العناصر الإبداعية في قصيدة المتنبي (أرى ذلك القرب)

أ.م. نرجس حسين زاير م. د. جمال عجيل سلطان
الجامعة المستنصرية/ كلية العلوم السياسية

المقدمة:

يتحرك الخط البياني على وفق احداثيات تعود لمعادلات جاء بها النقد الادبي على مختلف مذاهبه واتجاهاته.

وتترك هذه الدراسة المقتضبة مدارج الدخول الى اخر المتنبي ونكتفي بعرض بعض عناصر الابداع في شعره، لاسيما في قصيدته (ارى ذلك القرب).

لقد توخينا الاقتصاد في اللغة والغور على عجل، افقيا وعموديا في الابعاد الادبية لما نحن بصدده، لا سيما نحن نتناول شاعرا عملاقا، فكان من دوافع البحث القاء الضوء على ماهية شعر المتنبي في احدى قصائده لما تحمله من حداثة في الاسلوب والمضمون. وارتأينا ان تكون هذه الدراسة على ثلاث عنوانات:

الأول:البنية اللغوية،التي تعد الاداة المهمة التي يستند اليها الشاعر في مختبره الشعري.

ومن خلال استنطاق لغة الشاعر، ذلك الاستنطاق الذي يترجم المعاني المتعددة التي تبوء بها النص المعني (القصيدة هنا)، فالكلمات التي تبدو عالما حقيقيا واضحا، هي في حقيقتها عالم متخيل من الاحساس والعلاقات، تمتد من عالم الشاعر الى ذهن المتلقي، وتتمايز بين ناقد وشاعر ومتلق اعتيادي، ومن هنا يكون استجواب ذلك النص على وفق ارضية تلك الذهنية.

وجاء الثاني، تحت عنوان: البنية التصويرية، فهي اداة الشاعر التي تتعلق بعبقريته وتمكنه من رسم واقعه المتخيل وخلق الصورة المرادة، ورسم ابعادها بالشكل الذي يبقيها خالدة في اذهان الناس على الرغم من مرور الزمن عليها، بما يمتلكه من قدرة لغوية عالية، وخيال خصب وعاطفة جياشة.

اما الثالث، فتناولنا فيه البنية الايقاعية ودورها النابض في اظهار النص بصورة مشرقة تستقطب الاخر، فهي تعد من المكملات الابداعية للنص، فللموسيقى اثر فعال في الخطاب الشعري، لما تثيره في النفس من نغم مفعم بالحيوية والجمال، الذي يشد المتلقي ويأخذه الى اجواء الحدث.

أَرى ذَلِكَ القُربَ صارَ اِزوِرارا ... وَصارَ طَويلُ السَلامِ اِختِصارا
تَرَكتَني اليَومَ في خَجلَةٍ ... أَموتُ مِراراً وَأَحيا مِرارا
أُسارِقُكَ اللَحظَ مُستَحيياً ... وَأَزجُرُ في الخَيلِ مُهري سِرارا
وَأَعلَمُ أَنّي إِذا ما اِعتَذَرتُ ... إِلَيكَ أَرادَ اِعتِذاري اِعتِذارا
كَفَرتُ مَكارِمَكَ الباهِراتِ ... إِن كانَ ذَلِكَ مِنّي اِختِيارا
وَلَكِن حَمى الشِعرَ إِلّا القَليلَ ... هَمٌّ حَمى النَومَ إِلّا غِرارا
وَما أَنا أَسقَمتُ جِسمي بِهِ ... وَما أَنا أَضرَمتُ في القَلبِ نارا
فَلا تُلزِمَنّي ذُنوبَ الزَمانِ ... إِلَيَّ أَساءَ وَإِيّايَ ضارا
قَوافٍ إِذا سِرنَ عَن مِقوَلي ... لا يَختَصِصنَ مِنَ الأَرضِ دارا
وَلي فيكَ ما لَم يَقُل قائِلٌ ... وَثَبنَ الجِبالَ وَخُضنَ البِحارا
فَلَو خُلِقَ الناسُ مِن دَهرِهِم ... وَما لَم يَسِر قَمَرٌ حَيثُ سارا
سَما بِكَ هَمِّيَ فَوقَ الهُمومِ ... لَكانوا الظَلامَ وَكُنتَ النهارا
سَما بِكَ هَمِّيَ فَوقَ الهُمومِ ... وَأَبعَدُهُم في عَدُوٍّ مُغارا
وَمَن كُنتَ بَحراً لَهُ يا عَلِيُّ ... فَلَستُ أَعُدُّ يَساراً يَسارا
لَم يَقبَلِ الدُرَّ إِلّا كِبارا [1]

البنية اللغوية

اللغة كائن ثابت قابل للتحرك على أساس تدخل المعنى ليتشكل ذلك المخلوق(النص) حسب مفاهيم الخالق(الشاعر)، وما ينتج من مصالحات لحروب صامتة تنهش دواخله.

إن الشعر"_بناءً ولغةً وإيقاعاً وصورةً _ هو في جوهره لعبة، تكون قادرة في اجراءتها الميدانية على أن ترغم المتلقي ليكون جزءا فاعلا منها، لكي تستكمل اللعبة شروط نجاحها"[2]. وتتوقف أناقة النص على مدى استشعار ألوان المعاني وانسجامها التوافقي في بث وحدة التكامل في النص الشعري.

فالشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي[3]، فالشعر فن اللغة[4]، أو بعبارة مكثفة: لغة داخل اللغة[5]، و"تشكيل هذه اللغة الجديدة متأتٍ من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقاً مساوياً لتجربته الانفعالية، ليخلق مخلوقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية (الذاتية والموضوعية)، لخالقها"[6].

فاللغة "نظام اشاري سيميولوجي، والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولا، هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن تقرر طبيعة الكلمة كإشارة، فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسما لشيء تنصّ عليه، وإنما هي صورة صوتية، وتصور ذهني: دال ومدلول"[7].

وشاعر مثل المتنبي صاحب الإمكانات المختزلة لخلق النص بتفرد، ليكون ذات قيمٍ دلالية تعطي ذلك المدى المفتوح من تكوينات أواصر البناء النصي المتكامل، له في كل قصيدة طريقة مفادها أن النص له روح متوالدة، فيّاضة بالعطاء الدلالي القائم على أساس التراكيب اللغوية، فائقة الحضور والتجدد. نجده في قصيدة **(أرى ذلك القرب)** وضع لمختبره اللغوي لمسة دلالة متجددة، في كل بيت ابتداءً من البيت الأول إلى آخر بيت في القصيدة. فعلى سبيل المثال، في البيت الأول جاءت مفردة(ازورارا)، إذ امتلكت تلك المفردة اختصارا مكثفاً، يبلغ حد الكمال الفني في اختيار ما يرفد الفكرة الأم في النص، وهي الابتعاد والانحراف، وعدم الاهتمام من قبل (سيف الدولة) باتجاهه، وسنأتي على ذكر ما تمتلكه المفردات من إيقاع تناغمي في جزء الإشارة إلى الإيقاع في القصيدة.

وفي البيت الثاني جاءت مفردة (خجلة) وهذه المفردة إيغال في إعطاء غاية توصيل ما أراده الشاعر من رسم الحال الذي ترك عليه بعد أن انحرف عن مواصلته والاهتمام به (سيف الدولة)، وفي البيت الثالث بدأ بمفردة (أسارقك) التي رسم من خلالها معادلة بين البيت الأول والبيت الثالث، إذ جاءت مفردة (ازورارا) وهذه المفردة كما هو واضح من المفردات القديمة في اللغة، التي تحتاج عند سماعها أن تراجع احد كتب المعاني لتجد المعنى الدقيق لها. هذا طرف المعادلة الأول، والطرف الآخر في البيت الثالث مفردة (اسارقك) وهي مفردة حديثة أعطى من خلالها الشاعر ذلك المدى المفتوح في جعل القصيدة اكثر حياة وحيوية، وجاءت مفردة (خجلة) في البيت الثاني تمهيدا لمفردة (اسارقك). إن التحريك اللغوي في البيت الأول والثاني والثالث، خط من خلاله الشاعر

خريطة استحصال المعنى الأول، أي بشاعة الخذلان التي يعيشها الشاعر اثر سلوك (سيف الدولة).

إن اللغة أداة الشاعر المهمة، بل المتفردة في خلق الصورة ومنح الإيقاع، إذ تكون بمثابة المادة الأساسية في الخلق الإبداعي. وفي قصيدة المتنبي نجد انه أحرز من خلال تركيبات اللغة في جعل الدلالة والإيقاع والرؤية تمتزج لإعطاء القيمة القصوى التي وجد من اجلها النص. وتناسلت المعاني متوالية الظهور، منسجمة في بوتقة واحدة، إذ جمع مفردات العتب، مبتدئاً بمفردة (تركتني)، بكل ما تحمل هذه المفردة من إيحاء بالذبول والخذلان والخسارة، وعززها بمفردة (خجلة)، إذ أعطى ماهية الترك كيف كان، حتى يصل في البيت الرابع: **(وأعلم أني إذا ما اعتذرت ... إليك أراد اعتذاري اعتذارا)**.

جاءت مفردة (اعتذار) ثلاث مرات، في كل مرة لها جانب يضيء النص بمعنى متداخل وقريب، ثم يأتي القَسَمُ لديه (كفرت)، وهي من أروع ما يقسم به العرب على حد تعبير (البرقوقي) في شرحه، ليثبت من خلالها مدى صدق انبثاق المعاني في سلسة عتابه وشكواه.

ويوصف المتنبي في البيت السادس حالة كتابة الشعر بالحمى، ولعل (الحمى) هي اصدقُ تعبيرٍ وأوجزُ وصفٍ لحالة ولادة الشعر. ثم يرتقي المتنبي قمة الإفصاح عن اعتلائه منصة الفخر بقوله: **(وعندي لك الشرد السائرات ... لا يختصصن من الأرض دارا)**، وفي البيت الذي يليه:**(قوافٍ إذا سرنَّ عن مِقولي .. وثبْنَ الجبالَ وخُضنَّ البِحارا)**. استخدم السير للـــ(قوافي) من فمه لإعطاء القوافي تلك الهيبة التي تحملها القوافل حين تسير، أو جحافل الجيوش التي تصعد الجبال، وتخوض البحار.

فالجبال تمثل قمة الصعوبة بالنسبة للإنسان وقتذاك، فكيف بروحية المتنبي _كلماته_ تمكنت من القفز فوقها بإشارة من فمه. ليس هذا فحسب، بل تستمر رحلة كلماته، تاركة اليابسة إلى النصف الثاني (البحار)، فيخضنها بما فيها من أهوال وصعاب.

