبداعية بسبب انتماء أصحابها إلى مدرسة فنية أو اتجاه فكري واحد، ولكن الذي لا يمكن أن يقع فيه التشابه هو تلك الرؤية الخاصة التي يحملها كل واحد منا للأشياء المحيطة به.

تلك الرؤية التي تجعلنا نتصور الأشياء بطرق مختلفة باختلاف تواريخنا الخاصة، وعقدنا النفسية، وطموحاتنا، بل وحتى أحلامنا وخيالاتنا.

"إن هذه الرؤية الخاصة هي التي تتجلى في نصوص الشعراء والأدباء في شكل رموز ثابتة لا تتغير مهما تغيرت المواضيع، متكررة مهما تنوعت الأغراض تتخفى في النص وراء أشكال التعبير المشتركة وعناصر السنة المتداولة، وهي بذلك أعسر من أن يدركها التحليل البلاغي التقليدي"[1].

ولما كانت أشعار المتنبي قد حظيت من الدرس النقدي بعناية خاصة، لعلها لم تتوفر لأي شاعر قبله أو بعده، ولما كان عدد هام من الدراسات قد اعتمد على الجوانب البلاغية في تحليل هذه النصوص، رأينا أن نخرج في هذه الدراسة عن المعهود من مفاهيم الصورة الشعرية، وأن نقارب شعر المتنبي بالاعتماد على ما بينا من مفهوم الصورة المتكررة، التي تؤدي إلى تشكيل الجميل والجمال في نفس القارئ، وبالتالي نكون قد أشرنا إلى جزء مما يميز هذا الشاعر العربي الفحل.

[1] - خالد الوغلاني، صورة الرحيل ورحيل الصورة، دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس،1998، ص،31 .

أنواع الصور الشعرية والحواس:

* **الصورة البصرية**: وتكون عن طريق العين، بحيث يكون الاحتكاك المباشر في موضوع التجربة سواء أكانت الصورة لونية أو ضوئية أو مساحية.

* **الصورة اللونية**: ومن ذلك قول المتنبي في رثاء جدته(11، 12 / ق 24).

تعجب من خطى ولفظي كأنها *** ترى بحروف السطر أغربة عصما[1]

وتلثمه حتى أصار مـــــداده *** محاجر عينيها وأنيابها سمحـــــا

لو تأملنا موضع هذه الألوان واختيارها بالذات لعلمنا أن الشاعر لم يختارها اعتباطا، وإنما هي مرتبطة بنفسيته وتجربته الشعورية مناصفة مع جدته، وبالتالي فالمتنبي مزج وصهر ما كان يحس به من حزن وما ألم بجدته، وتشكل منه حزنا مشتركا بحيث كان السواد ملائم لهذا المصاب الجلل، ولو لم يكن كذلك، لجعل الشاعر أمر اللون عشوائيا.

***الصورة الضوئية**: وتتصل بالصورة اللونية وقد عنى المتنبي بهذه الصورة، وتتجلى بصورة الكواكب تارة أو بصورة القمر والنجوم تارة أخرى ومن ذلك قوله: (29/ق 39)[2]

ما كان عندي أن بدر الدجـــــى *** يوحشه المفقود من شهبـــه

وقوله : (1/ ق 257)

حتام نحن نسارى النجم في الظلم *** وما سراه على خف ولا قدم

وقوله : (3/ ق 257)

تسود الشمس منا بيض أوجهنـــا *** ولا تسود بيض الغدر واللمم

[1] - الأعصم: هو الذي في جناحه بياض، وسمحا جمع أسحم وهم الأسود.

[2] - (29/ق39): 29 يدل على رقم البيت الشعري، 39 يدل على رقم القصيدة في الديوان.

***الصورة المساحية**: وهي التي توحي بالامتداد المساحي المكاني، فلا تقتصر على الإشارة إلى المحسوس في إطاره الضيق المحدود، وإنما تتجاوزه ليصبح الموضوع الموصوف منسجما مكانيا على مساحة كبيرة أو صغيرة.

يقول المتنبي : (14/ ق 39)

لم ير قرن الشمس في شرقـــــــه *** فشكت الأنفس في غربـــــــه

نلاحظ أن الشاعر لم يكتف بالصورة البصرية الزمانية بل تعداها وشكل بواسطة خياله صورة مكانية.

وقال أيضا(ق 105)

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى *** أن الكواكب في التراب تغور

وهنا استطاع الشاعر أن يمد الصورة البصرية مساحيا من السماء إلى الأرض بفعل صهره للمعاني التي شكلت هذا البيت.

***الصورة السمعية:** وتلي البصرية من حيث القيمة النفعية وهما معا يفضلان على الحواس الأخرى "من حيث القيمة العقلية والثقافية"[1].

بيد أن حاسة السمع أقوى الحواس استخداما للرموز والإشارات العقلية قال تعالى : "والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها إن في ذلك لآية لقوم يسمعون" سورة النحل (16/65). فذكر الله سبحانه وتعالى **السمع** مع أن المطر يشاهد اكثر مما يسمع.

***الصورة الشمية**: والشم يتفق مع السمع في حصول الانفعال مع غيبة الجسم الفاعل .

يقول المتنبي : (1، 2/ ق 256)

يذكرني فاتك حلمه *** وشيء من الند فيه اسمـــــــــه

ولست بناس ولكنني *** يجدد لي ريحه شمـــــــــــــه

[1] وحيد صبحي كبابه، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، مرجع سابق، ص، 126، 127.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذين البيتين أن يخفي الصورة الشعرية ويجعلها مستعصية. كما أنها مرتبطة ارتباطا مباشرا بالعقل وبالتالي فهي أشبه بخيال الطيف العابر، والذي مهما حاولت أن تستوقفه لا يلبث أن يرتد إليك طرفك.

لأنها ليست مقصودة بحد ذاتها، وإنما لها دلالاتها الوجدانية التي صدرت عنها هذه العاطفة العقلية ومن هنا كانت الدلالة النفسية لحاسة الشم تكمن في أنه من ثناياها "تنبثق تباشير السلوك الكيفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والرؤية"[1].

* **الصورة اللمسية** : يجسدها المتنبي في قوله: (23/ق 18)

فما تقلد بالياقوت مشبهها *** ولا تقلد بالهندية القضـــــــب

ويقول أيضا(19/ق 143)

يا من يبدل كل يوم حـــلة *** إني رضيت بحلة لا تنـــــــزع

وقوله:(10/ق 257)

تبدو لنا كلما ألقوا عمائمهم *** عمائم خلقت سوادا بلا لثم

* **الصورة الذوقية:** وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها مثل الصورة الشمية لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس، فعلى حين ينفعل الشم عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذن "حاسة قائمة على التماس المباشر"[2].

يقول المتنبي:(11/ق 58)

إن نيوب الزمان تعرفني أنا الذي طال عجمها عودي

لقد استعار المتنبي النيوب والعض للزمان والعود لنفسه، واستطاع الشاعر أن ينجح بصهره لهذه الدلالات عن طريق كيمياء خياله وذلك قصد الكشف عن هذا الزمان أهو صلب أم رخو؟

[1] - وحيد صبحي كبابة، مرجع سابق، ص، 130.

[2] - وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، مصدر سابق، ص، 141.

من خلال استعراضي لأنواع الصور الشعرية السابقة، أستطيع أن أحصر مجموعة من العناصر التي ساعدت الشاعر على تشكيل قصائده الشعرية تشكيلا غريبا منها:

* قدرة الشاعر على تركيب خيال غريب والجمع بين صورتين أو معنيين مختلفين يجسد من خلالها قوة المعنى مثل قوله: (6/ق 256)

فأجود من جودهم بخله *** وأحمد من حمدهم ذمة

* ترابط المعاني عند المتنبي بقوة منسوجة نسجا محكما.

* من خصائص القصيدة عند المتنبي أنها عالم مشكل من تداخل الدلالات والمعاني المختلفة والتي يأخذ بعضها برقاب بعض في سياق فكرة مركزية واحدة.

بالإضافة إلى كون المتنبي شاعر الشخصية الوجدانية في الأدب العربي، "فشعره ديوان حياته، ومرآة نفسه وصدى تطلعاته وأماله ورجع خيبته ومرارة انفعاله"[1].

5- العلاقة بين الواقع والخيال :

" يضم الواقع ما هو مادي موضوعي وما هو إنساني، أي أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض"[2].

وهو – الواقع – ليس ثابتا وإنما في تطور دائب، والذي يحكم تطوره هو مدى ما وصل إليه البشر في صلتهم العملية بعالمهم الطبيعي، ومدى ما وصلت إليه علاقاتهم في نظامهم الاجتماعي.

إن قدرة البشر على تغيير واقعهم متوقفة على قدر ما يعرفون عن هذا الواقع، وأما سبيلهم إلى معرفته – الواقع – واحد هو – الإدراك المقترن بالتفسير – والذي يفضي إلى المعرفة.

[1] - فوزي عطوي، المتنبي شاعر السيف والقلم، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،1989،ص،90 .

[2] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،1978،ص،29،11، .

فإذا كان عمل البشر ضد الطبيعة للسيطرة عليها وجعلها خاضعة لأهداف عمل اجتماعي،فمن هنا نستنتج بأن آية علاقة أو صلة عملية اجتماعية روحية،فكرية، علمية... بينهم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية.

وإذا كان الخيال لدى الإنسان ضرورة حياتية، فإن ارتباطه بالواقع وانطلاقه منه أمر طبيعي، إذ لا يمكن" أن يسرح الطفل بخياله مفكرا بالبحر دون رؤيته أو السماع عنه، حيث يأخذ الخيال من خبرة الطفل الواقعية ويستمد منها نشاطه، وكلما كانت خبرته غنية ومتنوعة كلما كان خياله أكثر ثراء وغنى"[1].

ومن هنا أقول أن المعرفة عامة بما فيها المعرفة الفنية ليست إذا مركوزة في النفس قبل اتصالها بالعالم الخارجي ولا تصل إليها من قوى خارقة، وإنما تستفيدها من الواقع الخارجي بوساطة الحواس، "فلقوى الحس أهميتها الكبرى في اكتساب هذه المعرفة: فلو لم يكن للإنسان الحواس لما أمكنه أن يعلم شيئا لا المبرهنات ولا المعقولات ولا المحسوسات البتة، والدليل على صحة ما قلنا أن كل ما لا تدركه الحواس بوجه من الوجوه لا تتخيله الأوهام وما لا تتخيله لا تتصوره العقول"[2].

وختم هذا العنصر بالعلاقات الأربع التي أوجدها "فيغو تسكي" العالم الروسي بين الخيال والواقع والتي يكمن شكلها الأول في كون علاقة الخيال بالواقع يتمثل في أن تكوين الخيال يتألف من عناصر أخذت من الواقع ومتضمنة في الخبرة السابقة للإنسان.

ومن هنا نلاحظ بأن النشاط الإبداعي الخيالي يتعلق بشكل مباشر بغنى خبرات الإنسان السابقة وتنوعها، باعتبار هذه الخبرة مادة يتكون منها البناء الخيالي.

أما الشكل الثاني للعلاقة بين الخيال والواقع فأكثر صعوبة لأنها بين نتاجات الخيال الجاهزة وظواهر واقعية معقدة معينة.

---

[1] - فيغو تسكي، الخيال والإبداع عند الأطفال، ص، 9 د، ن.

[2] - رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر للطباعة والنشر،1957،ص،423،3.

انطلاقا من هذه العلاقة أقول: "بأن نتاجات الخيال تتكون من عناصر الواقع المتغيرة والمعدلة ولابد من توافر ذخيرة كبيرة من الخبرة السابقة لكي يكون ممكنا بناء هذه النماذج من عناصر الواقع.

أما شكل العلاقة الثالث فيكمن في العلاقة الانفعالية للترابط بين نشاط الخيال والواقع، حيث أشار علماء النفس منذ بعيد إلى الحقيقة القائلة: أن أي شعور لا يملك تعبيرا خارجيا ماديا فحسب، بل داخليا أيضا يؤثر على اختيار الأفكار والأنماط والانطباعات وهذا هو قانون التعبير المزدوج للشعور.

أما شكل العلاقة الرابع فيتمثل في أن بناء الخيال يمكن أن يمثل بذاته شيئا ما جديدا مهما لم يكن في التجربة السابقة للإنسان ويتوافق مع مادة ما ملموسة، لكن أحيانا يتجسد خارجيا متخذا تجسدا ماديا، هذا الخيال المتبلور، يجعل الأشياء تبدأ بالتحقق واقعيا في العالم وتؤثر في أشياء أخرى ويصبح مثل هذا الخيال واقعيا.

من هنا أستنتج أن الخيال نشأ في النفوس الإنسانية بحكم هذا العالم الذي عاش فيه الإنسان وبدافع الطبع والغريزة الإنسانية الكامنة وراء الميول والرغبات، وما كان منشؤه الغريزة ومصدره الطبع فهو حي خالد.

فالخيال إذن ضروري للإنسان لابد منه، "ضروري له كالماء والهواء والسماء والنور، ضروري لروح الإنسان ولعقله ولشعوره ما دامت الحياة حياة والإنسان إنسانا"[1].

وقد اتخذ الإنسان الخيال ليتفهم به مظاهر الكون وكذلك لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف.

5- اللغة الشعرية: (المعجم الشعري، التراكيب، علاقات الجمل)

والقصيدة الشعرية الجيدة لا بد أن تترابط أجزاء مكوناتها، شأنها في ذلك شأن بقية الفنون ولابد لها من **التفاعل** بين **الرؤية** و**الأداة**، وبين الشكل والمضمون، حتى نصل في

[1] - أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، م/س، ص، 24.

النهاية إلى التشكيل الذي هو عبارة عن نتيجة هذا الصهر وهذا التفاعل والتحول، إذن ماذا نعني بالأداة؟

الأداة : هي الحرز الذي يضع فيه الشاعر ثروته اللغوية أو القالب الذي يسكب فيه صوره وأخيلته، ومفرداته، وكل ما يستعمله لإيصال ما هو مكنون في نفسه إلى نفوس القراء بأجمل صورة وأزهى حلة، وتكون خير ممثل لبيئته وظروفه النفسية والاجتماعية والسياسية، وتعبر عن النهج الأسلوبي الخاص به.

يهتم الخطاب الشعري منذ القديم بالنص كلا متكاملا ولم يفصل بين الشكل والمضمون والعوامل الخارجية ولن تتم دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر". والنص الشعري مجموعة من الترابطات والدلالات اللغوية المعقدة إضافة إلى كونه صورة مصغرة للمؤلف"[1]، وسنقف في هذا العنصر على ما يأتي : **بنية المفردات، بنية البيت، ونختم ببنية القصيدة،** وآراء النقاد قديما وحديثا في الأداة عند المتنبي.

أولا: المفردات:

الأعمال الشعرية ليست إلا ألفاظا، لا تعطي مدلولا إلا باتحادها مع كلمات أخرى ومن ثمة تتكون ظاهرتي الشكل والمضمون المكونة للتراكيب الدلالية المكونة بدورها للمعاني.

ومن خلال استقرائي واستقصائي للمفردات التي استعملها المتنبي في شعره، وجدته يتخذ من (الموت والحياة) منطلقين أساسيين لبناء نصه الشعري، ولا غرابة أن يكثر من هذه الألفاظ ومعانيها لأن مدار شعره عن الموت والحياة.

ويمكن أن نقسم المفردات إلى محورين هما: محور المعجم، ومحور البنية.

1- **المعجم الشعري**: وينقسم بدوره إلى محورين أيضا:

[1] - يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، 1984،ص، 8.

ا- محور اشتقاقي: حيث كان المتنبي يشتق لموضوعه الشعري الذي يريد النظم فيه، شتى الاشتقاقات فإذا كان موضوعه الرثاء مثلا نجد الكلمات التي تدور بكثرة هي(يموت،مت، فماتت ميتة مماتا، الموت، الموتى) بالإضافة إلى ذلك يشتق المتنبي من أوصاف الموت الكلمات التالية (المنون، المنايا، المنية) و(قتل، قتال، قتلاهم قتيلة) و (فقدنا، الفقد، مفقود).

وفي هذا الصدد يقول: في رثائه لأبي وائل تغلب بن داود الحمداني، ويعزي سيف الدولة، قريبه به.

ما سدكت علة بمـــورود *** أكرم من تغلب بـــن داود[1]

يأنف من ميتة الفراش وقد *** حل به أصدق المواعيـــد

ومثله أنكر الممات علـــى *** غير سروج السوابح القود

وفي مقابل محور الموت السالف الذكر، يستعمل المتنبي ويشتق كذلك كلمات من محور الحياة مثل (حياة، الحياة، حياتك، حياته... إلخ)، وفي هذا الصدد يقول في هجائه لكافور الإخشيدي:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه *** إن العبيد لأنجاس مناكيـــــد

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن *** يسيء بي فيه عبد وهو محمود

ب- محور دلالي:

ويتناول الكلمات التي كثر تداولها عند الشاعر، والتي بوساطتها يشكل قصائده، حيث وجدته يتصرف في معاني اللغة تصرفا غريبا، وكذلك يتحكم في شواردها كما يحلو ويطيب له ومن معانيه المتناظرة والتي تشبه في بدايتها خيطا رفيعا يتجلى شيئا فشيئا في نهاية المعنى بين البيتين قوله: (9 ،10/ق 58)

سالم أهل الوداد بعدهـــــــــم *** يسلم للحزن لا لتخليـــــد

فما ترجى النفوس من زمـــــن *** أحمد حاليه غير محمـــــود

[1] - يحي شامي، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، مرجع سابق، ص، 96.

وفي موضع آخر يقول المتنبي – معزيا سيف الدولة في خادمه التركي الأمين المطيع

ولولا أيادي الدهر في الجمع بيننا *** غفلنا فلم نشعر له بذنـــــوب

وللترك للإحسان خير لمحســـن *** إذا جعل الإحسان غير ربيب

2- **محور البنية:** وينظر في صيغ المفردات التي يستعملها المتنبي في أغراض شعره المختلفة: كصيغ المصدر الميمي، واسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، واسم الآلة...إلخ)

وقد أكثر المتنبي من هذه الصيغ ومنها قوله يرثي أخت سيف الدولة الصغرى: (20/ق190)

قارعت رمحك الرماح ولكن *** ترك الرامحين رمحك عزلا

لو يكون الذي وردت من الفجـ *** ـعة طعنا أورته الخيل قبـــلا

حيث اشتق من مادة (رمح) اسم الآلة (رمح) وأتى به في صيغة الجمع (رماح) وانظر إلى قوله أيضا في هذا البيت: (38/ق190)

وهو الضارب الكتيبة والطعـــ *** نة تغلو والضرب أغلى وأغلى

وقد اشتق من مادة(ضرب وغلى) المصدر (الضرب) واسم الفاعل (الضارب) وأفعل التفضيل(أغلى) ولم يكتف بذلك بل أضاف توكيدا لفظيا بتكرار اسم التفضيل (أغلى)، أما في بيته الذي يرثى به أخت سيف الدولة الكبرى يقول:

لا يملك الطرب المحزون منطقه *** ودمعه وهما في قبضة الطرب

في البيت الأول أتى المتنبي بصيغة المبالغة (الطرب) وبالمصدر (الطرب) من الفعل (طرب) وأتى باسم المفعول (المحزون) من الفعل (حزن).

ومن استخداماته للمشتقات أنه يأتي باسم الفاعل والمفعول في آن واحد، في مثل قوله يرثي أبا شجاعا فاتك:

من كل قاضية بالموت شفرته *** ما بين منتقم منه منتقـــــــــم

وقوله يعزى سيف الدولة بعبده يماك:

فعوض سيف الدولة الأجر إنه *** أجل مثاب من أجل مثيـــــــب

ومن تنوع صيغ المتنبي أيضا أنه يأتي بالفعل مبنيا للمعلوم ثم يأتي به مبنيا للمجهول يقول من قصيدة أخرى يرثي فاتكا أيضا

مازلت تدفع كل أمر فـــــادح *** حتى أتى الأمر الذي لا يدفـــــع

ونراه يأتي بالمصدر الميمي في قوله في أخت بسيف الدولة الكبرى :

حللتم من ملوك الأرض كلهم *** محل سمر القنا من سائر القصب

وكذلك يكثر المتنبي من إيراد الجموع بكل صيغها الممكنة مثل قوله:

يا أكرم الأكرمين يا ملك الـ *** أملاك يا أصيد الصيـــــــد

ومن طريقة المتنبي وتصرفه في هذه الجموع قوله: (26/ق18)

ولا رأيت عيون الإنس تدركها *** فهل حسدت عليها أعين الشهب

والعين إن أريد بها حاسة الإبصار جمعت على (أعين) كما ورد ذلك في قوله تعالى:"ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم قلت لا أجد ما أحملكم عليه تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزنا إلا يجدوا ما ينفقون". التوبة (9/91).

أما إن جاءت على (عيون) فيراد بها عين الماء. قال تعالى: "وفجرنا الأرض عيونا فالتقى الماء على أمر قد قدر". القمر(54/11).

ثانيا : بنية البيت :

والبيت عند ابن رشيق القيرواني "كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى"[1].

يشتمل البيت الشعري على الحروف والألفاظ والعبارات، ولا يقوم البيت على عموده إلا بتماسك هذه (الدوال) تماسكا يقيه من التصدع والسقوط.

هذا التماسك لابد له من ارتباط وثيق بين كل لفظة ولفظة، لأن هذه الألفاظ هي مادة البيت الخام التي تكون الجملة الحاملة للدلالة العامة التي يريد الشاعر إيصالها إلى متلقيه دون لبس أو تعقيد.

مع العلم أن كل جملة لها معنى في ذاتها وآخر عندما تتحد مع غيرها من الجمل، وينتج عن ذلك مجموعة من خصائص التراكيب منها:

1- **التعريف**:

*فإن كان بالإضمار، لأن المقام مقام فخر كقول المتنبي: (32، 33/ق244)

وإني لمن قوم كأن نفوسهـــم *** بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

كذا أنا يا دنيا إذا شئت فاذهبي *** ويا نفس زيدي في كرائهها قدما.

أو لأن المقام مقام تكلم ومشاركة وآداء للواجب مثل قوله(3/ق 12)

وإني وإن كان الدفين حبيـــبه *** حبيب إلى قلبي حبيب حبيبي.

وإما لأن المقام مقام الغيبة[2] لكون المسند إليه مذكورا أو في حكم المذكور.كقول المتنبي:(11/ق12)

لئن ظهرت فينا عليه كآبة *** لقد ظهرت في حد كل قضـــــيب

وقوله : (10/ق12)

[1] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،لبنان ،2001،ص، 109،ج1.

[2] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،2004، ص، 48.

وكنت إذا أبصرته لك قائما *** نظرت إلى ذي لبدتين أديـــــــــب

*وإن كان بالعلمية فإنما لتعظيمه، أو لإهانته كما في الكنى والألقاب المحمودة والمذمومة[1] كقول المتنبي :(33، 34/ق190)

يا مليك الورى المفرق محيا *** ومماتا فيـــهم وعـــــزا وذلا

قلدا الله دولة سيفها أنـــــــــ *** ـــت حساما بالمكرمات محلى

وقوله: (28، 29/ق 143)

قبحا لوجهك يا زمان فإنه *** وجه له من كل قبـــح برقـــع

أيموت مثل أبي شجاع فاتك *** ويعيش حاسده الخصي الأوكع

وإما للتفخيم ويدخل في ذلك التعظيم كما في قوله: (17/ق257)

وأين منبته من بعد منبته *** أبي شجاع قريع العرب والعجم

كذلك يؤتى به للتحسر والحيرة مثل قوله: (18/ق257)

لا فاتك آخر في مصر نقصده *** ولا له خلف في الناس كلهم

2- **التنكير**:

وقد ورد في شعر المتنبي لتأدية عدة أغراض منها:

النوعية كقوله : (19/ق143)

يا من يبدل كل يوم حلة *** أني رضيت بحلة لا تنـــزع؟

في هذا البيت خص نوعا مخصوصا متعينا وهو حلة الموت (الكفن)

وكذلك قوله : (39/ق143)

قد كان أسرع فارس في طعنة *** فرسا ولكن المنية أســـــرع

أي نوع من الطعن خاص به

وإما للتكثير كقوله: (18/ق143)

ويد كان نوالها وقتالها *** فرض يحق عليك وهو تبرع

[1] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص،49.

وإما للتعظيم والتهويل كما في قوله : (3، 4/ق256)

وأي فتى سلبتني المنـــو *** ن لم تدر ما ولدت أمـــــــه

ولا ما تضم إلى صدرها *** ولو علمت هالها ضمـــــــه

وقوله : (1/ق12)

لا يحزن الله الأمير فإنني *** لأخذ من حالاته بنصـــــيب

وإما للتقليل كما في قوله :(33/ق18)

ما كان أقصر وقتا كان بينهما *** كأنه الوقت بين الورد والقرب[1]

3- **الجمع بين تركيبتين** : في مثل هذا يجمع المتنبي بين التعريف والتنكير كما جاء في قوله :(28، 29/ق143)

قبحا لوجهك يا زمان فإنـــه *** وجه له من كل قبـــح برقـــع

أيموت مثل أبي شجاع فاتك *** ويعيش حاسده الخصي الأوكع

وكذلك في قوله : (33/ق 18)

ما كان أقصر وقتا كان بينهما *** كأنه الوقت بين الورد والقرب

هنا جمع المتنبي بين التعريف (الوقت) والتنكير (وقتا)

فالمتنبي شكل الوقت وكأنه شخصا عكر صفو الحياة على سيف الدولة في فقد أخته، ولهذا نكر (الوقت) في الشطر الأول لهدم معرفة الغيبيات وما تحمله من أخبار.

أما في عجز البيت فقد عرف (الوقت) لأنه تحدث عن سير حركة الأيام وسرعة تقلباتها، ولذلك فإن الشاعر عندما أراد مدح سيف الدولة عرف (الزمان)، في قوله: (42/ق175)

وحالات الزمان عليك شتى *** وحالك واحد في كل حال

[1] - القرب : قال الأصمعي : "قلت لأعرابي". ما القرب؟ قال :"سير الليل، الورد: الغد ، ينظر شرح الديوان، ج1/ق18، ص، 105.

لأن موقف سيف الدولة واحد مهما تغير الزمان ولهذا كان من المناسب أن يعرف الزمان.

4- الحذف: ومن ذلك قوله يرثي ابن سيف الدولة : (6/ق178)

ومثلك لا يبكي على قدر سنه *** ولكن على قدر المخيلة والأصل

و التقدير: (ولكن يبكي على قدر المخيلة والأصل) فحذف الفعل المبني للمجهول – هنا – لمعرفة سبب البكاء، لأنه لم يبلغ مبلغ الرجال مما يوجب فرط البكاء عليه، ولكنه يبكي على قدر أصله وفراسته.

