أمثولة الروح والجسد في شعر أبي الطيب المتنبي
الرؤية والتشكيل

دكتور/ جمال حسني علي يوسف
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن المساعد
كلية العلوم والآداب بشرورة – جامعة نجران

مفتتح الدراسة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان علمه البيان، إظهارا لقدرته وإبرازا لعظمته تجلت قدرته في حبه لهذا المخلوق بمنحه كثيرا من القدرات في التعبير عن كينونته، وصوره في أحسن صورته.

وبعد

الأسباب والدوافع:

من المعروف أن حركات الجسد تعبر عن المشاعر التي يخفيها الفرد، فقد نلحظ إيماءات اليد كوسيلة للتعبير عن نوازع الفرد وأفكاره الداخلية، وبات من المعلوم أن إشارات الجسد لها وظيفة غاية في الأهمية بوصفها وسيلة تعبير بين الأفراد دون أن يتلفظ اللسان، ويمكننا القول أن الإشارة شكل من أشكال الحديث، أعني حديث الحواس عند البشر في حالات الانفعال أو الحركة، فالإيماءة في جميع المواقف تعبير عن الفكر، وقد يستخدم المتكلم الايماءات كدليل على حالات الروح الداخلية من ابتسامة وحزن، وعما إذا كانت هذه الأسارير المنفرجة نابعة من القلب أم أنها خادعة منافقة.

ولقد اتسم شعر المتنبي بالتوظيف الثري للحركات الجسمية، وقدرته الفائقة على جعلها أداة فنية لتوصيل الرسالة الشعرية متضافرة مع اللفظ وبذلك يكون المتنبي قد استخدم الإشارة في تكوين رسالة ناجحة تتوافر فيها عناصر التلقي بينه وبين القاريء في كل زمان وفي كل مكان. ولهذه الأسباب مجتمعة كانت الدراسة وكان اختيار الموضوع .

(*) بحث مدعوم من عمادة البحث العلمي بجامعة نجران، المرحلة البحثية السابعة تحت رقم NU/SHED/١٥/٠٥٨

وقد بذلت محاولات علمية كثيرة من أجل تفسير الإيماءات من خلال حديث الجسد للتعرف إلى تفكير الفرد ومشاعره الداخلية من خلال تفسير تلك الحركات بطريقة علمية مختلفة ومثيرة، تخفي عادة إشارة الفرد الكثير من المشاعر مختلطة من الحب والغش والخداع ولم يكن لدى العلماء في السابق أية فكرة عن تلك الإشارات التي تعبر عن التواصل اللفظي بين الأفراد وبديلاً عنه.

وفي تسعينات القرن الماضي توصل العلماء إلى العديد من الاكتشافات المثيرة حول ما تخفيه تلك الإشارة وما تعبر عنه. واتفق الكثير من العلماء على أن الإيماءات الجسمية واللغة يتزايد ارتباطهما في التعبير عن تفكير الأفراد وهما وسيلة مشتركة عن تلك الإشارات باعتبارهما وسيلتان تساعدان الفرد على التعبير عن أحاسيسه الداخلية.

ويجد الكثير من العلماء أن لغة الجسد بمثابة قناة عينية مجردة ولا يرتاح الأفراد عند قيامهم التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم دون استخدام أصابع اليد والذراع في الكلام ومن ثم فإن هناك تعاوناً بين حركات اليد والذراع والكلام الشفهي الذي يتيح للأفراد التعبير عما بداخلهم. وهي تستخدم في التعبير عندما تعجز الكلمات أن تعبر عن المقصود من المعاني ،فاليد مثلاً تعبر عن العلاقات المكانية والاتجاهات وشكل المدركات الحسية التي يشعر بها الفرد.

وقد يكون من المفيد أن نقول لقد تعددت الشواهد التي تنقل كلام العين في التراث العربي وتباينت أشكالها بين الشعر والنثر، ولم يشر جزء في الجسد الإنساني مثلما أشارت العين في التراث العربي نثره وشعره وحكاياته.

ولقد كان لطبيعة الحياة العربية القديمة أثر كبير فى ظهور ما يسمى بسلوك العين سواء على مستوى اللغة و الإشارة؛ فالبيئة العربية القديمة، تلك الصحراء الواسعة قليلة الماء والزرع فرضت على الإنسان العربي طريقة للعيش، حيث القبائل المتفرقة المنعزلة شديدة العصبية لتقاليدها التى تتناقلها جيلا بعد جيل، محافظة على شرفها وأنسابها.

لكل ما تقدم ارتأى الباحث معالجة هذا الموضوع من خلال شعر المتنبي، حيث يقوم الباحث برصد كل الحركات الجسمية في ديوانه، وتصنيفها عن طريق المنهج الوصفي الإحصائي، وبعد ذلك يأتي دور المنهج التحليلي الذي يبين دلالات استخدام المتنبي لهذه الحركات وفقا للمعطيات والقرائن اللغوية وغير اللغوية .

تساؤلات البحث **Research Questions:**

تسعى هذه الدراسة للإجابة على التساؤلات التالية:

- ما المقصود بالحركات الجسمية(الروح – الجسد) في شعر المتنبي.؟
- كيف وظف المتنبي الحركات الجسمية في شعره؟
- ما المفردات الدالة على الأعضاء الجسمية التي وردت في شعر المتنبي وكيف وظفها ؟
- هل يعد المتنبي سابقاً لعصره في استخدامه لما يطلق عليه (الحركات الجسمية) لغة الجسد في التعبير؟

أهداف البحث **Research Objectives:**

تهدف هذه الدراسة إلى بيان:

- مظاهر الحركات الجسمية في شعر أبي الطيب المتنبي.
- توظيف المتنبي للحركات الجسمية في شعره
- الألفاظ الدالة على الحركات الجسمية التي استخدمها الشاعر في ديوانه، وكيف وظفها.
- ما الدلالات الناتجة عن استخدام المتنبي لهذه الحركات وما القرائن التي تعين على هذه المعاني.

الدلالة:

بقراءة الديوان تبين للباحث وفق المنجز البلاغي والنقدي المعاصر، هذا الحضور الثري لتوظيف المتنبي للحركات الجسمية، وقدرته الفائقة على جعلها أداة فنية لتوصيل الرسالة الشعرية متضافرة مع اللفظ وبذلك يكون المتنبي قد استخدم كل وسائلة في تكوين رسالة فنيه ناجحة تتوافر فيها عناصر التلقي بينه وبين القاريء في كل زمان وفي كل مكان. ولهذا الأسباب مجتمعة كانت الدراسة وكان اختيار الموضوع.

فمن المعروف أن حركات الجسد تعبر عن المشاعر التي يخفيها الفرد، فقد نلحظ إيماءات اليد كوسيلة للتعبير عن نوازع الفرد وأفكاره الداخلية، وبات من المعلوم أن إشارات الجسد لها وظيفة غاية في الأهمية بوصفها وسيلة تعبير بين الأفراد دون أن يتلفظ اللسان، ويمكننا القول أن الإشارة شكل من أشكال حديث الحواس عند البشر في حالات الانفعال أو الحركة، فالإيماءة في جميع المواقف تعبير عن فكره ، وقد يستخدم

المتكلم الإيماءات كدليل على حالات الروح ، وعما إذا كانت هذه الأسارير المنفرجة نابعة من القلب أم أنها خادعة منافقة.

وبذلت محاولات علمية كثيرة من أجل تفسير الإيماءات من خلال حديث الجسد للتعرف إلى تفكير الفرد ومشاعره الداخلية من خلال تفسير تلك الحركات بطريقة علمية مختلفة ومثيرة، تخفي عادة إشارة الفرد الكثير من المشاعر من الحب والغش والخداع ولم يكن لدى العلماء في السابق أية فكرة عن تلك الايماءات سوى أنها لا تعبر إلا عن التواصل اللفظي بين الأفراد وبديلاً عنه.

وفي تسعينات القرن الماضي توصل العلماء إلى العديد من الاكتشافات المثيرة حول ما تخفيه تلك الإشارة وما تعبر عنه.

واتفق الكثير من العلماء على أن الإيماءات الجسمية واللغة يتزايد ارتباطهما في التعبير عن تفكير الأفراد وهما وسيلة مشتركة عن تلك الإشارات باعتبارهما قناة بصرية مجردة ضرورية لمساعدة الفرد على التعبير عن أحاسيسه الداخلية.

ويجد الكثير من العلماء أن إشارة الجسد بمثابة قناة عينية مجردة ولا يرتاح الأفراد عند قيامهم التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم دون استخدام أصابع اليد والذراع في الكلام ومن ثم فإن هناك تعاوناً بين حركات اليد والذراع والكلام الشفهي الذي يتيح للأفراد الإفصاح عما بداخلهم وهي تستخدم في التعبير عندما تعجز الكلمات أن تعبر عن المقصود من المعاني ،فاليد مثلاً تعبر عن العلاقات المكانية والاتجاهات وشكل المدركات الحسية التي يشعر بها الفرد.

تعددت الشواهد التي تنقل كلام العين فى التراث العربى وتباينت أشكالها بين الشعر و النثر

ولم يحتل جزء فى الجسد الإنسانى مثلما أحتلت العين فى التراث العربى نثره وشعره وحكاياته.

ولقد كان لطبيعة الحياة العربية القديمة أثراً فى ظهور ما يسمى بسلوك العين سواء على مستوى اللغة او الإشارة.

فالبيئة العربية القديمة، تلك الصحراء الواسعة قليلة الماء والزرع فرضت على الإنسان العربى طريقة للعيش، حيث القبائل المتفرقة شديدة العصبية لتقاليدها التى تتناقلها جيلا بعد جيل، محافظة على شرفها وأنسابها.

أدبيات البحث: **Literature Review** (الدراسات السابقة)

لم يعثر الباحث على دراسة متخصصة تناولت الموضوع عند أبي الطيب المتنبي، وإن كانت هناك بعض الشذرات التي وردت على استحياء في مقالات أو بحوث متناثرة هنا وبعض الدراسات العامة التي تناولت الشاعر سواء من التراثيين أو المحدثين أو المعاصرين.

وتنطلق الدراسة الحالية من رؤية نقدية معاصرة مردودها الإفادة من المنجز الثقافي والنظريات النقدية والبلاغية، بدرجة تسمح للباحث بالوقوف عند مناطق الالتقاء بين هذه العلوم والفنون، في محاولة جديدة منه للدراسة البلاغية والنقدية بعيدا عن التكرار والنمطية والنمطية، ومن هنا سيكون المدخل والمنطلق إلى هذه الدراسة التي تهتم بسيمولوجية الروح والجسد في شعر أبي الطيب المتنبي.

منهجية البحث **Research Methodology**

يتبع البحث الحالى المنهج الوصفى التحليلى، الذي يقوم بجمع المادة العلمية من ديوان المتنبي، وتصنيفها وفق ضوابط المنهج، ذلك يأتي دور التحليل وفق ما يتم جمعه من المراجع المتاحة لموضوع الدراسة، وبناءً عليه تكون خطوات العمل على النحو التالي:

١. قراءة ديوان المتنبي قراءة تحليلية وفق محاور البحث.
٢. جمع ما يدخل في موضوع البحث من نماذج شعرية.
٣. تصنيف هذه النماذج وفق أنماط محددة من قبل الباحثين.
٤. تحليل هذه الأنماط، مع بيان ما تفرد به أبو الطيب المتنبي من استخدام لهذه الظاهرة موضوع البحث.
٥. يتم ذلك من خلال مقارنة ما ورد لدى النقاد والأدباء واللغويين من حديث حول هذه الظاهرة.
٦. يقوم الباحث بعمل جداول إحصائية ترصد كل الألفاظ التي تدخل في الظاهرة موضوع البحث.

وبناء عليه يقسم البحث إلى:

المبحث الأول: التشكيل، ويشتمل على:

أولاً: التشكيل

١- التشكلات الفنية والدلالية فى شعر أبي الطيب المتنبي.
٢- الجسد في مقدمات المتنبي الغزلية.
٣- مرثية الروح في شعر المتنبي: جدته وزوجه أنموذجا.
٤- المظاهر الحسية / الجسد.
أ. الشَعْرِ.
ب. العيون.
ت. اعتدال القامة.
ث. الردف.
ج. الخصر.

المبحث الثاني: أمثولة الروح ويشتمل على:
أ- العفة وطهارة الذيل.
ب- التواضع والرقة.

المبحث الثالث: الرؤية والتشكيل من خلال حركية الجسد
أ- لغة الإشارة.
ب- منظومة الجسد أمثولة الروح في شعر أبي الطيب.
ج- التشكيل باللون في شعر المتنبي: تجاور الروح مع الجسد.

المبحث الرابع: *تشكلات الصورة الحسية من خلال حركية التضاد*
رمزية الدمع في شعر أبي الطيب المتنبي

الخاتمة

النتائج والتوصيات: تشمل أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج ويذيلها بتوصيات يراها ذات صلة وأهمية بموضوع بحثه.

المصادر والمراجع التي استعان بها الباحث وهي مصادر ومراجع ذات قيمة موثوق بها وأشار إليها في متن الدراسة.

المبحث الأول

التشكيل

١- التشكلات الفنية والدلالية في شعر أبي الطيب المتنبي

من المؤكد أن الألفاظ نظام يستعمله الإنسان في نقل واستقبال أفكاره وأفكار الأخرين إليه، ولكن من اليقين أنها ليست وحدها تؤدي هذه الوظيفة الحيوية بالنسبة للجماعة الإنسانية، إذ يوجد العديد من الوسائل لحمل هذه الأفكار والمشاعر، ونقل الرسائل من المبدع إلى المتلقى والعكس صحيح؛ ومن أبرز هذه الوسائل الحركات الجسمية، التى يستخدمها المتكلم أثناء التلفظ، فإذا كان المنطوق يناسبه اللفظ، فهذا وحده– يقينا– لا يكفى فبجوار اللفظ تأتي الحركة الجسمية التى تيسر عملية الاتصال بين مرسل الرسالة ومستقبلها.

فمن المعلوم عند ذوي الاختصاص أن الاتصال يتم عبر قناتين: قناة لفظية، هذه القناة أداتها اللسان وجهاز النطق، والقناة الأخرى: غير لفظية، وهى الحركات الجسمية، التي ترافق عملية الكلام، وهى لا تقل في أهميتها عن الأولى.

ومن البدهي الوقوف على مدى الارتباط الوثيق بين هاتين القناتين، فالمتلفظ لا يكون ألة استاتيكية تصدر الكلمات دون أن يرافقها حركة مصاحبة لما يتلفظ به، وبخاصة في لحظات الانفعال و الاندفاع أو الاندفاق الشعوري، أو في لحظات الفرح أو الحزن، وفي مواقف الحياة اليومية المختلفة، وكل موقف تناسبه مجموعة من الوسائل الجسمية التي تصدر عن المتكلم كل بحسب حالته المزاجية، وكذلك وفقا لتفاعله مع الموضوع الذي يتناوله.

ففي مواقف الفرح تنفرج الشفاة مبتسمة وتتفتح الأسارير مبتهجة، وفي مواضع الحزن تضيق العيون وتنهمر الدموع، تقطب الحواجب، وتعبس الوجوه، وتزم الشفاة، وتتلوى الأذرع، وفي مواضع الغضب ترفع السبابة، وتلوح الأيدي، وفي مواقف الدهشة والتعجب تفرك الأكف، وتصفق اليدين، وقد تكون هذه الحركات أبلغ في وقتها من اللفظ، وإن شئت فقل الحركة الجسمية تكمل ما تعجز الكلمات عن وصفه وتقريبه للمتلقي. فمن المعروف لدى العامة قبل الخاصة أن الإشارة أبلغ من الكلام ولذلك قالوا "والحر تكفيه الإشارة".