وهذا دليل على أن كلماته لم تأتِ اعتباطا، ولا بسهولة ويسر، بل كانت الكلمات التي نظمت منها القصيدة، خيول (المتنبي) الفكرية، الشجاعة، والمقاتلة والأصيلة، التي خاضت ما خاضته من صعود وهبوط، (جبال وبحار)، فقط لتصل إلى مسامع (سيف الدولة).

وحتى يكثف الشاعر جو المعاناة التي كان يعيشها، استمر برسم لوحته في إطار لغوي متماسك، ومتآلف مع وحدة الموضوع، ليصف(الأزمة النفسية) التي خلفها هجر(سيف

الدولة) له في سياق رصين متصاعد البناء اللغوي، وحتى تكتمل أبعاد صورة المعاناة بعد أن ذكر الأرض (اليابس_الجبال) والماء(البحار)، أشار إلى السماء بذكره الـــ(القمر)، ومن ثم إلى الأشخاص، (الشاعر نفسه) و(سيف الدولة) في قوله: (ولي فيك). فكأن المتنبي رسم لوحته وقد وُجد فيها (هو وسيف الدولة) فقط، محاطين بالأرض والسماء. وهنا تبرز (نرجسية) الشاعر في هذا البيت باستخدامه ألفاظ (لم يقل قائل)، في إشارة لسيف الدولة، بأن لا قائل إلا المتنبي حصراً.

وقد جاءت لفظة (قائل) بصيغة الفاعلية لإعطاء المعنى كثافة وحضورا اكبر وأكثر بصورة لافتة، تمهيدا للأبيات التي تثير النقاد دائما وتستهويهم.

إذ يثير ابن جني قضية مهمة في ما يخص استخدام المتنبي لمفردة (ظلام) في البيت القائل فيه: **(فلو خلق الناس من دهرهم .. لكانوا الظلام وكنت النهارا)**، وهذا ما ذكره (البرقوقي) في شرحه لديوان المتنبي، إذ يقول: لو أمكنه أن يقول (لكانوا الظلال وكنت الضياء) أو (الليل والنهار) لكان احسن في التطبيق، وكذلك يذكر رأياً آخر (للعكبري) في الشرح نفسه، قلت يمكنه القول: (لكانوا الليالي) والوزن مستقيم.

وقد فات (ابن جني والعكبري) قضية مهمة، التي مفادها: إن المتنبي استخدم (الظلام) لأنها المفردة الأكمل في تحقيق توصيل المبتغى الصوري والمعنوي فـــ(الظلال) على حد تعبير (ابن جني) تختلف عن (الظلام)، فمفردة (الظلال) لها أكثر من استخدام، فمن الممكن أن تكون الجانب (المظلم)، وممكن أن تكون (محطة استراحة لطيفة)، وممكن أن تقترن بتفاصيل (الطبيعة كالأشجار وظلالها)، فتشكل صورة جميلة، أي لا يمكن أن تكون ذات معنى ثابت مفضي إلى حقيقة ثابتة، بل هي (تعبير مطاط)، له أكثر من وجود، ومفردة (الليل) أيضا لا يمكن لها أن تأتي بديل (الظلام) لأن (الليل) يمكن أن يكون(ليلا مقمرا)، وكما هو معروف هناك (ليل دموع) و(ليل سمر)، والشاعر أراد من استخدام مفردة (الظلام) إعطاء صورة نقيضة (للنهار)، أي نقيضة (للنور). ولم يكن المتنبي ممن يغفل استخدام مفردة تكن عصية على تأويل، فأستخدم (الظلام) حيث لا يكون سوى (الظلام) لاشيء غيره.

وقد عمد المتنبي إلى ضخ حضور المعنى بتعدد دلالته في ذهن المتلقي عن طريق استمراره بمدح(سيف الدولة)، ومن خلال كرمه **(أشدهم في الندى هِزة)** دلالة على تساقط

العطايا والكرم منه في أيام (السلم)، فهو يرى أنه اشد الناس (أريحية) ساعة (الجود والعطاء).

وبعد ذلك انتقل مباشرة إلى ساحة الحرب **(وأبعدهم في عدو مغارا)**، فجاءت لفظة (مغارا) التي هي(مصدر ميمي) بمعنى (الغارة) بتوازٍ مع (هزة)، و(أشدهم) مع (أبعدهم)، فهو ابعد الناس مدى وغارة في العدو.

فكانت الألفاظ تحمل في طياتها سلسلة من الأفكار والرؤى المتلاحقة، التي تستحوذ على إدراك المتلقي لالتقاط إشارات المتنبي المكثفة حول شخصية (سيف الدولة)، فاليد التي تفيض بالكرم والعطايا، هي اليد نفسها التي تبطش بالعدو، في إيحاء وتلميح إلى أن المتنبي كان بحاجة إلى اليد الأولى (الكريمة)، لا اليد (القوية) التي تضرب وتبطش.

وهذا ما جعله ينتقل مباشرة إلى صفات أخرى يداعب بها شغاف قلب (سيف الدولة)، من خلال ذكره لألفاظ (سما، همي، يسارا) في قوله: **(سما بك همي فوق الهموم .. فلست اعد يسارا يسارا)**، إذ علت وارتفعت همته بخدمة سيف الدولة والانتماء إليه، وبما يسره له من المطالب، حتى صار لا يقنع بما يكون من (غنى ويسار)، بل يطلب ما فوقه وأكثر منه.

