

بين التراث والحداثة قراءة في دينارية المتنبي (دراسة نقدية)¹

د. محمد الأمين الشيخ أحمد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
جامعة القصيم
المملكة العربية السعودية

د. عبد الله حمود الفوزان
أستاذ الأدب والنقد المساعد
جامعة القصيم
المملكة العربية السعودية

الخلاصة

تقوم الدراسة الحالية على فرضية مؤداها أنّ هناك تنوعاً إيجابياً بين القراءات التراثية والقراءات الحداثيّة للنصوص الأدبية، وأنّ صفة الإيجابية تتحقق مع الوعي بالأصول المعرفية المصاحبة لكل قراءة، وأنّ القراءات التوفيقية أو التلفيقية لم تحقق نجاحاً ملحوظاً في هذا السياق؛ لأنها محاولات تدعي مصالحة وهمية بين سياقات مختلفة تجمع من هنا وهناك دون وعي بالتناقض الذي يكمن وراء هذا الجمع. وتقتصر الدراسة رؤية أخرى تمثل إشكالية البحث وتساؤلاته تقوم على تصور مفاده أنّ هناك مناطق مشتركة ومناطق اختلاف بين القراءات التراثية والقراءات الحداثيّة، وأنّ المناطق المشتركة ترتد إلى طبيعة النظر إلى النصوص الأدبية نفسها؛ أي إنها ترتد إلى الممارسة النقدية نفسها، وهو ما يؤهلها أن تكون نقطة التقاء – مع وعي وحذر باختلاف الأصول المعرفية – بين القراءات التراثية والقراءات الحداثيّة. وتحقيقاً لهذه الغاية تسعى الدراسة أن تقدم تصوراً نظرياً لمقترحها يصلح أن يكون مفهوماً إجرائياً تستمد منه الدراسة الأدوات اللازمة لقراءة تطبيقية على نص تراثي منتخب من شعر المتنبي.

Between Heritage and Modernity: Reading on Al-Mutanabi Dinar's (Critical study)

ABSTRACT

The study assumes that there are positive diversity readings between modernistic and traditional poetic texts, relating to the sense, the intelligence and the character of poetic texts without knowing the contradiction that lies behind this collection. The positive characterization is achieved with the awareness of the cognitive assets accompanying with each reading. This study suggests a different vision that represents the research problem and its questions based on the perception that there are common and different areas between the readings of heritage and modernistic readings. To this end, the study seeks to present a theoretical view of its proposal, which would be a practical concept, from which the study will draw the necessary tools for an applied reading of a traditional text chosen from Al-Mutanabi poetry.

1 الشكر والتقدير لجامعة القصيم Qassim University ممثلة بعمادة البحث العلمي لدعمها هذا المشروع.

الإطار النظري

لقد شهدت الساحة الأدبية والنقدية والشعرية في عصرنا الحاضر تطاولاً لم يعد يخفى على غافل- بين أنصار التراث المتشبهين به وأنصار الحداثة المولعين بها.

هذا الحراك الذي - وإن تحول في بعض ثوراته إلى خصام- أشع في جانبه الإيجابي إضافة نقدية للقعيدة العربية بعيداً عن سلبية لاكتها الألسن ومضغها العجول.

وهذا الخصام أو الجدل أو تلك القطيعة، أنتجت مجموعة من الرؤى النقدية عند الطرفين، وكذا عند طرف ثالث دخل الميدان بدافع التوفيق بين الرؤيتين المتباينتين. فما لبث أن صبَّ زيت الانحياز على نار الخلاف وتخذق في أحد المعسكرين عبر ذوبانه في أحدهما، مرجحاً ومناصراً للطرف الذي والاه، ومهاجماً ومقلداً من طرفي الطرف الذي "عاداه"، فتمخض كل هذا عن "خصام فكري" ضجت به كتب النقد ومجلات الفكر، ومؤتمرات الأدب والنقد. تقدم هذه الدراسة محاولة جديدة ساعية أن لا تتوارى خلف المصطلحات النقدية الهجينة التي ربما أسهمت في ضبابية المشهد، وزادت من حدة القطيعة، وشوشت على عملية التواصل بين الطرفين.

ونحاول أن نحدد بإيجاز غير مخل المفاهيم التي تضمنها عنوان البحث وفرضيته المشار إليها أعلاه، في النقاط الآتية:

1- التراث

إن التراث ليس مجموعة من المقولات المبنوثة داخل الكتب، وليس طائفة من الكتب تمثل تاريخاً له إطاران زمني ومكاني، فهو في حقيقة الأمر " متعدد الوجوه، متباين المقاصد؛ لأنه من صنع أجيال سابقة لم تتشابه، وإنما تباينت في مواقفها المعرفية والوجودية والقيمية، وتضاربت بينها قيم الحق والباطل، والخير والشر، والتطلع والتخلف، كما تزوجت فيما بينها معايير الصواب والخطأ"². وإعادة قراءة هذا التراث - والتراث النقدي خاصة - هو كذلك ليس واحداً، فكل قارئ يعاوده وهو يحمل في فكره أجوبة لتساؤلات كبرى نحو: ما التراث؟ ولماذا يقرأ؟ وكيف يقرأ؟³. وهذه الأجوبة تمثل مفاهيم خاصة يتبناها كل قارئ، أو كل مجموعة من القراء، بحيث ينتظم لدينا مجموعات من القراءات تتعدد وتتباين بتعدد هذا التراث وتباينه.

وهو ما يعني أيضاً أن هذا التراث النقدي فيه مادة صالحة للبقاء، وتستدعي في القراءات المعاصرة، ومادة أخرى قد تبدو خاملة في وقت ما، لكن ما يكون خاملاً قد يصبح له قيمة في وقت ما، وهو أمر مشهود على كل حال في الدرس النقدي المعاصر.

ويبقى أن نعرف أن الذي يقوم بعملية إعادة قراءة هذا التراث، وإعادة اكتشاف ما فيه من عناصر صالحة للبقاء مع جدة في طرح القضايا هم أبناء الحاضر الذين يكتبون في الوقت الحاضر، ويناقشون قضايا الحاضر، ومن هؤلاء ظهر ما يسمى بالحداثيين. فما الحداثة؟

2- الحداثة:

عندما نراجع الجذر في لسان العرب نجد أن "الحداثة" في معنى من معانيها تشير إلى الجدة⁴. وبدهي أيضاً أن يتعدد هؤلاء الحداثيون بتعدد مداخلهم في قراءة ما سبقهم من موروث، ومن ثم فإن الممارسات النقدية لتحديد مفهوم الحداثة قد يغلب عليها التيه والتلاشي، أو في أحسن الأحوال تتباين وفقاً لرؤية صاحب الطرح

(2) أحمد يوسف علي، وميض الفكر دراسات عن مفهوم التراث وطه حسين وشوقي ضيف، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2016م. ص 12

(3) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م. ص 30
4 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، 2003، حرف الحاء

يعرف جبرا إبراهيم جبرا كلمة الحداثة بقوله: "إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة للممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون و أدباء كانوا يسمون أنفسهم - طوال عقود من السنين - كلمة modernists دون أن يستعملوا كلمة modernism التي وفدت - في الحقيقة - من الخمسينيات و كثر استعمالها في الستينات و السبعينات".⁵ بينما يرى الناقد والشاعر المغربي محمد بنيس الذي يعتبر من رواد النقاد والشعراء الحداثيين أنه: "لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي , و بين الحداثة في العالم العربي , إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين " الحديث" و " الحداثة" و " المعاصرة", الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي , modernité و هي حقيقة نظرية و تطبيقية في أوروبا و في فرنسا بصفة خاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . أما الأمر لدينا فمختلف , و ليست الأزمة منحصرة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان لها بل هي أزمة حضارية"⁶

ونرى أن بنيس في مناقشته لهذه الظاهرة تفتن إلى أمر مهم جدا وهو الخلط الذي وقع فيه بعض النقاد والشعراء العرب بين "ما هو حديث" وما هو "حداثي" حيث يشير بشكل -وإن كان غير مباشر- إلى اعتماد النقاد العرب على ما يحمله جذر الكلمة من شحنات معنوية, إذن فالحداثة هنا قد لا تعني ما هو حديث أو معاصر فقط⁷, وذلك ما سيتم بيانه أو مناقشته في قادم هذا البحث وفي شقه التطبيقي أيضا.

فهل يمكن أن يكون هناك قواسم مشتركة بين الدرس المستمد أصوله من التراث النقدي , والدرس الذي يستمد أصوله من الاتجاهات المعاصرة؟

3- قواسم مشتركة بين التراث والحداثة:

يجدر بنا أن نؤكد ما سقناه سلفا من التباين المعرفي الذي يضمه كل حقل على حدة، وأن هذا التباين قد يزداد إلى درجة كبيرة مع محاولة البحث عن مناطق مشتركة بينهما. ومع ذلك، فليس هناك ما يمنع من وجود هذه القواسم المشتركة التي يمكن تلمسها من النظر إلى النصوص الأدبية بوصفها محل ممارسة نقدية، فليست هناك قراءة لنص من النصوص إلا وتحمل معها رؤية خاصة تدفع الكاتب إلى تناول هذا النص دون سواه، واختيار زاوية معينة لاكتشاف جماليات هذا النص، هذه الرؤية هي مرحلة التذوق الأدبي. وهي مرحلة قد يقع عليها العبء الأكبر في تحليل النص عند طائفة من الدارسين، وقد تكون مجرد عتبة ولوج يتبعها مراحل أكثر تعقيدا عند طائفة أخرى.

وليس بوسعنا أن نتبع مفهومه في كل البيئات في قراءة النص، لكننا نستطيع أن نقدم طائفة من التصورات حوله تبرز ما ألمحنا إليه.

يعتبر الذوق في الأدب أو التذوق الأدبي إصدار أحكام نقدية مستندة بصفة مباشرة إلى الذائقة الشخصية، وقد يحمل أيضا معنى لتفويج روائي أو شاعر أو أديب دون الحاجة الماسة إلى تبرير وتفصيل للحكم الذي تم إطلاقه.

وفي التراث العربي سُحب أمثلة من هذا النوع التي توحى باستناد كثير من الأحكام النقدية على التذوق أو الذوق العالي الذي كانت ترفده سنوات من الخبرة والممارسة في ميدان سائغ في تلك الفترة:

"أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب, وزهير إذا رغب, والنابعة إذا رهب, والأعشى إذا طرب."⁸

فإننا نلاحظ استناد المقولة السابقة إلى الذوق بشكل كبير حيث أن القائل لا يحتاج في عملية البرهنة المطلوبة إلا إلى سجع بسيط, ومع هذا فحكمه هنا لم تسقه عاطفة دون اعتماد على مدلول ونظرة فاحصة لشعر هذه القامات, لكنه في نفس الوقت ليس مجبرا في حينه أن يبرر هذا الحكم, اعتداد بذائقة واتكاء على فهم وإدراك مستمعيه.

5شكري عياد , (شوقي وحافظ), مجلة فصول , الجزء الأول , المجلد 3 , العدد 1 , أكتوبر , نوفمبر , ديسمبر , 1982م , ص: 264.

6ينظر: محمد بنيس, (الحداثة في الشعر), مجلة فصول , المجلد 3 , العدد 1 , أكتوبر , نوفمبر , ديسمبر , 1982م , ص: 262.

7ينظر: هنري زغيب, لغات اللغة, دار الساقي 2017, ص: 18-19.

8طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ. دار الحكمة بيروت, ص: 12.

وتغمرنا المصادر والمراجع بسيل من هذا النوع فقد أورد طه أحمد إبراهيم في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ" وجاء الأعشى إلى فية النابغة الذبياني فأنشده شعراً ثم أنشده حسان بن ثابت وتلاه عدد من الشعراء ثم جاءت الخنساء فأنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخرأ التي تقول فيها:

وإن صخرأ لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

فأعجب بقصيدتها وقال لها: لولا أن أبا بصير -يعني الأعشى- أنشدني لقلت إنك أشعر الجن والإنس.⁹

ولعلنا نلمس من هذه القصة ومثيلاتها في التراث العربي نقاطاً من أهمها

- 1- مباشرة حكم النابغة وتلقائيته
- 2- الإعجاب بالقصيدة وإظهاره (الذي نتوقه في الانشراح والتعبير عنه بتعابير الوجه والحركة) فضلا عن الحكم بالإعجاب في النهاية.
- 3- الاستناد التام على الذوق وغياب أي شكل من أشكال التعليل والتبرير في إطلاق الأحكام
- 4- الاعتماد على المفاضلة بين الخنساء والأعشى وحسان وبقيّة الشعراء وتفضيله للأعشى ثم الخنساء

وفي مشهد آخر " اجتمع رهط من شعراء تميم في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمخبل السعدي وعبد بن المطلب وعمرو بن الأهم وتذاكروا أشعارهم وأخذ كل منهم يزهو بشعره ويدعي العلو فيه فاتفقوا على أن يحكموا بينهم أول من يطلع عليهم -ومثل هذه القصة كثير في التراث العربي- وبينما هم كذلك إذ طلع عليهم ربيعة بن خدار الأسدي (أو غيره في رواية أخرى) وطلب القوم منه أن يحكم بينهم وبعد أن يسمع فقال: أما عمرو فشعره برود يمانية تطوى وتنشر وأما الزبرقان فكأنه أتى ناقة قد نحرت فأخذ من أطيبها وخلطه بغير ذلك، أو أن شعره لم ينضج فيؤكل ولم يترك نيئا فينتفع به، وأما المخبل فشعره شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده، وأما عبدة فشعره كمزادة (آلة يوضع فيها الزاد) أحكم خرزها (خياطتها) فليس يقطر منها شيء.¹⁰

ونلاحظ من هذه القصة أيضا ومن مثيلاتها الكثيرات في تراثنا العربي ما يلي

- 1- تلقائية الأحكام النقدية وانطباعتها
- 2- استناد الحكم النقدي إلى الذوق في إصداره
- 3- الأخذ من البيئة المحيطة الملموسة من أجل بلورة الحكم في محاولة لجعله ملموساً ليقر به إلى الأفهام

وهكذا فإن الذوق كان هو الأساس في العملية النقدية في التراث العربي، ويكاد يجمع الباحثون في المجال على هذه المسألة حيث تدور آرائهم حول النقاط التالية:

- أ- غاية النقد الأقدمين هو أخذ الكلام منقطعا عن كل المؤثرات الاجتماعية وغيرها وفق سليقتهم الفطرية ومدى تأثير ذلك الكلام فيها فيفصحون تلقائيا ومباشرة عن رأيهم النقدي¹¹
- ب- يتسم النقد في تراثنا العربي بتحكم كبير من قبل الذوق في توجيه الأحكام، ما يسفر عن غياب المنهج وعدم التعليل والتفسير
- ت- النقد في بداياته ظل إحساساً خالصاً ولم يستطع أن يصبح معرفة تصح عند الغير بفضل ما تستند إليه من تعليل.¹²

لقد ظل الذوق مسيطرا في التراث النقدي العربي فقد تحدث أغلب النقاد القدامى عنه بوصفه ملكة أو إحساساً بل وعلماً تلقائياً لا يعي بنفسه في غالب الأحوال، فابن سلام الجمحي وأبو بكر الباقلاني والقاضي الجرجاني كلهم

9المرجع السابق

10المرجع السابق ص: 10

11حميد لحداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص: 30

12محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 2008، ص: 16-17

تحدثوا عن الذوق بوصفه طاقة تمييزية وليدة مران ودربة¹³, ولعل الأديفي نصه التالي يعطي صورة عن مدى حضور الذوق في العملية النقدية ومدى الوعي به

"ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيبٍ موجود فيها سائر علامات العتق والجودة والنجابة, ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة, وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال المتقاربتان في الوصف السليمتان من كل عيبٍ, قد يفرق العالم بالرقيق حتى يجعل في الثمن بينهما فضلا كبيراً, فإذا قيل للنخاس من أين فضلت هذه الجارية على الأخرى, ومن أين فضلت هذه الفرس على صاحبتهما, لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما, وإنما يعرفه كل واحد منها(أي الفرق) بطبعه وكثرة دربته وطول ممارسته, وكذلك الشعر قد يتفاوت البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود في معناه إن كان معناه مختلفاً, وقد ذكر هذا المعنى بعينه محمد بن سلام الجمحي, و أبو علي دعبل بن علي الخزاعي في كتابيهما"¹⁴

يتضح من عرض ما سبق في التراث العربي اعتماد سلطة الذوق والتذوق المبني على الممارسة والدربة والدراسة القصوى بأبعاد تلك الأحكام من قبل القائل وتفهم السامع وإدراكه للمفهوم قبل المنطوق,

وأن المعرفة لم تنفصل عنها بحال من الأحوال إلا أنها لما تنزل بعد (في تلك المرحلة) غير معتاد فيها التعليل أو الشرح أو التبرير لأن صاحبها لا يبرر سبب اختياره جريانا على عرف تلك الفترة وعلو الذائقة, وإيماننا بفهم المتلقي لمراه, كما تبين من كلام الأديمي وما نقله عن ابن سلام.

وقريبا من هذا نجد الرومانسيين لا يختلفون كثيراً في تذوقهم عما في التراث العربي, حيث قد حداهم الابتعاد الشديد عن النزعة العقلية التي كانت سائدة عن نظرائهم الكلاسيكيين, فنجد ألفريد دوموسيه يؤكد على هذا بقوله: "إذا وضعت كتاباً في فن الشعر فسيكون أول مبادئه الابتعاد عن العقل"¹⁵.

وما ابتعادهم عن العقل هذا الذي يمثله أحد رواد الرومانسية الفرنسية إلا نزوح إلى الذوق واعتماد عليه, وغير بعيد من ذلك نجد سانتبوف(?) يدعو للتعاطف مع الأديب من أجل قراءة أدبية تمكن من تمثيل نصه فيعتبر الذات منطلقاً للمعالجة النقدية,

"إن سانت بوف لا يريد أن يكون مؤرخاً بل "نحاتاً" إنه لا يريد أن يصنع ترجمة حياة نفسية وإنما يريد أن يؤلف صورة الأديب.

وهكذا فإن الأبحاث الوثائقية لا تكفي, يلزمه ليجد الوحدة الإجمالية للوصف أن يستعمل حدسه كشاعر وموهبته في التجاوب.

ويصيح النقد بمفهومه هذا خلقاً وابتكاراً مستمرين.¹⁶

إن هذه النزعة التأثيرية التي تعتمد على الذوق وتدعو الناقد لاستنطاق عاطفته وذوقه هي ما كان لها الأثر البالغ في تطور التذوق فيما بعد فنجد لانسون ممجداً للذوق ومدافعا عنه يقول: " لن نعرف قط نبينا بتحليله تحليلاً كيميائياً أو بتقرير الخبراء عنه دون أن نتذوقه بأنفسنا, وكذلك الأدب فلا يمكن أن يحل شيء محل التذوق....."¹⁷

13 توفيق الزبيدي, مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع, ص: 41-43

14 نفس المرجع ص: 43

15 حميد لحداني, الفكر النقدي الأدبي المعاصر, الطبعة الثانية, مطبعة إنفو بفاس 2012 ص: 32

16 كارلونيوفيلو: النقد الأدبي, ترجمة كيتي سالم عويدات بيروت الطبعة الثانية, 1980. ص: 37

17 محمد مندور, النقد المنهجي عند العرب, دار نهضة مصر - الهيئة العامة للكتاب, 2007. ص: 404

نلاحظ أن الكلام أعلاه لا يختلف كثيراً عن كلام الأمازيغي وابن سلام وغيرهم من العرب القدامى وإن بأدوات مختلفة إلا أن غلبة الذوق والتذوق وعدم الاحتكام إلى الاستدلال والبرهنة هو نفسه عندهم مما يعني أن فلسفة التذوق الأدبي هي نفسها عندهم.

ويلتقي هذا التصور مع علم المحددات التي تم استخراجها من التذوق الفني في علم الجمال الحديث بفعالياته الثلاثة¹⁸

- 1- الحساسية الجمالية: وهي الميل الخاص لدى كل ناقد إلى مستوى معين من مستويات الإبداع في العمل الأدبي
- 2- التفضيل الجمالي: وهو العملية الناتجة عن عقد مقارنات ضمنية بين مستويات متحققة من النتاجات الأدبية
- 3- الحكم الجمالي: وهو الذي عرف بمثابة النظام أو القانون العالم من أجل إصدار موقف خاضع لعملية التذوق.

أما في النقد الحديث.. فقد يأخذ التذوق عند بعضهم بنصيب الأسد في العملية النقدية حيث يُهيمن على كل العناصر الأخرى تاركاً العملية النقدية موكولة بالأهواء الفردية حيث لا يميز بين سلطة متذوق محترف ومتذوق بدائي.

كما هو الحال عند بعض نقادنا العرب الحديثين، حيث يقول طه حسين: "فلن أستطيع أستحسن قصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاعمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تنقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص، أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الواجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، لكنني لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفني من هذا النص، وإذن فليس عليك أن تقبل ما أقوله وليس لك أيضاً أن تنكره، وإنما لك أن تنظر فيه فإذا وافق هواك فذاك، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص."¹⁹

ومن خلال كلام طه حسين السابق فإننا نلاحظ عدة أمور نحاول أن نختصرها في النقاط التالية:

- 1- إعطاء الذوق كامل السلطة في ممارسة العملية النقدية حيث يعتبر طه حسين زعيم النقد الانطباعي الحديث²⁰
- 2- ضبابية الحكم الذي نخرج به من العملية النقدية، لأنه يعتمد على جملة من أحكام القيمة فلا يمكن لنا أن نقول عنه صحيح أم خطأ، ولأنه يعبر مباشرة عن ذوق وأحكام لا سبيل لمناقشتها بالدليل العلمي والحجة.
- 3- أن هذا النقد يعيد صياغة العمل الشعري بأسلوب نثري عالي الشاعرية،

لكن ما شاهدناه عند طه حسين ومن سار في فلكه لم يكن هو الرأي الوحيد فهناك من خالفه تماماً، على سبيل المثال لا الحصر عباس محمود العقاد حيث يقول: "فالنقد الذي لا مقياس له غير ذوق صاحبه ولا غاية له غير أن يخرج بك من العمل الأدبي بأثر يدعيه ولا يقبل المحاسبة فيه، إنما هو ثرثرة لا خير فيها"²¹. وفي نفس الاتجاه يمضي محمد مندور معتبراً الاعتماد على الذوق مرحلة بدائية في النقد وأن الناقد تخلص منها نتيجة التراكمات المعرفية لديه ونتيجة توسع الفكر النقدي بصفة عامة، والاستفادة من علوم أخرى سخرها للنقد في خدمة غايته وأهدافه،

18 حميد لحداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، الطبعة الثانية، مطبعة إنفو بفاس 2012 ص: 33

19 طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، طبعة 17، 2001، ص: 51

20 عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الساقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، 2017، ص: 75

21 عبد الحي دياب، عباس محمود العقاد ناقداً، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1996، ص: 265

فأصبح الناقد يحاكم أهدافه، وذوقه²²، معتمداً على آراء واضحة في عملية القراءة، مستنبطة من عملية القراءة ذاتها، ومن التفكير العلمي المنهجي وقواعد الحجج والمنطق.

إذن فقد أصبح مفهوم "التذوق" أو الذوق في العصر الحديث مفهوماً مستقلاً بذاته يستفيد منه الناقد استفادة كبيرة في عملية القراءة النقدية، مستخدماً فيه كل خبراته العلمية، والتجريبية المتراكمة، من أجل محاولة فهم النص الأدبي والدخول إلى عوالمه، من أجل تحليلها والبرهنة العلمية على ما يراه هو وما أطلقه من أحكام على النص دون الاعتماد الكامل على الذوق - كما مر بنا سابقاً-، ولعلنا نقول أن الذوق الحدائلي لا يختلف كثيراً عن الذوق الصوفي حين نعتبر أن "المعرفة" عند الصوفية هي ذوق بالدرجة الأولى، الأمر الذي يجعل من التصوف أمراً أقرب إلى الفن والأدب منه إلى العلم، باعتباره يقوم على الخبرة الذاتية والمعاناة²³.

ولكي لا يطول بنا الحديث عن التذوق في المفهومين الحدائلي والتراثي، الذي اعتبرناه مدخلاً وعتبةً نحو العملية التحليلية للنص، لأنه يمثل لموضوعنا بالتعبير الأصولي "ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب" حيث يصعب علينا أن نعطي القارئ رؤية واضحة حول الحدائلي الشعرية دون أن نخرج به -ولو لمأماً- على التذوق وما عرفه من تجاذب بين تصورات النقاد الأمر الذي وعدنا به سابقاً.

لكن لماذا كان النص من شعر المتنبي مجالاً للتطبيق؟

4- نص منتخب (المتنبي):

حقاً صدق من وصفه بشاغل الناس ومالي الدنيا، فقد كان ظهور المتنبي بداية جديدة للتوقف عن الموازنات بين شاعرين إلى عقد وساطة بين أنصاره وخصومه، وتوقف أنصاره عند شعره قد يكون مستساغاً فقد وجدوا فيه ضالتهم، أما توقف خصومه فهو يبدو مثيراً إذ يشير إلى شيء جدير بالتأمل هو أن شعر هذا الرجل قد وقف على أشياء دفعتهم إلى تذوقه ثم الحكم عليه.

وبين الفريقين ما بينهما من دلائل وحجج، وهو أمر قد يبدو قريباً من أنصار التراث وأنصار الحدائلي، وهو ما رشخ انتخاب شعر المتنبي، ثم كان اختيار الدينارية بوصفها واحدة من عيون شعره التي تستحق مبحثاً في التذوق الجمالي.

قراءة تطبيقية ... في ديوانية المتنبي

بأبي الشموس الجانحات غواربا *** اللابسات من الحرير جلابيا

قال أفلاطون: "إن بداية أي عمل هي أهم جزء فيه"²⁴

تعتبر الكلمات الأولى من القصيدة -أو مايسمى باللغة الإنجليزية بالانطباع الأول First Impression- هي مفتاحها نحو الذوق وتأشيرة دخولها لذائقة التلقي فهي التي يباشر بها الشاعر عملية التقجير المعنوي الذي يخلقه الشاعر لتسويق نصه، فالشاعر -أي شاعر- حسب الرؤية الحدائلية السابقة التي مررنا بها، هو صاحب رؤية و قضية معينة، ويبحث لها عن أنصار، أو بعبارة أخرى يبحث عن التعاطف "simpatie" ومن أجل كسب ذلك التعاطف المنشود جاءت العناية بالمطالع؛ لأن القارئ بطبعه كسول لذا لزم أن يضعنا الشاعر في جو القصيدة عند أول وهلة، وأول احتكاك مع النص سماعاً أو قراءة، أو بعبارة أخرى مقتبسة من المفهوم الغشتالي بأنه (أي المطلع) "يقدم النظرة الكلية التي تتحد فيها الأجزاء التي تشكل منها قصيدة الشعر وتنسجم فيه مفرداتها وصورها وعواطفها وإيقاعاتها"²⁵

22حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، الطبعة الثانية، مطبعة إنفو بفاص 2012 ص:36

23الموسوعة الفلسفية العربية/ معهد الإنماء العربي/ 1986م/ 1/ 457.

24مصطفى العلي، مجلة الفرات، العدد، 3637، 2017

25نفس المرجع

ولعل في هذا الأمر تفسيراً لبداية المتنبي قصيدته المديحية بالغزل، فالشموس هنا: كناية عن النساء والجناحات: يقصد بها الموائل للغروب. فأصبح المعنى: أنه شبههن (أي النساء المُتَغَزَلُ بهن) بالشموس في هذه الحال، لأنه عندما التقى بهن أظهرن له الخفر وذلك بعدم سفورهن تماماً وإنما بإبداء ما أمكنهن من بعض محاسنهن، وإخفاء البعض، فشبههن الشاعر بالشموس التي أخذت في الغروب، فحفي بعضها، وبقي بعض، كقول قيس بن الخطيم:²⁶

ثراعتُ لنا كالشمس تحت غمامة... بدأ حاجبٌ منها وضئتُ بحاجبٍ

فالمتنبي هنا عمد إلى الغزل لمسايرة الشعراء في ما قد دأبوا عليه ومن أجل أن يكسب إصغاء أو تعاطف المتلقي كما سبقت إليه الإشارة.

