

شعرية التضاد قصيدة على قدر أهل العزم للمتنبى نموذجاً

محمد خليل الخلايلة*

ملخص

تقوم هذه القراءة على محاولة تؤمن بأن النص الشعري هو نص مفتوح للقراءة تلو القراءة، فهي محاولة في تلمس للنص الشعري من الداخل، وقد اختارت قصيدة لشاعر فحل من شعراء العربية: المتنبى، وقدمت هذه المحاولة تقديمياً نظرياً لشعرية الضد، ثم تطبيقياً لامست فيه النص من الداخل، وتبتهت هذه المحاولة إلى فاعلية التضاد في بناء النص، وكيف أن هذا التضاد خلق جواً من الشعرية، وبنى صورة "مثال" للممدوح. وانتهت هذه الدراسة إلى أن النص يبقى مفتوحاً للقراءات المتتالية، وهذه المحاولة هي محاولة مشروعة في قراءة النص الشعري.

الكلمات الدالة: أهل العزم، المتنبى.

أولاً: تمهيد: التضاد

يعتبر التضاد مثيراً أسلوبياً باعتباره خروجاً عن مألف اللغة وهذا الخروج يشكل إثارة لوعي المتلقي وإدراكه فتدفعه للبحث عن أسرار اللغة ومعانيها، والتضاد الذي يقوم على علاقات الكلمة ضمن النص عنصر من عناصر الشعرية التي تجمع بين المبدع والكلمة الحمالة للمشاعر والأحاسيس والمتلقي المصدوم بمكونات الكلمة والباحث عن جمالياتها لكون لغة التضاد ممثلة لأحد منابع الفجوة⁽¹⁾. والتضاد في اللغة هو خلاف الشيء وعكسه فالسواد ضد البياض والموت ضد الحياة والليل ضد النهار... ويقال ضادني فلان إذا خالفني² وقد اهتم القدماء بالتضاد فهذا الجاحظ "ت255" يتحدث عنه من خلال تركيزه على أن الضدين يجب أن يكونا من نفس الجنس "لا يكون الطعم ضد اللون ولا اللون ضد الطعم....لأنه ليس من جنسه"⁽³⁾ أما قدامة "ت377" فقد أشار إليه عند حديثه عن التكافؤ، و يربط الرماني "ت386" بين التضاد والتأثير النفسي في حديثه عن التضاد على مستوى اللون، و العسكري "ت395" وابن رشيق "ت456" فالتضاد هو الجمع بين الضدين، وللتضاد عند حازم القرطاجني "ت684" ارتباط والمتلقي باعتبار التضاد أحد صيغ الأسلوب التعبيرية⁽⁴⁾.

تكتسب الشعرية في النقد المعاصر حضوراً مهماً بوصفها

علامة دالة على الأبعاد الجمالية والمضمرات الرمزية الكامنة في بنية النص الأدبي بشكل عام، والنص الشعري تحديداً.

وقد أصبح للشعرية - كمفهوم يقترن بالجمالي والدلالي - مدارس نقدية ومنهجية قدمت بدورها إنجازات ودراسات رائدة أسهمت في إضاءة النصوص وتفكيك رموزاتها.

وتضفي الشعرية على النص الأدبي غموضاً خاصاً يحفز المتلقي على توظيف قدرات معرفية من أجل التفاعل مع النص وقراءة التشكيلات الجمالية في إطار جهاز مفاهيمي كلي يتم من خلاله محاوره النص والانفعال بإيحاءاته الدالة، ولذلك يصف (تودورف): الشعرية بأنها "ليست مجرد وصف عام لهيكليّة النص، وإنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل"⁽⁵⁾.

ونستنتج من مقولة (تودورف) هذه أنّ البناء الكلي للنص لا يحقق معنى الانسجام والتضافر الدلالي إلا بفعل قانون الشعرية؛ وهذا يعني من زاوية أخرى أنّ خاصية الشعرية نابعة من الأسلوب الإبداعي الذي يتبنّاه الكاتب أو الشاعر، والذي يسمح له، ضمناً، بتشكيل بنية اللغة، وإيجاد حالة من التآلف بين مفرداتها من أجل تأسيس ما يسمى بالصورة الفنية.

وبناءً على هذا المعنى، فقد أشار (رومان ياكبسون) إلى أنّ الشعرية بوصفها مفهوماً جمالياً ذا نظام من العلاقات الرامزة لها قضايا وتعقيدات ناجمة عن فاعلية التشكيلات اللغوية في النص.

ومن هنا يرى (رومان ياكبسون) "أن موضوع الشعرية يكمن

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2014/1/10، وتاريخ قبوله 2014/2/11.

دائماً في الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟⁽²⁾.

ولا شك في أن الأثر الفني الذي يشير إليه (رومان ياكسون) يبدو وثيق الصلة بما طرحه التفكيكيون وتحديداً (جاك دريدا) حول مفهوم الأثر؛ والذي يرتبط هو الآخر بقضية جماعية النص أو المسار التاريخي للغة النص الأدبي؛ بما يعني بالنتيجة أن القراءات النصية تبدو هي الأخرى متغيرة ومتجددة بفعل هذه الطبيعة المتمنعة للنصوص، بحيث تظهر جميع القراءات، كما عند التفكيكين، قراءات آتمة.

وتقرض الجدليات المضمرة في بنية النص الشعري أثراً واضحاً ودالاً بوصفها نتاجاً حيويّاً لقانون الشعرية، بحيث تؤسس هذه الجدليات نظاماً إشارياً يفتح على إمكانات التأويل. وتسمح هذه الجدليات أيضاً بخلق توترات متنامية بين المعاني، لتصبح هذه المعاني متشظية إلى آفاق وفضاءات فكرية غير نهائية.

وفي هذا السياق يؤكد أبو ديب "أن الشعرية تتجسد في النص من اكتناه العلاقات التي تنتمي بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركييبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص المنسقي، والتراصفي، كما أنها متحركة لا حركة خطية فقط بل حركة شمولية تتبع من محاور التشابك والنقاط عبر البنية الكلية لتمهّد الطريق في النهاية لدخول عالم "البعد الخطي للنص"⁽⁷⁾.

وهذا المفهوم يوحى، لأوّل وهلة، بأنّ شعرية النصّ بفعل انطوائها على البعد الجمالي الذي يوظف المجاز والاستعارة إضافة إلى الدلالات المحتملة للغة تضمّر وراءها بنى واحتمالات دلالية مضمرة تجعل من النصّ بنية تركيبية ناجزة بفعل طاقة اللغة. ووفقاً لهذا المفهوم تبدو اللغة الشعرية كما يذهب (جان كوهين) مضادة للرمز من خلال الصورة، بحيث تكون الصورة ذاتها سياقاً تشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منها بأنها "مجاورة" بالقياس إلى اللغة العادية⁽⁸⁾.

ويرى (جان كوهين) أن كلّ مجاورة لا يمكن إلا أن تكون مجاورة تركيبية ولا تشكل إلا انطلاقة من التطبيق "غير العادي" للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية⁽⁹⁾.