ولكي تكتمل الرؤية الوجدانية التي أراد المتنبي لسيف الدولة أن يراها، كان لابد أن يختم القصيدة بهذا البيت **(ومن كنت بحرا له يا عليُّ.. لم يقبل الدُرّ الا كبارا)**، فجاء النداء يتناسب ومكانة سيف الدولة (ياعليُّ)، وأراد الشاعر في هذا البيت أن يقول: إذا أدركت بك الغنى لم اقتصر عليه، لأن من كان مرجوه مثلك لم يرضَ بالقليل، فطموح الشاعر اكبر وأعمق، فلا يقنع إلا بـــ(الدُرّ)، وكأنه أراد أن يختم قصيدته بهذه المفردة المعبرة عن صفات العلو والرفعة والمنزلة العالية، حتى آخر كلمة تستقر في مسامع سيف الدولة.

إن متحرك البناء في اللغة يتوقف على مدى وقوة زج المعاني المحركة للغة، وعلى مدى وقوة زج المعاني لتشكيل الصورة الأخيرة المبتغاة، وهذا يتوقف على إمكانية الشاعر من استشعار المفهوم المخلوق من هذا التحريك وفاعلية الناتج من امتزاج وحدات اللغة الثابتة في سياق متحرك خاضع لمعايير تصويرية .

البنية التصويرية

لم يترك مجال الصورة الشعرية وتفاصيلها الدقيقة من دون الخوض فيه من كل الجوانب وعلى جميع المستويات، حتى أوغل الكثير في دراسة الصورة الشعرية

واخضاعها إلى بنية تفكيكية ذهبت إلى نقاط نفسية بعيدة عن خوالج ومصادر الشعر في نفس الشاعر.

إن الصورة الشعرية "هي الأداة التي تتربع على سائر الأدوات الشعرية، فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعرا، لأن تحويل القيمة الشعورية إلى قيمة تعبيرية يتم بوساطتها"[8]. فللشاعر أبدا عين ثالثة يرى بها الأشياء، و " بإمكان العين الفنية التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها ابصار أشياء ليس لها امكنة وقياسات محددة في العالم المرئي" [9].

والصورة الشعرية هي خريطة الهداية لبؤرة الجمال المكتشفة من خلال العين الثالثة، وهذه الخريطة الجمالية يهديها الشاعر إلى الآخر من خلال الصورة الشعرية المركبة بحجم ما لمسته تلك العين، وتمكنت قريحته الشعرية، فللنص مؤدى (هيرمنيوطيقي) يعتمد على مدى وعي وثقافة المتلقي. إذ يفاجأ المتلقي وهو في تماس مع الصورة، مليء بالحيوية، بحاجة إلى اعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات[10]، ويمكن له أن يكشف النقاب عن جمالية اللغة فيقع على المعاني المشتركة بينه وبين حيثيات حياتية.

وتأتي النصوص عابرة على جسد الزمن الأدبي، ماثلة في حضور أول، ثم ينالها ما ينال غيرها من بقاء بسيط، أو أطراف ألوان لفكرة معينة احتواها النص، ثم يطويها بعض النسيان، أو نسيانا كاملا، وتبقى الصور الشعرية ماثلة في الذهن، مستحضرة في حوادث الوجدان لا ينالها التلف لما تمتلكه من بروز حياتي ومساحة مؤمنة يقام على ارضها الانزياح الناتج من مثول شواخص الصورة في محراب الروح المتلقية، فهي "جوهر التكوين الأدبي والفاعلية الإبداعية، ويشكل موقعها من النصّ، البؤرة ، والقلب، والمركز، فمنها تنبثق خطوط التشكيل الفني الأدبي، ولاسيما الشعري منه"[11].

وفي الوقت الذي تبنى فيه الصورة الشعرية على أساس الخيال الذي وصفه (سي دي لويس)، بأنه "المملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية"[12]، إلا انه لا يجيز للشاعر عبور (الفهم الشعري)، بما فيه من خرقٍ للمألوف، ولقانون اللغة، والوصول إلى حد (الهلوسة) التي تخرج عن نطاق المدرك العقلي، بحجة الخيال وتحريك الأشياء.

فالشعر هو مرآة الذات المعبرة عن مبدعها، وبثها بشكل جمالي يستقطب الآخر الجمعي، فالنص "يمثل ذلك التعين والتحقق المادي في لحظة ما، لمجموعة مظاهر عامة، وهو لا يتحقق إلا بقارئ نصيّ، وإلا بقي مجرد اثر على الرف"[13].

وشاعر مثل المتنبي، أطلق عليه (مالئ الدنيا وشاغل الناس)، امتلكت روحه الشاعرة أنقى عدسات التصوير وأبرعها في ابرام التوافق الفني بين الموجود والمخلوق، والمحسوس والملموس، في رحاب لواعج الوجدان. ولكثرة ما درس منجز هذا الشاعر أصبح الإقدام في جعله موضوع دراسة، مهما كانت بسيطة هو عمل فيه كثير من المجازفة، والعزاء أو الفكرة الداعمة لمثل هذا الإقدام هو ارتقاء قصائد المتنبي إلى حيث أصبحت ظاهرة جديدة دائما كشروق أو غروب الشمس، وكم من عدسات التقطت الشروق، أو الغروب، فكان بهي في كل مرة لما يحتويه الشروق والغروب من تجدد في العطاء. هكذا هي قصائد المتنبي جديدة دائما لكونها ارتقت لمستوى الظاهرة .

