التاريخ المؤوّل في قصيدة المديح العبّاسيّة : مقاربة نصّيّة لبائيّة أبي تمام ولاميّة المتنبي .	د. عمر محمد عبد الواحد الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة المنيا

مقدّمة :

تحاول هذه الدراسة ــ من خلال مواجهة النصوص الشعرية ــ البحث عن قيمة جديدة لشعر المديح في العصر العباسي . وتراها في تصوير الشعراء للمعارك التي خاضها الممدوحون ، وظهرت خلالها بطولاتهم ؛ حيث تقدّم قصائدهم ــ في إطار ما تشتمل عليه من رؤية فنيّة ــ تصويراً لعناصر الواقعة التاريخية ، وفي مقدمتها صورة الممدوح بوصفه أنموذج البطولة في مجتمعه الإسلامي ، وصورة الآخر أو النموذج المضاد الذي يغايره دينياً وثقافياً . فضلاً عن رؤية الشاعر الخاصة لحركة التاريخ وتفسيره له ؛ فإن الشاعر لا يقدم ــ في قصيدته ــ تاريخاً محققاً ، وإنما يعيد إنتاجه وفق مكوناته الخاصة ، ويقدم تأويلاً له من خلال منظوره الذاتي . ويعني ذلك أن التاريخ في القصيدة غير التاريخ قبلها ؛ فما نلتقي به في القصيدة ليس التاريخ / الأحداث الواقعية ، وإنما هو التاريخ / النصّي، الذي أعيد إنتاجه ــ وفق آليات التأويل ، ووسائط الكتابة ، وخصائص الخطاب الشعري ــ عندما أخذ الشاعر يمارس عمله في التشكيل الفني بالتاريخ . مع ملاحظة أن الخطاب التاريخي نفسه خطاب تأويلي أيضاً . وتظل الحقيقة أو الأصل ــ من منظور تفكيكي ــ دائما في إرجاء مستمر، وليس بين أيدينا مطلقاً سوى النصوص. و " ليس ثمة شئ خارج النص " ، كما يقول دريدا في عبارته الأثيرة [1].

ويختار الباحث للمقاربة النصية قصيدتين مشهورتين لشاعرين كبيرين؛ هما :

.بائيّة أبي تمام الطائي ؛ التي مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب ...

.و لاميّة المتنبي ؛ التي مطلعها :

ليالـيَّ بعـد الظاعنيـن شكـول ...

وتنظر هذه المقاربة إلى النص الشعري على أنه " مكتف بذاته ؛ فإذا كان هناك إرجاع خارجي ، فإنه لا يكون إلى الواقع . بل هو أبعد من هذا . ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى " (٢) .

وتقرن الدراسة بين هاتين القصيدتين ؛ لتنتفع بما بينهما من تباين واختلاف ، في الكشف عن الملامح المميّزة لكل منهما ؛ فإن لكل من الشاعرين رؤيته المتميزة للعالم ، وموقفه الخاص من الحياة والناس والأشياء ، وكذلك منهجه المتفرد في صوغ عالمه الفنّي وتشكيل تجربته الشعرية .

ويستلزم ذلك أن يختار الباحث لكل قصيدة اتجاهاً في القراءة ، يتفق مع طبيعتها ، ويتكفل باستكناه أسرارها ، واستنفاد أقصى قدر من عطائها المعنويّ . فيعتمد في مقاربة القصيدة الأولى ــ وهي تقدّم وصفاً ساكناً للمعركة بين المعتصم العباسي والروم ، وتحفل بالعديد من الإشارات التاريخية والثقافية ــ قراءة تناصيّة تكشف عن " الطبقات الأركيولوجية للنص "، أو ما يمكن أن يشكل بنية عميقة له ، قام الشاعر بالتحويل منها والتأويل لها . مستفيداً خلال ذلك من مفهوم التناص لدى الباحثة السيميائية جوليا كريستيفا ــ على ما علق به من شوائب إيديولوجية ــ حيث تحول النص لديها إلى ممارسة سيميائية لسانية إنتاجية ، وبطبيعته الشكلية الخالصة

لدى البويطيقي الفرنسي جيرار جينيت ؛ الذي عدّه من أهم مظاهر شـــعرية النص. ويرشح لهذه القراءة ما اشتهر به أبو تمام من فقه عميـــق للـــتراث ، وتمرّس بصناعة الشعر من الشعر.

أما عن القصيدة الثانية ، وهي تقدّم وصفاً متحركاً للحرب بيـــن سيف الدولة الحمداني والروم ، فقد تعمدنا قراءتها على ضوء عناصر مـــن الشعرية البنيوية لدى ياكبسون؛ أبرزها الوظيفة الشعرية التي تعمل ــ وفـــق رأيه ــ بإسقاط مبدأ التكافؤ أو التماثل من المحور الرأسي الاستبدالي علـــى المحور الأفقي السِّياقي ، مما يؤدي إلى تمايز الشعر بالعلاقات الاســـتبداليّة ، وتمايز النثر بالعلاقات السياقية ، فتولى القراءة اهتمامها للصـــراع ــ عـــبر نص القصيدة ــ بين البنية السَّردية للقصص ، والبنية الغنائية للشعر .

ثم تحاول الدراسة ــ بعد ذلك ــ الكشف عما يمكن أن يشكل رؤيـــة خاصة لدى الشاعر، لتفسير أحداث التاريخ ، والبحث عـــن منطـــق لـــها ، وملاحظة مدى ارتباطها برؤيته العامة ، وما يمكن أن يمثل تراسلاً بينهما أو تأثيراً متبادلاً ، أو بعبارة أخرى علاقة جدلية بينهما .

وبناءً على ما سبق ، فإن هذه الدراسة ســـتعتني ابتـــداءً بالتمـــهيد المناسب ، الذي يلقي الضوء على دور الأغراض الشعرية ــ عند العرب ــ في دعم ثقافة المجتمع العربي ، وتثبيت أنساقه القيمية والأخلاقية ، ويكتفـــي بالتنبيه على أهمية الجانب التاريخي في قصيدة المديح العباسية .

ولا تغفل الدراسة ذكر الإطار التاريخي للقصيدة ؛ لرصد ما تســـرب منه ، أو تم تأويله أو تحويله ــ وفق آليات التأويل والتناص ــ داخل نسيجها . وكذلك ذكر المنهج العلمي الذي ستتم على أساسه المقاربة النصيّة ؛ لأنه لـــم يعد مهماً ــ في رأيي ــ خلال أبحاثنا العلمية ، ماذا نقول فقط ؟ أو نقدم مـــن

نتائج . وإنما المنهج مهماً أيضاً ، كيف نقول ؟ وطبيعة الطريق الذي نسلكه ، أو نتوصل خلاله إلى ما نطمح إليه من نتائج .

ثم تعتني الدراسة أخيراً ــ من خلال المقاربة النصّيـــة ــ بدراســة التاريخ المؤوَّل في القصيدة ، أو التشكيل الفني بالتاريخ خلال فضائها النصّيّ . وكذلك بدراسة الشاعر بوصفه مؤوِّلاً للتاريخ ، وفـــق رؤيـــة خاصـــة ، متجذرة لديه ، يعتنقها في منطقة أحداثه ، وتفسير حركته.

وبعد ﴿ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ ﴾ .

والله ولي التوفيق ، وهو نعم المولى ونعم النصير .

تمهيد :

(أ)

يلاحظ أن النظرية النقدية فيما يخص أغراض الشعر عند العـرب ــ إن جاز التعبير ــ في كثير من أجزائها ، نظرية أخلاقية تعزز انتماء الفـرد إلى الجماعة ؛ عندما ينتمي إلى قيمها ومؤسساتها الأخلاقية ، وذلـك لأنـها تشترط لكل غرض شعري شروطا أخلاقية ، حتى ما يسمى بالغزل عندهم ؛ قال عنه عبد الكريم النهشلي شيخ ابن رشيق القيرواني : " العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلـوا المـرأة هـي الطالبة والراغبة والمخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتـها على الحرم [١] .

ولذلك عيب على عمر بن أبي ربيعة تصويره المرأة محبة له، تسعى وراءه، لأن ذلك مما يخدش الصورة الأخلاقية التي تشكلت للمرأة في الثقافـة العربية. فالمرأة في شعر الغزل عند العرب" إنما توصـف بأنـها مطلوبـة ممتنعة" [٢]. وكان أفضل الغزل عند النقاد ــ مثل قدامة بن جعفـر ــ مـا يصور الموقف النفسي للشاعر، لا ما يقدم الصفات المادية للمحبوبة. يقـول قدامة: " يجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلـة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيـه الشـواهد علـى إفـراط الوجـد واللوعة"[٣] .

كذلك لم يقبل الإسلام التغزل بمعين؛ " فإنه لا يحل " [٤] . وهو مـا تظاهرت على إثباته أدلة من السياق المقامي Context of situation للنص

الشعري ؛ أما النص نفسه Text ؛ فإنه لا يدل بذاته ، لأنه إنما يصور المرأة المثال في الذائقة الجمالية العربية .

ولا نجانب الحقيقة أيضا إذا قلنا إن شعر المدح عند العرب سواء في واقع الشعر أو في التنظير النقدي ، يتضمن ــ في كثير منه ــ أهدافا أخلاقية ، ذلك لأنه يصور المثل العليا التي أفرزتها الثقافة السائدة في المجتمع ، والتي يطمح الفرد إلى التحلي بها، لينضم إلى الصفوة أو الأبطال، الذين يحققون في الغالب أقصى قدر أو أعلى درجة من الحفاظ على قيم المجتمع ، والعمل على استقرارها . ولذلك كان أفضله عند النقاد ما يكون يوصف الممدوح بالفضائل الأخلاقية في المجتمع الإسلامي ؛ كالعقل والعفة والعدل والشجاعة والكرم [٥] . أما الفضائل العرضية والصفات الجسدية ــ وقد تأكد المدح بها من خلال تاريخ الشعر العربي ــ فتأتي تالية لها [٦]. وتستمد أهميتها من دلالتها على صفات نفسية وأخلاقية لدى من يتصف بها. ويكون المدح بتلك الفضائل الأخلاقية إعلاء لها ، وتأكيدا على أهمية التمسك بها ، عن طريق عرضها وتقديم نماذج بشرية متخلقة بها . قال أبو تمام الطائي :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة العلا من أين تؤتى المكارم [٧]

ولا أهمية لما يقال من احتواء شعر المدح على الملق والنفاق ، فمثل هذه الدوافع مما يصعب الإمساك به علميا ، وإنما كان يؤخذ أصحابها بالوحي في زمن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ولنا ظواهر الناس وأما سرائرهم فموكولة إلى الله سبحانه وتعالى ، كما ذكر عمر بن الخطاب رضى الله عنه [٨] .

وإذا كان قد ورد من حديث رسول الله عليه وسلم الذي رواه المقداد " إذا رأيتم المداحين فاحثوا في وجوههم التراب " [٩] ، فإن الحافظ ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ) قد ذكر في شرح صحيح البخاري أن العلماء قد ذكروا أن المراد به " من يمدح الناس في وجوههم بالباطل ، وقال عمر : المدح هو الذبح ، قال وأما من مدح بما فيه فلا يدخل في النهي ؛ فقد مدح صلى الله عليه وسلم في الشعر والخطب والمخاطبة ولم يحث في وجه مادحه ترابا " [١٠] .

وقال الإمام محيي الدين النووي (ت ٦٧٦هـ) في شرحه لصحيح مسلم تعليقا على الحديث السابق الذي أورده في " باب النهي عن المدح إذا كان فيه إفراط ، وخيف منه فتنة على الممدوح " قال النووي : " ذكر مسلم في هذا الباب الأحاديث الواردة في النهي عن المدح، وقد جاءت أحاديث كثيرة في الصحيحين بالمدح في الوجه . قال العلماء : وطريقة الجمع بينها أن النهي محمول على المجازفة في المدح والزيادة في الأوصاف ، أو على من يخاف عليه فتنة من إعجاب ونحوه إذا سمع المدح، أما من لا يخاف عليه ذلك لكمال تقواه ورسوخ عقله ومعرفته، فلا نهى في مدحه في وجهه إذا لم يكن فيه مجازفة، بل إن كان يحصل بذلك مصلحة كنشطة للخير والازدياد منه أو الدوام عليه ، أو الاقتداء به كان مستحبا، والله أعلم " [١١]. وجعل الحافظ بن حجر العسقلاني أيضا : من الشعر الجائز " ما خلا من هجو، ومن الإغراق في المدح والكذب المحض" [١٢] ، وذكر أن ما كان كذبا وفحشا فهو مذموم [١٣].

ثم قاس النقاد بعد ذلك ــ كابن رشيق ، غرضي الافتخار والرثاء على المدح؛ " فالافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه

وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار " [١٤]. ويقول عن الرثاء : " وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أن يخلط بالرثاء شئ يدل على أن المقصود به ميت مثل كان..." [١٥].

أي أن أغراض المدح والرثاء والفخر تشترك جميعها في تصوير الرجل المثال في الثقافة العربية؛ ذلك البطل القبلي الجاهلي، وماراكمته إلى صورته ثقافة العصور الإسلامية التالية .

وكذلك حرص النقاد العرب على أن يتسم شعر الهجاء بطابع أخلاقي ؛ قال أبو عمرو بن العلاء :"خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها" [١٦] وقال خلف الأحمر: " أشد الهجاء أعفه وأصدقه " [١٧] . وذكر القاضي الجرجاني أن " أبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض ...أما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن " [١٨] .

وقال ابن رشيق القيرواني : " وأجود ما في الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية ... فأما ما كان في الخلقة الجسمية من المعايب فالهجاء به دون ما تقدم، وقدامة لا يراه هجوا ألبتة " [١٩] .

وإذا كان شعر المدح يصور الملامح الإيجابية لشخصية البطل في المجتمع العربي، فإن الهجاء يصور الملامح السلبية لها ، ويكشف عن الرذائل التي يجب أن يحذرها العربي ، ويبرز " الوجه السلبي للشر فيؤكد الخير تأكيدا ضمنيا بتحقير نقيضه " [٢٠] .

وليس هناك ما هو أدل على أخلاقية الشعر العربي من قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم : " إن من الشعر حكمة " [٢١] الذي شرحه

الحافظ المباركفوري (ت ١٣٥٣هـ) في كتابه " تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي " قائلا : " قوله " إن من الشعر حكمة " أي قولا صادقا مطابقا للحق ، وقيل أصل الحكمة المنع ، فالمعنى أن من الشعر كلاما نافعا يمنع من السفه " (٢٢).

ذلك فضلا عما استقر في التفكير النقدي عند العرب، من أن كثيرا مما لا يسوغ في الكلام يسوغ في الشعر، ويكتسب قبولا، ومن ذلك قولهم : " ليس لأحد من الناس أن يطرى نفسه ويمدحها... إلا أن يكون شاعرا، فإن ذلك جائز له في الشعر، غير معيب عليه " (٢٣). أي أن المحاكاة في الشعر ـ كما ذكر أرسطو من قبل ـ تحسن القبيح، فما كان قبيحا قبل الشعر يصبح فيه ـ بفضل المحاكاة ـ سائغا مقبولا (٢٤).

وهكذا نرى أن النظرية النقدية ـ فيما يخص الأغراض الشعرية عند العرب ـ في مجملها ـ نظرية أخلاقية تدعم المثل العليا للمجتمع ، وتعمل على استمرارها ، وتحافظ على ثبات مؤسساته واستقرارها. الأمر الذي يمكن معه ارتياد آفاق جديدة من البحث والدراسة لها.

(ب)

يكتسب شعر المدح في العصر العباسي أبعادا ثانية عندما يمعن في وصف الوقائع التاريخية التي تتصل بالممدوح، وينقل لنا صورا واضحة الملامح لمعارك العصر ، التي كانت في الغالب جهادا دينيا من المسلمين ـ في العصور الوسطى ـ لأعدائهم كالروم على وجه الخصوص ، لذلك لا نغلو إذا وصفنا عددا من قصائد الشعراء العباسيين بأنها من شعر الجهاد الإسلامي ، وأنها تقدم من خلال تصويرها الواقعة التاريخية ـ فضلا عن

تفسيرها ــ صورة الآخر الذي يقع على النقيض من صورة الذات المسلمة ، ويغايرها دينيا و ثقافيا .

ولا نعني بتسجيل الشعر في العصر العباسي للوقائع التاريخيـــة أن الشعر فيه قد تحول تاريخا ، فذلك مجاله " النظم " التعليمي . وإنما نعنـي أن الشعر فضلا عن قيمته الأدبية يضيف إليها قيمة أخرى تاريخية، فليس الشعر رصدا حرفيا للواقع، وإنما رؤية فنية له ، وإعادة إنتاج لأحداثه، وقديما قـال أرسطو " ليست المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكـن أن يقع ... فلو كتب تاريخ هيرودتوس شعرا لظل تاريخا ، لأنه يروى مـا وقع لأشخاص معينين، فهو جزئي يروى ما هو خاص بأفراد، علـى حيـن مواضيع الشعر كلية عامة . وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رمـوزا كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية لأن وقائع التـاريخ ذريعة الفنان " [٢٥] . أي أن هدف الشاعر إنما يكون فنيا في المرتبة الأولى ، وتكون محاكاته للطبيعة ووسائلها مضيفة إليها ومكملة لها ، تكشـف عـن " المعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر ، فالشعر بهذا ــ كما قال أرسطو ــ أوفر حظا ــ في الفلسفة ــ مـن التاريخ " [٢٦] وأسمى منه مرتبة [٢٧] .

ويقول ميكائيل ريفاتير : " إن الشعر يعبر عن الأفكـار والأشـياء بكيفية غير مباشرة . فحتى الوصف الأكثر طبيعية ليس مجرد حدث حقيقي : إنه يبدو موضوعا جماليا ذا إيحاءات عاطفية . وليس التمثيل الأدبي للواقع ، أي المحاكاة ، إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالـة غـير المباشـر قـابلا للإدراك"[٢٨] .

وتكتسب قصائد أبي تمام الطائي في مدح الخليفة العباسي المعتصم وفي مدح القائد العربي أبي سعيد الثغري الطائي وغيرهما [٢٩] ، وكذلك مدائح أبي الطيب المتنبي لسيف الدولة الحمداني طوابع ملحمية ، حين تصور جهاد المسلمين ووقائعهم. حيث يختار الشاعر فيها من عناصر الحادثة التاريخية ما يحتاج إليه فنيا لتشكيل تجربته الشعرية. ويؤدي التصوير الفني دوره في نزع الألفة وإحداث التغريب Defamiliarisation ؛ حيث ينتزع الأشياء من سياقاتها المعهودة ، ويوجد التصورات المتباينة ، التي تؤدي إلى استجابات جديدة. يقول شلوفسكي: " إن الصورة الشعرية تحول ما هو معهود إلى شيء غريب ، وذلك بتقديمه تحت ضوء جديد ، وبحشره في سياق غير متوقع" [٣٠] . فيمتزج خلال تلك القصائد التاريخ الموثق بعناصر الإغراب. وتظهر البطولات الخارقة ، وتهاويل المجاز، وتتدخل الأقدار والعناية الإلهية، وتتبدل نواميس الطبيعة ، ليتحقق النصر ــ في نهاية المطاف ــ للمسلمين .

أولا : بائية أبي تمام .

(١) الإطار التاريخي :

نختار للكشف عن طبيعة الرؤية الفنية بعامة عند أبي تمام ، ورؤيته في تفسير التاريخ على وجه الخصوص قصيدته البائية(*) المشهورة ؛ التي مدح بها الخليفة العباسي المعتصم (١٧٩هـ ــ ٢٢٧هـ) عندما فتح عمورية من أرض الروم في رمضان عام ٢٢٣هـ .

وقد كانت هذه المعركة في التاريخ المحقق حلقة من حلقات الصراع بين العرب والروم، تتفق على ذلك وجهتا النظر العربية والغربية . فيذكر فازيلييف أنها جاءت ردا على غزو تيوفيل إمبراطور الروم (٨٢٩ ــ ٨٤٢ م) لمدينة زبطرة ، غزوة وحشية " أحرقت فيها المدينة، وقتل الذكور من أهلها، وأسر النساء والأطفال ... وعاد الإمبراطور إلى عاصمته مظفرا " ... بعد أن اكتسح في طريقه ملطية، وأحرق شمشاط " وبلغ الهاربون من زبطرة التي حرقت وخربت مقام الخليفة في سامرا، وكان المعتصم في قصره حين سمع بهذا النبأ السيئ. فأمر لساعته بإعداد الحملة على الروم"(١).

أما وجهة النظر العربية فيقدمها الطبري ت ٣١٠هـ بقوله : " وفي هذه السنة ــ ٢٢٣هـ ــ أوقع توفيل بن ميخائيل صاحب الروم بأهل زبطرة، فأسرهم وخرب بلدهم، ومضى من فوره إلى ملطية فأغار على أهلها وعلى أهل حصون من حصون المسلمين ، إلى غير ذلك وسبي من المسلمات فيما قيل أكثر من ألف امرأة، ومثل بمن صار في يده من

•) انظر لنص هذه القصيدة :

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي . تحقيق : محمد عبده عزام ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، دار المعارف ، المجلد الأول، ص ٤٠ ــ ٧٤ .

المسلمين، وسمل أعينهم، وقطع آذانهم وآنافهم ... فلما دخل ملك الروم زبطرة، وقتل الرجال الذين فيها، وسبي الذراري والنساء التي فيها ، وأحرقها، وبلغ النفير ــ فيما ذكر ــ إلى سامرا ، وخرج أهل ثغور الشام والجزيرة وأهل الجزيرة إلا من لم يكن عنده دابة ولا سلاح ، واستعظم المعتصم ذلك " (٢).

ثم تتسرب الموتيفات الشعبية إلى تلك الروايات التاريخية، لتمجد قيما عربية مثل النجدة والغيرة على الحرم، وتضيف شيئا من الخوارق ؛ مثال ما يرويه ابن الأثير من أن امرأة هاشمية صاحت وهي أسيرة في أيدي الروم : وامعتصماه! وبلغ المعتصم ذلك ، فأجابها وهو جالس على السرير : لبيك ! لبيك ! ونهض من ساعته، وصاح في قصره : النفير! النفير! " (٣) .

وما يرويه ابن العماد الحنبلي بقوله : " ومن عجيب ما اتفق له أنه كان قاعدا في مجلس أنسه والكأس في يده، فبلغه أن امرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عمورية، وأنه لطمها على وجهها يوما فصاحت: وامعتصماه ! فقال لها العلج : ما يجئ إليك إلا على أبلق . فختم المعتصم الكأس وناوله للساقي وقال : والله ما شربته إلا بعد فك الشريفة من الأسر وقتل العلج، ثم نادى في العساكر المحمدية بالرحيل إلى غزو عمورية، وأمر العسكر ألا يخرج أحد منهم إلا على أبلق فخرجوا معه في سبعين ألف أبلق ، فلما فتح الله عليه بفتح عمورية دخلها وهو يقول لبيك ! لبيك ! وطلب العلج صاحب الأسيرة الشريفة وضرب عنقه ، وفك قيود الشريفة . ثم لما حضر قال للساقي : ائتني بكأسي المختوم، ففك ختمه وشربه، وقال : الآن طاب الشراب. سامحه الله تعالى وجزاه خيرا " (٤) .

ونلاحظ تدخل الخيال الشعبي في هذا الخبر بآلياته كالتنميط والمبالغة والتهويل ؛ فلا يكتفي بأن تكون الأسيرة امرأة عربية مسلمة ، وإنما يجعلها شريفة قرشية . ويعنى بذكر توابع الأسر من قهر وإذلال وسخرية مثال : اللطمة التي على الوجه، والتحدي بالفرس الأبلق. ويجعل المعتصم ــ والغزوة في رمضان ، ووسط أجواء الجهاد الديني والصيام ــ في مجلس أنس ؛ يشرب الخمر . تتراءى فيه صورة الفارس العربي القديم كطرفة بن العبد الذي كان يحب من أشياء العالم ثلاثة : الخمر والشجاعة واللذة . ثم يقلبه إلى الضد ، فيخرج إلى الجهاد ــ متحديا سخرية العلج ــ في سبعين ألف أبلق، تجتمع فيها الأضداد : اللونان الأبيض والأسود / الوضوح والخفاء / الضياء والظلام ... وغيرها من الثنائيات التي ستمتد أصداؤها إلى قصيدة أبي تمام . وكأنه يتناص ــ على نحو من الأنحاء ــ مع مقولة امرئ القيس " اليوم خمر وغدا أمر " . أو يستعيد شيئا من طقوس الثأر عند العرب في الجاهلية مثال : تحريم أشياء محببة كالخمر والنساء والطيب فلا يحل شيء منها إلا بعد أخذ الثأر .

وربما كان هذا الانقلاب أو التحول في موقف المعتصم ؛ ليعقد مقارنة بين ظاهره الزائف : الأنس والخمر ... وحقيقته المختفية ، لتنتصر الأخيرة ؛ حيث الإيمان والغيرة على الحرم . لكن المعتصم يعود ــ في نهاية الخبر ــ إلى سالف عهده من مجالس الأنس والخمر، التي تعكس في الخيال الشعبي ترف الخلفاء أو الطبقة العليا ، وثراء الدولة وأمنها، ولا تكتمل أبهة الخلافة وتنميط صورتها إلا بها، كما تعكس ــ في الوقت نفسه ــ حرمان الشعب وفقره واستسلامه ، الذي صنع بخياله هذه الصورة البهيجة المحزنة في آن واحد .

وتتفق وجهتا النظر العربية والغربية على المكانة المقدسة لمدينة عمورية لدى الروم؛ فيذكر فازيلييف : " وكانت عمورية يومئذ في أزهر أيامها. وكانت موطن الأسرة الحاكمة في قسطنطينية، والراجح أن ميشيل الثاني كان رفع بلده إلى أسقفية رئيسية مستقلة، ثم رفعت بعد ذلك (قبل عام ٨٨٦ م) إلى مطرانية. وكانت عمورية إلى ذلك حصنا قويا. فإن سورها كان يشمل أربعة وأربعين برجا " (٥).

ويذكر الطبري : " فلما ظفر المعتصم ببابك، قال : أي بلاد الروم أمنع وأحصن ؟ فقيل: عمورية، لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الإسلام، وهي عين النصرانية وبنكها، وهي أشرف عندهم من القسطنطينية"(٦). وقال صاحب الروض المعطار : وكان في سلبه ــ أي المعتصم ــ ستون بطريقا (٧). مما يؤكد المكانة الدينية للمدينة .

ويلاحظ أن كثيرا من عناصر الحادثة التاريخية سواء من التاريخ المحقق أو مما دخله الخيال الشعبي، قد تسللت إلى داخل النص، وسكنت فضاءه؛ على سبيل المثال الرواية الشعبية لسبب الغزو، التي تجعل من المعتصم بطلا إسلاميا يحقق إرادة الجماعة المسلمة في الذود عن أعراض المسلمين. فنجد الشاعر؛ يجعل نهوض المعتصم للغزو تلبية لاستغاثة قادمة من زبطرة؛ ندت عن امرأة، ويقوده التداعي من المرأة المستغيثة إلى المرأة التي تركها ثم إلى المرأة التي فتحها أي عمورية والسبي. ولعل الشاعر لم يجرؤ في سياق الجهاد أن يجعل المعتصم يريق كأس الخمر التي وردت في الرواية الشعبية ؛ فجعلها كأس الكرى. وتسرب إلى القصيدة أيضا من صورة الخمر وصفه عمورية بأنها جوهر خالص "زبدة الحقب". وكذلك

إشارة التبريزي إلى هذا المعنى بأنه من ابتكارات أبي تمام[٨]، إلى القول بأنه ربما نقله مما تردد في وصف الخمر في شعر أبي نواس مثال قوله:

وقام بمبزل فافتـــــض بكرا عجوزا قد تجل عن المديح
رأت نوحا وقد شمطت وشابت وقد شهدت قرونا قبل نوح [٩] .

