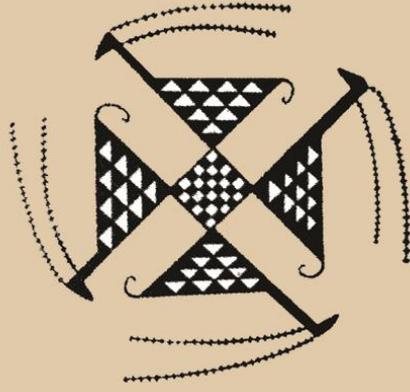


سلسلة سكولار لدراسات اللغة والأدب والنقد

الكتاب الأوّل

# حفريات فى الشعر العربى القديم



تحرير

د. مريم عبد النبى عبد المجيد

المشاركون

د. مريم عبد النبى عبد المجيد

د. ناصر شاكرا الأسدى

د. حنان عبد الحميد عكو

د. بان كاظم مكى

د. محمد طالب الأسدى



Schwlar منتلورات

2019

1

الكتاب الأول

حفريات في الشعر العربي القديم

عنوان الكتاب: حفريات في الشعر العربي القديم.  
إسم المحرر: د. مريم عبدالنبي عبدالمجيد.  
تصميم الغلاف: د. ياسين وامسي.  
لوحة الغلاف: شكل هندسي يعود للقرن الخامس قبل الميلاد.  
اسم الناشر: مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث.

ISBN : 978-1-906228-99-6

سلسلة سكولار لدراسات اللغة والادب والنقد



محفوظة  
جميع الحقوق

© جميع حقوق الطبع محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا المطبوع، أو جزء منه أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائل نقل المعلومات، سواء أكانت الكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع .

© All rights reserved, is not entitled to any person or institution or entity reissue of this printed , or part thereof, or transmitted in any form or mode of modes of transmission of information, whether electronic or mechanical, including photocopying, recording or storage and retrieval, without written permission from the rights holders .

الطبعة الاولى 2019م



الْيُوسُفِيُّ لِلْحَدِيثِ وَاللُّغَةِ وَاللِّسَانِ

سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد  
تصدر عن مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث

#### الهيئة الإدارية

رئيس مجلس الإدارة  
د. مراد حميد العبدالله

مدير التحرير  
عرفات فيصل المناع

#### رئيس التحرير

د. دنيا باقل  
جامعة ابن خلدون - الجزائر

#### نائب رئيس التحرير

د. جوان محمد مهدي  
جامعة دهوك - العراق

#### سكرتير التحرير

أ.م.د. اشراق سامي  
جامعة البصرة - العراق

#### الإشراف الفني

يوسف عبدالزهرة المعتوق

#### الكتاب الأول

# حفريات في الشعر العربي القديم

تحرير  
د. مريم عبدالنبي عبدالمجيد

المراسلات :

[scholar.series@schwlar.com](mailto:scholar.series@schwlar.com)

[Murad.alabdullah@schwlar.com](mailto:Murad.alabdullah@schwlar.com)

- أ.د. عاصم شحادة علي  
 أ.د. ذهبية حمو الحاج  
 أ.د. ناصر شاكر الاسدي  
 أ.د. إبراهيم الكوفحي  
 أ.د. أحمد عرابي  
 أ.مشارك.د. فريدة الأمين المصري  
 أ.م.د. إيهاب النجدي  
 أ.م.د. فيصل صالح الزهراني  
 أ.م.د. دكتور مريم عبد النبي  
 أ.م.د. تغريد عبد الخالق هادي  
 أ.م.د. بان كاظم مكّي  
 د. فتوح يونس داود  
 د. هاله فتحى كاظم  
 د. شريفة سيف اليزيدي  
 د. مصطفى شميعة  
 م. نضال حسن جاتول
- اللسانيات التطبيقية - الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا - دولة ماليزيا.  
 اللسانيات والتداوليات - جامعة تيزي وزو - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.  
 الادب الحديث والنقد - جامعة البصرة - كلية الآداب - العراق.  
 الادب والنقد الحديث - الجامعة الاردنية - المملكة الاردنية الهاشمية.  
 دراسات لغوية - جامعة ابن خلدون - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.  
 الادب الحديث والسرد العربي - جامعة طرابلس - الجماهيرية العربية الليبية.  
 الادب العربي - الجامعة العربية المفتوحة - دولة الكويت.  
 الأدب الأندلسي - جامعة الملك عبد العزيز - المملكة العربية السعودية.  
 أدب عباسي في ضوء النقد الثقافي - جامعة البصرة - العراق.  
 السرديات والنقد الحديث - جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد - العراق.  
 ادب أندلسي - كلية التربية للبنات - الجامعة العراقية - العراق.  
 البلاغة والنقد - الجامعة الكويتية الدولية - جمهورية قرغيزستان.  
 الادب عباسي والنقد - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.  
 النحو والصرف - جامعة الامارات العربية المتحدة - الامارات العربية المتحدة.  
 الادب والنقد - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب.  
 الادب الحديث - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.

### شروط النشر:

- 1- أن يكون البحث المرسل قد تم قبوله مسبقاً في مجلة علمية محكمة ولم يسبق أن نشر ضمن كتاب مشترك.  
إرسال نسخة من قبول النشر مع البحث.
- 2- ألا يتجاوز عدد صفحات البحث عن 20-25 صفحة قياس A4 ومطبوع باستخدام برنامج Microsoft Word.
- 3- تكون جميع الإحالات في أسفل كل صفحة لسهولة الوصول إليها من قبل القارئ.
- 4- على الباحث أن يتأكد من أن دراسته كاملة، مدققة لغوياً، خالية من الأخطاء الاملائية والنحوية وعدم مخالفتها لأي نظام للحماية الفكرية.
- 5- يضع الباحث بعد عنوان البحث (اسم الباحث، المؤهل، الدرجة العلمية، جهة العمل ومقرها، البريد الإلكتروني).
- 6- تكون العناوين الجانبية قصيرة ومحددة بوضوح وغير مرقمة، وتكون الأشكال والخرائط، والرسوم البيانية على درجة عالية من الجودة والوضوح وباللونين الأبيض والأسود مع تجنب التظليل.
- 7- يكون ترتيب البحث وفق الترتيب الآتي: (العنوان - مدخل - متن البحث - المصادر والمراجع).
- 8- تعبر الموضوعات المنشورة عن وجهة نظر كتابها، وليس بالضرورة أن تعبر عن وجهة نظر السلسلة.
- 9- سيتضمن كل كتاب ملفاً خاصاً يعالج قضية من قضايا اللغة والأدب والنقد.
- 10- يخضع ترتيب البحوث داخل الكتاب لاعتبارات فنية وعلمية.

# المحتويات

(أ-ج)	المحرر	المقدمة.....
(١٨-١)	أ.م.د. مريم عبدالنبي عبد المجيد	▪ قراءة موضوعاتية في معلقة طرفة بن العبد.....
(٢٩-١٩)	م.د. حنان عبد الحميد عكو	▪ رؤية جديدة في نص قديم الهدلول بن كعب العنبري نموذجاً.....
(٥٧-٣١)	أ.د. ناصر شاكر الأسدي	▪ النسق الشعري عند بشار بن برد دراسة تداولية.....
(٩٩-٥٩)	أ.د. محمد طالب الأسدي	▪ تقليب المعنى الواحد عند المتنبي دراسة في التناص الذاتي.....
(١٢٤-١٠١)	أ.م.د. بان كاظم مكي	▪ الأثر المشرقي وتحولات النص الشعري الأندلسي يوسف الثالث نموذجاً.....



## مُقَدِّمَةٌ

امتلك الشعر عند العرب قيمة عليا، فقد عبّروا به عن هُويتهم العاطفية والسلوكية والفكرية، ونظرتهم للوجود والآخر، ورسموا بعالمه الواسع سمات فخرهم ومناقبهم وهمومهم وآمالهم وذكرياتهم، ولعمق ولعهم به منذ عصر ما قبل الإسلام علّقوا قصائدهم على أستار الكعبة وأسماها المعلقات؛ لأنهم عدّوها مثل العقود الثمينة التي تعلق بالعقول والقلوب، وقد قيل بأن المعلقات كانت تُكتب بماء الذهب.

وكانت القبائل العربية تحتفل إذا نبع فيها شاعر ويأتيها الركبان مُهئين، فالشعر يُجَلد مآثر القبيلة ويدافع عنها ضد خصومها، ويحطّ من قيمة أية قبيلة أخرى تعاديا. وفي صدر الإسلام أصبح الشعر أداة من أدوات الدفاع عن الإسلام والرسول الكريم (صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه) ضد المشركين، فضلا عن دوره في نشر القيم الإسلامية والمفاهيم النبوية والدعوة لها.

واستمر الشعر العربي في العصور اللاحقة بالتعبير عن الذات، وصلاتها، ونظرتها للآخر، وأحلامها، وخيالاتها، ورؤاها الفكرية، فضلا عن التعبير عن الكون والمجتمع والأمة وما تمتلكه هذه الأبعاد من مظاهر وقضايا وعلائق تشفّ عن وجدان الشاعر ووعيه بها.

وقد اشتمل هذا الكتاب الذي أسميناه (حفريات في الشعر العربي القديم) على دراسات أكاديمية مُحكّمة لأساتذة متميزين تناولوا فيها الشعر العربي بالنقد والتحليل، وقد رتبناها على وفق التسلسل الزمني لنرصّد التطور والتجديد في الفن الشعري العربي وما طرأ عليه من متغيرات، وأسميناه (حفريات) لأنه محاولات جادة للتنقيب عن سماته الظاهرة والباطنة واستكناه طاقته الإيجابية واستنطاق خطابه ومداه العاطفي والفكري.

فكشفت بحث (قراءة موضوعاتية في معلقة طرفة بن العبد) عن أسلوب طرفة في التعبير عن وجدانه، وواقعه المضطرب المتضمن عبر تنصيحه شعريا انشداد ذاته المفتقرة إلى حال

يستقر لديها، إذ صرّح عن قلق كبير وإحباط وفقدان اطمئنان مُتَمَنَّى، وحالات انفعالية صوّرها هواجسه المتعاقبة مع عدم الاستقرار الذي يفرض على الجاهلي وجوداً يلتحم بالأم عميقة، وكان وعي الشاعر متجلياً بالقول بالحكمة التي وردت كضوء يشفّ عن صلات وتجارب الأنا، وكانت الأبعاد الموضوعية في نصّ المعلقة مكتنفة معطيات نمطية للشعر الجاهلي عبر القول بالأطلال ووصف الناقة والفخر، لكنها أفضت عند طرفة إلى التعريف بأناه وكشف طبيعة صلاته مع الآخر، فضلاً عن الشعور باللاجدوى الذي يترشح عن هوية الذات الجاهلية التي تلتزم في واقعها القاسي شعوراً بالعجز لا ينتهي.

وكشف بحث (رؤيةً جديدةً في نصّ قديم: الهذلول بن كعب العنبري نموذجاً) اعتماد الشاعر على نمطٍ من أنماط المفارقة يُسمى مفارقة التنافر أو مفارقة التجاور، عمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفزّ القارئ، وتُسقطه في هوة تقع بين نقضين حتى يدرك مدى التناقض المتجلي في الواقع، ففي هذا النمط من المفارقة تُقلب الأدوار بين الأطراف المتضادة، ليمارس الرجل عمل المرأة، وتمارس المرأة عمل الرجل.

وتبنى بحث (النسق الشعري عند بشار بن برد، دراسة تداولية) الكشف عن طبيعة النسق الذي اعتمده الشاعر في نصوصه عبر دراسة مجموعة من الأنساق التي اعتمدها في ضوء المنهج التداولي هي: الفراغ التداولي وهيمنة النص الشعري، المركزيات وعبور نسق الذات، النسق الأعمى في صور بشار بن برد، تداولية الارتجال وكسر أفق التأويل.

ولاحظ بحث (تقليب المعنى الواحد عند المتنبي، دراسة في التناص الذاتي) من خلال تتبع ظاهرة التناص الذاتي في شعر المتنبي، بالعودة لمعانيها المحورية غياب قانون (الاجترار) عن مواطن التناص الذاتي لدى الشاعر، واشتغال قانوني (الاحتواء) و(الحوار) مجتمعين في نطاق المعنى المحوري الواحد، وقد أجرى الباحث استقراءً لديوان المتنبي استقصى فيه المواطن التي اتسم تقليب المتنبي فيها للمعنى الواحد بصيغ مختلفة بالوفرة، وقد أسهم استقصاء هذه المواطن في تسليط الضوء على طريقة الشاعر وأسلوبه في إنتاج النص وتخليق نصوص أخر منه بصورة بارعة جعله يتبوأ مكانته المتميزة بين شعراء العرب.

أما بحث (الأثر المشرقي وتحولات النص الشعري الأندلسي: يوسف الثالث نموذجاً) فقد بيّن التأثيرات المشرقية التي كانت واضحة الحضور لدى الشاعر يوسف الثالث ملك

غرناطة الذي تربعت شهرته على عرش الشعر الأندلسي، وقد كانت بعض هذه التأثيرات مُصْرَحَ بها من الشاعر نفسه، والأخرى جاءت ضمنية أملتها الثقافة المشرقية، وذلك في محاولة لرصد عمق تأثيره بالمشاركة، والكيفية التي جاء عليها. وبإذنه تعالى ستتابع هذه السلسلة بكتب أخرى تستكمل هذا الجهد في دراسة الشعر العربي لبيان ما يمتلكه من مزايا تُعبر عن الذات العربية وعلائقها.

## المحرر

## قراءة موضوعاتية في معلقة طرفة بن العبد

أ.م.د. مريم عبد النبي عبد المجيد

جامعة البصرة/ مركز دراسات البصرة والخليج العربي

مدخل:

تمتلك معلقة طرفة بن العبد محاور موضوعاتية تشف عن توصيف علاقات الذات عبر خطاب يضمّ قيمياً مستلة من مواقف خاصة للشاعر تنتهي إلى التعريف بهواجسه ورؤاه ونظرته للآخر، كما تملك نص المعلقة إيراد مشاهد تبوح عن أحلام وشجون، وقد التزم هذا البوح الكشف عن تجارب تنفتح مساراتها على البيئة الجاهلية الواسعة وما فيها من تجليات وصلات.

وكشفت المعلقة عن وجدان الشاعر الذي يشف عن واقعه المضطرب المتضمن عبر تنصيبه شعرياً انشداد ذاته المفتقرة إلى حال يستقر لديها، وتتجاوز في البعد الموضوعي ثيمات تفضي إلى التصريح عن قلق كبير حينما تنكفى النفس على إحباط وفقدان اطمئنان متمنى، كما تفرز بنى المعلقة حالات انفعالية تصور هواجسا متعلقة مع عدم الاستقرار الذي يفرض على الجاهلي وجوداً يلتحم بالأم عميقة، وكان وعي الشاعر متجلياً بالقول بالحكمة التي وردت كضوء يشف عن صلوات وأحداث تعالقت مع تجارب الأنا، وتبدت الأبعاد الموضوعية في نص المعلقة مكتنفة معطيات نمطية للنص الجاهلي في الشعر عبر القول بالأطال ووصف الناقة والفخر، لكنها تفضي إلى التعريف بأنا الشاعر وتلتزم الكشف عن ملامحه وطبيعة صلواته مع الآخر فضلاً عن الشعور باللاجدوى الذي يترشح عن هوية الذات الجاهلية التي تلتزم في واقعها القاسي شعوراً بالعجز لا ينتهي، وصياغة المعلقة بالإحالة على بعدها الموضوعاتي تصور المكان في بعده الواقعي في حدود تأخذ ملامحها من تمرد الشاعر، عبر كشف انفعاله الناشئ من مدى مرفوض تفرضه البيئة والآخر، فمعلقة طرفة بن العبد تمتلك الموضوعات الآتية في بناها:

## الأطلال:

يشف القول بالأطلال عن دلالات ترسم عبرها البيئة الجاهلية حينما تناولت في أبعادها التعريف بمظاهرها المكتسية سمات منسلة من الزمان والمكان، ومتوازية مع ما يفرزه مناخها القاسي في الفرد من آثار تستقرئ ندوبا تستقر في الداخل، وتحاول المعلقة عبر الوقوف على الطلل تمثل دوران الزمن وتغير المكان الذي يكتسي- عبر قسوة البيئة سمات تحتل الذات الملتحمة مع زمن مفقود ومكان مهجور، ويكشف الوقوف على الطلل مهيمنة لمعان مستلة من هاجس تقوم البيئة بتكوين ملامحه المملكة كمنا يمثل السعادة المفقودة، ((لأنها تجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تحتزن الماضي كنفيس مباشر للحاضر وكمطابق حميمي للمستقبل المأمول، ولهذا كان الزمن الماضي، بصيغته الصورية والنحوية معا، دائم المثول في المطع الطليل للقصيدة، ودائم الاتصاف بالانطفاء، أما الحاضر نفسه فلا يمثل إلا اتضاعاً مرعباً وممجواً لا تتكشف جوهرته إلا عبر صدمه بالحاضر المشرق)) (١)، ولعل القول بالأطلال وتذكرها بانتقاء الأماكن التي تبدت في معلقة طرفة كالوشم الذي أخذه رمزاً يشير لتمرکز تلك الأماكن في الروح، فتشبيه الطلل بالوشم يترسم بؤرة تنتمي إلى الذات كانتاء الوشم إلى ظاهر اليد، وتستمد في القول بها فضاءات تتماس مع حاجة ملحة للوقوف بها وتذكر الزمان البهيج الذي ترك برحيله جروحا تبدت عبر النص الذي يكشف واقعا يشف عن اللوعة التي يقتضيها استلال الوشم من موقعه، هذا التصوير التزم التعريف بدلائل تشف عن أسلوب الحياة الذي يتسم بالفقد الظاهر الذي يتماس مع الحياة الجاهلية التي ولجت رؤاها في النص المكتسي التعريف بسيمائها، يقول:

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ بِرُقَّةٍ نَهَمَدِ      تَلُوْحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ  
وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ      يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَىٰ وَتَجَلَّدِ (٢)

وقد تبدى عند القول بالأطلال توصيف الرحلة التي تشير إلى هجران المكان وما يمتلكه من أبعاد وجدنا البوح بمظاهرها عند اقتناص صورة متحركة لما تحتويه في سيرها، بتحديد مشهد يشف عن الموجودات في طابعها الحي بالتقاط التشتت الذي تلتزمه بأخذها مواطن الأحاب ومراعي الصبا والزمان البهيج، وفي هذا الإطار تبرز الحركة عبر تصوير موقف

يشهد بتموضع الروح الجاهلية في ظلها خلال استبطان الصورة ذاتها وتوثيقها نصيا للتعريف بتماسها مع النفس، حينما تنشد إلى القول بجزئيات تعبر عن حاجة الذات لوجودها حينما ينسل في حركتها زمان اللهو والسرور إلى حيث لارجعة، يقول:

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةٌ      خَلَائِبًا سَفِينٍ بِالنَّوْاصِفِ مِنْ دَدٍ  
عَدْوَلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ      يَجُورُ بِهَا الْمَلَأَحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي  
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التَّرَبُّبُ الْمَقَائِلَ بِالْيَدِ (٣)

وتلتزم المعلقة عند القول بالطلل بتوصيف الحبيبة التي كانت تمتلك خصوصية تنتمي إلى التعريف بسياء تمثل تعلق ذات الشاعر بملاحمها، ((فالأنات تتجه أول ما تتجه إلى الأنث وأن هذا الاتجاه ليبدو قويا إلى درجة أن أي وعي بالأشياء والأفكار والمشاعر، والإرادة يجب أن تلبس لباس الأنث التي تستقبلها الأنا شخصيا وتتحوّل بها كلاما)) (٤)، ولعل النتاج النصي في هذا المنحى حينما يتعالق ذكره مع ذكر الأطلال يرسخ شأنها عبر حاجة خاصة للأنث، التي التزمت في انتقاء ملاحمها والقول بها في فضاء النص كشف الشعور الحاد بالفقد، ورؤيا تحفل بمعالم تشهد بعمق الألم الذي يترصد مواقف ملتحمة مع اضطراب يجتلي مشهد الرحلة التي تأخذ في أبعادها تلك السمات حينما يقول:

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمُرْدَ شَادِنٌ      مُظَاهِرٌ سِمَطِي لُؤْلُؤٌ وَزَبْرَجِدٍ (٥)

فهذا الحس الذي ينتقي عناصر لجزئيات ملامح المرأة / الحبيبة يؤكد إطارا لزمان خاص يحضر في مكان يمتلك حضور الهوى بعدما تمزق وأصبح ماض له في الداخل ذكريات لاتنسى، فالقول بصفات الحبيبة وتوثيقها شعريا يستهدف إقامة صلة يطمح الأنا إلى استرجاعها متجسدة في نتاجه الذي يعتبر إسقاطا لهواجس مكبوتة تحتمل ألما ليس له حدود، فيقول:

حَدُولٌ تُرَاعِي رَبْرَبًا بِحَمِيلَةٍ      تَنَاقُلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي (٦)

ولعل الوطأة التي يستشعرها جراء هذا الرحيل تفرض على النفس شعورا بالقلق من تكرار الموقف ذاته ليأخذ في مدها الاطمئنان الداخلي، ويحل محله إحباط يرقد في الروح ويلثم جروحها، وذكر الحبيبة في المعلقة يلتزم الكشف عن متخيل لصفاتها ينتهي إلى وجود

يستنفذ الآخر نتيجة انزياح تلك المرأة عن إطار الأنا، إذ ((إن التركيز على متخيل النص هو الذي يضمن انسجامه ويقدم دلالاته كوحدة قابلة للمقروئية والفهم)) (٧)، فتذكر ملامحها بتلك الدقة ينتظم كمؤشر يؤكد تلاصق الأنا مع تلك السمات المحببة التي تركت هاجسا يتعمق بالرحيل، يقول:

وَتَبَسُّمٌ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا      تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَدِي  
سَقَّتْهُ إِيَاهُ الشَّمْسُ إِلَّا لِئَاتِهِ      أَسْفًّ وَلَمْ تَكُدِّمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ  
وَوَجْهِ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِذَاءَهَا      عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَّخِذْ (٨)

وتلك الرؤية تؤرخ موقف الأنا الذي يتوسل باسترجاع سماتها بالقول ليكشف عبث الطبيعة وتضادها مع رغباته، حينما تأخذ في مداراتها تلك السمات بعيدا إلى حيث لارجعة، هذا الموقف يتجذر في النفس الجاهلية ويتوصف فيوضات البيئة القاسية وما تستلزمه من تداعيات تؤكد الفقد الذي يشيد بقسوتها اللامتناهية أمام ضعفه تجاهها، ورضوخه حين لا يمتلك غير الأسي في أبعاد مناخ لا يستقر على حال.

#### الناقة:

الترم القول بالناقة التعبير عن صور تضم كيانا تنكشف في امتلاكه قوة تشي- بفخر يلتمسه الجاهلي حينما يلتحم مع أبعاد تشف عن وجوده، وارتباطه العميق به، ((فتحدد ذوات الحالة في وجودها السيميائي من خلال خصائصها (نعوت، محولات) بالفعل، ولا يمكن الاعتراف بها كذوات إلا في حالة تعالقها مع موضوعات القيمة وتشارك في مختلف العوالم القيمة وموضوعات القيمة بدورها ليست قيما إلا إذا كانت مستهدفة من الذوات بتعبير آخر، لا يوجد تحديد ممكن للذات إلا بوصفها في علاقة مع الموضوع وبالعكس)) (٩)، وقد تبدى ذكر الناقة بتوصيف جزئيات خاصة تضمن القول بها واحد وثلاثون بيتا شكلت مادة مميزة في المعلقة، هذا الالتصاق الحاد الذي تبنى التزام توصيفها بتلك الكثافة يعبر عن مهيمنة تملك في أبعادها استعداد الأنا للتواصل الحي مع الطبيعة، عبر أثر يتشكل عن صيرورة وجودها المهم في حياته، فتصوير: نشاطها وخلقها الموثق وعظامها واكتنازها

باللحم وسرعتها ورعيها، ينحدر عن حضورها الذي يتجسد بامتلاك ملامح تقييم رابطا  
خاصا بينها وبين الحاجة التي تتأدى عبر امتلاكها في الواقع القاسي، فيقول:

وإني لأمضي ألمَّ عند احتضاره	بعوجاء مرقال تلوح وتغدي
أمون كألواح الإران نصاتها	على لأحب كأنه ظهر برجد
جمالية وجناء تردى كأنها	سفتجة تبيري لأزعر أربد
تباري عتاقا ناجيات وأتبع	وظيفا وظيفا فوق مور معبد
تربعت القفين في الشول ترعي	حدائق مولي الأسرة أعيد (١٠)

وفي التنبيه إلى ذكاء قلبها وقوتها الطاغية في السير والعدو يترسم الشعور بهواجس  
تترصد الزمن، الذي يُستهلك عبر المسافات التي تعينه الناقة بتجاوزها، ولعل تشبيه ذنبها  
بجناحي النسر، وفخذيها بمصرعي باب قصر عال، وأضلاعها بالقسي؛ يحاكي خضوعها  
لمكلمات تجسد حاجة لازمة في البيئة الجاهلية حينما تجسد بتلك المقومات لاستقلال ذاتي  
يؤرخ سمة يكتسي بها صاحبها، تمنحه ثقة عالية تنتمي إلى تملكه تلك الناقة التي تزود بذات  
السمات التي تعور وجودها الحي، يقول:

تريع إلى صوت المهيب وتقي	بذي خصل روعات أكلف ملبد
كان جناحي مضرحي تكثفا	حفافيه شكا في العسيب بمسرد
فطوراً به خلف الزميل وتارة	على حشف كالشن ذاو مجدد
لها فخذان أكمل النحض فيهما	كأنهما بابا مئيف ممرد
وطي محال كالحني خلوفه	وأجرنة لزت بدأي منضد (١١)

وتبدى انتقاء تشبيه إبطيها في السعة بيتين من بيوت الوحش في أصل شجرة صياغة  
تشهد على رؤى تصب في محور يكتنف إمكانية تزودها بها تلك الصفات غير قابلة للتضاد،  
وهذا المظهر باستقراره في فضاء النص الذي يلتزم توصيفها يستعيد بنى للتوجس والقلق  
من البيئة، وهي شكل من أشكال القول بالتمرد بامتلاك ناصية تشكل مقاومة لقسوتها عبر  
التواصل الحي مع الناقة ذاتها التي ترافق الأنا في حله وترحاله، أما القول بقوة مرفقاها

وعرضها، وتراصف عظامها، وتداخل أعضائها التي شبهها بقنطرة من الآجر، وشدة ظهرها، وافتتال يداها التي تبدت كسقف أسند بعض لبنه إلى بعض، يشير إلى موقف يعبر عن حاجة تجلت للإقرار بمظاهر الوجود الذي يقرر تشكلها بالسمة التي تعين على تواردها في خضم الأخطار، وفي ميادين تجلت مع اتحاد تلك السمة ببعد للتوجس والشغف لمواجهة تفتضها جسدا في الذات التي تسير نحو خطر يثير جواريا بمتناقضات البيئة، فعند استقرار هذه الصفة في ذات الناقة يكون البعد المنشود يسقط عبر الخلود إلى تضاد عال مع تلك الأبعاد وهذا الهاجس القلق، فيقول:

كَأَنَّ كِنَاسِي ضَالَّةً يَكْفَانِهَا	وَأَطْرَقِيسِي تَحْتَ صَلْبٍ مُؤَيَّدٍ
لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّهَا	تَمَرُّ بِسَلْمِي دَالِجٍ مُتَشَدِّدٍ
كَقَنْطَرَةِ الرُّومِيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا	لَتُكْتَفِنَنَّ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدٍ
صُهَابِيَّةُ العُثْنُونِ مُوجِدَةُ القَرَا	بَعِيدَةٌ وَوَحْدِ الرَّجْلِ مَوَارَةَ اليَدِ
أَمَرَتْ يَدَاهَا فَتَلَّ شَرْزُرٍ وَأَجْنِحَتْ	لَهَا عَضْدَاهَا فِي سَقِينِ مُسْنَدِ (١٢)

ويتخذ القول بالناقة فضاءات ولجت للتعريف بصفات مأخوذة من صيرورة تشير إلى اقتناص أبعاد تجهر بمدى قوتها، وينبئ عن تحقق تلك السمات بصورة تثب لتحديد لحظات ممتلئة بالحركة عندما يصرح النص عن فرط نشاطها، ليصور جزئيات تتحدد في زمان يتكون في مدها خصوص مكامن تنسب إلى ناقتة بالسبق إلى معان تكتسي أبعادها، عبر شمول تلك الصفات التي يستلها الشاعر نصيا فيذكر: عظم الرأس والأكتاف والظهر العاليان والجنب والجمجمة الصلبتان والعنق الطويلة، عندما يقول:

جَنُوحٌ دِفَاقٌ عِنْدَلٌ ثُمَّ أَفْرَعَتْ	لَهَا كِتْفَاهَا فِي مُعَالِي مُصْعَدٍ
كَأَنَّ عُلوْبَ السُّعِي فِي دَائِيهَا	مَوَارِدٌ مِنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدَدٍ
تَلَاقِي وَأَحْيَانًا تَبِينُ كَأَنَّهَا	بَنَائِقُ غُرِّ فِي قَمِيصٍ مُقَدَّدٍ
وَأَتْلَعُ نَهَاصٌ إِذَا صَعَدَتْ بِهِ	كَسْكَانِ بُوصِي بِدَجْلَةٍ مُصْعَدٍ
وَجُمُجْمَةٌ مِثْلُ العَلَاةِ كَأَنَّهَا	وَعَى المَلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مِبْرَدِ (١٣)

ولعل القول بوجود الخد الأملس والشفة اللينة والعين الصافية والأذن المرهفة السمع المتيقظة المحترزة كأذن الثور الوحشي، يرصد الأثر الذي تبنى امتلاك ناقة مميزة تمتلك مميزات عالية وبيث حالاً يشف عن تبادل فاعل في الحال الموصوف، ويحتل فضاء النص عبر توصيفها هوية تشير إلى مقرب يعتمد على أسلوب يعلن عن طبيعة تملكها عبر وعي يستمد مداه من ميدان يرسم المناخ الجاهلي، ويتابع في سيرورته أموراً تتصور عن الوجود الحي الذي يعرف عبر النص بالمجتمع وما يتطلبه من مناح مستلة من قيم تستمد محاورها من صلب البيئة وما تتطلبه، يقول:

وَخَدَّ كَفْرُطَاسِ الشَّامِيِّ وَمِشْفَرٍّ  
وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْنَتَا  
طُحُورَانَ عَوَارِ القَدَى فَتَرَاهُمَا  
وَصَادِقَتَا سَمِعَ التَّوَجُّسِ لِلشَّرَى  
كَسَبَتِ السِّيَانِي قَدَّهُ لَمْ يُجَرِّدِ  
بِكُهْفِي حِجَاجِي صَخْرَةَ قَلْتِ مَوْرِدِ  
كَمَكْحُولَتِي مَدْعُورَةَ أُمَّ فَرَقْدِ  
هَلْجَسِ خَفِيٍّ أَوْ لِصَوْتِ مُنَدِّدِ  
مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ العِنُقَ فِيهِمَا  
كَسَامِعَتِي شَاةٍ بِحَوْمَلِ مُفْرَدِ (١٤)

وتهتم المعلقة باستقصاء مسميات الوجود القاسي عبر رؤى تفسر-ها جسداً يتعمق في الروح عبر امتلاك تلك الناقة التي تضفي بوجودها على ممتلكها سمة تعود في الواقع الآني إلى اجتلاب مظهر الشجاعة والإقدام، وسمات تضيف إلى الأنا انتباهه إلى طبقة النخبة التي يلتبس في مداها امتلاك ملامح الفارس حينما يؤسس لوجود حي يمتلكه بامتلاكه ناقة ملاحظها فريدة من نوعها، فيقول:

وَأَرْوُعُ نَبَاضٍ أَحَدٌ مُلْمَلَمٌ  
وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٍ مِنَ الأنْفِ مَارِنٌ  
وَإِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإِنْ شِئْتُ أَرْقَلْتُ  
وَإِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الكُورِ رَأْسَهَا  
كَمِرْدَاةِ صَخْرٍ فِي صَفِيحِ مُصَمِّدِ  
عَيْنِي مَتَى تَرْجُمُ بِهِ الأَرْضَ تَزْدَدِ  
خَافَةَ مَلُويٍّ مِنَ القَدِّ مُخَصِّدِ  
وَعَامَتْ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الحَفِيدِ (١٥)

## الفخر:

يبدو الفخر في معلقة طرفة بن العبد فضاء لدلالات تنطوي على بني تكشف عبر المنتج النصي عن علامات للتعريف بالأنأ، التي وجدناها تتضخم وتشف عن مسميات تجهر بملامح تقدم ثيمات مستلة من طابع يخصص لإعلاء الملامح ذاتها، وتقدمها متشحة بصوت يبتغي إيصال خطابه للآخر، ((إن اسقراء النصوص الشعرية الفخرية اسقراء مرتبطا بواقع البدوي، ثم بارتباط حياة الشاعر بالبيئة الطبيعية وما يجيء معها من اضطراب وهموم وقلق يكشف عن ضرورة ربط أسباب ذلك الذي شاع في شعر الجاهليين من أخلاق وسلوك ومخاوف بمسببات تركز أغلبها على ما جبلت عليه طباع العربي من إباء للضيم، وحب للحرية، ووضوح في السلوك، واشتداد على المصائب، ومكابرة في موضع التمايز والتحدي، وتفان في موضع الاستغاثة والنجدة)) (١٦)، ويؤكد هذا المحور التركيز على جذب انتباه المتلقي على أبعاد تمثل حاجة عليا للشاعر عبر بؤرة تتماس مع عالمه وما يحتويه من قيم، وهي في بعدها الموضوعاتي تتحرك على معان تكشف عن جدلية الأنأ مع مناخ تتجمع في أبعاده أنساق تلتزم التعريف بهواجس تحتله بتركيز، وتشكل مهيمنة وجدت لإسقاط ملامح تعلقو في ذاته، ترسم المعلقة ذاك العلو في صورة شكلت فضاء يجتلي الواقع ويمثل إعادة توصيفه في قلبها، عبر ضوء لإعلاء الأنأ، يقول:

عُنِيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلِّدِ	إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنِّي
ولكن متى يسترفد القوم أرفد	ولست بحلال التلاع مخافة
وإن تفتنني في الحوائيت تصطد	فإن تبغني في حلقة القوم تلقني
وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد	متى تأتني أصبحك كأسا روية
إلى ذروة البيت الشريف المصمد (١٧)	وإن يلتق الحي الجميع تلاقني

ويشف الفخر عند طرفة في معلقته عن أثر يشهد بفعل الأنأ الخالص الذي يكتسي سمات ملتحمة مع قيم البيئة، حينما يث مسميات تكثف قدرته على الدخول إلى عالم يتناغم مع الفعل وتتناسب مع تتبع الأنأ الممارسة قيمه العالية، عبر اكتساب ملامح مترسحة تتسم باتزان يكتنف حضوره الطاغى، وفي التعريف بالذات وجد الفخر إيقاعا لتجسيد دوال

تحتز إيثار الأنا عبر حشد مظاهر في نسق موضوعي، يشف على التركيز باستخدام ضمير الأنا وإيقونات وجدناها متمركزة في صيغة تعمق اشتغال الشاعر على إبرازه، وينتج عن الاستخدام ذاته الاقتراب نحو البؤرة التي يدور عليها موضوع الفخر في المعلقة ليؤرخ إلى ملامح يمتلكها، فيقول:

