الاستعارة والتماسك النصي
دراسة في قصيدة المتنبي (ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم)

Metaphor and textual cohesion

A study of Al-**Mutanabbi's poem (A guest who hurt my** head is immodest)

إعداد الدكتورة

إلهام عبد العزيز رضوان بدر

مدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن-

كلية دار العلوم- جامعة الفيوم

Dr.. Elham Abdel Aziz Radwan Badr

Lecturer in the Department of Rhetoric, Literary Criticism and Comparative Literature - Faculty of Dar Al Uloom - Fayoum University

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل التماسك النصي في قصيدة (ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم) للمتنبي (أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي ٣٠٣هـ- ٣٥٤هـ)، حيث يمثل شعره أنموذجًا فريدًا في التراث العربي؛ لما تميز به من الفرادة والمغايرة لنهج غيره من الشعراء؛ فاستحق بجدارة لقب شاعر العرب، وهذه القصيدة من القصائد التي أنشأها في فترة صباه، حيث علو الهمة، والكبرياء، والتطلع إلى المجد. وتأتي هذه القصيدة مجسدة تلك المعاني والأحاسيس التي تملكت أبا الطيب، مصورة شجاعته وتفانيه في خوض المهالك، والنزال في المعارك والحروب، معلنة عن شجاعته وانتصاراته في مقابل هزيمة الأعداء والفتك بهم؛ اعتمادًا على الاستعارة في التأثير والاستمالة، بوصفها عنصرًا مؤثرًا ووسيلة مهمة من وسائل الإقناع.

ونستطيع أن نستخلص من تأمل صور التماسك الاستعاري بين مقاطع القصيدة التي عرضناها تفصيلًا في مواضعها، رؤية أو خلاصة حول المركز الدلالي الذي حافظ على التماسك الاستعاري في القصيدة، أو الذي كفل لها رغم تعددية المقاطع منطقًا خاصًا من التدرج والتشعب والتداخل في ظل تماسك دلالي ظاهر. فهذا المركز الدلالي استمد قوته في القصيدة استعاريًا من صورة الذات أو الأنا الغنائي الظاهر للمتنبي الذي أعطى القصيدة وحدة في الصوت، ومن جهة أخرى، هناك وحدة دلالية واستعارية تناغمت وتشكلت حول الذات؛ تمثلت في استعارات القوة، والمجد، والشجاعة، فكان السيف، والشيب، والشباب، والحب، والموت، والحياة...وغيرها مجموعة من الجذور التي تولدت منها الاستعارة، وتشكلت عبر تداخلها أبعاد التماسك.

الكلمات المفتاحية:

التماسك الاستعاري- شعر المتنبي- البلاغة وعلم النص.

Abstract:

This study aims to analyze the textual cohesion in the poem (An Indecent Guest Pain in My Head) by Al-Mutanabbi (Abu Al-Tayyib Ahmad bin Al-Hussein Al-Mutanabbi 303 AH - 354 AH), as his poetry represents a unique model in the Arab heritage. Because of his uniqueness and difference from the approach of other poets; He deservedly deserved the title of poet of the Arabs, and this poem was one of the poems that he composed during his youth, when determination, pride, and aspirations for glory were high. This poem embodies those meanings and feelings that possessed Abu Al-Tayeb, depicting his courage and dedication to facing dangers and fighting in battles and wars, declaring his courage and victories in the face of defeating and killing enemies. Based on the metaphor of influence and grooming, as an influential element and an important means of persuasion.

From contemplating the images of metaphorical cohesion between the stanzas of the poem that we have presented in detail in their locations, we can derive a vision or conclusion about the semantic center that maintained the metaphorical cohesion in the poem, or that guaranteed it, despite the multiplicity of stanzas, a special logic of gradation, bifurcation, and overlap in light of apparent semantic

cohesion. This semantic center derived its strength in the poem metaphorically from the image of the self or the apparent lyrical ego of Al-Mutanabbi, which gave the poem a unity of sound. On the other hand, there is a semantic and metaphorical unity that harmonized and formed around the self. It was represented by metaphors of strength, glory, and courage. The sword, gray hair, youth, love, death, life…and others were a group of roots from which the metaphor was born, and the dimensions of cohesion were formed through their interconnection.

Keywords: metaphorical cohesion - Al-Mutanabbi's poetry - rhetoric and textual science

□مقدمة:

يعد التماسك النصي من القضايا المهمة التي شغلت الدراسات الحديثة التي تعنى بعلم النص، وقد تعددت طرق علماء النص ومداخلهم في الوصول إلى سبل تماسك النص الأدبي، منها ما يتعلق بالجانب الدلالي، ومنها ما يتعلق بالجانب المعجمي، ومنها ما يتعلق بالجانب النحوي، باعتبار النص بنية متماسكة تتكون من علاقات داخلية وخارجية. وترتيبًا على ما تقدم فإنّ عالم النّص يهتم بدراسة تلك العلاقات الداخلية والخارجية المؤسسة لبناء النص؛ حيث "يتكفل هذا المنهج الألسني النصي بدراسة بنية النصوص وكيفية اشتغالها، من منطلق مسلمة منطقية تقضي بأن النص ليس مجرد تتابع مجموعة من الجمل، وانما هو وحدة لغوية نوعية مميزتها الأساسية الاتساق والترابط"(١).

وتهدف هذه الدراسة إلى تحليل التماسك النصي في قصيدة (ضَيفُ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم) للمتنبي (أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي ٣٠٣هـ- ٣٥٤هـ)، حيث يمثل شعره أنموذجًا فريدًا في التراث العربي؛ لما تميز به من الفرادة والمغايرة لنهج غيره من الشعراء؛ فاستحق بجدارة لقب شاعر العرب، وهذه القصيدة من القصائد التي أنشأها في فترة صباه، حيث علو الهمة، والكبرياء، والتطلع إلى المجد. وتأتي هذه القصيدة مجسدة تلك المعاني والأحاسيس التي تملكت أبا الطيب، مصورة شجاعته وتفانيه في خوض المهالك، والنزال في المعارك والحروب، معلنة عن شجاعته وانتصاراته في مقابل هزيمة الأعداء والفتك بهم؛ اعتمادًا على الاستعارة في التأثير والاستمالة، بوصفها عنصرًا مؤثرًا ووسيلة مهمة من وسائل الإقناع.

من هنا تعمد الدراسة إلى التركيز على الأدوات التي اعتمدها المتكلم/ المتنبي في تحقيق التماسك والترابط في القصيدة. دون الإسهاب في الحديث عما هو معلوم من سيرته،" وقد أصبح المتنبي- دون غيره من شعراء العربية- كأنه في غير حاجة إلى الترجمة؛ إذ هو كالقطعة من تاريخ الأدب، فالكلام عنه متداول مشهور... فقد تحتاج مع شعر كل شاعر إلى ترجمته، ولكنك لا تحتاج من أبي الطيب إلا إلى شعره، وترى شعره ترجمة روحه "[٢] فقد نال شعره حظًا وافرًا من الاهتمام البحثي والدراسات النقدية من قِبل العرب والمستشرقين، منذ القرن الرابع الهجري وحتى عصرنا هذا، إذ قيل: "جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس"[٣].

ويتمثل السبب في اختيار هذا الموضوع في الرغبة في معرفة الأدوات النصية، ودورها في تحقيق تماسك القصيدة وانسجامها، وأيضًا محاولة الكشف عن الترابط بين أجزائها وعلاقة كل بيت بالآخر، من خلال تقسيمها إلى مقاطع، وارتباط كل مقطع بالآخر، وصولاً إلى نص كلي متماسك ومترابط. وتدور إشكالية البحث حول مجموعة من الأسئلة: ما مفهوم التماسك النصي؟ وما الأدوات المعتمدة في تماسك النص؟ وما علاقة الاستعارة بتماسك النص؟ وما الدور الذي تقوم به

للإسهام في عملية التماسك والترابط النصي؟ ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات اعتمد البحث على مفاهيم التماسك النصي من وجهة بنيوية.

وبداية يمكن تأكيد الحقيقة البنيوية القائلة، بأن كل أجزاء النص ومقاطعه تسهم بأشكال متفاوتة ومختلفة في نمو النص، وتفاعل مكوناته وإظهار تجانسه وانسجامه؛ حيث ينظر للنص هنا من منظور كلي، أو على نحو ما يوضح (يوري لوتمان) في سياق النص بخاصة النص الشعري من كونه وحدة متكامة البنيان قائلًا: "أما وحدة النص باعتباره علامة متكاملة غير قابلة للتجزئة فتتكفل بها كل مستويات بنيته العضوية، وبصفة خاصة كيفية تكوينه، إن إنشاء النص الشعري يمتلك دائما طبيعة مزدوجة، فالنص من ناحية متوالية من أجزاء مختلفة وبما أنه يقصد في المقام الأول إلى أكثر الأجزاء ضخامة فإنه يمكن تحديد إنشاء النص الشعري من هذه الوجهة باعتباره يعني تركيب النص الشعري تركيبا فائق التعبير"(٤).

وفي ظل هذا المفهوم فإنه يمكن تعريف مفهوم التماسك المنتمي إلى حقل اللسانيات النصية، حيث يمثل عاملاً أساسيًا في فهم النص، وتلاحم أجزائه وترابطها، والقدرة على استمرار عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، وهذا ما جعل اللسانيين يهتمون به، ويفردون له مباحث خاصة. وقد توسع مفهوم النص عبر مفهوم التماسك(الانسجام) الذي لا يقف عند مفاهيم نحوية، بل يتضمن في الوقت نفسه جوانب تتعلق بموضوع النص وجوانب دلالية وتداولية Thematische / Semantische /Pragma أيضًا (Aspekte) Tische. يرتكز التماسك إذن على أساس دلالي محوري مجرد للنص (يطلق عليه البنية العميقة للنص أيضاً)، بينه وبين القضايا المتفرقة (مفاهيم الجملة ومضامينها) علاقات منطقية دلالية محددة "(٥).

☐ حول مفهوم التماسك:

جاء في لسان العرب لابن منظور(ت ٧١١هـ) في الجذر (مسك): " وأمسك الشئ: حبسه. والمسك والمساك: الموضع الذي يمسك الماء، عن ابن الأعرابي. ورجل مسيك ومسكة أي بخيل. والمسيك: البخيل، وكذلك المسك، بضم الميم والسين، وفي حديث هند بنت عتبة: أن أبا سفيان رجل مسيك أي بخيل يمسك ما في يديه لا يعطيه أحدا وهو مثل البخيل وزنًا ومعنى. والمسيك من الأساقي التي تحبس الماء، فلا ينضَحُ ، وأرض مسيكة لا تنشف الماء لصلابتها، وأرض مساك أيضا"(٦)

وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي (ت ٨١٧ ه): "مسك به، وأمْسَك وتماسك وتمسَّك واستمسك ومسَّك: احتبس واعتصم"(٧)، تدور المعاني اللغوية للتماسك في فلك واحد يجمعها شدة الإحكام والترابط. أما اصطلاحًا فإن معنى التماسك الاصطلاحي لا يبتعد عن معناه اللغوي، وقد ظهر هذا المفهوم عند اللغويين الغربيين، ويعتبر من المفاهيم الأساسية في لسانيات النص.

وحديثًا لاقت قضية التماسك النَّصي اهتمامًا بحثيًا واسعًا عند علماء اللغة، فقد أفاد كثير من الدارسين العرب من الدراسات الغربية حول علم النص واللسانيات وعلم الخطاب، ويلاحظ وجود اختلافات حول تسمية المصطلح؛ فهناك مصطلح (التضام- السبك- الاتساق- الانسجام-الارتباط ...) وغيرها مما يحمل معنى التماسك، فهذه المسميات وإن اختلفت في اللفظ فإنها تتفق في المعنى أو تتقارب جميعًا لتؤدي إلى الفكرة الرئيسة وهي (التماسك النصي). "وقد اتجهت الدراسات الحديثة إلى وضع معالم واضحة معولين على جهود القدماء ومناهج المحدثين، وظهرت في الدراسات الحديثة مصطلحات تدخل في حقل دلالي واحد في اللسانية الحديثة، وهي السبك، والحبك ، والاتساق والائتلاف، وقد ترددت هذه المصطلحات في كتب البلاغيين القدماء في سياق حديثهم عن الصياغة اللفظية

والتأليف بين المعاني والمقاربة بينها، ليكون النص مسبوك اللفظ ومحبوك المعنى، وقد دخلت هذه المصطلحات حقل اللسانيات الحديثة التي أفادت من الدراسات الأدبية والبلاغية والأسلوبية، فقد انصهرت هذه الدراسات اللغوية، وعرفت في الاصطلاح الحديث باللسانيات، وتنازع الدراسات الأسلوبية علم اللغة والنقد والبلاغة؛ لأن الدراسات الأسلوبية محصلة نتاج هذه العلوم"(٨). فقد أطلق عليه الدكتور سعد مصلوح (السبك والحبك)[٩]، وأطلق عليه محمد خطابي " الاتساق"، وعرفه بقوله:" هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة(نص أو خطاب) ويهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[١٠]. ويقوم المحور الأساس في مقاربة التماسك النصي بمعانيه المختلفة على ترابط الأجزاء والتحام مكوناته، مكونة بنية كلية على درجة من الانسجام وكأنها نسج واحد. ومن هنا يرى فاينريش" أن النص عبارة عن بنية ترتبط أجزاؤها بعضها ببعض، إذ تستلزم وحداتها اللغوية بعضها بعض لفهم الدلالة الكلية، فالنص حسب "فاينريش" وحدة كلية مترابطة الأجزاء متلاحمة العناصر، إن تشابك هذا النسيج اللغوي داخل الوحدة الكلية للنص يفضي إلى فهم النص فهمًا معقولًا"[١١]، أما فان دايك فيقول:"إن النّص لكي يشكل وحدة لا بد أن يكون متماسكا Coherent"[١٢] فالتماسك (Cohesion)عند "هاليداي" و "رقية حسن" يتمثل في كونه "الكيفية التي تجعل وحدات النص مترابطة، وقد يكون ذلك الترابط نحويًا، أو معجميًّا أو صوتيًّا كما في النّصوص الشفاهيَّة"[١٣]. وقد حظي باهتمام كبير عند المحدثين حتى أصبحت له الغلبة والهيمنة في تحليل النص. فقد عرفه كل من هاليداي ورقية حسن بأنه: " كل شيء في التحليل النصي، إذ بواسطته نميز بين النص واللانص"[١٤]. وعلى الرغم من أن مصطلح التماسك يعد حديثًا، فإن جذوره تمتد إلى النقد العربي القديم، مع اختلاف المسميات لكن يظل المعنى والغاية متشابهة، فقد حظي النص وسبكه باهتمام وفير عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى؛ حيث كان

حرصهم شديدًا على أن يكون النص مترابطًا ومتماسكًا من الناحية الشكلية والدلالية، وقد تمثل عند البلاغيين والنقاد القدماء في حبك الكلام وتماسكه، ومن ذلك ما نجده عند الجاحظ(ت٢٥٥هـ) في فضل بعض الشعر على بعض في قوله: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"(١٥).

وقد تطرق الباقلاني (ت٤٠٣هـ) للحديث عن انسجام اللفظ والمعنى، في قوله:" وجدت الألفاظ وفق المعنى، والمعنى وفقها، لايفضل أحدهما على الآخر، فالبراعة أظهر والمعنى أتم"(١٦). وكان له إسهام كبير في في مجال لسانيات النّص، وذلك من خلال كتابه " إعجاز القرآن". وكذلك يعد عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) من الذين أولوا قضية الإعجاز القرآني اهتمامًا بالغًا؛ فكتابه(دلائل الإعجاز) يعد من الممهدات لقواعد التماسك، ونظريته تحمل في طياتها بذور علم النص؛ فالنظم عنده "نظير للنسج والتّأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض"(١٧). كما وضح عبد القاهر فكرة التعالق والتركيز على أهميتها في بناء النص، وأهمية ترابط الألفاظ بعضها ببعض يقول:"لا نظم في الكلام ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك"(١٨).

