ظاهرة الترقي وتصعيد المعنى في شعر المتنبي: دراسة بلاغية تحليلية

د. سليمان علي محمد العق

زرع شعر المتنبي بالعديد من الظواهر البلاغية والأسلوبية التي أسهمت
إسهاماً فاعلاً في إيصال المعنى إلى المتلقى من أقصر طريق ويفترج قليل من
الإمتاع والإقناع في آن معاً، ومن بين تلك الظواهر الترقية وتصعيد الخطاب
حيث يعد هذه الظاهرة من الظواهر البلاغية البديعة التي لا تتوافر إلا في شعر
قليل من الشعراء، حيث تتطلب مقدرة شعورية وفكرية فريدة من الشاعر، كما
تتطلب تمكنًا بالغًا من أدوات فنها، كي يستطيع أن يدرج بالمعنى المراد
ويسعد به بادتاً من أدنى درجة، ثم ترقي حتى يصل إلى قمة الحدث أو ذروة
الإبداع، وعند هذه الدرجة يصل أيضاً إلى قمة التأثير في المتلقى الذي يتفاعل
بدوره مع المعنى ويفتح له قلبه وعقله في اللحظة نفسها التي يقرع المعنى
سمعه.

وقد لاحظت توافر هذه الظاهرة بكثرة في شعر المتنبي سواء في سيفاته أم
في كافورياته، لدرجة يباع معها من الصعب حصر مواضعها جميعاً، إذ يحتاج
هذا إلى دراسة موضعية من الصعب أن يستوعب مفرداتها بحث بملل هذا الحجم
والذاك فإن هذه الدراسة تعزف بهذه الظاهرة غلوياً وإصطناعياً، ثم تتفق عند
أبرز أساليب النظم التي استعملها الشاعر أدوات الترقي وتصعيد الخطاب في
شعره، وتحل بعضاً من أبيات الشعرية في ضوئ القصائد التي وردت فيها
بهدف الوقوف بوضوح على طبيعة هذه الظاهرة، وسماتها، ومظاهرها
وأثاثاتها المختلفة، وأثرها في إيصال المعنى وتحريره.

ورد أصل (الترقي) في المعجم الوسيط في مادة (رقى): "رقى الطائر
زقوياً: سما وارتفع. وقال: رقي في الشנפל: صعد فيه، ورقي إلى القمة: ارتفع

* أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد بقسم اللغة العربية
ظاهرة الترقي وتصعيد المعاني في شعر الترني - دراسة تفاعليّة،


وارتقى إلى المجيد. وارتقي بطقه: امتنًا شعاعاً. ترتقى وتسامى.

فالترقي لفظ يدل على الصعود والارتفاع والتصعيد والتسامى والعلو. كما وردت الكلمة بنفس الدلالة في لسان العرب: "رقى إلى الشيء، رقياً، رفقة، وارتقياً إذا صعدت وارتقت مثله.

أشاد ابن بري:

أنت الذي كلفتني رقفي النزع. على الكلال والمشيب والعجز
وفي التنزيل: إن نؤمن لزقنك. وفي حديث استراقة الشمع، ولكنهم يرقون فيه أي يزيدون فيه.

ويا قال رقفي فلان على الباطل إذا تقول ما لم يكن وزاد فيه. وهو من الزرقي

الصعود والارتفاع.

وتقى شديد للتعدي إلى المفعول وحقيقة المعنى أنهم يرتفعون إلى الباطل
ويذوون فوق ما يستمعون وفي الحديث: كنت رقفاً على الجبال. أي ضعاً عليها. وفاغلللمبادلة والمروفة والجزفة الدرجة واحدة من مراقي الدرج.

فلفظة الترقي اكتست في البداية دلالة مادية، حيث دلت على الصعود والارتفاع المادي، كنّ صعد الجبل، أو ارتقي بطقه؛ أي امتنًا شعاعاً. ثم تطور معناها بعد ذلك بتطور المعارف الإنسانية، فأخذت دلالة نفسية تعني الزيادة والادعاء والكذب، مثلما تقول: رقي فلان على الباطل، أي صعد عليه واتخذه
ظاهرة الترقى وすこと المعايي في شعر التربيني - دراسة بلاغية تحليلية

سلمًا، ثم تطورت الكلمة في النهاية، وأصبحت تدل على معنى روجي غير مادي، بدور حول السمو والعلو في المرتبة، والصعود إلى ذروة المجيد، والترقي لا يكون سوى بالتدريج، والانتقال إلى مراحل متلاحقة، عبر فترات زمنية محددة، حتى يتم الوصول إلى الذروة أو القمة، وهي الغاية في الصفة أو النعم.

ولا تختلف دلالة الترقى كثيرا عن دلالة التصعيد، فالتصعيد مشتق من مادة (صعد)، وقد شرحها صاحب اللسان بقوله: "صعد المكان، وفيه صعد، وأضع فوضع: ارتقى مسرفاً.

وجمل مسجد: مرتفع عال مسجد بن جوية:

يأتي إلى مسحورات مضعدة، فهم فروع القانون والنظم، والشجاعة الطريق صاعدًا مؤثة، والجمع أضعاف وضع، وفي التنزيل: {سأذهب صعداً} أي على مشقة من العذاب، قال الليث وغيره: الشجاعة ضد الهبوط والجميع صعائد وضع، مثل عجوز وعجائز، والشجاعة العقية الكؤود، جمعها الأضعاف.

ويقال: لأَرْحَفْكَ صعدًا أي لأَجْضَفْكَ مشقة من الأمور، وإنما اشتقوا ذلك لأن الارتفاع في صعد أشه من الانحدار في هبوط، وقيل: يعني مشقة من العذاب، ومنه: اشتقت: مضعداً ذلك الأمر، أي شغ على، وقال أبو عبيد في قول عمر رضي الله عنه: {ما تضغدتني شيء، ما تضغدتني خطيئة النكاح} أي ما تكافدتي وما بلغت مني وما جهدتني، وأصله من الصعود، وهي العقبة الشاقة.

يقال: مضعدة الأزهر إذا شغ عليه وضع.

وقوله تعالى: {شِبْكِكَ عَذَابًا صعَداً} معناه: الله أعلم: عذابًا شاقًا أي ذا صعد وضع، وشجاعة وضع في الجبل وعليه وعلى الدرجة زفقي، ولم يعرفه في صعد وضع.

وأضع في الأرض، أو الوادي لا غير ذهب من حيث يحيي السبيل.

ومن ذلك قول الشماخ:

فإن كرمت هجائي فاجتني سخطي، لا يدهمني إفكاري ومضدي.
ظاهرة التصعيد والمصطلح الترقي في شعر التثنى - دراسة ببلاغية تحليلية

وقد ورد شرح مادة (صدع) في مختار الصحاب: "صدع في السلم بالكسر ضعُودًا وصدع في الجبل أو على الجبل تُصدع قال أبو زيد ولم يعرفوا فيه ضعُد بالتخفيف وقال الأخفشي: "صدع في الأرض أي ماضي وسما، وأصدع في الوادي وصدع فيه أيضاً تصدعًا".

و جاءت مادة (صدع) في المعجم الوسيط على النحو الآتي: "صدع ضعوداً: غلا. يقال: صدع الجبل، وصدع السلم، وفيه، وعليه، وإليه. وفي التنزييل العزيز: {بِيْنَّهُمْ رَأَيْتِ الْكُلُّمِ الْطَّيِّبِ} {أَصَدِعْ} وينبغي أن يصدق في الأرض: {أصدع} وتقول آيات في النحو: {إذ تُصدعون} ولا تلوون على أخذ".

فالتصعيد يعني الارتفاع، والتسماح من أجل الوصول إلى أعلى الشيء، وهذا يتطلب مجهوداً كبيراً، ومنصة ومعاناً جسدياً وفنصية، ولا يتحقق هذا إلا على مراحل تدرج من الأدنى للأعلى حتى يتم الوصول إلى القمة. إذاً فإن دلالة التصعيد تكاد ترادف دلالة الترقي، فكلاهما يعني الارتفاع، والتسماح، والصدع تدريجيًاً من الأدنى إلى الأعلى سعيًاً للوصول إلى ذروة الشيء أو متهامه.

ومن المعروف أن مصطلح الترقي وتصعيد المعنى، كظاهرة بلاغية، لم ترد كثيراً في كتب البلاغة القديمة، بلهم بعض إشارات في كتب تفسير القرآن، وكان مستوى بلاغته وإعجازها؛ وهذه الإشارات دارت حول المضمون دون النظف، فالتركي أو التصعيد ظاهرة بلاغية تعني تدرج ارتفاع الخطاب، وعلوه، وتدرج من الأدنى الفالأوسط حتى يصل إلى الذروة أو القمة، وهي التي تمثل نقطة الإبداع أو ما أطلق عليه بعض علماء النفس، Climax، وتؤدي إلى نتائج الإبداع أو ما أطلق عليه بعض علماء النفس الأساليب التي لا توفر سوف في القصيدة الحقة؛ تلك التي قال عنها النافذ الإنجليزي كولرندج: "فلكي يصبح العمل قصيدة فتحاً، يجب عليه أن يدفع الباريء إلى الأمام، ففيهره على الماضي في القراءة، وليس ذلك فقط أو أولاً بدافع الاستطلاع الآلي لديه، أو لأن به رغبة ملحة في الوصول إلى الجمل النهائية، وإنما يجب ما يجد من لذا حينما ينطُع ذهنه وبذئبه مباحث الرحلة ذاتها".

١٤٣٣/٢٠٢٣
فتصعيد الخطاب هو ذلك " التنامي في دائرة الخطاب في القوة لتصلى إلى 
الروعة في موضوع ما".

وهكذا المضارع آثار أبو هلال العسكري (ت 395 هـ )، حينما عرف 
البلاغة بأنها "اتهاد المعنى إلى قلب السامع فهدفه دون معاناة في الفهم، كما 
تمتاز البلاغة بالإجازة، لأنها تبلغ بها، فتنهي بك إلى ما فوقها، حتى تصل 
ذرؤ المعنى وقته".

وقد أشار قدامه بن جعفر (ت 327 هـ) إلى أن من نواع المعاني المبالغة 
والتي " أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزاء ذلك 
في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال 
ما يكون أبلغ في ما قد، وذلك مثل قول عمر بن الأيوم التغلبي:

وتركز جازنا ما دام فينا * وتبغ الكراوة حيث سارا

كما أشار قدامه في كتابه إلى مصطلح "الغلو"، و(الاقتصار على الحد 
الأوسط) في أداء المعنى، وكان يفضل الغلو، يقول: "إن الغلو عندي أجد 
المجهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما"، وكانت 
عليه في ذلك أن المقصود بالغلو هو المثل، وبلاغ الغاية في النكت، وهذا في 
رأيه بمثل ترقياً وتصعيداً مشروعاً للشاعر.

وقد نجا المنحي نفسه أبو هلال العسكري في كتابه (محاسن النثر والنظم)، 
حيث أشار إلى أن الغلو هو "تجاوز حد المعنى، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد 
يبلغها".

وفي القرن الخامس الهجري أشار شرف الدين الطبيبي (ت 435 هـ) إلى 
مصطلح الترقي، وعوض بأنه "ذكر المعنى ثم إبداته بما هو أبلغ منه، فقولك:

فلان عالم تحريج، وشجاع باسْل، وجواب فتى وض".

فالتقلي يعد في نظر الطبيبي أعلى درجة من درجات البلاغة، لأن المتكلم 
يحاول من خلاله الوصول إلى المثال، حتى لو بالغ في استخدام الصور البينية 
أو الألوان البديعية.
وفي القرن الثامن الهجري أشار أبرز علماء التفسير، وهو بدر الدين النورقي (ت 794 ه) إلى مصطلح الترقوي في سياق حديثه عن بعض أساليب علم المعاني في القرآن الكريم، مثل التقديم والتأخير في قوله تعالى: "أهلم أن تركنوا بها أم لهم أيدها؛ ومعنى يبصرون بها أم لهم آفاق يسمون بها، فهنا يدعو شركاءكم ثم يكرون فل ينتظرون؟"، فتلقى على الآية الكريمه بقوله: "بدأت الآية بالألف بتعبر الترقوي.

