ثنائية (الأنا) و (الآخر) في نونية المثقب العبدي

د. عبد الله حسين البار
أستاذ الأدب الجاهلي المساعد
كلية الآداب – جامعة صنعاء

١) مدخل :

قالت العرب في أمثالها : (لكل ساقطة لاقطة) . والساقطة في المثل هي الكلمة التي يلفظها امرؤ ما في زمان ما فتتلقاها عنه أذن واعية ، تنفعل بها ، وتتفاعل معها ، وتحدث بها وفيها ما تهيئها له قدراتها على التفكير ، ومداها من الوعي والإدراك.

وإذا كانت (الكلمة) التي يقولها المرء ويمضي ، واحدة لا تتعدد ولا تتكاثر فإن (لواقطها) كثر تتلقف القول المنطوق وتسعى به في الأرض على حالاتٍ شتى ، فمنها من يعمد إلى إدراك خصائص تركيبها ، ومنها من يعمد إلى تكشف محتويات مواقفها ، ومنها من يعمد إلى تبين طرائق تشكيلها، كل على حسب ما أسعفته الطاقة العقلية وأمكنه الإدراك من ذلك. وشأن الكلمة العابرة – فيما سلف – شأن القصيدة يصنعها الشاعر ، ثم ينفثها من أعماقه لتنسكب في وجدان كل متلق يدرك من أسرار الجمال ما هيأته له ثقافته وأمكنه إحساسه بالقول وتشكيل الكلام .

تتراءى القصيدة إذاً واحدةً ولكنها تتعدد متكاثرة بعدد من يقفون على خصائصها الأسلوبية ومحتويات رؤاها ومكونات صنعتها . وتتضوع كالرائحة

الزكية لكنها لا تتلاشى وإنما تتجدد بتجدد متلقيها وهم كثر لا يحصون ، فتبدو مفردة في صيغة جمع ، وأنى لذلك أن يحصره زمن أو يحيط به مكان ؟ أما ترانا نغدو ونروح على النص الواحد مرات متكاثرة ، ونكرر فيه النظر، كل على حساب منهجه وطرائقه في تلقي النص؟ وذاك مدى لا يحد . فلكل عصر ذائقته ، وأدواته الإجرائية ومناهجه في القراءة والتحليل . ومن هنا يتكاثر النص الواحد ويتعدد بعدد متلقيه ، والناظرين فيه . و (نونية) المثقب العبدي [١] واحدة من تلك النصوص التي استمرأت الأجيال على مختلف الأزمنة والبيئات قراءتها ، واختلفت طرائق تلقيهم إياها لاختلاف الثقافة والمنهج والغاية من التحليل .

أما الأوائل فقد استجادوها واختاروها في مجاميعهم ، فجعلها المفضل الضبي واحدة من مختاراته وأضاف إليها اثنتين آخرين، لواحدة منهما شأن لا يقل عن شأن (النونية) ولها مقام آخر غير هذا المقام . وكان أبو عمر بن العلاء يستجيدها ، ويقول : (لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه)[٢] . وأكرم بها قوله تنبئ عن إحساس عظيم بصفة الكلام السامي ! وجرى ذكرها في مظانّ من خزانة الأدب للبغدادي .[٣] وهو يذكرها في مقام تفنيد الروايات، وفك الخلط بينها وبين ما أشبهها من قصائد ، فيعمد إلى تخطئة صنيع الرواة، وتمييز نونية المثقب من سواها . من ذلك مثلاً مأخذه على صاحب (الحماسة البصرية) الذي أدخل ثلاثة أبيات منسوبة لعلي بن بدّال في قصيدة المثقب العبدي وأبيات علي بن بدال هي :

لَعَمْرُكَ إنَّنِي وَأَبَا رِبَاحٍ ... عَلَى طُولِ التَّهَاجُرِ مُنْذُ حِينِ
لأَبْغَضُهُ وَيَبْغَضُنِي وَأَيضاً ... يَرَانِي دُونَهُ وَأَرَاهُ دُونِي
فَلَوْ أَنَّا عَلَى حَجَرٍ ذُبِحْنَا ... جَرَى الدَّمَيَانِ بِالخَبَرِ اليَقِينِ[٤]

يريد أن دم الجبان يجمد ، ودم الشجاع يسيل ، ثم يصلها بأبيات للمثقب العبدي ، وهي :

فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقٍّ　　فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَثِّي مِنَ سَمِينِي
وَإِلاَّ فَاطْرِحِنِي وَاتَّخِذْنِي　　عَدُوّاً أَتَّقِيكَ وَتَتَّقِينِي

..... الأبيات

ولقد تابع ابنُ هاشم في شرح (شواهده) ، والعينيُّ في شرح شواهد شروح (الالفية) صاحبَ الحماسة البصرية – واسمه صدرالدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري– في صنيعه ذلك(٥).

وشبيه بذلك ما جاء في (خزانة الأدب) عند شرحه قول الشاعر :

دَعِيْ مَاذَا عَلِمْتِ فَأَتَّقِيهِ　　وَلَكِنْ بِالمُغَيَّبِ نَبِّئِينِي

قال : (وزعم العيني ، وتبعه السيوطي في شرح شواهد (المغني) أنه من قصيدة المثقب العبدي ، ومطلعها :

أَفَاطِمِ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي　　وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي

وهذا لا أصل له ، وإن كان الروي والوزن شيئاً واحداً . فإن قصيدة المثقب العبدي قد رواها جماعة منهم المفضل الضبي في (المقصليات) ، ومنهم أبو علي القالي في (أماليه) وفي (ذيل أماليه) ، ولم يوجد البيت فيها ، ولم يعزه إليه أحد من خدمة كتاب سيبويه وهم أدرى بهذه الأمور)(٦).

ولقد تراءى لعبدالقادر البغدادي أن يأخذ على المثقب العبدي بعض شيء كما نجد في قوله : (ومما يتمثل به من شعره – يقصد النابغة الذبياني :-

فَلَو كَفَّيِ اليَمِينَ بَغَتْكَ خَوْنــاً　　لأفْردتَ اليَمِينَ مِنَ الشِّــمالِ

أخذه المثقب العبدي ، فقال :

ولَوْ أَنِّي تُخَــالِفُنِي شِــمَالِي　　خَلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِها يَمِينِي[٧]

والأخذ عن الأوائل عيب ، لأنه صورة من صور السرقة كما يزعمون . وليس الأمر كذلك، وإنما هو أدخل في باب (التناص) وسنراه لاحقاً . علــى أن مخالفة الصورة يحفظ للمثقب حقه في الإبداع والخلق . فهي – أعني الصورة – عند النابغة دالة على الاستسلام والاستخذاء والاستعطاف، في حين هــي دالــة على التحدي والقوة والكبرياء في قول المثقب . فتأمل.

ولقد اعتنى بذكر (النونية) المحدثون ، وقالوا فيها أقوالاً ، ومن هــؤلاء الدكتور طه حسين وقد خصها بحديث من (أحاديث أربعائه) ، ولم يخرج فــي قراءته إياها عن منهجه في قراءة النص الشعري القديم ، والتأثرية والانطبــاع أمران غالبان عليه ، ومن هنا تراه يعمد إلى تعميم الحكم من دون حرص علــى تفصيله كما في قوله : (والحق أنك تقرأ هــذه القصــيدة فتروعــك معانيهــا ، وتروقك ألفاظها في كثير من المواضع ، وتعجبك ألفاظها لمتانتها وجزالتها فــي غير غرابة ولا عنف) [٨] .وتراه يتكئ على مقولة (الأغراض) ، وهي باطلــة ، كما في قوله : (فشاعرنا محافظ على المذهب المعروف ، يبدأ قصــيدته بــالغزل والحنين ، ثم يتخلص إلى وصف الناقة والبيداء ، ثم ينتهي إلــى مــا أراد مــن العتاب في هذه القصيدة) [٨] . ومقولة الأغراض لا تتناغم مع ما فــي الشــعر الجاهلي من سمو في الكلام ، وعلو في الأداء ، وإحكام في النسيج .

وهي نابعة من تصور النقدة وليست منسجمة مع إحساس الشعراء ورؤاهم في الحياة. والشاعر إنما يحيا تجارب أشتاتاً يشكل منها كياناً نسميه القصيدة ، تتنوع فيها الصور ، وتتعدد الرموز ، لتتحد الدلالة في وجدان المتلقي على حسب طرائقه في التلقي وقدراته على تفكيك النص.

والشيخ – علي جلالة قدره – وهم وهماً ، وظن ظناً فصدقه وجعله حكماً قذف به وجه القصيدة وصاحبها، وأعني بذلك قوله : (أكبر الظن أن القصيدة قد اقتضبت اقتضاباً ، وضاع منها جزء غير قليل). والباعث على ذلك نظرته إلى القصيدة في ضوء مقولة الأغراض ، فصح عنده أن الشاعر (يطيل شيئاً في غزله ، وعتاب صاحبته ووصف الظعائن ، وهو يطيل في وصف الناقة والفلاة ، فإذا انتهى إلى صاحبه الذي يريد أن يعاتبه لم يطل في العتاب ، وإنما انقطع حديثه فجأة) [٨] .وهذا هو الاقتضاب كما عرفه علماء البلاغة من بعد. وليس الأمر كما ظن الشيخ ، لأن القصيدة لا تتنقل في قوالب الأغراض كما زعم ، وإنما هي تجربة واحدة ، تجلو موقفاً واحداً لذات تتلظى في وجودها مع الآخرين ، ولم تجد غير القصيدة معيناً على التخفف من لهب الشجن وقوارص الشجا . وحسبك ههنا الإجمال ، وأما التفصيل فلقد تراه لاحقاً .

وطرائق الدكتور طه حسين في قراءة النص لا تعدو عملية (الشرح) من حيث هي (مظهر سطحي وشكلي لواقع التجربة ، لا يتعدى النظرة النصية البسيطة لها) [٩]، فتقاصر عن بلوغ عملية (التشريح) من حيث هي (دراسة دقيقة للتجربة تنفذ إلى أعماقها مستخلصة من خلال الموازنة والاستقراء قيمة التجربة الفنية والجمالية والاجتماعية) [٩] . ولك في قوله عن صنيع المثقب في نونيته هذه مثلاً شروداً ، ولكنه – فيما احسب وأظن – دال على طريقة الشيخ في قراءته النص قال : (ثم هو ينتقل من الطلب الملح ، والتشدد المشفق ، إلى الوعيد النذير ، فهو لا يرضى من صاحبته هذا المطل ، ولا يحب منها هذا

الخلاف ، وهو قد صبر وصابر ، على قلة حبه لهذا النحو من الصبر والمصابرة، فلو إن إحدى يديه خالفته كما تخالفه فاطمة هذه لما وصل بها يده الأخرى ، بل لقطعها قطعاً ، ولقال لها : اذهبي من غير رجعة ، فإني اكره من يكرهني ، وأتحول عمّن يتحول عني)[١٠] . ولا يزيد ذلك على كونه شرحاً للنص ، وليست له بتشريح النص وتفكيك مغالقه وتأويل أبعاده صلة ما . على أن هذا لا يقلل من صنيع الشيخ ، وإنما يجلو لك طريقة من طرائق قراءة النص وما أكثرها ! وإن لك في ما صنعه الدكتور محمود الربيعي من تحليل لهذه النونية مثلاً آخر ذا طبيعة نقدية غير تلك التي اتسم بها صنيع الدكتور طه حسين. وهو يبدأ نظرته في نونية المثقب هذه بوصفها وصفاً إحصائياً عددياً صرفاً على نحو من قوله : (نجد أن المثقب العبدي قد خصص الأبيات الأربعة الأولى لخطاب محبوبته *، وما تبع ذلك من نتائج مترتبة على هذه الخطاب ، ثم اتبع ذلك بأربعة أبيات أخرى في وصف الظعائن ، وخصص بعد ذلك أحد عشر بيتاً للحديث عن فتيات الظعائن ، ثم ركز تركيزاً هائلاً على ناقته في واحد وعشرين بيتاً *، وخصص بيتاً واحداً لعمرو بن هند ، وأتبع ذلك بأربعة أبيات لها طبيعة عامة هي ختام القصيدة) [١١] .

فالرجلان يلتقيان في أشباه من التصور ، منها أن القصيدة مكونة من عدد من الأغراض ، وفصلت أبياتها على ذلك الأساس . وهذا خطأ محض ، وتصور مغلوط لطبيعة بناءً القصيدة في الشعر الجاهلي. ومنها أن (المتكلم في النص) إنما هو الشاعر نفسه . وهذا تصور للنص يصدر عن مفهوم يعرفه بأنه (تعبير عن الذات الشاعرة) ، يستوي في ذلك أن يكون التعبير عن شجن نفسي. أو موقف فكري . وهو مفهوم للشعر ينأى بقراءته على تبين طرائق التشكيل وأساليب البناء التي يهبها الشعراء من تفكيرهم حدّاً عظيماً من الوعي والإدراك، ومن هنا يحرصون على تجويدها وتجديدها ما أسعفتهم الطاقة وأمكنتهم القدرة .

