المبحث الرابع

مستوى الصورة في البنية الشعرية

تتناول بعض الدراسات الحديثة مفهوم البنية الشعرية فى ضوء ما تطرحه هذه البنية من دلالة إعلامية Informative وتصويرية imaginative، ويفترض هذا النوع من الدراسات أن العمل الشعرى مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة، بها تتحدد هويّة الموضوع ونوع المعلومة التى يقدمها إلى المتلقى، ولكن هذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفنى المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى إضافية، دلالة ذات طابع وجدانى محض، وتلك هى الدلالة التصويرية، وحين تنمو الدلالة الأولى، وتتعقد مكوّناتها، وتندلح فى تلك الأخيرة، نكون قد حصلنا على المركب الإبداعى.(١)

وعلى الرغم من أن مثل هذا المدخل يقنع بإعطاء الدلالة التصويرية قيمة إضافية، على حين أنها أصيلة فى العمل الشعرى وليست مجرد توكيد له، فإن مما يُذكر له أنه أحتفظ للتعبير المباشر ببعضَ الأهمية التى أصبحت تستأثر بها - أو تكاد - الصورة الشعرية ،بل إنه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التحول إلى دلالة تصويرية متى توفر للشاعر من رحابة الرؤية الفنية ما يعين على توظيف هذا التحول، أو لنقُلْ تطويعه، طبقا لمقتضيات تلك الرؤية وتنوّع مستوياتها البنائية.

هكذا ترى أن الدلالة المباشرة حين بلغت غايتها من تصعيد النموذج الممدوح بالتسوية بين الحاضر والغائب فيما ينالان من فضله :

هذا الذى أبصرتَ منه حاضرا مثلَ الذى أبصرتَ منه غائباَ

أصبح المقام مهيّأ لتجسيد هذه التسوية عبر طريقة فنية أكثر إقناعا وأقوى احتجاجا، طريقة تلجأ إلى البرهنة بالمحسوس على ما حاولت سابقتها أن تقوله بالمباشرة والتقرير، ومن ثم ينفسح المجال أمام تدفق تشبيهى تتعاقب صوره أمام

---

(١) لمزيد من التفصيل فى قيم الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية فى العمل الأدبى يراجع :
ب.م.رونين : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب : التذوق الفنى (بالروسية) - الجزء الأول - لينينجراد سنة ١٩٧١ - ص ١٢٠ وما بعدها.

بصيرة المتلقى بما يغذّى فكرة التسوية أو عموم الفضل الذى لعب منذ البداية دور المثير الأصلى :

كالبدر من حيث التفتَّ رأيتَهُ ... يهدى إلى عينيك نورا ثاقباً
كالبحر يقذف للقريب جواهراً ... جودا، ويبعث للبعيد سحائبا
كالشمس فى كَبِد السماء وضوءُها ... يغشى البلاد مشارقا ومغاربا[1]

وهذا يعنى أن **المثير الأصلى** الذى حرصت الدلالة المباشرة على تسميته فى البيت الأول حين عدلت فى عموم الفضل بين حالتى الحضور والغياب، قد تخلّق من جديد فى معادل تصويرى تختلف أشكاله وتتنوع، ولكنها تتفق جميعا فى لمح فكرة المكان واندياح أثر الممدوح عبره اندياحا يبلغ حد الشمول والاستغراق : من حيث التفت رأيته، يقذف للقريب ويبعث للبعيد، يغشى البلاد مشارقا ومغاربا، وكأن هذا الاستغراق المكانى يكمل ذلك الاستغراق الزمانى الذى عبّرت عنه الدلالة المباشرة فى التسوية بين حالتى الحضور والغياب.

ولكن هذا الملمح - على طرافته - لا يمثل كل ما يعنيه ذلك النموذج وأشباهه من شعر المتنبى، لأن أمامنا مجموعة من التداعيات التشبيهية : البدر، البحر، الشمس، لا يؤلف بينها سوى ما يدعوه كولردج « طبيعة التداعى المنسابة »[2]؛ فعقل الشاعر مشحون بالذكريات، والمترابطات، والرؤى، وهذه الطبيعة هى التى تقوم بالجمع بين كل تلك العناصر ومزجها فى صور متعددة وأشكال فنية مختلفة.

ومن الملحوظ أن مثل هذا التداعى لا يتم - بالنسبة للمتنبى على الأقل - بطريقة « التصوير الحر » التى ولع بها السرياليون فى انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزمانى والمكانى، بل إنه يتجلى محكوما بوحدة

---

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ١ - ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) انظر فى طبيعة التداعى كما فهمها كولردج :
إليزابيث درو : الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١م - ص ٦٠ - ٦١.

الإطار الذى يقرن بين عناصر هذا التداعى على الرغم من اختلافها وتنوعها. قد يكون هذا الإطار تراثيا كما رأينا فى النموذج السابق، حيث قام المحفوظ التراثى بدور هام فى تغذية خيال الشاعر بجملة من المترابطات التى ألحّ عليها مَن قبله من الشعراء، وقد تكون وحدة هذا الإطار نابعة من وحدة المجال الذى تتحرك فيه عناصر الصورة، كقوله :

أَعَزْمى طال هذا الليلُ فانظرْ ... أَمِنْكَ الصّبح.. يفرق أن يئوبَا
كأنّ الفجر حِبّ مستزارٌ ... يُراعى من دُجُنّته رقيبا
كأن نجومه حَلْىٌ عليه ... وقد حُديت قوائمه الجبوبا
كأنّ الجوّ قاسىَ ما أُقاسِى ... فصار سوادُه فيه شُحُوبا
كأنّ دُجاه يجْذبُها سُهادِى ... فليس تغيب إلاّ أن يغيبا
أقلّب فيه أجفانى كأنّ ... أُعُدّ به على الدهر الذُّنُوبا[1]

يفرق بين هذا النموذج وسابقه أن التداعى - باعتباره أساسا للصورة - لا يتجاهل المثير الأصلى أو يعتبره فى حكم المسكوت عنه، بل يعكف عليه بالتشقيق والتعقب، بما لا يخرج - فى كل الأحوال - عن دائرة هذا المثير، نعنى أن الحديث المباشر عن طول الليل لم ينته إلا وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويرية التى ترتبط به والتى تتفق معه فى وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجو والدجى، وقد قامت وحدة المصدر هنا، كما قامت وحدة الإطار التراثى هناك، بدورها فى توكيد دلالة التداعى، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن مثل هذه التدفقات التشبيهية لم تكن إنشائية على إطلاقها، بل أفضت - فى بعض الأحيان - إلى نوع من التراكم الذى تترادف عناصره على توكيد الفكرة الواحدة ثم لا تزيد.