في قصيدة (**أرى ذلك القرب صار ازورارا**) يبدأ المتنبي واضعا أول مفردة فيها (أرى)، وهي إحدى أدوات التصور، وإذا أمكن القول، هي دعوة صريحة إلى تحريك الهاجس الصوري لدى المتلقي من خلال استقباله في القصيدة بمفردة هي إحدى تفاصيل الرؤية، وعنصر من عناصر التخيّل، إذ يجعل المتلقي شريك الحدث الذي يعيشه الشاعر من خلال النص، وبدقة أكثر أن أي متلق يدخله الشاعر ضمن أدواته حين يجعله في تساؤل: ماذا به؟ أو ماذا يرى؟ وحين تكون مفردة (أرى) في مقدمة القصيدة، فما هي إلا دعوة لإنشاء آلية التصور لالتقاط المعنى الأخير للبيت: (**أرى ذلك القرب صار ازورارا ... وصار طويل السلام اختصارا**)، لا يحتوي البيت الأول للقصيدة على صورة شعرية مكتملة، لكن وجود مفردات واليات التصور، يجعل المتلقي مهيئاً لتلقي الصورة الشعرية في أي توهج لها في الأبيات القادمة.

إن الصورة الشعرية، هي اقتحام للمدارك الحسية، ونشوب غير مسيطر عليه لوهج متكون في النفس، و(المتنبي) في هذه القصيدة يمارس على المتلقي سطوة الانقياد باتجاهين مختلفين من دون ارباك لذائقته ومجسه الشعري.

فالمتلقي حين يقرأ القصيدة (**ارى ذلك القرب صار ازورارا**) من دون أن يتعرف على تفاصيل القصيدة، ولمن هي؟ ولأي موضوع كتبت؟ يجد نفسه أمام قصيدة عتابٍ من حبيبٍ إلى حبيبته. فهو يرسم الصور المتوالية لعاطفةٍ مشوبةٍ بالحزن، وفؤادٍ محطمٍ وروحٍ

خائرة القوى. تتوالى الصور في إظهار وإبراز، وفضح ما يعتمر به القلب من حزن ولوعة اهمال يعيشها الشاعر، جراء هجر وإهمال حبيبته إليه، وهذا الإيحاء يستمر إلى البيت الرابع: **(واعلم اني اذا ماعتذرت ... اليك اراد اعتذري اعتذارا)**. ثم تظهر أدوات (المتنبي) في التعامل مع الحياة، تلك الأدوات التي سيطرت على اغلب قصائده، التي من أهمها الرفعة وعلو الشأن، فتتكون أول الصور التي تخص الاتجاه الثاني للمتلقي، ألا وهو موضوع القصيدة الأصل.

وسبب الانقياد لانسيابية العتاب والوجد وخطاب الحب لدى المتلقي، هو استخدام (المتنبي) لرسم صور شفافة عالية التواطئ مع الروح، حتى انه يتمكن من خلق أجواء سحرية لحالة الانكسار ومراقبته بخجل من خلال مفردة (اسارقك).

إن الصورة الشعرية تكثيف لعدة معان، تتبلور وتتضح لتعطي الدلالة التي مفادها الإشارة التي يفهمها اللبيب، والشاعر من خلال صورة الانكسار المتكونة والمتجلية في (اسارقك) اختصر للمتلقي شوطا من البحث ليرتقي إلى امكانية إيجاد حالة الانكسار لدى الشاعر، وفي البيت الذي يقول فيه:**(فلو خلق الناس من دهرهم ...)** يجعل من (الظلام) الصورة الكافية بكل ما تحمله من تفاصيل مغيبة، لتكون لصيقة من هم عكسه تماما، إذ يكون هو (النهار).

وقوله: **(وعندي لك الشرد السائرات..لا يختصصن من الارض دارا)**، يرسم بهذا البيت المدخل إلى تكوين صوري لاحق، إذ يوهم المتلقي باقتراح إمكانية توقع ما يقصد ب (الشرد السائرات)، فيعتقد أن الشاعر يقصد بأنه يمتلك (الخيل)، تلك إشارة إلى أن الشاعر يفتخر بكونه سندا (لسيف الدولة)، وانه يخبره بالقوة التي يمتلكها، معززا دعواه أن ما يمتلكه لا يمكن له أن يسجل إلا باسمه، وتحت تصرفه ، لكنه يفاجئ المتلقي بتوضيح صوري زاخر، بلون مختلف عن التوقع الأول، بقوله: **(قوافٍ اذا سرن عن مقولي .. وثبن الجبال وخضن البحارا)**، فيعطي التوضيح الذي يكشف النقاب عن لعبة التوهم التي خلقها للمتلقي في البيت السابق، وهو بذلك يفتح داخل النص نوافذ عديدة، تطل جميعها على منظر واحد، لكن من جوانب مختلفة، و جعل الشاعر القوافي أول مرتكزات الصورة الشعرية بجعلها الفاصل الأكثر وضوحاً في عزل الكلام الاعتيادي عن الشعر. فالقافية هي الرمز الأكثر شمولا لإعطاء مشروعية حدوث القصيدة، ثم وصف تلك القصائد بالجيش الجرار، وذلك بقوله:(سرن)، معتمدا على تأكيد ثوابت الصورة بسباكتها على شاكلة

منظمة تعطي أولويات الإقرار بما وصل للمتلقي منذ الوهج الأول للتصوير بـــ(قواف)، ليكمل بعد ذلك نسق الصورة بإذكائها بهيبة لها مدلولاتها الحسية، فيقول:(وثبن الجبال)، أي أن هذا الجيش المهيب لا يمكن أن يقف في وجهه أي من الصعوبات المتوقعة على ارض الواقع المفترض، و(الوثب) هنا دالة العبور والاجتياز، وليس فقط هذا الجانب من العقبات المقترحة (الجبال)، بل تعدى إلى البحار (وخضن البحار)، فيكون الشاعر بذلك موفقا في إعطاء كل مبررات الثقة والتصدي لما تمتلكه نفسه من انكسارات.