وقد ذهب أبو هلال العسكري إلى تأكيد أهمية وضع الألفاظ في مواضعها المناسبة؛ حتى لا يفقد الكلام حسنه، ولا يذهب معناه، يقول:" حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلّا حذفا لا يُفسد الكلام ولا يُعَمّي المعنى؛ وتضم كل لفظة منها إلى شكلها وتضاف إلى لِفْقِهَا"(١٩).

ويمثل التماسك أو الترابط الدعامة الأساسية التي يستوي بها النص، ويضمن وجوده من خلالها، فالنص ليس مجموعة من الجمل المتتالية غير المترابطة، إذ "يشكل

وحدة كلية تنطوي على مجموعة من العلاقات، هذه الأخيرة تساهم في تشكيل الترابط وتسهيل عملية التفسير"[٢٠]، وترتبط جودة النصوص بقدرتها على التأليف بين عناصرها المكونة لها، والربط بين أجزائها بسلاسة ووضوح، مما يسهم في تماسك النص، حيث يشير مفهوم "تماسك (Cohesion) إلى طبيعة النصوص جيدة التأليف، وهي التي توظف روابط أو مبادئ بنائية بين الأجزاء الأكبر من الجملة والنص المتماسك هو الذي يركز على مبحث متكامل، وينتقل من جزء إلى جزء داخل النص بسلاسة واضحة المعالم. ويرتكز التماسك على مبدأ مفاده "أن كل جملة بعد الجملة الأولى تتصل بمحتوى جملة أو أكثر من الجمل التي سبقتها عن طريق رابط واحد على الأقل"[٢١].

الاستعارة ودورها في تماسك النص:

لقد حظيت الاستعارة بمكانة كبيرة في البلاغة القديمة؛ حيث تمثل وسيلة مهمة لتكثيف المعاني، التي تعجز أحيانًا اللغة العادية عن التعبير عنها؛ ولذا تمثل عنصرًا أساسيًا من عناصر تشكيل الصورة وإنتاج المعنى والدلالة. ومن هنا كان لها النصيب الأوفى في الحضور في الدراسات البلاغية منذ أرسطو الذي يرجع له الفضل في وضع أسس نظرية الاستعارة، تقول أورطوني:" ينبغي على أية دراسة جادة للاستعارة أن تبدأ بأرسطو الذي يدرس علاقة الاستعارة باللغة وغرضها التواصلي، إن نقاشه لهذه القضايا في كتابيه البلاغة والشعرية ظل مؤثرًا إلى يومنا هذا"[٢٢]. لكنها لا تعدو من وجهة نظره – أي أرسطو-عن كونها مجازًا، يعرفها بقوله:" والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل"[٢٣]. وهي عنده تقوم على نقل الكلمة من معناها الحقيقي إلى معنى استعاري لعلاقة المشابهة، فهي لا تعدو كونها نقلًا لغويًا يجردها من جمالياتها ووظائفها التأويلية. وقد ظل هذا الرأي الأرسطي مؤثرًا في الموروث البلاغي؛ فهي عند الجاحظ(٢٥٥هـ)" تسمية الشيء

باسم غيره إذا قام مقامه"[٢٤]، وذهب غيره من النقاد أمثال ابن المعتز، والآمدي إلى ذات الرأي. ويرى ابن قتيبة" أن العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاورًا لها أو مشاكلًا"[٢٥].

وهي بهذا التصور ظلت مرتبطة بعمليتي النقل والاستبدلال، مفرغة من دورها في تشكيل الخطاب. إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) وحاول الخروج بها إلى طريق أرحب وأوسع، من خلال نظرية النظم التي أولت أهمية كبيرة للنحو في تحقيق بلاغة الكلام وفصاحته، فالشاعر الفذ هو الذي يعرف كيف يصوغ استعاراته ويوظفها في مكانها المناسب؛ بحيث تخرج في أبهى صورة يقول:" فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، ونجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها"[٢٦]. فقد اتخذت الاستعارة مسلكًا آخرًا عند عبد القاهر الجرجاني الذي رفض فكرة النقل دون ادعاء، وظل مدافعًا عن فضائلها، حيث يعد البلاغي العربي القديم الذي حاول أن ينحو بها منحى مختلفا عمن سبقه، مدركًا فاعليتها ودورها، فلم" يحاول ناقد عربي قديم أن يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة، وأن يتعمقه؛ وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفى"[٢٧]، ويشترك مع الجرجاني بلاغيون آخرون في الكشف عن العديد من مسائل الاستعارة والوقوف على دورها الفاعل في تشكيل الصورة، أمثال(أبي هلال العسكري، أبي يعقوب السكاكي) وغيرهم الكثير.

وعلى الجانب الآخر نجد من أقروا بسطوة الاستعارة من البلاغين والنقاد الغربيين، الذين أفادوا من نظرية أرسطو وطوروا منها، وقد ذهب (نيتشه) إلى القول بأنها أصل الوجود في قوله:" أن الوجود قائم على الاستعارة"[٢٨]، فهي أكثر الصور البيانية حضورًا في الخطاب البلاغي كونها"ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة"[٢٩]، وأيضًا يعد(ريتشاردز) من الذين عارضوا حصر

الاستعارة في عملية الاستبدال، وإغفال دورها الفعال في بناء اللغة، فهو يعيب على الذين حصروها في وعاء الزخرفة والجمال، واكتفوا بنعتها" جمالًا وزخرفًا أو قوة إضافية للغة، لا على أنها الشكل المكون والأساس لها"(٣٠)، ولقد ذهب (جون كوهن) إلى القول بقوة الاستعارة وهيمنتها على جميع الصور بقوله:" أن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة"(٣١). ومن هنا تكون الاستعارة قد تجاوزت الإطار اللغوي إلى جانب أكثر سعة أي الجانب المعرفي.

ولما كانت العلاقة بين الشعر والاستعارة علاقة وطيدة منذ القدم؛ حيث تقوم الاستعارة بدور فاعل في صوغ الشعر وبناء القصيدة؛ فقد جاء البحث ليكشف عن دور الاستعارة في تماسك قصيدة(ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم)، فقد تبين بعد استقراء القصيدة هيمنة الاستعارة وغلبتها في إيضاح الفكرة المقصودة وإقناع المتلقي بها. "وأكثر ما أفرغ المتنبي خياله فيه من ألوان التصوير البياني هي: الاستعارة التي أحكمت صياغتها، وأثبتت في كل ديوانه متفاعلة من وسائل التصوير الأخرى في قوة، وابتكار، ودقة دقيقة في الوصف، مما جعل الرجل يتطاول بشعره على شعراء عصره، ويفخر به"(٣٢).

الدراسات السابقة حول قصيدة (ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم):

بخصوص الدراسات حول هذه القصيدة لم نعثر في حدود اطلاعنا- على دراسة مستقلة تخص هذه القصيدة منفردة، وإنما جاء ذكرها متناثرة في دراسات تناولت شعر المتنبي بالنقد والتحليل عمومًا ومنها على سبيل المثال:

١- ورد الحديث عن القصيدة عند عبد المتعال الصعيدي، في بحث بعنوان (الفصل في نبوة المتنبي من شعره)، مجلة الرسالة العدد ١٧٧، ١٩٣٦م، ص٤٩.

٢- وأشارت عبير عبيد الشبيل في بحثها المعنون بـــ"شعر الفروسية لدى المتنبي والمعري دراسة مقارنة ، مجلة وادى النيل للدراسات والبحوث الإنسانية

والاجتماعية والتربوية إلى مقطع يكشف عن فروسية المتنبي، وشغفه بالحرب (٣٣).

سنعتمد في هذه الدراسة التماسك النصي في ظل المنهج البنيوي، لتتبع ظاهرة التماسك الاستعاري ودوره في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي. وقد وردت القصيدة في عدة مصادر، تتفق جميعها على نص القصيدة، كما تتصدر القصيدة عبارة موحدة وهي قولهم: (قال في صباه)(٣٤).

يلاحظ من خلال رصد ما جاء في المصادر السابقة، أن جميع هؤلاء الشراح يتفقون على نص القصيدة، وعلى تصديرها بعبارة موحدة وهي: (وقال في صباه) مع اختلافات محدودة في بعض الألفاظ، مثلما ورد عند المعري من ذكر غرض القصيدة – من وجهة نظره- في قوله:" وقال أيضًا في صباه" في الحماسة والفخر"، أو ذكر البحر الشعري والقافية كما ورد عند العكبري في قوله:" وقال في صباه، وهي من البسيط والقافية من المتراكب"، وعند الواحدي في قوله:" وقال أيضًا في صباه " من البسيط".

نص القصيدة:

وقال في صباه:

١ ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم وَالسَيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللِمَمِ

٢ إِبعِد بَعِدتَ بَياضاً لا بَياضَ لَهُ لَأَنتَ أَسوَدُ في عَيني مِنَ الظُلَمِ

٣ بِحُبِّ قاتِلَتي وَالشَيبِ تَغذِيَتي هَوايَ طِفلاً وَشَيبي بالِغَ الحُلُمِ

٤ فَما أَمُرُّ بِرَسمٍ لا أُسائِلُه وَلا بِذاتِ خِمارٍ لا تُريقُ دَمي

٥ تَنَفَّسَت عَن وَفاءٍ غَيرِ مُنصَدِعٍ يَومَ الرَحيلِ وَشَعبٍ غَيرِ مُلتَئِمِ

٦ قَبَّلتُها وَدُموعي مَزجُ أَدمُعِها وَقَبَّلَتني عَلى خَوفٍ فَماً لِفَمِ

٧ فَذُقتُ ماءَ حَياةٍ مِن مُقَبَّلِها لَو صابَ تُرباً لَأَحيا سالِفَ الأُمَمِ

٨ تَرنو إِلَيَّ بِعَينِ الظَبيِ مُجهِشَةً وَتَمسَحُ الطَلَّ فَوقَ الوَردِ بِالعَنَمِ

٩ رُوَيدَ حُكمَكِ فينا غَيرَ مُنصِفَةٍ بِالناسِ كُلِّهِمِ أَفديكِ مِن حَكَمِ

١٠ أَبدَيتِ مِثلَ الَّذي أَبدَيتُ مِن جَزَعٍ وَلَم تُجِنّي الَّذي أَجنَنتُ مِن أَلَمِ

١١ إِذاً لَبَزَّكَ ثَوبَ الحُسنِ أَصغَرُهُ وَصِرتِ مِثلِيَ في ثَوبَينِ مِن سَقَمِ

١٢ لَيسَ التَعَلُّلُ بِالآمالِ مِن أَرَبي وَلا القَناعَةُ بِالإِقلالِ مِن شِيَمي

١٣ وَلا أَظُنُّ بَناتِ الدَهرِ تَترُكُني حَتّى تَسُدَّ عَلَيها طُرقَها هِمَمي

١٤ لُمِ اللَيالي الَّتي أَخنَت عَلى جِدَتي بِرِقَّةِ الحالِ وَاِعذُرني وَلا تَلُمِ

١٥ أَرى أُناساً وَمَحصولي عَلى غَنَمٍ وَذِكرَ جودٍ وَمَحصولي عَلى الكَلِمِ

١٦ وَرَبَّ مالٍ فَقيراً مِن مُروَّتِهِ لَم يُثرِ مِنها كَما أَثرى مِنَ العَدَمِ

١٧ سَيَصحَبُ النَصلُ مِنّي مِثلَ مَضرِبِهِ وَيَنجَلي خَبَري عَن صِمَّةِ الصِمَمِ

١٨ لَقَد تَصَبَّرتُ حَتّى لاتَ مُصطَبَرٍ فَالآنَ أُقحِمُ حَتّى لاتَ مُقتَحَمِ

١٩ لَأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ

٢٠ وَالطَعنُ يُحرِقُها وَالزَجرُ يُقلِقُ حَتّى كَأَنَّ بِها ضَرباً مِنَ اللَمَمِ

٢١ قَد كَلَّمَتها العَوالي فَهيَ كالِحَةٌ كَأَنَّما الصابُ مَعصوبٌ عَلى اللُجُمِ

٢٢ بِكُلِّ مُنصَلِتٍ ما زالَ مُنتَظِري حَتّى أَدَلتُ لَهُ مِن دَولَةِ الخَدَمِ

٢٣ شَيخٍ يَرى الصَلَواتِ الخَمسَ نافِلَةً وَيَستَحِلُّ دَمَ الحُجّاجِ في الحَرَمِ

٢٤ وَكُلَّما نُطِحَت تَحتَ العَجاجِ بِه أُسدُ الكَتائِبِ رامَتهُ وَلَم يَرِمِ

٢٥ تُنسى البِلادَ بُروقَ الجَرِّ بارِقَت وَتَكتَفي بِالدَمِ الجاري عَنِ الدِيَمِ

٢٦ رِدي حِياضَ الرَدى يا نَفسُ وَاِتَّرِكي حِياضَ خَوفِ الرَدى لِلشاءِ وَالنِعَمِ

٢٧ إِن لَم أَذَرْكِ عَلى الأَرماحِ سائِلَةً فَلا دُعيتُ اِبنَ أُمِّ المَجدِ وَالكَرَمِ

٢٨ أَيَملِكُ المُلكَ وَالأَسيافُ ظامِئَةٌ وَالطَيرُ جائِعَةٌ لَحمٌ عَلى وَضَمِ

٢٩ مَن لَو رَآنِيَ ماءً ماتَ مِن ظَمَأٍ وَلَو مَثَلتُ لَهُ في النَومِ لَم يَنَمِ

٣٠ ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَفرَتَينِ غَداً وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ

٣١ فَإِن أَجابوا فَما قَصدي بِها لَهُمُ وَإِن تَوَلَّوا فَما أَرضى لَها بِهِمِ

موضوع الخطاب في القصيدة:

يدور موضوع القصيدة حول تفضيل الشاعر للسيف واستحسانه لفعله؛ فعلى الرغم من قسوة فعل السيف فإنه في المقابل يحفظ له الهيبة والمجد، وقد عبر المتنبي عن ذلك بصورة غاية في المبالغة التي تصل في أغلب الأحيان حد الغلو والإفراط. وقد مهد لهذا الموضوع من أول بيت في القصيدة من خلال عقد مقارنة أعلن فيها عن رفضه لفعل الشيب بالرأس وتفضيله لفعل السيف بها، حيث كان للسيف النصيب الأوفى من الاحتفاء والتفضيل والاستحسان، وقد بدأ بهذا التفضيل كمؤشر لموضوع القصيدة، والذي تتهادى فيه فكرة الفخر وتتماهى مع استعراض بلاغي واستعاري لفروسيته المعروفة وتقريظ شجاعته وإقدامه؛ وذلك لتهيئة المتلقى واستمالته، وقد أدت افتتاحية القصيدة دورها في الإعلان عن موضوعها الرئيس حتى نهايتها، ومن هنا تظهر أهمية المقدمة أو المطلع؛ "لأن المطلع أول الكلام، وعليه أن يستقطب به المتلقي ويهيئه للتلقي، فالمقدمة تكون مؤشرًا على موضوع القصيدة، فيتخذها مدخلًا يفتتح به سمع المتلقي، ويدخل بها إلى قلبه ويستميله بها ليتفاعل معه"(٣٥).

ويمكن تقسيم هذه القصيدة إلى سبعة مقاطع:

المقطع الأول: يبدأ من البيت (١إلى ٢) في هذه الأبيات يعلن الشاعر عن بغضه للشيب، في مقابل تمجيده للسيف والفخر بشجاعته، تصل إلى حد تفضيل فعله بالرأس على فعل الشيب.

المقطع الثاني: يبدأ من البيت (٣: ٨) في هذه الأبيات يبين زمن الشيب وزمن الحب، حيث يجمع بينها عنصر الاستباق؛ فكل منهما سابق لأوانه، فالشيب جاء على عجل في سن مبكرة، وحدده

(بزمن بلوغه الحُلُمِ)، كما أن الهوى جاءه في فترة مبكرة وهي(الطفولة). ثم يتبع ذلك بالحديث عن معاناته ومعاناة محبوبته بسبب الفراق والبعد، وتصوير تلك المشاهد بينهما.