إن شعرية النصّ تسمح للناقد بتأكيد مسألة الوظائف والاستراتيجيات المخاتلة التي يتضمنها النصّ بفعل جماليات اللغة؛ ولهذا فإن "اختيار المعايير والتلميحات هو الذي يمكن الخلفية النصية من أن تبنى، مما يسمح بالتالي للقارئ بالإمساك بدلالة العناصر المختارة، كما أن المهمة الأساسية لاستراتيجيات النصّ هي تنظيم الشبكة الداخلية للإحالات المرجعية، وذلك لأن هذه الإحالات هي التي تبنى مبدئياً هيئة

الموضوع الجمالي الذي على القارئ أن ينتجه"⁽¹⁰⁾.

ولا شك في أن جدليات النصّ، تنتج بدورها مسافات للتوتر قادرة على توليد الأضداد وتشكيلها في البنى النصية، وتبدو هذه الأضداد بمستوياتها الحضورية كافة مالكة لخاصية المروعة التي تستوجب كفاءة معرفية من لدن المتلقي لفك شيفراتها الجدلية.

وإذا كانت جدليات النص كذلك تشكل حدثاً فاعلاً يفتح على فضاءات: الإنسان، والزمان، والمكان؛ فإنها بهذا الانفتاح تكون رؤية فلسفية للواقع والوجود عبر هذه التشابكات الرمزية التي تبدو في حركية دائبة كما في الدائرة التأويلية، ولذلك فإن التضاد/الضد بوصفه "جزءاً من اللغة، هو ككل عناصر اللغة، لا يتخذ في الغالب، غاية في حد ذاته، وإنما يتخذ وسيلة لأغراض المتكلم، ومن ثم لا تعرف قيمته في كونه وسيلة للتعبير إلاّ بالقدر الذي تترك معه أهمية التعبير ذاته، وغايته"⁽¹¹⁾.

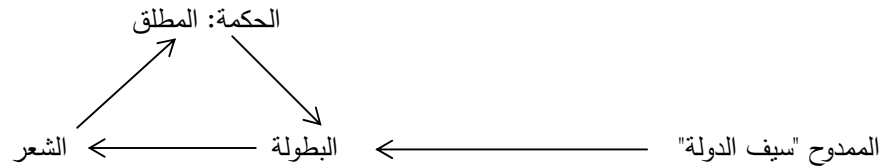
وبناء على ما تقدم؛ فإننا نلاحظ "أن النص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحويل فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي"⁽¹²⁾.

وعندما يؤكد (جان كوهين)، مثلاً، أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"⁽¹³⁾؛ فإن هذا يوحى بخصوصية الشعر في توظيف عناصر اللغة، ومن ثم إضمار الإشارات الحرة التي تحول النص الشعري إلى فضاء من الإحياءات الجمالية؛ ولذلك فإن "الشعر خاصّة يعتمد إلى تكثيف اللغة من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوّله إلى ما في لغة النصّ من خصائص فنية"⁽¹⁴⁾.

ثانياً: التطبيق:

تنوي هذه المقاربة الآتية الكشف عن الجدلية التي يثيرها نص المتنبي "على قدر أهل العزم" عبر أسلوب التضاد وشعرية الكلمات المفاتيح داخل فجوات النص المتعاشقة، الأمر الذي يحقق للنص لحمته وسداه. وهي - أي المقاربة في سعيها هذا تغض الطرف، قصداً، عن ذلك التخاصم أو الجدل الذي دار حول شخصية "المتنبي" وشعره، جاعلة النص غاية لها ومقصداً⁽¹⁵⁾.

- 1- فاعلية التضاد على المستوى الحكمي: المطلق
"الأبيات 1-2".
 - 2- فاعلية التضاد على مستوى الفعل البطولي: الممدوح
"الأبيات 3-40".
 - 3- فاعلية التضاد على المستوى الشعري: المادح
والممدوح "الأبيات 41-46".
- لا ريب في أن هذه الفاعليات الثلاث التي تنظم سيرورة النص تروم بالدرجة الأولى توصيف الصورة التي شكلها المتنبي لممدوحه سيف الدولة. وسيتبين لنا من خلال القراءة الفاحصة أن الممدوح "سيف الدولة" يشغل فضاء النص بكليته حضوراً وغياباً، ليرتقي إلى مستوى المثال والخارق كما تشي بذلك بنية التضاد.



من علامات النبوة "أولي العزم من الرسل"، وهذا المعنى الذي أحلنا إليه على الصعيد الديني أو القداسي سنجدّه مخصوصاً للممدوح "سيف الدولة" في بداية النص ووسطه ومنتهاه.

ومثلما جاءت العزائم مشتقة من (أهل العزم) وشأوهم في صدر البيت، فلا مندوحة من أن ترد الأفعال والمكارم كذلك على القدر نفسه. ويلفت انتباه المتلقي في المقدمة هذه حضور صيغة الجمع المتمثلة في "أهل العزم" و"الكرام"، وانسجام حركة الفعل "تأتي" في الصدر والعجز مع الجمع المشتق "العزائم" و"المكارم" عبر نظام التصريع. لذا، فقد كانت براعة الشاعر في الاهتمام بالبيت الأول من القصيدة مختصة بالتصريع وهو دليل على إعطاء القيمة للفردية الذاتية التي يمثلها نظام التصريع في البيت المتشكل في الوحدة الإفرادية⁽¹⁹⁾.

وليس من مضان القول بأن هذه القصيدة الواضحة في إظهار الصورة الضدية بين ثقافة العزم التي يجسدها سيف الدولة وبين ثقافة الرؤية الضيقة المحدودة / عين الصغير الدمسقي تتساقق والنغمة الشعورية التي يحسها المتلقي من خلال التصويرات المائلة في ألف المد والميم المشبعة "العز... الم...موو، المك... الم...موو"، ومن هنا "فنحن لا نستقبل الأصوات على أنها أصوات فحسب، بل على أنها أيضاً علامات تدل على حركات"⁽²⁰⁾.

لقد أشرت في سالف القول إلى أن التضاد حاضر في ثنايا

ولقد وصمت هذه المقاربة بـ "الآتية" إنطلاقاً من مفترض مؤداه أن النص لا يقر له قرار، فهو ينزع إلى التعددية القرآنية والتجديد التأويلي وكأن لسان حاله يقول: "أنا الآن لست أنا بعد لحظات".

يتجلى قانون التضاد في هذه القصيدة بشكل مبرز لافت للنظر، إذ تتأسس بفعله الوحدات المشكلة للنص وتتماز بواسطته مجموعة من المستويات التي تحوي مفاتيح معلقة وثأوية في بنيته العميقة تسهم بدورها في إضاءة مصابيح النص وانكشاف شعرته. ولأن التضاد يعني "اعتماد الكتابة على وصف المشاهد والصور والحركات المتضادة وفق نسق بموجبه تصبح تحولات النص قائمة على استدعاء النقيض لضده واعتماله معه"⁽¹⁶⁾، فإنه يمكن ترسيم الفاعلية المنجزة لقانون التضاد في هذا النص انطلاقاً من الفاعليات التالية:

إن تأسس هذا النص على البنى والأنساق الضدية يوّد في حقيقة الأمر صورة الثقافة وأدواتها عند البطل، ومن هنا تبدو هذه الأنساق منزلة وثابة عبر شيفرات النص: البطل: الأنا/ المهزوم: الآخر/ اللاعزم العظيم/ الصغير... الخ، ولعل "عبقريّة الخيال تتجلى في صهره المتناقضات وإعادة تجميعها على أساس إيجاد رابطة روحية تؤلف بينها في نظام جليل الإنسجام"⁽¹⁷⁾.

