المبحث الثانى

عن ظواهر الصياغة الشعرية

ربما كان من نافلة القول أن اللغة الشعرية تتميز بالتوتّر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة، بين الموروث من تقاليد النظْم الشعرى والمضاف إلى هذه التقاليد، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة فى التعامل مع أدواته، ومن حصاد هذا التوتّر ينمو المذخور من أعراف اللغة الشعرية ومناهجها فى الأداء، ويبدو المبدع كما لوْ كان يتجاوز حدود هذا المذخور، على حين أنه يمتدّ بها ويُثْريها، كما تبدو بصماته التعبيرية الخاصة وكأنّها صدْع فى جدار اللغة الشعرية، على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة، ومحاولة لاستئناف تشكيلها فى نسق صياغى جديد.

قُطْبا التوتر فى هذه الحالة يتجليان فى وضع المبدع إزاء - ولا نقول فى مواجهة - تقاليده، غير أنّ هذا وحده لا يمثل سوى الوجه الظاهر من العملية الإبداعية، لأن هذا المبدع ذاته لا يركن إلى نمط أداءٍ ثابت فى كل أعماله، بالغا ما بلغ هذا النمط من التفرد والخصوصية، وهو قد يطمئن إلى وسائله فى عمل، ثم يجد هذه الوسائل نفسها غير مقْنعة فى عمل آخر، ومن ثم يظل فى حالة جدل مستمر مع أدواته؛ يستبق منها ويحذف، ويضيف ويغيّر، وكأن لم يكْفه عبء الحوار مع التقاليد الشعرية، حتى يقرن إليه مشقة الحوار مع النفس، والمراجعة الدءوب لوسائله مع مستهل كل تجربة جديدة، وكأنّه - أيضا - لم يُفِدْ مما سبقها من تجارب، إلا ما عسى أن يكون قد أفاده ت. س. إليوت حين علّق على مثل هذا الجدل الإبداعى فى نبرة لا تخلو من المرارة: «لم يتعلم المرءُ إلّا انتقاء خير الكلام للشيء الذى لم تعُدْ ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميّالا لقوله بها»[1].

غير أن هذا الجدل الإبداعى بوجهيه: بين المبدع وتقاليده، ثم بين المبدع وذاته، لا ينتهى - ولا ينبغى له أن ينتهى - بالرفض الكامل لكل ما تحقق عبر مسيرة التطور الأدبى من قيم جمالية وصياغية؛ لأن هذا الرفض المطلق يعنى عقم

(١) انظر: م.ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - نشر المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣

المحاولة الإبداعية من أساسها، يعنى الحكم عليها بأن تبقى رهنا بفردية صاحبها؛ ضرورة افتقارها إلى الحد الأدنى من المواضعة، وعجزها عن تحقيق التلاقى بين من يرسل العمل الأدبى ومن يستقبله، وهو التلاقى الذى لابدّ منه فى كل عملية أدبية تبلغ غايتها، وهكذا يظل مطلب الفنان فى الوصول إلى التفرد المطلق محض محاولة؛ « إذ بمجرد أن يتحقق تنتفى إمكانية التواصل، يخرج من اللغة، ولابدّ من محاولة التفرد عبر اللغة المشتركة. واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافى يحمل موقفا من الكون، ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفا للأشياء. لذلك فإن الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد »[1].

وإذن تبقى حركة الحوار بين المبدع والتقاليد، من ناحية، وبين المبدع وقيمه الخاصة، من ناحية أخرى، محكومة بمنطق هذه التقاليد والقيم، فهى - أى تلك الحركة - تحذف منها - أىّ من تلك التقاليد - وتضيف إليها، وهى تستبق منها وتطرح، وفى كل الحالات يظل الباقى هو الأساس، كما يصبح المطروح بدوره مقيسا فى موقعه وظروفه بالمطروح منه، ومن جملة عناصر الإيجاب والسلب تتبلور أصالة الشاعر، ويعلو صوته الخاصّ، موحيا بحجم المعاناة التى كابدها وهو يصطفى عناصر هذا الصوت ونبراته المميزة.

وقد كان المتنبى - بشهادة شعره - ممن يعرفون هذه المعاناة ويعتبرونها شرطا أوّليًّا للأصالة الشعرية، فالشاعر الحق « يفتش عن الكلام »، بكل ما يومئ إليه هذا التعبير من محاسبة الذات ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل فيقنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية :

ولكنّه طال الطريقُ، ولم أَزَلْ أُفتِّش عن هذا الكلام ويُنْهَبُ[2]

---

(١) انظر : د. خالدة سعيد - حركيّة الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١٣.

(٢) ديوان أبى الطيب بشرح أبى البقاء العكبرى - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - جـ ١ ص ١٨٧.

والشعر فى الحالة الأولى حكمة تجلو الحقيقة فى أوضح صورة، وهو نتاج ملكة صقلها العلم ورفدتْها المعرفة، على حين أنه فى الحالة الثانية أقرب إلى التخليط والهذيان، فهو إفراز مريض لا يصدر بطبيعته إلاّ عن تصوّر مريض :

إنّ بعضاً من القريض هُذَاءٌ ... ليس شيئا، وبعضه أحكامُ
منه ما يجلبُ البراعةُ ... والفضل منه ما يجلب البِرْسَامُ[1]

وتعظم المفارقة بين الحالتين، حتى يستغرق الأدعياء كل أبعاد الساحة الشعرية بالزعم، على حين يستوعبها الشاعر وحده بحق الإبداع :

خليليّ إنىّ لا أرى غير شاعر ... فلمْ منهمُ الدعوى ومنّى القصائد[2]

ويزداد اقتناعك بهذه المفارقة حين تتأمل دلالة العموم التى يلبدها نفى النفى فى الشطر الأول من البيت، ودلالة القصر التى يفيدها اقتران « الدعوى » بأداة التعريف، ودلالة الحصر التى يومئ إليها تقديم الجار والمجرور فى جملتى الشطر الثانى، ثم حين تقرن بين هذا جميعه وقوله :