فالترقوي في الآية الكريمه اتخاذ مسارين، أولهما: الترقوي المادي الذي بدأ بأعضاء الحركة كالأرجل والأيدي، ثم صعد لأعضاء الحس كالآعين والأذان، وآخرهما: الترقوي المعنوي، فالكيد بدأ باستخدام أدوات الأذى المادي كالأرجل التي تشبع نحو الشر، والأيدي التي تطبع راحة البطل، ثم تنامي الكيد وترتقى إلى الجانب المعنوي الذي يعتمد على حواس لا تحرك وإنما تنظر وتعبر بالإيماء، والهدف من الترقوي هنا هو التأكييد لهؤلاء الكفرين يكدهم هواه، فهم عاجزون مهما استخدمو من حيل ومكن.

ويمكن أن نلاحظ ظاهرة الترقوي وتصعيد المعاني في فنون ثرية بشكل أكثر وضوحًا من الشعر، مثل فن القصة القصيرة أو الرواية، حيث إن الأدب يستخدم آليات السرد المتعددة من أجل أن يرتقى إلى لحظة التكليف أو الكشف أو الاستقرار؛ وهي التي تسمى بالعقدة أو الدروة، حيث تجمع خيوط الأحداث جميعًا لتصب في نقطة واحدة تتمثل منتهى القوة أو الإبداع.

وقد شهبت دوريس ليسينج D.Lessing الشعرة الذي يعبر في الأدب بالذروة في الرسم أو الفن، وروأت أن "الفنان (تقصيد الشاعر) قد يصل إلى درجة الذروة التي تجبره على أن يضع حدوداً للتعبير، فهو لا يستطيع أن يقدم عاطفة في أوج قوتها؛ بسبب من طبيعة الوسط الذي يعمل من خلاله، إذ يستطيع أن يستفيد من لحظة واحدة من الطبيعة الدائمة التنوع، وهذه يجب أن تكون لحظة تستطيع أن تتحمل التأمل الطويل المتكرر، في حين أن الأدب يستطيع الوصول إلى أسس درجات التأثير في الملمع، وذلك من خلال تدريجه في استخدام اللغة المناسبة إلى أن يصل إلى درجة الذروة ويجبر بنظرات الأفراد والجماعات إلى مستوى يمكنون فيه من تذوق الفن، وإدراك ما فيه من نواحي الإبداع، التي تهدّب العقل، وتتيني العاطفة".17
ظاهرة الترقي والتصعيد المغني في شعر المتنبي- دراسةً بلاغيةً تخليصيةً

فقد تعددت الأشكال التي تمثلها ظاهرة الترقي في طبيعتها، ففي طبيعتها نعم
قد ناسب ذلك شديد الخوف واصطحابه
الزمن نفسه شيئاً ليس بل تزامناً
فالمتّقتل ينتفد شيئاً شخصياً خيراً
أنت بما عليك هزمهما في كلّ مغزلك
أما ترى ظفرأ خلوا سوى ظفرأ
اذن فإن ظاهرة الترقي والتصعيد في العمل الفني لابد أن يحكمها جانبان:
الواو: اقلي في إحكام الشاعر تظيف أفكاره، وتربيتها، والبدء في
سردها تصاعدياً، بحيث تتنقل من المتلفق انتهاكاً يزيد بمرور الوقت يصل به
إلى مرحلة الاقتناع واليقين بأفكار المتلقي.
والثاني: نفسى، وتتمثل في محاولة الشاعر السيطرة على تلك العاطفة المشبوهة
 دون قيد أو شرط، وتوجيهها نحو وجدان المتلقي بتدريج واتناء، بحيث تعلو
تدريجياً، ويعلو معها تأثر المتلقي بها، حتى يصل به إلى مستوى اللذة أو
الإمتاع، وهنا يكون العمل الفني قد وصل إلى متهامه.
وقد لاحظت أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في شعر المتنبي (أحمد بن
الحسن الكتاني الكوفي، (303هـ-354هـ)، فقد تتنافى في استخدامها،
وظهرت بوضوح في تناهي كثير من قصائده، واتبعت على أسباب فنية عدة،
حيث قام بعضها على الفن المنفرد والهاتف، واستند بعضها الآخر على
التركيب البينائي أو البديع أو الأسلوب.
- -
- ومن الأمثلة التي يظهر فيها الترقي والتصعيد ما جاء في مميتته المشهورة في
عنبر سيف الدولة الحمداني، التي مطلعها: "وأحز قلباه مفتن قلبه شيم". ومن يحسمي وحالي عنه سيلم
حيث يقول فيها: "
أعزى، نظرات منك صادقة
أن تحسب الشحم فين شفهك وزم
و ما انتفاخ أخو الدنيا بناظره
إذا استوت عناد الأرض والظلم
و نظر الأعمى إلى أبي،
و أسمعت كلماتي من به ضمع
انتم ملاء جفوني عن شواردها وتختصم
فالشاعر هنا يبدح سيف الدولة الحمداني، ويلمج بقوته وشجاعته في
الفتك بأعدائه من الروم، وقد بدأ هذا المعنى في البيت الأول لأحدى لون من
أولئك النصر على العدو، وهو فرار العدو لجنته وحجه من لقاء سيف الدولة،
فهذا في حد ذاته نصر، لأنه كفى الممدوح مؤونة الحرب، وما قد يلم بأفراد
جيشه من قتل وراح، على الرغم من أن نصر منه فيه أسفر، لأن
الممدوح لم يدرك عدوه وقته.
وفي البيت الثاني بدأ المعنى يترقى، وبدأ الخطاب في التصعيد بشكل
تدريجي؛ حيث قال الشاعر للممدوح: إن قوتكم وساتلك ومهتلك المعروفة
عنك قد أدخلت الفزع والخوف في قلوب أعدائكم، فتاك عنك هذا الخوف
الذي هو أركانهم، وأنه جيد من جندك، بل إنه صنع بهم ما لم يصنعه
عساكرك الشجعان، فاقفو هنا نفسية تتعلق بكم الرعب الذي خذله الله في قلوب
الأعداء، فكنصوا عن لقاء الممدوح.
ثم يتصاعد هذا المعنى درجة أخرى في البيت الثالث؛ حيث أراد الشاعر أن
يفرد ممدوح بالقوة التي لا مثيل لها، فغيره يكتفى بهذا النصر الذي ينتج عن
فرار العدو، وانسحابه، أما سيف الدولة فيلزم نفسه بأن يبتعد أعداءه حيث فروا
وأن يتداركهم حينما هربوا وتواروا من الأرض، رغم أن هذا الفعل لا يلزم به بعد
انسحابهم، لكن الممدوح لا يكتفي بهذا، حيث تأتي نفسه أن ترجع عنهم إلا
بعد قتلهما، ولا يكفي ما يكتفي غيره من هذا النصر المقتوض.
وفي البيت الرابع يترقى الخطاب، ويصعد إلى درجة أخرى عن طريق
الاستفهام الإيكياري، حيث يقول الشاعر للممدوح: أكمل طلب جيشنا، وارتند
ظاهرة التعبير وتصعید المعاني في شعر الفنون – دراسة بلاغية تحليلية

هاربًا منك، وهزتْها، دعنتُ همك العالية إلى ملاحظته واقفة أثره حتى يُغلِبْ
سيفك فيهم؟! رغم أن هذا الفعل لا يلزمك، وحسبه انتهجهم، ولكن همك العالية هي التي تحفزك لتمثيل هذا الفعل.

فالمشاعر يريد أن يصل إلى غاية المثل في تصوير صفة القوة والشجاعة في شخصية المدمج، وهو لا يرى أن ينال نصره دون جهد أو مشقة، إذا إنه يرى ذلك النصر عاراً، ونظراً لأن مدمجه شخص فذ لا مثل له في الشجاعة، فإن الشاعر يضج في خطابه في البيت الخامس قائلاً: عليك أن تهزمهم إذا التقوا بك في ساحة المعركة، ولا عاز عليك إذا انهمروا، وولوا الأدبار; جنبًا وحُفاً من بعضك، وجزعاً من للائك.

ويسامعمعنى الشجاعة والبطولة في شخصية المدمج ليصل إلى متيه في البيت السادس، حيث يصل إلى ذروة النعت; المدمج لا يحلله النصر إلا إذا أعمال سيوفه برؤوس الأعداء وشعارهم، حيث إنه يرى أن النصر لا تزال يعد نصراً متفوضاً، لا طعم له، بل إنه قد يلبث العار بصاحبه.

فالتعبير وتصعید المعنى تدرج في الأبيات السابقة في وصف شجاعة المدمج ومهائه، من أدنى أنواع النصر، وهو النصر الذي ينتج عن انسحاب الخصم وهروبه، ثم تصاعد ليصل إلى أقصى غاية في نعت المدمج بالشجاعة؛ إذ إنه لا يكفي بمجرد تيل هذا النصر السهل، بل إنه يظل يطارد فلول أعدائه حتى ينال الظفر الحلو، الذي يحقق بالقضاء عليهم نهائياً، وبقطع رؤوسهم وشعارهم.

- ومن الأمثلة أيضاً على هذه الظاهرة ما ورد في القصيدة نفسها في أثناء

عثاب الشاعر المدمج، بحسب غفوة الطرف عن مكانته الأديبية، على الرغم من تفحؤه على نظائره من الشعراء المحيطين بالأمير، يقول: 

فقد غلبى نزعة العثاب على الشاعر في الأبيات السابقة، وبذا هذا الشعور يندفع من بين حروف الشاعر وكلماته انسجاماً يطبّنها مغالعاً بلياقة ولباقة عالية من المتنبي، فهو ينكر على الأمير عدم دقه في النظر إلى من حوله من

رواد مجلسه، فقد تخطى عينه وتبخض بالهيئات الرائحة، فتعثر في الوصول
ظاهرة الترقي والصعود العالي في شعر التلقي - دراسة ببلاغية تخيلية

إلى الجوهر وغلط فترى الورم شحماً، والشاعر شاعراً، والجمال شجاعًا،
أي أنها ترى الشيء على خلاف حقيقته.

فهو يقول له: حاول أن تخطيء نظارات في رؤية الأشياء على حقيقتها،
فغطى عن غير قصد، فظن الورم شحماً، والمتلقي شاعراً.
للمعنى، وأعني بها مفهوم (النظارات)، فيقول بها درجة أسمى من سابقتها،
فيستشهد باعتباره إيكاريًا قائلًا: إذا لم يميز الإنسان البصير بين النور والظلمة،
فما قيمة بصريه! والذي يرد أن يقول الشاعر للأمير هو: يضفي عليه أن تميز
بني وبين غيري، ومن لم يبلغ مكانتي الشعرية، لأن الفرق بين وشاعر بيني
وبين هؤلاء الذين ينظرون شعرواً، وهم ليسوا كذلك.

وعلى الرغم من تصعدي المتبني نبرته الخطابية في هذا البيت، إلا أنه خفف
من حدتها بلباقته، حيثما صاغها صياغة عامة؛ ظهرت بوضوح في استعماله
عبارة (أخي الدنيا); أي الإنسان، لكن المعقول بياهو الأمير سيف الدولة
نفسه، بل إن دلالات التلميح هنا أبلغ وأقوى من التصريح.

وقد أضاف الشاعر إلى بؤرة المعنى (ناظره) متعلقات أخرى ترتبط بها ارتباطًا
مباشرًا، وهي: (الأنوار، والظلم)، فأسس الهدى التي تميز البصير في
التعليم بين النور والظلم.

ثم يتصاعد المعنى أكثر في البيت الثالث، وكان الشاعر يقلبه على أوجهه
المختلفة، مرتفعًا به إلى درجة أخرى تنصل بذاته من خلال خبره بقدرته
الشعرية، وقوة كلماته، فأصبح الفريد يحل الأمعي بصرأً، وإيقاع كلماته
المتناغم يسمع الأصم.