المقطع الثالث: يبدأ من البيت (٩: ١١) في هذه الأبيات يدعو الشاعر محبوبته في رفق ولين ألا تتسرع في حكمها عليه، فربما تكون غير منصفة؛ ويبرر لها ذلك بأن ما يجمعهما من تأثر لحظات الفراق، يحمل أضعافه ألمًا بداخله يختبئ بين أضلاعه، يفوق بكثير ما يظهر لها، ولو كانت مثله لسلبها الحزن جمالها وبهاءها وصارت في ثوبين من سقم.

المقطع الرابع: يبدأ من البيت (١٢: ١٣) في هذه الأبيات ينفي الشاعر عن نفسه الرضا بالقليل، كما ينفي الانشغال بغير هدفه، فهو دائما يسعى للتحصن بالمال والأنصار، كما يعلن عن شجاعته وإقباله على الحياة بكل ما أوتي من قوة وجهد، ولا يترك ثغرة تداهمه منها حوادث الأيام ونوائبها.

المقطع الخامس: يبدأ من البيت (١٤: ١٦) في هذه الأبيات يطلب الشاعر من يلومه على فقره أن يلقي اللوم على الليالي، فهي من تسببت في فقره بعد الغنى، فهناك بعض الناس يعطلون عقولهم وقت جمع المال والتحصيل فهم كالبهائم، وهناك بعض

أصحاب المال يتجردون من مروءتهم، ولا يحرصون على التحلي بها، أو الإكثار منها كما هو الشأن في جمع المال.

المقطع السادس: يبدأ من البيت (١٧: ٢٧) في هذه الأبيات يركز الشاعر على إظهار ما يتمتع به من صفات الشجاعة والمروءة، التي تعوضه عن فقره المادي، فهو قادم يخوض الحروب ويَرِد المهالك، حتى يتبين للناس أنه أشجع الشجعان، ثم يصور مشاهد الحرب وويلاتها وآثارها على العدو، وعلى الخيل فهو يصف معاناة الخيل وصفًا مفصلًا حتى كأنك تشاهدها ماثلة حاضرة. ويعلن في الأبيات (٢٢: ٢٥) عن استمراره في خوض الحروب والمهالك، فهو لا يتراجع حتى يرد الحق لأصحابه، مستعينًا في ذلك بكل شيخ لا يعتقد في الدين، حتى يزيل دولة الخدم الذين لا يستحقون الإمارة، مواصلًا الحديث عن بطولاته؛ فهو أسد في المعركة يهزم ولايُهزم مبالغًا في ذلك إلى حد الغلو، فلمعان سيفه وبريقه سينسى الناس بروق السحاب، وستكتفي بالدم عن الأمطار. وفي نهاية المقطع يخاطب الشاعر نفسه ويأمرها أن ترد المهالك، وأن تتخلى عن خوفها، فالخوف ليس من طبعه، فهذا طبع النعاج والإبل، فهو لن يحصل على المجد والكرم دون أن يترك نفسه سائلة الدماء على الأرماح.

المقطع السابع: يبدأ من البيت (٢٨: ٣١). في هذه الأبيات يربط الحصول على الملك بارتواء السيوف من الدماء، وبما يخلقه من رعب وخوف في نفوس الأعداء، كما يعلن عن موعد الحرب بأنها قريبة (غدًا)، متوعدًا كل من عصاه من ملوك العرب والعجم، مطمئنًا من أطاعه.

ويلاحظ في هذا النص سلسلة من الاستعارات المتتالية، التي تساهم بشكل كبير في تماسك النص وترابطه، وهو ما يسميه (ريفاتير) بالاستعارة المتتابعة métaphore fileé والمقصود بها "سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب، أي تنتمي إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السردية أو الوصفية، وبواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كل، أو من شيء أو

مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة"[٣٦]. ومعنى هذا، أن الاستعارة تدور حول نواة معجمية معينة، وتتناسل الصور الفرعية حولها بالتضام والتداخل والتوازي والتضاد، ولهذا يعرف (ألبرت هنري Albert Henery) الاستعارة المسترسلة بوصفها" تطويرا تصوريًّا متكاملاً، هي سلسلة من الاستعارات التي توظف عناصر تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، ويتماشى هذا التعريف مع ما اقترحه ريفاتير في تركيزه على وحدة المعنى المتمثلة في انتماء الوحدات المعجمية إلى نفس الحقل الدلالي ، لكنه أغفل العلاقة الرابطة بين الاستعارات المكونة للسلسلة مع الاستعارة الأولية"[٣٧].

إن الاستعارة ظاهرة نصية بامتياز؛ وذلك لأنها لا تدرك إلا في سياق نصي محدد "إن الاستعارة في حد ذاتها لا تدرك ولا توصف ولا تفسر إلا مقارنة بمنطوقات في جملة أو قطعة نصية، فإذا كان من الممكن أن تكون "منضدة ومائدة" في نصوص ومواقف محددة مترادفتين فإن هذا لا يسرى بالتأكيد على نصوص أخرى وسياقات أسلوبية أخرى. ولذلك فإن التحويلات البلاغية محددة سياقياً، ومن ثم يمكن أن يقال إن عنصراً أو عدة عناصر من بنية محددة تطورها عملية ما مقارنة بعناصر أخرى في هذه البنية"[٣٨]. وفيما يلي يتضح تعالق الاستعارات في كل مقطع من مقاطع النص وعلاقتها فيما بينها، ودورها في تماسك النص؛ باعتبار أن " النص كل تترابط أجزاؤه من جهتي التحديد والاستلزام، إذ يؤدي الفصل بين الأجزاء إلى عدم وضوح النص، كما يؤدي عزل أو إسقاط عنصر من عناصره إلى عدم تحقق الفهم، ويفسر هذا بوضوح من خلال مصطلحي (الوحدة الكلية) و (التماسك الدلالي) للنص"[٣٩].

جدلية استعارة البياض بين السيف والشيب

قال المتنبي:

١ ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِمِ وَالسَيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللِمَمِ

٢ إِبعِد بَعِدتَ بَياضاً لا بَياضَ لَهُ لَأَنتَ أَسوَدُ في عَيني مِنَ الظُلَمِ

نحن أمام تركيب استعاري أعلن عنه الشاعر من بداية القصيدة، فقد كشفت كلمة الضيف عن استعارة مكنية، حيث تشخيص الشيب في صورة إنسان يأتي على غير موعد، والمقوم الجامع بينهما هو المفاجأة، فالشيب زاره فجأة وباغته دون تمهيد أو تحديد موعد، مثل الضيف الذي يأتي فجأة في الغالب. وإذا نظرنا إلى الكلمات المشكلة لهذا العنصر وهي (ضيف، رأس، الشيب، اللمم، عيني) وجدناها متحاقلة، بوصفها تشكل أجزاءً تحيل على كل إنسان. فالضيف تدل في معناها الحقيقي على الإنسان، أما الرأس، واللمم (الشعر الذي جاوز شحمة الأذن وألم بالمنكبين)، الشيب، والعين؛ كلها أجزاء من الكل(الإنسان). أيضا كلمة(ألم) وكلمة(اللمم) نفس الجذر اللغوي.

وإذا نظرنا إلى الإحالة في الضمائر نجد أنه بدأ بضمير الغائب في قوله: "ضَيفٌ أَلَمَّ، والسيف أحسن..."، ثم الانتقال إلى ضمير المخاطب في قوله:" إبعد بعدت بياضًا" الذي يعزز التعبير الاستعاري الذي بدأ به كلامه، فقد جعل الشيب إنسانًا يخاطبه ويدعو عليه أيضًا؛ ويعلل سبب دعائه عليه في قوله:" لأنت أسود في عيني من الظلم" وهذه عوامل تُصَيّر الخطاب متماسكًا. ومما يدل على التماسك والترابط أيضًا، أن كلمتي (الضيف، والسيف) وهما مركز الخطاب؛ أنه عقد المقارنة بينهما عندما فضل أحدهما وهو(السيف) على الآخر (الضيف/ الشيب) رغم أنهما يشتركان في الفعل نفسه، فالضيف/ الشيب يأتي مباغتًا مفاجئًا صاحبه، وهكذا

الضيف – في أغلب حالاته- يأتي فجأة دون موعد، وكلاهما يحدث تغييرًا مفاجئًا، غير أن الاختلاف بينهما هو ما أظهره المتكلم بتفضيله فعل السيف على الضيف/ الشيب.

وتبدو الاستعارة هنا موغلة في الغرابة؛ حيث تفضيله للسيف لم يكن على الإطلاق وإنما جاء في البيت تفضيل فعله بالرأس على فعل الشيب، فما يحدثه الشيب بالرأس وما ينتج عن فعله من تغيير لون الشعر من الأسود إلى الأبيض، فهذا فعل مقبول وشائع وعام ولا ينتج عنه أيّة أضرار جسمانية، فالتغيير شكلي وسطحي، أما بالنسبة لما ينتج عن فعل السيف من أضرار جسمانية، فنتيجة لما يحدثه من قطع بالرأس واللمم فيتحول اللون من الأسود إلى الأحمر، وهذا ما لا يقبله عقل.

ثم يأتي التركيب الاستعاري الثاني ممثلًا في الدعاء على الشيب في قوله:" إبعد بعدت بياضًا لا بياض له..." يميل التعبير الاستعاري إلى التشخيص، حيث جعل الشيب أمامه ماثلًا يدعو عليه بالبعد والخفاء، مستخدمًا أفعالًا متنوعة ما بين الماضي والأمر مثل قوله: (إبعد، بعدت) فقد استخدم التكرار في أفعال تنتمي إلى جذر لغوي واحد وهو(بعد)، وهذا يحمل دلالة الرفض والنفور من الشيب، فصيغة الدعاء بالماضي تعني أنه يتمنى لو أن الشيب ما كان أصلًا، والأمر يتمنى أن لم يره في لحظة التكلم. ويعد التكرار من وسائل التماسك التي تربط بين عناصر النص، إذ يعني " إعادة ذكر لفظ أوعبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك بين عناصر النص المتباعدة"(٤٠). كما تأتي أهمية التنوع بين الضمائر، فانتقاله إلى ضمير المخاطب، يجعل المشهد كأنه ماثل حاضر أما ناظري المتلقي.

ومما يؤكد تفضيله اللون الأحمر/ لون الدم (الذي يسببه السيف بالرأس) على اللون الأبيض (الذي يسببه الشيب بالرأس) في البيت السابق؛ هو نفوره منه والدعاء عليه، فهو بياض لاخير فيه." وأنت ترى من خلال استخدام المتنبي للون

الأحمر، أنه يدور غالبًا في مجال الحديث عن الحرب، واتصاله بأداته كالسيوف المرهفة، والقنا المشتجرة والرماح الطاعنة حين تعمل في الرقاب، وتعل من مناهل الدماء"[٤١]. وقد استعان بالتضاد ليؤكد رفضه للشيب، وتفضيله السواد الشديد البياض الناصع، وتلك مفارقة تستعصي على القبول في عالمنا الواقعي؛ فدائما يفضل البياض والنور على السواد والظلمة. ويظهر بوضوح في قوله: (بياض- أسود- الظلم)، والتضاد بالسلب في قوله: (بياضًا- لا بياض له)، وتكرار كلمة بياض هنا مرة بالإيجاب وأخرى بالسلب يؤكد نفيه الخيرية عن الشيب، كما يؤكد أيَضًا رفضه التام له ونفوره الشديد منه. وتظهر أهمية التضاد في التحام أجزاء الكلام، يؤكد ذلك الزركشي بقوله:" من أنواع العلاقات أو التلازم الذهني كالسبب والمسبب، والعلة والمعلول، والنظيرين، والضدين..."[٤٢]، فمن طبيعة التضاد أنه يقيم علاقة تلازم ذهني بين المتكلم والمتلقي، وترتيبًا على ما تقدم فإنه يساهم في ترابط الكلام وجعل المتلقي على صلة بالنص بسبب ما يقدمه من توضيح وتمييز تزيد الكلام قوة ووضوحًا.

التوتر بين الشيب وذكرى الشباب

تستمر حركة التماسك بين البنية الكلية للاستعارة الدالة على التوتر مع الشيب، ولكن في توتر جديد بين الشيب والشباب، إذ يأخذ الشباب مكانه بوصفه بديلًا عن الشيب، ولكنه هنا يأتي في سياق الذكرى، واستعادة الحب الفائت. وربما هذا الاستبدال الاستعاري ما جعله يواصل الاستعارة، اعتمادًا على تركيب استعاري فيه المعنى الحسي والاستعارة المادية:(والشيب تغذيتي):

٣ بِحُبِّ قاتِلَتي وَالشَيبِ تَغذِيَتي هَوايَ طِفلاً وَشَيبي بالِغَ الحُلُمِ

٤ فَما أَمُرُّ بِرَسمٍ لا أُسائِلُه وَلا بِذاتِ خِمارٍ لا تُريقُ دَمي

٥ تَنَفَّسَت عَن وَفاءٍ غَيرِ مُنصَدِعٍ يَومَ الرَحيلِ وَشَعبٍ غَيرِ مُلتَئِمِ

٦ قَبَّلتُها وَدُموعي مَزجُ أَدمُعِها وَقَبَّلَتني عَلى خَوفٍ فَماً لِفَمِ

٧ فَذُقتُ ماءَ حَياةٍ مِن مُقَبَّلِها لَو صابَ تُرباً لَأَحيا سالِفَ الأُمَمِ

٨ تَرنو إِلَيَّ بِعَينِ الظَبيِ مُجهِشَةً وَتَمسَحُ الطَلَّ فَوقَ الوَردِ بِالعَنَمِ

فهناك تفاعل نشط بين مجالين ظاهر وخفي؛ فالتغذية هنا لا تتبدى لنا في صورة التغذية المادية وتلك المشارب الدنيوية التي يُتنازع عليها، وكأن المتنبي من وراء هذه الاستعارة يخبرنا بما وراءها من تغذية للروح، وأن الشيب فيه طاقة تجدد للروح، و كأنه يأتي بالصورة في ظل نقيضها الشباب الذي غذاؤه الماء والطعام، وهذا شأن مرحلة الشباب تغذية الجسد، أما الشيب فمرحلة تغذية الروح، ويبدو للوهلة الأولى تعارضه مع التعبير الاستعاري في المقطع السابق؛ حيث يظهر فيه نفوره الشديد من الشيب وما ينتج عنه، وهنا يصفه بأنه غذاء، فالشيب وإن كان يحمل سلبيات مثل إظهار سن أكبر من السن الحقيقية، فإنه على الجانب الآخر يعطي شيئًا من الوقار والهيبة والنضج الفكري والحكمة؛ وهذا ما تعضده الاستعارة الحالية.

ومن جانب آخر، يحتمل أن يكون قد عمد إلى هذا لإحداث نوع من التوازي مع قوله: (هواي طفلًا وشيبي بالغ الحلم)، فكما كان هواه في الطفولة، فقد لحقه الشيب مبكرًا وقت بلوغه الحُلُمِ. وهنا يمكن القول إن حديثه عن الشيب في مطلع القصيدة منسجمٌ مع هذا التركيب الاستعاري، ويكون تشبيه الشيب بالضيف مناسبًا؛ فقد أعلن عن زمن الشيب وزمن الحب، وأن كليهما جاء في غير موعده، دون سابق إنذار أو تحديد موعد؛ فاختياره لطرفي التشبيه متعالقين من وجوه عدة تجمعهما عناصر واحدة مثل (الفجأة- الإقامة غير المحددة- القلق- الارتباك). وفي قوله: (غير محتشم) في المقطع السابق يسوغها في هذا المقطع قوله:(هواي طفلًا

وشيبي بالغ الحلم) فقد بين زمن الحب وزمن الشيب، وأن كليهما أتي على عجل وأحاط به كله.