وإن أدع للجلل أكن من محامتها      وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد  
وإن يقدفوا بالقدح عرضك أسقيهم      بكأس حياض الموت قبل التهدد (١٨)

ويتشكل الفخر في المعلقة عبر خطاب يتمثل الإشارة لأنموذج يحاكي خصوصية رئيسة تتضمن امتلاك الأنا دورا يؤخذ من همته العالية، ويترسم تعريفا يمارس عنوانه لوعيه حين يتقدم للبوح بامتلاكه لنمط يتأطر بحضور يعتد بغاية تتلاحم بمثل مجترة من الواقع بارتباط يقرب من بنية التمني التي وجدناها أكثر قربا لثيمة الفخر في معلقة طرفة، حينما يقول:

أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه      خشاش كراس الحية المتوقد  
فأليت لا ينفك كشحي بطانة      لعصب رقيق الشفرتين مهند  
حسام إذا ما قمت منتصرا به      كفى العود منه البدء ليس بمعضد  
أخي ثقة لا ينشني عن ضريبة      إذا قيل مهلا قال حاجزه قدي (١٩)

وتتصور في محور الفخر دلالات تبرز دور الأنا الممتلك سمات خاصة تبدت في التكرار والتأكيد الذي يرصد قيبا تؤصل لحاجة المجتمع الجاهلي، وتشكل في تواترها في نصوص الأدب الجاهلي لبيئة تعطي باستثمار ذات السمات للمتلقى حين تلتزم امتدادا للمتمنى، ((والشعر الجاهلي لم يسم إلى الذروة الفنية العالية التي بلغها إلا لكونه تفيضا صادقا ملتها وتصويرا مخلصا وفيها لبيئة الجاهليين وحياتهم ونفسياتهم بكل ما كان فيها من محاسن ومساوئ وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية)) (٢٠)، وتكشف المعلقة بالقول بالفخر عن ذاكرة تشف عن لزوم حاجة الأنا التي توظف في شكلها النصي- لانموذج يتجسد بملامح البطل، وتتعدى إلى استلال ملامحه المطلوبة وإسقاطها على الذات عبر التصريح بتجارب تخص الأنا، يقول:

إذا ابتدر القوم السلاح وجدتنني      منيعاً إذا بلت بقائمه يدي

وَبَرَكَ هُجُودٍ قَدْ أَثَارَتْ مَخَافَتِي      بَوَادِيهَا أَمْشِي بَعْضُ مَجْرَدِ (٢١)

والمقومات التي جسدت بنى الفخر لدى طرفة تستثمر الفعل الخالص في صورة تشير إلى أبعاد قيمة تبث مسمياتها لتجهر بقراءة تثير خيال، يشد إلى ذائقة جاهلية تعنى بالحاجة إلى تناص مع أبعادها القاسية وفق تصور ينطوي على إعلاء سمات خاصة دون غيرها، فأفق المعلقة يعتد بفخر يتحرك نحو إشباع حاجة البيئة لتتشكل في مساحة تحدّ يتوافق مع وعي الأنا وتوقه للتعالي، واكتساب ملامح تختزل نظام الواقع وما يتطلبه في البطل، ويعالج في النص ما يتصوره للدخول إلى مقرب يتماس مع نظام يرصد ملامح تحافظ على صلات تشف عن إيقاع يضاف إلى انتظام الأنا الجاهلي لحدود تضيء أنساق حاجتها ويبرز في ذاته المراد عبر امتلاكه لما يراد، فيقول:

فَإِنْ مُتَّ فَأَنْعِينِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ      وَشُقِّي عَلَيَّ الْجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبِدِ  
وَلَا تَجْعَلِينِي كَأَمْرِيءٍ لَيْسَ هُمُهُ      كَهَمِّي وَلَا يُعْنِي عَنَائِي وَمَشْهَدِي  
بَطِيءٍ عَنِ الْجَلِيِّ سَرِيحٍ إِلَى الْخَنِيِّ      ذَلُولٍ بِأَجْمَاعِ الرَّجَالِ مُلْهَدِ (٢٢)

وقد تجلت في فخر طرفة عبر معلقته رؤى تتوسع أبعادها لتنتهي إلى عالم ينتظم على صفات محبة للآخر، فخطابه في الفخر يتوجه إلى المتلقي لاستفزازه بملامح تتوازي مع رؤاه حينما يتوق لامتلاك الصفات ذاتها، والأفق الذي يجتلي الفخر يتلازم مع عملية الإبداع الشعري حينما يسقط في فضاءاته مشهدا يقتطع من صلب حاجة الأنا، ومتواز مع حاجة بيئته للتعامل مع المخاطب، بإيراد دوال مشحونة برغبة عالية لاقتحام فكر الآخر الذي يبحث عن أبعاد تنبثق باسترجاع مخيلة ما تسقطه المعلقة من سمات على أنا الشاعر، يقول:

فَلَوْ كُنْتُ وَغَلًّا فِي الرَّجَالِ لَضَرَّنِي      عَدَاوَةَ ذِي الْأَصْحَابِ وَالْمَتَوَحِّدِ  
وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الرَّجَالُ جَرَاءَتِي      عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقِي وَمُخْتَدِي  
لَعَمْرُكَ مَا أَمْرِي عَلَيَّ بَغْمَةٌ      نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسْرَمِدِ  
وَيَوْمٍ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ عِرَاكِهِ      حِفَازًا عَلَى عَوْرَاتِهِ وَالتَّهْدِدِ  
عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى      مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَائِصُ تُرْعَدِ (٢٣)

فتختصر المعلقة في بنيتها الموضوعية وعي الأنا حول صيرورة متمناة، ويرتبط فخر طرفة كما قرأناه مع انزواء الذات وحاجتها للآخر حينما تتجاوز مشاهد الفخر مع شكواه في فضاء معلقته.

### الشكوى:

يتسم موضوع الشكوى في معلقة طرفة بأبعاد تلتزم توصيفا لهواجسه وتتجسد لإظهار وجود يتشع بصور تتمثل البوح عن الهواجس ذاتها، ((وقد كان لذلك آثاره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري الجاهلي على الواقع الحقيقي ليصبح الشعر من خلال هذه الصور بناء لغويا مجازيا حافلا بالرموز والمعاني التي تقودنا إلى الكشف عن التوترات المختلفة التي كانت تحكم العالم الشعري وما يتصل به من المواقف والقضايا)) (٢٤)، وهوية الشكوى تلتزم فضاء يتشكل بدلالات تمتلك موقعها في الواقع الحي للأنا، حينما تنظم إلى غايات تترج مع البعد النفسي الذي يتجاوز في مداه أفق يتسم بمناخ خاص لصلاته مع الآخر، وتملك القول بالشكوى رؤيا تتحدد عنها سمات لغاية تكشف أبعادا لتوصيف علاقات وجدت في الداخل هويتها، وتبدت إطارا يصور وعي الأنا وفكره في مظاهر تشتغل في النص لبيان طبيعة خاصة لمستويات تتسم بمعنى يتكشف عن رغبة لاكتناه مكان، تلتزم في أبعادها كشف حاجاته، ولعل الحاجة للآخر تتصور في النص الذي يستخلص دوال تخضع لواقع يعرف بطابع يمس الداخل، ويحتلي عاطفة الأنا التي تعلن عن امتلائها بهاجس الحاجة إليه، يقول:

فَمَا لِي أَرَانِي وَأَبْنَ عَمِّي مَالِكًا	مَتَى أَدُنُّ مِنْهُ يَنَأُ عَنِّي وَيُعِيدُ
يَلُومُ وَمَا أَدْرِي عَلَامَ يَلُومُنِي	كَمَا لَامَنِي فِي الْحَيِّ قُرْطُ بْنُ مَعْبِدِ
وَأَيَّاسِنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ	كَأَنَّا وَصَعْنَاهُ إِلَى رَمْسِ مُلْحَدِ
عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ قُلْتُهُ غَيْرَ أَنَّنِي	نَشَدْتُ فَلَمْ أَغْفَلْ حَمُولَةَ مَعْبِدِ
وَقَرَّبْتُ بِالْقُرْبَى وَجَدَّكَ إِنَّنِي	مَتَى يَكُ أَمْرٌ لِلنَّكِيثَةِ أَشْهَدِ (٢٥)

وتتبدى رؤيا الشاعر في عرض شكواه حينما يعني بانتقاء تجارب حية تجتمع للتركيز على دالة تتعالق بقيم تصور مديات تمثل القلق، الذي يعلو على هواجسه ويحاول في نصه تصوير

جدلية تستفزه لتعبر عن صلته بالآخر حينما تتمثل علاقة تضاد مع قيم تبدت مظاهرها في الروح التي تخضع لجروح لاتندمل، فالبعد النفسي- حينما يتصور مداه عبر الشكوى من مظاهر تجارب واقع الأنا تتمثل ارتداده إلى طبيعة قاسية يرفضها، تلتزم بقدر نلاحظ أبعاده عند القول بها عبر التأكيد على سمات الكشف عن رضوخ الأنا إلى مناخ حال من الآخر، والواقع المرفوض الذي نلحظ سماته في الشكوى يدعم إيصال رؤى تشف عن توق الأنا للهروب من الواقع ذاته الذي تتضاد ملامحه مع رغبته، فيقول:

بلا حَدَثٍ أَحَدْتُهُ وَكَمْ حَدِيثٍ      هَجَائِي وَقَذْفِي بِالشُّكَاةِ وَمُطَرِّدِي  
 فَلَوْ كَانَ مَوْلَايَ إِمْرًا هُوَ غَيْرُهُ      لَفَرَّجَ كَرْبِي أَوْ لَأَنْظُرَنِي غَدِي  
 وَلَكِنَّ مَوْلَايَ إِمْرٌ هُوَ خَائِقِي      عَلَى الشُّكْرِ وَالتَّسَالٍ أَوْ أَنَا مُفْتَدِي  
 وَظَلْمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً      عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ الْحَسَامِ الْمُهَنْدِي  
 فَذَرْنِي وَخُلِقِي إِنِّي لَكَ شَاكِرٌ      وَلَوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِبًا عِنْدَ ضَرْعَدِي  
 فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ      وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرَوَ بْنَ مَرْثَدِي  
 فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ وَرَارَنِي      بُنُونَ كِرَامٍ سَادَةٌ لِمَسْوَدٍ (٢٦)

### الحكمة:

تتجلى في معلقة طرفة بن العبد عند القول بالحكمة علاقات تشف عن حضور خاص في الفضاء الشعري الذي يلتزم الكشف عن ملامحها، وأفكارها، لتضئ عبر النص مسميات تفسر توق الذات لل صعود إلى سمات تبرز مواقفها وجدت في الحكمة بعدا يضيؤها، لبث مواقف لتجارب الحياة في سيرورتها اللامتناهية، ولغة الحكمة في المعلقة تلتزم بنى موضوعاتية تصب في نسق يصور واقعا يحتشد بصلات تشرح أحداثا وجدت عبر الحكمة خطى تسهم في تحديد وكشف تنابع لتجارب مستلة من حركة الزمن الذي يترجم في فضائه سيرا تكتمل أبعاده في حاضر وغائب يترابط في فكر الأنا، لإبراز معان تلتزم البوح عن المتمنى بإقامة بيئة مثالية للسلام والخير، يقول:

أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ      كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ

تَرَى جُثُوثَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيَّهِمَا صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدٍ (٢٧)

والسمة التي تترجم تجاربا خاصة حين القول بها في فضاء الحكمة تستوي لنمط العلاقات الواردة في الواقع الحي حيث تحيل المعلقة إلى الإشارة إليها عبر عناصر تساق للتمثيل عن احتمال يجتلي غاية، تكشف عن أثر يتوارد عبر ذات المشاهد حيث تمنح قراءة الواقع وما يفيض من أبعاده في مفارقة ترمز في القول بها إلى توصيف هاجس يقرأ نتاج آثار تشد إليها الحياة بفضاءاتها، إذ ((إن الجاهلي كما يتجلى في أشعاره، كان أيضا إنسانا دقيق الإحساس، مرهف الشعور، عميق التأمل، يطيل التفكير في القضايا التي تعرض له ولغيره، ويكثر التوقف عند المشكلات الشعورية بل نجده لا يتأنى على النزوع إلى معضلات هي وجودية في جوهرها)) (٢٨)، تشف عن غاية تتصل في حكمة مجتزئة من مناخ خاص للوصول إلى الارتباط ضمنا بحدث يرشح رؤى جديدة، تغاير المؤلف وتدعم التنبيه إلى إطار يكسر المؤلف ويدخل في فضاء بيئة للخير اللامنتهي، يقول:

أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ (٢٩)

فارتباط القول بالحكمة في معلقة طرفه مع بيئته النفسية الخاصة يتبدى إشارة لمنشأ يتوازى في بعده الخالص مع مفهوم يعيد سمات الذات، ويرشح علاقاته مع الكون حيث لا ينفصل في الجهر بالحكمة مع الكشف عن سماته الذاتية في وعي يتبنى علاقته ذاتها، ليعمل النص في فضاءاته على تحديد تباين قسوة الحياة ولا عقلانيتها في حد يفتض التضاد والتناقض ليقدم ثيمات الواقع الجاهلي وما يلتزمه من عناصر تتأني لتصور حدة الصراع بين البيئة والفرد الجاهلي، والموقف الذي يتصل مع واقعه يتجه في النص إلى مظاهره التي تحتذي تشكيل الحكمة عبر مساره الذي يكسب المعلقة قيمة عالية، فيقول:

أَرَى الْعَيْشَ كُنْزًا نَاقِصًا كُلُّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُصِ الْأَيَّامَ وَالذَّهْرُ يُنْقَدِ (٣٠)

والقول بالحكمة في معلقة طرفه يلتزم البحث عن جوانب مضبئة في الكون والأنا، ((لقد وضعت هذه الطبيعة الإنسان الجاهلي أمام شعور بالمفارقة، بين فئاته ومصيره المحقق، وبين خلود الطبيعة، ومن ثم العلاقة بينه وبينها، فكانت تلك العلاقة الجدلية بين الثابت والمتحول دعامة من دعومات تكوين هذا الإنسان)) (٣١)، فكان النص الجاهلي يقدم قيا تدعو إلى إثارة جوانب الخير في الذات وتحتلج فيه دوال تعيد مفهوما يتوازى مع اشتغال

النفس على التحرر من قيود الرغبة حينما تتضاد مع صعوبة تحقيقها، كأداة ترمز إلى إشار جانب الأصالة في الأنا الجاهلي، وتلتزم معلقة طرفة في القول بالحكمة الكشف عن آفاق تنصهر في بنى النص عبر أسلوب يفتض إيقاع الحياة، وتأخذ منه قوانينها لتشكّل محورا يقرأ حاجة خاصة تنغلق عليه، حينما يقول:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لِكَالطُّوْلِ الْمُرْحَى وَثِنْيَاهُ بِالْيَدِ (٣٢)

وتؤكد المعلقة على قيمة تشكّل ضرورة حادة تتوصف باعتداد عال بالنفس تجلي في عرض جوهر الحكمة عبر خطاب يمتزج مع ثورة الذات وتوصيف سيئاتها، ونصوص الحكمة يتكثف اشتغالها على محور تتداخل منافذه مع الأنا، حينما تتضمن أجواء تضم ملامحه وتأخذ من تجاربه بيئة لبث معان تجهر بتمايزه وتلتزم زمنه بؤرة تشف عن إشارات تتموضع ببنى الحكمة، حينما يقول:

فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيِّي فَدَعْنِي أَبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي (٣٣)

وموضوع الحكمة في معلقة طرفة يستشرف مظاهرا تمثل أداة تستقبل رؤى الأنا لما يراد أن يكون عبر انبعاث مديات تستثمر النص رسالة، يفتض فضاءاتها لإدراك عالم أكثر خصبا ونهاء، وتسعى إلى فعل يتواصل مع الآخر في خطاب يمثل عالما متمنى يتركز في المعلقة حينما ضمت الحكمة لتستدعي القول بقيم تستخلص من الفعل الخالص مضمونها، الذي يدعو إليه حينما يحتل دورا يدمج في دوال تنسل ضمنا في بنى النصوص التي التزمت الحكمة موضوعا لها، يقول:

سُبُّدِي لَكَ الْإِيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ  
وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبْعَ لَهُ بَتَاتًا وَلَمْ تُضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ (٣٤)

## الهامش

١. مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ١٢١.
٢. ديوان طرفة بن العبد، ١٩. البرقة والأبرق والبرقاء: مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصي..  
ثهمد: موضع.
٣. نفسه، ٢٠. الخدج: مركب من مراكب النساء. المالكية: منسوبة إلى بني مالك قبيلة من كلب.  
الخلايا: جمع الخلية وهي السفينة العظيمة. النواصف: جمع الناصفة وهي أماكن تتسع من  
نواحي الأودية مثل السكك وغيرها. دد: اسم واد. عدولي: قبيلة من أهل البحرين وابن يامن  
رجل من أهلها. الجور: العدول عن الطريق. حباب الماء: أمواجه. الحيزوم: الصدر. الفيال:  
ضرب من اللعب بالتراب.
٤. اللسانيات والدلالة، د. منذر عياشي، ٩٢.
٥. الديوان، ٢٠. الأحوى: الذي في شفثيه سمرة وأيضا الأحوى ظبي في لونه حوة. المظاهر:  
الذي لبس ثوبا أو درعا فوق درع أو عقد. السمط: الخيط الذي نظمت فيه الجواهر.
٦. نفسه، ٢١. خذول: أي خذلت أولادها. الربرب: القطيع من الظباء وبقر الوحش. البرير: ثمر  
الأراك المدرك البالغ.
٧. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، د. حسين خمري، ٤٩.
٨. الديوان، ٢١. الدعص: الكثيب من الرمل. إياة الشمس: شعاعها. الاثمد: الكحل. الكدم:  
العض. التخدد: التشنج والتغضن.
٩. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ٢٧.
١٠. الديوان، ٢٢، ٢٣. العوجاء: الناقة التي لاتستقيم في سيرها لفرط نشاطها. المرقال: بين السير  
والعدو. الأمون: التي يؤمن عثارها. الأران: التابوت العظيم. نصأتها: زجرتها. اللاحب:  
الطريق الواضح. البرجد: كساء مخطط. الجمالية: الناقة التي تشبه الجمل في وثاقة الخلق.  
الوجناء: المكتنزة للحم. السفنجة: النعام. تبري: تعرض. الأزعر: القليل الشعر. الأريد:  
الذي لونه لون الرماد. العتاق: جمع عتيق وهو الكريم. الناجيات: المسرعات في السير.  
الوظيف: ما بين الرسغ إلى الركبة وهو وظيف كله. المور: الطريق. التريع: رعي الربيع والإقامة  
بالمكان. القف: ما غلظ من الأرض وارتفع لم يبلغ أن يكون جبلا. الشول: النوق التي جفت  
ضروعها وقلت ألبانها. المولي: الذي أصابه الولي وهو المطر الثاني من أمطار السنة سمي به لأنه  
يلي الأول. سر الوادي: خيره وأفضله كلاً. الأعيد: الناعم الخلق.

١١ . نفسه، ٢٣، ٢٤. الريع: الرجوع. الاهابة: دعاء الإبل وغيرها. بذى خصل: أراد بذنب ذي خصل والخصل جمع خصلة من الشعر وهي قطعة منه. الروح: الإفراع. الكلف: الذي يضرب إلى السواد. الملبد: ذو وبر متلبد من البول وغيره. المضرحي: الأبيض من النسور وقيل هو العظيم منها. الحفاف: الجانب. الشك: الغرز. العسيب: عظم الذنب. الزميل: الرديف. الحشف: الأخلاف التي جف لبنها فتشجعت. الشن: القربة الخلق. المجدد: الذي جد لبنه أي قطع. النحض: اللحم، بابا منيف: باب قصر عال. الممرد: المملس. الطي: طي البئر. المحال: فقار الظهر. الحني: القسي. الخلوف: الأضلاع. الأجرنة: باطن العنق. اللز، الضم. الدأي: خرز الظهر والعنق.

١٢ . نفسه، ٢٥، ٢٦. الكناس: بيت يتخذة الوحش في أصل شجرة. الضال: ضرب من الشجر. كنفث الشيء: صرت في ناحيته. الأطر: العطف. الأفتل: القوي الشديد. السلم: الدلو لها عروة واحدة. الدالج: الذي يأخذ الدلو من البئر فيفرغها في الحوض. القرمذ: الأجر. العثنون: شعرات تحت لحيتها الأسفل. القرا: الظهر. الموجدة: المقواة. المور: الذهاب والمجئ. الإمرار: إحكام القتل. القتل الشزر: ما أدير عن الصدر. الإجناح: الإمالة.

١٣ . نفسه، ٢٦، ٢٧. الجنوح: مبالغة الجانحة وهي التي تميل في أحد الشقين لنشاطها في السير. الدفاق: المسرعة غاية الإسراع. العندل: العظيمة الرأس. الإفراع: التعلية. العلب: الأثر وقد علت الشيء علبا إذا أثرت فيه، النسع: سير كهيئة العنان تشد به الأحمال. الخلقاء: الملساء. القردد: الأرض الصلبة. الأتلع: الطويل العنق. السكان: ذنب السفينة. البوصي: ضرب من السفن. الوعي: الحفظ والانضمام. الحرف: الناحية •

١٤ . نفسه، ٢٧، ٢٨. كقرطاس الشامي: كقرطاس الرجل الشامي. المشفر: للبعير بمنزلة الشفة للإنسان. السبت: جلود البقر المدبوغة بالقرظ. التجريد: اضطراب القطع وتفاوته. الماوية: المرأة. الإستكنان: طلب الكن. الحجاج: العظم المشرف على العين الذي هو منبت شعر الحاجب. القلت: النقرة في الجبل يستنقع فيها الماء. الفرقد: ولد البقرة الوحشية. الهجس: الحركة. التنديد: رفع الصوت. التأليل: التحديد والتدقيق. حومل: موضع بعينه.

١٥ . نفسه، ٢٨. الأروع: الذي يرتاع لكل شيء لفرط ذكائه. النباض: الكثير الحركة. الأحذ: الخفيف السريع. المرداة: الصخرة التي تكسر بها الصخور. الصفيحة: الحجر العريض. المصمد: المحكم الموثق. الأعلم: المشقوق الشفة العليا. المخروت: المثقوب. المارن: ما لان من الأنف. الإرقال: دون العدو وفوق السير. الاحصاد: الاحكام والتوثيق. المسامة: المباراة في

- السمو وهو العلو. الكور: الرحل بأداته. الواسط: مقدم الكور. الضبع: العضد، النجاء: الإسراع. الحفيد: العظيم.
١٦. جدلية العلاقة بين الفكرة (المتافيزيقية) وخصوبة القصيدة الجاهلية، د. كاظم حمد المحراث، ١٣٧.
١٧. الديوان، ٢٩، ٣٠. التلعة: ما ارتفع من مسيل الماء وانخفض عن الجبال أو قرار الأرض. الاسترفاد: الاستعانة. الحانوت: بيت الخمار.
١٨. نفسه، ٣٥. الجلى: تأنيث الأجل. القذع: الفحش.
١٩. نفسه، ٣٧. الضرب: الرجل الخفيف اللحم. البطانة: نقيض الظهارة، العضب: السيف القاطع. المعضد: سيف يقطع به الشجر. قدي: حسي.
٢٠. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (في جزئين)، د. محمد النويهي، الجزء الثاني، ٨٨٤.
٢١. الديوان، ٣٨. البرك: الإبل الكثيرة الباركة. الهجود: جمع هاجد وهو النائم. بواديا: أوائلها وسوابقها.
٢٢. نفسه، ٣٩، ٤٠. الجلى: الأمر العظيم. التلهيد: الدفع بجميع الكف.
٢٣. نفسه، ٤٠، ٤١. الوغل: أصله الضعيف ثم يستعار للثيم. المحتد: الأصل. الفرائص: جمع الفريضة وهي لحمة عند مجمع الكتف ترعد عند الفرع.
٢٤. الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، ١٨٨.
٢٥. الديوان، ٣٤، ٣٥. الحمولة: الإبل التي تطيق أن يحمل عليها. معبد: أخوه.
٢٦. نفسه، ٣٦، ٣٧. خنقت الرجل خنقا: عصرت حلقة. ضرغد: جبل.
٢٧. نفسه، ٣٣. النحام: الحريص على الجمع والمنع. الغوي: الغاوي والضال. الجثوة: الكومة من التراب وغيره.
٢٨. ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، ٣٦٨.
٢٩. الديوان، ٣٤. الاعتيام: الاختيار. العقائل: كرائم المال والنساء.
٣٠. نفسه، ٣٤.
٣١. فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، د. سعيد محمد الفيومي، ٢٦٢.
٣٢. الديوان، ٣٤. الطول: الحبل الذي يطول للدابة فترعى فيه. الارخاء: الارسل.
٣٣. نفسه، ٣٢.
٣٤. نفسه، ٤١.

## المصادر

- جدلية العلاقة بين الفكرة (الميتافيزيقية) وخصوبة القصيدة الجاهلية، د. كاظم حمد المحراث، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، المجلد (١) العدد (٢)، جمادى الأولى، حزيران - ٢٠٠٥ م، تصدرها جامعة واسط.
- ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت.
- الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (في جزئين)، د. محمد النويهي، الجزء الثاني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
- فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، د. سعيد محمد الفيومي، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإسلامية)، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يونية، ٢٠٠٧.
- اللسانيات والدلالة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط ٢، ٢٠٠٧.
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة، د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الجزائر، العاصمة، ط ١، ٢٠٠٧.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط ٣، ١٩٨٣.
- نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، د. حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت، لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط ١، ٢٠٠٧ م.

## رؤية جديدة في نص قديم الهذلول بن كعب العنبري نموذجاً

م.د. حنان عبد الحميد عكّو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب

### مقدمة:

ثمة خلافٌ، في كتب المصادر، حول نسبة النصّ محور الدراسة، فأبو تمام (-٢٣١هـ) ينسبه للهذلول بن كعب العنبري<sup>(١)</sup>، والمبرد (-٢٨٥هـ) ينسبه لأعرابي من بني سعد بن زيد مناة بن تميم<sup>(٢)</sup>، وابن عبد ربّه (-٣٢٧هـ) ينسبه لأبي محلم السّعدي<sup>(٣)</sup>. ويثبته المرزباني (-٣٨٤هـ) الهذلول، والهذلول بن كعب العنبري<sup>(٤)</sup> وينسبه محمد بن عبد الرحمن العبيدي (-٦٧٣هـ) إلى أبي محلم أيضاً<sup>(٥)</sup>.

كذا تورّد المصادر القديمة خبراً آخر يتعلّق بمنتج النصّ، إذ تذكر أنّه نزل به أضياف، فقام إلى الرّحى، فطحن لهم، فمرّت به امرأته في نسوة، فرأته، فاستعظمت فعله، فضربت صدرها، وقالت: أهذا بعلي؟ فبلغه ذلك فقال هذه الأبيات<sup>(٦)</sup>.

ويجيز هذا الخبر افتراض إنتاج النصّ في زمن كان الشاعراً وامرأته حديثي عهدٍ بالزّواج، ولما يتسنّ لكلّ منهما أن يعرف الآخر معرفةً كافية. فهل يؤيد النصّ هذا الزّعم؟

### النصّ:

يقول الهذلول بن كعب العنبري<sup>(٧)</sup>:

تقول وصكّت نحرها بيمينها: أبُعَلِي هذا بالرّحا المتقاعسُ  
فقلتُ لها: لا تعجّلي وتبيّني فعالي إذا التفتت عليّ الفوارسُ  
ألستُ أُرْدُ القِرْنَ بِرِكَبٍ رَدَعَهُ وفيه سنانٌ ذو غرارين نائسُ  
وأحتملُ الأوق الثّقيلَ وأمتري حُلوفاً المنايا حين فرّ المغامسُ  
وأقري الهموم الطّارقات حزاماً إذا كُثرت للطّارقات الوساوسُ

إذا خام أقوامٌ تفحّمتُ غمراً      يهابُ حميّاها الألدَّ المداعسُ  
لعمراً أيبك الخبير إني لخادمٌ      لضيفي وإني إن ركبْتُ لفارسُ  
وإني لأشري الحمّد أبغي ربّاحه      وأترك قِرني وهو خزَيانُ ناعسُ (٨)

### القراءة الشعرية:

يقوم النصّ على نمطٍ من أنماط المفارقة، يُدعى (مفارقة التنافر)، وتعرف مفارقة التنافر باسم " (مفارقة التجاور)، ويعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوة الواقعة بين النقيضين ليدرك حجم التناقض المائل في الواقع" (٩). فقد يُشاهد كوخٌ بجانب قصر، أو حمأٌ بجانب حصان، أو سقوطٌ إلى أعلى، أو صعودٌ إلى أسفل. وفي هذا النمط من المفارقة تنقلب الأدوار بين الأطراف المتضادة، فيمارس الرجل عمل المرأة، وتمارس المرأة عمل الرجل. وهو ما يقوم عليه نصُّ الهدلول، إذ تختلف الرؤية الأنثوية في تقييم ممارسة الرجل بعض أعمال المرأة بين الماضي والحاضر، فلم تكن المرأة الجاهلية كامرأة اليوم، تسعد بمشاركة الرجل إياها تدبير أمور المنزل؛ ولهذا استغربت امرأة الهدلول أن يطحن زوجها برحاهما، فضربت صدرها استنكاراً لفعله، واختزل استنكارها بفعلين اثنين فقط، أحدهما كلامي، والآخر حركي، فقد رافق قولها ضربٌ لصدرها، وهي حركة أنثوية قديمة (١٠)، لا تزال نساء اليوم تقوم بها، وربّما لهذا حاكى قولها: (أبعلي هذا بالرحا المتعاعس)، ولم يحاكِ سلوكها (صكّت)؛ لأنه من اختصاصها. والفعالان: (تقول، صكّت) متباينان نحواً، مترافقان زمنياً، وفي الثاني منها صورةٌ حركيةٌ تفصح عن سخط الأنثى، ورفضها قيام ذكرها بفعالها، فربما ضربت صدرها يمينها، وأشارت إلى بعلها بيسارها إشارةً إنكاريةً (هذا)، واللغة الإشارية قد تكون أبلغ من اللغة اللفظية في إيصال المعنى، والتأثير في المتلقّي، فقد تتخلى الشفتان عن مهمتهما في التعبير عن اللغة؛ لتعبر عنها حركة الرأس، أو العينين، أو الحاجبين، أو اليدين، أو الرجلين، فلكلّ جارحة من جوارح الإنسان لغتها الخاصة بها، والتي تعجز جارحةٌ أخرى عن التّخاطب بها بغية الاتصال والتفاهم.

ويبدو أن تلك المرأة - حتى تلك اللحظة - لما تعرف زوجها جيداً، إذ يقوم أمامها بفعل لم تتوقع وقوعه منه، ويبدو أن الشك داخلها للوهلة الأولى، فهل هذا الذي يجلس جلسة نسوية كي يطحن بالطاحون هو زوجها عينه أو زوج امرأة أخرى؟ كأنما تشك في مدى رجولته، فيقطع صوت الشك باليقين الزوج نفسه بـ (فقلت لها)، ومع رفضه موقفها فإنه يظل محتفظاً بلباقته معها بدليل أنه لم يواجه شكها برميها بأسوأ النعوت، كأن يصفها بالمتهورّة، أو الغافلة، بل قابله بقوله: (لا تعجلي وتبيّني)، وكذا أقسم بحياة أبيها، ونسبه إلى الخير (لعمر أبيك الخير)، ونقل قولها كما جاء على لسانها: (أبعلي هذا بالرحا المتقاعس)، ثم قوله كما جاء على لسانه: (لا تعجلي وتبيّني)؛ ليضع المتلقي في قلب الحدث اليومي، والحوار الزوجي الدائر بينهما.

ويتحقّق المستوى الثاني من المفارقة حين يبدو الرجل في موقف الراضي بصواب ما فعل، والمرأة في موقف المستاءة من خطأ ما فعل، فمن منظور الزوج من يتّسم بخصائص الرجال في الشدة لا يضيره أن يعاون النساء في الرخاء، ففي الحرب نعم الفارس، وفي السلم نعم المضيف.

والمرأة لا تعرف زوجها في أحواله كلّها، فهي لا تلازمه في جوانب حياته جميعها، وربّما يختلف داخل البيت عما هو عليه خارجه، وربّما يقوم بداخله بفعل لا علاقة له بما هو خارجه؛ فيثير استغرابها ودهشتها، وتتساءل: أهكذا زوجي يقول؟ أهكذا زوجي يفعل؟ فربما امرأة الشاعر لما تعرفه جيداً، ويبدو أنه يعي ذلك؛ فيدعوها إلى التروي في رد فعلها، والافتناع بصحة موقفه إزاء ضيوفه، بما سيقدم من أدلة داعمة.

ومن كثرة أفعاله الإيجابية (فعالي) كثر حساده (الفوارس)، وصار هدفاً مرصوداً. ويقدم، في صورة حركية، غريمه ندّاً عسيراً، يضطرب له قلب الفارس حين ينوي مبارزته، فيضطرب له سلاحه (وفيه سنان ذو غرارين نائس). وكون الغريم على هذا النحو من الصلابة يحيل إلى صلابة مماثلة، تتمتع بها ذات الشاعر، بل تتفوق بها حين تلتخ وجه الخصم - وهو أعز ما فيه - بدماء الهزيمة، وتقهره مع ما هو عليه من خصائص البطولة. وعلى هذا هو لا ينفي حال القلق على المصير إلا ليثبت القدرة على تحطيمها، والوصول إلى حال الاطمئنان.

ومن دلائل تحلي الرجولة في أبهى معانيها احتمال الرجل الأعباء المنوطة به، سواء تراءت في مهدد مرئي (الفوارس)، أم في مهدد مجرد (الهموم، الوسوس)، وهي صيغ جمع لا يحتمل الصبر عليها سوى الرجل الثابت الجلد.

وكذا يفعل حيال أهم مصدر من مصادر التهديد بالفناء، وهو المنيّة، إذ يوردها بصيغة الجمع (المايا)، ويقرنها بالنوق في تصويرها ذات أضرع، ومن المفارقة أن يُجلب الموت، فيُطعم، فيحبي؛ لأن من يتسبب بموت طرف يتسبب باستمرار حياة طرف آخر، ففي موت خصم البطل حياةً للبطل، وفي موت البطل استمرار حياة ذوي البطل. وفي التنازع على الأرض فناءً لطرف، وبقاءً لطرفٍ آخر، وفي موت وجهة نظر قديمة حياةً لوجهة نظر جديدة؛ ولهذا يبدو الشاعر مهموماً إزاء ضحالة الرؤية الاجتماعية عن المعاني الحقيقية لكل من الرجولة والأنوثة.

ولم يُحدّد زمن الهموم؛ لأنّ مفردات الصورة تكفّلت برسمه، إذ تؤنسن الهموم، فتسمي- ضيفاتٍ ثقيلاتٍ آتياتٍ ليلاً، لا ليقر عن باب بيته، بل باب نفسه بالخاوف مما تحبّه له الأيام، ويبدو أنّه يقرّ بذلك من خلال الصيغة الفعلية (أحتمل)، التي أثار استعمالها على صيغة (أحمل)، فهو يتكلّف الحمل؛ لأنّ الرجولة تعني نهراً مثقلاً بإجهاد البدن، وليلاً مثقلاً بإجهاد الذهن، وفي النهار تشغل النفس بحركة الجسد، وفي الليل ينشغل الجسد بحركة النفس ووسوسها، أفيقابلها بالخير أم الثبات؟

ويجعل الشاعر المسؤولية الملقاة على عاتقه شيئاً ثقيلاً قابلاً للحمل، ويجسّد المجرد كي ينقل ثقله عليه، ويثبت قدرته على الاحتمال، وتخطّي الصعاب.