وقوله :

فقلت له : جئناك نبتـاع قهـوة معتقـة قـد أنفدت قدمـــا دهرا
فقال أربعوا عندي التي تطلبونها قد احتجبت في خدرها حقبا عشرا [١٠] .

وقوله :

تعلنا بمدام قـد تناولهـــا ريب الزمان وعصـر بعـد أعصـار
فلم تزل حقب الأيام تنقصها حتى اختبا عشرهـا في دنها الضاري [١١]

وقوله :

قلنا لها :كم لها في الدن مذحجبت ؟ قالت : قد اتخذت من عهد طالوت
كانت مخبأة في الدن قـد عنست في الأرض مدفونة في بطن تابوت [١٢] .

وقوله :

كرخية قد عتقت حقبة حتى مضى أكثر أجزائها
فلم يكد يدرك خمارها منها سوى آخر حوبائها [١٣] .

ولأبي تمام نفسه في وصف الخمر قوله :

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء [١٤] .

كذلك ربما أتى الربط بين موقعه عمورية وبين موقعة بدر الكـــبرى في ختام القصيدة من وقوع كل منهما في شهر رمضان وفي تاريخ متقـارب . كذلك تسربت إلى القصيدة المكانة الدينية الكـــبرى لعموريـــة، وظـــهرت

خلالها في صور فنية شتى . وكذلك صورة البرجين من سور عمورية اللذين أهمل تدعيمهما ، فضربهما المعتصم بالمنجنيق فهدمهما، بعد أن دله على مكانهما أسير مسلم كان قد تنصر وأقام في عمورية [١٥] ، فذكرهما أبو تمام بقوله:

" رمى بك الله برجيها فهدمها... ".

كما تسربت إلى القصيدة ــ عبر صورة فنية ــ طبيعة المكان الذي تقع فيه عمورية ، وما يتسم به من قحل وجدب وندرة المياه ، التي كانت يمكن أن تعوق المعتصم عن إطالة الحصار وإتمام الفتح ، فتحدى المعتصم ذلك وأتم الفتح [١٦] . فقال أبو تمام :

إن الحمامين من بيض ومن سمر

دلوا الحياتين من ماء ومن عشب (ب ٤٥)

وغير ذلك مما سنذكره خلال المقاربة النصية .

(٢) منهج المقاربة :

وقد تعمدنا قراءة قصيدة أبي تمام قراءة تناصية؛ فالتناص Intertextualite يهب النص " قيمته ومعناه " [١] ، عندما يتم وضعه ضمن " سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ،ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها " [٢] .

كذلك فإن الكشف عن تلك النصوص الغائبة، التي مارس عليها نص أبي تمام وظيفتي النقل والتحويل ، لا يضع أيدينا فقط على مكونات الشفرة الخاصة به ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إعادة موضعته في إطار نصوص الثقافة السالفة والحالية .

وتنتفع الدراسة الحالية بتعريف جوليا كريستفيا للتنـــاص ، وإليـــها يرجع الفضل في اجتراح هذا المصطلح وتقديمه من خـــلال أبحاثـــها فـــي السيميائية وإنتاجية النص ، على النحـــو التـــالي فـــي كتابـــها ســـميوطيقا Séméiotike :

ـ إنه " تقاطع لعدة ملفوظات في نص واحد مأخوذة من نصوص أخرى ".

ـ إنه " نقل أو تحويل لعدة ملفوظات سابقة أو متزامنة " .

ـ " إن أي نص ينبنى كما لو كان فسيفساء من اقتباسات . وإن أي نـــص عبارة عن امتصاص وتحويل من نص آخر " (٣) .

وقد عادت إليه كريستيفا بالكتابة عنه عام ١٩٧٦ في كتابها (نـــص الرواية) Le Texte du roman ؛ لتؤكد على البعد التحويلـــي للمفـــهوم ؛ فذكرت أن التناص هو : " التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلـــى نصوص مختلفة " (٤) .

ذلك مع وعينا بما كان عالقا بهذا المصطلح من شوائب أيديولوجيـــة في ذهن كريستيفا، نتجت عن اهتماماتها بالخطابات الأدبية المتنوعة، وعـــن إفادتها المباشرة من جهود المنظر الماركسي / الشكلاني ميخائيل باختين .

ولم يخلص هذا المصطلح للشكلية المحضة إلا بعد ذلك ، ومع جهود البويطيقي الفرنسي جيرار جينيت الذي عرفه بقوله " إنه علاقـــة حضـــور متزامن بين نصين أو عدة نصوص ، بمعنى ، عن طريـــق الاســـتحضار ، Eidetiquement وفي غالب الأحيان بالحضور الفعال لنص داخل نـــص آخر (حضور ملاحظ مع الأثر التحويلي لهذا الحضور) بشكله الأكثر جلاء وحرفية ، وهي الطريقة المتبعة قديما فـــي الاستشـــهاد Citation (بيـــن مزدوجتين بالتوثيق أو بدون توثيق) . أو بشكل أقل وضوحا، وأقل شـــوعية

في حال السرقة الأدبية (كما نجد عند لوتريامون Lautreamont مثلا) وهو اقتراض غير مصرح به ، ولكنه أيضا حرفي . أو بشكل أقل وضوحا ، بعد ، وأقل حرفية في حال التلميح Allusion أي في ملفـــوظ لا يســتطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر ، كما يلاحظ ما فيـــه مـــن نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال ، وإلا فإنه يكون غير ملحوظ " (٥). ويرى مارك دو بيازي أن جينيت ــ على هذا النحو من الوضوح المفهومي ــ قد " وضع حدا للمفاهيم الفضفاضة حول التناص " (٦) .

(٣) المقاربة النصية :

(أ) التاريخ مؤولا في القصيدة

ويلاحظ أن الرؤية الفنية لأبي تمام في هذه القصيدة ــ وربمـــا فـــي كثير من شعره ــ تعتمد ــ أساسا ــ على بنية التضاد، حتى لتتبني قصيدتـــه على عدد من الثنائيات المتضادة، تؤدي هذه الثنائيات ــ بما تكتنزه من توتر وتناقض ، وبما تشير إليه من نشاط عقلي وإتكاء ذهني ــ دورها في تصوير أبعاد الصراع الذي تحمله القصيدة على نحو يركز عليه قبل أي شيء غـيره . ويفتتح أبو تمام قصيدته قائلا :

السيف أصـــدق أنباء مـــن الكتـــب ... في حده الحد بيـــن الجـــد واللعـــب
بيض الصفائح لاسود الصحائـــف في ... متونهن جـــلاء الشـــك والريـــب
والعلـــم في شهـــب الأرماح لامعـــة ... بين الخميسين لا في السبعة الشهب
أين الروايـــة بـــل أيـــن النجوم وما ... صاغوه من زخرف فيها ومن كذب
تخرصـــا وأحاديثـــا ملفقـــة ... ليســـت بنبـــع إذا عدت ولا غـــرب
عجائبـــا زعمـــوا الأيـــام مجفلـــة ... عنهـــن في صفر الأصفار أو رجب
وخوفوا الناس مـــن دهياء مظلمـــة ... إذا بدا الكوكب الغربي ذو الذنـــب

وصيروا الأبرج العليـــا مرتبـــة ما كان منقلبـا أو غيـر منقلـب
يقضون بالأمـر عنهـا وهي غافـلة ما دار في فلك منهـا وفي قطـب
لـو بينت قـط أمرا قبـل موقعـه لم تخـف ما حـل بالأوثان والصلب

فيتمثل مدخل أبي تمام إلى القصيدة في تحديد موقفه مـن ثنـائيتين متضادتين مطروحتين لحل المشكلة التاريخية الراهنة وقتذاك :

أولاهما : ثنائية طرفاهما المتضادان : السيف × الكتب . وهي ليست ثنائية القوة والفكر أو العلم ــ كما قال بعض الدارسين [١] التي ظهرت بجلاء في شعر المتنبي في مثل قوله :

مازلت أضحك إبلي كلمـا نظرت إلى من اختضبت أخفافهـا بدم
أسيرها بيـن أصنام أشاهدهـا ولا أشاهد فيها عفـة الصنـم
حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ليس المجد للقلم
اكتب بنا أبدا بعـد الكتاب بـه فإنما نحن للأسـياف كالخـدم
من اقتضى بسوى الهندي حاجته أجاب كل سؤال عن هـل بلـم [٢] .

والتي تلخص تجربته الفاشلة في تأسيس دولة الشعراء ، فقد أجـبره واقع عصره على التسليم بالنتيجة السابقة ، والاعتراف بهزيمة أهل الفكـر والأدب أمام رجال الملك والسياسة ، واكتشاف فلسفة القوة التي اعتنقها فـي سائر شعره .

ولكن تلك الكتب ، هي كتب أهل الكتاب ، التي كانت العرب تظن أن فيها كل شيء، وأنها تنطق بما كان وبما يكون . وكانت العرب تسلم لأهـل الكتاب بالعلم القديم ؛ فقد مثل أهل الكتاب ارستقراطية فكرية منذ الجاهليـة ، ولذا كان العرب (الأميون) يلجأون إليهم في صراعهم مع النبي محمد(ﷺ) ، يستمدون منهم أسئلة لاختباره ، ويطلبون لديهم العلم إذا أشكل عليهم شيء

؛ مثلما فعلت السيدة خديجة رضى الله عنها ، عندما ذهبت تسأل ورقة بن نوفل في أمر الوحي الذي تنزل على محمد صلى الله عليه وسلم ، وكذلك نبوءة الراهب بحيرا المشهورة. كما ورد في القرآن الكريم أن تلك الكتب السابقة كانت تبشر بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم ﴿ الذي يجدونه مكتوبا عندهم في التوراة والإنجيل ﴾ [الأعراف :١٥٧] .

واعترف لهم القرآن الكريم بهذه المكانة في مثل قوله تعالى : ﴿ أولم يكن لهم آية أن يعلمه علماء بني إسرائيل ﴾ [الشعراء : ١٩٧] ، وقوله تعالى : ﴿ ويقول الذين كفروا لست مرسلا قل كفى بالله شهيدا بيني وبينكم ومن عنده علم الكتاب ﴾ [الرعد : ٤٣] . وغير ذلك من الآيات .

وامتد هذا التقدير لمكانة أهل الكتاب إلى أذهان المسلمين ؛ من ذلك ما يروى أن " كعب الأحبار قال له عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وقد ذكر الشعر: يا كعب ، هل تجد للشعراء ذكرا في التوراة ؟ فقال كعب : أجد في التوراة قوما من ولد إسماعيل ، أناجيلهم في صدورهم ، ينطقون بالحكمة ، ويضربون الأمثال ، لا نعلمهم إلا العرب " [٣] . كذلك ورد في ترجمة تبع الأقرن ، وهو ذو القرنين في كتاب التيجان : " وكان ملكا عظيما عالما حكيما قد اطلع على علم الكتاب" [٤]. ويقول وهب بن منبه مفاخرا بسعة علمه : " قرأت ثلاثة وتسعين كتابا مما أنزل الله على الأنبياء " [٥] .

ولذلك روي في مناسبة هذا المطلع ما يذكره التبريزي بقوله " كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلته الروم أنا نجد في كتبنا أنه لا تفتح مدينتنا إلا في وقت إدراك التين والعنب ..." [٦]. فالمنجمون يقعون في جانب المعتصم، والفضاء المقابل يوجد فيه الروم ، وهم أهل كتاب ، ولهم كتبهم التي تنبئ ــ في تصور العرب ــ بالمستقبل . وذكر صاحب الروض المعطار : " قال سليمان بن يحيي : كنت أنا ويحيي بن أكثم

نسير مع المعتصم ، وهو يريد بلاد الروم، فمررنا براهب فوقفنا عـ فقلنا : أيها الراهب أترى هذا الملك يدخل عمورية ؟ قال : لا ، إنما يدخل ملك أكثر أصحابه أولاد زنا ، فأتينا المعتصم فأخبرناه . فقال : أنا والله صاحبها، أكثر جندي أتراك، وهم أولاد زنا "[٧]. فهما ــ على مكانتهما من المعتصم ــ يسألان راهبا ، كما كان أجدادهم يسألون الرهبان ، ويثقان في صدق ما يقول ، فيخبران بذلك الخليفة فيتأوله ويفرح به .

ويندرج تحت هذه الثنائية الأولى الطباق بين قوله : بيض الصفائح وقوله سود الصحائف ، والصحيفة في اللغة هي الكتاب . وعلى الرغم من التقارب بين كلمتي (الصفائح والصحائف) نطقا وكتابة ، فإن التي تنتمي إلى السيوف تصير في العاقبة بيضا، وأما التي تنتمي إلى كتب الشرك فتصير في العاقبة سودا . والبياض في الآخرة من نصيب المسلمين والسواد فيها من نصيب الكفار والمشركين من أهل الكتاب الذين كفروا بعد إيمانهم ؛ مصداقا لقول الله تعالى : ﴿ يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون ﴾ [آل عمران : ١٠٦ ــ ١٠٧] . والمؤمنون يوم القيامة يصفهم ربهم بقوله : ﴿ يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم ﴾ [الحديد : ١٢] .

والله في كتابه الكريم قد جعل الإسلام نورا ، والكفر والشرك ظلاما في آيات كثيرة منها قوله تعالى : ﴿الر كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾ [إبراهيم : ١]. وقال أيضا : ﴿ الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون ﴾ [البقرة : ٢٥٧] ، وانظر أيضا : [الطلاق :١١] .

ويتبع هذه الثنائية التضاد بين الجلاء لدى الطـــرف الأول، والشـــك والريب لدى الطرف الثاني؛ ففي البيتين الأولين تتوزع الثنائيات على النحـــو التالي :

السيف	×	الكتب
الجد	×	اللعب
بيض	×	سود
جلاء	×	شك

مما يندرج تحت الطباق البلاغي المعروف .

وإذا كانت الثنائية الأولى ناتجة عن زعم الروم؛ رهبانهم ورجالـــهم المقدسين، فإن **الثنائية المتضادة الثانية: (شهب الأرماح × السبعة الشهب)** تخص الطرف الثاني من المعركة وهم العرب. فإن التـــبريزي يذكـــر فـــي مناسبة القصيدة : " كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية ". فالمنجمون الذين استشارهم المعتصم هم الذين قالوا له تلك الأكذوبة .

ثم نسب الشاعر ــ كما فعل مع السيوف ــ إلـــى شـــهب الأرمـــاح الضياء واللمعان ، وسلب ذلك من السبعة الشـــهب (أبـــراج المنجميـــن) . وجعل مصاحبا لظهورها نزول (دهياء مظلمة) . فقد ارتبطت تلك النازلـــة بالظلام ، كما ارتبطت به من قبل صحائف الروم وكتبهم . وتلـــك الدهيـــاء ستحل بالعرب في شهر حرام من شهورهم القمرية هو : (صفر الأصفـــار) بالإضافة إلى الجمع لتعظيم هذا الشهر، مما يوحي بأنه ــ مع النسيء العربي ولاضطرار القافية ــ ربما كان يقصد الشاعر بدلا منه أحد الأشهر الحـــرم كالمحرم على الأرجح". فـــ " الصفر " ــ في اللغة ــ : تأخير المحرم إلـــى صفر ... والصفران شهران من السنة، سمي أحدهما في الإسلام المحرم[٨] .

وجاء تعظيمه بواسطة التركيب اللغوي متساوقا مع تعظيم رجب المسلم بـــه عند العرب من قبل القصيدة. مما يدل على أن أقوال المنجمين إنمـــا كـــانت تخص الجانب العربي أو صدرت في فضائه . ووصـــف النازلـــة بالدهيـــاء والظلام المصاحب لها ، وتكرار الحروف والإضافة في (صفر الأصفار) ، وقداسة رجب المعظم المعروفة ، مما يوفر الجو الأسطوري ، الذي تتنفـــس خلاله النبوءة حيث الغيب والمستقبل والمصير. ومما يـــدل علـــى أن هـــذا العنصر من اللامعقول يمكن أن يخص العرب ، ويوجد في فضائـــهم ، مـــا تسرب إلى القصيدة، ونطق به أبو تمام ، وهو أحد المعـــبرين عـــن فكـــر المؤسسة الحاكمة من الاعتقاد بالتفاؤل والتشاؤم بالطير على عادة العرب في قوله : " **جرى لها الفأل بوحا يوم أنقرة** " . ويجمع بين الكتب والنجـــوم فـــي البيت الرابع؛ فالرواية تخص الكتب ، والسماع أفضل طرق التحمل للعلم عند العرب ؛ فضلا عن كون تلك الكتب قديمة ــ والقدم قداسة ــ فهم يروونـــها جيلا بعد جيل .

وثمة رواية ثانية للخبر السابق ، تكشف عن العلاقة بين كتب الـــروم القديمة والرواية، التي هي الوسيلة المثلى لتداول العلم عند العرب ؛ يقدمـــها الصولي بقوله : " حدثني أبو مالك عون بن محمد الكندي ... قال حدثني أبي قال : غزوت عمورية مع المعتصم، فبلغه أن الروم قالوا وقد أناخ عليـــهم : والله إنا لنروي أنه لا يفتح حصننا إلا أولاد الزنا ... "[٩]. أما النجـــوم فقـــد صرح الشاعر بذكرها. وقد حكم عليهما معا حكما جامعا بأنهما : زخـــرف وكذب وتخرص وأحاديث ملفقة وغير ذلك ، مما يتكشف عن دلالات ثرة إذا تذكرنـــا سياقاتها في القرآن الكريم ، وعندما توضع بإزاء الطرف المضـــاد لها أي القوة التي أمر الله بإعدادها من السلاح والرمي. وقد ارتبط بالســـيوف والرماح في الأبيات السابقة ــ كما ذكرنا ــ الضياء والنور، كما ارتبطـــت

بهما قيم محمودة ؛ هي الصدق والعلم . وقد اتفقت النجوم مع كتب النصارى ــ من وجهة نظر أبي تمام ــ في طابعها الشركي ، إذ تشرك مع الله غيره في العلم والتدبير ، ولذلك قرن بينهما في البيت العاشر .

فإذا بنا أمام ثنائية أشمل ، سيصرح بها الشاعر فيما بعد ، هي ثنائية الشرك والتوحيد، وأمام حلين لتلك المشكلة التاريخية وقتذاك هما :

أ ــ حل إسلامي ...

ب ــ حل غير إسلامي ...

وقد اختار أبو تمام ــ معبرا عن رأي المؤسسة الحاكمة أو السلطة السائدة ــ الحل الأول في مفتتح قصيدته ، فقدمه بواسطة الجمل الاسمية ، ومقولات التعريف والاسمية وعبر استخدام الأفعال المضارعة ، التي تكرس الحضور والاستمرارية والثبات ، لتأخذ صورة الحكمة التقريرية الراسخة ، التي بدت كالنتيجة التي أكدتها الحادثة التاريخية. ويلاحظ ابتداء أن الأسماء تزيد في هذه القصيدة ــ خاصة في الأبيات الافتتاحية السابقة ــ عن الأفعال زيادة ملحوظة. وبينما تشير الأسماء إلى أشياء ، تشير الأفعال إلى أحداث. وإذا كانت الأفعال تحدث في القصيدة حركة ظاهرة ، إذ ينشأ عن توليها أو تتابعها ضرب من السرد، تدركه الحواس ويخاطبها . ولكن هذه القصيدة تعتاض عن تلك الحركة الظاهرة ، بحركة أخرى عميقة تنشأ عن علاقات التضاد بين تلك الكلمات الأشياء ؛ حركة ذات بعد فكري ذهني ، تخاطب العقول لا الحواس .

ويترتب على هذا التقابل الرئيس بين هذه الأضداد ، أن يمتد به الشاعر ليستعمله حين يستطرد للحديث عن الطرف المنفي المرفوض منه في هذه الثنائية ، وهو الطرف الثاني ؛ فأحاديث المنجمين : ليست بنبع ولا

غرب ، والأبرج العليا : منها ما كان منقلبا أو غير منقلب. حتى ليمكن فهم قوله : " ما دار في فلك منها وفي قطب " على ضوء مقولة التضاد .

وقد بدأ الشاعر بالطرف الثاني المنفي من هذه الثنائية أعني الطول غير الإسلامية، ليعمل على نفيها واستبعادها ، من أجل أن يتفرغ للطرف الأول الذي هو هدف القصيدة بالدرجة الأولى . يقول الشاعر :

١١ ــ فتح الفتوح تعالي أن يحيط به ... نظم من الشعر أو نثر من الخطب
١٢ ــ فتح تفتح أبواب السماء له ... وتبرز الأرض في أثوابها القشب
١٣ ــ يا يوم وقعة عمورية انصرفت ... منك المنى حفلا معسولة الحلب
١٤ ــ أبقيت جد بني الإسلام في صعد ... والمشركين ودار الشرك في صبب
١٥ ــ أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا ... فداءها كل أم منهم وأب
١٦ ــ وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها ... كسرى وصدت صدودا عن أبي كرب
١٧ ــ بكر فما افترعتها كف حادثة ... ولا ترقت إليها همة النوب
١٨ ــ من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد ... شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
١٩ ــ حتى إذا مخض الله السنين لها ... مخض البخيلة كانت زبدة الحقب
٢٠ ــ أتتهم الكربة السوداء سادرة ... منها وكان اسمها فراجة الكرب
٢١ ــ جرى لها الفأل برحا يوم أنقرة ... إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
٢٢ ــ لما رأت أختها بالأمس قد خربت ... كان الخراب لها أعدى من الجرب
٢٣ ــ كم بين حيطانها من فارس بطل ... قاني الذوائب من آني دم سرب
٢٤ ــ بسنة السيف والخطى من دمه ... لا سنة الدين والإسلام مختضب

وفي هذا الجزء من القصيدة يصرح الشاعر بثنائية متضادة أساسية كانت مضمرة في الأبيات السابقة، هي ثنائية: الإسلام والشرك ؛ التي تبرز من خلالها قداسة هذا الغزو وشرعيته إذ يتحول فتحا؛ يذكر بقوله تعالى : ﴿

إنا فتحنا لك فتحا مبينا... ﴾ .تحتفل به السماء والأرض، ــ وهما طرفا ثنائية أيضا ــ كل منهما بطريقتها الخاصة، فتتفتح له أبواب السماء، وتتنزل الملائكة ، ويصعد ذكره إلى أعلى عليين ، ويصبح لدى الملأ الأعلى . فالسماء تباركه، وتتقبله جهادا خالصا في سبيل الله . أو تتفتح له أبواب السماء بماء مبارك طهور، وعندئذ تتشقق الأرض بالعطاء، وتخصب ، وتأخذ زينتها ، وترتدي أثوابا قشيبة من نبات شتى. فهذا الفتح إحياء وبعث . ومن هذا التعانق بين السماء والأرض تتمثل المعاني الروحية المصاحبة لهذا الغزو، التي تشعها ابتداء كلمة الفتح . وتكشف هذه الثنائية عن أن تلك المعركة كانت حلقة من حلقات الصراع بين الإسلام والشرك ، في العصور الوسطى. وهي عصور دينية ، يتألف خطابها التاريخي ــ في الغالب ــ من مفردات دينية. وتتفرع عنها ثنائية سيعود إليها الشاعر فيما بعد هي ثنائية العلو والاستفال ، أو الصعود والهبوط ، ويدل الفعل (أبقيت) على ثبات هذه الثنائية ، فالعلو قداسة والاستفال دنس ، ولذا فالجنة درجات ، والقرب من الله درجات صاعدة، والنار دركات ، يهوي بها الكافر؛ وفي القرآن الكريم ﴿ فأمه هاوية وما أدراك ما هيه نار حامية ﴾. [القارعة : ٩ ــ ١١].

والانتصار علو وصعود ، والله سبحانه وتعالى يقول ﴿ فأيدنا الذين آمنوا على عدوهم فأصبحوا ظاهرين ﴾ [الصف : ١٤] . وعبر عن عمورية بأنها " دار الشرك " لما لها من مكانة دينية عند الروم ، أشرنا إليها في التمهيد التاريخي السابق .

وفي أثناء هذا المقطع تطل صورة عمورية أما بكرا ! (سيدة عذراء!) مقدسة . (انظر صورة الطواف ب ٣٢) قد استوحاها أبو تمام من المكانة الدينية لهذه المدينة لدى الروم . تمنعت على الفرس كما صدت عن العرب ؛ إذ لم يصل إليها أحد من المسلمين قبل المعتصم. وهذه ثنائيات

متضادة أيضا . " برزة " أي حيية ومتبرجة " شابت لها الليالي ، وهي لم تشب " فهي قديمة جديدة ، والقدم عتق وقداسة ، والتجدد بقاء وخلود وتحد للزمن. ويحشد الشاعر من أجل نسج أسطورة المدينة أجواء التاريخ القديمة ؛ بذكر الأسماء المشعة: كسرى ، والإسكندر، وأبي كرب من الملوك التبابعة[١٠] . يالها من أنثى عجيبة ! تدخر عفافها للمعتصم في يوم : طاهر جنب! يستعين الشاعر على تصويرها فضلا عن الكلمات المتضادة ، بالكلمات الأضداد مثل : الفأل ــ برحا ــ برزة ... حيث تدل كل كلمة بنفسها على معنيين متضادين في وقت واحد. ولعل تصوير عموريته في صورة الأنثى الخالدة التي تجمع طرفي الحياة أو النقيضين، ضربا من التناسب في الصنعة الفنية، يتفق مع ما يذكره الشاعر في المقطع التالي من تضحية المعتصم بنسائه وعاجل لذاته بمثل قوله :

لبيت صوتا زبطريا هرقت له كأس الكري ورضاب الخرد العرب
عداك حر الثغور المستضامة عن برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فقد اختار المعتصم الثغور/ الحرب، على الثغور/ النساء، فاختار الحرب والمشقة على البرد واللذة . وكانت تضحيته هذه من أجل الأنثى الخالدة عمورية .

أو هو بالأحرى توظيف فني ، يتفق مع مبدأ التضاد الذي انبنت عليه رؤية الشاعر في القصيدة بأسرها ؛ فأنوثة المدينة : (الأم ــ البكر ــ الثغور ...) يمكن أن توضع في مقابل صورة الفاتحين الذين بدوا في هذه القصيدة ــ بحكم ثقافة العصور الوسطى ــ ممعنين في الفحولة وممارساتها . وبدا الفتح وكأنه فعل جنسي؛ ففي القاموس (فاتح بمعنى جامع)، وأبو تمام

يجعله افتراعا وافتضاضا عنيفا، ولذلك فعمورية تبدو في صـــورة الأنثـى المتمرسة ، التي تمنعت على كسرى، وصدت عن أبي كرب .

وكذلك فإن لهذا التصوير أيضا ما يدعمه في الذهنية العربية بخاصـة والسامية بعامة ؛ والأرض عند الساميين "هي أم كـــل شـــيء فـــي أغلـــب الفلسفات الأسطورية... وكان من المعتقد أن البعل هو العنصر الذكرى فـــي عملية التكاثر أو حارث الأرض التي يخصبها " (١١).