أنا السّابق الهادى إلى ما أقوله ... إذِ القول قبل القائلين مقولُ[3]

أو قوله فى خطاب سيف الدولة :

أجِزْنى إذا أُنْشِدتَ شعرا فإنما ... بشعرى أتاكَ المادحون مردَّدا
ودعْ كُلّ صوت غير صوتى، فإننى ... أنا الصائح المحكِىُّ، والآخَر الصّدى[4]

فلمن شاء أن يستنبط من هذا طبيعة الصلة بين المتنبى وشعراء عصره، وضراوة المزاحمة بينه وبين أقرانه فى ذلك الزمان، وما أكثرهم، ولمن شاء أن يضيف

---

(١) المصدر السابق - جـ ٤ - ص ١٠١
(٢) المصدر السابق - جـ ١ - ص ٢٧١
(٣) المصدر نفسه - جـ ٣ - ص ١٠٨
(٤) المصدر نفسه - جـ ١ - ص ٢٩١

إلى هذا وذاك تنمية الشاعر لمعنى الإغارة التى كانت فيما مضى « نُهبا »، ثم تحولت فى النموذج الأخير إلى « ترداد »، ولكنك، من منظور آخر، ستجد الشاعر شديد الإلحاح على فكرة المفارقة بين الأصل والتقليد، بين الصوت والصدى، بين من يُحاكَى ومن يحاكِى، بل ستجده يلجأ فى الإلحاح على هذه الفكرة إلى نحو من تلك الوسائل الصياغية التى ألمحنا إليها، كالقصر : « فإنما بشعرى أتاك المادحون، فإننى أنا الصائح المحكى »، والتعميم : « ودع كل صوت، والآخر الصدى »، الأول فى تقرير العلاقة الموجبة بينه وبين الشعر، والثانى فى تقرير العلاقة السالبة بين الشعر وأدعيائه.

وملمح الأصالة الذى يحرص أبو الطيب على أن يجعل منه قرينا لصوته الشعرى الخاص، لا يفتأ يطالعنا كلما كان المقام مقام تصوير لسمات الذات المبدعة، أو مقام موازنة بينها وبين الشاعرية المدّعاة، بغية الخلوص من هذه الموازنة إلى رجحان كفّة الأولى وهبوط قيمة الثانية، وربما كان هذا الملمح بكل ما يعنيه من خصوصية المبدع - ولا نقول تفرده - هو الذى جعل صورة « الجواد » - نعنى النجيب من الخيل - ومشتقّاتها من أكثر الدوائر التصويرية ذيوعا فى نتاج المتنبى، فللخيل عراقتها فى الموروث العربى، ولهذه العراقة آياتها من تمحض النسب ونقاء السلالة وتميّز النوع؛ ومن ثم كانت هذه الصورة بظلالها التراثية أوفق ما تكون للإيحاء بمواصفات الشاعر الحق، كما كانت بتنويعاتها الأسلوبية مجالا لدلالات إضافية يمليها تلوّن الأداء واختلاف الطريقة. فهى تارة إيماء خفى يقنع فى الإشارة إلى سبق الجواد بذكر ما يخلفه السبق من غبار، وكأن من يسابقونه لا يسابقونه على الحقيقة، بل يسابقون أثرا منه :

إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق أراه غبارى، ثم قال له الْحقِ[1]

وهى تارة ثانية تصريح مرتفع النبرة، يتخذ من صهيل الخيل قناعا لصوت

(١) نفسه - جـ ٢ - ص ٣١٤.

الشاعر، على حين يصبح « النهاق » - وليس هو من شيم الجياد - قناعا لأصوات الآخرين، مع ما ينتجه التقابل بين القناعين من طاقة احتجاجية مبعثها ما تحمله الصورة من قياس ضمنى :

لم تَزَلْ تسمع المديح ولكنّ صهيل الجياد غير النُّهاق[1]

وتارة ثالثة تتّسع حواشى الصورة وتمتد ذيولها، حتى يتبادل « الجواد الشاعر » مع « الجواد الفارس »، وتنزوى - ولا نقول تختفى - صورة النموذج القائل حين تزاحمها صورة النموذج المقاتل، دون أن تنفى الثانية الأولى أو تستبعدها تماما، فعناة الفنان فى ساحة الكلمات صراع لا يقل فى ضراوته عن صراع المحارب فى حومة الوغى، وكلاهما فى مظهره الصورى لا يزال جوادا :

يقول لىَ الطبيب أكلتَ شيئا وداؤُك فى شرابك والطعام
وما فى طبّه أنّى جواد أضرّ بجسمه طُولُ الجَمَام
تعوّد أن يغبّر فى السَّرايا ويدخلَ من قَتام فى قَتامِ
فأُمسِكَ لا يُطال له فيرعى ولا هو فى العليق ولا اللّجام[2]

وقد يتملكنا العجب لأننا - بخلاف عادة المتنبى فى تشكيل هذه الصورة - إزاء جواد كسير مضرور، وقد نذهب فنلتمس تفسيرا لذلك فى قسوة الفترة التى قضاها الشاعر فى رحاب كافور، والتى نظم خلالها تلك القصيدة التى اجتزأنا منها بهذه الأبيات، بيْد أنه يظل واضحا فى الحالتين أن بناء الصورة ذاته قد سوّغ ذلك الانكسار، حين جعله مرهونا بصيغ المبنى للمجهول فى البيت الأخير، فهذا الجواد لم يقعد بذاته، وإنما قيّدته قوة لا قبل له بها؛ فلا هو فى فسحة من رباطه حتى يرعى، ولا هو فى السفر حتى يعتلف مما فى مخلاته من زاد، ولا هو فى اللجام حتى يتهيّأ لما تتهيأ له الخيل من شئون. ويمكنك - دون عنت - أن تتدرج من هذا البناء

(١) المصدر نفسه - ص ٣٧١
(٢) المصدر نفسه جـ ٤ - ص ١٤٨

إلى دلالته الثانية، لتتبين أنك إزاء فارس - أو جواد، فلا فرق - محاصر، لا هو قانع بما بين يديه حتى يقيم، ولا هو فى حلّ من أمره حتى يرحل.