أما في قوله :(26/ق244)

يقولون لي: ما أنت؟ في كل بلدة *** وما تبتغي؟ ما أبتغي جل أن يسمى

فقد حذف الخبر، والتقدير:(ما أنت صانع) والحذف هنا للتعظيم لأن الخبر يحتمل أفعال كثيرة، وليس الصنع فقط.

ونجده في موضع آخر يحذف الفعل ويبدأ مباشرة بالمفعول المطلق في مثل قوله :

قبحا لوجهك يا زمان فإنه *** وجه له من كل قبح برقـــــــــع

5- التقديم والتأخير: وذلك في مثل قوله:(20/ق190)

قارعت رمحك الرماح ولكن *** ترك الرامحين رمحك عزلا

حيث قدم الشاعر ما حقه التأخير وهو المفعول به (رمحك) وآخر الفاعل (الرماح) وكرر ذلك – أيضا – في عروض البيت، عندما قدم المفعول به (الرامحين) وآخر الفاعل (رمحك)

وفي موضع آخر نجده يقدم الفاعل عن الفعل في مثل قوله:

مثلك يثني الحزن عن صوبه *** ويسترد الدمع عن غربـــــــــه

بالإضافة إلى ما سبق استعمل في شعره الكثير من أدوات الربط مثل حروف العطف في مثل قوله:

إني لأجبن من فراق أحبتـــي *** وتحس نفسي بالحمام فأشجع

ويزيدني غضب الأعادي قسوة *** ويلم بي عتب الصديق فأجزع

كما استخدم الشاعر أدوات الاستقصاء مثل (كل) ومن ذلك قوله:

ولى وكل مخالم ومنـــــــادم *** بعد اللزوم مشيع ومودع

من كان فيه لكل قوم ملجـــأ *** ولسيفه في كل قوم مرتفع

وقوله من قصيدة أخرى : (10/ق12)

وما كل وجه أبيض بمبـــارك *** ولا كل جفن ضيق بنجيب

وهناك روابط أخرى استخدمها المتنبي استخداما مخالفا للمعهود ومنها انتهاء البيت الشعري بمعطوف كالمترادف في مثل قوله: (9/ق18)

كأن فعلة لم تملأ مواكبـــــها *** ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

وقوله : (15/ق18)

وهمها في العلا والملك ناشئة *** وهم أترابها في اللهو واللعب

ومن مخالفته للمعهود إرجاع الضمير العائد للغائب إلى نفسه في مثل قوله : (32/ق244)

وإني لمن قوم كأن نفوسنـــــا *** بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

كان القياس أن يقول : (كأن نفوسهم)، غير أنه اختار رد الكناية إلى الإخبار عن النفس.

ومن مخالفته للمعهود أيضا **جعل الضمير العائد على جماعة النسوة مفردا مؤنثا**: (29/ق175)

وليست كالإناث ولا اللواتـــي *** تعد لها القبور من الحجال

و القياس يقتضي أن يقول:(لهن)

ومن خروجه أيضا **إدخاله حرف النداء على الظرف** كقوله:(2/ق190)

أنت يا فوق أن تعزى عن الأحـــ *** باب فوق الذي يعزيك عقلا

ومنها **إدخاله حرف اللام عل الفعل** كقوله : (9/ق12)

لأبقي يماك في حشاي صبابـــة *** إلى كل تركي النجار جليب

ومنها دخول اللام على اسمين متتاليين في بداية البيت كقوله:

وللترك للإحسان خير لمحسن *** إذا جعل الإحسان غير ربيب

كما أن المتنبي كان يخلق تجاوبا بين ألفاظه وحركة نفسه وانفعالها وذلك عن طريق الأسئلة التعجبية في مثل قوله: (8، 9/ق148)

أين الذي الهرمان من بنيانــه *** ما قومه ما يومه ما المصرع

تختلف الآثار عن أصحابهــا *** حينا ويدركها الفناء فتتبـــع

أنظر لهذا الإيقاع المتناغم الذي شكله الشاعر عن طريق الأسئلة الإستفهامية (ما قومه؟ ما يومه؟ ما المصرع؟)

يطلق المتنبي الكلمة ويستخدمها استخدامات متعددة ولكن في سياق وظيفي واحد و"اللغة عنده فعل ونواة، حركة وخزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها، وموسيقاها لها وراء حروفها ولمقاطعها دم خاص، ودورة حياتية خاصة فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده"[1].

ولعل هذا ما كان يقصده عبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه عن (البلاغة)و(الفصاحة) و (البيان) و (البراعة) حيث قال : "...ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية"[2]

يستخدم المتنبي كل الصفات التي تخص مرثية عندما يكون في باب الرثاء ويستخدم كذلك الصفات الملائمة للممدوحه عندما يكون في باب المدح وكذلك الحال في باب الفخر والهجاء ...يقول في رثائه جدة سيف الدولة : (5/ق 244)

بكيت عليها خيفة في حياتها *** وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما

استخدم الشاعر صفة (الثكل) وهي أنسب بين الابن والأم، وعندما كان الكلام عن أبي شجاع فاتك الأسدي اختار له المتنبي (الحمام) حيث يقول :(4/ق143)

[1] محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،1981، ص، 24.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، 1992، ص، 43.

إني لأجبن من فراق أحبتـــي *** وتحس نفسي بالحمام فأشجع

وعندما عزى سيف الدولة بعبده يماك ذكر ما يناسبه وهو الردى حيث قال :(16/ق12)

كأن الردى عاد على كل ما جد *** إذا لم يعوذ مجده بعيـــوب

مما سبق، يطبق المتنبي المقولة النقدية القديمة "لكل مقام مقال، فهو راع لموضوعه من كل جوانبه وبالتالي نجح في –اعتقادي-، إلى حد كبير في جلب عشاق وقراء شعره.

ثالثا : بناء القصيدة:

حدد القدامى بنية القصيدة المدحية النموذجية، وهي بنية تقتضي الوقوف على الأطلال فالنسيب ووصف الرحيل إلى الممدوح، ثم الانتهاء إلى المدح.

وقد أشار ابن قتيبة إلى ذلك في سياق تعليله لأقسام القصيد العربي ورأى في انتهاجه آية الإجادة ودليلا على بلاغة القول الشعري "... الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب..."[1].

ويقصد ابن قتيبة بقوله هذا إتباع السنن الشعرية القديمة والمألوفة، كالبكاء على الأطلال ووصف الديار إلى غير ذلك، وهذا ما تواضع عليه الرواة ومؤرخو الأدب قديما على أن شاعرية الشاعر مشروطة بخضوعه للسن التقليدية القديمة والشاعر المجيد والفحل هو من ينسج على نظام الجاهليين.

غير أن هناك من خرج عن هذه السنن من المحدثين وعلى رأسهم أبو نواس فاستبدل وصف الديار والبكاء على الأطلال بوصف الخمرة وشاربها وساعيها وفي هذا يقول :

صفة الطلول بلاغة القدم *** فاجعل صفاتك لإبنتي الكرم

واتبع أبو نواس في دعوته بعض من عاصروه، ومنهم المتنبي إذ يذكر في بعض قصائده النسيب في ابتداءاتها حيث يقول :

[1] - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، طبعة محققة مفهرسة، دار الثقافة، لبنان، بيروت، 1964، ص،20، 21.

إذا كان مدح فالنسيب المقــدم *** أكل فصيح قال شعرا متيم

غير أن المتنبي في بعض مدحياته نجده يخضع إلى المقومات البنيوية القديمة من ذلك مدحيته في عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكي والتي مطلعها:

صلة الهجر لي وهجر الوصال *** نكساني في السقم نكس الهلال[1]

قف على الدمنتين بالدو من ريــ *** ـا كخال في وجنة جنب خال

يطلب المتنبي في هذين البيتين الوقوف على الدمن على طريقة الأقدمين بالدو أي الفلاة القفر، وريا: اسم الحبيبة.

وتمهيدا للتخلص من وطأة المقدمة عن طريق التنويع في مطالع قصائده المدحية، حيث نجده بدأ يفتتح بعضها بالتأمل الحكمي، ويقول في مدحه لسيف الدولة للحمداني:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم *** وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها *** وتصغر في عين العظيم العظائم

ولعل هذا التصرف في المنهج التقليدي يبرز في أوضح صوره في قصيدة الرثاء عند الشاعر بصفة خاصة فلا تابع القدماء ولا واكب المجددين بل إنه نهج نهجا يميزه عن غيره، وذلك بتركه الإثارة وشد الانتباه في مطالعه الرثائية التي تنوعت بين الحكم، وبين الدخول المباشر في غرضه، وبين إبداء تجربته الشعورية من النهاية.

1- البداية بالحكمة :

ففي رثائه لمحمد بن إسحاق التنوخي يبدأ بهذا التقرير الحكمي فيقول:

إني لأعلم واللبيب خـــــــــبير *** إن الحياة وإن حرصت غرور

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى *** أن الكواكب في التراب تغــور

ما كنت آمل قبل نعشك أن أرى *** رضوى على أيدي الرجال تسير

2- **الدخول المباشر في غرضه:** ومن ذلك قوله يرثي عضد الدولة في عمته:

آخر ما الملك معزى بـــــه *** هذا الذي أثر في قلبـــــــــه

[1] - يحي شامي، شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،1997،ص،236.

وقوله في فاتك :

يذكرني فاتكا حلـــــــــمه *** وشيء من الند فيه اسمـــــــه

ولست بناس ولكننـــــــــي *** يجدد لي ريحه شمـــــــــــه

3- **البداية من الآخر أو خلاصة التجربة الشعورية**: ومن ذلك قصيدته في ابن سيف الدولة حيث يقول :

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل *** وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلـــي

كأنك أبصرت الذي بي وخفتـــــه *** إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل

4- **الجمع بين البدايات :** حيث جمع المتنبي بين الدخول المباشر في غرضه وبين الحكمة في قصيدة واحدة، حيث يقول معزيا سيف الدولة في عبده يماك:

لا يحزن الله الأمير فإننـــــــــــي *** لآخذ من حالاته بنصيـــــب

ومن سر أهل الأرض ثم بكى أسى *** بكى بعيون سرها وقلـــــوب

وإني وإن كان الدفين حبيـــــــــبه *** حبيب إلى قلبي حبيب حبيبي

5- **توزيع أبيات الحكمة في قصائده :**

لم يقف المتنبي عند استعمال مراثية بالحكم بل أن هذا الحكم تتوزع على القصيدة كلها، فتارة نجدها في وسط القصيدة، وتارة في آخرها، ففي رثائه لـ (يماك التركي) تأتي حكمه في وسط القصيدة فيقول :

وما كل وجه أبيض بمبارك *** ولا كل جفن ضيق بنجـــيب

وتستمر الحكم متوسطة القصيدة كما في رثائه لوالدة سيف الدولة : (13/ق175)

وما أحد يخلد في البرايـــــا *** بل الدنيا تؤول إلـــــى زوال

ويتكرر ذلك في رثائه لعضد الدولة حيث يقول: (15/ق39)

يموت راعي الضأن في جهله *** ميتة جالينوس في طبـــــــــه

ومن الأبيات التي تأتي فيها الحكم في النهاية قوله يرثي أخت سيف الدولة الكبرى : (42 44/ق12)

تخالف الناس لا اتفاق لهـــــم *** إلا على شجب والخلف في الشجب

فقيل تخلص نفس المرء سالمة *** وقيل تشرك جسم المرء في العطب

ومن تفكر في الدنيا ومهجته *** أقامه الفكر بين العجــز والتعــب

مما سبق ذكره يمكنني طرح التساؤل الآتي، لماذا لجأ المتنبي إلى هذه الحكم وتوزيعها على قصائده؟

لعلي ذكرت فيما سبق سبب استهلال المتنبي لقصائده بهذه الحكم، وكذلك سبب ختامه لها بها، حيث كان يهيئ المستقبل لها للوداع، كما هيأه للبداية لا سيما أن الخاتمة تبقى راسخة في ذاكرة المستقبل، ولهذا يقول ابن رشيق : "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[1].

والسؤال الآخر الذي يمكن طرحه هو: لماذا تأتي الحكم في وسط القصيدة لدى المتنبي؟

في اعتقادي أن السبب يعود إلى الغرض من القصيدة في الأساس، لأن القصيدة التي ينظمها الشاعر – سواء أكانت مرثية أو مدحية- ليست استجابة سريعة للحدث، بل أن الشاعر يستغل الحدث أساسا ليأخذ منه العبر، فكأني بالشاعر يخلو بنفسه قبل عرض عقله على القراء ومن ثم يستغل الحدث ليظهر الصبر والجلد قبل أن يطلبه المعزى أو يظهر فرحه وشغفه قبل أن يطلبه الممدوح، إذ جعل الشاعر من نفسه الرجل العاقل الذي يقتدى به الجميع ولهذا جاءت قصائده مليئة بالحكم المتوازنة كتوازنه في تلقي الخبر.

ويعود السبب الآخر في اعتقادي إلى ضعف الدافع خاصة في قصائد الرثاء لولا حبه لسيف الدولة. و لهذا جعل الشاعر نفسه متحدثا باسم الأمير، وحديث الأمراء لابد أن يكون مشبعا بالحكم.

إن تقسيم الشاعر لحكمه على القصيدة أشبه إلى حد ما بحياة الإنسان التي تبدأ بحكمة وتنتهي بحكمة، وما بين البداية والنهاية صراع الإنسان مع الحياة، وهذا ما كان يعاني منه المتنبي خلال مسيرته الحياتية، حيث كان يرغب في حياة سعيدة على رأس إمارة من الإمارات العربية آنذاك.

[1] - ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص، 210.

6- تعدد الأغراض وتداخلها في القصيدة الواحدة عند المتنبي:

لعل السمة البارزة في قصائد المتنبي هو ذلك التمازج بين الأغراض خصوصا بين المدح والرثاء حتى يكاد يطغى المدح على الرثاء في المرثية باعتبارها الغرض الأساس للقصيدة، وهذا أمر مبرر للشاعر لا سيما هذا الأخير رثى أناسا لا تربطه بهم علاقة سوى قربهم من سيف الدولة مثل عبده (يماك التركي) وابن عمه (تغلب أبي داود)، والملاحظ على هذا الغرض عند الشاعر انه يتجاوز المرثي إلى (المعزى) خصوصا إذا كان هذا الأخير أميرا كسيف الدولة، بحيث يخلع عليه صفات تتجاوز الطبيعة الإنسانية.

- من ضعف وخوف... - إلى أقاصي الاحتمال وكأنه يمدحه بهذا الرثاء.

بل يمدحه لكن هذا المدح ذو علاقة قوية بموضوع الرثاء نفسه، وفي هذا يقول: (2/ق190)

أنت يا فوق أن تعزى عن الأحـ *** ـباب فوق الذي يعزيك عقــلا

وقوله : (6/ق 190)

أجد الحزن فيك حفظا وعقلا *** وأراه في الناس ذعرا أو جهلا

وأحيانا يمتطي الشاعر القصيدة – وخاصة المتعلقة بالرثاء – تعبيرا عن حبه وتنفسيا عن مكنونه للمقصود الأبعد في قصيدته وليس للمرثي نفسه، وكأنه يتخذ المرثي وسيلة للبوح بمشاعره، وهنا يقول : (3/ق 12)

وإني وإن كان الدفين حبيبه *** حبيب إلى قلبي حبيب حبيبي

وهو بهذا لا يستطيع حبس نفسه، وإلجام الدفين من مشاعره، مع أن المناسبة غير المناسبة التي يتحدث عنها، وهذا امتداد لتحول الرثاء عند المتنبي إلى أغراض أخرى.

وتعدد الأغراض في قصائد المتنبي، يعزى في اعتقادي إلى نفسية الشاعر المعقدة وكذلك خليط المشاعر التي تنتابه إزاء ممدوحه أو مهجوه أو مرثيه.

الأداة في قصائد المتنبي في آثار النقاد قديما وحديثا:

القصيدة الشعرية الجيدة، شأنها شأن بقية الفنون الأخرى، لابد لها من **التفاعل** بين شكلها ومضمونها أو بين الرؤية والأداة ونتيجة هذا التفاعل نحصل على تشكيل الصورة النهائية لها كما ذكرت سابقا.

يقول د/أيمن العشماوي في كتابه (قصيدة المديح عند المتنبي): "كان المتنبي نبضا خاصا في عصره بل قل في الأدب العربي كله شأنه في هذا شأن الفنان الأصيل المبدع. كان نبضا من التعالي...والتسامي إلى السيطرة على العالم وتغييره، وشاعر كهذا لابد أن يكون لنسيجه الشعري تفرده وخصوصياته".

هكذا نجد عناصر الأداء الفني عند المتنبي تمثل عالما متفردا ومتكاملا، وهو عالم ذو طبيعة خاصة على مستوى طموحه وجموحه وغضبه وتمرده وتوحده وتعاليه وتيهه.

وقد لاحظ ذلك أبو العلاء المعري فيما يرويه عنه الواحدي في شرحه لديوان المتنبي في الخبر التالي: وقرأت على أبي العلاء المعري ومنزلته في الشعر، فقلت له يوما في كلمة:"ما ضر أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى؟ " فأبان لي عوار هذه الكلمة التي ظننتها، ثم قال :"لا تظن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها. فجرب إن كنت مرتابا".

وها أنا ذا أجرب ذلك منذ العهد، فلم أعثر بكلمة لما أبدلتها أخرى كانت أليق بمكانها.

والمتنبي كما قال أبو العلاء المعري"لا يبحث عن الكلمات العادية وهو لا ينشد الكمال فحسب، بل يبلغ أعلى درجاته، إنه بمفهوم الفن الحديث يحاول أن يبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع نغمة النفس ـ و تتقرب منه وتربط الأصوات بكلمات وتتجمع الكلمات ببواعث أو دوافع ينتج عنها في نهاية الأمر ومعنى أو مضمونا".

إن الشيء الذي ساعد المتنبي على ذلك، هو معرفته للغة ظاهرها وخبيئها.

لقد استطاع المتنبي في تمرده الثائر، وبدافع من طموحه الذي لا يحد أن يخلق في شعره نسقا جديدا من المفردات ومن التراكيب اللغوية لتصبح انعكاسا لصورته الداخلية التي تعبر بدورها على حالته الشعورية.

من أجل هذا كان للنقاد القدماء الكثير من المآخذ حول لغته الشعرية بما أسموه بالتعقيد والتكلف والتعسف وخروجا عن المنطق. لكن وفي نظري أن مثل هذه اللغة هي أنسب أداة للتعبير عن ثورة المتنبي التي لا تحد وإحساسه بالتفرد والذاتية مما دفعه إلى محاولة اكتشاف علاقات جديدة وتراكيب جديدة ولغة جديدة متفردة تتناسب مع موقفه النفسي.

وقد أخذ عليه بعض النقاد مآخذ منها :

قوله في رثائه لأم سيف الدولة : (10/ق175)

صلاة الله خالقنا حنـــــــوط *** على الوجه المكفن بالجمال

على المدفون قبل الترب صونا *** وقبل اللحد في كرم الخلال.

فقالوا :"ماله ولهذه العجوز يصف جمالها" وعده الثعالبي من باب إساءة الأدب بالأدب.

وقال الصاحب بن عباد- صاحب كتاب(الكشف عن مساوئ المتنبي)

"استعادة حداد في عرس"[1]

ومما أخذه عليه الثعالبي تكرير اللفظ في البيت الواحد من غير تحسين.

ومن ذلك قوله :

وأفجع من فقدنا من وجدنا *** قبيل الفقد مفقود المثـــــال

وقوله :

وإني وإن كان الدفين حبيبه *** حبيب إلى قلبي حبيب حبيبي

ومما آخذه الثعالبي على الشاعر وعده من (الغريب الحوشي) قوله :

أيفطمه التوارب قبل فطامه *** ويأكله قبل البلوغ إلى الأكل

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، مرجع سابق، ص، 172.

قال الصاحب: "ومن أطم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة حتى كأنه وليد خباء، وغذي لبن لم يطأ الحضر ولم يعرف المدر"[1].

ومن ذلك أيضا استعماله كلمة (حفش) في قوله:

لساحية على الأجداث حفش *** كأيدي الخيل أبصرت المخالي[2]

وهناك مفردات وتراكيب خالف الشاعر فيها المعهود كنت قد ذكرتها سابقا.

وفي البيت الذي يقول فيه المتنبي: - (32/ق244)

وإني لمن قوم كأن نفوسنا *** بها أنف أن تسكن اللحم و العظما

يقول القاضي الجرجاني:"إن استعمال ضمير المتكلم أو الخطاب بدلا من الغائب، إنما هو حمل على المعنى، لأن هذا هو ذاك، فضلا على أن العرب قد استعملته"[3]. ومع ذلك فقد عاد الجرجاني فقال : "إن مثل هذه الاستعمالات تجوز أحيانا ولا تجوز أخرى. وما فعله المتنبي هو مما يجوز".

وفي البيت الذي يقول فيه المتنبي:

أنت يا فوق أن تعزى عن الأحـ *** باب فوق الذي يعزيك عقلا.

قال الخطيب القزويني: "إن معنى البيت قد يكون :أنت يا سيف الدولة فوق أن تعزى. أو تكون (فوق) هنا نعتا بمعنى أنت يا أعلى من أن تعزى".

أما اليازجي فإنه يحاول أن يجد لها وجها ثالثا، كما ورد ذلك في كتاب طه حسين- مع المتنبي- مفاده أن المنادي يجوز أن يكون محذوفا، وان **فوق** الأولى خبر أنت والثانية خبر آخر أو حالا من ضمير الخبر الأول. وفي هذا السياق يعلق الدكتور إبراهيم عوض – ومن نفس الكتاب – على تخريج اليازجي بقوله: "وهو كما ترى توجيه غير مقبول، إذ

[1] - أبو منصور عبد الملك الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،2000،ج1،ص،212 .

[2] - المرجع نفسه، ص، 196.

[3] - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية،1951،ص،459 .

ليس يعقل أن يبدأ الشاعر في نداء سيف الدولة، ثم يقطع النداء فلا يتمه. إن مثل هذا مقبول في المعابثة، أما في مثل السياق الذي ورد فيه لا يصح".

واللغة الشعرية عند المتنبي تسعى باستمرار إلى البحث عن الجديد وغير المألوف لكي تكون مثالا صادقا لنفسية الشاعر، وبوساطتها يستطيع تشكيل الغريب الجديد الذي يتحسسه كل قارئ للشعر.

وقد أشار إلى هذا د/طه حسين في كتابه – مع المتنبي- حينما رأى أن المتنبي يجري في قصيدته روحا عذبا غريبا ليس من اليسر وصفه ولا تصويره، ولكنه يقول: "تحسه إحساسا قويا بل أنت تقرأ القصيدة فإذا هذا الروح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك، ويشيع في نفسك خفة وطربا والغريب أن هذا الروح العذب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها.

ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالا، وإن شئت فقل: يتخذ ألوانا مختلفة تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقها الشاعر في هذه القصيدة .

لقد أطلت نوعا ما في هذا الفصل، وذلك لأوضح الأداة جيدا للقارئ، والتي استطاع المتنبي بوساطتها أن يرسم لنا أجمل اللوحات الشعرية والتي بقيت إلى يومنا هذا وترددها الأجيال إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

الفصـــل الثانـي

تجليات التشكيل الشعـــري:

1- كيميـاء الخيـــــال

2- التشكيـل المكانـــــي

أ- المكـان لغـــــة

ب- المكـان فلسفيـــا

ج- المكـان فنيـــــا

3- التشكيـــل الزمانـــي

4- التشكيل الموسيقـــــى

5- التشكيـل الشيئـــــي

6- التشكيل الشعري والقصيـدة

إن الكشف عن تجليات التشكيل الشعري، هو نفسه كشف عن تجليات كيمياء الخيال وفاعليتها وقد دفعنا إلى اقتراح إشكالية: كيمياء الخيال في الفن، وطرحها على ضوء المنهج التكاملي، لبيان نشاطها وما تنتج من حوافز هي:

أ- إشارة منظري الفن إلى كيمياء الخيال من خلال نظرياته.

ب-إشارة النقاد التطبيقيين باستعمالهم اصطلاحات الكيمياء في نقد الآثار الفنية.

ج- "الطبيعة الكيميائية للأثر الفني"[1].

كيمياء الخيال من نظريات الفن:

بعد اطلاعنا على عدد لا بأس به من المراجع والمصادر القديمة والحديثة تبين بأن هناك إشارات واضحة إلى كيمياء الخيال وتجلياتها وفاعليتها تتجلى في كتابات منظري الفن، سواء أكانت في فن الكلمة، أم اللون، أو الصوت، أم في فن الحركة.

ومن تلك الإرشارات إلى كيمياء الخيال، قول عبد القاهر الجرجاني من كتابه أسرار البلاغة..." فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو النحت(...) كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من صور، ويشكله من بدع ويوقعه في النفوس من المعاني، التي يتوهم بها الحامد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في صورة الفصيح المعرب المبين المميز والمعدوم المفقود في حكم الموجود والمشاهد (...) ويصنع من المادة الخسيسة بدعا في القيمة يغلو ويعلو، ويفعل من قلب الجواهر، وتبديل الطابع، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والإفهام دون الأجسام والأجرام..."[2].

[1] - السعيد مومني، كيمياء الخيال، التجلي والفاعلية، مجلة التبيين، الجزائر،2002، العدد، 19، ص،49 .

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،1991، ص،196 .

ويقول أيضا من كتابه "دلائل الإعجاز" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب منها خاتم أو سوار..."[1].

وفي إشكالية كيمياء الخيال في الفن، يقول كولردج: "أما الخيال الثانوي، فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد في الإرادة الواعية، هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، لكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد وحينما لا تنسى له هذه العملية، فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة و إلى "تحويل الواقع إلى مثالي"[2].

والأمر نفسه نلاحظه عند الباحث نبيل راغب في مقال له بعنوان (التفاعل الكيميائي في الأدب)، إذ يقول "إن الذي يتصدى لتحليل عمل أدبي ناضج سيكتشف أن العناصر الداخلة في تكوينه قد تحولت من مجرد مواد خام بخصائص معينة، إلى عناصر جديدة ومتميزة ذات خصائص مختلفة تماما، تمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة بين الأعمال الأدبية الأخرى (...) وهذه العملية هي التي تحدث في التفاعل الكيميائي الذي ينتج عنه عناصر جديدة لم تكن داخلة فيه أصلا"[3].