تبدو جدلية التضاد حاضرة وجلية منذ مفتتح القصيدة لا بل إنّ القصيدة كلها مبنية على هذا المفتاح الأول المتمثل في المستوى الحكمي حركة وإيقاعاً وتشكيلاً، يقول المتنبي:

* على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

* وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظام⁽¹⁸⁾

يشكل حرف الجر "على" مفتاحاً إشهارياً فاعلاً في فاتحة النص، إذ أنه يوحي للوهلة الأولى بمعنى "العلو والاستعلاء"، ولذلك يلحظ المتلقي أن مسوغات هذا العلو تتابع بشكل أفقي متجاوب صوب الفردية والخصوصية "أهل العزم وقدرهم"، وبالتالي انسياق النتائج تجاه المركز "أهل العزم".

إن لفظة "أهل العزم" تبدو هنا على وشيجة بمعاني العزم والمضاء وعدم التردد، كما أنها تحيلنا بطريقة رامية إلى علامة

العظيم، تصغر-الصغير"، وإنما هو آت من باب التصوير الحركي أو الفعل الثقافي الذي يחדس سمع المتلقي بفعل أسلوب التضاد. وبما أن رؤية الصغير لموضوعات الحياة صغيرة ينعدم فيها توظيف الفكر الواعي، فإنه من المنطقي أن تكون هذه الرؤية غير قادرة على استيعاب الأمور الجسام والإحاطة بها، أما ثقافة العمل عند الإنسان العظيم/سيف الدولة فإنها تستمد عظمتها من عظمة صاحبها وهي تتسع رؤيتها عند مواجهة موضوعات الحياة الكبرى وإشكالياتها وتتأبى النظر إلى ما هو مستصغر محتقر. ولعل في تركيز الشاعر على عنصر الرؤية "العين" دلاً واضحاً على معنى تجربة الفرد النموذج وقدرته على التمييز بين ما هو إيجابي وسالب.

ومن هنا جاء هذا البيت الحكمي تأسيساً على سابقه وانطلاقاً منه بفعل الواو الاستثنائية القاصة، وتأكيداً على المنطق أو المفهوم "الاستعائني" الذي يتخذ الشاعر محوراً لتشكيل ما سيأتي من صور.

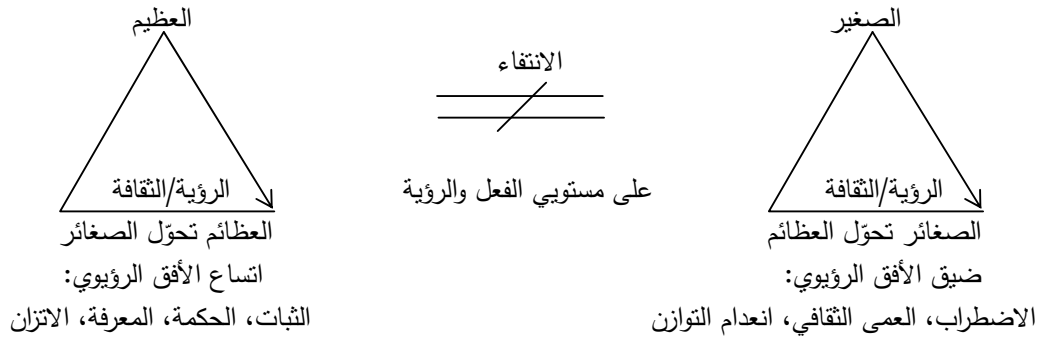
هذا النص منذ انقذاح شرارته الأولى، إذ أن مفردة أهل العزم تجعل المتلقي يتوقع ضدها أهل اللاعزم، كما أن الكرم يناظره البخل أو اللاكرم، ولذلك فإن هذه التجلية للتضاد الخفي تجعل الوعي بفرادة البطل وتميزه واضحاً لدى المتلقي، حيث يأتي البيت التالي معززاً لمذهوب هذا القول:

* وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظام

تتمثل بنية التضاد في هذا البيت من خلال التقابل بين لفظتي عين الصغير / عين العظيم والفعل المنسوب لكل منهما. فالإنسان الصغير الذي ليس من أهل العزم يرى في صغار الأمور والأحداث شراً مستطيراً لا يمكن دفعه فتضيق رؤيته وتتحسر ثقافته، بينما تبدو صورة الإنسان العظيم / أهل العزم متعالية على كل أمر عظيم. إن التبادل الموضعي بين حركة الفعلين "تعظم" تجاه الإنسان الصغير، و"تصغر" تجاه الإنسان العظيم ليس من باب النسب الاشتقاقي الذي ورد في البيت الأول -أي ارتباط أو اشتقاق الفعل من المسمى: تعظم-

الرتبة الإنسانية



بين محور البطولة (سيف الدولة) ومفردات العظمة: أهل العزم والكرام، وبين محور الإتهزام (الآخر: العدو الصغير). فالهم ينم دائماً على شخصية وثابة صوب معالي الأمور نزاعة إلى تحقيق المنجز البطولي، حيث يبدو البطل في هذا البيت عاملاً فاعلاً ومنتجاً على صعيد الثقافة، بينما يبدو الآخر (المجموع) عاجزاً عن تفعيل حركة المجموع (الكثرة) للوقوف في وجه البطل الفرد (وقد عجزت: الاكتمال والتحقيق أي العجز الثقافي والمعرفي).

يعد الفعل "يكلف" في هذا البيت الكلمة المفتاح التي ترتبط بثقافة الاستعلاء عند البطل، ومن ثم تتابع الصور والأضداد. فالتكليف يشي دائماً بالمسؤولية عن توجيه المجموع وتنقيفه، وهو في حد ذاته تميز ناجز للفرد والارتقاء به إلى مستوى ما هو مثالي في المخيال الثقافي، ولذلك جاء الفعل المفتاح مقترناً

وهكذا بدا لنا التضاد على المستوى الحكمي وكأنه يمثل خلاصة التجارب البشرية في رؤيتها لموضوعة "البطولة" وفاعليتها في الحياة، وانفعال الإنسان بالأنساق الثقافية التي تضمر حالة الصراع بين الخير والشر.

إن فاعلية هذا المستوى الضدي وحركيته وردت في بداية الخطاب بغية الانطلاق من العام (الحكمة الجمعية) إلى الخاص (البطل الممدوح-الرمز الثقافي للمجموع)، لذا فإن عجز البيت الثاني (وتصغر في عين العظيم العظام) يمثل علامة إشارية مرسله نحو الموضوع الأساس "سيف الدولة" على المستوى الضدي الثاني "الفعل البطولي". يقول الشاعر:

يكلف سيف الدولة الجيش همه

وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم⁽²¹⁾

يكشف لنا المفتاح الفعلي "يكلف" عن تلك الواشجة القائمة

بذكر البطل "سيف الدولة" صراحاً وبياحاً.