ولسنا نريد أن نسترسل الآن فى تعقب الدوائر التصويرية التى كلف المتنبى بالإلحاح عليها ومراجعتها عبر العديد من قصائده، فلذلك مقام آخر من هذه الدراسة، وما أردنا بما قدمناه إلاّ أن نشير إلى أمرين، أوّلهما تصور الشاعر لفكرة الإبداع وما تقتضيه من عبء الريادة، وخصوصية الصوت، وتميز الأداء، وثانيهما تقييد هذه المقتضيات جميعا بمنطق الأصالة، بكل ما تعنيه هذه الأصالة من خلوص الجوهر ونفى الزيف، وإبقاء ما تصح قيمته مع البقاء، ورفض «ما لم تعد حاجة إلى قوله»، حتى تتمخض عن حركة المبدع بين الإيجاب والسلب وقائع صياغية، تنتقل بالتردد والمعاودة إلى حيث تصبح ظواهر، وترقى بهما حتى تتحول إلى عرف فنى لا ينقصه التجدد والثبات معا.

وعلى كثرة هذه الوقائع الصياغية التى تكتسب بحكم الإلحاح قوة الظواهر الأسلوبية، فإننا فى مراجعتنا لشعر المتنبى مضطرون إلى القناعة بأبرز تجلياتها، وبخاصة تلك التجليات التى تجعل من هذا الشعر - حسبما حاول صاحبه - صوتا أصيل النبرة، قد تتنوع درجاته، وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذى يسهم فى وحدة عالمه البنائى الخاص.

ولعل أول مايصافحنا من هذه التجليات **ظاهرة الخطاب** فى مطلع القصيدة، وبخاصة فى قصيدة المدح، حيث يكون الطرف المستقبل فى عملية الخطاب هو الممدوح نفسه، وهى ظاهرة تطالعنا فى كثير من نماذج المادة الشعرية التى يمثلها تراث المتنبى، فهى تطالعنا - على سبيل المثال لا الحصر - فى مستهل تهنئته لكافور (جـ ١ من ديوانه - ص ٣٢)، وفى صدر قصيدته الموجهة إلى سيف الدولة حين ظفر ببنى كلاب (جـ ١ - ص ١٧٥)، كما تطالعنا فى مفتتحات قصائده التى تحتلّ الصفحات ٨٦، ٩٢، ٩٧، ١٠٠ (جـ ٢ من ديوانه)، والصفحات ٢٤٢، ٢٦٣،

٢٩٤ (جـ ٤ من ديوانه)[١]. وصحيح أنها فى كل مرة تتشكل فى إطار أسلوبى جديد، محكوم بالبنية الكلية للقصيدة، ولكننا، ومع اختلاف هذه التشكيلات، نلحظ أنها ترد - حين ترد - بديلة للمقدمة التقليدية، إذ يقتحم الشاعر تجربته مباشرة، جاعلا من العلاقة الحميمة التى تلدها صيغة الخطاب مدخلا تعويضيا، ينهض بما تنهض به العناصر الغزلية والطللية فى المقدمة.

ومن أبرز ما يستوقف النظر فى صياغة هذه الظاهرة اقترانها أسلوبيا بصيغ الدعاء، وما يقتضيه هذا الاقتران من التركيز على أبنية المتواليات الفعلية، باعتبارها من أكثر الأبنية مواءمة لدلالة الدعاء. اقرأ فى مطلع إحدى مدائحه لسيف الدولة :

سرْ حيث شئتَ يحُلُّه النُّوّارُ ... وأراد فيكَ مرادك المقدارُ
وإذا ارتحلتَ فشيّعتْكَ سلامة ... حيث اتجهتَ ودِيَمةٌ مِدْرارُ
وأراكَ دهرُك ما تحاول فى العِدَا ... حتى كأنّ صُروفَه أنصارُ
وصدرتَ أغْنم صادر عن مورد ... مرفوعةً لقُدومك الأبصار
أنت الذى بَجِح الزمان بِذِكْره ... وتزيّنتْ بحديثه الأسمارُ[٢]

فستجد أن الخطاب قد لُفّ لفّا فى تضاعيف متواليات فعلية اكتسبت فيها صيغ الماضى - بسياق الدعاء - دلالة طلبية، هى أبلغ فى تحقّق ما يُدْعى به من الصيغ الطلبية المباشرة، حيث تشير إلى أنه لم يعد فى دائرة المرجوّ، بل أصبح فى حكم الواقع، وفيما عدا صيغتى الأمر والمضارع فى الشطرة الأولى من البيت الأول، فإنك تلحظ أن صيغ الماضى لم تتخلف، وإن اختلفت معطياتها : أراد فيك مرادك المقدار، شيعتك سلامة حيث اتجهت، أراك دهرك ما تحاول، صدرت أغنم صادر، ثم إنها جميعا مستقطبة بين اتجاهى حركة متعاكسين، اتجاه الرحيل أو المغادرة :

---

(١) المصدر والطبعة المشار إليهما فيما سبق.
(٢) المصدر السابق - جـ ٢ - ص ٨٦.

سر حيث شئت، وإذا ارتحلت. . ، واتجاه العودة أو الصَّدَر، وبين هذين الاتجاهين ينهض تحول دلالات المضيّ إلى دعاء بدوز التعويذة أو الرقيا الشعرية، حتى لكأننا إزاء محاولة بالكلمات للسيطرة على قوى الطبيعة وتحريكها والتأثير فيها، وليس محض مصادفة أن يتواكب السير وحلول النوّار، وأن يتواكب الرحيل وانهمار المطر، بكل ما يعنيه هذا التواكب من ترادف المخاطب - الممدوح والخصب فى مخيلة الشاعر، كما أنه ليس محض مصادفة أن يكون انكسار المتواليات الفعلية، وتصدير البيت الأخير بضمير الخطاب المنفصل (أنت الذى. .)، إيذانا بتحول الدلالة الدعائية الطلبية، إلى دلالة إخبارية، تثبت الصفات ولاتقترحها، وتقررها ولا تستحدثها، بغض النظر عما فى هذا التقرير من مقادير الحقيقة والادّعاء.