بل إن مفهوم الأرض / الأم "مفهوم شبه عـــالمي" (١٢) . وإذا كـــان أفلاطون يقول في إحدى محاوراته " إن المرأة تحتذي الأرض فـــي الحبـــل والتوالد" (١٣) ، فإن القرآن الكريم يقول: ﴿ نساؤكم حرث لكم ﴾ [البقـــرة : ٢٢٣] . ويعلق سيرنج بقوله : " فالأرض مثلت إذن بالمرأة. إنـــها ألوهـــة أنثوية تلك التي زوجها الشعوب بكل رضى مع السماء؛ وهنالك مثالات فـــي هذا الشأن: في ملحمة إيرا الأشورية، يخصب آنو (إله الســـماء) الأرض ، وتعطيه سبعة آلهة للعالم. وفي النصوص الشـــيفية، قبـــة الســـماء معتـــبرة كقضيب لاحد له مرتكز على الأرض التي هي العضـــو الأنثـــوي، ورحـــم العالم؛ فالمطر هو المنى المخصب للأرض ، ففي كل مكان للأرض رمزيـــة نسوية "(١٤). فالأرض ــ في اللغة العربية ــ مؤنثة" اسم جنس أو جمع بـــلا واحد" (١٥).

وقد ورد تشبيه المدن العربية ــ في تراثنا الأدبـــي ــ بالنســـاء(*) ؛ مثال مفاخرة الأحنف بن قيس لأهل الكوفة بالبصرة ؛ حيث شـــبهت فيـــها

(*) ويلاحظ أن المدن لدينا نحن العرب ــ في واقعنا المعاصر ــ نساء. بل نساء أبكـــار أيضا / عرائس؛ فحائل عروس الشمال ، وجدة عروس البحـــر الأحمـــر ، والمنيـــا عروس الصعيد . وهكذا تتعدد العرائس ، فالعقلية العربيـــة تستسـيغ فكـرة تعـدد الزوجات ! لأنها تمجد الفحولة .

الكوفة بامرأة " قبيحة الوجه ، كريمة الحسب ، لا مـــال لـــها "، وشـــبهت البصرة " بعجوز ذات عوارض موسرة " [١٦] . ووصف أيوب بن القريـــة الشام للحجاج بن يوسف الثقفي بقوله: "الشام عروس بين نسوة جلـوس" [١٧]. ووصف الأصمعي الري بأنها "عروس الدنيا " [١٨] . فلعل ذلك الربط بيـــن المدينة والأنوثة ، خاصة في هذا النص الذي يدور حول عموريـــة المدينـــة المفتوحة، التي افتض بكارتها المعتصم، يرجع إلى ارتباط البطولة لدينا نحن العرب ــ كوراثة ثقافية ــ إن جاز التعبير ــ عن العصور العربية الأولـــى بالرحلة والسفر، تماما كما ترتبط لدينا أيضا ــ كوراثة عن تلك العصـــور ذات الثقافة الذكورية الواضحة ــ بالفحولة ؛ من ذلك ما يروي فـــي كتـــاب التيجان في قصة طويلة من أن الهميسع بن بكر العادي ، وجد مكتوبا فـــي لوح من ذهب على جدران أحد الكهوف : " أنا شداد بن عاد عشت خمـــس مائة عام، وافتضضت ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز، وركبت ألف جواد من عتاق الخيل [١٩]. ويذكر أ.س . كون في كتابه الجنس والثقافة : " واسـتحوذ أحد أبطال قصص ألف ليلة وليلة على ٤٠ امرأة في ليلة واحدة ، وجـــامع كلا منهن ثلاثين مرة " ، ويقارن بين المجتمعات التي أنتجت هذه الثقافـة و " الثقافات المعادية للجنس والأنوثة ، كما فـــي مســيحية القـــرون الوســطى مثلا"[٢٠]. وربما كان أبو تمام على معرفة بها ، أو كانت شائعة في عصره . ونهي الرسول صلى الله عليه وسلم عن الرهبانية في الإسلام ، واقتصارهـــا على المسيحية أمر مشهور معروف . وكل ذلك له دلالات شتى ترتبط ببنيـة التضاد التي أولع بها أبو تمام .

وقد كان إسباغ صفات الأنوثة على الأعداء من طرق تغييب الآخـــر وإنكاره في الثقافة العربية ذات الطابع الذكوري ، التي تم التأسيس لها منـــذ العصر الجاهلي[٢١].

ومن تلك الاستعمالات اللغوية الواضحة الدلالة، مـا كـانت تطلقـه العرب على الشاعر المتميز ــ أي البطل في مجال الشعر ــ من وصـف " الشاعر الفحل" [٢٢]. فالفحولة ــ من خلال مادة فحل في لسان العرب ــ قوة وتبل واكتمال). ويرتبط كلاهما ــ أي السفر والفحولة ــ بمفهوم ثالث هـو البكارة، فرحلة البطل إنما تكون خلال المكان البكر . يقول عبد يغوث بـن وقاص الحارثي :

وقد علمت عرسي مليكـة أننـي أنـا الليث معدوا عليـا وعاديـا
وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ مطي وأمضي حيث لاحى ماضيـا [٢٣] .

ووصف تأبط شرا نفسه بقوله :

حمال ألوية، شهاد أندية قوال محكمة، جواب آفاق [٢٤]

ويقول الأعشى :

وبلدة مثل ظهر الترس موحشة للجن بالليـل في حافاتهـا زجـل
لا يتنمى لها بالقيـظ يركبهـا إلا الذين لهـم فيمـا أتوا مهل
جاوزتها بطليـح جسرة سـرح في مرفقيها إذا استعرضتهـا فتل [٢٥]

وكذلك نجد في اللغة الافتراع يكون للمرأة البكر ويكون للمكان البكر ؛ ففي القاموس المحيط : " فرع البكر افتضها كافترعها، وأفرع الشيء ابتدأه كاستفرعه. وأفرع الأرض جول فيها فعرف خبرها، وفرع فلان العـروس : فرغ من غشيانها، وتفرع القوم : ركبهم وعلاهم أو تزوج سـيدة نسـائهم، والفارع المرتفع والمستفل له ضد ". ومن الأدلة على ولع العقليـة العربيـة بالبكارة ــ فضلا عن العناية بالتأليف في الأوائل ــ ما نجده فـي القـرآن الكريم من إلحاح على وصف نساء الجنة بالبكارة، كقوله تعـالى: ﴿ فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان ﴾[سـورة الرحمـن: ٥٦]. وقوله تعالى: ﴿ لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان﴾[الرحمـن: ٧٤]. وانظـر

سورة الواقعة الآيات ٣٥ ــ ٣٨ . وفي هــذه القصيــدة وصفــت المدينــة بالبكارة، إذ لم يفتتحها أحد من قبل لمنعتها، ووصف السبى من نسائها كذلك بالبكارة. وفي تلك البكارة فحولة متجددة ، يتم من خلالــها تمجيــد بطولــة الرجل في مجتمع ذكوري. ولعل قصيدة أبي تمام قد أسهمت على نحو مــن الأنحاء في صنع أسطورة عمورية ، المدينة / الأنثى ؛ فنجد من المؤلفيــن المسلمين من يصنع لها نسبا ، على عادة العرب؛ يذكره يــاقوت الحمــوي عندما يعلل تسميتها بقوله:"قيل سميت بعمورية بنت الروم بن اليفز بن ســام بن نوح عليه السلام"(٢٦).

ذلك فضلا عما يرتبط بالانتصارات العسكرية في ثقافــة العصــور الوسطى وما يشابهها إلى الآن من سبي لنساء الطــرف المــهزوم وهتــك لأعراضهن . وقد حاول أبو تمام تصوير عظمة انتصار المسلمين بكثرة مــا حازوه من سبي رومي ، ووصف يوم عمورية بأن شمسه لم تغرب علــى عزب من المسلمين . فيتكرر ذكر نساء الــروم فــي القصيــدة ، بصــورة واضحة ، وكأنهن المكافأة الأولى أو الوحيدة للفاتحين . يقول الشاعر :

والحرب قائمة فــي مأزق لجــج تجثو القيام به صغرا على الركب
كم نيل تحت سناها من سنا قمــر وتحت عارضها من عارض شنب
كم كان في قطع أسباب الرقاب بها إلى المخدرة العذراء من سبــب

وتدفعنا **هذه الصورة الغريبة** عن الحرب في قول أبي تمام:

والحرب قائمة فــي مأزق لجــج تجثو القيام به صغرا على الركب

حيث يمكن أن تمدنا القراءة البلاغية فقط بصورة الكناية عن هول الموقف ، فنضطر إلى أن نلوذ بالقراءة التناصية ؛ لتقوم بدورها الفعال في الكشف عن البنية العميقة للمعنى التي ترقد خلف ظاهر النص . فما أن نربطه بقــول الله تعالى: ﴿ وترى كل أمة جاثية كل أمة تدعى إلى كتابها اليوم تجزون ما كنتم

تعملون﴾ [الجاثية : ٢٨]. حتى نكتشف أن الشاعر رأى في هذه المعركة بين المسلمين والمشركين ، وفي سياق الجهاد الديني الذي يعد غزوة بدر الجـــدة الكبرى لغزوة عمورية ، **قيامة** ؛ وقد بدأت بالزلزلة في قول أبي تمام :

" هيهات زعزعت الأرض الوقور به ... " (ب ٥٢).

فالأرض التي استقرت في التصور الإسلامي عندما جعـــل الله لـــها الجبال أوتادا ، قد زلزلت مع هذه الغزوة ، والزلزلة من علامات القيامة كمـا في قوله تعالى : ﴿ إذا زلزلت الارض زلزالها...﴾ [الزلزلة : ١] .

كذلك تكثر صور **البعث** في هذه القصيدة؛ ومنها إخراج الحي مـــن الميت في قول الشاعر:

إن الحمامين من بيـــض ومن سمر دلوا الحياتين من ماء ومن عشب (ب ٤٥).

وكذلك قول الشاعر:

ومغضب رجعت بيض السيوف به حي الرضا من رداهم ميت الغضب (ب ٦١).

فإنهما يتناصان على نحو من الأنحاء مع قوله تعالى : ﴿ يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحـــي ويحيـــي الأرض بعـد موتـها وكذلـك تخرجون﴾ [الروم ١٩] .

ويكشف البيت الثاني أيضا عن العلاقة بين أطـــراف هـــذه الحـــرب الدينية في العصور الوسطى، فقـــد **كان يسود الاعتقاد بأن حياة أحدهما لا تنبثق إلا من موت الآخر** ؛ ومثال ذلك أيضا قول الشاعر :

ما ربع مية معمورا يطيف به غيلان أبهى ربي من ربعها الخرب (ب ٤٣).

فأطلال مية التي وردت في شعر ذي الرمة دارسة ، وأبو تمام يصنع الشعر من الشعر، لم تظهر عامرة بهية إلا في سياق تحول عموريـــــة إلـــى

أطلال وربوع خربة. ويعقد لسان العرب صلة بين الخراب المادي والخراب الروحي (الشرك) حين يورد في مادة (خرب): " الخرب: هو الفساد في الدين، والخربة: أصلها العيب، وهي أيضا: الجناية والبلية والكلمة القبيحة، والخارب: هو السارق... والتخريب : الهدم ، والمراد به ما يخربه الملوك من العمران ، وتعمره من الخراب شهوة لا إصلاحا ". وانظر أيضا : مادة (خرب) في القاموس المحيط . فكأن خراب عمورية الذي أحدثه فعل الملك أو الخليفة المعتصم كان بسبب فساد دينها. فالخصب في جانب المسلمين ــ في تصور الشاعر ــ لا يتحقق إلا بالجدب والقحل في جانب الروم ، حتى مع البشر : إذا أخصب جانب لا بد أن يحرم جانب آخر مثال :

لم تطلع الشمس فيه يوم ذاك على بان بأهل ولم تغرب على عزب

فحياة أحد الطرفين تأتي من موت الآخر ؛ حتى لنلاحظ أن الدهياء المظلمة التي خوف بها المنجمون المسلمين في البيت السابع :

وخوفوا الناس من دهياء مظلمة إذا بدا الكوكب الغربي ذو الذنب

قد زحزحت عنهم لتنزل بالروم في البيت العشرين :

أنتهم الكربة السوداء سادرة منها وكان اسمها فراجة الكرب

وقوله أيضا :

وحسن منقلب تبقى عواقبه جاءت بشاشته من سوء منقلب

وقوله الذي يصور فيه قتلى الروم :

بسنة السيف والخطى من دمه لا سنة الدين والإسلام مختضب

فقد خضب قتلى الروم بدمائهم وفق سنن الحرب ، التي اقتضتها السيوف والرماح . أما المسلمون فيختضبون وفق سنن الدين والإسلام بالحناء، التي تشبه الدم ، لكنها ليست دما حقيقيا لأن الشاعر لا يصور شهداء

المسلمين ؛ لأنه في مقام انتصار يحققه الأحياء لا في مقام هزيمة يسقط خلالها الشهداء . **فقد جاءت حياة المسلمين من قتل الروم .**

ومن صور **البعث** أيضا قول الشاعر :

فتح تفتح أبواب السماء لـه وتبرز الأرض في أثوابها القشب

فقد عاد الخصب إلى الأرض مع هذا الفتح، فقد جادتها السماء . وقوله :

يا رب حوباء لما اجتث دابرهم طابت ولو ضمخت بالمسك لم تطب .

ويتناص هذا البيت على نحو من الأنحاء مع قوله تعالى: ﴿ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين ﴾ [التوبة : ١٤]. كما يتناص أيضا مع قوله تعالى: ﴿ فقطع دابر القوم الذين ظلموا والحمد لله رب العالمين ﴾[الأنعام : ٤٥]. وقوله تعالى: ﴿ وقطعنا دابر الذين كذبوا بآياتنا وما كانوا مؤمنين﴾ [الأعراف : ٧٢].

أما **نتيجة المعركة** فيصورها قول الشاعر :

أبقيت جد بني الإسلام في صعد والمشركين ودار الشرك في صبب

فيمكن أن يقرأ هذا المبيت من خلال صورة القيامة التي تمثل البنية العميقة لصورة المعركة، فنجده يقسم المتحاربين إلى فريقين :

الأول : بنو الإسلام وهم في صعد . والارتفاع سمو وقداسة وقرب من الله، والجنة ﴿عالية﴾ [الغاشية : ١٠] وأهلها ﴿ لهم الدرجات العلى﴾[طه : ٧٥] .

الثاني : المشركون ودار الشرك في صبب . وجهنم مهواة، دركات منحدرة يهوي خلالها الكافر. وفي القرآن الكريم ﴿فأمه هاوية. وما أدراك ما هيه .نار حامية ﴾[القارعة: ٩ ــ ١١]. والجحيم ــ في اللغة ــ "كل نار عظيمة في مهواة"، وجهنم " بعيدة القعر وبه سميت جهنم " ، والنار دركات " والدرك أقصى قعر الشيء " [٢٧]. وكذلك البيت :

أبقت بني الأصفر الممراض كاسمهم صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

فإذا كان البيت السابق قد اعتمد على ثنائية العلو والانحدار ، فهذا البيت يعتمد على ثنائية سابقة هي السواد والبياض، التي تجسدها ــ كما أشرنا ــ الآية السابقة: ﴿ يوم تبيض وجوه وتسود وجوه ﴾ [آل عمران : ١٠٦]. فصفرة وجوه الروم ــ في تصور العرب الذي يمكن أن يمثل أسطورة تعليلية ــ ناتج عن إضافة اللون الأسود إلى بياضهم، ويمثل هذا التصور تعالي العرب وازدراءهم لغير جنسهم ؛ فيروى التبريزي : " ويقال : إنما يقال لملوك الروم بنو الأصفر لأن حبشيا كان غلب على بلادهم فنكح فيهم ، فولد له أولاد يخالط بياضهم صفرة من سوادهم " [٢٨] .

وقد تحولت عمورية في البيت الثامن والخمسين إلى **جحيم** ، يقول الشاعر :

إن يعد من حرها عدو الظليم فقد أوسعت جاحمها من كثرة الحطب

وذلك الجحيم قد ازداد اتساعا من كثرة ما ألقى فيه من حطب ، يعني به المشركين؛ فالبيت يتناص مع قوله تعالى: ﴿ إنكم وما تعبدون من دون الله حصب جهنم ﴾[الأنبياء: ٩٨] . والحصب ــ في القاموس المحيط ــ "محركة : الحجارة ... والحطب وما يرمى به في النار حصب، ولا يكون الحطب حصبا حتى يسجر به ". وعلى ضوء التناص السابق، يشمل الحطب كل ما يستحق الحرق في الجحيم، وهم المشركون ومعبوداتهم، الذين تشير إليهم الآية الكريمة: ﴿ نارا وقودها الناس والحجارة ﴾ [التحريم : ٦]. فالناس هم الذين أشركوا ، والحجارة هي التي عبدوها أنصابا وأوثانا وأصناما ،

فالنار ستحرق المشركين ورموز شركهم. وهذا ما يشكل أيضا البنية العميقة للمعنى في البيتين التاليين :

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب
تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب

فإذا كان حصب جهنم كما ذكرنا يشمل الناس والحجارة (المشركين وما يعبدون من دون الله) فقد أحرق الشاعر في نار المسلمين في البيت الأول : الحجارة ورموز الشرك، حيث تناص مع الآية الكريمة ﴿ نارا وقودها الناس والحجارة ﴾ [التحريم : ٦] . وأحرق في البيت الثاني المشركين ، حيث تناص مع الآية الكريمة ﴿كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها﴾[النساء : ٥٦].

ويصور نتيجة المعركة أيضا قول الشاعر :

وحسن منقلب تبقى عواقبه جاءت بشاشته من سوء منقلب

فقد كان نصيب المسلمين (حسن المنقلب) ، والعاقبة ــ كما وعد الله تعالى في القرآن الكريم ــ للمتقين ، ونصيب الكفار (سوء المنقلب). ويتناص البيت مع قوله تعالى: ﴿ وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون ﴾[الشعراء : ٢٢٧]. والظلم ــ هنا ــ هو الشرك لقوله تعالى: ﴿ إن الشرك لظلم عظيم ﴾ [لقمان: ١٣]. وقد أورد صاحب القاموس المحيط في مادة (بش) ما يأتي : " البشاشة طلاقة الوجه... أبشت الأرض : التف نبتها ، أو أنبتت أول نباتها ". فإنه يشير ــ فضلا عن التباين بين العاقبتين ــ إلى فكرة الحياة التي خرجت من الموت .

لكن أهم ملمح يمثل صورة الجنة التي وعد بها المتقون ، في هـــذه القصيدة / القيامة يتمثل في المتعة الجنسية بالسبي الرومي ، اللائى يـــأخذن صورة نساء أهل الجنة ، وقد تشكلن وفق الذوق العربي على النحو التالي :

كم كان في قطع أسباب الرقاب بهـــا إلى المخدرة العذراء من سبب
كم أحرزت قضـــب الهندي مصلتـــة تهتز من قضب تهتز في كثب
بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت أحق بالبيض أترابا من الحجب

ويلاحظ ابتداء أن الحياة الخصبة المترعة تأتي من خـــلال المـــوت وأسبابه ، أي وفق التفكير الإسلامي المعروف المشار إليه سابقا . أما عـــن صورة السبي ، فهن وفق الذوق العربي: مخدرات عـــذراوات فـــي البيـــت الأول، وفيها الإلحاح على صفة البكارة ، والمخدرة التي " ضرب عليها ستر في ناحية البيت " ، كما يذكر القاموس المحيط . أي أنـــها ملازمـــة لبيتـــها مكنونة مستورة ، ولذلك فهي عذراء . وللسبيـــة صورة الجمال العربـــي : قضيب يهتز في كثيب. وهي صورة نمطية تواتر عليها الشـــعراء العـــرب، وتغني كثرتها عن الاستشهاد لها [٢٩].

أما عن البيت الثالث ، فمن خلال الجو الديني الـــذي تتنفـــس فيـــه القصيدة ، تشع كلمة أترابا ــ إذا قرئت على أنها تمييز لكلمة البيـــض فـــي البيت قبل الأخير ــ دلالات دينية لورودها في سياق الحديث عـــن الحـــور العين ، وذلك في قوله تعالى: ﴿إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارا عربا أترابا لاصحاب اليمين ﴾[الواقعة: ٣٥ ــ ٣٨]

مما يرشح لهذا الاحتمال الذي قدمناه لتفســير هـــذه الصـــورة فـــي القصيدة، خاصة وأن الشاعر قد قدم المصاحب اللفظي المعهود لهذه الكلمـــة " أترابا " في البيت السابق :

لبيت صوتا زبطريا هرقت له كأس الكرى ورضاب الخرد العرب.

ويتبين مما سبق أن القصيدة قد سادتها الثنائيات السابقة : النـــور × الظلام ، والسمو × الانحطاط ، والارتفاع × الاستفال ، والحياة × المـوت ، والخصب × الجدب ، وحسن المنقلب × سوء المنقلـــب ... ومثـل جـانب المسلمين الطرف الموجب منها .

ويلاحظ أن الشاعر كلما توغل في موضـــوع قصيدتـــه ، وازدادت حماسته لما يعاني أو يصف منه ، ازداد توغله في طريق الصناعة الفنيـــة، لكن من خلال ما اعتمده منذ بداية القصيدة من بنية التضاد ، ويصل في هذا الجزء من القصيدة من خلال التضاد إلى ما يمكن عده ضربا من التناقض أو التعارض الظاهري (Paradox) الذي يكشف كلينث بروكس"عن حقيقتـــه ، عندما يراه " مظهرا فكريا أكثر منه شعوريا، بارعا أكثر منه عميقا، عقلانيا أكثر من كونه لدنيا شاطحا" (٣٠).

فهذا الفتح الذي يبدو أعلى من أن يحيط به طرفـــا الأدب ؛ الشـــعر والنثر ــ وبينهما تضاد ــ ربما كان أولى بالفهم الاتجاه إلى القول باستحقاقه أن يخلد في الشعر والنثر .

ويتبدى التناقض من خلال وصفه يوم وقعة عمورية بأن المنى فيه قد اكتملت " حفلا معسولة الحلب" ثم يسلب ذلك كله بقوله : انصرفت . وعندما يجعل عمورية أما لهم يفدونها بكل أم وأب ــ وهما طرفا ثنائية أيضا ــ ثـم ينفي كل ذلك عنهم بقوله : لو رجوا أن تفتدي .

وعندما يجعل عمورية، وهي فراجة الكرب عندهم، مدخلا للكربـــة السوداء إليهم . وعندما يأتيها من الفأل البارح الخراب والوحشة . وأوضـــح من ذلك أن يصف جنود الروم في عمورية بأنهم كلهم "فارس بطل" ثم يسلب

هذا الوصف كل جدوى أو فاعلية، عندما يخبر عنهم بأنهم كلهم ــ في هــذه المعركة ــ "قاني الذوائب من آني دم سرب"، مختضب بدمـــه مــن ســنة السيف، لا من سنة الإسلام في خضاب الشيب بالحناء. أي أن الشاعر مازال متمسكا ببنية التضاد، لكنه يعقدها شيئا فشيئا مع تصاعد الموقف وتعقد جــو المعركة في هذه القصيدة. فكان اكتشافه التنـــاقض الظــاهري (Paradox) وسيلة فنية اعتمد عليها في تشكيل تجربته أو صناعة قصيدته ؛ فـــي هــذا المقطع منها على وجه الخصوص، وإن سقطت منه أشياء في سائر القصيدة مثال قوله :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

وغيره من أبيات القصيدة ، الأمر الذي يرجع إلى ولع أبي تمام ببنية التضاد.

ثم تكون نقلة فنية من الشاعر نحو تعقيد الصورة من خـــلال بنيــة التضاد تتساوق مع توغله في القصيدة ، في المقطـــع التـــالي حيـــث يقــول الشاعر:

١ ــ لقد تركت أميـــر المؤمنيـــن بهـــا للنار يوما ذليل الصخر والخشـــب
٢ ــ غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبـــح من اللهـــب
٣ ــ حتى كأن جلابيب الدجـــى رغبـــت عن لونها وكأن الشمس لم تغـــب
٤ ــ ضوء مـــن النار والظلماء عاكفـــة وظلمة من دخان في ضحى شحب
٥ ــ فالشمس طالعـــة من ذا وقد أفلت والشمس واجبة من ذا ولم تجب
٦ ــ تصرح الدهر تصريح الغمام لهـــا عن يوم هيجاء منها طاهـــر جنب
٧ ــ لم تطلع الشمس فيه يوم ذاك على بان بأهل ولـــم تغرب علـــى عزب
٨ ــ ما ربع منيـــة معمورا يطيـــف بـــه غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب
٩ ــ ولا الخدود وقد أدمين من خجـــل أشهى إلى ناظري من خدها الترب

١٠ ــ سماجة غنيت منا العيون بهـا عـن كل حسن بدا أو منظر عجب
١١ ــ وحسن منقلـب تبقـى عواقبـه جاءت بشـاشته من سوء منقلب

ويلاحظ أن التقنية الجديدة التي يستعملها أبو تمام من التضاد في هذا المقطع هي ما أسماه الشاعر " بنوافر الأضداد " الذي يشتمل فيه البيت علـى وصفين متضادين ، الأمر الذي لاحظه وأشار إليه ــ من قبـل ــ أسـتاذنا الدكتور شوقي ضيف ، وذكر له عددا من الأمثلة منها قول أبي تمام :

بيضاء تسرى في الظلام فيكتسى نورا وتسرب في الضياء فيظلم

الذي يعلق عليه بقوله : " أرأيت إلى هذا التضـاد وهـذا الضيـاء المظلم؟ إن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام على هذه الصورة التـي نرى فيها الضياء المظلم ... " . ومنها قول أبي تمام في وصف الشراب :

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

الذي يعلق عليه الدكتور شوقي ضيف بقوله : "فهي جهمية أي ليـس لها اسم ومع ذلك تلقب بجوهر الأشياء ... فهي مسماة وغـير مسـماة فـي الوقت نفسه " (٣١) . لأن الأسماء في رأي جهم بن صفـوان تطلـق علـى الجواهر والأعراض ، ولذلك كان يمتنع أن يسمى الله باسم... فقد " رقت هذه الخمرة ــ كما ذكر التبريزي ــ حتى كادت تخرج من أن تكون عرضـا أو جوهرا أو أن تسمى شيئا، إلا أنها لفخامة شأنها لقبت جوهر الأشياء " (٣٢) .

وعندما ننظر في أبيات هذا المقطع من القصيـدة ، الـذي أصلـى الشاعر فيه مدينة عمورية نارا جزاء لها على شركها، وجعل النار عاكفـة على المدينة لا تريم عنها ؛ بواسطة استخدام الجمـل الاسـمية المتتابعـة ، وبدلالة استخدام الفعلين : (تركت وغادرت). وكان الذي أضرم فيها النـار أمير المؤمنين ، وخليفة الله الذي يحكم بتفويض منه ، وينفذ مشيئته ، فجاءت

هذه النار عقابا إلهيا لها . وبحذف الفعلين : تركت وغادرت المرتبطين بحركة تخص المعتصم ، تبدو الصورة في هذه الأبيات ساكنة ، يجتمع خلالها ، ويتقاسم فضاءها عنصران متضادان هما : النار والظلام ، وإن كانت الغلبة في والسيادة للنار . وقد جرى في تشكيلها خلال الأبيات على حركتين :

الأولى : يجمع فيها بين المتناقضات على صعيد واحد في صورة واحدة .

الثانية : يتولى فيها التأويل الذي يوضح ذلك التداخل بين أجزاء الصورة ، ويجعلها مقبولة عقلا. ففي البيت الثاني يجتمع في فضاء المدينة : ظلام الليل والضحى والصبح ، ويدور صراع بين الظلام والنار، ينتصر فيه الطرف الثاني بدلالة استخدام الفعل يشله " فجمع بين الترك والطرد وبين ظلمة الليل والصبح فطابق بين موضعين " (٣٣) . ويقدم البيت الثالث ــ وفق المصطلح البلاغي ــ حسن تعليل ، يوضح الصورة السابقة ، فيذكر أن جلابيب الدجى المسدلة على المدينة رغبت عن لون الظلام ، وصارت جلابيب جديدة لونها النار ، وكأن الشمس وهي غير موجودة في الحقيقة ــ قائمة في الظاهر ــ لم تذهب ، وهذا التعليل يوضح سيادة النار على الظلام.