وفي دراساتنا الجامعية المبكرة قيل لنا: الإنسان البدائي استخدم جسمه[1] قبل أن يستعمل لسانه في التواصل مع بنى جنسه آنذاك. فكان تعبيره أقرب ما يكون الآن للرقص التعبيري الذي تعرفه مسارحنا المعاصرة.

فمن المعلوم أن الجسدية، والكلام الجسدي، والحركة الجسمية، والسلوك الحركي، وعلم السلوك الحركي، والعلامات الحركية، والتعبير بالوجه، والبانتومايم أو التمثيل بالإشارات، واللغة الصامتة، ونحوها ومنهم من يطلق عليه: التعبير الجسمي ترجمة لمصطلح body expression والتواصل الجسمي ترجمة لمصطلح body communication ولم تستقر تسمية هذا النوع من طرائق التعبير والاتصال. والتعدد في التسمية الاصطلاحية ناجم عن الترجمة من لغات مختلفة من جهة، أو هو نتيجة للمجال العلمي الذي تدرس فيه الظاهرة من جهة ثانية. ففي علم الاتصال يطلق عليه الاتصال الجسدي عند اللغويين اللغة الجسدية، أما علماء الاجتماع والسلوكيون فيسمونه بالسلوك الحركي انطلاقا من اهتمامهم بدرس السلوك ومن حسنات التفكير النقدي المعاصر أنه يزيل الحواجز المصطنعة بين العلوم والفنون، دعوة يتبناها الباحث منذ أن عرف البحث العلمي ويهدف من ورائها إزالة هذه الحدود الوهمية الفاصلة بين المنجز العقلي والوجداني، إذ لا يجوز الفصل بين الروح الجسد.

جاء المتنبي في عصر متأخر من الحضارة العربية، التي ازدهرت وفاقت سمعتها أرجاء الدنيا، وهو بلا شك، قد تأثر بالشعراء الذين تغنوا بالمرأة كرمز حضاري له عبقه الشعري الخاص، وعلى الرغم من أن المتنبي كان متأثرا بغيره إلا أن هذا التأثر كان مصحوبا بجديد له جانب كبير من الإثارة والتشويق.

ويتناول هذا البحث الحركات الجسمية عند المتنبي من خلال التشكلات الفنية والجمالية لعديد من الصور ذات الصلة بالجسد ومنها على وجه الخصوص صورة المرأة في شعر المتنبي، وينقسم إلى: أربعة محاور رئيسية، حيث عنى المحور الأول إشارة الجسد أنوثة القصيدة في شعر المتنبي، وتناول المحور الثاني الأنثى القريبة غموض الدلالة، وأما عن المحور سيمولوجيا الأنوثة لغة الجسد في شعر المتنبي، فقد انتهى الحديث في المحور إلى أوصاف أخرى.

٢- الروح والجسد في مقدمات المتنبي الغزلية

إذا كان حال المرأة في الشعر الجاهلي صورة جميلة يزين بها الشعراء مطالع قصائدهم، وعلاقتهم بها "تتخذ طابع التكريم والتقدير مرة، والتبذل والمجون أخرى"(٢)، فهي عند المتنبي أيضا على هذا النحو. فلو تتبعنا المتنبي في شعره لوجدناه يتغنى المرأة، ويضعها أحيانا في مقدمة قصائده، فالمقدمات الغزلية في شعر المتنبي، تظهر صورة جلية لتلك المرأة، فالمتنفس الوحيد للمتنبي الذي يفصح عن حبه المكتوم للمرأة هو مطالع قصائده(٣). فقد جاء في ديوانه قوله في إحداها :

كَتَمْتُ حُبّكِ حتى منكِ تكرمَةً ثمّ اسْتَوَى فيهِ إسراري وإعْلاني
كأنّهُ زادَ حتى فَاضَ عَن جَسَدي فصارَ سُقْمي بهِ في جِسْمِ كِتماني (٤)

المتنبي لا يذكر أوصاف المرأة إلا بعد أن يذكر الفراق المر، والهجر الأليم، حتى لنشعر أنه لم يحظ بوصالها أبدا، وفي هذه الأبيات فعل الشيء ذاته، فهو يرى أن حياته كالموت بفعل فراق حبيبته التي ركز في البيت التالي على رسم صورة خارجية لها، فهي ذات وجه كالبدر وقوام رشيق كالغصن. وصل به الحد إلى نصح العاشقين بالتذلل بين يدى المرأة، واظهار الود لها طمعا في استمالتها، وهذا ما تضمنه قوله:

تَذَلْل لَهَا واخْضَعْ على القُربِ والنَوى فَمَا عَاشِقٌ مَنْ لا يَذِلُّ ويَخْضَعُ(٥)

فهو يرى وفق الفلسفة السابقة أن هذا الصنيع دليل الحب، ووصل به الحد إلى التقرير بأن هذا التذلل لا غضاضة فيه طالما أنه مجلبة للحب، مدراراً لعطف النساء، وما التذلل إلا اظهار جسدي، له مشاهد تدل عليه، ومن ابرزها الخضوع بين يدي المحبوبة، والتودد لها بحركات جسمية، كالإنة الحديث، وارتخاء الجفنين، وطأطأة الرأس، والتودد بالملامسة باليد، والوجه، وغير ذلك من الحركات الجسمية المعروفة أو المعهودة التي تكون بين العاشقين.

ويتابع الشاعر حديثه عن حركات جسدية ليرسم صورة المرأة في أبيات يتحدث فيها عن أعرابية سكنت قلبه دونما استئذان بلا مشقة ولا تعب:

هَامَ الفُؤادُ بِأَعْـرَابيَّة سَكَنَـتْ بَيْتَاً مِن القَلْبِ لَمْ تَمـددْ لَهُ طُنُبـا
بَيْضَاءُ تُطمِعُ في مَا تَحْتَ حُلّتِهَا وَعَـزَّ ذَلِكَ مَـطْلُوباً إِذَا طُـلِبَا
كَأَنّها الشمسُ يُعْيي كفَّ قابضِه شُـعاعُها ويَراهُ الطَـرْفُ مُقْتَرِبَا
مَرَّتْ بِنَا بَيْنَ تربَيْها فَقُلْتُ لَـها مِن أَيْن جَانَسَ هذا الشادِنُ العَرَبا(٦)

في الهيام دلالة حركية، يظهرها المحب حينما يعشق ويستبد به العشق، فالهيام: أن يذهب الرجل على وجهه لغلبة الهوى عليه، فالشاعر كما نلاحظ يصف حال المحب الذي ملكت قلبه المحبوبة بلا كلفة ومشقة، فكانت كمن سكن بيتا لم يتعب في إقامته، فالقلب بيت بلا أطناب ولا أوتاد. وفي البيت التالي، ينتقل الشاعر ليرسم صورة أخرى لهذه المرأة، تظهر من خلالها عفة المرأة العربية وصونها لعرضها، يقول: إنها لأنسها ولين حديثها، يطمع الطالب فيما تحت ثيابها، فيصعب الوصول إلى مطلبه، وذلك لعفتها وصونها لنفسها فحركات الهيام، والسكنى، الكف القابضة، والطرف المقترن، وما تحت الثياب، كلها إشارت جسدية ذات دلالة تشير إلى افتتان الشاعر بهذه الأعرابية، ومدي حبه لها. ثم يتابع الشاعر حديثه عن المرأة فيقول:

شَامِيّةٌ طَالَمَا خَلَوْتُ بِهَا تُبْصِرُ فِي نَاظِرِي مُحَيّاهَا
فَقَبّلَتْ نَاظِرِي تُغَالِطُنِي وَإِنّمَا قَبّلَتْ بِهِ فَاهَا
فَلَيْتَهَا لا تَزَالُ آوِيَةً وَلَيْتَهُ لا يَزَالُ مَأوَاهَا (٧)

يقصد المتنبي من هذا الكلام أنه يريد دوام قربها منه، بحيث يبقى وجهها في ناظره، وهي كناية عن غاية القرب، فقد منحته القبلة كما دل على ذلك البيت الثاني، لكن ذلك كان على سبيل الوهم، فهي أوهمته أنها قبّلت عينيه، وإنما قبلت فاها الذي رأته في ناظره. وبعد عرض المشهد الرومانسي، يأتي تمني الشاعر من خلال رسم صورة تحمل في داخلها حرصه الشديد على هذه المرأة، فهو كما نلاحظ يتمنى أن يكون ناظره مأواها الذي يأويها ويضمها، فقد أوصله تعلقه الشديد بها وحرصه على عدم مفارقتها أن يعد لها المسكن والمنزل، ولو كان ذلك الأمر على حساب بصره؛ أي أنه يرضى بأن يكون بصره مأواها من حبه لها لا يزول أبدا. فالصورة الفنية "وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة الاعتيادية ادراكه، أو توصيله، وتصبح الصورة التي تمنحها للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"(٨)، وهذا ما لمسناه في أسلوب المتنبي عند الحديث عن المرأة وتلمس صورها في شعره.

وبعد الوقوف على هذه المقتطفات من المقدمات الغزلية وإظهار براعة المتنبي في رسم تلك المشاهد، والتي تحمل في داخلها إحساس الشاعر المرهف اتجاه الجنس الآخر من بني جلدته، نستطيع الوقوف على العواطف الكامنة في نفس المتنبي،

وملاحظة تجلياته في رسم صورة المرأة، وبخاصة تلك التي اتخذها في مقدماته الغزلية رمزا لتغنى آماله وآلامه وليضع كل ما يحس به ويجيش في صدره، فقد بدأت صورة المرأة بالظهور في شعره تأخذ حيزا مقارنة مع الموضوعات الأخرى التي قال فيها الشاعر، "ومن هذا الاستعراض البسيط للمقدمات الغزلية نجد الشاعر مشرفا على خلجات النفوس العاشقة، ملما بأسرارها، مدركا خفاياها الموحشة بألوان الطيف"(٩).

٣- مرثية الروح في شعر المتنبي: جدته وزوجه أنموذجاً

سائر النقاد القدماء يعتدون بالوضوح والصراحة في تشكيل الصورة الفنية التي تتعلق بالإشارة إلى الآخر كونهما يحققان وصول المعنى إلى المتلقي من غير تأمل أو إجهاد فكر في الصور البيانية للتعبير الشعري، وكان التفنن في الأسلوب الشعري يجعل الشعر متصنعاً مما يقلل من إيضاح الشاعر لفكرته وغرضه ويضعف من التجاوب العاطفي بين الشاعر والمتلقي في العملية الشعرية، وهذا فهم بدائي للشعرية، لذا كان "المتنبي" مجيداً في إظهار المقومات الشعرية الحضارية مثل أناقة اللفظ وتنسيقه حيناً والمبالغة في الاستعارات حيناً آخر. فإذا كانت مقومات الوضوح في العملية الشعرية تغلب على مقومات المجاز، فإن هذا يكشف عن غلبة الفكر أو المضمون على الشكل الفني أو مقومات خلق الصورة الفنية، وهو ما يضفي على الشعرية سمة الوظيفية غير الجمالية، ولما كان الشعر لغة إيحاء وتخييل ومجاز وليس لغة وضوح وتقرير ومباشرة، فقد كان من المناسب أن لا يرتبط بوظيفة ذات طبيعة تعليمية أو أخلاقية وإنما يتصف بالوظيفة الجمالية فقط، وهو ما يذهب إليه فهم التناص الشعري، لذا كان من المناسب أن تكون القراءة النقدية في شعر "المتنبي" نصية وليس مستوحاة من قراءات نصية سابقة .

على الرغم من الحضور القوي للمرأة في ديوان أبي الطيب المتنبي، فإن من ترجموا لحياته لم يذكروا إلا امرأتين من أفراد أسرته، هما جدته لأمه، وزوجته "أم محسّد"، فالأولى عرفناها بعد موتها، من خلال المرثية الخالدة التي رثاها بهاوفي مقدمة أبياتها الدالة على ذلك:

أَلا لا أَرى الأَحداثَ مدحــاً وَلا ذَمّا فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّــها حِــلــما

إِلى مِثلِ ما كانَ الفَتى مَرجِعُ الفَتى يَعودُ كَما أُبدي وَيُكري كَمــــا أَرمى

أَتاها كِتابي بَــعدَ يَــــأسٍ وَتَرحَةٍ فَماتَت سُروراً بي فَمُتُّ بِهــــا غَــمّا

حَرامٌ عَلى قَـــلبي السُرورُ فَإِنَّني أَعُدُّ الَّذي ماتَت بِهِ بَعـــــدَها سُـمّا
رَقا دَمعُها الجــاري وَجَفَّت جُفونُها وَفارَقَ حُبّي قَلبَها بَعـــدَ مـــا أَدمى
طَلَبتُ لــَها حَظّاً فَـــفاتَت وَفاتَني وَقَد رَضِيَت بي لَو رَضيتُ بِها قِسما
تَعَجَّــبُ مِنْ لَفْظــي وخَطّي كأنّما ترَى بحُرُوفِ السّطــرِ أغربةً عُصْمَا
وتَلــْثِمُــهُ حتى أصـــــارَ مِــدادُهُ مَحــاجِرَ عَيْنَيْــها وأنْيــابَها سُــحْمَا[١٠]

يخاطب شاعرنا جدته في لفتة تبرز مدى براعة الشاعر في وصف المرأة، موظفا حركات الجسد الدالة على شوقة إلى جدته، وحبه لها، في مقام خاص، وتأتي الرؤية بالبصر في المقدمة، ولو كان ذلك المقام هو مقام رثاء، فقد اشتد حزنه عليها فكأنه مات بها غماً، وماتت هي من شدة سرورها بحياته بعد أن يئست منه، ويتابع في البيت التالي قائلا:فالسرور حرام علي فإنني بعد موتها بالسرور أعده سماً فأتجنبه وأحرمه على نفسي.

مما يزيد لهفة شاعرنا أنها كانت تتعجب من كتابه عند رؤيته حتى كأنها تنظر على مالا يوجد، تماما كالغراب الأعصم، ووجه تعجبها أنه سافر عنها حتى يئست منه، فلما نظرت إلى كتابه أكثرت النظر شغفاً به لا عجباً حقيقة. فهي في حقيقة ذلك لم تزل تقبل كتابه وتضعه على عينها حتى صارت أنيابها وما حول عينيها سواداُ بمداده أي حبره هذا.

ومما يدعم قدرته الشعرية في هذا المقام وبالذات رثائه للنساء لجوء الشاعر إلى الالتفات ؛ فقد تنوعت ذات الشاعر بين المتكلمة والغائبة والمخاطبة.