من هنا نقول بأن العمل الأدبي أو الفني بصفة عامة، الذي يفشل في صهر كل عناصره في بوتقته، لا يمكن أن يكتسب الأصالة التي تضمه إلى التراث الإنساني الخالد.

والمتتبع لكتابات الذين ينظرون للأدب والفن عموما، يجد كثيرا من الإشارات إلى كيمياء الخيال.

ومن الذين أشاروا إليها بوضوح في كتاباتهم الشاعر الناقد "ت. س. إليوت" والفيلسوف الألماني"ارنست كاسيرر"، والشاعر المتصوف الفقيه محي الدين بن عربي،

[1] - عبد القاهر الجرجاني، المرجع نفسه، ص، 196.
[2] - كولردج، النظرية الرومانتيكية، ترجمة عبد الحليم حسان، دار المعارف، القاهرة، مصر،1971.
[3] - نبيل راغب،التفسير العلمي للأدب، مكتبة لبنان،1997، ص،135 .

والباحث محمد غنيمي هلال، والشاعر الباحث خليل حاوي، وكذلك الباحث شاكر النابلسي وجليل كمال الدين وغيرهم كثيرون.

ب- كيمياء الخيال من اصطلاحات النقد التطبيقي:

إن المتأمل في نتاج النقد التطبيقي يجد كثيرا من الاصطلاحات النقدية ذات الدلالة الكيميائية، لا ندري أهذا من المصادقة؟ أم أن الدافع إلى ذلك ما يعتمل في القصيدة، فيوجه الناقد بنشاطه عن وعي أو دونه إلى استعمال اصطلاح الكيمياء في ما يبدع الخيال، حيث يبدو أن سنن كيمياء المادة تقارب فعليات كيمياء الخيال، إلا أن الأولى تكون في الطبيعة وأما الثانية بالشعر فتكون في الكلمة.

"والتشكيل يستدعي الكلمة إلى موضعها في النظام اللغوي المحكوم بالسياق الشعري والكلمة في موضعها من نظامها اللغوي تعرف ما سبقها وما يلحقها، وتتفاعل مع كليهما وتؤثر في كليهما، وتتأثر بكليهما"[1].

ولكثرة هده الاصطلاحات الكيميائية في نقد الشعر نكتفي تمثيلا بما يلي منها:
كيمياء الكلمة، كيمياء اللغة، كيمياء الفعل الشعري، كيمياء المعرفة، التفاعل، التحويل، الامتزاج الاختلاط، الانصهار، الخلق، الوحدة العضوية، التركيب، العجن، الإذابة، المسخ، النحو، الصوغ الصناعة، التصيير، الانحلال، البلورة، السبك الإكسير...

ج-كيمياء الخيال من طبيعة الأثر الفني:

يبدو من خلال النماذج العديدة للاصطلاحات الكيميائية، أن الأثر الفني ذو طبيعة كيميائية من تشكيل ملكة الخيال، وهي التي شجعت النقاد على استعمالها، ولقد أدرك ذلك كبار الفنانين ومنهم الشعراء الكبار.

"لقد كتب" أرتيررامبو "ARTHUR Rimbaud" قصيدة بعنوان" Alchimie du Verbe"وترجم"رمسيس يونان" هذا العنوان بـ"كيمياء الكلمة وترجمه أيضا سمير

[1] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،1978،ص،113 .

الحاج شاهين بـ"سيمياء الكلمة"[1] وسواء أكانت الكيمياء أم السيمياء، أم الخيمياء... فكلها مهارات يسعى بها صاحبها إلى تحويل الشيء والأشياء إلى أشياء جديدة تخالف الأولى لأغراض عديدة... والدارس لقصيدة "رامبو" يلحظ أن متنها انبثق من منافرات وتفاعلات وتحولات شديدة شكلت عالما غريبا على غير مثال سابق.

مثل قول المتبني يصف أعضاء محبوبته:

كم قتيل كما قتلت شهيـــد***لبياض الطلى وورد الخـدود[2]

وعيون ألمهـا ولا كعيـون *** فتكـت بالمتيــم المحمـود.

فمن بديع هذا التشكيل الشعري للصورة، أن فاعل المتبنـي مظـاهر الطبيعـة الحيـة وخد المرأة، فتشكل من ذلك ورد غريب لا نجده إلا فـي هذا البيت الشـعري، كمـا أعرب الشاعر عن شدة تأثره بالهوى الذي أضحى شهيدا من شهدائه، فالتي صرعته هي بيضـاء صافية الأديم ذات خدين موردين وعنق أبيض طويل وعينيها مثل عينـي بقرة الوحش وهما اللتان فتكت بالشاعر فجعلتاه صريعا محمودا متيما.

وهذا هو الإبداع الذي شكله فعل كيمياء الخيال بحيث فاعل الشاعر بين حمرة الخدود الورد، ومنه تم "تشكيل الجميل والجمال الذي لم يكن يعرفه إلا بعد الانتهاء من عملية تشكيله"[3].

وإذا كان اعتماد الشاعر على الواقع المتنوع المختلف في تشكيل هذه الصورة، فإنه لم يبدع كميات منه، وإنما ابتدع كيفيات جديدة تنظم مفردات الواقع على نحو جديد، ولكن هذا التنظيم خضع لعمليات خيالية هائلة منها:

التفاعل والصهر فالتحويل فالتشكيل، وبالتالي نتج على أثر ذلك صورة شعرية "للورد" مستخلصة من الواقع بكيفية لا ألفة فيها وهذا من صميم الشعرية، كما نجد الحدس الكيميائي لطبيعة الشعر لدى "شارل بودير" "Charles Baudelaire" قبله في قصيدته

[1] - سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1980.

[2] - مصطفى سبيتي، شرح ديوان أبي الطيب المتبني، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،2000،ص،61 .

[3] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، مرجع سابق، ص، 116.

"Correspondances" والتي مثلت عند الغربيين ما يعرف بـ: "اختلاط معطيات الحواس ذي الدلالة الكيميائية.

والحقيقة أن الشعر العظيم، وإن تعدد، لسانه واحد، لأن طبيعته تعود إلى اللغة "Le Langage" حيث أن الخيال يعتمد في المستويات الدنيا لها، وهما قدرتان إنسانيتان فيهما هذا وذاك"[1].

وتظهر كيمياء الخيال في قصيدة ابن القارض المشهورة (بالتائية الكبرى) حيث يقول:

وكل لسان ناظـر، مسمع، يـد *** لنطق، وإدراك وسمع وبطشة

فعيني تاحت، واللسـان مشاهـد*** وينطـق مني السمع واليد أصغت

ومن الشعر الكاشف عن كيمياء الخيال أيضا تشكيل ليل امرئ القيس وجواده الشعري حيث يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله *** علي بأنواع الهموم ليبتلـي.

وقوله:

له أيطلا ظبي وساقا نعامـة *** وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

ونلاحظ الأمر نفسه عن (جسر) خليل حاوي من قصيدة الجسر

إذ يقول:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا *** أضلعي امتدت لهم جسرا وطيـدا"[2]

فإذا لاحظنا النماذج السابقة لكل من ابن القارض وامرئ القيس وخليل حاوي، نكتشف وبسرعة فعل العقل البشري الذي أنعم به الله عز وجل على عبده، حيث فاعل

[1] - السعيد مومني، م/ س: ص، 50.

[2] - السعيد مومني، خليل حاوي: نهر الرماد، الجسر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،2000، ص،133-141 .

بين المادي والمعنوي ليحصل في النهاية على صورة شعرية متفردة ومخالفة للمعهود والمألوف.

لم أجد في الحقيقة الثابتة يقينا، إنسانا مثل إنسان ابن القارض ولا ليلا كليل امرئ القيس.

ولا فرسا كفرسه، ولا جسرا كجسر خليل حاوي، وإنما بدعها الخيال الإنساني على غير مثال سابق ووفق عمليات بل فعاليات كيميائية شكلت من المختلفات مؤلفات جديدة.

مع العلم أن الشاعر لا يبتغي نقل الواقع كما هو، وإنما غايته تحويل هذا الواقع من هيئة إلى تشكيل جديد مثل لأنا الناطق من قول المتبني:

كم قد قتلت وكم قد مت عندكم *** ثـــم انتفضـــت فـــزال القبـــر والكفن[1]

في هذا البيت الشعري الجميل، هل المتبني قتل ومات عدة مرات؟ هل المتبني انتفض بعد موته وعاد إلى الحياة مرة أخرى؟

إن هذه المعجزة في اعتقادي وهبها الله سبحانه وتعالى لنبيه عيسى عليه السلام دون سائر خلقه، لكن المتبني رد بقسوة على حساده وشرح لسيف الدولة بأنه مات وقتل عدة مرات بالنسبة لهؤلاء الوشاة، لكن المتبني استطاع أن ينتفض ويخرج من قبره.

وعليه فإن المتبني وبواسطة كيمياء خياله الفذ استطاع أن يشكل لنا في البيت السابق الذكر إنسانا لا هو ميت ولا هو حي، بل هو إنسان جديد (ميت حي)، هنا تتجلى قدرة الدماغ الإنساني وفاعليتها كذلك نشاط العقل، حيث يقوم هذا الأخير بعمليات تحويلية هائلة مازالت مجهولة وافتراضية، والعقل أشبه بالمحمول الكهربائي الضخم في ما ينتج، المحمول الكهربائي ينشط في المادة الحسية، وأما الدماغ الإنساني فينشط في الدلالة أو في المادة المحولة إلى دلالة.

[1] - ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم، بيروت،لبنان، ط2، ص، 509.(د ت).

بهذا أكون قد قدمت صورة ولو بسيطة عن كيمياء الخيال في الشعر والفن بصفة عامة والتي تبدو هامة.

1-التشكيل المكاني:

ما معنى المكان؟ وما هو مفهومه؟ وجمالياته؟ وما هي الطرق التي نتوصل بها إلى هذا المفهوم؟

إذا أردنا أن نضع أيدينا على تعريف للمكان ولمس جمالياته فلا بد، أن نتطرق إلى بعض العلوم التي تناولت المكان بالدرس، خاصة أنها كانت المنبع الرئيسي الذي انبثقت عنه مفاهيم المكان المتعددة حسب العلم الذي تناوله بالدرس.

فأفلاطون وأرسطو تحدثا عن المكان في إطار فلسفي، وتناول علم الرياضيات والهندسة والفيزياء المكان بالدرس فكان الركن الأساسي فيها، ثم ما لبث أن دخل عالم الأدب" بشعره ونثره" وإن تكن معالمه أوضح في الرواية والقصة، وهذا لا يعني إطلاقا عدم التفات الشعراء القدامى إلى المكان والاهتمام به، وإلا فماذا نعد الأطلال ووصف الرسوم؟ إلا أن الفارق يكمن في أن المكان لم يعد إطارا للحوادث والمآسي، بل غدا شيئا أعمق، واستطاع الشاعر، بحسه المرهف، أن يكشفه من جديد وبعمله الكثير من مكوناته الداخلية، وأن يجمع شتات الذات الإنسانية التي كبتها الزمن ليطلقها من عقالها، ويعيد تركيبها من جديد في عالم يحلم به.

ولما كان الأمر كما سلف ذكره كان لا بد من التعرض لمفهوم المكان لغويا، وفلسفيا وفنيا.

أ-المكان لغة:

جاء في"لسان العرب، أن الليث قال: "إن المكان في أصل تقدير الفعل مفعل، "لأنه موضع لكينونة الشيء فيه"[1] ويضيف قائلا:. "واشتقاقه من مكان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية والمكان مذكر".

المكان في نظر المفكرين:

نظر الفلاسفة في المكان"L'ES pace" فبدا لهم أن كل الأشياء في العالم الخارجي تشغل مكانا"[2] وهو عندهم قديما امتداد ذو ثلاثة أبعاد،" الطول والعرض والعمق (الارتفاع) حاو وليس جزءا من الشيء المحوي"[3].

وأما المكان "بحسب الوضع اللغوي"[4] "فهو الموضع الحاوي للشيء"[5] أو هو"موضع لكينونة الشيء فيه"[6].

ومعنى الكلام السابق، "أن المكان يختلف عن أي شيء يتحيز فيه"[7] وهذا رأي أرسطو طاليس وقريب منه رأي "الفلاسفة المسلمين حيث تبين لبعض من المتكلمين"[8] أنه عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي وذلك أن يكون سطح الجسم الحاوي محيط بالمحوي، "فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين"[9] وعليه فإن "المكان مفهوم ذهني مجرد ناتج عن تعالق الأشياء"[10] "متعال عليها"[11] مثل الجبل أو غيره.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج13، المرجع السابق، ص،414.
[2] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1984، ص،461، إلى463 .
[3] - المرجع نفسه، ص، 463.
[4] - علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق،ابراهيم الأبياري،دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1987،ص،235-245.
[5] - الراغب الاصفهاني، المفردات في غريب القرأن، مرجع سابق، ص، 471.
[6] - ابن منظور المرجع سابق ج13، ص، 414.
[7] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، مرجع سابق، ص،461.
[8] - ماجد فخري، تاريخ الفلسفة الاسلامية، ترجمة كمال اليارجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، لبنان،1974، ص،77 و 98.
[9] - الراغب الاصفهاني، المفردات في غريب القرأن، مرجع سابق، ص،471.
[10] - عبد الرحمان بدوي، م/س،ص،461، 462.
[11] - المرجع نفسه، ص، 462.

ولكي نقرأ المكان بعلمية أكبر، يجب أن نتحرر من الوقوع في لبس ما يشتبه به ومن ذلك وجوب التفريق تماما بين المادة (La matière) والمكان "L'espace" إن كثيرا ما يقع الخلط بينهما وبالتالي يؤدي إلى "الخطأ الذي يعطل الفكر"[1]

وللحرص على الاحتراز من الخلط بين مفهومي المادة والمكان وحب التنبيه إلى حالاتها وإلى أبعاده.

"ومن حالات المادة"[2] "الصلابة، السيولة، التغور"[3]، التباين"[4] والتزمن"[5]. ومن ومن أبعاد المكان: الطول، العرض، العمق (الارتفاع) والتزمن"[6] هذا عن مفهوم المكان في الفكر القديم، إلا أن مفهومه قد تطور كثيرا في الفكر الحديث منذ أوائل القرن العشرين، وذلك بخلوص المفكرين إلى أنه لا وجود للمكان والزمان المطلقين، إنما الكون كله في حالة تمدد كما يقول اينشتاين.

نستخلص من كل ما عرض من آراء بأن الجذر الحقيقي للمكان هو (كون)، وهو يتضمن الزمان، فلا حدث يقع إلا في مكان ما وفي زمن محدد.

[1] - السعيد مومني، قراءة المكان في علاقته بالتشكيل الشعري، م/س، ص، 18.
[2] - مصطفى محمود، اينشتاين والنسبية م/س، ص،8،9.
[3] - المعجم الوسيط، ج2، ص،666.
[4] - المنجد الفرنسي العربي، ط3، المطبعة الكاثوليكية، دار المشرق، بيروت، لبنان،1984، ص، 514.
[5] - عبدالملك مرتاض، دراسة سيمسائية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل الخليفة م/س، ص،123،121.
[6] - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية،م.ع.د.ن بيروت، لبنان، ص،328،94 .

ب-المكان فلسفيا:

ثمة مفاهيم كثيرة للمكان عند الفلاسفة ابتداء من أفلاطون وانتهاء بفلاسفة العصر الحديث فقد صرح أفلاطون بأن (المكان) حاويا و قابلا للشيء، ورأى أرسطو أن المكان: هو نهاية الجسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى.

ولا يختلف الفلاسفة المسلمون في تعريفهم كثيرا عن فلاسفة اليونان، خاصة في المنطلق الحسي الذي يكمن وراء تعريفهم المكان فإخوان الصفا يرون أن (المكان) كل متمكن هو الجسم المحيط به.

ج - المكان فنيا:

إذا كنا قد مهدنا للحديث عن المكان الحقيقي الذي سعت الدراسات الفيزيائية إلى تحديد أطره وأبعاده وبحثت الدراسات اللغوية والفلسفية عن تعريف حسي له، فاختلفت الآراء أيما اختلاف هذا المكان الحقيقي"لا يمكن فصله عن المكان الفني"[1] فالعالم، كما يقول"شوبنهاور" (هو خيالي أنا)"[2].

إذن هناك مكان ينظر إليه من جوانب وأبعاد مختلفة، فتصبح الأشياء المادية الواحدة متعددة الأشكال تبعا لاختلاف الجانب الذي ينظر إليه، ونفسية الناظر، فقد أرى مكانا ما واسعا في حين يراه غيري ضيقا لا يكاد يتسع لبعوضة.

"فالمكان أكثر من منظر طبيعي، إنه حالة نفسية"[3] ستعاد عن طريقها التاريخ الشخصي المتجذر في اللاوعي المرتبط بهذا المكان أو ذاك، فتواجد الأشياء في المكان

[1] - يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا دراز، مجلة ألف، عدد6،1986، ص، 79 .
[2] - جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا ،ص، 179.

[3] - جاستون باشلار، جماليات المكان، م/س، ص، 179.

الذي نضيف إليه وعي وجودنا الخاص هو شيء ملموس جدا"[1].

وربما يكون أول تعريف وصل إلى أيدي نقادنا للمكان الفني هو تعريف"جاستون باشلار" التالي: (المكان الممسوك بواسطة الخيال) لن يظل مكانا محايدا خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه"[2] إن تعريفات النقاد السابقة فيها شبه إجماع على نقاط معينة في تحديد المكان وأبعاده (فالخيال، والحالة النفسية والوضع الاجتماعي) أساس فيها.

وإذا جاز لنا تعريف المكان الفني كما تبين واتضح من خلال التعريفات المتعددة السابقة فهو: "(المكان الذي يتشكل بفعل الخيال لغويا)"[3].

فالمكان إذن هو المكان الملموس، والخيال هو: خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية.

"أما المكان لغويا فهو المكان المرسوم باللغة سواء أكانت شعرية أم نثرية، ليخرج من ذلك فن الرسم والنحت والتصوير، ولتخرج الأحلام والتهويمات التي يرسم الإنسان من خلالها أطرا وأبعادا للمكان الذي يحب أو يكره كما يشاء"[4].

والمكانية في الشعر تعني بالإضافة إلى ما سبق -الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أوفي أية مساحة أو أرضية تعد لذلك، والمكانية بهذا المفهوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة، الكاملة والمجزوءة... فالتشكيل المكاني في قصيدة من البحر الطويل أو البسيط "لا بد أن تحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من البحر الكامل والسريع"[5].

---

[1] - جاستون باشلار، المرجع نفسه، ص، 179.
[2] - جاستون باشلار، المرجع نفسه، ص، 179.
[3] - حنان محمد موسى حمودة، الزماكنية وبنية الشعر المعاصر، أربد، عالم الكتب الحديث،2006، ص ،24.
[4] - المصدر نفسه، ص، 25.
[5] - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان،1981، ص،111م.

إن المكان الشعري مبدع مثله مثل المكان الأسطوري أو الخرافي..."ويشملهم جميعا المكان الخيالي، والذي يشكله الخيال بدعا على غير مثال سابق"[1] من مادة غنية بتنوع مصادرها واختلافها، بحيث قد "يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع وسمع وينطق إذ لكي يتشكل فإنه يمتص من ظاهرات الشهادة والغيب، كما يأخذ بعض صفاته من ملامح المخلوقات الأسطورية أو الغيبية.

"هكذا ينبثق تشكيل المكان الخيالي، من نشاط اللغة ذات الطبيعة الكيميائية التشكيلية"[2] وبذلك فالمكان الخيالي من أرقى أنواع الأمكنة، وجماليته من أفضل جماليات الأمكنة لأنها تتم عبر كيمياء المكان المدهشة"[3].

وبتشكيل المكان الشعري المؤتلف المختلف، يغني فيتجاوز به المكان الجغرافي فتنة واكتنازا دلاليا.

ومن تجليات المكان الخيالي، المكان الشعري في البيت الموالي لأبي الطيب المتبني وهو من قصيدة طويلة يرثي فيها ابن سيف الدولة الحمداني حيث يقول:

إن تك في قبر فإنك في الحشا ***وإن تك طفلا فالأسى ليس بالطفـل[4].

من المعروف أن القبور في الأرض، أما وأن تكون في القلوب مثل قبر شاعرنا المتبني فهذا من الخيال، وشعرية هذا القبر من خرقه أصول المنطق وقواعد العقل، وجاوز بذلك المعهود وبالتالي تحول القبر من الأرض، حيث التراب والظلمة والجمود والامتداد من طول وعرض وارتفاع، إلى مكان حي ودافئ وعطوف هو القلب، مع حزن عميق لا حدود ولا نهاية له، حيث في تشكيله ينتهي العقل ليبدأ التخييل، ويتجلى التشكيل منه في التفاعل بين المعقول المحدود-القبر- والمخيل المطلق في الحشا أو(القلب)، وهذه المنافرة بين المعقول والمخيل فهي التي أوهجت شعريتها وجعلتها بدعا يسمو قيمة ويعلو على غير مثال سابق.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج11، ج8،م/س، ص، 8،357.
[2] - عز الدين اسماعيل، قضايا الشعر العربي، ط3 م، دار العودة بيروت ط، 1981، ص، 48 إلى 53.
[3] - شاكر النابسلي، جماليات المكان في الرواية العربية، م/س، ص،18.
[4]- الراغب الأصفهاني، العرق الطيب في شرح ديوان أبي الطيب دار القلم، بيروت،لبنان، ص،384.

وبالتالي نجد في هذه القصيدة "ملامح الواقع المحولة إلى غير ما هي عليه فيه"[1] وذلك بفضل كيمياء الفعل الشعري، وقد نبهها الخيال الشعري.

وفي موضع آخر، نكشف ملامح أخرى للمكان الشعري عند أبي الطيب المتنبي وهو مدحه لسيف الدولة قائلا:

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنا *** على الدر واحذره إذا كان مزبدا.

إن المتأمل في هذا البيت الشعري،"لا تستقيم له مقاربه المكان الشعري فيه إلا بقراءة ظاهرية قوامها التفاعل العميق بين القارئ والمكان الشعري"[2] من هذا البيت دون قطع لصلات المكان الشعري بالواقع الذي تصدر عنه القصيدة ككل" وينتمي إليه الشاعر والقارئ على السواء، انتماءا خاصا"[3].

فكلمة "البحر" من البيت الشعري السابق جاءت من مفاعلة الشاعر بين الإنسان (سيف الدولة) والمكان (البحر) فتشكل إثر ذلك مكان شعري جديد، غريب لا نموذج له إلا هو وإن كان قد تشكل من مادة معلومة (الإنسان، البحر) ولكن على غير مثال سابق، وهكذا يتبين أن الشاعر لم يتصرف في الكميات وإنما تصرف في الكيفيات، فانبثقت مبدعات جديدة وذلك هو الإبداع.

أما أن نرى سيف الدولة تحول من شخص عادي إلى بحر، فهذا غير منطقي بل حصل من فعل كيمياء الخيال، حيث تم تحويل وصهر ما هو مادي من مياه وجواهر وأمواج إلى ما هو معنوي دلالي كالإحسان وسعة الصدر و الحنان والرحمة أي هو بموضع النفع والضر فمن جاءه موادعا فاز بإحسانه ومن جاءه مغاضبا لم يؤمن الهلكة.

وباستمرار القصيدة، تستمر المفاعلة التي نشطتها كيمياء الخيال، حيث في الشعر، تفعل في الدلالة اللسانية دون المادة الموضوعية أو تفعل في الأشياء وقد تحولت إلى كلمات وما ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شعرية بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا

---

[1] - عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين، و إلى أين؟ م/س، ص،15.
[2] - غاستون باشلار،جماليات المكان، م/س، ص، 112.
[3] - عبد الملك مرتاض،النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ م/س، ص،15.

بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فتصيبه فعاليات كيمياء الخيال وقد يتحول إلى لسان فيتبدل.

فبحر المتبني في هذا البيت اكتسب ملامح أخرى ليست من صفات البحار، حيث لا نموذج له إلا هو في هذه القصيدة وذلك راجع لفعل كيمياء الخيال.

ومثل أحوال المكان الشعري وتجلياته كثيرة في شعر المتبني وقد شكله فعل متتاليات كيمياء الخيال ومن فاعلياتها، المفاعلة، التحول، التشكل وغيرها...

وهكذا يكون المكان الشعري إشكاليا بتشكيلة متلبسا موحيا متعددا بما يعتمل فيه من تفاعل مستمر بفعلي الكتابة والقراءة، غنيا لا تنفذ دلالته بالتخييل لأنها أخصب وأوسع وأعقد من المكان الجغرافي.تلكم هي إذن، بعض أحياز المكان الشعري والتي كشفنا عنها في بيتين من شعر أبي الطيب المتبني، ويبقى الكثير منها يحتاج إلى تأمل وروية وجهد أكبر ووقت أطول للكشف عن كنهها والاستمتاع بجمالها وتشكيليها.

نلاحظ في معظم الأحيان أن المتبني لا يكتفي بالصورة البصرية الزمانية بل يتعداها ويشكل بواسطة خياله صورة مكانية جمالية ينتقل القارئ والسامع غبرها وبخياله من مكان إلى مكان مثلما يقول المتبني في هذا البيت الجميل:

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى *** أن الكواكب في التراب تغور

فالشاعر استطاع أن يمد الصورة البصرية مساحيا من السماء إلى الأرض بفعل صهره للمعاني التي شكلت هذا البيت الشعري.

2-التشكيل الزماني:

إذا كان الزمان يتلون بحسب مجالات الحياة المختلفة، فيوصف منسوبا إليها مثل" الزمان الفلسفي"، "والزمان الأنطولوجي"، "والزمان المثالي"، "الزمان الذاتي"، "الزمان الجتماعي"، "والزمان الأسطوري"..." والزمان الواقعي"، "والزمان الوجودي"، " والزمان التاريخي"، "والزمان الخرافي"، "والزمان الفيزيائي"، "والزمان الشعري"[1]...

فهذا لا يعني أبدا الفصل بينه- الزمان- وظاهرة المكان، بل هي" إجراء منهجي لا يتعذر_ولا يمتنع، قصد تيسير قراءة أحدهما، وبخاصة إذا قصد بالقراءة تتبع أدق تفاصيلها، كما يمكن قراءتها من خلال إتحادهما"[2].

والذي أسميناه"المكمان"، بديلا من "الزمكان" حيث أصبح من القناعات العلمية في القرن العشرين"[3].