وهو أمر أوجب الصدور في قراءتنا النص عن مفهوم يعرفه بأنه تشكيل للعالم من خلال اللغة . وهو تعريف يقع – فيما أرى – على الجوهر من الشعر ، فيشتمل عليه من حيث هو نسيج وبناء ، ومن حيث هو رؤية وموقف . على أنه ينماز من التعريف الأول من جهة أنه لا يمنح (المؤلف) حظاً عظيماً من الحضور ، وإنما يحدده، فيحضر قليلاً ثم يغيب ، ليتجلى (النص) في حضرة المتلقي فينساح معه أنى شاء له الفكر وقاده الإدراك والوعي.

وعلى ذلك فإن (المتكلم) في نونية المثقب العبدي – وفي سواها من نصوص الشعر على اختلاف العصور – ذات زرعها الشاعر في النص ومنحها من صور الحياة وطرائقها ما يجعلها شخصية مستقلة عنه ولها كيانها المفرد الخاص . ومن هنا يكون تفاعلنا معها من حيث هي كذلك وليس من جهة أنها الشاعر نفسه [١٢] .

بيد أن الدكتور الربيعي يخالف الدكتور طه حسين في قراءة هذه النونية من حين يبدأ في تحديد (الخيوط العامة التي تنتظم نسيجها) . وعنده أن (أول خيط يسري في هذه القصيدة ... ذلك الكبرياء ، المطلق ... الذي يلون رؤية الشاعر للأشياء ، ويحدد موقفه منها) [١٣]. وهذا حكم قاده إليه وقوعه تحت تأثير مقولة الأصمعي التي جاء ذكرها في ثنايا شرح الخطيب التبريزي قول المثقب :

إلَى عَمْرِو مِنْ عَمْرٍو أَتَتْنِي　　أَخِي النَّجَداتِ والحِلْمِ الرَّصِينِ

قال : (وعمرو هو عمرو بن هند ... ، قال الأصمعي ، أراه غير الملك لأنه لم يكن ليخاطبه بمثل هذا الكلام) [١٤] . فأراد مخالفة الأصمعي فيما ذهب إليه ليلتمس له ذلك الناتج الدلالي (الكبرياء المطلق ...) كما وصفه . وكأنه يومي ، إلى أن الموقف من الملك كان باعث الشاعر على نظم القصيدة

وإنشائها. ولهذا صلة بما تقدم من حديثهم عن الأغراض . ويتصل بها ربطهم النص – كل نص – بمناسبة قول تكون باعثة على النظم والإنشاء الفني. وكأن ذلك شرط لازب لا تقوم للقصيدة قيامة إلا به . وهم بهذا ينفون عن الشاعر الجاهلي قدراته على ممارسة الحياة ، وعلى التأمل في قضاياها ومشكلاتها – وهي متعددة وشتى- ، وعلى تشكيل المواقف والرؤى في كيان لغوي يدل على جهد إبداعي يبذله المبدع في لحظات الخلق والإبداع ، ويكابد مصاعبه عناءً من أجل تجويد النص وأحكام بنائه وتشكيل معماره على نحو يحدث في نفس المتلقي أثراً ما ، قل هو الدهشة أو اللذة أو الاستمتاع بالنص ، لكنها حال حالّة في إبداع الشاعر الجاهلي وهو متسم بها ، لكن النظر إليها لمّا يعمق . على أن لهذا مقاماً آخر غير هذا المقام، فلنعدّ عنه لننظر في كيفية تلقي الدكتور الربيعي هذا النص. فنجده يذكر أن (الخيط الثاني الذي ينتظم أجزاء هذه القصيدة هو أن كل شيء فيها في حالة حركة)[١٥] .وهو يجزئها على وحدات النص ، ثم يذهب إلى أن الحركة في وصف الناقة (تسيطر على التشكيل الشعري كله سيطرة كاملة) وهي (تتدخل في كل صفة من صفات الناقة لتخلع عن الجو كله إحساساً بأن كل شيء في حالة تقدم) ، وعنده أن هذه (حركة مقصودة بالطبع ، والغرض النهائي منها دفع (الحدث الشعري) ، إلى أمام، والانتهاء به إلى غايته التي هي البناء الكلي المتماسك النامي) [١٦] . وهذه نظرة ناضجة عميقة للنص، لكنها تعزل الحركة- من حيث هي أساس تشكيل (اللقطة) – وهي هيئة من هيئات الصورة الحرة في النص ، عن سياقها ويخصها ببنية ، ليستخلص من ثناياها دلالة تتسق مع المنهج النقدي الذي قرأ النص في ضوئه .

وممن درس نونية المثقب العبدي من العرب المحدثين الأستاذ – أو لعله الدكتور – مهند محمد الشعبي في مقالته الموسومة بـــ (اللقطة والمقولة

المضمونية) [١٧]. وقد عمد إلى تحليل القصيدة من حيث (جوهرها) كما قال ، ثم تناول البيتين (التاسع والعاشر) من أبيات القصيدة ، وهما:-

٩- وَهُن عَلَى الرَّجائز وَاكِنَاتٌ　　قَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعِ مُستَكِينِ

كَغِزْلاَن خَذَلْن بِذَاتِ ضَالِ　　تَنُوشُ الدَّانِياتِ مِنَ الغُصُونِ

ليكشف عن صلة (اللقطة) من حيث هي شكل من أشكال الصورة الحرة بالمقولة المضمونية في بعديها النفسي ، والاجتماعي ، ولا غير.

وقراءته جزئية ، ويغلب عليها مفهوم للشعر ذو منزع رومانسي ينبؤك عنه قوله : (إن شاعرنا المثقب العبدي في رائعته النونية ... كان يعيش فيها إحساسه الصادق) [١٨] ، وقوله: (وعندما يصل المثقب العبدي: المنفعل العاشق الواله إلى العزم على قطيعة من يحب)[١٩] .وأساس ذلك المفهوم النظر إلى الشعر على أن تعبير عن الذات الشاعرة كما قد سلف . ولانشغاله بالمقولة المضمونية لم يلتفت إلى طرائق التشكيل وأساليب الأداء ، وإلى ما يشيع في النص من أبعاد رامزة تتقبل التأويل ، ناهيك بما صنعه من تقويلٍ النص مالم ينبع منه مكتفيا بإشارة عابرة فيه، (مشيراً إلى أنه رحل بها إلى الملك عمرو بن هند) [٢٠] . أما المأخذ الأخير فهو خروجه عند تحليل (اللقطة) ، من حيث هي هيئة من هيئات الصورة الحرة وهي بنية من بنى الصورة الفنية عامة – من تحليل البنية إلى تحليل الوظيفة والنمط ، وبين الحالين فرق . أضف إلى ذلك انشغاله بتحليل الصورة البيانية في البيت العاشر منصرفاً عن تحليل (اللقطة) كما أعلن وجاهر ، وهي جوهر موضوعه وأساسه .

بقي لي أن أقول إن عرض تلك القراءات على النحو الذي سلف لا يعني التقليل من شأنها أو الحط من قيمتها، ولكنه عرض يتعيّا الكشف عن كيفية

قراءة النص الواحد قراءات شتى يتحكم فيها المنهج والثقافة وغايات التحليل وطرائق العصر في التصور والوعي والإدراك .

وهنا تكون المقدمات قد أفضت بنا إلى أن نعرض على القارئ صورة أخرى من قراءة النص القديم نطبقها على نونية المثقب العبدي الآتي ذكر نصها كاملاً :-

النص (٢١)

١- أَفَاطِمَ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي
٢- وَلاَ تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ تَمُرُّ بِهَا رِيَاحُ الصَّيْفِ دُونِي
٣- فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي خِلاَفَكِ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
٤- إِذاً لَقَطَعْتُهَا وَلَقُلْتُ بِينِي كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي
٥- لِمَنْ ظُعُنٌ تَطَالَعُ مِنْ ضُبَيْبٍ فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ
٦- مَرَرْنَ عَلَى شَرَافٍ فَذَاتِ رَجْلٍ وَنَكَّبْنَ الذَّرَانِحَ بِاليَمِينِ
٧- وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلْجاً كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ
٨- يُشَبِّهُنَ السَّفِينَ وَهُنَّ بُخْتٌ عُرَاضَاتُ الأَبَاهِرِ والشُّؤُونِ
٩- وَهُنَّ عَلَى الرَّجَائِزِ وَاكِنَاتٌ قَوَاتِلُ كُلَّ أَشْجَعَ مُسْتَكِينِ
١٠- كَغِزْلاَنٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ تَنُوشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الغُصُونِ
١١- ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ رَقْماً وَثَقَّبْنَ الوَصَاوِصَ لِلعُيُونِ
١٢- أَرَيْنَ مَحَاسِناً وَكَنَنَّ أُخْرَى مِنَ الدِّيْبَاجِ وَالبَشَرِ المَصُونِ
١٣- وَمِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيبٍ كَلَوْنِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
١٤- وَهُنَّ عَلَى الظِّلاَمِ مُطَنَّبَاتٌ طَوِيلاَتُ الذَّوَائِبِ وَالقُرُونِ
١٥- بِتَلْهِيَةٍ أَرِيشُ بِهَا سِهَامِي تَبُذُّ المُرْشِقَاتِ مِنَ القَطِينِ
١٦- عَلَوْنَ رَبَاوَةً وَهَبَطْنَ غَيْباً فَلَمْ يُرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحِينِ

١٧- فَقُلْتُ لِبَعْضِهُنَّ وَشُدَّ رَجْلِي لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِيْنِي

١٨- لَعَلَّكِ إِنْ صَرَمْتِ الحَبْلَ مِنِّي كَذَاكِ أَكُوْنُ مُصْحَبَتِيْ قَرُوْنِي

١٩- فَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عُذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ القُيُونِ

٢٠- بِصَادِقَةِ الوَجِيفِ كَأَنَّ هِرّاً يُبَارِيْهَا وَيَأْخُذُ بِالوَضِينِ

٢١- كَسَاهَا تَامِكاً قَرِداً عَلَيْهَا سَوَادِيُ الرَّضِيخِ مَعَ اللَّجِينِ

٢٢- إِذَا قَلِقَتْ شَدَدْتُ لَهَا سِنَافاً أَمَامَ الزَّوْرِ مِنْ قَلَقِ الوَضِينِ

٢٣- كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثَّفِنَاتِ مِنْهَا مُعَرَّسُ بَاكِرَاتِ الوِرْدِ جُونِ

٢٤- يَجُذُّ تَنَفُّسُ الصُّعَداءِ مِنْهَا قُوَى النِّسْعِ المُحَرَّمِ ذِيْ المُتُونِ

٢٥- تَصُكُّ الجَانِبَيْنِ بِمُشْفَتِرٍّ لَهُ صَوْتٌ أَبَحُّ مِنَ الرَّنِيْنِ

٢٦- كَأَنَّ نَفِيَّ مَا تَنْفِي يَدَاهَا قِذَافُ غَرِيْبَةٍ بِيَدَيْ مُعِيْنِ

٢٧- تَسُدُّ بِدَائِمِ الخَطَرَانِ جَثْلٍ خَوَايَةَ فَرْجِ مِقْلَاتٍ دَهِيْنِ

٢٨- وَتَسْمَعُ لِلذُّبَابِ إِذَا تَغَنَّى كَتَغْرِيْدِ الحَمَامِ عَلَى الوُكُوْنِ

٢٩- فَأَلْقَيْتُ الزِّمَامَ لَهَا فَتَامَتْ لِعَادَتِهَا مِنَ السَّدَفِ المُبِيْنِ

٣٠- كَأَنَّ الكَوْرَ وَ الأَنْسَاعَ مِنْهَا عَلَى قَرْوَاءَ مَاهِرَةٍ دَهِيْنِ

٣١- يَشُقُّ المَاءَ جُؤْجُؤُهَا وَتَعْلُو غَوَارِبَ كُلِّ ذِيْ حَدَبٍ بَطِيْنِ

٣٢- غَدَتْ قَوْدَاءَ مُنْشَقّاً نَسَاهَا تَجَاسَرُ بِالنِّخَاعِ وَبِالوَتِيْنِ

٣٤- إِذَا مَا قُمْتُ أُرْحِلُهَا بِلَيْلٍ تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ

٣٥- تَقُوْلُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيْنِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَداً وَدِيْنِي

٣٦- أَكُلَّ الدَّهْرِ حِلٌّ وَارْتِحَالٌ؟ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِيْنِي

٣٧- فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالجِدُّ مِنْهَا كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ المَطِيْنِ

٣٨- ثَنَيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي وَنُمْرُقَةٌ رَفَدْتَ بِهَا يَمِيْنِي

٣٩- فَرُحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسْبِطِرّاً عَلَى صَحْصَاحِهِ وَعَلَى المُتُونِ

٤٠- إِلَى عَمْرٍو ، وَمِنْ عَمْرٍو أَتَتْنِي أَخِي النَّجْدَاتِ وَالحِلْمِ الرَّصِيْنِ

٤١- فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِيْ بِحَقٍّ فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَثِّي مِنْ سَمِيْنِي

٤٢- وَإلاَّ فَـــاطَّرِحْنِي وَاتَّخِـــذْنِي　　عَـــدُوّاً أَتَّقِيـــكَ وَتَتَّقِيْنِـــي
٤٣- وَمَـــا أَدْرِي إِذَا يَمَّمْـــتُ أَمْـــراً　　أُرِيْـــدُ الخَيْـــرَ أَيُّهُمَـــا يَلِيْنِـــي
٤٤- أَأَلْخَيْـــرُ الَّـــذِي أَنَـــا أَبْتَغِيْـــهِ　　أَمِ الشَّـــرُّ الَّـــذِي هُـــوَ يَبْتَغِيْنِـــيْ

٢) البنية الدلالية للنص:

تشيع في النص حالة من الانقطاع والانفصال عن (الوجود مـــع الآخـــر) مشوبة بتشهي الاقتران به على وفق تصور (الذات المتكلمة في النص) لمعنـــى (الوجود) ، وكيف ينبغي أن يكون . وهو أمر نستطيع أن نتبين أبعاده من خلال التأمل في (المنتج الدلالي) الذي تمنحه الدوال المتناظرة في النص.