ويسلك الشاعر سلوكاً مفارقاً حين يقدم (الهموم) صيوفاً ينبغي أن يحسن ضيافتها، فالأصل أن يواجه الهموم مخاوفه بوجهٍ واجم، لا بوجهٍ بشوش، لكن حين تتغيّر الطبيعة المتوقعة للضيف تتغيّر الطريقة المتوقعة لأداب الضيافة، فالهموم تُقرى حزمًا. وهنا تبطل أن تظلّ صيوفاً، فيبطل واجب القرى، وينقلب معنى الترحيب؛ ليغدو طردًا ودفعاً.

ويكرّر المعاني نفسها في الأبيات الثلاثة الأخيرة؛ كي يبيّن أنّ مواقف رجولية بامتياز، ولو اقتصرّت الخصومة بينه وبين (الأقوام، والقرن، وقرني) على ميدان الحرب لا اختار

(الفوارس) كما فعل في البيت الثاني، لكنّها تعدت ذلك إلى خصومةٍ في الرّوى والمواقف أيضًا. ويمثّل هذه الخصومة المجتمع القبليّ، برجاله ونسائه.

وربما يجعل من ردّ فعل الأنثى حيلةً فنيّةً، يعرض من خلال الحوار معها رؤاه وقناعاته، ويدعوها إلى مسانده، وعدم إعادته إلى النكوص عن مواجهة القيود الاجتماعيّة، فالرجل المثال هو الصبور، المقدم، المتواضع، الخدوم، لا الجزع، الفارّ، المتكبرّ، المخدوم. والمرأة المثال هي "القادرة على مشاركة الشاعر في تحقيق الهاجس، وتأسيس دعائم الذات في الوجود" (١١).

واستغراب الأنثى من زوجها عائدٌ إلى قيامه بعملٍ من أعمال المنزل، تقوم بها المرأة عادة، فالهذلول يطحن عنها. وهذا مؤشّرٌ على تواضع الرجل أمام المرأة، وتقديره المتاعب الكثيرة التي تنهض بها.

وجاء الإسلام، فيما بعد، ليعزّز ما رآه الهذلول صوابًا، إذ أوصى النبيّ -صلى الله عليه وسلم- بالنساء خيرًا، فقال: "خيركم خيركم لأهله. وأنا خيركم لأهلي" (١٢).

وربما أثار سلوك الأنثى غضب الهذلول، فجعله ذريعةً يعلن من خلالها دعوته القيمية مقنعًا المتلقي بصحتها من خلال مؤكّدات عديدة: القسم، وتكرار إنّ، واللامات المرحلقة: (لعمر أبيك الخير إنّي لخادمٌ، إنّي إن ركبتُ لفارس، إنّي لأشري الحمد). ومن يقوم بتلك الأفعال جميعها عن طيب خاطر فهو الرابح، ومن يأنف من القيام ببعضها بحجّة أنّها دون اختصاصه فهو الخاسر (خزيان)، بل النائم عن حقوق المرأة المهذورة (ناعس). ولعلّ هذا ما يفسّر علو إيقاع النصّ عند إجابات القسم المتكرّرة عند الطّرف المتيقظ، وهدوءه عند الآخر الغافل (وهو خزيان ناعس).

ويثق الشاعر بقناعته مهما حاول الآخر أن يزعزعها، فعجز هذا الأخير عن الإتيان بما أتى به الشاعر من رؤية صادمةٍ لرؤى المجتمع جعله ينال منه؛ لأنّ البعض قد يمتلك رؤيةً ناضجة، لكنّه لا يمتلك الجرأة على المواجهة بها (يهاب حميّاها)، حتّى يتوفّر لها فردٌ جريءٌ كالهذلول (تقحمتُ غمرةً)؛ كي يُدلي دلوّه فيها، فمن يكون خير فارسٍ في الحرب لن يكون إلا خير زوجٍ في السّلم.

وفي كلتا الحالين سيحظى بحمد المجتمع له، وسيتمتع الطرف المضاد. والملاحظ أنه يقارن بينه وبين الآخر في الأبيات (٣، ٤، ٦) فهو يردّ الخصم، والخصم يتسرّب بدمه. وهو يثبت، والمنافس يفتر. وهو يصرّح بمواقفه، والآخر يخشى ذلك. وبذلك تمثل الأنا القدرة في الأشرط الأولى، ويمثل الآخر العجز في الأشرط الثانية. وعلى المرأة أن تفاضل بين هذه الصور الضدّية، وتصوّب موقفها إزاءها، فموقفها مهمّ بدليل أنّها بمجرد قيامها بفعلين نسويين تسببت في انشغال عددٍ كبيرٍ من الأفعال الرجولية الداحضة لهما، منبهةً على خللٍ مائلٍ في التقييم الاجتماعيّ للسلوك الفرديّ، فثمّة نموذجان متقابلان: نموذج ذكوريّ مركزيّ، ونموذج أنثويّ هامشيّ، يحرّض الأوّل منهما الآخر على الثورة على أعراف بالية، ومبادئ جائزة يقبل بها، ولا يخطر بباله أن يتمردّ عليها. وفي النهاية تحترم الأنثى زوجها، وهو يقدر لها ذلك، ويعاملها بلطفٍ وأتزان. ويبادلها الاحترام بالاحترام.

وعلى هذا يسلم المرء بفضل الدراسات الثقافية في اهتمامها بالمهمّل والمهمّش، ونقدها للأنماط المهيمنة، إذ تهيبّ بذلك لبحوث ذات وجهة إنسانية جريئة (١٣)، والهدلول استثمر سلوك المرأة؛ كي يعبر، من خلاله، عن موقفٍ معارضٍ لجور العقلية الجاهلية.

ويفاجأ الدارس، بعد أن يقدم قراءته للنصّ، بخبرٍ يؤيد الزعم الذي نطقت به حيثاته، إذ افترض أنّ الهدلول وامرأته كانا حديثي عهدٍ بالزواج، ولما يتسنّ لكلّ منهما أن يعرف الآخر معرفةً كافية. وجاء خبر المبرّد ليثبت صحّة هذا الزعم، فقد أورد أنّ الشاعر كان مُملِكاً حين أنتج النصّ (١٤)، والمُملِك مَنْ أُمِّلِك، أي: زوّج (١٥). وعلى هذا تبدو بعض الأخبار، على شدة إيجازها، في غاية الأهمية، لما يترتب عليها من وثوق بصواب الرؤية النقدية، على خلاف ما اعتقدته البنيوية من ضرورة عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها بإعلان موته بدعوى وضعها حدّاً للدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية في قراءة الأدب (١٦). وعلى أهمية دعواها أبعدت، عن الميدان، معطيات تتعلق بالمؤلف، وقد تُثبِت علمية التوجه النقديّ في مقاربة إبداعه.

والنصّ يجعل من حدث يوميّ عابر سبيلاً إلى إعلاء شأن الذات الحريصة على إرساء دعائم عالمها الخاصّ، القائم على كرم الخلق، لا كرم اليد فحسب، فهو لم يزعم كحاتم الطائي كثرة إيقاده ناره، وتقديمه زاده لمستحقّه، وغير مستحقّه، فالكرم ينبغي أن يوجّه

للفقراء قبل الأغنياء حتى يؤتي ثماره، وتتحقق الفائدة المرجوة منه. ومن مكارم الأخلاق التواضع في خدمة الصّيف مهما كان نوع تلك الخدمة مادامت توفر له الراحة.

وهذا يجيز افتراض "الهذلول" لقباً للشاعر، لا اسم علم، إذ من معانيه الرجل الخفيف (١٧). فلعلّه، لحفّة حركته، ودماثة طبعه، عُرف به. ولعلّ أبا محمّل، الذي نُسب إليه النّصّ أيضاً، كنية الشاعر عينه، وبذلك يكون الهذلول هو الأعرابيّ أبا محمّل السّعديّ نفسه.

وعلى هذا ما تراه المرأة من سلوكٍ عفويّ يقلل من شأن زوجها يراه هذا الأخير على نقيض ذلك، إذ عليها ألا تخضع لتلك الأهواء الاجتماعية الجائرة التي تقسو على كلّ فردٍ من أفراد القبيلة، حتى يكاد يُظنّ أنّ الخضوع هو الموقف السّليم، وما سواه خروجٌ على الأعراف، وتمردٌ عليها.

## الهامش

١. ديوان الحماسة، حبيب بن أوس، أبو تمام، ٢٨٩/١.
٢. الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، ٣٣/١.
٣. العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، ١٠٩/١.
٤. ينظر: معجم الشعراء، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، ٥٤٨.
٥. التذكرة السعدية في الأشعار العربية، محمد بن عبد الرحمن بن عبد المجيد العميد، ٨٩-٩٠.
٦. ينظر: ديوان الحماسة، ٢٨٩/١. والكامل في اللغة والأدب، ٣٣-٣٤. والعقد الفريد، الحاشية (٨)، ١٠٩/١. ومعجم الشعراء، الحاشية (٢)، ص ٥٤٨. والتذكرة السعدية، الحاشية (٧٣) ص ٨٩.
٧. ديوان الحماسة، أبو تمام، ٢٨٩/١ - ٢٩١.
٨. الصكّ: الضرب الشديد. المتعاس: الذي دخل ظهره وخرج صدره ضد الأحدث. القرن: المكافئ. يركب ردعه: يخرّ صريعاً لوجهه. وفيه سنان ذو غرارين: يريد أنه معطوف بسنان ذي حدّين. نائس: مضطرب. الأوق: الثقل. الامتراء: الحلب. الخُلوْف: جمع خلف، وهو ضرع الناقة. المغاس: الذي يدخل في الشدائد ويدخل غيره فيها. أقرى: أضيف. الطارق: الآتي ليلاً. الحزامة: التيقظ وضبط الأمر. الوسائس: اسم لما يقع في النفس من الشرّ. خام: جبن. الغمرة: الشدة. الحميا: الشدة أيضاً. الألد: شديد الخصومة اللجوج. المداعس: من الدعس وهو الطعن. خزيان ناعس: منتدم مقتول.
٩. المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، ناصر شبانة، ١٨١.
١٠. من ذلك ما نُسب إلى المهلهل بن ربيعة: ضربت نحرها إليّ وقالت يا عدياً لقد وقتك الأواقي. ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، ٥٨.
١١. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليّات، ٨٩.
١٢. المكان نفسه.
١٣. ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغدّامي، ٢٠.
١٤. ينظر: الكامل في اللغة والأدب، ٣٣/١.

- ١٥ . ينظر: القاموس المحيط، مادة (م ل ك).
- ١٦ . ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبيّ، عبد الناصر حسن محمّد، ٣٨.
- ١٧ . ينظر: لسان العرب، جمال الدين بن مكرم بن منظور، مادة (هـ ذل).

## المصادر

- التذكرة السعدية في الأشعار العربية، محمد بن عبد الرحمن بن عبد المجيد العبيدي، من رجال القرن الثامن الهجري، تح: عبد الله الجبوري، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٨١م.
- جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليات، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م.
- ديوان الحماسة، حبيب بن أوس، أبو تمام، شرح العلامة التبريزي، ط ١، دار القلم، بيروت.
- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ١٩٩٣م.
- سنن الحافظ أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني، ابن ماجه، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته: أحمد أمين، وآخرون، ط ٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م.
- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م.
- [الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
- لسان العرب، جمال الدين بن مكرم بن منظور، ط ١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠م.
- معجم الشعراء، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تح: فاروق اسليم، ط ١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥م.
- المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، ناصر شبانة، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م.
- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩م.

- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله الغدّامي، ط ٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.



## النسق الشعري عند بشار بن برد دراسة تداولية

أ.د. ناصر شاكر الأسدي  
كلية الآداب - جامعة البصرة

### توطئة:

لا ريب أن النسق الشعري هو ارتباط توافقي في حيثيات اللغة وانزياحاتها المحورية النابعة من أصول الموضوعات الأكثر فعالية في جماليات النقد والأدب، وهي عرضة للصقل والتجديد والتغيير.

وللنسق ارتباط في فضاءات التداول ومكونا من مكوناتها الانفعالية وانسجاما مع البعد الإنساني والاجتماعي لملاء الفراغ أو ما يسمى بالموضعة التي تعد من أوليات التداول فالصعود والنزول هما حركتان تسكن بينهما ديمومات الفعل ووظائفه المتعددة وهي أنساق تداولية تحظى بالكثير من الجهد والاهتمام بالذات.

إن إطلاقنا للنسق هو تجريد وانهمام للذات في قصدياتها الفوضوية التي لا تنسجم مع الآخر وربما تتجاوزه في ثوابتها التكوينية.

والنسق الذي اعتمده بشار بن برد في صوره الارتجالية إنما كان عشوائيا في الشكل أعمى في الظاهر لكنه في الداخل كان نسقا منظما ومبصرًا لاعتماده على توليف تلك الصور وفي غاية الدقة بفضل القدرة الاختزالية والتصويرية التي جعلته رائدا في صوره الارتجالية ذات النسق المتفرد.

والنسق عند بشار يأتي خارجا عن المألوف ويكون مبكرا في انفتاح شكله على مضمونه في تماس محوري مع السياق النصي.

لقد كانت وجهات نظر بشار خارجة عن المألوف والسائد وهي إلى حد ما واسعة وعريضة الحدود وتتحمل دلالات ومعان غاية في التطرف والشذوذ، وتلك قصدية

واضحة نابعة من إجراءاتها التداولية التي يتعذر علينا من الوهلة الأولى تصيد ما فيها من علاقات ارتكازية مهمة.

والارتكاز الذي بنى عليه بشار تلك الصور كان معتمدا على جوهر الإنسان وعلاقاته مع مجتمعه لذا فإن تلك الصور ما زالت حية ونابعة من الجوهر وهي في حقيقتها حركات انثربولوجية تعمد النص وتوحي بالكثير مما يحتويه دونها تسويق أو مراوغة. تلك هي الموضعة التي تبلورت عند بشار وجعلته واحدا من أسسوا المعيار الشعري في سياق النص الإبداعي.

لقد باشر بشار أدواته الاجتماعية من خلال التواصل الموضوعي للأشياء وذلك ما نطلق عليه بالتشخيص التداولي للإبداع.

وفي التداولية نعتمد على مركزيات الخطوات فالخطوة الأولى نركز بها على النص أما الثانية فنباعد فيها لنترك فراغا يتحرك من خلال النسق ثم نوحى بالاقتراب فيما بين الخطوتين ليتم الالتصاق بالنص فيتلاشى الفراغ لتنتج عندنا الأنساق المختلفة بموضعاتها ومقارباتها المستجدة كالفعل وردة الفعل وعملية الذهاب والإياب من رحم الاستنتاجات والإستنطاقات الدلالية المختلفة وذلك لا يتم إلا بالدمج في سيرورة المناهج أو ما يسمى بتعدد المناهج وسندرس في هذا البحث مجموعة من الأنساق التي وظفها الشاعر في ظل المنهج التداولي وستكون محاورنا الأربعة كالآتي:

- ١- الفراغ التداولي وهيمنة النص الشعري.
- ٢- المركزيات وعبور نسق الذات.
- ٣- النسق الأعمى في صور بشار بن برد.
- ٤- تداولية الارتجال وكسر أفق التأويل.

## ١. الفراغ التداولي وهيمنة النص الشعري:

لا بد من وجود فراغ ارتكازي تنبعث من خلاله الحركة الفاعلة أي ((كيفية تفاعل البنى والمكونات اللغوية مع عوامل السياق لغرض تفسير اللفظ ومساعدة السامع على ردم الهوة التي تحصل أحيانا بين المعنى الحرفي للجملة والمعنى الذي قصده المتكلم)) (١) والفراغ يعمل على دمج كامل البنى والمكونات لاستنطاق النص والتقليل من هيمنة التأويلات المتخيلة التي يقع على عاتقها تفرغ شحنت ذلك الفراغ وتحويلها إلى صور تتحلّى بقدر أكبر من الدلالات الموحية المنظمة التي تنزاح على الحياة الاجتماعية ((بوصفها نتاج العملية التواصلية)) (٢). ذلك التواصل يتجلى عبر الأشياء المتشكلة بالكلمات التي نعدها من أوليات صناعة الشكل النصي وحيثيات الباطن المتحاith على حد سواء، وهناك نوعان من الوظائف: الأول ما كان متماهيا مع النسق منساقا مع أعماله القولية والثاني: ذلك الذي يغادره القول حين ينفلت من إيسار العبارة وذلك ما يطلق عليه ب ((التأثير بالقول)) (٣) إذ لا وجود للفراغ إلا إذا اشتغلت العبارة بآثارها من حيث الجهد الأولي المتناغم مع الصوت الدال على الأقوال والأفعال.

والداخل في منظور الدراسة النسقية إنما هو قراءة قائمة على ((مبدأ أسبقية النسق وإزاحة السياق)) (٤) وذلك يتمحور على أساس المبادلة بين الشكل والمضمون وبين سلطة البنية، وقراءة الداخل هي إحدى المستويات الإجرائية التي تعمل لمقاربة النصوص الإبداعية ولا يمكن لنا الاشتغال إلا بوحى من القصديّة الفاعلة الملازمة للأثر الأدبي. قال بشار من البسيط (٥):

كأنها يوم راحت في محاسنها

فارتج أسفلها واهتز أعلاها

حوراء جاءت من الفردوس مقبلة

فالشمس طلعتها والمسك رياها

هناك قصد جمالي تعبيرى مدهش يتهاهى مع سيرورة الانفعال النفسى- الكامن فى نفس الشاعر وهو اثر فاعل يرسم لنا صورة تشبيهية تؤثر فى الذات لأن الوصف المنقول متحرك بذاته نابع من حركة وقوام جسد كان يتشوفه فى ذاكرته ويتلمسه بأنامله الخشنة.

إن بشار بن برد يصنع انفعالاته الذاتية منطلقاً من تصورات المتحركة ((فى هذا المستوى التعبيري ما دام المستوى الشعري لا يتقاطع مع المستوى الانفعالي على الرغم من أن التركيز فيه على النص لا على المناص)) (٦). إذن هناك اتصال انثربولوجي يبرز جوانبنا من الاحتكام الاجتماعي لأدق تفاصيل الإنسان وحركته الدائبة، فالحركة الارتدادية بين ارتجاج الأسفل لثقله تؤسس لنوع من هيمنة الصورة الفاعلة وبين اهتزاز الأعلى لحفته النسبية وقد تقصد بشار بأن يجعل فى متناول أيدينا متداولة شاخصة تنبض بالحياة وهذا القصد يوحي بأن الاهتزاز يطلق على الحياة والحركة الكامنة فى اهتزاز الأثداء فى حركتها الدائبة باللبن والجمال.

والارتجاج فى صورته نزوع لثقل الحركة الاحتوائية للمرأة وهذه صورة مجسدة لامرأة ثقيلة الأرداف لأن العرب تعشق المرأة ذات الأرداف الثقيلة لأنها أكثر مقدرة على إنجاب الأبناء.

نحن أمام صورة جسدية متحركة نابضة بالحياة متوافرة على الخصب والبقاء، وإن كاميرا بشار الاجتماعية تتواصل مع أدق الأشياء وأكثرها حساسية وكأنه يضع قانوناً لقياس الجمال والجسد فى آن واحد وذلك نسق وصفى يتم استبداله بصورة محورية وهو بناء نصي- تتابعي يتنامى للكشف عن الحدث الشعري وهو توافق فى شكل الافتتاح لمركزيات البنية السياقية (٧). والفراغ التداولي ينزاح عبر وسيط تكويني يمتد متوافقاً فى زوايا الامتلاء ليتوافر على طرائق غير شائعة تتبلور من خلال الهيمنة الكبرى للنص سواء أكان انفعالياً إجرائياً أم انطباعياً تراتيبياً.

إننا إزاء واقع متبلور يتشكل بالضد من مكوناته الاجتماعية ليقفز فى ظل توافقاتها واعتراضات الحيز المتاح لذلك الفراغ وهو يعطينا الفرصة الكاملة وبغير قيود للتحليل والتعليل لأن الظاهرة المشتغلة على التداول تكون وليدة استنطاق واستكمال وتهذيب، تلك هي السلطة التي يهيئها الشاعر لأنها ((فى إطار بحث روابط الهيمنة القائمة)) (٨) تلك هي

إشكالية تواجه الشاعر عن طريق قيمة التبادل وبين السلطة تلك وذلك ما يعبر عنه بنظام إجرائي يمتلك أدواته ليختصر دوافع التوجه التداولي منسقا تلك الأدوات بما يحفر في ذات الكيان الاجتماعي مولدا أساليب تقفز فوق ما هو متوارث وصولا لكل جديد قال بشار من الخفيف (٩):

كل بيضاء كالمهارة استعارت

لك أم الغزال عينا وجيدا

زانه الشذر والفريد على النحر

نظاما بل زان ذاك الفريدا

تتواصل مقاربات الشاعر فهو يمازج بين صورتين وفراغين فما كان للمهارة ينزاح على المرأة التي هي مهارة في واقعها من حيث الجمال لكن الأعلى في قصديته أنه رسم لنا صورة القلادة الفريدة التي تزين ذلك الجيد لامرأة كالمهارة على رقبة طويلة ممتدة يرصع عليها الشذر الأزرق حماية لها من الحسد وذلك النحر حيث مستقر القلادة فأبي الصورتين هي الأوفر في تكاملها فهي صورة المهارة أم صورة الفتاة ولا أخالي أختار على صورة الفتاة المهارة بديلا لأن كلتا الصورتين في درجة قصوى من الجمال والكمال ولأن القديم تيممة والمجدد شذرا فريدا أزرق فلك الإختيار.

والفراغ عندنا هو مساحة قسرية يتماهى مع التواصل كغرض مهم لكي ((يستخدمه المتكلم لتثبيت الشيء في نفس المخاطب)) (١٠) وتلك تأكيدات من خلال وجهة النظر التداولية هي أفعال توحى بالكلام أو معان لأنساق كثيرا ما ترد في لغة الفرد اليومية (١١) وصور بشار هي الأكثر حوارية يستلزم بها حال الرجوع بالتمني المتكرر وهو تواصل محوري في ذات الفعل الكلامي قال بشار مخاطبا عبدة من الطويل (١٢):

ألا قل لتلك المالكية أصحبي

وإلا فمينا لقاءك واكذي

عدينا فإن النفس تخدع بالمني

وقلب الفتى كالتائر المتقلب

تلك حوارية الاستلزام للزوم مايلزم من التمني العاجل المتماهي بخطاب انفعالي تهديدي إذ أن أمنيته الشائعة بالوعد ماتلبث أن تنقلب إلى غيرها وهذا ما يحرك الفعل أو القول الكلامي في سياق استقصاء ردة فعل المتكلم والمخاطب، وذلك محض احتكاك بكل ماهو إنساني واجتماعي كما يعبر عنها فيرشون إذ يقول ((تدرس التداولية كل شيء إنساني في العملية التواصلية سواء كان نفسياً أو بايولوجياً أو اجتماعياً)) (١٣). إن النص في مقتضى الحال فعل منزاح عن اللسان وذلك يميل إلى التأويل بوصفه حركة فعلية لسانية (١٤).

إن النص في أعلاه متوافر على أفعال لسانية مثل الوعود والتهديد والأسئلة والمطالبة الحثيثة التي تمتلك قدراً من النزول إلى تواصلية انبعاثية تحرك العادات الاجتماعية وتؤصل لحركتها الخاصة والعامية .

وفي سياق القصد عند بشار توقفنا انفعالات الكلام منفلته من إيسار نسقها العام لتكون لنا وظيفة تراجعية تبهر السامع لكونها فوضوية في ألفاظها وأجراس نطقها ولعلها تستفز القارئ حين يستمع إليها، قال بشار من ( الرمل ) (١٥):

عجبت فطمة من نعتي لها هل يجيد النعت مكفوف البصر

هذا هو بشار يسد فراغ النص بنعوته بنسق مغاير يخالط فيه بين التجريد والتمهيد ثم مايلبث أن يقول في نفس المقطوعة (١٦):

بنت عشر- وثلاث قسمت بين غصن وكثيب وقمر

درة بحرية مكنونة مازها التاجر من بين الدرر

إنها أنساق يقدرها الشاعر في فتاة في ربيعها الثالث عشر يتلمس لنا بيديه المساحة المؤهلة للوصف بين الخصر والوجه .

إن النص الشعري في هيمنته هو نزوع نحو الفردة الممكنة التي تستحوذ على قابليات الاجتماع والتواصل في فهم أنساق العملية التداولية وإنشاء مقتربات توافقية لفهم تلك الظاهرة المنزاحة بوعي اللغة وإخضاع ترتيباتها المعقدة في خدمة النص المهيمن عليها.

وللتداول مرجعيات ذاتية ونفسية تؤكد هذا الاتجاه وهي تصنع ((خصوصية التحليل النفسي)) (١٧) على أساس أن تلك الخصوصية تتبع ((أثار المعنى الذي يفككها، يعطي انطباعاً بوجود علاقات قوة)) (١٨) والعلاقات النابعة من القوة هي ذات السلوك النفسي-

الذي جبلت عليه نفسية شاعر كبشار صاحب التوظيف الصوري والنوعت الجريئة المتأتمية من توصلاتة القسرية مع المجتمع والدخول في أدق تفاصيله بقوة وجرأة إلى حد الفوضى العارمة في رسم النصوص وإكسائها غطاء العنت والإقحام.

إن أفعال الكلام في سد الفراغ التداولي إنما تنتمي إلى مرجعيات السياق التواصلي ((الذي هو فيه على نحو رئيس ما هو قصد المتكلم الفعلي، أي أن بنية التواصل في أفعال الكلام ليست واحدة من القصد إلى الإدراك، لكنها واحدة من القصد إلى الاستنتاج)) (١٩)، قال بشار في ظل مرجعيات السياق التواصلي في عبدة من البسيط (٢٠):

قل للتي هجرت حولين عاشقها

لو كنت مقبلة في الوصل ما رادا

هجرت من لم يرد هجران ودكم

ومن يبيت لما ضيعت عدادا

لم ينس أيامك اللاتي وصلت بها

والصرم يحصيه إصدارا وإيرادا

تلك هي مرجعيات أفعال الكلام ومقاصد المتكلم الفعلية المكونة لبنية التواصل يمكننا أن نستنتج منها روابط القصد إلى روابط الاستنتاج على نحو التداول أو البراغماتي المؤثر في تشكيل خطاب استثنائي عمد الشاعر إلى تشظية لغته وتوزيعها على بنية النص الشعري.

## ٢. المركزيات وعبور نسق الذات:

لاشك أن المركزيات المعرفية هي فيوضات كونية عملت على ارتقاء النص وإعطائه الهيمنة دائما عبر الأنساق الصغرى وصولا للأنساق الكبرى لكون التداول ظاهرة خطافية وتواصلية واجتماعية في وقت واحد والقاسم المشترك بين التداول والدلالات هو مضمون النص (٢١). ذلك المضمون الذي نحدده بالتلميح من خلال الاستعمال في سياقات الفعل الكلامي.

والمركزيات في شعر بشار إنما تعمل على ترشيح اللغة بمفرداتها وأنساقها وتوليف آليات لعبور نسق الذات، وتشريح ملائم للوعي الحضاري على وفق نظرية التواصل الاجتماعي

لكونه أي التواصل ((عبارة عن علاقة تتوخى بناء وعي بمنأى عن ضغط المؤسسات والأجهزة)) (٢٢). قال بشار من الكامل (٢٣):

قالت: وكيف بما تحب مع العدى

شبت عيونهمو علي وقودا

ذوقي عبيد كما أذوق من الهوى

إن كنت صادقة الصفاء ودودا

إن المحب يذوب من مفضض الهوى

ذوب السراب ولا يكون حديدا

تلك هي ملامح وعي منفلت من مساءلات التقييم المؤسساتي لكون تلك الملامح تشكل ظاهرة تكون في الجوار من انزياحات اللغة وأنساقها، لذلك فالشاعر يؤسس لمرحلة خاصة من عبور نسق الذات إلى الآخر من خلال التماهي بحوارات الذات ومقولات القول في توجيه خطاب مكثف ينتمي إلى انساق توافقية لها صدر التماثل في تصوير أصعب أنواع العلاقة المحايثة وأكثرها تداولاً على اعتبار القصد الموجه والفوضوي على حد سواء. وهي إنما تعد تلك الحوارات لتتوجه إلى سرود شعرية غلبتها ملامح الحكاية في تركيب استراتيجيات نصية عارمة ممكن لنا أن نتأمل صورها بالتأويل وذلك العبء لا يضطلع به إلا القارئ العارف بأصول التواصل لكون فعل القراءة يعمل على تشخيص المتكلم والمستمع واستقراء ما بينهما من صلات وروابط تكوينية.

إن الحوار التواصلية يمتلك قدراً من شفافية الكلام لأننا ((لأنستطيع قراءة نص من دون أن نفهمه في الوقت نفسه بطريقة ما)) (٢٤). قال بشار بن برد وانسجاماً مع سمات صناعة القصد الفعلي التداولي من البحر الخفيف (٢٥):

أرهقت مهجتي ولم تدن إلا

وقعة عندنا وقوع الغراب

يوم قامت مختالة في حقاب

ليتني كنت بعض ذاك الحقاب

إن صور بشار تتمرد في أصول معرفيتها وتخضع لتأسيس مغاير عند الآخرين لكون بشار لا يتردد في قلب الصور الشعرية وإطلاق بواطنها الشعورية في نسق مغاير يمكننا أن نطلق عليه بالنسق الأعمى الذي لا يمكن أن نتلمس تردداته إلا بمسبر اجتماعي متقارب ومتحاith للصلة العميقة بين المتفاعلات الكلامية والأقوال، بل هو سياحة انطباعية في تشكلات المؤلف والسائد وانهمام بالذات ثم الخروج من إسارها عند مراحل أخرى عندما يخرق النسق ليؤدي وظائف غير اعتباطية.

إن الحدود الممكنة لعبور نسق الذات هي ذات الحدود للتماهي مع الآخر في جدلية الثنائي المتناقض والمتلاصق لحركة النص لكون الآخر في تصور الشاعر هو مشروع تداولي يتواصل من خلاله لتفسير نمطية النسق وتحويله عن وجهته لأسباب يراها الشاعر ممكنة في تصوراتهِ وتخيالاتهِ، وهي محض متغيرات تظهر على ملامح الأفعال والأقوال لأنها ((أقوال تتحول إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية بمجرد التلفظ بها)) (٢٦). تلك هي تداولية ممكن أن تظهر من خلال الخطاب الموجه بل في ذات الخطاب ومكوناته الداخلية وانشغالا في حركة الزمان والمكان المهيمن وانطلاقا للتلميح والتوصيف لترك أثر نسقي متحول وكائن. قال بشار من المنسرح (٢٧):

راحت سليمانى تدعوك بالعند

وبالمنى في غد وبعد غد

قالت سنلثاك فرط سابعة

فقلت: يابردها على الكبد!

ليت الحديث الذي وصفت لنا

يكون يبعأ بالمال والولد

هي تلميحات زمانية وأمان تواصلية في زمن يوظفه الشاعر في نسق ما بين الذات في حدودها والآخر في حدوده منطلقة عبر بوابة مركزية تأخذ على عاتقها النسق المتحرك الخارج عن حدود المكان إلى حدود الزمان الذي لم يكن متحققا على الدوام، إنه سلوك تراتبي من قصديات الشاعر في رسم تداولياته المطبوعة في جدار الخطاب الشعري الكائن في

((المناهج النسقية سواء في ميدان الخطاب الشعري أو ميدان تحليل الخطاب السردية)) (٢٨). وأن يوجه كلامه نحو الآخر من باب معرفته الأكيدة برود أفعاله الكلامية أو القول المؤسس لنظرية الحوار المتماهي مع النص بشرائط انفعالية واضحة تستقطب كل الأنساق المتاحة والممكنة لتوظيفها كعلامات نسقية دالة على التفاعل الموضوعي والنسقي تتداول عند القصد مرة وعند الآخر اللامبالي مرة أخرى.

إنها قرائن منفلته من رحم التصورات التي اعتمدها شاعر كبشار يؤسس لنظرية مهمة في التشخيص والاستهلال لمجمل خطابات الصور المنزاحة ذات القدرة على التواصل بغير انقطاع وتلك تقرب من الشعرية التي تتجاوز ((التفسير الوصفي والاهتمام بتحديد المعنى الأوحدي إلى البحث الحثيث عن قواعد عامة تحكم ظاهرة الكتابة الأدبية)) (٢٩).

تلك الظاهرة في التداول تتيح فرصة أوفر للنص لكي يبتنى من الداخل باطنياً وبنائياً يقول بشار من البحر البسيط (٣٠):

غزالة غصبت ليثا بمقلتها

لم أر كالיום مغصوبا ومغتصبا

يانظرة أعلقت سلمى بمقلته

فما يزال قذى في عينه نشبا

انظر لذلك التداعي الذي يؤسس لفكرة ذاتية تغلب أخرى إذ يتحرك الليث بمحور الغزالة مغصوبا بجملها مفتوكا به لكونه يقر أن الفتك الكائن منتقل بين الغاصب والمغصوب فتلك الغزالة تفتك مرة وتغتصب مرة أخرى والنص هنا يأخذ بعدا ارتكازيا لكون الغزالة تغتصب بمقلتها لكن الغزالة هي سلمى التي تركت في عينيه نظراتها تاركة نعاسا قد استفحل وهو تقابل في النسق الذي يتجدد بنائياً ليكون نصا خطائيا تركز دعائمه على مشغلات اللغة وانزياحات قوالبها المتأنية.

والجملة هي المارد الأكثر فعالية في نصوص بشار من حيث أن الجملة تخضع لمسبار التحليل اللساني الذي يتوقف عندها لأنها صممت كإطار للدمج بين مختلف الوحدات التي تعد جزءا من لسانيات الكلام لا من لسانيات اللغة (٣١).