كما أود من وراء اقتراحي مفهوم كيمياء الخيال إلى تبني الروح العلمية عند تأمل الأثر الفني، لأنه من طبيعة كيميائية خيالية، وبخاصة في الشعر، لمقاربة تشكيل القصيدة.

ولا نعني به أبدا أننا نتوسل لذلك قواعد ومعادلات الكيمياء الطبيعية، إذ أننا لم نقصد بهذا المفهوم الأصيل في الفن تلك الإجراءات العلمية الصرفة، فإنه مثلما دعا "غيستاف لانسون" بقوله: "لتبني الروح العلمية في الأدب لا قواعد العلم".

كما أن الدعوة إلى فهم الشعر ونقده من منظور كيمياء الخيال تبدو هامة لأنها طريق له غايات علمية مثل: معرفة خصائص ومميزات تلك التفاعلات الغربية التي تقدمها الكلمات حينما ترتبط ببعضها بكيفيات لا عهد للغة بها، ثم ما ينجم من تأثيرات متبادلة في الدلالات وما يطرأ عليها من تحولات.

[1] - عبد الرزاق قسوم، مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد،م. و. ك، الجزائر،1986، ص، 7.
[2] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م/س، ص، 227،228.
[3] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، م/س،ص، 558، 463.

"فالتنظيم اللغوي الذي يبرز دور الصوت في الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل في سياق خاص يتعدى بالكلمة مدلولها الجامد ووظيفتها المألوفة ويبدي نزوع الإيقاع إلى التشكل للقيم الموسيقية للكلمات، ليست وحدات مفردات، وإنما أنظمة وتشكيلات"[1]. فالشعر يخالف نظاما لغويا قياسيا، لينتهي إلى نظام لغوي له قياسه."إن الشاعر لا يخلق كلمات، وإنما يخلق علاقات"[2].

من هنا نخلص إلى أن مشكل الشاعر، إذن"مشكل تشكيل وليس مشكل توصيل" ولا مشكل تجميل"[3]، وإنما ثمة موقف من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله.

إن هذا التوجه في فهم التشكيل الشعري من الطبيعة الكيميائية الخيالية من حيث تجلياتها وفاعليتها يقودنا إلى مقاربة الزمن الشعري من خلال قول أبي الطيب المتنبي في هذا البيت الشعري.

كم قد قتلت وكم قد مت عندكم *** ثم انتفضت فزال القبر والكفن

ونقتصر في تتبع تجليات الزمن الشعري من تشكيل القصيدة ولا نتوسع في ذلك، إذ يكفي لبيان ذلك، تجل واحد في هذا البيت، نقف فيه على نشاط كيمياء الخيال في تشكيل الزمن الشعري. إن زمنية البيت الشعري السالف الذكر من منظور العقل، كاذبة باطلة، لا يعقلها ولا يتقبلها أي كان.

إذ كيف يقتل المتنبي؟ ثم كيف يموت ثانية؟ ثم ينتفض حيا ثالثة؟ إن هذا الأمر لم يحدث في التاريخ إطلاقا.

فبهذا التشكيل الجسدي للمتنبي، الإنسان الميت الحي، يتشكل زمن شعري أيضا، فلا وجود لجسد دون زمان ولا زمان بلا مكان.

ومن هذا التزامن (بمفهوم تفاعل أزمنة مختلفة، لا بمفهوم حدوث أشياء في زمن واحد) كان الزمن الشعري الذي يؤرخ لهذا الإنسان الميت الحي، ثم يضيف المتنبي قائلا:

---

[1] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،1978، ص،115،113.

[2] - نفس المصدر، ص،114.

[3] - نفس المصدر، ص،115.

قد كان شاهد دفني قبل قولهم *** جماعة تم ماتوا قبل من دفنوا

الجماعة التي شاهدت دفن المتبني في فترة زمنية ما، ماتت بدورها في فترة لاحقة، لكن المتبني مازال حيا يرزق.

نلاحظ هنا بأن تشكيل الزمن الشعري غريبا - حيث هو تفاعل أزمنة عديدة مختلفة- غرابة المكان والجسد الشعريين، بل غرابة كل ما هو شعري، وهذا من فعل كيمياء الخيال إلا أنها خيالية تفعل في الدلالات دون الحس.

فرد المتبني لوشاته لدى سيف الدولة كان ردا قاسيا وكأنه رماهم بقنابل كيميائية مادية غير أن الواقع غير ذلك حيث رد عليهم عن طريق كيمياء خياله والتي تعمل في الدلالة عمل الكيمياء الطبيعية في المادة المحسوسة.

وفي موضع آخر يقول المتبني:

أنام ملء جفوني عن شواردها *** ويسهر الخلق جراها ويختصم

"إن سياق الأحداث وترابط الأفعال في هذا البيت الشعري يحرك الأزمان"[1] الملازمة للأفعال، فلا يكون الماضي ولا المضارع ولا الأمر لما وجدت له في الأغلب الأعم، بل يحدث تحريك للأزمان لتغطية الأحداث ولو كان التعبير عنها بالمضي أو الحلول.

فلو تساءلنا عن أزمنة هذا الحدث في هذا البيت الشعري وقلنا:

"هل ينام المتبني الآن؟ هل يسهر الخلق الآن؟ هل يختصمون الآن"؟ فالجواب إنه ينام منذ أن صارت له طريقة وأسلوب، وهم يسهرون منذ أن أرادوا أن يستمتعوا به، وأن يتعلموا منه وأن يبحثوا عن عيوبه وأن يقارنوا بينه وبين سابقيه ومعاصريه، وهم

[1]- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر أبي الطيب المتبني، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر،2002،ص، 352.

قلما يتفقون، فمنهم المغالي في التعصب له، والمغالي في التعصب عليه بجوار الكاره والغاضب والحاقد والمندهش..."فبفضل صهره ومفاعلاته للأزمان استطاع المتبني أن يضع الحدث" يسهر "في زمن الحضور أو الحلول تضييق عليه"[1].

فقد بدأ من زمن واستمر إلى لحظة حديث المتبني عنه، وإلى يومنا هذا وهو يستمر، وها أنا ذا بعد وفاته بألف سنة أسهر باحثا عن سر جماله الفني وتفرد إبداعه، والساهرون كثيرون ولست وحدي فيما أبحث.

ومن هنا فإن المتبني استطاع أن يشكل لنا زمنا شعريا متفردا ومستمرا حيث ينتهي بانتهاء الوجود.

وهكذا فإن الزمن الشعري وعلى الرغم من خصوصيته يشاكل الزمن الوجودي في كونه يسرى في كل الأشياء إذ به ينضبط عالم القصيدة في ظاهراته المختلفة.

3-التشكيل الموسيقي:

إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة العربية ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءاتها في إطار الزمن، والتشكيل المكاني هو الحيز أو الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار المكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء والتضاد بين التشكيلين السالفين...

"وكما اختلف إيقاع الزمن باختلاف إيقاع البحور، واختلاف إيقاع المكان من اختلاف إيقاع البحور أيضا، فإن التشكيل الموسيقي يكون أكثر اختلافا من بحر إلى بحر أكثر من بقية الأشكال، وذلك لأن الإيقاع الصوتي أكثر تميزا"[2].

وبما أن التشكيل الموسيقي في الشعر مرتبط بالتركيب الصوتي للقصيدة، والدراسات الصوتية لشعرنا العربي ما تزال ضامرة ومتأخرة ولا توفر للدارس ما يطمح إلى فهمه من تشكيلات وأنماط إيقاعية تساعده على الاستقراء والتقصي فلا بد أن يقتنع بما هو متاح، لا لوصف الإيقاع الشعري، وإنما للتعريف العام لعنصر التشكيل الموسيقي في القصيدة وإليكم موسيقى القصيدة عند المتبني.

[1] - ـ منير سلطان، مرجع سابق، ص، 339.

[2] ـ عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان،1981، ص، 114 .

موسيقى القصيدة: النغم الداخلي، الوزن والقافية وعلاقتهما بالمعنى الشعري

البنية الإيقاعية وتنقسم إلى:

I الإيقاع الداخلي:

الظاهرة اللافتة في شعر المتبني هي وفرة العنصر الموسيقي الذي يعطيّه الشاعر أهمية كبيرة، حتى إنه يكاد يعطي لكل مظهر من مظاهر الحياة موسيقاه و ألفاظه الخاصة.

وإذا حاولنا أن ندرس العناصر الموسيقية في شعر المتبني نجدها تنقسم قسمين: قسم ينمو الإيقاع فيه من المظاهر الخارجية للنغم وهو ما يتمثل في الوزن والقافية، ثم المحسنات الصوتية التي نراها عند الشاعر في الطباق والجناس والتكرار، وقسم يتجاوز الإيقاع فيه هذه المظاهر إلى أن يكون سرا يصل ما بين العالم الداخلي للشاعر وبين الكلمة، ويعتمد فيه الشاعر على الطاقة الإيحائية التي تفجرها الكلمة استجابة للإيقاع النفسي الذي صدرت عنه القصيدة والشاعر يربط بين أجزاء قصيدته ربطا دقيقا بحيث تنسجم المفردات مكونة إيقاعا وجرسا موسيقيا أخاذا للكلمات والحروف.

ولو أمعنا النظر وأرخينا السمع في قوله: (22/ق244)

ولو لم تكون بنت أكرم والد *** لكان أباك الضخم كونك لي أمّا

لوجدنا اللام هنا تكرر ست مرات، ومثلها الكاف أيضا، والميم أربع مرات،وهذا التكرار لم يكسر الموسيقى الداخلية بل يزيدها تنغيما وجرسا موسيقيا، كما أنها لا تخلق صعوبة في النطق نظرا لتباعد مخارج حروفها من جهة وتوزيعها المحكم داخل البيت من جهة أخرى.

هذه السلاسة والسهولة في نطق المفردات وتناغمها جعلت الشاعر يكثر من امتداد الصوت وعبر عن الحزن والأسى المسيطران على نفسيته إثر وفاة جدته حيث كان بعيدا عنها ببغداد وهي بالكوفة"[1]، ويقول في مطلع هذه القصيدة: (1/ق244)

ألا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذمّا *** فما بطشها جهلا ولا كفّها حلما

ويقول أيضا: (16/ق244).

فأصبحت أستسقي الغمام لقبرها *** وقد كنت أستسقي الوغي والقنا الصما

ويقول:(33/ق244).

كذا أنا يا دنيا إذا شئت فاذهبـي *** ويا نفس زيدي في كرائهها قدما

فهذه الأبيات تعطي تكثيفا قويا لحرف المدّ مما جعل الشاعر يبلغ صوته الحزين مداه مكونا صدى لهذه الآهات غير المتناهية ونجد هذه المقاطع في (لا، ما، ها، نا، يا) هذا فيما يتعلق بتكرار الحروف ودقة اختيارها لدى الشاعر، حيث شكّل صورة تكاد تنطلق عما يختلج بداخله من حرقة وألم نتيجة المصاب الجلل الذي أصابه.

أما التكرار اللفظي فقد جاء على صيغ متعددة منها:

[1] - يحي شامي، شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص، 348.

صيغ فعلية استخدمها الشاعر بتكرار الأفعال

في مثل قوله: (15/ق244)

طلبـت لها حظا ففاتت وفاتنـي *** وقد رضيت بي لو رضيت بها قسما

وقوله: (16/ق244).

فأصبحت استسقي الغمام لقبرها *** وقد كنت أستسقي الوعي والقنا الصما

وقوله: (3/ق244).

تسود الشمس منا بيض أوجهنا *** ولا تسوّد بيض العذر واللمم

وقوله: (35/ق244).

وأنتم نفر تسخو نفوسكم *** بما يهبـن ولا يسخـــون بالسلب

وقوله: (23/ق18).

فما تقلد بالياقوت مشبهها *** ولا تقلـــد بالهنديـة القضب

وقوله: (4،5/ق105).

ما كنت أمل قبل دفنك في الثرى *** أن الكواب في التـراب تغـور

ما كنت أمل قبل نعشك أن أرى *** رضوى على أيدي الرجال تسير

والتكرار هنا إما لتأكيد حزنه على جدته كما في البيت الأول عندما كرر الفعلين (فاتت ورضيت)، وإما للدعاء والتحسر كما في الفعل (استسقى).

وإما للتوكيد والفخر كما في تكرار الأفعال (تسوّد، تبلى،تسخو) على طريقة الطباق السلبي. وفي الأبيات الأخيرة يكرر الشاعر عن طريق النفي (ما تقلد) و(ما كنت) وفي ذلك زيادة في الحزن والدهشة.والنفي والمبالغة التي يريد الشاعر إيصالها للمستمع عن طريق الصوت الذي لا يبلغ مداه إلا في تكرار النفي وزيادة الأسى، والشاعر في

البيتين الآخرين يعطي صورة حسية متوازنة عن طريق هذا التكرار، والصورة المشكلة هنا بصرية حركية لما بين السماء والأرض (الكواكب، التراب، رضوى).

صيغ اسمية بتكرار الأسماء بمختلف مشتقاتها:

منها قوله: (18/ ق244)

هبيني أخذت الثأر فيك من العدا *** فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

وقوله: (17/ق257).

و أين منبته من بعد منبتـه *** أبي شجاع قريع العرب والعجم

وقوله: (28/ق12).

وللواجد المكروب من زفراته *** سكون عزاء أو سكون لغوب

هذا التكرار أحدث إيقاعا متناغما وربطا داخل البيت الواحد عن طريق الاستفهام كما في البيتين الأول والثاني حيث كرر المصدرين (الثأر)، و(منبتة) للتحسر على موت جدته وصديقه أبي شجاع وعن طريق العطف في البيت الثالث.

أمّا في قوله:(21،22/ق18)

فليت طالعة الشمسين غائبـة *** وليت غائبة الشمسين لم تغـب

وليت عين التي أب النهار بها *** فداء عين التي زالت ولم تؤب

وقوله:(25/ق12)

فرب كئيب ليس تندى جفونه *** وربّ نـديّ الجفن غير كئيب

تناول الشاعر وحدات التركيب مع المخالفة بينها في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفي: (غائبة، لم تغب، أب، لم تأب، كئيب، غير كئيب) أو بتبادل الموضوع والمحمول (ليت طالعة الشمسين غائبة، وليت غائبة الشمسين لم تغب)

أو في قوله: (25/ق12)

فرب كئيب ليس تندى جفونه *** وربّ نديّ الجفن غير كئيـب

والمخالفة هنا تسهم في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، "وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، التتابع وصدع التتابع، الوحدة والتنوع.

وما التكرار إلا ضرب من هذا المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام"[1].

ومن تكراره الأسماء يأتي الشاعر بالاسم المفرد وجمعه على طريقة (أفعل) التفضيل كما في قوله:

فأجود من جودهم بخله *** و أحمد من حمدهم ذمّه

وقوله:

يا أكرم الأكرمين يا ملك الـ *** أملاك يا أصيد الصيد

و قوله:(11/ق18)

أرى العراق طويل الليل من نعيت *** فكيف ليل فتى الفتيات في حلب؟

ففي هذه الأبيات يكرر الشاعر عن طريق أسلوب التفضيل، واللافت في هذا البيت أن المتنبي لم يحدد مفضلا عليه بعينه بل حدد الصفة الجمعية (أكرم الأكرمين- أصيد الصيد- أحمد من حمدهم- فتى الفتيان) وليس ذلك إلا للرفع من قيمة ممدوحة عن بقية أنداده.

وفي هذا التركيب: (ملك الأملاك) أراد الشاعر أن يلفت الانتباه لأن سياق الكلام أن يقول: (ملك الملوك) إلا أنه أراد أن يجعل -الملوك- غير ممدوحه، مما يجعل القارئ يتوقف كثيرا عند ألفاظ الشاعر التي يغلب على بعضها الإبهام.

كذلك نجد المتنبي يأتي بالمشقات ذات الأصل الواحد كما في قوله: (21/ق12)

فعّوض سيف الدولة الأجر إنه *** أجل مثاب من أجل مثيب

وقوله: (6/ق12)

تملكها الآتي تملك سالب *** وفارقها الماضي فراق سليب

وقوله: (30/ق257)

من كل قاضية بالموت شفرتــه *** ما بيـن منتقم منـه ومنتقـم

وقوله: (3/ق257)

وإنــي وإن كـان الدفيـن حبيبـه *** حبيب إلى قلبي حبيب حبيبي

وقوله: (14/ق190)

ولعمــري لقد شغلت المنايــا *** بالأعادي فكيف يطلبن شغـلا

وتكرار الشاعر المشتقات من أصل واحد دليل على أن المتبني يبحث عن مزيد من التناغم والتوافق الحرفي والكلمي حتى تتشكل وتترابط أجزاء النص الداخلية والخارجية.

ففي البيتين الأول والثاني أراد الشاعر أن يقيم ثنائية لفظية ومعنوية حسية عن طريق تكرار اسمي الفاعل والمفعول (مثاب ومثيب) و(سالب وسليب) و(منتقم ومنتقم) وهذه الثنائية قائمة على الحركة والسكون - والتي تدخل في بناء الكلمة- كما أشرنا إليها سابقا.

لقد استطاع المتنبي بفضل قدرته على هذا الإيقاع وتلك الموسيقى، أن يحول المناسبة التي ألقى فيها القصيدة من مناسبة تعزية إلى مناسبة فرح وذلك كون هذا البيت الشعري المذكور آنفا عبارة عن قطعة موسيقية راقصة وأصاب الدكتور إبراهيم عوض موقعه من النفس عندما ذكر في كتابه (لغة المتبني) قائلا: "ألست ترى أنها تقع من أذن الممدوح ونفسه موقع قطعة السكر في الفم" أما البيت الرابع فقد أقام الشاعر ثنائية موسيقية لفظية بين الفعل ومصدره (شغلت) و(شغلا).

جـ- التوكيد:

[1] - محمد فتوح أحمد، شعر المتبني قراءة أخرى، ط2، دار المعارف، بيروت، لبنان،1988، ص،48 .

من التراكيب التي ميزت شعر المتنبي التوكيد وقد كثر في أبياته منها قوله: (2/ق12)

ومن سر أهل الأرض ثم بكى أسى *** بكى بعيون سرها وقلوب

وقوله: (2/ق257)

ولا يحس بأجفان يحس بها *** فقد الرقاد غريب بات لم ينم

وقوله: (5/ق257)

وتترك الماء لا ينفك من سفر *** ما سار في الغيم منه سار في الأدم

وقوله: (4/ق175)

نصيبك في حياتك من حبيب *** نصيبك في منامك من خيال

كل هذه التوكيدات لفظية، كما يلجأ أحيانا للتكويدات المعنوية كما في قوله: (36/ق18)

حللتم من ملوك الأرض كلهم *** محل سمر القنا من سائر القصب

وقوله: (18/ق257)

لا فاتك أخر في مصر نقصده *** ولا له خلق في الناس كلهم

وفي اعتقادي أن استعمال المتنبي التوكيد اللفظي كان مقصودا وذلك للمحافظة على موسيقى البيت وإيقاعه وعدم خروجه عن المفردات التي تكون منظومة متناغمة، وبالتالي غلب الشاعر جانب التوكيد اللفظي على المعنوي.

د-التكرار الشرطي والاستفهامي:

تنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تتصدر تلك الأساليب طبقا لتنوع الدلالة من جهة واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى فإن هذه الأساليب في جملتها تهيئ للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى: "انسجام النسق وتعاقب صوره بحكم ما

في معمار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى: توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا المعمار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة"[1].

فعند قراءتنا لهذه الأبيات الشرطية: (19، 20/ق18)

فإن تكن خلقت أنثى فقد خلقت *** كريمة غير أنثى العقل والحسب

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها *** فإن في الخمر معنى ليس في العنب

وقوله:(39، 38/ق142)

إن حل في (فرس) ففيها ربّها *** (كسري) تذلّ له الرقاب وتخضع

أو حل في (روم) ففيها (قصير) *** أوحل في (عرب) ففيها(تبع)

وقوله: (36، 37/ق143)

و إذا اهتز للندى كان بحرا *** وإذا اهتز للوغى كان نصلا

وإذا الأرض أظلمت كان شمسا *** وإذا الأرض أمحلت كان وبلا

يستوقفنا تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير(إن أو إذا+ فعل الشرط+ ضمير الفاعل المستتر (هي، هو).

إن كثرة أساليب الشرط في إبداع المتنبي تكاد تستقطبها وظيفتان كبيرتان: "إحداهما احتياجيه، يقوم فيها توالي الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها. والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالي باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يخيل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتدادا رأسيا مساويا بين الإيقاع والتركيب والدلالة"[2].

وأحيانا يقرن الشاعر بين حروف العطف وأدوات الشرط بطريقة بديعة وفي توافق وتناغم موسيقي يقسم نصف الصدر ونصف العجز إلى قسمين متساويين ويؤدي كل من الصدر والعجز المعنى والصورة دون الحاجة للآخر وإن اجتمعا كان زيادة الكمال، ومن هذا قوله: (6، 7/ق58)

[1] - محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، مرجع سابق، ص، 44.
[2] -المرجع السابق، ص،45.

فـإن صبـرنا فإننـا صبر *** وإن بكينا فغيـر مردود

وإن جزعنا لـه فـلا عجب *** ذا الجزر في البحر غير معهود

ومن أساليب المتبني في ربط أبياته والحفاظ على إيقاع قصيدته، التكرار الاستفهامي في مثل قوله: (10،11/ق190)

أيـن ذي الرقــة التي لك فـي الحر *** ب إذا استكره الحديد وصلا

أيـن خلفتهـا غـداة لقيـت الــ *** روم والهام بالصوارم تفلـى

بالإضافة إلى ما سبق تتميز قصائد المتبني أيضا بالكثير من المحسنات اللفظية الصوتية منها: الترصيع والطباق والمقابلة والجناس.

* الترصيـع:

" وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[1]

ومما جاء في ذلك قول المتبني (24/ق12)

علينـا لك الإسعاد إن كان نافعـا *** بشق قلوب لا بشق جيوب

وقوله: (12/ق143)

وإذا المكارم والصوارم والقنـا *** وبنات أعوج كل شيء يجمع

وقوله:

وتيقنـت أن حظك أو فـي *** و تبينــت أن جدك أعلـى

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر،1963،ص، 40.

*توازن الصيغ:

ومما له علاقة بالترصيع هذا التوازن الذي يختار الشاعر من خلاله الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملائمة له وانسجاما معه، وهذه الظاهرة لا تخلو-في الوقت ذاته- من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معا، "لأن هذا الاختيار مرهون المقتضيات الوزن الشعري من ناحية وبمقتضيات التركيب من ناحيّة أخرى"[1].

ويتضح ذلك في قول الشاعر(26/ق143).

من للمحافل والجحافل والسرى؟ *** فقدت بقدك نيرا لا يطلع

وقوله: (11/ق257).

بيض العوارض طعّانون من لحقوا *** من الفوارس شلالون للنعم

فالتوازن واضح بين صيغتي(المحافل) و(الحجافل) وبين (العوارض) و(الفوارس) وبين (طعّانون) و(شلالون).

***الجناس**: وهو من الثنائيات التي حافظت على موسيقى البيت لدى الشاعر، ومما جاء في ذلك قوله: (14/ق190).

ولعمري لقد شغلت المنايا *** بالأعادي فكيف يطلبن شغلا

وقوله:(14/ق12).

ومن مضت غير مورث خلائقها *** وإن مضت يدها موروثة النشب

وقوله:(31/ق12).

قد كان قاسمك الشخصين دهرهما *** وعاش درّهما المفدّي بالذهب

[1] - محمد فتوح أحمد، شعر المتبني قراءة أخرى، مرجع سابق، ص، 56.

وهذا الطباق والجناس وتلك المقابلة مرتبطان أشد الارتباط بنفسية المتنبي وتجربته الحياتية التي كانت مليئة بالنكبات والتقلبات وتحمل في طياتها تناقضات المجتمع العباسي في تلك الحقبة من الزمن.

القافية والرّوي:

القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، "ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1] وفي نعته للقوافي" يرى قدامة بن جعفر أن تكون القافية عذبة الحرف سلسة المخرج وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول من القصيدة مثل قافيتها"[2].

"وينتج عن ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت- في رأى قدامة- التوشيح والإيغال"[3]، و"القافية عنصر موسيقي صارخ أدهش العرب في مرحلة من المراحل فأرادوا أن ينقلوه إلى النثر لكي يخلقوا فيه قدرا من الطرب فكان النثر المسجوع"[1]، ولو أمعنا النظر في شعر المتنبي لوجدنا مطالع قصائده تتميز بهندستها اللافتة، وبشكل خاص في بنيتها الصوتية، ففي كل القصائد يهتم الشاعر بالتمهيد للقافية بحيث لا تأتي غريبة عما قبلها من السياق، فهو يورد حرف الروي مرة أو مرتين أو أكثر قبل الروي.

ففي مرثيته (لخولة) أخت سيف الدولة، نلاحظ أن شاعر مهد للروي في صدر البيت وعجزه في كلمتي(بنت) و(بهما) حيث يقول: (1، 2/ق18).

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب *** كناية بهما عن أشرف النسب

أجلّ قدرك أن تسمى مؤبنـة *** ومن يصفك فقد سمّاك للعـرب

الشاعر مهّد اروي قصيدته من خلال تكرار الحروف التي يكون عليها حرف الرّوي، كما في مثل قوله أيضا: (1/ق244).

ألا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذما *** فما بطشها جهلا ولا كفها حلما.

في هذا البيت نجد حرف الميم قد تكرر أرع مرات،ولئن قال قائل إنّ التصريع يقتضي ذلك، لوجدنا الشاعر يفعل ذلك في أغلب أبيات القصيدة حتى أنه لا يكتفي بتكرار الحرف فقط بل يكرر الكلمات المشتملة على حرف الرّوي في مثل قوله: (9، 10/ق244).

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، مرجع سابق، ص، 135.
[2] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص،51.
[3] - المرجع نفسه،ص، 168، 169.

أتاها كتابي بعد يأس وترحـة *** فماتت سرورا بي فمتّ بها غما
حرام على قلبي السرور فإننـي *** أعدّ الذي ماتت به بعدها سمّـا

ويقول: (14/ق244).

ولم يسلهـا إلا المنايـا و إنما *** أشدّ من السّقم الذي أذهب السّقما

وانظر إلى هذه الباءات التي تكررت بشكل لافت في هذا البيت الشعري.

يقول: (3/ق12).