فالشاعر يريد أن يقول: إن الأعمى على نساد حاسة البصر عنده، قد أبصر
أديبة، وكذلك الأصم سمع شعراً، وهنا يريد أن يؤكد المتبني أن مكانته الأدبية
لا تخفي على أحد، وإن شعره قد ذاع في شرق البلاد وغربها، وبلغ القاصي
والمدني، حتى تحقق لدى العمان والصم، . فالأولى بك أي الأمير، وانت
الذي تبصر وتعيد، أن تكون أكثر إدراكا لقيمة شعري من الأعمى والأصم!
ويلاحظ أن الشاعر ما أنفقت من بدأ أصل المعنى (نظر) بل أضاف إليه في
هذا البيت ثمانه ي، أولهما: الأعمى، حيث يصلك سباقاً وثيقة بحافة الشعر،
وثانيهما: الأصم، حيث إن الأذن من أعضاء الحواس التي تندوّق الشعر، وقد
أراد المتنبي أن يكذب في هذا البيت على أن جمال شعره ويهوي مرتين وسموع
لدى جميع البشر، حتى العلماء والصم.
ويبلغ ظاهرة الترقي معنى الشعر أو دقة النظر أوجها في البيت الرابع، مع
النبي على أن الشاعر ظل ممسكاً بعرى الدلالة مستخدماً لفظة (الجنون) في هذا
البيت، وهي وثيقة الصلة بالنظر؛ إذ إنها تعادل العون، فهو يقول: أني آم
مل جفوني عن شوارد الشعر، ولا أتحن بها، ولا أعيني في الظفر بها، لأني
متي أردتها أدركها بكل سمر، بينما يسهم الشعراء الأخرون سعياً وراءها،
وجرياء لإدراجها واستجاب معانيها عودة واستكراها. وهذا هو الفرق بين
الشعر المطوع الشعراء المتكلفين الذين لا يتلهم الشعر بسهولة.
ويلاحظ أن الترقي وتصعيد المعاني قد أعده هذا على الفاظ عدة، بينها
تردد معناوي، أو مراها نظير؛ وهي: ( نظرة - ناظره - نظر - الأعمى -
جفوني )، وقد استعملها الشاعر في سياق متدرج ومن ثم، بحيث وصل في
النهاية إلى التأكيد على أن مكانته الأدبية لا تنتبض على أحد، سواء في ذلك
البصيفر أم الأعمى أم الأصم، ولذا فحريّ يبي ألي الأعمى أم الأميرة لا تخلط الأمور، وأن
تكون أكثر بصراً بهذه المكانة الواضحة وضوح الشمس.
ورغم أن كثيراً من مصادر الأدب العربي التي تناولت مبدأ المتنبي بالشرح
والتحليل قد انتهت إلى أنها قد جمعت بين الفخر والعناب والمدح، فإن مق
اتصورة أن بعد فهم ظاهرة الترقي وتصصيد المعاني على هذا النحو السابق،
اتصورة أن هذه الآيات السابقة لا تكاد تخلو من الهبيء غير الصريح، فمن يعم
في النظر إليها يدرك أن بها تعريضاً وسخرية لإذاعة قد تكون على الهبيء المباشر،
ولهذا قال ابن رشيق (ت 63 هـ): "وأنا أرى أن التعريض أهجة من التصريح،
لانتضاوض الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب
حققيته، فإذا كان الهجو تفصياً، أحاطت النفس به علمياً، وقيلته يقيناً في أول
وthreshold، فكان كل يوم في نقثان، لنسيان أو مثل يعبر، هذا هو المذهب
ظهارة الترقي وتصعيد المعاني في شعر المتنبي - دراسة ببلاغية تحليلية

البية المدحة ثوب الهجاء، والعكس سماً فنيةً شائعةً في مدائح المتنبي وأهاجية، وقد ذهب كثير من النقد إلى أن المتنبي في كافورياته كان يمدح ويهيج معاً، ولعل ابن جني (ت 392 هـ)، وهو من شؤوـن ديوان المتنبي، أول من أثنى قضية الهجاء المبطن في مدائح المتنبي لكافور، ولكن هذه الظاهرة في شعره ألف حسام الدين زادة رسالة عنوانها: (رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المدح إلى الهجاء).

ويبعد أن هجاء المتنبي غير الصريح كان للأشراف من الأمراء والقادات والعزاء، بينما قصر هجاء الصريح للعامة من السوقة والدهماء، أو لمن كان بعيداً عن سطوعهم من الأمراء مثل كافور الإخشيدي.

ومما لا شك فيه أن الترقي وتصعيد الخطاب في الأبيات السابقة قد أكسب الأبيات غير قليل من السخريـة اللاذعة، ومنحها طروفاً وطرفاً أسهمت في إمتعاة الملتقي، وأضفت على النص حركة وحيوية، بل جعلت الملتقي يسهم في تشكيل النص، وملء فراغاته من خلال تأويلاته المتعددة عبر التحول الدلالي الذي تعمق فيه الدوال من مدلولاتها، وتصبح فترة غير مقدرة بحدود المعاني المعجمية، كما تكتسب دلالات وأبعاداً ثانوية تتونى بروح رؤى المتنبيين.

- وتضح ظاهرة الترقي وتصعيد المعاني في القصيدة نفسها في قوله:

الصحيح، على أن يكون المهاجر قد قدر في حسب نفسه، فأما إن كان لا يوقظه التيلويـة، ولا يؤله إلا التصريح، فذاك. ولهذا اختلف هجاء أبي نواس، وكذلك هجاء أبي الطيب فيه اختلاف، لاختلاف مراتب المهجوـين.'

ولا يخفى على المتأمـلين الفطن أن المتنبي كان يريد أن يقول للأمير صراحةً: أنت أمـعى لا تفرـق بين النور والظلام، ولا تقدر على تدوق شعرـي وفهـمـه، بل إن الأمـعى والأصـم أقدر منك على إدراك ذلك. لكنه لم يصرح بذلك، ولكن السياق الملفوم بتصعيد الخطاب يحتفل الهجاء أكثر من احتماله المدح، ولو لم يكن ذلك صحيحاً، فلم ذكر الشاعر ألفاظاً تليق بالملوك والأمراء في مخاطبته سيف الدولة، كالآعمى، والأصم؟!
ظاهرة النّفّاق وتصعيد المعاني في شعر السّدر – دراسة ببلاغية تحليلية


حيث بدأ البيت الأول بإظهار المودة والمحبة التي يكتنفها الشاعر للمدّ، وإظهار الآثار السلبية للفراق بينهما، فكل شيء صار عدما لا قيمة له؛ لأنه لا يوجد شخص يضاهي الأمير في غلبه ومكانته لدى الشاعر، ويلاحظ أن الشاعر قد خاطبه باسم الموصول (فعّ)، ثم استعمل ضمائر الجمع، سواء جمع المتكلمين في (علينا - وجداننا) أو جمع الغاتبين في (نفارقهم) أو جمع المخاطبين في (بعدكم)، وهذا التنوع في استخدام الأسم الموصول والضمائر يدل على مدى احترام الشاعر للمدّ، وتوفره له، وختام ما يناسبه من الألفاظ، كما أن فيه التدفق يلياً؛ حيث يبتُ عقل الفارِي، ويشتاق إلى صواعقه ذهنه ليبحث عن طبيعة المخاطب في البيت.

ويتصاعد الخطاب في البيت الثاني، ويكتسي ببررة العتاب الهاديء، وقد مهد له بالنص على محبته ومكانته في قلبه في البيت السابق، فيعبده قائلاً: ما كان أحراناً بركم وتكرمتكم، بمقدار حبنا لكم، واعتقادنا في محبتكم وكرمكم، لو كان أحراناً قريباً متّكم، ويشغلكم، لكن العدّس هو الذي حصل، حيث إن المدّ لم يكن حريصاً على بر الشاعر، وتركه يرحل.

ثم يترقع الخطاب في البيت الثالث ويعلو ليدّ الأمير بأسباب القطيعة بينهما، حيث يقول له: إن كنتم قد سرتم بطن حاسدنا فينا، فقد رضينا بذلك على الرغم من أن هذا الأمر قد سبب لي جرحًا عميقًا، ولكن هذا الحرج لا ألم له طالما أنه يرضيك.
ونلاحظ أن الشاعر قد التزم التعبير عن نفسه بضمير (نا الفاعل)، ليعدل ضمير الجمع الذي خاطب به الأمير، اعترازاً بنسبه، وفخراً بمكانه الأدبي، فقد استخدم منذ البيت السابقين (علينا - وجدانًا - آخلاقنا - أمتنا)، واستخدم في هذا البيت (حاسدنا) لتعدل ضمير جميع المخاطبين الذي خاطب به الأمير (بعدها - منكم - أمركم - أمراءكم). وكان من عادة الشاعر أن يتكلم عن نفسه بضمير (نا الفاعل) اعترازاً وفخراً بها، كقوله في موضع آخر:

"وإلى من قوم كانوا نفوسنا..." به أنف أن تستخّل الصُّدَم والعظماء.

ثم يتصاعد الخطاب، وتعلو نبرة الحساب في البيت الرابع عندما يذكر الشاعر الأمير بما بينهما من معرفة ومودة وعلاقة وثيقة تقتضي الوفاء بها، لأننا أشتهى بالمناصرين والحكايين عند ذوي العقول الرشيذة الذين لا يضيعون معارفهم، ولا يخونون أصدقائهم. ونلاحظ أن العتاب قد شارف حافة الهجاء من جديد هنا، وكان الشاعر يريد أن يقول للأمير: إن كنت ذا عقل رشيد، فإنني عليك الحفاظ على المعارف والمواثيق التي كنت ببنينا.

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة يترقى الأسلوب، وترتفع حدة العتاب فستحلل هجاءًا لاذعاً، حيث إن الشاعر ارتفع بلغة العتاب ليخطب الأمير وجدًا، قائلًا: كم تحاول أن تجد لي عيبًا تعنيتي به، وتدفع به عن جفافك لي، وتعتذر به في معاملي، فيعجزك وجوده، وهذا السلوك مكش على ظهوره، فلا يرضاه الله ولا الكرم، لأن العدل يحكم عليك أن تتصفني، وتكافئني بفضلي، ولا تسمع لحاسدي ولاقادين علي.

ونلاحظ أن الترقي والتصعيد وصل إلى غايته في هذا البيت، فاستحال العتاب تعنيفًا ووهرًا للأمير الذي لم يصف الشاعر، والذي اضطر لأعدائه وناصرهم ضده، وأصبح يتحري أن يجد عيبًا للشاعر ليبكر جفاء له، وتعصبه عليه.

وفي البيت السادس يعود الشاعر ليتفر ونفسه مستعملاً ضمير المتكلم، مدافعاً عن شره ومكانه، كقوله: ما أبعد العيب والنقاش عن شخصي، فانا
ظاهرة الترقي وتعيين المعاني في شعر المتنبي - دراسة بلاغية تحليلية

سام في أخلاقه وعال كنجم الثرى، فكما لا يصبيه الشيب والهرم، لا يصيبي
العب والنقاس. فهو هنا يدأراً عن نفسه كل مراع حاسديه والحاقد عليه
بين فيهم سيف الدولة الذي يتعنص به، ويجنده ليتصد له الأخطاء
لبدته، فيعجل.

وأوضح أن المتنبي يحدث عن نفسه كأمير للشعر، فإن كان سيف الدولة
أميًّا لحلب، فإن الشاعر يرى نفسه لا يقل منزلة عنه، وربما كان هذا سبباً في
جريمة الشاعر، وتصعيد الخطاب على هذا النحو الذي ترمينا.