وهذه الأبيات إن دلت على شيء إنما تدل على الذائقة الشعرية والحس المرهف الذي ينبع من حس صادق لدى شاعرنا تجاه المرأة، كيف لا، وهو من قيل فيه شاغل الناس. فقد لاحظ القدماء ظاهرة جديدة في رثاء المتنبي سيما إذا علمنا أن معظم مراثي الشاعر كانت في النساء ــ وهي انفراده بابتداع ما يأتي به من معان في رثاء المرأة، يقول ابن الأثير "وهذا الموضع لم يأت فيه أحد بما يثبت على المحك إلا أبو الطيب وحده وأما غيره من مفلقي الشعراء قديما وحديثا فإنهم قصروا عنه"[١١]. والثانية هي زوجته "أم محسد" فقد نقلت الأخبار المتواترة أن المتنبي كان له ولد أسماه محسّدا، وأنه قتل معه يوم داهمه فاتك الأسدي في دير العاقول[١٢]، ومما يؤكد مذهبنا هذا من أن

المتنبي قد تزوج وكانت لديه أسرة، تلك الأبيات التي قالها حين وصل إلى حلب مخاطبا أميرها:

إنّ الّذي خَلّفتُ خَلْفي ضــائِعُ ما لي على قَلَقي إليهِ خِيارُ
وإذا صُحِبْتَ فكُلُّ مآءٍ مَشْرَبٌ لَوْلا العِيالُ وكُلُّ أَرْضٍ دارُ
إذْنُ الأَمِيرِ بِأَنْ أَعُودَ إِلَيْهِــمِ صِلَةٌ تَسِيرُ بِذِكرِها الأَشعَارُ(١٣)

وإذا كان المتنبي لم يذكر زوجته في قصائده البتة فهذا ليس بجديد على الموروث والثقافة العربية التى ترى غضاضة في ذكر اسم الزوجة أو الأم أو حتى مجرد التلويح بذكر الاسم ظنا من العربي أنه إذا ذكرهما يحط من قدرهما وهذا تقليد متبع حتى يومنا هذا، وربما يحمل هذا في نظره قدرا من الاحترام والتقدير لهما وبخاصة الزوجة ويأتي ذلك من باب الحرص على سمعتها، ومع ذلك نجده يجيد الحديث عن المرأة في عمومها وهذا ما يطالعنا به في قوله:

كَتَمْتُ حُبّكِ حتى منكِ تكرمَةً ثمّ اسْتَوَى فيهِ إسراري وإعْلاني
كأنّهُ زادَ حتى فَاضَ عَن جَسَدي فصارَ سُقْمي بهِ في جِسْمِ كِتماني (١٤)

أي تمسكت بكتمان حبك، وحرصت على ذلك إلى حين ولكن لم أشأ أن ذكرتك حتى صار الإعلان والإسرار سواء، والسر هنا الذي يعنيه ما ظهر عليه من علامات جسدية لم يستطع من خلالها كتمان حبها، فقد ظهر الحب بما اعتراه من تغيير جسدي فضح ما بداخله وبطل الكتمان حينئذ. ويقول في البيت التالي: كأن الحب زاد حتى لم أقدر على كتمانه، ثم فاض على جسدي كما يفيض الماء إذا زاد على الإناء، وصار سقمي بالحب في جسم الكتمان، أي صار سقمي قويا به وانتقل إلى جسم كتماني فأذابه وأضعفه، فلما ضعف الكتمان ظهر الحب لضعف مخيفه. فقد كان المتنبي وفق ما تقدم من تصوير لحالته الجسمية والنفسية "حسن اللفظ، وصاحب جودة في المعنى، بالاضافة إلى استحكام الصنعة، وهذا من إحسانه المشهور الذي لا يشق غباره فيه"(١٥).

٤- المظاهر الحسية / الجسد

حدد المتنبي المظاهر الحسية لصورة المرأة التي رسمها في خياله، فطفق تغزلا بها واصفا وجهها ولونها، وشعرها، وقوامها، وعيونها، وغير ذلك من الصفات، وهذا ما نجده واضحاً كل الوضوح في متن الديوان، فقد تغزل الشاعر بنوع خاص من

الفتيات وركّز بشكل أخص على حالات الوداع والمفارقة فأبدع في ذلك الجانب إلى حد كبير.

أما الأمور التي ركز عليها في تصويره للمرأة فكانت من خلال الإتيان على الصفات المادية التي أرسلها شاعرنا في طيات أشعاره، والتي استند عليها في رسم صورة تلك المرأة، فمن هذه الصفات تخصيصه أجزاء معينة من الجسد: ومن أبرزها:

أ- الشَعْرُ

يفتتن المتنبي كغيره من رجال الشرق بجمال المرأة وبالشواهد الحسية الظاهرة والتي تشير إلى جمالها ورقتها ومن هذه الشواهد الجسمانية " تيمة الشعر " فيصف شعرها ويبالغ في إبراز جماله، فيقول إن شعرها كثيف ملتف، فإذا قامت يسترها لو كانت عارية وهذا ما يذكره بتمام معناه في قوله:

وَمَن كُلَّما جَرَّدتَها مِن ثِيابِها كَساها ثِياباً غَيرَها الشَعَرُ الوَحفُ(١٦)

تلك إشارة جسدية تبرز المتنبي من خلال حركة القيام والقعود وكذلك تيمة الجسد ممثلة في الشعر الكثيف الملتف ما يمجده في المرأة متن وجهة نظره من قيم الجمال الأنثوي الدال على الغزل ولكن بصورة مهذبة لا ابتذال فيه ولا خدشا لحياء المراة التي يحترم فيها أدميتها وجمالها.

ويأتي المتنبي على وصف طول شعر المرأة، الذي يحمل رائحة العنبر الممزوج بماء الورد يقول:

حالِكٍ كَالغُدافِ جَثلٍ دَجوجِي أَثيثٍ جَعدٍ بِلا تَجعيدِ
ذاتِ فَرعٍ كَأَنَّما ضُرِبَ العَنـ ـبَرُ فيهِ بِماءِ وَردٍ وَعودِ(١٧)

ثم يصف شاعرنا بعض النسوة وهن يجدلن شعورهن ليس طلبا للتجمل، ولكن مخافة أن التيه فيه لو أرسلن شعرهن حتى لا يغطي وجوههن فيتوهن فيه فيجتمع عليهن ظلمتان ظلمة الليل وسواد الشعر، وهو ما رسمه في صورة بديعة تبرزها حركة التضفير في قوله:

وَضَفَّرنَ الغَدائِرَ لا لِحُسنٍ وَلَكِن خِفنَ في الشَعَرِ الضَلالا(١٨)

ويبدو شاعرنا مفتون بجمال الشَّعْرِ ولا ينفك يصف حركته في سياق إبراز مفاتن المرأة فيقول واصفا شعر جارية تظهر براعة المتنبي التصويرية في هذه المقطوعة التي يضف فيها حسناء من خلال رؤية بصرية حينما فتنه طول شعرها

يكسوها الشعر وينسدل على ظهرها فهي بارعة لدرجة يراها لا تصلح للعناق مخافة العبث بجمال ورونق شعرها

وإن كان الشاعر يبالغ في هذا فقد نجح إلى حد بعيد في رسم صورة جسدية بالغة الدلالة فيقول:

وذات غدائر لا عيب فيها سوى أن ليس تصلح للعناق
إذا هجرت فعن غير اختيار وإن زارت فعن غير اشتياق
أمرت بان تشـــال ففارقتنا ومـــا ألمت لحادثة الفراق(١٩)

وتلك صورة حية استطاع الشاعر من خلال مفردة "شعرها" أن يبرز جمال الأنوثة الطاغي والذي جسدها الوصف الدقيق لطول شعر الجارية وكثافته. بوصف الشعر إشارة جسدية دالة على الحسن والجمال وبراعة الاعتناء من قبل الأنثى.

ب- العيون

وفي سياق بلاغة الإشارة ومدي تأديتها لدورها التوصيلي لما يريده الشاعر نلاحظ أشد الدلالات بروزا هذا النظر الحسي المهيمن "هيمنة الحسي" يقال في أسلوب التشبيه القائم على مراعاة التناسب بين ركنيه "المشبه والمشبه به" أي المقاربة في التشبيه، عبر فطنة الشاعر، وحسن تمييزه، إذ يظل التشبيه قائماً على المقاربة الحسية بين ركنيه أي التقارب وليس الاتحاد. مما يشير إلى عدم تداخل الطرفين وتفاعلهما لأن التشبيه يحافظ على تغاير الطرفين، مبقياً على تمايزهما، أي يكشف عن الائتلاف وليس الاتحاد. يقول:

أمَا تَرَى ما أراهُ أيّها المَلِكُ كأنّنَا في سَماءٍ ما لَها حُبُكُ
ألفَرْقَدُ ابْنُكَ وَالمِصباحُ صاحِبُهُ وأنتَ بَدرُ الدُّجَى والمَجلسُ الفَلَكُ (٢٠)

في هذا الأبيات وما شاكلها موضوعياً عبر النظر العقلي، وذلك لمكان البعد العرفي (الاجتماعي) بين المشبه والمشبه به إذ يقول: "فهو يجعل الممدوح فرقدا، وبدرا" .وهذا مرده عندي إلى طريقته- أي المتنبي في النظم- وهذا لا يلغي مطلقا شاعريته المتكأة على تقييده بموروثه الثقافي والفكري لمكتسبات عصره.

وهذا لا يعيب إذا كانت الشعرية متصلة بنظم وترتيب الألفاظ على نحو متناسب يكشف عن نسق المعاني في النفس، فإن لغة "المتنبي" توحي بطبع شعري يعنى

كثيراً بصياغة الجملة الشعرية، إلى الحد الذي يثير حفيظة من يتطلبون أن تكون اللغة خاضعة للعرف العام أي القواعد التي تشكل النظام الشكلي لأية لغة.

فسلامة اللفظ على صعيد التركيب عند" الآمدي الموازنة، ١٨١/١. "تشير إلى مراعاته القواعد القياسية للغة بالشكل الذي يكشف المعنى للمتلقي من دون طول نظر، وهذا توجيه عقلي يغفل قليلاً عن خصوصية لغة الشعر التي تتبني أحياناً على الحذف والإضمار، فالشاعر" "يذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم، طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة"(٢١) طالباً المعنى غير مبال أحياناً باللفظ من حيث الفصاحة والعجمة، قاصداً إلى أن يؤلف "ضرباً خاصاً من التأليف، يعمد فيه إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(٢٢) فإن كل ذلك يشير إلى أسلوبية الشاعر في صياغة جملته الشعرية، والشكل الذي يتولد فيه رسم الصورة من خلال مقاربة دلالية بين اللفظ ومعناه الوضعي العرفي، على أن النقد القديم يتطلب في الكلام أن يكون "معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك. بأن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة وعاق دون الإبانة"(٢٣) واللغة الشعرية لا تقوم على الإبانة بقدر قيامها على الغموض الذي يوحي بالدلالة الشعرية.

ولكن شيوع هذا على نحو أو آخر في لغة الشعراء السابقين من جاهليين ومخضرمين يبيح للمتنبي كما يبيح غيره من الشعراء".

هذا، فضلاً عن أن "ابن جني" كان قد أشار إلى أن بعض الشعراء يتعمد الإتيان بغريب اللغة للدلالة على سعة إطلاعه على لسان قومه، إذ قال "ابن جني":

"متى رأيت الشاعر قد ارتكب الضرورات على قبحها، وانحراف الأصول بها، فاعلم أن ذلك.. ليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصور عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام"(٢٤)

والواقع، ليست مفارقة أن النقاد واللغويين يطلبون إلى الشعراء أن ينهجوا سبيل الأقدمين في قول الشعر، وأن يحرصوا على نهج عموده الذي ألفوه، وهذه دعوة إلى تقليد لغة السابقين، وفي الوقت نفسه ينكرون استخدام ألفاظ شاعت عند السابقين ولم يعد يألفها شعراء مجيدون، كما عند المتنبي، لأن الأمر لا يتصل بتقليد الأقدمين فقط، إنما كان ذلك لأن لغة القدماء اتصفت بالوضوح وقرب المأخذ للمتلقي القديم، حتى ألف

المتلقي الحديث وراثة هذا الوضوح وقرب المآخذ، ومن هنا لزم أن يطالبوا الشاعر المحدث بما ورثوه على صعيد التلقي الشعري عن القدماء، فصاروا ينكرون على المحدثين تقليد القدماء إذا لم يسلمهم هذا التقليد إلى الوضوح وقرب المآخذ. على أن لغة الإشارة– العلامة– عند المتنبي سمة شائعة، يريد لها أن تشكل مقوماً من مقومات لغته على المستوى المعجمي في حين تشكل دلالياً منبهاً أسلوبياً ينفرد فيه الشاعر من بين شعراء جيله على نحو خاص.

وقد ذكر "ابن فارس" أن: "ليس في اللغة صواب مطلق، ولا خطأ مطلق، وإنما هي مسألة عرفية بحتة، فالخطأ اللغوي، هو مخالفة المألوف الشائع في الكلام في عصر من العصور"[٢٥] أي إن رأي القدماء متصل بموافقة العرف اللغوي على صعيد التزام القواعد القياسية للغة أو عدم الأخذ بالشواذ أو الضرورة، لأن توفيق الشاعر إلى عدم مخالفة هذا.

وفي سياق بلاغتها وتأديتها لدورها التوصيلي لما يريده المتنبي نلاحظ أشد الدلالات بروزا "هيمنة الحسي" يقال في أسلوب التشبيه القائم على مراعاة التناسب بين ركنيه "المشبه والمشبه به" أي المقاربة في التشبيه، عبر فطنة الشاعر، وحسن تمييزه، إذ يظل التشبيه قائماً على المقاربة الحسية بين ركنيه الرئيسين أي التقارب وليس الاتحاد. مما يشير إلى عدم تداخل الطرفين وتفاعلهما لأن التشبيه يحافظ على تغاير الطرفين، مبقياً على تمايزهما، أي يكشف عن الائتلاف وليس الاتحاد

لم يحتل جزء فى الجسد الإنسانى مثلما أحتلت العيون فى التراث العربى نثره وشعره وحكاياته، فالعيون هي الجزء الحساس المهم في تصوير مشاعر للمرأة، وهي مصدر الوحي للشعراء، والمعبرة عن خلجات نفس الحبيبة، وكيف لا، والعيون مستودع الجمال، ولقد كان لطبيعة الحياة العربية القديمة أثرا كبيرا فى ظهور ما يسمى بسلوك العين سواء على مستوى اللغة او الإشارة وفي ذلك يقول المتنبي:

ما بِنا مِن هَوى العُيونِ اللَواتي لَونُ أَشفارِهِنَّ لَونُ الحِداقِ[٢٦]

ولا شك في أن التمكن من صياغة اللغة بالشكل الذي تستجيب فيه لتجليات الذات الشاعرة معبرة عن حاجات متطورة لدى الإنسان عبر الصورة الشعرية وصولاً لتحقيق معنى ينفتح على آفاق القيم الجمالية أكثر من خضوعه لمعايير عقلية صارمة، هذا التمكن هو ما يحقق التفرد الأسلوبي في خلق المعنى الشعري على نحو ما هو عند

المتنبي، وهو في هذا الأسلوب مطور لخلق المعنى الشعري روحياً كما جاء في عمود الشعر وليس جسدياً أي مادياً أو شكلياً[٢٧]

العيون ثلاثة أصناف، القاتلة الفاتكة، والعيون الوسيلة، ثم صورة للعين الزاجرة المحذرة لعاشقيها. من خلال عرض تلك الاشارات الجسمية التي تتعلق برمز العين، يقول في العين القاتلة:

إنَّ الَّتي سَفَكَت دَمي بِجُفونِها لَم تَدرِ أَنَّ دَمي الَّذي تَتَقَلَّدُ[٢٨]

وهذه المرأة قتلت عاشقها بلا جريرة منه ولا ذنب، وفي المقابل هي لا تأبه به فيقول:

كُلُّ خَمصانَةٍ أَرَقُّ مِنَ الخَمـــ ـرِ بِقَلبٍ أَقسى مِنَ الجَلمودِ[٢٩]

ولكن هناك عين تسترعي اهتمام الشاعر لكونها أكثر عذوبة وحنانا من السابقتين فيقول

وَما كُنتُ مِمَّن يَدخُلُ العِشقُ قَلبَهُ وَلَكِنَّ مَن يُبصِر جُفونَكِ يَعشَقِ[٣٠]

في العيون الزاجرة المحذرة لعاشقها يقول المتنبي:

كُلُّ مَهاةٍ كَأَنَّ مُقلَتَها تَقولُ إِيّاكُمُ وَإِيـــاها[٣١]

فهي كما نلاحظ تحذر العاشقين من مغبة صيدها، وهذه صورة غاية في الدقة والتمثيل، رسم الشعر من خلالها عيون تلك المرأة .