وتتكرر حلقة ثانية على الأساس السابق ذاته قوامها البيتان الرابع والخامس؛ ففي البيت الرابع : تجتمع المتناقضات : الليل المضيء والنهار المظلم ، ويتولى البيت الخامس تأويل ذلك لإزالة الالتباس ، فالشمس / النار صاعدة من جوف الليل ، والشمس الطبيعية غائبة في قلب الدخان محجوبة ، مع أنها لما تجب بعد . وصورة الدخان الكثيف الذي يظلم بسببه النهار في عمورية ، تستدعي ــ على ضوء مشاهد القيامة التي نقلها أبو تمام إلى

المعركة ــ صورة دخان يوم القيامة في قوله تعالى :﴿ فارتقب يـــوم تـــأتي السماء بدخان مبين . يغشى الناس هذا عذاب أليم ﴾[الدخان: ١٠ ــ ١١] .

وتتكرر حلقة ثالثة على البناء ذاته ؛ ففي البيت الســـادس يتكشـف الدهر ويتجسد موقفه إزاء عمورية ، فيصيبها بيوم طـــاهر جنـــب ، يفســـر الشاعر حقيقته في البيت التالي له ، بما يذكره مـــن مفارقـــة يحدثـــها يـــوم عمورية ، الذي لم تطلع شمسه على بان بأهله من الروم إذ قتل، وفي المقابل لم تغرب على عزب من المسلمين إذ أنكحتهم رماحهم سبايا الروم . وهكـــذا دواليك يجمع الشاعر بين الأضداد في موصوف واحد ، ثم يحاول تأويل ذلك فيما بعد .

ثم يعمق أبو تمام المفارقة ــ من خلال توظيف الـــتراث ــ عندمـــا يجعل ربعها الخرب ــ أي عمورية ــ غاية في البهاء ! فيقرنه بربـــع ميـــة معمورا ، ربى **عالية** ، يطيف بها ذو الرمة تقديسا وشوقا ، ويفضله عليه . فتظهر صورة الطلل / العامر في الجانب العربي ، منبثقة عائدة إلى الحياة ، في مقابل الربع الرومي الذي أصابه الخراب ، فالحياة في الجـــانب العربـــي تتناسب تناسبا عكسيا معها في جانب الروم. وكأن حياة العرب تنبثـــق مـــن خلال موت الروم ، ولذلك جعل الشاعر وقعة عمورية في البيـــت الســـبعين أياما، أي على شاكلة أيام العرب. فعمورية محبوبة ، تـــزداد مـــع الخـــراب حسنا! وفي سياق الحب ، وتناسبا مع تصويره عمورية امرأة ، كانت عصية شموسا قبل المعتصم ، يراها أبو تمام ــ في البيت التاسع ــ من خلال مشهد الخراب الجميل الذي تلذذ به ساديا ــ امرأة لصق خدها ــ وكانت تصعـــره في ذي قبل ــ بالتراب ، ومشهدها ــ ذليلة لصقت بالدقعاء ــ أشهى لديه من مشهد خدود الحسان وقد أدمين من خجل .

وشتان ما بين المشهدين ، ولكن الشاعر يصنع شعره من خلال الصور المتناقضة والمتفارقة ! وإن كان يعترف في بيت تقريري بأن منظرها سمج في الحقيقة، لكنه يستقبله استقبالا مفارقا لما يناسبه إذ يستلذه! فيجمع بين نوافر الأضداد أيضا : الخراب الجميل والقبح اللذيذ . ويختم هذا المقطع بالتضاد أو التقابل الواضح بين حسن المنقلب لدى المسلمين ، الذي جاء من سوء المنقلب لدى الروم . والأعمال ــ في الإسلام ــ بخواتيمها، وبالعاقبة الخالدة .

وهكذا نرى أبا تمام قد أوغل في كتابة قصيدته من خلال ما أسمته البلاغة العربية الطباق ، وبالغ في تعقيده ، فتدرج إلى استخدام التناقض الظاهري (Paradox) ، ثم إلى استخدام نوافر الأضداد الذي ابتكره الشاعر[٣٤] .

واعتماد أبي تمام على فن المطابقة من البلاغة العربية أمر قد لاحظه القدماء [٣٥] ، وعلله بعض المحدثين ، فقد ذكر أستاذنا الدكتور شوقي ضيف:

" وإن من يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه ، فهو تارة كريم جدا ، وتارة بخيل جدا ، وهو تارة متدين وتارة ملحد مسرف في إلحاده"[٣٦] . فيعلل ولع أبي تمام بفن المطابقة في شعره بطبيعة أخلاقه القائمة على التضاد. أي أن بنية التضاد تعد أساسا لأخلاق أبي تمام وفنه على السواء .

ونضيف إلى ما قاله القدماء وما ذكره الدكتور شوقي ضيف التأكيد على أن هناك مصدرا مهما نقترح إفادة أبي تمام منه في هذا الصدد بحكم ثقافته الواسعة [٣٧]. وبفعل الجو الديني الذي يتنفس فيه شعره في الجهاد الإسلامي ، ذلك المصدر هو القرآن الكريم لما له من مكانة أولى في حياة المسلمين وثقافتهم . يدفعنا إلى ذلك ما نلاحظه من صور التناص العديدة

لشعره مع القرآن الكريم . فقد أتى الإسلام بالتقاطب الحـــدي بيـــن الكفـــر والإيمان ، وبين الكافر والمؤمن ، واستعمل القرآن الكريم ــ كمـــا لاحـــظ البلاغيون القدماء ابتداء بابن المعتز (ت ٢٩٦ هـــ) في كتاب البديع بصفـــة عامة ــ الطباق .

واعتمدت سور عديدة ــ في المرحلة المكية من الدعوة الإســـلامية ؛ خصوصا السور المكية القصار التي تبدأ بالقسم ــ بنية التضاد أساسا للمعنى الذي يتغلغل أثناء خطابها، ليهز العربي من أعماق وجدانه ، ويحرك ما كـــان ساكنا من تفكيره ، ليتأمل ما كان يعيش خلاله من ظواهر الطبيعة ، ويتعمـــق التباين بينها والتعاقب ، ويدرك الحكمة من وراء ذلك ، تمهيدا لإدراك التباين في السلوك والجزاء الذي قال به الإسلام . ومنها سورة الشمس حيث يقـــول الله سبحانه وتعالى: ﴿والشمس وضحاها والقمر إذا تلاها والنهار إذا جلاهـــا والليل إذا يغشاها والسماء وما بناها والأرض وما طحاها ونفس ومـــا ســـواها فألهمها فجورها وتقواها قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها كذبت ثمـــود بطغواها إذ انبعث أشقاها فقال لهم رسول الله ناقة اللـــه وســـقياها فكذبـــوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها ولا يخـــاف عقباهـــا ﴾[صـــدق الله العظيم] .

فنلاحظ أنها تشتمل على نوعين من الثنائيات الضدية علـــى النحـــو الآتي :

النوع الأول : ثنائيات متضادة من عناصر الطبيعة ، التي تشهد بوجود الخالق سبحانه وتعالى ووحدانيته، وهذه الثنائيات المتضادة متكاملـــة غـــير متصارعة، تصديقا لقول الله عز وجل:﴿ وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون والشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم والقمر

قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون ﴾ [يس : ٣٧ ــ ٤٠] .

وفي سورة الشمس تطالعنا الثنائيات الآتية التي تتغلغل في أثناء الكون، ومجالات الخلق:

الشمس × القمر

النهار × الليل

السماء × الأرض

وتتفق معها ــ في طبيعتها ــ ثنائيات تتصل بالجبلة البشرية مثال : فجورها × تقواها. التي وردت في قوله تعالى : ﴿ فألهمها فجورها وتقواها ﴾ [الشمس : ٨].التي يقترب معناها من قوله تعالى: ﴿وهديناه النجدين﴾[البلد : ١٠] . فالخير والشر جانبان متضادان، لكن بهما يكتمل كيان الإنسان .

النوع الثاني : ثنائيات متضادة متصارعة، يتكرس التباين بينها، وهي تلك التي تتعلق بالسلوك البشري في الدنيا، الذي يترتب على طبيعته الجزاء في الآخرة مثال: ﴿ قد أفلح من زكاها . وقد خاب من دساها ﴾ [الشمس: ٩ــ١٠]. فالتباين في السلوك في الدنيا، ترتب عليه التباين في الجزاء في الآخرة ، وهناك تجربتان بشريتان تجسدان هذين الاختيارين المتباينين :

الأولى : تجربة رسول الله صالح عليه السلام ، ودعوته إلى اتباع أوامر الله واجتناب نواهيه : " فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها " .

الثانية : تجربة ثمود وأشقاها : "كذبت ثمود بطغواها . إذ انبعث أشقاها ... فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها ... " .

أي أنه إذا كان التضاد سمة طبيعية بين الظواهر الطبيعية المذكورة في الآيات ، فإنه كذلك بين أعمال البشر ، لكنه هذه المرة لا يشير إلى التكامل شأن سابقه، فالجديد الذي يقدمه القرآن هو أن تلك الأعمال كما

تتضاد في طبيعتها ، تتضاد أيضا في جزائها ، ويقع بينها صـــراع يشـكل طبيعة الحياة الدنيا ، وتترتب عليه أيضا الآخرة .

وهذه الثنائيات هي ما نلتقي به أيضا في سورة مكية أخرى قصـيرة مبدوءة بالقسم أيضا هي سورة الليل، حيث يقول الله سبحانه وتعالى :

﴿ والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى وما خلـق الذكـر والأنثـى إن سعيكم لشتى فأما من أعطى واتقى وصدق بالحسنى فسنيسره لليسرى وأما مـن بخل واستغنى وكذب بالحسنى فسنيسره للعسرى وما يغني عنه ماله إذا تـردى إن علينا للهدى وإن لنا للآخرة والأولى فأنذرتكم نارا تلظـى لا يصلاهـا إلا الأشقى الذي كذب وتولى وسيجنبها الاتقى الذي يؤتي ماله يتزكى وما لاحـد عنده من نعمة تجزى إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى ولسوف يرضـى﴾[صـدق الله العظيم] .

وفي هذه السورة الكريمة نجد أنفسنا إزاء ثنائيات متضادة متتابعـة تشمل شتى المجالات على النحو التالي :

١. من ظواهر الطبيعة :

الليل × والنهار

يغشى × تجلى

٢. من البشر والخلق :

الذكر × والأنثى

٣. من أعمال البشر :

أعطى × بخل

اتقى × استغنى

صدق× كذب

٤ . من حساب الله ومجازاته :

الحسنى × العسرى

الآخرة × الأولى

سيجنبها الأتقى× يصلاها الأشقى

وهكذا تتابع الثنائيات لتكون لها المحصلة السابقة نفسها من إثبات الخلق والأمر لله سبحانه وتعالى ، وتعميق التقابل بين الكفر والإيمان على مستوى السلوك وعلى مستوى الجزاء على السواء .

وتتأكد ــ من خلال تلك الثنائيات السابقة ــ القسمة الجديدة أو الثنائية الجديدة التي أتى بها الإسلام ، وهي الحياة الدنيا والآخرة ، التي ينقسم موقف الإنسان فيها ثنائيا أيضا إلى مؤمن وكافر، فينقسم جزاؤه تبعا لذلك إلى الجنة والنار. هذه الثنائيات الإسلامية : الدنيا × الآخرة ، والكافر× المؤمن ، والجنة × النار ، قسمة جديدة على عقل العربي الجاهلي الذي لم يكن يعرف سوى قسمة ثنائية واحدة هي: الحياة × الموت فقط .

وحري بنا ، ونحن ندرس شعر الجهاد الإسلامي الذي يتضمن هذه القسمة الإسلامية الجديدة ، أن نعقد الصلة بينه وبين القرآن الكريم الذي أتى بهذه القسمة التي تمثلها الشاعر الإسلامي ، وأقام تفكيره الفني وفق معطياتها.

يرشح لهذه النتيجة ما سنذكره الآن من تمثل أبي تمام ــ في هذه القصيدة ــ لعناصر متعددة من التفسير الإسلامي للتاريخ الذي أتى به القرآن الكريم .

ب . الشاعر مؤولا :

بدر من أبي تمام في قصيدته البائية التي ندرسها هنا ، ما يمكن أن نعده رؤية خاصة لتفسير الواقعة التاريخية أو الحدث التاريخي وبيانا لمكوناتهما أو عناصرهما . من ذلك قوله:

لو يعلم الكفر كم من أعصر كمنت ... له العواقب بين السمر والقضب
تدبير معتصم بالله منتقم ... لله مرتقب في الله مرتغب
ومطعم النصر لم تكهم أسنته ... يوما ولا حجبت عن روح محتجب
لم يغز قوما ولم ينهد إلى بلد ... إلا تقدمه جيش من الرعب
لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا ... من نفسه وحدها في جحفل لجب
رمى بك الله برجيها فهدمها ... ولو رمى بك غير الله لم يصب
من بعد ما أشبوها واثقين بها ... والله مفتاح باب المعقل الأشب
إن الحمامين من بيض ومن سمر ... دلوا الحياتين من ماء ومن شجر
عداك حر الثغور المستضامة عن ... برد الثغور وعن سلسالها الحصب
أجبته معلنا بالسيف منصلتا ... ولو أجبت بغير السيف لم تجب
حتى تركت عمود الشرك منعفرا ... ولم تعرج على الأوتاد والطنب
لما رأى الحرب رأى العين توفلس ... والحرب مشتقة المعنى من الحرب
غدا يصرف بالأموال جريتها ... فعزه البحر ذو التيار والحدب
هيهات زعزعت الأرض الوقور به ... عن غزو محتسب لا غزو مكتسب
ولى وقد ألجم الخطى منطقه ... بسكتة تحتها الأحشاء في صخب
أحذى قرابينه صرف الردى ومضى ... يحتث أنجى مطاياه من الهرب
موكلا بيفاع الأرض يشرفه ... من خفة الخوف لا من خفة الطرب
خليفة الله جازي الله سعيك عن ... جرثومة الدين والإسلام والحسب
بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها ... تنال إلا على جسر من التعب
إن كان بين صروف الدهر من رحم ... موصولة أو ذمام غير منقضب
فبين أيامك اللاتي نصرت بها ... وبين أيام بدر أقرب النسب

ونقف أولا عند تفسيره للحادثة التاريخية ؛ فنراه تفسيرا إسلاميا للتاريخ ، تبدو ملامحه منذ البيت الأول ، الذي تحدث فيه عن عاقبة الكفر التي كانت حتمية وإن تأجلت ، فتلك من سنن الله في خلقه ، والله سبحانه وتعالى يقول : ﴿وتلك القرى أهلكناهم لما ظلموا وجعلنا لمهلكهم موعدا ﴾ [الكهف : ٥٩] .

ويقول أيضا : ﴿ وما أهلكنا من قرية إلا ولها كتاب معلوم ما تسبق من أمة أجلها وما يستأخرون ﴾ [الحجر : ٤ ــ ٥] . ويقول: ﴿ وكأين من قرية أمليت لها وهي ظالمة ثم أخذتها وإلي المصير ﴾ [الحج: ٤٨] .

والبيت الثاني يجعل المعتصم بالله ــ وهو خليفة الله يحكم بتفويض منه ــ ينفذ مشيئة الله؛ يدبر من اجل أن ينتقم من الروم بالله ولله ، يراقب الله ويرجو ما عند الله . وفي البيت الثالث تحدث عن انتصار المعتصم الذي يتم في إطار من رزق الله ومشيئته فهو "مطعم النصر" بصيغة اسم المفعول أي مرزوقه من الله سبحانه وتعالى الذي جاهد المعتصم في سبيله ، كما بدا من البيت السابق . وقوله (مطعم النصر) ــ في سياق الجهاد في سبيل الله ــ يمكن أن يمثل تناصا مع سياقات قرآنية متعددة ، منها قول الله تعالى : ﴿ قل أغير الله أتخذ وليا فاطر السماوات والأرض وهو يطعم ولا يطعم ﴾ [الأنعام : ١٤]. وقوله تعالى : ﴿الذي خلقني فهو يهدين والذي هو يطعمني ويسقين ﴾ [الشعراء : ٧٨ ــ ٧٩] . حيث يرد في الآية الأولى الإطعام مسندا إلى الله الخالق مرتبطا بالنصر ، وفي الثانية يرد مرتبطا بالهداية .

وفي البيت الرابع يحدث الشاعر تناصا مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم " نصرت بالرعب ــ وفي رواية : مسيرة شهر "[1]. ولا يفعل الشاعر ذلك من قبيل المبالغات في المدح التي يتوهمها بعض قراء الشعر ، ويهربون إلى القول بها عندما يعجزون عن اسكناه أسراره، وإنما هي تعبير

فني نراه متساوقا مع ما سيعقده الشاعر من صلة بين هذه الغزوة وبين غزوة بدر الكبرى التي كانت لرسول الله صلى الله عليه وسلم، بما تشعه من دلالات روحية ثرة تكتسبها موقعة عمورية من خلال هذا الاقتران .

وهنا نلاحظ ــ كما قدمنا ــ تسربا لعنصر من خارج القصيدة من الإطار التاريخي لها إلى داخل نصها، يتمثل فيما روته المصادر التاريخية من أن فتح عمورية كان في شهر رمضان المعظم قريبا من تاريخ غزوة بدر الكبرى، وربما لأجل ذلك جعله فتح الفتوح، أو لأنه وقع قريبا أيضا من فتح مكة .

وفي البيت السادس تناص آخر مع آية قرآنية كريمة هي قوله تعالى: ﴿وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى ﴾ [الأنفال : ١٧]. ويقصد الشاعر من وراء هذه العلاقة مع نص الآية الكريمة أن يظهر عمل المعتصم هذا من خلال مشيئة الله سبحانه وتعالى ، الأمر الذي يزيد معنى توفيق الله له، ويقترب في هذا البيت من معنى التسليط الذي تذكره الآية الكريمة ﴿ ولكن الله يسلط رسله على من يشاء والله على كل شيء قدير ﴾ [الحشر : ٦] وورد أيضا في قوله تعالى : ﴿ ولو شاء الله لسلطهم عليكم فلقاتلوكم ﴾ [النساء ٩٠].

ويكرر الشاعر في البيت السابع إسناد الفتح إلى الله سبحانه وتعالى ، ولم يبق أبو تمام للمعتصم من دور يمدح به أو من معنى مدحي يخص ذاته سوى قوله:

لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا من نفسه وحدها في جحفل لجب

وعندما أراد أن يثبت له أنه من نفسه ورباطة جأشه في جحفل، جاء نفيه ــ في مطلع البيت ــ بعد الشرط مثبتا أنه كان يقود في هذه المعركة جحفلا حقيقيا. كما أن الشاعر لما أراد أن يظهر المعتصم ممدوحا بشخصه

دون جيشه فذكر أن غزوه غزو محتسب لا غزو مكتسب جاء قوله" غـــزو محتسب " يظهر المعتصم من خلال معان روحية، تتكر فيها الذات احتســابا وتتلاشى وسط التماس الأجر من الله ، بخلاف غزو المكتسب الذي تظهر فيه ذاته الأنانية ، ذات البطولة المستعلنة التي تحاول الكسب المادي . ولما حاول الشاعر أن يؤكد المعنى المدحي السابق ، وأن يظهره في سياق حكمة عامة ، جاء قوله يدمج شخصية المعتصم في شخصية جنوده ويذيبها فيها بدلا من أن يكرس تمييزه ، وذلك في قوله الآتي :

إن الأسود أســود الغيـــل همتهــا يوم الكريهة في المسلوب لا السلب

مما يرجح لدينا انشغال الشاعر بمعاني الجهاد والفتح قبــل انشــغاله بمعاني المدح وشخصية الممدوح . هذا مع ملاحظــة أن اســتطراده لذكــر شخصية ملك الروم الذي يستكمل به عناصر الواقعة التاريخيـــة أو ملامــح المعركة ، والذي استخدم فيه مقدرته التصويرية لرسم صورة كاريكاتيريـــة مضحكة وساخرة لملك الروم ، هذا التصوير ــ أظنــه ــ يخــدم شــخصية المعتصم ويرسم أشياء من ملامحها عن طريق تقديم النمـــوذج الســلبي أو النموذج الضد، ولكن هذه الملامح المستخلصة تخدم الجانب الإنســاني مــن شخصية المعتصم قبل أن تخدم الجانب البطولي منها، وتعلى من قيم الجــهاد الإسلامي؛ فالمعتصم يحتسب جهاده لا يكتسب به في مقابل ملك الروم الــذي يفرق الأموال ليحفظ نفسه وينجو بها . وإذا كان ملك الروم يضحي بجنده بل بأخلص المقربين إليه، فإن المعتصم مع جنوده يحافظ عليهم ويقــاتل بــهم ، وهمهم العدو الكافر لا الغنائم .

ثم يعود ليؤكد إسلامية هذه الغزوة ، فالمعتصم " خليفــة الله " الــذي يحكم بتفويض منه ينفذ مشيئته، وجهاده سعى مشكور يدافع به عــن الديــن والإسلام ، وكذلك عندما يجعل بين هذه الغزوة لعمورية ، وغزوة بدر صلــة

رحم ونسب ، والإسلام يؤكد على أهمية صلة الرحم ويدعمها. فهذه الغـزوة أقرب من غيرها ، وإن تأخر زمنها ، إلى غزوة بدر وأشبه بها في نصـرة التوحيد على الشرك . أي أن موقعة بدر ــ بعبارة مجازية ــ هي النمـوذج الأعلى لغزوة عمورية ، أو أن فتح عمورية صورة معاصرة لأبي تمام مـن موقعة بدر. وعلى ذلك فكل ملامح وقعة عمورية ــ في هـذه القصيـدة ــ عبارة عن تحويل فني محدث لملابسات موقعة بدر الكبرى. بحيـث يمكـن اعتبار هذه الصورة مفتاحا للتقنية التي اتبعها أبو تمام ، وهي التحويل مـن التاريخ / البنية العميقة إلى سطح النص / القصيدة الحالية .

ويلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة ــ بوجه عام ــ يبـدو مقتصـدا فـي أوصاف المدح مغايرا لمألوف الشعراء في المبالغة؛ فلا ينسب إلى المعتصـم النصر أو يجعله من عند نفسه ، بل يجعله من عند الله سبحانه وتعالى . ممـا يؤكد ما قررناه من قبل من التزامه بالتفسير الإسلامي للتاريخ الذي لا يغفـل الجانب الغيبي بل يقدره حق قدره، ويبرز عمل الإنسان وجهده واضحا مـن خلال مشيئة إلهية كلية سابقة وشاملة ونافذة ، وعلم رباني لا يخفـى عليـه شيء في الأرض ولا في السماء. يتجلى هذا المعنـى للتفسـير الإسـلامي للتاريخ [٢]، من خلال آيات كريمة متعددة منها قوله تعالى:﴿ولقد صدقكم اللـه وعده إذ تحسونهم بإذنه﴾[آل عمران: ١٥٢]. وقوله تعالى:﴿فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرعب يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ﴾ [الحشر: ٢]. وقوله تعالى: ﴿ قاتلوهم يعذبهم الله بـأيديكم ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين ﴾ [التوبة : ١٤]. إلى آخر هـذه الآيـات الكريمة التي تبدو فيها إرادة البشر متضمنة في إرادة إلهية أشمل في تناسـق تام .

ثم نشير إلى عنصرين آخرين من عناصر التفسير الإسلامي للتاريخ ؛ ظهرا خلال قصيدة أبي تمام :

أولهما : إن موت قرية ظالمة أي كافرة ينشأ عنه مولد قرية أخرى مؤمنة، وهو ما يعبر عنه قوله تعالى: ﴿وكم قصمنا من قرية كانت ظالمة وأنشأنا بعدها قوما آخرين ﴾[الأنبياء: ١١]. ويقول الله تعالى على لسان موسى عليه السلام : ﴿عسى ربكم أن يهلك عدوكم ويستخلفكم في الأرض فينظر كيف تعملون ﴾[الأعراف: ١٢٩]. وقوله تعالى : ﴿ألم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرن مكناهم في الأرض ما لم نمكن لكم وأرسلنا السماء عليهم مدرارا وجعلنا الأنهار تجري من تحتهم فأهلكناهم بذنوبهم وأنشأنا من بعدهم قرنا آخرين ﴾ [الأنعام : ٦] . وانظر أيضا الآيات: [النساء : ١٣٣] ،[الدخان : ٢٨]. فـ﴿إن الأرض لله يورثها من يشاء من عباده ﴾ [الأعراف: ١٢٨] .

ومرد ذلك إلى فكرة رئيسة مؤداها أن الله ﴿ يخرج الحي من الميت ومخرج الميت من الحي ﴾ [الأنعام: ٩٥]. وأنظر أيضا الآيات : [آل عمران: ٢٧] ، [يونس : ٣١] ، [الروم : ١٩] وغيرها . وقد ذكرنا من قبل صورا عديدة للبعث أو الولادة الجديدة في هذه القصيدة ، تنبثق صور الحياة في جانب المسلمين من موتها في جانب الروم ، وفق ما كان سائدا في ثقافة العصور الوسطى ، ذات التقاطب الحدي بين المؤمن والكافر ، حين كان يسود الاعتقاد بأن حياة أحدهما ، لا تأتي إلا من موت الآخر ، وغيرها **من صور صدام الحضارات لا تعايشها .**

والعنصر الثاني : وهو امتداد للعنصر السابق ، ومترتب عليه ، ويتمثل في دائرية الزمن التي شاعت في العصور الوسطى ذات الطابع الديني ، فالتاريخ دورات متعاقبة . وفكرة التعاقب الدوري هذه فكرة قمرية ، مأخوذة من دورة القمر، التي يعقب الاكتمال فيها النقصان. ولذلك حزن أكابر

الصحابة ؛ أبو بكر الصديق وغيره ـ رضوان الله عليهم ـ فيما روي لما سمعوا قوله تعالى : ﴿ اليوم أكملت لكم دينكم... ﴾ [المائدة : ٣]؛ وقالوا " ليس بعد الكمال إلا الزوال " [٣]. وروى الطبري موقف عمر بن الخطاب عند نزول هذه الآية الكريمة فقال: " لما نزلت ﴿ اليوم أكملت لكم دينكم... ﴾ وذلك يوم الحج الأكبر بكى عمر ، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم : ما يبكيك؟ قال: أبكاني أنا كنا في زيادة من ديننا ، فأما إذ كمل فإنه لم يكمل شئ إلا نقص . قال : صدقت" [٤]. ويقول الله تعالى : ﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون﴾ [يونس : ٢٤] . وفي هذا السياق قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " خيركم قرني ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم" [٥] . ثم يفسد الزمان بالتدريج. وقد نضجت هذه الفكرة ذات المنشأ القمري واكتملت عند ابن خلدون في مقدمته، تحت ما أسماه دارسو فلسفة التاريخ بنظرية التعاقب الدوري حيث رأى " أن التاريخ عبارة عن سلسلة من الدول تسير كل منها في حلقات متتابعة، وتتشابه هذه الدول في مراحلها المختلفة وفي أعمارها، وتقوم الواحدة على أنقاض الأخرى وهكذا"[٦]. وذلك من خلال رأيه في حتمية انتقال الحضارة إلى الهرم والتدهور[٧] .