وفي البيت الأخير يتصاعد المعنى لفتر طاقة الغضب الموجز دخل صدر
الشاعر، معبراً عن كم الألم والمعاناة التي يكاتبها جراء ظلم الأمير له، يقول
ليت الأمير يتصغي وينقل صواعقه الحارقة لهؤلاء الحشاد الذين يصيبهم كره
بمطره الساقاً، وكان الشاعر يريد أن يقول: أعدت بيني وبين حشادي في تقييم
الأذى والصواعق، فليس من العدل أن تختصهم بطرك وكرمك، وتخصمي
بصواعقك وآذاك.

وقد وظف الشاعر الطبقين بين ( الصواعق ، والديم ) توظيفاً حسناً ليعبر عن
أمرين؛ أولهما: تلك المشقة والمكابدة النفسية التي تكاد تعنصه بسبب ظلم
الأمير له، وعدم إنصافه. والأمر الآخر: الترقي والتصعيد في الخطاب؛ الذي
حاول من خلاله أن يخلع عن الممدوح آخر غطاء يستبره، ويكشفه أمام نفسه
وأمان الناس ، ليبين أن ظلمه الشاعر هو السبب الرئيس وراء هجر الشاعر له ،
وسره ليمدح كافور الإخشيدي حاكم مصر آنذاك.

- ومن الأمثلة التي تبرز ظاهرة الترقي وتصعيد المعاني في شعر المتنبي ،
هذه الآيات التي كتبها الشاعر قبل مقتله بعامين ( سنة ٣٥٤ هـ ) ردًا على هدية
كان قد أرسلها له سيف الدولة إليه مع ابنه في الكوفة ، وبعد مفارقتئه كافور
مصر، يقول فيها:٧٣
ظاهرة الترقي والقصيدة المعاصرة في شعر القرن الثاني - دراسة نمطية تحليلية

ما لنا كُلّنا جوًا بالرسول
كُلّما عاد من يُعَنِّي إلى ها
أُسَدِّدت بيننا الأمانات عينًا
تستكفي ما استكفي من طَرَب الشُّو
وإذا خامس الحُوَى قُلْب صُبٍّ
زنودنا من خسن وجَهَك ما دا
وصَيْلِنا نصلُك في هذه الدنيا
فإن المقام فيها قَاَيْل
ن فيها كما تتَّوُّقِ الحُمُوْن

في الأبيات السابقة عالج الشاعر قضية إنسانية غاية في الأهمية؛ وهي قضية حب الإنسان أنائه الإنسان، فكم يحتاج البشر إلى هذا الحب النبي الذي ينتمي إلى المصالح والأعراف الدينية، وقد عبر عن هذه العاطفة بأسلوب غزلي محجب إلى النفس، لاعتثاء بأن محبة الغزل وإله النفس فطرة في البشر.

فالآيات قد اكتمت ثوبًا غزليًا، يحكي قصة حبيبين يتبادلان الرسائل عبر رسول بينهما، ولكن هذا الرسول يخون الأمانة، ويبدل رسائل كل حبيب بالآخر، غيرًا وحَدًا على الشاعر، والسبب في ذلك أن الرسول قد عُنِّي بمحبوبة الشاعر، ووقفع في غرامها، بسبب جمال عينيها، وأصبح يشتكى شوقه وحنينه للفتى، مثل الشاعر، والدليل على ذلك نحوته وتألمه؛ لأن العاشق تظهر عليه أمورات الحب ولوعته، حيث يصير جسمه نحيلًا، ضيفًا، متالكًا؛ بسبب كثرة السهاد والتفكير المستمر في الحموية.

ولكننا عندما تأمل الأبيات في سياق الواقع التاريخي الذي خلت فيه، والمناسبة التي تمحَّضت عنها هذه التجرية، بيننا لنا خلاف ذلك الفهم السطحي الساذج؛ فقد اعتاد النبي أن يخاطب المصدرين بعثلا مما يخاطب المحبوب، خاصة سيف الدولة الحمداني، الذي قضى في كفه تسعة سنوات (من عام 337 هـ - 446 هـ)، أعهله خمس سنوات أخرى عجاف في كفَ كافور الإخشيدي حاكم مصر، قبل أن يتوجه نحو الكوفة سنة 351 هـ.
فالشاعر كتب هذه القصيدة عقب استلامه هدية من صديقه القديم سيف الدولة تعبير عن حبه له، وعن رغبته في قراءته ووصوله، وكان المتنبي قد ترك كافوراً، ويمس نحو الكوفة بعد أن تبددت آماله في تحقيق مأربه في الإمارة والحكم، وأحس أن حياته الطويلة المليئة بذلك الكم الهائل من الصراعات والمتاعب والرحال من بلد لآخر، تمضحت عن لا شيء، ولم يبق سوى الحب؛ حب الإنسان أخاه الإنسان، فكل ما في هذه الدنيا زائل عدا الحب.

وقد بدأت الآيات باستخدام إلكاري تعجيبي؛ حيث اندفع الشاعر من فعل الرسول الذي بين وجهه، ففالشاعر هو العاشق المحب الصادق، لكن الرسول يشتيك هو الآخر لوعة العشق، كيف يشارك الشاعر في حب محبوبته؟

ويزرّق الأسلوب في البيت الثاني مبناً أن هذه المحبوبة - وهي استعارة تصريحية عن سيف الدولة - فائقة الجمال، فائقة في حسنها، وهذا هو سبب خيانة الرسول للأمانة، وغيرته من الشاعر بسبب وقوعه أسرأً لهذا الحب، وتعوّره مضمون رسالتها إليه.

ثم يتصفّد الأسلوب في البيت الثالث لّيكشف أن سبب خيانة الرسول هو عين المحبوبة الساحرة، فقد أفقدته عقله، لأن الرسول إذا نظر إلّيهم أصابه الهوى الذي جعله لم يبتغي لعقله ولم يحفظ الأمانة، بل استجاب لقلبه وخان.

ثم يتصاعد الأسلوب الخيري في البيت الرابع ليؤكد خيانة الرسول الأمانة، وعدم إخلاصه في أدائها؛ والدليل على ذلك تمثله وتوجهه الذي يكتبه ولا يظهره أمام الشاعر، ولكن تحول جسمه يفضحه؛ لأن تحول الجسم إحدى أطارات الشوق والوله.

ثم يزرّق الأسلوب الخيري في البيت الخامس ليصل إلى الذروة، ويقر مسلمًا عامة؛ مؤداها أن الهوى أو العشق إذا أصاب قلب عاشق، غله وملكه، وغير حالي، وشنت باله، وأصبح مكشوفًا لدى كل من يراه، مما حاول كتمان هذا الهوى أو إخفائه.
وفي البيت السادس يعلو الخطاب، ويتخذ مسألاً تأملياً، أو قل فلسفياً؛ حيث إنه يعبر عن تغير الحالة، واستحالة دومها، فإن كل شيء إلى تغير وزوال، ولهذا استخدم الشاعر الأسلاوب الإنشائي؛ باستخدام فعل الأمر (زودينا)، ولكن الأمر هنا خرج عن مقتضى الظرف لبدل على الانتباه والرجاء؛ فطالما أن دوم الحال من المحال، وأن الحسن والجمال إلى تغير وزوال، فلا بد أن يدخل بعضنا على بعض بناءً من مشاعر الوجه، ورحابة الأف، ولنبذ الود والمحبة. ولكن الشاعر ألبس هذا المعنى ثوباً غزلياً، لكنه ليس مقصوداً لذاته، بل يعد وسيلة لغاية أعم وأعم تحميل رسالة الحب الإنساني المجدد.

ويتصاعد الأسلاوب الإنشائي أكثر في البيت السابع ليبرنا أكثر من حالة الشاعر التي يعيشها، وليعبر عن شدة حنينه لماضيه الأول في كف سيف الدولة.

قوله:

وصلينا تصلبك في هذه الدنيا، فإن الحالة فيها قليل

واللوك أن المعنى هنا قد ارتقت إلى درجة عالية؛ حيث يتأي عن الطموحات الشخصية، ليعالج مسألة إنسانية عامة وفريدة؛ حيث أصبح جل ما يروجه الشاعر من هذه الدنيا هو الوصال والصداق والمحبة الخالصة؛ لأن المعنى فيها قليل.

وتجمع المعاني والأحداث وتصاعد لتصل إلى ما أراد الشاعر أن يعبر عنه من أول وهله، ولكن سلك طريقاً متدرجة، في كل بيت يصعد درجة ليصل إلى غايته المشودة، وهي التأكيد على أن "هذه الحياة، مهما طالت المرء، قصيرة محدودة مؤقتة، وأنه قد كان من الخبر، ما دامت الحياة على هذا النحو؛ مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر، وأن تكون علاقته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء، وكان إحساساً بالندم يقرض الشاعر قريباً، ويلعس لسعًا، عندما يحسن بأن الحياة تسر الخطي، وأن كل شيء إلى زوال، وأن الخبر والحب وحدهما الباقيان ١٦٠٤.
فالفتيلان يدأ: إن من نظر إلى الدنيا بعين الدنيا، أي بعين الحقيقة، لااششة بالمقامين فيها اشتقاق للراحلين عنها، وفقاً لحالهم، وتبادل حباً بحباً، وتسامح معهم، وعما عمى بيها منهم، فالنظرية الحقائقية المدفقة لل الدنيا تجعل الإنسان لا يجد فرقاً بين المق远处 والراحل. وكان الفتيلان يريد أن يسوق النص للإنسان قائلاً: اعتنيما ما بقياً لك من أيام في هذه الدنيا، وتسامح مع الناس، وأصبح عممن آساه إليك، فكل شيء إلى زوال، ولن يبقى لك إلا العفو والحب.

والدحض حقاً في هذه الآيات السابقة أن المتيني قد استطاع أن يصوغ قضية حب الإنسان للإنسان بعامة، وقصة حب هو نفسه سيف الدولة، في قلب في غزلي آخر، استخدم خلاله وسائل فنية عدة، وأثر في المتلقي افعالات وأحماس متنوعة، فبدأ بقصيدة جزئية، عارة عن علاقة حبيبين بينهما رسول خاتم للأمانة، ثم تركي المعنى، وتدرج شيئاً فشيئاً ليتحدث عن أمور الشوق، ودليل خيانة هذا الرسول الآمنة، ثم تصاعد ووصل إلى الذروة ليعبر عن رؤية الشاعر الفلسفية للحياة والوجود من منظور رحب، يملؤه الحب والتسامح مع بني جنده، وكذا يملؤه الرغبة في نسيان ما فات من الماضي؛ لأن هذه الحياة لا قيمة لها إلا عند الناس الحب والتسامح.

- ومن الأمثلة الدالة على الترقي وتضعيد المعاني في شعر المتيني قوله في

إحدى مدائح سيف الدولة الحمدي، والتي مطلعها: " ulaş طرية الصادق، ولا رأي في الحب للعالم....

يقول فيها:
ظاهرة التراثي وصيغة المعاني في شعر التثنى- دراسة بلغوية تحليلية

قررت قراءة المستند الذي تم توفيره.

هنا يختبئ المتتبعت الممدوح بمثل مخاطبته المحبوبة، وقد كان يتخذ من الغزل في كثير من مطالع قصائده، سبيلًا لإثارة الفعّال الممدوح، وكسب تعاطفه، فهو يقول: إنها ذات ساق من خلالها ممثل ويسمو حبها، ولكنه لا يعرف أنها مطوعة على حبها، فكيف استطاع أن أثير من طبيعية أنتقل عنه، فالطبع أمور راسخة في شخصية الإنسان، لا يستطيع أن يبدعها، ربما حاول أن يتحاور بغير ذلك.

لم يتلقى المعنى لبريز أن حبي سيف الدولة فريدًا لا مثل له، فهو ليس حبًا عادياً، إنه هو نوع من العشق الذي أصاب جسمه بالتحول واللهاء، ليس هذا فحسب، بل إنه يقول: لقد بلغ من عشقي لكم، وحبك إياكم، أني أحبث نحولي ؛ لأن سبيه حبكم ؛ بل أحبث كل ناحل من الناس في الحب ؛ لأنه يشبهني في أثر حبك.