هكذا كانت العين التى شكلت جزءا مهما فى التواصل الإنسانى الفعال وكانت صاحبة تلك اللغة الخاصة من لغات الجسد التى ساعدت على التواصل غير اللفظى

ت- اعتدال القامة:

من الصفات الجسمية التي كثر ورودها في ديوان المتنبي ووظفها بما يشير إلى نظرته الخاصة التي تجمل كثيرا من الاعجاب بالمرأة قامتها، ورشاقتها واستوائها فيقول:

خَريدَةٌ لَو رَأَتها الشَمسُ ما طَلَعَت وَلَو رَآها قَضيبُ البانِ لَم يَمِسِ[٣٢]

هذا وصف حسي فالمرأة التي يعشقها الشاعر تفوق الشمس بهاء وتعلوها منزلة في نفسه على سبيل الاستعارة، أعني استعارة الحسن والاشراق فهي ربما تكون عنده أحسن من الشمس، وما يشير إلى ذلك عندما يفصل القول مستغرقا في العشق والهوى بقوله "لَو رَأَتها الشَمسُ ما طَلَعَت"[٣٣] وفإشراق الوجه علامة جسدية تشير إلى الجمال،

ثم يواصل الشاعر إعجابه وافتتانه بأوصاف المرأة الجسمية حين يتابع حركية الجسد في التثني والاعتدال فهي غصن بان تفوقه اعتدال وتثنيا ومع هذا يشفق على غصن البان الرؤية والنظر إلى هذه المراة، ومبرره لذلك "وَلَو رَآها قَضيبُ البانِ لَم يَمِسِ[٣٤].

مع كل هذا الجمال وما تشير إليه تلك الملامح الجسمية فهي عفيفة مستترة بدليل أن الشمس وغصن البان لم يطلعا على شرها ولم يرها أي منهما.

هذه لفتة ذكية من المتنبي في رسم الصوره الفاتنة لعيون المرأة وهو بهذا يكون على خلاف الشعراء الذين لا يتجاوزون في رسمها حدود الرغبة ولكن هذا الوصف للدلالة على التحذير والتحذير بلا شك لغة جسدية غير لفظية تجعلنا نتبنى الرأي القائل:

"ومن الشعراء من يكون لديهم الصورة جامدة خارجية مباشرة تقريرية ليس فيها إيحاء مزج الشاعر بين حالتي: النفس وحالة الطبيعة"[٣٥]، من خلال ربطه لهذه الصفات الجسمية بمخلوقات كونية وجودية مثل الشمس وقضيب البان وبذلك يكون قد خلق تطابقاً بين فعل الإنسان وفعل كوني طبيعي ووجودي فهو بهذا يكون أقرب إلى النفس وأبلغ في تأصيل الصورة الفنية التي تبهره من خلال ملامح الأنثى أيا كانت.

وإنني في سياق الحديث عن جمال الاستعارة التي ساقها المتنبي في رسم الصوره السابقة أراه قد لم يكن خارجا عن القانون العام لعصره فهي استعارة مبرره ولها ما يبررها والباحث لا اتفق مع "عبد العزيز الجرجاني" الذي يعد أسلوب هذه الاستعارات وما يماثل من قبيح الاستعارة وسيئها أي أنه يرى شاعرها خارجاً على سنن العرب[٣٦] حتى ينصح المتلقي بعدم الإصغاء إلى هذا الأسلوب في الاستعارة إذ يقول: "فاسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفاتَ نحوه؛ فإنه مما يُصدئ القلب ويُعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة"[٣٧].

ث- الــردف:

استقر في ثقافة العربي تجاه المرأة من ناحية الأوصاف الجسمية ما يجذب ناظريه ويحببه في المرأة، أن المراة كلما كانت ذات ردف عظيم دليل على جمالها وفي ذلك براعة تشير إلى مدى تمكن الشاعر من رسم الملامح والأوصاف الجسمية الخارجية وفي هذا دليل واضح على ارتباط ثيمة "الردف" بدلالة الرغبة وهي ذات دلالة سيميولوجية مستقره في الضمير الأدبي الإنساني العربي منذ عصور بعيدة ويؤكد ما ذهب إليه البحث في هذا المعنى ما جاء في الصحيح حديث أم زرع ومفاده أنه

اجتمعن إحدى عشرة من النساء فتعاهدن وتعاقدن ألا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئا وجاء فيه في سياق المدح للصفات الحسية عند كل منهن: "**فما أم أبي زرع عكومها رداح وبيتها فساح**، ولذلك نجد المتنبي يبرع في هذا الوصف براعة فائقة تثيرلدى القاريء أسئلة عديدة منها :

- لم هذا الاهتمام بمفردات الجسد؟
- هل للغة الجسد دلالة ابستولوجية أو سيمولوجية لدي الشاعر العربي وبخاصة إبى الطيب المتنبي؟

هذه النظرة الوظيفية لكل مقومات اللغة الشعرية، جعلت قراءة الشعر في خلال مباشرة الفهم والوضوح بعيداً عن الغرض أو ما يجعل المتلقي يطيل النظر في عملية التلقي، مما ساعد على قراءة اللغة المجازية عبر أدائها المتصف بالوضوح فكان أن اشترطوا فيها مناسبة المستعار منه للمستعار له، لأن تعبير الشاعر يجب أن يصدر عن مخيلة فطنة، وذهن تعليمي أيْ أن يحرص على تناسب مكونات اللغة الاستعارية وصولاً إلى الوضوح أو قرب المآخذ.

على كل يمكن الوقوف على إجابة على هذين السؤالين فيما يسوقه الشاعر من أوصاف جسدية، كثر ورودها في مواضع مختلفة من الديوان ومنها رسم صورة شعرية لردف ثقيل يمسك المرأة ويشدها حال النهوض في دلالة جسدية على عظمه فيقول المتنبي:

يَجذِبُها تَحتَ خَصرِها عَجُزٌ كَأَنَّهُ مِن فِراقِها وَجِلُ(٣٨)

نلاحظ في هذا الوصف الدقيق لحركية الجسد من خلال الملاحظة المباشرة التي تؤكد أن الكلام فعل صوتي فردي يتم ويتلاشى في الزمان، بينما تظل اللغة مجموعة من الكلمات والأصوات والقواعد الثابتة، التي من خلالها يتحقق فعل الكلام، وبالتالي هي التي تمكن من فهم ما يرمي إليه الشاعر ليبث لنا ما يريده عبر رسالة أقل ما توصف به أنها إشارة جسدية أكثر منها لفظية ليتأكد في نفس الوقت أن عملية التواصل يمكنها أن تتم بطرق أخرى غير الكلام: كالحركات، والإيماءات الجسدية، والعلامات، والرموز، وهذا ما نجح فيه الشاعر حينما رسم لنا الصورة الحركية السابقة من خلال حركتي القيام والقعود، وفعل الجذب الذي يمارسه ردف ثقيل عظيم يعيق صاحبته عن النهوض والحركة.

ج- الخصر:

ثم يواصل الشاعر من خلال رسم الصورة الكلية ابراز أوصاف جسدية في إشارات رائعة تدلنا على تمكنه من التشخيص والتصوير عبر لغة الجسد الأثيرة لديه حين يراها رائعة الملامح تتحقق فيها أوصاف جسدية تشير إلى تناسقها واكتمالها، فيقول:

كُلُّ خَمصانَةٍ أَرَقُّ مِنَ الخَمـــ ـرِ بِقَلبٍ أَقسى مِنَ الجَلمودِ(٣٩)

ما يثير لدينا الدهشة من خلال هذه الصورة الجسمية علاوة على عشقه للصورة السابقة، من عظم الردف، ومدى افتتانه بهذا الملمح الجسدي، إلا أن الثوابت لديه نراها مزعزعة بعض الشيء فلديه مقاييس أخرى للجمال، ونظرة مغايرة تنبع من نظرة الشاعر الخاصة للمرأة، فهي رقيقة ضامرة، خصرها دقيق، مما يدلل على رقتها وجمالها وتناسقها وكلها في إطار منهج البحث لا تخرج عن كونها إشارات، وعلامات جسدية ،يسوقها الشاعر للتعبير عن مدى اعجابه الشديد بالمرأة في جميع حالاتها .

المبحث الثاني
أمثولة الروح

في إطار الرغبة والنظر إلى هذا الكيان الرقيق مع شاعر بحجم المتنبي لا نغفل إطلاقا أن نشير إلى الرقي في التعامل مع هذا الكيان من خلال لغة جسدية أقل ما توصف به أنها لغة عفيفة تشكل منها قاموسه الخاص الذي يأتي بمثابة تأكيد لشاعرية المتنبي ذلك الشاعر الذي شغل الدنيا في عصره وفي عصور تالية حتى عصرنا الحالي.

أعنى الصفات الروحية للمرأة التي تأتي بمثابة تنفيس عن قيم ومعان جميلة مبثوثة في الديوان، وتأتي تأكيدا لقيم نبيلة، ورثها الشاعر عن الأجداد ومن ميراث الحضارة والثقافة الإسلامية كذلك فمن المعروف عن المتنبي كان شديد التعلق بقيم العرب ومثلهم العليا؛ فحاول جاهدا أن يجسد هذه القيم في أشعاره ولذا لا نرى عجبا في ذلك "المتنبي عمد إلى تجسيد القيم العربية، وراح يلح عليها في أشعاره، ويعيد للعرب مجدهم التليد"(٤٠) فتحقق له ذلك في جميع الأغراض التي قال فيها بشكل عام، وما خص به المرأة العربية ذات الأخلاق العالية بشكل خاص. فمن هذه الصفات التي اعتنى بها شاعرنا :

أ- العفة وطهارة الذيل:

مستخدما إشارة جسدية ولكنها هذه المرة تأتي محمولة على اللون بوصفه ذات دلالة سيميولوجية حينما يريد التأكيد على قيم موروثة من ثقافته العربية والإسلامية، في سياق القيم النبيلة التي تتخلق بها المرأة العربية فيصفها هذه المرة من وجهة نظر معنوية تتعلق بالعفاف والكرامة وقدسية العرض الذي يستقر عقيدة وعرفا في ميراثه العربي، ليعلى من قيم الطهارة والقداسة والتأكيد على قيم عربية أصيلة نابعة من بيئته وحضارته والتي تأتي تأكيدا لهويته الدينية والثقافية، فهي:

بَيْضَاءُ تُطمِعُ في مَا تَحْتَ حُلّتِهَا وَعَـــزَّ ذَلِكَ مَـطْلُوباً إِذَا طُـلِبَا
كَأَنّها الشمسُ يُعْيي كَفَّ قابضِه شُــعاعُها ويَراهُ الطَـرْفُ مُقْتَرِبَا(٤١)

فلا يخفى على الناقد ما لدلالة اللون الأبيض من معنى يشير إلى النقاء والعفاف والطهارة، ولكن من جمالها مطمع لما خفي من ملابسها، ومع ذلك فهي عفيفة متمنعة، كريمة الحسب والنسب، ثرية، مجاب طلبها، وفي علوها واعتزازها بأنوثتها "كَأَنّها

الشمسُ يُعْيي كَفَّ قابضِهِ"، ومن ملامح الجسد يأخذنا إلى إشارة الطرف، ففي إشراقها وظهورها، ينعكس جمالها على العيون فتصاب فتري حاجبيها مقترنا، دليل الجمال عند العربي، وما ذكرها للشمس في سياق وصف جمال الوجه إلا للدلالة على الأنفة والكبرياء، والمغلف بالعفة والكرامة، والصون، وكذلك الرغبة المحوطة بقيم سامية.

ولي رأي أخر في قراءة البيتين السابقين من منظور أخر هذا التباعد الواضح بين المشبه والمشبه به من ناحية الدلالة العقلية، ولكنه في حقيقة الأمر ربما يكون في هذا ما يبرره، وما يجعلني اتفق ورأي الجرجاني الذي يرى في التباعد بين ركني جملة التشبيه مبعث إعجاب، إذ يقول: "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"(٤٢) لأن للتباعد مبعث تخييل، وتشويق إذ "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كانت به أظن وأشغف"(٤٣) وهذا التبعيد أو التغريب في أسلوب "المتنبي" متصل بمنهجه في الغموض الشعري أو توخي الأساليب الباعثة على التخييل الشعري، وهو ما ميز "المتنبي" من السابقين وهذا هو سر تفرده بين شعراء جيله.

ب- التواضع والرقة:

فشاعرنا يعجب بالمرأة معتدلة المزاج تتعامل مع الرجال بلا تكلف ولا مبالغة، فهو يراها بهذا المعنى في صورة البدوية التي لا تبالغ ولا تتكلف، ولا تزيف الحسن، بما تتحلى به من صفات أصيلة، فيعقد مقارنة من خلال رمز الجسد، والذي يتجسد عنده في صفحة الوجه مرآة الجمال البدوي الخالص فيقول:

ما أَوجُهُ الحَضَرِ المُستَحسَنَاتُ بِهِ كَأَوجُهِ البَدَوِيّـاتِ الرَعـــابيبِ

حُسنُ الحَضارَةِ مَجلوبٌ بِتَـطرِيَةٍ وَفي البَداوَةِ حُسنٌ غَيرُ مَجلوبِ(٤٤)

تجربة الشاعر هنا مع المرأة البدوية تنطلق من الحفاظ على ميراثه العربي وبالتالي لا عجب إذا وجدنا هذه المحافظة تمتد إلى ما هو أداة في التعبير عنها وهي اللغة سواء على مستوى الملفوظ أو الملحوظ ،الملحوظ هنا الإشارة، بمعنى أخر يمكننا القول: إن تجربة" المتنبي " في صناعة الشعر، انطلقت من المحافظة على قواعد اللغة وحدود قياسها اللغوي، مع محاولته الإتيان بعلائق جديدة، تستمد من الخيال طاقتها الفنية وأبعادها المجازية فهو صاحب طريقة مبتدعة، ومعان تتصف بالغموض من جهة

نظرنا العقلي، إذ يستخدم الكلمات بأسلوب يجعلها توحي بأكثر من معنى، مفرغاً إياها من معناها المألوف، مكسباً إياها حدة غير مألوفة، مما جعل شعره متصفاً بتعدد الشروح وكثرة التأويلات فهو يبني أنساقه الشعرية على نحو من التنسيق والتوزيع اللفظيين المتسمين بالمغايرة، الأمر الذي ساعد على وصفه بالغموض والتعقيد.

المبحث الثالث

الرؤية والتشكيل من خلال حركية الجسد

صفة أخرى تأتي في إطار هذه الصفة يكبر الشاعر بها، وخاصة إذا توفرت بالمرأة ذات العفة والحياء، الأمر الذي يجعل منها، جوهرة ثمينة ومصونة، وفي ذلك يقول المتنبي:

سَوائِرٌ رُبَّما سارَت هَوادِجُــها مَنيعَةً بَينَ مَطعــونٍ وَمــَضروبِ
وَرُبَّما وَخَدَت أَيدي المَطِيِّ بِها عَلى نَجيعٍ مِنَ الفُرسانِ مَصبوبِ(٤٥)

فقد سلطنا الضوء من خلال ما سبق على صورة المرأة في شعر المتنبي، واستطاع شاعرنا بما أتيح له من ذائقة فنية ذات حس مليئ بالعواطف الجياشة، والتي تقوده إلى التفنن في مختلف أغراض الشعر، وبالذات غرض الغزل، أن يرسم صورة المرأة بصبغة لها خصوصية انفرد بها الشاعر عن غيره من الشعراء، فبعد أن رحلنا في غزل المتنبي، ونظرته للمرأة.

الخلاصة إن المتنبي خرج بالشعر العربي إلى آفاق جديدة لم يطرقها الشعراء من قبله وهذا ما لمسته الدراسة أثناء تتبعها لصورة المرأة في شعره ، فقد انطلق المتنبي من تجربة فريدة في الحب شعارها ذلك المحبوب الذي تاق إليه. فجعل منه شخصا فريداً له تجلياته.