فقام يفدي هذه "الشموس الجناحات" بأبيه.

إن المطلع -بتعبير محمد مفتاح- هو بمثابة وجه الإنسان²⁷ أو ابتسامته، ولذلك يطلق على الإنسان جميلاً، حين يَجْمَلُ وجهه ومحياه، وهذ إحدى دواعي حرص المتنبي على مطالعه وترصيعه له بأدوات نفاذة كالتصريح، والحاسة الشعرية، وربما عنى معنى آخر حيث تضمنين الغنى والترف لهذه النسوة اللاتي يلبسن ثياباً فاخرة مصبغات بحمرة تبتد له كحمره شفق الشمس.

المنهيات قلوبنا وعقولنا *** وجناتهن الناهيات الناهيا

الناعمات القاتلات المحييا *** ت المبيدات من الدلال غرابنا

يواصل شاعرنا عزفه المتفرد في غزله الذي يحمل مفارقة غريبة بعض الشيء، فعندما نمعن النظر في المقصود بالكلام، أو المُتَغَزَلُ به، نجد الشاعر يتغزل بجماعة من النساء (الشموس الجناحات، اللابسات، المنهيات، الناهيات، الناعمات، القاتلات، المحييات، المبيدات)

والغزل هو أكثر أغراض الشعر طرقياً عند العرب منذ نشأة الشعر حتى يوم الناس هذا، ف"هو أفضل أوجد أنوع الشعر وأكثر هوفنمنا لفنونا الشعرية الواسعة في الشعر العربي حيث أنه يهتم تلقيب العواطف الإنسانية بين المرأة والرجل منذ حياة الصبا وحتى فترة الشيخوخة"²⁸.

"يقال انه يته الشيء إذا جعلته نهيا له يقول أنه بن وجوهن قلوبنا وعقولنا حتى نهيتها بحسنهن"²⁹ نعتقد حد الجزم أن أبا الطيب جعل من المحبوبة جماعة لأمرين:

أولهما: الابتعاد عن الشخصية أو المباشرة في تحديد المراد، وتبنى خطاب الجماعة لأنه كما أسلفنا- يدعو إلى قضيته ويبحث لها عن أنصار، والعرب لا تحب -في عاداتها- الشبيب فأراد أن يبتعد عن ذلك في مقدمته كي ينفر منه المتلقي "المحافظ".

ثانيهما: أن الشاعر عدد المتغزل به، كي يتسع الميدان لقضيته ويحولها لقضية عامة، أو بالمعنى الحديث "قضية رأي عام" أو قضية إنسانية تلتزم الفطرة الإنسانية السليمة إلى الجريان خلف العاطفة حيث هناك إشارة من طرف خفي إلى اختطاف الفاعل لتصير القلوب والعقول والوجنات كل منها جان ومجن عليها فهن ناعمات وقاتلات ومحبيات وهذا قادح في عقول الشعراء كقول أبي تمام:

سَلْبَنَ غِطَاءَ الْحُسْنِ عَنْ حُرِّ أَوْجِهِ نَظْلُ لُئْبِ السَّالِبِيهَا سَوَالِبَا

²⁶ علي بن إسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، المكتبة الشاملة، ج1، ص:20

²⁷ محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص:23

²⁸ فالح الحجيبة، الغزل في الشعر الحديث، مؤسسة النور للثقافة والاعلام، 2016، ص:6

²⁹ الواحدي، شرح ديوان المتنبي، <http://www.alwarraq.com>

وهنا سعي ناجع من الشاعر في استجلاب "التعاطف" معه فيها, وهو ما سنأتي عليها الأبيات القادمة.

حاولن تفديتي وخفن مراقبا *** فوضعن أيديهن فوق ترانبا

بيت صارخ ومتمرد غاضب على القواعد الاجتماعية يخبرنا ونحن لما نزل بعد في بداية الرحلة الشعرية أن "تجربة الشعر مع اللغة هي تجربة انتهاك مستمر, وأن إرادة الشعر حاولت أن تتلمس لغتها الخاصة, بابتكار نظام متميز, يتجاوز الأنماط المألوفة, ويخترق استعمالاتها العادية."³⁰

"فوضعن أيديهن فوق ترانبا" لما اختار المتنبي نهاية البيت مكاناً أو منصة أو مرتفعاً أراد بذاك العلو والوضوح عرض المشهد الشعري كاملاً متألّقاً,

فالنساء عبّرن للشاعر عن فدائهن له وبطريقة خاصة, حين وضعن الأيدي على الصدور كما تفعل النساء عادة, ففهم الشاعر الرسالة, وهو اللماح اللبيب "واللبيب بالإشارة يفهم"

وبسمن عن برد خشيت أذبيه *** من حر أنفاسي فكنت الذانبا

يا حبذا المتحملون وحبذا *** واد لثمت به الغزالة كاعبا

يقصد الشاعر "بالبرد" اسنانين التي تشبه في نقائها البرد³¹ وهو الثلج والمعنى يحمل في طياته قصة موعلة في الطرافة و "الخبث" لأننا نخالف في ما ذهب إليه من أن الشاعر ذاب أسفاً على فراقهن, وذلك بقريئة "خشيت أذبيه, من حر أنفاسي" والضمير في "أذبيه" عائد إلى البرد الذي شبه به أسنان النساء لبياضها وجمالها, فمن المعروف أن الحرارة تذيب الثلج وهو يخشى على تلج الثغور أن تذيبه حرارة الأنفاس, إذن فالرجل قد دنى من الثغور دنواً, ينوي ذلك, ويخطط له, ومن رؤية رمزية أخرى فإن الشاعر أراد أن يذيب الثلج بينه وبين الغواني بحرارة أنفاسه المشتاق المتهلّفة العطشى, يُظهر قرب هذا المراد تلك الياء الذائبة شوقاً في بداية بيته (يا حبذا), فنرى الشاعر يرسم لوحة فنية موعلة في الشاعرية والإبداع.

فهو هنا في هذين البيتين, رغم خشية الرقباء, فهو يتمنى الوقوف بذلك الوادي الذي قبّل فيه "الغزالة" كناية بالشمس عن المحبوبة, فكانه يصف محبوبته بأنها شمس ناهدة التديين.

كيف الرجاء من الخطوب تخلصا *** من بعد ما أشبين فيّ مخالبا

أوحدنني ووجدن حزنا واحدا *** متناها فجلعنه لي صاحبا

ونصبني غرض الرماة تصيبني *** محن أحد من السيوف مضاربا

" كيف الرجاء من الخطوب تخلصا" ؟ يتساءل عن طوق نجاة يمكنه من تجاوز هذه المصائب والويلات التي لحقت به, عندما استشرّف قلبه هذا الحب, الذي انغرس في وجدانه, مثل ما تغرس الجوارح المفترسة أظافرهما في فريستها فاستعار المخالب للخطوب, وشبه نفسه بفريسة ضعيفة وقعت بين أنياب حيوان مفترس.

وهذا معنى مطروق حيث سبقه ابن الرومي في قوله:

فقد أشببتُ حادثات الخُطوبِ مخالبا بي وأنيابها

30مصطفى عبد الهادي عبد الله, ظاهرة العدول في شعر المتنبي, منشورات جامعة 6 أكتوبر, ط1, 2010, ص: 28-29
31الواحدى, شرح ديوان المتنبي, <http://www.alwarraq.com>

إن المتنبي هنا يبحث عن تعاطف في قضيته حيث يحاول أن يبرز مدى ضعفه وهوانه أمام قسوة وجبروت هذا الحب القاتل المفترس الذي لا يرحم. ويجعل من القصيدة تزيد مما أطلق عليه الباحث عصام شرتح "شعرية التكثف"³² حيث يجعل الشاعر من اللغة أكثر تعبيراً عن حالة التسكع والتشظي العاطفي الذي يعيشه.

"أفردني ممن أحب يعني الخطوب وقرنني بالحنن الذي هو واحد الأحزان وهو حزن الفراق"³³ وربما عنى النساء حينما تركنه وحيدا أو وجدنه وحيدا فألزمه ذلك الحزن الوحيد أيضا فصار توأما له فاستقى زعاف ذلك الحب غير المكتمل، حيثواصل الشاعر رحلته الشعورية التي يستدر بها عطف المتلقي بتبيان ما ألمّ به من أمور يستحيل الصبر عليها، حيث يقول إن المصائب والخطوب لم تترك له من الأحباب سوى هذا الحزن العميق الذي يعيشه، والشاعر "ضمناً" يستجد بمن يصله حرفه، وإن بطريقة غير مباشرة، ومألوفة، وهو ما نعتقد أنه وفّق فيه إلى حد بعيد، فقد ألفنا الشعراء يطلبون التعاطف والصدقة صراحة، كما في قول قيس بن الملوح -على سبيل المثال لا الحصر-:

خليليّ إن لا تبكياني ألتمسُ خليلا إذا أنزفت دمعِي بكى ليّا³⁴

بينما المتنبي هنا لم يطلب منا أن نشاطره الحزن صراحة ولكنه ضمن الطلب حين أبدى لنا مرارة مصابه الذي بلغ به أنه لم يعد له من خليل يشاطره الحزن سوى الحزن نفسه.

وبعد هذا كله نصبته المصائب والخطوب وصلبته، هدفا للرماة، فأصابته المحن التي هي أشد في ضربها و وقعها من السيوف والرماح.

وهو تعبير آخر عن فلسفة الألم مما يوحي لنا بأن المتنبي كان فيلسوفا كما هو شاعر، وأن الرجل اطلع على مقالة "أرسطيس" حين قال: "الغرض من الفلسفة تكوين ملكة تهيب للفيلسوف أن يعيش حتى ولو فرض وألغيت كل الشرائع، كما كان يعيش وهي قائمة"³⁵.

أظمتني الدنيا فلما جنتها *** مستسقياً مطرت علي مصائباً

يوصل الشاعر العزف على قيثارة الحزن وتراتيل الألم، ولا ينفك عن إبداعه وتميزه في نثر أبيات الحكم السيارة، حيث يغوص بنا في هذا البيت وعوالم من الشعر تجعلنا لا نملك إلا التعاطف معه، في هذه المحنة الإنسانية الحزينة.

"أصله اظمأنتي بالهمز فأبدل الهمزة ألفا ثم حذفها يريد شوقتي إلى الظفر بالمراد ومنعتني نيلها"³⁶

فالشاعر في محنة عظيمة ومصاب جليل، فقد تكالبت عليه أسقام الحب وخطوب الدهر وحب الدنيا وعدم الظفر منها سوى بصديق واحد وهو الحزن، حيث يصرح بذلك تارة في قوله السابق "أوجدني فوجدنا حزنا واحداً.... البيت"، وتارة يكتفي عنه بالخطوب، أو المخالب، أو طعنات السيوف، أو المصائب، كما في البيت المتقدم.

وحبيت من حوص الركاب بأسود *** من دارش فغدوت أمشي راكبا

مخطئ من رام تجاوز هذا البيت لأنه لا يقل جمالا عن سابقه، حيث يعبر البيت عن إيغال من الشاعر في وصف المعاناة، ماديا ومعنويا، حيث يؤكد أنه لم يسعفه الدهر بناقة أو فرس، فأعطي بدلا منه خفا أسوداً، فجعله محل المركوب، لأن السفر عنده لا يتوقف على أمور، "الوجستية" أو معطيات ما دية، فهو يقول: "فغدوت أمشي راكبا"

32عصام شرتح، محمد الماغوط وثورة الشعرية بين شعرية والنثر ونثرية الشعر، دار المنهل 2014، ص:55

33نفس المرجع السابق

34قيس بن الملوح (مجنون ليلي)، ديوان شعره، تحقيق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، 1999، ص:112

35إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 2013، ص:13.

36الواحد، شرح ديوان المتنبي، <http://www.alwarraq.com>

وهو تعبير أيضا عن الهيمن الذي يصيب المحب، وتعبير أيضا عن لذة الألم والنظرة الفلسفية التي سبقت الإشارة إليها.

فالشاعر يمشي على خفين فعلاً لكنه راكب أيضاً، وذلك لغلبة الحاسة الشعورية لدية فقد نبه في البيت إلى ما يلي:

- أ- لم يعقه عدم وجود ناقة أو فرس من سفره ورحلته التي جاب بها المفازات
ب- إرادته وشدّة عزمه وقوته أخلفاه راحلته فجعل من الخف ناقة يبلغ بها ما يبلغ أي راكب
ت- هيمنه وشوقه أنسيه شعور الألم والتعب الحسي فمضى سارح التفكير "أمشي راكبا"

حالاتي علم ابن منصور بها *** جاء الزمان إلي منها تانيا

يقول الواحدي معلقاً على البيت: "أشكو حالاً وأذم حالاً متى علم الممدوح بتلك الحال تاب الزمان منها إليّ لأن الزمان يخافه وهو لا يرضى من الزمان إساءته إليّ...."³⁷.

ويقول المعري: "حالاً: نصب بفعل محذوف. أي أشكوا حالاً. أو أذكر حالاً. وقيل: نصب على الحال"³⁸.

ويقول العكبري البغدادي فيه: "نصب حالاً بفعل مضمر، أي أشكو حالاً وأذم حالاً"³⁹.

و نعتقد أن الأخذ بالنصب على الظرفية أكثر إيجاء للمعنى النفسي حيث تبرز من خلاله شحنة نفسية تقر به من الأذهان وتدفعه إلى تقريب الصورة، أي "حالاً" بمعنى "فوراً" فيكون المعنى: أن ابن منصور "الممدوح" فور وقوع خبر الشاعر وما ألمّ به من مصاب، قام بتعويضه، ومواساته، حتى أنساه كل ما حل به من مصائب سابقة، وهو ما عبر به مجازياً: "جاء الزمان إليّ منها تانيا"، يعني أن الممدوح بادر فور علمه بما حدث للشاعر ولم يتراخى، وأجزل العطاء وكثف المواساة حتى رضي الشاعر، ونسي كل ما مر به من خدوش من مخالبا الدهر، وطعن بسبوفه، وغرق بمطر المصائب، ومصاحبة للحزن، كل هذا تم محوه ونسيانه "حالاً" عندما سمع بن منصور بأمره

ومثل هذا المعنى قريب من قول أبي تمام:

كثرت خطايا الدهر فيّ وقد يُرى ... بنداك وهو إليّ منها تانب⁴⁰

ملك سنان قناته وبنانه *** يتباريان دما وعرفا ساكبا

يبدأ بعد بيت التخلص السابق -الذي سوف تتناوله الدراسة في قادم البحث عند الحديث -إن شاء الله عن التخلص- في مدح الممدوح ابن منصور، حيث بدأ المدح بعملية مفاضلة ومناقسة داخلية في أخلاق الممدوح مفاضلة تتحور حول الشجاعة والكرم، وهي أحسن الأخلاق التي يتمناها الرجل العربي ويحب أن يوصف بها أيضاً.