ولذلك يتخذ "التكليف" من السيف معتمداً يعول عليه في إنجاز الأفعال وتوالي الحركات، كما أن تحقق التكليف وتميز البطل يستأهل في العرف حصول معنى الفداء، وهذا ما يتحقق للممدوح فعلاً عندما يقول الشاعر:

ويطلب عند الناس ما عند نفسه

وذلك ما لا تدعيه الضراغم

يفدي أتم الطير عمراً سلاحه

نسور الملا أحداثها والقشاعم

وما ضرها خلق بغير مخالف

وقد خلقت أسيافه والقوائم⁽²²⁾

من اللافت للنظر في هذه الأبيات ذلك الحضور المكثف للأفعال المضارعة "يطلب، تدعيه، يفدي"، وهذه الأفعال تشكل في حقيقتها توصيفاً للواقع الراهن وتعيده نحو المستقبل لتحقيق صورة الفداء المطلق للبطل. فالبطل هنا لا يقارن بالضعاف من الناس ولكنه يقابل الضراغم ويتضاد معها.

إن هذه الصفات المميزة للممدوح عن غيره تؤهله للقيادة (قيادة المجموع)، وتجعل الإنساني وغير الإنساني (النسور) أدوات للفداء؛ لأنه أي الممدوح يكفيها مؤونة البحث عن آلية العيش وأسباب الحياة.

لقد خصّ الشاعر "النسور" على اجتماعها بالذكر دون غيرها، ولم يكن هذا الاختيار في حقيقة الأمر عابثاً؛ فعندما يصطاد امرؤ ما فريسة ويطعمها لحيوان ضعيف عاجز فإن الصورة تبدو لدى المتلقي أو الراي مسوغة معقولة، ولكن عندما يتعهد القوي (الممدوح) نموذجاً قوياً بالرعاية "النسور"، فإن هذا يحدث خلخلة وتشويشاً لتوقع المتلقي، ويضفي صفة القدرة والقوة للإنسان الممدوح. ولا شك في أن الهالة الأسطورية التي يضيفها المتنبي على ممدوحه في هذا المقام تبدو واضحة إذا ما علمنا تلك القداسة التي يحتلها النسور في مخزوننا الثقافي⁽²³⁾.

لقد شكل المتنبي في هذه الأبيات صورة بطولية لممدوحه هي إلى الأسطورة أقرب إن لم تكن تفوقها، إنها ذات بطولية تتضاد مع كل قطب قوي: الإنساني الجمعي وكذلك اللاإنساني الجمعي. وما دام ذلك كذلك، فلا غرابة أن تندغم الذات الممدوحة بعد أن امتلكت تلك الكفاءة البطولية بالحدث والمواجهة المائل في "تغر الحدث: قلعة الحدث"، حيث يقول الشاعر:

هَلِ الْحَدَثُ الْحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْثَهَا

وَتَعْلَمُ أَيُّ السَّاقِيَيْنِ الْغَمَائِمُ

سَقَتْهَا الْغَمَامُ الْغُرُ قَبْلَ نُرُولِهِ

فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاجِمُ

بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَقْرَعُ الْقَنَا

وَمَوْجُ الْمَنَابَا حَوْلَهَا مُتَلَاطِمُ

وَكَانَ بِهَا مِثْلُ الْجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ

وَمِنْ جُنْبِ الْقَتْلِ عَلَيْهَا نَمَائِمُ

طَرِيدَةٌ دَهْرٍ سَاقَهَا فَرَدَدَتْهَا

على الدِّينِ بِالْخَطِيّ وَالْدَّهْرُ رَاغِمُ

ثَقِيْتُ كَلْبَالِي كُلُّ شَيْءٍ أَخَذْتُهُ

وَهُنْ لِمَا يَأْخُذُنْ مِنْكَ غَوَارِمُ

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً

مَضَى قَبْلَ أَنْ تَلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَارِمُ

وكيف تُرْجِي الرُّومَ وَالرُّوسَ هَدْمَهَا

وَذَا الطَّغْنُ آسَاسُ لَهَا وَدَعَائِمُ

وَقَدْ حَاكُمُوهَا وَالْمَنَابَا حَوَاكِمُ

فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلَا عَاشَ ظَالِمُ

تشكل موقعة (الحدث) ثيمة تتدرج في إطارها مجموعة من الثنائيات الضدية مقصديتها الأساس تجلية بطولة الممدوح، الساقيين: الغمام/الجماجم، الثبات(الجنون)/ التحول(تنام)، طريدة دهر/الدهر راغم، أخذ الليالي/خضوع الليالي.

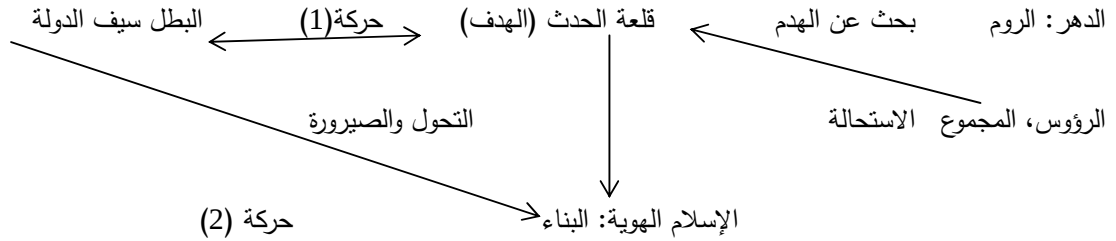
إن أداة الاستفهام (هل) تمثل مفتاحاً آخر من مفاتيح النص، إذ إن التساؤل يعد علامة على حب المعرفة والبحث عن الحقيقة مثلاً هو مؤشر على التصور والتصديق، ويضعنا مثل هذا المعنى أمام ثقافة العزم والكرم والفعل التي حددناها للممدوح في بداية النص، فهذه الثقافة هي في جوهرها إحيائية تطهيرية تماماً كما تتجلى صورة الغمام - السقيا - الدم في الذهنية العربية.

لقد جعل الشاعر "قلعة الحدث" مؤنثة سببية ليثبت قداسة المكان المستلب في ثقافة القائد المثال. وبما أن السبي من قبل العدو يعد في ثقافة العربي مثلبةً وعاراً، فلا بد، إذن، من البحث عن الفادي الذي ينقذ تلك السببية وخلصها من جور الدهر وتسلط الآخر: العدو. وهكذا يتمظهر المخلص في شخص "سيف الدولة" الذي يرغم الدهر (الزمن وأحداثه وتقلباته) وينتصر عليه، وهو بذلك يتضاد فعلاً مع كل ما جاء في المدونة الشعرية والذاكرة الثقافية العربية حول سلطة الدهر التي تعطل القدرة الإنسانية وتضعف عزيمتها.