أ- لغة الإشارة:

تكثر الحركات الجسمية في شعر المتنبي حينما يتعلق قلبه بامرأة ومن خلال الأضداد الجميلة التي تأتي بمثابة إيماءة خفيفة ترمز إلى قلقه المرهون بتعلقه بالجميلات وهناك صورة جسدية أخرى نرصدها في شعره وتستحوذ على اهتمامه مقرونة بصورة المرأة التي يراها من خلال سيمولوجية الوجه منتهى الحسن، فيصنع من التضاد ملمحا خياليا رائعا وأعنى بالتضاد هنا السكون والحركة في إشارة لإبراز جمال المرأة فيقول:

تَناهى سُكونُ الحُسنِ في حَرَكاتِها لَيسَ لِرائي وَجهِها لم يَمُت عُذرُ(٤٦)

فوجه المحبوبة شمس، وشعرها ليل، وعودها غصن رطيب مياس، مستقر على كثبان رملية فكثرة المترادفات التي تجتمع في شخص المحبوبة له دلالة جسدية أقل ما توصف به إشارات تشكل الحالة العاطفية التي تسيطر على الشاعر ومدى تقديسه

لجمال الأنثى الذي يحفل بالزخم الهائل من الإشارات الحسية من وجها وشعرها، ثم يواصل الشاعر بوعي تام رسم الصورة الحسية من خلال لغة خاصة يمتلكها للتعبير عن مفردات الجسد، صورة وإن كانت نمطية إلا أنها مع أبي الطيب متحولة عن قصد إلى معنى غير نمطي.

أعني بهذه تلك الصورة التي يشير فيها إلى دقة قامتها، وعظم أردافها، فهذه المتناقضات مجتمعة، من خلال مفردات الجسد تشير إلى مدي فوران الحس وإصابة الوصف للمرأة والتي هي مثار اهتمام كثير من الشعراء ومنهم شاعرنا صاحب هذه الدراسة(٤٧).

وللوجه دلالة سيمولوجية أخرى يقول في قصيدة كان تسليمه وداعا يقول:

بأبي مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرَقْنَا وقَضَى اللهُ بَعْدَ ذَاكَ اجْتِمَاعَا

فَافْتَرَقْنَا حَوْلاً فَلَمّا التَقَيْنَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيّ وَدَاعَا (٤٨)

التسليم هنا بصري وليس باليد ومضمر القول أن ما رأه من المحبوبة على خلاف ما يتوقعه ،وما لم يصرح به لفظا تلك الإشارة إلى علامات جسمية ظهرت أثناء اللقاء بعد طول افتراق من خلال النظر أو ملامح الوجه الذي وشى بتغير العلاقة بين المحب والمحبوبة وهذا ما أشار إليه بقوله "كان تسليمه عَلَيَّ وداعا ".

ب- منظومة الجسد أمثولة الروح في شعر أبي الطيب:

إذا نقول واثقين بأن الأعضاء- أعضاء الجسد- والطبيعة من حول أبي الطيب المتنبي أمدته بمشاعر صادقة، ولم يكتف بهذا فقط ولكنه استند على جمالية التضاد الناتج من مشاهد جسدية مجدولة بمشاهد طبيعية من البيئة المحيطة به، فالتضاد هنا ناشيء من استحدامة لثيمة "القمر"، والقمر بالنسبة للعربي وفي موروثه البدوي له دلالة سيميولوجية للإشارة إلى سحر المحبوبة. الذي يشبه وجهها بالبدر وهو تمام القمر، ويشير إلى مكانتها في قلبه من خلال هذا الرمز للإشارة إلى سموها وعلو مكانتها كما هو الحال في سمو وعلو مكانة البدر في السماء.

ويبالغ في الوصف الحسي- الجسدي من خلال جدلية الجسد الطبيعة- في إشراقها على الكون، والكون هنا ليس كونا ماديا بل هو عالم الشاعر وروحه المتشبعة بحبها وجمالها، فهي معنى أبدي كالبدر بالنسبة للكون، وهكذا يرى الشاعر المحبوبة التي تورثه السقم والنحول خلال هذه الرحلة عن عالمه كما هو الحال لعلاقة المشابهة

بينها وبين البدر فتخلفه ملتاثا معذبا، يستبد به الشوق ويقتله الوجد فيورثه ذلك النحول وتحول الجسد كما يتحول القمر من بدر إلى محاق فهي بدر أما هو بظعنها وفراقها تخلفه نحيلا فيبدو كالقمر في تحوله إلى محاق:

وَقَدْ أَخذَ التَّمامَ البَدْرُ فيهِم وأعطاني منَ السقَمِ المُحاقا(٤٩)

المحاق: نقصان القمر في آخر الشهر. أي أن الحبيب الذي هو كالبدر أخذ التمام لنفسه وأعطاني المحاق فهو لا يزال تامٌ الجمال مشرق النور وأنا لا أزال سقيم الأعضاءِ ناحل الجسم، **ومن هنا تأخذ الحداثة عند "المتنبي" بعداً مغايراً، فهي تهدف إلى خلق عالم شعري، يتجاوز العالم** الشعري المتحقق، وإلى إنتاج شعر لا يلتفت إلى الوراء، إلا بالقدر الذي يؤمن له ثبات نقطة الشروع واستقامة خط السير باتجاه الأفق الجديد.

ومن خلال هذا نلحظ أن "المتنبي" عمد إلى إظهار مقومات الإيقاع الشعري في لغته عبر أساليب بديعية ذات مستوى صوتي معين، حتى صار في هذه الأساليب إماماً، ولعل ميزة اللغة الشعرية عنده من خلال هذه الأساليب أن الأصوات أو العناصر الإيقاعية ترد موحية بالدلالة الشعرية.

ج- التشكيل باللون في شعر المتنبي: تجاور الروح مع الجسد .

من محاسن القراءة في تراثنا الشعري وبخاصة هذا الرائد المبدع الشاعر العربي " المتنبي" ما يثير ذهول الباحث دقة استدعائه للون في سياق الحديث عن العلاقة الجسمية، ومنظوره الراقي تجاه وصف جمال المرأة المحبوبة، فهي- أي المحبوبة- مجتمع الصفات التي تتشكل من خلال ثيمة اللون، وفي المقابل يستخدمه لإبراز الحالة المقابلة التي عليها المحب الوله من شقاء وتعاسة وذبول ونحول وتحول، وفي ذلك توظيف فنى دقيق لما يصاب به المحب من جراء عشقه لمحبوبة ربما لا تشعر بما يقاسيه الشاعر وما يسيطر على عالمه الروحي من مشاعر ثرة تجاهها، وفي النهاية تعمل الألوان المستخدمة في شعرة على إقامة إدلة وبراهين تتشكل من عالم خاص وقاموس متميز يصطبغ بلون المشاعر والأحاسيس التي يكتنزها الشاعر لمحبوبته.

وللون الأبيض حضور غير منكور في الديوان وهو دليل الصفاء والسمو في قوله:

كمْ قَتيلٍ كمَا قُتِلْتُ شَهيدِ لِبَياضِ الطُّلَى وَوَرْدِ الخُدودِ (٥٠)

يكثر في ديوان "المتنبي"– ولا سيما– شعره الغزلي ورود الأضداد المتمثل لرسم مشاعره الخاصة بـــ"الألوان" فهو فنان بارع يجيد الرسم بالكلمات من خلال مفردات اللون المتشكل من نفسه الصافية وروحه الشفافة، واللون عنده بمثابة الروح للجسد، يتشكل بعفوية وجمال بارع دقيق، ومن أكثر الألون دلالة على الحالة المزاجية التي عليها شاعرنا المتنبي اللون الأبيض، والبياض بإشراقه مفضل عنده، علاوة على اللون الأبيض يأتي في المرتبة الثانية اللون الأصفر للدلالة على شفافيته، واللون الأصفر معروف في العرف العربي وبنص الكتاب الكريم بأنه من الألوان دلالة على الراحة وإدخال السرور والبهجة على النفس يعطينا صورة شفافة اقتبسها من واقع حياته البدوية، التي عاشها أيام شبابه يجوب البادية والصحارى، حيث ناموسها الوداع، والفراق ارتحال الأحبة، وما يعقب ذلك الألم والبكاء على آثار الديار... فتكشف الحبيبة عن وجهها في لحظات الوداع، وقد أخذ منها الألم صفرة وشحوبا

على محياها. ولذلك ترى اللون بارزا في ترجمة تلك المشاعر التي تبرز من وراء البراقع التي تستر محاجر الوجه.

سَفَرَتْ ورَقَعَها الفِراقُ بِصُفْرَةٍ سَتَرَتْ مَحاجِرَها ولم تَكُ بُرقُعا(٥١)

ترى في حركة كشف الوجه، وهي حركة جسدية تصاحب كشف المرأة الجميلة في لحظة ثقتها فيمن تحب وتعشق، وكم كان المتنبي بارعا حين استعار المعنى القرآني "سفر" من قوله تعالى "والصبح إذا أسفر" للدلالة على أن المحبوبة في لحظات الوداع وهي الحرة المستترة لم تستطع كتمان ما بداخلها من مشاعر نبيلة وحب عذري شفيف فكشفت عن وجهها وقد حوله الفراق إلى صفرة، وآلمها لحظة الوداع .

ومن الواضح من شرح اليازجي هذه الحركة الجسمية وهو كشف الوجه ما يشير إلى استغراق الشاعر في الوصف، وتمثيله للهيئة التي عليها المحبوبة، وتتضافر الرؤية البصرية من خلال تحول اللوني حين تبدل حال المفارقة من حمرة الشباب إلى صفرة العلة بسبب الفراق، ولا يختلف العكبري كثيرا في شرحه لهذا البيت عن اليازجي فيقول:

فظاهرة "الطباق" تتمثل في "سفرت" و"سترت" و"الجناس الناقص" وذلك للدلالة على مظهر الجمال الذي شكله اللون، كأحد عناصر الصورة الفنية المنبثقة من ظاهرة التضاد .

وقد يلجأ الشاعر من خلال مشاهد جسدية حسية توظيف اللون ببراعة بوصفها رؤية بصرية فنجد "اللون الأصفر" يأخذ مكانه في رسم الصورة الكلية حينما يريد أن يصف بدقة مواقف الفراق والبين "، فهو فنان مبدع يطرح دلالة ذلك اللون للتعبير عن الخوف والفزع الذي ألم بهذه الحبيبة وهي ترى حبيبها ذابلا:

قالَتْ وقَد رَأت اصفِراري من بهِ وَتَنَهّدَتْ فأجَبْتُها المُتَنَهِّدُ

فَمَضَتْ وقد صَبَغَ الحَياءُ بَياضَهَا لَوْني كَما صَبَغَ اللُّجَينَ العَسجَدُ(٥٢)

فاللون الأصفر الممتزج بالبياض يصور لنا موقفا من مواقف الحب لديه وهو يرسم حبيبته ذاوياً عودها من شدة الوجد وقد هالها حال حبيبها، فأنكرت ما به، وجزعت لمصابه وتساءلت في غيظ واشفاق ترى من الجاني، ثم أرسلت من فؤادها زفرات مستعرة حرقت كبدها جزعا عليه، ورحمة به فأجابها أنت قاتلتي

ظاهرة الأضداد المتمثلة في الألوان والمترددة كثيرا في غزله الى كونه متشبعا ببعض الأفكار الفلسفية السائدة في عصره، وأكاد أؤكد بأنه استقاها من "الفارابي" الذي اجتمع به في بلاط سيف الدولة لمدة عامين وذ لك استنادا الى الخلفية التاريخية لحياته.

المبحث الرابع

تشكلات الصورة الحسية من خلال حركية التضاد

يأتي سر نجاح "أبي الطيب المتنبي" في تشكيلاته للصور المتضادة التي يعتمد فيها على الفكر والحس لا على جمال الصور الكامنة في المجاز أو الكناية أو الاستعارة ففي تلك السمة يصحبنا "المتنبي" في غزله إلى عالم واسع ممتد تختلط فيه الألوان، وتتسع عبره الأبعاد لتشكل صورا جديدة مثيرة، فهو يستقي في وصفه لحبيبته بقوله:

كُلُّ خَمصانَةٍ أَرَقُّ مِنَ الخَمـــ ـــرِ بِقَلبٍ أَقسى مِنَ الجَلمودِ(٥٣)

صور مادية تتمثل في ضمور خصرها ورقتها، ويقابلها بأخرى معنوية يجدها في قسوة قلبها الذي امتنع عن الرحمة، أغلق أبواب الشفقة، فهو كالصخر أو أشد صلابة، كما أنه يقابلها مع الرقة التي أراد بها قوتها وصفاء لونها مع تلك الصلابة.

ويجمع في مثال آخر صورتين متنافرتين يستخلص منهما مثالا للجمال الذي يري فيه السكون والحركة لوجه هذه الحبيبة. وعبر هذا التداخل يصل إلى صورة عميقة في معناها. ذلك أنها كيفما تحركت فالحسن كامن، ساكن في محياها.

رَأينَ التي للسّحرِ في لحَظاتِها سُيُوفٌ ظُباها من دَمي أبداً حُمرُ

تَناهَى سُكونُ الحُسنِ من حركَاتِها فليسَ لرائي وجهِها لم يَمُتْ عُذْرُ (٥٤)

وفي أمثلة أخرى تظهر مظاهر هذا التضاد، ومن ذلك قوله:

أرينك أم ماء الغمامة أم خمر بفيء برود وهي في كبدي حجر(٥٥)

فهنا نرى صورة برد الرضاب في تحفرها، وأثره على نفسه، واستحالته، بدواعي الهوى جمرا أحرق كبده، وبذا جمع برد الرضاب، واحتراق الكبد في صورتين متضادتين، ومن تفاعلهما تظهر روعة الابداع ويكرر نفس المشهد في موضع آخر ليصف لذة الترشف من فيها فيقول.

أمُنْعمَةٌ بالعَوْدَةِ الظّبْيَةُ التي بغَيرِ وَلِيٍّ كانَ نائلُها الوَسمي

تَرَشّفْتُ فاهَا سُحْرَةً فكأنّني تَرَشّفْتُ حرّ الوَجدِ من بارِدِ الظّلمِ (٥٦)

للمتنبي فلسفة رفيعة في النظر إلى مفردات الجسد وله مقياس شديد الخصوصية في التعبير عن رأيه الخاص في الجمال الحقيقي للمرأة فهو قد يرى ما لا يراه الأخرون، فنظرته استبطانيه يدلنا عليها ما جاء في قصيدة يصف جارية فيراها من الداخل بأنها بلا روح على الرغم مما يبدو على تضاريسها الجسمية بأنها جميلة

رائعة الجمال انظر إلى مقدرة الشاعر في تصوير حركية الجسد من خلال وصفه لجارية راقصة ولكنها تثير غيرته حينما جادت على جليس له برقصة خصته بها فيقول مغتاظا فيقول:

جاريَةٌ ما لجِسْمِها رُوحُ بالقَلبِ مِنْ حُبِّها تَباريحُ
في كَفِّها طاقَةٌ تُشيرُ بهَا لكُلِّ طِيبٍ مِنْ طيبِها رِيحُ
سأشرَبُ الكأْسَ عن إشارَتِها ودَمعُ عَيني في الخَدِّ مَسفوحُ (٥٧)

رمزية الدمع في شعر أبي الطيب المتنبي :

ومن متلازمات العين الإشارية بكاؤها، والدمع إشارة جسدية بالغة الدلالة، وربما كما ذكرنا في المقدمة تكون الإشارة أبلغ وأفصح من العبارة، ولذلك من البدهي نلاحظ هذه الإشارة الجسمية تلازم الإنسان في جميع أحواله ومواقيته، إذا كان فرحا أو في حالات الحزن والألم وهكذا الدموع تفرز بغزارة عند البكاء، وعندما يكون الإنسان في حالة نفسية معينة. قال أبو الطيب المتنبي في قصيدة يمدح بها شجاع بن محمد الأزدي:

حَذَراً عَلَيهِ قَبلَ يَومِ فِراقِهِ حَتَّى لكِدتُ بماءِ جَفني أشرَقُ(٥٨)

الفراق في ديوان المتنبي حضوره طاغ، ومن أهم نتائجه التي يقاسيها الشاعر الاحساس بالمرارة ففي البيت السابق نراه يصف حاله ساعة الفراق بأنه كثير البكاء، حتى بلغ به الألم مبلغا عظيما حينما بلل الدمع جفنه فأطبقه تماما، لدرجة أنه كاد أن يموت من شدة الألم، ولا يخفى عليك أيها القاريء الكريم أن الجفن له دلالة سيمولوجية بالغة الأثر في هذا السياق، إذا اعتبرنا اللفظ "جفني" المصرح به متنا إلا أننا سنجد من خلال حفرياته أن الهامش ما يلازمه إشارات جسدية تتجسد في لحظات نشاطه الإنساني من خلال المواقف الحياتية وهنا يمكن القول أن الشاعر في موقف الأسى والألم وما يعضد هذه القراءة ما جاء ربما في نفس السياق تقريبا في قصيدة يمدح بها محمد بن سيار التميمي:

تَلَجُّ دُمُوعي بالجُفُونِ كأنما جُفُوني لِعَيني كُلَّ باكِيةٍ خَدُّ(٥٩)

هنا وإن كان الممدوح عزيزًا عند الأحباب إلا أنه يفوقهم جميعا فبكاؤهم لم يبلغ مقدار بكاء من يمتدح المتنبي في البيت السابق.