فالشاعر في عملية مقارنة بديعة يصور لنا كرم الممدوح وشجاعته، في مشهد حي، يضيف إليه جو المفاضلة والتنافس، قصد إضفاء الحركية على المشهد حركية أكثر بهذه المناقسة المحتدمة بين كف الممدوح التي تجود على السائلين كرمًا و بين رمحه الذي يدمي الأعداء ويُسيل دماءهم والاختزال في العبارة وقدرة البيت على جمع الصفتين محل تقدير ممن امتهن البلاغة والأدب.

يستصغر الخطر الكبير لوفده *** ويظن دجلة ليس تكفي شاربا

³⁷ نفس المرجع السابق

³⁸ علي بن إسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، المكتبة الشاملة، ج1، ص:22

³⁹ أبي البقاء عبد الله العكبري البغدادي، ديوان المتنبي، دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، 1998، ج1، ص:129.

⁴⁰ نفس المرجع والصفحة

كرما فلو حدثته عن نفسه *** بعظيم ما صنعت لظنك كاذبا

تحضر المبالغة الرقيقة في سرد صفات ممدوحه حين بلغ درجة كرم عالية استصغر الوفود الكبيرة معها أي لا يهاب من قدمها إليه طالبة صلته وعطاءه فيعطي كل سائل مسألته, بدون حتى مخالجة شعور الحرج والخوف من فناء ماله, حيث يستصغر المال ولا يقيم له وزنا.

ولعلو كعبه في الكرم يستدني الشاعر أمرا عظيما ليصغره أمام ممدوحه في مبالغة بديعة: " ويظن دجلة ليس تكفي شاربا كرما" لكثرة احتقاره لما يعطيه للسائل يستنقص كل مال يهبه, فهو يعتقد أن نهر دجلة العظيم لا يسقي حتى شاربا واحدا.

والمقام مقام تذليل اللا مقبول ليكون مستحسنا حين يضفي عليه الشاعر خبرته ولفظه ومعناه ليزهو لطيفا مثل استجلابه لتواضع الممدوح وعدم تصنعه في كرمه الفطري بتعبيره " فلو حدثته عن نفسه *** بعظيم ما صنعت لظنك كاذبا"

وقد استقبح القدماء هذه الصورة وأخذوها عليه فقال المعري في حديثه عن البيت: "وهذا ليس بالمدح الجيد وهو إلى الجهل والغباوة أقرب."⁴¹

وقال الواحدي في معرض حديثه عن البيت نفسه: "وقد أساء في هذا لأنه جعله يستعظم فعله وبضده يمدح وإنما يحسن أن يستعظم غيره ما فعل كما قال أبو تمام:

تجاوز غايات العقول رغائب تكاد بها لولا العيان تكذب

وقال البحرني:

وحديث مجد عنك أفرط حسنه حتى ظننا أنه موضوع."⁴²

ولكن الجانب النفسي للشاعر وإدراكه الدقيق لشخصية الممدوح نتيجة قربه منها شفعا للشاعر أن يقول وصفا ربما نأى بُعده وكنهه عن الرائي البعيد لذا ارتقى البيت ركنا عليا في إظهار معنى التواضع وعدم الشعور بالرياء وأنه يفعل هذه الأشياء النبيلة سجية على طبعه دون تكلفٍ, أو تصنع من الممدوح.

سل عن شجاعته وزره مسالما *** وحذار ثم حذار منه محاربا

ما زال المتنبي في مدحه منشغلا بهذه الموازنة التي ابتدأ بها مدحه, وهي موازنته بين الشجاعة والكرم, حيث بدا في هذا البيت في الموازنة نفسها إذ بدت بشكل مختلف في القلب الذي يقدمها فيه هذه المرة, حيث دلل على ادعائه وصدق قوله بطلب المتلقي بأن يسأل عن ممدوحه, ويذهب إليه بل ويطلبه, وقد أبان حالته وهو الخبير بحالة ممدوحه في حال الطلب أن يكون الممدوح في حال سلم, محذراً في الوقت نفسه, من ممدوحه في حالة الحرب لما تقدم من ذكر وخبر عن شجاعته, عن التنافس المحتدم, بين كفه في الكرم وسنان قناته, في سفك الدماء.

فالموت تعرف بالصفات طباعه *** لم تلق خلقا ذاق موتا أيبا

استجلاب صور الموت لدى العظام له مؤشرات تشيء بنفرتهم منه جراء علمهم بتفاصيله من الداخل وإذ يرون موتهم ليس موتا اعتياديا إذ أن أماكنهم في الحياة لا تملؤها ولادة شخص واحد يجيء بعدهم وإنما بموتهم يموت جزء من جسد الأمة لذا يعتبر الموت هاجسا عند أبي الطيب عبر عنه في كثير من أشعاره مصورا الموت بصور فلسفية تأملية جعلت من نظرتة مثار اهتمام كثير من الباحثين.

41 أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري, معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي), المكتبة الشاملة, ج1, ص: 95

42 الواحدي, شرح ديوان المتنبي, <http://www.alwarraq.com>

"إن الموت في هذا البيت الشعري هو تراجيديا مصغرة، وصورة مرعبة، ولم يكن المتنبي خارج إطارها، فهو يصف تجربة الإنسان الوجودية كلها، إنه يصف الموت من الداخل."⁴³

فالمتنبي في إطار تحذيره من ممدوحه وهو في حالة الحرب، يبين أن الموت يعرف بالطباع ونعتقد أنه يقصد بها الأوصاف، أي أن الموت يستشعر من خلال الأوصاف فقط، حيث أراد إسقاط ذلك على حالة ممدوحه الذي ما بارزه أحد في قتال أو أراد أن يختبر شجاعته في معركة إلا وغادر الحياة، ولم يعد يستطيع أن يخبرنا عن المشهد ويعطينا صورة تامة له، فنحن نعرف هذا الموت بالطباع إذ من مات يستحيل أن يرجع إلينا.

والحديث عن الموت في شعر المتنبي أخذ حيزاً كبيراً من اهتمام الباحثين فخشينا من إطالة الحديث الممتع، أن يخرجنا عن موضوعنا الرئيس، الذي يركز على قراءة القصيدة المقدمة قراءة نقدية تحاول أن توفق بين ما توصل له القدماء وما قاله النقاد المحدثون.

إن تلقه لا تلق إلا قسطلا *** أو جحفلا أو طاعنا أو ضاربا

أو هاربا أو طالبا أو راغبا *** أو راهبا أو هالكا أو نادبا

يُظهر هذا جمال السبك في السبر والتقسيم عند العرب، حيث يضيف الشاعر في وصف ممدوحه في حالة حربيه، ويقول أبو العلاء شارحا الأبيات: "...الجحفل: العسكر، وسمي به لكثرة الخيل فيه. والقسطل: الغبار. والنادب: المتفجع على أمر وقع فيه."⁴⁴

فالشاعر يصف الممدوح بتموقعه في هذه الحالات السابقة أي أن من يلق الممدوح في الحرب لا يلقه إلا غبار لشدة تحركه في المعركة، أو عسكرياً لأن الممدوح يساوي جماعة لقوته وبسالته، أو نادباً إلى القتال وداع إليه.

أما ما ذهب إليه الواحدي وغيره من أن الأوصاف في البيت الثاني قد يقصد بها الممدوح حيث قال:

"يجوز أن تكون هذه أحوال الناس معه فإذا لقيته لقيت هؤلاء أو بعضهم ويجوز أن تكون هذه أحوال الممدوح تلقاه هاربا من الدنيا وطالبا للعلي وراغبا في المكارم وراهبا من الله تعالى وهالكا بمعنى مهلكا كقول العجاج، ومهمة هالك من تعرجا، ونادبا من يبارزه من الندب."⁴⁵

ربما يُلاحظ في التقدير السابق تكلفاً في الشرح يصعب تقبله، فالشاعر ظاهراً يصور المشهد في ساحة المعركة عارضا تلك الصفات التي تعبر عن شجاعة تليق بالممدوح، مُلبساً كل صفات لا تليق به وتتضاد مع ما سبق بعده في الميدان، كالهرب، والندب، أما الرغبة فهي موجهة لمن يأتيه يسأله أو يستدر كرمه، لأن الصورة بدأت بطلب الشاعر: "سل عن شجاعته، وزره مسالماً وحذاري ثم حذاري منه محارباً".

وواصل في تصوير المشهد في كلتا الحالتين أي حالة الحرب والسلام، فكل صفات الشجاعة والبسالة والكرم هي في حق الممدوح وكل صفات الجبن والهروب والتولي والرغبة في العطاء هي موجهة للطرف الآخر الذي يواجه الممدوح سائلاً أو منازلاً.

وإذا نظرت إلى الجبال رأيتها *** فوق السهول عواسلا وقواضبا

وإذا نظرت إلى السهول رأيتها *** تحت الجبال فوارسا وجنائبا

43/ناظم عودة، نقص الصورة، تأويلات بلاغة الموت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2003، ص: 78
44/أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة الشاملة، ج1، ص: 95

45/الواحدي، شرح ديوان المتنبي، <http://www.alwarraq.com>

الشاعر لماح ويعي تطلع العظماء ومكامن سعادتهم إذ هو خبير بعقلية القادة، حين مال إلى إبراز ما يحتاجه الممدوح نائياً عن ذات الممدوح إلى مدح ما يتعلق بالممدوح فأبرز جيشه واصفا إياه بالضخامة والكثرة، مدركاً أن القائد العظيم يعتبر جيشه من صنيعته، لذا تجده شديد الارتباط بجيشه لأنه سبب فخره ومصدر قوته.

لقد أدرك المتنبي هذا الأمر ولعب على هذا الوتر، فبادر في مدح الجيش واصفاً إياه بقوله: " فإذا نظرت إلى الجبال رأيتها رماحاً وسيوفاً"⁴⁶ مشيراً إلى كثرتهم وكثرة عتادهم معداتهم الحربية، فهم يغطون الجبال والسهول. والنقد الحديث يدل على أن صفة الثناء محببة للنفس عامة ولكن هناك من لا يود رؤيتها ظاهرة في قول مادحة حتى لا تستقلها المسامح وتميل نفسه رضا حين يراها ظاهرة فيما له صلة به وهذا ما أدركه المتنبي وأجاده.

وعجاجة ترك الحديد سوادها *** زنجاً تبسم أو قذالاً شانبا

نجد في هذا البيت "سجدة شعرية" -إن صح التعبير- حيث يرتقي أبو الطيب في تشبيه موغل في التخيل والشاعرية عن جيش ممدوحه وعظمته وكثرته، فيفترض الشاعر مشهد الجيش ورؤيته من أعلى، ليعبر عنه بتشبيه طريف ربما لم يسبق إليه، وقد نالت هذه الصورة نصيباً وافراً من ثناء الأقدمين، حيث يقول المعري في معرض حديثه عنها "القذال: قذالان، وهما ما اكتنفا القفا من يمين وشمال. يقول: رأيت عجاجة. جعل سواد تلك العجاجة الحديد كأنها زنج أسود تبسم، أو قذالاً قد شاب. شبه لمعان السيوف في سواد الغبار، كتبسم الزنجي حين يبدو بياض أسنانه من تحت سواده، أو بقذال قد شاب، فيلوح الشيب في وسط سواد الشعر وهو تشبيه عجيب."⁴⁷

عندما نعمن النظر في هذا البيت تملكنا الدهشة و نزداد تأكيداً من عبقرية الشاعر ومن تحضيره الجيد للقصيدة وتمعنه واستفادته من كل مكونات الكون الذي يعيشه، فالشاعر يستثمر كل مكونات الحياة في تشكيل صورته الشعرية فيورد كل التفاصيل الدقيقة، ويكتشف علاقات بين أشياء لم يكن يتسنى لغيره أن يكتشفها، مثل علاقة الشيب بجيش عظيم. وعلاقة أسود اللون وهو يتبسم بجيش جرار، إنه الشعر والشعر وحده، هو الذي يستطيع أن يبني لنا هذه العوالم ويكتشف لنا هذه العلائق بين أشياء ندركها جميعاً ونعرفها، ولكن اكتشاف الروابط بينها أو بالأحرى خلق روابط خيالية أو افتراضية بينها، هي سر الموهبة والعبقرية الشعرية.

فكأنما كسي النهار بها دجى *** ليل وأطلعت الرماح كواكبا

قد عسكرت معها الرزايا عسكراً *** وتكتبت فيها الرجال كتابا

على نسق الثناء يتماهى الشاعر في مدح جيش الممدوح، عبر رسائل وطرق هي أقرب إلى التحذير من مواجهته ومقارنته، ولعله الأمر الذي يصادف قبولا كبيراً في نفس القائد العظيم، لأن الشاعر في هذه القصيدة يدغدغ مشاعر النشوة لدى ممدوحه حينما أطراه وفي نفس الوقت حذر الآخرين من بطشه وبسالته وشجاعته -كما سبقت الإشارة إليه- في عملية صناعة إعلامية -بالمفهوم الحديث- فمدح جيشه وحذر الآخرين من قوته وكثرته، خاصة عندما نظرنا إلى السياق التاريخي الذي قيلت فيه القصيدة، فإننا نلاحظ أنه كان سياقاً صدامياً، تنتاحر فيه الدويلات الإسلامية وتتقاتل على النفوذ، وبسط السيطرة على ما أوتي لها من أراضي ومدن. وحين يجد أي قائد دعاية كهذه ومن شاعر كهذا تحذر الآخرين بهذا الأسلوب الفائق من جيشه، فإن الأمر لا محالة سوف يجد في نفس القائد مساحة ومتسعا للرضا والقبول.