هذا المدى الواسع الذي يحتوي على حقائق دامغة تجعل وقوفه منهارا، محملا بكل أنواع العتاب أمام تغير الحال وهو يرى القرب الداعي إلى الاطمئنان يتحول إلى بعدٍ داعٍ للارتياب والعتب، جاعلا من تأكيده على امتلاك الكم الهائل من القوافي دليلا على عدم تقصيره في كونه طرفا في تلك العلاقة، عندما أعطى كل المسوغات المقنعة بأنه ما زال يحمل الجميل اتجاه الطرف الآخر، وهذه الجدلية المذابة في الانتقالات للمتنبي بين الصور الشعرية في النص تجعله يضع بصمته الحقيقية في أن النص الشعري هو(كائن يتنفس). إنه يحرك الأشياء بطريقة تتفق مع مدركاته الحسية حتى يصل في بعض التراكيب الصورية اقترابا من عدسة الكاميرا، مثلما اشرنا سابقا، أو يفوقها ليصل إلى قدرة العين الطبيعية في حرية انتقالها بين الألوان ومرحها في رحاب الدهشة، وهي تمتزج بمعطيات البناء التصويري للنص.

البنية الإيقاعية

إن النص عبارة عن مجموعة خطوط ملونة، متداخلة بإمعان، منسجمة بتوافق يجعل من النص بناءً مفعماً بالحياة.

ومن لبنات هذا البناء واهم خطوطه الملونة، هو الإيقاع الذي تعتمد عليه الصورة الشعرية في تركيبها الدرامي، إذ يكون الإيقاع عنصر الاتقاد وموجب الانقياد. لأنه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الدينامية[14].

فكلما كان استثمار الإيقاع على درجة عالية من المهارة والوعي، من خلال سباكة البيت والتمسك بالمعنى، كان للإيقاع قدرة اكبر على التعبير والتصوير والتأثير[15]، ذلك لأنه ليس إطارا كميا مجردا يتوقف عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ، ولكن له قيما كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير، هي نصيبه من المساهمة في الشعر[16] و"هذا التلاحم الوثيق, ينبع من كون الإطار الرؤيوي العام المرتبط باللفظ قادرا على

استقطاب, أو اقتناص, الملائم والمنسجم معه موسيقيا. بمعنى آخر أن ثمة موازنة دقيقة بين الالفاظ ونغمها في تشكيل القصيدة بحيث يكون الاستدعاء على وفق ما يختلج الإيقاع اللفظي في الوجدان، ومن شأن هذا الاستدعاء أن يقود إلى صيرورة محور تدور عليه الصور والموسيقى"[17].

إن اشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة المختلفة، والانتظام والبتر، لأن هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر[18]. والمتنبي في قصيدة (أرى ذلك القرب) اعتمد في الإيقاع الخارجي للقصيدة على (بحر المتقارب)، ومن المعروف أن بحر المتقارب من البحور التي تمتلك انسيابية غنائية، وقد اختارت روحه الشاعرة هذا البحر، ليتناغم جرسه الغنائي مع ما تحمل طيات خوالجه من لوعة وعتب وشكاية.

من المسلم به وخارج نطاق الاكاديميات أن الشاعر لا يختار البحر الذي يكتب فيه القصيدة في عقله الظاهر، بل يتم اختيار البحر في خلجةٍ مستترةٍ عن الإعلان، ملتفة هناك في أقصى وجدانه، ويكون الإعلان عنها إعلان غير مباشر من خلال القصيدة. ودائما وأبدا يكون هناك سرٌ معين في البحر المختار والمفردة المختارة، والقصد الذي يخص المفردة هو جانب النغم والجرس الموسيقي، فيكون كلاهما _أي البحر والمفردة_ هما من اختيارات العقل الباطن، أو اللاشعور، أو الوجدان، أو جميعهم متحدون في ولادة النص الشعري. والسر الذي يكون في اختيار البحر والمفردة، هو مدى علاقة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر أثناء ولادة النص الشعري، ومثال بسيط على ذلك: نحن نرى أن الإنسان عندما يكون فرحا فهو يميل إلى ترديد، أو سماع لحن راقص سريع ميّال للبهجة، وهذا الإنسان نفسه عندما يكون حزينا، يصبح ميّالا إلى ترديد، أو سماع لحن حزين، وأبيات بألحان دامعة تقطر لوعة.

ومن خلال هذا الكشف اليسير نتمكن من الجمع مابين موضوع القصيدة واختيار البحر المكتوبة عليه، وحالة الشاعر الوجدانية أثناء كتابة النص الشعري، وحالة (المتنبي) التي أنتجت هذه القصيدة، هي انغماسة في عتب (سيف الدولة) على إهماله له. ويتمادى العتاب وتترسخ الشكوى في مفاصل ذات (المتنبي) حتى تصل إلى اختيار قافية (الراء)

لما لها من وقع مضطرب، وهذا ما يعكس حالة الاضطراب التي يعانيها الشاعر جراء الصد والجفوة من قبل (سيف الدولة).