لقد سبق أن افترضنا نوعا من الارتباط بين مستوى الخطاب وما عسى أن يومئ إليه من إشعار بالعلاقة الحميمة بين من يرسل الخطاب ومن يستقبله، ونضيف هنا أن تلك الدلالة ذاتها يمكن أن تفسر بعض اللوازم التعبيرية التى تحفّ بهذا المستوى أو تتفرع عنه، ومن تلك اللوازم أساليب النداء والصيغ الإنشائية على وجه الخصوص ، فحيثما يكون المقام مقام خطاب تلمس التركيز على هذه الأساليب والصيغ، كما تلمس الحرص على تقليبها عبر سياقات مختلفة، بغية تحقيق نفس الإيماءة أو قريب منها. لنقرأ بعض خطاباته لسيف الدولة، ولنتنبه - بخاصة - إلى التفاف الخطاب بتلك اللوازم المشار إليها، منجّمة أو مجتمعة :

يامن يعزّ على الأعزّة جاره ... ويذلّ من سطواته الجبّار
كن حيث شئتَ، فما تحول تَنُوفة ... دون اللّقاء ولا يشط مزار[1]

* * *

دواليكَ يا سيفها دوْلةً ... وأمركَ ياخير من يأمر[2]

* * *

(١) المصدر السابق - ص ٨٧-٨٨.
(٢) المصدر نفسه - ص٩٣.

رويدكَ أيّها الملكُ الجليلُ تأنَّ وعُدّه مما تُنيلُ
وَجُودَكَ بالمقام ولوْ قليلاً فما فيما تجود به قليلُ[١]

* * *

إن يكن صبر ذى الرزية فضْلا فكن الأفضل الأعزّ الأجلاّ
أنتَ يا فوق أن تُعزَّى عن الأحـ ـباب، فوق الذى يعزيك عقلا

* * *

يا مليك الورى المفرِّق مَحْيا ومماتًا فيهم، وعزّا وذُلاّ

* * *

أيها الباهرُ العقولَ فما يُدْرَكُ وصـ ـفا، أتعبتَ فِكْرى، فمَهْلاَ[٢]

فتجلّيات الخطاب فى هذه النماذج - كما يتضح من الإشارات الخطّية المرفقة - تقترن بالصيغ الإنشائية، من ناحية، وبأساليب النداء، من ناحية أخرى، وهذا الملمح بدوره يفضى بنا إلى ملمح جديد، فما دام الحديث قد تطرق إلى أساليب النداء ودلالتها، فإن تتمة هذا الحديث تقضينا الالتفات إلى حلقة الصفات التى تدور فى إطارها تلك الأساليب؛ فى موطن القلب من هذه الحلقة يأتى النداء بالمَلْك، صراحة، أو بالمعنى : «يأيها الملك الغانى بتسمية فى الشرق والغرب، عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرّا، يا أصْيد الصِّيد، يا ملك الملوك ولا أحاشى، أيها الملك الجليل، يا مليك الورى...»

وعلى إطار هذه الحلقة تتوزع جملة من الصفات التى ترتدّ إلى تلك الصفة الأمّ ارتداد الفرع إلى أصله، كالكرم، والشجاعة، والعدل، ورجاحة العقل، وأصالة النسب، وجميعها صفات كانت من أقانيم المدح فى تراث الشعر العربى القديم[٣]،

---

(١) المصدر السابق -جـ٣- ص٣.

(٢) المصدر نفسه - صفحات ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣.

(٣) أثرت روافد النقد الأرسطى فى تقنين هذه الصفات ومشتقاتها فى النقد العربى القديم، باعتبارها دعائم لموقف المدح. انظر كتاب «الخطابة» لأرسطو - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠م - ص ٦٤.

وجميعها أيضا فضائل معنوية ونفسية، باستثناء قلة من الحالات تلوّن فيها المنادى بمعطيات الحواس، وبالذات تلك الحالات التى كان النداء فيها موجها إلى كافور.

وهكذا يمكن من باب التقريب، والعزوف عن الإطناب، أن نتصور تجليات النداء ودلالاته فى ضوء البيان التالى[1] :

الملك والسطوة	يا أيها الملك الغانى بتسمية عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولاأحاشى، أيها الملك الجليل، يا مليك الورى
الشجاعة	يا من يعزّ على الأعزة جاره، أيها السيف الذى لست مغمدا، دواليك يا سيفها دولة، معقلى فى البراز
السخاء	ياأكرم الأكرمين، يا بحر البحور، أيها الواسع الفناء، يا ذا الذى يهب الجزيل.
العقل	يا مُزيل الظلام عنى، يا فوق أن تعزّى، أيها الباهر العقول، يا أعدل الناس.
معطيات حسية	يا رجاء العيون، روضى يوم شربى، أبا المسك ذا الوجهُ الذى كنت تائقا إليه، أبا كل طيب لا أبا المسك وحده..

والمادة التى اعتمد عليها هذا البيان تتوزع عبر ثلاث عشرة قصيدة من شعر المتنبى، وهى تكفى للإقناع بأن أكثر صفات المنادى دورانا هى تلك التى تتعلق

(١) تراجع النماذج الكاملة لأصول المقتبسات التى يتضمنها هذا البيان فى الجزء الأول من ديوان الشاعر، صفحات : ٣٦، ١٧٦، ١٨٢، والجزء الثانى، صفحات : ٩٣، ١٧٥، ١٨١، ٢١١، ٣٣٩، ٣٦٨، والجزء الثالث، صفحات : ٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٩٢، والجزء الرابع ص٢٨٩.

بالمُلْك والسطوة، أما بقية الصفات فقد تفرقت - بالتساوى تقريبا - بين أمهات الفضائل المعنوية الممدوح بها، كالشجاعة والسخاء والعقل، وهى فضائل لا يكتمل معنى الملك إلا باكتمالها. وقليل من هذه الصفات هو الذى يدور حول معطيات حسية.

