المجلد:18 العدد: 02/مارس2023
ص: 304 - 324
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

المتنبي بين تضخم الأنا وإدراكية الذات الشاعرة في ضوء الميز الإدراكي والكفاءة الشعرية قصيدة: " واحر قلباه" أنموذجاً

Al-Mutanabi between ego-inflation and self-awareness in the light of cognitive differentiation and poetic competence The poem : "The Agony of my Heart" as a model

قاسم بن أحمد بن عبدالله آل قاسم
جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية
qqasem@kku.edu.sa

تاريخ الإرسال: 2023/02/05	تاريخ القبول:2023/02/17	تاريخ النشر: 2023/03/28

ملخص:

يتمحور بحث "المتنبي بين تضخم الأنا وإدراكية الذات الشاعرة في ضوء الميز الإدراكي والكفاءة الشعرية" قصيدة: " واحر قلباه" أنموذجاً حول جدلية تدور على الاعتداد بالشاعرية من قبل المتنبي؛ أيعد ذلك من قبيل تضخم الذات أم أنه إدراكية عالية بتميز فنه، وقد ذهب المذهب الأول مجموعة كبيرة ممن درس شعر المتنبي من الناحية النفسية.

ولي رؤية أخرى حول ذلك الموضوع تنبع – في تقديري- من إدراكية عالية كان يتمتع بها المتنبي تجاه شعره وإبداعه؛ إذ إنه يرى أن له فرادة في الإبداع لا يطاوله فيها أحد من الشعراء.

ويمكن النظر في شعره من زاوية الميز الإدراكي الذي كان يتمتع به تجاه فنه، والكفاءة/الكفاية الشعرية التي كان يتوافر عليها؛ وذلك من خلال دراية عالية بطاقات اللغة الشعرية، تلك الطاقات البكر التي لم تنتهك من قبل السابقين.

واستطاع البحث أن يكشف عن ذلك من خلال قصيدة (واحر قلباه) التي تبدى فيها الخيال المنجب؛ إذ إن المتنبي استطاع أن ينطلق في خياله من الذات إلى الآخر إلى الموضوع والكون بكل تشكلاته، وأن يصوغ ذلك ببراعة ظهرت فيها الفرادة الشعرية، والإدراك الكبير بالتراث، ومن ثم تجاوز المناويل والطرز إلى إبداع حقيقي لم يشاركه فيه أحد ممن سبقه من الشعراء، وهذا يمكن أن يطلق عليه الإدراكية العالية بشعرية الشعر، وفنية الفن، ومن ثم يمكن نفي تضخم الذات الشاعرة التي منبعها النقص لمن يعمد إلى ذلك، وهو ما لا يتسق مع مقدرة الشاعر البارعة في إنتاجية الخطاب الشعري .

الكلمات المفتاحية: المتنبي؛ الإدراكية؛ الميز الإدراكي؛ الكفاءة الشعرية؛ شعر

ABSTRACT **:**
This research focuses on,"Al-Mutanabi between ego-inflation and self-awareness in the light of cognitive differentiation and poetic competence". The poem: "The Agony of my Heart" is an ideal example of a dialectic that indicates the Poeticism of Al-Mutanabi. Is this regarded as ego-inflation or high awareness of his poetic uniqueness? A large group who studied Al-Mutanabi's poetry from the psychological point of view has adopted the first explanation.

In fact, I have another view of the subject that stems - in my opinion - from Al-Mutanabi's high awareness of his poetry and creativity; as he believes that the uniqueness of his creativity is beyond the reach of any of the poets.

His poetry can be viewed from the perspective of the cognitive differentiation of his art, and the poetic competence that he had; through his high awareness of the power of poetic language. Such virgin powers were never violated by any of the formers.

The research managed to reveal this through the poem "The Agony of my Heart" which portrayed his vivid imagination. Al-Mutanabi was able to launch from his awareness from the self, to the other, to the subject, and the universe as a whole. He was also able to shape it brilliantly where his poetic uniqueness and great awareness of heritage appeared. Then he managed to go beyond the prevailing patterns to real creativity not shared by any of the former poets. Therefore, ego-inflation which stems from inferiority may be excluded. This isn't in consistent with the distinctive ability of the poet in the productivity of poetic discourse

Keywords : Al-Mutanabi ; cognitivism;cognitive differentiation; poetic competence; poetry

1. الإداركية: المصطلح والمفهوم:

حينما نبحث في المعاجم اللغوية عن مادة: "أدرك" نجد أن هذا اللفظ ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس حيث أتى فيه ما يأتي:

"درك": الدال والراء والكاف أصلٌ واحد، وهو لحوق الشيء بالشيء ووصوله إليه، يقال: أدركتُ الشيءَ أُدْرِكه إدراكا. ويقال: فرس دَرَكُ الطريدةِ، إذا كانت لا تفوته طريدة..."(1).

وقال الزمخشري في مادة درك: طلبه حتى أدركه أي لحق به وأدرك منه حاجته... ورجل درّاك: مدرك لما يرومه... ودَرَاكِ بمعنى ادرِكْ، و"اللهم أعنى على دَرَك الحاجة" أي على إدراكها... وتداركَ ما فرط منه بالتوبة، وتدارك خطأ الرأي بالصواب واستدركه، واستدرك عليه قوله... وبلغ الغواض دَرْكَ البحر وهو قعره..." (2).

ويلحظ هنا تركيز الزمخشري على إدراك الشيء حيث يقول: ورجل درّاك: مدرك لما يرومه، وهذا يتسق مع الإدراكية أي الوصول إلى الشيء بعد طلب وجهد، ومدرك أي أنه واعٍ بما يريد؛ حيث يصل إلى إدراك مآلات الأشياء بعد إعمال فكره فيها؛ فهو يصل إلى مبتغاه وما يتغياه.

ويتوسع ابن منظور في هذه المادة (درك) فيقول: الدَّرَكُ: اللحاق. وقد أدركه، ورجل دَرَّاك: مُدْرِك كثير الإدراك... ورجل مُدْرِكة بالهاء، سريع الإدْرِاك.. الدَّرَكُ إدراكَ الحاجة ومَطْلبِه... والدَّرَك: اسم من الإدْراك مثل اللَّحق ... والدَّرْك: اللحَّاق والوصول إلى الشيء، أدركته إدْراكاً ودركًا ... واستدركت ما فات وتداركته بمعنى ... واستدرك الشيء بالشيء حاول إدراكه به، واستعمل هذا الأخفش في أجزاء العروض فقال: لأنه لم ينقص من الجزء شيء فيستدركه.

ولعل في هذا دلالة على شدة إعمال العقل، وإجالة الفكر في المسألة حتى يستنفدها، ويستخرج ما فيها جميعه، وهذا قريب من معنى الإدراكية التي يتمحور حولها هذا البحث.

ثم قال ابن منظور: " فأما من قرأ بل أدَّارَكَ فإن الفراء قال: معناه لغة تَدَارَك أي تتابع علمهم في الآخرة، يريد بعلم الآخرة تكون، أو لا تكون...

وأنشد للأخطل:

وأدْرَكَ علمي في سُوَاءَة أنها تقيم على الأوتار والمشرب الكدر

أي أحاط علمي بها أنها كذلك ... والدَّرْكُ والدَّرَكُ أقصى قعر الشيء..." (3).

ومما سبق يتضح أن الإدارك: اللحوق بالشيء، والوصول إليه، وإدراك الحاجة منه، وإدراك ما يرومه الإنسان من الشيء، واستدراك ما فاته، وبلوغ قعر الشيء ومنتهاه، والمدرك كثير الإدراك وسريع الإدراك، وإحاطة العلم بالشيء، وهكذا كان ذلك التطور الدلالي للكلمة حتى وصلنا إلى ما يسمى بالنظرية الإدراكية التي تفيد من علوم شتى منها علم النفس والاجتماع، ومختلف علوم اللسان؛ وبخاصة اللسانيات التداولية (لسانيات الخطاب أو التلفظ أو النص) وسائر حقول المعرفة الإنسانية كعلم التربية البنائي وعلم النفس الإدراكي، وهو علم يعنى بمسالك إنتاج الدماغ البشري للمعرفة، وتنظيمه لها، وهو يعني بطرائق التفاعل بين الذهن والمحيط البشري، وأشكال تخزين المعلومات، واستعمالها وفق الخطاطات الذهنية والحاجات.

أما علم التربية البنائي فهو نظرية تربوية تستمد مفاهيمها من الفلاسفة البنائية، وترى أن المتعلم لا يتلقى المعرفة تلقياً سلبيًا، وهو ليس بصفحة بيضاء تسجل عليها المعارف مهما تكن المرحلة التعليمية؛ وإنما يكتسب المتعلم المعرفة الجديدة باستخدام المعرفة السابقة؛ فهو إذن لا يتعلم بشكل سلبي بل يسهم بما يعرف من التجربة الحسية أو العقلية أو الاجتماعية في بناء المعرفة الجديدة[4].