على أن ما ينبغى التنبه إليه حقا فى تراث المتنبى من الصور الشعرية،

(١) ديوان المتنبى جـ ١ - ص ١٣٩-١٤٠، والجبوب فى البيت الثالث وجه الأرض، أو الغليظ من الأرض بخاصة.

ليس فقط ذلك التدفق التشبيهى، وما عسى أن يمنحه من قيمة تـوكيدية، بـل هـو حس المفارقة فى بناء الصورة على متناقضات يتولد من مجرد الجمع بينها على صـعيد واحد ضرب من المباغتة التى تفجأ المتلقى وتثرى مشاعره.

ولا نعنى بذلك - فقط - تلك المفارقات الجزئية التى يتصيدها الشـاعر حـين يقرن - مثلا - بين شهرة كافور ولونه فيخرج منها «بشـمس منـيرة سـوداء»، أو حين يوازن بين «بيض الملوك» و «لون الأستاذ» فيجعل من الثـانى - على سـواده - أمنية للأولين[1]، وإنما نعنى - قبل ذلك وبعده - **حس المفارقة** حين يتجسد فى قالب من الرؤية الفنية المركبة، فيشف عـن إدراك الشـاعر لإيقـاع الأشـياء، وخاصية التمايز فيما بينها، ثم يدقّ هذا الإدراك ويعمـق ويمتـد ليتحـول إلى مـوقف للمبدع تجاه ظواهر الوجود مجتمعة أو مـوزعة. وقبـل أن نسـترسل فى تفصـيل ما نفهمه من بناء **المفارقة التصويرية** على هذا النحـو، يحسـن أن نقـرأ هـذا المفتتح الذى صدّر به إحدى كافورياته:

مَـن الجآذر فى زِىّ الأعـاريب ... حمرُ الحُلَى والمطايا والجَلَابيبِ
إن كنتَ تَسألُ شكاً فى معـارفهاَ ... فمَـن بَـلاكَ بتسـهيد وتعـذيبِ
لا تجْزِنى بِضنًى بى بعـدها بقـرٌ ... تَجْزِى دموعىَ مسْكُوباً بمسكوب
سـوائر، ريمـاً سـارت هـوادجُها ... منيعـةً بيـن مـطعونٍ ومضروب
ورُبّما وخَدتْ أيْدى المـطىّ بِهَـا ... على نَجِيع من الفُرسان مصـبوب
كم زوْرةٍ لكَ فى الأعْراب خـافيَةٍ ... أدْهى وقد رقدوا من زوْرة الذِّيبِ
أَزُورُهُمْ وسوَادُ الليـل يشْـفَع لـى ... وأنْثنى وبياض الصّبح يُغْـرِى بِـى
قدْ وافقوا الوحش فى سُكْنَى مَراتعها ... وخـالَفُوها بتقـويض وتـطنيبِ
جِيرانُها، وهُـم شرّ الجِـوار لهـا ... وصحْبُها، وهُـمُ شرّ الأَصـاحيبِ
فـؤاد كلّ محـبٍّ فى بُيـوتهِمُ ... ومال كلّ أَخِيـذِ المـال محـروب

(١) الإشارة هنا إلى قصيدته فى تهنئة كافور بدار بناها. ديوانه - جـ ١ - ص ٣٢-٣٦.

ماأَوْجُه الحضَر المسْتَحسَناتُ بِهِ ... كأَوْجُه البدويّات الرّعابيبِ
حُسْنُ الحضارة مجلوب بتَطرية ... وفى البداوة حُسْن غير مجلوب
أيْن المَعِيُز من الآرام ناظرةً ... وغير ناظرةٍ فى الحسن والطِّيبِ ؟
أفْدِى ظِباء فلاةٍ ماعرفن بِها ... مضْغَ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولابرزْن من الحمّام مائلةً ... أوْراكُهُنّ صقيلاتِ العراقيبِ
ومن هوى كلّ من ليست مُمَوَّهةً ... تركتُ لون مشيبى غير مخْضوبِ
ومِن هوى الصدق فى قولى وعادتِهِ ... رغبْتُ عن شَعَرٍ فى الوجه مكذوب[1]

سنتذكر ونحن نطالع التعبير « بالأعاريب » فى البيت الأول أن هذا التعبير لم يأت اعتباطا، فقد تكرّر بمادته فى البيت السادس : « الأعراب »، ثم تكرر بمعناه فى البيت الحادى عشر : « البدويات »[2]، وليس فى هذا التكرار من غرابة؛ إذ يقوم هذا التعبير مقام المثير الأصلى فى الصورة الشعرية، فإذا اعتبرنا هذا المثير موضوعا مباشرا للصورة، أمكن أن نمّيز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر فى جلاء سمات هذا الموضوع وكشف ملامحه، ومن ثم الانتقال به من طور الدلالة المباشرة إلى طور الدلالة الإضافية التى اتخذنا منها محكّا لجهد الفنان فى تشكيل الواقع وإعادة تمثّله.

أما المستوى الأول فيتمثل فى التقاط أوجه التناظر - أو التشابه - بين المثير الأصلى والمستثار الإضافى، أو بين الأعرابيات وما يستدعين من وحش البادية وحيوانها، باعتبار ما يربط بين هؤلاء وأولئك من وحدة المجال، وقد ترددت الإشارات إلى هذا المستوى فى البيت الأول والبيت الثالث والبيت السادس، ثم

---

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ١٥٩ - ١٧٠.

(٢) أكثر من هذا، قد تجد الإشارة إلى الأعرابيات - موضوعا غزليا - فى غير تلك من قصائده. انظر - على سبيل المثال - مقدمة قصيدته فى مدح المغيث العجلى - المصدر السابق - نفس الجزء - ص ١٠٩ وما بعدها.

فى البيتين الثامن والتاسع، وأخيرا فى البيتين الثالث عشر والرابع عشر، وبهذه الإشارات تحوّلت الأعرابيات فى البداية إلى «جآذر» - والجؤذر ولد البقرة الوحشية - مع ما عسى أن يوحى به تسليط الاستفهام على غير المتوقع - نعنى الجآذر - بدلا من المتوقع - أى الأعرابيات - من الخلط بينهما حتى لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بقدر من التأمل، ثم جاءت الإشارة فى البيت الثالث لتؤكد هذا التحول، أو الخلط، حين قرنت بين المثير الأصلى ومستثار إضافى حميم الصلة بالجآذر، وهو البقر، ثم كانت الإشارة فى البيت السادس دائرية مراوغة؛ لأنها أبْقت على عنصر «الأعراب» صراحة، ولكنها أومأت إلى معادله التصويرى، إذ جعلت زورة من يزورهم «زورة الذيب» حين يقع بالغنم والراعى راقد.