ومثل هذا التقريب لا يتضمن - بطبيعة الحال - أحاديث الذات أو مناجيات القلب، تلك التى ترد عادة فى بعض افتتاحيات المتنبى، كما لا يتضمن تلك الحالات التى يتوجه فيها النداء إلى المنادى باسمه الصريح؛ لأنه ليس من شأن الأعلام فى تلك الحالات أن تتمخض عن دلالة، وإنما هذا من شأن الصفات وما يرتبط بها أو يدل عليها من المعانى والأفعال والإضافات التركيبية.

ومن الملامح الصياغية التى تستوقف النظر فى شعر أبى الطيب **ظاهرة التصغير**. قد يكون لهذه الظاهرة جذورها - من الناحية النفسية - فيما اتّسم به تكوين المتنبى من إحساس بالعظمة وتوكيد الذات، وقد تكون لها - أيضا - وشائج بموقفه من خصومه ومنافسيه على الصدارة الشعرية، غير أننا، وبغضّ النظر عن هذا التفسير أو ذاك، لا نتصور هذه الظاهرة على حقيقتها إلا إذا وضعناها فى مقابل تلك القسمات الملحمية التى تتركب منها صورة المبدع عبر شعره، وهى صورة تتعدد فيها وجوه الكمال بتعدد زوايا الرؤية، فقد تنظر من إحداها فيطل عليك وجه الفارس الكامل، وقد تنظر من أخرى فيطالعك وجه الشاعر الكامل، وقد يتوارى هذا وذاك ليتجلى مكانهما وجه الإنسان الكامل بنفسه وإن حاربتْه الظروف. ولا شكّ أن تواتر وجوه المثال واتّساع آمادها على هذا النحو قد يفضى - أحيانا - إلى تكوين صورة معكوسة فيما يتعلق بالآخرين، بحيث تبدو وجوههم - فى حدقة الشاعر - أصغر قليلا، أو شائهة إلى حدّ مّا، أو مموهة ببعض ظلال العتمة والتحريف.

والتصغير تغيير مخصوص فى بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفى محض، ولكنه من وجهة أخرى يعتبر وصفا فى المعنى، ومن هنا تأثيره فى الدلالة

الجزئية للكلمة، ثم فى الدلالة الكلية للنسق اللغوى، وهما الأمران اللذان استوجبا دراسته ضمن الظواهر الأسلوبية.

ولعل مما يسترعى الاهتمام أنه برغم تنوع الوظائف الدلالية التى ينهض بها التصغير كتحقير شأن الشيء أو تقليل كميته أو تقريب زمانه أو مكانه أو منزلته[١]، نرى أن أكثر هذه الوظائف دورانا فى إبداع المتنبى تلك التى تقصد إلى تحقير الشيء أو التهوين من شأنه، وفى تلك الحالة نرى المواءمة كاملة بين وظيفة الصيغة (التصغير) ووظيفة النسق الشعرى، باعتبار الأولى إحدى لبنات الثانية ومقدمة من مقدماتها، فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويغ ذلك التصغير وتوفير السمات الهجائية التى تبرره وتضفى عليه قدرا من الإقناع والمنطقية :

أوْلى اللئام كُوَيْفير بمعذرة
فى كل لؤم، وبعض العذر تفنيد
وذاك أنّ الفُحول البِيض عاجزة
عن الجميل، فكيف الخِصْية السود[٢]

فالتصغير هنا عنصر من عناصر الدلالة الهجائية التى تمخض عنها تكرار مادة « اللؤم » فى البيت الأول، ثم القياس البرهانى المضمر فى البيت الثانى، وفى كليهما ما يجعل العلم المصغر حريًا بما أُسبغ عليه من مهانة وصغار.

وحين تكون المواجهة مع نمط تجمع بين أفراده صفة مشتركة، ترى التصغير ينصرف إلى هذه الصفة دون تحديد لما صدقاتها، وقد تضاف إليها فى هذه الحالة بعض النعوت السلبية التى تسهم فى خلق المناخ الهجائى المقصود :

---

(١) لوظائف التصغير وصيغه يراجع : أحمد الحملاوى - شذا العرف فى فن الصرف - الطبعة الثامنة عشرة - مصر سنة ١٩٧١ - ص ١١٧

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبى - ج٢ - ص ٤٦

أَذَا الجُودِ أعْط الناس ما أنت مالك ... ولا تعطينّ الناس ما أنا قائل
أفى كلّ يوم تحت ضِبْنى شُوَيْعِر ... ضعيف يقاوينى، قصير يُطاوِل
لسانى بنطق صامت عنه عادل ... وقلبى بصمتى ضاحك منه هازل[1]

« فالضعف » و « القِصَر » يكشفان بعض سمات هذه الشاعرية الصغيرة المزعومة، ويبقى لتلك الأخيرة من دلالة العموم ما يستوعب - بشمول الصفة - هذا النمط من زعانف الشعر، دون تسمية أو تخصيص.

وقد يتّسع نطاق موضوع التصغير حتى يستغرق أهل « هذا الزمان » جميعا :

أذمّ إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ ... فأعلمهم فَدْم وأحزمهم وغْدُ[2]

وحتى تصبح العلاقة بين المبدع وأهل عصره علاقة تناقض لا يلتقى طرفاه إلا لقاء الأضداد، ولا يبصر ثانيهما فى أولهما من عناصر السلب إلاّ ما هو فى حقيقته من عناصر الإيجاب، وسواء أكان التواء الرؤية على هذا النحو ناجما عن سوء النية أم سوء الفهم، فإنه فى الحالتين ليس محسوبا على الشاعر، بقدر ما هو محسوب له :

وإذا أتتْكَ مذمّتى من ناقص ... فهى الشهادة لى بأنّى كامل
من لى بفهم أُهَيْل عصرٍ يدّعى ... أن يحسَبَ الهندىّ فيهم باقلُ[3]

لكأنّ المواجهة هنا بين الشاعر وأهل عصرة جملة، فباقل، هذا الذى تحوّل بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة فى الحساب و المقدرة الذهنية، هو مثال للفهاهة والعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلوا فى قيمته فكيف تُطلب منهم الإصابة فى قيمة الشاعر؟ بل كيف يُرجى منهم تميز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل ؟