ولم تعد المركزيات المعرفية حجر عثرة في طريق أنساق بشار الذي تجاوز مبهراتها بجرأة متناهية حينما أوغل في أنماط أنساقه التجريدية حينما ولد في اللغة اشتغالات أزاحت المشغلات السائدة مع الذات وخروجها بها إلى ثلة من المتغيرات المستحدثة التي دفعت النقاد لجعل بشار على قائمة المولدين المشاغبين الذين غازلوا اللغة واستحضرُوا الداخل فيها وصولاً للحقيقة التي مفادها أن اللغة ممكنة في تحولاتها وثنائياتها التي تتوالد لتحیی. قال بشار من الكامل (٣٢):

دع ذكر عبدة إنه فند	وتعز ترقد مثل ما رقدوا
مانولتك بما تطالبها	إلا مواعد كلها فند
فاسكن إلى سكن تسر به	ذهب الزمان وأنت منفرد
قد شاب رأسك في تذكرها	وهفا الفؤاد ورقت الكبد
فاستبق عرضك أن يدنسه	ظن المريب وظنه حسد
لا تخر شيبك للصبي فرسا	واقعد فإن لديك قد قعدوا

المقطوعة في أعلاه من الكمال أنها خرق للعادة تذهب مع القصد والتداول مذهب التحليل لا التأويل ترسم صوراً مكثفة عن زمانيات أمكنة أراد لها الشاعر أن تكون باقية ومتواصلة لكون خاب في نواله الذي اعترك من أجله بل الذي فقد حياته من أجله. وهناك تصريح بأن حب عبدة أوصله إلى المشيب بل ظل يتذكرها طيلة حياته وهو انتفاء متفرد لصورة مذهلة لذلك النسق المترابط. ولو أمعنا النظر في كل وشائج ذلك النسق في تصوير النسوة اللاتي ذكرهن أمثال (عبدة، سليمي، سعدى، رحمة، صفراء، حبي، خليدة، بانه، وغيرهن الكثير) لأدركنا أن اللازمة هي واحدة وأن نسق الدعوة المكثفة لعشقهن والحرقه في متابعة أخبارهن هي واحدة أي أنه كان يواجه حبا متفردا من نوع خاص ومن طرف واحد ولا أظنه إلا صادقا في حبه مجربا أنساقا من الحب تتكرر وتتوالد طيلة حياته بروح فتيه متوهجة وشابة على الدوام قال بشار في محبوبته رحمة من البسيط (٣٣):

يا رحمة الله حلي في منازلنا

وجاورينا فدتك النفس من جار

## أت المنى وحديث النفس خالية

### ومنتهى حاجتي القصوى وأوطاري

نخلص للقول أن المركزيات المعرفية التي تقصاها بشار في تواصله الاجتماعي مما يتداول قصديا ونفسيا إنما يؤسس لنوع مثير من الوظائف اللسانية الرشيقة التي عملت على ابتناء ديمومة النص وانطلاقا به إلى تحليلات منطقية تعطي المسوغ تلو الآخر في تشكيل بنية فوقية ذات خصائص تكوينية تمتاز بعلائق الارتكاز والتنويع يعيدا عن التوصيفات المستعرضة التي لا تخدم اللغة ولا تنهاى مع انزياحاتها المتكررة. والحلول في المقطع هو حلول الروح لأكثر وبشار يخلد في داخل بوابة العبور نحو نسق ذات ملتبهة وغاضبة متألمة لم تنل من نوالها إلا الحرقة والندم وهو باتجاه أنساقه كأعمى عوض عنه بدقيق التخيل وهو وإن كانت أنساقه الظاهرية عمياء لكنها في جوهرها تمتلك البصيرة الفاعلة.

تلك هي حدود التداول عند شاعر أعطى للجملته انسيابها وتفردتها إذ أنه أسس لمنهج متعدد قد يصعب في الشكل عند التحليل لكنه لا يوصد ما في أعماقه من مفاتيح الفهم للمستويات الإجرائية ولا يكون عبئا على المتلقي أينما كان. وذلك شرط في التمهيد لسؤال طلب ألح عليه الشاعر طويلا على ((أنه حالة تساؤل حول ما إذا كانت شروط الطلب الضرورية في محلها أم لا، فالشرط التمهيدي مثلا يؤكد قدرة المتكلم على انجاز الفعل بينما يخص شرط المحتوى فعلا مستقبليا سينجزه السامع)) (٣٤).

نعم إن شروط بشار الممهدة لانتقائه الصور الارتجالية إنما تدعونا للتعجب لأنها مركزيات منظمة فائقة الجمال والاكتمال لتتضح من خلالها مجسمات الصورة الشعرية بغير منازع.

### ٣. النسق الأعمى في صور بشار بن برد:

ذلك النسق الذي اجترحه بشار عنوة في صورهِ الارتدادية التي دأبت نفسه تخيلها وتلمسها في الكثير من نواحي الحياة الاجتماعية وذلك ما شكل عبئا عليه بفعل المبالغة والإلحاح بتلك الصور التي يتهاى فيها مع الآخر وكأنه لا يملك خيارا آخر غير الاستحواذ الجريء بسيل من الصور الكاشفة والغارقة بالفوضى وهو نسق مهيمن بجرأة متناهية

لاتخشى العاقبة وهو في حركته مندمج في سورة الغضب والتحدي. وهذا نوع من التداعي النفسي وهو ظاهرة يجب الوقوف عندها لأنها تنطوي على مجموعة من المكونات الأساسية لصياغة القدرة التواصلية وإحدى تلك المكونات هي القدرة اللغوية التي تعد المصدر الرئيس للدوافع الكلامية تتلوها القدرة الاجتماعية التي تقف بالحوار مع القدرة اللغوية لكن بثوبها الاجتماعي الذي لا يمكنه أن يفصل عن قدرة الحوار الذي يشكل في مجموعته القدرة الفائقة في تخزين علم المعرفة أولاً والعامل الشخصي انطلاقاً من معوقات وتحديات الأداء النهائي الذي يعد الأداء الفاعل كرمز للتداول وكوظيفة شخصية ذاتية تستلهم أشياءها من العالم الخارجي (٣٥). قال بشار من مجزوء الرجز (٣٦):

هل من رسول مخبر	عني جميع العرب
من كان حيا منهم	ومن ثوى في الترب
بأنني ذو حسب	عال على ذي الحسب
جدي الذي أسمو به	كسرى، وساسان أبي
وقيصر خالي إذا	عددت يوماً نسبي

انظر للمقطوعة التي تجسد نمطا مغايرا من الأنساق الثقافية وكوظيفة شخصية تواصلية مع عوالم معرفية خارجية يغير بها بشار نسق صورته كردة فعل لما يعاينه من صدود على الصعيد الاجتماعي والشخصي ومدى التأثير الذي حملته نفسه من تلك النقائص التي شابت النفس بها وإكمالاً للنقص تراه يرجع للأصول المعرفية الخارجية مغايراً لنسقه الباطن محلاً لنسقه الظاهر الذي نطلق عليه بالنسق الأعمى الذي يقود لمركزية الانفعال إذ أنه ((يتجلى في القصد الجمالي للتعبير فضلاً عن العامل النفسي، إذ يقود الانفعال إلى سلوك هذا الضرب من التعبير)) (٣٧) وللنسق الأعمى ردة فعل لدى المتلقي وهي ردة معاكسة تتبناها سمات مكونة لنسيج النص ومتفاعلة مع حركته الجوهرية والردة تلك هي من تأثيرات أفعال الكلام الحوارية التي تدعو إلى الاستنتاج المباشر ضمن نسق مختلف تتوازي به المركزيات ثم تتقاطع مكونة أحادية دلالية مشتغلة على وهم الذات بل وهم الآخر في صراع لا ينتهي مادام النص دائباً بحركة اشتغالاته في اللغة الجاحمة والمسافرة في أتون الخلق الفعلي المحاith

وذلك قصد توظيفه ((الغاية التواصلية التي يريد المتكلم تحقيقها من الخطاب وقصده منه)) (٣٨). وتلك هي قرينة توفيقية ((تساعد في تحديد الوظيفة النحوية للكلمة وبيان دورها في التحليل النحوي للجمل)) (٣٩).

والنسق الأعمى نكوص في طبيعة تكوين الشكل الشعري واستعلاء على بعض الضوابط الذاتية المتوغلة في نفس الشاعر وأيديولوجيته المغايرة وتكشفاً لكيفيات الفعل وأنماط حركته الداخلة والخارجة وما يستبطن من مفاهيم غاية في العمق إذ يقوم ((كل فعل كلامي على مفهوم (القصدي) وتقوم (مسلمة القصدي) على أسس تداولية)) (٤٠). وتعد تلك المفاهيم قيمة تداولية نصية وحوارية كامنة في أبرز المفاتيح المنهجية للنصوص التي تنطوي على أفعال القوة المتضمنة في القول أن أفعال القوة تشكل هرماً توافقياً مع عوامل الإقناع في استلام الخطاب والتضليل على المصادر الخاصة التي يحصل من خلالها الفعل كما أن التأثير المتوخى من فعل القول لا يؤولي أكله إلا إذا جاء متزامناً مع الفكر والمشاعر قال بشار من البسيط (٤١):

سطو علينا بأن كنا مواليكم

وعبرونا بأبأء وأجداد

وقد نرى عار قوم في أنوفهمو

ونترك العيب إذ ليسوا بأنداد

كأننا عنهمو صم وقد سمعت

آذاننا قول جور غير قصاد

لامناس من محاكاة الدافع الذاتي وقلب النسق حين يتحول التداول إلى قصديات فكرية ذات أصول معرفية تصدر خطاباتها بوعي وإدراك في ظل مجتمع يمتلك الوعي كالمجتمع العباسي الذي أتاحت له فرصة ذهبية للاطلاع على موروث الشعوب واستقراء حضارات الأمم المجاورة بفعل جهود الترجمة وازدهار حركة التأليف في شتى المجالات، حتى غدا الشعر ينحى لتوليد أفكاره ورسم تداعياتها بجرأة وهذا خارج عن نطاق

المؤسسات المهيمنة وكما يراها أوستين ((إن الأعمال الكلامية لها بعد اجتماعي وشبه مؤسسي لا يمكننا بمقتضاه انجاز أي عمل كلامي شرعيا في أي سياق كان)) (٤٢).

تلك هي معطيات سياقية تدعو لها التداولية التي تجعل من شروط نجاحها الاشتغال على الأعمال اللغوية من خلال خطاب خاص ناتج عن اللغة بل حاصل عن تفاعلها بالدرجة الأساس ونعني بالتفاعل ذلك التواصل الاجتماعي المؤدي إلى تحريك وجهات النظر بين الباث والمتلقي وفهم المساحة المتبقية بينهما على أساس انتقالي متسلسل وذلك لا يمكن اعتياده إلا من خلال التحول من الدلالات المعجمية إلى الدلالة السياقية وهذا ((لا يدرك إلا بتمثلات ذهنية تعقد في ذهن القارئ)) (٤٣).

إن منهج التداول في حقيقته استبطان للذهن وتجريب للمساحات الممكنة للمغايرة مدفوعة بصخب التداعي النفسي والاجتماعي ليولد اندفاعا معوضا لكل حالات الحرمان والمنع التي تتوافر في المخيل مستنفرة في حركة الذات المتقلبة يقول بشار متغزلا بـ (حبي) من الهزج (٤٤):

أحبي فيم خليت ؟	وفيما الحب مبتوت ؟
أدلت بما عندي	من الشوق فأقصيت ؟
أتاني بعض ما ألقى	ت من هجري وألقيت
فما أمسيت حتى ص	رخ الحي وسُجيت

إن العلاقة الكائنة في ذات الشاعر تدفعه إلى أعلى درجات البوح وهذا دليل على أن التواصل الاجتماعي إنما يتحرك بقرائن ذهنية تدفع الشاعر لمتابعة قناعاته لتحقيق ما يصبو إليه على الرغم من كل المعارضات التي تحول دون تحقيق أمانيه لأن معارضية عدوا تلك الاكتشافات التي يرغب في استحصاها تجاوزا على ما يمتلكون وتصيدا لفرص نادرة هو يرى من الحق أن تكون له وحده. وما حصول ذلك إلا بالجرأة المتناهية التي كان بها الشاعر مشاكسا عكر المزاج عنيفا في متابعة رغباته الأمر الذي دفع الآخرين إلى إقصائه وإزاحته عن الساحة وذلك في منظور الحكاية التخيلية التي يتصورها بشار لأنها تشكل نظرية ((حول تموضع القوى العقلية في مركز الدماغ)) (٤٥) ذلك التموضع في حقيقته استعداد فطري

مقترن بالميل للتواصل بفعل عوامل اجتماعية قاهرة تحتم على الفرد مواصلة الحوار الملح للخروج من العزلة النفسية. وكلما اشتدت العزلة والفارق بينه وبين من أراد فراقه تشتد عندها الرغبة في الالتصاق الحميم للتعويض بشدة.

وأهم العوامل التي دفعت الآخر للنفور من بشار تلك الشخصية الشرسة الفوضوية الملحة وذلك الخلق الصعب والنمط القاسي الذي دأبت عليه نفسه إضافة للعمى الذي أصيب به في طفولته الذي سبب له مشكلات مستعصية رافقته إلى أيام عمره الأخيرة. لكن الذي يجسب لبشار أنه صاحب قدرة عالية على الحب والتواصل مع الجميع لكن المجتمع لا يرى محاسن الفرد الأخرى ويحكم على الظاهر من الخطايا يقول بشار في تواصله الحميم من السريع (٤٦):

أنى دعاه الشوق فارتاحا	من بعد ما أصبح جماحا
ذكره عهد الصبى صاحب	كان له إذ ذاك مفتاحا
أيام عبادة من شأنه	إن لم يزرها باكراراحا
فالقلب مشغوف بما قد مضى-	يلقى من الأحزان أتراحا

لقد كان تواصله مع عبدة حميما ومستمرًا لكن الحاسدين فرقوا بينه وبينها ولقد كان يستأنس بالأيام الخوالي لوصاله عبدة التي يصفها بأنها الغادة التي لا حاجة مع وجودها لمصباح يقول (٤٧):

وكيف لا يصبو إلى غادة      تكفيك في الظلماء مصباحا

الحقيقة أن كل أعباء بشار على الرغم من جرأته ومخالطته البيت العباسي وعلاقته مع الخلفاء لكنه كان رقيقا في حبه الذي أودى به وعلى الرغم من تعدد حبيباته إلا أن ذلك كان مدعاة لتواصله وكل واحدة منهن ما أن تبادله بحب حتى تفارقه سريعا إذ كيف لرجل مرهف الحس مفرط الحساسية فاقد البصر أن يهنأ بغير الحب؟

وفي اعتقادنا أن المتلقي في قضية بشار يمر بمستويات بنوية ((متعددة قاسمها المشترك سعيه إلى بلورة طريقة مرنة تقييم فاصلا نقديا بين الذات القارئة والمتن المقروء لكي يحقق المعادلة الصعبة بين الاختلاف والمطابقة، بين المركز والهامش، بين الفهم والتأويل في نهاية المطاف)) (٤٨) ذلك هو النسق الأعمى الذي كان ينظر إليه بشار من زوايا عليا قادرة على

ضبط درجة الاختلاف والمطابقة وبين الهامش والمركز ضمن المؤسسة المعرفية التي كانت سائدة هناك. وهو إذ يتجاوز كل تلك الأنساق وصولاً لنسق لا يبصر غيره كان من حقنا أن نطلق عليه وبتواضع النسق الأعمى لقدرة أنساق الآخرين على المغايرة الجزئية والمسايرة الكلية باستثناء نكوص نسق بشار الأعمى وانطلاقه في زوايا تواصلية صعبة في تماهياها وتحليل مداليلها المعرفية وتراه يقول في عبدة من السريع (٤٩):

سحارة العين لها صورة      جاد عليها الحسن سحاحا  
كأن ثلجا بين أسنانها      مستشركا راحا وتفاحا

إن هذين البيتين في اعتقادنا وحدهما يشكلان تماهيا من نوع آخر يأخذك إلى الخيال العجائبي والكمال في صور بشار بل يطربك إنشاده متوصالاً أنى شئت.

#### ٤ . تداولية الارتجال وكسر أفق التأويل :

للارتجال تداول مباشر يحكي قصة التواصل في قصدياته التواصلية وخروجاً من الأنماط السائدة وهو توظيف لمجمل حركة الشعور الحركي لأفعال الأقوال التي تشتغل على منطقة الوعي الجمعي والإحساس بحركة الثقافة المركزية وكسر- لأفق تأويل المتلقي ودفعه إلى التحليل المنطقي في استمالة اللغة وفك مراحل انزياحها الشعري. وهي قراءة نسقية تلك التي تنشده ((هو البحث عن برهة للقراءة البيضاء، ولكن هل تفلح في القبض عليها، وهي تتخللها كما يتخلل الماء بين الأصابع؟)) (٥٠) تلك البرهة التي كان بشار يتصيد أوانها ليقدمها لأنواع مختلفة من درجات الوعي والتلقي قال بشار من مجزوء الرمل (٥١):

هام قلبي باللواتي      هن دائي وشقائي  
ذهبت نفسي- إليهم      ن بقلبي حسرات  
ولقد قلت لراج      راحتني بالرقيات  
إنما تيم قلبي      بقر في الحجلات  
مثل عبادة فيها      ن فتاة الفتيات

إن النص في أعلاه مندرج على نسق منفرد لسيرورة حركة تتابع كل وصف يراد به حبيبة الشاعر الذي أفرد لها نسقا خاصا في محور حركة الذات وكأنه يعمق الصلة بعبدة التي كانت تمثل له رمزية التواصل والبقاء بالأعلى والأدنى على حد سواء إذ كان الشاعر يراهن على عبدة رهانا مخيفا وهو رهان السلطة كون عبدة جارية عند الخليفة المهدي التي تمردت بفعل تجاذب القوى على بشار واعتقد أن السبب من وراء مقتل بشار لم يكن سببا دينيا بدعاوى الزندقة بل بسبب إلحاحه وحبه الجارف لعبدة الذي تحدى السلطة لإعادتها ذلك الأمر الذي أثار البلاط عليه وما إطلاق الجمع لنساء يهيم قلبه بهن إلا خطاب صعب كان بشار يراهن عليه وهو بحد ذاته تجاوز على الحاكم أو لم تكن عبدة من جواري الحاكم وبشار يحاول انتزاعها مجددا وهو يرى نفسه كند قوي لخصمه.

تلك الوظائف الارتجالية التي جسدها بشار في قصيدته الفوضوية الجارحة وهي نمط مغاير وذلك يدعوننا إلى البحث عن وضوح النص وهو مرهون ((بمدى قراءته من الداخل، والحفر في بنياته الباطنية وهذا ما يستدعي استحضار جملة من المعارف والأدوات النقدية)) (٥٢) تلك القراءة هي نسق داخلي مرهون بمستجدات المتخيلة التي تعقد الصلة في المتغيرات التي كان عليها الشاعر وبين أفق التصورات التي عليها التأويل للوصول إلى أرض صلبة لتوليف ذلك الفراغ التكويني وإنهاء عملية التسطیح والتلميح للنص لأن نصا نقرأه لبشار يزاول عملية الحفر الذاتي بمعية نسقه المتجرد والمخالف مع بقية الأهواء الأخرى. وبسبب هذا النص يكتب سلطته على وفق المتغيرات الشعرية بأنماطها المختلفة وتلك نعزوها لقدرة بشار على الإفصاح أو ((التعبيرات حيث يكون الهدف هو التعبير عن الحالة النفسية بشرط أن تكون ثمة نية صادقة)) (٥٣) وهذا ما لمسناه في صدق مشاعر بشار وصدق تفاعله مع نصه الشعري قال من بحر الرمل (٥٤):

قمر الليل إذا ما انتقبت      وهي كالشمس إذا لم تنتقب  
ربما بت بها مستبشرا      في نعيم وتصاب ولعب

تلك هي الأنوثة التي شكلت في تواصل بشار رهانا لرسم صورته بكل دقة واستغراق وهي في تماهيا وانزياحا على مراتب وصفية غاية في الاكتمال هي ذاك القمر حين انتقائها لأن النقاب يضي على الوجه ظلالة كما القمر بضوئه بينما إذا أزاحت النقاب فإن الشمس ستسطع من نور وجهها تلك صورة تعد عتبة نصية لحراك جديد يبدأ من تبدلات الوجه إلى تبدلات الجسد بدليل الانتقال من الوجه إلى المبيت والذي يعني باقي الجسد حيث المبيت ليلا وهو في قمة استبشاره بلحظة يسميها النعيم وعودة للصباء واللعب وهو في عقده السبعين وذلك تواصل بل مبالغة في التوغل في حنايا المجتمع وارتقاء النفس من الأحادي إلى الثنائي في مقابلات تنفي العزلة والاعتراب. والفاعل الحقيقي في تواصل بشار يوقنا في إشكالية انتسابه فيكون عسيرا على المتلقي ((تحديد الفاعل الحقيقي المؤدي لصيغة الحدث هل هو الفاعل الظاهر ضمن السياق الشعري بانفصال عن تأثيرات المؤدي أو الفاعل الأول وهو المبدع، أم أنه هو ذاته المبدع معروضا بهذا الشكل)) (٥٥) إنها افتراضات إيجابية تختص بها البنية الداخلية المنتجة للنص الذي يكون ((ميدانها الحقيقي هو ذات الأديب المبدع للنص)) (٥٦) هي إشارات مترابطة قد يترك الشاعر بينهما ذلك الفراغ الذي استقرأناه سابقا الموسوم بالقصد والإيضاح في مستويات القصد اللغوي وانسجاما مع التعبيرات التي تخضع لذات الشاعر وتعالقا مع نسقه الخاص المتضمن صورة الاستيعاب الكامل للفكرة المتخيلة كنمط افتراضي بينما يشكل الحدث الشعري عاملا لتأدية الوظيفة في نسيج الشعر فما كان حدثا تربيع في ذاكرة الخلق الشعري ينسجم مع المستوى الإجرائي والإبلاغي للحدث المصور لنمطين من الصور واحدة متجردة والأخرى مغيبة جزئيا في رسمها وهو فيما بينها يتحرك نحو نسق مفاجئ يقول بشار من البحر الخفيف (٥٧):

اسمعي ياخيلد أنت الخلود

مايقول الممتيم المعمود

إن تصدي عني فلست براء

وجه نومي حتى يموت الصدود

لو دعاك الذي دعاني من الشو

ق فواقا أردت بي ما أريد

قربيني خليد إني ودود

وحقيق بالقرب منك السودود

لا تعني أخاك في ملة الحب

بـداء دواؤه مفقود

هذه صورة يخاطب بها أنسة تدعى خليدة لكنه في حقيقة الأمر يشكوها هوانه من عبدة التي أخذت عليه كل مشاعره قال بشار (٥٨):

لم أقصر عن الأوانس حتى

مسنى من عبدة التسهيد

جل ما بي منها وما جل نيل

عندها إنها عليها جمود

تلکما صورتان يتجرد فيهما القريب عن البعيد والمعنى المقصود والآخر المرصود في ظل الحدث الشعري فهي تمثلات للقوة الفاعلة وسلطة النص المهيمن على فكر الشاعر والسيطرة على الأبعاد الانثربولوجية كمعطى إشاري سيميائي يستخدم كمنظور تحويلى لقصديات اجتماعية تتقارب حيناً وتتنافر حيناً آخر. إنه عشق من نوع آخر يفصح عن لحظة حاسمة ((يعانق فيها الوعي المستحيل والتي لا يمكن لأي لغة أن تستوعبها أو أن تعبر عنها تعبيراً دلالياً واضحاً)) (٥٩) والتأويل يواجه التحليل فيما يخص درجة التوجه الإجرائي لكون التداول ينحو منحاً تحليلياً داخلياً محايثاً وهو ليس وهماً ذلك الأفق المتوقع بل لم يكن إلا نسقاً تراثيبياً نوجهه للقارئ بدرجاته المتباينة من المعرفة والاتصال بالمحيط الخارجي.

إن بشاراً أراد من نسقه الأعمى الارتجالي تجسيد القوة الكلامية بأفعالها المجسدة لكل نوع من أنواع الموضوعة الدالة على بقاء النسق وديمومته من خلال أفعاله التي تمتلك مرونتها الانبعائية المجددة المتواصلة مع الأنساق الأخرى المجاورة والمشابهة قال بشار من مجزوء الكامل (٦٠):

يابان ضاق المذهب وطريد أهلك أجنب  
 وذهبت في كل السبيل لكل غاو مذهب  
 لا يخش مثي حين شب ت وهل يخاف الأشيبي؟  
 هيهات أفرخ روع با نة لا يحول المغرب

هي انساق لا بد من مغايرتها لتشكيل الملامح الدلالية وتوظيف أنماطها المتحولة قسراً أو اختياراً تمتلك نكوصها في دوامات الاشتغال ووجع الاستقراء في أجمل توليد للشعر واستنفاراً لمفرداته الذاهبة في شتى مذاهبها قال بشار من نفس المقطوعة (٦١):

يابان كدرت النعب يم فلا ألد وألعب  
 يابان لي نفس عليـك إذا ذكرت تصعب  
 والله رب محمد إني بـبانه معجب

إن دواعي الارتجال تتمحور من خلال المقدرة الفائقة في التعامل مع اللغة لكونه لا يفوت الفرصة في توصلات المحورية ونحن إزاء تلك الشواهد القصصية للمعنى التكميلي للصورة الشعرية نقف متعجبين حائرين لطول نفس بشار في مطاولة ذلك الترابط الروحي فيمن يخاطب وفيمن يحاور ولعل أنساقه الفائقة الفوضوية تجدد لنا فرصة لسياحة تحليلية تتوافق مع النظام التداولي اللغوي بل الخروج عليه بموضعات جانبية تمتلك الجاذبية الحسية والاستقرائية في استلهاهم التماهي مع الذات بل مع الآخر المعني بتلك الخطابات التي نعمد إلى إرسائها لمعان مضمرة في الداخل فمرة ندفع المتلقي الوقوف عندها رغم صعوبة اندراجه في تفكيك خلاياها المكونة وللممة النسيج المكون لها مرة أخرى بأنساق باهرة ووظائف جديدة ((تلك إذن صياغة متعددة المعنى قد يفهم منها أن التداولين يحملون رؤية باطنية للسان)) (٦٢) قال بشار من البحر الطويل (٦٣):

وبيضاء مكسال كأن حديثها  
 دعنتني بأسباب الهوى ودعوتها  
 فجاءت على خوف كأن فؤادها  
 فأعطيتها كف الصفاء فأعرضت  
 إذا ألقيت منه العيون برود  
 ليالي سربال الصفاء جديد  
 جناح السمانى يرعوي ويمجد  
 ثقيلة أذعاص الروادف رود

لا عجب أن تكون نظرة بشار بهذا المستوى من التداول لأنه كان لصيق العلاقة بالمجتمع الذي خبر كل صفاته القصصية حين كان يخاطبه بصيغ مؤثرة راسما له الاتجاه البراغماتي في فوضوية جامحة تتوالد في كل صورة تنحدر من مؤثرات الوعي الجمعي الذي كون نظرتة بعمق الصلة وانطلاقا من المرحلة التي عاشها مؤثرا بمن يحاوره تاركا آثاره إلى اليوم. تلك هي قصصية بشار وتداوليته النابعة من المعرفة ومن الخطاب الشعري العربي الذي جاءنا منقولا بآماله الكبيرة بسيادة الشعر وأنماطه وأنساقه المترفة.

## خاتمة

لا جرم أن التداولية عقدت صلاتها في أدق ما يهيم الإنسان بأنساقه التفاعلية وشكلت انطبعا لذاته وحركته الاجتماعية ومدى تأثر تلك الوظائف سايكولوجيا واجتماعيا وهي من ثم تأتي لملء فراغ ذلك الحيز الحركي من القول الفعلي لذا فقد برزت أفعال كلام تختص بمدلولاتها الشعورية أو أفعال أقوال تنطلق من ثوابتها اللغوية وجنوحا للتحليلات المنطقية فقد دأبت التداولية على الفصل بين التأويل والتحليل وقد توصلنا إلى النتائج الآتية:

١- توصلنا إلى ضرورة إيجاد فراغ تداولي، تعرفنا فيه على نوعين من الوظائف الأول ما كان متهايا مع النسق منساقا مع أفعاله القولية، الثاني عندما ينفلت النسق من إيسار العبارة وذلك مانطلق عليه بـ (التأثير بالقول) وتلك نعددها نتاج عملية تواصلية تدعونا إلى استنطاق مجموعة من النصوص ومدى هيمنتها في الداخل المحايث أو الخارج المشكل.

٢- المركزيات المعرفية هي فيوضات كونية من خلالها يرتقي النص لمحاولته عبور نسق الذات، تلك المركزيات التي تعمل على ترشيح اللغة بمفرداتها وأنساقها لكون التداول ظاهرة خطابية وتواصلية، والتداولية تعمل على تشريح الوعي الحضاري وانفتاحها على بناءات جديدة لنصوص أخرى إذ تنفلت المركزيات من إيسار المؤسسات المهيمنة والجرأة في كتابة خطابات استراتيجية تعمل على بلورة الفعل القصدي إذ تتبنى منهجا مشتركا مع المناهج الأخرى.

٣- وفي النسق الأعمى أدركنا ثمة نسقا مغايرا في الشكل أعمى مبصر- في الداخل وهو نسق مشاغب للغة فوضوي عارم وهو قصد جمالي نفسي- يعانق الذات ويكتب انفعالاتها الشعورية المتمركزة في ثقافة الفرد وحضارته وعلاقته مع المحيط ومدى تأثير أنساقه المتغيرة على الدوام.

٤- أدركنا أن هناك ارتجالا في تداولية بشار وانفلاتا من السائد والمهمش تلك القراءات الشعرية التي تفاعلت مع الحس الباطني لرؤية الأشياء وكسر أفق تأويل المتلقي ورفعته إلى مرحلة استحضار التحليلات الموضوعية. إنها موضعة تجد نفسها بديلا حقيقيا لكل تداعيات الإنسان وإحساسه بالقدرة على التواصل ومد جسور التفاعل الإنساني من خلال مد جسور اللغة العليا الفاعلة.

## الهامش

١. التداولية، جورج يول، ١٣.
٢. التداولية من أوستن إلى غوفمان. فيليب بلانشيه، ٤٩.
٣. نفسه، ٥٩.
٤. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، ٢٠٤.
٥. ديوان بشار بن برد، ٤٢٤.
٦. انساق التداول التعبيري، دراسة في نظم الاتصال الأدبي، ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا، د فائز الشرع، ٢٩٦.
٧. ينظر: ( الخطاب الشعري في شعر بشار بن برد، دراسة في تحليل النص وبلاغته، د. نضيرة أحمد، ١٦١.
٨. من النسق إلى الذات، د. عمر مهيب، ٢٥٤.
٩. ديوان بشار بن برد، ٢٠٢.
١٠. التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، د. مسعود صحراوي، ٢٠٦.
١١. نفسه، ٢٠٦.
١٢. ديوان بشار بن برد ٤٤.
١٣. شظايا لسانية، د. مجيد الماشطة، ٥٩.
١٤. ينظر: (العلاماتية وعلم النص) إعداد وترجمة منذر عياشي، ١٧١.
١٥. ديوان بشار بن برد، ٤٥١.
١٦. نفسه، ٤٥١.
١٧. العلاماتية وعلم النص، ١٠٠.
١٨. المكان نفسه.
١٩. التداولية والسرد، جون-ك أدمز، ٧٠.
٢٠. ديوان بشار بن برد، ٣٠٤-٣٠٥.
٢١. ينظر: (مجلة أقلام العدد الأول- السنة السابعة والأربعون- ك٢ شباط/ آذار، ٢٠١٢ م)، ١٨.
٢٢. من النسق إلى الذات، ١٢٦.

٢٣. ديوان بشار بن برد، ٢٢٢.
٢٤. التداولية والسرد، ٨٠.
٢٥. ديوان بشار بن برد، ١٢٤.
٢٦. مجلة الأقاليم، ١٩.
٢٧. ديوان بشار بن برد، ٢٠٠.
٢٨. القراءة النسقية، ١٢٨.
٢٩. نفسه، ٢٧٨.
٣٠. ديوان بشار بن برد، ١٢٥.
٣١. ينظر: (العلاماتية وعلم النص)، ١٢٠.
٣٢. ديوان بشار بن برد، ٢٦٩.
٣٣. نفسه، ٣١٢.
٣٤. التداولية، ٩٣.
٣٥. ينظر: (شظايا لسانية)، ٦٢.
٣٦. ديوان بشار بن برد، ١٣٦، ١٣٧.
٣٧. انساق التداول التعبيري، ٢٩٦.
٣٨. التداولية عند العلماء العرب، ٢٠٠.
٣٩. المكان نفسه.
٤٠. نفسه، ٤٠.
٤١. ديوان بشار بن برد، ٢٣٧.
٤٢. التداولية من أوستن إلى غوفمان، ٤٢.
٤٣. الخطاب الشعري، ٧٠.
٤٤. ديوان بشار بن برد، ١٤٥.
٤٥. التداولية والسرد، ٣٣.
٤٦. ديوان بشار بن برد، ١٩١.
٤٧. المكان نفسه.
٤٨. من النسق إلى الذات، ١١.
٤٩. ديوان بشار بن برد، ١٩١.

- ٥٠ . القراءة النسقية، ٢٠٤ .
- ٥١ . ديوان بشار بن برد، ١٥٧، ١٥٨ .
- ٥٢ . القراءة النسقية، ٣٤١ .
- ٥٣ . مجلة الأعلام، ٢١ .
- ٥٤ . ديوان بشار بن برد، ١٢٨ .
- ٥٥ . الخطاب الشعري، ٧٩ .
- ٥٦ . المكان نفسه، ٧٩ .
- ٥٧ . ديوان بشار بن برد، ٢٥٥ .
- ٥٨ . نفسه، ٢٥٦ .
- ٥٩ . من النسق إلى الذات، ٢٢٤ .
- ٦٠ . ديوان بشار بن برد، ١٢٦ .
- ٦١ . نفسه، ١٢٦، ١٢٧ .
- ٦٢ . التداولية من أوستن إلى غوفمان، ٨١ .
- ٦٣ . ديوان بشار بن برد، ١٩٤ .

## المصادر

- أنساق التداول التعبيري، دراسة في نظم الاتصال الأدبي، ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا، د. فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق / بغداد، ط ١ - ٢٠٠٩م.
- التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، د. مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت / لبنان، ط ١ - ٢٠٠٥م.
- التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، تح، صابر الحباشة، دار الحوار، سورية / اللاذقية، ط ١ - ٢٠٠٧م.
- التداولية والسرد، جون- ك آدمز، تح. د. خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق / بغداد، ط ١ - ٢٠٠٩م.
- التداولية، جون يول، ت الدكتور قصي- العتاي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت / لبنان، دار الأمان / الرباط، ط ١ - ٢٠١٠م.
- الخطاب الشعري في شعر بشار بن برد، دراسة في تحليل الخطاب وبلاغته، د. نصيرة أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق / بغداد، ط ١ - ٢٠١١م.
- ديوان بشار بن برد، قرأه وقدم له، الدكتور إحسان عباس، دار صادر / بيروت، ط ٢ - ٢٠١٠م.
- شظايا لسانية، د. مجيد الماشطة، مطبعة دار السلام، العراق / البصرة، ط ١ تموز، ٢٠٠٧م.
- العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، لبنان / بيروت، ط ١ - ٢٠٠٤م.
- القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايشة، أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت / لبنان، منشورات الاختلاف / الجزائر، ط ١ - ٢٠٠٧م.
- مجلة الأقلام، العدد الأول، السنة السابعة والأربعون - ك ٢ / شباط، آذار، ٢٠١٢م.
- من النسق إلى الذات، د. عمر مهيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان / بيروت، منشورات الاختلاف / الجزائر، ط ١ - ٢٠٠٧م.



## تقليب المعنى الواحد عند المتنبي دراسة في التناسخ الذاتي

أ.د. محمد طالب الأسدي

كلية التربية للبنات-جامعة البصرة

تمهيد: ظاهرة التناسخ بين القدماء والمحدثين:

أولاً- ظاهرة التأثر والتأثير في الدرس النقدي القديم (الجذور العربية لمفهوم التناسخ):

كثر اهتمام القدماء بتتبع الأصول النصية لخطابات الشعراء ومنابع رؤاهم، غير أن النقد القديم نظر إلى ظاهرة التأثر والتأثير بقدر من الريية ووسمتها بعض مقارباته بالسرقعة، و قاموا بتصنيف هذه السرقات، واجترحوا لها المسميات الوصفية المختلفة، وقد أحصاها ابن رشيق في العمدة (١)، وعدد منها يوسف البديعي خمسة عشر ضرباً مما ذكره سابقوه (٢)، وفي مقابل هذا الرأي عرف درسنا النقدي القديم نقادا أقل تطرفاً في مقاربة الظاهرة، من أبرزهم القاضي الجرجاني، ولعل مراجعة لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني يدلنا على ما بلغت قضية السرقات من مبلغ فادح جعل منها باباً للتجني على الشعراء، وهو أمر كان فيه للجرجاني وقفة الناقد القدير والحكم المنصف، الذي لا يطلق الأحكام جزافاً من غير تمحيص، فأنصف مثلاً تجربة المتنبي الفارقة في سيرورة النص العربي، وأوضح على امتداد كتابه الوساطة أن المتنبي كان محاوراً للتراث متفوقاً عليه مغربلاً له، وليس سارقاً يكابد عناءً في الإنتاج، يدعوه إلى اجترار ما ليس له.