إن حركية الصورة جاءت هنا واضحة من خلال عنصر الأنسنة Humanization التي بنها الشاعر في فجوات هاته الأبيات. فالحدث الحمراء أصبحت في رؤية الشاعر علامة على انهزامية الآخر، وهي تضحي مكاناً تتبعث فيه الحياة من رحم الموت (جنث القتلى)، وبذلك تتوحد بطولة السيف وثقافته في القتل مع دلالة المسمى المكاني: الحدث الحمراء. وبعد أن

ولذلك يبدو "سيف الدولة" في نظر الشاعر فاعلاً محركاً للزمن ومؤثراً في أحداثه، ويبدو كذلك أمراً مطاعاً لا يرد له أمر: مضى قبل أن تلقى عليه الجوارم.

تتشعب الحدث الحمراء بحدث الإمطار الدموي، نلاحظ أن المكان سرعان ما يتحول من دائرة الكفر (الموت) إلى دائرة الإيمان (الحياة).



التي تجعل من النص لوحة فسيفسائية تمنحه الوحدة والإنسجام. ويأتي أسلوب (الانفتاح) شارة مهمة على صعيد البناء والتشكيل الصوري. فبعد أن تحدث الشاعر عن (قلعة الحدث) بضمير الغائب نجده في هذه الأبيات يعطي ضمير المخاطب الـ "أنت" سلطة التجلي Emergence. ولا شك في أن الفعل "أتوك" يشكل مفتاحاً تنزلق بفعله الأنساق الضدية على سطح النص، إذ يبدو الضد الأول (سيف الدولة) ثابتاً ساكناً وال ضد الثاني (الروم) يبدو متحولاً متحيزاً: أتو... (الجمع: التحقق الحركي)-ك (المفرد: المخاطب المنتظر).

ونلاحظ الشاعر مرة أخرى يعمد إلى جعل المتلقي يدور في فلك خيبة التوقع والانتظار، إذ إن التشكل الحركي للآخر من حيث العدة والعتاد يبلغ من القوة ما يصل إلى حد المتخيل: "أتوك، برقوا، خميس، لسن وأمة... الخ". وعلى الرغم من هذا الحشد المتخيل المفعّل فإن قوة الممدوح تبدو خارقة تتلاشى أمامها أية قوة، فالأبطال يموتون وهو ضاحك بسام، إنه البطل الأسطورة الذي يجعل أدوات الحرب متفاعلة معه متكلمة رافعاً إياها إلى رتبة الثقافي المونسن (حتى كان الرمح للسيف شاتم).

وتأخذ النبذة الغنائية بفراة البطل التي تتضاد وتتصادم مع الأشياء بالتنامي شيئاً فشيئاً لتبدأ بموضوعة الحكمة من جديد: ومن طلب الفتح الجليل فإنما

مفاتحه البيض الخفاف الصوارم⁽²⁵⁾

يقرر المتنبي في بيته هذا حكمة مستمدة من فعال ممدوحه وانتصاراته حيث لا يمكن للفتح أن يتحقق إلا بثقافة بالسيف. ومن هنا تأتي هاته المقولة الحكيمة واسطة لازمة بين أحداث برع الشاعر في تدوينها في فضاء النص وأحداث آتية تؤكد استمرارية الفعل ودولابية الحركة للنموذج:

نَزَرْتَهُمْ فَوْقَ الْأَحْيَبِ كُلِّهِ

كما نثرت فوق العروس الدراهم

إن ارتباط الممدوح "سيف الدولة" بتحرير قلعة الحدث وإعادتها إلى حومة الإسلام كما صور المتنبي، يستوجب حركة مناوئة من الضد الآخر (العدو)، ولنتأمل ذلك ملياً في قول المتنبي:

أَتُوكَ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا

سَرَوْا إِلَيْكَ بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ

إِذَا بَرَقُوا لَمْ تُعْرِفِ الْبَيْضُ مِنْهُمْ

ثِيَابُهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالْعَمَائِمُ

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ رَحْفُهُ

وَفِي أُذُنِ الْجَوَازِ مِنْهُ زَمَارِمُ

تَجَمَّعَ فِيهِ كُلُّ لِسَنٍ وَأُمَةٍ

فَمَا يُفْهِمُ الْحُدَاثَ إِلَّا التَّرَاجِمُ

فَلِلَّهِ وَقْتُ ذَوْبِ الْغَيْشِ نَارُهُ

فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صَارِمٌ أَوْ ضَبَارِمُ

تَقَطَّعَ مَا لَا يَقْطَعُ الدَّرْعُ وَالْقَنَا

وَقَرَّ مِنَ الْفُرْسَانِ مَنْ لَا يُصَادِمُ

وَقَفَّتْ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفِ

كَأَنَّكَ فِي جَفَنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ

تَمَرَّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَى هَزِيمَةٍ

وَوَجْهَكَ وَضَاحٌ وَتَغْرُكَ بِاسِمُ

تَجَاوَزَتْ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى

إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالْغَيْبِ عَالِمُ

ضَمَمْتَ جَنَاحِيَهُمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً

تَمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمُ

بِضَرْبٍ أَتَى الْهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبٌ

وَصَارَ إِلَى اللَّبَاتِ وَالنَّصْرُ قَادِمُ

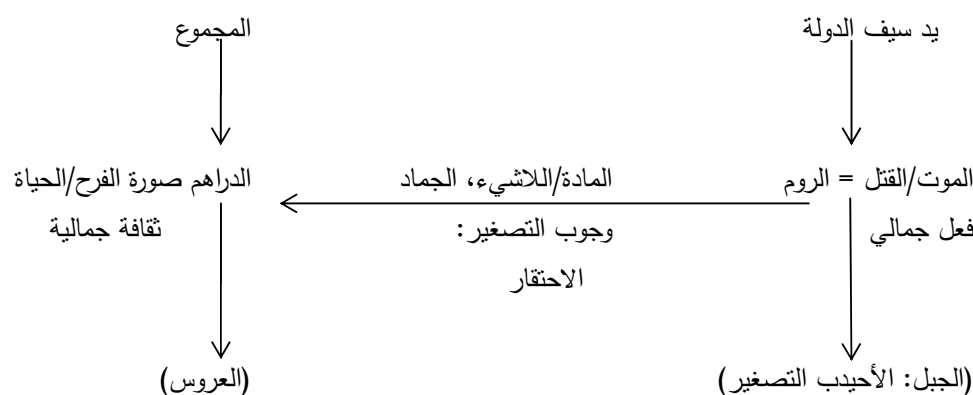
حَقَرْتَ الرُّدِّيَّاتِ حَتَّى طَرَحْتَهَا

وَحَتَّى كَأَنَّ السِّيفَ لِلرَّمَحِ شَائِمُ⁽²⁴⁾

يتميز نص المتنبي هذا بوفرة الأساليب اللغوية والبلاغية

يبدو أن القراءة الفاحصة لنسيج الصورة المنشكل تشي بأن التضاد ورد كأداة للتوحد الغنائي الذي أراده صوت النص الشعري.