نراه في موضع أخر يكثر البكاء في مواضع المدح– ليعبر عن مدى حبه لممدوحه بهذا الحس المرهف من خلال مفردة جسدية ممزوجة بعبرات يريقها ربما حبا وربما مبالغة في الوفاء وهذا ما نجده في قصيدة يمدح بها المغيث بن علي العجلي:

سَقَيتُهُ عَبَرات ظَنَّها مَطَراً سَوَائِلا مِن جُفُونٍ ظنَّها سُحُبا(٦٠)

شاعرنا يبالغ كثيرا في وصفه لذاته حينما يكون في موضع الشوق لمن يحب أو المدح لمن يمدح فهو في بكائه يشبه المطر المنهمر من سحابة سخية تجود بماء غزير، في حين يتلطف قليلا في هذه المبالغة عندما يكون المقام مقام رثاء وألم وهذا ما جاء ، في قصيدة يرثى بها أخت سيف الدولة:

يَظُنُّ أنَّ فُؤَادِي غَيرُ مُلتهب وأنَّ دَمعَ جُفُوني غَيرُ مُنسَكِبِ(٦١)

المتنبي يصرح في البيت السابق بأنه وإن كان يتصنع كتمان الهوى وهذا على خلاف الواقع فدمعه الذي لا ينسكب إنما في الحقيقة يصرح بأنه عندما لا يطيق صبرا يكون الدمع فاضحه هذا ما يمكن الوقوف عليه في قصيدة يمدح بها عبيد الله بن يحيى البحتري:

وَكُلمَّا فاضَ دَمعِي غَاضَ مُصطبرِي كأنَّ ما سال مِن جفنيَّ مِن جَلَدِي(٦٢)

والصبر قرين الإشارة الجسمية فالدمع فاضحه لا يستطيع التصبر وهذا ما أشار إليه البيت السابق. ومع هذا يظل الجفن ذا دلالة سيمولوجية معبرة عن عوالق نفسية ترتبط بالنظر والرؤية حين يكون الفراق، يقول في قصيدة يمدح بها كافوراً:

رَعَى اللهُ عِيساً فارقَتنا وَفَوقها مَها كُلُّها يُولَى بِجِفنَيهِ خَدُّهُ(٦٣)

يرسم الشاعر صورة فنية مشكلة من مفردات الطبيعة والمخلوقات الأخري مضفورة بحركات جسدية تشير إلى المشهد الحزين ساعة الرحيل فالجمال البيض تحمل النساء وهن يتقطعن ألما وينهمل الدمع على خدودهن أسى ساعة البين ومفارقة الربع كل ذلك لولا الإشارات الجسمية التي عبرت عنها الجفون لكانت الصورة باهتة والتعبير قاصرا ولكن الحركة الجسمية في ارتخاء الجفون على الخد أوحت بعظم الألم وحرقة الهجر. وفي سياقة دلالة الهجر وتيمة الجفن يواصل الشاعر رسم الصور الجميلة عبر مفردات الجسد فيقول في قصيدة يمدح بها أبا العشائر:

أتـــــــراها لكثــرة العُشَّاقِ تَحسبُ الدَّمعَ خِلقَةً في المآقِي
كَيفَ تَرثي التي تَرَى كُل جَفنٍ رَاءها غَيرَ جَفنِها غَيرَ راقِي(٦٤)

يقول العكبري في شرح البيت السابع: المآقي: جمع مؤق، وهو مؤخر العين، والمعنى: يخاطب صاحبه يقول: أتراها لكثرة ما ترى الدمع في مآقي عشاقها، تحسبه خلقة،و فلا ترحم من يبكى؟ ولهذا قال: كيف ترثي؟، ويقول العكبري عن البيت الثامن: رقأ الدمع أو الدم: إذا قطع، والمعنى: يقول: هذه المحبوبة لا ترحم باكياً، وكيف ترحمه وهي ترى كل جفن من الناس إلا جفنها؟ غير راق بالبكاء؟ يريد: غير منقطع الدمع من البكاء، فهي لا ترحم أحداً، لأنها تحسب الدمع في أجفان العشاق خلقة.

وقال المتنبي في قصيدة يمدح بها بدر بن عمار:

فَكانَ مَسيرُ عيسِهِمُ ذَميـــلاً وَسَيرُ الدَّمع إثرَهُمُ انهمالا
كأن العِيس كانت فوقَ جَفني مُناخاتٍ فَلَمَّا ثُرنَ سَـــالا
وحجبت النوى الظبيات عني فساعدت البراقع والحجالا(٦٥)

لا يخفى على القاريء للبيتين السابقين دقة المتنبي في دقة الوصف حين ربط بين حركتين صادرتين عن كائنين متلازمين في البيئة العربية حركة مسير العيس، ومسير الدمع المنهمر، ولكن شتان بين المسيرين، المسير الأول للإشارة لفراق الأحبة، والمسير الثاني للإشارة إلى كوامن نفسية نتيجة للبين أو الفراق، ويكون انهمال الدمعة نتيجة منطقية كرد فعل حركي لمغادرة الأحبة، ولقد نجح الشاعر في رسم صورة جسدية رائعة حين ربط بين الدموع والجفون، ومسير العيس نحو هدفها ولكنه من وطأة الفراق كما لو كانت لا تسير على أرض تقلها ولكنها تسير فوق جفنيه للدلالة على المبالغة في الحزن والأسى. ويربط في السياق نفسه بين عضوين جسديين أخرين كثر ورودهما في الديوان، هما القلب والجفن، للدلالة الوفاء لممدوحه وهذا ما تجسد واقعا حيا في قصيدة يمدح سيف الدولة فيقول:

القَلــبُ أعــلَمُ يا عَــذُولُ بِدائِهِ وأحَقُّ مِنكَ بِجفنِهِ وبِمائِه
فومن أحب لأعصينك في الهوى قسما به وبحسنه وبهائه
أأحبــه وأحــب فيــه مــلامة؟ إن الملامة فيه من أعدائه(٦٦)

في البكاء شفاء وراحة للبدن وإن كان يثير شماتة العذول ولكنه في النهاية يكون ملاذا أمنا وفي هذا المعنى ما ساقه الشاعر في المقطوعة السابقة ثم يواصل تأكيده على الفعل التحريضي الذي يتشكل بفعل الحركات الجسمية من خلال ما يبدو

على الشاعر من عوارض جسدية تتمثل في الأرق والسهد والشوق في هذا المعنى يقول المتنبي ليفسد على العذول شماتته:

وَهَب المَلامةَ في اللَّذاذةِ كالكَرَى مَطـــرُودَة بِسُهادِه وبكائِه
لا تَعذر المُشتَـــاقَ في أشواقِه حتى يَكُونَ حَشَاكَ في أَحشائِه
إنَّ القَتِيل مُضَرَّجـــاً بِدُمُوعِه مِثلُ القَتيل مُضَرَّجاً بِدمائِه(٦٧)

يرسم الشاعر من جلال علامات جسدية صورة نابضة بالحركة عميقة الإيحاء في المقطوعة السابقة لحالة الأرق والسهاد، وما يبدو على المشتاق أي المحب من دلائل جسدية متمثلة في أشواق وقلق ومجافة نوم، وتحول جسدي، فقتيل الشوق دمه دموع وهذا ما رسمه بحسه الفني حين عقد وجها للماثلة بين قتيل الشوق والقتيل المضرج بدمائه كما بينه في البيت الأخير من المقطوعة السابقة.

يذكر الشاعر البكاء في سياق دلالة اجتماعية للمشاركة الايجابية بين أفراد المجتمع الواحد وإن شئت فقل في سياق العزاء والمجاملة وهذا المعنى تجده واضحا في قصيدة يعزي بها سيف الدولة عن عبده يماك فيقول:

وَمَن سَرَأ هلَ الأرض ثُمَّ بكى أسَىً بَكَى بِعُيونٍ سَرَّها وَقُلُوب(٦٨)

البكاء رمز يدل على المؤازرة كما بينه البيت السابق، وينفك الشاعر عن تأكيد هذا المعنى في قصيدة يمدح بها المغيث بن علي العجلي:

دَمعٌ جَرَى فَقَضى في الرَّبع ما وَجَبَا لأهلِه وَشَفَى أنَّى وَلا كَرَبا(٦٩)

البيت السابق في سياق التقليد الشعري المتوارث عن الأجداد حيث البكاء على الأطلال وبكاء الربع، ولكن هنا نجد الشاعر لم يك مجددا ، ولكن للبيت تلك دلالة موحية من خلال ذكر تيمة الدمع للتعبير عن معنى إنساني رفيع يوحي بالولاء للأهل والعشيرة. ويقول في موضع أخر في سياق مختلف في قصيدة يمدح كافوراً:

لا تجزِني بِضَنىً بي بَعدها بَقَر تَجزِي دُمُوعِيَ مَسكُوباً بِمَسكُوب(٧٠)

يبدو أن الشاعر كان مسايرا لروح العصر حيث كثرة الجواري ومظاهر الترف والرفاهية فهو من خلال سميولوجية الدمع يشير في البيت السابق الى مجازة من يبكيه بكاء ببكاء رقة وحبا وهو ما عبر عنه بقوله "تَجزِي دُمُوعِيَ مَسكُوباً بِمَسكُوب" .

وقال الشاعر في قصيدة يصف جارية فيراها من الداخل بأنها بلا روح على الرغم مما يبدو على تضاريسها الجسمية بأنها جميلة رائعة الجمال فيقول:

جاريَةٌ ما لجِسْمِها رُوحُ بالقَلبِ مِنْ حُبّها تَباريحُ
في كَفّها طاقَةٌ تُشيرُ بهَا لكُلّ طِيبٍ مِنْ طيبِها رِيحُ
سأشرَبُ الكأْسَ عن إشارَتِها ودَمعُ عَيني في الخَدِّ مَسفوحُ (٧١)

الشاعر كريم النفس لا يقبل على الشراب كغيره من الوجهاء الذين عادوا غلى هذا الفعل المخزي في ظل الدولة والحضارة العباسية ومع هذا فهو يقاوم إغراء جارية تسقية الكأس وهو كاره لذلك ومع هذا لم يستطع شاعرنا أن يخفي ألمه وندمه من خلال فعل البكاء ولكن سطوة الحسن جعلته في نهاية المطاف يمتثل لإشارتها ويشرب مرغما نزولا عند رغبة الجمال والحسن، وما فعله عن نفسه ولكن فعله امتثالا .

وفي معرض البكاء كذلك يقول في قصيدة قالها وقد شى به قوم إلى السلطان فحبسه:

أَيَا خَدَّدَ اللهُ وَردَ الخُدُودِ وقدَّ قَدُود الحِســـانِ القــُدُود
فَهُنَّ أسَلــنَ دَماً مُقلتي وَعَذَّبنَ قَلبي بِطُولِ الصُّدُودِ(٧٢)

ما جاء في البيتين السابقين من الألفاظ ذات الدلالة الحركية: خدد: شقق والتخديد: التشقيق، وأصله الشق في الأرض والحفرة، وقوله: قدّ: قطع، وجانس بين الألفاظ، والمعنى: أنه دعا على ورد الخدود أن يشققه الله، ويزيل حسنه، وأن يقطع القدود الحسان، هذا يدل على مدى افتتان الشاعر بهذا الخد الذي تفتحت أكمامه لتفسح المجال لورد الخدود وهذا فعل حركي له دلالة نفسية لإشارة إلى الحسن والجمال.

ولكن الشاعر يواصل من خلال حركية الجسد وصف ما عليه المحبوبة من جمال وفتن من خلال الفعل قدَّ في قوله "وقدَّ قَدُود الحِسانِ القُدُود" إشارة إلى استوائها وجمالها، ولا يتركنا طويلا لنتخيل هذا الجمال من غير أن يظهر لنا أثرا طاغيا يؤلمه. هذا الأثر ما يحدثه حسنها عند صدوده ليترك في الشاعر ألما فيبكي وفقا لحالته النفسية دما لا دموعا شوقا وحبا وحرقة بسبب صدود من يحبها ويعشقها، ما ينطبع على قلبه من ألم بسبب طول الصدود. فما أجمل الإشارة هنا حينما تعبر عما تعجز اللغة المباشرة عن توضيحه وتبيانه ،فتقف أمام لوحة حية من الخيال الخلاق الذي يجسد لنا المواقف السامية والإنسانية عبر لغة ثانية ؛لغة جسدية.