وقد تناولت المعاجم التي عنيت بالمصطلحات الأدبية والفلسفية هذا المصطلح "الإدراكية"؛ حيث ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عن "الوضعية الإدراكية" أو "الحالات الإدراكية" ما يأتي: أنها " تسمح بتمفصلات طبقاً للمربع السيميائي الحق /الخطأ/ السر/ الكذب. أما الفاعل الإدراكي "فيطلق على مالك المعرفة، عند المعبر، ويعني "الفضاء الإدراكي": العلاقات الإدراكية القائمة بين الفاعلين عبر فضاءات: النظر/ اللمس/ السمع[5].

كما تطرق لهذا المصطلح (الإدراكية) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة؛ حيث ورد فيه: "إدراك... حصول صورة الشيء المدرك عند العقل، وهو بهذا المعنى يرادف العلم، ويتناول أقساماً أربعة: هي الإحساس "إدراك الحس"، والتخييل "إدراك الخيال"، والتوهم "إدراك الوهم"، والتعقل " إدراك العقل"، ويكون بعد أن يدرك حقيقة الشيء، وتمثل حقيقته، وبهذا المعنى يكون الإدراك عبارة عن كمال يحصل به المزيد من الكشف على ما يحصل في النفس من الشيء المعلوم بكل حاسته من الحواس أو بكل واحدة من حواس الإنسان[6].

والمعجمان يكادان يتفقان على الإدراك عن طريق الحواس التي تفضي إلى العقل والنفس والحس التي هي –ربما- مصادر المعرفة الإنسانية.

وفي المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة التركيز على الأبعاد الحسية والمجردة والكليات؛ حيث ورد فيه: الإدراك مقابل (Cognition)، والمراد بذلك: المعرفة في أوسع معانيها، ويشمل الإدراك الحسي، وإدراك المجردات، وإدراك الكليات[7].

كما ورد هذا المصطلح في بعض الكتب التي عنيت بالتواصل الأدبي ومن ذلك: كتاب صالح بن الهادي رمضان: التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية الذي جاء فيه: إن الدراسات الإدراكية تندرج "في كافة الحقول البحثية ضمن التيار اللساني الذي ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، ويرى أصحابه أن ما هو مشترك بين اللغات إنما يتمثل في العمليات الذهنية الإدراكية المؤسسة لكل الأبنية اللغوية، ويرون أن اللغة ليست نظاماً من العلامات، بل هي مسترسل أو جملة من المتعاليات ومن الأبنية الرمزية...

ثم يقول: وقد قامت النظرية الإدراكية خصماً لدوداً للنمو التوليدي الذي سعى بفضل التفاعل بين الدرس النحوي والتوجيه الحاسوبي إلى صياغة جملة من التصورات عن علاقة الذهن بالدماغ، وعن دور هذا وذاك في بناء نحو كوني.

ويستطرد قائلاً: ومن جهة أخرى عملت اللسانيات الإدراكية على نقض أهم أركان النظرية البلاغية القديمة التي وضع أسسها (أرسطو) في كتابي: الخطابة والشعر، وأقام فيها مفهوم الاستعارة على بنية القياس والمشابهة، والقياس نشاط منطقي صوري شكلي، فتداعت بذلك النتائج التي أسس عليها علماء الشعرية مقولاتهم، ومنها فكر (رومان جاكبسون) الإنشائي ووظائفه الست (الوظيفة الإخبارية والوظيفة التعبيرية أو الانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة الماورا لغوية والوظيفة التنبيهية والوظيفة الشعرية). فقد نقضت اللسانيات الإدراكية التصور البنيوي الذي لا يختلف كثيراً عن التصورات القديمة... بينما اللسانيات الإدراكية تدعو إلى استبدال الجمالية العامة في مجال تذوق الكمال (الأدبي وغيره)، واستقباله بجمالية تقوم على عمل مفهومي يسهم إنتاجه في صناعة الفكر، وفي تحقيق التواصل الأدبي[8].

ويتحدث توفيق قريرة عن التعقيد في البنى اللغوية المعدولة فيقول[9]: " إن التعقيد في البنى اللغوية المعدولة أو ذات الانتظام الفريد ليس اختياراً وحباً في التعقيد بل هو ضرورة وجبر لغوي وراءه جبر إدراكي: إذ لا يدرك ما قيل إلا بالكيفية التي قيل بها".

وهنا يتضح التركيز على البعد الإدراكي سواء أكان ذلك من قبل منشىء الكلام أم من قبل الناقد الذي يوظف النظرية الإدراكية، ويعملها في العمل الأدبي. ويذكر توفيق قريرة أن العرفانيين الذين عنوا بالاستعارات يقولون[10]: إن الاستعارة ليست من زخرف الكلام، وأنها متواترة حتى في الكلام المألوف؛ فإن الاستعاري يجد مجاله الفسيح في الشعر؛ لأن في الشعر أكثر مما في غيره من دلائل على إبداعية هي توليف بين المـُدْركات الفريدة وبين التجارب التي يبحث الشاعر عن استعارتها لتلك المـُدْرَكات الفريدة فضلاً عما بات مألوفاً لديه من استعارات سارية في كلام الناس اليومي.

ويعلق صالح بن الهادي رمضان على استعمال المغاربة مصطلح: "المعرفي أو العرفاني" لوسم النشاط الذهني، ولكنه يفضل عبارة الإدراكي، معلقاً على ذلك بقوله[11]: "إن عبارة المعرفي تبعد بنا عن النشاط الداخلي للذهن، وتحيل على معنى النشاط العلمي والفكري الخارجي عموماً، أما عبارة العرفاني فقد ارتبطت بالفكر الصوفي".

بينما ورد في معجم تحليل الخطاب[12] "التصور العرفاني" وهو يعتمد على معيار "البروز المسبق" فالمرجع معروف لدى المخاطب؛ لأنه حاضر في الذاكرة المباشرة...

ويرد مصطلح: "علم الدلالة العرفاني[13]" وهو ينسب إلى نظرية الطراز حسب (لايكوف وكلير) ففي نطاق نظرية الطراز لا يحد معنى مفهوم ما بمجموعة من الشروط الضرورية الكافية؛ وإنما يحدّ معناه بالاعتماد على الخصائص أو السمات النموذجية، تلك التي يترجّح أن يشترك فيها الأفراد المنتمون إلى المقولة، ويكونون تجلياتها أو نُسخها.

كما تحدث عن النظرية: الإدراكية بعض علماء الاجتماع في موقعهم على الشبكة الإلكترونية[14]؛ حيث ورد عندهم أن الإنسان لا يستطيع أن يشبع حاجاته إلا إذا أدرك ما في البيئة

من إمكانات؛ حيث يتعامل الفرد يومياً مع العديد من المثيرات التي تتطلب منه الفهم والتحليل، وأحياناً الاستجابة الفورية، وما يساعده على ذلك هو القوى العقلية التي فطر عليها والتي تقوم بعملية الإدراك.

والإدراك يحتاج إلى خبرات سابقة، وطرق معالجتها للمعلومات.

وعملية الإدراك جزء مهم من نظام المعلومات؛ حيث ينطوي هذا النظام على عمليات الإحساس بالمثيرات البيئية، ثم الانتباه لها، ثم إدراكها؛ لذا فإن وظيفة الإدراك هي تحليل وفهم المعلومات الحسية القادمة من البيئة المحيطة، والتي تم الانتباه لها إرادياً أو لا إرادياً.

ويستطرد المقال في محاولته تعريف الإدراك متكئاً على ما أورده (أندرسون)؛ إذ ورد عنده الإدراك: محاولة تفسير المعلومات التي تصل إلى الدماغ.

والإدراك هو إدراك ما نحسه ونفسره ونفهم مصدره، وهنا أشياء تفرض وجودها علينا فرضاً فتجذب انتباهنا دون غيرها.

ويتحدث المقال عن علاقة ارتباط الجزء بالكل حيث أتى فيه: وكل مترابط الأجزاء باتساق أو انتظام أو نظام فيه تكون الأجزاء المكونة له مترابطة ترابطاً ديناميكياً فيما بينها وبين الكل.

أو قل: هو كلٌّ متكامل؛ كل جزء فيه له مكانه ودوره ووظيفته التي تتطلبها طبيعة الكل، ويخلص المقال إلى كلمة مهمة لها علاقة بالإدراك وهي كلمة (الاستبصار) حيث عرف بأنه: إدراك العلاقة بين جزئيات الموقف "الشكل وعناصره إدراكاً صحيحاً". والاستبصار قد يكون تنظيم المجال الإدراكي، وهو تحقيق الفهم الكامل للأشياء، وهنا يكون العارف مطلعاً على بنية الاستبصار وعارفاً بكيفية تنظيمه(15).

أما عن إعادة التنظيم فيتم عادة عن طريق التعرف بوضوح على الملامح الرئيسة للمشكلة، وظهور بعض الدلائل التي تجعل من الحل أمراً ممكناً، وهذا يسبقه تغيير لإدراكنا الأولى للموقف المشكل، وإعادة تنظيم ذلك الإدراك.