ففي الأبيات من (١ – ٤) – ويمكننا أن نجعلها وحدة أولى من وحـــدات أخريات يتشكل منها النص – تنشا علاقة انقطاع بين (الذات المتكلمة) وبـــين (فاطمة) ، وهي في الأصل نتاج علاقة اتصال لم تكتمل ، من حيث (أن الـــذات المتكلمة) تروم وصلاً بفاطمة لكنه لم يتحقق ، يدلك عليه (استخدام الهمـــزة أداة للنداء، (ودلالتها على مناداة القريب ظاهرة)، واستخدام فعل الأمر لطلب المتـــاع (متعيني) ، والنهي الدال على الالتماس والرجـــاء (لا تعـــدي مواعـــد كاذبـــات) فاستثار ذلك غضب (الذات المتكلمة)، ودعاها إلى إعلان حالة القطـــع والهجـــر والبين (منعك ما سألت كأن تبيني) والتحدي (لو تخالفني شمالي خلافـــك مـــا وصلت بها يميني) والجهر بالكراهية (كذلك أجتـــوي مـــن يجتـــويني) وهـــي (مشاكلة) تنبئ عن عنف الاستجابة لمثيرات الحياة .

هنا تتراءى (الذات المتكلمة) طاغية الحضور ، ويتحول (الآخـــر) إلـــى موضوع للتعمير أو التدمير على حسب تدفق انفعال(المتكلم) وتوهج مشاعره . وتبدو العلاقة قائمة مباشرة بيت (متكلم) و (مخاطب) . وفي هذا ما فيـــه مـــن

خفوت معنى (المناجاة) وتلاشي دلالة (الملحمية)، وسطوع حال (الدرامية) في هذه الوحدة من وحدات النص .

ثم تجيء الأبيات من (٥ – ١٨) ، – وهي تشكل الوحدة الثانية في النص – لتنفتح على علاقة انفصال بيت (الذات المتكلمة) و (الظعائن) ، من حيث أن الأولى حالّة ، والثانية مرتحلة ، الأولى مستفهمه ، والثانية مستفهم عنه (لمن ظعن تطالع عن ضبيب وخرجت من الوادي) . ثم تنزاح تلك العلاقة إلى أخرى تضادها يمثلها حرص الذات المتكلمة على تتبع حركة الظعائن (مررن/ نكبن / قطعن فلجاً ...) ، ووصفها أشياءهم (كأن حمولهن على سفين) ، ووصفها أحوالهن (هن على الرجائز واكنات...) ، ليبلغ الاتصال أقصى مداه حين يفور تشهي (الذات) الظعائن فتبرزه في صورة تقريها محاسن من محاسنهن فنجد اللطافة والحنان في تشبيههن (بالغزلان) وفي جلاء هيئتهن الجسدية (محاسن من الديباج / البَشَر المصون/ الذهب على تريب وهو أعلى الصدر) . وتلخص ذلك كله بجهرها بالاشتهاء (هن على الظلام مطلبات / بتلهية أريش بها سهامي...) وهي دوال متناظرة تمنح منتجاً دلالياً بعينه وهو الاتصال الحميم (بالأخر) والالتحام به . وهو اتصال مشوب بحر ص(الذات) على ان يكون متسقاً مع طرائقها في الحياة ،ووجودها مع الآخر، فتلبى رغباتها من دون اعتراض، وذاك مالم يكن، فاستحالت علاقة الاتصال إلى ما يضادها ، فنجد (الصمت) الدال على انقطاع التواصل مع الآخرين (لم يرجعن قائلة لحين) ، ونجد التحدي والهجران (شد رحلي / لهاجرة نصبت لها جبيني ... / نجد القطيعة والفراق/ صرمت الحبل / كذاك أكون ...) وهي دوال متناظرة تمنح منتجاً دلالياً واحداً هو الانقطاع والانفصال . لكن (الذات المتكلمة) تتجاوز ذلك بإنشاء علاقة اتصال حميمة مع (الناقة) ، فتبدو مسلاتها من هم (فسل الهم عنك بذات لوت) – والكلام متشكل هنا في بنية (التجريد) – ، ثم ينفتح النص على صورة (الناقة)

المرسومة على هوى (الذات) ورغبتها في الشعور بالقوة التي هي وسيلتها إلى التفتّي و التمرد وتحدي الآخرين ، فجاءت ممثلة لكل تلك الدلالات ، فنجد (الشدة) في (عذافرة ، كمطرقة القيون) ، والحدة والسرعة (ذات لوت / صادقة الوجيف / كأن هراً يباريها) ، والضخامة (كساها سوادي الرضيخ من اللجين تامكاً فرداً ، كأن مواقع الثفنات منها معرس باكرات الورد جون / يجز تنفس الصعداء منها قوى النسع / كان مناخها ملقي لجام ...) وهي كالسفينة في ضخامتها وصلابتها وقدرتها على اختراق الأرض (كأن الكور والإنساع منها على قرواء يشق الماء جؤجؤها...) وتلك دوال متناظرة تمنح منتجاً دلالياً هو القوة .

وهنا يتراءى التحام الذات بالناقة جلياً (فمت أرحلها بليل ...) ، فهي وسيلتها للنجاة وللتحدي ولمجابهة المخاطر ومنافحتها ، ومن هنا هذا الحرص على جلاء صور القوة والصلابة والمتانة والضخامة فيها .

لكن علاقة الاتصال بين (الذات) والناقة تستحيل إلى شيء من السخط والضيق والتذمر والنفور فيما يشي بعلاقة انفصال بين (الناقة) و (الذات) . فتراءت (الناقة) متأوه شاكية باكية (أهذا دينه أبداً ودِيني / أكل الدهر حل وارتحال / أما يبقي علي وما يقيني) ، وتوالي الاستفهام دال على التوتر والسخط والضيق، لكن ثمة ملمح أسلوبيّ ، ففي الاستفهام الأول تشترك الناقة والذات في الشكوى من الألم (أهذا ديني أبداً ودِيني ؟) ، ثم يعمّى ذلك الاشتراك (أكل الدهر حل وارتحال) ثم ينفلت عقده فتختص (الناقة) بطلب النجاة (أما يبقى علي وما يقيني) مما يشي بعلاقة الانفصال بين (الناقة) و (الذات) ، لكنها لم تكتمل لأن (للذات) قدرتها على السيطرة على الناقة والاستبداد بها واعتلائها بغية الوصول إلى ما تشتهي وترتجي ، فنجد (ثنيت زمامها ، وضعت رحلي.. رحت بها ...) وهي دوال متناظرة تشي بمفهوم (الذات) وتصورها

لمعنى الوجود مع الآخر وكيفية الاتصال الحميم به ، أنعدّه لذلك معادلاً موضوعياً لما ينبغي أن يكون عليه حالها مع الآخرين من بني البشر !! فإن كان، فلنا أن نعده سبباً هيأ النص لولوج الوحدة الأخيرة منه التي تشكلها الأبيات من (٤٠ – ٤٤) . وهنا تتراءى علاقة الانفصال حادة بين (الذات المتكلمة) والمدعو (بعمرو) فيتراءى (عمرو) هنا مستهيناً بالذات غير حريص على احترامها ، ومن هنا هذه الحدة في التخيير (إما ....وإلا ....) . ولا يكون الخيار إلا ما بين (الإخاء الحق) أو (العداء الصريح) ، وهي رحلة بين الأضداد فنجد (الخير) مضاداً (للشر) ، و (الحب) مضاداً (للكراهية) ، و(فاطمة وعمرو) مضادين (للذات المتكلمة في النص) . وبهذا يقود ختام هذه القصيدة إلى مبتدئها في بناءً دائري يصل بين الأطراف.

وهذا يفضي بنا إلى الوقوف قليلاً عند الموضوع الشعري الذي اكتنف القصيدة . والحق أن (الموضوع الشعري) بالإطلاق يتسع حتى يشمل دوائر متداخلة [٢٣] .وقد يضيق حتى لا يتجاوز (الذات) في صراعها الوجودي على المستوى النفسي أو الفكري رؤية للحياة وموقفاً منها . وهو ما تشف عنه قصائد كثيرة من الشعر الجاهلي . ففي قصائد من شعر عبيد بن الأبرص تتراءى (الذات) بؤرة القصيدة ومحور أبعادها الموضوعية ، حولها يدندن النص، وإليها يساق الحديث ، وعنها يدور الكلام ، وشبيهة بها قصائد متفرقة للأعشى كما في قصيدته :

أَلَمْ تَنْهَ نَفْسَكَ عَمّا بِهـا ؟　　بَلَى عادَها بَعْضُ أَطْرابِهـا [٢٤]

وأخريات لشعراء آخرين منها بانية (الجميح الأسدي) ومطلعها

أَمْسَتْ أُمَامَةُ صَتْماً مَا　　مَجْنُونَةٌ أَمْ أَحسَّتْ أَهْلَ
تَكَلَّمُنَا　　خَرُوبِ[٢٥]

وهي المفضلية رقم [٤] .

ودالية المثقب العبدي نفسه ، ومطلعها :

ألا إنَّ هِنـــداً أمْـــسِ رَثَّ جَدِيـــدُها　　وَضَنَّتْ ، وَمَا كَانَ المَتَاعُ يَؤُودُهـــا[٢٦]

وهي المفضلية رقم (٢٦) [٢٧] . على أن الموضوع الشعري يتجاوز ذلك الضيق والمجال المحدد في قصائد أخرى كما نجد في (رائية) النابغـــة الـــذبياني ومطلعها :

عُوْجُوا فَحَيّوا لِنعمٍ دِمنَةَ الدارِ　　مَاذا تُحَيّونَ مِن نُـــؤيٍ وَأحجـــارِ[٢٨]

فما الموضوع الشعري الذي تشف عنه نونية المثقب هذه ؟

هنا تتحدث (الذات المتكلمة) عن ذاتها ، وموقفها من الآخر ، وتلخـــص تجربتها في سؤال محدد هو كيف يمكن (للذات) أن تعيش مع (الآخـــر) دون أن يكون (الآخر) جحيمها ؟ فتنبثق من ثنايا ذلك السؤال ملامح رؤية وجودية تسعى لتضخيم دور الذات في مقابل إلغاء وإخفات دور (الآخر) كائناً ما كان حبيبـــاً أم صديقاً أم أي صفة أخرى . وهي تجلو ذلك من خلال جدلية التدمير والتعميـــر . والعلة في ذلك أن (الذات المتكلمة) يتصارع في أعماقها ضدان، أحدهما يرغب في الاتصال بالآخرين والاندغام فيهم ، وثانيهما ينفر منهم ويرى وجودهم سبباً في جرح عظمته وتهوين شأنه ، ومن هنا جاء النص تجسيداً لرصد التحـــولات الداخلية والخارجية التي تتصارع في أعماق الذات .

وعلى الرغم من حضور الذات الطاغي في النص ، فإن للآخر حضـــوراً يتلاءم مع رغبات الذات في جلاء ذلك الحضور والإيماء إليه فنجد :

١- محور البشر ، وتمثله (فاطمة) و (عمرو) و(الظعائن).

٢- محور الحيوان وتمثله (الناقة) .