فقد استطاع الشاعر أن يلتفح بحبه الممدوح إلى درجة مثالية، تشبه عشق الرجل لمحبوبته، حتى إنه صار يعيش الآثار السلبية الناتجة عن هذا الحب، مثل نخول الجسم! كيف لا ؛ وهو الذي يقول في موضع آخر: "كيف يجسي نحولاً أني رجل ؛ لا دعاً مخاطبتي إياك لم ترني ثم يتصاعد المعنى في البيت الثالث، حيث يؤكد الشاعر أن حبي الأمير ليس مقصوراً على حضوره وحسب، وإنما هو منص ودائم في قلبه كذلك، يقول:
ولو فارقمني، ولم أُبِّك على فراقكم سلماً عنكم، لُبِّكتي على ما بقي لدي من حبي لكم، لاغباني بما أُلاقِيه في هذا الحب.

إذن فإن مظاهر الحب الصادق تتمثل في نجوى الجسم وحزنان فراق المحبوب، وشوقاً للقاءه، ثم في حالة البكاء الدائم بسبب رحيله. ولتُمِثِّل كيف استطاع الشاعر أن يرتَّفَ فيني البكاء في أربعة آيات متتالية، وفي كل مرة يستعين البكاء وما يدل عليه: كالدموع، والعيون، والجفون، والمقلة.

وقد استعان في البيت الرابع بصورة بانية استعارة في قوله: (أنيقلحدي دِمْؤُعي) ليترسِّي بهذا البكاء الملازم حالة الحب الصادق، حيث يقول: كيف ينكس خدي ما يسيل عليه من الدموع، وهو سبيل دائم لها، وملألوف لديها؟ إذ المعروف أن الدموع تسيل على الخدوء؟! وقد استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام الاستنكار هنا ليبين أن بكاء مهمه سال، فلن يستطيع أن يكشف عن مقدار حبه الأمير.

وفي البيت الخامس يستعين الشاعر بالدموع كنظير للبكاء، فيستحسن ليؤكد النفي بأن دموعي الذي يسيل حزناً على فراق الأمير، ليس بألب دوم جرى فوق خده، كما أن حزنه لفراقه ليس أول حزن يحزنه، وإنما قد بكي وحزن من قبل كثيراً على فراق الأحباب الراحلين.

ويصرع معي البكاء إلى منتهاء في البيت الأخير؛ حيث إن الشاعر يستعين بصورة بانية أخرى، هي التشبيه التمثيلي، حيث شبه جفونه المتتابعة بسبب السهر والبكاء على رحيل الممدوح، بثأب المرأة الناكل المشقوقة نصفين، أي أن جفونه قد شَعَبَ لفِقدهم، كما تشتق الناكل ثوبها من الحزن على فقيدها.

وقد قال العكبري (ت 616 هـ): "شبه مقتليه في حزنهما ينال الثاكل في وجدها، كما مش تعاب السهر لما بين جفونهما بتشقيق الثاكل ثياب حداداً، وهذا مما شِيَأ في شينان بشائن، وهو من أرفع وجه البديع". 157
ظاهرة الترقيّ والتصعيد المعاني في شعر التنثيّ: دراسة ببلاغة تحليلية

إذن، فإن ظاهرة الترقيّ والتصعيد المعاني تستعين بوسائل فنية عدة من أجل أن تصل إلى أقصى الغاية في الوصف، ومنها المتلازمات، والصور البينية، والأسلوب الخيري، والأساليب الإنشائية، وغيرها.

وفي أبيات أخرى يصف الشاعر تبدل الحال بينه وبين سيف الدولة، حيث إنه استشعر منه جفاء وفتوأً غير معهودين عنه، وقد كان المدلّل في مجلسه، يقول:

لا ما ليس في الدولة اليوم عابانا فداء الوري أمضى السيف ضوارباً وما لي إذا اشتقت أضررت دونة تنستفّ لا أشتكُها وسباباً وقد كان يذني مجلسي من سماه أحادث فيها بذريها والكواكب حنانتيك مسؤولاً، وليتك داعياً وحشيبي مؤهوباً وحشبك واهبنا.

وتضح ظاهرة الترقيّ والتصعيد في الأبيات من خلال وصف مراحل القطعية التي حدثت بين الشاعر وصديقته الأمير؛ فقد بدأت بأدمني مراحل الجفاء؛ وهي العتاب، ثم تدرجت إلى الإهمال واللامبالاة من جانب الأمير، وتبعها ابتداع الشاعر العرفة، حتى أمعنها يوجه الخصام، وزادت المسافة بين قليهما، فأصبح بينهما صرار وففاز إلى أن أصبح هناك حالتان؛ أولاً، تعب عن الماضي الجميل، الذي نعم فيه الشاعر قرب الأمير، واعتقلته مجلسي الذي يلقي برجالات القوم. وأخراً، تعب عن الحاضر، بما فيه من جفاء وقطيعة، وخصام.

يساء الشاعر في البيت الأول عن سبب غضب الأمير عليه؛ إذ إن لم يترف ذيناً يستدعي كل هذا الغضب، ثم يدعو له الشاعر، وينثر عليه.

وفي البيت الثاني يتجنب الشاعر من تصاعد الخصام، وزيادة الجفاء، حيث أنه أصبح إذا اشتكى لرؤية الأمير، أصر بينهما مسافة بعيدة، مشعة انساع الصحاري المرامية الأطراف، مما يدل على تبدل الحال إلى الوحدة والقطيعة.
ولالехать البون الشاعر بين حالتى الراضى والغضب ، يستخدم الشاعر الأسلوب الخرسي في البيت الثالث ليوز تى الماضي الجميل والحاضر الأليم ؛ فقد كان الأمير في الماضي يقرب الشاعر ، ويعلى قدره في مجلسه ، ويبكي عليه أمام مشاهير القوم من العلماء ، واللغويين ، وكبار رجال الدولة ، أما الآن

مززت على دار الحبيب تتخمنى جوادي ، هل تشهو الجباد المعاهذ؟!
وما تتلك الدُّخَان من رَّب مِّنْزِل سقىها ضَرِب السَّؤل فيها الولادة
أَهَمِّ بَيْء وِلَايَي كَأَنَّا نَطِيرُ ذَنِئ عَن كَونَهَا وَأَطْرُد
وحيت من الخُلّان في كِلّ بَلْدَة إِذَا عُظَّمَ المِّتْلُوْبُ قَلّ المُسَاعِد

فَقَدَ تَبَدَّلَ الحَالَ.
وً في هذا البيت استعان الشاعر بصورة بيانية ليصف هذا الماضي الأليم ، كما استعان بصورة فنية فريدة ؛ حيث شبه الشاعر ثلاثة بثلاثة : شبه مجلس الأمير بالسماء ، وشبه الأمير بالبردر ، وشبه من حوله من حاشيته بالكواكب .
وفي البيت الأخير يتودد الشاعر للأمير ، طالباً منه أن يتحن عليه ، ويصله كما كان يصله من قبل ، وهو مستعدّ للذمية دعوته سريعاً ، لأن الأمير أشرف الواهبون ، كما أن الشاعر يستحق كرمه ويهبه.
- ويوظف المتنبي الوقوف على الأطلال ، الذي يعد من أبرز أسس البناء الفني للقصائد التقليدية منذ العصر الجاهلي ، توظيفاً حساساً ، ليسهم في التعبير عن طموحه الدائم لتحقيق المجدد ، وحاجته الملحّة لهذا الشيء ، فقوله في فصيحته التي مدح بها سيف الدولة وذكر هجوم الشناء الذي أعاقه عن غزور خرشة ، ومطلعها:

١٥٩ مادة

عَوَاذَ ذَاتُ الحَالِ فِي حَوَاسِبٍ * إِنَّ ضَجَعُ الخَوْؤُدِ مْيِى لَمَاجَدٌ يَقُولُ فِي هَٰٓا
ظاهرة التزايدي والمعني في شعر الشعريّ - دراسة تحليلية

ففي البيت الأول يقول: "مرت على دار الحبيب، فجمعت جوادي حيناً
إليها؛ لأنها عرفتها. ويساء متعجباً: هل الديار الدراسة تشجع الخيول
العجماء مثلما تشجع الإنسان!؟

ثم يجب على تساؤله في البيت الثاني، ويؤكد أن الفرس الدهماء لا يمكن أن
تنكر منزل، أفاقت فيه من قبل، وستها الجوابي لين يناث، فلأنتوه وعرفته.
وفي البيت الثالث يتصاعد المعنى لعرض عن أماني الشاعر الشخصية،
ومطولاته البعيدة، فهو يريد أمرًا خطرًا، ويسعى لتحقيقه، ولكن الليالي تدفعه
إياه، وتحول بينه وبين نيله، وكأنها تقطرته في الوصول إليه، وهو يصارعها
ل يصل إليه، وهنا يبرز الصراع الداخلي الذي يعاني منه الشاعر، ولا يستطيع
الفكاك منه.

ونلاحظ أن الشاعر قد عبر عن أعظم طموحاته بلفظة نكرة؛ وهي كلمة
شيء) رغم عظم شأنه؛ لأمرين ؛ أولهما: حرسه على إخفاء طبيعة هذا الشيء
، وعدم التصريح به، وثانيهما: تأكيده استنفاهه هذا الشيء وجدارته به، لأنه
جيد به، وتوفر فيه كل أسبابه.

وهنا يطرأ تساؤل مهم: ما العلاقة بين غزو خرمشة، وبين هذا الشيء الذي
يردده الشاعر وتطلع إلى تحقيقه؟!

يبدو أن الشاعر كان يحلم بأن سيف الدولة، بعد أن يغزو خرمشة ويستولي
عليها، سيدهي له ليحكمها، ويوفره عليها، وكانت هذه آمنية الشاعر - أعني
أن يكون أميّاً - التي ظل يحلم بالوصول إليها طيلة حياته، ويرجع أن يحققها
له سيف الدولة، فلما يس منه، هجره، ويمض نحو حاكم مصر الذي عرف
حاجته، ومهله ووعده بتحقيقها، حيث ألمه بأنه سيمنحه إقليم الفيوم ليحكمه،
ولكنه نكت بوجهه له، فعزم المتنبي على الرجل، فلمسه كافور فترة، إلى أن
واته الفرصة، فهرب ميماً الكوفة، وهجا كافوراً هجاءًا لاذعاً، نال فيه من
شرفة، وألقى بالنضيض.
وفي البيت الأخير يؤكد أن مطلوبه عظيم، لكنه يسعى نحو تحقيقه وحيداً؟
لعدم وجود خليل يساعده؛ لأن المطلوب إذا كان عظيماً، فله من يهض
بالمساعدة عليه.

كما وظف الشاعر وصف الراحلة في القصيدة نفسها لوصف الخطاب، وترفق
بئرة التحذير والمواجهة في سبيل تحقيق هذا الشيء الذي ظل يراوده طيلة
حياته، بل إنه مستعد للرحيل والمغامرة لخوض الحروب والمعارك الطاحنة،

 يقول:َ

 ومفهمة مهجية من هم صاحبها أدركتها بجوار ظهرة حَرَم
رجلًا في الزكض رجلٍ، والبيان بدُدَّ ولعله ما تُثْبَك الكف والقدم

 انظر كيف ترقب أسلوب الشاعر وتصاعد خطابه، ليفص طموح نفسه الثواب
 نحو تحقيق هذا المجد العملي، ويعبر عن تعدد مغامراته وحروبه في طول
 البلاد وغربها، لأنه سابق وسط أمواج متلاطمًا، يغي تحقق هذا الهدف،
 مستصحبًا فرسًا أصيلًا تسحيح به، وتعبئه على توارد غمرات تلك الحروب.