وإني وإن كان الدفين حبيبـه *** حبيب إلى قلبي حبيـب حبيبـي

وثمة ظاهرة أخرى تخص (الرّوي) هو الصوت الغالب على القصيدة عند المتنبي بحيث يكون أشبه بالخلفية الموسيقية التي تساعد في بناء الجو النفسي للتلقي.

من هنا أقول أن القصيدة الشعرية ليست عملا ثابتا لدى كل الشعراء حتى وإن توحدت أغراضهم، وإنما هي متحوّلة ومتغيرة بتغير نظرة الشعراء واختلاف مشاربهم ومذاهبهم،هذا التغير والتفرد هو الذي طبع وميّز شعر المتنبي لأنه جاء بالغريب الجديد الذي لا تمجه الأسماع بل تستحسنه وتروق الأذواق إليه.

وكما مهّد الشاعر لرويه عن طريق تكرار الحروف فقد مهّد لقافيته عن طريق التوشيح"[2] ومن ذلك قوله: (25/ق12).

فرّب كئيب ليس تندى جفونـه *** وربّ كثير الدمع غير كئيـب

وقوله: (21،20/ق143).

مازالت تخلعها على من شاءها *** حتى لبست اليوم ما لا تخلـع
مازالت تدفع كل أمر فـادح *** حتى أتى الأمـر الذي لا يدفـع

[1] - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، مرجع سابق، ص، 115.

[2] - التوشيح: هو أن يكون أول البيت شاهدا بقافية، ومعناها متعلقا به.
(انظر نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص، 168).

يضاف إلى ما سبق يمكننا معرفة بداية العجز من خلال بداية الصدر في شعر المتنبي وذلك عن طريق الفعل والمصدر أو التوكيد أو العطف أو الاستفهام كقوله: (16/ق58).

ورميك الليل بالجنود وقد *** رميت أجفانهم بتسهيد

وقوله: (24/ق58).

تهب في ظهرها كتائيه *** هبوب أرواحها المراويد

وقوله: (15/ق39).

يموت راعي الضأن في جهله *** ميتة جالينوس في طبّه

وقوله: (4/ق175).

نصيبك في حياتك من حبيب *** نصيبك في منامك من خيال

وقوله: (5/ق178).

فإن تك في قبر فإنك في الحشا *** و إن تك طفلا فالأسى ليس بالطفل

لا يختار المتنبي قافية اعتباطا بل ينقيها كما ينقى سائر مفرداته وتراكيبه، حتى تكون موافقة لموضوع قصيدته، لما لها من أثر عميق في تحريك الخيال كما يقول الفيلسوف الألماني (شوبنهور)"[1].

II- الإيقاع الخارجي (الوزن):

بمثل ما تستدعي الألفاظ والتراكيب والصور والأخيلة مناسبة الغرض الشعري، فإن الأوزان والقوافي كذلك، حتى يكون العمل الفني مرتبطا ببعضه منسجما مع موضوعه العام.

[1] - حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان،1986، ص، 176 .

"والإبداع الشعري فعل مركب موح وجميل ومؤثر، وليس إعادة لصياغات موروثة أو نقلا لموضوع ما خال من كل قيمة جمالية"[1].

وهناك تلاحم بين البنيتين اللغوية والمعنوية للشعر والقالب الشعري الذي تصاغ فيه فالإيقاع الموسيقي (كما يقول د/ أحمد السيد حجازي في كتابه- التقنية والمحاور في شعر الرثاء عند المتنبي)- يلتقي مع الوزن الشعري، في مبدأ التناسب حيث الانتظام اللغوي وتألف الحروف يتناسب الوزن الذي وقع اختيار الشاعر عليه لتمرير رسالته أو تجربته.

وغالبا ما تدور الأشعار قديما على الأوزان الطويلة الإيقاع وبخاصة المراثي، ومن هذه الأوزان الطويل والكامل والوافر والبسيط، وإذا كانت العرب" تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم، فإن الوافر يغلب عليها والمسرح يكاد ينحصر فيها"[2].

من خلال هذه البحور نجد أن الشاعر نظم أغلب قصائده على البحور الطويلة، وقد أشار د/ حسين جمعة إلى تألف الفطرة مع إيقاع النغم الطويل المبني على دائرة الطويل السداسي، وهذا الإيقاع "نشأ كما يقول مع بداية الشعر وظل مرافقا للمراثي خاصة، وهو ما سمّي بالنصب والنصب غناء الندب والنوح"[3].

والملاحظ على قصائد المتنبي سيطرة الشاعر على مشاعره وأحاسيسه -غالبا- رغم الظروف المختلفة التي أحاطت بالشاعر، ولعل ميل المتنبي إلى هذه البحور الطويلة يدل على غلبة العقل عنده على العاطفة والتي تجعله يتأمل في هذه الحياة ويستخلص منها التجارب والعبر.

[1] - حسين جمعة، قصيدة الرثاء جذور وأطوار، دار النمير ودار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،1998، ص، 86 .

[2] - حسين جمعة، قصيدة الرثاء جذور وأطوار، مرجع سابق، ص، 86.

[3] - حسين جمعة، قصيدة الرثاء جذور وأطوار، مرجع سابق، ص، 85.

وقد أطلت في هذا العنصر لأنه - في اعتقادي- يستحق ذلك، لأن الشعر عبارة عن غناء أي موسيقى ولحن وأداء، إذن توقفت عند هذه المحطة لأبرز للقارئ كيف كان المتنبي يصنع شعره ويشكل به ما لم يستطيع غيره أن يشكله وبالتالي بقي شعر المتنبي خالدا تردده جميع الألسنة التي تعشق هذا الفن.

4- التشكيل الجسدي:

نلاحظ بوضوح تجليات كيمياء الخيال وفعالياتها من التجسيد وهو في أمس أحواله، تفاعل ملامح جسد أو أجساد (حقيقية أو مخيلة) مع جسد أو عدة أجساد لتشكيل جسد شعري جديد، أو أن يشكل الشاعر جسدا شعريا من ملامح جسدية متفرقة سواء أكانت في عالم الحس أم عالم التجريد.

عالم التخييل، وسواء في ذلك أكان الجسد الشعري المشكل حيا أم ميتا، أم حيا ميتا مثل قول المتنبي:

كم قد قتلت وكم قد مت عندكم *** ثم انتفضت فزال القبر والكفــن[1]

فالجسد الشعري المتكون في هذا البيت،لا هو ميت ولا هو حيّ بل هو جسد حيّ ميت.

وفي ظاهرة التجسيد يقول "لا نغتون" Langton: "إن أغلب هذه الأشباح هي أرواح حيوانات مفصولة عن أجسادها، وخاصة حيوانات يخشاها الإنسان أو حيوانات مركبة أي مزيجا من أجزاء من حيوانات حقيقية"[1].

وفي هذا الأمر يقول أيضا محمد غنيمي هلال: "قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج الإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد أو متفرقة في مختلف الأشخاص، وينفث الكاتب في نموذجه من فنه ما يخلق منه في الأدب مثالا ينبض بالحياة، أغنى في نواحيه النفسية وأجمل وأوضح في معالمه مما نرى في الطبيعة"، ومما سبق ندرك أن الجسد الشعري

[1] - الراغب الأصفهاني، م/س، ص، 509.

تشكيل جديد من ملامح جسدية أو غيرها، وهو يمتص كيانه من غيره ليكون على غير مثال سابق وفق كيمياء بفاعليتها النشطة.

إن هذا الأمر ملاحظ في بيت المتنبي السالف الذكر، حيث امتص ملامحه من عدة أجساد إذ فيه من ملامح الأموات، حيث هو الحي الميت في الحياة، كما فيه من ملامح ياسوع عليه السلام وكذلك ملامح الأبطال الأسطوريين.

إنّ القارئ لهذا البيت الشعري، وحينما يتخيله يقع التجاسد بينهما وبالتالي يكون التأثير متبادل بين الشاعر والقارئ، وهذا ما ينشط التجاسد بينها، ومن أدلة التجاسد بين الشخوص الفنية والقراء، هو اختلاف نوع الاستجابة ودرجاتها بين قراء الشخصية الواحدة.

وبالتالي يكتسب ملامح من قارئ غير التي يكتسبها من قارئ آخر، وهكذا فإن الجسدية هي أحد مصادر مادة تشكيل شعر المتنبي، فقد امتص كثيرا من ملامحه من أشخاص حقيقيين أو أنه امتص بعضا منها من عالم التجريد، ويبدو أن التجاسد كما رأينا أحد فعاليات تشكيل الجسد الشعري وأحد مصادر غرابته.

إنّ هذا الإنسان الميت الحيّ، غير عادي بتشكيله، فهو يتجاوز إدراك العقل له، وبالتالي لا تستوعبه إلا التجربة التخيلية أثناء القراءة: إذ هي "شدة إتلاف في شدة اختلاف"[2].

إن هذا الجسد الشعري قد شكلته كيمياء الخيال من متعدد: المنافرة والمفاعلة والتحويل...وفيها التجاسد.

والمتنبي أقدر الشعراء على التشكيل اللغوي المؤدي والمعبر والمصور المثير، حيث كان يملك حسا لغويا دقيقا، كما كان يتمتع بموهبة فنية مرهفة وكانت طاقته اللغوية

[1] - السعيد مومني، كيمياء الخيال، م/ س ، ص، 61.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص،: 132.

وقدرته على "نسج حروف اللغة في كلمات"[1] وتحويل الكلمات إلى تراكيب وهذا كله من صميم عملية التشكيل.

5 – التشكيل الشيئي:

مثلما تشكل فاعليات كيمياء الخيال - كما رأينا- المكان الشعري والزمان الشعري والجسد الشعري على غير مثال سابق، تنشط كذلك مشكلة الشيء الشعري على اختلاف أنواعه وتعددها.

إن الأشياء الشعرية غريبة، غير مألوفة، مبدعة وغير مسبوقة لا وجود لها إلا في القصيدة التي تظهر فيها، ويستحيل استنساخها أو نقلها، إذ لا نموذج لها إلا هي وفي هذا يقول المتنبي:

القاتل السيف في جسم القتيل به *** وللسيوف كما للناس آجــال

إن المتأمل لهذا البيت الشعري، يلحظ بأن المتنبي، قد جعل من السيف- وهو الشيء الجامد- إنسانا له كيانه وحواسه وحياته كما له اجله ككل كائن حيّ على وجه البسيطة.

إن هذا الشيء الشعري الجديد، هو من تجليات كيمياء الخيال وفاعليتها التي قامت نتيجة التفاعل والتصاهر والتحول وبالتالي لا نجد مثيلا لهذا السيف إلا هو في هذه القصيدة التي مدح بها المتنبي"أبا شجاع فاتك" المعروف بالمجنون (اثر الهدية التي قدمها له) لقد نجح الشاعر في تصوير هذا المشهد بفضل كيمياء خياله ومنه استطاع أن يضع كلمات هذا البيت الشعري في مهب الدلالات، الأمر الذي يجعل القارئ يبذل جهدا لاستجلاء دلالة ومعنى مقصوده، يقول المتنبي أنّ قوة ضربة أبي شجاع أسقطت قتيلين في مقتول واحد، وهذا ليس من الحقيقة في شيء وإنما تم تشكيل هذه الصورة من منافرات

[1] - عبد العزيز دسوقي، أبو الطيب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2006، ص، 327 .

عديدة أثناء العملية التشكيلية، وأما الذي صهرها وجعلها تنتهي باختلافها إلى حال من الائتلاف والانسجام هو فاعليات كيمياء الخيال حيث الخيال كما يقول كولردج: "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلف من جديد".

وفي موضع آخر يقول المتنبي:

قال الزمـــان له قولا فأفهمـــه *** أن الزمان على الإمساك عدّال

هل الزمان يتكلم فعلا؟ وبالتالي نفهم ونعي ما يقول؟

طبعا لا، لأن هذا ليس من باب المنطق ولا من باب الحقيقة اليقينية لكن المتنبي استطاع بفضل مخيلته المبدعة "IMMAGINATION Créatrice" أن يحول الشيء إلى كلمة وهذا التحويل فيه نوعان نسبيان، فالأول تحول لساني، به يتحول الشيء في نسبية إلى كلام، وأما الثاني فتحول شعري يكون به إبداع الأشياء الشعرية كلمات وبالتالي: "لا يصنع الشعر بالأفكار وإنما بالكلمات".

وهكذا نجد أن المتنبي قد فاعل بين الإنسان والزمان فشكل لنا إنسانا لا هو زمان ولا هو إنسان بل هو على غير مثال سابق.

إنّ علاقة الأشياء بالكلمات من أعقد مسائل اللغة، وكل الأطاريح التي تناولتها كانت عرضة للنقد، وعلى الرغم من خصوصية هذه العلاقة وصعوبة إدراكها إلا أنها تبدو علاقة تحويلية وهذا التحويل نسبي وعلى غاية من التعقيد إذ باللغة: " يتحول الواقع إلى كلام وأما في الشعر فإنه الواقع المحول في نسبية إلى كلام ينتهي إلى تشكيل أشياء شعرية مادتها الواقع ولكنها غير مألوفة مثلما هي الأشياء الشعرية التي قدمناها أمثلة لتجليات كيمياء الخيال من ديوان أبي الطيب المتنبي كما أن البحث في مادة الأشياء الشعرية وطبيعتها وتشكيلها...ليس بالأمر الهين إنما يتطلب من الباحث المغني علما بها واسعا ومنهجا متكاملا به يستشرف أحوالها وغرائبها.

وهو في ذلك مثل المخبري عارفا بأحوال الأشياء وقد تحولت أو أبدعت كلمات فشكلت عالما مخيلا بديعا على قدر كبير من الفتنة والسحر والجمال الجذاب.

وهكذا نجد أن الشاعر يقوم بتحويلات عميقة يجريها على الواقع من أجل أن يشكل شيئا جديدا.

إن المكان والزمان والجسد والأشياء الشعرية عموما التي قدمناها أمثلة لشعر المتنبي هي من تجليات كيمياء الخيال وبالتالي فهي غريبة لا بمادتها ولكن بتشكيلها المتفرد ولا وجود لها إلا في قصيدتها، وأما فاعليات كيمياء الخيال التي شكلتها فأبرزها:

إن القصيدة لا تقرأ قراءة تثير شعريتها وتستوعب مكنوناتها المتوترة في مهب الدلالات اللامتناهية، إلا بفهم مادتها المستخلصة من الواقع في بعده التاريخي والأني والحسي والمجرد والحقيقي والمخيل والعام والخاص.

وأخيرا لا أستطيع الجزم بأن المتنبي كان يفعل هذا وهو في وعي تام بما يفعل، إنه بالتأكيد كان ينساق إلى هذه العمليات الإبداعية بفطرته الفنية وعبقريته الجمالية، لأنه لو توقف في أثناء عملية الإبداع ليختار هذا الحرف المجهور أو ذاك الصوت المتفجر، لتوقفت عملية الإبداع فورا.

"لقد صنع المتنبي القصيدة وشكلها من حروف اللغة ودربته الإبداعية وثقافته الأدبية وتجاربه في الحياة"[1].

كما أن عملية الإبداع الفني مزيج معقد مركب،تسهم فيها أصوات اللغة وحواس الفنان وعقله وقلبه وسمعه، وقد تتبادل الحواس عملياتها ووظائفها في أثناء عملية الإبداع الفني "فيرى الشاعر لون الحرف ويشم رائحة الكلمة ويلمس جسم الجملة"[2].

ونختم التشكيل الشيئي بأبيات قالها المتنبي في وصف الحمى حيث يقول:

وزائرتـي كأن بها حيــاء *** فليس تزور إلا في الظلام

بذلت لها المطارف والحشايا *** فعافتها، وباتت في عظامي

[1] -عبد العزيز دسوقي، أبو الطيب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، م/س، ص، 327.

[2] - المرجع نفسه ، ص، 327.

شخص المتنبي الشيء(الحمى) ومثلها امرأة صديقة حميمة أنت لزيارته فأحسن ضيافتها وأكرمها، لكن هذه المرأة غير مؤدبة وغير متخلفة إيذائه، فالشاعر في حوار مستمر مع الحمى التي أحس بها لكنه لم يراها على أرض الواقع لينتقم منها.

إن القارئ المتنبي يزداد اندماجا مع التجربة الإنسانية التي يعبر عنها في مثل هذه القصيدة ويعيش جوها العام، كما يتعرض لشحنات من الحزن والغضب والثورة والاستسلام وتموجات المشاعر واجتدام الأحاسيس في هذه الحال يمكن لقارئ هذا الشعر أن يسأل عن السر الذي تميز به وأين يكمن سر جمال هذا الشعر؟.

والجواب عن هذا هو ببساطة تلك الشحنة الفنية التي تحويها أشعار المتنبي والتي يمكن تحديدها عن طريق مشاعر كل قارئ إذا تأملها تأملا عقليا، لأنه ومن خلال قراءته لأشعار المتنبي يشعر بنشوة فنية وجيشان روحي عميق وكلها منبعثة من شخصية الشاعر وجاذبيتها والتي يمكن تحديدها بأسلوب علمي دقيق من مثل المرونة والابتكار والقدرة على التأثير والذكاء الملحوظ والاجتماع عناصر لازمة للعبقرية وجاذبية الشخصية.

التشكيل الشعري والقصيدة:

" إذا كانت القصيدة بنية رمزية يقيمها(تنظيم لفظي)[1]، وليس على نمط تنظيم الواقع الماثل وإنما على نمط الصلات المتبادلة- والمتجادلة- في جوهر ذلك الواقع وحقيقته، فإن قناعتنا بمصطلح "التشكيل الشعري"[2] لمقاربة كيفية القصيدة وعناصرها تكون أقوى تشبثا به لأنه-التشكيل الشعري- قوامها منه تنبثق شعريتها"[3]،"ومن دونه تنعدم القصيدة"[4] أو" تفتقد الكثير من مبررات وجودها"[5].

[1] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، م/س، ص، 111.
[2] - المرجع نفسه ، ص، 110.
[3] - صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،دار إقرأ،بيروت،لبنان،1981،ص،25إلى 30 .

[1]-François Martineau et Martine Lamy, le grand livres des lettres P/270.
[5] - صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص،25.

كما أن مصطلح التشكيل الشعري بديلا من مصطلحات عديدة من مثل: مصطلح اللفظ والمعنى والشكل والمضمون، الدال والمدلول الموقف والأداة، النص الغائب والنص الحاضر...والتي تمارس برؤيتها ومفرداتها هدم وتشويه القصيدة.

إن التشكيل الشعري يقارب القصيدة وحدة على غاية من التنوع والتعقد والانسجام، بينما تقوم المصطلحات الأخرى على ثنائية بغيضة تشتت بناء القصيدة.

والحقيقة "أن هذه المصطلحات الثنائية المذكورة وغيرها، لا وجود لها في القصيدة إلا وهما وخرافة في أذهان من اعتقدوها"[1].

كما أن التشكيل الشعري هو تجريد وحدة القصيدة نابع منها وليس مسلطا عليها من خارجها مثل المصطلحات السالفة الذكر.

وتكمن مفارقة التشكيل الشعري لمصطلح "عمود الشعر" في كثير من المسائل وأبرزها قيام هذا الأخير على ثنائية اللفظ والمعنى مع اعتقاد أصحابه أن القصيدة أشتات ململمة"[2] دون طرقهم مسائل جوهرية فيها من مثل: الوحدة، التفاعل، التحويل، النمو، الحركة... ومن هنا كون التشكيل الشعري أيضا بديلا منه يتجاوز تلك الثنائية الوهمية كونه رؤيا تكاملية صادر عن وحدة القصيدة ومحاورا إياها في الوقت نفسه.

ويخالف أيضا التشكيل الشعري "النظم" رغم عظمة مسعاه وبإنجاز نقدي كبير في زمانه وبالأخص لدى عبد القاهر الجرجاني، ونقطة اختلافهما تكمن في مسائل جوهرية تتعلق بالقصيدة أغفلها النظم في حين أكدها التشكيل الشعري وأثار البحث فيها. فإذا كان مصطلح النظم خلاصة آلية، فإن "التشكيل الشعري نتيجة كيميائية"[3].

[1] - محمد لطفي اليوسقي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،1985، ص،25 .

[2] - الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، م، و، ك الجزائر،1985، ص،175إلى 190 .

[3] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان،1981، ص، 48،46،43،33،32 .

وإذا كان التشكيل الشعري لا يفهم إلا "كونه وحدة مجردة من وحدة القصيدة المتنوعة"[1]، فإن "النظم عند عبد القاهر الجرجاني، كما عند غيره قائم على ثنائية اللفظ والمعنى"[2].

"أما غاية النظم فليس القصيدة ولا الشعر عموما، وإنما القرآن وإعجازه"[3] وأول من أقحمه في بحث الشعر، حسب أحمد أحمد بدوي هو عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز "مما يعد نقصا في منهجه وانحرافا بالكتاب عن الهدف الذي قصد إليه المؤلف يوم أنشأ هذا الكتاب،" بينما يبحث التشكيل الشعري عن خصائص القصيدة وغايتها الشعرية المتطورة أبدا لا الإعجاز المطلق والدائم الثبات"[4]

ومن مسائل اختلاف النظم والتشكيل الشعري أيضا،كون النظم قاصرا عن مقاربة فاعليات الشعرية، حيث يجافي- الإيقاع (الوزن)- بينما هو عنصر شعري أساس تنعدم القصيدة دونه.

"وقد أجمع كثير من الباحثين على ذلك"[5]، "لأن الإيقاع الشعري يكمل نقص اللغة وعجزها عما لا تستطيع تشكيله"[6] ولا عجب في ذلك فقد عده الجاحظ"معجزا"[7]، في كتابة"الحيوان" والذي حققه يحي شامي.

"أما في رؤيا التشكيل الشعري، فالإيقاع الشعري عنصرا منه نشيط وإحدى

---

[1] - ابراهيم السامراني، من فتنة المعاصرة، مجلة المنهل، المجلد،55 العدد،511، ص، 64،65.

[2] - مصطفى ناصف، م/س،ص ، 38 إلى 69.

[3] - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع،عمان الأردن،1983، ص،93، 94، 95 .

[4] - عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني، إعجاز القرآن، دار مكتبية الحياة، بيروت، لبنان،1978، ص،497، 498 .

[5] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص، 64.

[6] - محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس،1976،ص، 69 .

[7] - الجاحظ (عمر بن بحر بن محبوب)، الحيوان، تحقيق يحي سامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان،1990،ج1، ص، 51.

فاعليات الشعرية ولكنه في نظرية النظم"[1] ليس هو من الفصاحة في شيء"[2] فعبد القاهر الجرجاني "حارب الإيقاع الشعري وأبعده عن غايات النظم"[3] لأسباب عدة يطول ذكرها في هذا الفصل. وشتان بين رأي بسفه الإيقاع الشعري وأخر يجده معجزا يكمل نقص اللغة وعجزها عما لا تستطيع تشكيله وبذلك يتضح لنا أن النظم لم يوضع أصلا لقراءة القصيدة ومقاربة عناصرها وهو ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني،"إذ جعله منهجا لمقاربة إعجاز القرآن"[4] كما سنرى فيما بعد.

"إن إبعاد الإيقاع عمدا من قبل عبد القاهر، عن اهتمامات النظم" لأسباب عقدية قد أضر كثيرا بالنظم وورثه قصورا عن إدراك لطائف التشكيل الشعري للقصيدة"[5].

"لما جعل عبد القاهر الجرجاني النظم متصلا بلغة التنزيل، وبيان إعجازه"[6] وكما وكما كان القرآن الكريم كذلك، لذلك جاء النظم مجافيا للذات الفاعلة وللتجربة الشعورية، وأحوال أخرى من تلك العلاقة عند قراءة القصيدة هذا من جهة وكان غبر قادر-النظم- على اكتناهها واكتشاف أسرار الشعرية منها من جهة أخرى.

إن إبعاد عبد القاهر الجرجاني النظم من الخوض في علاقة الفعل (الإعجاز) من الفاعل (الله) له مبرراته وأسبابه،وذلك كون إثارة مسألة الفاعل في صلب النظم يترتب عنها طرح أمور أخرى مثل: الذاتية والتجربة الشعورية وأحوال أخرى... هي من مقتضيات الإنسانية لا من ضروريات الأولوهية.

لذلك أبعد النظم من مسائل البحث في"علاقة المبدع بإبداعه"[7] " وعليه يكون تطبيق رؤيا النظم على القصيدة في بعض قضاياها احتيالا وتمحلا لا يتوقع منه إلا مسخ

[1] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي (حتى القرن 8 هجري)، دار الأدب، بيروت، لبنان،1984، ص،50.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م. و. ف. ط الرغاية، الجزائر،1991،ص،421.
[3] - المرجع نفسه، ص، 442، 37،38،421.
[4] - المرجع نفسه، ص، 36، 37، 38، 331، 417، 421، 425، 427.
[5] - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني (بلا دار نشر)،1990، ص،84.
[6] - إبراهيم السمرائي، م/ س، ص، 165.
[7] - أحمد علي الدهان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، م/ س، ص، 648.

وتشويه يتجاوز طبائع الأمور ويخرق الماهيات وحينها يكون الطمس والعمى، إذ أن الأمر في الشعر غير ذلك.

حيث حضور الشاعر في قصيدته أكيد من القرائن الكثيرة فيها والتي يتوصل بها إليه إذا يصوغ كل فنان كبير فنه على صورته نفسه"[1].

بينما يكون التشكيل الشعري رؤيا ومفهوما ومصطلحا أقرب إلى قراءة القصيدة من النظم لأنه مستخلص من الشعر نفسه ويبحث فيما تحقق منه في القصيدة.

"تلكم هي، إذن بعض الأمور والمسائل الشعرية التي أغفلها النظم على قيمتها وأصالتها في القصيدة في حين قد نبه التشكيل الشعري عليها ودعا إليها"[2].

وبذلك يتبين عجز النظم عن محاورة القصيدة بما شحن، خاصة، من مسائل عقدية تعيق تطوره إلى نصوص أخرى غير القرآن.

يشيع في العصر الحديث مصطلح آخر في قراءة القصيدة "وهو الشكل أو شكل القصيدة، وهو في حقيقته يتكئ على عمود الشعر ولا يبرحه إلى رؤيا جديدة"[3].

أول ما يلاحظ على مصطلح الشكل كونه "نظام ساكن"[4] مغلق"يتنكر بسكونيته للواقع المتحرك، المتغير، المتلون والمتفتح على الماضي والحاضر والمستقبل الذي أوجد القصيدة"[5] فهو عند مقاربة القصيدة لا يثير مسائل هامة فيها" ويكتفي بما هو ظاهر أو باد منها"[6]، وهو بذلك يقوم على المعنى الأحادي نافيا بذلك تنوع القراءات بتعدد القراء وأحوال القارئ عند كل قراءة"[7].