ويمتد أثر هذه الإشارة الأخيرة حتى البيت الثامن، حيث تتخلق صلة الغنم بالذئب فى شكل علاقة جديدة بين الأعرابيات والوحش، وهى علاقة بالموافقة والمخالفة معا، لأنهن إن وافقن الوحش فى حلول المراتع، فقد خالفْنها فى الرحيل والإقامة، ويستمر هذا التناسخ الصورىّ عبر عناصر من نفس المجال، لنرى الأعرابيات وقد برزن مرة أخرى فى ثياب الآرام أو ظباء الفلاة. وفى كل تلك التجليات التى يتلبّس بها المثير الأصلى نرى المستثار الإضافى دالاّ على معانى التأبد والعفوية، موحيا بسذاجة الفطرة، وعُذْرية الطبيعة، وأصالة الخِلْقة والخُلُق.

وهذه الدلالة التى يفضى إليها ذلك المستوى سرعان ما تصبح بمثابة مقدمة للمستوى الثانى، مستوى **المفارقة الصريحة** بين الحضارة والبداوة، وبين الحضريات والبدويّات؛ فما دامت نقاوة الفطرة وغضارة الطبع من اللوازم الدلالية للبداوة، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة لوازم دلالية للحضارة، ومن ثم تصبح المقارنة بين الطرفين متوقعة فى نتائجها، مثلما كانت مقنعة ومحسوبة فى مقدماتها؛ ومن ثم - أيضا - تنهض خطوات هذه المقارنة منذ البيت الحادى عشر بمهمة التنويع المباشر لتلك الدلالة التصويرية التى أنتجها المستوى الأول، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة ثبت نقيضها للآخر صراحة أو

إيماء، فإذا كانت الملاحة فى الحضريات مجلوبة بالاحتيال، فهى فى البدويات طبع، وإذا كان من شأن أولئك تكلف الكلام وتزجيج الحواجب، فإن من شأن هؤلاء فصاحة غير مدّعاة، وصبغة غير منحولة، وإذا كان الحسن لدى أولئك صنعة، وصقلا، وتمويها، فهو لدى هؤلاء فطرة وطبيعة.

وحتى الآن، كنا من النموذج المشار إليه بصدد مثير موضوعى تقلّب - أوّلا - عبر عدة تجليات صورية وثيقة الصلة فى مصادرها، ثم أصبح - ثانيا - طرفا فى مقارنة تعتمد على اصطياد مظاهر المفارقة بالتعبير المباشر والصورة معا، ولكن القصيدة لا تلبث أن تلفتنا عن هذا وذاك إلى ملمح آخر بالغ الأثر فى دلالته على رؤية الشاعر بصفة عامة؛ فالقضية ليست قضية بداوة وحضارة وحسب، وليس الأمر فيها منوطا بالحسن المطبوع والحسن المصنوع فقط، بل هى - فى التحليل الأخير - قضية الأصالة المنشودة فى كل شىء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب :

ومِنْ هوى كلّ من ليست مموَّهةً ... تركتُ لون مشيبى غير مخضوب
ومن هوى الصدق فى قولى وعادته ... رغبتُ عن شعَر فى الوجه مكذوب

أترانا - بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذى تتقنع حقائقه بمظاهر التلبيس والتمويه، بقدر ما تفتقد من معانى النقاء والبكارة.. ؟

* * *

وبِنْية الصورة الشعرية تعتمد على مبدأى **الانتخاب والتكثيف**، نعنى بذلك دقة انتقاء العناصر المكوّنة للصورة دون تزيّدأو استرسال، ثم أصالة الشاعر فى المزج بين هذه العناصر وتوظيفها لإحداث الدلالة التصويرية فى أعمق مستوياتها؛ ذلك أن التفكير الشعرى - كما يقول ريتشاردز - «عملية اختيار»[1]، ومقتضى ذلك ألا ترتبط قيمة التصويربمجرد غلوّه وإسرافه، ومقتضاه أيضا أن نجاح الصورة لا يقاس

(١) أنظر: إليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - ص ٦٢-٦٤.

فقط بمدى انبساطها أو تراكم أجزائها، بل وبقدرتها على تركيز الدلالة وتكثيفها، فإذا تمثلنا المقياس الأول خطاً يمتد امتدادا أفقيا، فإن المقياس الثانى يمثل خطاً يمتد امتدادا رأسيًا، وفى نقطة التقاء الخطّين يقع مركز الدلالة الصُّورية ومحورها العميق.

فى إطار هذا الإدراك الموجز لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يمكن أن نضع عددا من الأشكال والتجليات التصويرية التى تقدمها المادة الشعرية المدروسة، ومن هذه التجليات - على وجه الخصوص - ما يمكن تسميته «**بالترقّى فى تكوين الصورة**»، نعنى بذلك التدرج من الإقناع بالأعمّ إلى الإقناع بالأخص، أو من الكلى إلى الجزئى، أو من السهل إلى الصعب، ومثل هذا التدرج كفيل بتخفيف ما عسى أن يكون فى الصورة من مبالغة، حيث يعمد إلى تقديمها على دفعات، أو استقطارها جرعة جرعة، مستعينا فى ذلك بما توفره الحاجة التخييلية أو القياس الشعرى من نتائج دلالية.

تأمّل كيف يبدأ الشاعر من حقيقتين لا تقبل هيبتهما الجدل : سيوف الهند وهى مجرد حديد أصمّ، وناب الليث والليث بمفرده، ليجعل من التسليم برهبتهما وهما على تلك الحالة مرقاة إلى التسليم بها وهما على حال أكثر خصوصية، سواء أكانت هذه الخصوصية بالذات، كالسيف العربى، أم بالآخرين، كالليث المستكثر بصحبه :

تُهابُ سيوفُ الهنْد وهْى حدائد　　فكيف إذا كانت نِزَاريّة عُرْباَ
ويُرهب نابُ الليث والليث وحده　　فكيف إذا كان الليوث له صَحْبا[1]

وواضح أن بناء الصورة على هذا النحو من الترقى لا يعدم صلة بما أشرنا إليه سابقا من مفهوم المفارقة؛ لأن الحقيقة المرتقى منها هى بعينها الصورة المرتقى إليها، باستثناء فرق وحيد، وهو الفارق بين جملتى الحال فى صدرىْ البيتين : وهى حدائد، والليث وحده، وجملتى الشرط فى عجزيْهما : إذا كانت نزارية عربا، إذا

(١) المصدر الأسبق - جـ ١ - ص ٦١.