واستمرارًا للحالة الشعورية الحزينة التي تكتنف الشاعر نجده يتبع كلامه بتركيب استعاري آخر يمس التركيب السابق في موضوعه وهو الحب (بحب قاتلتي) الذي صار غذاءه؛ فإذا نظرنا إلى قوله: (فَما أَمُرُّ بِرَسمٍ لا أُسائِلُهُ) نجده يعمد إلى نقل اللاحي إلى الحي، حيث يشخص آثار ديار المحبوبة ماثلة أمامه، يسألها عن محبوبته تسليًا وتنفيسًا عن نفسه وما أصابها من شوق ولهفة. وقد أشار عبد القاهر إلى العلاقة الوطيدة التي تجمع الاستعارة بالحواس، حيث تلعب الحواس دورًا رئيسًا ومؤثرًا في الاستعارة؛ حيث تشخيص الجماد، ومنح صفات الإنسان لغيره من الكائنات، يؤكد ذلك قوله: "إنك لترى بها (الاستعارة) الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبَينةً، والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون"(٤٣).

وبغية تأكيد فكرته وإقناع المتلقي بها استخدم أداة النفي(لا)، فهو لم يترك أيَّ أثر يذكره بمحبوبته إلا وجد فيه تنفيسًا عن نفسه بسؤاله عنها، فهو لم يستطع الحياة من دونها، وهذا ما يجعل هذا التركيب منسجمًا مع التركيب السابق؛ لأن (الهوى والشيب) صارا غذاء روحه. واختياره لكلمة (رسم) دون غيرها توحي بأنه يبحث وينقب عن أية آثار تذكره بها، حتى إن كانت بسيطة أو غير واضحة؛ فقد ورد في لسان العرب:"والطلل ما شخص من آثار الديار، والرسم ما كان لاصقًا في الأرض، وقيل طلل كل شيء شخصه، وجمع كل ذلك: أطلال وطلول، والطلالة كالطلل.."(٤٤).

تبدو مقومات مشتركة كثيرة بين مفردات قوله:" وَلا بِذاتِ خِمارٍ لا تُريقُ دَمي"، من مثل: التركيز على معنى الخفاء والتستر، فهو لا يبحث عن محبوبته في الأشياء الظاهرة الواضحة، وإنما هو يتتبع أثرها في بقايا الديار وما التصق من

الأرض، وهذا يعكس حالة من التضاد بين حال الديار الزائلة وبين حبه الباقي، بين (الموت/ الحياة). وربما من جانب آخر، يؤكد فكرة التستر حتى في السؤال عنها، فهو لم يسأل كل المارة، وإنما يصطفي منهم النساء الملتزمات المستورات العفيفات؛ اللائي يحفظن السر ولا يبوحن به. فبجامع التستر والخفاء بين الرسم والخمار؛ فقد ورد في معنى الخمار:" والخمار للمرأة وهو النصيف، وقيل: الخمار ما تغطي به المرأة رأسها، وجمعه أخمر وخمر وخمر، وقد خمر عني يخمر خمرًا أي خفي وتوارى، فهو خمر. وأخمرته الأرض عني مني وعلي: وارته. وأخمر القوم: تواروا بالخمر..."[٤٥]. وربما يركز على معنى الخفاء والتستر حتى في السؤال؛ احترامًا للعادات والتقاليد العربية القديمة، فالحب عدوه البوح، والبوح معناه ضياع الحب وموته. يأتي هذا التركيب منسجمًا مع سابقه في المقطع الأول، حيث تأكيد الحالة الشعورية الحزينة لدى الشاعر، التي افتتح بها قصيدته، مخبرًا عن نفسه ومتحدثًا عنها. فنحن أمام تشاكلين تشاكل الحياة/ الهلاك.

البقاء/ الفناء

الأمل / اليأس.

ويظل الشاعر محافظًا على التماسك والترابط بين تراكيبه الاستعارية؛ حيث يضعنا أمام تركيب استعاري آخر ملئ بجو الحزن والضجر، حيث "لا يتعلق الأمر إذن بمجرد نقل الكلمات ولكن بتواصل بين الأفكار، أي بعلاقات بين السياقات، فإذا كانت الاستعارة مهارة وموهبة فهي مهارة وموهبة فِكْر"[٤٦]، فالحالة السابقة التي بَيَّن فيها شغفه وشوقه للمحبوبة لم تكتنفه من فراغ، فقد سبقتها تمهيدات وأسباب جعلته على هذه الحالة، وهي حالة المحبوبة وقت الفراق في قوله:

تَنَفَّسَتْ عَن وَفاءٍ غَيرِ مُنصَدِعٍ يَومَ الرَحيلِ وَشَعبٍ غَيرِ مُلتَئِمِ

وزيادة في تأكيد حالة الحب التي تجمعهما؛ فقد جسد الوفاء ونقله إلى شيء مادي يمكن أن ينقسم وينشق. لكن هيهات فوفاؤها وإخلاصها صلب لا يتصدع.

وكلمة(تنفست) تعني:" نفس: النفس: الروح، والنفس: خروج الريح من الأنف والفم والجمع أنفاس. وكل تروح بين شربتين نفس. والتنفس: استمداد النفس وقد تنفس الرجل وتنفس الصعداء... وتنفس النهار وغيره: امتد وطال، وقال الفراء: والصبح إذا تنفس قال: ارتفع حتى يصير نهارًا بينًا فهو تنفس الصبح، وقال مجاهد: (إذا تنفس) إذا طلع. وقال غيره: إذا انشق الفجر وانفلق حتى يتبين منه. وتنفست القوس: تصدعت"(٤٧)، تحتمل معنيين: الأول: التنفس الحقيقي، وهي أن تكون أخرجت نفسًا طويلًا من شدة حزنها لحظة الفراق. والثاني: وكأنها تصدعت وانشقت وانتصفت؛ فمن شدة حزنها كانت كمن انشطرت شطرين، وليس يخفي أن يكون المعنى الثاني هو المقصود، وهنا يكون التركيب الاستعاري أبلغ بخاصة عندما يلاحظ التضاد الواضح بينه وبين قوله: (وفاء غير منصدع)، فهي أصبحت منشقة ومنتصفة ومتصدعة في مقابل وفائها الذي لا يقبل الانشقاق أو التصدع.

المحبوبة (تنفست/ تصدعت، انشقت) --- مقابل --- الوفاء(غير منصدع)

الضعف- الهشاشة- الهلاك ---- **مقابل** ---- القوة- الصمود- البقاء

إذا نظرنا إلى الكلمات المكونة للتركيب في هذا البيت، نجدها متقاربة في المعنى مثل (تنفست- منصدع) يحملان معنى الانقسام والتصدع، (الرحيل- شعب- غير ملتئم) تحمل الكلمات الثلاث معنى الفراق والبعاد وعدم الاجتماع. يمكن القول إن هذا التركيب الاستعاري يعد تطورًا لما سبقه من تراكيب واستمرارًا للحالة الشعورية الحزينة، والحسرة التي تعتري المتكلم من بداية النص، وذلك من خلال التضاد الذي يحافظ على انسجام النص. فما يزال الشاعر محافظًا على دينامية النص عبر ثنائية (الفناء/ الموت) مقابل (البقاء/الحياة)، شتات الجمع والفراق والبعاد (بمنزلة الموت) في مقابل بقاء الوفاء وصموده. وأما قوله:

قَبَّلتُها وَدُموعي مَزجُ أَدمُعِها وَقَبَّلَتني عَلى خَوفٍ فَمًا لِفَمِ

تكمن أهمية هذا البيت في الدلالة التي ينقلها، وليس في تحققها أو عدم تحققها في عالمنا الواقعي، فهو ينقل للمتلقي مدى الحزن الشديد الذي يحيط به، أو لنقل الحزن الممزوج بالحسرة والألم والخوف من المجهول. والملاحظ في هذا البيت هو تكرار الألفاظ مثل (قبلتها- قبلتني – دموعي- أدمعها- فما- لفم)، كما يلاحظ أنه رسم صورة اشتملت على الحواس الخمس؛ وقد بين ذلك من خلال فعل التقبيل الممزوج بالدموع، كما يلاحظ اختياره لكلمات متحاقلة، فهي تمثل أجزاءً من الكل(الإنسان). ويتضح من تكرار الكلمات السابقة أن الشاعر قصد إلى إيصال معنى معين، وهو أن الطرفين مشتركان في الأفعال نفسها، وأن كل طرف يبادل الطرف الآخر نفس المشاعر، كما أن مشاعر الحزن التي أعلن عنها الشاعر منذ البداية تكتنف المحبوبة أيضًا. ومن هنا يمكن القول بأن التشاكل الواضح في هذا التركيب البلاغي يجعله مترابطًا بالتركيب الاستعاري السابق؛ حيث يعد امتدادًا لما طرحه الشاعر من تصوير لحظات الفراق وتوثيقها.

فَذُقتُ ماءَ حَياةٍ مِن مُقَبَّلِها لَو صابَ تُربًا لَأَحيا سالِفَ الأُمَمِ

إن الشاكل الاستعاري في قوله:(فذقت ماء حياة)، وقوله: (لأحيا سالف الأمم) يجعل بين هاتين الاستعارتين علاقة قوية؛ حيث يجمعهما معنى مشترك، وهو (بث الروح والحياة في الإنسان الميت) سواء أكان هذا الموت مجازيًا (كما في حالته)، أم حقيقيًا (كما في حالة الأموات السابقين الذين أصبحوا ترابًا).

فجوهر التشاكل (الحياة/ الموت)

(ماء حياة/ الحياة)، (تربًا، سالف الأمم/ الموت)

كما أن اختياره لكلمة(ماء) وإضافتها لكلمة حياة، جاء مناسبًا؛ حيث تربطهما علاقة السبب والنتيجة، فالماء سبب الحياة، والحياة نتيجة لوجود الماء، يقول الله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾. وكلمة (صاب) ورد في معناها في لسان العرب:(صاب: الصوب: نزول المطر)، وأيضًا(أصاب جاء بالصواب، وأصاب :

أراد الصواب، وأصله من الصواب وهو ضد الخطأ، حيث جاء في بعض معانيها أنها تعني التقبيل، وفي الحديث: أنه كان يصيب من رأس بعض نسائه وهو صائم: أراد التقبيل)[٤٨]. ومن هنا يبدو التعالق المعنوي والانسجام بين لفظتي (مقبلها- صاب).

ومن اللافت للانتباه أن التضاد ما زال يؤدي دورًا بارزًا في تطور النص وتنميته؛ مما يجعله أكثر انسجامًا وتماسكًا، فقوله:(فَذُقتُ ماءَ حَياةٍ مِن مُقَبَّلِها) يدل على الحياة، وقوله: (لَو صابَ تُربًا لَأَحيا سالِفَ الأُمَمِ) يدل على الموت. فأحيانا يقع التقابل بين معاني النص فيزيد المعنى وضوحًا، ويقوي حضور الصورة في ذهن المتلقي؛ فالتضاد هنا يبدو واضحًا بينه وبين التراب، بين الحي واللاحي، بين الشخص والجماد، بين الحياة والموت؛ فالشاعر بدون ريقها العذب يشبه التراب بدون مطر في الموت والهلاك. كما اعتمد على التجانس اللفظي بين لفظتي (حياة- أحيا).

أما عن تعالق هذا التركيب الاستعاري بالتركيب السابق فيظهر بوضوح من خلال وجوه عدة: منها أن هذه الصورة البلاغية تعد تكملة وتتمة للصورة السابقة التي رسمها الشاعر في البيت السابق فقد صور لنا مشهد الفراق والوداع الأخير بينه وبين محبوبته والتعانق والتقبيل الممزوج بالبكاء، وفي هذا البيت يكمل لنا الصورة ويعلن نتيجتها:(فَذُقتُ ماءَ حَياةٍ مِن مُقَبَّلِها)، فالقبلة حياة ونجاة. واستكمالًا لحضور حواسهما الخمسة أثناء اللقاء والتأكيد على معنى الحضور الكلي، فالتذوق وإن كان مستنبطًا من خلال ما ذكره من أفعال تدل عليه في البيت السابق، فنراه يؤكده بذكره لفظًا في هذا البيت. كما يبدو التعالق اللفظي من خلال لفظ (مقبلها) هنا، ولفظتي (قَبَّلتُها- قَبَّلَتني) في البيت السابق، وذكر موضع التقبيل في قوله:" فَمًا لِفَمٍ". ونراه يستكمل لحظات الفراق وما يكتنفها من مشاعر الحزن والألم؛ فيأتي بتركيب استعاري أقوي وأبلغ في إيصال الصورة التي رسمها، مبينًا جمال المحبوبة، في قوله:

تَرنو إِلَيَّ بِعَينِ الظَبيِ مُجهِشَةً وَتَمسَحُ الطَلَّ فَوقَ الوَردِ بِالعَنَمِ

فهنا تكون الاستعارة أبلغ وأقوى من التشبيه المباشر للدموع بالطل، والخدود بالورد، والأصابع بالعنم. وبلاغة الاستعارة في قوله:" تَرنو إِلَيَّ بِعَينِ الظَبيِ مُجهِشَةً" تكمن في تحويل حالة شعورية مجردة إلى شيء محسوس من خلال الفعل(ترنو) الذي يبرز الحالة الشعورية التي تسيطر على المحبوبة من حزن كامن بداخلها، عبرت عنه من خلال جوارحها التي تكاد تنطق وتخبر عن ألمها وحزنها. كما أن الفعل ترنو لا يدل على النظرة الطويلة للمحبوب فحسب، بل يدل دلالة واضحة على تمسكها بكل لحظة في حضرته؛ فقد ورد في تعريف الفعل يرنو في لسان العرب :"الرُّنُوُّ: إدامة النظر مع سكون الطرف. ابن الأعرابي: تَرَنَّى فلان: أدام النظر إلى من يحب. الرنو: اللهو مع شغل القلب والبصر وغلبة الهوى، وفلان رنو فلانة: أي يرنو إلى حديثها ويعجب به"[٤٩].

ومما يظهر التماسك في هذا البيت أن هناك علاقة تحاقل بين الكلمات المكونة لهذا التركيب الاستعاري؛ حيث نجد بينها انسجامًا وترابطًا على المستوى اللفظي والدلالي، مثل: (ترنو- عين- مجهشة)، فالفعل ترنو دلالة على النظر، والعين هي عضو من أعضاء الجسد، ومجهشة يدل على البكاء أو الاستعداد له" جهش للبكاء يجهش جهشًا وأجهش، كلاهما، استعد له واستعبر. والمجهش الباكي نفسه، والجهش: أن يفزع الإنسان إلى غيره وهو مع ذلك كأنه يريد البكاء، كالصبي يفزع إلى أمه وأبيه وقد تهيأ للبكاء. يقال: جهش إليه يجهش. والجهش: الصوت"[٥٠]. فقد أتى بفعلين موضوع حدوثهما واحد. فالمحبوبة حاضرة بكل جوارحها مع المحبوب، فهي تبكي حبيبها ونفسها في آن؛ لغلبة الهوى.

كما أن الاستعارة في قوله: (وَتَمسَحُ الطَلَّ فَوقَ الوَردِ بِالعَنَمِ) لها دلالتان: الأولى: الحزن الشديد لحظة فراق المحبوب وهذا حالها، والثانية: الكشف عن شدة جمال المحبوبة وما تتمتع به من صفات الأنوثة؛ فدموعها تشبه المطر الخفيف،

وخدودها تشبه الورد، وأصابعها مخضوبة لها لون أحمر. ويلاحظ تفضيل المتنبي للون الأحمر في هذه الصورة جاء في موضع(إبراز جمال المحبوبة) متباينًا عن تفضيله في الصورة السابقة في موضع (أثر السيف في الرأس)؛ فالترابط بينهما يحدث من أن اللون الأحمر هنا وهناك موضع ترحيب واستحسان. كما يلاحظ أن المتنبي يعمد إلى إظهار حبه للون الأحمر وتفضيله على غيره من الألوان، أيًّا كان موضعه سواءً أكان في موضع الحرب أم في موضع الحب، فنراه هنا جاء في موضع مدح وثناء على المحبوبة، ومن جهة أخرى يحمل مدح المحبوبة مدحًا لذاته وفخرًا بها، فهو لا يرضى بغير الجمال بديلًا؛ ومن هنا يكون تعبيره مشبعًا رغباته في حب الأنا التي تتطلع إلى المعالي في كل شيء، حتى في الحب. وهذه الاستعارة تعد نتيجة للاستعارة السابقة، حيث إن الاستعارة السابقة تعد تمهيدًا لها، فقد مهد الشاعر لهذه الصورة باستعداد المحبوبة للبكاء وإطالة النظر إليه، فنظراتها ممزوجة بالبكاء، الذي ظهر بوضوح في هذه الاستعارة. وهنا يمكن القول بترابط الاستعارتين اللتين هما شطرا البيت، فالبيت منسجم كليًا.