وأرى أن الإدراك يتم عن طريق الانتقال من موقف سابق راسخ متداول إلى مواقف أخرى فيها نظرة جديدة، وإدراك جديد للأشياء تبرز فرادة المبدع، ومن ذلك الإبداع الشعري؛ حيث يخرج فيه المبدع على السائد برؤية فيها فرادة وجدة، قد تنطلق إلى الكون والآخر بعد دراية تامة بالتراث الشعري السابق؛ حيث باتت للشاعر رؤيا مختلفة للأشياء تتميز عن سابقاتها.

وهنا يكون الانتقال عن طريق الاستبصار العميق باللغة وإمكاناتها، وبالكون ونواميسه وبالذات والآخر بعد الفهم لكل السائد، ومن ثم تبرز الكفاءة الإبداعية المبنية على الإدراك المبني – هو أيضاً - على الفهم للسائد، ومن ثم تجاوزه باحترافية إبداعية؛ حيث يكون للمبدع رؤية متجددة باستمرار تتحول في بعض الأحايين – كما قلت – إلى رؤيا للعالم والكون والنفس والآخر والتراث والإبداع والمجتمع والسلطة، ومعرفة تامة بطاقات اللغة التي يمكن تفجيرها فتسبغ على المبدع الحق التفرد في الإبداع؛ حيث يصل إلى مناطق لم يصل إليها من سبقه، ويبدع إبداعاً يشكله هو بذاته من خلال خبرته بطبقات اللغة العميقة، والربط عن طريق الإدراك بين الأشياء التي قد تكون بعيدة جداً إلا على ذهنية الشاعر المبدع.

أما عن مستويات الإدراك فقد ورد أنها تنقسم إلى ما يأتي:

1) مستوى الإدراك الحسي؛ فالإحساس يسبق الإدراك في تلقي المؤثرات الخارجية بالحواس المختلفة مما يؤدي إلى إدراكها، والتي قد تكون بصرية أو سمعية حسب نوعها؛ فحين تطرق المنبهات الحسية حولها ينقل أثر هذه التنبيهات عن طريق أعصاب خاصة إلى المراكز العصبية في المخ، ثم ترجمتها إلى حالات شعورية نوعية يسيرة إلى ما يعرف بالإحساسات، ويعنى بها الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة عن طريق تنبيه حاسة أو عضو، وتقسم الإحساسات إلى ثلاثة أنواع:

أ – الإحساسات الخارجية المصدر مثل: البصرية والسمعية والجلدية والشمية والذوقية.

ب-إحساسات حشوية المصدر، وتتصل بالمعدة والأمعاء والرئة والقلب والكليتين مثل الإحساس بالجوع والعطش وغثيان النفس وانقباضها.

جـ- إحساسات عضلية أو حركية المنشأ تنجم عن تأثير أعضاء خاصة في العضلات والأوتار والمفاصل، وتمنحنا معلومات عن ثقل الأشياء وضغطها... وتوازن الجسم.

2) التذكر والتصور: وهو عملية ترتبط بوظائف معرفية، وتندرج ضمن ما يطلق عليه بالقدرات العقلية الخاصة. وهناك قدرة نوعية تميز شخصية عن أخرى.

والتذكر: عملية عقلية معاناها استرجاع الخبرات الماضية إلى الذهن، واستعادة ذكرها بالصورة التي سبق بها إدراكها، وقد يكون التذكر على هيئة كلمات أو أشكال أو صور أو رموز أو وجوه، وتتأثر قوة التذكر بثلاثة أبعاد:

أولاً: البعد الفاصل بين الحوادث وتذكرها، وإذا كان البعد الزمني قصيراً كانت عملية التذكر أوضح.

ثانياً: إن الألوان المثيرة للانفعالات المصاحبة للذكريات تؤثر في عملية التذكر ووضوحها؛ حيث يكبتها المتذكر في اللاشعور.

ثالثاً: إن قوة عملية التذكر ووضوح أبعادها العقلية تتأثر بمدى الانتباه للموضوع الخاص بهذه العملية، والاهتمام بها، والتذكر يتضمن (الاسترجاع والتصرف) فهناك مواقف اتصالية سابقة.

والفرق بين التذكر والتصور أن التذكر تكون مواده موجودة في الذاكرة محفوظة، ثم قراءتها ورؤيتها؛ أما في عملية التصور فهي لا تحمل فكرة مسبقة.

3) التخيل: وهو يمثل حالة من إعمال الفكر والقوى العقلية التي تأخذ شكل التخيل؛ وهي مرحلة أعلى من الصور؛ لأنه يتناول الصور الذهنية بالمقارنة، وإدراك العلاقات بينها، وعمل تركيبات جديدة مبتكرة تختلف عن الصور السابقة.

وهذا ما صنعه المتنبي – في تقديري- في جل إبداعه؛ حيث اتساع الخيال، وغلبة الناحية الوجدانية والنفسية والإدراكية على الإبداع حتى تحول الخيال إلى خيال منجب متجاوز السائد من الإبداع.

وتقوم النظرية الإدراكية على المبادىء والأسس الآتية:

حيث إنها تتكىء على الخبرات السابقة، والخصائص النفسية، والجماعات المرجعية، والأصدقاء، وهنا التركيز على النظام المعرفي الإدراكي للفرد – في تقديري – والذي بدوره يختلف من شخص لآخر.

أما عن قوانين النظرية الإدراكية فهي تقف على ما يأتي:

1) قانون التقارب: فالمنبهات الحسية المتقاربة في المكان والزمان تبدو في حال إدراكنا وحدة مستقلة، وصيغة بارزة مثل: إدراك العناصر أو الأجزاء المكونة لها.

وبإمعان الفكر في هذا الموضوع يمكن أن أضيف إلى ما ذكر في المقال السابق القوانين الآتية:

2) قانون التشابه والتماثل.

3) قانون الاختلاف.

4) قانون التضاد والتعارض.

وكلها تستند على أسس الاستبصار المتمثلة في:

أ) النضج العقلي والجسمي. ب) الخبرة السابقة. جـ) التنظيم. د) الوحدة الكلية للموضوع.

وعليه فالنظرية الإدراكية: هي مجموعة عمليات تحدث داخل عقل الإنسان تشمل: التذكر، التأمل، التجربة، التحفيز، معالجة البيانات[16].

وبالاستناد إلى ما سبق فهناك:

1-تغير في حالات الإدراك والمعرفة.

2-هناك خروج على النمذجة والمناويل، والطرز السابقة.

3-الإدراك يوصل إلى رؤيا جديدة تمنح الأديب بعامة والشاعر بخاصة التفرد في الإبداع، والفرادة في الإنتاج؛ حيث يبدع لاعلى النسق السابق والمثال السائد، وإنما تكون له نظرته الخاصة، ورؤيته الخاصة للأشياء، ولغته الخاصة المتفردة المبنية على الخيال المنجب المتفرد، وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه في إبداع المتنبي؛ وبخاصة القصيدة الميمية (واحرقلباه).

وقد اخترت مصطلح (الإدراكية) وفضلته على كلمتي (المعرفي والعرفاني) نظراً لما تميز به من أمور منها:

1- أنه يدل على إدراك البعد التداولي السابق لرعيل الشعراء السابقين، ولمجمل التراث بكل تشكلاته.

2- الولوج بعد الإدراك للمتداول الشعري إلى مناطق في اللغة فيها جدة وفرادة، ولا يمكن الوصول إليها إلا بإمعان فكر، وإدراك عقلي متبصر بكل الأبعاد والسياقات المصاحبة.

3- لظلال الكلمة التي تركز على الإدرك العقلي، والعمليات الذهنية المصاحبة التي لا يمكن أن تحملها حمولات اللفظين الآخرين (المعرفي والعرفاني)؛ بالإضافة إلى ما ذكره الدكتور صالح بن الهادي رمضان عند التفريق بين المصطلحات الثلاثة التي توسعت فيها هنا أكثر مما ذكره عند حديثه عن النظرية الإدراكية، واستعمالات المغاربة لمصطلحي (المعرفي والعرفاني).

وهنا اتفق مع (ياكبسون) في مقولته المشهورة المتعلقة بالشعر؛ إذ يقول عنه[17]: "الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية"، ولكن السؤال من يدرك تلك الوظيفة الجمالية؛ إنه الشاعر المتفرد العالم بطاقات اللغة، وقدراتها على ما يريد، والذي يتعدى السائد إلى الإبداع؛ حيث تظهر في إبداعه خصوصيته وتميزه عن غيره، وبصمته الخاصة التي أتت عن ثقافة ودربة وملكة وإدراك واستبصار، وإمعان فكر في محاولة لتجاوز النسق السائد، والتميز عن الآخرين من المبدعين.