"فكأنما كسي النهار بها دجى..... البيتين" يقول المتنبي أن كتائب هذا الجيش لكثرتها تحجب الشمس عن النهار فيتحول النهار ليلاً مظلماً، وتتحول رماح الجنود إلى كواكب في هذا "الليل الكتابي المصطنع" ويواصل حملته الدعائية والتحذيرية من هذه الكتابات التي حولت النهار إلى ليل بكثرتها وكثرة ما تثيره من غبار، فيعطي لليلها معنى رمزياً بعد أن أسبغ بمعناه الطبيعي المظلم، فيضيف "قد عسكرت معها الرزايا....." يقول بأن المصائب والرزايا عسكرت مع هذه الكتابات لشدة بطشها وتنكيلها بأعدائها.

46 نفس المرجع والصفحة

47 أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة الشاملة، ج1، ص: 96

أسد فرائسها الأسود يقودها * أسد تصير له الأسود ثعالبا**

يعمد المتنبي هنا بذكاء وهو يصف جنود الممدوح فيصفهم بالأسود التي تتخذ من الأسود فرائس ويصف أعدائهم بالأسود أيضا وهنا لفظة ذكاء، لأنه كلما كان عدوك الذي هزمته قويا كنت أنت أقوى وأفزع. فاضطر المتنبي لمدح عدو ممدوحه حتى يجعل من هزيمة ممدوحه لهم ذات قيمة وأهمية. ويضيف المتنبي أن كل هذه الأسود من كلا الطرفين (جنود الممدوح المقترسة، وأعدائهم المقترسة) تتحول إلى ثعالب عند مواجهة الأسد الأكبر والبطل الأوحده الذي يتمثل في الممدوح.

في رتبة حجب الوري عن نيلها * وعلا فسموه علي الحاجبا**

ويعود المتنبي إلى غرضه الأهم والأساس وهو التركيز على شخص الممدوح بعد أن طاف بنا في أفانين من مدح جيشه، يعود هنا بأسلوب جديد يحاول تبرير وشرح الطريقة التي تفوق بها ممدوحه عن غيره، ويقول أن الرتبة التي بلغها الممدوح حُجب الأخرين عنها، بقدرة قادر، وأن ممدوحه على بأفعاله وأخلاقه، وأنه بهذا العلو وهذا الحب تم اشتقاق اسمه علي الحاجب، ونرى في الأمر مادة حجاجية دسمة، فمع أن القدامى رفضوا الحجاج في الشعر واعتبروا أنه في الخطابة أنسب وأن الشعر إلى التخييل أقرب، أو هكذا يجب عندهم، يقول الجرجاني: "والشعر لا يجب في النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة"⁴⁸.

ولعل هذا الحديث هنا يرجع بنا إلى سابق حديثنا عن غلبة الذوق والانطباعية التي كانت تسود نقد القدامى، حيث نجدهم هنا يرفضون أن يجتمع التعليل العقلي مع التخييل الحسي، فيخسون الخطابة بالتعليل العقلي - كما سبقت الإشارة - ويقصرون الشعر على التخييل، الأمر الذي لم يعبأ به المتنبي فظل يمزج بين التخييل والركون إلى الواقع العقلي متخذاً من الأمرين سبيلاً لتبليغ رسالته الشعرية، وربما كان هذا سبباً في جودة شعره ورسائلته، وجعل منه مادة صالحة للتناول عبر كل العصور. وتصديقاً لما سبق يقول محمد العميري في معرض حديثه عن الجمع بين التخييلي والعقلي في الشعر: "الشعر قد يقال للتعجب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية وهي المشورية، والمشاجرية، والمنافرية، شأنه في ذلك شأن الخطابة"⁴⁹.

ودعوه من فرط السخاء مبذرا * ودعوه من غصب النفوس الغاصبا**

باستخدام ضمير الجمع للغائب يتألق من جديد بصور فريدة في مدح ممدوحه والرد على مناهضيه، يُظهر ابن منصور قائدا مغوارا وبطلا خارقا وكريما جوادا، وكل هذا أجراه على السنة مناوئيه الذين أطلقوا عليه صفة المبذر: الذي يفسد ماله بالتفريق⁵⁰، فقلب مرادهم عبر سياق الإجابة عما قالوا بقوله: إن بن منصور لم يُدع بهذا إلا لفرط سخائه وكرمه، ولم يطلق عليه الغاصب إلا لشدة قتله وقتكه بأعدائه، ولا زال الشاعر يتكئ على معناه السابق الذي أورده وإن بصفة مجملة حين قال: "سل عن شجاعته وزره مسالما حذار ثم حذار منه محاربا".

هذا الذي أفنى النضار مواهبا * وعدها قتلا والزمان تجاربا**

يقول بأن ابن منصور قد أفنى ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء يملكها

- 1- النضار: أفناه بالعباء والهباء والتقسيم¹
- 2- الأعداء: أفناهم وأبادهم بالقتل في ساحات المعارك والحرب
- 3- الزمن: ويقصد به الحياة و الفناء هنا يقصد به الاستغراق حيث يصف الممدوح بأنه استوعب كل دروس الحياة واستفاد من كل التجارب، فكأنه يعلم كل ما سيحصل لكثرة تجاربه في الحياة، فلم يعد في الزمن من أمر جديد عليه.

48 علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المطبعة العصرية- بيروت، ط1، 2006، ص: 100
49 محمد العميري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، 1999، ص: 96
50 أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة الشاملة، ج1، ص: 97

الشاعر يدلل هنا على قربه من الممدوح باستخدام ضمير الإشارة للقريب (هذا) ويضع الممدوح في الرتبة التي سبق وأشار إليها "في رتبة حُجِب الوري عن نيلها..." أو قد نقول أيضا "في رتبة حَجَب الوري..." أي دون بناء الفعل للمجهول.

ومخيب العذال فيما أملوا * منه وليس يرد كفا خانبا**

هذا الذي أبصرت منه حاضرا * مثل الذي أبصرت منه غائبا**

تتدفق مشاعر الشاعر في مدح صاحبه ابن منصور بعرض صور مضيئة فاتقة، ليقول إن الممدوح في كل حال له ترداد خيبات عذاله ومناوئيه الذين يتربصون به ويتمنون منه الأخطاء، حيث جرت عادته بأن لا يُخيب الكف التي مُدت إليه.

وفي البيت الثاني عدة قراءات وألوان:

منها : أن الذي أبصرت منه حاضراً هو مطابق لما كنت تسمعه وأنت غائب، وهو تلميح بديع من الشاعر ليُفهم المتلقي ويقنعه أن ليس فيما يقوله مبالغة، وأنهم عندما يلقون الممدوح سوف يدركون أن كل ما سمعوا عنه ثابت مطابق لما رأوه.

ومنها: أن الحضور والغياب متعلق بالممدوح "وابن جنى يجعل الحاضر والغائب حالا للممدوح يقول حضر أو غاب فأمره في الشرف والكرم واحد"⁵¹.

كالبدر من حيث التفت رأيته * يهدي إلى عينك نورا ثاقبا**

كالبحر يقذف للقريب جواهرها * جودا ويبعث للبعيد سحائبها**

كالشمس في كبد السماء وضوؤها * يغشى البلاد مشارقا ومغاربا**

يطالعنا الشاعر هنا بسلسلة من الصور والتشبيهات تبين عن نفس شعري طويل للشاعر، والشاعر في هذه الصور لم يتخل عن الدليل العقلي في محاولة إثباته لتفوق الممدوح، مع أن التخيل الشعري ظل حاضراً وملازماً له في كل صورة يصنعها.

"كالبدر من حيث التفت ريته..." شبه الممدوح بالقمر في عملية تشبيهية تقليدية كالآتي:

- 1- أداة التشبيه: وهي الكاف
- 2- المشبّه: وهو ابن منصور (الممدوح)
- 3- المشبّه به: وهو البدر (القمر) قال ابن منظور: "والبدر : القمر إذا امتلأ ، وإنما سمي بدرا ؛ لأنه يبادر بالغروب طلوع الشمس ، وفي المحكم : لأنه يبادر بطلوعه غروب الشمس"⁵².
- 4- وجه الشبّه: وهو البهاء أولا والجمال ثم في العلوّ والارتفاع، و للبدر منزلة خاصة في الذائقة العربية قديمها وحديثها، وقد يتطلب تفصيل الحيث في هذه المسألة بحثاً مستقلاً لطوله وكثرة ما يمكن أن يقال فيه، ولكننا سوف نمر على الموضوع لماماً لتتضح لنا الصورة أكثر.

فقد مثل القمر "أيقونة" في الشعر العربي قديمه وحديثه، فهذا مجنون ليلي يعطي للقمر معنى الجمال والبهاء حين يصف محبوبته بوقوله:

بَيْضَاءَ بَاكِرْهَا اللَّعِيمِ فَصَاغَهَا ... بِلِبَاقَةِ فَادِقْهَا وَأَجْلَهَا⁵³

51الواحد، شرح ديوان المتنبي، <http://www.alwarraq.com>

52أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، 2003، ج2، ص: 36

بينما نرى الفرزدق يذهب بالقمر والبدر مذهب المفاخرة بعيداً عن الجمال الخَلقي متجهاً إلى كمال الشرف وعزة النسب حيث يقول:

كم من أب لي يا جرير كأنه ... قمر المجرة أو سراج نهار

ورث المكارم كابرا عن كابر ... ضخم الدسيعة يوم كل فخار⁵⁴

بينما نجد الشاعر هنا أعطى الممدوح كل ما يمكن أن يوصف به القمر من صفات، حيث جمع بين ما ذهب إليه الفرزدق والمجنون مما عرضناه سابقاً، أما في العصر الحديث فإننا نرى توسعاً ملحوظاً في رمزية القمر خاصة عند السياب، ونزار قباني، والماغوط، قد لا يتسع المقام لبسطها⁵⁵.

ويواصل المتنبي عمليته التصويرية، فبعد صورة القمر الذي أراد من ورائها الاستغراق وشمولية الصورة الإيجابية لممدوحه وقد ألمحنا لشيء من هذا، وعن محوريتته في الثقافة العربية وكثرة استعماله عند الشعراء؛ يطل علينا في بيته الموالي بتشبيه غير مألوف، خاصة في وجه الشبه الذي أبان عنه الشاعر عمداً، فعند تمنعنا في هذا التشبيه ندرك تماماً تدفق وشمولية ثقافة الشاعر وتوسعه في العلوم حين شبه الممدوح بالبحر و متمماً في بيان وجه الشبه حتى لا يبقى البحر هنا تقليدياً أو متناولاً كما عند غيره من الشعراء، فاستمر في بيان وجه الشبه "... يبعث للقریب جواهر، جوداً، ويبعث للبعید سحائباً." وفي هذا توافق مع العلم الحديث بشأن تكون السحب.

إن ما يصبو المتنبي لبيانه هو أن ابن منصور له نفع عمّ القريب والبعيد، ولكن مكن الجمال جاء في وجه الشبه بين الممدوح والمشبه به البحر، حيث يرى في البحر مكنماً للجواهر، ينهل منه الغواصون، كما أنه منهل تنهل منه السحب، التي تسوق ماءها إلى الصحراء لتغيثها، فأوصل الشاعر الصورة بأسلوب شاعري ينم بأنه اطلع على ظاهرة "التبخّر" الفيزيائية، من خلال انشغال الشاعر بالمطالعة والتأمل، الأمر الذي أعطاه هذه الثقافة العالية التي ساهمت في تعزيز الموهبة الشعرية المتقدمة لديه.

ثم يواصل شاعرنا المسير في صوره وتشبيهاته البديعة، ليعرض لقارئه وسامعه تشبيه الثالث ضمن سلسلة التشبيهات المتتالية حيث يقول:

"كالشمس في كبد السماء وضوؤها *** يغشى البلاد مشارقاً ومغارباً"

على نفس النهج التقليدي الذي بدأ به في استخدام أدوات التشبيه التام، من مشبه، ومشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، -كما سبق وبيناه- فبعد استخدامه للقمر والبحر يطالعنا الآن بالشمس، ليشبه بها الممدوح، والشمس لا تقل أهمية عن عناصر الطبيعة السابقة (القمر، البحر)، إن لم تكن أهم منها، في الثقافة العربية، يقول الجاحظ، في معرض حديثه عن تسمية العرب بالشمس: "... ويسمون ببيرج ولا يسمون بفلك، ويسمون بقمر وشمس على جهة اللقب، أو على جهة المديح. ولم يسموا بأرض وسماء وهواء...، وهذه الأصول في الزجر أبلغ⁵⁵."

وقد وصل الأمر بالعرب في الجاهلية أن عبدوا الشمس، وما اتصل بها من كواكب ومجرات، ولعل الأمر يعود إلى تأثرهم بالحضارة في سبأ، فقد حدثنا القرآن الكريم عن عبادتهم للشمس، يقول جل من قائل: "إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ (23) وَجَدْنَاهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ."⁵⁶

53 يحيى بن علي التبريزي، شرح ديوان حماسة أبي تمام، دار الكتب العلمية، 2000، ج2، ص: 69
54 أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقانض جرير والفرزدق، تحقيق: محمد إبراهيم حور- وليد محمود خالص، المجمع الثقافي أبو ظبي، 1998، ج2، ص: 502
55 أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، كتاب الحيوان، حاشية، محمد باسل عيون السق، دار الكتب العلمية-بيروت، 1998، ص: 214
56 سورة النمل الآيتين 22 و 23

وقد نلحظ رمزية الشمس عند العرب في أسمائهم، كعبد شمس، امرئ شمس، عبد شارق، وغيره.