ومع دموع ابي الطيب نواصل الرحلة عبر لغة الجسد في التعبير عن الذات في مختلف أوقاتها وحالاتها وهذا ما نقف عليه في قصيدة يمدح بها سيف الدولة:

لَوْ زُلْتُمُ ثُمّ لمْ أبْكِكُمْ بكَيْتُ على حُبّيَ الزّائِلِ
أيُنكِرُ خَدّي دُموعي وقَدْ جرَتْ منهُ في مَسلَكٍ سابِلِ
أأوّلُ دَمْعٍ جرَى فَوْقَهُ وأوّلُ حُزْنٍ على راحِلِ
وهَبْتُ السّلُوّ لِمَنْ لامَني وبِتُّ منَ الشّوْقِ في شاغِلِ
كأنّ الجُفُونَ على مُقلَتي ثِيابٌ شُقِقْنَ على ثاكِلِ (٧٣)

ما تناوله المتنبي سابقا خير دليل على مدى براعته في استغلال الطاقة الايحائية لحركية الدمع في التعبير عن شدة الوجد وألم الفراق، وما ذكره الشاعر من ألفاظ دالة على الحركة المصاحبة لفعل البكاء مثل الدمع الجاري، والحزن الراحل خير دليل على قدرة الشاعر على استثمار هذه الأفعال لحركية الإشارة إلى مواقف انسانية نبيلة تربطه بمن يخلص له الحب والود. ولذلك تراه يقول في قصيدة يرثى أبا الهيجاء عبدالله بن سيف الدولة:

ومِثْلُكَ لا يُبكَى على قَدْرِ سِنّه ولكنْ على قدرِ المخيلَةِ والأصْلِ
أَلَستَ منَ القَوْمِ الأُلى مِنْ رِماحِهِمْ نَداهُم ومِن قتلاهُمُ مُهجةُ البخلِ
بمَوْلودِهِمْ صَمْتُ اللّسانِ كغَيرِه ولكنّ في أعْطافِه مَنطِقَ الفضْلِ (٧٤)

عودة إلى هذا الربط العجيب بين إشارية الجسد وإشارية الطبيعة نجده في البيت السابق يتحدث عن بكاء من نوع أخر وهو بكاء السماء وبكاء السماء هنا عيونه السحاب، فالمخيلة في اللغة تعني السحاب، وفيه دلالة أخري للتدليل على صفاء النفس وكريم الأصل على نحو ما قدمه الشاعر في البيت السابق

وقال الشاعر أيضا وفي نفس القصيدة :

وَلَم أَرَ أعصَى مِنكَ لِلحُزنِ عَبرةً وأثبتَ عَقلاً والقُلوبُ بلا عَقلِ(٧٥)

والعبرة بوصفها مكون إشارى كرد فعل لحالة وجدانية ونفسيه يوظفها الشاعر من خلال قاموسه الشعري شديد الخصوصية للتعبير عن إزاحة الحمل عن النفس والتريح عن الذات وهذا ما نتبينه جليا في قصيدة يمدح بها سيف الدولة ويعتذر إليه:

أجابَ دَمعي وما الدّاعي سوَى طَلَلِ دَعَا فَلَبّاهُ قَبلَ الرَّكبِ وَالإبِلِ
ظَلَلْتُ بَينَ أُصَيْحابي أُكَفْكِفُـــــهُ وَظَلّ يَسفَحُ بَينَ العُذْرِ وَالعَذَلِ
أَشكُو النّوَى ولهُمْ من عَبرَتي عجبٌ كذاكَ كنتُ وما أشكو سوَى الكلَلِ (٧٦)

ويقول في التعبير عن حالة تجد النفس فيها أنها مأزومة فلا تجد إلا الدمع ولذلك فهو يرى:

إنَّ خَيرَ الدُّمُوع عَيناً لدَمعٌ بَعَثَتهُ رعايَةٌ فاستَهَلا(٧٧)

للدمع معنى عجيب عند المتنبي فهو يراه راعيا للعهود مريحا للنفوس ولا سيما عندما يكون في فيه راحة من الوجد، أو تاثراً بوعد. ويقول الشاعر في ذات السياق والمعنى:

نَظَرْتُ إلَيْهِمِ والعَينُ شَكْرَى فَصارَتْ كُلّهَا للدّمعِ مَاقَا (٧٨)

في لحظات اليأس والقنوط لا يجد المرء مفرا من اللجوء إلى فعل جسدي يزيل عنه هذا الحمل الثقيل ولكن ما الفعل الذي يقوم بهذا من وجهة نظر المتنبي فهو لا يرى سوى الدمع والبكاء، على نحو ما عبر عنه في البيت السابق. ثم يواصل الشاعر تشكيل الصورة الفنية من خلال سيمولوجية الدمع في مواقفه المختلفة ونظرته للحياة والكون فتراه يقول في قصيدة يمدح بها سيف الدولة:

وَفاؤكُما كالرَّبْع أشْجاهُ طاسمه بأنْ تُسعدا والدّمْعُ أشفاهُ ساجِمُهْ
وما أنَا إلاّ عاشِقٌ كلُّ عَاشِقٍ أعَقُّ خَليلَيْهِ الصّفِيّينِ لائِمُهْ
وقَدْ يَتَزَيّا بالهَوَى غَيرُ أهْلِه ويَستَصحِبُ الإنسانُ مَن لا يُلائِمُهْ
بَليتُ بِلى الأطْلالِ إنْ لم أقِفْ بها وُقوفَ شَحيحٍ ضاعَ في التُّرْبِ خاتمُهْ (٧٩)

والدمع بوصفه إشارة سيمولوجية ذات دلالة تأتي كما بينا في بداية هذا المبحث للدلالة على حالات الذات في مختلف مواقف الحياة فها هو ذا في البيت السابق يتخذ من الدمع متنفسا، وشفاء، وهذا على المستوى الإنساني واضح ولا يحتاج لكثير تفكير، ولكن الشاعر هنا من خلال فعل البكاء وانهماره نحس بمدى الارتياح النفسي الذي يصاحب هذا الفعل الأثير لدى كثير من الناس في لحظات الأسى والحزن.

وقال المتنبي في قصيدة قالها في صباه:

تَنَفّسَتْ عَن وَفاءٍ غيرِ مُنصَدِعٍ يَوْمَ الرّحيلِ وشَعْبٍ غَيرِ مُلْتَئِمِ
قَبّلْتُها ودُمُوعي مَزْجُ أدْمُعِهَا وَقَبّلَتْني على خَوْفٍ فَماً لفَمِ (٨٠)

صوره جد رائعة يرسمها المتنبي من خلال لغة الإشارة، فهذا الموقف الإنساني الرائع الذي يشير إليه في سياق حديثه عن لحظة إنسانية تتكرر في كل زمان

ومكان وفى كل عصر من العصور، طالما كان هناك إنسان على وجه الأرض، أعني بلحظة الوداع وفراق المحبوبة .

تظهر براعة الصورة الدالة على الحركة من خلال لغة الإشارة الناجمة من امتزاج دمع العاشق بدمع المحبوبة في لحظات العناق ساعة الفراق، وكأن المتلقي يحس حركة جسدية معبرة تنبثق من هذا الفعل الحركي وبما ارتسمت في مخيلتنا لهذه الصورة البديعة الدالة على الارتباط الفطري بين المحبين، والصورة لا تفقد رونقها فهي صادرة من روح شاعر أحس بلوعة الفراق، شاعر يخلص لمن يحب، ومحبوبة ملتاعة لفراق من تحب، فهذه صورة إنسانية لها تأثيرها البليغ في النفس وهو ما أشار من خلال فعل التقبيل وهو حركة جسدية ذات دلالة موحية ، وما زاد من براعة التصوير هذه الحالة الشعورية التي كانت عليها المحبوبة وهي في أشد حالاتها خوفا، وفي أصعب حالاتها ألما، وحين عجزت الكلمات عن التعبير عن الموقف فما كان منها إلا ترجمت هذا بفعل التقبيل فماً لفمٍ كما قال الشاعر في البيت السابق.

وربما ينقلنا الشاعر إلى لحظة إنسانية أخرى ولكنها أقل حدة عن السابقة في قصيدة يمدح بها سيف الدولة ويذكر بناء مَرعَشَ:

ذَكَرتُ بِهِ وَصلاً كَأَن لَم أَفُز بِهِ وَعَيشاً كَأَنّي كُنتُ أَقطَعُهُ وَثبا

وَفَتّانَةَ العَينَينِ قَتّالَةَ الهَوى إِذا نَفَحَت شَيخاً رَوائِحُها شَبّا

لهـــا بشـــر الـــدر الذي قلدت به لـــم أر بـــدرا قبلهـــا قلـــد الشهبا

فَيا شَوقِ ما أَبقى وَيالي مِنَ النَوى وَيا دَمعِ ما أَجرى وَيا قَلبِ ما أَصبى(٨١)

الشاعر بارع جدا في التعبير عن حالته الوجدانية في لحظات الفراق والبين، نحن أمام شاعر مرهف الحس ما من موقف يتعرض له ويكون فيه الشاعر في موضع الشوق والحب وكذلك حفاظه على الروابط الإنسانية الرائعة إلا ويبكي، ومن عجيب الأمر أن هذا كله

في سياق توظيف لغة الإشارة الناجمة من حركية العين من خلال إشارة جسدية أثيرة عنده نراها ذات دلالة سيمولوجية كثر ورودها في الديوان على نحو ما بينا في المباحث السابقة، أعنى العين المؤرقة، المسهدة، الدامعة، ولا سيما إذا كان الموقف يستدعي ذكريات آفلة وهذا ما يمكن التدليل عليه بما جاء من أبيات مبثوثة في ثنايا قصيدة قالها في صباه يمدح بها شجاع بن محمد الأزدي، نذكر منها هذه الأبيات:

أَرَقٌ عَلى أَرَقٍ وَمِثْلي يَأرَقُ وَجَوًى يَزيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ
جُهْدُ الصّبابَةِ أَنْ تكونَ كما أُرَى عَينٌ مُسَهَّدَةٌ وقَلْبٌ يَخْفِقُ
مَا لاحَ بَرْقٌ أَوْ تَرَنّمَ طائِرٌ إلاّ انْثَنَيْتُ وَلي فُؤادٌ شَيّقُ (٨٢)

حتي يقول :

نَبْكي على الدّنْيا وَمَا مِنْ مَعْشَرٍ .:. جَمَعَتْهُمُ الدّنْيا فَلَمْ يَتَفَرّقُوا (٨٣)

وتصل المأساة ذروتها يعود لشبابه الآفل فيقول:

وَلَقَدْ بَكَيْتُ على الشَّبابِ وَلِمّتي مُسْوَدّةٌ وَلِمَاءِ وَجْهِي رَوْنَقُ (٨٤)

ما أروع الشباب وما أجمله ! ولكن الشاعر في موضع الحسرة على شباب ولى لم يجد أمامه سوى الحسرة والألم وتلك لا يطاوعها الملفوظ بقدر ما يعبر عنها الملحوظ هنا الإشارة بما لها من دلالات إجابية وهو ما أشار إليه في البيت السابق من خلال تيمة الدمع والتي عبر عنها بالبكاء، وزاد من براعة التشكيل هذا التصوير الحسي لذهاب نضارة الشباب من خلال التحول الجسدي من القوة والنضارة إلى الذبول وذهاب رونق الشباب كما بين الشاعر في البيت ومع هذا فهو يواصل تشكيل الصورة الفنية في موضع الأسى والحزن ولكن مع حالة من حالات الروح وهي الحزن على الرحيل ومفارقة الديار وإن كان الموضع موضع مدح وثناء فيقول في قصيدة يمدح بها علي بن إبراهيم التنوخي:

أَحَقٌّ عافٍ بِدَمّعِكَ الهِمَمُ أحدَثُ شيءٍ عَهداً بها القِدمُ(٨٥)

الشاعر هنا يربط بين حالة الربع بعد مغادرة المحبوبة وبين حالته هو فهو في هذا المقام لا يبكي أطلالا ولكنه يبكي ذكريات محبوبة كانت تقطن هذه الديار التي درست الآن، حيث ربط بين الرحيل وشدة وطأته على الذات، والدمع المنهمل الذي ينسكب ألما وحزنا على من غادرت هذه الديار، وجريان الدمع له دلالة حركية توحي بحرقة المشاعر، تشير إلى مدى تطلعه إلى رؤيتها مرة ثانية هكذا لولا بلاغة هذه الإشارة الجسمية لما احسسنا معه بالفجيعة ولما شاطرناه البكاء ببكاء، لأن الشاعر أقنعنا بسبب بكائه هو الشوق والتطلع إلى رؤيتها، وبالتالي لعب هذا الشوق دوره في انهمار دموعه وتلك إشارة جسدية ذات دلالة إيجابية.

ونلاحظ من أبيات الشاعر السابقة كيف وظف إشارة الدمع للدلالة على حالات إنسانية حيث ربط ببراعة بين انهمال الدمع، وحالاته النفسية المتنوعة، ولولا هذه

الإشارة الجسمية لما استطاع الشاعر إن يحدث فينا كمتلقين هذا الأثر البليغ، حينما عجزت اللفظة المباشرة عن أدائه بهذا الحس المرهف والمعايشة الصادقة لتجربته الشعورية.

الخاتمة

نخلص من خلال ما سبق ذكره إلى إيجاز رأي النقد القديم في أسلوب "المتنبي" الشعري أجمع على أنه شاعر العربية بحق وأمير شعرائها في العصر العباسي، المتنبي لم يأخذ حقه من البحث والدراسة النقدية المعاصرة إلا أنني أقول مطمئنا هذا الشاعر يستحق الاهتمام وإعادة قراءته من جديد من منظور نقدي مغاير

تخلص الدراسة أن ثمة تشويش قد حدث في قراءة تراثنا العربي وهذا "التشويش" هو في استخدام اللفظ القديم بأسلوب استعاري محدث، نظر إليه التقليديون على أنه خارج على "المألوف كغيره من المجددين في تراثنا الأدبي" ولكنه انطلق من الرؤية الفنية للشعر الذي تأسس على ضوء مفهوم العمود من جهة أنه متغير أو ثبات جامد. أي أنه كان أكثر التزاماً بالعمود من سواه من جهة نهجه أسلوبية التغيير فيه وليس منحى التقليد والثبات.

أما في المستوى الصوتي فقد بدا أنه كان يعنى بالمقومات الشعرية ذات الطبيعة الإيقاعية على نحو لافت للنظر، فلا تكاد قصيدة من شعره تخلو من هذه المحسنات البديعية ذات الطبيعة الإيقاعية مثل التجنيس والتكرار والتكرار السجعي والتصريح ورد العجز على الصدر وتشابه الأطراف وغيرها. فهو وإن حقق سمة أسلوبية في هذا المستوى تمثلت في هذه الاختيارات الفردية لخصائص اللغة الصوتية كاشفاً عن طريقته الشخصية للتجربة الشعرية إلا أن هذا التأكيد على هذه المقومات الإيقاعية المضافة إلى غيرها كالعروض والقافية وسائر المقومات التقليدية قد يكون الباعث إليه أمران:

أولهما: متصل بتجديد أساليب القدماء في هذا المستوى، ذلك أنه، لما كان النقاد واللغويون قد عدوا ما أسسه القدماء من مقومات إيقاعية ممثلة بالعروض والقافية، بنية نهائية لا يكون فيها المحدثون إلا تابعين ومقلدين، فقد دفع هذا الأمر"المتنبي" إلى تحديث اللغة الشعرية من هذا المستوى من خلال إضافة هذه المقومات الإيقاعية وتأكيدها حتى صارت نهجاً متبعاً وأسلوباً لافتاً للنظر، رأى فيه التقليديون خروجاً على القديم في الوقت الذي كان فيه الشاعر منطلقاً من القديم، ومجدداً فيه فنياً وجمالياً.

وثاني الأمرين، شخصي ذاتي متصل بقدرة "المتنبي" على الإلقاء الشعري. فربما كانت "المواقف التي تعرض لها من صعود وهبوط ورضا وسخط قد شكلت في ذاته هاجساً يؤرقه فيه الإحساس بالقصور على صعيد السلوك الشفاهي المباشر في

التعامل مع النص الشعري، فكان أن عمد–على نحو شعوري أو لاشعوري– إلى التعويض عن الإحساس بالقصور خلال التأكيد على المقومات ذات الطبيعة الإيقاعية مشافهة وسماعاً في المتلقي فضلاً عن ما سبق ذكره من إيراد ألفاظ بدوية قديمة أو أعجمية حديثة.

أما المستوى التركيبي، فقد كان أبرز ما عيب على "المتنبي" في هذا المستوى هو الإكثار من الحذف حتى يبهم المعنى على المتلقي، إذ يبنى البيت عنده على الحذف أحياناً فيعد هذا البناء إفساداً كما أشار الآمدي إلى هذا(٨٦). على أن الشعر الجاهلي قد عرف أسلوب الحذف والإضمار في عناصر التركيب اللغوي، وتناولها الدرس البلاغي ضمن قوانين الفصل والوصل، مشيراً إلى تحديدها عبر ما ينشأ بين الجمل من ترابط دلالي: إذ "يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها"(٨٧)، وهذا الأمر يقتضي الاحتكام فيه إلى السياق لأن، "من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له"(٨٨).

ومن هنا كان النظر النقدي الذي أخذ على" المتنبي"غموضاً صادراً عن كثرة الحذف والإضمار، غير ناظر في خصوصية السياق الشعري وما يقوم عليه تركيباً من مقومات مثل التقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف والإضمار وغيرها، إلا أن حرص بعض القدماء على تأدية الشعر وظيفياً لمعناه بأسلوب واضح هو ما بعث على مؤاخذة الأسلوب الشعري القائم على الحذف في بعض سياقاته. ثم إن هذا الأمر في تركيب الجملة الشعرية يحقق ملمحاً أسلوبياً تميزت به لغة المتنبي ، الشاعر يعنى بالارتقاء بذهنية المتلقي إلى هم معين وإدراك مخصوص في خلال عنصر المفاجأة عبر "الانزياح "عما هو مألوف من سياق التركيب الشعري المتواضع عليه إلى ما هو محتمل فنياً.