وإذا ما انتقلنا إلى موضوعنا الرئيس: المتنبي بين تضخم الأنا وإدراكية الذات الشاعرة (في ضوء الكفاية الشعرية والأهلية) فإننا سنرى منذ البداية أن شخصية المتنبي تلك الشخصية الإشكالية قد حظيت من اهتمام النقاد والأدباء بما لم تحض به أية شخصية إبداعية أخرى -في تقديري-؛ فشعره لا يخلق على كثرة النقد، كيف لا وهو مالىء الدنيا وشاغل الناس في كل عصر ومصر. فإن كان لم يحض بولاية الناس؛ فقد حظي إنتاجه باهتمام الناس؛ لأنه قد تربع متفرداً على رأس الهرم الشعري؛ إذ إن هذه الشخصية قد جنحت بإبداعها إلى أقاصي اليمين وإلى أقاصي اليسار. بعد تمكنها من اللغة ومعانيها وأصولها وفلسفتها، فأسلس له الإبداع قياده.

وقد تماهى النقد الحديث مع هذه الأطراف النائية/المتطرفة –أحياناً- فتطرف الخصوم والمناوؤون والأتباع كذلك في أحكامهم؛ فمن أقصى اليمين إلى أقصى اليسار[18].

ومن تلك الدراسات الدراسات النفسية التي توجهت إلى شخصية المتنبي من خلال شعره- كما بدا لهم – فهناك من يرى في شعره أنه جسد جنون العظمة، وتضخم الذات إلى أعلى درجات التضخم.

ولا يزال شعره ثر العطاء بإيحاءاته التي يمكن أن يعمل فيها الناقد ذهنه، وبخاصة إذا تسلح بالنظرات الحديثة، والرؤى الجديدة الممكنة التي ربما إذا أعملت كشفت زوايا نظر أخرى للإبداع، وسلطت الضوء على مناطق شعرية في مدونة المتنبي لم تكشف من قبل، ومن ذلك: تجليات الإدراك بالفن أو ما يسمى بالإدراكية في الأدب والشعر.

وفي ميمية المتنبي التي عاتب بها سيف الدولة، وأنشدها – كما يقول البرقوقي – في محفل من العرب – إدراكية عالية لتميزه على خصومه في الشعرية، ونبوغه في الشاعرية؛ حيث إنه قد امتعض مماكان يصنعه سيف الدولة إذا تأخر المتنبي في مديحه؛ إذ إنه يقوم بإحضار من لا خير فيه -هكذا يقول الشارح/البرقوقي-، ويعرض بالمتنبي في مجلسه بما لا يحب؛ فكانت هذه الرائعة[19]:

وأحَرَّ قلباهُ ممن قبله شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
مالي أكتم حُبًّا قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأُمم

فهذا القادح للقصيدة جعل المتنبي يركز على تفرده في الإبداع، وتميزه عن الشعراء، وتفوقه على الخصوم والمناوئين، بعد أبيات قليلة في مديح سيف الدولة، ثم عمد عن قصدية تامة إلى إبداء البراعة الفنية، والكشف عن الطاقات الإبداعية لفنه الذي لا يطاوله فيه أحد من الشعراء حسب رأيه؛ حيث إنه يتمتع بأهلية نادرة في الإبداع، ويستصحب كفايته- كما يقول العلماء- الفنية التي لا تطاولها الزعانف من الشعراء.

ثم يقوم بتبئير تلك الرؤية من الذات إلى الآخر إلى الكون والحياة؛ حيث امتدت إشعاعاتها، إذ اتكأ المتنبي في عمله على الوصف والحوار والرؤية التي انتهت برؤيا عجيبة لفنه وإبداعه لازمته في قصيدته هذه، وانطلقت معه إلى خطابه الشعري كله.

وليس الأمر تضخم ذات ولا جنون عظمة- كما يراه بعض من تطرق لشعره؛ إذ إن هذين الوصفين لا يتسقان مع المتنبي؛ فتضخم الذات لمن عنده شعور بالنقص، ومن يفتقد الأهلية والكفاية الشعرية، وهذا ما لا يتساوق مع نتاجات المتنبي، ولهذا قال البرقوقي عنه وعن النوابغ[20]: "وشأن المتنبي كالشأن في نوابع الدنيا: فالشاعر النابغة لا يمهر بإرادته، ولا ينبغ بأن يخلق في نفسه مادة ليست فيها، وإنما هو يولد مهيئاً بقوى لا تكون إلا فيه وفي أمثاله، وهو زائد بها على غيره ممن لم يرزق النبوغ –كما يزيد الجوهر على الحجر أو الفولاذ على الحديد، أو الذهب على النحاس- ثم تتفاوت هذه القوى في النوابغ؛ فتتنوع وتتباين، وتعمل فيها أحوالهم وأزمانهم وحوادثهم، ومن ثم يجتمع لكل منهم شخصية، ويستقل منها بطريقة ومذهب؛ فإذا تناول معنى من المعاني تناوله على طريقته... فكثيراً ما يقرأ النابغة كلاماً لغيره، أو يتأمل خاطراً، أو يشهد أمراً؛ فإذا كل ذلك قد أوحى إليه وانعكس على مرآة ذهنه بمعانٍ مبتكرة طريفة لا تشبه ما كان بسبيله وجهاً من الشبه – لا قريباً ولا بعيداً – وليس فيها إلا أنها جاءت من ذلك الطريق، وهو بعدُ لم يتعمل لها ولم يتكلف ولم يصنع شيئاً، وإنما هو تلقى من ذهنه، وتلقى ذهنه من قوة لا يدري ما هي ولا أين هي؟"، وهذا هو عين الإدراك والاستبصار، والفرادة والتميز.

ها هو يقول[21]:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكمُ
أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمة ورمُ

ومن هنا بدأ التبئير في الحديث عن الفن، وعن الطاقات الشعرية الإبداعية التي يتميز بها عن غيره، فهناك الصيد الثمين السمين، وهناك المرض والورم في الإبداع.

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار والظلم[22]

فإبداع غيره ورم، انتفاخ لا طائل من ورائه، تضخم أجوف، فساد ومرض إنه ظُلَمٌ بعضها فوق بعض، ومن هنا تبدأ إشعاعات الصورة، وامتدادات المشهد؛ وفي المقابل فإبداعه نور يقبس من نور، نور على نور، وفي هذا السياق يقول المنجي القلفاط[23]:" إن حضور هذين الجذعين المتناقضين قد ولّد تصورين متقابلين: الجمال نور، والقبح ظلام، وهذا الجمع هو الذي أكسب الصورة بلاغتها في إيقاع المعنى".

حيث اتكأ المتنبي على هذين الجذرين (الأنوار والظلم)؛ ولكن ذلك قد أبدع في فرادة وإدراكية بديعة؛ حيث يقول: كيف ينفع البصر/ النظر، أو كيف يمكن للإنسان أن ينتفع بتلك المنحة الربانية، والحاسة البصرية إذا استوت عنده الأنوار والظلم؛ وهي لا تستوي إلا عند الأعمى فاقد البصر أو البليد فاقد البصيرة، وكيف يصح استواء ذلك التناقض في عقل الإنسان السوي.

وليس يصح في الأفهام شيءٌ إذا احتاج النّهار إلى دليل؟!![24]

إذاً فَقْدُ البصر خير من أن تستوي عنده الأنوار والظلم، فما انتفاعه ببصره؛ وهو على تلك الحالة؟!!

ويعمق الصورة المشهدية الكلية أكثر حيث تمتد إلى المتلقي؛ إذ يقول[25]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

إن كلمتي (الأعمى - صمم) بإشعاعاتهما تحيلان إلى الحسي والمعنوي إلى عمى البصر وعمى البصيرة، وهنا نجد الدينامية لهذه اللفظة المشعة، وكذلك الصمم يدل على البعد الفسيولوجي للأذن، ويشير من طرف خفي إلى القلوب الغلف، والآذان الصم التي لا تنتفع بالحق؛ وكأنه تأثر بالآية الكريمة، ﭦ ﭧ[26] ﮋ **ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ** ﮊ، ومن هنا يزعم الشاعر أن ذلك الإبداع؛ يجلو الأبصار والأسماع، ويرشد الأعمى في الإبداع؛ ولهذا تجلى ذلك – كما يقول الشارح – في اتباعه ها هو يقول: إن المعري إذا أنشد هذا البيت يقول: أنا الأعمى[27]، وصحيح أن المعري أعمى البصر لكنه مشرق البصيرة!.

وانظر إلى قوله: (أدبي، كلماتي) أي إبداعي دون غيره هو الذي فتح أعينا عميا، وآذاناً صمًا، وقلوباً بهمًا، وأنطق ألسنة بكما، وحرك أحاسيس غافلة، ومشاعر متبلدة؛ فبدأت تعرف الفن، وتتقراه بأعينها وآذانها.

ويمكن القول: إن المتنبي قد قام بتفكيك التراث، كيما يجد له منفذاً يتفرد به عن غيره من الشعراء؛ إذ إنه قد حضر من باب الغياب، حيث نظر إلى ما لم يقله الشعراء قبله فوجد فيه تميزه عن غيره، وكذلك حينما أُقصي وهمش فكان هذا المدخل للإبداع هذا من جانب، ومن جانب آخر ينبغي ألا يمر البيت السابق دون كشف عن براعة المتنبي، حيث كان لعبه – كما يقول أرباب التفكيك على الأضداد والمسكوت عنه، ولعبة المزاوجة بين الشيء ونقيضه، واستجواب العدم والحضور من باب الحضور والغياب، ولهذا خرج عن نسق التداولية؛ حيث تجاوز حدودها ومناويلها، وأطرها وطرزها حتى أوصله ذلك إلى فيض المعنى؛ فإبداعه نظر إليه الأعمى، وشعره أسمع الأصم، وفي هذا ما فيه من إعمال فكر، وعرض للغة على الذهن، واستعراض للمثال كيما يخرج عنه إلى الفرادة والتفرد في إنتاجية الإبداع، وهذا ما تمكن منه أخيراً المتنبي، خروج على المألوف، كسر لرتابة النموذج، وضع للهامشي والمسكوت عنه في المقدمة والصدارة بدل المتن، وانتقل المتن إلى الهامش.