---

(١) المصدر السابق - ج٣ - ص ١١٧
(٢) المصدر نفسه - ج١ - ص ٣٧٤
(٣) المصدر نفسه - ج٣ - ص ٢٦٠

وتنهض أساليب الشرط فى شعر المتنبى بوظائف لا تقل فى قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التى تتصدر تلك الأساليب، طبْقا لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى، فإن هذه الأساليب فى جملتها تهيئ للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى : انسجام النسق وتعاقب صورة بحكم ما فى معمار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى : توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكّل بهذا المعمار من مادة، وما يؤديه فى العمل الشعرى من وظيفة. قد تقرأ فى مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب :

فإذا سُئلتَ فلا لأنّك مُحوِج ... وإذا كُتِمتَ وشت بكَ الآلاءُ
وإذا مُدِحتَ فلا لتكسب رفعة ... للشاكرين على الإله ثناءُ
وإذا مُطِرتَ فلا لأنكّ مجدب ... يُسقى الخصيب وتُمطَر الدأماءُ[1]

فيستوقفك تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير : إذا + فعل الشرط الماضى + تاء الفاعل المخاطب، ولكنك عند القراءة الثانية تلمس عددا من التحولات التى لا بد أن تفضى إلى مثل هذا التغير، فبالإضافة إلى اختلاف الأفعال المشروطة مادة ودلالة، تجد أن الشرط الأول (فإذا سئلت) قد أجيب عنه بالسلب، اعتمادا على مفهوم المخالفة، على حين أنّ الشرط الثانى (وإذا كتمت) قد أجيب عنه بالإيجاب، أما الشرط فى البيتين الثانى والثالث فقد أجيب عنه بالسلب كذلك، ولكنه اختلف أيضا، لتعقيب السلب بجملة احتجاجية توضح مفهوم المخالفة وتبرهن عليه؛ فالمديح لايزيد الممدوح رفعة بقدر ما يرتد بعائده إلى المادح، كما يرتدّ شكر الخالق بثوابه إلى الشاكر، والمطر ليس تعبيرا عن حاجة الممدوح أو إجدابه، بدليل أن الخصيب من الأرض يستقبل المطر دون أن تكون به حاجة إليه، وأن البحر ينال من هذا المطر مع كثرة مائه.

ودلالة الاحتجاج التى أفضى إليها الشرط فى هذا النموذج تقودنا إلى ملحظ

(١) المصدر نفسه - ج١ - ص ٣٠

آخر، ذلك أن كثرة من **أساليب الشرط** فى إبداع المتنبى تكاد تستقطبها وظيفتان كبريان : إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالى الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالى باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يخيّل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتدادا رأسيًا، مساوقا بين الإيقاع والتركيب والدلالة. ولكى لا يكون حديثنا تهويما فى الفراغ، دعنا نقرأ نماذج هاتين المجموعتين «ا»، «ب» من أساليب الشرط، قراءة مقارنة :

أ أ = فإن تكن خُلِقَتْ أُنثى لقد خُلِقت ... كريمةً غير أُنثى العقل والحسَبِ
وإن تكنْ تَغْلب الغَلْباء عنصرها ... فإنّ فى الخمر معنًى ليس فى العِنَبِ[1]

أ ب = إذا اعْتَاد الفتى خوض المنايا ... فأهْوَنُ مايمرّ به الوُحول
ومن أمر الحصون فما عصتْهُ ... أطاعتهْ الحُزونة والسُّهول[2]

أ ج = فى وجهه من نور خالقه ... قُدَر هى الآيات والرُّسُل
وإذا القلوب أبتْ حكومتهُ ... رضيتْ بحكم سيوفه القُلَلُ
وإذا الخميس أَبَى السجود له ... سجدتْ له فيها القنا الذُّبُل[3].

* * *

ب أ = إذا غدرت حسناء وفّت بعهدها ... فمن عهدها ألاّ يدوم لها عهدُ
وإن عشِقتْ كانت أشدّ صبابةً ... وإن فَرِكت فاذهب، فما فِرْكها قَصْدُ
وإن حقدتْ لم يبق فى قلبها رضا ... وإن رضيت لم يبق فى قلبها حقدُ[4].

ب ب = إنْ برقوا فالحُتُوف حاضرة ... أو نطقوا فالصواب والحِكَمُ
أو حلفوا بالغَموس واجتهدوا ... فقولهم : خاب سائلى القَسَمُ
أو ركبوا الخيل غير مسرَجَة ... فإنّ أفخاذهم لها حُزُم

---

(١) المصدر السابق - ج١ - ص ٩١
(٢) المصدر نفسه - ج٣ - ص ٥
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٠٦ - ٣٠٧
(٤) المصدر نفسه - ج٢ - ص ٤

أو شهدوا الحرب لاقحا أخذوا　　من مهج الدارعين ما احتكموا[١]

ب ج = وإذا اهتز للندى كان بحرا　　وإذا اهتز للوغى كان نصلا

وإذا الأرض أظلمتْ كان شمساً　　وإذا الأرض أمحلت كان وبْلا[٢]

فنماذج المجموعة « ا » توظّف التّوالى الشرطى توظيفا برهانيا، ولكنها فى هذا البرهان تلجأ إلى بعض الأقيسة المجازية، المباشرة أو الملفوفة، بغية إحداث الدلالة المقصودة، فإذا لم يكن غريبا أن يتجاوز الفرع أصله لاختصاص الأول بمعنى ليس فى الثانى، فليس غريبا - من ثمة - أن تكون المرأة أنثى بخلْقها وغير أنثى بعقلها ومناقبها، وأن تكون تغلبية الأصل، مع تخطّيها فى وجوه الفضل لمفردات هذا الأصل (النموذج أ أ). كذلك إذا تحقق الأصعب تحقق الأسهل من باب أولى، فمن تعود اختراق أهوال المنية لم يعجزه اجتياز الوحول، ومن يتحكم فى الحصون لا تكرثه التلال والسهول (النموذج أ ب). وبالمثل إذا تحقق الأهم فليس بضائر أن يفوت المهم، ومن أطاق التماس الشىء اقتدارا لم يضره ألا يحصل عليه اختيارا (النموذج أ ج).