إن الناظر في أقاويل المتشددين من النقاد القدماء في قضية التأثر والتأثير يخيّل إليه - بل يستيقن - أنهم يقعون في التناقض، لأنهم يتحدثون في سياق التجني عن تركيب مثالي ومعنى مثالي صادر من العدم لا أب ولا أم له ولا صلة له بنص يسبقه، بينما يغضون النظر عن ملامح الأبوة النصية في نصوص من يتعصبون لهم من الشعراء، وهي ملحوظة أماًط الجرجاني عنها اللثام، مستجلياً ومستقرئاً بما لا مزيد عليه، إنصافاً للحقيقة التي وضعها

نصب عينيه بوصفه قاضيا (٣)، ويشير د. مصطفى السعدني إلى إيثار ابن قتيبة لفظ (الأخذ) أكثر من غيره فهو لا يستعمل لفظ السرقة غير مجاز معاصريه في هذا الاستعمال الذي أكثروا منه في نقد المحدثين، ولعله يرى ما يراه القاضي الجرجاني في أن ذلك عند القدماء أدنى إلى التواتر منه إلى الإغارة والسلب (٤)، فهو ممن يؤمنون أن ((كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا في الانبثاق من القديم وإن تدخل العطاءات البشرية أمر مشروع (...)) ولا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف بل هكذا يجب أن يكون الاتباع، ولهذا كان مسوغ استخدام الأخذ أوجه من السرقة والغصب وغير ذلك)) (٥).

والمتنبي أحد الشعراء الذين كثر اهتمام النقاد القدماء بتتبع الأصول النصية لخطابهم الشعري، وتعددت أوجه نظرهم في ذلك، غير أن عناية الدرس النقدي القديم انصبت على جانب واحد من جوانب التناسخ لديه هو (التناسخ الخارجي) أي علاقة نصوص المتنبي بنصوص الشعراء الآخرين، وقد أبقى لنا نقادنا القدماء في هذا الجانب دراسات كثيرة عنيت بتتبع واستقصاء مواطن التشابه والتأثر بين شعر المتنبي وأشعار سابقيه، لعل من أشهرها كتاب "الإبانة عن سرقات المتنبي" للعميدي، ورسالة "الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد، و"الرسالة الحاتمية" للحاتمي، و"إيضاح المشكل في شعر المتنبي" لأبي القاسم الأصفهاني، ولعل أفضل هذه الدراسات القديمة وأقربها إلى الموضوعية في مقارنة تجربة المتنبي وإنصافه وبيان ماله وما عليه في هذا الأمر كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني، فقد كشف فيه عن الكثير من التجنيات التي تعرض لها شعر المتنبي في حياته وبعد مماته، وهو يشير إليها مجملًا بعبارة "قال الخصم" وما إلى ذلك متوخيا الرد العلمي على الأقاويل ذاتها بغير التفات إلى أصحابها، وقد سن بذلك سنة حسنة في الموضوعية، تحل وساطته محلا مرموقا في مراقبي الدرس النقدي العربي ذي الطابع العلمي الجاد، ومن أقواله في الوساطة: ((من أنصف حجزه حضور البيئة عن المنازعة)) (٦)، مقدا فمها يتخطى في موضوعيته العلمية الكثير من معاصريه.

**ثانيا. التناسخ في الدرس النقدي الحديث (النشأة والمفهوم):**

لقد أولى الدرس النقدي الحديث هذه القضية الشائكة مزيدا من النظر والفحص، مما أفضى إلى تكامل مفهوم نقدي يكون محوره الأساس هو تحليل النصوص بغية التوصل إلى

النصوص الأخر التي أثرت فيها وتداخلت معها لإنتاج نص جديد، إذ ((لم يعد النص الأدبي مجرد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة... بل إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل)) (٧)، فالكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة (٨).

يعد باختين من أوائل من التفت إلى ظاهرة التناص من النقاد المعاصرين، ووسمه بـ(المبدأ الحوارية) فقد رأى أنه ((لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر)) (٩)، وعلى حد تعبيره: ((وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحوارية نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس)) (١٠).

وابتدأت الباحثة جوليا كرسيفا من حيث انتهى باختين، وقد ((تبلور مفهوم التناص على يديها في أبحاث لها عدة كتبت بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧)) (١١)، وهي تعده أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها (١٢)، فكل نص لديها هو عبارة عن ((لوحة فيسفاائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)) (١٣).

وواصل نقاد آخرون النظر في مفهوم التناص، من أهمهم رولان بارت الذي رأى أن كل نص هو نسيج من استشهادات سابقة، وخلص إلى استحالة العيش خارج التناص (١٤)، بمعنى أنه لا يمكن لأي كاتب أو شاعر أن ينتج نصاً لا يتداخل مع نص آخر. وقد ظهر التناص الذاتي في شعر المتنبي بصورة مميزة عبر الآتي:

### التناص الذاتي في شعر المتنبي:

أشار البحث في الفقرة " أولاً " إلى عناية أغلب المقاربات النقدية القديمة لشعر المتنبي بموضوعه (التناص الخارجي) ممثلاً بعلاقة نص المتنبي مع غيره من النصوص، ولكن على الرغم مما لهذا الجانب من أهمية قصوى، فإنه استقطب مجمل المقاربات النقدية لشعر المتنبي على نحو حجب جانباً آخر لا يقل أهمية عن الجانب المشار إليه وهو (التناص الداخلي أو الذاتي)، فنظرية التناص تؤكد أن ((الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواءً أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره)) (١٥)، وتهمنا في هذا الوطن من مقاربتنا عبارة (لنفسه)، فهي إشارة صريحة من نظرية التناص إلى أن ظاهرة التناص لا

تنحصر فاعليتها واشتغالها النصي في نصوص الآخرين فحسب، بل هي تشمل نصوص الكاتب أو الشاعر نفسه، ذلك أن هذه العملية برمتها في الأثر الأدبي تقوم على دعامتين أساسيتين هما: أ - التوالد والتناسل: بمعنى أن يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة، ب - التواتر: بمعنى إعادة إنتاج نماذج معينة وتكرارها لقوتها الإيحائية(١٦).

والتناسل الذاتي ينتمي إلى الدعامة الأولى (التوالد والتناسل)، فهو عبارة عن تداخل وتفاعل بين نصوص الشاعر نفسه، حين يتم استرجاع المعنى بأكثر من وجه، والمتنبي شاعر يستقصي معانيه إلى غاياتها، ويقلب المعنى الواحد على نحو مستمر مضيفاً إليه في كل مرة قدراً من التغيير، وظاهرة تقليب المعنى الواحد بينة عنده، ولنصوصها من الوفرة ما يمكننا معه أن نعدّها ملمحاً أسلوبياً مائزاً لخطابه الشعري، ونظراً للمكانة المرموقة التي يحتلها المتنبي في تراثنا الشعري والنقدي، وتأثيره الكبير في سيرورة النص الشعري العربي، فقد وجدنا أن من الأهمية بمكان اجتلاء هذه الظاهرة ومواطنها في ديوانه الذي نال من عناية الشراح الشيء الكثير.

ثمة ثلاثة قوانين للتناسل هي:

١ - الاجترار: وهو أضعف أشكال التناسل، حيث يتم استعادة النص الغائب كما هو، أو مع تغيير طفيف فهو ضرب من الاستنساخ، وكثيراً ما يؤدي إلى ما يدعوه التناسيون بـ(مسخ النص الغائب) نظراً لضعف في قدرة الكاتب أو الشاعر على تمثيل الفكرة أو النص الغائب وإعادة إنتاجه إبداعياً(١٧).

٢ - الاحتواء(الامتصاص)، وهو يعد أعلى درجة من سابقه في منظور التناسل، لأن الأديب ينطلق فيه من الإقرار بأهمية النص الغائب، مما يجعل النص المائل استمراراً وتجديداً له، ويسهم في استمراره(١٨).

٣ - الحوار: ويعد أعلى المستويات لاعتماده القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المائل ببنيات نصوص سابقة، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والمائلة، وقد دعت كرسيفاً أيضاً القلب أو العكس أو التناسل العكسي(١٩).

كما أن هناك آليتين للتناسل:

أ . التمطيط: الذي يحصل بأشكال مختلفة فصلتها مباحث نظرية التناص (٢٠)، غير أن أهمها لدى المتنبي:

١ - الكلمة - المحور: وتعرفه نظرية التناص بأنها تُكَوَّنُ تراكمياً يثير انتباه القارئ (٢١)، فهي بمثابة المركز الذي يدور حوله المعنى بطرق متعددة.

٢ - الشرح: وهو يُعَدُّ أساس كل خطاب وخصوصاً الشعر، ويتخذ الشاعر وسائل متعددة تسمى هذا المفهوم لتقليب المعنى في صيغ مختلفة (٢٢).

ب - الإيجاز: ومجال اشتغاله النصي هو الضد من آلية التمطيط حيث يتم اختزال المعنى أو النص وتكثيفه في عبارة أو نص جديد (٢٣).

وقد لاحظنا من خلال تتبعنا لظاهرة التناص الذاتي في شعر المتنبي - حين رددناها إلى معانيها المحورية - غياب (الاجترار) عن مواطن التناص الذاتي لدى المتنبي، واشتغال قانوني (الاحتواء) و(الحوار) مجتمعين في نطاق المعنى المحوري الواحد، كما سيتجلى من تحليل مواطن التناص الذاتي لديه، وقد أجرينا استقراءً شاملاً لديوان المتنبي استقصينا فيه هذه المواطن التي اتسم تقليب المتنبي فيها للمعنى الواحد بصيغ مختلفة بالفرة، ونظراً لأهمية التجربة ومكانتها فإن استقصاء هذه المواطن يسهم في تسليط الضوء على طريقة المتنبي وأسلوبه في التعامل مع النص وتخليق نصوص آخر منه أسهمت في الأخرى في جعله يتبوأ المكانة المتميزة بين شعرائنا القدماء، ومواطن هذه المعاني المحورية هي:

### ١ - الجيش الضخم:

ثمة معنى محوري - في وصفه للجيش - تدور حوله عدد من المعاني الثانوية المتفرعة عنه، تتجلى أبرز ملامحه في (العدد الكبير) و(الضوضاء والجلبة العظيمة) و(الامتداد على الأرض)، ربما اختزلها جميعاً نص محوري في هذه الموضوعة يقول فيه:

خَيْسُ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ      فِي أذُنِ الْجُوزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ  
تَجْمَعُ فِيهِ كُلُّ لِسَانٍ وَأُمَّةٍ      فَمَا تَفْهَمُ الْحَدَاثَ إِلَّا التَّرَاجِمُ (٢٤)

نلاحظ اجتماع ملامح الجيش العظيم الرئيسة لدى المتنبي في هذا النص ممثلة بالعدد الكبير الذي عبر عنه امتداده في شرق الأرض وغربها (الشطر الأول من البيت الأول) الذي

احتوى ضمنا سمة الامتداد على الأرض، كما احتوى الشطر الثاني منه سمة الضوضاء والجلبة العظيمة التي منحها قدرا مضاعفا من الإشعار للمتلقي بعلو هذه الجلبة عبر جعلها تبلغ مسمع البرج السماوي (الجوزاء).

هذا المعنى المحوري سينتج عددا من النصوص المتداخلة معه منتجة عددا من المعاني الثانوية ذات الصلة، التي يغلب عليها قانون (الحوار) لأن المتنبي لم يعد النص كما هو وإنما أحدث تنوعا وتغيرا في معناه المحور كما في قوله:

وذي لجبٍ لا ذو الجناح أمامه      بناجٍ ولا الوحش المثارٌ بسالمٍ  
تمر عليه الشمس وهي كليلَةٌ      تطالعه من بين ريش القشاعمِ  
ويخفي عليك البرق والرعد فوقه      من اللمع في حافته والهاهم (٢٥)

فهو مثال لمفهوم الاحتواء والحوار الممثلين بإدراك أهمية النص الغائب، وإعادة إنتاجه وعدم استنساخه، بما ينتج استمرار له مع المغايرة، فقد عبر عن العدد الكبير لهذا الجيش الجرار بطريقة مغايرة تمثلت هنا بإضافة عنصرين متحركين إلى الصورة هما الطائر المذعور والوحش الخائف، مما يجعل المتلقي يستنتج عبر هذا الأسلوب الإيجائي كثافة وضخامة عديد هذا الجيش الذي يصيب بالحيرة حتى الطير المحلقة فهي لا تجد موضعا تلجأ إليه للنجاة من زحف هذا الجيش الخارق للحدود في عدته وعديده، وقد عضد من قوة إيجاء هذا العنصر بالمعنى الجديد إضافته عنصر (الوحش المثار) إليها، كما أضاف عنصر-ا جديدا لهذا المشهد التصويري الهائل للجيش في البيت الذي تلاه ممثلا بصورة (الشمس الكليلية) وقد فسر للمتلقي سبب هذا الوهن الذي أصاب ضوء الشمس برده إلى عنصر- الطيور الجارحة (النسور)، مما يوحي بأعداد هائلة منها حجبت مطلع الشمس، انتظارا للوليمة المرتقبة من جثث الأعداء، وتستمر فاعلية قانون (الحوار) وآلية التمثيل والتوسع في المعنى المحوري في البيت الثالث الذي عبر عن ضوضاء وجلبة هذا الجيش بطريقة مغايرة تمثلت هنا بقلب السبب وإضافة مسبب جديد، فليست أذن الجوزاء هي التي بلغت جلبته وإنما (الرعد) بوصفه عنصرا صوتيا بالغ الإيجاء بجهازة الصوت وعلوه أصبح غير قادر على بلوغ أذن المتلقي نفسه بسبب جلبة (هاهم) هذا الجيش الجرار كما حجبت التمامات سيوفه ضوء البرق الذي لا يخفى على الأبصار، إن المتنبي يحاور المعنى المركزي ويتوسع في عناصره

وعلائقه لإنتاج نص مائل غير منقطع الصلة تماما بالنص الغائب غير أنه (لا يجتره) بتعبير نظرية التناص.

وقريب من البيت الأخير - مع إضافة التراسل الحسي بين السمع والبصر - قوله الآخر:

في جحفلٍ ستر العيون غباره فكأنما يبصرن بالأذان (٢٦)

وقوله مضيفاً عنصر الطير العمياء في عتمة ما تثيره المعركة من غبار عظيم:

عجاجاً تعثر العقبان فيه كأن الجو وعثٌ أو غبارٌ (٢٧)

ومن المعاني الثانوية المتناصّة مع هذا المعنى المحوري في وصفه للجيش قوله:

وجيشٍ يثني كل طودٍ كأنه خريقٌ رياح واجهت غصناً رطباً (٢٨)

أي جيش هائل هذا تجعل ضخامته الجبل (الطود) ينحني تحت زحف أقدام رجاله الكثر كما ينحني غصن رطب في الرياح العاصفة؟!، إن المعنى المحوري هو نفسه ممثلاً بكثرة العدد والامتداد على الأرض غير أن المعنى الثانوي الناشئ عن تقليب المعنى الأول تضمن إضافة حسنة تمثلت بما بيناه، وهي أيضاً صورة اتخذت من الإيحاء والاعتماد على قدرة المتلقي على الاستنتاج سبيلاً إلى اجتلاء موطن الإضافة والتجدد في النص المائل المحاور للنص المحوري الغائب.

وقد عاد إلى هذا المعنى من طريق آخر فقال:

تغيب الشواهد في جيشه وتبدو صغارا إذا لم تغب

فغرّق مدنهم بالجيو ش وأخفت أصواتهم باللجب (٢٩)

فعدل عن صورة (انحناء الجبل) تحت أقدام الجيش الضخم، إلى صورة ذات صلة بها غير أنها لا تكررهما هي صورة (غياب الجبل) في طوفان العدد الهائل لهذا الجيش المتخيل الذي عبر عنه استعارته فعلاً ينتسب إلى الماء الغزير هو (غرّق) بصيغته المضعفة للتوكيد، وعبر قوة إيحاء الصورة يستنتج المتلقي السبب المحوري الواحد هو (كثرة العدد)، وهكذا نجد أن المتنبي قد (حاور) المعنى المركزي (الجيش الجرار الصاخب الكثيف) ولم (يجتره) وقلبه على أوجه متجددة عدة عبر آلية التمثيط.

## ٢ - العاشق القتيل:

ثمة معنى مركزي في هذه الموضوعة يتجلى في جعل العاشق مقتولا بإرادته بيد من يهوى بالظنى والسقم الناجمين من المكابدة للهجر أو الافتتان بالمحجوب، كما في قوله:  
وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتل؟ (٣٠)  
فهو يبرئ الحبيبة من جريرة مقتله الرمزي، لأنها وإن تسببت في هلاكه لا يدها في ذلك،  
فالشاعر يقر بأنه هو من اجتلب إلى نفسه الأذى عبر عينيه اللتين رأتا المحبوبة فأنتهى به  
الافتتان إلى هذا المصير، هذا معنى محوري انتظمت حوله مجموعة من المعاني المتفرعة عنه،  
كقوله:

مثلت عينك في حشاي جراحةً فتشابهها كلتاها نجلاءً  
نفذت عليّ السابري وربما تندق فيه الصعدة السمراء (٣١)

فقد لجأ إلى (التمطيط / الشرح) للفكرة المركزية مما أكسبها إضافة حسنة تمثلت في عقده  
الموازنة بين أثر النظرة وأثر الطعنة، موازنة انتهت إلى المساواة بين الأثرين، فنلاحظ (احتواءه)  
للنص المحوري السابق و(حواره) معه، فهو لم يعد النص وإنما جاء بنص هو استمرار له  
وإضافة إليه وحوار معه، فالناظر في النص المحوري هو الشاعر وفي هذا النص هو المحبوبة،  
والنتيجة (القتل بالنظرة) جاءت غيبت هنا وحل محلها المسبب (عين المحبوبة)، مع إفادة  
الشاعر من صفة (نجلاء) التي توصف بها في العربية العين الواسعة والطعنة الواسعة على  
حد سواء، ولم يكتف بهذا القدر من الاحتواء والحوار عبر آلية الشرح فأضاف في البيت  
الثاني زيادة في المعنى عبر جعل العين النجلاء أكثر نفاذاً في (درعه) من الطعنة النجلاء، فاتحا  
بوابة التأويل للمتلقى على مصراعيها لتفسير هذا الحكم الذي جاء به الشاعر.  
وقد أحدث المعنى المحوري في هذه الموضوعة تناصات آخر هي في مجموعها شرح  
واحتواء وحوار معه، نحو قوله:

إن القتيل مضر جا بدموعه مثل القتيل مضر جا بدمائه  
والعشق كالمعشوق يعذب قربه للمبتلى وينال من حوائه (٣٢)

وقوله:

يا من تحكم في نفسي- فعذبني  
ومن فؤادي على قتلي يضافره  
أعارني سقم عينيه وحملني  
من الهوى ثقل ما تحوي مآزره (٣٣)  
وقوله:

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت لها المنايا إلى أرواحنا سبلا (٣٤)  
وقوله:

وعذلت أهل العشق حتى ذقته  
فعبجت كيف يموت من لا يعشق (٣٥)  
وقوله:

عزیزُ أسمى من داؤه الحدقُ النَّجْلُ  
فمن شاء فليُنظر إلي فمُنظري  
دليل إلى من ظن أن الهوى سهل (٣٦)  
وقوله:

فدينك أهدى الناس سهما إلى قلبي  
وإني لمنوع المقاتل في الوغى  
وأقتلهم للدارعين بلا حرب  
وإن كنتُ مبدولَ المقاتل في الحبِّ (٣٧)  
وقوله:

ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم  
بعثن بكل القتل من كل مشفق (٣٨)  
وقوله:

قفي تغرم الأولى من اللحظ مهجتي  
بثانية والملف الشيء غارمه (٣٩)  
وقوله:

رأيت التي للسحر في لحظاتها  
سيوف ظباها من دمي أبدا حمراً (٤٠)  
٣- لقب (سيف الدولة):

يتفنن المتنبي ما شاء له فنه في تقليب هذا المعنى المحوري على أوجه عديدة، مولدا منه عائلة من النصوص المتداخلة معه احتواءً وحوارا عبر آلية الشرح، يحرص المتنبي على توظيف التماثل اللفظي بين (السيف) من السلاح و(سيف الدولة) الأمير الفارس في تفضيل الملقب على الملقب به، ليغدو السيف هو من تشرف بأن يتسمى به الأمير، هذا معنى محوري

سيزيجه المتنبي نحو مناطق دلالية متعددة تنتمي إليه مع مقدار من المغايرة في كل تداخل نصي، إنه معنى يتمركز في مثل قوله:

إذا نحن سمينك خلنا سيوفنا من التيه في أعمادها تتيسم (٤١)

فيجعل السيوف قاصرة عن إدراك سماته، ويجعل من سيف الدولة أصلاً وجوهرًا لما في الحديد من قوة وسمات هي بمثابة الأعراض لذلك الجوهر في قوله:

من للسيوف بأن تكون سميّة في أصله وفرنيه ووفائه  
طبع الحديد فكان من أجناسه وعلي المطبوع من آبائه (٤٢)

وقوله:

وإن الذي سمى علياً لمنصف وإن الذي سماه سيفاً لظالمه  
وما كل سيف يقطع الهام حده وتقطع لزبات الزمان مكارمه (٤٣)

ويفصح في نص آخر عن جانب من دواعي هذا التفضيل متمثلاً في "إنسانية" هذا السيف البشري الذاب عن هيبة الأمة والخلافة في قوله:

تهاب سيوف الهند وهي حدائد فكيف إذا كانت نزاريةً عرباً

.....  
لأمر أعدته الخلافة للعدى وسمته دون العالم الصارم العضا (٤٤)

ولأنه - فضلاً عن إنسانيته - سيف من سيوف الله، وهي خير من سيوف خلقه:

أيا سيف ربك لا خلقه ويا ذا المكارم لا ذا الشطب (٤٥)

ومن هذا المعنى استخرج قوله:

فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد (٤٦)

وقوله:

وكنت السيف قائمه لديهم وفي الأعداء حدك والغراز (٤٧)

ومن المعاني الجميلة التي استخرجها من المعنى المحوري جعله سيفاً لا يقتصر - فعله على القطع وإنما هو (سيفٌ بر وصول) أيضاً، وجمعه بين هذه الأضداد يبرز موطن تفضيله

على السيف المعجمي، فهو سيف رحيم وفاتك في آن معا، وهما سمتان من سمات الملك القوي العادل:

وندعوك الحسام وهل حسام يعيش به من الموت القتل  
وما للسيف إلا القطع فعلٌ وأنت القاطع البرُّ الوصولُ (٤٨)

فالسيف ينظر لسيف الدولة بإكبار لا يخلو من الحسد له على تفوقه عليه وارتفاعه بمعنى السيف:

يؤمّم ذا السيف آماله ولا يبلغ السيف أفعاله (٤٩)

وما دام هو السيف الأعلى مرتبة، فما حاجته إلى السيف الأدنى منه:

عيبٌ علي تُرى بسيفٍ في الوغى ما يفعل الصمصام بالصمصام (٥٠)  
ويستخرج من هذا المعنى معنى إضافيا آخر في قوله:

كل السيوف إذا طال الضراب بها يمسها غير سيف الدولة السأم (٥١)

#### ٤ - النصر بالرعب:

أبطال المتنبي منصورون بالرعب، بلغوا الغاية القصوى من الهيبة في قلوب الآخرين، ولا سيما الأعداء، معنى محوري يقلبه المتنبي على أوجه متعددة، منتجا عددا من المعاني المتمية إليه والمغايرة له معا، يتجلى هذا المعنى في مثل قوله:

إذا ما لم تُسر جيشا إليهم أسرت إلى قلوبهم الهلوعا (٥٢)

وقوله:

بعثوا الرعب في قلوب الأعداء فكأن القتال قبل التلاقي (٥٣)

استخرج المتنبي من هذا المعنى معنى آخر حين جعل فارسه غير مسرور بهروب الجيش المعادي من مواجهته هيبة له ورعبا من لقاءه، ويذكر ممدوحه بأن في طي أسفه على فوت المعركة نعم، فقد نال المراد وحى بلاده بغير إجهاد لجنده، مضيفا إلى المعنى عبر أسلوب الحكمة قدرا من الإضافة والمغايرة:

فوت العدو الذي يممته ظفرٌ في طيه أسفٌ في طيه نعمٌ  
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعتُ لك المهابة ما لا تصنع البهم

عليك هزمهم في كل معتركٍ      وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا  
أكلما رمت جيشاً فانثنى هرباً      تصرفت بك في آثاره الهمم (٥٤)  
وقوله شارحاً هذا المعنى:

ما مضوا لم يقاتلوك ولـ      كمن القتال الذي كفاك القتالا  
والذي قطع الرقاب بكفياً      كمن الضرب قطع الآمالا  
والثبات الذي أجادوا قديماً      علم الثابتين ذا الإجفالا (٥٥)

وكلمة عاد المتنبي إلى معانيه المحورية بمعانٍ إضافية بدى المعنى جديداً وكأنه يجيء به لأول مرة، وتبرز آلية الشرح على نحو فاعل، وربما ارتكز على جزئية من المعنى المحوري العام فقلبها على أوجه عديدة، نحو حديثه عن شعور أعداء بطله بطعناته عن بعد، كأن بطله غدا ضرباً من الأشباح المفزعة التي تطارد الأعداء، وتطعن أرواحهم وقلوبهم قبل أن تمس سيوفه الحقيقية أبدانهم، كما في قوله:

أبصروا الطعن في القلوب دراكاً      قبل أن يبصروا الرماح خيالاً (٥٦)

وقوله:

يقده عداه بلا ضاربٍ      ويسري إليهم بلا حاملٍ (٥٧)

يبدى المتنبي حرصاً بيناً على تحقيق قدر من المغايرة في تقليبه للمعنى متمثلاً في الإضافة لما سبقه، كما في إضافته مشهد العدو الذي يلمس جنبه خوفاً، مكسباً الطعنة المتخيلة قدراً من التحقق المتخيل، بحيث يشعر بها عدوه المطعون بغير سيف:

ولكنه ولى وللطعن سورة      إذا ذكرتها نفسه لمس الجنباً (٥٨)

أو ينقل المسبب من الفارس والسيف إلى الجياد بوصفها جزءاً من عدة فارسه المهيب يحيل على الفارس نفسه أو الجيش عامة، كما في قوله:

صيام بأبواب القباب جيادهم      وأشخاصها في قلب خائفهم تعدو (٥٩)

ويضيف إلى هذا المعنى مشهد الأرض التي تضيق بالعدو لشدة رعبه، وشعوره بأن بطل المتنبي محيط به من كل جانب، وهي صورة تجسد قدرة على التغلغل في العالم النفسي- للعدو واجتلاء مكوناته من المشاعر:

وضاقت الأرض حتى صار واحدهم إذا رأى غير شئ ظنه رجلاً (٦٠)

إنه معنى فرعي يشرحه بمعنى فرعي آخر مضيفاً إلى مشهد العدو المطعون بسيف خوفه مشهد المحتاج الذي أصاب بغيته من عطاء بطله الكريم قبل لقاءه، بمحض تأميله فحسب:

بتأميله يغنى الفتى قبل نيته وبالذعر من قبل المهند ينقذ (٦١)

ويستخرج من هذا المعنى معنى آخر حين يجعل من الهرب والهزيمة غنيمة لعدوه

الصاغر، لأنه يجنبهم فناءً محتمًا:

كذا يترك الأعداء من يكره القنا ويقفل من كانت غنيمته رعباً (٦٢)

وقد استمد من فكرة النصر بالرعب معنى إضافياً، مستبدلاً (الرعب) بـ (ضيق الأرض) وهي إشارة ذكية إلى حالة حصار نفسي. تطبق بها هيئة فرسانه على أرواح أعدائهم، فلا يجدون ملاذاً للنجاة، وجسد هذا المعنى بمشهد العدو المتلفت الذي يتوقع مباغتته من لدن ممدوحه من كل الجهات، حتى أصيب هذا العدو بضرب من الوهم البصري جعله يرى حتى الفراغ جنداً يهجمون عليه:

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم إذا رأى غير شئ ظنه رجلاً (٦٣)

فقد تركت الأولى لاقيتهم جزراً وقد قتلت الأولى لم تلقهم وجلاً (٦٤)

## ٥ - الفارس / الأسد:

تظهر صورة الرجل المستأسد، أو البطل / الأسد في نصوص عديدة للمتنبى، الأسد بوصفه دالةً سبعية ذات محمول دلالي يميل على معاني القوة اللامتناهية والشجاعة والرفعة، التي تمثل بمجملها معنىً محورياً يتجلى للمتلقى عن صورة أسد مؤنس أو الرجل المستأسد في مثل قوله:

فارم بي ما أردت مني فإني أسد القلب آدمي الرواء (٦٥)

يقلب المتنبى هذا المعنى مرات عديدة مستخرجا منه معاني إضافية، مثل الدلالة على تفوقه الشعري، بوصف شعره (نبيها) والنئيم هو من صفات صوت الأسد، فهو من طبيعة جبلته ولا غرابة في أن ينأى الأسد:

يستعظمون أبياتا نامت بها لا تحسدنَّ على أن ينأى الأسد (٦٦)

وقد يزيح هذا المعنى من الذات إلى الآخر، ليغدو أبطاله أسودا جامعين لما تحيل عليه دالة الأسد من معالي السمات، فيضيف معنى التماثل بين الصفة والموصوف منبها على أن الأسدية في حد ذاتها بوصفها مظهرا لا تكفي لأن بعض الأسود أو المستأسدين من الأمراء يحملون أرواحا غير أسدية، أرواح تنحط عن ظواهرها، نحو قوله:

أيا أسدا في جسمه روح ضيغمٍ      وكم أسدٍ أرواحهنَّ كِلابٌ (٦٧)

وقوله:

قد حرن في بشر في تاجه قمر      في درعه أسدٌ تدمي أظافره (٦٨)

وقوله، ناقلا صورة الرجل الأسد من الممدوح إلى غلامه الشجاع القتيل، لكأن الممدوح في عرين شجاعته لا يصحب أو يرتضي- من الناس لوقائعه سوى أشباهه من الأسود الباسلة:

وكنْتُ إذا أبصرته لك قائماً      نظرتُ إلى ذي لبدين أريبٍ (٦٩)

وهو يشرح هذا المعنى مضيفا إليه معنى آخر هو أن أبطاله المستأسدين يقارعون وينزلون أندادهم، فقوتهم غير غاشمة، وإنما موجهة إلى من يناسبهم في بسالته من الأعداء، ليشير للمتلقى إلى أن رفعتهم مستحقة ونفوسهم سامية، فهم لا يتصيدون الضعفاء ليشتوا شجاعتهم، ومع هذا الإنصاف من لدن المتنبي لأعداء أبطاله، ستكون النتيجة التي يؤول إليها المعنى مقبولة حين يستحيل هؤلاء الأعداء/ الأسود ثعالب مذعورة أمام بأس ممدوحه:

أسدٌ فرائسها الأسود يقودها      أسدٌ تصير له الأسود ثعالبا (٧٠)

ولم يكتف المتنبي بهذه المعاني الإضافية، فأزاح المعنى تارة أخرى إلى منطقة الحكمة، حين يتجلى له الصراع البشري على البقاء في هيئة صراع سبعي، تكتسي- معه النفوس بملامح أسدية غضبي:

إنما أنفس الأنيس سباعٌ      يتفارسن جهرة واغتيا لا (٧١)

وقد أفرد المتنبي لصورة البطل/ الأسد قصيدة كاملة استغرق أبياتها في تفصيل الملامح والسمات الأسدية لممدوحه الأمير العربي بدر بن عمار الأسدي - أمير طبرية - مقارع الأسود، فكأنه استمد من قبيلة الممدوح (أسد) دافعا أوليا إلى مخاطبته بهذه السمة، مضافا

إليها شجاعته وبسالته، فتسير القصيدة بالمتلقي منذ مطلعها بوصفها حديثا عن أسد يجيل للمتلقي في بدايتها أنه أسد حقيقي، ثم ما يلبث المتنبي يضيف إلى كل بيت قرينة أو إشارة تلمح للمتلقي بالمحمول الدلالي المخبوء وراء وصف الأسد الظمآن الذي يرد بحيرة طبرية للشرب، وهو المحمول الرئيس للقصيدة، ممثلا باجتلاء ملامح شجاعة الأمير بدر بن عمار، ومن أبياتها قوله:

ورد إذا ورد البحيرة شارباً	ورد الفرات زئيره والنيلا
متخضب بدم الفوارس لابس	في غيله من لبدتية غيلا
ما قوبلت عيناه إلا ظنتا	تحت الدجة نازَ الفريق حلولا
في وحدة الرهبان إلا أنه	لا يعرف التحريم والتحليلا
يطأ الثرى مترفقا من تيهه	فكأنه آس يجس عليلا
وتظنه مما يزجر نفسه	عنها لشدة غيظه مشغولا (٧٢)

## ٦. مُطعمُ الموت:

لفارس المتنبي حق على الموت هو حق الصحة، والجود من الممدوح الشجاع على الموت بما يظننهم لاستلاب الأرواح في المعارك الضارية، الموت جائع أبدي والممدوح يطعم هذا الجائع، معنى محوري يتجلى في قوله معاتباً الموت على فجعه قلب الأمير سيف الدولة بأخته الأميرة (خولة) بعد كل ما طوق به سيف الدولة عنق الموت من هبات وعطايا/ أرواح مستلبة:

غدرت يا موت! كم أفنيت من عددٍ	بمن أصبتَ وكم أسكتتَ من لجبٍ
وكم صحبتَ أخاها في منازلٍ	وكم سألتَ فلم يبخل ولم تحبٍ (٧٣)

ويعود المتنبي إلى هذا المعنى شارحاً، ليولد معنى إضافي هو تحقق الخلود للأمير الشجاع لو أضيفت الأعمار التي استلبها إلى عمره:

نهبتَ من الأعمار ما لو حويته	لهنتت الدنيا بأنك خالدٌ (٧٤)
------------------------------	------------------------------

وهذا عائد إلى بأسه الشديد، الذي لا يملكه سواه لحسن حظ البشر، فلو فشى فيهم هذا البأس لآلوا إلى الفناء:

رأيت ابن أم الموت لو أن بأسه فشى بين أهل الأرض لانقطع النسلُ (٧٥)  
 ويفسر هذا المعنى بجعله الممدوح الشجاع أمضى في النزال من ملك الموت:  
 فهو أمضى في الروع من ملك الموت وأسرى في ظلمة من هلال (٧٦)  
 إنه موت آخر أشد وطأة من الموت، موت يغير الآجال ويدينها قبل أوانها:  
 سبقت إليهم منايهم ومنفعة الغوث قبل العطب (٧٧)  
 معنى يشرحه بعبارة " طاعة الحِمام "، في قوله:

يكاد من طاعة الحِمام له يقتل من ما دنى له أجل (٧٨)