كان الليوث له صحبا، وربما كان هذا الفارق حاسما فى توليد الدلالة الصورية؛ لأنه هو الذى جعل من السيوف سيوفا إنسية نزارية، بعد أن أفاد الشاعر من الاشتراك اللفظى بين اسم السيف ولقب سيف الدولة، كما أنه هو الذى جعل من الليوث ليوثا بشرية، بعد أن انعقد بينها من أواصر الصحبة ما لا ينعقد إلا بين الإنسان والإنسان.

ويمكن الاسترسال فى تعقب المزيد من نماذج هذا الترقّى بما يسمح باكتشاف الفروق الأدائية الدقيقة التى تميز بينها، برغم وحدة الظاهرة فى عمومها، ولكننا نكتفى فى الإشارة إلى هذه الفروق بنموذج آخر من مطلع هذه المدحة التى توجّه بها إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، وتحديد التاريخ هنا لا يخلو من مغزى؛ لأن للصورة - برغم صبغتها الغزلية - صلة بالمناخ النفسى الذى كان يعانيه الشاعر فى كنف كافور :

أَوَدُّ من الأيّام ما لا تَوَدُّهُ ... وأشكو إليها بيْنَنَا وهْى جُنْدُهُ
يُبَاعِدْن حِبًّا يجتمعن ووصلُه ... فكيف بِحِبّ يجتمعن وصَدُّه
أَبَى خُلُق الدنيا حبيبا تُديمه ... فماَ طلَبى منها حبيبا تردُّهُ
وأَسْرَعُ مفعولٍ فعلْتَ تغيُّرا ... تكلُّفُ شىءٍ فى طِباعك ضِدُّه[1]

وليس خافيا أن الترقى فى تلك الحالة الأخيرة لم يكن من العام إلى الخاص، بل كان تدرّجا من السهل إلى الصعب، وممّا يمكن استدامته إلى ما يستحيل ردّه، وقد بقيت المفارقة هنا، مثلما كانت هناك :

يجتمعن ووصله × يجتمعن وصدّه
تديمه × تردّه

وإن كان واضحا أنها تتمّ هنا بطرق صياغية تختلف اختلافا بيّنا عما اتبع فى سابقتها.

---

(١) المصدر نفسه - ج٢ - ص ١٩.

واختلاف الطرق الصياغية على هذا النحو هو الذى يجعل من الصورة الشعرية ظاهرة مستأنفة تندّ عن التنظير المطلق والتقعيد الذهنى الحاسم، فما يحسن فى بيئته من عمل شعرى قد لا يحسن فى عمل آخر، وما تفلح فى أدائه طريقة من طرق الصياغة قد لا تفلح فى أدائه أخرى، ولا مجال فى هذه الحالة للاحتكام إلى منطق العقل وحده فى قياس المقبول والمرفوض من مبالغات الصورة الشعرية، ولقد سبق أن أشرنا إلى تلك المقولة التى توحى بأن قيمة التصوير الشعرى لا ترتبط بحجم ما فيه من إغراب أو إسراف، وقد لا تمس هذه المقولة شاعرا قدر ما تمس المتنبى، ومع ذلك فإن ما يدعى بالمبالغة ليس معنى أثيريا مجردا حتى يكون الحكم فيه على إطلاقه، بل هو دلالة، وتلك الدلالة تُحدثها بنْية شعرية معينة، ومن ثم لا يتأتّى تفسيرها أو تقويمها إيجابا وسلبا إلا بمنطق هذه البنية وفى ضوئها. ألا تحمل هذه الصورة قدرا - كبيرا أو صغيرا - من المبالغة إذا وضعت فى إطار تجريدى محض؟

أُسَرُّ بتجديد الهوى ذِكْرَ ما مضى ... وإن كان لا يَبْقَى له الحجرَ الصَّلْدُ
سُهَادٌ أتانا منكِ فى العين عندنا ... رُقَاد، وقُلَّام رعى سِرْبُكُمْ وَرْدُ
مُمَثَّلَةٌ حتى كأنْ لم تُفَارِقى ... وحتى كأنّ اليأس مِن وصلكِ الوعْدُ
وحتى تَكادِى تَمْسَحين مَدامعى ... ويَعْبَق فى ثَوْبَىَّ مِن ريحكِ النَّدُّ[1]

ومع ذلك لا تكاد تحس بأدنى أثر سلبى لمثل تلك المبالغة، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيها يشبه حلم اليقظة، من الذكرى التى تستعيد عذوبة الماضى، وإن كان فيها من اللوعة ما ينفطر له الفؤاد، إلى السهاد الممضّ بطبيعته وإن كان - من أجل الحبيب - معادلا فى طيبه للذيذ الرقاد، إلى هذا «التمثل» الذى يتحول به التذكر إلى حلم حقيق، والذى يتراءى من خلاله طيف الحبيبة بكل حضوره الوجدانى الحى، حتى لكأنها لم تفارق، وحتى يكاد لفرط إحساسه بها واستغراقه فيها - تأمّل الدلالة الظنّية فى استخدام «كأن»، ودلالة المقاربة فى استخدام

(١) القلّام فى البيت الثانى نبات خبيث الرائحة. والنموذج من قصيدته فى مدح الحسن بن على الهمدانى - ديوانه - جـ ٢ - ص٣.

« تكاد »، وتنبّه لأثرهما فى تخفيف حجم المبالغة - يشعر بأصابعها من فوق جبينه، حانية رفيقة، تمسح مدامعه، وتنضح عالمه الداخلى بعبق الذكريات.

قارن - إن شئت - هذه الصورة بصورة أخرى تدور فى نفس ذلك المدار الغزلى، ولكنها تحمل من ثقل المبالغة ما لم تفلح فى الإقناع به طريقة الصياغة :

قد كان يمنعنى الحياءُ من البُكا ... فاليوم يمنعه البكا أن يَمنعا
حتى كأنّ لكلّ عَظم رَنّةً ... فى جلده ولكل عِرْق مَدْمَعَا[1]

وربما استرعى النظر أن استخدام « كأنّ » الذى أنتج من إيحاءات الظن والتوهم[2] ما أسهم فى تغذية جوّ « الرؤيا » فى الصورة الأولى، لم يكن له نفس القدر من التأثير فى الصورة الثانية؛ لأن المبالغة فى تلك الحالة الأخيرة لم تتجاوز مأزق التعامل اللفظى مع الفعل « يمنع »، وحين حاولت تجاوز هذا المأزق وقعت فى شرك ذلك التفتيق الذهنى الذى أسرف على نفسه وعلى المتلقى حين جعل للعظام رنينا وللعروق مدامعا !!