---

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م/ س، ص، 613.
[2] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، م/ س، ص، 97.
[3] - جودت فخر الدين، م / س، ص، 21.
[4] - عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب،1996، ص، 11 .
[5] - رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،1986، ص،15.
[6] - جودت فخر الدين، م /س، ص، 41 إلى 63.
[7] - فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1994، ص،41 .

وأما التشكيل الشعري فخلاف ذلك، إذ يستفيد أولا من أمرين أولهما: أصله اللغوي والغني بما يشير إليه من ظاهرات كثيرة هي من طبيعة الشعر مثل، الصورة والشكل، الشبه، التفاعل كما يفيد من أصله، النمو واللبس والوضوح"[1]، وهذا حال الشعر كما يقول"جان كوهين"لا ترتضي له صفة الشعر حتى يكون أمره وسطا بين الفهم و اللافهم"[2].

كما يوحي الأصل اللغوي"شكل" من مشتقاته الكثيرة، بالتحويل والصيرورة والتنسيق والانسجام والتناغم"[3] ويشير أيضا إلى الأبعاد والألوان والطعوم...فينفتح بذلك الأصل اللغوي على ظاهرات كثيرا ما تكون من مادة القصيدة ومنها الشكل الذي هو إحدى ظاهرات التشكيل الشعري.

إنّ القصيدة الشعرية ليست شكلا، إنما هي تشكيل متحرك متعدد متفتح بالقراءة وليست شكلا ساكنا مغلقا أحاديا.

أما الأمر الثاني والذي يفيد التشكيل الشعري مصطلحا لقراءة القصيدة فهو صيغته الصرفية، "إذ أنّ الصيغة (فعّل تفعيلا) (شكّل تشكيلا) لها دلالات كثيرة"[4] وما يهمنا منها منها أكثر:"التحويل"[5] و"الصيرورة"[6].

فالتحويل هو تغيير حالة الشيء بحيث يصبح على حالة غير التي كان عليها وأما **الصيرورة** فهي"انتقال الكائن من حال إلى آخر"[7]، وكذلك الشعر"يدرك باعتباره عملية تحويل"[8].

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، ج11 بيروت،1968،ص،357 .
[2] - عبد الملك مرتاض، بنية الخط بالشعري، ط، دار الحداثة، بيروت، لبنان،1986، ص،196.
[3] - ابن منظور،لسان العرب،ج11، م/س، ص، 359.
[4] - عزيز خليل محمود، المفصل في النحو والصرف، ج4، دار البعث قسنطينة،الجزائر،1989،ص،21 .
[5] - بوعلام بن حمودة، مفاتيح اللغة العربية، د، م، ج، الجزائر،1993، ص، 308.
[6] - حسن رمضان فحلة، بهجة الطرف في فن الصرف، دار الهدى، عين امليلة، الجزائر،1993، ص،43 .
[7] - محمود يعقوبي، معجم الفلسفة، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر،1979، ص، 58 .
[8] - عبد الفتاح كيليطو،حول اللغة المجازية للنقاد العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص، 16، عدد: 76.

يزداد التشكيل الشعري تحويلا كلما تعددت واختلفت القراءات للقصيدة الواحدة، سواء أكان ذلك من جهة القرّاء، أم من جهة تطور أحوال القارئ الواحد من قراءة إلى أخرى.

ومما سبق ذكره يتبين أنّ التشكيل- كما يقول محمد لطفي اليوسفي في كتابة في بنية الشعر العربي المعاصر-: "يستجيب لمفهوم التحويل متجاوزا بذلك قضية الشكل والمضمون وتنويعاتها، تلك الثنائية الموهومة في القصيدة وهو لا يتأسس على أي بعد منها فيها".

ويدرك التشكيل الشعري أيضا من "تحويل المجرد أو المادي إلى لسانيه خاصة، كل متنوع متلابسة عناصره لا يستقر على حال متلونا في تطور مستمر"[1] "ينمو بالقراءات"[2]، وينتج باستمرار ولا يتوقف بموت الشاعر"[3] حيث القصيدة باقية ما بقيت قراءتها. إن التشكيل الشعري بما هو عليه من الخصوصيّة بفعلي الكتابة والقراءة على غاية من التفاعل والتحول والغموض والتوهج والغرابة...يشاكل الواقع المتحرك في الوقت الذي يغايره فهما يتواصلان في ظواهر و ينفصلان في أخرى فيهما من كليهما أمشاج مع احتفاظهما بما يفرقهما.

"إنّ العالم الذي يخلق الأدب عالم مغاير، عالم أخر يتصل بالعالم الواقعي عن طريق المماثلة"[4]، "إذ فيها شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[5].

"وتعود خصائص التشكيل الشعري إلى اللسان ذاتها كونها تملك طبيعة كيميائية فذة"[6] وتزداد" نشاطا كلما نبهها الخيال الشعري"[1]، "فتستفزها كيمياء الفعل الشعري"[2]، الشعري"[2]، من ألفة العادة وبرودها إلى غرابة التشكيل وتوهجه على غير مثال سابق"[3]. سابق"[3]. وإذا كان

[1] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، مرجع سابق، ص،15،25.
[2] - بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، أربد، الأردن،1998، ص،13،14،22،31 .
[3] - المرجع نفسه، ص،23.
[4] - غراهم هو، مقالة في النقد، مطبعة جامعة دمشق، سوريا،1973، ص، 57 .
[5]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، م/س، ص، 132.
[6] - فاضل ثامر، اللغة الثانية، م/س، ص،162.

التشكيل الشعري يكتسب صيرورته من "الطبيعة الكيميائية للسان ومن الكتابة وتعدد القراءات باختلاف القراء فيه"[4] وتطور أحوال القارئ من قراءة إلى آخري، فإن تفتحه على لا نهائية دلالية حيث "الغرابة دون غربة والدهشة والألفة والجمال"[5] وهذا من مصادر اغتناء التشكيل الشعري.

ويمكن للقارئ المتأمل أن يستوعب التشكيل الشعري من القصيدة و يتمثله إما تحقيقا أو تصديقا حسيين بتخيليه وتذوقه من عناصره،"فينبثق في ذهنه عالم على نحو من الأنحاء"[6].

"وإما تجريدا باستخلاصه مفهوما ذهنيا متعاليا على عناصره"[7]، حيث وحدته الجامعة الناتجة من تفاعل مكوناته.

فإذا كان النقد في أغلبه يقرر أحكاما يدعي أنها نهائية، فإن القراءة لا تدعي ذلك وإنما تحتمل، وبالتالي لا توجد قراءة نهائية للقصيدة، بل ينشأ حوار دائم بينها وبين القارئ.

و من هنا، نرى، بأن أنسب المناهج لقراءتها هو المنهج التكاملي، وذلك "لأن

---

[1] - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، م/س، ص،219،222.
[2] - خليل حاوي، نظرية الخلق من عدم لإيليا حاوي،ج2، بيروت،لبنان،1984،ص،124 .
[3] - عبد القاهر الجرماني، أسرار البلاغة،م/س،ص،296،297،298.
[4] - عبد الله ابراهيم وآخرون،معرفة الآخر،م/س،ص،118،119،120...
[5] - محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، م، إ، ك،ع،مطبعة الأنوار، دمشق،1978،ص،43 .
[6] - غراهم هو، مقالة في النقد، ترجمة الدين صبحي، م/س، ص،57.
[7] - بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، م/س، ص،201،202.

حقيقة التكاملية هي من تكامل معارف وملكات القارئ"[1] "وبها يغدو المنهج هو الناهج"[2].

وإذا كان أصحاب المصطلحات الأخرى من مثل مصطلح "عمود الشعر" يدعون بأن التكاملية في قراءة القصيدة أشتاتا ململمة فهي على النقيض من ذلك، بل يزيدها هذا الإدعاء كمالا ورؤيا تسع القصيدة كلها في"وحدتها وتنوعها"[3] تنشأ من حوار القراءة والكتابة "وتمتاز بالموسوعة، والانتقائية والتركيبية والانفتاحية والنصية"[4] فالتكاملية هي وحدة تسع وحدة في إحاطة وشمول.فإذا كانت المصطلحات الأخرى ناقصة في مقاربة القصيدة، وتقلل من قيمة التكاملية لمقاربتها لها، فهذه شهادة كافية للمنهج التكاملي ورأياه التي تسع القصيدة ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر قول المتنبي:

إذا أتتك مذمتي من ناقص *** فهي شهادة لي بأنني كامل

ويمكن للقارئ أن يحلل التشكيل الشعري من مستوى قراءته، عامدا إلى "حصر عناصره وعزل بعضها عن بعض"[5] وفق إجراء منهجي قصد فحصها لتيسير فهمه، وإدراك اعتمالها المستمر بالتصنت إلى هدير الدلالات التي تستفزها القراءات، وذلك بضبط ملامحه من تفاعلها وتتبع صيرورته من أحوالها الدائمة التحول والتلون بفعل

الخيال الشعري والذي هو كما قال محي الدين بن عربي: "يذهب بخلق ويأتي بخلق".

ويتبين التشكيل الشعري في علاقته بالواقع الذي شكل منه الشاعر قصيدته "لان الأدب مهما اختلفت مدارسه هو دوما واقعي، بصفة قطعية إثه حقيقة الواقع وإشعاعه"[6].

[1] - نعيم الباقي، النقد التكاملي (حوار الأسئلة والأجوبة)، مجلة الموقف الأدبي، عدد، 273،274،275،لاتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، ص،116.
[2] - المرجع نفسه ، ص،129.
[3] - نعيم اليافي، النقد التكاملي، م/س، ص، 116 إلى 129.
[4] - المرجع نفسه، ص، 122.
[5] - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر،1984، ص،282.
[6] - رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة بن عبد العالي، م/س، ص،15.

الفصــل الثالــث

دلالة التشكيل الشعري

1- الدلالة الذاتيــة

2- الدلالة السياسية

3- الدلالة القومية والحضارية

4- الدلالة الجمالية

5- دلالة فن الصورة الشخصية

إنّ المتأمل في شعر أبي الطيب المتنبي، يجده مفعما بالدلالات على اختلاف أنواعها وأشكالها وتعددها.

فالمتنبي شاب طموح يقف على رقعة ضيّقة ويتطلع إلى أفاق بعيدة بواسطة خياله المبدع، مرتكزا على ثقته بنفسه، تلك الثقة التي لم يترك سانحة إلا وأظهرها.

لقد جاءت تشكيلات و صور الموضوعات التي تناولها المتنبي في ديوانه لتتلاءم مع نوع التجربة التي عاشها الشاعر، فإذا صدقت التجربة، عبّرت مختلف التشكيلات والصور عن الحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر، وبالتالي" كانت جزءا لا يتجزأ من نسيج المعنى"[1] وهذا ما نلحظه في شعر أبي الطيب حيث يستخدم عدّة ظواهر جماليّة في شعره، الشيء الذي منحه هذا الوهج الحار الذي"يهزّ النفس هزّا ويرجّ الوجدان رجّا ويميزه هذا التمييز الرفيع ويعطيه تلك المكانة الباذخة ويسمه بتلك السمات التي جعلت له مذاقا متفردا وطعما خاصا على امتداد القرون"[1].

ومن خلال قراءتي لشعر المتنبي استطيع القول بأن تجربة الشاعر صادقة وذلك لما يتركه من أثر في نفسي أثناء القراءة.

وفي هذا الفصل سنقف على بعض أبيات المتنبي الشعرية المشحونة بمواقفه الشخصية والإنسانية وبالصراع بين الفن والسلطة، بين الصدق والكذب وبين الصداقة والنفاق.

فإذا كان التشكيل الشعري يكتسب صيرورته من الطبيعة التحويلية للسان ومن الكتابة - كما سبق وأن ذكرت- وتطور أحوال القارئ، ومن قراءة إلى أخرى، فإن ذلك يفتحه على لا نهائية دلالية ومن هذه الدلالات:

[1] - زكيّة خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز،منشورات جامعة قان، تونس،1999، ص،193.

1- الدلالة الذاتية:

في هذا الصدد يقول المتنبي:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي *** وبنفسي فخرت لا بجدودي

أنا ترب الندى وربّ القوافي *** وسمام العدى وغيظ الحسود

أنا في أمّة تداركها الـ *** ـه غريب كصالح في ثمود

فإذا نظرنا في دلالة هذه الأبيات الشعرية، فإننا نجدها مخالفة للمعهود والمعقول، لأن

المتنبي عكس في البيت الأول العادة العربية القديمة، حيث كانت القبيلة تفرح وتقيم الأعراس

إذا وضعت امرأة طفلا لأنه سيصبح فارس القبيلة وحامي شرفها وكذلك إذا ولدت الفرس أو الناقة،فالمتنبي هنا يقول بأن قبيلته أصبح لها شأن وشرف كونه منها وليس العكس ويستمر في الفخر بنداه وكرمه وشاعريته وشجاعته إلى أن مثل نفسه بالأنبياء كما ورد في البيت الثالث حيث يشير إلى أن قومه لا يفهمون ولا يقدرون مواهبه فهو كالنبي صالح في قومه هود وفي فخره بشاعريته وبطولته وفروسيته يقول المتنبي:

سيعلم الجمع ممن ضمّ مجلسنا *** بأنني خير من تسعى به قدم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها *** ويسهر الخلق جراها ويختصم.

إذا نظرنا في دلالة هذا البيت الشعري، فإننا نجده مخالفا للمنطق، لأن الأعمى، لا يرى والأصم لا يسمع، لكن المتنبي جعل الأعمى يرى والأصم يسمع وبالتالي شعّب المعنى، حيث أشعاره تجاوزت المبصر إلى من لا يبصر، والسامع إلى من لا يسمع فهذا "نظر" أي استمع تجاوب ردد، أنشد لنفسه،كما يجوز أن يكون "الأعمى"

[1] - عبد العزيز دسوقي،أبو الطيب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، المؤسسة العربية للدراسات.

من لا بصر له بالشعر، ويجوز من خيم على قلبه التعصب فالروعة ناطقة والجمال قوال، والفن بواح وكذا من به صمم وهو الذي أعرض عن شعر المتنبي فأكرهه الشعر أي يسمع.

و من أشعار المتنبي التي يعبر بها عن ذاتيته ورفعه لنفسه قوله:

ومجدي يدلّ بني خنـــدق *** على أن كل كريم يمــان

أنا ابن اللقاء أنا بن السخـاء *** أنا ابن الضراب أنا ابن الطعـان

أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافـي *** أنا ابن السروج أنا ابن الرعان

طويل النجاد طويل العمــاد *** طويل القناة طويـل السنـان

ففي كل خطوة خطاها الشاعر من ميسرة حياته الزاخرة بالصعوبات ظهرت محاولاته في الارتقاء نحو أحلامه وفي جعل التطابق محكما بين واقعه وأمانيه، بل وأكثر فقد ميّز نفسه حتى عن الملوك وجعلها أعلى مقاما منهم كما رأينا سابقا.

من خلال تشكيل المتنبي لهذه الدلالة الذاتية بواسطة الترديد والازدواج والتكرار وما يدور في فلكها من الوسائل البيانية التي تعتمد على إعادة الفظ أو مجانسته إبرازا لدوره الصوتي في التركيب النغمي للبيت نجد المتنبي قد نصّب نفسه خير إنسان على وجه الأرض وبالتالي يكون قد تمادى في الافتخار بنفسه، وهذا في اعتقادي راجع إلى كون أحواله النفسيّة غير مستقرة لما رآه من ذلّ يخيم على الأمة العربية في تلك الحقبة الزمنية.

ومن الدلالات الذاتية الجميلة التي شكلها المتنبي تلك التي تمرد بها على الدهر والزمان حيث يقول:

والنشر،بيروت،لبان،2006، ص،326.

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه *** وأراد لي فأردت أن أتخيّرا

ولا شك أن هذا التمرد هو الذي جعل الزمان يتخذ في شعر المتنبي صورة العدوّ المتربص بالشاعر والمحارب الكامن له.

وقد بدا ذلك في قوله:

أطاعن خيلا من فوارسها الدهر *** وحيدا وما قولي كذا ومعي الصّبر

وأشجع منيّ كل يوم سلامتي *** وما ثبتت إلا وفي نفسها أمر

وقوله:

ولو برز الزمان إليّ شخصا *** لخضّب شعر مفرقه حسامي

وما بلغت مشيئتها الليالي *** سارت وفي يدها زمامي

إذا امتلأت عيون الخيل مني *** فويل في التيقظ والمنام

فالمتنبي في هذه الأبيات يرسم لوحة التحدي ويرفع لواء التمرد على الزمن والدّهر ويضعها في صورة غير صورتها الحقيقية أي المعنوية بل يجعلها كأشخاص يمكن أن يبارزها ويتغلب عليها وكل هذا يعزى إلى التشكيل الشعري الذي يعتمد على خيال الشاعر وقدرته على السيطرة الكاملة على عناصر اللغة ومباحث علم البلاغة من معان وبيان وبديع ومن هنا جاءت تشكيلات شعره على غير العادة والمألوف ومن قوله أيضا:

ومن يجد الطريق إلى المعالي *** فلا يذر المطيّ بلا سنام

ولم أر في عيون الناس شيئا *** كنقص القادرين على التمام

فالشاعر يريد أن يشق طريقه رغم كل الصعاب وبخاصة صعوبة الدهر.

لعلّ أوّل ما يزعج الشاعر في الدّهر أنه يجمع بينه وبين الحاسدين والكائدين وهو بذلك -الدّهر- يتعاون مع هؤلاء لعرقلة مسيرة الذات ولذلك يقول المتنبي:

وكأنّا لم يرض فينا بريب الـ *** ـدّهر حتى أعانه من أعانا

كلما أنبت الزمان قناة *** ركب المرء في القناة سنانا

ومن هنا نستنتج بأن المتنبي كره أن يعد من العامة الخاضعة للزمن، فراح يبدي احتقاره لها ورافعا من قيمة شخصه وذاته قائلا:

أذمّ إلى هذا الزّمان أهيله *** فأعلمهم فدم وأحزمهم وغد

وأكرمهم كلب وأبصرهم عم *** وأسهدهم فهدا وأشجعهم قرد

وليس غريبا أن تتحول الذات تحت وطأة الإحساس بالتمرد والتجاوز من ناحية، والشعور بالقهر من ناحيّة أخرى إلى كتلة من الأحاسيس المتميزة الفريدة التي تجعل صاحبها يعي مابه من اختلاف عن الآخرين رغم كونه مجبرا على العيش بينهم ولذلك كثرت الصور المعبرة عن ذات المتنبي والتي تحمل في طياتها الوحدة والغربة، ولكنها ظلت على تنوعها وتفردها قمة في تشكيلها وروعة في جمالها.

وقد تطورت مثل هذه الصور لتدرك في شعر أبي الطيب حد التشبيه بالأنبياء، وذلك لما يوحي به مفهوم النبّوة من تميز وغربة وشقاء بالعيش بين الناس لا يفهمون ما يسعى الشاعر إليه ومن الأمثلة الواضحة على ذلك تشبهه بالمسيح في قوله:

ما مقامي بأرض نخلة إلا *** كمقام المسيح بين اليهود

مفرشي صهوة الحصان و لكـ *** نّ قميصي مسرودة من حديد

وقوله من نفس القصيدة:

أنافي أمة تداركها اللـ *** ـه غريب كصالح في ثمود

وقد أدى تردد مثل هذه الأبيات في شعر المتنبي إلى تأويلات غريبة أحيانا ومنها "أنّ لقب المتنبي وما يدور حوله من روايات راجع إلى هذه الأبيات بالذات"[1]

ومن التشكيلات الرائعة وذات الدلالة الذاتية الفذة والمتفردة قوله:

ضّاق صدري وطال في طلب الرّز *** ق قيامي وقلّ عنه قعودي[2]

أبدا أقطع البلاد ونجمي *** في نحوس وهمّتي في سعود

[1] - المنجي الكعبي، المتنبي العظمة والطموح في شعره، تونس،1992.

[2] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي (أربعة أجزاء)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1986،ج2، ص،44،45 .

فالتشكيل الشعري في هذين البيتين يحمل من معاني التحدي والمواجهة ما تحمل من معاني المرارة والشعور بالنقصان،ذلك أنها أنبنت على مقابلة بين النجاح الذي تسعى الذات إلى تحقيقه عبر الأفعال"طال قيامي" "وقل قعودي" "وأقطع البلاد" والفشل الذي تدل عليه صورة "النجم الناحس"، وهناك مقابلة أخرى تنشأ من التعارض بين اتساع البلاد التي يقطعها الشاعر، وما يعبر عنه في البيت الأول من" ضيق صدره"، ولعلّ هذا التعارض بين الطموح والواقع هو الذي يقف وراء تعب الذات وشقائها وقلقها بحيث يدفعها إلى الترحال باستمرار وفي هذا يقول المتنبي:

وأتعب خلق الله من زاد همـــه *** وقصّر عمّا تشتهي النفس وجده

وفي الناس من يرضى بميسور عيشه *** ومركوبه رجلاه والثوب جلده

وهكذا نرى المتنبي يرفض رفضا قاطعا الحياة الذليلة المشروطة بمشيئة الزمن، لذلك راح يعلي من شأن الموت في سبيل النجاة من المذلة والخضوع للزمان فهو القائل:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم *** بين طعن القنا وخفق البنود

لا كما قد حييت غير حميد *** وإذا مت منت غير فقيد

وهو القائل أيضا:

وإذا لم يكن من الموت بدّ *** فمن العجز أن تكون جبانا

وهو القائل أيضا:

فطعم الموت في أمر صغير *** كطعم الموت في أمر عظيم

والناظر في كل الأبيات الشعرية السابقة يلاحظ هيمنة ضمير المتكلم على الأفعال فيها بحيث تبدو الذات محور الصور المتحكم في بقية عناصرها، كما أننا نجد استعانة الشاعر بفرسه وناقته للتغلب على مصائب الدّهر وفي هذا يقول:

أرجان أيتها الجياد فإنه *** عزمي الذي يذر الوشيح مكسرا

لو كنت أفعل ما اشتهيت فعاله *** ما شق كوكبك العجاج الأكدرا.

وفي موضع آخر يصفها بالصديق قائلا:

وما الخيل إلا كالصديق قليلة *** و إن كثرت في عين من لا يجرب

وهكذا نجد المتنبي قد شكّل فرسه تشكيلا غير عادي فمرة مثل الكوكب المتحرك وأخرى مثل الصديق الحميم حيث أمثاله قليلة، فبمثل هذا الشعر يكون الشاعر قد خلّد ذاته وشخصه وأحيانا نجده يخرج حتى عن المنهج العقدي بإتباع عاطفته منها قوله في رثاء أبي شجاع فاتك الأسدي (15/ق143)

برّد حشاي إن استطعت بلفظـة *** فلقد تضـرّ إذا تشاء وتنفع

فكيف يطلب الشاعر النفع من مرثية بعد أن فرغ من نفض غبار قبره؟

وقوله: (28/ق178)

وإذا ما تأملت الزمان و صرفه *** تيقنت أن الموت ضرب من القتل

فالموت لا يراه الشاعر أمرا مقضيا يتجرعه الجميع ولا مرحلة انتقال إلى الدار الآخرة، بل اعتبره ضرب من القتل، وفي موضع أخر نجده يسب الدّهر وهو أمر منهّي عنه في السنة النبويّة فيقول:

قبحا لوجهك يا زمان فإنـه *** وجه له من كل لؤم برقـع

وفي هذا يقول الرسول (صلعم) "لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر" رواه الإمام أحمد. في مسنده من حديث أبي قتادة الأنصاري وصححه الألباني.

- الدلالـة السياسـيّة:

كان المتنبي يتطلع إلى أفاق بعيدة، وكأن الأرض لا تتسع لصولته، والطموح المعتّد بنفسه وبموهبته، فكل شيء محتقر في همّته وشكواه من أهل زمانه تنطلق من جهلهم لرسالته وخذلانهم له في تحقيق مراده، فهم في نظره كالبهائم، بالإضافة إلى كونهم أصحاب دسائس ومكائد فهم يضمرون له العداء من شدّة حسدهم له، حتى بات يخاف من الظهور بينهم والسير على دروبهم.

لقد تطلع أبو الطيب إلى الملك والسلطة بعين لا تغمض واعتمد الملوك وسيلة إليها رغم إخفاقه، وقد مدح الكثيرين ممن لا محبة لهم في قلبه، ولكن الغاية تبرر الوسيلة.

و من النادر أن نقرأ قصيدة للمتنبي لا يذكر فيها ما يعتمر قلبه من الأماني والآمال مضمنا إياها صعوبة التحقيق وبعد الرجاء ومعاكسة الأيام له حيث يقول:

أود من الأيـام ما لا تـوده *** وأشكو إليها بيننا وهي جنـده

ثم يضيف قائلا:

أريد من زمني ذا أن يبلغني *** ما ليس يبلغه من نفسه الزمـن

ثم يقول:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله *** فإني أغثّي منذ حين وتشرب

إنّ المتأمل في هذه اللطائف الشعرية يلحظ بأن الصّورة الشعرية التي قدمها المتنبي للقارئ مفعمة بالدلالات التي لا تنتهي بتعدد القراءات المختلفة لها وهذا من فعل التشكيل الشعري الذي يستجيب لمفهوم التحويل، وهو ما فعله المتنبي حيث أخذ من الواقع باعتباره مادة التشكيل الشعري وأبدع لنا مشهدا جديدا من كلمات، لأن الفنان الحقيقي لا ينقل حروفا، بل ينقل مضمونا له تاريخ، ينقل مشاعر مفتاحها كلمة، ينقل صورا منطلقها كلمة، ينقل كلمة تثير خيالا، تعيد حياة وتجدد أملا، والكلمة هنا تحولت إلى "كتلة" متعددة الزوايا والألوان مما حملته من معان عبر الناطقين بها في مختلف العصور والأمصار، ثم يأتي الفنان ليضعها في جو جديد في تركيبة جديدة في شكل جديد وبالتالي" يعيد إليها شبابها"[1].

[1] - منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه-الإسكندرية، مصر،2002،ص،281 .

بما يضفيه عليها مع العلاقات الجديدة من معان تضاف إلى معانيها، فيتلقفها الفنانون الآخرون فيكررونها وتلوكها الألسن حتى ينطفئ بريقها وتتحول إلى مجاز ميت لا روح فيه، وبالتالي تصير في حاجة إلى صانع يعيد تشكيلها ليعود بريقها وهكذا...