وما دام فرسانه على هذه الهيئة المرعبة من الألفة مع الموت والصحبة معه، فلا غرابة في أن تولد في مخيلة المتنبي هذه الصورة الغريبة للمنية: إنها تقف حائرة بين الإقدام عليهم والإحجام عنهم حين تلاقيهم في ميادين الحروب:

إن المنية لو لاقتهم وقفت خرقاء تتهم الإقدام والهربا (٧٩)

#### ٧ - اللامتناهي في الكرم:

موضوعة واسعة في شعر المتنبي تتمحور حول معنى مركزي هو الرجل الجواد الذي بلغ الغاية في العطاء وتخطاها إلى اللامتناهي في ذلك، معنى يتجلى في مثل قوله:  
 أرجو نذاك ولا أخشى المطال به يا من إذا وهب الدنيا فقد بخلا (٨٠)  
 وقوله محيلاً هذا المعنى إلى سؤال للأصابع وجواب منها:

وإذا سألت بنانه عن نيله لم يرض بالدنيا قضاء ذمام (٨١)

ينطلق المتنبي من هذا المعنى المركزي لإنتاج معانٍ فرعية عبر تقليبه على أوجهه المحتملة، فهذا الكريم المثالي مؤمل العطاء من قاصديه على جهة القطع، لكن الكرم نفسه يخيبهم إن سألوا هذا الكريم أن يبهم كرمه نفسه / طبعه، فهنا سيخيب أملهم، لأن بلوغ مبلغه في الكرم من المستحيلات:

إذا طلبوا جدواك أعطوا وحكموا وإن طلبوا الفضل الذي لك حُيِّبوا

ولو جاز أن يحووا علاك وهبتها ولكن من الأشياء ما ليس يوهب (٨٢)

إنه وصولٌ للشعراء بهاله، يعرف أقدار قوافيهم، ولكن هذا الوصل يصحبه قطع للصلة مع المال من لدن الممدوح الذي لا يضمن بالعتاء أبداً:

فأرحام شعر يتصلن لدنّه وأرحام مال لا تني تتقطع (٨٣)

إن معنى الجواد الحائر في بلوغ الغاية من الجود معروض لدى المتنبي في أوجه عديدة، يبدو المتنبي حريصاً على أن يحقق في كل منها شيئاً من الإضافة، لتنجلي عن معانٍ آخر مثل، جعل ممدوحه الذين لا يروى رغبتهم بالجود عطاءً مهماً أكثر يفكرون في أن يهبوا أعمارهم، كما في قوله:

إنك من معشر إذا وهبوا ما دون أعمارهم فقد بخلوا! (٨٤)

وهو يشرح هذا المعنى المجمل في قوله الفصل:

أسير إلى إقطاعه في ثيابه على طرفه من داره بحسامه

فتى يهب الإقليم بالمال والقرى ومن فيه من فرسانه وكرامه (٨٥)

أو يعكس المعنى رأساً على عقب لتحقيق معنى مدهش حقا حين يجعل السؤال من لدن قصادهم منا وفضلاً من السائلين عليهم، فسائلوهم يدون إليهم معروفاً، وليسوا هم المتفضلين على من يسألهم مهماً بلغ عطاؤهم، فممدوحه يشكرون سائلهم على اختصاصهم بهذه المنة:

من القاسمين الشكر بيني وبينهم لأنهم يسدى إليهم بأن يسدوا (٨٦)

وهو يشرح هذا المعنى في قوله الآخر مضيفاً به معنى الحرص على المبادرة من لدن الممدوح قبل أن يصرح سائله بحاجته:

قبولك منه من عليه وإلا يتدى يره فظيعاً (٨٧)

ويبلغ بهذا المعنى غاية رباً يمكن عدها فريدة حين يغدو الممدوح نفسه بمثابة المال المتاح لكل من سأله:

أصبح ما لا كماله لذوي الـ حاجة لا يتدى ولا يسأل (٨٨)

ويضيف إلى هذا المعنى الطريف معنى آخر حين يستبدل الممدوح بنفسه قائلاً:

خفت إن صرت في يمينك أن تأخذني في هباتك الأقوام

ويفيد من خطاب الفقه فيجعل ممدوحه الجواد ملزما نفسه بما يشبه فتوى مفادها أنه يرى تحريم السؤال، حرمة تحمل معنى ضمينا هو حرصه على كرامة قاصديه، فهو لا يمتنهم بعبأته:

نصر الفعال على المطال كأنما خال السؤال على النوال محرّما (٨٩)

إنه يستبق السؤال، ولكنه أيضا، حين يسبقه السائل بسؤال حاجته، لا تضيق نفسه، بل تنشرح أساريه لأنه سيهب ماله لمن أمل فيه خيرا، ويختار للتعبير عن هذا الملمح النفسي- لدى الممدوح صورة قرآنية محببة هي صورة قميص يوسف على عيون يعقوب:

كأن كل سؤالٍ في مسامعه قميص يوسف في أجفان يعقوب (٩٠)

إن مال هذا الجواد مال قصير العمر - كناية عن سرعة بذله من لدن مالكة الجواد - وهو معنى فرعي قلبه المتنبّي على أوجه عديدة، فجمع بين خلتي الشجاعة والجود وجعلها متلازمتين، فعمر عدوه حين يلاقه أقصر من عمر ماله حين يجد سائلا، معنى على قدر من الجمال، نجده في قوله:

عمر العدو إذا لاقاه في رهج أقل من عمر ما يحوي إذا وهبا  
وكلما لقي الدينار صاحبه في ملكه افترقا من قبل يصطحبا  
مأل كأن غراب البين يرقبه فكلما قيل هذا مجتد نعبا (٩١)

فماله ليس بباله، إنه مال من سيفدون عليه، ومن يسألونه، ولو كان ماله لكان صاحبه، ولو كان صاحبه لم يجد به، لأن للصحبة حق، وهو من الوفي أعرف الناس بحق الصديق، ثم شبه يد ممدوحه التي كأنها تتجنب أن يطول مكث المال فيها بيد السامري حين تمتد إليها يد مصابة بمرض معد، إنها معان أضافها المتنبّي على النص السابق فقال:

لمن مألّ تمزقه العطايا ويشرك في رغائبه الأنام  
ولا ندعوك صاحبه فترضى لأن بصحبة يجب الذمام  
تحايده كأنك سامريّ تصافحه يد فيها جذام (٩٢)

يستخرج المتنبي من هذه المعاني معنى إضافيا هو (كرم الرماح) كناية عن الشجاعة،  
و(مقتل البخل) كناية عن الجود:

أست من القوم الذي من رماحهم نداهم ومن قتلاهم مهجة البخل (٩٣)  
ويوحى هذا المزج بين مشهدي القتال المستبسل والعطاء الفائق إلى انبثاق معانٍ آخر  
تستمد ألفاظها من مفردات الحرب مثل مفردة (أباده) في قوله:

ألا أيها المال الذي قد أباده تعز فهذا فعله في النوائب (٩٤)  
ومفردة (غزته) في قوله:

إذا غزته أعاديه بمسألة فقد غزته بجيش غير مغلوب (٩٥)  
ومفردة (نقم) في قوله:

يا من لجود يديه في أمواله نقمُ تعود على اليتامى أنعم (٩٦)

لقد بلغ المتنبي بكل هذه التنويعات على المعنى المحوري غاية بعيدة في تصوير الكريم،  
ولكنه لم يكتف بذلك، فأخبر المتلقي عن شخص يمكن أن يجاري ممدوحه في هذا الجود ألا  
وهو سائل لم يسأله أن يهبه روحه، وبذلك أبقى على حياة ممدوحه، فهو مستحق للثناء من  
الشاعر:

لا خلق أسمع منك إلا عارفٌ بك راء نفسك لم يقل لك هاتها (٩٧)

إن الغاية القصوى في الجود غير المتكلف لا حدود لها، ولذلك، لا غرابة حين يصور  
المتنبي الخلق في حيرة من هذا العطاء غير المتناهي، الذي يجعلهم ينسبونهم إلى أمرين طريفيين  
يعرضهما في قوله:

حتى يقول الناس ما ذا عاقلا ويقول بيت المال ما ذا مسلما (٩٨)

وهو مع كل هذا وذاك بعيد عن الرياء، غير مبال بأن ينقل عنه هذا الولع بالعطاء لسائليه  
وقاصديه، مما يجعل الشاعر في حرج من ذكر هذه المآثر، لئلا يذيع أمرا يكره الممدوح إذاعته  
على ما فيه من جمال ومجد:

أنا بالوشاة إذا ذكرتك أشبه تأتي الندى ويداع عنك فتكره (٩٩)

## ٨ - الطعنة:

طعنة فرسان المتنبي هائلة، ماضية، قاطعة، مرعبة، خاطفة، تتزاحم مجموعة من المعاني التي يؤدي بعضها إلى بعض لتشكيل مشهد الطعنة لديه، طعنات فرسانه، شرابة لدم الأعداء، ظامئة ترتوي بها الأسنة، ويستعير لضربات سيوف أبطاله الفعل (ولغ) المقترن معجمياً بشرب الكلب، فهو يلغ في الماء، لأنه يمد لسانه بطريقة معروفة، وفي استعارة هذا الفعل لوصف ضربات السيوف التقاط للحركة الكامنة في دلالة الفعل:

كم من دم رويت منه أسنته ومهجة ولغت فيها بواتره (١٠٠)  
إنها طعنة تكفي لبث الرعب في فيلق من الفرسان:

طاعن الطعنة التي تطعن الفيء — لثق بالذعر والدم المهرق  
ذات فرغ كأنها في حشا المخ — بر عنها من شدة الإطراق (١٠١)

إنها خاطفة، تجلب الموت اختصاراً لمن تصيبه:

وظلّ الطعن في الخيلين خلساً كأن الموت بينهما اختصاراً (١٠٢)

ومرد هذه الطعنة إلى جودة السيف الباتر، فسرعته في المرور بجسد الطعين لا تلتخه الدماء:

وهو لا تلحق الدماء غرايد — ولا عرض متضيه المخازي (١٠٣)

هذه الطعنة الخلس الخاطفة تجعل رشاش دم الطعين يتطاير في الأجواء:

من التمردات يذب عنها بسيفي كل طائفة الرشاش (١٠٤)

إنها طعنات تفري الأعداء فريا حتى تستحيل لحومهم خليطاً ممتزجا ببعضه:

أدمننا طعنهم والقتل حتى خلطنا في عظامهم الكعوبا (١٠٥)

إنه معنى كفيل بانبثاق معنى آخر منه، حين تبدو الضربات أكلة لأجساد الأعداء:

تشقمك بقناها كل سلهبة والضرب يأخذ منكم فوق ما يدع (١٠٦)

إن ضربات هائلة كهذه أنتجت لدى المتنبي معنى آخر هو "موت السيف" بأثر القوة

الخارقة للضربة، وقد جاء بهذا في سياق الحكمة:

القاتل السيف في جسم القتل به وللسيوف كما للناس آجال (١٠٧)

## ٩ - الجيش في رجل:

يجعل المتنبي من فارسه جيشاً في رجل:

نفسه جيشه وتدبيره النص — رُ وألحظه الظبا والعوالي (١٠٨)

ومرد هذا إلى أن فارسه ينفرد عن الفرسان بأنه لا يحتمي بالجيش، بل يحتمي به الجيش،  
إيجاء بمكانته العظيمة في نفوس رجاله، وإكبارهم له:

بالجيش يمتنع السادات كلهم والجيش بآبن أبي الهيجاء يمتنع (١٠٩)

بل إن جيشه على شجاعته لا يستطيع أن يبلغ مبلغه من احتمال الصعاب وجليل  
المطامح:

يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم (١١٠)

إنه جيش يقود جيشاً:

إني أراك من المكارم عسكرياً في عسكرياً ومن المعالي معدنا (١١١)

وهو يشرح هذا المعنى على أوجه عديدة، فسيف الدولة مثلاً لا يريد من بقاءه سوى أن  
يحقق لرجاله المجد:

الجيش جيشك غير أنك جيشه في قلبه ويمينه وشماله

ترد الطعان المر عن فرسانه وتنازل الأبطال عن أبطاله

كل يريد رجاله لحياته يا من يريد حياته لرجاله (١١٢)

إن وجوده بين رجاله يزيل عنهم الخوف ويبث في نفوسهم الطمأنينة:

أزل الوحشة التي عندنا يا من به يأنس الخميس اللهم (١١٣)

ويستمد من كل هذه المعاني معنى (الشجاعة المعدية) أي أن بسالة بطله وشجاعته تنتقل  
إلى قلوب جنوده المترددين فيمتثلون جرأة ويقدمون على الروع، فشجاعته من النوع  
المحرض والمعدية:

أضرت شجاعته أقصى كتائبه على الحمام فما موتٌ بمهروب (١١٤)

ويضيف إلى هذا المعنى اقتران ثنائية الإقدام والإحجام لدى الآخرين بوجوده بينهم  
وغيابه عنهم على جهة الإطلاق:

ويا أجبين الفرسان صاحبه تجترئ ويا أشجع الشجعان فارقه تفرق (١١٥)

## ١٠ - المستحيل:

المتنبي بارع في التعبير عما هو معدود من المستحيل، وقد أنتج في هذا المعنى (المستحيل) مجموعة من المعاني التي يتوالد بعضها من بعض، وبنحو خاص في موضوعة النحول، التي يجسدها معنى محوري لديه هو (الامحاء) نحولا وضنى والصيرورة إلى ضرب من الخفاء على الناظر:

كفى بجسمي نحولا أنني رجلٌ لولا مخاطبتي إياك لم ترني (١١٦)

يهديه هذا المعنى إلى التعبير عنه بصورة أخرى، فشق القلم - على ضيقه - كبير على جسده الذي لن يمنع جريان الخبر فيه لشدة نحوله:

ولو قلمٌ ألقيت في شق رأسه من السقم ما غيرت من خط كاتبٍ (١١٧)

وينقل هذا المعنى إلى موضوعة الهجر والضحى بسببه، في سياق العتاب لمن يهوى:

حلت دون المزار فالיום لو زرت لحال النحول دون العناقٍ (١١٨)

ويستخرج منه معنى إضافيا حين ينقل حالة النحول من نفسه إلى ناقته التي حملته للممدوح، تعبيراً عن طول الرحلة:

فلم تلق ابن إبراهيم عسي وفيها قوت يومٍ للقراد (١١٩)

ويفيد من تقليب هذا المعنى ونقله من مقام إلى مقام في التعبير عن إبادة ممدوحه الفارس لإحدى القبائل المعادية، لقد كانت كثيرة العدد قبل أن تخرج عن طاعته، وحين أوقع بها غدت أقل من أن تسبب تسد لهوة رضيع:

فبعده وإلى ذا اليوم لو ركضت بالخيال في لهوات الطفل ما سعل (١٢٠)

ويقلب هذا المعنى ليستخرج معنى إضافيا، ليجعل الدنيا إنسها وجنها تتيه في رحابة ذكائه وفطنته:

وقلبك في الدنيا ولو دخلت بنا وبالجن فيه ما درت كيف ترجع (١٢١)

وأزاح هذا المعنى إلى الحرب ليستخرج منه معنى إضافيا هو ضخامة غير متناهية لجيشه وسعة غير متناهية في وعيه ومعرفته بالأمر:

تضيق عن جيشه الدنيا فلو رحبت كصدره لم تبين فيها عساكره (١٢٢)

هذا المعنى المتعدد عبر المتنبي به عن إدراكه للمستحيل في مواطن آخر سوى النحول،  
منها التعبير عن الرغبة في بلوغ ما لا يبلغه سواه، ولو كان الزمن نفسه:

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن (١٢٣)  
أو للتعبير بتقريب المستحيل عن حفاوة ممدوحه به، وإعلائه من شأنه:

فلما جتته أعلى محلي وأجلسني على السبع الشداد (١٢٤)  
وقد أفاد من تقليبه في إظهار الممكن مظهر المستحيل في قوله:

أحبك أو يقولوا جر نمل ثيرا وابن إبراهيم ريعا (١٢٥)

### ١١ - شاب بحلم شيخ:

معنى محوري يقبله المتنبي على أوجه عديدة، إن بطله سابق لعمره، قد ملك من الحلم ما لا يملكه الكثير من الشيوخ:

وشيخ في الشباب وليس شيخاً يسمّى كل من بلغ المشيبا (١٢٦)

ومن هذا المعنى يستخرج بضع معانٍ إضافية، فيجمع بين معنيين، أحدهما الأسف على ما مضى من شبابه، فقد امتلك الحلم من التجارب بعد أن أخذت من عمره مأخذها، ووجد أن السن ليس بمعيار للمفاضلة، وثانيهما، أن ممدوحه الذي امتلك حكمة الشيوخ قبل أن يشيخ مصداق رأيه:

ليت الحوادث باعتني الذي أخذتُ مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي  
فما الحداثة من حلم بمانعةٍ قد يوجد الحلم في الشبان والشيب  
ترعرع الملك الأستاذ مكتهماً قبل اكتهالٍ أديباً قبل تأديبٍ (١٢٧)

ويعرض هذا المعنى في سياق ثنائية ضدية طرفاها نفس أكبر من نفس الدهر وعقل كهل في عمر شاب:

نفسٌ تصغر نفس الدهر من كرم لها نهي كهله في سن أمرده (١٢٨)  
ويضيف إلى هذا المعنى كون بطله لم ينفرد عن أسلافه العظماء بهذه المزية:  
وباشر أبكار المكارم أمرداً وكان كذا أبأوه وهم مردٌ (١٢٩)

ينقل هذا المعنى إلى منطقة الذاكرة، محدثا المتلقي عن أمنية غريبة كان يتمناها في شبابه، وهي أن يظهر المشيب في رأسه، لأنه كان يحسب الشباب نقيضا للحلم والوقار، فلما اشتعل رأسه شيئا، غدا أسفا على شبابه:

منى كنى لي أن البياض خضاب فيخفى بتبييض القرون شباب  
فكيف أذم اليوم ما كنت أشتهي وأدعو بما أشكوه حين أجاب؟! (١٣٠)

ويبلغ بتقليل المعنى مبلغا بعيدا حين يحدثنا عن (بياض أشد سواداً من الظلمات) ذلك هو بياض الشيب، الشيب الذي جعل منه ضيفا ثقيلاً ألم برأسه:

ضيفٌ ألم برأسي غير محتشم السيف أهون فعلا منه باللمم  
ابعد بعدت بياضا لا بياض له لأنت أسود في عيني من الظلم

وينبتق من هذا المعنى معنى ايضاض سواد العين حزنا من رؤيا الشيب:

متى لحظت بياض الشيب عيني فقد وجدته منها في السواد (١٣١)

## ١٢ - الفخر بالنفس لا بالجدود:

الغالب في هذه الموضوعة في الشعر العربي أن يفتخر الشعراء بأبائهم وقبائلهم، غير أن المتنبي عكس هذا المعنى، فهو يرى أن الجدود هم من يفتخرون به حفيدا أكسبهم المجد والرفعة:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي (١٣٢)

وقد قلب هذا المعنى، فأعاد عرضه على المتلقي مخففا من حدته، جاعلا المجد القديم مما يفخر به المرء لا كل ما يفخر به:

ولست بقانع من كل فضل بأن أعزى إلى جد همام (١٣٣)

غير أنه في موطن آخر من مواطن هذا المعنى يشرح لمتلقيه سبب عزوفه عن الفخر بأبائه، متمثلا في أنه في منأى عن أن يظن به هوان الحسب، وأنه غير مغمور ليطالبه الآخرون بتعريف نفسه، مقدما لهذا المعنى بما يرفع قدر أبيه فوق أقدار كل الآباء:

أنا ابن من بعضه يفوق أبا الـ باحث والنجل بعض من نجله  
وإنما يذكر الجدود لهم من نفروه وأنفدوا حيلة (١٣٤)

ولكنه - في سياق هذا التقليل للمعنى - نقض المعنى ، وجاء بمعنى مغاير له وللسائد في التراث الشعري العربي، حين جعل المجد غاية في ذاته بصرف النظر عن أن يكون موروثاً أم مكتسباً:

ولست أبالي بعد إدراكي العلا      أكان تراثاً ما تناولت أم كسباً (١٣٥)  
١٣ - التضاد اللوني (الأبيض والأسود):

للمتنبي ووقفات مع التضاد بين السواد والبياض، تارة في سياق المدح:

بياض وجه يريك الشمس حالكةً      ودر لفظ يريك الدر مخشلباً (١٣٦)  
وأخرى في سياق الحكمة على سبيل نقض المعنى المحوري السابق:

وما كل وجهٍ أبيضٍ بمباركٍ      ولا كل جفن ضيق بنجيب (١٣٧)

إنما الجلد ملبس وبيضاض الـ      نفس خير من ابيضاض القباء (١٣٨)

ويستمر في تقليب هذا المعنى، ليصل الى الثنائيات الضدية، مزيجاً المعنى من محوره المدحي والحكمي الى تحميل كل من اللونين دلالة الآخر، تارة في سياق تلقيه لمشهد المكان، فجمال لبنان المغطاة بالجليد إذ زارها الشاعر شتاء بدي بياضها ضرباً من العتمة الدامسة في تلقي الشاعر لمشهد المكان، حين سدت عليه الثلوج الطريق، وأشرفت به على الهلاك:

وعقاب لبنان وكيف بقطعها      وهو الشتاء وصيفهن شتاء

لبس الثلوج بها علي مسالكي      فكأنها ببياضها سوداء! (١٣٩)

وتارة يزيح هذا التضاد إلى موضوعه هجاء كافور، التي ظهر فيها اللون بوصفه أحد أكثر علامات الخطاب بروزاً وتردداً فيه:

وأسود مشفره نصفه      يقال له أنت بدر الدجي (١٤٠)

وحتى حين يمدحه، يظهر توظيفه لهذا التضاد اللوني حمال أوجه، فهو خطاب مختل ظاهره المديح ومحموله الدلالي هجائي ساخر:

يفضح الشمس كلما ذرّت الشمـ      س بشمسٍ منيرةٍ سوداء (١٤١)

وقد أظهر التضاد تارة من خلال جعله السواد علامة جامعة لكل المثالب في دلالتها، فمن التناقض والتضاد إذن أن تسود هذه العلامة اللصيقة لديه بمهجوه كافور:

نوبية لم تدر أن بنيتها النـ      وبيي دون الله يعبد في مصر (١٤٢)

\*\*

كأن الأسود اللابي فيهم غراب حوله رخم وبوم (١٤٣)

\*\*

وإن ذا الأسود المثقوب مشفره  
من علم الأسود المخصي مكرمة  
ما خلت أن الفحول البيض قد فقدوا  
وذاك أن الفحول البيض عاجزة  
لا تشر العبد إلا والعصامه  
تطيعه ذي العضاريط الرعايدُ  
أقومه البيض أم آباؤه الصيد  
وأن مثل أبي البيضاء موجود  
عن الجميل فكيف الخصية السود  
إن العبيد لأنجاس مناكيد (١٤٤)

#### ١٤ - صائد الشمس والقمر (طالب المحال):

يتخذ المتنبي من هذين الجرمين السماويين علامة على المستحيل نيله، فصفت بطله تبدو ممكنة المحاكاة غير أنها مستحيلة المثال:

كأنها الشمس يعيي كف قابضها شعاعها ويراه الطرف مقتربا (١٤٥)  
وقد أزاح هذا المعنى إلى علامة أخرى هي القمر، للتعبير عن استحالة بلوغ رفعته في سياق استعاري:

ما لمن ينصب الحباثل في الأر ض ومرجاه أن يصيد الهلالا (١٤٦)  
أعاذك الله من سهامهم ومخطئ من رميه القمر (١٤٧)

#### ١٥ - العقل المعذب:

حضور العقل مقترن بالمكابدة، معنى محوري يصوغه المتنبي في قوله:  
لحا الله ذي الدنيا مناخاً لراكب فكل بعيد لهم فيها معذب (١٤٨)  
ويؤدّي هذا المعنى إلى معنى هو بمثابة شرح للمعنى المحوري، فالحياة التي يكابد فيها صاحب العقل تبعات وعيه تصفو للجاهل الذي لا يكلف نفسه مؤونة التفكير في حقائقها وغاياتها:

تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى فيها وما يتوقّع  
ولن يغالط في الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع (١٤٩)

ويكتسبها المعنى معنى إضافيا حين يزيجه المتنبي نحو الحكمة، موضحا أحد ابتلاءات صاحب العقل:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله      وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم  
ومن البلية عدل من لا يرعوي      عن غيه وخطاب من لا يفهم (١٥٠)

ولهذا المعنى بتقليباته المتعددة صلة بموضوعه مكابדתه مع من يرى فيهم محض (شويعرين)، يملؤهم الجهل بفضله أو التجاهل له، والتعاقل بادعاء التفوق عليه:

أفي كل يوم تحت ضبني شويعر      ضعيف يقاويني قصير يطاول  
وما التيه طبي فيهم غير أنني      بغيض إليّ الجاهل المتعاقل (١٥١)

معنى يزيجه المتنبي هو الآخر إلى منطقة الحكمة معيدا سبكه ومكسبا إياه قدرا من التجدد:

وإني رأيت الضر أحسن منظرا      وأهون من رؤيا صغير به كبر (١٥٢)

## ١٦ - الدنيا الخؤون:

الدنيا تشبه المومس في دناءة طبائعها، معنى محوري يقربه المتنبي فح الصائد ويضيف:

وذو الدار أخون من مومسٍ      وأخدع من كفة الحابل  
تفاني الرجال على حبها      وما يحصلون على طائل (١٥٣)

وقد أكسب النص قدرا من الإضافة حين شرح هذا النص المكثف وتوسع في جزئياته الموجزة:

أبدا تسترد ما تهب الدنـ      يا فيا ليت جودها كان بخلا  
فكفت كون فرحة تورث الغم      وخل يغادر الوجد خلا  
وهي معشوقة على الغدر لا تحـ      لفظ عهدا ولا تتمم وصلا  
كل دمع يسيل منها عليها      وبفك اليدين عنها تحلى  
شيم الغانيات فيها فلا أد      ري لذا أنت اسمها الناس أم لا (١٥٤)

## ١٧ - أنثى تزوجها الموت:

الموت خاطب والمرأة المصون تزوجت الموت لتحظى بستر دائم وتام، معنى محوري في رثاء المتنبي للنساء:

خطبة للجم ليس لها رد ولكنهما المسماة ثكلا  
وإذا لم تجد من الناس كفواً ذاتُ خدرٍ أرادت الموت بعلا (١٥٥)

معنى يعيد إنتاجه على سبيل النقض، فمرثيته في موطن آخر ليست ممن يستريح المجتمع لموتهن لأنه يستر قبائهن، إنها امرأة مختلفة:

وليست كالإناث ولا اللواتي تعد لها القبور من الحجال (١٥٦)

معنى ينقضه هو الآخر بإزاحة الخطاب إلى معاتبة الموت بوصفه بعلا، وتأيينه بأن هذه المرأة المصون كانت محجوبة عن العيون بما يكفي، فلماذا يضيف إليها حجاباً آخر هو حجاب التراب:

قد كان كل حجاب دون رؤيتها فما قنعت لها يا موت بالحجب (١٥٧)

معنى يشرحه بقوله، مساوياً غيابها في الحياة وراء ستر الصون بغيابها في المات وراء ستر القبر:

على المدفون قبل التراب صوناً وقبل اللحد في كرم الخلال  
فإن له بطن الأرض شخصاً جديداً ذكرناه وهو بال (١٥٨)

## ١٨ - توظيف العلوم:

المتنبي مولع بتسخير معطيات العلوم ومصطلحاتها في خطابه الشعري، وعلى الرغم من تعدد هذه المرجعيات المعرفية التي وظفها في نصه الشعري فإن السمة الفنية التي تجمعها تتمثل في الفكرة المولدة للنص متجسدة في تقليب المعنى المحوري على أوجهه المحتملة، فيستدعي المصطلح البلاغي لتخليق المعنى الشعري عبر الإفادة من دلالة أدوات التشبيه، في قوله:

صغرت كل كبيرة وكبرت عن لكأنه وعدادت سن غلام (١٥٩)

فممدوحه أعلى محلا من التشبيهه بغيره أو بأي آخر محتمل، تتعطل فاعلية الأداة أمام  
عظمة المشبه:

يجل عن التشبيه لا الكف لجةٌ ولا هو ضرغامٌ ولا الرأي مخذمٌ (١٦٠)  
معنى يشرحه في قوله:

كفاتكٍ ودخول الكاف منقصة كالشمس قلت وما للشمس أمثالٌ (١٦١)

إنه الملمح الفني ذاته من تقليب المعنى، وإن نقله المتنبي من استحضار المصطلح البلاغي  
إلى استحضار المصطلح النحوي، في قوله المفيد من أحكام الفعل الفعل المضارع لتصوير  
مضي إرادة الممدوح:

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضى قبل أن تُلقي عليه الجوازمٌ (١٦٢)  
وقوله المفيد من أحكام التذكير والتأنيث في بيان طبيعة الدنيا الغادرة:

شيم الغايات فيها فلا أدري لذا أنتَ اسمها الناسُ أم لا (١٦٣)  
وقوله المفيد من دلالة الاشتقاق في هجاء القاضي الذهبي، حين يجعل لقبه مشتقا من  
الجنون لا من المعدن النفيس:

سُميتَ بالذهبي اليوم تسمية مشتقة من ذهاب العقل لا الذهب (١٦٤)

وحين يزيح المتنبي هذا الملمح الفني إلى حيز الخطاب الفقهي يظهر براعة بينة في تقليب  
المعنى لإكسابه معاني إضافية، فقد حال - باستجابته لرجاء صديق حلف بالطلاق - دون  
خراب بيت هذا الصديق حين استجاب مكرها لطلبه منه أخذ الكأس من يده، فالإبقاء على  
زواج هو كفارة شربه الخمر مكرها:

وأخ لنا بعث الطلاق إليه لأعلننَّ بهذه الخرطوم  
فجعلت ردي عرسه كفارة عن شربها وشربت غير أثير (١٦٥)

ويعيد سبك هذا المعنى مع تغيير مفهوم المطاع والطاعة والمعصية بما يناسب المعنى  
الشعري في سياقه المدحي في قوله:

سقاني الخمر قولك لي بحقي وود لم تشبهه لي بمذق  
فأقسم لو حلفت وأنت تأتي على قتلي بها لضربتُ عنقي (١٦٦)

وأعاد سبك المعنى بإضافة عنصر (الدم) بمعنى وقوع القتل إلى مجلس الخمر، مستعيراً إياه لشربها، وموردا التوبة في سياق الالتباس، لإكساب المعنى إضافة وطرافة:

في كل يوم بيننا دم كريمةٍ      لك توبةٌ من توبةٍ من سفكه  
والصدق من شيم الكرام فنبا      أمن المدام تتوب أم من تركه (١٦٧)

معنى أعاد إنتاجه بإزاحته نحو حيز مفهوم فقهي تجلّى عبر ثنائية التوبة والمعصية، فمن يهاها وتصد ستحيي بالوصل نفسا هي نفس الشاعر المشرف على الهلاك سقما بالحب، وفي إحياء النفس طاعة:

أخفت الله في إحياء نفسٍ      متى عُصِيَ الإلهُ بأن أُطيعا؟! (١٦٨)

هذه أهم مواطن التناص الذاتي التي اتسمت نصوصها بالوفرة في شعر المتنبي، وثمة مواطن أخرى لهذه الظاهرة الأسلوبية لديه افتقرت إلى معيار الوفرة فلم تزد عن تناص بين بيتين، مما جعل البحث يتنحى عن معالجتها، مكتفين بهذه المواطن ذات التعدد والوفرة في نصوصها، لأنها بدورها تسلط الضوء بنحو أكثر جلاء على هذه الظاهرة، وهي تكفي لمنح المتلقي تصورا عن كيفية تعامل المتنبي مع المعنى وتقليبه له لإكسابه قدرا من الإضافة عبر إعادة إنتاجه، أمليين أن تفتح دراستنا المتواضعة هذه الباب لمزيد من المقاربات النقدية لظاهرة التناص ببعديها الخارجي والداخلي في شعر المتنبي، لتكوين ما يشبه الخارطة التي تتبّع سيرورة المعاني الشعرية منذ الجاهلية وصولا إلى عصر المتنبي فما بعده.

## خاتمة

لعل أهم النتائج التي توصل إليها البحث هي:

١ - عنيت الدراسات القديمة بتأثر نص المتنبي بالنصوص الأخرى وهو ما اجترح له البحث تسمية - (التناص الخارجي) ولم تلتفت إلى تقليب المتنبي لمعانيه واستعادته لها على أوجه مختلفة أي تناصه مع ما أنتجه من معان وهو ما أطلق عليه البحث تسمية (التناص الذاتي) وهما تسميتان استمدهما البحث من نظرية التناص وتعريفها للتناص كما هو مبين في موضعه من التمهيد.

٢ - افتتح البحث بتمهيد تضمن عرضاً مكثفاً لآراء الدارسين القدماء ثم المحدثين في موضوعة التناص، مولياً العناية بما هو ذو صلة وثقى من ذلك كله بموضوعة البحث والشاعر موطن الدراسة.

٣ - لاحظنا من خلال تتبعنا لظاهرة التناص الذاتي في شعر المتنبي - حين رددناها إلى معانيها المحورية - غياب قانون (الاجترار) عن مواطن التناص الذاتي لدى المتنبي، واشتغال قانوني (الاحتواء) و (الحوار) مجتمعين في نطاق المعنى المحوري الواحد، وهو ما تجلّى من تحليل مواطن التناص الذاتي لديه.

٤ - أجرى البحث استقراءً لديوان المتنبي استقصى فيه هذه المواطن التي اتسم تقليب المتنبي فيها للمعنى الواحد بصيغ مختلفة بالوفرة، ونظراً لأهمية التجربة ومكانتها فإن استقصاء هذه المواطن أسهم في تسليط الضوء على طريقة المتنبي وأسلوبه في التعامل مع النص وتخليق نصوص آخر منه أسهمت هي الأخرى في جعله يتبوأ المكانة المتميزة بين شعرائنا القدماء.

٥ - أجرينا استقراءً شاملاً لديوان المتنبي استقصينا فيه المعاني المحورية في موضوعة التناص الذاتي التي اتسم تقليب المتنبي فيها للمعنى الواحد بصيغ مختلفة بالوفرة، ونظراً لأهمية التجربة ومكانتها فإن استقصاء هذه المواطن يسهم في تسليط الضوء على طريقة المتنبي وأسلوبه في التعامل مع النص وتخليق نصوص آخر منه أسهمت هي الأخرى في جعله يتبوأ المكانة المتميزة بين شعرائنا القدماء، وأبرز مواطن هذه المعاني المحورية هي:

- ١ - الجيش الضخم ٢ - العاشق القتيل ٣ - لقب سيف الدولة ٤ - النصر - بالرعب ٥ -  
 الفارس الأسد ٦ - مُطعمُ الموت ٧ - اللامتناهي في الكرم ٨ - الطعنة ٩ - الجيش في رجل  
 ١٠ - المستحيل ١١ - شاب بحلم شيخ ١٢ - الفخر بالنفس لا بالجدود ١٣ - التضاد  
 اللوني (الأبيض والأسود) ١٤ - صائد الشمس والقمر (طالب المحال) ١٥ - العقل  
 المعذب ١٦ - الدنيا الخؤون ١٧ - أنثى تزوجها الموت ١٨ - توظيف العلوم.  
 وقد رافق كل معنى مستقل من هذه المعاني المشار إليها ما يناسبه من التحليل لبيان  
 تحولات المعنى وتقليباته في شعر المتنبي.