والتعامل اللفظى مع الصورة يغرى المبدع بالاسترسال، وسرعان ما تفقد الصورة تحت إغراء هذا الاسترسال قدرتها على الكشف والإقناع، لتتحول إلى ضرب من الإغراب الشكلى الذى لا ينتج، نعنى أنها لا تشفّ فى تلك الحالة عن تمثّل جديد للواقع وعلاقاته، بقدر ما تعرض من مهارة الشاعر فى تقليب الألفاظ على ذلك النحو الذى يبدو جليا فى مسلكه إزاء كلمات مثل : دون، خلف، بعض، كل، ضعف، فى مدحته لأبى الفرج أحمد بن الحسين القاضى :

ولستَ بِدُونٍ يُرْتَجىَ الغيثُ دونه ... ولا مُنتهى الجود الذى خَلْفَهُ خَلْفُ
ولا واحداً فى ذا الورَى من جماعة ... ولا البعضَ من كُلٍّ، ولكنكَ الضِّعْفُ

---

(١) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٢٥٩.

(٢) يفيد حرف « كأن » معنى التشبيه إذا كان خبره جامدا، ويفيد معنى الظن إذا كان خبره مشتقا أو جملة. انظر : المعجم الوسيط - ج٢ - ص ٧٧٧.

ولا الضِّعفَ حتى يَتْبَعَ الضعف ضِعفهُ ولاضِعفَ ضِعفِ الضعف بل مثلَه ألْفُ[١]

ودعْكَ من الرهق اللفظى الناجم عن تكرار المادة اللغوية دون تنوّع يذكر، فمع التجاوز عنه لا يبقى للصورة من محصول دلالى سوى ما لخصه العكبرى فى عبارة شديدة الإيجاز، حين قال: «والمعنى أنك فوق الورى»[٢]، وهو معنى لم يكن ليحتاج فى بلوغه إلى مثل هذا الدوران الطويل.

أمّا حين يتخطّى المبدع مأزق التعامل اللفظى مع الصورة، حين يكون تشقيقه لعناصرها واسترساله مع جزئياتها نتيجة استغراق فنى فى تمثل هذه العناصر والجزئيات، بغية اكتشاف مابينها من نسب وعلاقات، حينذاك يصبح المعوّل فى تحديد قيمة الصورة لاعلى معقوليتها الذهنية المجردة، بل على منطقيتها داخل بيئتها التعبيرية الخاصة.

من هذا القبيل الأخير ما يصادفه قارئ المتنبى - أحيانا - من صور شعرية تدقّ الصلة المعقودة بين مكوناتها إلى حد قد يضفى على البناء الصورى طابع الوهم، ونوشك أن نقول طابع الخرافة، وغالبا ما يحدث ذلك عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التى يتمخض عن المبالغة فى تصويرها مبالغة فى جلاء صورة الشاعر - الفارس، أو الممدوح - البطل، وعلى وجه التخصيص عندما يكون ذلك الوصف منصرفا إلى خيل المعركة ورصد حركتها النشطة وملامحها الغريبة التى تندّ عن المألوف فى طبيعة الجياد، حتى لكأنها تتخذ من صدور الأعداء طرائق، «فالطعن يفتح فى الأجواف ما تَسَعُ»[٣]، ويدقّ منها النظر حتى لتهتدى فى ظلام المعركة بنار الأسنّة وشمع القنا[٤]، وحتى لترى فى حالك الدجى «بعيدات

(١) ديوان المتنبى - ج٢ - ص ٢٩٠.
(٢) المصدر السابق - نفس الصفحة.
(٣) المصدر السابق - ص ٢٢٧.
(٤) المصدر نفسه.

الشّخوص كما هيا[١] »، كما تبلغ بها رهافة المسامع حد التقاط « الجرس الخفى »، حتى « ليخلْن مناجاة الضمير تناديا[٢] »، أو « كأنما يبصرن بالآذان[٣] »، وتخفّ حركتها حتى لتسبق قوائمها الأربع رجعة الطرف : « أَرْبَعُها قبل طرْفها تَصِلُ[٤] ».

ولا يقتصر هذا النمط من التصوير على الخيل وعلاقاتها؛ لأننا نراه كذلك فى وصف الإبل (قصيدته فى مدح عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكى)، كما نطالعه فى تلك اللوحة الحيّة التى يرسمها للأسد من خلال مدحته الشهيرة لبدر بن عمار، وقد كنا نقرأ هذه القصيدة الأخيرة فتبهرنا منها شجاعة الممدوح التى تضاءلت بجوارها قوة الأسد الصريع، ولكننا حين نعيد مراجعتها فى ضوء المعطيات اللغوية للصورة الشعرية نجد أنفسنا بإزاء حقيقتين لا مناص من تذكرهما فى هذا المقام، وأولى هاتين الحقيقتين أن علوّ نبرة المبالغة فى الصورة المرسومة لم يحلْ بينها وبين التأثير الفنى المنشود، أما ثانيتهما فهى أن الصورة برغم ما يبدو من موضوعيتها تكشف عن بعض الإسقاطات الذاتية، وهذه الإسقاطات الذاتية قد أسهمت بدورها فى تسويغ المبالغة المذكورة وإعطائها قدرا من المشروعية الفنية، وقبل أن نمضى فى البرهنة على هاتين الحقيقتين دعْنا نقرأ هذه الأبيات من القصيدة المذكورة :

وَرْد إذا وَرَد البُحيْرةَ شارباً ... وَرَد الفُراتَ زئيرُه والنّيلا
مُتَخَضِّب بِدَم الفوارس لابسٌ ... فى غِيله مِنْ لبْدتَيْه غِيلاَ
ما قُوبِلت عيناهُ إلاّ ظُنّتا ... تحت الدّجى نَارَ الفريق حُلُولاَ
فى وَحْدة الرَّهبان إلاّ أنّه ... لا يعرف التحريمَ والتحليلا
يَطَأُ البَرَى مترفّقا من تِيهه ... فكأنّه آسٍ يجُسُّ عليلا
ويرُدّ غُفْرتَهُ إلى يا فُوخِه ... حتى تَصِير لرأْسه إكْليلاَ

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٢٨٦.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٧٦.
(٤) المصدر السابق - ج ٣ - ٢١٣.