فالفعل (نثرتهم) مرتين هنا بالفاعل (سيف الدولة)، بينما المفتاح الآخر (نثر) يبدو على علانية بمجهول، فالروم يقتلون (ينثرون على الجبل) كما تنثر الدراهم فوق العروس، لذا فإن الشاعر بصنيعة هذا يجعلنا نعيش جواً احتفائياً أساسه النشوة والطرب بمنظر القتل تماماً مثلما انتشت الحدث الحمراء - المكان بفيوضة الدماء وجثث القتلى - وهذا ما توضحه الخطاطة التالية:



المتوحد، وتظهر تمزقه وفناؤه على مكان معلوم مشوه المعالم يتناسب وحقيقة مقامهم في رؤية الممدوح.

ويقدم الدكتور عبدالقادر الرباعي مقارنته لهذا البيت بقوله: "هناك موقف شعوري ينتظم تلك المساواة الداخلية لدى الشاعر القبح يغدو جمالاً إذا ما كان في خدمة هدف جميل، في مثل هذا الموقف تتساوى النشوة بمنظر القتل منثورين فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة "الأحيدب" المصغرة توحى بضيق المكان على اتساعه)) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة منثورة فوق عروس جميلة أيضاً، ذلك أن كل واحد من المنظرين يداعب منطقة الرضا في نفس الإنسان وعقله"⁽²⁸⁾.

إن حركة الممدوح النموذج في هذا النص لا تتركز إلى السكن وإنما هي في حركية دائية، فهي تتخذ من (الخيال: التجاوز والتحدي - ثقافة العمل) أداة الطموح وتجاوز الصعاب في بلوغ السمو. ولا ندحة بأن تكثيف الضمائر-ضمائر الخطاب معلم بارز على رتبة الأسطورة وهيمنة النسق الثقافي للبطل في فضاء النص الشعري، "فضائل الأشخاص كما يقول بنفسه هي نقطة معتمدة لكي تصبح الذاتية سارية المفعول في صميم الكلام"⁽²⁹⁾.

تدوس بك الخيل الوكور على الذرى
وقد كثرت حول الوكور المطاعم

تظن فراخ الفتح أنك رزتها
بأمتها وهي العتاق الصلاديم

إذا زلقت مشيتها ببطنها
كما تتمشى في الصعيد الأراقم⁽²⁶⁾

إن الصورة التي يشكلها أسلوب التضاد تبدو مجلوة هنا وكأن المتلقي أمام مشهد مرئي أو لوحة تشكيلية معينة. يبدو التناظر بين المفتاح الأول (نثرتهم) في صدر البيت والمفتاح الثاني (نثر) في العجز محققاً لعدم الانسجام للوهلة الأولى.

يقول عبدالقاهر الجرجاني في تعليقه على هذا البيت ما فحواه: وقول المتنبي:
نثرهم فوق الأحيدب كله

كما نثرت فوق العروس الدراهم
استعارة، لأن "النثر" في الأصل للأجسام الصغار، كالدراهم والدنانير والجواهر والحبوب ونحوها، لأن لها هيئة مخصوصة في التفرق لا تأتي في الجسام الكبار، ولأن القصد "بالنثر" أن تجمع أشياء في كف أو وعاء، ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة، والأجسام الكبار لا يكون فيها ذلك، كما يكون في الشيء المنثور، عبر عنه بالنثر، ونسب ذلك الفعل إلى الممدوح، إذا كان هو سبب ذلك الانتثار، فالتفرق الذي هو حقيقة "النثر" من حيث جنس المعنى وعمومه موجود في المستعار له بلا شبهة"⁽²⁷⁾. أجل، هكذا جاءت قراءة عبدالقاهر الجرجاني لهذا البيت قراءة في بنية البيت العميقة كاشفة عن معنى المعنى the meaning of meaning والتميزات الداخلية التي تؤكد خصيصة العمل الثقافي للممدوح وفعالية هذا العمل، إذ تتجرد الجسام الكبار من إنسانيتها بفعل تحولها إلى جسيم صغيرة جامدة تتعدم فيها الحياة، وذلك من خلال حركة واحدة للممدوح تفرق المجموع

إذا وَقَعَتْ في مِسْمَعِيهِ الْعَمَاجِمُ
ألا أيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي لَيْسَ مُعَمِّدًا
ولا فِيهِ مُرْتَابٌ ولا مِنْهُ عَاصِمٌ
هَنِيئًا لَصَرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْدِ وَالْعُلَى
وَرَجِيكَ وَالْإِسْلَامَ أَنَّكَ سَالِمٌ
ولَمْ لا يَبْقَى الرَّحْمُ؟ نَحْنُ حَدِيكَ مَا وَقَى

وَنَقْلِيهِ هَامَ الْعَدَى بِكَ دَائِمٌ⁽³¹⁾
إن التضاد في هذا المستوى ينحصر في إطار الإيجاب لا
السلب، خاصة إذا ما أدركنا تلك الواشجة الإيجابية
وخصوصيتها بين المتنبي وسيف الدولة، إذ كان المتنبي يلقب
في بلاط سيف الدولة بـ "المعلم الثاني" بعد أرسطو⁽³²⁾.
تقع التضادية هنا لتكشف موقف الذات الشاعرة من أسطورة
الآخر "الممدوح"، وهذا ما يمكن تسميته بـ "تضاد الحالة
الثقافية"، فالممدوح محمود/ والمادح حامد، والممدوح واهب/
والمادح موهوب، والممدوح سيف له من اسمه نصيب/ والمادح
محمي... الخ. ولذلك فقد تدفقت شاعرية المتنبي وثقافته العالية
في بناء الأنساق الثقافية "إبداعاً فذاً بلغ القمة في التعبير لما
يصدر عنه من قوة انفعال بالأحداث والمواقف التي عاصرها،
ومن رهافة حس وقدرة على الفرز بين المضيء والمعمت من
عناصر الحياة والتاريخ وبراعة في الإطناب والإيجاز حسبما
يقتضي السياق والبلاغة لم ينافسه فيها شاعر من عصره"⁽³³⁾.

ويمكن للمتلقي أن يلحظ في هذه الثنائيات نسقية خفية
للمتنبي كما نبه على ذلك عبدالله الغدامي⁽³⁴⁾، إذ تضرر
الأنساق الضدية في هذه الوحدة نوعاً من هيمنة الذات الشاعرة
ودورها في إظهار مكارم الممدوح. وتتوزع هذه الأنساق المخالفة
بين مخاطب الأنت: فإنك، لك الحمد/ الدر، ثقافة العطاء، نفي
الندم، ومتكلم الأنا/إني، لفظ الدر، والنظم في العطاء، ونفي
الذم. وهذا يعني، رمزياً وعبر قلب بنية التضاد، أن المتنبي
يشكل وسيطاً ثقافياً وشعرياً لا يمكن لأفعال الممدوح ومناقبه أن
تظهر إلّا من خلاله. كما لا يمكن للدر أن يحافظ على جوهرة
أو أن يحتفظ ببريقه وخلود ذكره بين العالمين إلا بظهور
الشكل/اللفظ الذي ينقل الدر من حالته السكونية إلى حالة
الذيق، وإن حدث غير ذلك فإن الندم سيصبح بطريقة غير
مباشرة حالة هستيرية طارئة عند الممدوح. بل إن شكلية التوازي
الصوتي بين "إنك...إني" تدل دلالة ضمنية على مدى شعور
المتنبي بالتساوي مع ممدوحه بالفضل والعزم لدرجة أن
الممدوح، كما يقول المتنبي، لن يندم على عطايه للشاعر
المادح الذي تهزه العطايا ويحفزه المال لمشاركة الممدوح في
كل فتح جليل.