وانظر إلى كلمة [أنا] وكأنه يقول: انا وحدي لست كسائر الشعراء فمن يستطع ذلك منهم، وكأن شعره جلا الأبصار، فاستطاع الأعمى بواسطته من الرؤية الشعرية، وتمكن منها بسبب إبداعه؛ (نظر الأعمى إلى أدبي)، وكذلك تحول الشعر إلى طبيب يداوي وقر الآذان؛ حيث باتت بواسطته قادرة على السماع (واسمعت كلماتي)، وهنا يبرز الالتفات من ضمير التكلم الذي ركز على البراعة والفرادة إلى ضمير الغائب (من به) وكأنه يقول: كل من عانى من الصمم سواء أكان حسياً أم معنوياً، ولهذا أتت كلمة (صمم) منكرة لتشمل كل أنواع الصمم الناتج عن فقدان السمع أو الغفلة أو البلاهة؛ إذ الجميع قد انتفع بشعره وتأثر به، وآثره على غيره من الإبداعات الشعرية الأخرى.

وعلى الرغم من أن الشعراء الآخرين يسهرون الليالي الطوال من أجل الإبداع الشعري إلا أنه لا يشاكلهم في ذلك؛ فهو ينام ملء جفونه، ولا يضارعهم في ذلك؛ فالشوارد طيعة له، ذليلة لمخياله أليس فريد دهره، ونابغة عصره؟! بل إن الخلق في كفة؛ وهو في كفة، أخرى (ويسهر الخلق جرّاها ويختصم)، وهنا لفتة رائعة من البرقوقي حيث قال تعليقاً على البيت[28]: "أنا أنام ملء جفوني عن شوارد الشعر لا أحفل بها؛ لأني أدركها متى شئت بسهولة، أما غيري من الشعراء فإنهم يسهرون لأجلها، ويتعبون ويختصمون. قال الواحدي: ومعنى الاختصام اجتذاب الشيء من النواحي والزوايا مأخوذ من الخصم؛ وهو طرف الوعاء، يقول: إنهم يجتذبون الأشعار احتيالاً، ويجتلبونها استكراها".

وبراعة البرقوقي في إشارته إلى إدراكية المتنبي ما يشاء من المعاني والصور والأخيلة فإحساسه باللغة عالٍ، لا يتعذر عليه شيء، ولا يتأبى عليه مطلب؛ حيث إنه قد راض نفسه على التراث والشعر فأصبح الشعر طوع فكره، يقتنص منه الفريد، ويؤلف منه الجديد الذي لم يسبق إليه، فموهبة المتنبي أصيله، وثقافته واسعة، وخياله منجب.

وهنا تتحول الامتدادات في المشهد إلى الخصوم؛ فكيف سيتعامل معهم المتنبي:

وجاهل مَدَّه في جهله ضحكي حتى أتته يدٌ فراسة وفم
إذا نظرت ينوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث مبتسم[29]

ثم تعود اشعاعات الصورة المشهدية إلى الذات في التعامل مع الآخر[30]:

ومهجةٍ مهجتي من هم صاحبها أدركتها بجواد ظهره حَرَمُ

ها هو بدأ يمهد لإبراز كفاية أخرى تجمع بين الشجاعة والفروسية من جانب وبين الثقافة والمعرفة والإبداع من جانب آخر، ها هو الخصم يتربص به غرة كيما يثب عليه، ولكن ألمعية الفارس وفطنته أمكنته من المبادرة، وانظر هنا – أيضاً – إلى كلمة (أدركتها) التي وظفها المتنبي فليست الأمور هكذا تأتي صدفة؛ لا بل هناك استعداد، هناك تأهب، هناك استشراف للأحداث، هناك رؤيا يصدر عنها الشاعر المفن المتنبي في أموره كلها.

ثم ذلك الجواد خارق للعادة فظهره حرم لا يدنو منه أحد:

رجلاه في الركض رجلٌ واليدان يدُ وفعله ما تريد الكف والقدم

إنه جواد (أسطوري) فكأن له رجلاً واحدة، ويداً واحدة من اتساق ركضه، ويسمى هذا الجري – حسب الشارح – الجري النقال والمناقلة[31]، وهذا الجري العجيب يغني عن تحريك اليد السوط، أو تحريك الرِّجْلِ للاستحثاث.

وينتقل المتنبي إلى وصف سيفه قائلاً[32]:

ومرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربتُ وموج الموت ملتطم

وجذر الصورة هنا مستقى من البحر، وهنا التفريع على الجذع حيث ركز على الموج الخاص بالبحر فهو ملتطم لكن هذا الموج هو موج المنايا، وهنا تتبدى الإبداعية، وشعرية الشعر، وإدراكية الشاعر المبدع لفنه فلا يريدها صورة عادية؛ حيث إن المنايا تشبه البحر لها موجها الخاص بها المتلاطم، الذي يضرب هذا وذاك تراه مرة هنا وأخرى هناك.

والشاعر لا يمل من تكرار هذه الصورة؛ حيث يقول في قصيدة أخرى يمدح فيها سيف الدولة لبنائه ثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة[33]:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم

وهنا إبراز لديمومة الموت في ذلك اليوم؛ فهو كالموج في مده وجزره، وأمواج المنايا موجها عالٍ ومرتفع، وهذه اللوازم تناسب اشتداد الحرب، وضراوة المعركة؛ فبحر المعركة هائج، وموجه جارف؛ حيث الدماء التي تسيل وتجري، والجثث التي تتساقط في كل مكان؛ وهذا يقابل السكون والهدوء، فهنا الهيجان والثوران، وهما المناسبان لكثرة الموت، واشتداد المعارك.

وتبلغ الصورة غاية الامتداد عند قوله[34]:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ها هي الأبعاد الزمانية والمكانية تتوافر في سرده هذا، ها هو يجمع بين الذات والطبيعة، لكن بطريقته الفريدة التي تتميز عن التداولية لما قاله الشعراء السابقون قبله، فجل الشعراء يعرفون الخيل والليل والبيداء أما المتنبي فهذه المدركات هي التي تعرفه، وهنا شعرية عالية، وتخيل منجب[35] – حسب ميشال آدام -؛ حيث أنسنها وشخصها، ولا يقدر على ذلك إلا خيال مخصب؛ يتميز بشاعرية فذة.

وها هو هنا انطلق بوصفه إلى الكون حيث الليل والبيداء، وإلى الحيوان حيث الخيل، وإلى حيازته القوة المادية (الخيل والسيف والرمح)؛ وكأنه نظر في استكمال رسمه إلى الخصوم وما يمكن أن يرمونه به من أن الخيل وسيلة انتقال بالنسبة إليه؛ فأكد على أنها مع السيف والرمح عدة

الفارس كيما تستكمل شخصية البطل التي يجسدها، ثم ينتقل إلى معادل الصحراء؛ حيث المدنية والحضارة؛ إذ إنها قد توافرت معطياتها له (القرطاس والقلم والثقافية)؛ فالشخصية تبدو متكاملة أو هكذا ينبغي أن تكون؛ حيث الحرب والسلم، فهو رجل الحرب وهو رب الشعر!.

ثم يفصل في الجانب الأول؛ حيث بقيت أجزاء من اللوحة في المشهد الأول لم تستكمل، وهي لن تند عن مخيال المتنبي؛ إذ إنه قد صحب الوحش حتى تعجب منه القور والأكم، وكأنه استمع إلى مشاعرهما؛ إذ تبدى إحساس الشاعر بالطبيعة الصامتة التي هي ناطقة عنده تتعجب من فعله، أما الوحوش فقد باتت آلفة مألوفة مصاحبة المتنبي، وصاحبة له:

صحبت في الفلوات الوحش منفرداً حتى تعجب مني القور والأكم[36]

وهنا التركيز على الفردانية؛ لأنه لا يريد أن يشركه أحد في ذلك؛ حيث صحبها وحده منفردًا.

وحينما رأى أن هناك بقية للعتاب؛ وبخاصة حينما يجتمع مع حب من يعاتبه كان لا بد من رسم بقية الوصف والمشهد، يقول[37]:

يا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم
ما كان أخلقنا منكم بتكرمة لو أن أمركم من أمرنا أمَمُ

فهو جدير بالتكرمة لفرط الحب، وجوى الفراق، وقرب المودة بينه وبين سيف الدولة؛ إذ إن بينهم رحم المعرفة، وذمة المودة، أو هكذا يجب أن يكون؛ وهما كفيلان ألا يدعا موضعاً لعبث الحاسدين، ومكاناً للشانئين، ومحاولي تتبع العيوب والعورات فكم تَطَلَّبُوا ذلك ولكنهم لم يظفروا به منه؛ فالشائنة تبعد عنه بعد الأرض عن جو السماء حسب عنترة بن شداد.

كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم

وكلمة (يعجزكم) بإشعاعاتها تشف عن بلوغهم الغاية في تطلب العيب، وبذلهم الوسع في تغييبي النقصان، ونشدانه فعجزوا عن ذلك؛ لأن الله يكرهه؛ فهو يكره الهمز واللمز، والسعي بالوشاية فليست من خلق الكريم.

ويعود مرة أخرى ليجمع بين الذات والكون العلوي فشرفه لا يضاهيه إلا الثريا؛ فهو الثريا حيث اقتعد من الشرف ذلك المكان السامق، ومن يطاول الثريا؟!!

وهنا إبداء الفرادة في الرفعة، والمكانة التي لا يماثله فيها أحد، وهذا التوظيف الجمالي للنور وللعلو الماثل في الثريا؛ حيث تلبس الشاعر تلك المعاني الضمنية للصورة، وهذا يبرز دور السياق الذاتي والفني في توجيه الخطاب الشعري الذي تتفاعل فيه العناصر التي تخلطها مخيلة المتنبي، والحاصلة من هذه الأشياء المختلفة التي ألف بينها إدراك الشاعر، وعقله المبدع، وشاعريته المميزة، وتولد هذه الجمالية الفريدة ينبع من إعمال الذهن في اللغة والكون والذات والآخر، وناتج من الجمع بين المتناقضات التي توصل المتلقي إلى ذلك التقابل بين العناصر داخل الصور الفنية؛

فالعيب والنقصان أرضيان يقعان على الإنسان،وكذا الشيب والهرم أما هو فلا، إنه علو النسج الشاعري؛ فهو الثريا وما أبعدها عن هذه الأمور الأرضية!!

ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهرم

وهنا لن يدع الكون العلوي دون توظيف شاعري آخر فصواعق الغمام عنده، والديم عند سيف الدولة قد نعم بها الناس، وهنا تأتي شاعريته التمني (ليت الغمام) فهو يريد أن يسكب غمام الممدوح بِرَّهُ وغيثه عليه؛ بعد أن يزيل رعب صواعقه وسخطه عنه، وهنا توظيف للنص القرآني ژ ئۇ ئۆ ئې ئې ئى ئى ئد ى ژ وهذه التفاتة بارعة من الشاعر في توظيف ذلك فلم ينله من الممدوح إلا الصواعق المؤذية، وما كان أجدره بالغيث العميم منه؛ حيث تحولت في مخيال المتنبي العطايا إلى ديم، والأذى بالإبعاد، والسماع للوشاة إلى صواعق، وهذا امتداد من الذات إلى الكون، وربط بين الواقع والمتخيل؛ حيث جمعت الصورة بينهما، عن طريق المفارقة:

ليت الغمام الذي عندي صواعقُهُ يزيلهنَّ إلى من عنده الديم

ولفظة (الديم) لفظة شاعرية لها ظلالها وإيحاءاتها؛ فهي تحيل بإشعاعاتها إلى الدوام، وتحدي الفقر والزمان، وتلمح إلى النشوة والطرب، وتنشر الديمومة التي تتحدى الزمان والمكان، وترمز إلى تتابع الخير غير المحدود بوقت ولا بأرض، كما أن في المقابل كلمة (صواعق) تشعر بالصعق والتشنج، وتحيل إلى ارتعاشات الفقر، وبرد المقرور، وخوف الإنسان من ذلك المشهد، وفزعه من ذلك المنظر الذي يصم الآذان، فتضطرب لذلك الأبدان؛ والشاعر يرى أنه الأولى بالديم والعطاء، والآخرين بالإبعاد والجفاء، وليس العكس كما حدث!!

ثم يتحول البعد النفسي إلى رحلة شاقة تعجز عنها الإبل، وهذه الإشارة بعض تموجات معاناته من الوشاة، ووقعها على وجدانه بعد أن استمع لوشايتهم سيف الدولة فكأن الشاعر في سفر وهو مقيم، وهذه إلماحة إلى الغربة النفسية التي يشعر بها، وقد تجبره تلك الغربة المبرحة إلى الارتحال الحقيقي إلى مصر وغيرها، وهنا يكون الندم وبخاصة أنه – أي سيف الدولة – قد ضحى به، وهو من هو في حب الشاعر له، ولكن قرب الوشاة والمبغضين منه مكنهم أن ينفردوا به، ويعملوا الحيل لإبعاد المتنبي، ثم يورد البيت الآتي الذي يحمل حكمة رائعة:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون هم

لأنهم من فرطوا في ودك فمن يترك الصديق يرحل، ومن يبعد الخل الوفي؟!!، ولهذا فسيندم سيف الدولة حينما تتكشف له الحقائق عند ذلك يعرف أنه أدنى الأباعد؛ وباعد الأقارب، وأنأى الأصدقاء والأحباب؛ وقرَّب اللئام والزعانف، والوشاة والحاقدين؛ فسيندم ولات ساعة مندم!.

وهنا موطن اشتغالات إبداع المتنبي؛ حيث يتم حضور الغياب وغياب الحضور، وتجلى الخفاء، وخفاء التجلي، إذ إن الارتحال يصبح إقامة في مخياله المبدع، والإقامة ارتحالاً؛ إذا فرط فيك من يستطيع إبقاءك معه؛ وتركك للسفر؛ فكأنك المقيم، وهم الراحلون، وهنا يتجلى الاعتزاز بالذات في مقابل الآخر، وهذه اللفتة – في تقديري – مما تفرد به المتنبي.

ثم يتحول في نظرة اجتماعية، والتفاتة مجتمعية بارعة حينما يرى أن شر الأماكن، وأسوأ البلاد بلاد لا أنيس بها، ولا صديق ولا صاحب، كما أن شر الأخلاق ما يدنس المكارم والأخلاق، ويَصِمُ الإنسان بالعار.

ثم تمتد اشعاعات الوصف مرة أخرى حيث جمعت مخيلة المتنبي بين البزاة والرخم جالباً ذلك من عالم الطيور؛ وهما المعادل الموضوعي له مع خصومه وأعدائه ممن لا يطاولونه في إبداعه؛ فهو يرى الانتكاسة فشر ما يأخذه من حبيبه ما يتساوى فيه مع خساس الشعراء، فأي ميزة له في ذلك ؟!!

وهنا يصور بلاده حس زعانف الشعراء، وضعة إبداعاتهم لضعة نفوسهم، فكيف يرتقون إلى ذلك المرتقى؟! وأي لفظ سيمكنهم من أن يصاولوا المتنبي في ميدانه، وهو صاحب ذلك المضمار الذي لا يطاوله فيه أحد، ولا يجري معه فيه شاعر.

وعليه فإننا ندرك السر وراء ما قاله من مهد لسفر عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف الموسوم بـ "العود الهندي عن أماليَّ في ديوان الكندي" محمد مصطفى الخطيب عند ترجمته للمتنبي؛ حيث قال[38]: "المتنبي شاعر من شعراء المعاني، وفق بين الشعر والفلسفة، وجعل أكثر عنايته بالمعنى، وأطلق الشعر من القيود التي قيَّده بها غيره من الشعراء، وخرج به عن أساليب العرب التقليدية، فهو إمام الطريقة الابتداعية في الشعر العربي... وأخص ما يميز المتنبي بروز شخصيته في شعره، وصدق إيمانه برأيه، وقوة اعتداده بنفسه، وصحة تعبيره عن طبائع النفس، ومشاغل الناس، وأهواء القلوب، وحقائق الوجود، وأغراض الحياة".

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تجوزُ عندك لا عرب ولا عجم

لقد شبه الشعراء الأوباش الأراذل بالزعانف، ثم يقول كيف جاز ما يقولون إلى سمعك؛ وهم أعاجم ليست لهم فصاحة العرب، ويستعجب كيف راج ذلك ووصل إليك، وهم من يفتقدون الأهلية والكفاية في ذلك ؟!؛ ولهذا يصل إلى مسوغ ذلك العتاب:

هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدَّرَّ إلا أنه كلم

فكيف يسوغ للعقول أن توازن الدُّرَّ بالصدف، وكيف يستقيم في الألباب أن يضاهي العرض بالجوهر إن ذلك إذا حصل انتكاس في الطبائع، وفساد في الأذواق، فكيف تستوي الأنوار والظلم؟!

وقد يسأل سائل من أين تَأَتَّى للمتنبي هذا الإبداع كله، وهذا التميز والتفرد؛ حتى فاق الشعراء؟! يجيب عن ذلك محمد ألتونجي حين تحدث عن ثقافته فقال[39]:" أما المتنبي فلون آخر من الشعراء؛ إذ تشعّ من بين أبياته فنون شتى من المعلومات اللغوية والأدبية والتاريخية والدينية والمذهبية والطبية وأحوال الحيوان والنباتات والأنواء وعلم الأنساب بكل بساطة وعفوية.. وإذا ضم الديوان كل هذه العلوم، فمن الحري بقارئه أن يكون على اطلاع متوافر، ليتسنى له أن يفهم المرامي التي عناها الشاعر، والرموز التي تربك القارىء العادي".