وتظُنُّهُ ممّا يُزَمْجِرُ نفْسُهُ ... عنها لشِدّة غيْظِهِ مشْغولاَ
قَصرَتْ مخافَتُهُ الخُطَى فكأنّما ... ركبَ الْكَمِيُّ جوادَهُ مشْكُولا
أَلْقَى فريستَهُ وبَرْبَرَ دُونَها ... وقرُبْتَ قُرْبا خَالَهُ تَطْفِيلاَ
فَتَشَابَهَ الخُلُقان فى إقْدامه ... وتَخَالَفَا فى بذْلِكَ المأْكُولاَ
أَسَدٌ يَرى عُضْوَيْه فيكَ كلَيْهِمَا ... متْناً أَزَلَّ وساعداً مفْتُولاَ
فى سرْجِ ظامِئَةِ الفُصُوص طِمِرّةٍ ... يأبى تفرُّدُها لَهَا التمثيلاَ
نَيَّالَةِ الطِّلِبَاتِ لوْلا أنَّها ... تُعْطِى مكان لجامها مانِيلاَ
تَنْدَى سوالِفُهَا إذا اسْتَحضرْتَهَا ... وتظنّ عَقْدَ عِنانِها محْلُولاَ
مازَال يجْمَعُ نفْسَهُ فى زوْرِهِ ... حتى حسبْتَ العرْض منْه الطُّولاَ
ويدُقّ بالصدْرِ الحِجَارَ كأنّه ... يبْغِى إلى ما فى الحضِيضِ سبيلا
فكأنّه غرّتْهُ عيْن فادَّنَى ... لا يبصر الخَطْبَ الجليلَ جليلا
أَنَفُ الكريم من الدَّنِيّةِ تاركٌ ... فى عيْنِه العَدَد الكثير قليلا
والعار مضّاضٌ وليس بِخَائفٍ ... من حتْفِه من خاف مماً قيلاَ
سَبَق الْتِقاءَكَهُ بوثْبة هاجِمٍ ... لوْ لمْ تُصادِمْهُ لجازَكَ مِيلاَ
خذلَتْه قوّته وقد كافحتَهُ ... فاستَنْصرَ التّسليم والتّجديلا
قَبضَتْ منيّتُه يديه وعُنْقَه ... فكأنّما صادفْتَه مغْلُولا
سمع ابنُ عمّتِه بهِ وبِحَالِهِ ... فَنجا يُهَرْوِل منك أمسِ مَهُولا
وأمرُّ ممّا فرّ منه فرارُه ... وكقتْلِه ألا يموت قتيلا
تَلَفُ الذى اتّخَذَ الجَراءة خُلّةً ... وَعَظ الذى اتّخذ الفِرار خليلا[1]

إنّ مدى المبالغة فى اللوحة المرسومة ينفسح إلى حدّ يذكرّنا بتلك الصور الوهمية التى تجلت فى عدد من الأعمال الأدبية المأثورة، كذئب الفرزدق، ونوْرس تشيخوف، وغراب إدجار آلان بو، وسواها من الأعمال الأدبية التى يكون موضوع الصورة فيها - برغم حياده الظاهرى - منْفذاً لجملة من الخواطر الذاتية، أو إطارا

(١) المصدر ذاته - ج ٣- ص ٢٣٨-٢٤٣.

يبدى من قيم المبدع ومواقفه بقدر ما يستر من عواطفه المباشرة.

بداية الوهْم فى صورة ذلك الأسد هذا الزئير الخرافى الذى يطوى المسافات ويختصر أبعاد المكان من بحيرة طبرية، حتى نهر الفرات بالعراق، وحتى نهر النيل بمصر، ولا تلبث هذه المبالغة الصوتية أن تقترن بمبالغة جديدة تعتمد هذه المرة على معطيات حاسة البصر، حين يلتقط الشاعر مشتقات اللون الأحمر فى منظر الدم الذى تخضّب به جسم هذا الأسد لكثرة ما افترس، وتكتسب هذه المبالغة البصرية بُعْدا آخر عندما تنتقل إلى عينى الأسد ذاتها، فنراهما تتشكّلان فى صورة غريبة نادرة، هى صورة النار التى تلتمع فى جوف الليل، بكلّ ما يبعثه البريق المحفوف بالسواد من رهبة وفزع، وبرغم أن حدّة المبالغة تخفّ قليلا حين تفسح مكانها للصور الوصفية الدقيقة : يردّ غفرته إلى يافوخه، ألقى فريسته وبربر دونها، مازال يجمع نفسه فى زوره.. إلخ، فإنها لا تتوارى تماما، بل لا تفتأ تطلّ من زوايا اللوحة بين الحين والآخر، طورا حين يدقّ الأسد بصدره الحجارة، وكأنه جواد متوفز جموح، وطورا آخر حين يتسع مدى وثبته ليصبح ميلا، وفى الحالتين وغيرهما مما سبقت الإشارة إليه لم تكن المغالاة فى تصوير أبعاد اللوحة نافية لما ينبغى أن يتوفر فى الصورة من طاقة الإقناع، بل كانت وسيلة إلى تغذية ذلك الوهم الذى خالط نفوسنا منذ البداية، وهو أن الشاعر ليس بصدد الرصد الحيادى لمجرد حيوان مفترس، بل هو بصدد مخلوق استثنائى، استثنائى لا فى شكله وحركته فحسب، بل وفى طبيعته كذلك.

وهذه الطبيعة الاستثنائية تبدو واضحة من خلال مجموعة الصور التى تضفى على الأسد بعض الملامح البشرية والسّمات التى لا يمكن تصورها إلا فى بنى الإنسان، وهى الملامح والسمات التى جعلتنا نقول إن اللوحة برغم موضوعيتها تكشفّ عن إسقاطات ذاتية لا تخفى عند النظرة المتأملة، وكأنّ الشاعر يرى نفسه فى ذلك الأسد المهيض، أوْ كأنّه يبصر فى صراع ذلك الأسد مع بدر بن عمار - سواء أكان ذلك الصراع حقيقة أم تخيّلا - صورة لصراع الأبّ القوى مع من هو

أقوى منه، فقوّته لا تسعفه، وإباؤه يورده موارد الردى، لأنه يدفعه إلى معركة ليس له فى الفوز بها نصيب، وأعِدْ النظر فى هذه الومضات الدقيقة :

« فى وحدة الرهبان، يطأ البرى مترفقا من تيهه، فتشابه الخلقان، أسد يرى عضويه فيك كليهما : متنا أزل وساعدا مفتولا ».

