المعنوي المفقود والمعنوي الموعود:
قراءة في بائية المتنبي "مَن الجآذِرُ في زِيِّ الأَعَاريبِ"

د. حاتم الزهراني

ملخص

هذه الورقة مبنية على أعمال ستيفان شبيرل وسوزان ستيتكيفيتش في تفسير بناء القصيدة الكلاسيكية، وأعمال بياتريس غروندلر في مقاربة بعدها التداولي، لتقديم قراءة لقصيدة المتنبي (٣٥٤.٣٠٣ هـ/٩٦٥.٩١٥ م) "مَن الجآذِرُ في زِيِّ الأَعَاريبِ"، والتي أنشدها في حاكم مصر كافور الإخشيدي (صحبه المتنبي من ٣٤٦..٣٥هـ/٩٥٧.٩٦٢م). تستعير الورقة المفهوم الثنائي "الشكل والأرضية" من الشعريات الإدراكية لتجادل بأن العلاقة بين قسمي النسيب والمديح في هذه القصيدة تتمثل في فكرة تفضيل المعنوي على المادي، والتي "تجسدت" أسلوبياً في تقنية الطباق. من خلال هذه العلاقة استطاعت القصيدة بناء حجتها في شرعية الحاكم السياسي.

أما قبل: بناء القصيدة الكلاسيكية وطقوس الولاء السياسي

جذبَ بناءُ القصيدة الكلاسيكية وبعدها التداولي اهتمامَ النقد الحديث الذي قدَّم مقارباته لعناصر هذا البناء ومنطقها الفني ودلالتها الاجتماعية. في هذا الإطار، تأخذ أعمالُ كلٍّ من ستيفان شبيرل، سوزان ستيتكيفيتش، وبياتريس غروندلر طابعاً ريادياً.

في مقالته "الملكية الإسلامية وقصيدة المديح في أوائل القرن التاسع"، يبحث شبيرل في الدور الاجتماعي/السياسي للبناء الثنائي للقصيدة العباسية؛ مشيراً، لأول مرة تقريباً، إلى الطابع الأسطوري للقصيدة العربية ودورها في شرعنة دور الخليفة/الملك، وبالتالي في تشكيل مؤسسة الخلافة، عن طريق إحداث نوع من التناقض الفني بين حالة الخراب المصاحبة غالباً لجزء القصيدة الأول، النسيب، وحالة العَمار المرافقة بصورة شبه دائمة للجزء الثاني، المديح[1].

عن طريق تحليل نماذج شعرية شملت أبا العتاهية، مسلم بن الوليد، أبا تمام، والبحتري، لاحظ شبيرل أن البناء الثنائي (نسيب/مديح)، وليس الثلاثي (نسيب/رحلة/مديح) كما جرت العادة من قبل، يسيطر على هذه القصائد، وقصائد الفترة العباسية عموماً، فاقترح أن وراء هذا الشكل منطقاً معيناً حاول اكتشافه عن طريق إدماج القصيدة في عالم أوسع من أساطير الشرق الأدنى. في هذا العالم يكتسب الملك هالة أسطورية تقربه من صورة المنقذ والإله، ويحدث أن تتسرب هذه الصور للملكية الشرقية إلى الحضارة الإسلامية لتتحول إلى صورة

(1) انظر:

Stefan Sperl, "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century." *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20–35.

للخليفة. وحتى تقوم القصيدة بإلباس الخليفة هذا اللبوس الأسطوري، توفر لذلك مجموعة من المبررات التي يمكن تقسيمها كالتالي:[2]

١) المميزات الخُلُـقية: هنا يتم منح الخليفة صفة الفضيلة التي يتجلى رأسها في الجود والصبر والشجاعة.

٢) الإقرار والتصديق الإلهي: حيث يكتسب الخليفة دعماً دينياً/فوقياً/ ليضاف إلى رصيده الواقعي المعترف به من قِبَل المؤسسة الاجتماعية.

٣) القوة الأسطورية: وتتأسس على القدرة على إحداث التوازن بين القوى الإلهية والبشرية.

من هنا، تذوب الفوارق بين المِلك والخليفة ليظهر الثاني في صورة الأول ويكتسب الشرعية المطلوبة لضمان الاستقرار السياسي لمؤسسة الخلافة. وحتى يتم تركيز هذا الصورة الفاضلة للخليفة، يتم مقارنة عهده "الزاهر" بالخراب القديم من أجل تأكيد عنصر الاختلاف والتناقض بينهما، والمعادل الشعري لهذين الأمرين هما النسيب الذي يتأسى على خراب الديار والمديح الذي يحتفل بذكر الربيع ومظاهر الخصب المختلفة. إن الانتقال المباشر من النسيب إلى المديح دون المرور بمرحلة الرحلة الانتقالية يقوم بدور تركيز وتكثيف التناقض بين حالتي الخصب والخراب، ومن ثم يؤكد الصورة الأسطورية للخليفة والتي لا تختلف كثيراً عن الصورة الأسطورية لملوك الشرق الأدنى القديم.