أما في المستوى الدلالي فقد أخذوا عليه الاستعارات البعيدة ودقة المعاني والمبالغة في الوصف مما أضفى على أسلوبه الغموض لهذا ما كان يعجب أحداً سوى "أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"(٨٩) وميل هؤلاء له يكشف عن أن الشعر عنده قضية فنية وصناعة تخييلية تصدر عن التخييل مجازاً كما يصدر الفكر في النثر عن التأويل العقلي إدراكاً.

فهو لا يعنى من اللغة بخواصها المادية الطبيعية إنما بعلاقتها بالفكر، مركزاً على حقائقها المجردة وعلائقها المحسوسة من دون التقييد بصلتها بالأفراد المنتجين لها على نحو جدي وهو ما يشير إليه إخراجه المعاني في صور أشخاص عبر أسلوب التشخيص ،أو أنسنة الأشياء واستعماله الألفاظ في غير ما هي له احتكاماً إلى خصوصية السياق الشعري الصادر عن تجربة" المتنبي" وليس عن القرائن التي تواضع العرف عليها تقليدياً، أي أن قيمة الكلمة أو اللفظ عنده تتأتى من السياق النصي للخطاب الشعري والحالي لتجربته الشعرية.

ومن هنا كانت العملية التواصلية لخطابه الشعري، تؤدي وظيفتها الانفعالية انطلاقاً من سياق النص وتجربة الشاعر، وتؤدي وظيفتها اللغوية انطلاقاً من إشارية اللغة وإيحائها، والوظيفة الشعرية، انطلاقاً من البنى الاستعارية التي تمثل الشعرية خلقاً فنياً، والوظيفة المعرفية، احتكاماً لنصية الخطاب الشعري، وليس لما استوحاه السابق من نصية خطاب ماض، أي أن لغته لم تكن تقول الواقع مباشرة إنما تتخيله استعارياً على نحو تقول فيه أكثر مما تقوله في غير هذا السياق، أي أنه عمد إلى المغايرة في طريقه استخدام اللغة، وإلى المفاجأة خلال التغريب، فبنية الخطاب الشعري عنده، لا تعتمد الشكل الجاهز، إنما الشكل المتغير، معجمياً كما في حرصه على خصوصية اللغة من دون التقيد بالمألوف انطلاقاً من روحية القديم لا هيكليته، وصوتياً كما في خصوصية مقومات الإيقاع عنده ولاسيما في المحسنات البديعة، وتركيبياً كما في انطلاقه من قواعد اللغة القياسية على وفق ما يقتضيه التعبير عن تجربته، سواءً شاعت تلك القواعد أم ندرت، ودلالياً في أسلوب الاستعارة على نحو خاص عندما عمد إلى فنية الشعر القديم الباعثة على التغيير، على خلاف ما صارت إليه عند بعضهم من حدود جامدة.

النتائج والتوصيات:

من خلال الدراسة وما تناولته في متنها من مباحث بلاغية تستعين بمناهج البحث: العلمي الوصفي والتاريخي واللغوي وما أفاد منه الباحث من الدراسات الأسلوبية المعاصرة نخلص إلى النتائج الآتية:

١. من بدايات البحث تبين أن للحركات الجسمية/ الإشارة دلالات سيميولوجية، متشعبة وكثيرة، وهذا يرجع إلى كونها ظاهرة معقدة يمكن أن تكون موضوعا

لدراسات متعددة في آن واحد كالفسيولوجيا، والسوسيولوجيا، والأنثروبولوجيا، والسيكولوجيا، واللسانيات... الخ. فاللغة ظاهرة فسيولوجية، لأنها ترتبط بالجهاز العصبي وبأعضاء الكلام، كالحنجرة والفم ...الخ، وبالإيماءات الجسدية. كما أن اللغة مؤسسة اجتماعية تبدوعلى شكل نسق رمزي يوحد بين أفراد المجتمع الواحد، ويوجد بمعزل عنهم. كما أنها أداة للتواصل، ومن ثَمَّ فهي ظاهرة مشتركة بين سائر أفراد النوع البشري. وتتخذ اللغة مظهرا إشكاليا، يتشكل في تنوعات مختلفة ومتميزة، فهي ظاهرة فطرية وثقافية، وهي فعل كلامي فردي، وهي ظاهرة اجتماعية موضوعية، كما أنها نتاج للفكر ووسيلة للتواصل والتبليغ، والشعر استفاد كثيرا من هذه الظاهرة الإنسانية في التعبير عما يعجز عنه اللسان وهذا ما أثبتته الدراسة الحالية.

٢. أظهرت الدراسة قدرة الشاعر العباسي أبي الطيب المتنبي على توظيف الحركات الجسمية– لغة الجسد– في رسم الصورة الفنية ببراعة من خلال الاستعانة بالألفاظ، والعبارات الدالة على ذلك وهو ما تمت دراسته في المباحث البلاغية واللغوية التي أشارت إليها الدراسة الحالية.

٣. عثر الباحث على كثير من المفردات الدالة على الحواس "الأعضاء الجسمية" بما يعضد ما تبنته الدراسة الحالية من ناحية الحضور الطاغي للحركات الجسمية في الديوان، وتوظيفها دلاليا من خلال اللغة الشاعرة التي تبرز المقدرة التصويرية التي يتمتع بها أبو الطيب المتنبي وهو ما دعا الباحث إلى البحث عن مدلولاتها وكياناتها التعبيرية، ولكن طبيعة البحث الحالية تفرض عليه الإيجاز والاقتصاد في التناول قدر المستطاع، على وعد إن شاء الله تعالى بدراسة مطولة تكون أكثر اتساعا وأكثر عمقا. وبرصد هذه الأعضاء والحواس في الجدول التالي:

الحواس الأعضـــــــــــاء							
القلب	١٣٠	العين	١٢٤	اليد	١١٤	الكف	٦٧
الوجه	٦٩	الجسم	٤٦	الفؤاد	٤٣	الصدر	٢١
العقل	٣١	الخد	٢٥	العظام	٢٧	المقلة	٥٨

القدم	٤٥	الطرف	٣٥	الرقاب	٢٥	الناب	٥
الآذان	١٣	الكبد	١٣	الأيادي	٧٣	الخال	٩
الأبصار	٢٢	النواصي	٧				

ومنه يتبين لنا الآتي:

يحظي القلب بالنصيب الأكبر من اهتمامات الشاعر في سياق حديثه المتصل دائما عن مختلف الموضوعات والمشاعر والأحاسيس. وهذا ما وضح من تكرار القلب ١٣٠ مرة. وتأتى العين في المرتبة الثانية بعد ذكر القلب بوصفها دليل القلب وفي ذلك أمر عجيب إذ من الملاحظ هذا الارتباط الشرطي بين العين والقلب حتى على المستوى الإنساني العام. وذكرت اللفظة في الديوان ١٢٤ مرة. بما يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر استعان بكل الوسائل اللفظية وغير اللفظية– الإشارية– في خطابه الشعري وهو ما يحمد لشاعرنا موضوع الدراسة.

ويدل الجدول السابق على وعي الشاعر بقدرة الإشارة الجسمية على التواصل غير اللفظي وتعوض ما يعجز عنه اللفظ ويقصر دون تأدية المعنى المطلوب.

وفي نهاية الدراسة يوصي الباحث النقاد والبلاغيين بتبني مناهج البحث العلمي في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية، والعمل على تحطيم الحواجز الوهمية بين مختلف الفنون والعلوم بما يخدم العملية الإبداعية، ويثري الحركة النقدية، ولا يكون ذلك إلا بمحاولات مخلصة لإعادة قراءة تراثنا الأدبي على ضوء المناهج العلمية والنقدية المعاصرة. والله المستعان ،،

المصادر والمراجع

- ابن رشيق القيرواني: الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ط٤، جـــ١، "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد"، دار الجيل، بيروت، لبنان، القاهرة، ١٩٢٥ م.
- علي أحمد سعيد (أدو نيس): الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب جـــ٣، ط٣، دار العودة، بيروت، لبنان " د. ت "
- ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشعر، "حققه وقدم له وعلق عليه د.رمضان عبد التواب"، مكتبة الخانجي /مصر، ١٩٨٠م
- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ط٢، جـــ٢، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت (د.ت)
- أبو القاسم حسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري جـــ١، القاهرة، (د.ت).
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، "تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى البجاوي"، دار إحياء الكتب، القاهرة، ١٩٦٦.
- المتنبي، الديوان، دار الجيل بيروت: لبنان (د. ت)
- د. حسن شماع، غزل أبي الطيب المتنبي، الرياض، دار العلوم السعودية، ط١،
- د. خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٢
- د. سعيد شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، ط١، القاهرة، ١٩٨٥
- ضياء الدين، ابن الأثير. المثل الساثر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط١، جـــ٣، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق د. محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢
- د. فاطمة محجوب، دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة (د. ت)
- د. كريم حسام الدين، الإشارات الجسمية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩٠م.
- د. محمد التنوخي، المتنبي أمير شعراء العصر العباسي، حلب: جامعة حلب سوريا، ط١، ١٩٨١

- د. مصطفى أبو العلا، شعر المتنبي: دراسة فنية، مكتبة نهضة الشرق: القاهرة(د. ت)
- يوسف البديعي،. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا، كورنيش النيل، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م ١٩٨٠، ط٤، جـــ١، "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد"، دار الجيل، بيروت، لبنان، القاهرة، ١٩٢٥ م
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز "قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ م
- عبدالفتاح صالح، لغة الحب في شعر المتنبي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م
- د. عبده الراجحي، اللغة وعلوم المجتمع، القاهرة " د. ت "
- د. محمد العبد، العبارة والإشارة، القاهرة " د. ت "
- د. محمد شرارة، المتنبي بين البطولة والاغتراب، تحقيق حياة شرارة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م
- ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ط١، جـــ١، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

هوامش البحث:

(١) انظر عبده الراجحي، اللغة وعلوم المجتمع ص ٤٤، محمد العبد، العبارة والإشارة، ص ١١٣-١١٤؛ كريم حسام الدين، الإشارات الجسمية، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٩٠م ص٢٣.

(٢) حسن شماع، غزل أبي الطيب المتنبي، الرياض: دار العلوم السعودية، ط١، ١٩٨٠، ص٩.

(٣) انظر: سعيد شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي. القاهرة: مكتبة غريب.ط١، ١٩٨٥. ص ١١.

(٤)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ص ٢٦.

(٥) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١،١/٢٥.

(٦) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١،١/٩٢.

(٧)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ص ٥٣٧.

(٨) الزواوي، خالد محمد. الصورة الفنية عند النابغة الذبياني. الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان. القاهرة. ط١، ١٩٩٢، ص ١٠١.

(٩) شرارة، محمد. المتنبي بين البطولة والاغتراب. تحقيق حياة شرارة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١، ١٩٨١.

(١٠)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) صص ١٧٤/١٧٥.

(١١) ضياء الدين، ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. مكتبة نهضة مصر. ط١، ١٩٥٩، ٣/ ٢٨٨.

(١٢) التنوخي، محمد. المتنبي أمير شعراء العصر العباسي. حلب: جامعة حلب سوريا، ط١، ١٩٨١. ص ٣٠.

(١٣) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢/٢٨٦.

(١٤) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ١/٢١.

(١٥) البديعي، يوسف. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا. كورنيش النيل. القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٦٣، ص ٤٠٩.

(١٦) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١١/١٠١.

(١٧) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ١/١٤.

(١٨) اليازجي، ناصيف. نفسه، ١ /١٣٩.

(١٩)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ص ١٦٢.

(٢٠)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ص ٥٧.

(٢١) ابن رشيق القيرواني: الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ط٤، جـ١، "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد"، دار الجيل، بيروت، لبنان، القاهرة، ١٩٢٥، جـ١/١٣٠.

(٢٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق د. محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ص ٣.

(٢٣) أسرار البلاغة، المصدر السابق، ١٣٢.

(٢٤) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، بيروت (د.ت)، جـ٢/٣٩٢.

(٢٥) ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشعر، "حققه وقدم له وعلق عليه، د.رمضان عبد التواب"، مكتبة الخانجي /مصر، ١٩٨٠م، ص ٣.

(٢٦) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ١ / ٢٤٢.

(٢٧) للمزيد يمكنك الرجوع إلى رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحث الدكتورجمال حسني ، التناص في شعر أبي تمام ، كلية دار العلوم ، جامعة المنيا ، ٢٠٠٨م

([٢٨]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ١ / ٤١.
([٢٩]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢ /١٣٥.
([٣٠]) اليازجي، ناصيف. السابق، ٢/ ٣٨٥.
([٣١]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢/ ٥٨٥.
([٣٢]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، السابق، ١/ ١٩.
([٣٣]) اليازجي، ناصيف. نفسه، ١/ ١٩.
([٣٤]) اليازجي، ناصيف. نفسه، ١/ ١٩.
([٣٥]) علي أحمد سعيد (أدو نيس): الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب دار العودة، ط٣، بيروت، لبنان، جـ٣، "د.ت"، جـ٢/١٩٥.
([٣٦]) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، "تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي"، دار إحياء الكتب، القاهرة، ١٩٦٦. ص ٤٠.
([٣٧]) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، المصدر السابق ،ص ٤١.
([٣٨]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ١/ ١٣٤.
([٣٩]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢ /١٣٥.
([٤٠]) نافع، عبدالفتاح صالح. لغة الحب في شعر المتنبي. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣. ص ١٥٥.
([٤١]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٩٢/١.
([٤٢]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تحقيق د. محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ١١٦.
([٤٣]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،المصدر السابق، ١٢٦.
([٤٤]) اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢/ ٤٨٠.
([٤٥]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب .بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. ط١، ٢/ ٤٨١.
([٤٦])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٦٢.
([٤٧]) وهذا ما اثبتناه في بداية الدراسة ولا نكرره هنا منعا للوقوع في التكرار بما يخل بمنهج البحث.
([٤٨])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٧.
([٤٩])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨٩.
([٥٠])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص١٩.
([٥١])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ، ص ١١٧.
(٥٢) المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) ص ٤٧
([٥٣]) اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢ /١٣٥.
([٥٤])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص٦٢.
([٥٥])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٦٢.
([٥٦])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٨٠.
([٥٧])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص١٦٠.
([٥٨])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٩.
([٥٩])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ١٩٩.
([٦٠])المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٩٧.

(٦١)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م) ص ٤٣٤.
(٦٢)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٦٤.
(٦٣)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٤٥٣.
(٦٤)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٣٦.
(٦٥)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ١٣٩.
(٦٦)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٥٠.
(٦٧)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٥٠.
(٦٨)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٢٢.
(٦٩)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٧٩.
(٧٠)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٤٤٨.
(٧١)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ١٦٠.
(٧٢)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٥٣.
(٧٣)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٦٩.
(٧٤)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٧٩.
(٧٥)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨٠.
(٧٦)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٣٦.
(٧٧)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٤٠٥.
(٧٨)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨٩.
(٧٩)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٥٦.
(٨٠)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٦.
(٨١)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٣٢٥.
(٨٢)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨.
(٨٣)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨.
(٨٤)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٢٨.
(٨٥)المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: لبنان (١٤٠٣هـ /١٩٨٣م)، ص ٩٣.
(٨٦) أبو القاسم حسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري، القاهرة، (د.ت). الموازنة، ١٨١/١.
(٨٧) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز "قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٥٢.
(٨٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق د. محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ٣٨٦-٣٨٧.
(٨٩) أبو القاسم حسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري، مصدر سابق، جـ ٦/١.