فالمتنبي وهو يسأل كافور الإخشيدي قائلا:"هل في الكأس فضل؟"

شكل مطلبا سياسيّا في صورة مطلب مادي يتمثل في الشراب، إن المتنبي وبدون شك على وعي تام بالتشكيلات المتداولة لدى الشعراء وبالتالي فهو يستنجد بموهبته وذكائه وخبرته وفنه ويعمل على تغيير الأنماط المألوفة بأخرى غير مألوفة وغير مسبوقة.

لقد اعتمد الشاعر على معطيات وظواهر يعيشها وبالتالي فهو يساير تفاعلاتها الراهنة ويستبق تطورها اللاحق،وهذا هو الشاعر الرمز، حيث هو محطة تستقبل القادم من أغوار الماضي فيرسله إلى المستقبل مضيف إليه من لمسات خصائصه جديدا لم يسبق له من قبل.

وباختصار فإن الملوك الذين اعتبرهم المتنبي أوثانا بصور بشر يستحقون ضرب الرؤوس،نجده قد علق درره على أعناقهم وربط جواهره الشعرية بتيجانهم وأذل نفسه أمامهم مثل ما فعل خاصة مع كافور الإخشيدي، ثم تركه وهجاه فمن هنا نستطيع القول: أن الحياة السياسية في تلك الحقبة كانت متدهورة للغاية، حيث ضاقت سلطة الخليفة في ذلك العهد، فلم يبق له من السلطات إلا الاسم بينما اشتد ساعد الأمراء، فاقتطعوا إمارات نصبوا أنفسهم عليها، أو نصبهم الخليفة عليها فتفردوا في حكمها،"وبذلك فصلتهم بمركز الخلافة صلة اسميّة لا اقل ولا أكثر تتمثل في النظام الواحد ودفع الضرائب والتعاون على صد العدو الخارجي وحتى في الحالتين كان الولاة يمتنعون عن ذلك في كثير من الأحيان"[1].

[1] - أنعام الجندي،دراسات في الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1967،ص،219.

والمتفحص المدقق في ديوان المتنبي يسارع إلى القول بأن الشاعر تنبه إلى ما كان يهدد كيان العالم العربي الإسلامي من انحلال داخلي يمكن إرجاعه إلى التصدع الأخلاقي والسياسي والاقتصادي والتهديد بالاحتلال من طرف أمم أخرى مجاورة كالروم والترك والفرس وإهمال الاعتناء بأمور الرعّية.

وكان موقفه من هذا الوضع رفضه له والتنبيه إلى سلبياته "والإيحاء بما يمكن عدّه بديلا للأوضاع المتدهورة"[1].

" فالمتنبي كان يرفض هذا الوضع، ولكن هذا لا يعني أنه رفض إصلاحّي ثوري"[2]، إنه رفض الذات لمصيرها ومكابرته في قبول الهزيمة إزاء القدر.

ونتيجة لما سبق، فلو كنا نقوّم المتنبي من خلال القيم السياسيّة التي أرادها لنفسه، لحكمنا على شعره بالإعدام ولكن لسنا بصدد محاكمة شخص، بل نحن بصدد محاكمة فن، وبالتالي تكون المحاكمة وفق قواعد وأصول الأدب واللغة دون الاهتمام بمواضيعها ودوافعها، وهنا يخرج المتنبي من المحكمة منتصرا متألقا متحديا رغبة القضاة في محاكمته.

3- الدلالة القوميّة والحضاريّة

عرف الشعور القومي عند العرب أول مّرة على إثر ظهور الإسلام، وقد عرف طريقه إلى التبلور والاختمار بسرعة منذ ذلك الحين، وارتبط المفهوم القومي بالإسلام طوال عصور مديدة ولا يزال كذلك حتى اليوم في أذهان الكثير من العرب.

[1] - يوسف الحناشي،الرفض و معانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، تونس،1991.
[2] - جليل كمال الدين، المتنبي ثورة العقل العربي المبدع، مجلة الطليعة، 1981.

فالقوميّة لها تعريفات كثيرة نذكر منها الأصل اللغوي الذي ورد في قواميس العربية فهي مصدر صناعي من القوم، والقوم في المعاجم اللغوية، الجمع من الناس، أما في الإصلاح الحديث، فإن كلمة القوميّة تعني ما تعنيه كلمة "NATIONALISME" للدلالة على الشعور القومي للفرد بأقصى ولائه لقوم وطنه والقوميّة العربية في العصر العباسي نتجت لأسباب معتبرة منها الصراع بين العرب والفرس، والدعوة الشعوبية، كما تجلت بوادرها في أشعار أبي تمام و كملت واتضحت لدى المتنبي.

بالنسبة لقومية المتنبي، فأنا أضم صوتي إلى صوت شوقي ضيف، حيث ما سبق ذكره ليس من الحقيقة في شيء والاستشهاد ببعض الأبيات لا يكفي، لأن الغالب في الديوان ذاتية الشاعر ومطامحه الشخصيّة، التي تختلف مبادئها باختلاف مناسبات الشعر وأكثر أشعاره في امتداح الانتساب للعروبة، والإسلام كان في ما أنشده لأمير حلب " سيف الدولة الحمداني" وقد جسّد الصراع القائم بين الحمدانيين ودولة الروم ودليلنا على ذلك هو كون المتنبي يتعرض لكل خصم لممدوحه حتى ولو كان عربيا.

لكن هذا لا يعني أننا ننفي بصورة قطعية صفة القومية عن شعر أبي الطيب المتنبيّ، لأنه هو الذي شهر ووظف قلمه في وجه كل من يعترض سبيله لإصلاح الأوضاع الفاسدة ثائرا على ذلك ثورة عنيفة، مما جعله يصرح بهذه الثورة"[1].

حيث يقول:

إلى أي حين أنت في زيّ محرم *** وحتى متى في شقوة وإلى كم؟

وإلا مت تحت السّيوف مكرمـا *** تمت وتقاس الذل غير مكرم؟

إنه الإعلان عن ثورة ذات صبغة قوميّة نابعة من أصالة عربية الصميم، لكن قوميته لا تفيدنا في هذا المقام في شيء بقدر ما يفيدنا إبداعه المتفرد وخياله الواسع البعيد بشكل يبعث على الدهشة والحيرة والغرابة، حيث يشكل المتنبي صوره الشعرية دون أدنى جهد ظاهر في صناعة متقنة، وصوغ لساني مخصوص بوساطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا على غير العادة والمألوف ومنه يكون الجميل والجمال.

وفي موضع آخر يقول المتنبي مادحا"علي التنوخي"
لما رأى فيه من الاستعداد المساندة في ثورته.

أحق عاف بدمعك الهمم *** أحدث شيء عهدا بها القدم
وإنما الناس بالملوك وما *** تفلح عرب ملوكها عجم

لقد استطاع المتنبي أن يشكل تشكيلا بارعا الحسرات على همم العرب الحائرة، إذ يرى أنها أولى بالبكاء من الأطلال التي عفت ودرست، "فقد صار أحدثها عهدا في التاريخ عتيقا باليا"[2].

فقد واجه المتنبي الموقف بتشكيله له في صورة جميلة تنبض بدلالات قومية تبعث الغضب في نفوس الأعاجم، صاهرا عاطفته وإحساسه وتجربته ثم بعد ذلك يحولها إلى خلق جديد يختلف عنها قبل تشكيلها، وهذا هو التشكيل الشعري الذي بفضله تستطع القصيدة ويضعها في مهب الدلالات التي تتلون وتتبدّل وتختلف باختلاف القراءات.

إنّ الزلزال الحضاري المريع الذي أصاب البنية الإجتماعية والسياسيّة والأخلاقية والروحيّة عبّر عن نفسه في شعر المتنبي:

وأكرمهم كلب و أبصرهم عـم *** وأسهدهم فهد وأشجعهم قرد
ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى *** عدّوا له ما من صداقته بد

ويقول المتنبي في موضع آخر:

ومن صحب الدنيا طويلا تغلبت *** على عينه حتى يرى صدقها كذبا

أرى كلنا يبغي الحياة لنفســه *** حريصا عليها مستهاما بها صبـا
فحبّ الجبان النفس أورده البقـا *** وحبّ الشجاع النفس أورده الحربا
ويختلف الرّزقان والفعل واحـد *** إلى أن ترى إحسـان هذا لذا ذنبا

[1] - شوقي ضيف،فصول في الشعر ونقده،ج2، ط2، دار المعارف مصر، ص،75.
[2] - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص،81.

فالشرخ الذي أصاب الحضارة العربية فجأة قد شكله المتنبي بنبرة قاسية، في قصائده الشعرية الخالدة.

"إن ولع المتنبي بتصور المظاهر المتغيرة التي يتخذها الزمان والدهر والدنيا جعلته يطارد المفارقات في تقلباتها المتعددة"[1].

4- الدلالة الجماليّة:

من خلال مدائحه وأهاجيه، تظل أشعار المتنبي وأقوله المأثورة نجوما تضيء في ظلام الدنيا وشعلا وهاجة في مسيرة الإنسانية، خالدة خلود الحياة تنتقل بين الأجيال إرثا غاليا وتراثا يثير الاعتزاز، بحيث لا تخلو خطبة أو موعظة من حكمة، من حكم المتنبي ولا حديث بين جماعة إلا وتكون حكمة المتنبي شاهدة التأكيد وجهة نظر ودحض أخرى.

إنها تجربة الشاعر مشكلة في أجمل القلائد الشعرية، وعصير وجدانه مسكوبا في أصفى الكؤوس وأرقها.

ولا نبالغ إذا قلنا أن غالبية ما نردده نحن العرب من أشعار حكمية هي من إبداع المتنبي بحيث أصبحت من دون حاجة إلى ذكر صاحبها وذلك"لدخولها في صميم حياتنا ومعتقداتنا"[2].

[1] - عبد السلام نورالدين ، المتنبي وسقوط الحضارة العربية، مجلة الأقلام، العدد الرابع، وزارة الثقافة والفنون- بغداد،1978، ص، 85 .

[2] - مصطفى سبيتي، م/س، ص، 42.

لم يظهر المتنبي تكلفا في تشكيل هذه الحكم، بل كانت تأتيه طبيعية في القصيدة بسياق هي جزء عادي منه داعم لفكرته الأساسيّة غير مستقلة عنها،بشكل يوحي بمدى قدرة إبداع الشاعر الفنية وانصياع المفردات اللغوية له.

من الدلالات الجمالية التي شكلها المتنبي قوله:

ليت الغمام الذي عندي صواعقـه *** يزيلهّن إلى من عنده الدّيم

أود أن أوضح للقارئ الكريم، أم مشكلة المتنبي لا تكمن في أموال سيف الدولة، ولا في ولاية يصيبها، فقد كان يتمتع في حلب بامتيازات كثيرة من مخالطته الحميمة بسيف الدولة ومن كان قبل سيف الدولة بقدر ما كانت تكمن في معادلة صعبة هي"نقص القادرين على التمام" ، فما من إنسان يلتقي به إلا ويجد لديه جوانب مشرقة وأخرى مظلمة، ويراه عاجزا عن أن يحول الظلمة إلى نور، بدر بن عمار، محمد بن طغج، أبو العشائر،سيف الدولة،كافور...إلخ أضعفهم تمسكهم بعرض الدنيا، وأعمتهم الأنانية فوقعوا في الخطأ البشري الذي يتكرر بتكرار شروق الشمس وغروبها وفي المقابل يدين المتنبي نفسه أنه لم يستوعب الدرس فلم يستفد منه.

وفي البيت السالف الذكر استخدم المتنبي ثلاث كلمات"الغمام" و"الصواعق" و"الديم" تمنى المتنبي من خلالها تغيير مساره في الحياة، فالغمام يعطيه الغيث ويعطي حساده الصواعق، والغيث ليس مالا، ولا الصواعق حجب للمال، الغيث أن يعتدل الميزان والصواعق أن ينحرف الميزان، الغيث أن توضح الأمور في نصابها والصواعق أن يسيطر الضعف البشري،فيحدث الخلل، إذا الغيث الذي عند حساده خلل، والصواعق التي عنده خلل "وليت" تتمنى أن يأتي الغيث وتذهب الصواعق، فهل تحققت الأمينة؟ لا لقد حدث شرخ في جدار القلب والمستحيل أن يصفو كما كان أو يحب كما كان أو ينسى كما كان، مياه عكرة جرت في النهر الصافي.

وقوله كذلك:

ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي *** أنا الثريا وذان الشيب الهرم

يؤكد المتنبي في هذا البيت بأنه "الثريا" أبعد عنه العيب والنقصان وهما: الشيب والهرم، فهنا فصل وهذا الفصل عرض الموضوع من زوايا متعددة: كونه ثريا جعله

متساميا بعيدا عن الدنايا، مشهورا مرموقا، مضيئا ، متميزا ومن أين يأتي العيب والنقصان للنجوم، والشيب في الفن خفوت ضوء الموهبة، والهرم في الفن استنفاد طاقتها، وسع المتنبي الهوة بينه وبين خصومة في هذا البيت، فقد وضع نفسه مكان الثريا وحط من قيمة فن حساده بحيث مثله بكلمتين "الشيب والهرم" مجازا" وهذا ما أعطى البيت جمالا.

ويضيف المتنبي قائلا:

مالي أكتم حبّا قد برى جسدي *** وتدّعي حبّ سيف الدولة الأمم

في هذا البيت استخدم المتنبي أسلوب القصر وليس المجاز وذلك في قوله "وتدعي حبّ سيف الدولة الأمم" ولا نقول أن الشاعر قدم المفعول وأخر الفاعل لضرورة القافية (حبّ،الأمم) فهذا شأن الشعراء المبتدئين، أما الكبار أمثال المتنبي، فالصورة عندهم تستدعي الكلمة والكلمة تستدعي النظم، والنظم يؤدي إلى القافية،التي تستقر في مكانها بلا قلق، وكل هذا دفقة واحدة، لإحساس واحد.

فالكلمة"حب" هنا وقع عليها فعل الفاعل (المتنبي والامم) وكلا الحبين نقيض للآخر، حبه صدق وحبهم زيف ومع حبّه يأتي الفعل "أكتم" ومع حبهم يأتي الفعل "تدعي" ومع حبّه يأتي الفعل والفاعل والمفعول ومع حبّهم يبتعد الفاعل عن الفعل ويقدم عليه المفعول، وكأن ثمة حواجز بين حبهم والصدق وبين ظاهرهم وسريرتهم وهنا يكمن جمال الشعر حيث يتوارى المعنى ولا يرصده إلا اللبيب والذواق لهذا الفن الرائع.

يقول المتنبي في موضع أخر مستعملا أسلوب التعريض

و ما انتفاع أخي الدنيا بناظره *** إذا استوت عنده الأنوار والظلم.

هذا البيت يحمل معنيين كل منهما مستقل بنفسه، لمتلقيين في آن واحد، إحدهما يفهم ما به من تلميح، والآخر يفهم ما به من تصريح، "ولو عجز المعرض به أن يفهم ما به من تلميح لفشل المتكلم في اختيار ألفاظه لتحولت العبارة إلى تصريح تام"[1].

ففي البيت السابق لا نستطيع التمييز فيه بين الصالح والطالح وكنايته تدخلنا في دائرة الخصوصية ، خصوصية ما بين المتنبي وسيف الدولة أو المتنبي وحسّاده فتعرض بهما معا: أو بسيف الدولة فقط وهذه الكناية تقول تلميحا: إنكم لا تملكون القدرة على الفهم ومستوى ثقافتهم لا يسعفهم أن يتذوقوا فن المتنبي وإن كنت بينكم فلظلم أصابني فجمالية هذا البيت هو أننا نفهم ما يقوله المتنبي وبغير الكلمات التي قالها في بيته الشعري.

ويقول أيضا:

وشرّ ما قنصتـه راحتي قنص *** شهب البزاة سواء فيه و الرّخم

فهذا القنص يقول المتنبي أنه قنص شرّ، لا خير فيه كلفة الكثير من التعب وضبط النفس فلا مجال أن يستعمل الشاعر هنا أسلوب الوصل لأن القنص يحتاج إلى تفسير إلى عرضه من زاوية أخرى تبرز شرّه، فهو"شهب البزاة سواء فيه والرّخم" هذه بدل من تلك أو هذه هي تلك في تفاصيلها، ثم إذا توقفنا عند "شهب البزاة والرّخم" لوجدنا أنها من معجم **الصيد والصياد.**

لقد استعمل الشاعر في هذا البيت أسلوب الفصل وكذلك تعريض بالكتابة وكناية بالمجاز لأن كلمة **القنص** هنا هي بؤرة صورة **وشرّ ما قنصته،** هذه هي الروعة الناطقة والجمال القوّال والفن البواح عند المتنبي.

هناك الكثير من الإشارات المجازية المشحونة بما يملؤها ثراءا، في شعر المتنبي، وهناك هيئة أو حالة يقابلها نقيضها المفهوم من السياق"يسمى التضاد الخفي"[2] ، كما في قوله مثلا:

مالي أكتم حبا قد برى جسدي *** وتدعي حبّ سيف الدولة الأمم

[1] - منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، مرجع سابق، ص، 354.
[2] - المرجع نفسه، ص، 356.

فهنا نجد تضاد بين حبين، حبّ المتنبي لسيف الدولة وهو الصادق، وحبّ الحساد وهو الكاذب

وكذلك في قوله:

وجاهل مدّه في جهله ضحكي *** حتى أتتـه يد فراسة وفـم

فالتضاد هنا بين الاستهزاء به، وصفع المستهزئ على وجهه قتلا وإيلاما، سيفا وقلما.

وقوله:

إذا نظرت نيوب الليث بـارزة *** فلا تظنـن أن الليث يبتسـم

تضاد بين المرونة والغضب وهناك حالات من التضاد نصل إليها بسياقها ولا نصل إليها بألفاظها وكلّ له جماله.

لقد استطاع المتنبي أن يترك لنا ديوانا شعريا مفعما بالدلالات الشعرية الجملية حيث استعمل فيه جميع الأساليب البلاغية التي تفضي الروعة والجمال على الكلام العربي الفصيح فمثل هذا الخروج عن المعهود في صناعة الشعر العربي، يجلب انتباه القراء ويصبح في مهب التأويلات لغرابة تشكيلاته ونظمه ونسجه المحكم بالإضافة إلى بناءه المتماسك والمرصوص.

وفي هجاء كافور الأخشيدي يقول المتنبي:

أما في هذه الدنيـا كريـم *** تزول به عن القلب الهموم

أما في هذه الدنيـا مكـان *** يسرّ بأهله الجار المقيـم

إلى أن يقول:

تشابهت البهائم والعبــدّي *** علينا والموالي والصّميــم

وما أدري أذا داء حديــث *** أصاب الناس أم داء قديـم

ويختم هذه المقطوعة بقوله:

إذا أتت الإساءة من وضيـع *** ولم ألم المسيء فمن ألـوم

لقد استطاع المتنبي أن يرسم لنا الظروف القاسية والهموم التي عاشها في مصر في ظل حكم كافور الأخشيدي، فالشاعر يشكو الدهر الذي مكن لأمثال هذا العبد البهيمة، الحيوان، أن يحكم الأحرار والصميم من العرب، فالشاعر يتساءل ومتعجبا في نفس الوقت من هذا الذي يعيشه ويراه ويحسه، وبالتالي شكل لنا المتنبي صورة لتلك الفترة الزمنية الغابرة، فقد أرّخها بشعره ليتركها جليّة للأجيال مدى الحياة.

مما سبق يستطيع الشاعر تشكيل ما يصبو إليه، "لأن مشكل الشاعر هو مشكل تشكيل وليس مشكل توصيل ولا تجميل"[1]، حيث يتغنى الجمال الذي يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية.

وما دمنا نتحدث عن الدلالات الجمالية في شعر أبي الطيب المتنبي فلا بأس أن نذكر مجموعة منها وفي جميع الأغراض، مذ كان صبيّا إلى أن بلغ قمة المجد الشعري.

يقول المتنبي في صباه طالبا العيش الكريم متمردا على المذلة.

عش عزيزا أو متّ وأنت كريم *** بين طعن القنا وخفق البنود

ويقول عن سبي نساء الروم:

تبكي عليهن البطاريق في الدجى *** وهنّ لنا ملقيات كواسد.

بذا قضت الأيام ما بين أهلها *** مصائب قوم عند قوم فوائد

ويقول تعريضا بمن يذمه من الشعراء:

ومن يك ذا فم مـرّ مريض *** يجد مرّا به المـــاء الزلالا.

ويقول أيضا:

كم قد قتلت وكم قد مت عندكم *** ثم انتفضت فزال القبر والكفن.

وفي شكره لكافور يقول:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله *** ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

وفي هجائه له يقول:

وتعجبني رجلاك في النعل *** وإنك لذو نعل متى كنت حافيا

وقوله في قصيدته عن الحمى:

عجبت لمن له قدّ وحدّ *** وينبو نبوة القضم الكهام

ولم أر في عيون الناس شيئا *** كنقص القادرين على التمام

وقوله في رثاء أم سيف الدولة:

ومن لم يعشق الدنيا قديما *** ولكن لا سبيل إلى الوصال

نصيبك في حياتك من حبيب *** نصيبك في منامك من خيال

ويقول في موضع آخر:

فلم أر بدرا ضاحكا قبل وجهها *** ولم تر قبلي ميتا يتكلم

غريب أن يرى أي كان منا بدرا يضحك وأغرب منه أن نرى ميتا يتكلم، فمثل هذا ليس من المعقول والمنطق في شيء، لكن المتنبي استطاع بخياله أن يقدم لنا صورة مشرقة لوجه حبيبته لا مثيل لها إطلاقا وفي الوقت نفسه الدهشة التي أصابته وهو يلحظ معشوقته وكأنه شل فلا يستطيع الحركة عدا الكلمات التي تخرج من فمه، فهو حيّ في صورة ميّت لقوة انبهاره بجمال هده الفتاة.

وأختم هذه المجموعة الشعرية ببيت جميل جدا رد فيه المتنبي على خصومه قائلا:

أعيذها نظرات منك صادقة *** أن تحسب الشّحم فيمن شحمه ورم

فالمتنبي في هذا البيت الشعري، لا يقصد بكلمة الشحم مطلقة، أي الشحم الذي تجسد فيه والمتشاعرين الذين قدمهم سيف الدولة عليه، إنما يقصد بكلمة الشحم الأولى براعته هو وكلمة شحمه الثانية شعرهم (شعر أعدائه والضاغنين عليه أمام سيف الدولة).

[1] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، م/س، ص، 115.

فشعر المتنبي هنا صادق وشعرهم خديعة. فالعلاقة هنا بين"الشحم" والصحة الفنية، والصدق والأصالة والجدّية والتفرد، والعلاقة الأخرى بين"شحمه ورم" والزيف الفني والكذب والإدعاء والضعف و الركاكة"[1].

فالمتنبي كون علاقة جعل من المثير هو الاستجابة والاستجابة بدورها هي المثير وكل يطرح من صفاته على الآخر، وكل مصهور ومعجون بالآخر ليعطي معنا وإحساسا بشيء جديد، لا هو المثير منفردا ولا هو الاستجابة منفردة، وهذه هي قمة التشكيل الشعري والذي هو من آليات كيمياء الخيال التي تصنع الغريب الجديد المتفرد على غير مثال سابق.

تلكم هي بعض ملامح جمال التشكيل الشعري لدى المتنبي والتي تعد ثلة من كنز كبير ووفير تركه لنا شاعرنا أبو الطيب المتنبي.

دلالة فن الصورة الشخصية:

أريد أن أقف من خلال هذا العنصر، على ثلاث لوحات أو نماذج رصدتها" من شعر المتنبي لثلاثة أشخاص وفي نفس الوقت تمثل ثلاث مراحل في حياة الشاعر وحاولت تحديد أبعاد هذا التشكيل الفني الذي جسّد لنا صورة حيّة رسمت وجوه شخصيّات عربية لم نستطع رؤيتها إلا من خلال قراءتنا لقصائد المتنبي.

اللوحة الأولى أو الصورة الأولى رسمها: للمغيث بن علي بن بشر العجلي يبدأها بالإشارة إلى المفارقة بين "أسديّة" المغيث "وعجلية" نسبه على لسان حسنائه الضاحكة فيقول المتنبي:

فاستضحكت ثم قالت كالمغيث يرى *** ليث الشرى وهو من عجل إذا انتسبا

ثم صور المتنبي المغيث، فهو شجاع وكريم وبليغ فيقول:

جاءت بأشجع من يسمى واسمــح من *** أعطى وأبلغ من أملى ومن كتبا

ثم ينتقل ليصور المظاهر الخارجيّة للشخص الذي يشكله فهو أبيض البشرة بحيث تبدو الشمس حالكة أمامه أو إلى جانبه وكلامه فصيح فيقول:

[1] - منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، م/ س، ص، 336.

بياض وجه يريك الشمس حالكة *** درّ لفظ يريــك الدّر مخشلبـا
وسيف عزم ترد السيف هيبّتـه *** رطب الغرار من التأمور مختضبا

ويختم الشاعر هذه اللوحة ببيان رفعه شأن المغيث وعلو مكانته وينظر إليه من خلال عشيرته "بني عجل" فهو فيهم بمنزلة الرأس والآخرون الذنب.
فيقول:

لا يقنع ابن عليّ نيل منزلـة *** يشكو محاوله التقصير والتعبـا
هزّ اللواء بنو عجل به فغدا *** رأسا لهم وغدا كل لهم ذنبــا
التاركين من الأشياء أهونهـا *** والراكبين من الأشياء ما صعبا.

والصورة الثانية رسمها لسيف الدولة الحمداني وابتدأها بالإشارة إلى لقبه ووظيفة هذا اللقب للدلالة على مكانته بين قومه فيقول:

وشركت دولة هاشم في سيفها *** وشققت خميس الملك عن رئباله
من ذا الذي حرم الليوث كما له *** ينسى الفريسة خوفه بجماله

ثم يبين صفاته الأخر ى فهو قويّ يقتل قبل أن يقاتل عدّوه ويعطي قبل أن يسأل فيقول:

ويميت قبل قتاله ويبشّ قبـ *** ل نوالـه وينــل قبل سؤاله
إن الرياح إذا عمدن لناظـر *** أغناه مقبلها عن استعجالــه

ثم يبين علو مكانته فيقول:

غرب النجوم فعرن دون همومه *** وطلعت حين طلعن دون مناله
والله يسعد كل يــوم جــدّه *** ويزيد من أعدائـه في آلـه.