أما عن التعالق بين هذا المقطع(الثالث) والمقطعين السابقين فيتضح التعالق مع المقطع السابق(الثاني): في كون الاستعارات السابقة تتحدث عن الألم النفسي لحظة الفراق، وتصور مشهد الفراق والرحيل، والحيرة واللوعة، وكذا الحال في المقطع نفسه. أما التعالق بين هذا المقطع(الثالث) والمقطع (الأول): فيجمع بين المقطعين مشاعر الحزن والحسرة.

ثنائيات متضادة:

ترتبط الاستعارات السابقة ببنية مركبة في هذا المقطع، نلحظ بداية التضاد الحادث بين الظلم/ العدل، والحسن/ السقم، وكأنها توسع في الاتجاه السابق بين البياض/ السواد، والشيب/ الشباب، يقول:

٩ رُوَيدَ حُكمَكِ فينا غَيرَ مُنصِفَةٍ بِالناسِ كُلِّهِمِ أَفديكِ مِن حَكَمِ

١٠ أَبدَيتِ مِثلَ الَّذي أَبدَيتُ مِن جَزَعٍ وَلَم تُجِنّي الَّذي أَجنَنتُ مِن أَلَمِ

١١ إِذاً لَبَزَّكَ ثَوبَ الحُسنِ أَصغَرُهُ وَصِرتِ مِثلِيَ في ثَوبَينِ مِن سَقَمِ

يفتتح الشاعر هذا المقطع بخطاب محبوبته، ويدعوها أن تتمهل في حكمها عليه؛ فربما يكون فيه ظلم له، فهو يفديها بالناسِ كُلِّهِم. ويتعالق هذا المقطع مع المقطع السابق في كونه يعد تسويغًا له مما يؤدي إلى الانسجام بينهما، ففي المقطع السابق تصوير لحظات الفراق، والتركيز على إظهار مشاعر المحبوبة المختلطة ما بين الحزن والحسرة والحيرة؛ وكأن لسان حالها يقول: إنه من تسبب في الفراق والبعد، من خلال نظراتها وإيحاءتها الجسدية التي برع الشاعر في تصويرها عبر التراكيب الاستعارية السابقة ومحاولة إيصالها للمتلقي. ففي قوله:

رُوَيدَ حُكمَكِ فينا غَيرَ مُنصِفَةٍ بِالناسِ كُلِّهِمُ أَفديكِ مِن حَكَمِ

يخاطب محبوبته بكلمات تملؤها العذوبة والسلاسة والرقة، فاختياره للفظ (رويد – بالناس كلهم أفديك) يبعث في نفسها الهدوء والطمأنينة، حتى لفظ (غير منصفة) كان موفقًا في اختياره، فهو لم يقل لها مثلًا (ظالمة)؛ مراعيًا لحالتها الشعورية. كما يتضح التجانس اللفظي بين لفظتي (حكمك- حكم). وتكمن قوة الاستعارة في قوله:

أَبدَيتِ مِثلَ الَّذي أَبدَيتُ مِن جَزَعٍ وَلَم تُجِنّي الَّذي أَجنَنتُ مِن أَلَمِ

في نقل المعنوي(الجزع) إلى المحسوس، وكأنه شيء مادي تظهره وتخرجه من مخبئه، فهو يوجه خطابه إلى محبوبته بأنها أظهرت غضبها وما لحقها من مضض وغم، ولكنه كان مشتركا معها أيضًا في ذلك، فهما فيه سواء (أنا، وأنت). ثم تأتي الاستعارة الثانية لترجح كفة ألمه على كفة ألمها في قوله:" وَلَم تُجِنّي الَّذي أَجنَنتُ مِن أَلَمِ"،

فقد صور الألم وكأنه شيء مادي يمكن إخفاؤه وستره بعيدًا عن العيون، فهما وإن أظهرا الجزع لحظة الفراق، فإنها لم تضمر ما أضمره من وجعه وألمه.

وما زال التضاد مستمرًا يؤدي دوره في تنمية النص وتطوره، حيث يبدو واضحًا بين لفظتي (أبديت- أجننت)، فقد استخدم فعل(أبديت) مع الجزع، وقد تكرر الفعل أبديت في البيت، مرة بضمير المخاطب(للمحبوبة)، وأخرى بضمير المتكلم(للشاعر)، وربما قصد إلى ذلك للتأكيد على مشاركتها نفس المشاعر أثناء لحظات الفراق، فقد غلفته مشاعر الغم والحزن، قال أبو هلال العسكري:" الجزع: إظهار ما يلحق المصاب من المضض والغم"(٥١)، وقال الراغب:" والجزع هو حزن يصرف الإنسان عما هو بصدده ويقطعه عنه، والجزع مما يعتري الإنسان من الشيء المؤلم"(٥٢)، كما يتضح التضاد أيضًا بين (لم تجني- أجننت) مرة بالسلب مع المخاطب(المحبوبة) ومرة بالإيجاب للمتكلم (الشاعر) وجاء استخدامه مع الألم ، لكنه في هذه المرة نفي عنها أن تكون شريكته في كتمان الألم وأفرد به نفسه، حتى لا يذهب حسنها وجمالها، فهو يخشى عليها كتمان الألم وتبعاته. فنتائجه يتحملها وحده وهو أن صار يستتر في ثوبين من الألم. فقد ورد في معنى"جنن: جن الشيء يجنه جنا : ستره . وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك . وجنه الليل يجنه جنا وجنونا وجن عليه يجن بالضم جنونًا، وأجنه: ستره، وفي الحديث :جن عليه الليل؛ أي: ستره، وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار ؛ ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه. وجن الليل وجنونه وجنانه : شدة ظلمته وادلهمامه، وقيل : اختلاط ظلامه؛ لأن ذلك كله ساتر" (٥٣). ويظهر التعالق الاستعاري بين هذا التركيب السابق والتركيب الذي يليه في قوله:

إِذن لَبَزَّكَ ثَوبَ الحُسنِ أَصغَرُهُ وَصِرتِ مِثلِيَ في ثَوبَينِ مِن سَقَمِ

حيث إن هذا التركيب الاستعاري يعد سببًا منطقيًا للتأكيد على كلامه وإثبات صدقه؛ ففي قوله: (إِذن لَبَزَّكَ ثَوبَ الحُسنِ أَصغَرُهُ) شبه الألم بإنسان يسلب

ويأخذ الشيء بالقوة والقهر، وشبه الحسن والجمال بشيء مادي يمكن أن يُسلب بالقوة، وهنا يكون قد أكد على مدى ألمه الذي يخفيه ويستره، ولو كانت ما تعانيه شبيه بما يعانيه لسلبها حسنها وجمالها. ثم يأتي قوله:(وَصِرتِ مِثلِيَ في ثَوبَينِ مِن سَقَمِ) شبه الألم بالثياب التي يرتديها وزيادة في تأكيد الألم قال ثوبين ولم يقل ثوب؛ للدلالة على شدة ما يخفيه، فهو يعيش داخل ثوبين من الألم يستتر بهما، وليس ثوبًا واحدًا. وما زال التضاد مستمرًا في قوله: (الحسن- سقم).

ظلال النفي واستعارات القوة

يحدث التعالق بين هذا المقطع(الرابع) والمقاطع السابقة في اجتماع مشاعر الحزن لدى الشاعر؛ فمنذ بداية النص أعلن عن غضبه وحزنه من فعل الشيب، ثم مواصلة مشاعر الحزن لحظات فراق المحبوبة وإشراكها معه تلك اللحظات من خلال عدد من التراكيب الاستعارية المتواصلة التي تعطى الصورة نوعًا من الحضور والحياة، والتضاد المستمر الذي يؤكد المعاني التي يقصدها الشاعر ويعمل على إيصالها للمتلقي.

١٢ لَيسَ التَعَلُّلُ بِالآمالِ مِن أَرَبي وَلا القَناعَةُ بِالإِقلالِ مِن شِيَمي

١٣ وَلا أَظُنُّ بَناتِ الدَهرِ تَترُكُني حَتّى تَسُدَّ عَلَيها طُرقَها هِمَمي

يستحوذ النفي على هذا المقطع؛ حيث يعلن الشاعر عن طبيعته وما يميزه عن غيره من شجاعة وإقدام، مستخدمًا أسلوب النفي مرة بـــ (ليس) وأخرى بـــ (لا)، فهو ينفي عن نفسه الانشغال بالآمال التي ربما لا تتحقق، والرضا بالقليل، فهما ليس من طبيعته ولا من عاداته، فهو دائم السفر والترحال في طلب المال وغيره، وتكمن أهمية هذا البيت في ارتباطه بالبيت الذي يليه، حيث يعد سببًا له، فإذا حدث الأول ونزع عنه النفي، ترتب عليه حدوث الثاني، وإذا بطل الأول ترتب عليه بطلان الثاني، ففي قوله:

وَلا أَظُنُّ بَناتِ الدَهرِ تَترُكُني حَتّى تَسُدَّ عَلَيها طُرقَها هِمَمي

يصور الشاعر من خلال التعبير الاستعاري نوائب الدهر وصروفه بالإنسان الذي يعترضه ويضيق عليه؛ بوصفه ضعيفًا لا يقوى على المواجهة والصد، لكنه ينفي عن نفسه ذلك؛ لأنه يعمل جاهدًا من أجل تقوية نفسه بالمال والأنصار، وهذان يمثلان مصدر قوة، ومن هنا يمكن القول بأن نفيه الانشغال عن نفسه بالآمال المستحيلة الوقوع، ورضاه بالقليل، ينفي عنه الهشاشة والضعف، ويبعد عنه نوائب الدهر وصروفه. ويلاحظ الانسجام بين أبيات هذا المقطع من خلال اختيار الكلمات المكونه له، مثل كلمتي (أربي- شيمي) فالمعنى متقارب بينهما؛ حيث إن كلمة أربي تعني حاجتي، وكلمة شيمي تعنى خلقي وطبيعتي، بالأضافة إلى الموسيقى التي تجمع بين الكلمات في نهاية كل شطر في قوله: (أَرَبي- شِيَمي- تَترُكُني- هِمَمي). كما أن اختياره للفعل(تسد) جاء مناسبًا في موضعه؛ فقد ورد في معناه:" السد إغلاق الخلل وردم اللثم، سده يسده سدًا فانسد واستد وسدده: أصلحه وأوثقه، والسَّد والسُّد: الجبل والحاجز"(٥٤) ومعنى ذلك أن هذا يتطلب جهدًا مضاعفًا وسعيًا كبيرًا وعملًا جادًا؛ حتى لا يدع مجالًا لأي خلل تستطيع من خلاله نوائب الدهر أن تهاجمه؛ وهذا ما كشف عنه بقوله:" لَيسَ التَعَلُّلُ بِالآمالِ مِن أَرَبي" وقوله:" وَلا القَناعَةُ بِالإِقلالِ مِن شِيَمي"، ومن هنا يتحقق الترابط بين أبيات هذا المقطع.

لكن يبقى السؤال ما علاقة هذا المقطع بما سبقه من مقاطع؟ والإجابة عن هذا السؤال ستكون على النحو التالي: أعلن الشاعر في المقطع الأول عن بغضه للشيب والدعاء عليه بالبعد؛ فالشيب بالنسبة له يمثل الضعف والعجز ويوهمه بالكبر؛ لذا هو يفضل فعل السيف، لأنه يشعره دائما بالقوة والحيوية والقدرة على المواجهة. وترتيبًا على ما تقدم فإنه يتحقق الترابط والانسجام بينهما، حيث إن الشاعر في هذا المقطع يكشف عن شجاعته في تخطي الصعاب من أجل تحقيق القوة والحصانة، وهذا لن يتحقق بدون السيف. ويصور المقطع الثاني مشهد الفراق بينه وبين محبوبته، وهذا

المقطع يتحدث عن فراق الآمال المستحلية وعدم الانشغال بها، والإقبال على السفر والترحال من أجل تحقيق الهدف. ومن هنا يتحقق الانسجام بين المقطعين.

أما في المقطع الثالث فيوجه خطابه إلى المحبوبة باستخدام ضمير المخاطب؛ فالمقطع كله مبينًا على عدم إنصافها له، ومؤكدًا على مشاركتها الجزع لحظة الفراق، ولكنه اختص نفسه وحده بما يتبع الفراق من ألم. وترتيبًا على ما تقدم فإن المقطع الحالي(الرابع) يعد نتيجة منطقية لما تقدمه من أسباب وضحها الشاعر في المقطع السابق عليه، فإلى متى سيظل الشاعر متعلقًا بحبال واهية؟! وإلى متى سيظل ينتظر تحقيق آمال يراها بعيدة أو مستحيلة الوقوع؟!، فيأتي المقطع الرابع معلنًا صراحة من خلال ضمير المتكلم طبائع الشاعر وخصاله، مؤكدًا بالنفي اختياره طريقًا مختلفًا يجد فيه مراده ويحقق من خلاله هدفه. وبهذا يتحقق الانسجام بين المقطعين (الثالث والرابع).

ثنائية الفقر والغنى

١٤ لُمِ اللَيالي الَّتي أَخنَت عَلى جِدَتي بِرِقَّةِ الحالِ وَاعذُرني وَلا تَلُمِ

١٥ أَرى أُناساً وَمَحصولي عَلى غَنَمٍ وَذِكرَ جودٍ وَمَحصولي عَلى الكَلِمِ

١٦ وَرُبَّ مالٍ فَقيراً مِن مُروَّتِهِ لَم يُثرِ مِنها كَما أَثرى مِنَ العَدَمِ

يستخدم الشاعر الاستعارة مفعلًا دورها في تحويل اللاحي إلى الحي في قوله:" لُمِ اللَيالي" فقد شبه الليالي بإنسان يُلام، والشاعر هنا يدعو كل من يلومه على فقره إلى تحويل لومه إلى الليالي التي تسببت في ذلك وسلبته الغنى. ويلاحظ استخدامه التضاد الذي ينمي الاستعارات ويطورها، فيتضح في قوله: (لُمِ- لا تَلُمِ)، (لُمِ- اعذُرني)،(جِدَتي- رِقَّةِ الحالِ) فالتضاد هنا هو الذي يحكم الاستعارة، ويضمن للنص الانسجام مع الثنائيات المتضادة التي حكمت الاستعارات السابقة.

واستمرارًا لتبرير تحول حاله من الغنى إلى الفقر، نراه يلفت الانتباه بأن هناك أناسًا لا عقل لهم وقت التحصيل فهم كالغنم، وفي قوله: (وَذِكرَ جودٍ وَمَحصولي عَلى الكَلِمِ) يوضح صورة أخرى من صور الغش والادعاء؛ فهو يسمع عن الجود فقط، ولا يحصل منه إلا على الكلام دون الفعال. فالشاعر ما زال مستمرًا من خلال الثنائيات المتضادة في تطوير النص واستمراريته؛ حيث يعقد مقارنة بين حالته والحالات المضادة له من الناس؛ فهو الذي وإن تغير حاله من الغنى إلى الفقر، لم تتغير مبادؤه و لم يصل إلى حالة هؤلاء أشباه الناس الذين يفقدون عقولهم وصوابهم وقت الجمع والتحصيل، ولا من أولئك الذين يتحدثون عن الجود والكرم ولا يعطون.