ألست ترى محاولة الإسقاط فيها واضحة ؟ فما هذا الأسد الذى له من رهبانية الرهبان بعض قسماتها، حتى وإن لم تتعدّ هذه القسمات العزلة والتفرّد ؟ وما هذا المترفق التيّاه الذى يطأ الأرض هونا وكأنْ ليس له فوقها من نظير؟ ثم هذا التشابه الصريح بين الوحش وغريمه، فى الخُلق تارة، وفى الخَلْقة تارة أخرى، ألا يشير ذلك التشابه إلى دلالة التلبيس أو الخلط الذى حاول النصّ أن يُقيمه بين الخصمين ؟ وألا يشير - من ثمة - إلى ذلك التحوّل الإنسانى الذى اعترى الأسد الصريع ؟

ونزعم مرة أخرى أن هذا التحول قد أسهم إلى حد كبير فى تخفيف حجم المبالغة فى اللوحة المرسومة، لأنه سوّغ هذه المبالغة حين قرنها بتلك الطبيعة الاستثنائية للوحش، ثم ألهانا عن هذه المبالغة - أو كاد - حين جعلنا نتعاطف مع ذلك الوحش ونرثى له ونشفق عليه، على ذلك المغرور التيّاه الذى تقدم لا يبصر الخطر الماثل على موطئ قدم منه، وحتى لو تفطنّ إلى ذلك الخطر الوشيك فهل تراه كان يرضى الدنيّة فى الفرار؟

أَنَفُ الكريم من الدّنية تارك　　فى عينه العدد الكثير قليلا
والعار مضّاض، وليس بخائف　　من حتفه من خاف مما قليلا

ومثل هذا التعليق الذى يكتسى طابع الحكمة المجردة لا ينبغى أن ينظر إليه بمعزل عن الصورة الآنفة، إنه بالأحرى تصعيد لها وارتقاء بها؛ لأن تلك الطبيعة الخاصة التى أضفاها الشاعر على نموذجه - الأسد، قد هيّأت لهذا النموذج - برغم حيوانيته فى الأصل - أن يستشعر الكرامة، وأن يأنف الدنية، وأن يحس حرقة

العار فى الفرار، حتى ليتضاءل - فى النهاية - خوفه من الردى بجوار خوفه من قالة السوء عنه، وحتى ليصبح بكل هاتيك السمات الإنسانية معادلا للمبدع (أو أبى الطيب نفسه) من ناحية، ونِدًّا لخصمه القوى (أو بدر بن عمار) من ناحية أخرى، فإن استحقّ بدر بن عمار الإعجاب بما انتزعه من نصر، فقد استحقه ذلك الأسد الصريع بما أبدى من أنفة وإباء، وبما حاول من ذود عن نفسه وفريسته، على الرغم من أن التوفيق لم يكن حليفه فيما حاول.

وقد لا يكون من قبيل الاستطراد - والحديث عن بنية الصورة فى شعر المتنبى - أن نشير إلى خاصية **ترابط الأفكار** فى ذهن المبدع وأثرها فى توجيه المخيلة الشعرية صوب صور بعينها تكتسب بحكم المعاودة والدوران طابع « التقاليد الفنية » أو « **الدوائر التصويرية** » التى تشترك حلقات كل دائرة منها فى نوع العلاقة المعقودة بين أطرافها، وإن اختلفت بعد ذلك فى طريقة طرح هذه العلاقة وكيفية التعبير عنها، وقد غالت بعض الدراسات الأدبية الحديثة فى تقدير دور مثل هذا النمط من أنماط الترابط واعتبرته مرادفا للخيال؛ « حيث تتصل الأفكار طبقا لما فيها من شبه أو تجاوُر أو تواتر فى ترابطها السابق »[1]، وانسحبت آثار هذه المغالاة على تفسير طبيعة هذا الترابط وأسبابه، فلم ينظر إليه إلاّ على أنه مسألة « عادة صرف »[2].

وواقع الأمر فى الحالتين بخلاف هذا وذاك، فليست كل الصور التى يبدعها الشعراء بهذا القدر من الترابط المنطق أو شبه المنطق، وليست كل الدوائر التصويرية التى تبنى على هذا الترابط مجرد « عادات » يقع المبدعون أسارى لها، فى كثير من الأحيان تكون هذه الدوائر بمثابة الأعمدة الكبرى التى تنهض عليها بنية خيال الشاعر بصفة عامة، والتى تجعل من نتاج هذا الخيال - برغم اختلاف

---

(١) ر.ل. بريت : التصوّر والخيال - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - سنة ١٩٧٩- ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.

تجلّياته من قصيدة إلى أخرى - وحدة تفصح بتكاملها عن تكامل عالم المبدع وتناغم رُؤاه.

من هذه الدوائر التصويرية ما نلحظه حين نقرأ سيفيات المتنبي فنرى اتكاءه الواضح على تقرير شجاعة نموذجه بالربط بين اسم « السيف » ولقب « سيف الدولة »، وكأنّ الاشتراك فى اللفظ يوجب الاشتراك فى الصفة، بكلّ ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك فى اللفظ والاشتراك فى الصفة ليس إلا من قبيل الافتراض الفنى، فإن شاعرنا يلح عليه إلحاحا شديدا، ويذهب فى تعقبه وتدويره إلى حد يوهم بأنه أصبح إحدى المسلمات التى لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل، ولعله يكفى فى الايحاء بمدى هذا الإلحاح وعمقه وديمومته أن تقرأ هذه النماذج التى وردت فى جزء واحد فقط من أجزاء ديوانه :

لقد رأتْ كلُّ عينٍ منك مالئها ... وجرّبتْ خير سيف خَيْرةُ الدُّوَلِ[1]

* * *

عزاءكَ سيفَ الدولة المقْتَدَى به ... فإنّك نَصْلٌ والشدائد للنّصْلِ
مُقيم من الهْيجاء فى كلّ منزل ... كأنّك من كلّ الصّوارم فى أهْلِ[2]

* * *

جعلْتُكَ بالقلْب لى عُدّةً ... لأنّك باليد لا تُجْعَلُ
لقد رفع الله مِن دولةٍ ... لها مِنْك يا سيفَها مُنْصُلُ[3]

* * *

فدتْكَ ملوك لمْ تُسَمَّ مواضياً ... فإنّك ماضى الشَّفْرتين صقيلُ
إذا كان بعضُ الناسِ سيفا لدوْلة ... ففى الناس بُوقات لها وطُبُولُ[4]

* * *

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - ج ٣ - ص ٤٠.
(٢) المصدر السابق - ص ٤٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ٧١.
(٤) المصدر نفسه - ص ١٠٨.