 وفي البيت الثاني يصف لينة مفاصل هذه الفرس وتنحينا مع الرياح كيفما
 اتجهت، وكيف أنها طبيعة متفاوتة له، فقد تعبد تصاعد الضرب واستعار الطعن،
 تستدير بسرعةً فائقةً، إذا لوى عتاه للتحاشى طمان الأعداء، وكان مفاصلها
 مسماها الينبود الذي يدور بكل سهولة مع حلته كيفيةً ما أدرَّت. ۳۱
 فهذه النفس العالية الطموح تحتاج إلى مثل هذه الفرس السريعة القوية المتفاوتة
، وهذا المعنى يوافق قوله في موضع آخر من شعره:

 وتشبعني في غمرة بجعة غَمَرَة
سيئٍ لها منهما شَأوَاهُ
تُقَى على قدَر الطنان كأَنَّها
مِخْرَة أَفْتَال خَليبي على القنا
وأورد نسبي ومهنِه في يدي
مواردة لا يضزن من لا يجابدُ
على حالةٍ لم يخمِل الكَفٍّ سَائِدَ

۳۱
ظاهرته الترقيّة وتصميم المعنى في شعر المتنبي - دراسة بديعية تحليلية

فجوهره الذي يمتدّ لتحقيق هذّه العظيم سريعاً كالبرق، فمن شدة تتابع قدميه معاً، يحسّهما الناظر قدماً واحداً، ومن خفة تتابع يديه معاً، يظنّهما الرائي يداً واحدة، وكأنه ليس من ذوات الأرمع، بل من ذوات الأثنين، وهذا يذكرنا بفرض أمري القسم الذي وصف سرعة كره وفره بقوله:

مكر مفر قل مفر معاً
كجلبؤد ضخ حط السيل من على
ثم يبين شجاعته ووجازه في مواجهة أعداءه، بالتأكيد في البيت الثالث
على أنه عندما يخوض الحرب، تنال الرماح من صدور خيله وأعناقه، ولا تنال من أعجازها؛ مما يدل على أنه لا يهرب ولا يتوّلّي دهراً للأعفاء، وقد أجاد الشاعر في توظيف الكلّانية هنا للتعبير عن شجاعته.

ويتصاعد المعنى في البيت الرابع، حيث يدخلنا الشاعر في جو المعركة،
ويترقى الأسلوب لبّيرز شجاعة الشاعر وثباته وإصراره في سبيل تحقيق مراده؛ فهو يدخل الحرب جاملاً سيفه، ويورد نفسه موارد مهلكة لا يخرج منها حيًا.

ويسوى الفرس الشجاع الجلد.

ويصل معنى القوة والشجاعة إلى ذروته في البيت الخامس، حيث يؤكد الشاعر أن الشجاعة لا تقتصر على القوة المادية المتمثلة في حركة الكف والساعد، وإنما يكمن جوهر القوة في ثبات القلب، ورباطة الجأش، لأن القلب هو الذي يحرك الكف والساعد.

- وقد اتكأ ظاهره الترقيّة وتصميم المعنى في شعر المتنبي - فضلاً على ما ذكر آنفأً، على وسائل نظامية عدة، مثل العطف، والطباق، والتقديم والتأخير؛ فهو في الأبيات التالية بوازن بين الكريّم الحر، والليم الحبيان، ويرقى أسلوبه لبّيرز سمات كل منها، وبينه رد فعله حيال الكرم والعفو، حيث يقول:

وما قتل الأعراس كالعفو عنهم ومنّ الله بالرّحمة الذي يحفظ البدا
إذا أنت أكرمت الكريّم ملكه وإن أنّت أكرمت الله في ثلثمًا
وضع النّدى في موضوع الشيف بالخلا مشرّ، كوضع الشيف في موضوع النّدى
في البيت الأول يقول: إن العفر عن الأحرار الكرام بمثابة قتل لهم؛ فمن
صفح عن حزٍ، أمره واسترقَّه بهذا الصفح. وقد استخدم الشاعر العطف في
كتاب السكريتين، يغطض المعنى في الشطرة الأولى على البيت السابق الذي
تحدث فيه عن حلم سيف الدولة، ثم عطف معنى الشطرة الثانية على الشطرة
الأولى؛ وترقي بالأسلوب عندما تحدث عن الأحرار بصفة عامة إجمالاً في
البداية، ثم يخصص الحديث عن المحر الذي يحفظ النعمة، ولا ينكر لها، فقد
أصبح نادراً في هذا الزمان، فالعطف جاء هنا لترقي بالمعنى عن طريق
خصوص العام، وتبين المجمل، وقد جاء الاستفهام في الشطرة الثانية من
البيت الأول لغرضبلاغي هو الاستعداد.

كما استخدم الاستعارة التصريفية استخداًمًا بديعاً؛ حيث استعار (البند) ليدل
بها على النعمة والعطاء، لأن البند هي آلة العطاء، وهذا نوع من الانزياح
dلداياً؛ حيث يجوز أن تؤثر (البند) على أنها مجاز مثل علاقته الآلية
باعتبارها اعتمدت على اللفظ لا على الإستناد أو على المشابهة.

وفي البيت الثاني استخدم جملتين شرطيتين، الأولى إذا التي ظرف لما
يستقيل من الزمان، وتدل على الإمكان؛ أي أنك إذا أكرمت كرمباً صار مملوكاً
لك، وحفظ جملتك ولم ينس فضلك أبداً، والثانية فإن وهي حرف يدل على
الاستحالة غالبًا، أو الإمكاني، فالشيء إذا أكرمه لم يصلى كرمك، بل ازداد
عنوان وجدوعًا، ونتجك لم يعرفك. ثم عطف جملة الشرط الثانية على الأولى
ليحقق فائدة المقابلة البديعة بينهما، وليبرز الفرق الشاسع بين التقيضين.

ويلاحظ أن الشاعر قد استخدم الطبق بين لفظي (الكرم، واللحم) استخداًماً خليقاً ونسبياً؛ إذ المعروف أن الكرم عكس البخيل، ولكن الشاعر
لم يقصد فعل الكرم هنا، لكنه قبل رجد الفعل، واستخدام الطبق على هذا
النحو يرقي بالمعنى ويسمو به إلى مرتبة عالية تتعلق بالخلق، والرفاء،
والإخلاص، كصفات للكرم، وما يقابلها من صفات ذهيبة لدى النعمة.
ثم استخدم العطف للمرة الرابعة في البيت الثالث ليصعد المعنى،
وينص إلى قمه، وليقرر حقيقة عامة راسخة في أذهان البشر جميعاً، وهي: أنه
يتعين أن يعامل كل إنسان حسبما يستحق: فإن استحق العطاء لم يستعمل معه
السيف أو القوة، وعلى العكس من ذلك من استحق القتل، لم يكرم بالعطاء.
ومن استبدل أحد الأمرين بالآخر، أضر بعلام، وهمد أركان دولته.

كما استخدم إيهام التضاد استخداماً طريقاً في هذا البيت، حينما طابق بين
(الندى، والسيف)، وهو استخدام في ونفي أيضاً منح الكلمتين دلالات
ثانوية عدة؛ لأن الندى يعني العطاء، والليل، والعفو، والرفق، والصر، أما
السيف فيعني الشدة، والحزم، والصراص، والجبروت، والقتل.

كما استخدم التقدم والتأخير في قوله (بالعلا مضر)، ليرمز أهمية القضية
وخطرها الذي قد يهدد أركان الدولة، ويبني هيبة الأمير، وود حينما لا
يحسن وضع استعمال الندى والسيف، كلي في موضعه المناسب، وهذا التقدم
والتأخير قد أسهم من غير شك في تصعيد الدلالة، وترقي المعنى.

وأيضاً صورة بانية دقيقة في البيت الأخير أيضاً، حيث شبه الأثر
السيء لاستخدام اللين في موضع الشدة، بالأثر السيء لاستخدام الشدة في
موضع اللين، حيث إن كلهما مضر بأركان الدولة وهيبتها.

-3-

إن ظاهرة الترقي وتصعيد الخطاب ظاهرة أساسية مميزة للشعر الجيد،
وتعد بالأساس إلى عاملين هما: أولهما: الحالة النفسية للمباعد، تلك
التي تؤدي هذه العاطفة المشوبة دون قيد أو شرط، وتنظر تنمو من أول القصدية
، وتدرج من بيت إلى بيت، وتستمر في التصاعد إلى أن تصل إلى أعلى نقطة
في الإبداع أو التوهج، والتي نسميها بالذروة، وبدأ بعدة منحنى الإبداع في
البهلوة، وشكل تدريجي أيضاً، "حتى تبدأ عاطفة الشاعر أو تصل لمرحلة
الانطفاء، كما يسميها علماء النفس، وتكون العاطفة فيها تساوي صفر".
أما العامل الآخر: فهو نوع المتلقي أو المخاطب الذي يتوجه إليه المبدع بالكلام، وكذا نوعية العلاقة بينه وبين المبدع؛ تلك التي يتولّده عنها نوع الغرض الفني؛ يعني المدح أو الحجاب أو العتاب أو الرثاء أو الغزل… الخ.
وتبعاً لذلك فإن الترقي وتصعيد الخطاب يتفاوت في درجه واستمرارته.
بمعنى أن شاعراً قد يستغرق بيتين أو ثلاثة أワイات ليصل إلى الذروة، بينما يستغرق شاعر آخر ستة أワイات، وقد تستمر ظاهرة الترقي وتصعيد الخطاب عند شاعر ثالث من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت، وهذا يرجع إلى استمرار المثير الذي يولد انفعال الشاعر حالياً، ويكون الترقي والتصعيد بمثابة رد فعل أو استجابة لهذا المثير، ولاسيما إذا كان هذا المثير متكراً، وطبيعاً، ومثلاً في آنٍ معاً.
ومن أبرز الأمثلة على هذا أワイات المتنبي التي كتبها سنة ٤٨ هـ، وتم كنتها بقصيدة "الحُمَّـيَّ"، فقد كتبها وهو مازال في مصر، مجعوباً أو قل ممنوعاً من السفر، وقد عارض فيها برغته الملحمة في الرحل، والفلكات من كافور الإخشيدي، بعدما تبددت كل آماله على يديه.
وستلاحظ أن ظاهرة الترقي والتصعيد مستمرة ومتنايمية من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة، وذلك لأن المثير مستمر ومنقطع هو الآخر، وقد شبه مصطفى سويف هذا الترقي والتصعيد "بمجموعة من الوثائق تصل بها لحظات كفاح"١، وسوف نلاحظ أيضاً هذا الكم الهائل من الصراع الذي كان يعيشه المتنبي، الذي لم يعد قادراً على التحمل أو الاقامة في مصر لحظة واحدة، ولذا أسعد بالهرب عندما واتبه أقرب فرصه، بينما كان كافور مشغولاً فيه بتوظيف عطايته على الجند.
يقول فيها:٢١٠٥

العدد الثاني
لا يمكنني قراءة النص العربي في هذه الصورة.
ولا يعوز الشاعر في سفره إلا على الله تعالى، ثُم على سيفه، فهو آمن في ذمة ربي، ثم في حمى سيفه القوي الصارم.

ثم يتصادع الخطاب في البيت الأخير، وبدأ في التعريض بكافور، والكشف عن نسب رحيله عن مصر، فقوله: مُخال أن أسمي ضيفًا للبِل، الذي لا كرم عنه سوى مَج النعَم، ومن المعروف أن العرب بُدُمًا كانوا يضربون المثل للفحص بِمَج النعَم، فاستخدامه مَج النعَم هنا كتابة عن الخوادم، والعدد، فهذا البُل هي يعني كافورًا - ليس عنده من قرب يقذه لأضيافه، سوى مَج النعَم! وهذا يدل على شدة بخله وشجمه.