وتأتي الاستعارة في قوله:(وَرَبَّ مالٍ فَقيرًا مِن مُروَّتِهِ) بتحويل الشيء المعنوي إلى شيء مادي يمكن أن يري ويلمس وهو المروءة، فهو لم يقل(فقيرًا من ماله) وإنما أتي بلفظ المروءة بتشبيهها بالمال، يريد من خلال هذا التعبير الاستعاري أن يوصل رسالة قد تكون غائبة عند البعض، وهي أن الغني ليس في المال وحده وإنما الغني الحقيقي هو في المروءة والنخوة. ثم يستكمل فكرته ملحًا في ذلك من خلال قوله:" لَم يُثرِ مِنها كَما أَثرى مِنَ العَدَمِ" ينفي الشاعر عن بعضهم المروءة والرجولة في مقابل إثبات الغنى المادي والإكثار من المال والحرص على جمعه وتحصيله. كما أن هناك علاقة تضاد تحكم الاستعارة، ويبدو ظاهرًا بين الألفاظ مثل: (فقيرًا- أثرى)، (لم يثر- أثرى)،(رَبَّ مالٍ- فَقيرًا) هذه الألفاظ المتضادة تضمن دينامية النص وتطوره.

يحدث التعالق الاستعاري مع الاستعارات السابقة عليه، بعدة طرق:

يعد هذا المقطع تسويغًا منطقيًا لما ذكره من كلام سابق بشأنه ومحبوبته، فقد كانت غير منصفة في حكمها عليه؛ لذا نراه ينفي عن نفسه اللوم فيما وصل إليه من تغيير حاله وتبديله من الغنى إلى الفقر، وينسبه إلى الزمن. وترتيبًا على ما تقدم فإنه ليس سببًا في الفراق والبعد عن محبوبته، وإنما لأسباب خارجة عن إرادته وضحها في

هذا المقطع من خلال التضاد الواضح في (إلقاء اللوم على الدهر- عدم إلقاء اللوم عليه). وهنا تظهر براعة المتنبي في قدرته على الانتقال من فكرة إلى أخرى مراعيًا التناسب والترابط بين أفكاره، وانتظام معانيه، حيث ":" ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها"(٥٥).

استعارات الشجاعة والقوة

يأتي المقطع السادس ليدخل في البنية الكبرى للنص، وبداية يمكن ملاحظة الانسجام والترابط بين هذا المقطع وما يسبقه من مقاطع، أولًا: إن الشاعر يؤكد ما ذكره في المقطع (الأول) من حبه للسيف وتفضيله على الشيب؛ فها هو الآن يخوض غمار الحرب ويورد نفسه في المهالك للوصول إلى غايته، وهذا يؤكد الترابط بين هذا المقطع(السادس) والمقطع (الأول). ويتماس هذا المقطع(السادس) مع المقطع (الثاني) في اشتراكها في إظهار حالة الحزن والألم النفسي، ففي المقطع (الثاني) حزن المحبوبة وتصوير مشهد الفراق بينهما، وفي هذا المقطع(السادس) الحزن الذي يخيم على الخيل، فيجمع بين محبوبته والخيل (النظرات- العبرات- الهنات- الشهقات- طلب الاستغاثة- إلقاء اللوم عليه) وهذا من شأنه تأكيد الانسجام والترابط بينهما. أما في المقطع (الثالث) فنراه يرفع عن نفسه اتهام محبوبته له بالتخلي عنها ويسنده إلى الليالي والدهر، وهذا يتشابه مع ما يحدث في هذا المقطع(السادس)؛ فقد أسند كل ما يحدث للخيل من آلام إلى الرماح والطعن، وليس هو سببًا فيها. أما في المقطع (الرابع) فينفي عن نفسه الانشغال بالآمال والرضا بالقليل؛ لذا عليه أن يسد عليه نوائب الدهر بالتحصن بالمال والأنصار، وهنا في هذا المقطع (السادس) يعلن نتيجة ذلك؛ باصطحاب السيف وخوض غمار الحرب والكشف عن شجاعته وتفوقه على الشجعان. يقول:

١٧ سَيَصحَبُ النَصلُ مِنّي مِثلَ مَضرِبِهِ وَيَنجَلي خَبَري عَن صِمَّةِ الصِمَمِ

١٨ لَقَد تَصَبَّرتُ حَتّى لاتَ مُصطَبَرٍ فَالآنَ أُقحِمُ حَتّى لاتَ مُقتَحَمِ

١٩ لَأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ

٢٠ وَالطَعنُ يُحرِقُها وَالزَجرُ يُقلِقُ حَتّى كَأَنَّ بِها ضَرباً مِنَ اللَمَمِ

٢١ قَد كَلَّمَتها العَوالي فَهيَ كالِحَةٌ كَأَنَّما الصابُ مَعصوبٌ عَلى اللُجُمِ

٢٢ بِكُلِّ مُنصَلِتٍ ما زالَ مُنتَظِري حَتّى أَدَلَتُ لَهُ مِن دَولَةِ الخَدَمِ

٢٣ شَيخٍ يَرى الصَلَواتِ الخَمسَ نافِلَةً وَيَستَحِلُّ دَمَ الحُجّاجِ في الحَرَمِ

٢٤ وَكُلَّما نُطِحَت تَحتَ العَجاجِ بِه أُسدُ الكَتائِبِ رامَتهُ وَلَم يَرِمِ

٢٥ تُنسى البِلادَ بُروقَ الجَرِّ بارِقَت وَتَكتَفي بِالدَمِ الجاري عَنِ الدِيَمِ

٢٦ رِدي حِياضَ الرَدى يا نَفسُ وَاِتَّرِكي حِياضَ خَوفِ الرَدى لِلشاءِ وَالنِعَمِ

٢٧ إِن لَم أَذَرِكِ عَلى الأَرماحِ سائِلَةً فَلا دُعيتُ اِبنَ أُمِّ المَجدِ وَالكَرَمِ

أما عن علاقة هذا المقطع بسابقه(المقطع الخامس)، فتبدو واضحة من خلال إلقاء اللوم على الليالي فيما وصل إليه، ونفي الإنسانية عن بعض الناس، وتجريد بعض أصحاب المال من المروءة والنخوة، فهم فقراء معنويًا وإن استكثروا من المال. وهنا في المقطع السادس أسند الأفعال المؤذية للخيل إلى غيره؛ وذلك بتجريديهم من النخوة والمروءة تجاه الخيل، فهم الذين يصوبون سهامهم ورماحهم تجاهها، ومن هنا يحدث الانسجام بين المقطعين.

فقد أراد الشاعر من خلال عقد مقارنة بينه وبين هؤلاء الذين ذكرهم في المقطع السابق أن يظهر تفوقه عليهم حتى وإن تبدل حاله وتغير، من خلال عدد من الاستعارات التي تصوره في صورة السيف الحاد الذي لا ينجو من يقع تحته. فهو وإن تغير حاله وأصبح فقيرًا ماديًا فإنه في مقابل ذلك يمتلك من الشجاعة والفروسية ما يجعله أغنى الناس ففي قوله: "سَيَصحَبُ النَصلُ مِنّي مِثلَ مَضرِبِهِ" فأصل الصحبة يكون بين الناس فقد ورد في معنى صحب" صحبه يصحبه صحبة بالضم، وصحابة بالفتح، وصاحبه: عاشره، وكل ما لازم شيئًا فقد استصحبه، وأصحبته الشيء: جعلته صاحبًا، واستصحبته الكتاب وغيره، وأصحب الرجل واصطحبه: حفظه"(٥٦) فالفعل يدل على المصاحبة والملازمة. فالمقصود هنا أنه سيصحب رجلًا مثله في القوة والشجاعة والحدة، فقد شبه السيف بإنسان يصطحب إنسانًا آخرَ يشبهه، وهنا تكمن أهمية الاستعارة في إبراز شجاعته وفروسيته التي تشبه السيف الحاد في المضاء.

ويأتي تركيب استعاري آخر يؤكد كلامه السابق في قوله:" وَيَنجَلي خَبَري عَن صِمَّةِ الصِمَمِ"

وهنا نقل الشاعر الخبر من شيء مجرد إلى شيء محسوس يكشف عنه فيرى، وفيه دلالة على التأكيد على الكشف عن شجاعته لمن لم يعرفه من قبل، فسيكشف لهم عنها بتفوقه على شجاعة الشجعان، وظهورها بينهم. كما أن اختياره للفظ (صمة) جاء مناسبًا في موضعه، فهو يدل على الشدة والصلابة والغلظة والشجاعة" الصمة: الشجاع، وجمعه صمم، ورجل صمة: شجاع، والصم والصمة بالكسر: من أسماء الأسد لشجاعته"(٥٧). ويلاحظ أن الشاعر استخدمه هنا بصيغة المفرد والجمع معًا للتأكيد على تفوقه على الجميع.

ويستمر الشاعر في وصف شجاعته وقوته وذكر بطولاته الخارقة ففي قوله:" لَقَد تَصَبَّرتُ حَتّى لاتَ مُصطَبَرٍ" لقد تكلف الصبر حتى لم يبق صبر، فالآن يقحم نفسه حتى يوردها المهالك من أجل إدراك مراده فلا يبقى اقتحام؛ والمقصود هو

التقدم للأمام دون الرجوع للخلف، وهذا يدل دلالة قاطعة على إقباله بكامل حماسه، وقد اعتمد في هذا التركيب على الاشتقاق اللفظي مثل (تصبرت- مصطبر) "وصبر الرجل يصبره: لزمه. والصبر: نقيض الجزع، صبر يصبر صبرًا، فهو صابر وصبار وصبير وصبور، والأنثى صبور أيضًا بغير هاء، وجمعه صبر الجوهري :الصبر حبس النفس عند الجزع ، وقد صبر فلان عند المصيبة يصبر صبرًا ، وصبرته أنا : حبسته . قال الله تعالى : واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم. والتصبر: تكلف الصبر، وتصبر واصطبر : جعل له صبرا "[٥٨]، و(أقحم- مقتحم) وكلمة أقحم تدل على الإرادة والتصميم" قحم الرجل في الأمر يقحم قحومًا واقتحم وانقحم: رمي بنفسه فيه من غير روية، وتعنى المهلكة أو الورطة"[٥٩]. والتكرار في (لات) يفيد النفي، وتؤدي نفس المعنى في الجملتين" بمعنى أن الثاني منهم يحيل على الأول، ومن ثم يحدث السبك بينهما، وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار"[٦٠]. والهدف منها إفادة التأكيد؛ فقد استخدمها مرة لينفي وجود صبر بعد ذلك الحين، فقد نفذ، ومرة أخرى لينفي وجود مُقْتَحَمٍ (أي أنه يقتحم كل المهالك فلم يدع مهلك إلا وأورد نفسه فيه) وفي هذا إظهار لشجاعته وإقدامه" فالفعل مشحون حتى سقفه الأعلى بظلال نفسية تجسد الشجاعة والبطولة في لحظة إجراء واقعي ونفاذ حقيقي على أرض ميدان المعركة. وهي لحظة تسفر ببذخ عن هامش المغامرة العاتية ومقدار الرهان الضخم الذي قد تصل كلفته إلى استلاب الحياة وفقدان الوجود. فالإقدام هنا حركة اندفاعية جريئة صوب مصير محفوف بالمخاطر"[٦١].

وينتقل الشاعر إلى الفعل الذي يؤدي دورًا بارزًا في كسر الجمود والرتابة، من خلال الاستعارة، فهو قادر على التغيير المبالغ فيه، ففي قوله:

لَأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ

فقد أتت الخيل مؤنسنة ليظهر ما بداخلها من مشاعر الألم والحزن، وربما قصد أصحابها فهو يذيقهم من ويلات الحرب ما لا يطيقون، لدرجة تتغير معها ألوان وجوههم. فهذه الأفعال تساهم في تكوين رؤية المتلقى عن هذه الشخصية، ففي قوله:" وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ" تميل الاستعارة إلى التجسيد، فقد شبه الحرب في احتدامها و انتصابها بانتصاب الساق على القدم وثباتها في مكانها، ثباتًا يصل حد الاعتدال والاستواء. فمثل هذه الاستعارات قادرة على نقل الصورة من الغياب إلى الحضور، فهي تجعل المتلقى في حالة من الدهشة لشدة حضورها أمامه، وكأن الخيل تكاد تنطق بكل ما تخفيه من آلام نفسية وجسمانية، وكأن مشهد الحرب ماثل أمام ناظري المتلقى.

ويظهر الترابط المعنوي بين كلمتي (ساق- قدم) فهما متحاقلتان، كما أن اختياره لكلمة ساق مناسبًا للحرب' فقد ورد في معناها:" السوق: سميت بها لأن التجارة تجلب إليها وتساق المبيعات نحوها. وسوق القتال والحرب، وسوقته: حومته. والليث: الساق لكل شجرة ودابة وطائر وإنسان، والساق: ساق القدم. ابن سيده: وفي قوله:" يوم يكشف عن ساق، إنما يريد به شدة الأمر كقولهم قامت الحرب على ساق. ويقال للأمر الشديد ساق؛ لأن الإنسان إذا دهمته شدة شمر لها عن ساقيه"(٦٢).

وقوله: وَالطَعنُ يُحرِقُها وَالزَجرُ يُقلِقُها حَتّى كَأَنَّ بِها ضَربًا مِنَ اللَمَمِ

يبدو تعالق هذا البيت استعاريًا بالبيت السابق، في استخدام أداة العطف(الواو)، حيث يعد مكملًا ومتممًا للصورة التي رسمها للخيل في البيت السابق، فهو يستكمل ما يلحق بالخيل من آلام لا تستطيع تحملها، فقد شبه الطعن بالنار، بجامع الألم والحرق بينهما. كما أنه استعان ببعض الصفات التي تميز الإنسان عن سائر المخلوقات في رسم صورة الخيل المعذبة، فقد أعطاها صفات مثل (القلق- الجنون)، لما بينهما من الانسجام والترابط؛ حيث يعد القلق المستمر مرحلة تمهيدية

للجنون. كأن الخيل فوارس تشاركه المعركة وتتأثر بما فيها، تصل بها إلى درجة الجنون. فقد ورد معنى اللم:" اللمم: الجنون، وقيل: طرف من الجنون يلم بالإنسان، وهكذا كل ما ألم بالإنسان طرف منه"(٦٣).

يختم الشاعر هذا المقطع بيت يعد استكمالًا لصورة الخيل المعذبة في الحرب وما تعانيه من آلام نفسية وجسدية، فكأن الصورة حية ماثلة أمامنا تنطق بكل تفاصيلها مفصحة عن حالة الخيل، ففي قوله:

قَد كَلَّمَتها العَوالي فَهيَ كالِحَةٌ كَأَنَّما الصابُ مَعصوبٌ عَلى اللُّجُمِ

تظهر الخيل في صورة إنسان شديد الغضب، عبوس الوجه، تكاد ملامحها تنطق وتبين عما تلاقيه من آلام نفسية، كما يظهر عليها أيضًا الآلام الجسدية فكأنما عصب على فمها بالصاب(ذلك الشجر المر) فقد جاء معناه في لسان العرب:" الصاب عصارة شجر مر، وقيل هو شجر إذا اعتصر خرج منه كهيئة اللبن، وربما نزت منه نزية أي قطرة فتقع في العين كأنها شهاب نار، وربما أضعف البصر"(٦٤) فتبدو في حالة حزينة من شديدة العطش والإعياء.

وهذا البيت يتعالق استعاريًا مع البيت السابق في كونه يصف حالة الخيل في الحرب وما تلاقيه من آثارها وتبعاتها، واستعارة بعض صفات الإنسان للخيل مثل (القلق- الجنون- عبوس الوجه) وهذه الصفات تجمعها حالة نفيسة مشتركة وهي الحزن الدائم، كما أن بينها انسجام وترابط؛ حيث إنها مكملات لبعضها، فبعضها يؤدي إلى الآخر، فتربطها علاقة السبب والنتيجة. وأيضًا اختياره للكلمات المكونة للاستعارات يوجد بينهما انسجام مثل(الطعن- الكلم- العوالي) حيث إن العوالي(أسنة الرماح) تعد أداة الطعن، كما أن الطعن يؤدي إلى الكلم. فتربطها علاقة السبب والنتيجة أيضًا.