وهذا قد يدل على أهمية الشمس في العقليّة العربيّة التراثية قبل الإسلام، وقد أورد بن منظور في معرض حديثه عن الشمس وعبادتها حديثاً طويلاً يقول فيه: الشمس صنم قديم وعبد شمس بطن من بطون قريش، ويقول ياقوت إن (شمس) صنم كان لبني تميم، وكانوا يسمونه الآلهة، الأمر الذي يعطينا دليلاً قاطعاً لعبادة العرب للشمس، حيث تقول مية بنت أم عتبة بن الحارث، (ويروى البيت لغيرها):

تروحنا من اللعاب عصرأ فأعجلنا الإلهة أن تؤوبا⁵⁷

لكن أبا الطيب رغم وعيه التام بالشحنة الدلالية والرمزية التي يحملها المشبه به بيّن وفصل في وجه الشبه بين الممدوح والشمس، حيث قال إن ضوء ممدوحه يغشى (أي يعم) البلاد مشارقاً ومغارباً، أي بمعنى أن الممدوح على وارتفع بأفعاله وخصاله، فأصبح بمزلة الشمس العالية التي عم ضوءها البلاد، فهو (الممدوح) عم نفعه كل الناس، وقد أورد المتنبي هذا المعنى أكثر من مرة، في هذه القصيدة لكنه، في كل مرة، يورده في قالب مختلف، وكأنه يريد، للمفهوم أن يترسخ لكثرة ما استخدم له من أدوات في الإبانة والتصوير، أو كأنه سمع مقولة أودونيس السابقة الذكر، والمعنى الذي يريد ترسيخه هو أن ابن منصور يعم نفعه كل قريب وبعيد، سواء عبّر عنه بالبدن الذي يراه كل الناس على اختلاف أماكنهم، أو بالبحر الذي يهب الغواص داخله الدر ويهب من في الصحراء والأرض البعيدة سحياً، تهبه الغيث، أو عبّر عنه بالشمس التي يعم نورها كل الأرجاء وبذا يكون قد جمع بين البعدين علواً ونزولاً متمثلاً في البدرين علواً وفي البحر نزولاً.

أمهجن الكرماء والمزري بهم *** وتروك كل كريم قوم عاتبا

يواصل الشاعر نثر معانيه في مدحه لصاحبه وبصور مختلفة، حيث تبرق الآن صورة أخرى وهي أن الممدوح "هجن" الكرماء، وأزرى بهم، حين فاقهم بمناقبه ليركهم هجينين، أي لم تعد أنسابهم شريفة رغم شرفها، ونقص بهم الممدوح رغم كبر مقامهم، فالتهجين الذي جاء به الشاعر هنا يقصد به التنقيص وزاد الأمر تفسيراً حين جاء بالازدراء كي لا يذهب المتلقي إلى أي معنى آخر.

شادوا مناقبهم وشدت مناقبا *** وجدت مناقبهم بهن مثالباً

يريد الشاعر أن يبيّن تفوق وتفرد الممدوح، فبعد أن قارنه بالقمر والبحر والشمس، أراد أن يبين الفرق الكبير بين الممدوح ونظرائه من الكرماء الآخرين، فقال أنه "يهجنهم" و"يزري" بهم، وفي إطار المناظرة الحجاجية بين الممدوح والكرماء الآخرين.

فإذا نظرنا إلى ما يراه رواد النظرية الحجاجية الحدائين نرى الأمر منطبقاً تماماً على بيت المتنبي السابق وأبيات أخرى في نفس القصيدة، فيرى "ديكروت" ducrot -الذي تعتبر نظريته الأكثر حداثة في هذا الموضوع- أن الخطاب في أساسه "بنية نصية"، وهنا يكون التركيز على الجوانب اللغوية فقط. وذلك بالحديث عن الأدوات اللغوية التي تلعب في النص دوراً حجاجياً، وهي المفردات، الظروف، الأسماء.... إلخ.⁵⁸

انطلاق مما أشار إليه أهل الحجاج في شأن الروابط التي عن طريقها تتبين بعض خصوصية الأبعاد الحجاجية؛ مثل: (لكن، وإذا، والفاء، وبسبب)⁵⁹.

57 كمال فواز أحمد سلمان، الشمس في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير) نوقشت 2004/09/26، ص: 65
58 يمينية ثاني، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل العدد الثاني، مايو 2007، ص: 286.
59 بوشخة خديجة، الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي مقارنة تداولية (رسالة ماجستير)، نوقشت 2010/06/30، بجامعة وهران-الجزائر، ص: 29

سنحاول أن نتتبع أهم الروابط المشار إليها في أبيات المتنبي والتي تُعكس عن طريقها بعض الأبعاد الحجاجية التي نحسب أنها تحقق تقاطعات إجرائية مع النظرية الحجاجية الغربية.

إن المتنبي يستخدم هنا معظم العناصر اللغوية من أجل توجيه دلالات الكلام، لأن هذه العناصر هي التي تمثل العلاقة الحجاجية بين المقدمات والنتائج، فالشاعر في هذا البيت السابق يوجه المتلقي نحو نتائج يريدها هو، ويقصدها، ويحملها بالروابط الحجاجية الظاهرة أو الضمنية، ويترك للمتلقي عملية الاستنتاج.

فالشاعر يقول إن الكرماء لما شادو أي رفعوا مناقبهم والمناقب هي الأفعال الحميدة ورفع الممدوح مناقبه، أصبحت مناقب الكرماء الآخرين مثالب أي مخازي، وذلك لسعة البون بين ما يفعله الممدوح وما يفعله الكرماء الآخرون.

لبيك غيظ الحاسدين الراتباً *** إنا لنخبر من يدك عجائباً

في جوابٍ افتراضي على نداءٍ افتراضي آخر، يجيب المتنبي نداء الممدوح واصفاً إياه بغيظ الحاسدين الناقلين "نصب لأنه منادى مضاف. ونصب الراتب؛ لأنه نعت له، والراتب: الثابت ونخبر أي نعلم، ونرى ونجرب فنعلم."⁶⁰

فالشاعر يخبر ويتعهد بإخباره عن عجائب الممدوح، من تبارٍ ومنافسة بين كفه في العطاء والجود، ورمحه وسيفه في القتل والتنكيل بالأعداء، ومن عجائب أخرى في عموم نفعه للقريب والبعيد والحاضر والغائب، ومن عجائب في الفرق الشاسع بين مناقبه ومناقب الكرماء الآخرين، الذين أصبحوا يحسدون الممدوح الذي أصبح يشكل لهم غيظاً، وهاساً، لعجزهم عن مجاراته، في عجائبه التي يصنع.

تدبير ذي حنك يفكر في غد *** وهجوم غر لا يخاف عواقباً

من بين العجائب التي يتصف بها الممدوح و يحدثنا عنها الشاعر، إضافة إلى كل ما سبق من متناقضات جمعها الممدوح، يضيف الشاعر مفارقة عجيبة ضمن عجائبه التي وعدنا بها قبل قليل، فيقول: إن الممدوح جمع بين متناقضات عجيبة، فهو محنك مجرب، متأن في تسيير الشؤون وتدبير الأمور، وقد سبق أن نوّه بتجربته في قوله:

"هذا الذي أفنى النصار مواهباً وعده قتلًا والزمان تجاربا"

فالحنكة هي التجربة⁶¹، فالمتنبي يخبرنا بهذا الأمر العجيب الذي يتصف به الممدوح، والمتمثل في جمعه بين هذه المتناقضات الكثيرة، فهو حكيم مجرب محنك في التدبير والتسيير، وحين تتحتم المواجهة نجده يهاجم العدو هجوم غر أي عديم التجربة وحديث السن، الذي لا يقدر عواقب الأمور، وهو نوع من جمال وصف الشاعر لمدى شجاعة الممدوح الذي لا يهاب شيئاً ولا يفكر في شيء حين يهاجم في الحرب، وهو نفسه الحكيم المتأن المحنك الذي أفنى الزمان بتجاربه،

وعطاء مال لو عده طالب *** أنفقته في أن تلاقي طالباً

يوصل الشاعر في سلسلة إخباره عن هذه العجائب التي يتصف بها الممدوح، فيطل علينا بعجب جديد، حيث يقول:

"وعطاء مال..... إلخ" فقد "روى: عطاء رفعاً ونصباً"⁶² فحين نقول بالرفع على أساس أنه خير لمبتدئ محذوف، وحين نقول بالنصب على تقدير أنه مفعول مطلق لفعل محذوف نقره ب"يعطي".

60 أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة الشاملة، ج1، ص: 98

61 نفس المرجع والصفحة

62 نفس المرجع ص: 98

فالشاعر يقول أن الممدوح جعل من العطاء هوية يحب ممارستها، حتى أنه لو لم يجد من يطلب منه المال، لأنفق ماله حتى يجد من يطلبه، فكأن العطاء غاية للممدوح المطلوب وليست للسائل وطالب العطاء، فالمتنبي ضمنياً يعرف لنا الكرم من خلال تعريف ممدوحه، فالكرم في فلسفة المتنبي لا يختلف كثيراً عنه عند ابن الرومي حين عرف الكريم بقوله:

"ليس الكريم الذي يعطي عطيته على الثناء وإن أعلى به الثمنا

بل الكريم الذي يعطي عطيته لغير شيء سوى استحسانه الحسناً"⁶³

فالمتنبي أراد لنا أن فهم مفهوم الكرم عنده، من خلال وصفه لكرم الممدوح (ابن منصور)

خذ من ثنائي عليك ما أسطيعه *** لا تلزمني في الثناء الواجبا

فلقد دهشت لما فعلت ودونه *** ما يدهش الملك الحفيظ الكاتببا

عندما شارف الشاعر على ختام قصيده أراد أن يبث رسائل موعلة في الحكمة و الشاعرية كعادة شاعرنا العظيم، فقال معتذراً للممدوح وهو يهديه ما جادت به القريحة في مدحه: "خذ من ثنائي عليك ما أسطيعه ... البيت" فقصر "ثنائي" لضرورة الوزن، وخفف أسطيعه، جوازاً للتخفيف، وللمتنبي مع اللغويين والنحاة حرب وسجال لا يتسع المقام لبسطه، وبالعودة للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر فإننا نستخلص منه ما يلي:

- أ- تقديم الشاعر لمدحيه راجياً قبوله من الممدوح
- ب- اعتذار الشاعر عن التصير في مدح الممدوح وعدم استطاعته الإحاطة به
- ت- الرد الضمني على من يقول بمبالغته في هذا المدح بهذا الاعتذار
- ث- الزيادة في مدح الممدوح بكل ما سبق وبصورة أخرى يختم بها معتذراً عن هذا القصور، بأنه يبهر الملائكة الحفظة الكاتبين، نظراً لكثرة هذه الصفات وتناقضها وتنافرها من أجل أن تتكامل وتتحد في تشكيل هذه الشخصية الفريدة العجيبة عند الممدوح (ابن منصور).

وفي الأمر توفيق - حسب وجهة نظرنا- في حسن الختام.

وقفات مع النص....

نحاول في هذه الفقرة الأخير من بحثنا أن نتوقف عند بعض المحطات المختلفة في النص السابق، مبدئين وجهات نظر مختلفة عند القدامى والمحدثين في الموضوع:

- أ- الرمزية الحرفية: "أسد فرانسها الأسود يقودها أسد تصير له الأسود..... البيت" وقوله أيضاً: "الناهبات الناهبا"، "الناعمات القاتلات، المحبيات... البيت"، "أوجدني فوجدن حزنا واحدا... البيت"، "..... غدوت أمشي ركبا"، "..... دماً وعرفاً..."، "إن تَلَقَهُ لا تَلُقَ إلا جَحْفَلاً أو قَسْطَلاً أو طاعناً أو ضارباً أو هارباً أو طالباً أو راغباً أو راهباً أو هالِكاً أو نادباً"
- يرى البلاغيون القدامى أن الاهتمام يجب أن ينصب من لدن الشاعر على ما يحق المتعة الموسيقية والأثر الدلالي، وبذلوا في ذلك مجهودات معروفة وكبيرة في القعيد والشرح حول هذا الموضوع لا يتسع المقام لبسطها، ثم جاء بعض المحدثين وأثروا تلك الجهود القديمة وطوروها وأخذوا عليها ما أخذوا، لكن النظرة العامة هي أن البلاغيين واللغويين العرب اهتموا بدلالة الحرف الذاتية وبقيمته داخل التركيب، وتأتي فصاحة الكلمة تبعاً لذلك⁶⁴.

63عباس محمود العقاد، ترجمة ابن الرومي، دار كتابي-القاهرة، 2012 ص:308
64محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة-الدار البيضاء، 1989، ص: 32

ويرى بعض الباحثين الغربيين أن الأصوات تملك بعض الدلالة نظراً لخصائصها الطبيعية والصوتية خاصة، ونظراً لتداعي المتشابهات التي تضاف إلى تلك الخصائص كما يرون أن هذا أن المنجر الشعري يحاول بوعي أو بدونه مقارنة تلك المصادفة، وتحديد ذلك الاعتباط منمياً تردد الأصوات الملائمة لمضمونه⁶⁵. وفي إطار نظرة متأنية حول الرمزية الحرفية عند أبي الطيب في هذه القصيدة، نلاحظ باختصار أن الشاعر استعمل "التكرار"، و "تقليب الحروف" و "التصريح" و"التجنيس" استخدم كل هذا بوعي أو بغير وعي من أجل إحداث اللذة الموسيقية من جهة ومن دون إهمال المعنى الجمالي من جهة أخرى ولعله الأمر الذي أهل الشاعر "ليملأ الدنيا ويشغل الناس".

المدرک لشعر الشاعر عامة والواقف على هذه القصيدة بشكل خاص يجد فيها ما يروق ويغري الباحثين المهتمين بالشعر على اختلاف مجالاتهم واهتماماتهم، فالراني للجوانب الصوتية، والمعجمية، والصرفية، والنحوية، والسنانة، والأدبية، والنقدية سيفيء بحمل وافر. ولعل فيما سبق من هذه الدراسة من إثارة لعدة تساؤلات أثارها لحمل الباحثين والمهتمين بهذا المجال لإبراز المزيد؛ حيث أن الدراسة هذه (كما أشارت سابقاً) لا تعد بالنتائج بقدر ما تعد بالمساءلة والتحليل، علماً تضيء الفجاج على أسئلة وتساؤلات لم تفي بها هنا لمحدودية ضوابط النشر والتحكيم.