وهذان المحوران يشيان بطبائع العلاقات بين (الذات المتكلمة) والآخرين. وهنا نعود إلى النص لننظر فيه ثانية ، فنجد أن الوحدات الأربع تتلاحم من جهة البناء ، حيث أن كل واحدة تجلو موقفاً يتماهى مع بقية المواقف التي تتبناها الذات المتكلمة في النص .

(ففاطمة) معادل موضوعي (لعمرو) .أتراه لهذا ذكر اسم المخاطب ؟!

و(الناقة) معادل موضوعي (للذات المتكلمة) .

والذات المتكلمة على علاقة نفور وانقطاع مع فاطمة (وعمرو) .

لكنها تتماهى مع (الناقة) قوة وتحدياً وصلابة واقتداراً .

أما (الظعائن) فهن الصورة التي تجلو موقف المتكلم في النص من الآخرين . فهو راغب فيهم ، تائق إليهم ، حريص عليهم ما داموا لا يثيرون شجنه ، ولا يجرحون إحساسه ، أما إذا حدث من ذلك شيء فالنفور حاصل ، والانقطاع كائن ، ولا سوى ذلك شيء. وهنا تلتحم رؤية النص للعالم من حوله برؤية الوجودين (للآخر)[٢٩] .

٣) الظواهر البارزة على المستوى اللغوي في النص :

تستثير مقولة أبي عمرو بن العلاء عن هذه القصيدة ، وقد سفلت ،تحفز المتلقي للبحث عما يميزها من سواها من نصوص الشعر في العصر الجاهلي . وفي الإمكان جعلها منطلقاً لقراءة النص من تلك الزاوية ، ولكنني أثرت أمراً غير ذلك ، فعمدت إلى تلمس أبرز ظواهر النص البارزة على المستوى اللغوي على النحو الآتي :-

أ. التنـــاص : ويقصد به تفاعل النص المبدع الجديد مع ما تقدمه فـي الزمان من نصوص لغوية . وتلك عملية أحس بها المبدعون – في كل عصر – دون أن يحيطوا بها صفة. وتجلت في أشعارهم قبل أن ينشغل بها علماء البلاغة والنقد ، وتطورت في تاريخ إبداع الشعراء بتطورهم في الزمان وما يتضمنه من رقي في الثقافة والمعرفة . ثم جرت على أقلام البلاغيين على صـور أشـتات ، وألوان متنوعة ، لتغدو من بعد على أيدي النقاد المحدثين أداة نقدية يتمكن بهـا الناقد من جلاء عبقرية النص ، وكيفية تشكله وإنتاجه ، ليمكن من بعـد إدراك خصائص عبقريته وسر الإبداع فيه .

وللتناص أليتان تسهمان فـي الكشـف عنـه ، همـا (الاسـتدعاء) و (الانزياح) . ويقصد بالاستدعاء ما يقتبس من نصوص يضمنها المبـدع نصـه الجديد ، وكأنه يدعوها من مظانها ليضعها في موضع يراه ملائماً ما يقصد إليه من دلالة . وأما الإنزياح فالمقصود به أن المبدع لا يتسخدم النص المقتبس كما هو موجود في أصله ، ولكنه يعمد إلى توظيفه دلالياً على واحدة من صور ثلاث، وقد تزيد . أما الأولى فهي (التماهي) ، وذلك حين يقع نص ما في أسر نصوص سابقة . وأما الثانية فهي (التصارع) وذلك حين يأبى النص الجديد الوقوع فـي أسر نصوص سابقة ويحرص على مقابلتها ضدّياً ، وأما الثالثة فهي (التجـاوز بالفرادة) وذلك حين يتخطى النص الجديد ما تقدمه من نصوص ، ويعلو عليهـا وإن متح منها، واستفاد أشاء كثيرة من خصائص مكوناتها .

وليس القول بالتناص مدعاة للانتقاص مـن المبـدع ، لأن لكـل مبـدع مكوناته الثقافية ، ويترسب في نفسه منها أشياء ، ومن خلال ذلـك الترسـيب تنبثق فكرة التناص ، لأن تعامل المبدع مع الشعور واللاشعور يفضـي إلـى أن يكوّن النصّ جملةٌ من النصوص ، أو قل كما قالت جوليا كريستيفا في تعريفهـا التناص أنه (جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصـوص أن تكـون ذات

معنى) [٣٠]. ومن هنا يتراءى النص كقطعة (الفسيفساء) المشكلة من جملة من الألوان المتداخلة التي تكون من تداخلها دلالة جديدة خاصة بالنص المبدع الجديد.

وقد اتخذ التناص في نونية المثقب العبدي طرائق قددا ، فجأء مرة على هيئة تخالف دلالي وإن تماثل البيتان إيقاعاً كما نجد في قوله :

٣- فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالي　　خِلاَفَكِ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي

حيث يستدعي النص قول النابغة :

فَلَوْ كَفِّي اليَمِينُ بَغَتْكَ خَوْناً　　لأَفْرَدْتُ اليَمِينَ عَنِ الشِّمَالِ [٣١]

والتخالف الدلالي يتجلى من جهة أن نفحات الكبرياء والتحدي والشموخ تتضوع من بيت المثقب في حيث تتعالى رايات الاستسلام والاستخداء من ثنايا بيت النابغة :

على أنه قد يجيء التناص في النونية على هيئة التماهي الدلالي كما في قوله :

٦- مَرَرْنَ عَلَى شِرافِ فَذَاتِ رَجْلٍ　　وَتَكَّبْنَ الذَّرَانِحَ بِاليَمِينِ

وهنا يتماهى النص مع عدد النصوص من تجسد حركة سير (الظعائن) ، وتقلبه ذات اليمين وذات الشمال . من ذلك مثلاً قول عبيد بن الأبرص : -

جَعَلْنَ الفَجَّ من رَكَكٍ شِمَالاً　　وَتَكَّيْنَ الطَّوِيَّ مِنَ اليَمِينِ [٣٢]

وهنا يتجاوز الاستدعاء مستوى الدلالة ليتقارب مع مستوى التشكيل الصياغي ، وهو غير ما نجده في قول المرقش الأكبر :

جَاعِلاَتٍ بَطْنَ الضَباعِ شِمالاً　　وَبُراقَ النِّعافِ ذَاتَ اليَمِينِ (٣٣)

ومثله قول عمرو بن قميئة :-

جَعَلْتُ قُدَيْساً وَأَعْبَاءَهَ　　يَميناً وَبُرقَةَ رَعْمٍ شِمَالاً (٣٤)

حيث اقتصر الاستدعاء على المستوى الدلالي ولا غير .

ولقد يجيء التناص بسبب من اتحاد منبع الصورة ، وهنا يتعلق النص بنصوص أخريات من خلال مفردة بعينها كما نجد في دال (السفين)

من قوله :-

٧-وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلْجاً　　كَأَنَّ حمُولَهُنَّ على سِفْينِ

حيث استدعى تشبيه (الأظعان) بالسفن قول امرئ القيس في رائيته :

فَشَبَّهْتُهُم في الآلِ لَمّا تَكَمَّشُوا　　حَدَائِقَ دَوْمٍ أو سَفِيناً مُقَيَّراً

وقول طرفه :-

كَأَنَّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً　　خَلاَيَا سَفِينٍ بالنَّواصِفِ مِنْ دَدِ
عَدَوْلِيَّةٍ أو مِن سَفِينِ ابنِ يَامِنٍ　　يَجُورُ بِهَا المَلاَّحُ طَوْراً وَيَعْتَدِي (٣٥)

وقول المرقش الأكبر :

لِمنِ الظَّعنُ بالضُّحَى طَافِيَاتٌ　　شبِهْهُا الدَّوْمُ أو خَلايا سَفِينِ [٣٧]

وليس قول أبي داود الإيادي ببعيد عنها :

هَل تَرىَ مِنْ ظَعائنٍ بَاكِراتٍ　　كَالعَدَوْ لـيِّ سَـيرُهُنَّ انقِحـامُ [٣٨]

وقد يقوم التناص على أساس من (الإحالة الكليـة) (علـى معنـى أن الخطاب الشعري لا يمتص مفردة او تركيباً ، أو آية بعينها ، بـل يعتمـد علـى التعامل مع إشارة لغوية تحيل إلى النص السابق لأنها تختص به ، ولا يمنع هذا أن يكون للدال الإشاري وجود في الصياغة) التي تشكل منهـا الـنص الغائـب [٣٩].ومن هذا مثلاً قول النونية :

١٣-وَمِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيـبٍ　　كَلَوْنِ العَاجِ ، لَيْسَ بِذِي غُضُـونِ

حيث استدعى النص صوراً تولدت من ثنايا صور مفرقة من شعر امـرئ القيس ، فصورة الذهب المتلألئ على الصدر فـي الشـطر الأول مـن البيـت يستدعي قول امرئ القيس :

كَأَنَّ عَلَىَ لَبَاتِها جَمْرَ مُصْطَلٍ　　أَصَابَ غَضَى جَذْلاً وَكُفَّ بِأَجْذَالِ [٤٠]

وصورة البشرة المصقولة الناعمة يستدعي قول امرئ القيس الآخر :

مُهَفْهَفَـةٌ بَيْضَـاءُ غَيـرُ مُفَاضَـةٍ　　تَرَائِبُهَـا مَصْـقُولَةٌ كَالسَّـجَنْجَلِ [٤١]

وقد تتداخل صور التعالق النصي في بعض أبيات النونية فيتعلق بمفردة تستدعي جملة من النصوص، وقد يجوز النظر إليه على أساس من الإحالة الكلية كما في البيت السالف ومن ذلك قوله :

فسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوثٍ　　عُذَافِرةٍ ، كمِطرَقَةِ القُيُونِ

فلو نظرت إلى البيت مفردة مفردة أوجب ذلك استدعاء نصوص جرت فيها مثل تلك المفردات . فحديثه عن (تسليه الهموم بركوب الناقة) يستدعي قول عمرو بن قميئة :

وكُنْتُ إذَا الهُمُومُ تَضَيَّفَتْنِي　　قَرَبْتُ الهَمَّ أهْوَجَ دَوْسَرِياً[٤٢]

ومثله قول عبيد بن الأبرص:

وقَدْ أسَلِّي هُمُومِي حِيْنَ تَحضُرُنِي　　بِجَسْرَةٍ كَعَلاةِ القَيْنِ شِمْلَالِ[٤٣]

وعلاة القين تتتراسل مع مطرقة القيون في المستوى الدلالي . وقريب من ذلك قول امرئ القيس :

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ　　ذَمُولٍ إذَا صَامَ النَّهَارُ وهَجَّراً [٤٤]

وإذا تركت ذلك ونظرت إلى وصف الناقة بـ (ذات لوث) و(عذافرة) وجدت نفسك تستدعي أبياتاً من نصوص أخرى منها مثلاً قول امرئ القيس:

وخَرْقٍ بَعِيدٍ قَدْ قَطَعْتُ نِيَاطَهُ　　عَلَى ذَاتِ لَوثٍ سَهْوَةِ المَشْيِ مِذْعَانِ[٤٦]

وقريب منه قول بشر بن أبي خازم :

وَخَرْقٍ قَدْ قَطَعْتُ بِـذَاتِ لَـوثٍ　　أَمُـونٍ مَـا تَشَـكَّى مَـن جِـراحِ (٤٦)

وليس قول الأعشى ببعيد عن ذلك ، وهو :

وَقَدْ أَقْرِي الهُمُومَ إذا اعْتَرَتْني　　عَـذَافِرةً مُغَبَّـرَةً عُقَامـاً(٤٧)

ولك أن تعد كل ذلك صورة من صور الإحالة الكلية التي يتشكل منها النص الجديد. وهو عندي أولى .

هذا التفاعل النّصي على ذلك النحو الموصوف يشي بمدى الجهد الإبداعي الذي كابده (الشاعر) حتى يشكل نصّه ، ويحكم بناءه ومعماره ، ولعل هذا كان واحداً من بواعث أخرى دفعت أبا عمرو بن العلاء إلى قول ما قال . لكنني ادع هذا لأنظر في الظاهرة الثانية من الظواهر البارزة على المستوى اللغوي للنص وأعني بها :

ب. توزع الضمائر في النص : بلغ عدد الضمائر المستخدمة في هذا النص مئة وواحداً وعشرين ضميراً موزعة على حالات (التكلم والخطاب والغيبة) وذلك على نحو من التوزيع الآتي:-

تردد استخدام ضمير (المتكلم) خمساً وخمسين مرة منها اثنتا عشرة مرة في الوحدة الأولى ، وعشر مرات في الوحدة الثانية ، وسبع عشرة مرة في الوحدة الثالثة ، وست عشرة مرة في الوحدة الرابعة . وجاء ضمير المخاطب دالاً على المتكلم في بنية التجريد مرة واحدة .