يبدو الترابط بين البيت الأول (٢٢) والذي يسبقه؛ حيث يعد امتدادًا لما أكد عليه من خوضه الحرب، فهو يؤكد على جعل الحرب قائمة بكل رجل ماض في

الأمور طالما ينتظر خروجي على السلطان، حتى أعطيته الدولة من الخدم الذين لا يستحقون الإمارة، "، كما أن لفظتي (أدلت- دولة) متقاربتان من حيث الاشتقاق اللفظي. ويبدو التضاد واضحًا في عقده مقارنة بين كل رجل ماضٍ في الأمور يتميز بالقوة والإرادة وحرية الكلمة، وبين هؤلاء الخدم، وهذا يعمل على استمرارية النص وتطوره.

وقوله: شَيخٍ يَرى الصَلَواتِ الخَمسَ نافِلَةً وَيَستَحِلُّ دَمَ الحُجّاجِ في الحَرَمِ

يتوقف تأويل هذا البيت على تحديد معنى الشيخ، فقد ورد في تعريفه:" الشيخ: الذي استبان فيه السن. وظهر عليه الشيب. وقيل: هو شيخ من خمسين إلى آخره، وقيل من إحدى وخمسين إلى آخر عمره"[٦٥]. فإذا كان هذا هو المقصود فإن الشاعر اعتمد التضاد في نمو النص وتطوره ففي قوله:" شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة" يحول الفرض إلى نافلة وهنا تصبح الرؤية معكوسة، فكلمة شيخ تعني للوهلة الأولى الالتزام والوقار والتدين واحترام قواعد الدين، فأما أن تستعمل هنا بما يتنافي مع ذلك فهذا يبدو متناقضًا لأنها استعملت في موضع هجاء وذم، فالشيخ بدلًا من حرصه على الفروض يراها زيادة يمكن تركها، وهنا يظهر دور التضاد في تأدية المعنى المراد.

أما إذا اعتبرنا أن الشيخ يعني (السيف) كما فسره بعضهم:" وإنما المعنى أن الشيخ هنا السيف، فإن الشيخ من أسمائه، وكذلك العجوز"[٦٦] وربما كان هذا المقصود لأنه الأقرب للسياق، فهنا تكمن الاستعارة وبلاغتها في تشبيه السيف بإنسان لا يستطيع التفريق بين الحلال والحرام، فالكل عنده سواء، مثله في ذلك مثل الشيخ الذي لايميز الفرض من النافلة. ويأتي قوله:(وَيَستَحِلُّ دَمَ الحُجّاجِ في الحَرَمِ) ليؤكد على هذا المعنى الذي قصده، فسيستعين بالسيف الذي لا يفرق بين الحلال والحرام، ولا يميز بين من سيضرب ومن سيترك فالكل يقع تحت طائلته، وزيادة في تأكيد المعنى المقصود؛ يصل به الأمر إلى إباحة دم الحجاج في البيت الحرام، ويعتبر

أيضًا كناية عن الكفر الشديد بقواعد الدين. ويتعالق هذا البيت استعاريًا مع الذي يسبقه من خلال علاقة السبب والنتيجة، فهذا التركيب الاستعاري نتيجة للبيت السابق؛ حيث إنه من أجل القضاء على الخدم ودولتهم، وتسليمها إلى من هم أولى تكون الاستعانة بكل شيخ لايبالي بالعواقب.

ويستمر فخر الشاعر بشجاعته في الحرب، فهو ما زال مستمرًا في إبراز شجاعته من خلال خلق حالة من التضاد بينه وبين أعدائه، ففي قوله:

وَكُلَّما نُطِحَت تَحتَ العَجاجِ بِهِ أُسدُ الكَتائِبِ رامَتهُ وَلَم يَرِمِ

فهو يريد أن يظهر ذلك في صور متعددة منها ما سبق ذكره، ومنها ما هو حالي في البيت؛ فالأبطال تنهزم عنه ولا ينهزم ، وتزول عنه ولا يزول عنها، وهذا دليل شجاعته وإقدامه فهو متجه نحو هدفه لا يعرف التراجع. وقوله:

تُنسى البِلادَ بُروقَ الجَرِّ بارِقَتي وَتَكتَفي بِالدَمِ الجاري عَنِ الدِيَمِ

ما يزال الشاعر يمارس المبالغة في وصف بطولاته وشجاعته يصل حد الغلو، فهو يرى في صورة سيلان الدماء وتدفقها تحقيقًا لمطامعه وهدفه فنراه" يتوسل بالدم ليجلى هذا اللون الذي يفرغ فيه رغبته النفسية المعبأة والمشحونة بأحاسيسه فتأتي صورة ممثلة لشعوره وللخط الذي أخذ به نفسه في حياته، فلا تنفصل أو تنفصم عنه، فهو يرى في انصباب الدماء وإراقتها، وتدفقها سبيلًا إلى تحقيق مطامحه، وأحلامه، لأنه عن طريقها يزيح من طريقه كل ما يعترض أمانيه ومطامعه فيصل إلى هدفه."[٦٧]. ففي قوله:" تُنسى البِلادَ بُروقَ الجَرِّ بارِقَتي" يظهر في هذا التعبير المجازي قوته وبطشه بالأعداء الذي يصل إلى حد نسيانهم بروق السحاب، فيطغى الخوف من ضوء سيوفه على خوفهم من ضوء السحاب، وفيه مجاز؛ فالبلاد لا تنسى وإنما الذي ينسى أهلها.

وفي قوله:" وَتَكتَفي بِالدَمِ الجاري عَنِ الدِيَمِ" صورة شديدة المبالغة في البطش والقوة، وفيها كناية عن كثرة القتلى وكثرة سيلان الدماء، حتى تستغني

الناس عن الأمطار بسبب ذلك، وقد علق العكبري على هذا الكلام بقوله:" وهذا كلام مشبع بالحماقة حتى لو قاله أحد بني بويه أو بني الأرتق أو بني أيوب: لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماتها، وأرباب المغازي وولاتها"(٦٨). وهذه المبالغة ومثلها كثير في شعره، قد تسببت في الهجوم عليه ونقده نقدًا لاذعًا، حيث" يمتلئ ديوان المتنبي بالمبالغات التي تزدحم في شعره ازدحامًا كثيرًا، وقد هبت بسببها في وجهه زوابع، وثارت عليه عواصف، وفتحت نحوه بابًا واسعًا من النقد، ويسرت للمتحاملين عليه طريقًا إلى طعنه وغمزه والنيل منه"(٦٩). عقب ذلك نراه ينعطف مخاطبًا نفسه قائلا:

رِدي حِياضَ الرَدى يا نَفسُ وَاِتَّرِكي حِياضَ خَوفِ الرَدى لِلشاءِ وَالنِعَمِ

إِن لَم أَذَرِكِ عَلى الأَرماحِ سائِلَةً فَلا دُعيتُ اِبنَ أُمِّ المَجدِ وَالكَرَمِ

يخاطب الشاعر نفسه ويأمرها بورود المهالك والحروب، فلا مجال لديه للخوف، وينبغي عليها أن تترك الخوف للنعم والشاة؛ لأنها لا تستطيع أن تقاتل عن نفسها ولا تدافع عنها من الذل، فهو ما زال يستخدم التضاد في تنمية النص وتطوره، حيث يقيم حالة مقارنة بينه وبين الشاء والنعم، مبرزًا قوته وشجاعته التي تمكنه من ورود المهالك بدون خوف، في مقابل ترك الخوف للشاة والنعم، والمقصود بهم الأعداء، فهو يشبه أعداءه بالشياه والنعم بجامع الخوف والجبن بينهم. فنراه قد لجأ إلى التضاد وإبراز تميزه عن غيره بشجاعته ونفي الخوف عن نفسه، من خلال الاستعارة المكنية حيث شبه الردى(الهلاك/ الموت) بالبحر الهائج الثائر الذي تتدافع أمواجه وتتلاطم، محدثة الفزع والرعب في نفس كل من حاول الاقتراب منه أو النزول فيه، فهو عالم مليء بالأسرار، محفوف بالمخاطر التي لا يُحمد عقباها، ومع ذلك فهو يأمر نفسه بخوضه والنزول فيه. وفي المقابل بترك حياض الخوف؛ مستثمرًا الاستعارة المكنية في قدرتها على إيصال الفكرة والتأثير في المتلقي. فأبو الطيب يهدف

من وراء ذلك إلى إبراز شجاعته وقدرته الفذة على خوض المهالك، فهو لا يشبهه أحد ولا يقارن بأحد، فهو متفرد بهذه الصفات.

والكلمات المكونة للصورة (ردي- اتركي) بينهما تضاد، وقد جاء هذا التضاد في (اتركي) ليثبت المعنى الذي أراده في قوله (ردي)، فهو يأمر النفس بشيء، في مقابل نهيها عن شيء، للتأكيد على فعل الأمر وعدم التباطئ فيه. والتكرار في لفظتي (حياض الردى، حياض خوف الردى)، فقد جاء التكرار للتأكيد على تشبيه (الردى- الخوف) بالبحر الهائج الذي لا يؤتمن من شدة هيجانه وثورته. ونلاحظ مراعاته لاختيار ألفاظ متحاقلة مثل لفظتي(الشاء والنعم) فهما ينتميان إلى حقل الحيوان، وأيضًا اهتمامه بالاشتقاق اللفظي مثل لفظتي(ردي – الردى) بينهما جناس.

ويستمر التضاد ليمارس دوره في نمو النص ففي قوله:

إن لَم أَذَركِ عَلى الأَرماحِ سائِلَةً فَلا دُعيتُ ابنَ أُمِّ المَجدِ وَالكَرَمِ

يربط حصوله على المجد والكرم بورود نفسه المهالك، ليس هذا فحسب بل يتركها سائلة الدماء على الأرماح " حتى لكأن المصير الوجودي والحياتي والإنساني محمول على سن رمح، أو حافة سيف ماضٍ في قطعه، حادٍ في سرعة إزهاقه الروح. وهو مايضع الدلالة والمعنى في معترك المغامرة المثيرة؛ الشأن الذي يكشف عن المشقة التي تحوط الإقدام في مر لوعتها، وعن البطولة والسيادة والسؤدد الذي يعلق بحد سيفه في روعة انتصاره وتفوقه. "(٧٠).

فيبدو (الهلاك/ الموت) في مقابل (المجد/ الحياة).

ويظهر التعالق الاستعاري بين هذا المقطع والمقطع السابق في إظهار ما يتمتع به الشاعر من شجاعة وقوة وبطولة، تميل إلى حد الغلو والإفراط، وأيضًا في اختيار الألفاظ، مثل لفظ (نطحت) تتناسب مع لفظتي (الشاء والنعم)؛ حيث ورد معنى نطح:" النَّطْحُ: لِلْكِبَاشِ وَنَحْوِهَا نَطَحَهُ يَنْطِحُهُ وَيَنْطَحُهُ نَطْحًا. وَكَبْشٌ نَطَّاحٌ. وَقَدِ

انْتَطَحَ الْكَبْشَانِ وَتَنَاطَحَا، وَيُقْتَاسُ مِنْ ذَلِكَ تَنَاطَحَتِ الْأَمْوَاجُ وَالسُّيُولُ وَالرِّجَالُ فِي الْحَرْبِ"(٧١). ولفظتا (الدم الجاري- والدم) يناسبها لفظ (سائلة) في هذا المقطع، كما أن صفات السيولة والميوعة تأتي في مقابل مايتميز به من صلابة وقوة. حيث يبرز التضاد صفاته التي لا يشبهه فيها أحد.

المجد للسيف

٢٨ أَيَملِكُ المُلكَ وَالأَسيافُ ظامِئَةٌ وَالطَيرُ جائِعَةٌ لَحمٌ عَلى وَضَمِ

٢٩ مَن لَو رَآنِيَ ماءً ماتَ مِن ظَمَأٍ وَلَو مَثَلتُ لَهُ في النَومِ لَم يَنَمِ

٣٠ ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَفرَتَينِ غَداً وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ

٣١ فَإِن أَجابوا فَما قَصدي بِها لَهُمُ وَإِن تَوَلَّوا فَما أَرضى لَها بِهِمِ

تمثل الاستعارات في هذا المقطع تسويغًا لما سبقها من استعارات تتحدث عن الحرب وخوضها والمهالك وورودها؛ من أجل تحقيق هدف الشاعر وهو الوصول إلى الملك والحصول على المجد والكرم، فهو في أسلوب استفهامي إنكاري ينكر أن يستطيع الإنسان أن يحصل على الملك، ويحظى بالمجد والكرم دون خوض المعارك، ودون أن يروى السيوف والرماح العطشى من الدماء، فالاستعارة في قوله:" الأسياف ظامئة" تنقل اللاحي إلى الحي، فهو يصور الأسياف في صورة كائن حي يحتاج إلى شرب الماء، بجامع العطش بينهما، لكن الاختلاف هنا في نوعية التعطش فالأسياف تتعطش للدماء، والكائن الحي يتعطش للماء، فأسيافه في حالة شوق وتعطش للارتواء من دماء الأعداء، وسيوفه تشبهه حيث يجمعهما القوة والبطش، والاستمتاع بمشاهد القتل والدماء. وقد قال(المتنبي) في هذا المعنى في موضع آخر من شعره:

المَجدُ لِلسَيفِ لَيسَ المَجدُ لِلقَلَمِ... حتى رَجَعتُ وَأَقلامي قَوائِلُ لي

فالحصول على المجد يستدعى قوة ومواجهة ودفاعًا عن النفس، وقد شبه الضعيف الذي لا يستطيع الدفاع عن نفسه (اللحم على الوضم)، فأسيافه متعطشة إلى دمه، والطير جائعة لم نشبعها من لحمه. وهي كناية عن الذل والضعف، فالحيوان إذا ذبح ووضع لحمه على الخشب لا يستطيع أن يدافع عن نفسه أو يحميها، فيصبح مهانًا ذليلًا، وهنا تعريض بالحكام والملوك في زمنه، "قال ابن جني: يريد أن ملوك عصره ليس فيهم من يدفع عن نفسه"([٧٢])؛ فكيف لهؤلاء أن يملكوا الملك!، وقد لجأ أبو الطيب ـــ-لإلصاق تلك المعاني بهؤلاء الملوك عن طريق التلميح لا التصريح- من خلال الكناية التي تبرز مهانتهم وضعفهم، ويراد بالكناية كما وضحها عبد القاهر بقوله" والمراد بالكناية ههنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة. ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"([٧٣])

وقد اعتمد المتنبي على الاشتقاق اللفظي بين(أيملك- الملك)، كما أن لفظتي(ظامئة- جائعة) متحاقلتان فهما صفتان لكل كائن حي. وبين لفظتي(لحم- وضم) تضاد من حيث الصفات، فصفات اللين في مقابل الصلابة. ثم نراه يعمد إلى المبالغة التي تظهر قوته وشجاعته في مقابل هؤلاء الضعفاء الهَزْلى في قوله:

مَن لَو رَآنِيَ ماءً ماتَ مِن ظَمَأٍ وَلَو مَثَلتُ لَهُ في النَومِ لَم يَنَمِ

وهذا البيت يأتي نتيجة منطقية لما ذكره في البيت السابق من شدة بطشه بالأعداء التي تصل بالإنسان العطشان إلى الامتناع عن الشراب في حالة لو رآه ماءً، ولو تمثل لإنسان في نومه لامتنع عن النوم، وهي صورة تعكس مدى ما يصف به الشاعر نفسه من قوة وبطش، وحب للقتال والحرب، كما تظهر مهابته التي تصل إلى هذا الحد. وقد راعى الشاعر الاشتقاق اللفظي بين (النوم- ينم)، وربط بين كلمة(ظمأ) في هذا البيت مع (ظامئة) في البيت السابق؛ حيث التحاقل المعنوي. ثم

يتبع كلامه السابق عن الحرب وأهوالها، ومبالغته في رسم صورتها، وما يتمتع به من صفات تجعله يقبل على خوض غمار الحرب وتحمل تبعاتها، بالتوعد لمن يخالفه من ملوك العرب والعجم بقرب إبقاء نار الحرب، في قوله:

ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَفرَتَينِ غَدًا وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ

وسيقصد بسيفه كل من عصاه ومن تبعهم ورأى رأيهم، وسيترك ويبعد عمن أطاعه. ويفصح هذا البيت عن مطامع المتنبي في انتزاع السلطة من هؤلاء، وردها إلى من يستحقها، وإن كان يرى في نفسه أنه أحق وأجدر من يمتلك السلطة ويصل إلى المعالي؛ لما يتميز به عن غيره، وقد أشار إلى ذلك الوصيف هلال في قوله: "إن المتنبي فيما أرى لم يكن يرى أن حياته حياة شاعر تتوقف على إنشاء الشعر وتجويده، بل يرى أن حياته حياة رجل سياسي لديه من الأطماع السياسية والطموح إلى السلطة ما يجعله أولى وأحق بها وذلك لوفرة ذكائه، ورجاحة عقله، وضعف الحكام وقتها من عرب وعجم لذا تنفست تلك الرغبة في شعره على نحو لا يخفى على بصير"(٧٤). ويظهر من خلال التضاد بين (فإن أجابوا- وإن تولوا) في قوله:

فَإِن أَجابوا فَما قَصدي بِها لَهُمُ وَإِن تَوَلَّوا فَما أَرضى لَها بِهِمِ

حيث يبرز هذا التضاد الحالة التي يقصدها الشاعر، من خلال المقارنة بين حالتين متضادتين، وهي حالة (الهلاك/ القتل)، وحالة (النجاة/ الحياة) فكل من يطيعه ويتبعه سيحظى بالنجاة من سيفه ويحظى بالحياة، وكل من يخالفه سيطيحه بسيفه ويكون مصيره الهلاك والموت.