وتأسيساً على هذا المقول، فإن تعلق الشاعر بالشخصية

لقد رأينا التضاد على مستوى الفعل البطولي كان قد برز،
كما كشفت القراءة، بين النموذج (الفرد) وبين المجموع (الروم)،
أما في الأبيات التالية وفي إطار المستوى البطولي نفسه، فإننا
نلاحظ التضاد يتخذ منحى التقابل الفردي: الفرد (القائد:
المنتصر)/الفرد (القائد: المنهزم)، يقول الشاعر:
أفي كُلِّ يَوْمٍ ذا الدُّمُسْتُقْ مُقَدِّمٌ

فَقَاهُ على الإقدام لِلْوَجْهِ لِائِمٍّ
أَيُنَكِّرُ رِيحَ اللَّيْلِ حتى يَذُوقَهُ
وقد عَرَفْتُ رِيحَ اللَّيْلِ الْبَهَائِمِ
وقد فَجَعَتْهُ بَابُهُ وَابْنِ صِبْهِهِ

وبالَصَّبْهِرِ حَمَلَاتُ الْأَمِيرِ الْغَوَاشِمِ
مَضَى يَشْكُرُ الْأَصْحَابَ في قُوْتِهِ الظُّبَى
لِما شَغَلَتْهَا هَامُهُمْ وَالْمَعَاصِمِ
وَيَفْهَمُ صَوْتُ الْمَشْرِقِيَّةِ فِيهِمْ

على أَنَّ أصْوَاتَ السَّيُوفِ أَعَاجِمُ
يُسَرِّ بِمَا أَغْطَاكَ لا عَنْ جَهَالَةٍ
ولَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ
وَلَسْتُ مَلِكاً هَازِماً لِنَظِيرِهِ

وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشَّرِكِ هَازِمُ
تَسْرَفُ عَدْنَانُ بِهِ لا رِيبَةَ
وَتَقْتَحِرُ الدُّنْيَا بِهِ لا الْعَوَاصِمِ⁽³⁰⁾

تبدو الثنائية التقابلية بين سيف الدولة/ الدمستق جليلة في
هذه الأبيات عبر المفتاح الاستفهامي المقترن بالزمنية (أفي كل
يوم). فصورة الدمستق تظهر كما يشي منطوق الأبيات سالبة
فهو (مهزوم، لا يعقل، مسلوب، رمز للشرك)، بينما نموذج
النص الشعري (ليث، ملك، رمز للتوحيد، طيب الأرومة
والمحتد). وقد كنت قد أشرت في تصاعيف هذه القراءة إلى أن
الفكرة الأساس التي يدور حولها النص هي فكرة "العلو والسمو"
التمثل في شخصية سيف الدولة، وقد أكدت أن هذه الفكرة
تتغلغل في ثنايا النص وفجواته، وما هذه الصفات المذكورة في
الأبيات الأخيرة إلا علامة سيميائية على حالة الصراع الثقافي
والحضاري التي سادت آنذاك بين المسلمين وأعدائهم.

وأما المستوى الأخير الذي تنيره شعرية التضاد في هذا
النص، فإنه كامن في التضاد على المستوى الشعري: أي في
علاقة المادح بالممدوح، يقول الشاعر في ختام قصيدته:
لَكَ الْحَمْدُ في الدَّرِّ الَّذِي لِي لَفْظُهُ

فإنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنِّي نَاطِمٌ
وَإِنِّي لَتَعْدُو بي عَطَايَاكَ في الْوَعَى

فَلَا أَنَا مَذْمُومٌ وَلَا أَنْتَ نَادِمٌ
على كُلِّ طَيَّارٍ إِلَيْهَا بِرَجُلِهِ

ذلك، فإن مسلكه فيه أوضح المسالك⁽³⁶⁾.
وليس يمكننا كذلك إغفال تلك الوظيفة القيمة التي أسندتها قافية الميم المشبعة للنص، إذ أنها أعطت النص من خلال تكراريتها زخماً صوتياً صرفاً يتناغم وموضوعة النص الأساسية. فالميم صوت غنائي شجي ارتبط بشخصية الممدوح (سيف الدولة) ارتباطاً وثيقاً من خلال إيقاعه الذي يثير في السمع جلبة ووقعاً، ولذلك فإن "الخطاب الشعري عند العرب يعد بنية لغوية وفنية قائمة على الوزن والقافية، لا يمكن فهمها إلا بمعرفة عناصرها وعلاقات بعضها ببعض وإدراك دلالاتها السطحية والباطنية"⁽³⁷⁾.
إن هذا التناغم بين بحر القصيدة وقافيتها جعل الأنساق الضدية بكلية أنماطها تتناثر في فضاء النص انثيالاً على صعيد الحركة والإيقاع، ولعل خير شاهد على هذه المقولة ذلك الحضور المبرز للأفعال المضارعة المقترنة بـ "الواو" القاصة. وأخيراً، فإن هذه المقاربة تظل واحدة من المقاربات المشروعة للنص، أخذت على عاتقها سبر أغواره بما تملك من معرفة فملأت بعض فجواته، تاركة في الآن نفسه لمقاربات آخر حق الافتتان بهذا النص.

المثال جعله يختم قصيدته بخطاب موجه للممدوح "الا أيها السيف"، إذ إن التعلق بالآخر يصل إلى درجة التماهي والفناء من خلال أداة النداء "أيها" التي تشكل قريناً نفسياً وروحياً للمنادي. إنه حلم الذات الشاعرة الباحثة عن معارج المجد العربي في البطل النموذج، وقد كان المتنبي يرى سيف الدولة تجسيداً لحلمه العربي⁽³⁵⁾.

لقد حقق هذا النص شعريته، كما أومأت من ذي قبل، من خلال انبثائه على أنساق التضاد وانزلاق المفاتيح المعلقة التي تغري المتلقي بفكك مغاليقه وتفتيق كمائنه الجمالية. وقد أدى الإيقاع في هذا النص وظيفة جليلة للمعاني التي شكلها التضاد في إطار الصورة الكلية، فالقصيدة منظومة على البحر الطويل الأمر الذي منح الشاعر دفقة شعورية وطاقة خلاقة ممتدة في ترجمة الأحداث، وأعطى النص نسقاً حركياً غير متوقف يتساوى والمعاني التي تضمنها النص. ولعل حازماً القرطاجني لم يتجاوز جادة الصواب عندما أثنى على شعر المتنبي في منهاجه قائلاً: "وكان أبو الطيب المتنبي يعتمد المروحة بين معانيه ويضع مقفعاتها من مخيلاتها أحسن وضع، فيتم الفصول بها أحسن تنمة ويقسم الكلام في ذلك أحسن قسمة، ويجب أن يؤتم به في

الهوامش

- (13) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص 22، 23.
- (14) الغدامي، عبدالله، الخطبة والتكفير، ص 24.
- (15) لقد كانت شخصية المتنبي وشعره مثاراً للجدل في ساح النقد العربي قديمه وحديثه، ولذلك فقد تقابل أنصاره وأوتاره وضاع بينهما المتوسطون. أنظر مثلاً حول هاته القضية: يحيوي، المتنبي شاعر، رد على مقال راشد المبارك، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد العاشر، الجزء 37، ص 28، 46.
- (16) اليوسفي، الشعر وتحرير الكائن، قراءة في اللغة والمتخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 18، السنة الخامسة، ص 122.
- (17) الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، ط 1، ص 50.
- (18) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة الإمام الواحدي، ص 784، 785.
- (19) فيدوح، البنية الذهنية للجمالية العربية، البحرين الثقافية، العدد 17، ص 73.
- (20) كرومبي، العروض من وجهة نظر صوتية، العدد 14، ص 53.
- (21) ديوان المتنبي، ص 785.