## الهامش

١. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ٥٣١ فما بعدها.
٢. ينظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، يوسف البديعي، ٢٠٥، وينظر أيضا: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٥، ٣٠١.
٣. ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، ١٨٣ ومواضع أخرى.
٤. ينظر: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، د. مصطفى السعدني، ٥٢، ٥٣.
٥. نفسه، ٥٤.
٦. الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٤١٩، وينظر: ٤١٦، ٤٢٦، ٤٥٠، ٤٥٥، ٤٥٨، ٤٥٩.
٧. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي "دراسة نظرية وتطبيقية"، د. عبد القادر بقشي، ٩، وينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠، ٦١، كانون الثاني / شباط ١٩٨٩.
٨. ينظر: نفسه، ١٠٦.
٩. التناص، تودوروف، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ٤، ١٩٨٩، ٤، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ٢١٥.
١٠. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ٥٣، ٥٤.
١١. في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ١٠٢، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ٢١٥.
١٢. نفسه، ٢١٥.
١٣. الخطيئة والتكفير "من النبوية إلى التشريحية"، عبدالله الغدامي، ٣٢٢.
١٤. ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ١٠٥.
١٥. استراتيجية التناص، ١٢٤.
١٦. ينظر: نفسه، ١٣٤.
١٧. ينظر: النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"، محمد عزام، ٣٦.
١٨. نفسه، ٣٦.
١٩. ينظر أدونيس متحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، ٥٥، وينظر: علم النص، كرستيفا، ٧٣.

٢٠. ينظر: استراتيجية التناص، ١٢٦.
٢١. المكان نفسه.
٢٢. ينظر: نفسه، ١٢٦.
٢٣. ينظر: المكان نفسه.
٢٤. ديوان المتنبي، شرح العكبري، ٣/٣٨٥.
٢٥. نفسه، ٤/١١٤.
٢٦. نفسه، ٤/١٧٦.
٢٧. نفسه، ٣/١٠.
٢٨. نفسه، ١/٦٩.
٢٩. نفسه، ١/١٠٢.
٣٠. نفسه، ٢/٢٤٣.
٣١. نفسه، ١/١٤، ١٥.
٣٢. نفسه، ١/٦.
٣٣. نفسه، ٢/١١٧.
٣٤. نفسه، ٣/١٦٣.
٣٥. نفسه، ٢/٣٣٣.
٣٦. نفسه، ٣/١٨١، ١٨٠.
٣٧. نفسه، ١/٨.
٣٨. نفسه، ٢/٣٠٧.
٣٩. نفسه، ٣/٣٣٠.
٤٠. نفسه، ٢/١٢٤.
٤١. نفسه، ٣/٣٦١.
٤٢. نفسه، ١/٨.
٤٣. نفسه، ٣/٣٤٢.
٤٤. نفسه، ١/٦٨.
٤٥. نفسه، ١/١٠٠.
٤٦. نفسه، ١/٢٧١.

- ٤٧ . نفسه، ٢/٢، ١٠٢ .
- ٤٨ . نفسه، ٣/٦ .
- ٤٩ . نفسه، ٣/٦٥ .
- ٥٠ . نفسه، ٤/١٠ .
- ٥١ . نفسه، ٣/٢١٣ .
- ٥٢ . نفسه، ٢/٣٥٧ .
- ٥٣ . نفسه، ٢/٣٦٦ .
- ٥٤ . نفسه، ٣/٣٦٥ .
- ٥٥ . نفسه، ٣/١٤٠، ١٣٩ .
- ٥٦ . نفسه، ٣/١٤١ .
- ٥٧ . نفسه، ٣/٣١ .
- ٥٨ . نفسه، ١/٦٤ .
- ٥٩ . نفسه، ٢/٣٤٥ .
- ٦٠ . نفسه، ٣/٢٦٧ .
- ٦١ . نفسه، ٢/٦ .
- ٦٢ . نفسه، ١/٦٣ .
- ٦٣ . نفسه، ٣/١٦٨ .
- ٦٤ . نفسه، ٣/١٧٠ .
- ٦٥ . نفسه، ١/٣٦ .
- ٦٦ . نفسه، ١/٣٧٢ .
- ٦٧ . نفسه، ١/١٩٦ .
- ٦٨ . نفسه، ٢/١١٩ .
- ٦٩ . نفسه، ١/٥١ .
- ٧٠ . نفسه، ١/١٢٨ .
- ٧١ . نفسه، ٣/١٤٧ .
- ٧٢ . نفسه، ٣/١٣٨، ٢٤٣ .
- ٧٣ . نفسه، ١/٨٧ .

- ٧٤ . نفسه، ١/ ٢٧٧ .  
 ٧٥ . نفسه، ٣/ ١٨٦ .  
 ٧٦ . نفسه، ٣/ ١٩٣ .  
 ٧٧ . نفسه، ١/ ١٠٢ .  
 ٧٨ . نفسه، ٣/ ٢١٣ .  
 ٧٩ . نفسه، ١/ ١١٩ .  
 ٨٠ . نفسه، ٣/ ١٧٢ .  
 ٨١ . نفسه، ٤/ ١١ .  
 ٨٢ . نفسه، ١/ ١٨٤ .  
 ٨٣ . نفسه، ٢/ ٢٤٠ .  
 ٨٤ . نفسه، ٣/ ٢١٦ .  
 ٨٥ . نفسه، ٣/ ٣، ٤ .  
 ٨٦ . نفسه، ٢/ ٧ .  
 ٨٧ . نفسه، ٢/ ٢٥٤ .  
 ٨٨ . نفسه، ٣/ ٢١٢ .  
 ٨٩ . نفسه، ٤/ ٣٠٠ .  
 ٩٠ . نفسه، ١/ ١٧٢ .  
 ٩١ . نفسه، ١/ ١١٤ .  
 ٩٢ . نفسه، ٤/ ٧٩ .  
 ٩٣ . نفسه، ٣/ ٤٥ .  
 ٩٤ . نفسه، ١/ ١٥٨ .  
 ٩٥ . نفسه، ١/ ١٧٢ .  
 ٩٦ . نفسه، ٤/ ٣٠٢ .  
 ٩٧ . نفسه، ١/ ٢٣٢ .  
 ٩٨ . نفسه، ٤/ ٣٠٢ .  
 ٩٩ . نفسه، ٢/ ٩١ .  
 ١٠٠ . نفسه، ٢/ ١٢١ .

- ١٠١ . نفسه، ٢/ ٣٦٤  
 ١٠٢ . نفسه، ٢/ ١٠٣  
 ١٠٣ . نفسه، ٢/ ١٧٥  
 ١٠٤ . نفسه، ٢/ ٢١٤  
 ١٠٥ . نفسه، ١/ ١٣٨  
 ١٠٦ . نفسه، ٢/ ٢٣٠  
 ١٠٧ . نفسه، ٣/ ٢٨٠  
 ١٠٨ . نفسه، ٣/ ١٩٨  
 ١٠٩ . نفسه، ٢/ ٢٢٣  
 ١١٠ . نفسه، ٣/ ٣٧٩  
 ١١١ . نفسه، ٤/ ٢٠٥  
 ١١٢ . نفسه، ٣/ ٦٤  
 ١١٣ . نفسه، ٣/ ٣٤٦  
 ١١٤ . نفسه، ١/ ١٧٢  
 ١١٥ . نفسه، ٢/ ٣١٥  
 ١١٦ . نفسه، ٤/ ١٨٦  
 ١١٧ . نفسه، ١/ ١٤٩  
 ١١٨ . نفسه، ٢/ ٣٦٣  
 ١١٩ . نفسه، ١/ ٣٥٧  
 ١٢٠ . نفسه، ٣/ ١٦٩  
 ١٢١ . نفسه، ٢/ ٢٤٧  
 ١٢٢ . نفسه، ٢/ ١٢  
 ١٢٣ . نفسه، ٤/ ٢٣٤  
 ١٢٤ . نفسه، ١/ ٣٥٨  
 ١٢٥ . نفسه، ٢/ ٢٥٣  
 ١٢٦ . نفسه، ١/ ١٤٢  
 ١٢٧ . نفسه، ١/ ١٧٠

- ١٢٨ . نفسه، ٢/٨١ .  
 ١٢٩ . نفسه، ٢/٨ .  
 ١٣٠ . نفسه، ١/١٨٨ .  
 ١٣١ . نفسه، ٣/٣٥٦ .  
 ١٣٢ . نفسه، ١/٣٢٢ .  
 ١٣٣ . نفسه، ٤/١٤٥ .  
 ١٣٤ . نفسه، ٣/١٢٣ .  
 ١٣٥ . نفسه، ١/٦ .  
 ١٣٦ . نفسه، ١/١١٣ .  
 ١٣٧ . نفسه، ١/٥١ .  
 ١٣٨ . نفسه، ١/٣٥ .  
 ١٣٩ . نفسه، ١/١٨ .  
 ١٤٠ . نفسه، ١/٤٣ .  
 ١٤١ . نفسه، ١/١٨ .  
 ١٤٢ . نفسه، ٣/٣٤ .  
 ١٤٣ . نفسه، ٢/١٨٩ .  
 ١٤٤ . نفسه، ٢/١٣٨ .  
 ١٤٥ . نفسه، ١/١١ .  
 ١٤٦ . نفسه، ٣/١٤٤ .  
 ١٤٧ . نفسه، ٢/٩٠ .  
 ١٤٨ . نفسه، ١/١٨٠ .  
 ١٤٩ . نفسه، ٢/٢٩٦ .  
 ١٥٠ . نفسه، ٤/١٢٤، ١٢٧ .  
 ١٥١ . نفسه، ٣/١١٧ .  
 ١٥٢ . نفسه، ٢/١٨٠ .  
 ١٥٣ . نفسه، ٣/٣٣، ٣٤ .  
 ١٥٤ . نفسه، ٣/١٣١ .

- .١٥٥ . نفسه، ٣/١٢٩ .  
.١٥٦ . نفسه، ٣/١٧ .  
.١٥٧ . نفسه، ١/٩٢ .  
.١٥٨ . نفسه، ٣/١٢ .  
.١٥٩ . نفسه، ٤/١٠ .  
.١٦٠ . نفسه، ٤/٨٤ .  
.١٦١ . نفسه، ٢/٢٥٦ .  
.١٦٢ . نفسه، ١/١٧٨ .  
.١٦٣ . نفسه، ٣/١٣١ .  
.١٦٤ . نفسه، ٣/١٤٥ .  
.١٦٥ . نفسه، ٢/١٦٨ .  
.١٦٦ . نفسه، ٢/٣٥١ .  
.١٦٧ . نفسه، ٢/٣٨٤ .  
.١٦٨ . نفسه، ٢/٢٥٢ .

## المصادر

- أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٣.
- تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناسخ "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.
- التناسخ، تودوروف، تر، فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ٤، ١٩٨٩.
- التناسخ الشعري " قراءة أخرى لقضية السريقات "، د. مصطفى السعدني، دار المعارف، مصر، ١٩٩١.
- التناسخ في الخطاب النقدي والبلاغي " دراسة نظرية وتطبيقية "، د. عبدالقادر بقشي، دار افريقيا للنشر، المغرب، ٢٠٠٧.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة/ باريس، ١٩٨٧.
- الخطيئة والتكفير " من البنيوية إلى التشریحية "، عبدالله الغدامي، كتاب النادي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٨٥.
- ديوان المتنبي، شرح العكبري، لجنة من المصححين، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٣.
- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، يوسف البديعي، تحقيق، مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد زيا، دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٩٤.
- علم النص، كرستيفا، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، شرح وضبط، د. عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٦.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ١٠، ١٩٧٨.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، تر، د. أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ٢، ١٩٨٩.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر، عبدالرحمن أيوب، مشروع النشر- المشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد / دار توبقال، المغرب.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

- مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠، ٦١، كانون الثاني/ شباط، ١٩٨٩.
- النص الغائب " تجليات التناص في الشعر العربي " ، محمد عزام، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط ٤، ١٩٦٦.



## الأثر المشرقي وتحولات النص الشعري الأندلسي يوسف الثالث نموذجاً

أ.م.د. بان كاظم مكي

كلية التربية للبنات - الجامعة العراقية

### مقدمة:

اكتسبت الأندلس عبر خصوصيتها الجغرافية، والبيئية، والاجتماعية قيمةً خاصةً، فتبلورت للأندلسي شخصية مميزة، جمعت ملامح الشرق بعروبتها الأصيلة، إلى جانب ملامحها الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد. وكما تتراوح الشخصية الأندلسية بين النمطين: المشرقي، والأندلسي، فقد نشأ الأدب الأندلسي هجيناً بينهما، فترى في الشعر منه تعبيراً عن حياة الأندلس وجمال بيئتها، مطعماً بتأثيرات فنية من المشرق، وهذه التأثيرات المشرقية تبدو واضحة الحضور لدى هذا الشاعر، وضعيفة باهتة عند آخر عوداً إلى ثقافة الشاعر وإحاطته بأدب المشرق، والصفحات التالية محاولة تتلمس التأثير المشرقي لدى شاعر من الذين تربع شهرتهم على عرش الشعر الأندلسي- يوسف الثالث ملك غرناطة(١)، الذي يبدو في شعره تأثير مشرقى واضح، بعضه مصرح به من الشاعر نفسه، والآخر ضمنى أملتته الثقافة المشرقية، وذلك في محاولة لتبيين مدى تأثره بالمشاركة، والكيفية التي جاء عليها، وكان من منهجية البحث، الانطلاق من خطبة ديوان الشاعر التي صرح بها بذكره لشعراء حاكاهم في شعره، ومن ثم البحث عن تأثيرات مشرقية أخرى، عند شعراء لم يصرح بهم يوسف الثالث، ممن كانت لهم بصمات واضحة في شعره.

### ١. الغزل:

الغزل أحب الموضوعات الشعرية وأقربها الى نفس الشاعر، لذلك بلغ في ديوانه مبلغاً واسعاً(٢)، وجاء الغزل في ديوان يوسف الثالث في قصائد مستقلة، كما جاء مضمناً في أغراض أخرى في وصف الطبيعة، والحماسة، وحتى الرثاء، ونجد هذا الغزل عذرياً عفواً في

بعض شعره، وحسباً في بعضه الآخر، ولنين ملامح الغزل عنده، نسعى إلى الوقوف على بعض نماذجه، وتوضيح ما للمشرقية من أثر في هذا الغرض.

وقد تبين من استقراء القصائد الغزلية في ديوان يوسف الثالث أنها جاءت على نمطين أحدهما يفيد من المزج بين شعر الغزل وشعر الطبيعة، على طريقة الأندلسيين في استثمار جمال بيئتهم الخاص لا سيما عند الغزل، فبالرغم من أن لكل شاعر شخصية مستقلة، وأسلوباً خاصاً، إلا أن ذلك لا يمنعه من التفاعل مع غيره من الشعراء الآخرين وأساليبهم، بل أن هذا التفاعل يمد العمل الأدبي بالنضج والحيوية، فالشعر الذي لا يتصل قائله بغيره يظل بدائياً، منغلقاً على نفسه، يجهل مناحي الشعراء وطرقهم، وطبيعة الثقافات التي يستمدون منها ما يعينهم على الإبداع، والشاعر يوسف الثالث من الشعراء الذين كان لهم اطلاع على الثقافات المختلفة، وإنتاج الشعراء السابقين في العصور المختلفة، فقد تأثر بهم وضمن أشعاره أبياتاً من أشعارهم، ويبدو أنه تأثر بالشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة التي نظمها على غرار رائيته، ومن المعاني التقليدية التي ردها الشعراء في قصائدهم الغزلية، ومنهم شاعرنا، الحديث عن المغامرة الغرامية التي خاضها للوصول إلى محبوبته؛ ليؤكد بذلك شجاعته واستبساله في سبيل اللقاء، وهو في هذا ينهج نهج القدماء، أمثال: امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة(٣)، فقد نظم الشاعر قصيدة رائية اقتدى فيها برائية عمر بن أبي ربيعة التي مطلعها:

أَمِنْ أَلِ نَعْمِ أَنْتَ غَادٍ فَمُبَكَّرٌ      غَدَاةً غَدِ أُمِّ رَائِحٍ فَمُهَجَّرٌ  
لِحَاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ فِي جَوَابِهَا      فُتْبِلِغَ عُدْرًا وَالْمَقَالَةَ تُعَذِّرُ(٤)

وكان لشاعرنا مغامرات كمغامرة عمر بن أبي ربيعة مع محبوبته (نعم) عندما جاءها ليقضي معها ليلته، وفي الصباح لم يعرف كيف يخرج من الخدر فقصت (نعم) على أخواتها ماجرى، فاقترحت الأخت الصغرى أن يرتدي عمر لباس النساء ويخرج متنكراً، فلا يعرف فيؤذى(٥).

وتحدث الشاعر يوسف الثالث في قصيدته الرائية عن تكبده المخاطر من أجل الدخول لخدر محبوبته في الليل خلسة، فهو يريد أن يصور لنا حصانة خدر صاحبتة التي تمتع بها على عجلة من أمره، غير آبه بأولئك الحراس الذين يقومون على حماية خدرها، فهو

يتجاوز الصعوبات كلها من حراس، أو معاناة رقيب؛ ليأتي إليها في نهاية المطاف، فكل أمر عسير يهون في سبيل الوصول إلى المحبوبة، يقول:

وخاطرتُ بالنفس الشعاع بمأزقٍ يُرى لو شيج الخطّ فيه تخطر  
إلى أن ولجت الخدر والشوق غالبُ وكلّ عسير في الهوى متيسر- (٦)

وكان الشاعر قد تحدث عن مغامراته معها، وكيف قضى- ليلته في أحضانها، ونرى الشاعر نفسه يذكر تمكنه من المآرب والملاذات والشهوات، ولكنه يعرض عنها حفاظاً على ما في نفسه من العفاف والطهر، يقول:

فقبلتُ ما بين السوالف والطلّي وعانقتُ منها الغصنَ فينانَ أخضر-  
ونزّهتُ طرفي في محاسن وجنةٍ أرّنتني ما قد قيلَ عدنٌ وكوثر  
كلانا عليه للعفاف مُـلاءةٌ ومن عَسقِ الظلّماء ستر مدثر- (٧)

والملاحظ أن الشاعر يجد ذاته في كل ما يتعلق بعالم المغامرة التي يخوضها في عالم المرأة، وقد شاء أن يقتسم معها البطولة الغزلية التي انصرف فيها إلى تصويرها على الرغم من الأهل والحراس والرقباء وعالم الوشاة (٨).

ويبدو أن يوسف الثالث تأثر بالشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة أكثر من مرة، يقول:

من شفيعي يوم الرسول فياني ضقت ذرعاً بهجرها والكتاب (٩)

فالشطر الثاني تضمين من قول عمر بن أبي ربيعة:

من رسولي إلى الثريا بآي ضقتُ ذرعاً بهجرها والكتاب (١٠)

وتأثر أيضاً بشعراء العصر- العباسي ومنهم (الوأواء الدمشقي)، في إطار الوصف والغزل، يقول يوسف الثالث في وصف محبوبته:

تشير بعناب وترنو بنرجس وتعطو ببلور وتبسم عن در (١١)

فقد ضمنه معاني وأوصاف من بيت الوأواء:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتُ وزداً وعصتُ على العنابِ بالبرد (١٢)

فقد وافقه في تشبيه العيون بزهر النرجس، والأصابع بثمر العناب.

وتأثر الشاعر بطريقة أبي نواس في نظم الشعر لاسيما شعر الخمر، إذ صدر القصيدة التي وصف فيها الخمر، وتغزل بفتاة مسيحية بالعبارة التالية: ((ومن منظومنا على وجه المجاز على طريقة أبي نواس، ونستغفر الله)) (١٣)، ومطلعها:

أهلاً بيوم الموسم المشهود إذ جدّد القسيسُ فيه عهودي  
فصّ الختام عن الدنان مُفتّحاً باب التنزّه في الحسان الغيد (١٤)

أما بالنسبة للغزل المرتبط بالخمريات عند يوسف الثالث فبالرغم من تراجعها في نهاية عصر الموحدين بعد سقوط الكثير من المدن الأندلسية على أيدي الإسبان، بدأ هذا الفن يظهر في هذا العصر الذي اتسم بالرخاء، والازدهار الثقافي، وساعد على ذلك النهوض المجالس التي كانت تجري في أحضان الطبيعة (١٥).

إن الشعر الأندلسي بالرغم من اختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية، ليس إلا تكراراً للمعاني والصور التي استنفذت قبلاً في الشعر المشرقي، ولم يكد يتجدد إلا في ظاهر الأسلوب كالوزن والقافية المتنوعة، والمعاني التي تصدت لها قصائد الخمر الأندلسية لم تخرج عن عمود الشعر العربي القديم، إلا ببعض التعقيد، والمعاني التي سيطرت عليها من الخارج (١٦).

ويتفنن الشاعر يوسف الثالث في وصف الخمر، فيصفها بأجمل أوصافها، على الرغم من قلة أشعاره فيها، فقد جمع معاني السابقين في وصفها وجمال لونها، فبعض أبياته اختصت ببيان جمال الخمر، والبقية وردت ممتزجة مع وصف الطبيعة والغزل، يقول يوسف الثالث:

خذها براً ووقها حمراء كالورس بكرأ مُعتقةً تحكي سنا الشمس  
رقت فما إن تبين من لطف وما تُنال سوى بالوهم والحدس  
كأنها وحبابُ المـزج بيض الثنايا على مرشف لعس  
أطلعتها قمرأً كفي لها فلكٌ تدور منه على أنامل خمس (١٧)

وهذه المقطوعة نجد لها نظائر كثيرة في شعر أبي نواس، وغيره من الشعراء الذين أكثروا من ذكر الخمر، وتغنوا بمجالسها (١٨).

كما اقتبسها يوسف الثالث من المتنبي في لف الغزل بالحماسة، وهذا يدل على عمق تأثر يوسف الثالث بالمتنبي (١٩).

فقد نجح الملك الشاعر في تقليد هذا الفن، ويبدو أن إعجاب يوسف الثالث بهذه الطريقة، لثقافته الشعرية الرصينة بأدب المشاركة، قد جعل إنتاجه في هذا الغرض متلاحماً مع الحماسة مع إبداع الصناعة، متألقاً يدل على تمكن في المحاكاة، وهي تقترب من روح قصائد المتنبي في ذكر النوى والدموع ووصف جمال المحبوبة، ثم يكون التخلص بسلاسة إلى المدح وذكر الطعان والسيوف (٢٠)، ويدل اقتحام يوسف الثالث لهذا الفن على رغبته في بيان قدرته الشعرية، وأنه بوصفه شاعراً أندلسياً - قادر على خوض هذا الغرض، الذي يجمع بين رقة الغزل وعدوبته وقوة الحماسة وصخبه، إن طبيعة الشاعر يوسف الثالث امتزجت فيها معاني القوة والسلطة والتعالي في الحسب والنسب والرياسة مع الرقة والعدوبة والخضوع للمعشوقة، هذه النفسية أخفت بداخلها إحساساً بين التكبر والتذلل، فنراه عندما يتكلم ويشكو من حبيته يمزج الرياسة والحماسة والفخر بمعاني التوسل واستجداء عطف الحبيبة ورضاها، ففي هذا الاتجاه يقول الأستاذ محمد غنيمي هلال: ((إن طبيعة الشاعر الفارس هي مصدر هذا الشعر الذي يعبر عن روح العاطفة، وإن هذين الجانبين لا يتناقضان بل يتكاملان وهذا الشعر الفروسي يُفسره البيئة العربية طبيعة مجتمع)) (٢١). إن هذا الخضوع والانقياد بجانب التعالي والفروسية ربما يكون مفتعلاً من جانب الشاعر لإظهار حبه وتمسكه بحبيته، يقول في ذلك:

جفون لحاظ أم جفون سلاح      وسُمر قدود أم نصول رماح  
لها الغارة الشعواء يفعل حدها      بأفئدة العشاق فعل صفاح  
وتقصر- عنها المهرفات إذا انبرت      إلى ملتقى الأبطال يوم كفاح (٢٢)

فيمزج بين جفون محبوبته وجفون السلاح (غمدها)، وبين قدها ونصول الرمح استطاله واستقامة، كما أخذت الغارة الشعواء تفعل فعلها في قلوب العشاق مثلما تفعل في الفرسان في ساحة المعركة، وكأن الشاعر قد دخل حالة حرب وليست حالة حب، ليرينا مدى امتزاج الرقة التي تملأ قلبه مع البطولة والحماسة التي تؤجج مشاعره وتجعله متهياً لخوض الحروب، وله في السياق نفسه:

وكم قد سباني من سيبها      بزرق العيون وزرق الرياح  
وكم أوقعت في الهوى فتنة      ببيض الثنايا وبيض الصفاح  
فأبردت بالضم ما بالغيليل      وآسيت بالثلم ما بالجراح  
وإن أنهلت حسبها مورداً      ثغور الأعادي وثرغ الأقاح (٢٣)

ان للمرأة صلة وثيقة بالفروسية والحماسة ((لأنها تشجع الفارس وتحمله على الصبر والثبات، وهي إلى ذلك توحى له أجمل الغزل الحماسي الذي يجتمع فيه الحب والفخر وتنبعث منه مشاعر العاشق المفتون مؤتلفة بفضائل الفارس الجيد)) (٢٤)، فهي إذاً مبعث النص ومغزى دلالاته وإيماءاته العميقة التي يمتزج فيها الفخر والحماسة بالعشق مؤكداً كونها رمزاً للقوة المعنوية التي يستلهم منها الشاعر قوته وعزمه في لحظات اللذة والضيق، ويستمد منها عزماً يفضي إلى فعل بطولي كبير، وجاءت هذه النغمات الحماسية في شعر الغزل متصلة بروحه وحياته وكيانه، النفس تميل وتسكن إلى ما يوافقها، يوسف الثالث كانت نفسه تسكن عندما يبوح بما يشعر وما يوافق هواه، فتأتي أشعاره سلسلة غير قلقة مستقرة معبرة عن أعماقه.

أما النسب الحجازي وهو نوع من الغزل الذي حدا فيه الشاعر حذو شعراء الغزل العذري المشرقي عموماً وحجازيات الشريف الرضي على وجه خاص، وامتازت أجواء هذا الغزل بالعفة وذكر المناطق الحجازية، والأجواء البدوية، فيقول في ذلك:

تذكر والذكرى تهيج البلا بلا      ركائب قد أمّت من الغور بابلا  
تباري هبوب الريح      وتحكي إذا تبدى رسوماً موثلا  
سلوها عن الأجرع من بطن توضح      وهل وردت ماء العذيب نواهلا  
وهل نعم التنعيم بعد بعادنا      وحلى الحيا منها بطاحاً عواطلا  
وهل خطرت بالرمل آهاً من أهله      سقاه رباب المزن سحاً ووابلا  
وما أملى فيه مهاة ورملة      سوى سكن بالرمل أصبح نازلا  
تقربه الأوهام مني وإن نأى      معيداً لذكراه وإن كان غافلا (٢٥)

إنَّ ذكر الشاعر لهذه المدن الحجازية تدل على تمسكه وحنينه لأصله العربي، وإن كان لم يزر هذه المناطق حقيقة، فنجده يغازل الأعرابيات ويطارحهن الهوى ملتزماً العفة العذرية، فيقول:

أبصر عن نجد فؤاد متيم      وتنسى ليالي بالمصلى وتكفر  
فإن غبت عن نجد فليس بغائب      ضمير يناجي أو فؤاد يفكر  
عسى الله أن يشفي فؤاد متيم      بملعب آرام به الأسد تزائرُ  
وفتنة الحاظ أباحت حمى التقى      وشاف ماء الحسن فيه محيرٌ (٢٦)

إن هذا النسيب الرقيق خلق جواً امتزجت فيه معاني الحب السامي المحافظ على كرامة المعشوقة وشرفها، ويقول أيضاً:

وما أشد الوجد من نازح      فؤاده يخفق خفق الجناح  
البابلي الطرف ألقى به      ومن شرك اللحظ فكيف السراح  
مسكي ريق من يدقه يهم      من لذة السكر وساقه صاح  
علقته والشمل منا كما      تنظم العقد ودار الوشاح (٢٧)

يصور الشاعر مغامرته الحجازية بمعان تبوح بأسرار، منها الريق الذي يسكر الطرف الذي أوقعه في شرك الهوى، المناطق التي تدل المشرق والرحلة إلى الحجاز. وواضح أن وجه التقليد غالب على شعر يوسف الثالث، وكان ذلك في نقله للمعاني الدانية، والمتداولة التقليدية، ترد ضمن قصائد الغزل والطبيعة، وتعنى بالصورة المادية، وتجاري روح الأسلوب القديم، وكان للطبيعة بجمالها وبهجتها، وبدائع رياضها، وأزهارها، وجداولها أثر كبير في إقبالهم على الشرب واللهو، مما أدى إلى التمازج، والتلازم بين وصف الطبيعة والحديث عن العقار، فالطبيعة محفز ومحرك لتعاطي السلاف (٢٨).

## ٢. الرثاء:

الرثاء فن قديم قدم الشعر العربي، عرفه شعراء الجاهلية والإسلام على مر العصور، ويجمع كثير من المؤرخين أن أول قصيدة قيلت في الشعر العربي كانت في الرثاء (٢٩)، ويأتي

شعراء الأندلس ليتوسعوا فيه، ومع أن رثاءهم لا يختلف في معانيه وأساليبه عن رثاء المشاركة، إلا أنه يتميز بميزة أخرى، وهي الإكثار من التفعج والتحويل والأحزان (٣٠). وكان رثاء المدن والممالك الزائلة في الأندلس أكثر روعة أحياناً من رثاء شعراء المشرق، فقد أشجاهم أن يروا ديارهم تسقط بلداً إثر بلد في أيدي الغرباء من الصليبيين، فبكوا بكاء من يبكي على فراق وطن أحبه وفتن بجمال طبيعته ورخاء أيامه (٣١).

وهذا اللون من الشعر تعبير ذاتي بطبيعته، ينفس عن لواعج النفس وانفعالاتها إزاء موقف معين، وهو وسيلة لتكريم المراثي وتخليد مآثره، وهو في الوقت نفسه دليل على مدى إجلال الشعراء للمراثي نظراً لمكانتها في النفوس الشاعرة (٣٢).

وقد حفل الأدب قديمه وحديثه بأشكال متنوعة من صور الحزن والرثاء، نتيجة للظروف المأساوية التي مر بها، ونجد نوعين من الرثاء، فهناك الرثاء الخاص، أو الشخصي وهو الرثاء الذي قيل في الآباء والأزواج والأبناء والإخوان والأصدقاء، والرثاء العام وهو الذي يتناول رثاء الملوك والسادة والأشراف، حيث كان موتهم يمثل حدثاً عاماً لكل أفراد القبيلة أو المجموعة المتجانسة من أي شعب (٣٣).

وقد نظم الشاعر يوسف الثالث قصيدة رثاء في والده، سار فيها على منهج الشعراء القدماء بافتتاحها بلفظة (خليلي) إذ استوقف صاحبية سواء أكان ذلك حقيقة أم مجازاً ليبدأ بعدها التساؤل عن أمور يظهر من خلالها مدى حزنه على فقد والده، يقول يوسف الثالث:

خليلي أين الصبر منا ويوسف	وأين أياديه الكريمة تصرف
وأين ليال بالسبيكة نمتها	ولا منظر للدهر نحوي يطرف
على ظلال من عناية يوسف	ودوني حسام للخلافة مرهف (٣٤)

بدأ الشاعر يوسف الثالث قصيدته في رثاء والده بالتساؤل عن الصبر، فهناك الكثير من الناس يخونهم الصبر، ويعجزون عنه، حيث أراد أن يبين لنا أن موت والده كان حدثاً كبيراً في حياته، لدرجة لا يجد معها الصبر الكافي لهذا، ربما كان هذا إشارة منه إلى أنه بموت والده تعرض لكثير من الإساءة من قبل أخيه الذي أبعدته عن الحكم ووضعه في السجن، إذ فقد الشاعر من كان يحميه ويؤازره في حياته، بعد ذلك شرع الشاعر في تعداد

مآثر والده وصفاته انسجاماً مع مقومات المراثة العربية، ولكنه لم يلجأ إلى تفصيل مناقبه كما جرت العادة عند شعراء المراثي، فقد اكتفى بالإجمال دون التفصيل، حيث أشار إلى أن والده كان صاحب أيدٍ كريمة، وقد شاع في عصره الأمان، وتذكر أيامه معه في (السيبكية)، تحت عنايته ورعايته (٣٥).

وفي قصيدة رثى فيها أخاه وأراد أن يعبر عن فقدته له وحمائته ونصرته، يقول:  
 وكنت مجنّيّ دون من كنتُ أتقي      أذاه وسهمي في الخطوب وصارمي  
 فيا وحشة القلب الذي كنت أنسه      لقد عاد منه أهل مثل طاسم (٣٦)

فصدر البيت الأول تضمين من قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم):  
 فكانَ مجنّيّ دونَ منْ كُنْتُ أتقي      ثلاثُ سُخُوصٍ كاعِبانٍ ومُعَصِرُ (٣٧)  
 وقد وقف ابن رشيق عند قضية رثاء الأبناء والزوجات، من حيث صعوبة الموقف الذي قد يضيق على الشاعر أن يقول فيه رثاء وتأييناً، يقول: ((ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات)) (٣٨)، وتبقى قصيدة جرير في رثاء زوجته درة ثمينة في الأدب العربي القديم، ومنها قوله:  
 لولا الحياءُ لعادني استِعبارُ      ولزرتُ قَبْرَكَ وَالْحَبِيبُ يُزارُ (٣٩)

وإذا ما نظرنا إلى قصائد يوسف الثالث في رثاء زوجته، نراه يصرخ معبراً عن الخسارة الفادحة التي ألمت به بفقدان هذه الزوجة، ورفيقة الدرب، إذ حرص الشاعر على استعمال وسائل مختلفة للتأثير في المتلقي، وذلك لأن شعوره بفداحة المأساة جعله لا يطيق حملها وحده، فأراد أن يشرك معه جمهور عصره، والعصور اللاحقة، فلجأ إلى مخاطبة العقل والوجدان وإلى مؤثرات فنية مختلفة، فمخاطبة العقل تتجلى في استفتاحه القصيدة بطرح أسئلة استنكارية تحتوي على حكم فلسفة الحياة والموت، أي استبعاد عودة زوجته وجمع الشمل، إضافة إلى الأسلوب الحوارية، وفي محاولة تشخيصية بسبب المأساة، وفي الدعوة إلى أخذ العبرة والعظة وغير ذلك، يقول:

أحقاً يعود الشملُ بعد شتاتِهِ      جميعاً ويحيي الأنسُ بعد مماتِهِ  
 وينعم بالسُلوانِ قلبٌ مُقَلَّبٌ      ويألفُ جفنُ العينِ بعضَ سناتِهِ  
 هو الدهرُ قد يُبدي الجميلَ وإنما      مسرّته مقرونَةٌ بمسأتِهِ

فوا أسفا أن أنجم الروض يانعاً لم أجن ما قد راق من زهراته (٤٠)

ويتابع يوسف الثالث قصيدته مفصلاً القول في خوضه الظلام سعياً للقاء محبوبته، ثم يصف الشوق والحنين إليها، وكيف أن الصبح كان نهاية اللقاء، تعود بعدها نبرة الأبيات حزينة ملتاعة تخاطب الغمام والريح بألم وشكوى. ومن هنا يتخلص إلى الرثاء بأسلوب لا تحس معه بانبتات، مع أن الغزل يبدو في الظاهر موضوعاً بعيداً عن الرثاء، غير أن ختم المقدمة الغزلية بها يوحي بالحزن والكآبة شكلاً مدخلاً ملائماً بل موقفاً ومحكماً للرثاء، والراجح أن يوسف الثالث مزج الغزل بالرثاء سعياً وراء تحقيق الذات واستعراض براعتها.