وتردد استخدام ضمير (المخاطبة) خمس مرات في الوحدة الأولى ولا غير، مثلما تردد استخدام ضمير (المخاطب) ست مرات في الوحدة الأخيرة ولا غير.

وتردد استخدام ضمير (الغائبات) للدلالة على (الظعائن) في الوحدة الثانية اثنتا عشرة مرة ، وجاء ضمير (الغائبة) مرتين في الوحدة إياها . في حين تردد ضمير (الغائبة) للدلالة على الناقة في الوحدة الثالثة أربعاً وثلاثين مرة .

يدل الإحصاء العددي على أن ضمير (الغيبة) لم يستخدم في الوحدتين الأولى والأخيرة ، في حين تجلى ضميرا (التكلم) (والخطاب) . وغاب ضمير الخطاب من الوحدتين الثانية والثالثة في حين تجلى ضميرا (التكلم والغيبة) .

فالاستخدام قائم على نوع من التناسب إن جاز القول ، هذا أمر ، والأمر الآخر – وله دلالته – أن عدد المرات التي تردد فيها ضمير المتكلم في الوحدة الأولى يمثل ضعفي عدد المرات التي تردد فيها ضمير المخاطبة . ويفوق عدد المرات التي تردد فيها ضمير المتكلم في الوحدة الأخيرة ثلثي عدد المرات التي تردد فيها ضمير المخاطب، مما يدل على طغيان حضور المتكلم في بنية المواجهة مع الآخر ، فيتعالى ويتمدد حتى يبدو حضور (المخاطب) محدوداً . يقابل هذا الحال حال آخر وهو أن عدد المرات التي ترد فيها ضمير (الغائبة) مفرداً أو جمعاً في الوحدة الثانية يساوي ضعف عدد المرات التي تردد فيها ضمير المتكلم . وعدد المرات التي تردد فيها ضمير (الغائبة) في الوحدة الثالثة هو ضعف عدد المرات التي تردد فيها ضمير (المتكلم) . وهذا يدل على أن المتكلم يتضاءل حين يعمد إلى الحديث عن الآخر الغائب حتى يبلغ مستوى حضوره في النص نصف حضور الغائب ذكراً أو أنثى ، إنساناً ، أو حيواناً . ولهذا صلة بجوهر التجربة التي انبثق منها النص .

توزع الضمائر على ذلك النحو يفضي بنا إلى الحديث عن طبيعة العلاقة بين :

أ- المتكلم والمخاطب　　ب- المتكلم والغائب.

وبمراجعة النص نتبين أن العلاقة بين (المتكلم) و (المخاطب) هي علاقة توتر وسخط وضيق ، تتعالى رغبات (المتكلم) صارخة بالتحدي والتمرد والتهيؤ للمنافحة عن الذات ومجالدة رغبات الآخر في السيطرة عليه . وهي على حالة تقابل ضدي مع العلاقة الناشئة بين (المتكلم) و (الغائب) فهي علاقة انسجام ورضا. تحضر (الذات) ، ويغيب الآخر ، لكنه لا يتلاشى فله حضوره وإن بدا (شيئاً) يصفه المتكلم ويخبر عنه بما يرضيه ويشبع في داخله رغبات السيطرة على الكون والانفراد به ، فإنه لا يخليه من أثر إيجابي عليه. وفي هذا توكيد على أن استخدام الضمائر في النص قائم على نوع من التناسب الذي يتماهى مع طبيعة التجربة التي انتجت النص مما يشي بشيء من التناغم والانسجام في طرائق تشكيله وأساليب صناعته .

ج. انتفاء الغرض / وتلاحم البناء المركب:

درج الدرس القديم على قراءة نصوص الشعر في العصر الجاهلي في إطار المقولات الدلالية الكلية ، وهي ما عرفت (بمقولة الأغراض) من غزل ووصف وهجاء ومديح وعتاب ورثاء... وما إلى ذلك . وهي مقولات لا تنبع من صميم العملية الإبداعية لأن الشاعر لا ينظم في غرض ، ولكنه يجلو تجربة ، ويعين موقفاً ، متوسلاً لأداء ذلك بجملة من الرموز الدالة ، وطرائق التشكيل المتنوعة . ومن هنا يختلف تقويم النص حين ننظر إليه على أنه (تجربة) متكاملة متناغمة متلاحمة الأبعاد عن تقويمه في ضوء مقولة الأغراض هذه . فهي أولاً تسهم - بطرائق تناولها عندهم - إلى تمزيع كيان القصيدة بدداً ، فتستقل أبيات (الغزل) عن أجزاء القصيدة لتنضم إلى أشباهها ، وتجمع أبيات

(الوصف) إلى نظائرها ، وتلك الأشباه والنظائر موجودة في كيان قصائد أخرى ، و هكذا يكون (الغرض) جامعاً ، وليس الجامعُ (الموقفَ) المبثوثَ في ثنايا النص، ولا رؤية العالم فيه . وتناول القصيدة على ذلك النحو يفضي إلى إلغاء حضور (الذات المتكلم في النص) عنه ، وإلى فصلها عن [(الموضوع) الشعري بوصفه (محمولها) الذي يتسع لرؤياها] (٤٨).

وهي ثانياً تقصّر عن استكناه النص ، والكشف عن مغاليقه، وتبيان خصائصه الأسلوبية. وإلى قريب من هذا أشار الدكتور لطفي عبدالبديع بقوله : (والذين يلهجون بالأغراض الشعرية التي جرى عليها نقاد الشعر من القدامي والمحدثين ويجعلونها وكدهم في كل بحث له تعلق بالشعر لا يكادون يرون في القصيدة سوى طرف من مذهب العرب في الفخر بالوفاء والنجدة ما إليهما ، مهد له الشاعر بالنسيب وتأدى من بعد ذلك إلى الخمر ومجلسها والناقة وصفتها أما ما وراء ذلك من غريض السارية والنطاف والجنازة التي لم ترفع ، والحياة التي ترى وتسمع وغيرها من المعاني المتقابلة والكائنات المتباينة فلا مسوغ لها عند من يذهبون هذا المذهب سوى أنها من قبيل الاستطراد والوثب بين المعاني إن جاز أن هذا أومثله مسوغ) (٤٩) وما علة هذا إلا الأخذ بمقولة الأغراض والقول بها عند علماء العرب الأوائل وكثير من علمائهم الأواخر . فهل في نونية المثقب (أغراض شعرية) تتلون أشتاتاً وتتعدد موضوعات ؟! أوهي تجربة واحدة يجلوها النص في بناء يتسم بالتناغم والتلاحم والانسجام ؟

أما في عبارة موجزة فتقول إنه ليس في القصيدة غرض من أغراض الشعر التي يتحدث عنها القائلون بمقولة الأغراض، ولكنها تشتمل على تجربة نفسية ، وتجلو موقف (الذات المتكلمة في النص) من (الآخر) ، وهي تتوسل لجلاء ذلك بجملة من الرموز التي تتلاحم منسجمة ، وتتناغم متسقة فيما بينها ، فتغدو (فاطمة وعمرو) رمزاً للجحيم الذي يمثله وجود (الآخر) في حضرة

(الذات) ، وتتراءى (الظعائن والناقة) رمزاً لصورة (الآخر) كما تتشهّاه (الذات) وترغب في السيطرة عليه.

ومن هنا يتسم بناء النص بالتركيب . وإنما جاءته تلك الصفة من جهة تعقد التجربة وتداخل أبعادها ، وليس من جهة تعدد الأغراض فيها .

ويمكننا أن نتبين وحدة النص وانسجام أجزائه على نحو من الوصف الآتي . فآخر الوحدة الأولى الدال على الانفصال تناغم مع ما في مفتتح الوحدة الثانية من دلالات الانفصال. ويتلاقى ما في ثنايا الوحدة الثانية من تواصل والتحام بين الذات المتكلمة والظعائن متراسلاً مع ما في الوحدة الثالثة من اقتران حميم بين (الذات المتكلمة) ، والناقة ، ويكون ما في ختام القصيدة من انقطاع وابتتات صلات متناغماً مع ما في الوحدة الأولى من تلك الدلالات. وفي هذا ما ينفي عن القصيدة صفة التفكك وتخلخل البناء، وتتجلى للناظرين كياناً واحداً متناغماً متلاحماً في اتساق وانسجام .

٤)　في إيقاع النص : للإيقاع في النص الشعري حضوره الذي لا يتكامل كيانه إلا به ولا تستوي لعناصره الأخرى بنيه دونه وما عليك من صفته أخارجياً كان أم داخلياً أم معنوياً تلاوياً يتأطر في بني كالتشريع والتشعيب وما إلى ذلك ؟! ومن هنا اهتم بجلائه في النص أقديماً كان النص أم حديثاً المنشغلون بتحليله من العلماء ، ولم يره أحد منهم أمراً زائداً يمكن الاستغناء عنه . وفي ذلك مدعاة لأن ننظر في إيقاع (النونية) ما أسعفت الطاقة، وأمكنت القدرة .

وسأكتفي بالحديث عن الإيقاع – هنا – من جهة صفته الكمية ، وهو حديث يلج به الآخرون إلى دائرة (العروض) ، وهو علم جمد في إطار الكشف عن صحيح الشعر من منكسره كما يقول علماؤه العارفون به ، وفي هذا إفراغه من صفته كونه أداة نقدية تسهم في جلاء التجربة ، وهو ما نحاول به (ملكاً) أو

(نموت فنعذر) كما قال امرؤ القيس من قبل . على أن في الدارسين من وقف بنظره فيه على كونه وسيلة لاستدعاء صيغ الكلام ولا غير . وهو رأي له وجاهته ، لكنه ليس بمانع من أن نحاول منح (العروض) دفقة نقدية تمكنه من الإسهام في إبراز التجربة في بعدها الإيقاعي ، فتتغير طرائق تناوله ومعاجلته لتغاير الغايات من استخدامه في التحليل .

والقصيدة منظومة في (بحر الوافر) ، وهو من البحور الطويلة – يتكون من ستة وعشرين مقطعاً – ، وتشكله ثلاث تفعيلات أساسية تتوالى في شطريه على نسق خاص . وقد تنوع تشكيل التفعيلات على حسب استخدام النص لها على النحو التالي:

١- مفاعلتن : ل – ل ل – تكررت ١١٧ مرة

٢- مفاعلْتن : ل – – – تكررت ٥٩ ، مرة .

٣- مفاعلْ (فعولن) ل – – تكررت ٨٨ ، مرة.

وهنا تتوالى (الأوتاد) و (الأسباب) على صورة تقابلية من حيث السرعة والبطء بما يتماهى مع جدلية العلاقات في متن النص . وينتج عن ذلك التوالي تحولات في النغم بين (الجهارة) و(الهمس) ، (الحدة) ، و(الجلال) ، (الصخب) و(السجو) .

ولقد توزعت التفعيلات الثلاث أعلاه على عدد من السلاسل العروضية شكلها التناغم بين (الوحدة الوزنية)- وهي هنا التفعيلة – واللغة . فكان لنا من ذلك :-

١- مفاعلتن مفاعلتن فعولن (تكررت ٣٦ مرة في القصيدة كاملة) .

ل – ل ل – / ل- ل ل – / ل – –

٢- مفاعلتن مفاعلتن فعولن (تكررت ١٠ مرات في القصيدة كاملة).

ل – ل ل – / ل – – – / ل --

٣- مفاعلتن مفاعلتن فعولن (تكررت ٣٥ مرة في القصيدة كاملة) .

ل – – – / ل – ل ل – / ل – –

٤- مفاعلتن مفاعلتن فعولن (تكررت ٧ مرات في القصيدة كاملة) .

ل – – – / ل – – – / ل – –

وكان توزع هذه السلاسل في كل وحدة من وحدات النص على النحو الآتي:-

أ- الوحدة الأولى :

تكررت السلسلة العروضية (ل – ل ل – / ل – ل ل –/ ل – –) خمس مرات

والسلسلة العروضية (ل – ل ل / ل – – – / ل – –) مرتين

والسلسلة العروضية (ل – – – / ل– ل ل –/ ل – –) مرة واحدة .

ب- الوحدة الثانية :

تكررت السلسلة العروضية (ل – ل ل – / ل – ل ل – / ل – –) خمس عشرة مرة ،

والسلسلة العروضية (ل – ل ل – / ل – – – / ل – –) مرتين .

والسلسة العروضية (ل - - - / ل - ل ل - / ل - -) إحدى عشر مرة .

ج - الوحدة الثالثة :

تكررت السلسة العروضية (ل - ل ل -/ ل - ل ل -/ ل - -) ست عشرة مرة ،

والسلسلة العروضية (ل - ل ل - / ل - - - / ل - -) أربع مرات ،

والسلسلة العروضية (ل - - - / ل- ل ل -/ ل - -) ثماني عشرة مرة ،

والسلسلة العروضية (ل - - - / ل- - - / ل - -) أربع مرات .