ب- الإيقاع:

لا مرأ أن مستوى الإيقاع الشعري تابع للتجربة الشعرية، والمخاض الذي عاشه النص الشعري أثناء الولادة، فقد يثور إيقاع النص في أغراض مناسبة لذلك، مثل الفخر والحماسة، وغيرها، وقد يكون الإيقاع هادئاً مطمئناً يوحي بالسلامة وما يناسب ذلك الهدوء، وقد يحمل الإيقاع في طياته دموع الحزن والبكاء والكآبة، وقد تحمل القصيدة الواحدة عدة إيقاعات تبعاً للموضوعات التي تتناولها تلك القصيدة،

الإيقاع بصفته بنية نمطية:

لقد بادر العرب في التفريق بين الإيقاع والنظم عن طريق الخليل بن أحمد الفراهيدي – لكن هناك من يرى أن لا فرق بينها وأن الإيقاع هو مجموعة التفعيلات داخل البيت الواحد؛ أو أنه يمكن للشاعر أن ينتقل بين تفعيلاته إذا ما أراد أن يجد الفسحة التي يتيحها له الشعر الحر بعدم التقيد بنظام البيت والانتقال إلى نظام التفعيلة وهو أمر معروف عند المهتمين بالشعر.

لكن القائلين بالترادف الضمني بين الإيقاع والنظم وبناءً على تجاربهم النظرية التي خاضوا أو اطلعوا عليها في لغات أخرى، حدا بهم الأمر إلى التقسيمات في المستويات التالية:

1. المستوى الأول: يعتمد الإيقاع فيه على نظام المقاطع؛ ويدعى بالإيقاع الكمي.

ونمثل له بمثال في قصيدتنا من قول الشاعر على سبيل المثال

المُهَيَّبَاتُ عُوْلُنَا وَفُلُوبُنَا وَجَنَابَتُهُنَّ النَّاهِيَاتُ النَّاهِيَا

النَّاعِمَاتُ الْقَائِلَاتُ الْمُحِيَّيَا تِ الْمُبْدِيَاتُ مِنَ الدَّلَالِ غَرَائِبَا

فإننا نرى أن المقطع المكون من بيتين يحمل نظاماً إيقاعياً واحداً، ويوجد نظير هذا في النص وله ظهور وتقرّد وجمال.

2. المستوى الثاني: وهو الإيقاع الكيفي، كون الإيقاع يقوم على النَّبْرِ في الجُمَل، وربما في الكلمة الواحدة.

مثل قول الشاعر:

أَوْحَدَنِّي وَوَجَدَنَ حُزْنًا وَاحِدًا مُتْنَاهِيًا فَجَعَلَنَّهُ لِي صَاحِبًا

نلاحظ أن الإيقاع يعتمد على النبر في الكلمات في هذا البيت، أو حدندي، حزناً، واحداً ... وهكذا دواليك ينتشر النبر بين كلمات النص.

3. مستوى التنغيم: ويعتمد على أصوات الجُمَل، من صعود وانحدار وما شابه.

مثل قول الشاعر:

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى الْجِبَالِ رَأَيْتَهَا فَوْقَ السَّهُولِ عَوَاسِلًا وَفَوَاضِيَا

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى السَّهُولِ رَأَيْتَهَا تَحْتِ الْجِبَالِ فَوَارِسًا وَجَنَائِبَا

فالتنغيم هنا يعتمد على الصعود والانحدار وأمثلته أيضا سائرة في النص بجلاء وهو ما نعتقد أنه يستدعي دراسة مستقلة تخص جانب الإيقاع فيه، وما استفاضتنا –النسبية- في الحديث عنه إلا من أجل فتح الآفاق أمام تساؤلات جديدة.

الإيقاع والوزن والمعنى⁶⁶ ...

لقد عمدت الدراسة إلى إعطاء إضافات هامشية حول العنوان الفرعي أعلاه، لأن التفصيل فيه –على أهميته- لا يدخل ضمن صميم ما تسعى له هذه الورقة بحكم قيود النشر، إلا أن وقفة البحث هنا لإعطاء أمثلة من النص حول هذه القضايا مستعرضين ما دار فيه أو ما أسعفنا به البحث من آراء للقدامي والمحدثين فيه. يتكون الشعر من التداخل بين التفاعيل والوزن والقافية، مشكلاً كأنثاً غريباً هو من اللغة وليس منها في نفس الوقت، الأمر الذي يعتبره الدارسون خاصة من خواص اللغة، فتراكيب الكلمات فيها وحركات الإعراب المتغيرة دوماً تبعاً لموقع الكلمة ودورها في الجملة وكذلك مخارج الحروف وصفاتها التي تلعب دوراً موسيقياً سبقت الإشارة إليه في محله.

هذا وقد قدم إلينا المتنبي في هذا النص مثلاً، يستعين فيه الشعر بكل جزئياته البسيطة والمعقدة، من أجل إيضاح فكرة أو رسم صورة أو تقريب تشبيه، وأو بالأحرى من أجل ما نطلق عليه "جرعة شعرية" وإنما حين نمعن النظر في النص السابق فإننا سنلاحظ بجلاء "المجهود الإبداعي" الذي قدمه المتنبي في قالب لمأ يزل إلى الآن معينا ينهل منه البحث، الأمر الذي نستبعد أنه لم يكن مقصوداً من قبل الشاعر، فالوزن في الشعر العمودي هو الذي خلق ملامح النص⁶⁷.

إِنْ تَلَقَّه لَا تَلَقَّ إِلَّا جَحْفَلًا أَوْ قَسْطَلًا أَوْ طَاعِنًا أَوْ ضَارِبًا
أَوْ هَارِبًا أَوْ طَالِبًا أَوْ رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا أَوْ هَالِكًا أَوْ نَادِبًا
وكذلك في قوله:

وَمُخَيَّبِ الْعُدَالِ مِمَّا أَمَلُوا مِنْهُ وَلَيْسَ يَرُدُّ كَقَا خَائِبًا
هذا الذي أَبْصَرْتُ مِنْهُ حَاضِرًا مِثْلَ الَّذِي أَبْصَرْتُ مِنْهُ غَائِبًا

نلاحظ في هذه المقاطع وغيرها التنغيم والوقوف عند حركة أو حركتين، أو الحرف الواحد أو الحرفين أو الثلاثة – فقد قام بالتمهيد لفسحة تضي على الصوت امتداداً، ومساحة رحبة للتعاقب، والارتداد، وهذا ما يطلق عليه اللزوميات⁶⁸ حيث يلزم الشاعر نفسه بحركات معينة أو أحرف معينة تزيد ألق القصيدة وتعطيها جواً موسيقياً، يسحر القارئ وربما تساهم في عملية رسوخها في الذاكرة، وقد نذهب في الأمر أبعد من ذلك، فنقول إنه توجد علاقة حتمية بين الوزن والإيقاع والتجربة الشعرية أو ما نطلق عليه المعنى⁶⁹، وقد خاض في الموضوع كثير من الدارسين القدامى والمحدثين. حول هذه العملية التفاعلية بين الساكن والمتحرك، التي يستخدمها الشاعر في

166 الإيقاع: يقول الدكتور محمود فاخوري: "الإيقاع يُقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة.... أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تُمثل وحدة النغمة في البيت – أي توالي متحرك، فساكن، ثم متحركين، فساكن، ثم متحرك، فساكن – لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد"

رابط الموضوع: http://www.alukah.net/literature_language/0/88252/#ixzz4yETEpN7W
الوزن: "هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"

المعنى: ونقصد به التجربة الشعرية حيث يقول الدكتور ممدوح الرمالي: "ويمكن القول: إن خصائص لغة الشعر تتمثل في أمرين؛ أولهما: الخصائص الفنية، وآخرهما: الخصائص التركيبية – النحو والصرف – وتظهر الخصائص الفنية في أمور؛ هي: الخصائص الفنية الشكلية، وهيالوزن والقافية، وهمايمثلانالإطار الخارجيللقصيدة، والمضمونالداخليوهو مايسميهالدارسون: "التجربة الشعرية"؛ أي: الربط الفني بين الشكل والمضمون في إطار لغوي تُظهر فيه قدرة الشاعر على الإبداع وموهبته

في التأليف والإنشاء الفني [في التحليل العروضي؛ للدكتور ممدوح الرمالي، ص: 87.

67 سعيد محمد خالد، أدب الكتابة وفنونها، الجندرية للطباعة والنشر، 2015، ص: 145.

68 ينظر: إبراهيم أبو طالب، في علم العروض والقافية، دار المنهل، 2017، ص: 154.

69 مصطفى عطية جمعة، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار المنهل، 2015، ص: 44.

أغراض متعددة، وأساليب متعددة فتتلون بلونه وتتقلب مع تقلبه لكنهم رغم ما أعطوا للمسألة من عناية فائقة لم يهتموا - أو إن صح التعبير - لم يهتموا كثيراً بقضية احتواء القالب الوزني المعين لتجربة معينة، أو معنى معيناً - على حد تعبيرنا السابق - أي أنه تكون لكل مشاعر مدرجة داخل (معنى/ تجربة) معين "خلطة" في الإيقاع معينة تلائم تلك التجربة التي خاضها وعبر عنها، فعندما يكتب الشاعر في الفخر والمدح فعليه أن يختار ما يلائم تلك التجربة من الألفاظ والتراكيب والحروف، الأمر الذي يؤدي به إلى اختيار بحر أيضاً يلائم التجربة، وإشارات النقاد القدامى في هذه المسألة كثيرة، وإن كانت على استحياء من حيث العمق - إلا أنه لا يمكن إنكارها لكثرتها في كتبهم. ومنها على سبيل المثال قول حازم القرطاجني: "لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن، اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها.... ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير - وجب أن يحاكي الشاعر تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء.... فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن أطراد، وللخفيف جزالة ورساقفة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليباً مع رشاقفة، وللمرمل ليلاً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين، كان أليق بالثناء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر."⁷⁰

أما النقاد المحدثون فقد خاضوا في هذا الموضوع كثيراً،⁷¹ وتوسعوا فيه وأفردوا له فصولاً في كتبهم بل وكتباً مستقلة، تُعنى بعلاقة الوزن بالمعنى أو ما يدور في فلكها من قضايا وظواهر. وقد اختلفوا في المسألة وتضاربت آراؤهم حولها، فمنهم من وافق الأقدمين في ما ذهبوا إليه ومنهم من خالفهم. فنرى إبراهيم أنيس - في معرض حديثه في الموضوع الموسوم "العاطفة والوزن" - يقول: "يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد 76 مرة في الدقيقة، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد المقاطع."⁷²

ويرى آخرون أن القدامى نظروا إلى موسيقى الشعر كنوع من الترف والتنظيم الخالي تماماً من الشعور أو العلاقة التي تحيل إليه، وذلك رغم كل ما بذل من مجهودات في هذه المسألة، فالقدماء - وفقاً لهذا التصور - لا يعدون الإيقاع سوى زينة للكلام، وعاملاً منفصلاً عن المعنى، "وكان المتعة التي يجدها سامع الشعر، أو العبارات ذات الوزن أو الإيقاع - لا رصيدها من المعنى."⁷³

إن الراصد لكثير مما كتب حول الموضوع قديمه وحديثه، يستطيع أن يخرج بخلاصة هي: أن الغربيين والمحدثين أولوا جهوداً جمة للموضوع تفوق ما أولاه القدامى. لكن لا هؤلاء أثبتوا ولا أولئك نفوا فيما نثروا وسطروا في كتب التراث، لذا امتنعت الإجابة القطعية عند كثير من الباحثين عن كتابة أغراض معينة في بحور معينة خاصة بها حصراً دون غيرها، ولعل مغامرة عبد الله الطيب في الإجابة لم تكن موفقة، لكن من المسلم به أن الوزن له علاقة بالمعنى وأن الإيقاع له نفس العلاقة أيضاً، فالشاعر في حالة الحزن واليأس يختار بإرادته المدركة أو بإرادته الإبداعية اللامدركة وزناً طويلاً، كثير المقاطع، يجعل منه بنراً يصب فيه حمم الشعر البركانية، وقد يكون الشاعر في حالة من الذهول والدهشة لا يريد لها بحراً طويلاً، "فالمفاجأة تطلب بحراً قصيراً يتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد نبضات القلب، ومثل ذلك شعر الرثاء الذي يُنظم ويُقال ساعة الهلع والحزن، فلا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، وأما المرثي الطويلة فأغلب الظن أنها قيلت بعد أن هدأت

70 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، تونس 1966م، ص 265 - 269.

71 ينظر: هشام الشيخ عيسى، براءة النص، دار الكتب العلمية، 2013، ص: 102.

72 ممدوح الرماني، في التحليل العروضي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 2000 م، ص: 90.

73 مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار القلم، 1965، ص 15.

ثورة النفس، وخفت حدة الحزن والهلع، وقد جاءت حماسة الجاهليين وفخرهم من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والثؤدة، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع.⁷⁴

ومن هنا نريد أن نقف على بحر قصيدتنا ومدى ملاءمته مع الغرض الأساس الذي هو المدح والغرض الثانوي في مقدمتها، فقد نظم المتنبي قصيدته الدينارية في بحر الكامل الذي يعتبر من أكثر البحور الشعرية فخامة وذلك لملاءمته لأغراض متعددة من الشعر فهو بحر عالي الإيقاع وترتفع فيه الموسيقى الشعرية وترتقي أكثر من غيره ونرجع ذلك إلى كثرة المتحركات فيه.

فبحر الكامل يتكون من "مُفَاعِلُنْ" ست مرات، في البيت الواحد.