ثم تبدأ العاطفة في التصاعد والتزجج، ويُخذ الشاعر كافة الوسائل الفنية لإبراز ذلك، مصوَّراً حالة الفقير والضجر التي يعيشها؛ فقد أضاع خمس سنوات طوالاً من عمره بصحة كافور، فظناً منه أن سيسيع رغبه في الإمارة، لكن النهاية أسفرت عن لشيء، ولهذا فقد الشاعر ثقته فيم حوله، وأصبح يشك في كل الناس، حتى شقيقه، وصار يعيش اغتراباً نفسيًا يكاد يفصله عن الواقع

المعيش، المليء بالخِدع واللفاق والفساد. يقول:11

فلما صار وُدُّ الناس جَبّاً جَبَّاً
جَرَّبْتُ على بَسْطُ بَسْطَ
لِيَلِيْمُي أَنَّى بُغْضُ الأَنْثَام
وُحْبُ الجُهٍّلِيْن على الوَسَام
يُجِبُ العَالِمُون على النُّصِافَي
إِذَا مَا لَمْ أُجْدِه مِن الْكَرَام
أَرَى الأَجْدَاد تَغْلِبُهَا كِبَرَأً

عندما فسدت الودودة، وانثر الخِدع، وصار ود الناس خداً، لأنهم يظهرون الود ويخفون البَل، والكرد، عاملتُهم بذلك ما يعاملوني به، فأصبحت أَبْسِم في وجوهم كما بِتَسْمُون.
ظاهرة الترقيّة وتصعيد المعنى في شعر المتنبي - دراسة بلاطية تحليلية

ثم تصاعد نزعة الشكّ وعدم الثقة، وتصاعد معنا المعني؛ حيث صار الشاعر يشكّ في صدق مودة كل من يصطفيه، ولا يثق في إخلاصه له، لعله أنه بشر مثل بقية الخلق؟!

وفي البيت الثالث يؤكد أن العاقل هو الذي يجب الشخص لوده وإخلاصه وصفاته، بينما يجب الجاهل الأحقق الشخص لجمال هيئة وصورته. وقد استخدم الشاعر المقابلة هنا ليؤكد أن الحب الصادق هو الذي يعتمد على الجوهر لا الضرع، وهذا يدل على حجم انعدام ثقة الشاعر فيمن يدعون حبه.

إذ قلما تجد من يخلص في حبه ومودته.

وتنامي هذه النزعة، وتنامي معها الخطاب في البيت الرابع، حيث يقول الشاعر: وأستكفوّ مصاحب شقيق، إذا لم يكن كريماً، صادقاً في وده وإخلاصه لي.

وفي البيت الخامس يرتفع معنى انعدام الثقة، ويصل إلى قمة التشائم، بل يخالف ما تأرفا الناس، واعتقدوا عليه؛ فالشاعر يقول: إن أخلاقي الشخص إذا تؤمن غلب أصله الكريم، فيصير لبماً، وإن كان أجداده كراماً!

وفي تصوري أن المتنبي قد جنّه الصواب في هذا الرأي؛ حيث إن الأصل الكريم يغلب دائماً على فعل الشخص، حتى إن كيا فعله ذات مرة، وارتكب حماقة ما، لأن طيب الأصل يمتد من الأجداد فألآب الأولاء.

فتصعيد المعنى على هذا النحو يبرز كيف وصل المتنبي في تشاؤمه إلى فقدان الثقة في كل شيء، وربما يرجع هذا إلى إحساسه بأن عمره قد وُلِى وأضات في طلب المستحيل، وهو رغبته في أن يصبح أمراً على أحد الثور في أي مكان، فقد كتب هذه القصيدة وقد تجاوز الخمسة والأربعين من عمره دون أن يحقق مأربه، بل إن كافراً قد واد آخر فرصة له لتحقيق حلمه.

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نفسر ما تلا من آيات القصيدة، ونقف بوضوح تأثّر على ظاهرة الترقي والتصعيد؛ تلك التي ظهرت في نمو الفعلاء، وتوفّق غضبه، وترىه بالإقامة في مصر، بالسّلع على جسمه وأصابته بالحمى.
ظاهرة الترجمة، وتصميم المعاني في شكل التنبيه: دراسة بلغوية تحليلية

التي سكنت جلده وعظمته، والخيال هنا ليست جسمانية، لكنها نفسية،

يقول:

أقسمَ بأرض مصر فلا وراثي
ومني الفراش وكأن جنبي
قليل عائدي، سلم قيادي
على الجسم، متنبأ القيام

ومن ينعم النظر في الأبيات، يلاحظ اعتماد الشاعر فيها على الأسلوب الخيري
الذي يكون من الجملة السببية، سواء الأسمية منها التي تكون من مبدأ
وبرغ، أم الفعلية التي تكون من فعل وفاعل، وذلك لأن هذا الأسلوب يناسب
طبيعة السرد القصصي، ولاسماً عندما يحيي الشاعر عن نفسه، وبينما مشاعره
الذاتية الثابتة المتصاعدة، وهذا السرد يشبه المونولوج الداخلي إلى حد بعيد.
في البيت الأول بدأ الحدث في التكوين والتشكيل من حالة الركود التي
عاش بها مصر، وعبر عنها بأن الرجل صارت واقفة لا تتحرك مكانها آليةً، فهي لا
تسير للمخلف ولا للأمام، وهذه حالة سلبية من غير شك، ثم يتطور الحدث
وبتُرُق المعنى حيثًا بعده لهذه الحالة التي أرضعته، فلازم الفراش طريلاً، على
غير عادته، حتى مله الفراش، فقد كان دائم السفر، لا يلقي جنبي الفراش
 سوى مرة واحدة في العام، لكنه أسفاره.
ثم يتضاد المعنى أكثر وأكثر، فيني الشاعر كم الهوم الشاعر في كفن كافور بمصر، فصار على الجسم لا يقدر على القيام، بل إنه أصبح
في حالة يرثي لها: كالمخمور الذي لا يعي يومه من أمه، وهذه حالة نفسية
وصلت إلى ذروة المعاناة والملابدة.
وقد ظُف الشاعر أركان الجملة الاسمية توظيفًا بدلاً حينما اعتمد على
النصري المبدأ والخيار، كما أنه قدَّم الخضر على المبدأ؛ لأنه المعنى بالكلام,
والمعنى عن حالة القلق والمعاناة المتصاعدة؛ مثل قوله: (قليل عائدي –）
ظاهرة الترقي وتصعيد المعاني في شعر النحني - دراسة لبلاغة تحليلية

سقُم فوادُي - كثيرًا حاسدي - صعبٌ مرامي) . ونظراً لمعرفة المخاطب
بالمبتدأ ، وكذا لأهمية الخبر في أداء المعنى ، فقد حذف الشاعر المبتدأ جوازاً ،
وأنهى بإضافة الخبر إليه ، ليظهر الخبر شاخصاً معاوضاً بوضوح عن تصاعد
حالتة ، تلك التي كادت أن تفضي عليه ، مثل قوله : ( على الجسم - ممتع
الفواد - شديد الشكر ) ، فالقدير : ( جسمه على - فوادي ممتع - سكري
شدید ) .

وتنتهي تلك الأحداث المصاعدة إلى ذروتها التي عبر عنها الشاعر بالختی
التي زارته ليلة ، أبت إلا أن تبيت في عظامه ، وتسبن تحت جلده ، ولتأمل
كيف استخدم الشاعر الصور السياسية الممتعة ليبرز تصاعد حالتة النفسية ،
وتفاقمها آذانًا ، حينما اكتشف أن كافوراً بيميه ، وعَدَّه مواقف كاذبات ، فأصفب
بصورة شورية ، انتهت بهذه الخطي التي هي في الأساس نفيسة أيضًا ، بين أن
الشاعر صورها لنا في صورة جسديّة ، وقد صور هذه الحمی ، التي لا زالت
كماشته ، تصويرًها بارعاً في قوله :۱۱

فلنَّ تزوّر إلا في الغِلْبَان
فاقتها ، وابتَن في عظامِي
فأًّـسَـعَـه بآتيَّـاع السَّـكَـقَـام
إذا ما فارقَتني غَـسَـلَني
كأنْ الصَّـيَّح بِلطَرْدِها فنَجَّرَ
أرَانِبٍ وَفَّرها من غَـنِيَّر شَـوقَ
مِراقبة المَـشْـوق المَـشْـنَهم
وَـصِّـفَ وَفِحَّها والمَـضْـق شَـرٌّ

وبدأ سردية الخطي في التصاعد والتنامي ، متخذة الأسفل الشعبي قابلاً
فِتْيٌ لها ، وقد استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يصرف كل إمكاناته الفنية ،
ووسائِله البلاغية ، من بيان ، ودبيع ، ومعان ، ليس لحجة فيّة فردية لهذه
الحالة الممزجة التي يعَبّرها ) . لم يترك من ألوان التسع شهباً في هذه الأبيات ،
ألا وهوظف بطريقة تقدم السرد القصصي ، الذي برزت خلال ظاهرة الترقي
وتصعيد المعاني بشكل لافت للنظر .
ظاهرة التشبيه والاعتقاد المعياري في شعر المتنبي - دراسة لبلاغية تحليلية

ففي البيت الأول استعار لفظة (زائرة) للحمى، وأضافا لنفسه ليراز التشخيص والخصوصية في آن معاً، فهي ليست كأي زائرة؛ إذ إنها كالفتيَّة الحبيبة التي لا تزور إلا ليلا، تستغر بمطارف الظلام، وقد استخدم التشبيه أيضاً بالناسخ كان في قوله: (كان بها حياة).

وقد فرش لها مفارش الحرير لتجلس وتستقر، فرغمت وباتت في عظامه، وهذا تشخيص بديع اعتمد على الاستعارة الممكنة. ولكن جلده لم يسعا ولم يسمع أنفاسه المتلاحقة اللاهية؛ بسبب ارتفاع درجة حرارته، وإصابة الحمى له بكثر من الألم.

ونلاحظ استغلال الشاعر للاستعارة هنا، ليفتق في رسم هذه الصورة المتناهية الدقة للحمى، التي أصابته جراء إقامته، على غير رغبة، في كفّ كافور.

وياجز مزاوجة حстиت بين الاستعارة والتشبيه في البيت الرابع، فالحمى إذا فارقة قليلًا، غشيته بالعرق الغزير، ثم يشه الشاعر حاله والحمى بحالة عاشقين اجتمعا على زنا، فاستوجب الغسل! وهذا ازياح دلالي عميق نتج عن تشبيه فريد يناسب حالة عدم الرضا التي عاشها الشاعر في ظل كافور، فكان كافوراً هو الحمى نفسها.

وكانا زواوج بين التشبيه والاستعارة في البيت الخامس ليقول: إنها تزوره ليلاً، وتضارقه عند طلع النهار وكان الصحيح بطريها، فتنصرف كي لا يفضح أمرها، ولكنها تنصرف باكية بقاء غيظاً، خفيفًا وغيزراً; أي من الموقفين والمحاطين ١٠، أسفًا على فراق الشاعر.