- (1) انظر أبو ديب، في الشعرية، ط 1، ص 45.
- (2) ابن منظور، لسان العرب، ط 4، مادة ضدد.
- (3) الجاحظ، الحيوان، ص 206.
- (4) انظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط 3، ص 133 وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط 1، ج 1، ص 584، نقلاً عن الرمانى والعسكري، كتاب الصناعاتين، ط 1، ص 377. والقرطاجني، منهاج البلغاء، ط 1، ص 45. والساحلي، التضاد في النقد الأدبي، ط 1، ص 213 وما بعدها.
- (5) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط 2، ص 173.
- (6) ياكسون، قضايا الشعرية، ط 1، ص 8.
- (7) أبو ديب، في الشعرية، ط 1، ص 18.
- (8) كوهين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ص 16.
- (9) المرجع نفسه، ص 17.
- (10) عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط 1، ص 48.
- (11) الساحلي، التضاد في النقد الأدبي، ص 217.
- (12) الغدامي، الخطبة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة

- (22) لقد كان النسر معبوداً مقدساً في تراثنا الأسطوري، فهو يرتبط بمعنى القوة وطول العمر والتجدد، واستحضار المتنبي لصورة النسر هنا توحى بقصيدته في جعل ممدوحه سيف الدولة من حيث القوة والمكانة فوق السحري والأسطوري المقدس في المخيال الثقافي العربي، وحول أسطورة النسر، أنظر: الربيعي، فاضل: نسور لقمان السبعة، أبواب عدد 16، ص 138، 165.
- (23) ديوان المتنبي، ص 785.
- (24) المصدر نفسه، ص ص 785، 786.
- (25) المصدر نفسه، ص 786.
- (26) المصدر نفسه، ص 786.
- (27) الجرجاني، أسرار البلاغة، ط1، ص 57، 58.
- (28) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط2، ص 183.
- (29) سمير، المؤلف في التراث الأدبي: موت أم حياة، علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء 35، ص 131.
- (30) ديوان المتنبي، ص 786.
- (31) المصدر نفسه، ص 786.
- (32) Mumayiz, Ibrahim: Introducing Almutanabbi, Ministry of Information Publications Republic of Iraq, published on the occasion of AlMutanabbi festival hold in Baghdad November 1977, p10.
- (33) فتح الباب، المقاومة والبطولة في الشعر العربي، كتاب الرياض، العدد 56، 57، ص 90.
- (34) أنظر ذلك في عبدالله الغدامي النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط2، ص 167 وما بعد.
- (35) عبدالوهاب، مستويات القراءة في النقد القديم "كفى بك داء" نموذجاً، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع في جامعة اليرموك، ص 3.
- (36) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 135، 136.
- (37) كراكبي، مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، التواصل، العدد الرابع، ص 36.

المصادر والمراجع

- الثقافي، جده، ط1.
- الغدامي، عبدالله، 2001، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط2.
- فتح الباب، حسن، 1998، المقاومة والبطولة في الشعر العربي، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 56، 57، سبتمبر.
- فيذوح، عبدالقادر، 1998، البنية الذهنية للجمالية العربية، البحرين الثقافية، العدد 17، السنة الخامسة، يوليو.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى، 1978، مكتبة الخانجي، ط3.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، 1986، دار الغرب الإسلامي بيروت ط1.
- كراكبي، محمد، 1999، مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، العدد الرابع، جوان.
- كرومبي، دافيد أبر: العروض من وجهة نظر صوتية، ترجمة: علي السيد يونس، 2000، نوافذ النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد 14، ديسمبر.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمر، 1990، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2.
- كوهين، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، 1995، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.
- المتنبي (أحمد بن الحسين): ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة الإمام الواحدي، حققه وضبط نصوصه في ضوء مخطوطة الجاحظ، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، 1968، مكتبة محمد النوري، دمشق.
- الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، 1991، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط1.
- أبو ديب، كمال، 1987، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر، 1995، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط2.
- الرباعي، عبدالقادر، 1988، في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محمد قرقران، 1988، دار المعرفة بيروت ط1.
- الساخلي، منى، 1996، التضاد في النقد الأدبي، منشورات جامعة قاز يونس، بنغازي ط1.
- سمير، حميد، 2000، المؤلف في التراث الأدبي: موت أم حياة، علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء 35، مارس.
- عبدالوهاب، سعاد، 1997، مستويات القراءة في النقد القديم "كفى بك داء" نموذجاً، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع في جامعة اليرموك، تموز.
- العسكري، كتاب الصناعتين تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، 1952، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1.
- الغدامي، عبدالله، 1985، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، النادي الأدبي

اللغة والمتخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 18، السنة الخامسة، أكتوبر.

Mumayiz, Ibrahim: Introducing Almutanabbi, Ministry of Information Publications Republic of Iraq, published on the occasion of AlMutanabbi festival hold in Baghdad November 1977.

برلين وقدم له د. عمر فاروق الطباع، الجزء الثاني، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
ابن منظور - لسان العرب، دار صادر بيروت ط4 2005.
ياكسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، 1988، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
اليوسفي، محمد لطفي، 1998، الشعر وتحرير الكائن، قراءة في

Poetics of Contrast: "Alaqadriahilazmi" of Al-Mutanabbi as a Model

*Mohammad K. Khalayleh**

ABSTRACT

This study is based on an attempt believes that the poetic text is an open text for a reading after reading. It is an attempt to endeavor the poetical text from inside, so it has chosen a poem for a laureate Arab poet: Al-Mutanabbi. The attempt has offered a theoretical introduction to poetics of contradiction, then a practical introduction which endeavored the text from inside. This attempt perceived the effectiveness of contradiction in the text structure, and how this contradiction created a poetic environment, and built a pattern of the praised person.

This study concluded that the text remains open for progressive readings, and this attempt is an admissible attempt in reading the poetical text.

Keywords: Al-Mutanabbi, Contrast.

* Faculty of Arts, The Hashimite University, Jordan. Received on 10/1/2014 and Accepted for Publication on 11/2/2014.