ثم يقول[40]: " ولا نعني بكلامنا هذا أن المتنبي أوهم الناس بوطء العلوم، وأثقل عليهم باصطناعها، وإنما ثقافته الكبيرة، وظروف حياته الخاصة ولدَّت في شعره طفرات جاء أغلبها عفو الخاطر، ولكن من أين استقى المتنبي هذه العلوم؟ وكيف تأتى له الخوض فيها؟ وبالتالي ما هي الطريقة التي عرض [بها] [41] هذه الثقافة المتنافرة؟

تحكي كتب الأدب التي عُنيت بدراسة المتنبي أنه كثير الدرس والبحث، وأنه كان يقضي لياليه في المطالعة والاطلاع، وريادة دكاكين الوراقين التي تحوي من كل فن أطرافاً وكراريس، مما سهّل عليه الوصول إلى العلوم الأصلية والمترجمة...".

وعليه فلا غربة أن يكون إبداعه محملاً بتلك الحمولات المستقاة من حقول معرفية ودلالية كثيرة، وجذور مختلفة، وجذوع متعددة.

وهنا تمتد شجرة الوصف التنظيمي -حسب ريكاردو- حيث بنى المتنبي موضوعه /وصفه على عناصر تتراوح بين الذات والموضوع، وتتسع لتشمل صفات الموضوع وموقعه وزمانه وأشخاصه، وكانت امتدادات الصورة تمتح من حقول بصرية، وفضاءات معرفية وثقافية، وإدراكية متميزة تستطيع الربط بين تلك التشكيلات الشعرية المختلفة؛ حيث انطلقت الرؤية المبأرة من الذات الشاعرة لدى المتنبي وامتدت إلى الرؤية المبأرة – أيضاً- للآخر (سيف الدولة والخصوم)، ومن ثم إلى الكون بكل تشكلاته، وإلى الطبيعة الصامتة والمتحركة العلوية والسفلية، ولم تغفل تلك الرؤية البر والبحر؛ حيث يتحول الكلام في المخيال المنجب إلى دُرٍّ، وقد يمتد إشعاع الوصف إلى الخطاب بعامة والمدونة الشعرية للشاعر فلا يجد الشاعر اللغة التي تفي فيعمد إلى ما يمكن أن يشخص ذلك الشعور فيمد أمانيه إلى عالم البحار فيرى أن عتابه قد ضمن الدر إلا أن مقته كلم، ولعل شاعر اليمن عمارة الحكمي الذي عاش في القرن السادس الهجري قد تأثر به حين قال:

ليت الكواكب تدنو لي فأنظمها عقود مدح فلا أرضى لكم كلمي

ففيها من نفس المتنبي غير أن هذا الشاعر مد أمانيه إلى العالم العلوي فتمنى لو تدنو منه الكواكب، وهنا يتبادر سؤال يقفز إلى لب المتلقي لم يا عمارة الحكمي؟! فيجيب كيما أنظمها عقود مدح؛ لكنها عقود من نوع جديد لا يجيد صياغته إلا مخيال شاعر من مدرسة المتنبي الفريدة؛ هذا العقد الذي حباته النجوم والكواكب فلا شيء يشفي غليله، ويبل صداه إلا تقديم هدايا لا مثيل لها لممدوحه؛ فهو من طينة المتنبي في الإبداع؛ فكأن المتنبي الطائر المحكي والآخر الصدى.

وهنا يعجز الخصوم عن مطاولة إبداع المتنبي؛ لأن أفهامهم لا تصل إلى ما وصل إليه فهمه؛فهم سيتساقطون واحداً تلو الآخر؛ إذا ما أرادوا التحليق معه، وتقليده فهم لا يملكون الأهلية الشعرية، والكفاية الإبداعية التي يتمتع بها متنبي الشعراء، حسبما يراه المتنبي ذاته.

وهنا يتقاطع الخيالي مع الواقعي، والأسطوري مع الشعري في خلطة إبداعية لا يحسنها إلا أبو الطيب؛ حيث إن حجاب التداولية، وبرقع المحاكاة لم يجدا طريقاً إلى إبداعة، بل هنا الإدراكية العالية بالفن التي تنسج صوراً غير معهودة، وتبدع فناً له فرداته، وتنتج شعرية لها طابعها المختلف عن المنوال والطراز إنه الكشف الشعري الذي تتقاطع فيه الأبعاد الكونية والحياتية

والنفسية لتشكل فرادة الخطاب البعيد عن النسقية الثقافية، والتبعية المعرفية، في انتهاك لسلطوية النموذج اللغوي السائد إلى حد كبير، والتحرر من سلطة المألوف؛ ولعل هذا هو سر خلود إبداع المتنبي، إن له بصمة شعرية خاصة لا يشابهه فيها أحد؛ حيث يجمع بين المتناقضات فيوظف الصورة الجادة وإلى جوارها الصورة الساخرة، ويمزج العتاب بالحب والمتعة، ويتحدث عن الذات والآخر، وهنا سر خصوصية المتنبي في إبداعه إنه الإدراك التام بفنية الإبداع، والإدراك التام بعبقريته الشعرية، والإدراك التام بطواعية اللغة له بكل طاقاتها التي لا تحد؛ وكأنها تقف بين يديه يختار منها ما يشاء، ويبدع منها شعراً لا مثيل له، ويشكل منها إبداعاً لا نظير له؛ وقد جادت اللغة البكر التي اكتشفها المتنبي له بذلك!.

وفي موازنة بين بيتي عمارة الحكمي والمتنبي نلحظ أن الأول منهما ركز على الخيال فهو يتمنى أن تدنو منه الكواكب كيما يصنع منها عقود مدح يطوق بها عنق الممدوح؛ وهو خيال لا شك مجنح وفريد، بيد أن المتنبي جل همه الاشتغال على اللغة وعلى شعريتها؛ فهو يقول إن عتابه قد ضمن الدُّر إلا أنه كلم؛ فعليك يا سيف الدولة أن تنظر إلى إبداع المتنبي أن تنظر إلى شعره وشاعريته فكلمه دُرٌّ وكلمه/كلامه سيخلد ذكر صاحبه سيف الدولة، وفرق بين المقامين فمقام عمارة المديح فنفسه منبسطة، ولذلك حلق في الخيال، أما نفس المتنبي فمنقبضة؛ لأن المقام مقام عتاب، ومع ذلك استطاع أن يلفت نظر سيف الدولة إلى شعره، ولعمري إنها الشاعرية التي تركز على فنية الإبداع، وجماليات الخطاب!؛ وذلك بالإحالة باللغة إلى فنه، وباللغة إلى كلامه وشاعريته، وبالشعر إلى إبداعه.

وهذا التنامي في القصيدة بعامة وفي الوصف بخاصة مرده إلى رغبة عارمة من الشاعر تتجه إلى تحويل رؤية سيف الدولة، وإقناعه في إبلاغية عالية، وتبالغية مبينة بحبه، ومحاولة استمالة المتنبي إليه؛ فهو الذي يحبه الحب الحقيقي، وهنا يحاول الاشتغال على كشف الحجب عن عقل سيف الدولة، وإزالة الستر عن لبه، والغشاوة عن بصره، وإظهار الحق له والحقيقة، وعليه اتكأ الشاعر على تقنية الحجاج، والبرهنة العقلية، عامداً إلى استمالة عاطفة سيف الدولة، وإقناعه عقلياً بما يقول، وتحذيره من الوشاة المقربين الذين لا يطاولونه، في محاولة إلى التواصلية الأدبية معه عن طريق الإقناع، وعن طريق الإبداع الحجاجي، المنبني على البرهنة.

وفي القصيدة تقاطعت الخطابات الآتية: الحجاجي بالبرهاني بالبلاغي الإبداعي الشعري، حيث تضافرت جميعاً في إيصال ما يريده الشاعر، وارتقت بجماليات القصيدة.

وهنا زاوج المتنبي بين (سلطة النص) التي كانت مسيطرة، وبين (نص السلطة) الذي يرغب به أن يجلب حدب الأمير سيف الدولة عليه؛ حيث كان يراوح بينهما في تراتبية شعرية جميلة.

(واحرقلباه) هنا توهجُ شعلةِ الإبداع التي لذَّعت قلبه، ثم يأتي بالمقابل ممن قبله شبم، ومن بجمسي وحالي عنده سقم هذا السقم الممتد في خطابه الشعري؛ إذ قد برّح به ذلك السقم حتى يكاد يمحو شخصه (لولا مخاطبتي إياك لم ترني) [42].