(2) المصدر السابق، ص٢٠-٢٣.

وإذا كانت ورقة شبيرل قدمت تفسيراتها للقالب الثنائي للقصيدة العباسية، فقد جاءت أعمال سوزان ستيتكيفيتش بعد ذلك، ابتداءً من ثمانينيات القرن الفائت، لتقدم اختراقات معرفية في تفسير سيطرة القالب الثلاثي (نسيب/رحلة/مديح) على بناء معظم القصائد الكلاسيكية (خاصة في شعر ما قبل الإسلام) [3].

قامت ستيتكيفيتش باستلهام أنموذجها النظري من إسهامات الأنثربولوجي ڤان جنب الذي اقترح مفهوم "طقوس العبور" لتفسير مظاهر التحولات الاجتماعية الكبرى معيداً إياها إلى بنية نموذجية واحدة تتميز ببعد ثلاثي: الفراق، الهامشية، وإعادة الاندماج [4]. وعن طريق مقارنته بأنموذج طقس العبور، قدمت ستيتكيفيتش قراءتها للقالب الثلاثي للقصيدة الكلاسيكية بوصفه انعكاساً للتغيرات المعنوية والمادية الكبرى التي يعايشها الشاعر بوصفه الأنموذج اللغوي للمجتمع العربي القديم. هنا أصبح جزء النسيب موازياً للفراق في طقوس العبور، الرحلة للهامشية، والمديح (أو الفخر) لإعادة الاندماج.

وبناءً على هذا التفسير الأسطوري للبناء الثلاثي، قامت ستيتكيفيتش، في دراسات لاحقة، بتقديم قراءتها للدور الاجتماعي والأسطوري لقصيدة المديح التي اعتبرتها أنموذج القصيدة الكلاسيكية؛ حيث تقوم بوظيفة شرعنة حكم الخليفة عن طريق إحاطته بالمزايا التي يطلبها المجتمع العربي في الخليفة الشرعي[5]. وفي دراساتها

(**3**) عرضت ستيتكيفيتش لمنهجها الطقوسي في تحليل بناء القصيدة العربية في الباب الأول من الكتاب التالي: Suzaane Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.

(**4**) لتفصيل أكبر في مفهوم طقوس العبور، انظر:

Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*. Trans. Manika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

(**5**) انظر دراستها:

Suzaane Stetkevych, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

عن الشعر العباسي تحديداً، قدمت الباحثة مقاربتها للنموذج الثنائي الذي أشار إليه شبيرل، وكانت التجربة الشعرية للمتنبي واحدة من العينات التطبيقية لهذه المقاربة[6].

قامت ستيتكيفيتش بتحليل ثلاثة نصوص للمتنبي تمثل ثلاث مراحل انتقالية في تجربته الشعرية؛ ابتداءً بـ"عيديته" الدالية لسيف الدولة الحمداني (صحبه المتنبي من ٣٤٦.٣٣٧ هـ/٩٥٧.٩٤٨ م) "لكلِّ امرئٍ من دهرهِ ما تعودَّا"[7]، مروراً بقصيدته الأولى في كافور الإخشيدي "كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافيا"[8]، وانتهاء بالدالية التي هجا فيها كافور وقت رحيله الأخير من مصر "عيدٌ بأية حالٍ عدتَ يا عيدُ"[9]. وكانت نتيجة التحليل هي إثبات دور قصيدة المديح بوصفها أداءً لفظياً لطقوس الولاء السياسي التي تؤدي إلى تثبيت الهرمية الاجتماعية[10]. أما قصيدة الهجاء فوظيفتها معاكسة تماماً؛ فهي انعتاق من هذا الولاء ومن تبعاته الاجتماعية.

إن "الأداء اللفظي"[11] لطقوس الولاء يتطلب تقديم حزمة من الحجج لإثبات شرعية الحاكم وأهليته لقيادة مؤسسة الخلافة. وحين تكون بعضٌ من ملامح الحاكم معرضةً لنقد يقلل من أهليته لذلك، كأن يكون عبداً مخصياً في حالة كافور، فإن هذا يطرح أسئلةً عن الكيفية التي يجادل بها النص لإثبات هذا الحق السياسي، من جهة، وعن البنية الأسلوبية التي تتشكل فيها هذه الحجة، من جهة أخرى.

(**6**) انظر الفصل الخاص بالمتنبي في المصدر السابق، ص١٨٠-٢٤٠.

(**7**) تعتمد الورقة روايةَ ابنِ جني في شرحه الكبير **الفسر**. انظر: **الفسر: شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي**، صنعة: أبي الفتح عثمان بن جني النحوي، حققه وقدم له: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤ م، مج ١، ص ٨١٧ - ٨٣٦.

(**8**) **الفسر**، مج٣، ص ٧٧٣-٧٩٠.