وفي قضية مشاركة الشاعر الطبيعة لمشاعره في موقف الرثاء يرى الدكتور مصطفى الشكعة أن هذا الأمر من المبالغات، إذ يقول ((إن الأندلسيين أدخلوا الطبيعة في جميع مواضيع أشعاره، ومن القضايا المسلم بها أن شعر الطبيعة يتداخل في أكثر المناسبات مع أبيات حب وغزل أو مقام شراب ومنادمة، يتساوى في ذلك شعر الطبيعة المشرقي وأخوه الأندلسي، ولكن شعر الطبيعة الأندلسي قد أحس بقوته وانتشاره وسطوته، ففسد أنفه في فنون أخرى من فنون الشعر التي قد يبدو الارتباط بينها وبينه أمراً لا بأس فيه ولا غضاضة، مثل مزج المديح بالطبيعة مزجاً يكاد يخرج بالقصيدة عن هدفها الأصلي، وهو أمر قد نقبله على علاته، ثم لا يكتفي بذلك بل ينطلق مقتحماً ميدان الرثاء، آخر معقل يمكن أن يتوقع الدارس الوصول إليه، وهو أخطر ما في الأمر، يصر- شعر الطبيعة وقد اقتحم المرثية جلالها ووقارها أن يدخل إليها متمنطقاً بنكهته حاملاً على أردانه أبياتاً من الغزل، فإذا بنا في آخر المطاف أمام مرثية تجمع إلى صفة الحزن التغني بالطبيعة والتغزل بالمحجوب)) (٤١).

### ٣. الوصف:

#### أ. وصف الطبيعة:

قد أملت الظروف السياسية، والاجتماعية، والبيئية التي عاشها الأندلسيون على شعراء الأندلس النزوع إلى موضوعات شعرية أكثر من غيرها، فجمال الطبيعة الأندلسية، وسحرها الأخاذ، دفعهم إلى الإكثار من وصف الطبيعة، والتفنن فيه، وتنوع الأصول في

المجتمع الأندلسي، وحرية المرأة دفعهم إلى التنوع في وصف مظاهر الحياة الاجتماعية، والتفنن في شعر الغزل، وما اتصل به من مجالس الغناء، والطرب، واللهو، والخمر، وكان لسقوط مدنهم في أيدي الإسبان أثر بالغ في الإكثار من شعر الاستنجاد، وشعر رثاء المدن، والشعر السياسي، والتاريخي بشكل عام (٤٢).

وظهر الشعر الوصفي في أكثر أغراض الشعر، وأظهر الأندلسيون فيه عبقرية نادرة لا سيما عندما تعرضوا إلى وصف الطبيعة، وجمال العمران، ومجالس الأُنس، والطرب، وهناك قصائد وصفية في الطبيعة، ومظاهر العمران، والحروب، والسفن ومجالس اللهو والغناء، وغير ذلك الكثير من الموضوعات (٤٣).

لقد أوغل الأندلسيون في الوصف إيغالا شديدا، وأكثروا فيه من التشبيه، وأكثروا في تشبيحاتهم من التقريب بين المتباعدات، كما أنهم وصفوا الأمور في بطةٍ وتراخٍ، فتوقفوا عند الدقائق، وأطالوا الكلام فيها كما يفعل أصحاب النقش، وأكثروا من الأحاجي والألغاز والإشارات الدقيقة، وقد سكنت الطبيعة أنفسهم، فعبّر عنها شعرهم في أغراضه المختلفة، من غزل ومديح ومجلس خمر ورثاء، وإذا كانت الأغراض التقليدية من مديح وغزل قد وصل المشاركة فيها إلى ذرى شائخة، فإن شعر الطبيعة مما يحسب للأندلس، بما امتاز به شعراؤها من إبداع هذا الغرض، وتوسيع لموضوعاته، حتى شمل الدقائق الصغيرة في كل روضة ونهر، كما وجد الأندلسي في الطبيعة موضوعاً غنياً يمكن إفراده بمقطوعات وقصائد خاصة به (٤٤).

ويبقى - بعد أن عرفنا أثر التيارات المشرقية في شعر يوسف الثالث - أن نسلط الضوء على طبيعة الشعر، ومحضين أثر المشاركة من شعراء الطبيعة في شعره. لنخرج بعدها بنتيجة عن مدى تغلغل الاتجاهات المشرقية في شعر يوسف الثالث. ومن الشعراء الذين أشير إلى تأثر يوسف الثالث بهم في هذا الغرض الصنوبري، وللصنوبري طريقة في مزج شعر الطبيعة بوصفه الغرض الأساسي بالغزل، يقول الصنوبري:

يا ريمُ قومي الآن ويحكِ فانظري      ما للربى قد أظهرت إعجابها  
كانت محاسنُ وجهها محجوبةً      فالآن قد كشفَ الربيعُ حجابها (٤٥)

وهو يصف الأرض في فصل الربيع، بعد أن انزاح عنها غطاء الثلج. ويلاحظ أن الصنوبري يكثر الحديث عن الثلج وفصل الشتاء، في قصائد عديدة له، يقول في إحدى ثلجياته:

والجوُّ يجلي في البيا      ض وفي حُلِّيِّ الدرِّ يُعْرَضُ  
أظننتُ ذا ثلجاً وذا      وردٌ من الأغضان يُنْفَضُ  
وردُ الربيع مُلَوَّنٌ      والوردُ في كانون أبيض (٤٦)

ومن وجوه تأثر يوسف الثالث بالصنوبري في وصف النار قوله يصف لنا هذا الحب وكأنه نار أحرقت جسده، شدة أثر هذه النار فقد اختار لها اسماً من أسماء جهنم (لظى) التي وردت في القرآن الكريم ﴿كَلَّا إِنَّهَا لَلْأَلْطَى، نَزَّاعَةً لِّلشَّوْىِ﴾ (٤٧)، للدلالة على أن هذه النار لم تحرق جسده فقط، وإنما أذابته حتى لم يعد له وجود في الحياة، يقول:

فالجسم أسمى مُذاباً من لظى حُرِّق      والقلب أضحى بسيف البين مجروحاً (٤٨)

والصنوبري يقول في اللهب:

حُسْنٌ خَدَّ المَعشوقِ فِيهِ وَفِيهِ      حَرُّ أَحشَاءِ عاشِقٍ مَحزُونِ (٤٩)

ويبدو أن ما أُشير إليه من مزج الطبيعة بالغزل ملمح واضح في شعر يوسف الثالث، تأثر فيه بالصنوبري، وعندما نقول إن يوسف الثالث متأثر به، فإننا كان هذا من باب تفوق الصنوبري في التعبير عن هذه الطريقة، وشهرته في ذلك، مما دعا الشعراء المتأخرين عليه كيوسف الثالث إلى قراءته ومحاكاته.

ويجدر التنويه هنا بشاعر آخر أكثر من مزج الطبيعة بالغزل، وبرع في ذلك، إنه ابن الرومي، الذي تزخر قصائده بالربط بين مشاعر الغزل ومظاهر الطبيعة الجميلة (٥٠)، وقل أن تجد موضعاً في ديوانه فيه غزل وليس فيه ذكر لمنظر جميل من الطبيعة، بل إن الغرضين عنده يكادان يلتحمان في أبياته.

يقول ابن الرومي:

جاءت تَدافُعُ في وَشِيِّ لها حَسَنٌ      تَدافُعُ الماءِ في وَشِيِّ من الحَبَبِ  
فأعرضتُ حلوةَ الإعراضِ مُرَّتَهُ      بزفرةٍ كنسيمِ الروضِ ذي الرَّبِّبِ (٥١)

ويقول:

أَحْمَلُهَا هَبَّاتِ كُلِّ جَنُوبٍ      أَحْبَابِي كَمْ لِي نَحُوكُمْ مِنْ تَحِيَّةِ  
شَمَالٍ عَلَى نَائِيِ الْمَحَلِّ غَرِيبِ      فَلَا تَرَكُوا رَدَّ السَّلَامِ إِذَا جَرْتُ  
سَوَى شَرِيَّةٍ مِنْ رِيقِ غَيْرِ مُثِيبِ (٥٢)

وليس غريباً أن يتأثر يوسف الثالث بشاعر كابن الرومي، بما له من شهرة وتميز، وخاصة في موضوعات يناسب يوسف الثالث أن يتفاعل معها، بوصفه أندلسياً، ومن هنا جاءت هذه الطريقة - واضحة الظهور في ديوانه متأثرة بنماذج مشرقية سابقة في ذلك. والسري الرفاء من الشعراء الذين انطبعت بصماتهم الفنية في شعر يوسف الثالث، وخاصة فيما يتعلق بذكر مجلس الخمر في فصل الشتاء، حيث يبدو بنصاعته إلى جانب الخمر بحمرتها القانية، يقول السري الرفاء:

تَلَأَلَتْ الرُّبَى لِمَا عَلَاهَا      كَأَنَّ عَلَى الرُّبَى أَثْوَابَ آلِ  
كَأَنَّ ذُرَى الْعُصُونِ لَبَسْنَ مِنْهُ      حَلَى الْكَافُورِ رَبَّاتُ الْحِجَالِ  
تَجُولُ الْعَيْنُ فِيهِ وَهُوَ فِيهَا      كَشُهِبِ الْحَيْلِ رُحْنٌ بِلَا جِلَالِ  
وَسَاقٍ كَالِهَلَالِ يُدِيرُ شِمْساً      عَلَى النَّدْمَانِ فِي مِثْلِ الْهَلَالِ  
تَرَى الْأَقْدَاحَ مِنْ بَيْضِ خِفَافٍ      يُصِرُّ فِيهَا وَمِنْ حُمْرِ ثِقَالِ (٥٣)

ويقول يوسف الثالث في معنى ذلك:

بعيشك عجلها سُلَافاً مُدَامَهُ      وَدَعْ مَنْ يَحَاشِيهَا يَمُوتُ نَدَامَهُ  
فَإِنْ أَكُّ نَشْوَاناً فَذَلِكَ جَنَّةُ      وَإِنْ أَكُّ سَكْرَاناً فَذَلِكَ قِيَامَهُ (٥٤)

وكما تغنى الشعراء بطبيعة الأندلس الحية والصامتة، نراهم قد تغنوا كذلك بوصف طبيعتها الصناعية، ممثلة في وصف القصور التي أسرفوا في تشييدها على غرار قصور الأمويين والعباسيين في المشرق، واتخذوها منتجعات للراحة والاستجمام، بعيداً عن مقر الحكم بالحاضرة هذه القصور الشاحخة الباذخة التي أبدعت يد الفن في هندستها، وزخرفتها من الداخل والخارج وتأنقت في إنشاء حدائقها وكل ما يتعلق بها (٥٥)، ونلاحظ

ذلك من خلال تأثره بالبحثري وخاصةً فيما يتعلق بوصفه (الجمال المصنّع) المعبر عن مظهر الترف والفخامة، كقصيدته المعروفة في وصف إيوان كسرى التي مطلعها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنَسُ نَفْسِي- وَتَرَفَّعْتُ عَن جَدَا كُلِّ جِيسِ

مُغَلِّقٍ بِأَبْهُ عَلَى جَبَلِ الْقَبِ قِ إِلَى دَارَتِي خِلَاطٍ وَمُكْسِ  
حِلَلٌ لَمْ تَكْ كَأَطْلَالِ سُعْدَى فِي قِفَارٍ مِنَ الْبَسَابِسِ مُلْسِ (٥٦)

إن تأثر يوسف الثالث بشاعر كالبحتري لشهرته وعلو شأنه، ولييئة الأندلس الترفية تفرض على شاعرها الالتفات إلى مظاهر الجمال وال عمران فيها، ووصفها فقد وصف يوسف الثالث القصور التي كان شعراء الأندلس يتنافسون في تصويرها أيام عزها، وفي رثائها والتفجع عليها بعد خرابه، يقول يوسف الثالث:

عرج ركابك أن مررت بمرّج طاب المعاجُ به ولدًا المنشأ  
حيث القباب معالم مشهورة والملك يحفظ بالسيف ويكلاً (٥٧)

#### ب. وصف المعارك والحروب:

وتجلى ذلك العزم في الفتوحات التي قام بها، وتحرير حصن الصخرة، إذ شكك الناس في قدرته على تحريرها لكنه استطاع ذلك، وتحدث التاريخ عن هذا الفتح الجليل، الذي نظم فيه يوسف الثالث قصيدة عارض فيها قصيدة ابي تمام في (فتح عمورية)، إذ شكك الناس في قدرة الخليفة المعتصم بالله في فتح عمورية، ونصححه العرافون والكهنة بالألا يتوجه إليها في هذا الوقت لأنها لن تفتح في هذا الوقت، لكن الخليفة توكل على الله وتوجه إليها وفتحها، يقول أبو تمام:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدَّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ  
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصفائحِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ (٥٨)

وقد نظم يوسف الثالث قصيدته في تحرير حصن الصخرة على الوزن الشعري نفسه لقصيدة ابي تمام، إذ يقول:

بكر الفتوح وصنع الله مرتقبٌ تملي عجائبه الأيام والحقبُ

والملحدون بما قالوا وما فعلوا      للسيف ما كسبوا والمحو ما كتبوا  
 فيما مبيناً لما يُلقيه من حجج      صدقُ البراهين لا شكٌ ولا ريبُ  
 من الذي يصفُ الأملاك قاطبةً      ولا يرى حقنا الحق الذي يجبُ

أهلاً بطارقها في جُنج ليلته      لم يثنه عن جماها المعقلُ الأثيب  
 وقايةُ الله نادته على ثقة      الله يسترُ ما لا تستر الحجب (٥٩)

وللخيل حضور في وصف المعارك، فالبطولة أن البطولة عندئذ: ((موزعة من خلال ضرب من التوحد، أو البحث عن الذات من خلال الآخر، أو من خلال اقتسام البطولة المشتركة التي لا يستطيع فيها الإنسان الشاعر الاستئثار بالبطولة المطلقة لذاته المفردة، لذلك لدينا الجواد العربي الأصيل الذي لا يتخلى عن الفارس، بل يصبح جزءاً من كيانه في ميدان المعركة، ابتداء من مرحلة الاعداد لها، وانتهاء بموقفه من توزيع الغنائم، إنه البطل الآخر الذي يسانده في محنته، فله عليه حق الاعتراف بدوره الذي يصوره في إطار فلك البطولة)) (٦٠).

والشاعر يوسف الثالث من الشعراء الذين اعترفوا بحق الخيل عليهم في تحقيق الانتصار في المعارك، يقول:

فإن لنا الخيلَ العتاق إذا انبرت      تحال بأيدي الريح منها الشكائم  
 تحط بهامات الكفاة محارباً      لها ساجدٌ منهم وآخر قائم (٦١)

وهذه الخيل الأصيلة هي مكان الراحة بالنسبة للفرسان، وظلهم هو غبار المعركة، أما مورد هذه الخيل ليس مورد الماء العذب، وإنما أرض المعركة، إذ إن هذه الخيل متعطشة للارتواء من دماء الأعداء، يقول:

نريحُ بها حيث الظلال عجاجةً      ونوردها حيث الردى متلاكم (٦٢)

صور الشاعر لنا مشهد النبل وهي تتطاير فوق رأس هذه الخيول، وكأنها دراهم لامعة منشورة فوق رأس العروس، ووجه الشبه بين الرماح والدراهم هو اللمعان، حيث أن لمعان هذه الرماح وهي متطايرة يشبه الشرر المتطاير دلالة على سرعتها، يقول:

يُرى النبل عن لباتها متطيراً      كما نثرت فوق العروس الدراهم (٦٣)

وعجز البيت السابق هو العجز ذاته لبيت وصف فيه المتنبي سيف الدولة الحمداني في إحدى معاركه، حيث فتك بالأعداء وأصبحت جثثهم منثورة، يقول:

نَثَرْتَهُمْ فَوْقَ الْأَحْيَدِ كُلِّهِ كَمَا نَثَرْتَ فَوْقَ الْعُرُوسِ الدَّرَاهِمَ (٦٤)

يستشعر يوسف الثالث أهمية الخيول بوصفها عنصراً مشرقياً أصيلاً لا غنى للأدب عنه، ولا اكتمال للفحولة إلا به، فاتخذ الأدب وسيلةً للمباهاة المتخيلة على تلك الحياة، وفي معرض الحديث عن شعر الطبيعة عند يوسف الثالث.

### المضمنات والمعارضات:

ويعني ((تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً، مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة، وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، أو الحالة التي يجسدها ويقدمها...)) (٦٥).

فبالرغم من أن لكل شاعر شخصية مستقلة، وأسلوباً خاصاً، إلا أن ذلك لا يمنعه من التفاعل مع غيره من الشعراء الآخرين وأساليبهم، بل إن هذا التفاعل يمد العمل الأدبي بالنضج والحيوية، فالشعر الذي لا يتصل قائله بغيره يظل بدايئاً، منغلقاً على نفسه، يجهل مناحي الشعراء وطرقهم، وطبيعة الثقافات التي يستمدون منها ما يعينهم على الإبداع، والشاعر يوسف الثالث من الشعراء الذين كان لهم اطلاع على الثقافات المختلفة، وإنتاج الشعراء السابقين في العصور المختلفة، فقد تأثر بهم وضمن أشعاره أبياتاً من أشعارهم. نجد تأثر يوسف الثالث بالشاعر الأندلسي ابن زيدون، إذ ضمن بيت الشعر التالي معاني من نونية ابن زيدون، يقول يوسف الثالث:

ويوم للسرور هصرتُ فيه غصون الأُنسِ دانية القطاف (٦٦)

وفي المعنى نفسه يقول ابن زيدون:

إِذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا (٦٧)

وكذلك يضمن البيت الشعري أربع مرات متتالية يقول:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا إذا حلت بعقوتها الطغام (٦٨)

فهو ضائع حيث ضيعة قومة، وكعاداته. وحسب ما بيننا في الشاهد لا يريد أن يقول هذا الكلام على لسانه، إنما يأتي به على لسان شاعر قبله مشهور وهو اللغز واللمز لقومه، مما لو كان قالها على لسانه بصيغة خاصة به، وهو يضمن بيت الشاعر العرجي، يقول:

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فِتَى أَضَاعُوا      لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسِدَادٍ تُغْرِ (٦٩)

ونجد نوعاً من التضمن، وهو تضمين بالمعنى لا باللفظ، وهذا ما يطلق عليه (التلميح) حيث تشير في فحوى الكلام إلى مثل سائر أو شعر نادر أو قصة مشهورة من غير أن تذكره (٧٠)، وقد عد بعض النقاد ذلك من باب السرقات الشعرية، وبعضهم من الرفقاء يتلطفون في تلك الألقاب تحريزاً وإحساناً للظن، فيطلقون عليها اقتباساً، وتضميناً، واستشهاداً، إلى غير ذلك من الألفاظ الرقيقة المهذبة (٧١)، فيقول الشاعر من هذا الباب:

فَنَحْنُ أَنَاسٌ لَيْسَ فِينَا تَوَسُّطٌ      فَأَمَّا هَلْكَ أَوْ لِرَفْعَةِ مَقْدَارِ (٧٢)

فكأنه يضمن بيت الشعر الذي يقول:

وَنَحْنُ أَنَاسٌ لَا تَوَسُّطَ عِنْدَنَا      لَنَا الصَّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ (٧٣)

وهذا البيت لأبي فراس الحمداني الذي تجمعة مع الشاعر يوسف الثالث بعض الظروف، من أسر وغير ذلك، لذلك نره يلمح إلى معنى من أجل المعاني عند أبي فراس، فنحن إما أن تكون لنا السيادة والقيادة، وإما أن نوسد تحت التراب ومثل هذا البيت يعد من الأخذ غير الظاهر، ومعنى ذلك، التشابه بين البيت الأول والثاني، ويوصف هذه الأوصاف إذا علم أن الثاني أخذ من الأول، وإذا لم يعلم ذلك، من الجائز أن يكون من توارد الخواطر، أي مجيؤه على سبيل الاتفاق من غير قصد إلى الأخذ والسرقة (٧٤).

بالإضافة إلى تضمين الأشعار، نجد الشاعر يضمن شعره أسماء تراثية وأجنبية ودينية، ففي مجال استعمال الأسماء التراثية استعمال الشاعر أسماء العشاق أمثال: قيس بن ذريح ومحبوبته لبنى، وقيس بن الملوح ومحبوبته ليلى، إذ وظف قصصهم أثناء الحديث عن غربته وبعده عن المحبوبة، ولكي يضيف الشاعر على غزله الشرعية ظل يختار الأسماء العربية القديمة مثل (هند، وسعاد، وفوز، وأسماء، وعائشة..)، وربما اتخذها الشعراء المثل الأعلى الذي كانوا يتلمسونه ويطمحون إليه حين يتغنون بالحب فضلاً عن أن هذه الأسماء فيها إحياءات التعلق بالعروبة والأصالة مع العلم أن في بلاده من الأسماء ماهي متنوعة وجديدة

((وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة، إقامة للوزن، وتحليه للنسيب)) (٧٥).  
فالشاعر كان ملتزماً بالتقاليد، مقلداً الأقدمين في ترديد مثل هذه الأسماء التي ربما دلت على  
محبوبة واحدة هي (سلمى)، كانت البؤرة المركزية في شعر الغزل عند الشاعر فجاءت  
قصائده تتفق وروح هذا الاتجاه، بل إن ما لاقاه من عذاب فاق عذابها، يقول:

غريبان لا تُلفي لنا الدهر سلوةً      نجدد من شأن الهوى ونقرّر  
فقيسٌ ولبنى عن هوانا تقاصرا      ومجنون ليلي في مدانا مُقصر (٧٦)

وفي مواضع أخرى نرى الشاعر يستعير ألفاظاً من المعجم الجاهلي ويضمنها في  
مقدمات قصائده الطللية، يقول:

الأحبي داراً بسقط اللوى      لعل الحبيب يتلك الحلل  
دياراً لسلمى وأتراها      تجود الجفون بوبل وطل (٧٧)

فقد استعار الشاعر اسم موضع في الجزيرة العربية وهو (سقط اللوى)، الذي ورد  
ذكره في مطلع معلقة امرئ القيس، رائد المقدمة الطللية، يقول:

قفانبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ      بسقط اللوى بين الدخول فحومل (٧٨)

كثيراً ما يريد الشاعر التعبير عن معنى من المعاني، ولكنه يرى شاعراً آخر عبر عن  
المعنى نفسه بصورة حسنة متميزة، فيستعير منه هذا البيت ويضمنه في قصيدته، وهذا  
التضمن يحمل إعجاب الشاعر المستعير، وعلو شأن الشعر الذي ضمنه في رأيه، فهو يراه  
رافداً للقصيدة ووسيلة رقي بمستواها، ولا سيما إذا كان المستعار منه شاعراً مرموقاً،  
والمستعار بيتاً متميزاً.

ونرى يوسف الثالث ينثر في ديوانه عدداً من الأبيات لشعراء آخرين على سبيل  
التضمن، وكثير منها لشعراء مشاركة من الفحول، كالمثني، وأبي تمام، وقيس بن الخطيم،  
وأبي نؤاس، ومجنون ليلي .. والتضمن عند يوسف الثالث يكون بأخذ البيت كاملاً أو أحد  
شطريه، ومن خلال استقراء المضمنات عند يوسف الثالث، وقد استشهد بها في شعره  
ونثره، نرى مدى توفيقه في توظيفها.

## خاتمة

تضمنت الصفحات السابقة في حديثها عن الأغراض الشعرية عدداً من الإشارات الأسلوبية التي تدل على تأثر يوسف الثالث بشعراء المشرق، فكان حديثاً عن أسلوب لف الحماسة بالغزل، ولف الحماسة بالثناء، كما أشير إلى تأثر يوسف الثالث بأسلوب الشريف الرضي ومهيار الديلمي في ذكر الطيف، والديار، ونجد، ونسيم الصبا..، وبأسلوب الصنوبري في الغزل المقترن بوصف الطبيعة، على طريقة المحدثين. ونجد أبا نؤاس ممن أثروا في يوسف الثالث في خرياته الممزجة بالغزل حيناً، وبوصف الطبيعة حيناً، كما يلحظ في شعر يوسف الثالث سيره على طريقة العرب من مقدمة طللية أو غزلية، ثم ما يكون من حسن التخلص إلى الغرض، وقد حاول أن يطعم هذه الطريقة المشرقية بنكهة أندلسية، فمزج الغزل بالتغني بجمال الطبيعة، فكأن الطبيعة هي (شعار) الأندلس الذي يهرع إليه شعراؤها كلما أرادوا إظهار أن لديهم كنزاً خاصاً بهم يتفنونون في التعبير عنه.

فهو بين محافظة وتقليد للقوائد العربية النموذجية من جهة، وتجديد وذاتية يعبر فيها عن شخصيته ورؤيته من جهة أخرى، فعبّر صفحات من ديوانه تتمثل قصيدة مشرقية في الصور والأساليب وفي تقسيم القصيدة إلى مقدمة، يتخلص منها إلى الغرض الرئيس، يبدأ بمقدمة غزلية (وإن استبدل بها أحياناً مقدمة في وصف الطبيعة)، ثم يتخلص إلى الغرض الرئيس فالإعجاب بالمشاركة ومحبة شعرهم هاجس شاعرنا في ذلك، فكان تمثله لقصائدهم من باب التقدير والاحترام والإعجاب، ومن جانب آخر كان التجديد لا ينكر عن يوسف الثالث، الذي حفل أسلوبه بالتصوير، تصوير الطبيعة الغنية حوله، فكأنه مصور محترف تلتقط عدسته صغائر البيئة ودقائقها، وتحيلها إلى لغة بارعة الصور والبيان، ويلفت النظر عنده لطائف أبداع التقاطها وتقديمها في ثوب تصويري حسن، وقد برز التصوير الفني بجلاء عند الشاعر يوسف الثالث، وكثرت المصادر التي استقى منها تشكيلات صورته، إذ اعتمد على الموروث القديم، وثقافته الدينية واللغوية، ومظاهر الطبيعة الخلافة الصامته والمتحركة، وواقع المجتمع وبيئته، ومظاهر الحرب ومشاهدها.

## الهوامش والمصادر

١. شهاب الدين أحمد بن محمد بن أحمد بن يحيى، أبو العباس المقرئ التلمساني (ت ١٠٤١هـ)، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد العظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة، ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩، ١١/٢، ينظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط ١٤، ١٩٩٩، ٢١٢/٨، يوسف الثالث: هو السلطان أبو الحجاج يوسف الملقب بالناصر لدين الله بن السلطان أبي الحجاج يوسف المستغني بالله ابن السلطان محمد الخامس الملقب بالغني بالله، ولد في السابع والعشرين من صفر من عام ثمانية وسبعين وسبعمئة، أبعده أخوه إلى سجن شلوبانية؛ ليستولي على عرش غرناطة بدلا منه، وبقي في سجنه حتى عام (٨١٠هـ)، (ت ٨٢٠هـ)، وقيل (ت ٨١٩هـ).
٢. ينظر: مي محسن، شعر يوسف الثالث ملك غرناطة دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٠م، ١٦.
٣. ينظر: أحمد، نجوى معتصم: الغزل في الشعر المصري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠٠٥م، ٦٠.
٤. عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحقيق، فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠م، ١٠٤.
٥. ينظر: ملك غرناطة يوسف الثالث، الديوان، تحقيق، كنون، عبد الله، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٥م، ١٠٠.
٦. يوسف الثالث: الديوان، ٥٧، ينظر: منصور، هبة إبراهيم، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠١٢م، ٨٢.
٧. نفسه، ٥٨.
٨. ينظر: خليف، مي يوسف: بطولة الشاعر الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ١٩٩٨م، ٥٥.
٩. يوسف الثالث: الديوان، ١١.
١٠. عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ١٨٣.
١١. يوسف الثالث: الديوان، ١٩٦.

١٢. الوأواء الدمشقي، محمد بن أحمد: الديوان، تحقيق، سامي الدهان، دار صادر، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م، ٤٧.
١٣. يوسف الثالث، الديوان، ٥٤.
١٤. المكان نفسه.
١٥. ينظر: ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، مكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ٣/ ٢٨.
١٦. ينظر: حاوي، إيليا، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ١٩٦٠م، ٣٥٠، وينظر: الطويل، يوسف، مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩١م، ٧.
١٧. يوسف الثالث، الديوان، ١٥٥. الورس: نبتٌ من الفصيلة القرنية الفراشية ينبت في بلاد العرب والحبشة والهند، وثمرتها قرن مغطى عند نضجه بغدد حمراء، ويوجد عليها زغب قليل يستعمل لتلوين الملابس الحريرية، لاحتوائه على مادة حمراء، ينظر: أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، سوريا.
١٨. ينظر: حاوي، إيليا: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، ٢٩٠، ينظر: ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م، ٣٤٣.
١٩. ينظر: المكان نفسه.
٢٠. ينظر: المتنبي، أحمد بن الحسين، الديوان، دار إحياء التراث، بيروت-لبنان، ١٩٦٩، ٤/ ٧٦.
٢١. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ٢٠٠٥م، ١٩٠ - ١٩١.
٢٢. يوسف الثالث: الديوان، ٢٥ - ٢٦.
٢٣. نفسه، ٢٦، وينظر أيضا: ١٥٧.
٢٤. البستاني، بطرس، الشعراء الفرسان، منشورات دار المكشوف، لبنان، ط ١، ١٩٤٤م، ٢٢٨.
٢٥. يوسف الثالث: الديوان، ١٦٠.
٢٦. نفسه، ٦٨.
٢٧. نفسه، ٢٤.

٢٨. ينظر: السعيد، محمد مجيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين، الدار العربية للموسوعات، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٨٥م، ٢٠٤.
٢٩. ينظر: المكان نفسه.
٣٠. ينظر: محمود، نافع: اتجاهات الشعر الأندلسي- إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٩٠، ١٧٥.
٣١. ينظر: الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١١.
٣٢. ينظر: محمود، نافع: اتجاهات الشعر الأندلسي، ١٧٥.
٣٣. ينظر: أبو ناجي، محمود حسين: الرثاء في الشعر العربي، مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٨٠م، ٩٦.
٣٤. يوسف الثالث، الديوان، ١٤٤.
٣٥. ينظر: المكان نفسه.
٣٦. نفسه، ١٨٧.
٣٧. عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ١٠٦. المعصر: الفتاة أدركت سن الشباب.
٣٨. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٧٢م، ١٥٤/٢.
٣٩. جرير، جرير بن عطية الخطفي، الديوان، شرح، محمد بن حبيب، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٦٩م، ٨٦٢.
٤٠. يوسف الثالث، الديوان، ١٦.
٤١. الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ٣٤٢.
٤٢. ينظر: جرار، صلاح، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر- والتوزيع، عمان-الأردن، ط ١، ٢٠٠٧م، ١٣. وينظر: الفاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٦٨م، ٩٣٩.
٤٣. ينظر: الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، ١٢.
٤٤. ينظر: فاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي، ٩٤٠.
٤٥. ينظر: المكان نفسه.
٤٦. الصنوبري، الديوان: ٢٥٥.

٤٧. سورة المعارج، الآية: ١٥-١٦.
٤٨. يوسف الثالث: الديوان، ٢٣.
٤٩. الصنوبري، الديوان، قصيدة ٥٨.
٥٠. ينظر: ابن الرومي، ديوانه، مطبعة مصر، ٢/٦، ٧، ١٣، ٢٩، ٣٠، ٣٦، ٤٢، ٤٥، ٥٥.
٥١. نفسه، ١/٥٥٩.
٥٢. نفسه، ١/٤٠٨-٤٠٩.
٥٣. السري، الرفاء أبو الحسن السري بن أحمد الكندي (ت ٣٦٦هـ)، ديوان السري الرفاء، القاهرة، مكتبة القدسي، ١٩٣٩م، ٢٣٠.
٥٤. يوسف الثالث، الديوان، ١٧-٤٧.
٥٥. ينظر: الداية، محمد رضوان، المختار من الشعر الأندلسي، ٢٠٧.
٥٦. البحري، الوليد بن عبيد الطائي، الديوان، شرح وتحقيق، محمد التونجي، دار الكتاب العالي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م، ١٩٠-١٩٣.
٥٧. يوسف الثالث، الديوان، ١٠، ٨٨، ٨٩، ٣١٢.
٥٨. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، الديوان، تحقيق، محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ٤، ١٩٧٦م، ٤٠، وينظر: منصور، هبة إبراهيم، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، ١١١.
٥٩. يوسف الثالث، الديوان، ٥.
٦٠. خليف، مي يوسف، بطولة الشاعر الجاهلي، ٧١.
٦١. يوسف الثالث، الديوان، ١١٤. الكفاة: مفردتها كمي وهو الشجاع المقدم الجريء، كان عليه سلاح أم لم يكن. وينظر: منصور، هبة إبراهيم، الوصف في شعر الملك الأندلسي- يوسف الثالث، ١١٧، ١١٨.
٦٢. يوسف الثالث، الديوان، ١١٤.
٦٣. المكان نفسه.
٦٤. المتنبي، الديوان، ٤/٨٠، وينظر: ٤/٧٥، ٢/١٠٦.
٦٥. الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ٢٠٠٠م، ٥٠.
٦٦. يوسف الثالث، الديوان، ١٤٢.

٦٧. ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله، الديوان، شرح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٧٥، ١٢.
٦٨. يوسف الثالث، الديوان، ١٠٩.
٦٩. العرجي، ديوان العرجي، تحقيق: د. سجيل جميل، الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ٢٤٦.
٧٠. ينظر: الزنجاني، كتاب معيار النظر في علوم الأشعار، دار المعارف، بيروت، ١٩٩١م، ١١١/٢.
٧١. ينظر: طبانة، د. بدوي، السرقات الأدبية - دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٤م، ٣٤. وينظر: الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، السرقات الشعرية بين الأمدي والجرجاني في ضوء النقد القديم والحديث، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م، ٢٦.
٧٢. يوسف الثالث، الديوان، ٦٢.
٧٣. أبو فراس الحمداني، الديوان، ٦٧.
٧٤. ينظر: الحناوي، د. المحمدي عبد العزيز، دراسة حول السرقات الأدبية ومأخذ المتنبي في القرن الرابع، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤م، ١١ - ١٣.
٧٥. القيرواني، العمدة، ١٢٢/٢.
٧٦. يوسف الثالث، الديوان، ٥٩.
٧٧. نفسه، ١٠٢.
٧٨. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٩م، ٨.

تهدف سلسلة سكولار للدراسات اللغوية والأدبية والنقدية إلى جمع ما تفرّق من الدراسات الأكاديمية في المجالات العلمية المختلفة وجعلها ترى النور عبر إصدارها في مؤلف مستقل يحمل عنوانا واحدا يشترك فيه كتاب من دول وجامعات عربية وأجنبية تشترك في العنوان أو الموضوع الرئيس وتختلف في المعالجة أو الطرح كأن تختص في الصوت أو البنية أو التركيب أو الدلالة أو أن تعالج نوعا من أنواع الأدب كالأدب العراقي أو الخليجي أو المغاربي أو غيرها أو أن تسلط الضوء على إحدى النظريات اللغوية أو النقدية أو غيرها مما يجمعها وحدة الموضوع، وتبقى المعالجة خاصة بكل باحث.