وقد ظهرت آثار هذا الاكتمال الذي يعقبه النقصان وفق التفسير الإسلامي العربي للتاريخ في الأبيات ١٦ ـ ٢٠ من هذه القصيدة . فإننا نجد مدينة عمورية القديمة التي سبقت في الوجود الإسكندر و " شابت نواصي الليالي وهي لم تشب"(ب ١٨) ، قد بلغت أقصى اكتمالها في قول أبي تمام :

حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زبدة الحقب (ب ١٩)

وصار " اسمها فراجة الكرب " (ب ٢٠) .

ولكنها ما أن بلغت حد الكمال حتى أسرع إليها الخراب والنقصـــان ، وأتتهم منها " **الكربة السوداء سادرة** " (ب ٢٠) . يقول الشاعر :

جرى لها الفأل برحـــا يوم أنقرة إذ غودرت وحشة الساحات والرحب

لما رأت أختها بالأمس قد خربت كان الخراب لها أعدى من الجرب

لأنه في التفكير العربي، **ليس بعد الكمال إلا النقصان**.

ومما سبق يبدو لنا أبو تمام من خلال هذه القصيدة شاعرا قد وعى التراث الإسلامي؛ يستمد من القرآن الكريم رؤيته في تفسير التاريخ. ولعـــل القرآن الكريم ــ المكي منه على وجه الخصوص ــ أيضا من أهم مصـــادره التي استمد منها أدواته الفنية التي يشكل بها رؤيته الفنية المؤسسة على بنية التضاد . فليس هناك ما يمنع ــ وهذا **اقتراح** محض ، يستحق الاختبـــار ــ من إفادة أبي تمام خلال شعره في وصف الطبيعة ، من الثنائيات المتضـــادة المتكاملة ، الخاصة بظواهر الطبيعة ، في القرآن الكريم . وليس هناك مـــا يمنع من إفادة أبي تمام خلال شعره في الحرب ، أو بعبارة أدق الذي يصور الجهاد الإسلامي ، من الثنائيات المتضادة المتصارعة، الخاصـــة بوصـف السلوك الإنساني والصراع بين قوى الكفر وقوى الإيمان ، التي وردت فـــي القرآن الكريم .

ثانيا ـ لامية المتنبي

أ ـ الإطار التاريخي :

ونختار للمتنبي قصيدته اللامية[*] المشهورة التي مطلعها :

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

فقد اعتدها طه حسين " آية المتنبي في سيف الدولة؛ لأنها جمعت خصالا ما أراها اجتمعت في غيرها من القصائد التي وصف فيها جهاد الأمير للروم " [١] .

وقد قالها ـ كما ذكر شراح ديوانه ـ في وصف بعض وقائع سيف الدولة بالروم في جمادى الآخرة سنة اثنتين وأربعين وثلاث مائه [٢] .

ويتمثل السياق التاريخي لهذه القصيدة ؛ فيما ذكره طه حسين من خلال منهجه العلمي في الربط بين عبقرية الشاعر وعصره وبيئته ، من وصف عصر المتنبي ـ بعامة ـ بالاضطراب السياسي ، والفساد الاقتصادي والاجتماعي ، والرقي العقلي [٣] . ثم ما لاحظه من افتتاح المتنبي قصيدته بغناء حزين ، علله من خلال بصيرته النافذة بقوله :

" ولكني أرى في نفس المتنبي شيئا آخر غير هذا التأنق الفني والترفق الذي يعمد إليه الشعراء ، فيها حزن دفين ، يصدر أحيانا عن نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئا ، أو لم تكد تدرك منها شيئا ، ويصدر أحيانا أخرى عن حال هذه الأمة الإسلامية التي تبلي فتحسن البلاء ، وتجاهد فتحسن الجهاد ، ولكنها حيث هي لا تتقدم خطوة ، ولعلها تتأخر خطوات "[٤] .

(*) اعتمدنا في هذه الدراسة على نص القصيدة الوارد بكتاب العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي، ص ٣٦٩ ـ ٣٧٦ .

فمثل هذه الظروف المضطربة للعصر ، قد تدفع ــ في رأينا ــ مثل هذا الشاعر المبدع إلى العكوف على الذات ؛ هروبا ، أو عجزا ، أو استمدادا للقوة من ذاته . ذلك فضلا عن همومه الخاصة ، التي تمثل ــ على نحو من الأنحاء ــ إحدى نتائج تلك المواجهة غير المتكافئة بينه وبين عصره .

كذلك لاحظ طه حسين السرعة والجرأة التي تمت بها هذه الغزوة ، بقوله عن مناسبة القصيدة ، أو إطارها التاريخي الضيق : " وفي سنة اثنتين وأربعين عبر سيف الدولة الفرات ، وزحف من عنتاب على بلاد الروم ، فاجتاز الحدود ، وأمعن حتى أغار على ملطية ، ثم عاد مظفرا غانما بعد خطوب أحسن فيها البلاء . فلما انتهى إلى آمد بلغه أن الروم قد أغاروا على أنطاكية ، فخف إليهم ، وأغذ في السير حتى لحقهم قافلين عند مرعش ، فأوقع بهم وغنم منهم ، وأسر قسطنطين ابن قائدهم برداس فوكاس وعاد موفورا ، فقال المتنبي في ذلك لاميته التي أولها : ليالي بعد الظاعنين شكول..." (٥) .

ورأى طه حسين أن هذه الظروف التي تمت بها الغزوة ، قد تركت أثرها في القصيدة ذاتها ؛ يقول من خلال **تأثرية** واضحة " فأنت ستحس ، حين تقرأ هذا الوصف ، الحركة والنشاط اللذين أحسهما المتنبي حين تبع سيف الدولة ، في غارته الجريئة السريعة تلك ، لا يكاد يطمئن ولا يستقر ولا يستريح . وستمضي أنت في قراءة القصيدة كما مضى المتنبي في اتباع سيف الدولة ، مندفعا من بيت إلى بيت ، متنقلا من مقام إلى مقام ، صاعدا مع الجيش حين يصعد ، ومنحدرا مع الجيش حين ينحدر ، ودائرا مع الجيش حين يدور حول العدو ، ثم هاجما مع الجيش حين يهجم على العدو " (٦) . فيلفتنا ــ دون ما قصد منه ــ إلى ما تشتمل عليه القصيدة من سرد ، فضلا

عن طابعها الغنائي . مما يؤثر بالتالي في اختيارنا لمنهج المقاربة المناسب لها .

ب . منهج المقاربة :

ويتخذ تحليلنا الحالي لقصيدة المتنبي منطلقا له، بعض منجزات الشعرية البنيوية لدى ياكبسون، الذي أفاد بدوره من المنجزات اللسانية لدي سوسير. فقد انتفع " بالمبدأ اللغوي السوسيري المتمثل في أن اللغة تحكمها علاقتان : العلاقة الأفقية بين العناصر اللغوية Syntagmatic والعلاقة الرأسية Paradigmatic " [١]. وهو ما يذكره ياكبسون بقوله : " إن كل إشارة لغوية تتطلب نوعين من الترتيب :

١ ــ **التنسيق** : كل إشارة تتألف من إشارات مكونة أو تظهر في تناسق مع إشارات أخرى. ويعني هذا أن كل وحدة لغوية تصلح كقرينة لوحدات أشد بساطة، أو تجد في الوقت ذاته قرينتها في وحدة لغوية أشد تعقيدا ...

٢ ــ **الانتقاء** : الانتقاء بين ألفاظ متناوبة يتطلب إمكانية استبدال لفظة بأخرى مساوية لها من جانب ومغايرة من جانب آخر. الواقع أن الاستبدال والانتقاء هما وجهان لعملية واحدة. إن الدور الأساسي الذي تقوم به هاتان العمليتان في اللغة قد لاحظه فرديناند دي سوسير De Saussure بوضوح تام " [٢].

ويقدمه ريفاتير على نحو أكثر وضوحا وأقرب اتصالا بدراسة الأدب، بقوله : " الاختيار Selection والتأليف Combination مبدآن تنظيميان أساسيان للكلام . يبنى الاختيار على التماثل equivalence (علاقة استعارية) أما التشابه أو التعارض ، فالمتكلم يعين موضوعه عن طريق أحد المترادفات المتاحة والمتنوعة ، ومن ثم يقول ما يتعين عليه قوله حوله (المسند) من خلال اختيار آخر من مجموعة أخرى من الكلمات القابلة

للتبادل النموذج (Paradigm) . ومن تأليف هذه الكلمات أي تجاورها تنتج جملة " [٣].

وفي هذا السياق يأتي تحديد ياكبسون للوظيفة الشعرية أو للبنية الشعرية ، بكونها بنية يميزها "إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"[٤]. وأوضحها بعد ذلك في (شعر النحو ونحو الشعر) بقوله : " يجب أن ننص على أن التماثل في الشعر يتم تركيبه على المجاورة ، ومن هنا يرقى التكافؤ لكي يكون الأداة المكونة للمتتالية " [٥]. ويعني هذا أن الوظيفة الشعرية تقوم بنقل مبدأ التماثل من مكانه الطبيعي ــ وفق ياكبسون ــ وهو المحور الرأسي الاستبدالى أو الانتقائي إلى المحور الأفقي (السياقي أو التجاوري) ، لينبني هذا الثاني عليه أيضا، مما يترتب عليه سيادة بنية التوازي Parallelism أو التماثل [٦] ، في الشعر دون غيره من صور الاستخدام اللغوي .

ومن ثم تنتفع دراستنا الحالية بشكل رئيس، بالتمييز الذي قدمه ياكبسون بين الشعر والنثر. من ذلك قوله" إذا كان الشعر يتمحور حول الإشارة، في حين يتمحور النثر وهو براغماتي ، حول المرجع بشكل رئيس، فإن المجازات والصور قد درست بشكل خاص من حيث هي وسائل شعرية. إن مبدأ التماثل يسيطر في الشعر ...على العكس من ذلك، يتحرك النثر بشكل جوهري في علاقات التجاور" [٧] .

وبالتالي فإن دلالة القصيدة تصبح محصلة " للصراع بين البنية القصصية والغنائية ، على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي، وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالي " [٨] .

وهذا ما ستعتمد عليه مقاربتنا لقصيدة المتنبي ؛ الجزء الخاص بمدح سيف الدولة على وجه التحديد .

جـ. المقاربة النصية .

١.الرؤية والتشكيل الفني بالتاريخ :

ونلاحظ خلال هذه القصيدة أن الذات ــ كما في معظم شعره ــ تشكل محورا أساسيا في بناء الرؤية الفنية . ويدفعنا إلى ذلك ما نلاحظه من أن ذات المتنبي قد تكونت لديها صورة خاصة عن نفسها " وقد أوضح لا كان أن الذات ليست ذاتية إلا في مجال معين من بنيتها، وهو المجال الذي يكون فيه للذات صورة عن نفسها، أي مجال الأنا " [١] . ومن مظاهر وعي المتنبي لذاته، إدراكه لقيمته الفنية ؛ فهو السابق ــ في نظر نفسه ــ إلى معاني الشعر، الهادي إلى دروبه وأوديته . والذات لا تتشكل مطلقا بمعزل عن الآخر، ولذلك يستحضره المتنبي دائما ؛ فنجد في ختام هذه القصيدة صورة غيره من الشعراء ، الذين يرددون ما يقول. ثم يطعنون في شعره ، فيصبح كلامهم مثلهم مطعونا في أصالته ، إذ ليست لهم أصول. أما كلامه عن نفسه ومعرفته بها، فإن له أصولا متجذرة مثلما لصاحبه أصوله العريقة, وقيمة النسب من القيم الأساسية في ثقافة المجتمع العربي . وإذا كانت علاقته بالآخر علاقة عدائية، فذلك الآخر مخطئ، والمتنبي مصيب في أفعاله، لأنها توجب الحب لا البغض، أي تدعو ــ عند الإنصاف ــ إلى الإعجاب به لا إلى الارتياب فيه . وثمة موتيفة كررها المتنبي في شعره، مؤداها احتقاره لأعدائه وعدم اكتراثه بهم، فهو بخلافهم ــ دائما ــ ينام ملء جفونه وهم يسهرون، أو كما قال في هذه القصيدة "**وأهدأ والأفكار في تجول**". وإذا كان قد أومأ ــ فيما سبق ــ إلى عراقة أصوله وغمز أنساب خصومه، فقد عاد إلى تأكيدها في البيتين: الستين والحادي والستين، حين تحدث بضمير الجمع

، فألحق نفسه بقومه ؛ ليؤكد عراقة أصوله وافتخر بكرم نفوسهم الذي تهون بسببه الرزايا. وذكر في البيت (٦١) ما يخص قومه ، ليبين ما يخص غيرهم ؛ فهم لا يبالون بجراحات أجسادهم من أجل أن تسلم أعراضهم وعقولهم، ليكون نصيب الآخر بالنسبة إليهم ضد ذلك ، وهو ما فعله تماما مع ممدوحه في (ب٦٢)، لتتأكد ثيمة مدحية ألح عليها في شعره ، مؤداها أن الأصل قد يزكو بفضل فرعه. وذلك الفرع ــ بحكم الثقافة العربية التي تعتني بالنسب وبالأصول ــ لا يستغني عن الأصل أو القبيلة . وهذا ما يتبدى خلال الأبيات التالية التي وردت في ختام قصيدته :

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله ... إذ القول قبل القائلين مقول
وما لكلام الناس فيما يريبني ... أصول ولا للقائليه أصول
أعادي على ما يوجب الحب للفتى ... وأهدأ والأفكار في تجول
سوى وجع الحساد داو فإنه ... إذا حل في قلب فليس يحول
ولا تطمعن من حاسد في مودة ... وإن كنت تبديها له وتنيل
وإنا لنلقي الحادثات بأنفس ... كثير الرزايا عندهن قليل
يهون علينا أن تصاب جسومنا ... وتسلم أعراض لنا وعقول

فهذا الختام يكشف لنا أن المتنبي على مستوى الواقع كان يعاني مشكلة في مجلس سيف الدولة ، لعلها تتعلق بأصالة شعره ، وهو سر وجوده وكل كيانه الذي يمثل به في مجلس سيف الدولة ويمارس دوره فيه ؛ ولذلك يؤكد في البيت الأول سبقه وابتكاره لشعره دون غيره من الشعراء ممن يكرر شعر غيره . ويدفع في البيت الثاني الاتهامات التي وجهت إليه. ويشكك في أهميتها لأنها صادرة عن الحساد. وعلى الرغم من تظاهره بعدم الاكتراث بأعدائه، وأنه لا يطلب عون سيف الدولة عليهم، إلا أن هذا

التظاهر يتضمن رغبة واستمدادا لعون سيف الدولة علـــى كبتـــهم، ويـــبرر تظاهره بعدم الاستمداد لعون سيف الدولة، بأن الحسد من أعدائـــــه دائـــم لا محالة . ولكن إلحاحه على ذكر الحساد ــ مرتين في بيتين متتاليين ــ يكشف عن شقائه بهم .

وإذا كان المتنبي قد عبر تعبيرا صريحا عن مشكلته في مجلس سيف الدولة في ختام قصيدته، فقد قدم هذه المشكلة من خلال معادلات فنيـــة فـــي مقدمة القصيدة التي يقول فيها :

ليالي بعـــد الظاعنيـــن شـــكول طوال وليل العاشقيـــن طويـــــل
يبـــن لـــــي البدر الذي لا أريـــده ويخفين بدرا ما إليـــــه سبيـــل
وما عشت من بعـــد الأحبـــة سلوة ولكننـــــي للنائبـــات حمـــــول
وإن رحيلا واحدا حـــال بيننـــــا وفي الموت من بعد الرحيل رحيـــل
إذا كان شم الروح أدنـــى إليكـــم فلا برحتني روضـــــة وقبـــول
ومـــا شرقـــي بالمـــاء إلا تذكـــرا لماء بـــه أهـــــــل الحبيب نزول
يحرمه لمـــع الأسنـــة فوقـــــه فليـــس لظمآن إليـــــه وصـــول
أما في النجوم السائرات وغيرهـــا لعينـــي على ضوء الصباح دليـــل
ألم ير هذا الليـــل عينيـــك رؤيتـــي فتظهـــر فيـــــه رقـــة ونحـــول
لقيت بـــدرب القلة الفجـــر لقيـــة شفت كبدي والليل فيـــه قتيـــل
ويومـــا كأن الحسن فيه علامـــة بعثت بها والشمس منك رســـول
وما قبـــل سيف الدولة اثار عاشق ولا طلبت عنـــد الظـــلام ذحـــول
ولكنـــــه يأتـــي بكـــل غريبـــة تروق على استغرابها وتهـــــول

وتتمحور الرؤية الفنية في المقدمة ــ حول ذات الشاعر ــ ويتشـــكل بناؤها من خلال التأكيد على التباين بين الذات والآخر؛ ففي البيـــت الأول :

نجد ليل الآخرين ــ وإن كانوا هنا للمماثلة عاشقين ــ ليلا طويـــلا، وفـــي المقابل نجد ليله الخاص يتحول إلى ليال شكول، والليل ــ كما فـــي لســان العرب ــ "واحد بمعنى جمع، ولكنه جمع على ليال"، والشـــكول المتماثلـــة، المتشابهة التي لا تريم، ثم يؤكد ذلك بوصفها بقولـــه: طـــوال . أي أن مـــا يخصه من حال العشاق لا يماثلهم فيه، بل يزيد عليهم فيه، فليله الذاتي يغاير ــ إلى حد ما ــ ليل الآخرين الموضوعي.

ويبدو الأمر أكثر وضوحا في البيت الثاني، الذي يظهر فيـــه البـــدر الحقيقي ــ بدر الآخرين ــ الذي لا يريده، ولكن الشاعر إنما يريد بدر ذاته . وإذا كان بدر الآخرين واضحا ظاهرا، فإن البدر الخاص بالشاعر قد أخفتـــه تلك الليالي، ولا يستطيع الشاعر إليه سبيلا. ويحمل التعبير بالنفي : " ما إليه سبيل " شعورا حادا لدى الشاعر باليأس منه. ومع البيت الثالث لابـــد مـــن النظر إلى ما يطفو على السطح من خطابه، وما يضمـــره ؛ لتبيـــن قســـمة الأشياء بين ما يخص الذات وما يخص الآخر. فالمعلن في الخطاب هو القسم الذاتي : **" وما عشت من بعد الأحبة سلوة "** والمضمر هو ما يخص الآخـــر: أي عاش غيري بعد الأحبة سلوة. وعلى ذلك فالعيش ــ في هـــذا البيـــت ــ عيشان : عيش الآخرين وهو سلوة، وعيش الشاعر، أو عيشه الذاتي : وهـــو تحمل للنائبات وتصبر عليها .

ونتبع المنهج نفسه مع البيت الرابع فإذا المعلن عنه في خطابه هـــو القسم الذاتي : **"وإن رحيلا واحدا حال بيننا"** والمضمر هو ما يخص الآخر؛ فغيره يعاني رحيلا واحدا، وعلى ذلك فالشاعر يعاني رحيلا بعـــده رحيـــل، والمحصلة حرمان دائم من المحبوبة. فنرى غزل المتنبي يطـــارده المـــوت ويقبع في خلفية صورته، ويبقى ــ وفق آليات الشفاهية وإنشـــاد الشـــعر ــ

سائدا باقيا في الأذهان بعد انتهاء لحظة الغزل. فالمحبوبة كأنها حياة تسلمه إلى الموت عندما تفتقد، ولذلك ارتبطت بالماء الذي حرم من وروده، لأن الآخرين يمنعونه منه . وجو الحرمان الذي كان يتنفس فيه غزله جعله يرتبط بالموت، ورحيله الدائم جعله ينظر إلى الوجود كأنه رحلة. وغريب أن يؤدي الغزل لدى المتنبي ــ وكأنه رثاء ــ إلى التأمل في مشكلة الموت. ومن ذلك قوله من قصيدته " ما لنا كلنا جو يا رسول .... ! " :

زودينا من حسن وجهك مادا ... م فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنـ ... ـيا فإن المقام فيها قليل
من رآها بعينها شاقه القط ... ان فيها كما تشوق الحمول

فقد تحول الوجود كله إلى رحلة ، والبشر مرتحلون بالقوة ، وإن لم يرتحلوا بعد بالفعل . وإذا كان العربي عند ارتحاله يخلف دياره أطلالا، فكل شئ في الحياة يحول ، ويصبح طللا محيلا، ومن ذلك الجمال الإنساني. فالبشر كالديار يتحولون إلى أطلال وبقايا ! والغزل يتفق مع رحلة الظعائن في إشاعة جو الحزن . والمتنبي قد نقل في هذه الأبيات الثلاثة تقاليد القصيدة العربية إلى تجربة الحياة .

ويشرح اليازجي البيت الأخير بقوله : "يريد أن المقيم في الدنيا على وشك تخليتها والرحيل عنها، فمن رآها بعينها أي من صور نفسه في مكانها ورأى أهلها على أهبة فراقها شاقه النظر إليهم، كما يشوقه النظر إلى حمول الراحلين " [٢] . وهكذا يقود الغزل ــ المحروم ــ عند المتنبي إلى الموت !

والماء ــ وله وجوده الموضوعي عند الآخرين حيث تتبنى عليه حياتهم ــ يتحول عند المتنبي إلى ماء يغص به ولا يسيغه كغيره فيحرم منه، أو تتسع صورته فيصبح الماء الذي تنزل به المحبوبة التي حرم منها، وورود المحبوبة في هذا السياق يساوي بينها وبين الماء، وهي صورة عربية

جاهلية نجدها على سبيل المثال في رحلة الظعائن عند زهير في معلقتـــه ؛ حيث يرتبط وجود المحبوبة بالماء ، وهي صورة من واقع الحياة العربيـــة ، لكنها دخلت الفن وسكنت الشعر [٣] . والماء / المحبوبة في البيـــت الســـابع الذي استطرد فيه الشاعر إلى التغزل بالأسنة والمنعة ، يتفرد موقف الشـاعر منه فهو الظمآن الذي يحرم منه ، ولتقديم الخبر والجار والمجرور المتعلقيـن به دوره في تأبيد نفيه عنه واستبعاد الأمل فيه تماما وتأكيد حرمانه .

والنجوم السائرات لديه ــ بخلاف الآخرين ــ لا تشكل هاديا يـــهدي عينيه إلى ضوء الصباح، ويؤدي قوله "وغيرها" دوره في تأكيد معنى النفـــي الذي يلصقه بالنجوم السائرات. ويكون حديثه عن الليل والنجوم والصباح ثـم عن الفجر معبرا عن تناسب أجزاء الصناعة، فضلا عما يحمله مـــن دلالات نفسية تشير إلى رغبته الملحة في التخلص من ظلام الليل، والنجاء منه إلـــى ضوء الفجر. وكذلك رؤية المحبوب : لا تصيب الآخر بشيء وهو ــ هنا ــ الليل ، إذ يأخذ موقفا عدائيا من الشاعر، لكنـــها تصيـــب المتنبـــي بالرقـــة والنحول. وهذه الصور وإن كان فيها قدر باهظ من الوعي ، فإن دلالاتـــها النفسية مازالت قادرة على الإشعاع .

تلك كانت حاله قبل سيف الدولة أو قبل حربه مع الروم ، أما بعدهما أي بعد سيف الدولة / الحرب، فالمتنبي : يلقي الفجر، ويتحول الليل ــ بما له من دلالات مشعة في نفس المتنبي ــ إلى قتيل، والمحصلة شفاء نفس الشاعر مما كانت تجد وحل مشكلاته.

وعندما يستطرد المتنبي إلى إكمال الصورة السابقة فيتحدث عن يـوم المعركة ، فإن اللافت للنظر إليه أن يبدأ وصل الشاعر لمحبوبته بهذا اليوم ، فترسل إليه علامة منها هي الحسن كما ترسل الشمس رسولا منـــها أيضـــا. وكأن مشكلات الشاعر من الظلام ومن الحرمان من محبوبته ذات البدر مرة

وذات الشمس مرة أخرى، قد حلت مع يوم حرب سيف الدولة. ولذلك شعر المتنبي أنه نسب إلى سيف الدولة أشياء لم تكن تنسب إلى أحد من قبله، فقد نسب إليه أنه ثأر للشاعر العاشق! وأنه ثأر له من الظلام أيضا !

وعندما يفيق المتنبي من هذه الأجواء النفسية بمعادلاتها الفنية ليدخل في أجواء الوعي والمدح، يبرر ذلك الوعي ــ على عادة الشعراء في قصائده ــ بما يسمى حسن التخلص أو الخروج، الذي يثبت فيه لسيف الدولة القدرة على فعل الخوارق والغرائب بقوله :

ولكنه يأتي بكل غريبة تروق على استغرابها وتهول

ويتخذ من هذا البيت سببا يلج منه إلى عالم المديح . أي أن فن المتنبي في هذه القصيدة . وربما في سائر شعره ــ يتخذ من الذات محورا يدور عليه ، يحور ظواهر الطبيعة والأشياء ليعبر عن قسمه منها أو نصيبه أو اختياره الذاتي، ولذلك لا نعجب إذا وجدنا القصيدة ــ على الرغم من كونها نصا شعريا في الحرب ــ تدور حول ذاتين رئيستين: ذات المتنبي أولا ثم ذات سيف الدولة. هذا مع استخدامه في هذا السياق الذاتي أدوات فنية جزئية من البلاغة التقليدية، تأتي في مقدمتها ألوان التكرار اللفظي وقليل من المطابقة والتشبيه، ولكنها لا تمثل اختياره، إنما كان اختياره ــ الذي أوضحناه ــ أن يدير الأشياء حول ذاته.

وإذا كان المتنبي قد استأثر دون ممدوحه بالقسمين السابقين من أبيات القصيدة، فإنه يؤثر ممدوحه سيف الدولة بالقسم الثالث منها الذي يقول فيه:

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا وما علموا أن السهام خيول
وما هي إلا خطرة عرضت له بحران لبتها قنا ونصول

همام إذا مـا هـم أمضى همومـــه بأرعن وطء الموت فيه ثقيـــل
وخيل براهـا الركـض في كل بلدة إذا عرست فيها فليس تقيـــل
فلما تجلـى مـن دلـوك وصنجـة علت كل طود راية و رعيـــل
سحائب يمطـرن الحديـد عليهـم فكـل مكـان بالسيوف غسيـل
فخاضت نجيع القوم خوضـا كأنـه بكل نجيع لم تخضـه كفيـــل
وبتن بحصن الران رزحى من الوجى وكل عزيـز للأميـــر ذليـل
وفـي كل نفـس مـا خـلاه ملالـة وفي كل سيف ما خلاه فلـول
لبسن الدجى فيها إلـى أرض مرعش وللروم خطب في البلاد جليـل
فلمـا رأوه وحـده قبـل جيشـــه دروا أن كل العالميـن فضـول
وأن رماح الخـط عنـــه قصيـرة وأن حديد الهنـد عنـه كليـل
فأوردهم صـدر الحصـــان وسيـفه فتى بأسه مثل العطـاء جزيـل
جواد علـى العـلات بالمـال كلـه ولكنـــه بالدارعيـن بخيـل
فـودع قتـلاهـم وشيـــع فلهـم بضرب حزون البيض فيه سهول
على قلـب قسطنطين منـه تعجـب وإن كان في ساقيه منـه كبول
نجوت بإحـدى مهجتيـك جريحـة وخلفت إحـدى مهجتيك تسيـل
أغركم طول الجيوش وعرضهـا على شروب للجيـوش أكـول
إذا لم تكـن لليـث إلا فريسـة غذاه ولم ينفعـك أنـك فيـل
وإن تكن الأيام أبصرن صولـه فقد علم الأيـام كيـف تصـول
فدتك ملوك لم تسـم مواضيـا فإنك ماضـي الشفرتين صقيل
إذا كان بعـض الناس سـيفا لدولـة ففي الناس بوقات لهـا وطبول

ويظهر جليا خلال هذا الجزء من القصيدة ، تعانق البنية القصصيـة والبنية الغنائية الشعرية، مع غلبة البنية الثانية ، التي تؤكد انتماء القصيدة إلى

عالم الشعر. وإذا كان السرد في حقيقته تعاقبا في الأفعال ، وانتقالا من حال إلى حال ، تشهده أعين الرواة، وتؤديه شخصيات الفاعلين .