وبخليطٍ من ارتباكٍ وتناغمٍ لنغم تكرار الحروف، يتكرر حرف (الراء) في البيت الأول (سبع مرات)، وتكررت مفردات في القصيدة مثل (مرارا)، إذ تكررت في البيت الثاني (أموت مرارا واحيا مرارا)، وتكرر في البيت الثالث إيقاع مفردة (الاعتذار)، وكأنه يريد ترسيخ (الاعتذار)، أو تمكين المتلقي من القبض على وجدانياته من خلال تكرار احساسه بنغمٍ توافقي واحد.

وقد ورد في البيت نفسه، رد العجز على الصدر عن طريق (اعتذارا)، وفي البيت الخامس للقصيدة: (كفرت مكارمك الباهرات ...)، تكرر حرف (الراء) أيضا، ثم جاء في البيت السابع والثامن والتاسع، تكرار (لا)، لتعطي أيضا جرسا موسيقيا يتناغم مع ما ينفي ويؤكد ويسأل، وكل هذا المفاد، هو أصلا سبب ارتباكه واضطرابه لسلوك (سيف الدولة) معه.

وفي البيت الأول: (**أرى ذلك القرب صار ازورارا .. وصار طويل السلام اختصارا**)، مهد المتنبي عن طريق (التصريع) إلى حضور الإيقاع واتساع مساحة الموسيقى، وإبراز هوية النص بطريقة واضحة وصريحة من دون تعقيد، معتمدا على احتلال الإيقاع مكانة الترميز العالي المشهور بها المتنبي في اغلب قصائده.

كما أننا نستدل على هذه (الثيمة) من خلال تأكيده على انه يمتلك ما يؤهله إلى أن يكون متفردا في قربه من سيف الدولة، إذ يقول: (**ولي فيك ما لم يقل قائل .. وما لم يسر قمر حيث سارا**)، أي أنها الإشارة الأوفى على الاستدلال لما تعتمر به النفس، وما يعتريها، وأيضا على أفق الزمان والمكان في هذه العلاقة، من انتقال القمر (الزمان)، ومن الذي يظهر عليه (المكان)، فيكون بذلك قد حصر التفرد بقرابته في العلاقة، لامتلاكه الشمولية(العامة والخاصة).

ثم وبوتيرة التناغم في الإيقاع نفسها، يعطي المبرر على إخلاصه لهذه العلاقة، وبهذا الشكل المميز:(**فلو خلق الناس من دهرهم .. لكانوا الظلام وكنت النهارا**). وهنا جاء الطباق من خلال (الظلام والنهار)، معززا تصاعد وتيرة الإيقاع، ومن ثم إبراز هوية المعنى المقصود في كون (سيف الدولة) في كفة، بينما الجميع في كفة أخرى، وليس فقط

كونه لوحده في كفة واحدة، بل هناك رجحان لهذه الكفة، فبينما الجميع يمثلون (الظلام)، يمثل هو (النهار) مقابلا لهم.

وفي البيت الذي يقول فيه، **(أشدهم في الندى هزة .. وأبعدهم في عدو مغارا)**: ارتسمت المقابلة لتضفي ذلك التوافق بين النغم من جهة، وبين الصورة من جهة أخرى، ويعود لإبراز المسوغات التي آلت إلى تميز سيف الدولة، وتفرد الشاعر في قرابته له. ولا يخفى على المتفحص لشخصية المتنبي الشعرية، أنه يميل في الغالب إلى إيضاح أسباب تنازلاته إلى شخص معين من خلال إبراز صفات التفرد في الطرفين، وهذه إحدى علل الاعتزاز بالنفس والتعالي لمعرفة قدرها عنده.

ويختم الشاعر التكرار في البيت قبل الأخير بقوله:**(سما بك همي فوق الهموم.. فلست أعد يسارا يسارا)**. لا يخفى أن التكرار ليس فقط برهنة القلق، بل التكرار هو توهج نغمي يجعل من النص ممتلكاً لتلك الطاقة الحيوية في جعل التفاعل بين النص والمتلقي يسير جدا، بل ويفسح المجال ويوفر المساحة الآمنة لجعل النص قابل للحفظ، ومستساغ الترديد لما يمتلكه من صور ونغم متناغمة.

الخاتمة

لقد حاول هذا البحث التركيز على بعض عناصر الإبداع الشعري لدى المتنبي بأبعادها، ومفاصلها التصويرية واللغوية الإيقاعية، كما يحب خيال الشاعر أن يعرضها، فيلبسها ثوب الوضوح والغموض حينا، والنغم أحيانا أخرى، عاكسا من خلال الجوانب النفسية التي يريد التعبير عنها باسلوب غير مباشر، وبطاقة انفعالية تمنح الأبيات بعدا إيحائيا ونفسيا مناسبا.

وفي أثناء خوضنا في خضم شعرية المتنبي، توصلنا إلى بعض الاستنتاجات، ومن أهمها:

- إن للمتنبي إمكانات مختزلة لخلق النص بتفرد، ليكون ذات قيم دلالية تعطي ذلك المدى المفتوح من تكوينات أواصر البناء النصي المتكامل.
- لقد انصهرت الذات بالأفكار والمضامين التي قدمها على شكل صورة شعرية، ومفردات لغوية وموسيقى إيقاعية، مخرجا إياها في قوالب تحمل ملامح الجدة والحداثة على الرغم من القدم الزمني.
- امتلكت روحه الشاعرة أنقى عدسات التصوير وابرمها بتوافق فني بين الموجود والمخلوق، والمحسوس والملموس.