د- الوحدة الرابعة :

تكررت السلسلة العروضية (ل - ل ل - / ل - - - / ل - -) مرتين،

والسلسلة العروضية (ل - - - / ل- ل ل - / ل - -) خمس مرات ،

والسلسلة العروضية (ل - - - / ل - - -/ ل - -) ثلاث مرات .

هذا الإحصاء العددي ذو دلالة على طرائق تشكل الإيقاع الخارجي في النونية ، يجلوه التحليل الآتي :

١. تتشكل الأبيات من سلسلتين عروضيتين متباينتين . وقلّ أن يجيء البيت مكوناً من سلسلة عروضية واحدة . وفي هذا إحضاب لإيقاع النص .

٢. تبلغ الوحدة الثالثة قمة الاستخدام العروضي من حيث المدى ، وهذا يتماهى مع رغبة الذات في جلاء صورة الناقة التي هي معادل موضوعي لها . تتلوها الوحدة الثانية ، حيث رغبت الذات في الاتصال بالآخرين وفق

شروطها وتصورها لمعنى (الوجود مع الآخرين). وكلتا الوحدتين تجلوان ذلك الاتصال دلالياً على النحو الذي سلف ذكره .

٣. تتماثل الوحدتان الأولى والرابعة من حيث المدى والدلالة ، فكلتاهما تجلوان دلالة الانقطاع والانفصال . وكلتاهما تتشكلان من سلاسل عروضية متماثلة.

٤. يستقر الإيقاع – على المستوى الرأسي – في عروض الأبيات ، وضربها أما حشو صدورها وأعجازها فالإيقاع متجدد متنوع متحول ، فتارة يجيء على الأصل ، وتارة ينزاح عنه باستخدام (العصب) . ولقد تسبق (الصحيحةُ) (المعصوبةَ) ، وقد تتأخر عنها، وقد تستقل (المعصوبة) بحشو البيت كاملاً أو ببعض أشطاره.

وقد جرت القافية في الأبيات مردفة (بالواو) و (الياء) متواليتين ، وإن غلب استخدام (الياء) ردفاً تكرر واحدة وثلاثين مرة – على استخدام (الواو) ردفاً – تكرر ثلاث عشرة مرة.

وجاء رويها على النون المكسورة (ني) . وهو رويّ يسمح بتشكله اللغوي ذاك لضمير المتكلم المفرد أن يتعالى حضوره في موضع القافية . وفي هذا مقابلة مع صنيع عمرو بن كثلوم في نونيته المشهورة ، فقد عمد إلى استخدام النون المفتوحة(نا) روياً للقصيدة ، وهو تشكل لغوي يأذن لضمير المتكلمين أن يسطع نوره في موضع القافية .

ولهذا التشكيل اللغوي لحرفي الروي في القصيدتين صلة بطبائع الذاتين المتكلمين في كلا النصين . ففي حين حرصت الذات المتكلمة في نونية المثقب العبدي على الجهر بحضورها إحساساً منها بتضخم (الأنا) في أعماقها ، تدثرت الذات المتكلمة في نونية عمرو بن كثلوم بالجماعة واحتمت بهم إحساساً منها بتضاؤل (الأنا) وتعرضه للأخطار المحدقة بها من كل صوب . أو لم يقل إنها

قتلت (عمرو بن هند) ملك المناذرة العظيم ؟ فذاك من هذا ، وتأمل ، ثم عد معي إلى صلة (ضمير المتكلم) (بحرف الروي) في نونية المثقب فسنجد معاً أنه تكرر في موضع القافية (حرف خروج) إحدى عشرة مرة . منها أربع مرات في الوحدة الأولى (متعيني / دوني / يميني / يحتويني) ، ومثلها أربع مرات في الوحدة الأخيرة (سميني / تتقيني / يليني / يبتغيني) ، وجاء مرتين في الوحدة الثانية (جبيني / قروني) ، ومرة واحدة في الوحدة الثالثة (يميني) .

وهذا يتراسل مع ما جرى في الوحدتين الأولى والأخيرة من إعلان عن حضور الذات المتكلمة وتعالي صوتها في مقابل خفوت حضورها في الوحدتين الثانية والثالثة ، وسطوع حضور الآخر متمثلاً في الظعائن والناقة .

ظهور ضمير المتكلم في موضع القافية يزيد من توكيد حضورها على مستوى النص، لأن حرف الروي هو آخر صوت تتلقاه الأذن ثم يجئ الضمير لاحقاً بها مما يشد من انتباه المتلقي ويلفته إلى حضور الذات في كل موضع من النص . ولهذا دلالته .

يتصل بهذا ما يمكن أن نلحقه به من ظهور تراسل بين الوحدة الوزنية واللغة . والمقصود بها أن تستقل (المفردة) بالتفعيلة من دون أن تشركها فيها مفردة أخرى . وقد جرى ذلك التراسل في موضعين أولهما : موضع القافية حيث جاءت مفردات متراسلة مع تفعيلة (فعولن ل - -) بلغ عددها أربع عشرة مفردة ، وهي(تبيني / سفين / غضون / جبيني / قروني / معين / دهين قليلة اللبن / دهين مدهونة / بطين / يقيني / يميني / سيني / يليني).

وثانيهما : في مواضع من (حشو) الأبيات ، وقد جاءت المفردات وعددها تسع عشرة مفردة متراسلة مع تفعيلات الحشو على النحو الآتي :

منها ما جاء متراسلاً مع تفعيلة (ل - ل ل -) مثل (تخالفني / بتلهية / لهاجرة / عذافرة/ ونمرقة) . ومنها ما جاء متراسلاً مع تفعيلة (ل - -)

وذلك في موضع عروض البيت ، مثل (شمالي / ضبيب / تريب / سهامي / عليها / سناماً / يداها / تغني / فتامت / لجام / نساها / أتتني / بحق) ، ومنها ما جاء متراسلاً مع تفعيلة (ل - - -) مثل (كغزلان) .

هذا التراسل بين الوحدة الوزنية واللغة يمثل خرقاً لأصل تشكيل إيقاع النص من حيث أن المفردات التي تكونه تتوزع أصواتها على عدد التفعيلات متداخلة ، فقل أن تستقل مفردة بتفعيلة إلا فيما ندر ، ومن هنا يظهر انزياحها عن الأصل .

يتصل بهذا ما اتسمت به البنية الإيقاعية لأشطار الأبيات من جهة السبك، ولنا أن نصفه بالجزالة والتماسك والالتحام بحيث تجري الأشطار مستقلة صدورها عن أعجازها ، فيمثل كل شطر جملة مفيدة ومبينة ، وقل أن تحوج إلى الشطر الثاني لإدراك معناها ، وذلك لاشتمال كل شطر على جملة متلاحمة بنية ومتناغمة دلالة . لكنك لا تعدم مظان في النص انزاحت عن ذلك وجرت في بنية (التشعيب) كما في قوله :-

وَمِنْ ذَهَبٍ يُلوُح عَلَى تَرِيْبٍ كَلَوْنِ العَاجِ ، لَيْسَ بِذِيْ غُضُونِ

فإن أول الشطر الثاني متصل دلالياً بآخر الشطر الأول ، ، ولا يستقيم معناه إلا باتصاله به ، ثم تجيء الجملة الثانية لاحقة به . وعلى ذلك يمكن أن نكتب البيت على نحو آخر:

ومن ذهب يلوح على تريب كلون العاج .

ليس بذي غضون.

ومثل ذلك قوله :

وقس عليه قوله وهو أوضح دلالة على المقام :

٢٩- فَألقَيْتُ الزِّمَامَ لَها فَتَامَتْ　　لَعَادتِها مِنَ السَّدَفِ المُبِينِ

.... وهكذا .

وقد جرى التصريع في مفتتح القصيدة، كما تكرر مرتين، أولاهما في البيت الرابع منها، وثانيتهما في البيت الخامس والثلاثين . ولا يخفى أن للتصريع يداً في منح القصيدة جرساً ظاهراً لا تخطئه الأذن .

على أني أود الإشارة إلى أن مكونات الإيقاع عامة ، وتجلياته منها في هذا النص خاصة ، كثير غير ما قد سلف لكنني ادعها مكتفياً بما قد جرت الإشارة إليه والدلالة عليه لأخلص إلى :

٥) بنية الصورة الفنية في النص :

وللصورة في كتب النقد الأدبي الحديث تعريفات أشتات تنظر في مظانها،[٥١] أما عندي فالصورة الفنية هي [٥٢] تشكيل لغوي يعمد فيه النص إلى تجسيد المعاني المجردة في هيئة ماثلة تعاينها الباصرة . ومن هنا نصفه (بالمرئي) في مقابل (المسموع) الذي يتصل بالإيقاع .

وقد يتجلى ذلك التشكيل اللغوي في بنى بيانية ، وقد ينساب حراً لا يتأطر في بنية مخصوصة . ولنا أن نسمي الأولى بالصورة البيانية ، ولنا أن نسمي الثانية بالصورة الحرة . ولكل واحدة منهما طرائق في التشكيل والبناء بما يميز بعضها من بعض . فالصورة البيانية ذات بنى متنوعة بسبب من تنوع العلاقات التي تشف عنها كل بنية من بناها . فقد تكون (تشبيهية) إذا عبرت عن علاقة مشابهة ، وقد تكون (استعارية) إذا عبرت عن علاقتي مماثلة أو مماهاة ، وقد تكون (كنائية) إذا عبرت عن علاقة لزوم . وقد تبدو للعين بسيطة في بنيتها ،

وقد تتراءى معقدة مركبة ، ومن هنا يأتي التفاوت فيما بينها عمقاً وسطحاً ، قرباً وبعداً ، بساطة وتركيباً . وتتحكم طبيعة العلاقات التي تشف عنها بنية الصورة البيانية في تقسيمها أنواعاً . فالصورة التشبيهية تتكون من ثلاث بنى أساسية هي :

١- بنية التشبيه المفصل ٢- بنية التشبيه المجمل ٣- بنية التشبيه المؤكد.

وجميع تلك البنى تمنح علاقة واحدة وهي علاقة المشابهة . وتسهم (أداة التشبيه) و(وجه الشبه) في توليد تلك العلاقة وإنتاجها .

أما الصورة الاستعارية فتتكون من بنى أخرى ، وتتنوع علاقاتها لتنوع بناها ، فنجد:

١- بنية التشبيه البليغ ٢- بنية الاستعارة التصريحية . على أن (المستعار له) يضمر في هذه البنية على مستوى المقولة اللغوية وإن تجلي في مرحلة التفكير والإحساس ، ومن هنا مست الحاجة إلى (قرينة) تجلوه ، وتحدده وتمكن من الدلالة عليه .

وقد أفضى التقارب بين هاتين البنيتين إلى حصرهما في علاقة واحدة هي علاقة المماثلة . وهو مالا نجده في البنية الثالثة وهي (بنية الاستعارة المكنية) التي تشتمل على ثلاثة عناصر هي (المستعار له والمستعار منه والمستعار) . لكن (المستعار منه) يغيب فيها ، ويستعاض عنه ببعض شيء فيه او منه ، ويكون هو (المستعار) ، ويتجلى على سطح المقولة اللغوية ، وبذلك تبدو العبارة في الاستعارة المكنية منقولة عن أصلها ومزروعة في سياق آخر . وتمنح هذه البنية علاقة التماهي .

أما الصورة الكنائية فتولد علاقة لزوم ، ولها بنية واحدة يجسدها وجود (دال) يحيل على (مدلول مرجعي) يتولد منه (مدلول إيحائي) . على أن المدلول

الأول يوغل في الغياب بسبب من عدم القصد إليه ، أما المدلول الثاني فيتجلى في الحضور كونه المقصود من الكلام.

وهذا النوع من الصورة الفنية هو أكثر أنواعها شيوعاً في الشعر قديمه وحديثه ، لكن مخيلة الشعراء أعمق من أن تحد ، وأوسع من أن تحصر ، فيجلو لك النص بسبب من ذلك في مواضع منه صوراً تنساب حرة لا تتقيد ببنية ، فتتعدد عناصرها من دون أن يشملها إطار واحد ، ولذلك لا تتكرر ، غير أنها لا تبعد أن تكون في هيئة واحدة من الأشكال الآتية:

أما أن تكون (لوحة) ، أو أن تكون (لقطة) ، أو أن تكون (مشهداً) [٥٣] وهذه المصطلحات الثالثة مقتبسة من ثلاثة فنون أشتات هي (الرسم) و (السينما) و(المسرح) أو (فنّ التمثيل) خاصة . وأحسب أن اقتراض المصطلحات مشروع ما دامت الغاية الكشف عن مستغلقات النص ، وبيان أسراره ، وجلاء مظان الجمال فيه .