وإذا كان الشاعر هو الراوي الذي يقدم سردا لاحقا لأحداث هذه الواقعة ، فإنه يقدمها من وجهة نظره الخاصة ، ويصطنع من أجل ذلك التصوير الحسي الذي يبرزها . ويلاحظ أن الفاعل الرئيس الذي أسند إليه ابتداء أفعال المعركة هو سيف الدولة الحمداني ؛ على النحو التالي :

ـ رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا ... (ب ١٤) ؛ فهو الذي رمى لتبدأ المعركة، وهذا الدرب هو درب القلة الذي ذكره المتنبي من قبل في البيت العاشر. ويحضر الآخر حضورا ثانويا من أجل تحقيق التشبيه بأن الخيول سهام، وقلب التشبيه فجعله (السهام خيول) لملائمة الفعل رمى، فالرمي إنما يكون بالسهام لتصيب مقتلا، وتكفل التشبيه ببيان سرعة الخيول وانطلاقها. وبواسطة البيت التالي:

فلما تجلى من دلوك وصنجة علت كل طود راية ورعيل

حدثت النقلة السردية بواسطة (لما) الظرفية الزمانية الشرطية، حيث ترتب جواب الشرط على فعله محققا سرعة السرد. ولكن ما إن تظهر الخيل في فضاء القصيدة في البيت الثامن عشر حتى يسند المتنبي أفعال السرد إليها؛ ربما ليبرز سرعة الحركة ، أو لأن فعل الغزو إنما يرتكز عليها، ويتوقف على مدى أصالتها، وربما استعملها على طريقة المجاز المرسل يقصد بها فرسان الخيل . أو لأنها **رمز خاص بالمتنبي** وله دلالته التي تستوجب الكشف عنها في دراسة مستقلة . من ذلك قوله في الأبيات التالية:

ـ فما شعروا حتى رأوها مغيرة قباحا أما خلقها فجميل .

ـ وعادت فظنوها بموزار قفلا وليس لها إلا الدخول سبيل .

ـ فخاضت نجيع القوم ...

ـ وكرت فمرت في دماء ملطية ...

ـ وأضعفن ما كلفنه من قباقب ...

ـ ورعن بنا قلب الفرات ...

ـ طلعن عليهم طلعة ...

ـ وبتن بحصن الران رزحي من الوجي...

ـ لبسن الدجي فيها إلى أرض مرعش ...

ولكنه عاد قبيل اختتام صورة المعركة إلى إسناد أفعال السرد إلـــى سيف الدولة، إذ هو الممدوح، وهو الذي حرك الخيل هذه الحركة الواسعة في الأرض ، فقال :

ـ فلما تجلى من دلوك وصنجة ...

ـ فأوردهم صدر الحصان وسيفه فتى بأسه مثل العطاء جزيل .

ـ فودع قتلاهم وشيع فلهم ...

ويلاحظ أن النقلات في السرد قد تحققت أحيانا بواســـطة الـــتركيب النحوي ، مثال جملة الشرط بواسطة لما الظرفية الزمانية ، ومثال: الـتركيب " فما شعروا حتى رأوها مغيرة ..." أي بواسطة النفي بـــ (مـــا) و (حتـــى) التي للغاية . وكذلك بواسطة العطف بالفاء ، وأيضا بذكر الأفعال الدالة علـــى الزمن ، أو الكلمات التي تعبر عنه مثل :

ـ وبتن بحصن الران ...

ـ وأمسى السبايا ينتحبن ...

ـ لبسن الدجى فيها ...

ـ فأضحى كأن الماء فيه عليل .

وبواسطة الأماكن المتعددة التي جاست خلالها الخيـــل ، مثـــال : **حوان ــ دلوك وصنجة ــ عرقـة ــ موزار ــ ملطيـة ــ قبـاقب ــ الفـرات ــ هنزيط وسمنين ــ سميساط ــ مرعش** .

ولا يخلو سرد من وصف ، وإذا كان له دور في تصويـــر فضـــاء الأحداث، فإن له دورا مهما في إحداث المدح ؛ فمن الوصف الساكن لعناصر الفضاء الثابتة قوله :

ــ على طرق فيها على الطرق رفعة وفي ذكرها عند الأنيس خمول .
ــ أرعن وطء الموت فيه ثقيل
ــ ودون سميساط المطامير والملا ...

أما وصف الخيل فيتسم بالحركة الملائمة لحركة الخيل ، مـــن ذلـــك قوله :

ــ شوائل تشوال العقارب بالقنـــا لها مرح تحتـــه وصهيـــل
ــ وخيل براها الركض في كل بلدة إذا عرست فيها فليس تقيـل
ــ تسايرهـــا النيـــران في كل مسلك به القوم صرعي والديار طلول
ــ يطارد فيـــه موجـــه كل سابـــح سواء عليـــه غمـــرة ومسيل
ــ طلعن عليهم طلعـــة يعرفونهـــا لها غرر مـــا تنقضي وحجول

ويأتي الوصف الساكن في مقام المدح لسيف الدولة على النحو الآتي:

ــ وكل عزيز للأمير ذليل... ب ٣٥
ــ وفي كل نفس ما خلاه ملالة وفي كل سيف ما خلاه فلول
ــ شريك المنايا والنفوس غنيمة فكل ممات لم يمته غلول

وفي صورة الأحكام التقريرية العامة ؛ لأنه يريدها صفات ثابتـــة دائمـــة ، يتصف بها الممدوح على الدوام .

أما الخيل فمتحركة متنقلة ، تعبر عن حركة الغزو ، وتناميه ، الذي يرتبط بتنقلاته في المكان داخل بلاد الروم . ويتناسب مع هذه الحركة السريعة للسرد ، أن يجئ الوصف متحركا، ما عدا وصف بعض الذوات التي من خصائصها الثبات .

ويلاحظ تعانق البنية السردية والبنية الغنائية أو ما أسماه جاكبسون بالمحور السياقي والمحور الاستبدالي ؛ ولذلك نجد المجاز ماثلا في السرد القائم في الأصل على علاقات التجاور مثال قول الشاعر :

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا وما علموا أن السهام خيول

فالبيت قائم على المجاز : رمى الدرب بالجياد ــ الخيول سهام ، كما قدمنا . وقوله :

شوائل تشوال العقارب بالقنا لها مرح من تحته وصهيل

فالشطر الأول قائم على بنية الاستبدال المجازية في التشبيه ، والشطر الثاني قائم على بنية التجاور التي تصنع الكناية عن النشاط . وقوله:

وما هي إلا خطرة عرضت له بحران لبتها قنا ونصول

فإذا كان الشطر الأول قائما على مجاز بليت دلالته المجازية : (خطرة عرضت له أي تعرضت له أي ظهرت بعرضها)، فإن الشطر الثاني بقيت دلالته الاستعارية: " لبتها قنا ونصول " .

ويقول المتنبي في وصف الخيل :

وخيل براها الركض في كل بلدة إذا عرست فيها فليس تقيل

فما شعروا حتى رأوها مغيرة قباحا وأما خلقها فجميل

سحائب يمطرن الحديد عليهم فكل مكان بالدماء غسيل

فيعتمد على محور الاستبدال، ويصطنع التصوير، فيعود إلى صورة الخيل السهام بالتصوير في الشطر الأول من البيت الأول ، ويكمل البيت معتمدا على السرد وعلاقات التجاور محققا كناية عن سرعة نقلاتها في المكان .

وإذا كان البيت الثاني يظهر من خلاء اعتماده على محور التجاور، ويحدث نقلة في السرد ، مكنيا عن سرعة الخيل والمفاجأة التي أحدثتها للعدو ، ووقعها في نفوسهم . فإن البيت الثالث يعتمد في الشطر الأول على محور الاستبدال والتصوير الاستعاري للخيل بالسحائب ، التي تمطر حديدا بدلا من الماء . ويصنع في الشطر الثاني الكناية عن الكثرة ؛ عندما يجعل الدماء تفيض فتغسل المكان ، وهي علاقة تجاورية وفق ياكبسون. ثم يصف السبايا بقوله :

وأمسي السبايا ينتحبن بعرقة كأن جيوب الثاكلات ذيول

فاعتمد على السرد في الشطر الأول ؛ فذكر الحدث وهو وقوع نساء الروم في السبي ، وحدد زمانه بالفعل أمسي، ومكانه بالعلم (عرقة) ، وأوجد الكناية عن حزنهن وانقلاب أحوالهن ، فذكر انتحابهن الذي استمر ذلك المساء . ثم أضاف إلى السرد تشبيها في الشطر الثاني بقوله : " كأن جيوب الثاكلات ذيول" . فاجتمع في البيت الواحد الاعتماد على المحورين الأفقي في الشطر الأول والرأسي في الشطر الثاني.

ونقف عند الصورة السردية التالية لنرى أيضا مدى تعانق المحورين السابقين :

ب ٢٧ ــ وكرت فمرت في دماء ملطية ملطية أم للبنين ثكول

ب٢٨ ــ وأضعفن ماكلفنه من قباقب فأضحى كأن الماء فيه عليل

ب٢٩ ــ ورعن بنا قلب الفرات كأنما تخر عليه بالرجال سيول

ب٣٠ ــ يطارد فيــه موجــه كل سابــح سواء عليه غمرة ومسيـــل
ب٣٦ ــ وفي كل نفس ما خلاه ملالـــــة وفي كل سيف ما خلاه فلــول
ب٣٨ ــ لبسن الدجى فيها إلى أرض مرعش وللروم خطب في البلاد جليـل
ب ٣٩ ــ فأوردهم صدر الحصان وسيفــه فتى بأسه مثل العطاء جزيــل

فيلاحظ أن البيت الأول يعتمد الشاعر فيه خلال شــطره الأول علــى علاقات التجاور، وينبني شطره الثاني على التشبيه القائم على علاقة الاستبدال . وكذلك البيت الثاني، يرد في شطره الأول مجاز أوشكت دلالتــه المجازيــة على البلي، وفي شطره الثاني تفيد (كأن) : الظن، لا التشبيه؛ لأن خبر (كــأن) اسم مشتق، وعندئذ يصبح التعبير كنائيا ، يعتمد على علاقة التجــاور أيضــا. والبيت الثالث يسود المجاز / الاستعارة شطره الأول ، ولا تفيد كأن التشــبيه في شطره الثاني ؛ لأن خبرها جملة فعلية . وتصبح دلالته أقرب إلى مجــال السرد ، إذ يكني عن كثرة الرجال الذين اقتحموا النهر. أما البيت الرابع : فنجد استعارة في شطره الأول، واستطرادا يكمل الصورة في شطره الثــاني مبنيــا على التجاور. وفي البيت الخامس ، ينبني شطره الأول على علاقة التجــاور، وينبني شطره الثاني على الاستبدال. أما البيت السادس فيأتي خلافه ؛ فشــطره الأول قائم على الاستبدال، وشطره الثاني قائم على علاقة التجــاور. وكذلــك البيت الأخير جاء شطره الأول مبنيا على الاستبدال ، وجاء شطره الثاني قائما على التجاور .

ويلاحظ غلبة الجانب المجازي على أفعال السرد ، لكــن الســرد لا يصنع من الأفعال المجازية ، وإنما يصنع منه الشعر الــذي يعتمــد علــى التصوير ابتداء . في حين يصنــع الســرد مــن التعبــيرات الحقيقيــة ، أو المجازات الباهتة أو الميتة ، التي هي أقرب إلى الحقيقــة ؛ أي أن قصيــدة

المتنبي تسيطر عليها البنية الغنائية الشعرية على الرغم من احتوائها على السرد .

٣ .التفسير البطولي للتاريخ :

يمتد المتنبي بطريقته في بناء (الرؤية الفنية) إلى تفسير الواقعة التاريخية ، بل إن قلب هذه القضية يكون أكثر إصابة للحقيقة ؛ إذ إن تفسيره البطولي للواقعة التاريخية ــ وله دوافعه المتعددة لديه ؛ ومنها اعتداده بذاته ــ قد لازمه في كل ما صدر عنه من شعر ، وترك أثره في طريقته الفنية وبنائه للصورة الشعرية . ويلاحظ بهذا الصدد ــ أي تفسير الواقعة التاريخية ــ اعتناق المتنبي للتفسير البطولى أو الفردي للتاريخ ، الذي يجعل الفرد ــ بعيدا عن سياقات بيئته الاجتماعية، والاقتصادية ، والثقافية ــ قادرا على صنع الحادثة التاريخية وتوجيه عجلة التاريخ في فردية واستبداد تاميين . ويعد توماس كارلايل ت ١٨٨١ في دراساته عن البطولة والأبطال أبرز معتنقيه في العصر الحديث [١] .

ولعل اعتناق المتنبي لهذا الضرب من التفسير للتاريخ ــ خلال شعره ــ يرجع إلى ما يأتي :

١ .اعتداده الشديد بذاته ، وثقته بقدرتها على الفعل ، وشعوره بالتفرد [٢] مما أدى إلى اغترابه في كثير من شعره ، ونظرا لشهرة هذا الأمر سنورد عليه أمثلة قليلة ؛ منها قوله :

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا ... بأنني خير من تسعى به قدم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم [٣] .

وقوله :

أنا ترب الندى ورب القوافي ... وسمام العدا وغيظ الحسود

أنا في أمة تداركها الله ... غريب كصالح في ثمود [٤] .

وقوله :

ليس التعلل بالآمال من أربي ... ولا القناعة بالإقلال من شيمي
ولا أظن بنات الدهر تتركني ... حتى تسد عليها طرقها هممي
سيصحب النصل مني مثل مضربه ... وينجلي خبري عن صمة الصمم
لأتركن وجوه الخيل ساهمة ... والحرب أقوم من ساق على قدم [٥] .

ومن ذلك حديث المتنبي عن ذاته وقدراته بمثل قوله :

طوال الردينيات يقصفها دمي ... وبيض السريجيات يقطعها لحمي
كأني دحوت الأرض من خبرتي بها ... كأني بنى الإسكندر السد من عزمي [٦]

وقوله :

أفكر في معاقرة المنايا ... وقود الخيل مشرفة الهوادي
زعيم للقنا الخطي عزمي ... بسفك دم الحواضر والبوادي [٧] .

إلى غير ذلك من الكثرة الكاثرة من أبيات شعره .

٣ . علاقة المتنبي بالتشيع : وأمر نشأته في بيئة شيعية بالكوفة ، واتهامه باعتناق مذاهبهم الغالية ؛ كالقرمطية أمر مشهور ، تحدث عنه طه حسين في كتابه " مع المتنبي" ، ومحمود شاكر في كتابه "المتنبي".

والشيعية مسئولة ــ إلى حد كبير ــ عن إشاعة هذا التفسير البطولي للتاريخ ، بما قالت به من فكرة الإمامة " ودورها في إقامة العدل وتصحيح التاريخ بوصفها لطفا من الله تعالى " [٨] . فالإمامة ــ على حد قولهم ــ " لطف من الله ، ومن ثم يجب على الله تعالى نصب الإمام أي تعيينه ؛ لأنه المعصوم الذي يحفظ الشرائع ويحرسها ، ويردع عن الفساد ويحث على الصلاح " [٩] . وقد ردد المتنبي عقائد الشيعة في الإمامة في شعر صباه ، من ذلك ما قاله "وهو في المكتب يمدح رجلا وأراد أن يستكشفه عن مذهبه"[١٠] :

يا أيها الملك المصفي جوهرا من ذات ذي الملكوت أسمى من سما
نور تظاهر فيك لاهوتيه فتكاد تعلم علم ما لن يعلما
ويهم فيك إذا نطقت فصاحة من كل عضو منك أن يتكلما

وقال المتنبي في مدح محمد بن زريق الطرسوسي :

بشر تصور غاية في آية تنفي الظنون وتفسد التقييسا
لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شموسا
أو كان صادف رأس عازر سيفه في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لج البحر مثل يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كان للنيران ضوء جبينه عبدت فصار العالمون مجوسا
لما سمعت به سمعت بواحد ورأيته فرأيت منه خميسا [١١]

ونقف عند البيت الأول من هذا المثال الثاني ؛ ففيه نجد عقيدة الشيعة في الإمام المعصوم. قال الشارح : " يقول إن الله صوره بشرا ، وجعله غاية للناس تنتهي إليها كمالاتهم بأسرها . وكان ذلك الخلق في آية من خوارق العادات تنتفي بها ظنون الناس فيه ، فلا تقع على حقيقة كنهه ويفسد قياسهم له بغيره ؛ لأن الشيء إنما يقاس بمثله ، ولا مثل له " [١٢] .

ونقف عند البيت الأخير الذي يشير في رأينا إلى تطور هذه العقلية الدينية الشيعية الغالية إلى ضرب من التفكير الفني لدى المتنبي ؛ عندما تتحول من موقف واختيار ومعنى عقدي إلى معنى مدحي مفرط ، وقد وقف الشراح عند انتهائه في مجال المدح ولم يربطوه ببدايته العقيدية المسرفة . وقال اليازجي في تفسيره : " إنه يقوم بنفسه مقام الجيش ويغني غناءه " [١٣].

ونرى خلافا لابن رشيق في العمدة أن العقيدة الشيعية الغالية التي عرفها المتنبي كثقافة، وربما اعتنقها في صباه كعقيدة ، كانت الباب الذي ولج منه المتنبي إلى الغلو في معاني المدح لا ما ذهب إليه ابن رشيق من العكس

؛ أي أن الغلو والإفراط في رأيه قد أديا بالمتنبي إلى هذا الصدام مع العقيدة الإسلامية [١٤] .

ومما أفرط فيه المتنبي من المدح ، على النحو الذي يؤكد ما ذكرناه ، من تدرجه من الغلو في العقيدة ، إلى الغلو في معاني المدح ، قوله :

لو كان علمك بالإله مقسما ... في الناس ما بعث الإله رسولا
لو كان لفظك فيهم ما أنزل الـ ... ـفرقان والتوراة والإنجيلا
لو كان ما تعطيهم من قبل أن ... تعطيهم لم يعرفوا التأميلا
فلقد عرفت وما عرفت حقيقة ... ولقد جهلت وما جهلت خمولا
نطقت بسؤددك الحمام تغنيا ... وبما تجشمها الجياد صهيلا [١٥] .

ومن مبالغاته التي تدرج إليها؛ من العقيدة الغالية إلى المدح ، قوله :

عدوك مذموم بكل لسان ... ولو كان من أعدائك القمران
ولله سر في علاك وإنما ... كلام العدا ضرب من الهذيان
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه ... لعوقه شيء عن الدوران [١٦] .

وقد امتد اعتناق المتنبي لفكرة البطل / الفرد الناتجة لديه عن المصدرين السابقين إلى آرائه السياسية الواضحة في مثل قوله :

وإنما الناس بالملوك وما ... تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ... ولا عهود لهم ولا ذمم
بكل أرض وطئتها أمم ... ترعى بعبد كأنها غنم [١٧] .

ولا يهمنا من هذه الأبيات أن نشير إلى عروبيته ، وإنما يهمنا أن نشير إلى إعلائه لدور الفرد في صناعة التاريخ وتشكيل مصير الجماعة ، فالناس بالملوك ، والملك الأعجمي عبد يرعى غنما.

ونقف أيضا عند أبيات ذلك **القسم الثالث من هذه القصيدة** الذي خصصه لمدح سيف الدولة الحمداني ؛ لنكشف عن رأيه في تفسير

التاريخ خلالها ، الذي عددناه ــ فيما سبق ــ امتدادا لتفكيره الفني أو ذ علاقة جدلية معه . فنلتقي في أبيات هذا القسم بثلاثة عناصر متشاجرة ، متجاورة ومتفاعلة ، تشكل معا عناصر الواقعة التاريخية هي: سيف الدولة وهو القائد الممدوح ، والعنصر الثاني هو جيش سيف الدولة، والعنصر الثالث هو عدو سيف الدولة: الدمستق وابنه قسطنطين. ويلاحظ ابتداء أن هذه العناصر الثلاثة تصب كلها في تيار إعلاء العنصر الأول "سيف الدولة " وتمجيده على النحو الذي يؤكد افتحاء المتنبي ــ في هذه القصيدة ــ نحو ما يسمى بالتفسير البطولي أو الفردي للتاريخ ، وذلك على النحو التالي :

أولا . سيف الدولة :

نراه في البيت الأول فاعلا "**رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا** ". وينسب إليه الفضل في حدوث حركة الاجتياح التي حصلت من المسلمين لبلاد الروم: " **فما هي إلا خطرة عرضت له** ... " . فالفعل التاريخي رهن بخطرات سيف الدولة ! وفي البيت الثالث يكيل له صفات المدح التي تجعل منه قادرا على الفعل : "**همام إذا ما هم** ... " فإنه يمضي همه بواسطة خيله. وعندما يتحدث عن حركة الجيش وانتقاله من مكان استولى عليه إلى آخر، يسند الفاعلية إلى سيف الدولة " **فلما تجلى من دلوك وصنجة** ... " حتى عندما تخوض خيول المسلمين أثناء المعركة في دم الأعداء ، يسند إلى سيف الدولة أنه " **بكل نجيع لم تخضه كفيل** " .

وفي البيت الحادي عشر يقرر على لسان الروم أن سيف الدولة جيش بمفرده قبل جيشه، وأن الناس بعده فضول " لأنه يغني غناء الناس جميعا ، وأن من سواه من العالمين لا حاجة إليهم مع وجوده " [١٨] . ويجعله في البيت الثاني

عشر أقدر على الفعل من الرماح والسيوف، فالرماح عنه قصيرة والسيوف عنه كليلة، وهذه الصورة سبق أن وصف المتنبي بمثلها نفسه بقوله :

طوال الرديْنيات يقصفها دمى وبيض السريجيات يقطعها لحمي (١٩) .

وورد مثلها في مدح أحد العلويين بقوله من شعر صباه :

ياليت لي ضربة أتيح لهـــا كما أتيحـت لـه محمدهـــا

أثر فيها وفي الحديد ومـــا أثر في وجهـــــه مهندهـا (٢٠) .

وفي البيت الثالث عشر يشير إلى أنه لقي أعداءه بنفسه وقتلهم بحـــد سيفه، وجعل موردهم (أي سقياهم) صدر حصانه وســـيفه . كمـــا ســـاوي الشاعر بين شجاعة سيف الدولة وعطائه المشهور، فـهو " **فتى بأسه مثل العطاء جزيل** " يمدحه بأن شجاعته في وزن كرمه، وكرمـــه ــ كمـــا هـــو معروف ــ يفوق فيه كل الناس . ثم ينسب إليه في البيت الخامس عشر كـــل بطولة في المعركة بقولـه : "**ودم قتلاهم وشيم فلهم** " ، فكـــل مظـــاهر النصر تعزي إليه، فهو الذي قتل القتلى منهم ، وهو الـــذي طـــارد فلولـــهم الهاربة بعد أن هزمهم بنفسه.

وينسب إليه في البيت العشرين أن له صـــــولا " **علم الأيام كيف تصول** "، أي أنه يعلي من قدره على الأيام ، ويجعل صوله يفوق صولـــها ، لذا تتعلم منه الأيام كيف تصول بالبشر. وقد تكرر ذلك في شعره مثال قوله :

ــ تفيت الليالـــي كل شـــيء أخذتـــه وهن لما يأخذن منك غوارم (٢١) .

ــ فتى تتبع الأزمان في الناس خطوه لكل زمان فـــي يديـــه زمام (٢٢) .

ــ هابك الليـــــل والنهـــار فلوتنـــــ هاهما لم تجز بـــك الأيـــــام (٢٣) .

ثم يوظف اسم سيف الدولة في مدحه ، عندما يجعلـــه اســـما علـــى مسمى ، وأن الملوك لم تسم باسمه ؛ لأنها ليست لها صفات السيف ومضـــاؤه

، فهو فوق الملوك جميعا . ويكمل الصورة في البيت التالي ــ وهو البيت الثاني والعشرون من أبياته التي أوردناها ــ عندما يقارن بين ممدوحه وبين غيره من الملوك ؛ فممدوحه سيف الدولة فاعل مؤثر قاطع ، وأعداؤه طبول وأبواق لا يغنون غناءه ولا يؤثرون تأثيره .

وثمة عنصر تكرر في شعر المتنبي هو المدح بتفضيل الفرع على الأصل، الذي يذكي تفوق الفرد على الجماعة، ويؤكد قيامها بفضل وجوده بينها. من ذلك قوله في هذه القصيدة :

فتيها وفخرا تغلب ابنة وائل فأنت لخير الفاتحين قبيل

فقد أوجب على قبيلة تغلب ــ وهي الأصل ــ أن تفخر بسيف الدولة ، وهو منها فرع، بدلا من أن يفخر سيف الدولة ــ على عادة العرب ــ بانتسابه إلى قبيلته تغلب .

وقد تكرر أيضا في شعره لسيف الدولة ؛ فقال له :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال [٢٤] .

وقال في رثاء أخته :

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها فإن في الخمر معنى ليس في العنب[٢٥] .

وقال المتنبي في الفخر بنفسه :

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي[٢٦] .

وقال في رثاء جدته :

ولو لم تكوني بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لي أما[٢٧] .

وغير ذلك مما يؤكد عبقرية الفرد وبطولته ، ويعلي شأنه فوق الجماعة . ويجعله يستمد تفوقه من ذاته لا من قبيلته . ويمثل هذا النقيض البطولة الجماعية للقبيلة ــ كما جاءت في تراثنا العربي ــ حيث تذوب في كيانها ذوات الأفراد .

ثانيا ـ جيش سيف الدولة :

وإذا كان الحديث عنه يكشف عن قوتـــه ، فإنـــه " **سحائب يمطرون الحديد عليهم...** " لكن الشاعر يسلبه الفاعلية ــ في الغـــالب ــ ويســـندها ابتداء إلى سيف الدولة ــ كما سبق أن أشرنا ــ بقوله : " **رمى الدرب بالجرد الجياد** ..." ، وعندما أسند الفاعلية في تحركات الجيش إلى ســـيف الدولـــة بقوله : " **فلما تجلى من دلوك وصنجة** ..." . وعندما يتحـــدث عـــن الخيـــل بالأفعال الماضية المناسبة للسرد "خاضت ــ كرت ــ رعن بنـــا ــ طلعـــن عليهم " نجده يعتمد في هذه الأفعال معنى السرد لا معنى الفاعلية . فجيـــش سيف الدولة ، وكذلك خيله ، كلها وسيلة لإنفاذ همته ، فـــهو وحـــده ــ دون جيشه ــ الهمام. ويلاحظ إصرار المتنبي على نسبة الفضل إلى سيف الدولـــة على الرغم من جيشه ، حتى لتبدو بينه وبين جيشه علاقة عدائية ، تجعلـــه يصر على إتعاب جيشه لينفذ لسيف الدولة همته. مثال ذلك قوله :

وخيل براهـــا الركـــض في كل بلدة إذا عرست فيها فليس تقيل

وأوضح منه قوله :

وبتن بحصن الران رزحى من الوجى وكل عزيز للأمير ذليـــل

فخيله متعبة لإنفاذ همته ، ليس ذلك فقط ؛ فإنما هي قد ذلت له ضمن ما ذل له، فكأنها تساوت مع أعدائه فإنها قد تعرضت ــ مثلهم ــ لـــلإذلال . وهذه الصورة مما تكرر في شعره في سيف الدولة مثال قوله في قصيـــدة: " على قدر أهل العزم تأتي العزائم ... " :

يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم

ويطلب عند الناس ما عند نفسه وذلك ما لا تدعيـــه الضراغـــم [٢٨]

فسيف الدولة يتعب جيشه أولا لأنه يكلفه تحقيق همومـــه وطموحاتـــه ، تلك التي لا تقدر على تحقيقها الجيوش الكثيفة الكثيرة ، فكيف بجيشه الواحـــد .