ولجذبه من عودتها، يظل في حالة قلق، يراقب وقت حضورها خوفاً لا شوقاً، راجياً أن تخلف عنها ولا تعود، ولكنها صادقة الوعد في الحضور، لا تتأخر عن موعدها، وصدقها هذا شر من الكذب؛ لأنه يضير ولا يفعن، وهذا ازياح دلالي بلغ؛ حيث انحرف بدلالة الصدق في الوعد التي هي قضيلة، واستخدمها استخداماً آخر ليحولها إلى رذيلة عندما يكون صدق الوعد في الإيذاء والضرر.
ونلاحظ هنا أن الرمز يضيف على الأبيات جمالًا وروحية؛ حيث اتخذ الشاعر
من حالة النفسه تلك نقطة للانطلاق إلى ما وراء الواقع، كما نلمس فيها
تعطشًا جارفًا للتحرر من حدود الزمان والمكان، ورغبة في التفتيش عن هموه
الذاتية بأيقاعية وحرية، ناهيك عن ضمان الرمز لهذا الحجاب الذي يحميه من
الوقوع تحت طائلة القانون، جراء السبب أو التعريض بشخص كافور.
وبلغ التصور الفني مداه عندما يصفش الشاعر خطابه للحمي، يقول:

أين الدهر، عندى كيّن!* فكيف وصلت أنّي من الزحام؟!
فاستخدم البناء ليضخها، واستعمل الهمزة ليعبر عن ملازمتها له، واستعار لها
(الدهر) ليعبر عن شدتها ومعاناتها منها، ثم استخدم الاستفهام الذي يدل
على التحجب والاستكفار معاً في الشطرة الثانية، فهو يرى أن يقول: يا أيها
المصيبة، إنّ عندى ما يكفي من نظيراتك من شدائد الدهر، كيف تجاوزت
أنّي كيّن هؤلاء، وسرفت من بين الزحام، ووصلت إليه؟!
ثم يترقي الأسفل بدرجة أخرى، ويصاعد السرد في الأبيات التالية، حيث
ينتهي الشاعر من هذه الحالة المرضية التي أصابته إلى التأكيد على أن علاجه
ليس عند الطبيب؛ لأنّ مرضه ليس ناتجًا عن الطعام أو الشراب، لكنّ مرضه
بسبب طول لقه في مصر، وعادوه عن الحركة والأنشطة؛ لأنّ مثله مثل الفرس
الذي يمرضه ربطه وتثبيّد حريته. وقد شبه حالته مع كافور بحالة هذا الجواد
الذي أسماه صاحبه وحبيبه، فلا هو أطماعه، ولا أرخى له اللجام، وأطله
بقات من خشاش الأرض؛ وهذا أبلغ تشبيه لحالة البؤس والشقاء التي عاني
منها في كفّ كافور، ووصلت إلى ذروتها في آخر أيامه بمصر. يقول:*

(وقول لي الطبيب: أكلت شياً، ودؤّب في شرايّب وطعام
وأما في طله أتي جواداً
أضرّ بجسمه طول الجوام
وينذج من قطام في قطام)
فأمسى لا يطال له فيه، فإنه أمرض فما سامه، فمأمون
وإنه أسلم ما ماخّم، إغترامي
ساهما من الجوام إلى الجوام.
ظاهرة الترقيّة و تصعيد المعاني في شعر المتنبي - دراسة ببلاغية تخليصية

أولاً: إن ظاهرة الترقيّة و تصعيد المعاني خاصية أساليب مميزة لشعر المتنبي، ويمكن أن نلمسها في المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي (الألفاظ المفردة والجمل المركبة)، والمستوى الدلالي.

ثانياً: لم تقتصر هذه الظاهرة على عدد معين من الأبيات في العمل الفني، حيث إنها يمكن أن تتوافر في بيتين أو ثلاثة أو أكثر، بل يمكن أن تستغرق من أول القصيدة حتى نهايتها، مكونةً وحدة عضوية تتصاعد حدتها مع كل بيت حتى تصل إلى الذروة.

ثالثاً: اعتمدت ظاهرة الترقيّة و تصعيد المعاني على ألوان من النظم عديدة، كالعلف، والتقديم والتأخير، والأسلوب العربي، والأسلوب الإنشائي، وأنواعه، والفصل والوصل، والقصر، والإيجاز، والإجمال والتبين، والذكر والحذف.
ظاهرة الترقي في الشعر العربي-دراسة بلاغية تحليلية

١- كما اعتمدت هذه الظاهرة على أنواع بلاغية مختلفة، سواءً أكانت من علم البيان، كالتشبيه، والاستعارة، والكتابة، والمجاز، أم كانت من علم البديع، كالطابع، والمقابلة، والتكرار، والجنس، والانفعالات، ومراجع النظر، والاعتراف، وغيرها، أم كانت من علم المعاني، كالتقديم والتakhir، والفصل والوصول، والذكر والالتفات، والخبر والإنشاء، وغيرها.

خاصًا: خلقت الدراسة إلى أن ظاهرة الترقي وتصعيد الخطاب تعتمد اعتياداً رئيساً على عاملين أساسيين؛ أولهما: نوع المثير الذي بولد التجربة الشعرية، وسهم في تصاعده ونموها، وكذا توفره فترة الإبداع، وثانيهما: نوعية المخاطب أو المتلقي، حيث إن مخاطبة المولك تختلف عن مخاطبة السوق، أو العوام.

***************

ثبت المصادر والمراجع:

١- ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طباعة، ط: دار نهضة مصر.

٢- ابن رشيق القيرواني: العدد في محاور الشعر وآدابه، تحقيق النبي، عبد الواحد شعلان، ط: مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١ م.

٣- ابن منصور: لبنان العربي، تحقيق محمد أمين عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبدي، ط: دار إحياء الثقافة العربية، بيروت، لبنان، ١٣٠٧ هـ.

٤- أبو الفداء العكيري: شرح ديوان المتنبي النسبي "الطيبان في شرح الديوان"، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط: دار المعارف، بيروت، لبنان.

٥- أبو هلال السكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط: دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ١٩٥٤ م.

٦- محاور الشعر والنظم، ط: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٩٥٢ م.
7- أب. أليكوف: برمولف فلاديمير، ترجمة عبد القادر القط، وفؤاد كامل، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001 م.
8- حسام الدين زاده: رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجا، تحقيق محمد يوسف نجم، ط: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1972 م.
11- ديوان أمري القيس: تحقيق حسن السندوي، ط: دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 2004 م.
14- شرف الدين الطيبي: البيان في التنبي، تحقيق توفيق الجمل، وعبد اللطيف لطف الله، ط: دار ذات السلاسل، الكويت، 1986 م.
15- عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، ط: المطبعة الكلية، مصر، 1329 هـ.
16- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
19- محمد ركيا العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط: دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979 م.
ظاهرة الترقيّة وتصعيد العناية في شعر التثنية-دراسة نسخية


المجلات العلمية:

- حليمة أحمد عمايرة : تصعيد الخطاب في القرآن الكريم، سورة "العاديات" النموذجاً، ضمن منشورات جامعة اليرموك، مؤتمر النقد واللغة الثاني عشر، 2010 م.

- حليمة أحمد عمايرة : تصعيد الخطاب في سورة "الكافرون" - قراءة في ضوء لسانيات النص، ط: المجلة العالمية لبحوث القرآن، المجلد 2، العدد 2، 2012 م.

مواضيع البحث:

- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية، ط: مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425 هـ / 2004 م، ص 319 - 345 (رقى).
- وقد ورد لفظ (الترقي) وكذا الفعل (راق) في القرآن الكريم في سورة (الانسان) في قوله تعالى: "كلا إذا بلغت الترقي، وقيل من راق"). الآيات: 26، 27. وقد فسرهما كثير من العلماء، ومنهم ابن عباس وأبو الجووزة بأنهما مشتقان من رقي يرقي إذا صعد وارتفع.

- ابن منظور : لسان العرب: 7 هـ/112 هـ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1307 هـ، مادة (رقى).
- عبد القادر الزواي : مختار الصحاح، ط: المطبعة الكلية، مصر، 1329 هـ، ص 260، مادة (صدق).
- أحمد المنصور: 505 هـ، مادة (صدق).
- عبد القادر الزواي: مختار الصحاح، ط: المطبعة الكلية، مصر، 1329 هـ، ص 260، مادة (صدق).
- وردت مادة (صدق) في كتاب الله العزيز تسع صرات، وهي: آل عمران (152)
- الأئمة (43) - الساحة (6) - المائدة (6) - فاطر (19) - الكهف (4) -ーム- الجين (17) - الحج (17)
ظاهرة النثر في تصميم المعاني في شعر المنتخب: دراسة بلغية تحليلية

- كولاج : سيرة أدبية، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط: دار المعارف بصرى، 1968 م، ص 150.
- حلقة عمارة: تصعيد الخطاب في القرآن الكريم، سورة العادات، نموذج، منشورات جامعة الأزهر، مؤتمر النقد واللغة الثاني عشر، 2009، ص 88.
- أبو هلال العسكري: كتاب المصنعين، ت علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 1: دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، 1956 م، ص 6.
- قدرة ابن جعفر: تيمشعر، ت محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، نسخة: ص 94.
- أبو هلال العسكري: محاكاة النثر والنظم، ط: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1952 م، ص 77.
- شريف الدين البيضي: بين في البيان، ت توفيق الجمل، وعبد النطيف لطف الله، ط: دار ذات السلال، الكويت، 1986 م، ص 77.
- الأعراف 14.
- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ت مصطفى عبد القادر عطا، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001 م، ص 313.
- 1. ب. بتشيكوف: برميلوف علاديمير، ترجمة عبد القادر القطب، وفؤاد كامل، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001 م، ص 45.
- ديوان أبي الطيب المتنبي: 80/4، شرح عبد الرحمن البرغوثي، ط: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1467 هـ/ 1949 م.
- وهذا القول يشبه خيرة شعره في موضوع آخر، قائلاً:
- وما الذهاب إلا من رواية فلاديمير * إذا قلت شعرأ أصبح الدهز مشيداً
- فنارى به من لا يغني مغرداً * وعندى به من لا يغني مغرداً
- ابن رشيق العمدة في محاكاة الشعر وآدابه، ت ق. 781، ط: مكتبة الخانجي، القاهرة، 2011 م.
ظاهرة الترقيق والعملي في شعر المتيني - دراسةً تحليليةً

33 - نظم: ابن الأثير: المثل السائر: ١٤٠/١, وما بعدها، ت أحمد الحوفي، وبدوي طباعة،
asto دار نهضة مصر، وراجع أيضاً: خليل الموسي: جماليات القصيدة في شعر أبي الطيب المتيني، ط: ١، دمشق، ٢٠٠٦.

34 - حسام الدين زادة: رسالة في قلب كافوريات المتيني من المدح إلى الهجاء، أ محمد
يوسف نجم، ط: ١: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٧٥، وقد صرح المتيني نفسه
بشي من هذا القبيل في أثناء مлавحته كافوراً الإخشيدي حين قال له:
ولولا فضول الناس جئت مادحاً، بما كنت في سري به للك هاجياً.
كأضحت مسروراً بما أنا مشدَّ. 
إن كان بالانشاء هجوك غالباً

انظر: الديوان: ١٤٠/٧.

34 - الديوان: ١٤٠/٧.

35 - الديوان: ١٤٠/٢، وما بعدها.

36 - محمد زكي العشماوي: قضبان النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط: ١: دار النهضة
العربية للطاعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص ٧٧ وما بعدها.

37 - الديوان: ١٥٢/٣، وما بعدها.

38 - الديوان: ٣١٩/٤، وما بعدها.

39 - أبو البقاء العكربي: شرح ديوان المتيني المسمى بالطيب في شرح الديوان، ط: ٣٣٣/٤
تحقيق مصطفى السقا وأخرين، ط: دار المعرفة، بيروت، لبنان.

40 - الديوان: ١٩٩، وما بعدها.

41 - الديوان: ٣٩٠/١، وما بعدها.

42 - الديوان: ٣٩٣/١.

43 - وهذا المعنى يذكر بآيات المثل العبدي في وصف نافته، حيث يقول:

- هذا ونها منقطع نشأنا
- إذا ما فقث أزيلها بليل
- فأذكر إذا دارت لها وشيئي؟!
- إذا ذكرها أديأ وشيئي؟!
- أما ينتهي عليني ويشملي!
انظر : ديوان الحطب العبدي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، ط : معهد المخطوطات العربية 1971 م ، ص 37 ، ص 38 .


38 - الديوان : 2 / 11 . 


10 - المرجع نفسه : ص 291 ، وما بعدها.

11 - الديوان : 272 / 4 ، وما بعدها.

12 - الديوان : 272 / 4 ، وما بعدها.

13 - وقد خُرِّب عن المبكي قوله : " كنت إذا دخلت على كافور وأشتدت ضحك ، ويش في وجهي ، حتى أشتد هذين البيتين ، فما ضحك بعدها في وجهي إلى أن تفرقنا ، فعجس في ظلته وذكائه " - انتظر : الديوان : 4 / 274 ، الهامش .

14 - الديوان : 276 / 4 ، وما بعدها.

16 - الموق : هو طرف العين من ناحية الأنف . واللحظ : هو طرف العين من ناحية الخذ .

17 - المعروف أن البكاء إذا كان خفيفًا نزل من الموقين ، وإذا غز وزاد ، نزل من اللحاظين .