أما سلطة النص فتتبدى جلية من قوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شـــــــواردها ويسهر الخلـــق جـــراها ويختصم

وهكذا انداحت الطاقات الإبداعية على النص بل على خطاب المتنبي الإبداعي؛ حيث تحولت شرارة الإبداع إلى مثير لكشف التميز، وإظهار براعة الموهبة، التي تماهت معها تخوم اللغة، وطبقاتها المتعددة؛ حيث أسلست قيادها لفارسها، وأذعنت لمبدعها، ومكتشف مجاهليها فكشفت له عن حجبها، وأظهرت له أسرارها، وسلمت له أبكارها، سواء أكان ذلك على مستوى الصورة أم على مستوى الخيال أم على مستوى التفكير باللغة وللغة، فتجلت فرادة المتنبي في إدراكية عالية ببكارة اللغة، وكيف يمكنه الوصول إليها، بعد أن أدرك المتداول، وسبر غور المناويل السابقة على إبداعه، ومن ثم وجد مواضع لم تمس، وجزرًا في اللغة لم يصل إليها المبدعون قبله فبات صاحبها، وملك بواسطتها البراعة والتميز، والكشف الشعري الذي لا يتأتى لكل شاعر.

وعليه يمكن القول: إن المتنبي في تعاليه الشعري ينطلق من إحساس عميق بالتفرد، وشعور لا يحد بأهليته الإبداعية، وكفايته الشعرية التي لا يطاوله فيها أي شاعر؛ فهو مدرك لذلك كله زمن الإبداع؛ إذ تراه ينتج ما يحس به، بعد أن يصوغه في صور فريدة، ومشاهد مبدعة يكشف من خلالها ما يتميز به عن الآخرين، بعد أن يبتكر مخياله المبدع ذلك الخيال المنجب الذي لا مثيل له في النتاج التداولي للشعراء قبله فهو الذي افترعه، وفض بكارته، التي لم تمس من قبل؛ وذلك بدراية عجيبة بأسرار اللغة، وطاقاتها الإبداعية، ومجاهيلها التي لم تصل إليها ألباب الشعراء قبله، ولم تقع على جزرها أعين الشعراء، ولم تهتد إليها أخيلتهم، فكانت فرادة المتنبي التي أدركها بالفعل، ووظفها في خطابه الشعري.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المصادر والمراجع:

1- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط: الأولى، 1411هـ - 1991م، دار الجيل، بيروت.

2- باتريك شارودو- دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبدالقادر المهيري، حمادي صمود، ط: 2008م، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس.

3- توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، مفاهيم وتطبيقات، ط: الأولى، 2015م. مخبر تجديد مناهج البحث والبيداغوجيا في الإنسانيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، دار نهى للطباعة، صفاقس، توسن.

4- جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبدالرحيم محمود، ط: 1402هـ - 1982م، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

5- جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتَّداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب، مراجعة خالد ميلاد، ط:2010م، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس.

6- جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة والنقد والأدب الإسلامي، السجل العلمي لندوة "الدراسات البلاغية: الواقع والمأمول"، 1432هـ، بحث

بعنوان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي "الاستعارة أنموذجاً، صالح بن الهادي رمضان.

7- حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسين، ط: الأولى، 1415هـ - 1994م، مؤسسة الرسالة، بيروت.

8- راي جاكندوف، علم الدّلالة والعرفانية، ترجمة عبدالرزاق بنور، ط: 2010م، منشورات دار سيناترا – المركز الوطني للترجمة، تونس.

9- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط: الأولى، 1405هـ - 1985م، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب.

10- صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ط: الأولى، 2015م، 1435هـ، النادي الأدبي بالرياض، ، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

11- طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف بمصر، د.ت.

12- عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف، العود الهندي عن أماليَّ في ديوان الكندي مجالس أدبية في ديوان المتنبي، ط: الأولى 1423هـ - 2002م، دار المنهاج للنشر والتوزيع، جدة.

13- عبدالمنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط: الثالثة، 2000م – 1420م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

14- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، ط: 1403هـ - 1983م، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

15- محمود محمد شاكر، المتنبي، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

16- المنجي القلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي "دراسة إنشائية"، ط: الأولى، 2010م. مكتبة علاء الدين، صفاقس- تونس.

17- ابن منظور، لسان العرب، تعليق علي شيري، ط: الأولى، 1408هـ - 1988م، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان.

18- المتنبي، ديوانه، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

19- النادي الأدبي بالرياض، مجلة قوافل، العدد 35 جمادى الآخرة، 1438هـ - 2017م، مقال بعنوان: القراءة التفكيكية عند (جاك دريدا) بين وشاية المعنى وغواية الكتابة، للكاتب الجزائري محمد بكاي.

20- وسيمة نجاح مصمودي، المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، ط: الأولى، 1438هـ - 2017م، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.

. هوامش البحث:

([1]) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط: الأولى، 1411هـ - 1991م، دار الجيل، بيروت، جـ2: ص 269.

([2]) جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبدالرحيم محمود، ط: 1402هـ - 1982م، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: ص 129.

([3]) ابن منظور، لسان العرب، تعليق علي شيري، ط: الأولى، 1408هـ - 1988م، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان: جـ4: ص ص 334-336.
([4]) انظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي " الاستعارة أنموذجاً". ضمن بحوث السجل العلمي لندوة "الدراسات البلاغية: الواقع والمأمول" جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1432هـ":جـ1: ص ص 813-817 (بتصرف).
([5]) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط: الأولى، 1405هـ - 1985م، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب: ص 35 (بتصرف).
([6]) عبدالمنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط: الثالثة، 2000م – 1420هـ، مكتبة مدبولي، القاهرة: ص 36 (بتصرف).
([7]) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، ط: (1403هـ - 1983م)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية: ص6 (بتصرف).
([8]) انظر: صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ط: الأولى، 2015م، النادي الأدبي بالرياض 1435ه، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت: ص ص 162-164. (بتصرف).
([9]) توفيق قريرة، الشعرية العرفانية مفاهيم وتطبيقات، ط: الأولى، 2015م، مخبر تجديد مناهج البحث والبيداغوجيا في الإنسانيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، دار نهى للطباعة صفاقس، تونس: ص12.
([10]) المرجع السابق: الصفحة ذاتها.
([11]) صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية ضمن بحوث السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، ص 815، وكذلك وردت هذه العبارة في كتابه السابق: التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية ص: 170 (الهامش).
([12]) باتريك شارودو. دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبدالقادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م: ص 49.
([13]) جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتّداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب، مراجعة خالد ميلاد، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010م: ص334.
([14]) الموقع: (الملتقى الرسمي للجمعية السعودية لعلم الاجتماع والخدمة الاجتماعية) ملتقى ابن خلدون لعلم الاجتماع، ملتقى الاجتماعيين – النظرية الإدراكية ملتقى ابن خلدون لعلم الاجتماع (بتصرف).
([15]) المقال السابق (بتصرف).
([16]) المقال السابق (بتصرف).
([17]) حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ط: الأولى، 1415هـ - 1994م، مؤسسة الرسالة، بيروت: ص31.
([18]) المرجع السابق: ص ص 10-21 (بتصرف).
([19]) المتنبي، ديوانه، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: الثانية، 1357هـ - 1938م، جـ4: ص80.
([20]) مقدمة الديوان، جـ1: ص ص 14، 15 (بتصرف).
([21]) المصدر ذاته، جـ: ص 83.
([22]) المصدر ذاته: الصفحة نفسها.
([23]) المنجي القلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي "دراسة إنشائية"، ط: الأولى، 2010م، مكتبة علاء الدين، صفاقس- تونس: ص 322.
([24]) المتنبي، ديوانه، جـ3: ص 215.
([25]) المصدر السابق: جـ4: ص 83.
([26]) سورة الأعراف: آية 179.
([27]) انظر هامش ص 83، من الديوان نفسه.
([28]) المصدر السابق: هامش ص 84.
([29]) السابق: ص 84، 85.
([30]) المصدر ذاته: ص 85.
([31]) الديوان جـ4: ص 85.
([32]) الديوان: الجزء نفسه، والصفحة ذاتها.
([33]) الديوان جـ4: ص 96.
([34]) السابق: ص 85.
([35]) انظر : عامر المختار الحلواني، الشعر العربي القديم ورهانات النقد الحديث، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط: الأولى، 1436هـ - 2015م: هامش ص 78 حينما ترجم عبارة ميشال آدام Le Grand Atlasdes Litteratures, P.36 من كتاب JEAN MICHEL ADAM JUNE FONCTION FECONDANTE .

([36]) الديوان جـ4: ص 86.
([37]) المصدر ذاته، جـ4: ص 87.
([38]) عبدالرحمن عبيدالله السقاف، العود الهندي عن أماليّ في ديوان الكندي،ط: الأولى، 1423هـ-2002م، دار المنهاج للنشر والتوزيع، جدة، جـ1: ص 40 (بتصرف).
([39]) محمد ألتنوجي، المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس، ط: الثانية 1413هـ 1992م، عالم الكتب: ص 54.
([40]) المرجع السابق: ص ص 54، 55.
([41]) إضافة يتطلبها السياق.
([42]) الديوان، جـ4: 319.