هذا على حين تعمد نماذج المجموعة « ب » إلى توظيف التوالى الشرْطى فى استغراق أجزاء الدلالة، كلّها أو بعضها، فتصل من البرهان إلى نحو مما وصلت إليه نماذج المجموعة الأولى، وإن يكن عن طريق مختلف، نعنى استقراء الحالات وإستيفاء الاحتمالات والموازنة بين الأقسام، كما يتجلى فى النموذجين ب ا، ب ج بصفة خاصة، حيث تتوازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعا، وحيث يستقل مركّب الشرط وجوابه بدلالته الجزئية عبر شطر شعرى واحد، أو بالأحرى عبر جملة إيقاعية واحدة.[٣]

---

(١) المصدر نفسه - ج٤ - ص ٦٥ - ٦٦

(٢) المصدر نفسه - ج٣ - ص ١٣٢

(٣) نقصد بالجملة الإيقاعية شطر البيت الشعرى، فمن المعلوم أن ما يتضمنه الشطر من عدد التفعيلات وتواليها على نمط معين، هو نفس ما يتكرر فى بقية الأشطر دون اختلاف جذرى، اللهم إلا فى اعتبار القوافى التى تختم الأشطر الثوانى من أبيات القصيدة.

ومع أن التوالى الشرطى يمثل فى جوهره ضربا من **التكرار** فى نسق التركيب، فإن ثمة من ضروب التكرار ما لا يرتبط بالشرط، وما يتجاوز نظام النَّسق التركيبى إلى المادة الأولية التى يشكّلها، نعنى الوحدات اللغوية المكوّنة له، سواء تناول هذا التكرار ألفاظا برمّتها، أو مقاطع منها، أو بعض صورها الاشتقاقية، وسواء وقع هذا التكرار فى صدر التركيب الشعرى أو عجزه أو حشوه[١]، والمهم فى كل هاتيك الحالات أن القيمة الإيقاعية التى يحققها التكرار فى شعر المتنبى ترجح فى الوضوح ما عداها من قيم التصوير والدلالة التى ينتجها التكرار ذاته، وإن كانت - بالطبع - لا تلغيها. هذا على حين نرى الآية معكوسة فى شعرنا الحديث، على سبيل المثال، حيث تطغى تلك الأخيرة إلى حدّ يستغرق بلاغة التكرار ويكاد يطويها طيا، فلا يعود باقيا منها سوى رسيس خافت النبرة، هادئ الجرس، ذائب فى تلافيف الصورة فى معظم الأحيان.

فحين نسمع صوت عبد الوهاب البياتى فى قصيدته «مسافر بلا حقائب»:

آبداً لأجلى، لم يكن هذا النهارْ
البابُ أُغلق، لم يكن هذا النهار
أبداً لأجلى لم يكن هذا النهار
سأكون، لا جدوى، سأبقى دائما مِن لا مكان
لاوجه، لا تاريخ لى، من لا مكان[٢]

لن يجذب انتباهنا من القيمة الإيقاعية للتكرار سوى ترداد «النهار» و «المكان» فى القوافى، أما بقية ترددات التركيب فقد انسربت داخل تجاعيد تلك الصورة، فى ذلك الوجه الليلى الملامح، المحاصر أبدا، الراحل أبدا، المسافر

---

(١) اهتم الشكليون، ومن بعدهم البنائيون، بدراسة ظاهرة التردد فى البنية الشعرية، بيد أن الخوض فى مثل هذه الدراسة ليس جديدا تماما، فقد سبق أرسطو بالإشارة إلى بعض جوانب هذه الظاهرة فى كتابه: الخطابة - المرجع الأنف الذكر - ص ٢١٧.

(٢) عبدالوهاب البياتى - أباريق مهشمة - بيروت سنة ١٩٥٥ - ص ٢١.

بلا حقائب وبلا عنوان، وكأنما لفظه هذا الوجود الجهيم خارج أبعاد الزمان والمكان.

أمّا حين نقرأ قول المتنبى فى رثاء أخت سيف الدولة :

فَليْت طالعة الشمسين غائبة ... وليت غائبة الشمسين لم تَغِبِ
وليت عين التى آب النهار بها ... فداء عين التى زالت ولم تَؤُبِ
فَماَ تَقَلّد بالياقوت مشبهها ... ولا تَقَلّد بالهنديّة القُضُبِ
ولا ذكرتُ جميلا من صنائعها ... إلاّ بكيْتُ، ولا وُدّ بِلاَ سببِ[1]

فسوف نلحظ - لأول وهلة - أن التكرار لم يتناول تراكيب بجملتها، كما حدث فى النموذج السابق، وكما يحدث فى كثير من نماذج الشعر الحديث، بل تناول وحدات التركيب، مع المخالفة بينها فى الوضع الإسنادى بالإثبات والنفى : غائبة - لم تغب، آب - لم تؤب، أو بتبادل الموضوع والمحمول : ليت طالعة الشمسين غائبة، ليت غائبة الشمسين لم تغب، أو بتغير المتعلقات : تقلد بالياقوت، تقلد بالهندية القضب، وهذه المخالفة ذاتها هى التى تجعل من دلالة التكرار فى هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبى دلالة مضافة، على حين كانت فى النموذج الذى سقناه من الشعر الحديث دلالة توكيدية، مع احتراس وحيد، وهو أن الإضافة المشار إليها تتحقق عبر الدلالة الجزئية لكل تركيب، بحكم ما فيه من مخالفة، أما التوكيد فيتحقق عبر الدلالة الكلية للقصيدة؛ إذ لا جديد فى الدلالة الجزئية حين يتكرر التركيب برمته.

ولهذا المنظور الأخير صلة بما ذكرناه آنفا من وضوح القيمة الإيقاعية للتكرار فى شعر المتنبى؛ إذ تسهم المخالفة، كما يسهم التماثل، فى تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع فى جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، التتابع وصدع التتابع، الوحدة والتنوع، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ١ - ص ٩١-٩٢.

المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام؛ فقد يكون مظهر التماثل أكثر غلبة حين نقرأ :

طال غِشْيانُك الكَرائِه حتى ... قال فيكَ الذى أقول الحُسامُ
وكفتْك الصفائحُ الناس حتّى ... قد كفتْك الصفائحَ الأقلامُ
وكفتك التجاربُ الفكْر حتى ... قد كفاك التجاربَ الإلهامُ[1]

فنجد أن دلالة الترقّى من حالة إلى حالة لا تقنع بما فى تكرار «حتى» من إيماء إلى بلوغ الغاية، بل تضيف إلى ذلك تكرار معظم وحدات التركيب، باستثناء حذف المفعولات الثوانى : الناس، الفكْر، وتحويل الفاعلين إلى مفعولين : الصفائح، التجارب، مع استحداث فاعليْن جديدين : الأقلام، الإلهام، وبهذه التغيرات اكتملت دلالة الترقّى التى يلدها التكرار، وكأننا منها بإزاء سلّم من القيم يتصاعد عبره الممدوح من القوة إلى الفكر، ومن الفكر إلى التجربة، ومن التجربة إلى الإلهام الذى يكفى صاحبه عن كل ضروب الطاقة البدنية والمعنوية.

وقد يكون التنوع أكثر غلبة، حين يجتزئ التكرار بمادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها، أو يحوّرها بالتصريف فى صيغ اشتقاقية مختلفة، مثلما نقرأ فى إحدى السيفيّات :

ولقد رامك العُداة كما رام[2] ... فلم يجرحوا لشخصكَ ظِلاّ
ولقد رُمتَ بالسعادة بعضا ... من نفوس العدا، فأدركتَ كُلاّ
قارعتْ رمحك الرماح، ولكن ... ترك الرامحين رمحُكَ عُزْلاَ
لو يكون الذى وردتَ من الفجعة ... طعنا، أوْردتَه الخيل قُبْلاَ
ولكشّفْتَ ذا الحنين بضربٍ ... طالما كشّف الكروب وجلّى[3]

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٩٨-٩٩.
(٢) الضمير الذى اعتبرناه مدخولا لهذا الفعل عائد على الدهر فى أبيات سابقة.
(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٢٨-١٢٩.

فائتتان من المواد المكرورة فى هذا النموذج لم تختلفا إلا بمدخولاتهما :

رامك العداة - رام - رمت، كشّفت ذا الحنين - كشّف الكروب، وواحدة حدث فيها الاختلاف بين التكرار والأصل بهمزة التعدية : وردتَ - أوردت، وأخرى تقلبت بين صيغ لفظية ذات أصل لغوى واحد : رمح - رماح - رامحين. وفى جميع الحالات كان التكرار ظاهرة أسلوبية تتجاوز بالإلحاح عليها حجم الوقائع الأدائية العابرة، وإذا لم تكن فيما رصدناه من ملامحها قناعة، فلمن شاء أن يرجع إلى مزيد من نماذجها فى تضاعيف المادة الشعرية التى اتخذنا منها موضوعا لهذه الدراسة.[١]

وقد نتساءل مع نهاية هذا المبحث عن جدوى دراسة الظواهر الأسلوبية مجتزأة من سياقها الشعرى الحى، وتزداد أهمية هذا التساؤل حين نتذكر أن ظاهرة مّا، فى نموذج مّا، قد تكون استدراكا أو إضافة أو صدى لظواهر أخرى فى أمّهاتها من النصوص. بيد أن الحرج الذى يشى به مثل هذا التساؤل لا وجه له، ما دمنا نؤمن بأن هذا النوع من النظر لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على الدراسة الكلية لبنية النصّ عبر مستوياتها المختلفة، كما أن محظوراته تقلّ - أو تنعدم - إذا كان نتيجة قراءة شاملة ودءوب لمصادر الظاهرة؛ إذ يصبح فى هذه الحالة بمثابة استقطار دقيق لحصيلة ما تم رصده أثناء مراجعة النصوص، كل على حدة، كما تصبح هذه الحصيلة بدورها مدخلا موضوعيا لإعادة تذوق هذه النصوص فى ضوء جديد. فإذا أضفنا إلى تلك الحقيقة الأخيرة أننا - كدارسين - ننطلق فى تقويمنا للأسلوب من تلك المقولة التى تمنحنا « مبادئ كلية لمعطيات ذاتية »[٢]، أدركنا أهمية مثل هذا المدخل من مداخل الدرس الأدبى، وصعوبته فى الآن ذاته.

---

(١) راجع - على سبيل المثال - الجزء الثانى من ديوان المتنبى : ص ١٩٤، والجزء الثالث صفحات : ١٢٥-١٢٧، ١٧٤-١٧٥، والجزء الرابع : ص ٩٧، وغير هذه المواضع المشار إليها كثير.

(٢) انظر : G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 233.

واعتبار آخر يتعلق بطبيعة الإبداع، إذا كان سابقه يتعلق بطريقة النظر؛ ذلك أن الظواهر الأسلوبية، على اختلافها، وبما تتضمنه من عناصر التوازى والتقاطع، والانسجام والمفارقة، والتكرار والتنوع، تشكّل فى السياق الشعرى ما يشبه الأدوار أو الحزَم التعبيرية، وما يتخلل هذه الأدوار من مواضع الوقوف أو القطع، ومن مواطن الانتقال أو الاتصال - كل ذلك يضيف إلى الأداء طاقة الإيقاع الداخلى، ويقطع على البنية الشعرية طريق الثرثرة والاسترسال، ويفضى - فى النهاية - إلى ما يُدْعى بالأسلوب الدَّورى، ذلك الذى يعتمد على محاور التقسيم والمقابلة، والتوازن والازدواج. أما كيف تجلت هذه المحاور فى إبداع المتنبى، وكيف اختلفت بها أشكال القول وطرائق الأداء، فإن لذلك مكانه على صفحات المبحث التالى من مباحث هذه الدراسة.