وقصيدة الشاعر التي بين أيدينا هي من بحر "الكامل التام"، ويشكل هذا البحر "أيقونة" خاصة في الشعر العربي بصفة عامة وفي الشعر العباسي بصفة خاصة وفي شعر المتنبي بصفة أخص، فقد سبق وأشرنا إلى كلام القدامى والمحدثين عن تلائم بعض البحور لبعض الأغراض ونزيد الأمر تأكيداً بما أشار إليه الأقدمون والمحدثون في ذلك معطين النص مثلاً على ذلك فيقول ابن سينا: "فاليونانيون كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر، كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة، فمن ذلك نوع من الشعر يسمى: طراغوديا، لهو وزن ملذ، يتضمن ذكر الخير والأخبار والمناقب الإنسانية، ثم يضاف بعد ذلك إلى رئيس يراد مدحه، وكانت الملوك فيهم يُعنى بين أيديهم بهذا الوزن....."⁷⁵

ويقول ابن رشد في نفس الموضوع: "... وإيجاد صناعة المديح يكون تعلمها في الأعراب الطويلة، لا في القصيرة، لذلك رفض المتأخرون الأعراب القصار التي كانت تستعمل فيها وفي غيرها من صنائع الشعر، وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير مركب، ولكن ينبغي أن يبلغ فيها من الطول إلى حد يُستكره."⁷⁶

لكننا نرى حازم القرطاجني يفسر لنا اختيار المتنبي لبحره في مديحته هذه حيث يقول: "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعراب، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما في ذلك الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره...."⁷⁷

وإن غلبة الكامل في عصر المتنبي يفسرها تطور الذوق في العصر العباسي وبحثهم عن الإيقاع في الكلام ولعل الكامل هو أكثر البحور الشعرية تلبية لهذا الغرض وذلك لاحتوائه على أكثر عدد من المتحركات لا يضاهيه في ذلك بحر - كما سبقت الإشارة - ولعل هذا الأمر هو ما حدى بالخليل بن أحمد أن يطلق اسم "الكامل" على هذا البحر الذي شغل حيزاً كبيراً من شعر المتنبي نظراً لعوامل نلخصها في ما يلي:

- 1- المميزات الموسيقية التي ينفرد بها حيث يحتوي البيت فيه على ثلاثين حركة، مما يعطي الإيقاع علواً وصخباً لا يجده في غيره من البحور الأخرى.
- 2- ملائمة البحر لغرض المديح كما أشار إلى ذلك حازم في أكثر من مرة.
- 3- ملائمة البحر للذوق العام في العصر العباسي حيث عرف بحر الكامل ازدهاراً كبيراً في العصر العباسي لم يكن عليه فيما قبله من العصور، ونراه يحتل المرتبة الثانية في مجمل شعر المتنبي حسب دراسة استقصائية لأوزان الشعر في قصائد المتنبي أعدها الدكتور محمد تقي جون حيث يقول: "كتب المتنبي (5578) بيتاً في (323) قصيدة ومقطعة، موزعة على أحد عشر بحراً هي حسب كمية الأشعار في ديوانه الشامل: الطويل:

74 محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي؛ مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1996م، ص: 176.

75 ابن سينا، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، 1990، ص: 30، 31.

76 ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق وشرح محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص: 85.

77 سيد الجراوي، موسيقى الشعر عند أبولو، دار المعارف 1986، ص: 30.

(1536) بيتاً، الكامل (943) بيتاً، البسيط: (837) بيتاً، الوافر (790) بيتاً، الخفيف (509) بيتاً، المنسرح (367)، المتقارب (315) بيتاً، الرجز (159) بيتاً، السريع (60) بيتاً، المجتث (39) بيتاً، الرمل (14) بيتاً⁷⁸.

إذا فالأرقام تبين تقدم بحر الكامل في قائمة الاستخدام، في عصر المتنبي، فبحر الكامل يعتبر الأول في نظم أبي تمام متفوقاً على الطويل، بينما يحل ثانياً في استعمال أبي نواس، والبحري والمنتبي، وقد كان في العصور السابقة بعيداً من صدارة الاستخدامات الشعرية، إذا ما نظرنا إلى شعر جرير و الفرزدق وغيلان ومن قبلهما امرئ القيس وغيرهم فلم يكون الكامل في طليعة البحور التي يستخدمها الشعراء في الوزن، الأمر الذي يفسر لنا بجلاء أن المتنبي كان متماشياً مع متطلبات عصره وذوقه العام⁷⁹.

الخاتمة

في رحلة لم يكتب لها -بحكم طبيعتها- أن تدوم طويلاً طاف بنا فيها المتنبي في أفانينه التي نرجو أن نكون قد وفقنا فيها للوقوف على بعض النقاط، أو القراءات التي يمكن أن نلائم فيها بين ما وقف عليه القدامى من "تخرجات" وما "استنتج" الحداثيون من "نظريات"، في محاولة تسعى لتجاوز "الثابت والمتحول" وحسبنا فيها -إن لم تطف الجديدي- أن تنير الفجاج وتفتح النوافذ البحثية نحو فضاء الشعر العربي الرصين.

ويستخلص من قراءة هذه الدراسة لنص المتنبي مجموعة من الاستخلاصات و التساؤلات نجملها -دفعاً للإطناب- في النقاط التالية.

- **حول إشكالية الحداثة:** حول هذا الموضوع تنهض مجموعة من التساؤلات
- حال حديثنا العام عن الحداثة فإننا نتحدث عن حداثات وليست حداثة واحدة، وحال حديثنا كذلك عن الحداثة في الشعر العربي، فإننا نتحدث -أيضاً- عن حداثات شعرية وليست حداثة شعرية واحدة.
- الحداثة الشعرية رؤية للنص وطريقة في التدقيق وليست مرتبطة بزمن معين، فيمكن أن نصف نصاً بأنه "حداثي" رغم مرور العصور على تاريخ إنتاجه الزمني وكما وُصفت بعض نصوص أبي تمام بذلك في حينها،
- هل يعتبر رفض الحداثة إنتاجاً عن الغموض الذي يصاحبها؟ أم لمعدملاء من طبيعتها الشعرية العربية؟
- هل يكتب الشاعر الحداثي شعره وهو يفكر بلغة غير العربية؟ أم أن تبني الرؤية الحداثية هو ضرورة مواكبة الشعر لتطورات العصر؟
- هل يعتبر رفض الحداثة جموداً وتقديساً للتراث؟ أم رفضاً وممانعة للغزو الفكري الذي تحمله الحداثة؟
- هل تعتبر التعريفات التراثية للشعر جامعة مانعة؟ أم يمكن مساءلتها وإعادة النظر فيها؟
- مادام النقد التراثي يعتمد بشكل كبير في أحكامه -على الذوق والانطباع، وبحكم سيرورة التاريخ وتطور العلوم وتبدل الأدواق والانطباعات، أليس من الحري بنا مراجعة تلك الأحكام ومساءلتها، لا لهدمها وإنما للنهوض بها وإكمال مسيرة الرقي الأمثل اعتماداً عليها واتكاء على مكنونها؟
- **في تحليل النص:** تفوق المتنبي كعادته منذ البداية في كسب ودّ المتلقي، بحسن مطلعته الذي اختاره بعناية وهو بالمناسبة فارس هذا الفن حيث إن معظم قصائده تُبهر بمطالعتها للعامة قبل الخاصة.
- وأبهر حين هياً جواً من الغزل العاطفي الذي لعب فيه الشاعر دور العاشق المحروم، أو اختار لنفسه هذا الدور، ليكسب تعاطف المتلقي، حتى يدخله بحركة موهلة في الذكاء والشاعرية نحو هدفه الأساس، وهو المدح.
- أبان الشاعر عن حكمة وأشرع لنا أبواباً من طول التجربة والخبرة في الحياة، وعن ثقافة عالية واطلاع واسع بعلوم شتى.
- قدم المثل العليا حين عبر عما يجب أن يكون عليه الرجل الشهم الكريم والقائد العربي المغوار من خلال خلعه تلك الصفات التي يودها في الجميع حين خلعها على ممدوحه.

78 محمد تقي جون، أشعار المتنبي واجتهاده في الموسيقى، مؤسسة النور، 2004، رابط الموضوع: <http://www.alnoor.se/article.asp?id=236362>

79 نفس المرجع

- في كل حين يساعد الشاعر أنصاره في إبداء ما يعينهم على جعله في صدارة شعراء العربية حين استخدم مجموعة من التقنيات الإيقاعية والتعبيرية والإيحاءات الثقافية، التي أهلتُ شعر الشاعر للمكانة المرموقة التي يحتلها في الشعر العربي
- البحر الكامل لقي رواجاً في العصر العباسي عامة و احتل مكانا خاصا في شعر المتنبي
- استخدم الشاعر الأساليب الحجاجية : فالمتنبي يستخدم هنا كل العناصر اللغوية من أجل توجيه دلالات الكلام، إذ أن هذه العناصر هي التي تمثل العلاقة الحجاجية بين المقدمات والنتائج، فالشاعر يوجه المتلقي نحو نتائج يريدتها "عن سبق إصرار وترصد مقصدي". لكنه لم يشعر المتلقي بهذا الجموح والترصد من خلال مساعدة تجربته الشعرية الخالدة التي أعانته لمراده دون شعور من المتلقي.
- تمثل الشاعر معظم النظريات الحدائيه، خاصة فيما يتعلق بالإيقاع، بكل أنواعه، وأبان عن حس واضح بالعلاقة بين الوزن والمعنى وكادت التجربة أن تتطرق بأن الشاعر مدرك متقصد لكل هذا.

- في الختام: إن علاقة التراث بالحدائيه يجب أن تكون علاقة اكتمال وتكميل تتاهض وتعايق لا علاقة رفض وصدام ثم ضعف وتشكيك وانهزام، "فالحدائيه الفنية" -وهي التي تعنينا في هذا المقام بشكل أساس- هي تلك التجربة الشعرية التي تُعنى باللغة الشعرية وتستقصيها، منفتحة على التراث، مستلهمة قوتها منه ومستقطبة كل أشكال الممارسة الكتابية والإبداعية، مبتكرة أنواعاً وصنوعاً تعبيرية تُلبي مستوى التساؤل. فالحدائيه ليست عملية ثورة على البني التقليدية وهدم لبناء لخليل، فتلك "عصرنة" شكلية لا تُعنى الحدائيه الشعرية التي نصبو إليها، فالحدائيه "موقف من الحياة والوجود، ورؤية جديدة للمستقبل"⁸⁰.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم أبو طالب، في علم العروض والقافية، دار المنهل 2017.
2. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق وشرح محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1971.
3. ابن سينا، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب 1990.
4. أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، 2003.
5. أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق: محمد إبراهيم حور- وليد محمود خالص، المجمع الثقافي أبو ظبي، 1998.
6. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، كتاب الحيوان، حاشية، محمد باسل عيون السقي، دار الكتب العلمية- بيروت، 1998.
7. أبي البقاء عبد الله العكبري البغدادي، ديوان المتنبي، دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، 1998.
8. أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة الشاملة.
9. أحمد يوسف علي، وميض الفكر دراسات عن مفهوم التراث وطه حسين وشوقي ضيف، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2016م.
10. إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 2013.
11. بوشیخة خدیجة، الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي مقارنة تداولية (رسالة ماجستير)، نوقشت 2010/06/30، بجامعة وهران-الجزائر.
12. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، مطبعة سراس 1985م.
13. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م.
14. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، تونس 1966م.
15. حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، الطبعة الثانية، مطبعة إنفو بفاس 2012.
16. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات 1978.

80 ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات 1978، ص: 91.

17. سعيد محمد خالد، أدب الكتابة وفنونها، الجندرية للطباعة والنشر 2015.
18. سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند أبولو، دار المعارف 1986.
19. شكري عياد، (شوقي وحافظ)، مجلة فصول، الجزء الأول، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982م.
20. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ. دار الحكمة بيروت، 1972.
21. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، طبعة 17، 2001.
22. عباس محمود العقاد، ترجمة ابن الرومي، دار كتابي-القاهرة، 2012.
23. عبد الحي دياب، عباس محمود العقاد ناقداً، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1996.
24. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الساقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، 2017.
25. عصام شرتج، محمد الماعوط وثورة الشعرية بين شعرية والنثر ونثرية الشعر، دار المنهل 2014.
26. علي بن إسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، المكتبة الشاملة، ج1.
27. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المطبعة العصرية- بيروت، 2006م.
28. فالح الحبيبة، الغزل في الشعر الحديث، مؤسسة النور للثقافة والاعلام، 2016.
29. قيس بن الملوح (مجنون ليلي)، ديوان شعره، تحقيق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، 1999.
30. كارلو نيوفيلو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم عويدات بيروت الطبعة الثانية، 1980.
31. كمال فواز أحمد سلمان، الشمس في الشعر الجاهلي (رسالة ما جستير) 2004،
32. محمد العميري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، 1999،
33. محمد بنيس، (الحدائث في الشعر)، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982م.
34. محمد تقي جون، أشعار المتنبي واجتهاده في الموسيقى، مؤسسة النور، 20014، رابط الموضوع: <http://www.alnoor.se/article.asp?id=236362>
35. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص:23
36. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر- الهيئة العامة للكتاب، 2007.
37. محمود فاحوري، موسيقى الشعر العربي؛ مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1996م.
38. مصطفى العلي، مجلة الفرات، العدد، 3637، 2017
39. مصطفى عبد الهادي عبد الله، ظاهرة العدول في شعر المتنبي، منشورات جامعة 6 أكتوبر، ط1، 2010،
40. مصطفى عطية جمعة، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار المنهل 2015.
41. مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار القلم 1965.
42. ممدوح الرماني، في التحليل العروضي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 2000 م.
43. الموسوعة الفلسفية العربية/ معهد الإنماء العربي/ 1986م/ 1/ 457.
44. ناظم عودة، نقص الصورة، تأويلات بلاغة الموت، المؤسسة العربية للطباعات والنشر، بيروت، 2003.
45. هشام الشيخ عيسى، براءة النص، دار الكتب العلمية، 2013.
46. هنري زغيب، لغات اللغة، دار الساقى 2017.
47. الواحدي، شرح ديوان المتنبي، <http://www.alwarraq.com>
48. يحيى بن علي التبريزي، شرح ديوان حماسة أبي تمام، دار الكتب العلمية، 2000، ج2، ص:69
49. يمينة ثاني، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل العدد الثاني، مايو 2007،

النضار: بالضم الذهب، وبالكسر الجمع. وهو جمع نضر، وهو المذهب
زُلِّقْد توسعت رمزية القمر في الشعر الحديث لتشمل الحزن، كما فعلها السياب، وزادت دلالتها توسعا في الحداثة الشعرية
عند نزار، قباني في "خيز وحشيش وقمر وقمر" الماغوط في "حزن في ضوء القمر".
فالقمر عند نزار يرمز به للثهم من التعلق به والشكوى له، وعدم الوقوف بانتظار ما سيهديه القمر لنا، موجها صفعته القوية
إلى كل الترهات المتعلقة به، خاصة بعد "نكسة حزيران" حيث يقول: "ما الذي يفعله فينا القمر؟.. فنضيع الكبرياء، ونعيش
لنستجدي السماء.. ما الذي عند السماء؟ لكسالى ضعفاء.. يستحيلون إلى موتى، إذا عاشنا لقمر".