كما يتعب جنوده ورعيته مرة ثانية عندما يطالبهم بأن يرتفعوا إلى مستوى شجاعته ، تلك التي لا ترتفع إلى درجة إدعائها الأسود الضراغم فضلا عن فعل مثلها ، فكيف بالبشر من جيشه وجنوده ورعيته . وقال في غيرها :

هو المفنى المذاكي والأعادي وبيض الهند والسمر الطوالا [٢٩] .

وقال في قصيدة أخرى :

لو كلت الخيل حتى لا تحمله تحملته إلى أعدائه الهمم

الراجع الخيل محفاة مقورة من كل مثل وبار أهلها إرم [٣٠] .

وإذا أضفنا إلى كل ما سبق ، ما وصف به الشاعر سيف الدولة في هذه القصيدة بأنه عند أعدائه أو في رأيهم ، جيش في نفسه قبل جيشه ، ولا يحتاج مع ذلك إلى أحد ، بقوله :

فلما رأوه وحده قبل جيشه دروا أن كل العالمين فضول

فإن ذلك ــ في رأينا ــ يمثل اعتداء على قدر جيشه وفاعليته من أجل إعلاء ذات سيف الدولة ، ونسبة القدرة على الفعل التاريخي إلى شخصيته البطولية المتفردة .

ثالثا .أعداء سيف الدولة :

وهم يمثلون النموذج الضد لسيف الدولة الحمداني ؛ وأولهم : الروم أعداء المسلمين أو الجيش الذي كان يحاربه المسلمون. ويلاحظ ابتداء غياب هذا الجيش عن ساحة المعركة إلا في سياق تمجيد سيف الدولة مثال قوله : **" فلما رأوه وحده قبل جيشه ..."**وقوله: " **فأوردهم صدر الحصان وسبقه** "وقوله" **أغركم** ... " وقوله : **فودع قتلاهم وشيع فلهم** ....

ويستعمل بدلا منهم لملء الفراغ أو الفضاء الخاص بهم في لوحة المعركة شخصية الدمستق وابنه قسطنطين ، مما يشير إلى عناية المتنبي

بالذوات المتفردة ؛ ابتداء بذات الشاعر، ومرورا بذات سيف الدولة ، وانتهاء بقسطنطين ووالده الدمستق . الأمر الناتج في رأينا عن اعتناقه للتفسير البطولي للتاريخ الذي يسند الفعل إلى الأفراد منفردين عن بيئاتهم ومجتمعاتهم.

ويكون استدعاؤه لشخصية ابن الدمستق وسيلة لتأكيد ما نسبه إلى سيف الدولة، من بطولات، وقدرة دائمة على افتراس الخصوم . يقول المتنبي:

على قلب قسطنطين منه تعجب وإن كان في ساقيه منه كبول

إذا لم تكن لليث إلا فريسة غذاه ولم ينفعك أنك فيل

فابن الدمستق نصيبه في البيت الأول ــ التعجب والكبول، ونصيب سيف الدولة أن يكون موضع التعجب وباعثه، كما أنه واضع الكبول في ساقي ابن الملك عدوه، والانتصار على العظيم أمر عظيم أيضا . وفي البيت الثاني يصبح نصيب ابن الدمستق ــ وهو في الأساس محور الأبيات ــ أن يكون فريسة سهلة لا تدافع عن نفسها ، في حين يكون سيف الدولة الذي ذكره عن طريق التداعي، له صورة الليث القادر على الفعل ؛ فابن الدمستق هو النموذج الحاضر / الغائب وسيف الدولة هو البطل الحاضر دائما. وإن كان استطراد المتنبي إلى استيفاء ملامح الصورة الفنية في البيت يؤكد على حرفيتها ، ويجعل ابن الدمستق ــ إذ كان سيف الدولة أسدا ــ يجعله فيلا ، فتبدو المقابلة مضحكة مثيرة للسخرية من المتنبي ، وهذا نفسه ما تعانيه الصورة الفنية التي يتضمنها قوله :

أغركم طول الجيوش وعرضها على شروب للجيوش أكول

فيؤدي به حرصه على نسبة الفعل التاريخي إلى سيف الدولة إلى هذا الاستطراد، والحرص على حرفية الصورة ، وتحقيق التناسب بين طرفيها، مما

يفضي في النهاية إلى هذه الصورة المضحكة المثيرة للسخرية من المتنبي : على شروب للجيوش ، أكول لها، ثم ماذا بعد !

أما الشخصية الرومية الثانية التي تظهر في القصيدة، فهي الدمستق، وقد ذكره المتنبي بوصفه النموذج الضد ــ أو الوجه السلبي ، الذي يترتب على استحضاره استحضار شخصية سيف الدولة أنموذج البطولة في القصيدة . ويتوعده المتنبي بمثل مصير ابنه ؛ أسيرا في يد سيف الدولة يوما ما . ثم يقرعه ويوبخه إذ هرب لينجو بنفسه ، وترك ابنه مهجته هدفا للرماح الخطية العربية :

أتسلم للخطية ابنك هاربا ويسكن في الدنيا إليك خليل

لكن عذره ــ كما ذكر المتنبي ــ كان أقبح من ذنبه ؛ فقد أنسته هزيمته وخوفه على مهجته الجريحة من القتل / نفسه ، ابنه / مهجته التي تسيل :

بوجهك ما أنساكه من مرشة نصيرك منها رنة وعويل

وهذه الصورة للتفكير الأناني يمكن أن توضع في مقابل وصفه لسيف الدولة:

جواد على العلات بالمال كله ولكنه بالدارعين بخيل

الذي يقبل التوجيه، ليدل على حرصه على رجاله. وإن كان سياقه في القصيدة يوجهه نحو الدلالة على حرصه على قتل أعدائه؛ ليكون همه ــ كما ذكر أبو تمام في البائية السابقة ــ في المسلوب لا السلب . وتكون الحكمة في قول المتنبي :

إذا الطعن لم تدخلك فيه شجاعة هي الطعن لم يدخلك فيه عذول

ضربا من الهجاء للدمستق، ومن المدح لسيف الدولة في الوقت نفسه؛ فكاف الخطاب يستحضر الدمستق، وهو الوجه السلبي، الذي يستحضر النقيض الإيجابي / سيف الدولة.

والقسم الثاني من أعداء سيف الدولة، الذين ذكرهم المتنبي في هذه القصيدة، من أجل استحضار صورة سيف الدولة، هم معاصروه من ملوك المسلمين وأمرائهم؛ يقول المتنبي :

فدتك ملوك لم تسم مواضيا ... فإنك ماضي الشفرتين صقيل

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ... ففي الناس بوقات لها وطبول

لأنهم يضادونه، فهو سيف ماض يحمي دولة الخلافة ، وهم غير سيوف، وليست لهم صفاتها، بل إنهم طبل أجوف لا غناء له في الحقيقة. وقد عنى المتنبي بإبراز التضاد بين سيف الدولة وبينهم في العديد من قصائده؛ من ذلك قوله :

كيف لا يأمن العراق ومصر ... وسراياك دونها والخيول

لو تحرفت عن طريق الأعادي ... ربط السدر خيلهم والنخيل

ودري من أعزه الدفع عنه ... فيهما أنه الحقير الذليل

أنت طول الحياة للروم غاز ... فمتى الوعد أن يكون القفول

وسوى الروم خلف ظهرك روم ... فعلى أي جانبيك تميل

ما الذي عنده تدار المنايا ... كالذي عنده تدار الشمول [٣١] .

وهكذا تصلح ثيمة الذات لتفسير فن المتنبي وتأريخه؛ ففي الفن تشغله ذاته ، وفى التأريخ تشغله ذات سيف الدولة ، وبينهما علاقة وطيدة . وتكون سائر عناصر الفن بل الواقعة التاريخية من : الجيش المسلم ــ جيش الروم ــ قائد الروم ــ وصف المعركة ــ مسخرة من أجل تأكيد بطولة الذات المفردة التي شغل بها الشاعر .

الخاتمة :

يصعب تلخيص نتائج مثل هذه الدراسة التي اعتمدت على المقاربة النصية . وإن الاكتفاء بمعرفة الخطوط العريضة لها ، لا يغني بحال عن قراءة نصها بتمامه ، ولكنني مع ذلك سأحاول تقديمها على النحو التالي :

حاول هذا البحث أن يفلت من المأزق الذي تقع فيه دراسات عديدة ؛ عندما تشغلها نظريات النقد وتفرعاتها ، عن الميدان الحقيقي للنقد الأدبي ؛ وهو مواجهة النصوص الأدبية، التي تحقق معرفة أكثر عمقا بطبيعة الخطاب الأدبي ، وبصيرة أكثر نفاذا إلى أسراره .

ولم يشأ أيضا ، أن يكون انطباعيا خالصا ، يقع أسيرا لتأثرات ذاتية تخص الباحث وحده . وإنما حاول أن يجمع بين الميزتين ؛ ميزة مواجهة النصوص الأدبية ، بطبيعتها الخاصة ، التي لا تسلم نفسها ، ولا تبوح بأسرارها إلا لمن تعاطف معها ، وأطال معاشرتها . وميزة النقد العلمي الذي ينطلق من معرفة واضحة بالنظرية النقدية ، ومواكبة لما يطرأ عليها من تحولات .

واعتمد البحث في المقاربة النصية للقصيدة الأولى ، على مفهوم التناص ، الذي تشكلت طبيعته من خلال تقلباته بين حقول معرفية شتى ؛ منذ أن نشأ في حضن الأبحاث السيميائية ، وارتبط بإنتاجية النصوص ، إلى أن اكتملت شكليته لدى البويطيقي الفرنسي جيرار جينيت على وجه الخصوص .

وكشفت تلك المقاربة ، عن أن مشاهد القيامة / الجائية ، كانت هي البنية العميقة التي تولى الشاعر التحويل منها إلى سطح النص أو ظاهره .

فهذه الغزوة ــ وقد كانت صراعا بين قوى الشرك والتوحيد ــ هي امتدادفي النسب لغزوة بدر الكبرى ، ولذلك ارتبطت صورتها بالكثير مـــن مظـــاهر القداسة .

واعتمد الشاعر ــ مع أنه يصف موقعة حربيـــة ــ علـــى صـــراع الثنائيات المتضادة ؛ ليعوض افتقار القصيدة إلى عنصر الحركة الظـــاهرة ، التي يمكن أن تنشأ عن تحولات السرد ، لإيغالها في التحليل العقلي والبرهنة والإقناع ؛ خاصية في الجزء الأول منها أو المقدمة .

وقد كانت الثنائية المتضادة الرئيسة، هي ثنائية الإسلام والشـــرك ، وتفرعت عنها ثنائيات متضادة عديدة ، توزعت على الفضاءين السابقين على النحو التالي :

الإسلام	الشرك
السيف	الكتب
شهب الأرماح	السبعة الشهب
النور	الظلام
البياض	السواد
العلو	الاستفال
الحياة ؛ المسلمون أحياء ...	الموت ؛ الروم قتلى ...
الخصب	الجدب
الخصوبة	العقم
الفحولة	السلبية تجاه الجنس (الرهبانية)
الذكورة	الأنوثة
الجنة ؛ الحور العين ...	النـــار ؛ الدخـــان ، والحريـــق ، وإنضاج الجلود ...

وابتدأت مشاهد القيامة بالزلزلة ، ثم حفلت القصيدة بالعديد من صور البعث ، على ضوء التصور الإسلامي القائل بأن الله يخرج الحي من الميت،

وعلى ضوء ثقافة العصور الوسطى التي كان من أهم ملامحها الاعتقاد بأن حياة (الذات) لا تنبع إلا من موت (الآخر)، حيث سادها الصراع بين الأديان والحضارات . ثم جرى إدخال المشركين إلى النار ، فأصلى الشاعر مدينة عمورية نارا ، وتحولت إلى جحيم يحرق الشرك والمشركين تعذيبا لهم . أما المسلمون فقد مثل السبي الرومي الذي صاغه الشاعر ـ من خلال الذوق العربي ـ على شاكلة نساء أهل الجنة (كواعب أترابا) ، مخدرات عذراوات ! على صورة قضيب يهتز في كثيب ، المتعة الأساسية لهم ، التي تؤكد من خلال ثقافة مجتمعهم ذات الطابع الذكوري الواضح ، بطولتهم القائمة على مبدأ الفحولة . مع ملاحظة أن أبا تمام لم يذكر المسلمين في هذه المعركة شهداء ، وإنما ذكرهم أحياء ؛ يختضبون بالحناء ، ويتبعون سنة النبي صلى الله عليه وسلم ؛ فالنصر يصنعه الأحياء لا الأموات ، في حين ذكر الروم قتلى ؛ قد خضبوا بدمائهم .

ويلاحظ أن الشاعر ، وقد أقام قصيدته على بنية التضاد ، اعتمد ابتداء على تقنية بلاغية بسيطة أساسها الطباق ، ثم تدرج من خلال توغله في تشكيل عالمه الفني إلى استخدام التناقض الظاهري Paradox ، ثم انتهى إلى استخدام نوافر الأضداد الذي كان من اكتشافه . ثم ناقشت الدراسة ما يمكن أن يشكل مصدرا لأدواته الفنية ، واقترحت إفادته من القرآن المكي الذي حفلت سوره بالثنائيات المتضادة المتكاملة خلال وصف الطبيعة ، وبالثنائيات المتضادة المتصارعة خلال وصف السلوك الإنساني وما يترتب عليه من عواقب .

وتبين أيضا ـ من خلال القراءة التناصية ـ أن أبا تمام قد وظف في تأويل التاريخ أثناء قصيدته، عناصر من التفسير الإسلامي للتاريخ ، حين

اهتم بالجانب الغيبي ، وعاقبة الكفر، وجعل المعتصم خليفة الله الذي يحكم بتفويض منه ، ويفعل كل ما فعل بعمورية تنفيذا لمشيئة الله في عقاب الكافرين . وحين تعددت صور البعث والإحياء في الجانب الإسلامي ، يقابلها الموت والجدب في جانب الروم، لأن من سنن الله في الكون أن يهلك الكافرين، ويستخلف بدلا منهم قوما مؤمنين ، أو يهلك قرية كافرة لتنشأ على أنقاضها (أطلالها) قرية مؤمنة ؛ وقد ظهرت ربوع عمورية في القصيدة أطلالا خربة ، وظهر الطلل العربي نابضا بالحياة . وحين انتفع بشيء من نظرية التعاقب الدوري التي اكتملت لدى ابن خلدون ؛ فذكر أن اكتمال عمورية قد أعقبه خرابها؛ لأن في التفكير العربي " ليس بعد الكمال إلا النقصان " . الفكرة التي استمدتها العقلية العربية ــ فيما أرى ــ من دورة القمر ، ذات الأهمية البارزة في حياة العرب أبناء الصحراء .

أما المقاربة النصية لقصيدة المتنبي ، فقد تمت على ضوء عناصر من شعرية ياكبسون البنيوية ؛ فركزت الدراسة على الصراع بين البنية القصصية المعتمدة على المحور الأفقي التجاوري ، والبنية الغنائية المعتمدة على المحور الرأسي الاستبدالي . ولاحظت من خلال تعانق المحورين في إطار نص القصيدة ، غلبة أو سيادة البنية الغنائية الشعرية المعتمدة على محور الاستبدال ، وتبدياتها في المجاز ؛ الاستعارة والتشبيه على وجه الخصوص . وإن كثر في هذه القصيدة الاعتماد على الكناية والسرد اللذين يمثلان المحور الأفقي .

وقد أدار المتنبي القصيدة حول ذاته ، واستحضر الآخر ؛ ليكرس تميزها سواء في ختام القصيدة ؛ عندما قدم تعبيرا مباشرا عن همومه ومعاناته في مجلس سيف الدولة . أو في مقدمتها ؛ عندما عبر عن ذلك بخلق

معادلات فنية ، تظهر من خلالها الآمال التي كان يعقدها المتنبي على سيف الدولة في تحقيق طموحاته . فإننا نجده يثأر له من الظلام الذي كان يسود حياته ، ويحرك الملل والسكون الذي كان يملؤها ، ويصله بالفجر الذي كان ينتظره .

وتبنى المتنبي خلال هذه القصيدة التفسير البطولي للتاريخ(*) ؛ الذي يرجع الظاهرة التاريخية إلى البطل الفرد بقدراته الخارقة ، ولا يعده نتاجا للمجتمع وظواهره المتعددة .

وكانت للمتنبي دوافعه المتعددة لاعتناق هذا التفسير للتاريخ في شعره ؛ منها ظروف حياته ، وطبيعة نشأته ، ومشكلة نسبه ، وغيرها ، مما دفعه إلى الاعتماد على نفسه ، وقدراته الخاصة ، ومواجهة عصره اعتمادا على ذاته مجردة من أسباب القوة الخارجية . وربما تعلل صعوبة هذه المواجهة ، ومقدار ما أنجزه خلالها من شهرة بالشعر وتفرد فيه، ما لاحظه الدارسون خلال شعره من تضخم الذات ، وازدراء الآخرين . ثم ما عرفه ثقافة أو اعتنقه مذهبا عقديا في صباه من التشيع ؛ فقد نشأ بالكوفة موطن الشيعة ، وتربى في كتاتيبهم ، واتهم بالانتماء إلى القرمطية ، إحدى الفرق الشيعية الغالية . وكلها ــ بوجه عام ــ تعنى بشخصية الإمام ، وتعلي من قداستها ، وتعتقد مرجعيتها في تأويل النصوص الدينية ، وتنظيم شئون الدنيا وإقامة العدل ؛ فتكرس ــ بالتالي ــ بطولة الفرد .

ودفعته عنايته بالذات المفردة ، القادرة على تحدي ظروف العصر ومواجهته ؛ ابتداء بذاته ، إلى العناية بذات سيف الدولة ، أنموذج البطولة عند المسلمين . فوظف كل عناصر الواقعة التاريخية من أجل تكريس

(*) وقد اتضحت معالم هذا الضرب من التفسير للتاريخ فيما بعد لدى توماس كارليل ت. ١٨٨١ في كتابه " في الأبطال وعبادة البطولة " .

هوامش الدراسة

مقـدمة :

١ ــ كولر، جوناثان : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام، الطبعة الأولى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافـــة ٢٠٠٣ ، ص ٢٧ .

٢ ــ ريفاتير ، ميكائيل : الوهم المرجعي، ضمـــن كتـــاب (الأدب والواقـــع) ، ترجمة : محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي، الطبعة الأولى، مراكـش ، نشر : تانسيفت، ١٩٩٢، ص ٦٧ .

تمهيـد :

١ ــ ابن رشيق القيرواني ، أبو الحسن علي : العمدة في محاســـن الشـــعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، الطبعة الخامسة، بيروت ، دار الجيل ، ١٤٠١هـــ / ١٩٨١ م ، جـــ٢، ص ١٢٤ .

٢ ــ المصدر السابق والصفحة .

٣ ــ قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق وتعليق : د٠ محمـــد عبـــد المنعـــم خفاجي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مكتبة الكليات الأزهريـــة ، الطبعـــة الأولى، ١٣٩٨ هـــ ، ١٩٧٨م ، ص ١٣٤ .

٤ ــ صفاء الضوي : إتحاف القارئ باختصار فتح الباري للحافظ بـــن حجـــر العســـقلاني ، الطبعـــة الأولـــى، الريـــاض ، دار ابـــــن الجـــــوزي ، ١٤١٤هـــ/١٩٩٣م ، الجزء الرابع ، ص ٤٩٣ .

٥ ــ قدامة بن جعفر : مصدر سابق ، ص٩٦ .

٦ ــ ابن رشيق القيرواني: مصدر سابق ، جـــ٢، ص ١٣٥ .

٧ ــ الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام ، نشر راجي الأسمر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م، جـ٢ ، ص٨٩ .

٨ ــ الإمام أبو زكريا محيي الدين النووي: رياض الصالحين ، تحقيق : جماعة من العلماء بإشراف: زهير الشاويش، تخريج: محمد ناصر الدين الألباني ، الطبعة الأولى ، بيروت، المكتب الإسلامي، ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢م ، باب إجراء أحكام الناس على الظاهر وسرائرهم إلى الله تعالى، ص ١٩٦ ، ١٩٨ .

٩ ــ الإمام أبو زكريا محيي الدين النووي: شرح صحيح مسلم ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الخير ، ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤م ، الجزء السادس عشر ، ص ٤١٨ .

١٠ ــ صفاء الضوي : إتحاف القارئ : مصدر سابق ، جـ٤ ، ص ٤٦٠ . انظر : العمدة ، جـ١ ، ص ٩٨ ، حيث ذكر استجادة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) شعر زهير وتفضيله إياه على سائر الشعراء؛ لأنه كان يمدح الرجل بما فيه.

١١ ــ النووي : شرح صحيح مسلم ، جـ١٦، ص ٤١٧ .

١٢ ــ صفاء الضوي : مصدر سابق ، جـ٤ ، ص ٤٩٣ .

١٣ ــ المصدر السابق ، جـ٤ ، ص ٤٩٣ .

١٤ ــ ابن رشيق القيرواني : مصدر سابق ، جـ٢، ص ١٤٣ .

١٥ ــ نفسه ، جـ٢، ص ١٤٧ .

١٦ ــ نفسه ، جـ٢، ص ١٧٠ .

١٧ ــ نفسه ، جـ٢، ص ١٧١ .

١٨ ــ القاضي الجرجاني : أبو الحسن علي بن عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، ط . البابي الحلبي ، ص ٢٤ .

١٩ ــ ابن رشيق القيرواني: مصدر سابق ، جـ٢، ص ١٧٤ .

٢٠ ــ د . جابر عصفور: مفهوم الشعر ، القاهرة، دار الثقافة ، ١٩٧٨، ص ٥٩ .

٢١ ــ صفاء الضوي : مصدر سابق ، جـ٤ ، ص ٤٩١ .

٢٢ ــ الحافظ أبو العلا محمد المباركفوري: تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمزي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠م ، الجزء الثامن، ص ١١٠ .

٢٣ ــ ابن رشيق القيرواني : مصدر سابق ، جـ ١ ، ص ٢٥ .

٢٤ ــ د٠ محمد الغنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧ . وانظر : أرسطو طاليس: كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تحقيق وترجمة ودراسة: د٠ شكري عياد ، القاهرة ، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧ ، ص ٣٦ .

٢٥ ــ د٠ محمد الغنيمي هلال : مرجع سابق ، ص ٥٦ .

٢٦ ــ المرجع السابق ، ص ٦٢ .

٢٧ ــ أرسطو طاليس : مرجع سابق ، ص ٦٤ .

٢٨ ــ أنيس المقدسي : أمراء الشعر في العصر العباسي، الطبعة الثانية عشرة ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩، ص ١٨٨ ــ ١٨٩ ، حيث أورد الإحصاء الآتي لمدائح أبي تمام للقواد والخلفاء على النحو التالي :

أ ــ أبو سعيد الثغري وآله : ٢٩ قصيدة .

ب ــ الخلفاء العباسيون ؛ المعتصم : ٨ قصائد .

المأمون : ١٢ قصيدة .

الواثق : ٢ قصيدتان .

حـ ــ آل حميد الطوسي : ٦ قصائد .

د ــ أبو دلف العجلي : ٤ قصائد .

هـ ــ الأفشين : ٢ قصيدتان .

و ــ عبد الله بن طاهر : ٤ قصائد .

٢٩ ــ إيرلنج ، فيكتور : الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ــ بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠ م ،ص ١٩ .

٣٠ ــ ريفاتير ، ميكائيل : الوهم المرجعي ، ضمن كتاب الأدب والواقع ، ترجمة : عبد الجليل الأزدي ، ومحمد معتصم ، الطبعة الأولى مراكش، نشر تانسيفت، ١٩٩٢، ص ٤٥ .

أولا : بائية أبي تمام

أ .الإطار التاريخي

١ ــ فازيلييف أ. أ : العرب والروم ، ترجمة محمد عبد الهادي شعيره ، مراجعة : د. فؤاد حسنين على ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ص ١٢٨ .

٢ ــ الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير : تاريخ الرسل والملوك ، الجزء التاسع ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، دار المعارف، ص ٥٦ .

٣ ــ ابن الأثير ، عز الدين : الكامل في التاريخ ، المجلد السادس ، بيروت ، دار صادر، ١٩٧٩ ، ص ٤٨٠ .

٤ ــ ابن العماد الحنبلي ، أبو الفلاح عبد الحي : شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت ، لبنان ، ج٢ ، ص ٦٣ ــ ٦٤ .

٥ ــ فازيلييف أ. أ : مرجع سابق ، ص ١٤٤ .

٦ ــ الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير : تاريخ الرسل والملوك ، مصدر سابق، ج ٩ ، ص ٥٧ .

٧ ــ الحميري ، ابن عبد المنعم : الروض المعطار في خبر الأقطار ، تحقيق إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة ، ١٩٨٠ ، ص ٤١٤.

٨ ــ أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج ١ ، ص ٤٩ .

٩ ــ أبو نواس : ديوان أبي نواس ، بيروت ، دار صادر ، ص ١٥٧ .

١٠ ــ المصدر السابق : ص ٢٥٥ .

١١ ــ نفسه : ص ٢٥٨ .

١٢ ــ نفسه : ص ١١٢ .

١٣ ــ نفسه : ص ٥٥ ، وانظر أيضا الصفحات : ١٥٤ ، ١٦٢ ، ١٣٦ ، ٢٦٠ .

١٤ ــ أبو تمام : مصدر سابق ، ج ١ ، ص ٣٠ .

١٥ ــ الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير : تاريخ الرسل والملوك، مصدر سابق، ج ٩، ص ٦٣ .

١٦ ــ نفسه : ج ٩ ، ص ٦٠ .

ب . منهج المقاربة :

١ ــ صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، الطبعة الأولى ، دار شرقيات ، ١٩٩٦ ، ص ٥٧ .

٢ ــ المرجع السابق : ص ٥٨ .

3-Samoyault. Tiphaine: L'interetextualite Memoire De La Litterature, Paris. Nathan / Her, 2001.p.9.

٤ ــ دو بيازي ، بيير مارك : نظرية التناص ، ترجمة : المختار الحسني ، م . علامات ، مج ١٠ ، ع ٣٤ ، ص ٢٤٩ .

٥ ــ جينيت ، جيرار : من التناص إلى الأطراس ، ترجمة : المختار الحسني علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، بجدة ، مج٧ ، ع٢٥ ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٠ ، وانظر :

Genette. Gerard. Palimpsests. Literature In The Second Degree, Translated By Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln And London. 1997. P.1-2 .

٦ ــ دو بيازي ، بيير مارك : مرجع سابق ، ص ٢٥٤ .

جـ . المقاربة النصية :

١ . التاريخ مؤولا في القصيدة :

١ ــ د٠ عبده بدوي : أبو تمام وقضية التجديد ، القاهرة ، مكتبة الشباب، ص ٢٢٩ ــ ٢٣٠ .

٢ ــ البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، الطبعة الأولى ، بيروت، دار الكتب العلمية ، ١٤٢٢هـ ــ ٢٠٠١م ، ج٤ ، ص ٢١٥ .

٣ ــ ابن رشيق القيرواني : مصدر سابق ، ج١ ، ص ٢٥ .

٤ ــ وهب بن منبه : كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر : مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، الجمهورية العربية اليمنية ، صنعاء ، الطبعة الثانية، ١٩٧٩ ، ص ٤٤٦.