إنّ الخليفـة لـمْ يُسَـمِّكَ سـيْفَها حتّى ابْتَلاكَ فكنتَ عيْن الصّارمِ[١]

* * *

أَلاَ أيّها السيف الذى لسْتَ مُغمَداً ولا فيكَ مُرتابٌ ولا منك عـاصِمُ
هنيئاً لضرب الهامِ والمجْد والعُـلاَ وراجيكَ والإسلام أنّك سـالِمُ[٢]

بل إن ادّعاء الاشتراك على هذا النحو يوغل أحيانا إلى درجـة المفـاضلة بـين السيف - الاسم، والسيف - اللقب، ومن ثم تفضيل ثانيهما على أولهما بالنظر إلى عراقة أصله :

أَتحسَبُ بِيضُ الهِنْد أصْلَك أصلَها وأنّك منهـا ؟ سـاء مـا تتـوهّمُ
إذا نحـن سـمّيناكَ خِلْنَـا سـيوفنا من التِّيـه فى أغمـادها تتبسّـمُ[٣]

أو بالنظر إلى أصله وصنعته وطبيعته جميعا :

تَحيَّـرَ فى سـيفِ ربيعـةُ أصْـلُهُ وطابِعُهُ الـرحمن والمجْـد صـاقِلُ
وما لـوْنُه ممّـا تُحَصِّـل مُقْلـة ولا حـدُّه ممّـا تجُسّ الأنـامِلُ[٤]

ولا تقتصر الدوائر التصويرية على استغلال مثل هذه الارتباطات التى تبدأ من مجرد الاشتراك فى اللفظ وتنتهى بإيهام الاشتراك فى الصفة أو الموضـوع، بـل إنها تمتدّ إلى ما عدا ذلك من مجالات التصوير الشعرى، وبخاصة حين يكون الشاعر بصـدد تصوير تلك القوة الإضافية التى يتمتع بها النموذج الممـدوح، سمّهـا خـوفا أو سمّهـا مهابة كما سمّاها المتنبى حين قال :

قد نَابَ عنْك شديد الخوف واصْطَنَعتْ لك المهـابةُ مـا لا تَصْـنَع البُهَـمُ[٥]

ولكنها على أية حال قوة تمدّ نموذجه بزاد معنوى يغنيه عن العدد والعُدة حـين

---

(١) المصدر نفسه - ص ٣٤٩.
(٢) المصدر نفسه - ص ٣٩٢.
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٠-٣٦١.
(٤) المصدر نفسه - ص ١١٥.
(٥) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ٣٦٥.

يستكثر أعداؤه من هذه وذاك، ويكفيه بالرعب فوق ما تكفيه الجحافل الجرّارة، فهؤلاء الأعداء لم «ينقادوا سرورا بالانقياد» :

ولكنْ هَبَّ خوفُك فى حَشَاهُمْ هبُوب الرِّيح فى رِجْل الجَرادِ
وماتوا قبل موتِهِمُ فلمّا منَنْتَ أعدْتَهُمْ قبل المعاد[1]

وهذا الخوف الذى يجتاح أحشاء الأعداء اجتياح الريح جماعة الجراد يظل محورا لهذه الدائرة وإن يكن فى أشكال تعبيرية أخرى، فهو - تارة - ذعر يتمزق به من يعانيه حتى من قبل أن يمتد إليه سيف :

وبالذعر مِنْ قَبْل المهنّد ينقدُّ[2]

* * *

طاعِنُ الطعنة التى تطعن الفيلق بالذّعر والدم المُهْراق
ذات فرغ كأنها فى حَشَا المخْبِر عنها من شِدّة الإطراق[3]

وهو - تارة أخرى - رعب يمثل للأعداء مصارعهم حتى من قبل أن يلمحوا رمحا أو تقترب منهم قناة، رعب يبسط ظله الرهيب فى ميامن عساكرهم ومياسرهم، ويستشرى فى أوصالهم حتى يصيب الأيدى بالرعشة والاضطراب، وكأن ما تحمله من سيوف قد تحوّل - بفعل الوهم - إلى أغلال تشلّ الحركة وتمنع من التصرف :

أبْصرُوا الطّعن فى القلوب دِرَاكاً قَبْل أن يبصروا الرّمح خيالاَ
وإذا حاولتْ طِعانك خيلٌ أبْصرتْ أذْرُعَ القنا أمْيالا
بَسَط الرعبُ فى اليمين يمينا فتولّوْا وفى الشّمالِ شمالا
يَنْفُضُ الرّوعُ أيْدياً ليس تَدْرى أسيوفاً حَمَلْن أم أغْلالا
ووجوهاً أخَافَها منك وجهٌ تركتْ حسنَها له والجَمالاَ[4]

---

(١) المصدر نفسه- جـ ١ - ص ٣٦٢-٣٦٣.
(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٤-٣٦٥.
(٤) المصدر ذاته - جـ ٣ - ص ١٤١-١٤٢.

والبحث فى مثل هذه الدوائر التصويرية يعين على جلاء صلة الصورة فى عمل مّا بنظيرتها أو نظائرها فى عمل أو أعمال أخرى، ومن ثم يوحى بتلك الرابطة العميقة التى تتخلل خيال المبدع وتسلك تصوّراته وتفصح عن وحدة عالمه الابداعى، ولكنه، برغم قيمته فى ذاته، لا يغنى عن النظر فى القصيدة باعتبارها كيانا فنيا متكاملا، ولا ينهض عوضا عن تذوق الصورة فى مكانها من سوابقها ولواحقها، وفى فعلها أو انفعالها ببقية أجزاء البناء فى كل عمل فنى على حدة، وهذا هو الذى يجعل صورة مّا فى بيئة بذاتها ذات وظيفة أسلوبية معينة، حتى إذا طالعتنا نفس الصورة - أو قريبة منها - فى بيئة إبداعية أخرى رأيناها تسلك سلوكا أسلوبيا مختلفا، وتؤدى وظيفة أسلوبية مفارقة، وبهذا التنوع فى الوظائف الأسلوبية للصورة يستطيع من يقرأ شعر المتنبى أن يفسر تحولات الأساليب الأدائية فيه على ذلك النحو المثير، نعنى بذلك كيف تتحول بعض مدائحه إلى هجائيات، وكيف تتحول بعض غزلياته إلى مدائح، وكيف تشفّ بعض صوره التى تبدو موضوعية أو محايدة عن نبض ذاتى يقترب بها مما يمكن تسميته برثاء الذات، وجميعها تحوّلات لا يمكن الاقتصار فى تفسيرها على مجرد التورية أو التعريض أو تداخل الأغراض؛ لأنها - فوق هذا كله - تحولات فى صميم البنْية الشعرية، تحولات تستعين بمستويات الإيقاع والتركيب والصورة جملة، بغية تحوير الأسلوب وتكثيفه بتلك الدلالات الاحتمالية التى لابد وأن يتوقف عندها من يطالع غزليات المتنبى ومدائحه على وجه الخصوص.