ثم ينظر الشاعر إلى سيف الدولة من خلال جدوده فيقول:

وهب الذي ورث الجدود وما رأى *** أفعالهم لابن بلا أفعالــه
حتى إذا فني التراث سوى العلـى *** قصد العداة من القنا بطولـة

ونختم الصورة ببيان أن سيف الدولة كان قائدا محنكا فليس الجيش الذي كان يحميه وإنما كان هو مصدر، وفي هذا يقول:

الجيش جيشك غير أنك جيشـه *** في قلبــه ويمينــه وشمالـه

ترد الطعان المرّ عن فرسانـه *** وتنازل الأبطال عن أبطالـــه

كلّ يريـد رجـاله لحياتــه *** يا من يريـد حياتــه لرجالـه

فالمتنبي استطاع من خلال هذه الأبيات الرائعة أن يتلاعب باللغة ويطوعها لخدمته حتى تفي بغرضه المطلوب وهو تشكيل صورة مفعمة بالدلالات والمعاني الحسيّة، بحيث تجعلنا نرى سيف الدولة في ساحة الحرب بشحمه ولحمه بسرعة البرق يشق جيش الأعداء ويهزمهم. لننتقل إلى الصورة الثالثة والتي خصّ بها كافور الإخشيدي، حيث يستهلها بالمفاضلة بين كافور وغيره بحيث جعله بحر وغيره سواقي قليلة الماء، فيقول:

قواصد كافور توارك غيــره *** ومن قصد البحر استقل السّواقيا

ثم ينظر إليه من مكان بعيد عنه فيبين أنه "خلال سلسلة نسبه الطويلة كان نطفة في أصلاب جدوده متجهة نحو عصر كافور"[1]. فيقول:

فتى من سرينا في ظهور جدودنا *** إلى عصره إلا نرجى التلاقيا

ثم يبين أنه لطيف وقوي فيقول:

يبيد عــداوات البغــاة بلطفـه *** فإن لم تبد منهم أباد الأعاديا

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا *** إليه وذا اليوم الذي كنت راجيا

ويختم المتنبي صورة كافور بالإشارة إلى أنه أصبح فوق العالمين كالشمس يراها القوم نائبة ولكن ضياءها يقربها منهم وهنا يقول:

مدّى بلغ الأستاذ أقصاه ربّـــه *** ونفس له لم ترض إلا التناهيا[2].

فأصبــح فوق العالمين يرونــه *** وإن كان يدنيه التكـرم نائيا

[1] - عبد الجبار داود البصري، مجلة الأقلام، العدد الرابع، وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1978،ص،73 .

[2] - يحي شامي، شرح ديوان المتنبي،مرجع سابق، ص،393.

من خلال الصور الثلاث التي عرضناها يمكن تحديد ملامح تشكيل هذا الفن في أدب المتنبي.

نلاحظ أن الشاعر في رسمه لصور هذه الشخصيات السالفة الذكر، أنه يبدأ برسمها وتشكيلها انطلاق من الاسم أو اللقب أو الكنية، كما أننا نلاحظ بأن المواد المستعملة في تشكيل هذه الصور لا تختلف عن بعضها، حيث أضفى عليها جميعا الكرم والقوة والرئاسة والعنف مستعملا البحر والسيف والشمس.

كما أن المتنبي يركز على بعض الصفات ويكررها بصيغ وتعابير مختلفة ويبالغ في النعوت حتى تبدو صوره المشكلة وكأنها كبيرة، وهذا ما يشبه في الفنون التشكيلية ظاهرة فن التكبير.

كما أن المتنبي يجيد فن التصوير باللغة ومن خلاله يشكل لوحاته ويبرزها للعيان تحت أضواء كاشفة ويترك ما عداها في منطقة الظل ويعتم عليها.

استطاع المتنبي أن يشكل موضوعه ومصوره وهو متحرك مثلما ذكرت سابقا من خلال اللوحات المرسومة.

بالإضافة إلى ما سبق نجد التلوين في صور الشاعر حيث يضفي البياض ونور القمر والشمس المنيرة السوداء (كافور) فإذا تأملنا عبارة الشمس السوداء بالعقل نجدها غير منطقية أو غير صحيحة لأن السواد ليس من صفات الشمس وإنما الذي جعلها كذلك هو فعاليات الخيال بحيث صوّر وشكل كافورا في صورة جديدة يختلف عنها في الواقع، بحيث خصه المتنبي بصياغة لسانية مخصوصة شكلت منه صورة مأخوذة من الواقع ولكن بكيفية لا واقعية فيها، وهذا هو التشكيل الشعري أن تكون مواده من الواقع المعاش ولكن التصرف يبقى للشاعر فيأخذ ما يخدم موضوعه ولكن بكيفية مختلفة عن المألوف وهذا ما جعل المتنبي يتفوق عن غيره بحيث يندر أن يجاريه فيها شاعر.

وإذا صادف وأن جمع شاعر ما جمعه المتنبي في تشكيل لوحاته، فإن طريقة التشكيل والصياغة والمواد المستعملة وزاوية الرؤية تبقى صفات لصيقة بشخصية المتنبي.

مما سبق أستخلص مجموعة من النتائج تتمثل في كون المتنبي ينتقي مفردات اللغة أثناء تركيبها في بناء القصيدة، كما يختار الألوان لتزيين لوحاته الشعرية كما يرسم صوره بكلمات قويّة ومعبّرة لينسج بها أحلى حلة وأجمل قلادة شعرية، كما يجسّم لنا وينحت شخصية صوره. فالمتنبي إذن بناء ورسّام و نسّاج ونحّات ومنه نخلص إلى مقولة الجاحظ الخالدة وهي كون:"الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير".

الخاتمة

الخاتمة:

للشعر نكهة ومذاق عند كل قارئ، خاصة إذا لم يجد الشرح أمامه مسهبا يحرمه من متعة التذوق المفترضة.

إن لشعر المتنبي تشكيلاته الخاصة به، تجلت في تشكيله للمكان والزمان والموسيقى والأجساد والأشياء الشعرية، وفق كيمياء خياله المبدع وعلى غير مثال سابق، مستنجدا بموهبته وذكائه وخبرته بفنه، وبالتالي فقد استطاع أن يغير الأنماط المألوفة بأخرى غير مألوفة، حيث كان يتصور أن الحيوان والأشياء وكل الظواهر الطبيعية عبارة عن أشخاص، تشارك الإنسان مشكلاته، وتحس به وتتحرك معه، وبالتالي يطرح عليها ويلبسها الصفات الإنسانية من كلام وفرح وحزن...

وإن كان مثل هذه المواضيع قديمة قدم الإنسان وعلاقته بالقوة الخفية التي تحيط به، لكن الجديد فيها هو كيفية توظيفها وفي توقيت ظهورها في العمل الفني وتحديد دورها، وفي أهمية هذا الدور في نسيج العمل الفني برمته.

*وأدركت من قراءتي لشعر المتنبي، أن اللسانية ذات طبيعة كيميائية فذة وهي تزداد نشاطا وتوهجا بالتخيل فيها، وهذا ما لمسته لدى قراءتي لقصائد الشاعر في جميع أغراضها.

وقد خرجت من موضوع هذه المذكرة، مدركا صعوبته، وضعفي للإحاطة به، لكن مع هذا اقتنعت بأن التشكيل الشعري يعلن نفسه مصطلحا نقديا، كون الدراسات الأدبية والنقدية السابقة لم تتناوله بصورة كافية، حيث أن مفهومه عاصر النقاد القدامى والمحدثين ومازج كتاباتهم دون أن يعلن عن نفسه مصطلحا نقديا، أو هم لامسوه دون أن يشيروا إليه أو يتفطنوا إلى طبيعته الإصطلاحية.

لقد أجبت من خلال هذه المذكرة على جميع التساؤلات المطروحة في الإشكالية وتوصلت إلى :

- مدى أهمية مصطلح التشكيل الشعري وأفضليته في مقاربة القصيدة الشعرية أكثر من المصطلحات الأخرى المبنية على الثنائية مهما كانت تسميتها.
- كما أبرزت وفسرت بأن مصطلح التشكيل نابع من القصيدة نفسها وليس مسلطا أو دخيلا عليها على خلاف المصطلحات الأخرى المبنية على الثنائية (كاللفظ والمعنى، الشكل والمضمون، النظم، عمود الشعر...).
- كما توصلت إلى كون التشكيل الشعري، لا يثبت على صورة واحدة، بل يتحول ويتبدل عند كل قراءة ولدى كل قارئ، وذلك كون الصورة التي أراها أنا بعد الانتهاء من قراءة القصيدة الشعرية، ربما لا يراها قارئ آخر لدى قراءته لنفس القصيدة، وبالتالي فالقصيدة في موضع تأويل مستمر باستمرار القراء.
- وأخيرا إقتنعت بأن التشكيل لا يقتصر على فن الشعر وحده بل يمس جميع الفنون الأخرى من مثل الرسم والرقص، والبناء والنسج والنجارة والنحت إلى غير ذلك من الفنون التي يمارسها النشاط الفكري البشري.

Résumé :

J’étais comme la plus part des admirateurs de la personnalité de Abu tayeb El moutanabi et la qualité de sa poésie, raison pour la quelle j’ai choisi le sujet de ma thèse intitulée « la composition poétique et sa signification chez Abu tayeb El moutanabi ».

La problématique de ce thème réside dans les interrogations suivantes/

1-est ce la composition poétique est étrange au poème ou bien elle en provient ?

2-est ce qu’elle est stable sous une seule image ou bien elle se modifie et se change à chaque lecture?

3-quelles sont les différences entre la composition poétique et les autres termes critiques tels que :la composition, la forme et le fond, le signifiant et le signifié?

4-et en fin, est ce qu’elle est limitée à la poésie, ou bien elle touché d’autres termes?

A la fin de notre étude, nous sommes parvenus à nos objectifs qui sont :

a- le dévoilement de ce terme critique, à quel point il a un rapport avec le poème.

b-nous avons démontré l’importance de ce terme (la composition poétique) et n’est pas étrange à lui, le contraire d’autres termes fondés sur les duels tel que : le terme et le sens, le signifié et le signifiant , le fond et la forme…

c-nous avons démontré aussi que la composition poétique n’est pas figée sous une seule image, mais elle se change et se modifie à chaque lecture et pour chaque lecteur.

d-nous avons démontré aussi que la composition poétique n’est pas limitée au poème, mais elle touche d’autres termes comme la peinture, la sculpture et le cinéma.

c-finalement, nous avons mis en relief ce terme, car les études littéraires précédentes n'ont pas le bien traité.

Pour la démarche, nous avons opté l'approche intégrée et cela pour les raisons suivantes :

-la qualité de cette approche (l'encyclopédique, sélectivité, synthétique, et la textualité) ainsi qu'elle est une véritable alternative pour les monodémarche et qu'elle le meilleur moyen pour atteindre l'objectif de la critique du texte littéraire.

L'objectif scientifique de ce travail est le dévoilement de ce terme (la composition poétique), alors nous avons essayé de contribuer à l'enrichissement de la bibliothèque arabe dans le sujet des études littéraires et critiques arabes.

Summary

I was like most of the admirers of the personality of Abu Tayeb El Mutanabi and his poetry.

For the reason mentioned above, I chose the topic of my thesis entitled “poetic composition and its significance in the poems of
Abu Tayeb El moutanabi .
The problematic of this subject lies in the following interrogations:

- Is this notion strange to poetry or it is part of it?
- Is it stable on a single image or it changes with each reading and reader?
- What are the differences between the composition of poetry and other critical terms such as: the composition and verse, the form and content, the signified and signifier…?
- Finally, is it limited to poetry, or it touches other arts?

At the end of our study, the results obtained can be summed as follows:

- The unveiling of this critical term, and how it relates to the poem.
- We demonstrated the importance of this word (poetic composition) and we showed that it is a part of the poem…..
- We also showed that poetic composition is not limited to the poem, but it touched other arts like painting, sculpture…

Finally, we emphasized this term, because previous critical and literal studies have not well treated it.
For the method of study, we opted for the integral one because:

- The virtues of the integrality such as (encyclopedia, selectivity, syntactic , textuality) then it is the alternative of the mono method and the adequate means to reach the aim of criticizing the literal text.
  The object of this research is the unveiling of the term of poetic composition, so we contribute to add something to the Arabic library in the field of Arabic literal and critical studies.

ملخـص:

كنت مثل الكثير من المعجبين بشخصية أبي الطيب المتنبي وخصائص شعره، ولهذا السبب اخترت عنوان مذكرتي (التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي).

إن إشكالية هذا الموضوع تكمن في التساؤلات الآتية:

1- هل التشكيل الشعري دخيل على القصيدة الشعرية، أم نابع منها؟.

2- وهل هو ثابت على صورة واحدة أم يتحول ويتبدل عند كل قراءة، ولدى كل قارئ؟.

3- وما هي المفارقات بين التشكيل الشعري والمصطلحات النقدية الأخرى مثل: الشكل والمضمون، الدال والمدلول...؟.

4- وأخيرا هل هو (التشكيل الشعري) مقتصر على فن الشعر وحده، أم يمس فنونا أخرى؟.

* وبعد الإنتهاء من دراستي لهذا الموضوع، توصلت إلى الأهداف الآتية:

أ- تسليط الضوء على هذا المصطلح ومدى علاقته بالقصيدة الشعرية

ب- ابراز أهمية المصطلح كونه نابع من القصيدة وليس مسلطا عليه، على خلاف المصطلحات الأخرى المبنية على ثنائية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون من مثل (النظم، عمود الشعر، الشكل...).

جـ- بينت أيضا أن التشكيل الشعري لا يثبت على صورة واحدة، لكنه يتغير ويتبدل عند كل قراءة، ولدى كل قارئ.

د- كما بينت أيضا أن التشكيل الشعري ليس مقتصرا على فن الشعر وحده، بل يمس فنونا أخرى مثل: الصباغة والنحت والسينما.

و- وأخيرا أكون قد سلطت الضوء على هذا المصطلح، كون الدراسات الأدبية السابقة لم تتناوله بصورة كافية.

* أما من حيث المنهج فقد اتبعت المنهج التكاملي ، وذلك لما للتكاملية من فضائل منها: (الموسوعية، الإنتقائية، التركيبية والنصية)، كما أنها البديل الحقيقي للمناهج الأحادية وهي أنسب وسيلة لتحقيق الغية المنشودة من نقد النص الأدبي.

* إن الهدف العلمي من هذه الدراسة وكشف الستار عن هذا المصطلح (التشكيل الشعري) وفي نفس الوقت محاولة مني في إثراء المكتبة العربية والدراسات الأدبية والنقدية.

ملخصات

قائمة المصادر والمراجع

I - المصادر والمراجع العربية:

1- الآمدي. أبو القاسم بن بشر.

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، مصر، ج2، ط، 1965م.

2- الأصفهاني الراغب.

- المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد السيد كيلاني، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط، 1961.

3- ابن الأثير ضياء الدين.

- المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق احمد الحوتي وبدوي طبانة، ط، 1959م.

4- اسماعيل عز الدين.

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار العودة بيروت، لبنان، ط، 1981م.

- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1955م.

5- إبراهيم عبد الله.

- معرفة الآخر، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط، 1996م.

6- ارنست فيشر.

- ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،ط، 1971م.

7- بدوي عبد الرحمن.

- موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1964م

8- البرقوقي عبد الرحمن .

- شرح ديوان المتنبي(4 أجزاء)، دار الكتاب العربي، ج2، بيروت، لبنان، ط، 1986م.

9- د.ر بلاشير.

- أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، المؤسسة الوطنية للثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط، 1975م.

10- تليمة عبد المنعم.

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1978م.

11- تسكي فيغو.

- الخيال والإبداع عند الأطفال، ، (د.ن)

12- الثعالبي ابو منصور عبد الملك.

- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،ج1، ط، 2000م.

13- ثامر فاضل.

- اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط2 ، الدار البيضاء، المغرب، ط ،1994م.

14- الجندي أنعام.

- دراسات في الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1967م.

15- جاستون باشلار.

- جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط، 1984م.

16- أبو جناح صاحب.

- المتنبي والمشكلة اللغوية، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، المجلد 6، العدد 3 ،ط 1977م.

17- الجرجاني عبد القاهر.

- دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، الرغاية، الجزائر، ط، 1991م.

- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، ط$_1$، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، 1988م.

18- الجاحظ، عمر بحر بن محبوب.

- الحيوان، تحقيق يحي شامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج$_1$، ط 1990م.

19- الجرجاني علي بن محمد.

- التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط، 1987م.

20- جودت نصر عاطف.

- الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، ط، 1984م.

21- الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط، 1966م.

22- بن حمودة بوعلام

- مفاتيح اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط$_3$، 1993م.

23- حاوي خليل.

- نظرية الخلق من عدم لإليا حاوي، ج2، بيروت، لبنان، ط، 1984(د.ن)

24- الحاج شاهين سمير.

- لحظة الأبدية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1980.

25- الحناشي يوسف.

- الرفض ومعاينة في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، ط، 1984.

26- حمروني الطاهر.

- منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط، 1985م.

27- خليفة مسعود زكية.

- الصورة الفنية في شعر بن المعتز، منشورات جامعة قان، تونس ، ط 1999م.

28- خباط يوسف.

- معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د.ن)

29- الدهان أحمد.

- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، (منهجا وتطبيق) جزءان، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، سوريا، ط، 1986م.

30- داود البصري عبد الجبار.

- فن الصورة الشخصية عند المتنبي، مجلة الأقلام، العدد 4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ط، 1978.

31- دسوقي عبد العزيز.

- أبو الطيب شاعر العروبه وحكيم الدهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط، 2006م.

32- رولان بارط.

- درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط$_2$، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط، 1986م.

33- راغب نبيل.

- التفسير العلمي للأدب، مكتبة لبنان، ط، 1997م.

34- ابن رشد أبو الوليد.

- مناهج الأدلة في عقائد الملة، تحقيق محمود قاسم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1969م.

- تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط$_2$ 1973م.

35- أ. أ ريتشاردز.

- فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، ضمن: العرب والفكر العالمي، العددان، 13، 14، ربيع 1991م.

36- سبيتي مصطفى.

- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج$_1$، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، 2006م.

37- سلطان منير.

- الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط، 2002م.

38- ابن سينا أبو علي الحسن بن عبد الله.

- عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ط، 1954م.

- الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط، 1971م.

39- السمرائي إبراهيم.

- من فتنة المعاصرة، مجلة، المنهل، المجلد، 55، العدد، 511، .

40- الشابي أبو القاسم.

- الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 1998م.

41- الشايب أحمد.

- أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ص 242، 249، ط7، 1964

42- شرف عبد العزيز.

- الأسس الفنية للإبداع الفني، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط، 1993م.

43- شامي يحي.

- شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط، 1998م.

44- "رسائل" إخوان الصفاء.

- دار صادر للطباعة والنشر، 423، ط، 1957م.

45- صالح نافع عبد الفتاح.

- الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط، 1983م.

46- صبحي محي الدين.

- مطارحات في فن القول، م.ا.ك.ع. مطبعة الأنواع، دمشق، سوريا، ط، 1973م.

47- ضيف شوقي.

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط10، 1943م.

- فصول في الشعر ونقده، ج2، ط1، دار المعارف، مصر، (دون ناشر)

48- ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي.

- عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة مصر، ط، 1956م.

49- العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله.

- ديوان المعاني، مكتبة القدس، القاهرة، ج1، ط، 1933

50- عباس إحسان.

- فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (د.ن)

51- العشماوي أيمن زكي

- قصيدة المديح عند المتنبي، دار المعرفة الجامعية، ط،1996

52- عصفور جابر أحمد.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط، 1997م.

53- عزيز الماضي شكري.

- في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط، .1986

54- عبد الصبور صلاح.

- حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 30، ط، 1981م.

55- عطوي فوزي.

- المتنبي شاعر السيف والقلم، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1989م.

56- عبد المطلب محمد.

- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرحاني، ط، 1990، (د.ن)

57- العياشي محمد.

- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط، 1976م.

58- العشماوي محمد زكي.

- قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط، 1979م.

59- غراهم هو.

- مقالة في النقد، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، ط، 1973م.

60- فخر الدين جودت.

- شكل القصيدة العربية في النقد العربي (حتى القرن الثامن الهجري) دار الأدب، بيروت، لبنان، ط$_1$، 1984م.

61- فحلة حسن رمضان.

- بهجة الطرف في فن الصرف، دار الهدى عين امليلة، الجزائر، ط .1993

62- فخري ماجد.

- تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة كمال اليازجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، لبنان ، ط،1974م.

63- فتوح محمد.

- شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، ط، 1988م.

64- الفرابي أبو نصر.

- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، ط، 1970م.

65- القيرواني أبو علي الحسن ابن رشيق.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ج$_1$، ط، 1963م.

66- قدامة أبو الفرج بن جعفر

- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ط، 1963م.

67- ابن قتيبة عبد الله بن مسلم.

- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج$_1$، ط 1966م.

68- قطوس بسام.

- استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، أربد، الأردن، 1998م.

69- قسوم عبد الرزاق.

- مفهوم الزمان في فلسفة ابي الوليد بن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط،1986م.

70- كمال الدين جليل.

- المتنبي ثورة العقل العربي المبدع، مجلة الطليعة، أوت، 1981م.

71- كيليطو عبد الفتاح.

- حول اللغة المجازية للنقاد العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد76،

72- كولردج.

- النظرية الرومانتيكية، ترجمة عبد الحليم حسان، دار المعارف، مصر، ط، 1971م.

73- الكعبي المنجي.

- المتنبي العظمة والطموح في شعره، تونس، 1992(د.ن)

74- كبابة وحيد صبحي.

- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط، 1999م.

75- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري.

- لسان العرب، مادة"خيل" دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، ط، 1968م.

76- المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى.

- الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، ط، 1965م.

77- محمد موس حنان.

- الزماكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 2006م.

78- مبارك زكي.

- الموازنة بين الشعراء، مطبعة المقتطف، القاهرة، مصر

79- مومني السعيد.

- كيمياء الخيال التجلي والفاعلية، مجلة التبيين، العدد 19، الجزائر، ط 2002م.

80- مرتاض عبد الملك.

- النقد الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية حيدرة، الجزائر، ط، 1983م.

- بنية الخطاب الشعري، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط، 1986م.

- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، ط، 1992م.

81- المقالح عبد العزيز.

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت، لبنان، ط، 1981م.

82- مخلوف عبد الرؤوف.

- الباقلاني، إعجاز القرآن، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط، 1978م.

83- محمود عزيز خليل.

- المفصل في النحو والصرف، دار البعث قسنطينة، الجزائر، ج4، ط 1989م.

84- مصطفى محمود.

- اينشتاين والنسبية، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ن)

85- المنجد الفرنسي العربي، المطبعة الكاثوليكية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

86- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 1989م.

87- النابلسي شاكر.

- جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط، 1994م.

88- نور الدين عبد السلام

- المتنبي وسقوط الحضارة العربية، مجلة الأقلام، ع4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد العراق، ط، 1978م.

89- ناصف مصطفى.

- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 1981م.

- الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ط، 1958م.

90- هدارة محمد مصطفى.

- مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، القاهرة، مصر، ط، 1964م.

91- هلال محمد غنيمي.

- النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ص، 84، ط، 1969م.

92- الوغلاني خالد.

- صورة الرحيل ورحيل الصورة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط، 1998م.

93- المعجم الوسيط، ج2.

94- يعقوبي محمود.

- معجم الفلسفة، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط، 1979م.

95- اليازجي ناصيف.

- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2،

96- اليافي نعيم.

- النقد التكاملي (حوار الأسئلة والأجوبة) مجلة الموقف الأدبي عدد، 273، 274 لاتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط، 1978م.

97- يوري لوتمان.

- مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزادراز، مجلة آلف، عدد 6، ط، 1986م.

98- اليوسفي محمد لطفي.

- في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط، 1985م.

II- المجلات والرسائل

1- مجلة الأقلام، العدد 4، العراق، 1978م.
2- مجلة الموقف الأدبي، العدد، 273، 274، 275، بسوريا .78
3- مجلة آلف عدد 6، سنة 1986م.
4- مجلة التبيين العدد 19، الجزائر، 2002م.
5- مجلة الطليعة أوت، 1981م.
6- مجلة المورد، العدد 3، 1977م.
7- مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 76.

III -الرسائل :

- المكان الشعري من نهر الرماد "لخليل حاوي، رسالة ماجستير (غير منشورة) للطالب السعيد مومني، جامعة عنابة، 2000/1999م.

IV- المراجع بالأجنبية

1- C.Day lewis, The poetic image p/35 London, 1962.

2- Todorov et D.Ducrot : dictionnaire encyclopedique p/353.

3- Gerard Gennet.Figure 1ed du seuil Paris, p.209, 1969.

4- Michel de Guy in Genette. La Rethorique restreinte in Figures III, p.34.

5- François Martineau et Martine Lamy, le grand livres des lettres p/270

6- Le massignon, al-hallaj, martyr, Mystique de L'ISLAM.p.240.

الفهرس

الفهرس:

I- المقدمة .....أ – جـ

II- المدخل .....1 - 9

* **الفصل الأول: عناصر التشكيل الشعري.**

1- نشأة الخيال في الفكر البشري .....11 - 16

2- مفهوم الخيال لغة واصطلاحا .....17 - 22

3- التخييل والصورة الشعرية عند : 22

أ- الفلاسفة والنقاد القدامى..... 22 - 31

ب- الفلاسفة والنقاد المحدثين..... 31 - 34

4- أنواع الصور الشعرية والحواس ..... 35 - 38

5- العلاقة بين الواقع والخيال .....38 - 40

6- اللغة الشعرية .....40 - 60

* **الفصل الثاني: تجليات التشكيل الشعري**

1- كيمياء الخيال ..... 62 - 69

2- التشكيل المكاني .....69 - 76

أ- المكان لغة.

ب- المكان فلسفيا.

جـ- المكان فنيا .

3- التشكيل الزماني.....77 - 80

الفهرس

4- التشكيل الموسيقي.....80 - 96

5- التشكيل الجسدي ..... 96 - 98

6- التشكيل الشيئي ..... 98 - 101

7- التشكيل الشعري والقصيدة .....101 - 109

***الفصل الثالث: دلالة التشكيل الشعري**

1- الدلالة الذاتية .....111 - 118

2- الدلالة السياسية ..... 118 - 121

3- الدلالة القومية والحضارية ..... 121 - 124

4- الدلالة الجمالية .....124 - 131

5- دلالة فن الصورة الشخصية ..... 131 - 134

*** الخاتمة** : .....136 - 137

قائمة المصادر والمراجع .....139 – 152

الفهرس .....154 – 155