٥ ــ المصدر السابق : ص ٩ .

٦ ــ أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، مصدر سابق ، ج١ ، ص ٤٠.

٧ ــ الحميري ، ابن عبد المنعم : الروض المعطار، مصدر سابق ، ص ٤١٤ .

٨ ــ الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت ، دار الفكر، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٥م ، مادة (صفر) .

٩ ــ الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيي : أخبار أبي تمام ، تحقيق : محمد عبده عزام وآخرين، ط٣ ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٠ م ، ص ٣١ .

١٠ ــ وهب بن منبه : مصدر سابق ، ص ٣٠٨ .

١١ ــ سميث ، روبرتسن : محاضرات في ديانة الساميين ، ترجمة: د٠ عبد الوهاب علوب، مراجعة وتقديم : د٠ محمد خليفة حسن ، القاهرة . المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧ ، ص ١٠٧ ــ ١٠٨ .

١٢ ــ سيرنج ، فيليب : الرموز في الفن ــ الأديان ــ الحياة، ترجمة : عبد الهادي عباس ، الطبعة الأولى، دار دمشق ، ١٩٩٢ م ، ص ٣٦١ . وانظر : كارم محمود عزيز : أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم ، الطبعة الأولى ، دمشق ــ دار الحصاد ــ دار الكلمة

١٩٩٠ ، ص ٣١ ــ ٣٢ .وانظر أيضـــا : مرســيا إليــاد، المقــدس والدنيوي. ترجمة : نهاد خياطة، ط١ ، دمشق ، دار العربي للطباعـــة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧ ، ص ١٣١ (فصل بعنــوان الأرض الأم) ، ص ١٣٦ (فصل بعنوان المرأة والأرض والخصوبة) .

١٣ ــ المرجع السابق والصفحة .

١٤ ــ نفسه .

١٥ ــ الفيروز آبادي ، مجد الدين: القاموس المحيط، مادة (أرض) .

١٦ ــ المسعودي أبو الحسن على بن الحسين : مــروج الذهــب ومعــادن الجوهر ، شرح وتقديم : د٠ مفيد قميحة ، بيروت ، دار الكتب العلميــة ، ١٩٨٦م ، ج ٣ ، ص ٣٤٠ .

١٧ ــ ابن العماد الحنبلي : شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، ج ١ ، ص ٩٤ .

١٨ ــ المقدسي المعروف بالبشاري : أحسن التقاسيم في معرفــة الأقــاليم ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩١م ، ص ٣٨٥ .

١٩ ــ وهب بن منبه : مصدر سابق ، ص ٧٨ .

٢٠ ــ كون ، أ . س : الجنس والثقافة ، ترجمة: د٠ منير شحود ، الطبعــة الأولى اللاذقية ، دار الحوار ، ١٩٩٢ ، ص ٤٧ .

٢١ ــ دريد بن الصمة : الديوان ، تحقيق : د٠ عمــر عبــد الرســول ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥ ، ص ٩٨ .

٢٢ ــ الأصمعي : كتاب فحولة الشعراء ، تحقيق : س . تــوري ، تقديــم: الدكتور صلاح الدين المنجد ، ط١ ،بيروت ، دار الكتــاب الجديــد ، ١٩٧١ م ، ص ٩ . حيث يذكر أن الشاعر الفحل هو من " له مزيـــة على غيره كمزية الفحل على الحقاق " .

٢٣ ــ المفضل بن محمد الضبي : المفضليات ، تحقيق وشـــرح : أحمـد شاكر وعبد السلام هارون ، الطبعة العاشرة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٢ م ، ص ١٥٨ .

٢٤ ــ المصدر السابق : ص ٢٩ .

٢٥ ــ الخطيب التبريزي : شرح القصائد العشر ، تحقيق : د٠ فخر الديـن قباوة ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، منشـورات دار الآفـاق الجديـدة ، ١٤٠٠ هـ ــ ١٩٨٠ م ، ص ٤٣٢ ــ ٤٣٣ .

٢٦ ــ ياقوت الحموي : معجم البلدان ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، مج ٤، ص ١٥٨ ، مادة : (عمورية) .

٢٧ ــ الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مواد (جحم ــ جهنم ــ درك) .

٢٨ ــ أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، ج ١ ، ص ٧٣ ــ ٧٤ .

٢٩ ــ انظر على سبيل المثال: معلقة عمرو بن كلثوم؛ حيث يصف المـرأة المثال القبلية، بقوله :

... ومتنى لدنة سمقت وطالت روادفها تنوء بما ولينـا

ومأكمة يضيق الباب عنها وكشحا قد جننت به جنونا

الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، الطبعـة الرابعة ، بيروت ، دار الكتاب العربـي، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣ م، ص ١١٥ ــ ١١٦ . وانظر : أبو العلاء المعري، رسالة الغفران ، تحقيـق : عائشة عبد الرحمن ، ط٤، دار المعـارف بمصـر ، ص ٢٨٨ ــ ٢٨. حيث يورد خبرا طريفا يتلاعب فيه بالذوق العربـي ؛ فـيروي أن ابـن القارح ، قد أخذ ــ خلال رحلته في الجنة ــ ثمرة من ثمارها ، وكسـرها فخرجت منها جارية (حوراء عيناء) " فعند ذلك يسجد إعظاما لله القديـر ... ويخطر في نفسه وهو ساجد أن تلك الجارية على حسـنها ضاويـة ،

فيرفع رأسه من السجود ، وقد صار من ورائها ردف ، يضاهي كثبان عالج ، وأنقاء الدهناء ، وأرملة يبرين وبني سعد ، فيهال من قدرة الله اللطيف الخبير " ويسأله أن يقصر " بوص هذه الجارية على ميل في ميل ، فقد جاز بها قدرك حد التأميل " .

٣٠ ــ ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة : د. محمد يوسف نجم ، مراجعة : د٠ إحسان عباس ، بيروت ، دار صادر ١٩٦٧ ، ص ٢٤٩ .

٣١ ــ د٠ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة التاسعة ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ٢٥١ .

٣٢ ــ أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج ١ ، ص ٣٠ .

٣٣ ــ نفسه : ج١، ص ٥٣ .

٣٤ ــ ذكره الشاعر بقوله من قصيدة يمدح فيها أحمد بن أبي دواد :

قد بثثتم غرس المودة والشحنـ ـاء في قلب كل قار وباد

أبغضوا عزكم وودوا نداكم فقروكم من بغضة ووداد

لا عدمتم غريب مجد ربقتم في عراه نوافر الأضداد .

انظر : ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج١ ، ص ٣٦ .

٣٥ ــ الآمدى أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٧ ، ص ٢٥٧ .

٣٦ ــ د٠ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٥٢ .

٣٧ ــ د٠ شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، الطبعة السادسة، دار المعارف بمصر، ص ٢٧٦ .

٣ .الشاعر مؤولا :

١ ــ الإمام الحافظ أبو الحسين مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم ، ترتيب محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الخير ، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤ م ، الحديث رقم ٥٢١ ، ٥٢٣ . والإمام الحافظ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري : صحيح البخاري ، الطبعة الثالثة ، الدار السلفية ، القاهرة ، الحديث رقم ٣٣٥ ، ٢٩٩٧ .

٢ ــ عماد الدين خليل : التفسير الإسلامي للتاريخ ، ط٤ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٣م ، ص ١٣٨ .

٣ــ النيسابوري ، نظام الدين الحسن بن محمد بن حسين القمي : غرائب القرآن ورغائب الفرقان ، بهامش جامع البيان للطبري ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ، ببولاق مصر المحمية ، ١٣٢٦ هـ ، ج ٦ ، هامش ص ٥٥ .

٤ ــ الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير : جامع البيان في تفسير القرآن الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية، ببولاق مصر المحمية ، ١٣٢٦ هـ ج٦، ص ٥٢ .

٥ ــ النووي، أبو زكريا محيي الدين: رياض الصالحين تحقيق : جماعة من العلماء بإشراف: زهير الشاويش، تخريج : محمد ناصر الدين الألباني ، الطبعة الأولى ، بيروت ، المكتب الإسلامي ، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩٢ م ، ص ٢٣٨ .

٦ ــ رأفت الشيخ : في فلسفة التاريخ ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٦ م ، ص ٦٨ .

٧ ــ المرجع السابق : ص ٥٢ .

ثانيا : لامية المتنبي

أ .الإطار التاريخي :

١ ــ طه حسين : مع المتنبي ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ٢٣٥ .

٢ ــ أبو العلاء المعري : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمـــد)، الجزء الثالث ، تحقيق ودراسة : د٠ عبد المجيد دياب ، الطبعة الثانية ، مصر ، دار المعارف ، ص ٣٣٠ ــ ٣٣١ .

وانظر : البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ، ط١ ، بيروت ، دار الكتـب العلمية ، ١٤٢٢ هـ ــ ٢٠٠١ م ،ج٣ ، ص١٥٩ . وانظر أيضا :

اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ط٢ ، بـيروت، دار القلم، ص ٣٦٨ ــ ٣٦٩ .

٣ ــ طه حسين : مرجع سابق ، ص ٢٦ ــ ٣٣ .

٤ ــ نفسه ، ص ٢٣٨ .

٥ ــ نفسه ، ص ٢٢٦ . وهو ما ذكره شراح ديوان المتنبي ، المشار إليـهم آنفا ، في تفصيل مناسبة القصيدة .

٦ ــ نفسه ، ص ٢٣٦ ــ ٢٣٧ .

ب .منهج المقاربة :

١ ــ نيوتن ، ك . م : نظرية الأدب في القـرن العشـرين ، ترجمـة : د٠ عيسى على العاكوب ، الطبعة الأولى، القـاهرة ، عيـن للدراسـات والبحوث والإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٦ ، ص ١٢٣ .

٢ــ فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، دراسـة ونصوص ، الطبعة الأولى، بيروت ، المؤسسة الجامعيـة للدراسـات

والنشر والتوزيع ١٩٩٣ ، ص ١٥٧ ، نـــص (ظاهرتـــان لغويتـــان وحالتان من الحبسة) .

٣ ــ ريفاتير، ميشيل : وصف البنى الشعرية : مقتربان لقصيـــدة بودلـــير " القطط " ضمن كتاب (نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مـــا بعـــد البنيوية)، تحرير : جين . ب تومبكنز: ترجمة : حسن نـــاظم وعلـــى حاكم، مراجعة وتقديم : محمد جواد حســـن الموســـوي ، القـــاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ ، ص ٧٧ ــ ٧٨ .

٤ ــ ياكبسون ، رومان : أفكار وآراء حول اللســـانيات والأدب، ترجمـــة : فالح صدام الأمارة و د . عبد الجبار محمـــد علـــي ، مراجعـــة : د٠ مرتضى باقر ، الطبعة الأولى، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامـــة ، ١٩٩٠ ، ص ١٢٩ . وانظر : ريفاتير : مرجع سابق، ص ٧٨ .

٥ ــ كلر ، جوناثان : الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام ، الطبعة الأولـــى ، القاهرة ، دار شرقيات، ٢٠٠٠ ، ص ٨٠ .

٦ ــ شولز ، روبرت : البنيوية في الأدب ، ترجمة : حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٤ ، ص ٣٨ .

٧ ــ فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون ، دراســـة ونصوص ، ص ١٧٤ ــ ١٧٥ (نص : ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة) .

٨ ــ د٠ صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، الطبعة الأولـــى ، القـــاهرة ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ص ٣٦ .

جـ. المقاربة النصية :

١. الرؤية و التشكيل الفني بالتاريخ :

١ ــ عبد السلام بنعبد العالي : ميتولوجيا الواقع ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩٩ ، ص ٤٢ .

٢ ــ اليازجي ، الشيخ ناصيف : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار القلم ، ص ٤٥٧ .

٣ ــ عمر عبد الواحد: شعر المعلقات : قراءة أخرى ، أولا : مقدمة القصيدة ، ندوة الشعر العربي القديم ، حائل ، دار الأندلس ، ١٤١٨ هـ ، ص٦١ ــ ٦٢.

٢. التفسير البطولي للتاريخ :

١ ــ د . أحمد محمود صبحي : في فلسفة التاريخ ، الطبعة الثالثة ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٣ . حيث ينقل عن توماس كارلايل في كتابه (في البطولة وعبادة الأبطال) قوله : " إن التاريخ العالمي ــ تاريخ ما أنجزه الإنسان في العالم إنما هو في صميمه تاريخ العظماء وما أنجزوه ، إن كل ما تم إنجازه في العالم إنما هو الحصيلة المادية الخارجية والتحقيق العملي والتجسد الحي لأفكار عاشت في عقول عظماء عاشوا في هذا العالم ، إنهم روح التاريخ العالمي كله " ، ص ٦٤ . وكذلك قوله : " إنهم يقولون عن البطل إنه ابن عصره ، ولكن لقد عرفت عصور تصرخ عاليا تنادي مطالبة بالعظماء ولكنها تفتقدهم : أين البطل ؟ إنه ليس هناك ، أين الزعيم ؟ ولا زعيم ، لم تبعث به العناية الإلهية " ص ٦٥ .

وانظر أيضا عرضا لكتاب الأبطال لكارليل في دراسة : أحمد محمد الشنواني . كتب غيرت الفكر الإنساني ، الجزء التاسع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ١٩٣ ــ ٢١٥ .

٢ ــ انظر : د٠ عبد الله التطاوي : مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي ، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩١ ، ص ١٢٩ ، الصفحات : ١٣٥ ــ ١٣٦ ، حيث يدرس على نحو علمي هذه الظاهرة في شعر المتنبي، وينتهي إلى وصفه بجنون العظمة (البارانويا).

٣ ــ الشيخ ناصيف اليازجي : مصدر سابق ، ص ٣٤٢ ــ ٣٤٣ .

٤ ــ نفسه : ص ١٨ .

٥ ــ نفسه : ص ٣١ ــ ٣٢ .

٦ ــ نفسه : ص ٧٥ .

٧ ــ نفسه : ص ٧٩ .

٨ ــ د. عفت الشرقاوي : فلسفة الحضارة الإسلامية ، بيروت، دار النهضة العربية ص٣٨٢.

٩ ــ د. عفت الشرقاوي : المرجع السابق، ص ٣٨٥. والرأي للحلي المصطفوي الشيعي في كتابه (كشف المراد في شرح تجويد الاعتقاد)، طبعة : قم ، ص ٢٨٨ .

١٠ ــ الشيخ ناصيف اليازجي : "مصدر سابق، ص ١٠ .

١١ ــ اليازجي : مصدر سابق ، ص ٥٣ .

١٢ ــ المصدر السابق والصفحة .

١٣ ــ نفسه .

١٤ ــ ابن رشيق القيرواني : "العمدة" ج٢ ص ٦٣ .

١٥ ــ اليازجي : مصدر سابق ، ص ١٥٠ .

١٦ ــ نفسه : ص ٥١٢ ــ ٥١٥ .

١٧ ــ نفسه : ص ٨٧ .

١٨ ــ البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ، ج٣، ص ١٦٦ .

١٩ ــ البرقوقي : المصدر السابق، ج٤ ، ص ١٢٧ .

٢٠ ــ نفسه : ج٢ ، ص ٢٢ .

٢١ ــ نفسه : ج٤ ، ص ٧٣ .

٢٢ ــ نفسه : ج٤ ، ص ٨٢ .

٢٣ ــ نفسه : ج٤ ، ص ١٦٦ .

٢٤ ــ نفسه : ج٣ ، ص ١١٢ .

٢٥ ــ نفسه : ج١ ، ص ١٥٥ .

٢٦ ــ نفسه : ج٢ ، ص ٣٣ .

٢٧ ــ نفسه : ج٤ ، ص ١٧٢ .

٢٨ ــ نفسه : ج٤ ، ص ٧١ .

٢٩ ــ نفسه : ج٣ ، ص ٢٥١ .

٣٠ ــ نفسه : ج٤، ص ٩٨ .

٣١ ــ نفسه : ج٣، ص ٢٠٣ .

المصادر والمراجـــع

أولا .المصـــادر :

١ ــ الآمدى ، أبو القاسم الحسن بن بشر:

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيي الديـــن عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٧ .

٢ ــ ابن الأثير ، عز الدين :

الكامل في التاريخ ، المجلد السادس ، بيروت ، دار صادر، ١٩٧٩ .

٣ ــ ابن رشيق القيرواني :

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الديـــن عبـــد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت ، دار الجيل ، ١٤٠١هـــ ــ ١٩٨١ م.

٤ ــ ابن العماد الحنبلي ، أبو الفلاح عبد الحي:

شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت، لبنان .

٥ ــ أبو تمام :

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، المجلد الأول ، الطبعـــة الخامسة، تحقيق : محمد عبده عزام ، القاهرة ، دار المعارف .

٦ ــ أبو العلاء المعري :

أ ــ رسالة الغفران ، تحقيق : د٠ عائشة عبـــد الرحمـــن ، ط٤ ، دار المعارف بمصر .

ب ــ شرح ديوان أبي الطيب (معجز أحمد) الجزء الثالث ، تحقيـــق ودراسة : د٠ عبد المجيد دياب ، الطبعة الثانيـــة ، مصـــر ، دار المعارف .

٧ ــ أبو نواس :

ديوان أبي نواس ، بيروت ، دار صادر .

٨ ــ أرسطو :

كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د٠ شكري عياد. القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

٩ ــ الأصمعي :

كتاب فحولة الشعراء، تحقيق : ش. تورى، تقديم الدكتور صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧١ .

١٠ ــ البخاري ، الحافظ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل :

صحيح البخاري، الطبعة الثالثة ، الدار السلفية ، القاهرة ، الحديث رقم ٣٣٥ ، ٢٩٩٧ .

١١ ــ البرقوقي :

شرح ديوان المتنبي، الطبعة الأولى بيروت، دار الكتب العلمية،١٤٢٢هـ ــ ٢٠٠١ م .

١٢ ــ الخطيب التبريزي :

أ ــ شرح ديوان أبي تمام، نشر راجي الأسمر، ج٢ ، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤ م .

ب ــ شرح القصائد العشر ، تحقيق : د٠ فخر الدين قباوة ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٤٠٠ هـ ــ ١٩٨٠ م .

١٣ ــ القاضي الجرجاني ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز :
الوساطة بين المتنبي وخصومة تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي. ط . البابي الحلبي .

١٤ ــ الحميري ، ابن عبد المنعم :
الروض المعطار في خبر الأقطار ، تحقيق إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة ، ١٩٨٠ .

١٥ ــ دريد بن الصمة : ديوان دريد بن الصمة ، تحقيق : د٠ عمر عبد الرسول ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥ .

١٦ ــ الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد :
شرح المعلقات السبع، الطبعة الرابعة ، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣ م

١٧ ــ الصولي ، أبو بكر محمدين يحيي :
أخبار أبي تمام . تحقيق : محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الإسلام الهندي . الطبعة الثالثة . بيروت . مشورات دار الآفاق الجديدة ١٤٠٠هـ ــ ١٩٨٠م .

١٨ ــ الضبي ، المفضل بن محمد:
المفضليات ، تحقيق وشرح : أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، الطبعة العاشرة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٢.

١٩ــ الضوي ، صفاء :
إتحاف القارئ باختصار فتح الباري للحافظ بن حجر العسقلاني ، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، الرياض ، دار ابن الجوزي ،١٤١٤ هـ / ١٩٩٣م .

٢٠ ــ الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير :

أ ــ تاريخ الرسل والملوك ، الجزء التاسع ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، دار المعارف.

ب ــ جامع البيان في تفسير القرآن ، ج ٦ . وبهامشه تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان لنظام الدين الحسن بن محمد القمي النيسابوري، الطبعة الأولى، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية، ١٣٢٦ هـ .

٢١ ــ الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب :

القاموس المحيط ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت ، دار الفكر ١٤١٥ ــ ١٩٩٥ .

٢٢ ــ قدامة بن جعفر :

نقد الشعر ، تحقيق وتعليق : د٠ محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة الأولى ، القاهرة ، مكتبة الكليات الأزهرية، ٣٩٨ هـ ــ ١٩٧٨.

٢٣ ــ المباركفوري ، الحافظ أبو العلا محمد:

تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ / ١٩٩٠ م ، الجزء الثامن .

٢٤ ــ المسعودي ، أبو الحسن على بن الحسين :

مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ٤، شرح وتقديم: د٠ مفيد قميحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦ .

٢٥ ــ الحافظ أبو الحسين مسلم بن الحجاج :

صحيح مسلم ، ترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الخير ، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤ م .

٢٦ ــ المقدسي المعروف بالبشاري :

أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩١ .

٢٧ ــ الشيخ ناصيف اليازجي :

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الطبعة الثانية، بيروت ، دار القلم ، د.ت .

٢٨ ــ النووي ، أبو زكريا محيي الدين :

أ ــ رياض الصالحين تحقيق: جماعة من العلماء بإشراف زهير الشاويش، تخريج محمد ناصر الدين الألباني، الطبعة الأولى، بيروت ، المكتب الإسلامي،١٤١٢ هـ ــ ١٩٩٢م .

ب ــ شرح صحيح مسلم، الجزء السادس عشر، الطبعة الأولى، بيروت، دار الخير،١٤١٤هـ ــ١٩٩٤م ،.

٢٩ــ النيسابوري ، نظام الدين الحسن بن محمد بن حسين القمي :

غرائب القرآن ورغائب الفرقان ، بهامش جامع البيان للطبري ، ج ٦، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ، ببولاق مصر المحمية ، ١٣٢٦ هـ.

٣٠ ــ وهب بن منبه :

كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية الجمهورية العربية اليمنية ، صنعاء ، الطبعة الثانية، ١٩٧٩ .

٣١ــ اليازجي ، الشيخ ناصيف :

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار القلم.

٣٢ ــ ياقوت الحموي الرومي البغدادي ، شهاب الدين بن عبد الله :
معجم البلدان ، مج٤ ، بيروت ، لبنان ، دار الكتاب العربي .

ثانيا .المراجع :

١ ــ أحمد محمد الشنواني :
كتب غيرت الفكر الإنساني ، الجزء التاسع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .

٢ ــ د . أحمد محمود صبحي :
في فلسفة التاريخ، الطبعة الثالثة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠ .

٣ــ إلياد . مرسيا:
المقدس والدنيوي، ترجمة: نهاد خياطة، الطبعة الأولى، دمشق، العربي للطباعة والنشر،١٩٨٧.

٤ ــ أنيس المقدسي :
أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ، ط١٢ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .

٥ ــ إيرلنج ، فيكتور:
الشكلانية الروسية، ترجمة : الولي محمد ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ــ بيروت ، المركز الثقافي العربي ، عام ٢٠٠٠ م .

٦ ــ تاديه ، جان ايف :
النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة : د. منذر عياشي ، الطبعة الأولى، مركز حلب الإنماء الحضاري ، ١٩٩٣ .

٧ ــ د . جابر عصفور:
مفهوم الشعر ، القاهرة، دار الثقافة ، ١٩٧٨ .

٨ ــ دوبيازي ، بيير مارك :
نظرية التناص ، ترجمة : المختار الحسني، م . علامات ، مج ١٠ ،ع٣٤ .

٩ ــ ديتشس ، ديفيد :
مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة : د. محمد يوسف نجم ، مراجعة : د٠ إحسان عباس ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٧ .

١٠ ــ رأفت الشيخ :
في فلسفة التاريخ ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٦ م .

١١ ــ ريفاتير ، ميشيل :
أ ــ وصف البنى الشعرية : مقتربان لقصيدة بودلير " القطط " ضمن كتاب (نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ، تحرير: جين . ب . تومبكنز، ترجمة : حسن ناظم و علي حاكم ، مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩.

ب ــ الوهم المرجعي ، ضمن كتاب (الأدب والواقع) ، ترجمة : محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي، الطبعة الأولى، مراكش ، نشر : تانسيفت، ١٩٩٢ .

١٢ ــ سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د٠ جابر عصفور، القاهرة، دار قباء .

١٣ ــ سميث ، روبرتسن : محاضرات في ديانة الساميين ، ترجمة : د٠ عبد الوهاب علوب. مراجعة وتقديم : د٠ محمد خليفة حسن ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧ .

١٤ ــ سيرنج ، فيليب :

الرموز في الفن ــ الأديان ــ الحياة، ترجمة : عبد الهادي عباس ، الطبعة الأولى دار دمشق ، ١٩٩٢ .

١٥ ــ شوقي ضيف :

أ ــ العصر العباسي الأول، الطبعة السادسة ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٧٦ .

ب ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة التاسعة .

١٦ ــ شولز ، روبرت :

البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ، دمشق ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٤ .

١٧ ــ صبري حافظ :

أفق الخطاب النقدي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار شرقيات ١٩٩٦ .

١٨ ــ صلاح فضل :

إنتاج الدلالة الأدبية ، الطبعة الأولى، القاهرة ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع .

١٩ ــ طه حسين :

مع المتنبي ، القاهرة ، دار المعارف .

٢٠ ــ عبد الله التطاوي :

مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبـــي ، القـــاهرة ، مكتبـــة الأنجلـــو المصرية . ١٩٩١ .

٢١ ــ عبد السلام بن عبد العالي :

ميتولوجيا الواقع ، الطبعة الأولى ، الدار البيضـــاء ، دار توبقـــال للنشر ، ١٩٩٩ .

٢٢ ــ عبده بدوي :

أبو تمام وقضية التجديد ، القاهرة ، مكتبة الشباب .

٢٣ ــ عفت الشرقاوي :

في فلسفة الحضارة الإسلامية ، بيروت ، دار النهضة العربية .

٢٤ ــ عماد الدين خليل :

التفسير الإسلامي للتاريخ، الطبعة الرابعة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣م .

٢٥ ــ عمر عبد الواحد:

شعر المعلقات : قراءة أخرى ، أولا : مقدمة القصيدة ، ندوة الشعر العربي القديم ، حائل ، دار الأندلس ، ١٤١٨ هـ .

٢٦ ــ فاريلييف أ. أ. :

العرب والروم ، ترجمة : محمد عبد الهادي شعيره، مراجعة: د. فـــؤاد حسنين على، القاهرة، دار الفكر العربي .

٢٧ ــ فاطمة الطبال بركة :

النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، دراسة ونصوص ، الطبعة الأولى. بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ .

٢٨ ــ كارم محمود عزيز :

أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم ، الطبعة الأولى ، دمشق ــ دار الحصاد ــ دار الكلمة ١٩٩٠ .

٢٩ ــ كلر ، جوناثان :

(أ) الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار شرقيات ٢٠٠٠ .

(ب) مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣ م.

٣٠ ــ كون ، أ . س :

الجنس والثقافة ، ترجمة: د٠ منير شحود ، الطبعة الأولى، اللاذقية ، دار الحوار ، ١٩٩٢ .

٣١ ــ محمد الغنيمي هلال :

النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٧.

٣٢ ــ محمد فؤاد عبد الباقي :

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، دار المعرفة ــ دار الفكر ، ١٤١٤ هـ ــ ١٩٩٤ م .

٣٣ ــ نيوتن . ك . م :

نظرية الأدب في القرن العشرين ترجمة : د٠ عيسى على العاكوب ، الطبعة الأولى، القاهرة، عين للدراسات والبحوث والإنسانية والاجتماعية ١٩٩٦ .

٣٤ ــ ياكبسون ، رومان :
أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ترجمة: فالح صدام الأمارة و د. عبد الجبار محمد علي ، مراجعة : د. مرتضى باقر ، الطبعة الأولى ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠ .

35- Genette. Gerard:
Palimpsests. Literature In The Second Degree, Translated By Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln And London. 1997.

36- Samoyault. Tiphaine:
L'interetextualite. Memoire De La Litterature, Paris. Nathan / Her, 2001.