ولكل من هذه الأشكال خصائصه التكوينية ، وبذا نكون بمنجاة من الخلط بينها فتتميز (اللوحة) بالجمود والوصفية وثبات الصورة عند حد مكاني وزماني لا تتجاوزه ، أما (اللقطة) فتتميز بالحركة والتجدد واتساع حدود الصورة في إطاري الزمان والمكان ، ولقد تتسع وتتمدد فتمتلئ بالصوت فتصبح (مشهداً) يتجاوز حالة الصمت الشائعة في مجال (الصورة / اللقطة). و(المشهد) يتجاوز حد المناجاة والبث الوجداني الهامس أو الضاج إلى حد المحاورة وتقبل حالات من (الدرامية) في مفهومها المسرحي [٥٤].

هذا إطار منهجي اتكئ عليه في تحليل أشكال بناء الصورة الفنية في نونية المثقب العبدي.

وقد جاءت الصورة في النص بيانية مثلما جاءت حرة ، وتنوعت أشكالها وتعددت بناها .

ومن الصور البيانية ما جرى على بنية الصورة التشبيهية ، وهي بنية غالبة على تشكيل الصور في النص – بلغ عددها اثنتي عشرة صورة – . وهو ينوع بناءها، فيجى بها على نحو من الترتيب الآتي :-

أداة + مشبه + مشبه به

كما في قوله :

٧-..... كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ

٢٣- كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثُّفِنَاتِ مِنْها مُعَرَّسُ بَاكِراتِ الوِرْدِ جُوْنِ

..... وصورة (كان) في القصيدة غالبة على بنى الصورة التشبيهية ، وهي تفضي باستخدامها إلى وسم الصورة (بالتخييل والافتراض) مما يشي بمباعدة بين (المشبه) و(المشبه به) يقربها استخدام الأداة (كأن) .

ولقد يبنى الصورة على نحو من الترتيب الآتي :-

مشبه + أداة + مشبه به

كما في قوله :

وَهُنَّ عَلَى الرَّجائِزِ وَاكِنَاتٌ قَوَافِلُ كُلِّ أَشْجَعَ مُسْتَكِينِ

١٠- كَغِزْلانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ تَنُوشُ الدَّانِياتِ مِنَ الغُصُونِ

وهنا يضمر (المشبه) لأنه ذكر في بيت سالف ، ثم تجيء الأداة والمشبه به في بيت لاحق ، مما يلج بهما في دائرة (التضمين) العروضي . وقد عده الأولون عيباً ، وليس بذلك، وإنما هو نوع من (الإرجاء) يبعث التشويق في نفس المتلقي . ويهيؤه لاستقبال الصورة بعد انتظار. وقد يتراءى (المشبه)

مستخلصاً من ثنايا جملة تكوّن أحد شطري البيت ، ثم تجئ مكونات الصورة التشبيهية لاحقة لذلك كما في قوله :

وَتَسْمَعُ للذُباب إذَا تَغَنّى　　كَتَغْرِيدِ الحَمَامِ على الوُكُوْنِ

وهنا بشبة صوت احتكاك أنياب الناقة حين تصطك بتغريد الحمام على الوكون. (والمشبه) منتثر في ثنايا الجملة الفعلية التي يستقل بها صدر البيت.

وإن من تلك الصور التشبيهية ما نبع من معطيات البيئة التي اكتفت (الذات) كما في قوله :

٢٦- كَأَنَّ نَفِيَّ مَا تَنفِي يَدَاهَا　　قَذَافُ غَرِيْبَةٍ بِيَدَيْ مُعِينَ

وهي صورة مستلهمة من البيئة الاجتماعية المحيطة (بالذات)، فتراءى الحصى يتطاير من الأرض لوقع خطى الناقة (قذاف غريبة) وهو القشرة التي تعلو (البلح) يقذب بها (الأجير) عند تنقيته إياه.

أما الصورة في قوله :

٣١-كَأَنَّ الكَوْرَ والانْسَاعَ منْهما　　عَلَى قَرْوَاءَ مَاهِرةٍ دَفِينِ

فهنا تقوم (الصفة) بتحديد أبعاد (المشبه به) وهو قوله (قرواء ماهرة دفين) حيث المقصود بها (السفينة)، وتتشكل الصورة من (الناقة) مشبهاً، (وكأن) أداةً و(السفينة) مشبها به. وهي صورة مستلهمة من البيئة البحرية ويتصل بها شيء من عالم الصناعة .ولها أشباهها في النص .

على أن من الصور ما تمتزج فيها ينابيع الصورة كما في قوله :

١٣- وَمِن ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيبٍ　　كَلَوْنِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ

وهنا يختلط (الطبيعي) (بالمصنوع) فنتشكل منهما الصورة علي حسب طرائق بنى الصورة التشبيهية في التشكيل

بيد أن غلبة الصورة التشبيهية - وهي أولى درجات الشعرية التخييل - قد وسم الصورة في النص بالبساطة في البناء ،والسذاجة في التشكيل ، ومنحت (الوظيفة الإعلامية) جهارة فخبت (شعرية) الصورة وصار الوضوح الدلالي صفة لازبة لها مما أمكن (المتلقي) من تجاوز دائرة (العتمة)التي يتسم بها بناء الصورة حين يعمق خيال منشئها وتترامى أفاقه .

أتراه لهذا عمد النص في بعض مظانه إلى مزج بنية الصورة التشبيهية ببنية الصورة الكنائية ، وهو ما يمكن آن يتراء أه المتلقي في مثل قول النص:-

٧- وَهُنَ كَذَاك حِينَ قَطَعْنَ فَلْجاً　　كَأَنَّ حَمُولَهُنَ عَلَى سفينِ

حيث تتشكل الصورة من بنية التشبيه المجمل في قوله (كان حمولهن علي سفين). ولك أن تعد نص (الصورة) دالاً تتوالد عنه دلالتان ،أولاهما مرجعية والأخرى إيحائية علي نحو من الشكل آلاتي:-

الدال	دلالة مرجعية	تشبيه الأحداج بالسفن الضخامة
حمولهن علىَ سفين	دلالة إيحائية	

ومن ذلك قوله :

حيث تتناسج من ثنايا الصورة التشبيهية (كمطرقة القيون) بنية صورة كنائية تمنح دلالة إيحائية هي (القوة والصلابة) .

وإن الصور الكنائية في النص ناتجة عن مثل ذلك الامتزاج ، ويغلب عليها منح دلالة إيحائية واحدة هي (الضخامة) كما في قوله :

٣) ـ كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثَّفَنَاتِ مِنْها　　مُعَرَّس بَاكِرَاتِ الوِردِ جُونِ

ويمكن جلاء بنية الصورة علي النحو التي :

الأداة　　المشبه　　المشبه به

كأن　　مواقع الثفنات　　معرس باكرات الوردجون

وهنا تغلب الوظيفة الإعلامية علي سواها . وتتراءى الصورة التشبيهية دالا ينتج دلالتين علي نحو من الشكل الآتي :

الدال .

كأن مواقع الثفنات منها] دلالة مرجعية تشبيه مواقع ثفنات الناقة بمعرس القطا

معرس باكرات الوردجون　　دلالة إيحائية الضخامة .

وقس عليه ما أشبهه وناظره .

تماثل الناتج الدلالي في مثل تلك الصورة دل علي ضمور الطاقة التخييلية علي توليد (المجاز) . ومن هنا لم تتجاوز الصورة الاستعارية في النص حد إنتاج علاقة (المماثلة) إلى حد إنتاج علاقة (المماهاة) وهو ما تولدْ بنية الصورة الاستعارية المكنية فنجد في قوله :

٣- بِتَلْهِيَةٍ أَرِيشُ بِها سِهَامِي

صورة استعارية تتمثل فيها (رغبات) الذات في هيئة (سهام) تطلقها خلف الراحلات من النساء ، وتتجاوز بها القاطنات منهن . وقد عمد النص إلى الجمع بين تجريد وترشيح في آن . ولعل لذلك يداً في إخصاب الصورة على بساطتها في البناء .

على أن النص قد استعاض عن تشكيل الصورة بيانية بتشكلها (حرة) فتراءت على أشتات ، منها ما جاء على هيئة (اللوحة) حيث تجمد الحركة وتنقطع عن التجدد وتثبت في زمن متقطع وهيئة لا تتغير أو تتحول كما في قوله:

٩ــ وَهُنَّ عَلَى الرِّجَائِزِ وَاكِنَاتٌ　　قَوَاتِلُ كُلَّ أَشْجَعَ مُسْتَكِينِ

وهنا تتراءى (الظعائن) في هيئة الاطمئنان الذي لا يتحول إلى سواه ، وقد انقطع به الزمن ، وانتفت عنه الحركة ، وبدا لوحةً مرسومة على جدار تنهمر في الزمان علي حالها الثابت. أتراه لهذا جاء بناؤها علي أصول الجملة الاسمية ؟ وأن مثلها قوله في وصف (النوق) الرواحل :

٨- يُشَبِّهُنَّ السَّفِينَ ، وَهُنَّ بُخْتٌ　　عُرَاضَاتُ الأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ

فهنا يجسد النص ظهور النوق وعيونها في هيئة لوحة تبرز عرضها وضخامة شكلها، لكنها لا تتجاوز ذلك الى سواه ، مما أبقاها في دائرة الرسم ولا غير . وتلك حال لا تجدها في ما يأتي من صور ينثّها قوله :

٢٥- تَصُكُّ الجَانِبَيْنِ بِمُشْفَرٍ　　لَهُ صَوْتٌ أَبَحُّ مِنَ الرَّنِينِ

٢٧- تَسدُّ بِدَائِمِ الخَطَرَانِ جَثْلٍ　　خَوَايَةَ فَرْجِ مِقلاتٍ دَهِينِ

٣٢ـ يَشُقُّ الماءَ جُؤْجُؤُها، وَتَعْلو　　غَوَارِبَ كُلِّ ذِي حَدَبٍ بَطِينِ

....، وهنا خرجت آلية التصوير من دائرة الرسم لتلج إلى دائرة التجسيد السينمائي ، فتوالت (اللقطات) متنوعة ، يدلك عليها تنوع (الأفعال) (تصك / تسد / يتع....) وانحصار زمنها في (الحاضر المضارع) ، وتجدد أحوالها وهيئاتها مما يخرج بها من حالة السكون والأنقطاع إلى حالة الحركة والتحدد .

على أن مظانَ من النص تبثك صورا في هيئة (اللقطة) تستحيل بعد قليل الى (لوحة) كما في قوله :

١٢ـ أَرَيْنَ مَحَاسِناً ، وَكَنَنَّ أُخْرى　　مِنَ الدِّيبَاجِ وَالبَشَرِ المَصُونِ

ففي صدر البيت (لقطة) يدل تجدد الأفعال فيها وتنوعها على تجدد الحركة وتنوعها لكنها تنقطع في عجز البيت فاستحالت (لوحة) ، ولها وظيفتها في النص من جهة الدلالة على ثبات (الحسن) ومرائي الجمال في تلك الظعائن على حاله فلا يستحيل إلى سواه .

والنص يرقى بالصورة الحرة حين يعمد إلى (المشهد) هيئةً يبني عليها بعض تشكلاته التصويرية كما في قوله :

٣٤- إِذَا مَا قُمْتُ أُرحِلُهَا بِلَيْلٍ　　تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ

٣٥- تَقُول إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي　　أَهَذَا دِينُهُ أَبَداً وَدِينِي؟

٣٦- أَكُلَّ الدَّهرِ حِلٌّ وَارْتِحَالٌ　　أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي؟

حيث يتخلى (الراوي) عن (العرض) ويدع (للشخصية) – وهي هنا الناقة – أن تصف لنا ما تكابد وتعاني في صورة (مونوموج) هو في أصله بعض بناء (المشهد) التمثيلي.

وهنا تجري الجملة علي أصولها اللغوية ما جاء الكلام وصفيا ، لكنها تتحول عن تلك الأصول وتنزاح ما أضطرب الوجدان ، واشتعل القلب بالخفقان ، أثراه لهذا توالى أسلوب الاستفهام بعد تلك الأهة الحزينة (أهذا دينهُ أبداً ودِيني؟ أكل الدهر حل وارتحال ؟ أما يبقى على وما يقيني ؟) وفي تكراره وتواليه دلالة علي التوتر، وهو يتلاءم مع حال (الدرامية) التي تتضمنها هيئة (المشهد) في بناء الصورة الحرّة.