ويظهر التعالق بين هذا المقطع والمقاطع السابقة في الاشتراك في تفضيل فعل السيف.

الخاتمة

على الرغم من أن القصيدة تعددت فيها الصور والوحدات، فإنها ظلت محافظة على موضوعها الرئيسي تفضيل السيف ومصاحبته، فكل موضوع يمثل وحدة معنوية مترابطة، وقد راعى المتنبي ارتباطها ببعضها، من خلال العلاقات المتنوعة كالسببية، أو الترابط بأدوات العطف، أو الترابط المعنوي بأن تعم حالة معينة تسيطر على أجواء القصيدة. فقد حرص المتنبي على ترتيب معانيه وتناسبها؛ من أجل إيصال الفكرة التي قصدها، يشير إلى هذا ابن خلدون في قوله: "... ويستطرد الشاعر للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني"(٧٥).

ومن هنا يظل النص محافظًا على ديناميته وحيوته حتى آخر بيت فيه. عبر سلسلة من المتضادات المتتالية. ويمكن إيجاز سبل التماسك الاستعاري بين مقاطع القصيدة في الاشتراك في عدة نقاط:

أولًا: الفكرة الرئيسة في كل المقاطع السابقة هي تفضيل فعل السيف.

ثانيًا: التعبير عن شجاعة المتنبي وقوته، من خلال المبالغة الشديدة في رسم صور ومشاهد تصل إلى حد الغلو والإفراط.

ثالثًا: السيف هو أسرع طريق للوصول إلى المجد، والحصول على الملك.

رابعًا: تنوع الخطاب بين التكلم وخطاب النفس منح النص حركية في التنامي الاستعاري.

أخيرًا: تولدت صور التماسك الاستعاري من ظلال معجمية، وثنائيات متضادة، وتوسع في المترادفات.

ونستطيع أن نستخلص من تأمل صور التماسك بين المقاطع التي عرضنها تفصيلًا في مواضعها رؤية أو خلاصة حول المركز الدلالي الذي حافظ على التماسك الاستعاري في القصيدة، أو الذي كفل لها رغم تعددية المقاطع منطقًا خاصًا من

التدرج والتشعب والتداخل في ظل تماسك دلالي ظاهر. فهذا المركز الدلالي استمد قوته في القصيدة استعاريًا من صورة الذات أو الأنا الغنائي الظاهر للمتنبي الذي أعطى القصيدة وحدة في الصوت، ومن جهة أخرى، هناك وحدة دلالية واستعارية تناغمت وتشكلت حول الذات تمثلت في استعارات القوة، والمجد، والشجاعة، فكان السيف، والشيب، والشباب، والحب، والموت، والحياة وغيرها، مجموعة من الجذور التي تولدت منها الاستعارة وتشكلت عبر تداخلها أبعاد التماسك.

المصادر والمراجع

المصادر:

- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،١٤٠٧هـ ١٩٨٦م.

المراجع العربية والمترجمة:

- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، دط.
- إمبرتروإيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط ١- ١٩٥٧م.
- أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، د. س.
- بول ريكور: الاستعارة الحية، ترجمه وقدم له: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٨٣م.
- تون أ فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب- مصر، ط ٢٠٠٢.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، د.ط، بيروت، د.ت.
- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- ابن خلدون: المقدمة، طبعة الدار التونسية، ١٩٨٤م.
- ابن رشيق (الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية – دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ه.
- روجر فاولر: النقد اللساني، ترجمة: عفاف البطاينة، مراجعة: هيثم غالب الناهي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع١٣، ١٤، ١٩٩١م.
- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، منشورات جامعة الكويت، ط ١، 2003م.
- سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر ط١، ٢٠٠٥م.
- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط١/ ١٩٩٧م، مكتبة لبنان ناشرون، طبع في دار نوبار للطباعة- القاهرة.
- السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.
- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، ط ١- ٢٠٠٠م.

- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، ١٩٩٢ م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر، مكتبة الخانجي، د، ت.
- عبد الرحمن عبد السلام محمود: الاستهلال المتنبوي (تأويل مساقي لمقطع شعري)، ضمن كتاب (النص الأدبي القديم من الشعرية إلى التداولية)، تأليف: مجموعة من الباحثين، تحرير وتنسيق وتقديم: محمد مصطفى حسانين، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
- عبد القادر بوزيدة، النص بناء ووظيفة (نظرية الأدب)، مجلة اللّغة والآداب، العدد ١١، جامعة الجزائر.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩١م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م.
- عبير عبيد الشبيل: شعر الفروسية لدى المتنبي والمعري: دراسة مقارنة. مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث، كلية الآداب،جامعة القاهرة، فرع الخرطوم، مجلد ١٧، العدد ١٧، ٢٠١٨م.
- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.
- عيسى جواد فضل محمد الوداعي: التماسك النصي (دراسة تطبيقية في نهج البلاغة)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردن2005 م.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٨ م، مادة (م س ك).
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: سيد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- ليندة قياس: لسانيات النص (النظرية والتطبيق)، مقامات الهمذاني أنموذجًا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط١ ٢٠٠٢م.
- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ط ١، (الجزائر/لبنان، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨).
- محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٦م.
- محمود عكاشة: تحليل النص (دراسة الروابط في ضوء علم اللغة النصي)، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
- مفتاح محمد، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط ١- ١٩٩٠م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ.
- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين ، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٣٧١هـ- ١٩٥٢م.
- الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، دار الكتب المصرية، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٣٤هـ-/ ٢٠١٢م.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة، محمد فتوح، دار المعارف، بدون تاريخ.

الهوامش الإحالات :

[١] – محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ط ١، (الجزائر/لبنان، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨)، ص٥٩.

[٢] – عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،مقدمة ط١ ،١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م، ص١٦.

[٣] – ابن رشيق (الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ج١، ص٨٦.

[٤] – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة، محمد فتوح، دار المعارف، بدون تاريخ، ١٦١.

[٥] –سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ١٩٩٧م، مكتبة لبنان ناشرون، طبع في دار نوبار للطباعة– القاهرة ط١، ص١٠٩.

[٦] –ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ، ج ١٠/ ص،٤٨٨، ٤٩٩ مادة(مسك).

[٧] – الفيروز آبادي، القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٨ م، مادة (م س ك).

٨ – محمود عكاشة: تحليل النص (دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي)، مكتبة الرشد –ناشرون، الطبعة الأولى،١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ص٢٧،٢٦.

[٩] – سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، منشورات جامعة الكويت، ط ١، 2003م، ص ٢٢٧.

[١٠] – محمد خطابي: لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط ٢ 2006م، ص ٠٥.

[١١] – ليندة قياس: لسانيات النص (النظرية والتطبيق)، مقامات الهمذاني أنموذجًا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط١،٢٠٠٩م، ص ٢٦.

[١٢] –عبد القادر بوزيدة، النص بناء ووظيفة (نظرية الأدب)، مجلة ال لّغة والآداب، العدد ١١، جامعة الجزائر، ص ١.

[١٣] – عيسى جواد فضل محمد الوداعي: التماسك النصي (دراسة تطبيقية في نهج البلاغة)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردن2005 م، ص٢٦.

[١٤] – نقلا عن: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، ط ١– ٢٠٠٠م.، ص ٩٥.

[١٥]– الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، د.ط، بيروت، د.ت، ج١، ص67.

[١٦] – أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، د. س، ص ٦.

[١٧]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م، ص٤٩.

[١٨] – دلائل الإعجاز: ص55 .

[١٩] – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٣٧١هـ– ١٩٥٢ م، الباب الرابع، ص١٦١.

[٢٠] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، ١٩٩٢ م، ص. ٢٤

[٢١] – روجر فاولر: النقد اللساني، ترجمة: عفاف البطاينة، مراجعة: هيثم غالب الناهي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص٤١٧.

[٢٢] – سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢١.

[٢٣] – أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، دط، ص٥٨–٥٩.

٢٤ – الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، بيروت، لبنان ط٤، ج١، ص١٥٢.

[٢٥] – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: سيد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ص١٠٢.

٢٦ – دلائل الإعجاز، ص٩٩.

٢٧ – تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٩٣.

٢٨ – اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م، ص٨٦.

٢٩ – إمبرتروإيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٣٣.

[٣٠] – ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع١٣ ،١٤، ١٩٩١م، ص٣٨.

٣١ – جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص١٧٠.

[٣٢] – الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ٢٠١٢م، ص١٥٥.

٣٣– ينظر: عبير عبيد الشبيل: شعر الفروسية لدى المتنبي والمعري: دراسة مقارنة، مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث، كلية الآداب،جامعة القاهرة، فرع الخرطوم، مجلد ١٧، العدد ١٧، يناير ٢٠١٨م، ص ٣٥١.

٣٤ – انظر تفصيل ذلك في المصادر الآتية:

– ديوان أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي: ضبطه وعلق حواشيه وناظر طبعه: المعلم بطرس البستاني، طبع بنفقة العمدة الأدبية، بيروت، لبنان، ١٨٦٠م، ص٢٠. (وقال أيضًا في صباه)

– شرح ديوان المتنبي: وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٧/١٩٨٦م، الجزء الرابع، ص١٥٠. (وقال في صباه).

- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري (معجز أحمد)، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف الطبعة الأولى،١٤٠٩ه/ ١٩٨٨م، الطبعة الثانية،١٤١٣ه/ ١٩٩٢م، ص١٢٩. (وقال أيضًا في صباه" في الحماسة والفخر")
- شرح الواحدي لديوان المتنبي، ضبطه وشرحه وقدم له وعلق عليه وخرج شواهده: د. ياسين الأيوبي، د. قصي الحسين، المجلد الأول (الشاميات أو أشعار الصبا)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط١ ١٤١٩/ ١٩٩٩م. ص٢٢٠. (وقال أيضًا في صباه " من البسيط")
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري (المسمى بالتبيان في شرح الديوان)، ضبطه ووضعه وصحح فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،١٣٥٥ه/ ١٩٣٦م، الجزء الرابع، ص ٣٤. (وقال في صباه، وهي من البسيط والقافية من المتراكب)

[٣٥] – محمود عكاشة: تحليل النص (دراسة الروابط في ضوء علم اللغة النصي)، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٤٧،٤٨.

[٣٦] – محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ٧١.

[٣٧] – مولاي مروان العلوي، ولبنى الرامي: الاستعارة المسترسلة وانسجام النص الشعري، مجلة الكلمة العدد ١١٥ نوفمبر ٢٠١٦م. ص ٥.

[٣٨] – تون أ فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب– مصر، ط٢٠٠٢،١م، ص١٩٢.

[٣٩] –سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ١٩٩٧م، مكتبة لبنان ناشرون، طبع في دار نوبار للطباعة– القاهرة ط١، ص١٠٨.

[٤٠] – صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، ط ١– ٢٠٠٠م، ج٢، ص ٢٠.

[٤١] – الوصيف الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص٤٠١.

[٤٢] –الزركشي: البرهان في علوم القرآن: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط ١– ١٩٥٧م، ج١، ص٣٥، وانظر

السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم الهيئة، المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤،ج٣، ص٣٧١.

[٤٣] –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩١م، ص٤٣.

[٤٤] – لسان العرب، مادة طلل، ص٤٠٦–٤٠٧.

[٤٥] – لسان العرب، ج٤، ص٢٥٦–٢٥٧.

[٤٦] – بول ريكور: الاستعارة الحية، ترجمه وقدم له: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٦م

[٤٧] – لسان العرب: الجزء ١٤، مادة(نفس)، ص٣٢٠.

[٤٨] – لسان العرب: ج٨، حرف الصاد(صوب)، ص٣٠١.

[٤٩] – لسان العرب: ج١٤، ص٣٣٩.

[٥٠] – لسان العرب: ج٦، ص ٢٧٦.

[٥١] – أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، ص٢٠١.

[٥٢] – الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية – دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ه. ص١٩٤.

[٥٣] لسان العرب: ج٣، ص٢١٨.

[٥٤] – لسان العرب: حرف سين، ج٧، ص١٥٥.

[٥٥] – ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر، مكتبة الخانجي، د، ت، ص٢٠٩.

[٥٦] – لسان العرب: ج ٨، ص ٢٠١.

[٥٧] – لسان العرب: ج١٢، ص٣٤٦.

[٥٨] – لسان العرب: صبر، ج٨، ص١٩٣.

[٥٩] – لسان العرب: قحم، ج١٢، ص٣١.

[٦٠] – جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٧٩.

[٦١] – عبد الرحمن عبد السلام محمود: الاستهلال المتنبوي (تأويل مساقي لمقطع شعري)، ضمن كتاب (النص الأدبي القديم من الشعرية إلى التداولية)، تأليف: مجموعة من الباحثين، تحرير وتنسيق وتقديم: محمد مصطفى حسانين، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٨م، ص٢٣٢.

[٦٢]– لسان العرب: مادة سوق، ج ١٢، ص٢٣٦.

[٦٣] – لسان العرب: مادة لمم، ج١٣، ص ٢٤٣.

[٦٤] – لسان العرب: ج٨، ص٣٠٦.

[٦٥] – لسان العرب: ج٨، ص١٧٤.

[٦٦] – عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،١٤٠٧هـ –١٩٨٦م، مج٤، ص١٥٩.

[٦٧] – الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص ٤٠١..

[٦٨] – البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص١٦٠.

[٦٩] – الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص ٢٣٨.

[٧٠] – عبد الرحمن عبد السلام محمود: الاستهلال المتنبوي (تأويل مساقي لمقطع شعري)، ص٢٣٢.

[٧١] – لسان العرب: ص٢٢٩.

٧٢ – البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص١٦١.

٧٣ – دلائل الإعجاز، ص٦٦.

[٧٤] – الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص ٧.

[٧٥] – ابن خلدون: المقدمة، طبعة الدار التونسية، ١٩٨٤م، ج٢، ص ٢٣٩.