- وظف مظاهر الطبيعة بشقيها الجامد والمتحرك للتعبير عن خلجات النفس وإعطائها ثوبا عرفت به.
- إن الشاعر يرسم الصور المتوالية لعاطفة مشوبة بالحزن وفؤاد محطم، وروح خائرة القوى لطموح طالما أتعبه.
- إن النص عبارة عن مجموعة خطوط ملونة، متداخلة بإمعان، منسجمة بتوافق.
- إن شاعرية المتنبي سارية المفعول، ولا تختصر على زمن معين، وبعيدا عن دراسات النقد التقليدي لبعض النقاد، تحتاج إلى معايير النقد الحديث ومقاييسه الجمالية والفلسفية.

وفي الختام، نرجو أن نكون قد وفقنا في تقديم تصور معين، ودراسة معمقة في أدوات من أهم ما تميز به الشاعر، من لغة وصورة وإيقاع.

إن ما لمسناه في الشعر المتنبي من شحنة عاطفية وخيال وفكر، هي مرآة عاكسة لذات الشاعر المتمردة الفائقة الحساسية.

ومن الله التوفيق

الهوامش:

1- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح العلاّمة اللغويّ عبدالرحمن البرقوقي، حقق النصوص وهذبها وعلّق حواشيها وقدّم لها، د.عمر فاروق الطبّاع، المجلد الأول:432.
2- العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد:160، وينظر : الأسلوبية العربية(دراسة تطبيقية)، احمد طاهر حسين:189.
3- ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين:40 .
4- ينظر:نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل:347.
5- ينظر: بنية اللغة الشعرية:129.
6- رماد الشعر، د.عبدالكريم راضي جعفر:124.
7- تشريح النص، عبدالله الغذامي:17.
8- رماد الشعر:224، وينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور:7.
9- المغامرة الجمالية للنص: الشعري، محمد صابر عبيد:10.
10- ينظر:جدلية الخفاء والتجلي، كمال ابوديب:45.
11- المفكرة النقدية، د.بشرى موسى صالح:27.
12- الصورة الشعرية، سي دي لويس: ، وينظر:الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د.عبدالقادر الرباعي:.14.
13- نظرية النص، رولان بارت، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد3، صيف 1988: 97.

14- ينظر: الوعي والفن، غيورغي غاتشف، نوفل نيوف:65، وينظر : دراسات في نقد الشعر، الياس خوري:224، وينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د.صابر عبدالدايم:16.
15- ينظر: نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي: 69، وقراءة نقدية في قصيدة حياة، د.علوي الهاشمي:153.
16- ينظر: نظرية إيقاع الشعر العربي:124.
17- رماد الشعر:306، وينظر: تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)، د.محمد فتوح احمد:71.
18- ينظر: اسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، د.عمران الكبيسي، مجلة الأقلام، عدد1، سنة 25، 1990.

المصادر والمراجع:

1- الأسلوبية العربية (دراسة تطبيقية)، احمد طاهر حسنين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2000.
2- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ت: محمد الولي، ومحمد العمري، الشركة الشريفية للتوزيع والصحف، الدار البيضاء، د.ط، د. ت.
3- تحليل النص الشعري(بنية القصيدة) د.محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995.
4- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط2، 2006.
5- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
6- دراسات في نقد الشعر، الياس خوري، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1982.
7- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر للوجداني الحديث في العراق، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1997.
8- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ت: احمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن ابراهيم، راجعه د.عناد غزوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1982.
9- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
10- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د.عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 1980.
11- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د.محمد صابر عبيد،عالم الكتب الحديث، اربد_الأردن، ط1، 2010.
12- قراءة نقدية في قصيدة حياة، د.علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

13- المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2008.
14- المفكرة النقدية، د.بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008.
15- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د.صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1993.
16- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.
17- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1976.
18- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، د.نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990.

الدوريات:

1- أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، د.عمران الكبيسي، مجلة الأقلام، عدد1، سنة 25، 1990.
2- نظرية النص، رولان بارت، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد3، صيف 1988: 97.

Creative elements in a poem Mutanabi (I see so near)

M. Dr.. Jamal Ajil Sultan
Assistant Professor . Narjis Hussain Zayer

Abstract

The graph is moving according to the coordinates back to equations came by literary criticism at various schools of thought and trends.

This brief runways access to study leave last Mutanabi and limit ourselves to presenting some elements of creativity in his poetry, especially in his poem (see so near). We Strictly economy in language and Ghor Hurry, horizontally and vertically in the literary dimensions of what we are dealing with, especially We have a giant poet, was the incentives for research to shed light on what Mutanabi hair in one Vsaidh because of its inherent modern in style and content. And we decided that this study be at three addresses:

First: the structure of language, which is the important tool that is based upon the poet in his laboratory poetic.

Through questioning poet language that interrogation which translates multiple meanings that occupy the relevant text (the poem here), Words that seem real and obvious, it is a scientist, in fact, the world of an imagined sense of relationships, ranging from the world of the poet to the mind of the recipient, and differentiate between the critic and poet The recipient of phenomenal, and here is questioning that text in accordance with the ground that mentality.

The second, under the title: infrastructure figurative, they are a tool poet that relate to his genius and being able to draw a reality imagined and create the image desired, draw dimensions as you keep it immortal in the minds of the people in spite of the passage of time on them, including owned by the ability of the linguistic high, fertile imagination and passion emotion. The third, in which the structure synchronized and their role pulsating Vtnolna to show text in bright attracts the other, it is one of the supplements creative text, Vlmoosaqy after effectively in poetic discourse, what raised in the self-tune racy and beauty, which tightens the receiver and take him to the atmosphere of the event.