وإذا نحن أدركنا عمق الصلة _ وهي داخلية منبثقة من صميم نسيج النص وطرائق بنائه – بين هيئة المشهد في هذا الموضع من القصيدة ، وهيئته في الوحدتين الأولى والأخيرة ، حيث يتعالى صوت (المتكلم) في النص ضاجا وصاخبا ، تتدفق أوامره ونواهيه على الآخرين في هيئة (خطاب) تصبّ حممه على مخاطب يستحيل _ كما اشتهى النص _ إلى آذان تسمع من دون أن تقوى على المجابهة والمنافحة والرد ، وتكتفي بتلقي طلقات (المتكلم) دون دفاع ، وما تجلى في البيتين الأخيرين من القصيدة ، وهما :

٤٣- وَمَا أدْرِي إذَا يَمَّمْتُ أمراً　　أُرِيدُ الخَيْرَ أيُّهما يَلِيني

٤٤- أ ألخيرُ الذي أنا أبْتَغِيْهِ　　أمِ الشَّرّ الّذِي هُوَ يَبْتَغِيني

من منولوج يدل على حيرة ، مبعثها الإحساس بالانعزال عن الآخـرين ، وعلى قلق نابع من عدم إشباع حاجة النفس إلى الآمن ، فتمثل في صورة حوار داخلي تجتره الذات في صمت ، وفي عدد من الجمل الاستفهامية تلج بالصـورة في دائرة (المشهد) ، تبين لنا ما تتسم به هذه القصيدة من تناغم وانسجام في بنائها وطرائق تشكلها ، وفي هذه صورة من صور إحكام النسيج وإجادة البناء . أفتراه لهذا قال عنها أبو عمرو بن العلاء ما قال مما سلف ذكـره ؟ إن للأوائـل إحساسا عظيما بالكلام وأساليبه بناءً وتشكيلا ، لكنهم لم يحيطوا به صفة . ولعلّ في مناهج الدرس الحديث ما يصل بين إحساسهم باللغة، وأسـاليب استكشـاف طرائق تشكلها وبنائها.وهو ما سعت إليه هذه القراءة قدر المستطاع .

الحـــواشـــي :

١) أما اسمه فهو عائذ بن محصن ، وفيه اختلاف ، على أنهم أجمعوا علـــى لقبه وهو (المثقب العبدي) . وأرجعوا الصفة (المثقب) إلـــى قولـــه فـــي (النونية) :

ظهرن بكلة وســـدلن رقمـــاً　　وثقبن الوصاوص للعيـــون

وتلك عادة درج عليها رواة الشعر القديم ، وهي أن يتشقوا مـــن شـــعر الشاعر صفة يعرفونه بها .

وأما (العبدي) فنسبة إلى عبدالقيس، وهي بعض قبيلة ربيعة ، وقد سكنت في البحرين.

والقيس اسم إله عبدوه في جاهليتهم ، ومن هنا انتسابهم إليه . ومثلـــه قولهم: (امرؤ القيس) .

لكننا لا نعرف عدا هذه الأقاويل عن شاعرنا إلاّ قول ابن قتيبـــة عنـــه : (وهو قديم جاهلي كان في زمن عمرو بن هند) . وهو لم يحدد لنا مدى هـــذا القدم ، وإلى أي زمن يتطاول . وأن ذكره في (زمن عمرو بن هند) ناتج عـــن ظنهم أن (عمراً) المذكور في هذه النونية هو (عمرو بن هند) . وفي هذا نظر.

٢) ابن قتيبة : الشعر والشـــعراء ، تحقيـــق أحمـــد شـــاكر ج١ ص٣٩٥ دار المعارف .

٣) راجـــع (خزانـــة الأدب) ج١ ص٢٦٧ – ٢٦٨/ ج ٢ص ١٣٨/ ج٤ ص ٤٣١/ ج٦ ص ١٤٥/ ج٧ ص٤٨٩ / ج٩ ص ١٣٢ / ج١١ ص ٨٠، ٨٤ ، ٨٥.

٤) علي بن أبي الفرج الحسن البصري (صدر الدين) : الحماسة البصرية ص ١٣٣ ج١ ، تحقيق د/ عادل جمال حسين .

٥) البغدادي عبدالقادر : خزانة الأدب ج ٧ ص٤٨٨- ٤٨٩.

٦) نفسه : ج٦ ص ١٤٥.

٧) نفسه : ج ٢ ص ١٣٨.

٨) حسين ، د/ طه : حديث الأربعاء ج١ ص ١٦٦ ط١٢ دار المعارف ، مصر .

٩) غزوان ، د. عناد : أصول نظرية نقد الشعر عن العرب ص ٣٥.

١٠)حسين ، د/طه : نفسه ص ١٦٧.

- من أين جاءه هذه اليقين ؟
- إنما هي خمسة عشر بيتاً .

١١)الربيعي ، د/ محمود : قراءة الشعر ص ٢٣٦ ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة .

١٢)راجع في هذا الاتجاه ما دونه الدكتور / محمد عبدالمطلب في كتابه (مناورات الشعرية) ط١ دار الشروق القاهرة عام ١٩٩٦ في مظان متفرقة.

١٣)الربيعي ، د/ محمود : نفسه ص ٢٧٣.

١٤)الخطيب التبريزي : شرح اختيارات المفضل ج٣ تحقيق / فخر الدين قباوة ، ط٢ عام ١٩٨٧، دار الكتب العلمية بيروت ص ١٢٦٥ – ١٢٦٦.

١٥)الربيعي ، د/ محمود ، نفسه ص ٢٣٩.

١٦)نفسه : ص ٢٤٠.

١٧)مجلة (جذور) الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ، العدد الأول فبراير ١٩٩٩م من ص ٢٥٥- ٢٦٩.

١٨)نفسه ص ٢٦٣.

١٩)نفسه ص ٢٦٦.

٢٠)نفسه ص ٢٦٣.

٢١)الخطيب . التبريزي ، شرح اختيارات المفضل ، تحقيق د/ فخر الدين قباوة .

٢٢)من الممكن الإشارة ههنا إلى استفادة الباحث من معطيات بعض كتب الفلسفة في عرضها لمفهوم (الوجود بين) وتصوراتهم الفلسفية ، ومن ذلك مثلاً :-

أ. د/ زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة .

ب. نصوص مختارة من التراث الوجودي ، ترجمة فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٣)راجع للدكتور محمد عبدالمطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص ٢١٢وما بعدها . وكتابه (مناورات الشعرية) ط١ عام ١٩٩٦م دار الشروق في أجزاء متفرقة منه .

٢٤)ديوانه ، تحقيق د/ محمد محمد حسين ط١ ص ١٧١ مكتبة الآداب القاهرة.

٢٥) المفضليات ، ط شاكر وهارون ص ٣٤.

٢٦)نفسه: ص ١٤٩.

٢٧)للباحث قراءات على هذه القصائد ، لم تجد سبيلها للنشر بعد .

٢٨)القرشي ، أبو زيد : جمهرة أشعار العرب ، تحقيق علي محمد البجاوي ص١٨٣ وما بعدها .

٢٩)راجع الصفحات (٤٠١ / ٤٠٢ / ٤٠٦ / ٤٠٩) من كتاب (دراسات في الفلسفة المعاصرة) ، د/ زكريا يا إبراهيم .

٣٠)راجع في مقولة (التناص) ما يلي ، مثلاً شروداً وليس حصراً معدوداً :

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث من ص ١٦١ إلى ص ١٧٩.

- قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني من ص ١٣٦ إلى حد ١٩٣.

- علامات المجلد السابع الجزء ٢٥ من ص ١٧٦ إلى ص ١٨٩.

- علامات المجلد السابع الجزء ٢٦ من ص٨ إلى ص٣٨.

- علامات المجلد الثامن الجزء ٣٢ من ص ٢١٧، إلى ص ٢٣٥.

- مجلة ألف عدد ٤ ربيع ١٩٨٤م ، بحث الدكتور صبري حافظ الموسوم بـ (التناص ، وإشارات العمد الأدبي).

٣١) ديوانه : ص ١٦٠ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

٣٢) ديوانه : ١٢٢ تحقيق د. توفيق أسعد .

٣٣) المفضليات ، ط شاكر وهارون ص ٤٦٧.

٣٤) ديوانه : ص ١٦٦ تحقيق حسن كامل الصيرفي .

٣٥) ديوانه : ص ٥٧ تحقيقه محمد أبو الفضل إبراهيم .

٣٦) الأنباري ، أبو بكر محمد بن القاسم : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . ط هارون ص ١٣٥- ١٣٧.

٣٧)المفضليات ، ط شاكر وهارون ص ١٨٦.

٣٨)عبدالمطلب ، د/ محمد : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص ١٧٥.

٣٩)ديوانه : ص ٢٩ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

٤٠)نفسه : ص ١٥.

٤١)ديوانه : ص ١٣٥ تحقيق حسن كامل الصيرفي .

٤٢)ديوانه : ص ٩٩ تحقيق د/ توفيق أسعد .

٤٣)ديوانه : ص ٦٣ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

٤٤)نفسه : ص ٩١.

٤٥)ديوانه : ص ٨٩ تحقيق د/ عزت حسن .

٤٦)ديوانه : ص ١٩٥ تحقيق د/ محمد محمد حسين .

٤٧)عبدالمطلب ، د/ محمد : مناورات الشعرية ص ٣٣.

٤٨)عبدالبديع ، د/ لطفي : الشعر واللغة ص ١٤.

٤٩)راجع كتاب (منهاج الأدباء) لحازم القرطاجني ٣٠٣.

٥٠)انظر : الصورة والبناء الشعري ، د/ محمد حسن عبدالله . الصورة الفنية في التراث البلاغي والشعري الولي محمد . دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف شريم . مجلة تراث الإنسانية عدد(١) بحث للدكتور فهد عكام بعنوان : (نحو معالجة جديدة للصورة الفنية). الصورة في شعر بشار بن برد ، د/ عبدالفتاح صالح نافع ... إلى آخر ما تجد من كتب تتحدث عن دلالة الصورة وطرائق تشكلها .

٥١)للباحث بحثان يتعلقان بالصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، أحدهما منشور في مجلة (الإكليل) عدد ٢٥ بعنوان (من بنية الصورة الفنية إلى أنماطها في القصيدة الجاهلية) .وثانيهما منشور في مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، عدد (٢٤) بعنوان (تجليات الصورة البيانية في القصيدة

الجاهلية). وقد عرض فيهما تصوره لدارسة الصورة بنية ونمطاً ووظيفة وينابيع ، وتطبيق ذلك على القصيدة الجاهلية خاصة ، وفي هذه الأسطر تلخيص مكثف لبعض ما جرى ذكره ثمة ، فلينظر في مظانه .

مصادر البحث ومراجعه

أ- الكتب :

١- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، دار المعارف . ط٢ .

٢- الأصمعي : الأصمعيات ، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون ، دار المعارف ، ط٢.

٣- الأنباري ، أبو بكر محمد بن القاسم : شرح القصائد السبع ا لطوال الجاهليات ، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف ، ط٢.

٤- البصري ، علي بن أبي الفرج الحسن : الحماسة البصرية تحقيق عادل جمال حسين الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ط١.

٥- البغدادي ، عبدالقادر : خزانة الأدب ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٦- الخطيب التبريزي : شرح اختيارات المفضل الضبي ، تحقيق د/ فخر الدين قباوة . ط٢، دار الكتب العلمية ، بيروت ، عام ١٩٨٧م .

٧- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق احمد شاكر عبدالسلام ، هارون ، دار المعارف، ط٢.

٨- د/ زكريا إبراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة .

٩- د/ طه حسين : حديث الأربعاء ج١ ، دار المعارف ، ط١٢ ، مصر .

١٠-د/ عناد غزوان : أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ، ط١، مركز عبادي ، صنعاء.

١١-د/ فؤاد كامل : نصوص مختارة من التراث الوجودي الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٢-د/ لطفي عبدالبديع : الشعر واللغة ، ط١، درا المريخ ، الرياض ، ١٩٩٠م.

١٣-د/ محمد عبدالمطلب .مناورات الشعرية، ط١ ، دار الشروق ، عام ١٩٩٦م.

١٤-د/ محمد عبدالمطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة .

١٥-د/ محمود الربيعي : قراءة الشعر ، ط١ ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة.

ب- الدواوين :-

١- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر .

٢- ديوان الأعشى ، تحقيق د/ محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب ، مصر.

٣- ديوان بشر بن أبي خازم ، تحقيق د، عزت حسن ، ط٢، دار الشرق العربي بيروت.

٤- ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق د، توفيق أسعد ، ط١، مطبعة حكومة الكويت ، عام ١٩٨٨م .

٥- ديوان عمرو بن قميئة ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية .

٦- ديوان المثقب العبدي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية.

ج- المجلات :

١- الآداب ، جامعة صنعاء عدد ٢٤.

٢- الإكليل ، وزارة الثقافة اليمنية ، عدد ٢٥.

٣- ألف ، الجامعة الأمريكية - القاهرة ، عدد ٤ ربيع ١٩٨٤.

٤- جذور ، النادي الأدبي الثقافي - جدة ، عدد ١، فبراير ١٩٩٩م .

٥- علامات :

مجلد ٧ جزء ٢٥.

مجلد ٧ جزء ٢٦.

مجلد ٨ جزء ٤٢.