(**9**) **الفسر**، مج١، ص ١٠٩٠-١١٠٨.

(**10**) انظر:

Stetkevych, *The Poetics of Islamic Legitimacy*. p. 199.

(**11**) للاستزادة عن مفهوم الأداء اللفظي، انظر:

Richard Bauman, "Verbal Art as Performance." *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), pp. 290-311.

إن قصيدة المتنبي التي تعتزم هذه الورقة قراءتها، "مَن الجآذِرُ في زِيِّ الأَعَاريبِ"[12]، توفر تركيزاً لهذه الإشكالية؛ حيث تعتبر واحدة من أولى مدائحه في كافور، والتي يبدو أنه كان يتلمس فيها طريقه لتوفير الأرضية المنطقية لأداء طقوس الولاء السياسي في ظل الشروط الجديدة للرعاية الأدبية. تتضافر عناصر البناء الثنائي ممثلةً بتركيزها على فكرة تفضيل المعنوي على المادي لابتكار حجة تشريعية لسلطة كافور الذي تنقصه بعض الجوانب المادية ليصل إلى الأنموذج الرجولي المفترض في الخليفة، لكنه يعوض ذلك بكماله المعنوي، كما تجادل القصيدة، والذي استحق به هذه المرتبة العليا في سلم التراتبية الاجتماعية.

إن فكرة تفضيل المعنوي على المادي يمكن دراستها في النص عن طريق توظيف المفهوم الثنائي (الشكل والأرضية: Figure and Ground) من الشعريات الإدراكية. ومن هنا، فقبل قراءة نص المتنبي، سأقدم تعريفاً مبسَّطاً بالشعريات الإدراكية بشكلٍ عام، وبمفهوم الشكل والأرضية على وجه الخصوص.

الشعريات الإدراكية: نظرة عامة إلى حقلٍ معرفي يتشكّل

يجد مصطلح "الشعريات الإدراكية" (Cognitive Poetics) جذوره في أعمال روڤن تسور ابتداءً من سبعينيات القرن العشرين[13]. كتابه الصادر في ١٩٨٣ "ما الشعريات الإدراكية؟"[14] يُعتبر أول كتاب يحمل هذا العنوان. بعد ذلك توالت الأعمال التي تحاول تطبيق بعض المقترحات النظرية لتسور وغيره والإضافة إليها،

(**12**) **الفسر**، مج١، ص ٥٣٢.٥٦٢.

(**13**) انظر إشارة بيتر ستوكويل إلى ذلك في دراسته التي قدم فيها ملخصاً لتطورات الشعريات الإدراكية:

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2002. p. 8-10.

(**14**) انظر:

Reuven Tsur, *What is Cognitive Poetics?*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1983.

إلى أن أصدر بيتر ستوكويل أول كتاب مستقل يعطي مقدمة شاملة لهذا الحقل المعرفي الجديد تحت عنوان: "مقدمة للشعريات الإدراكية"[15].

الشعريات الإدراكية حقل معرفي متداخل الاختصاصات، وهو يعتمد بشكل كبير على حقليْ اللغويات الإدراكية (أعمال جورج لاكوف، مثلاً) وعلم النفس الإدراكي (مدرسة الجشتالت الألمانية، مثلاً) في تفسير الوعي البشري الذي تشكِّل اللغة أهم مكوناته وأبرز تجلياته في آنٍ واحد [16].

إن هذين الفرعين يقومان على ثلاث مقدمات رئيسية [17]:

- المعنى مجسَّد في التجربة البشرية لأن العلاقة بين العقل والجسد امتدادية ومتصلة ومستمرة (continuous)، على عكس ما تقول به الثنائية الديكارتية عقل/جسد.
- عملية التصنيف لأشياء الواقع الخارجي، والتي تعتبر واحدة من أهم أسس الإدراك والتمييز، لها تأثيرات نمطية أولية أو نماذجية (prototype effects) على العملية الإدراكية، ومن هنا فهي مشروطة بعواملها الاجتماعية والثقافية التي تعد مجسدة في الفضاء الفيزيائي.
- اللغة وتجلياتها في القراءة والتأويل هي سمة بشرية طبيعية وعالمية تعتبر امتدادًا لبقية التجارب الحسية والتصورية في الطبيعية.

(**15**) انظر:

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2002. p. 8-10.

(**16**) المصدر السابق، ص ٤.

(**17**) انظر:

Peter Stockwell. "Cognitive Poetics and Literary Theory." *Journal of Literary Theory*: 135–152.

تعتمد الشعريات الإدراكية على هذه المقدمات الثلاث وتطورها لتبني عليها نظرية أدبية. إن الشعريات الإدراكية نظرية في القراءة؛ فهي تنظر إلى الإنتاج الأدبي بوصفه طريقة في قراءة العالم تعتمد على المقدمات الإدراكية السابقة، أما التأويل النقدي فهو بالنسبة لها طريقة في قراءة الأدب بوصفه عالماً لا يختلف في تجسده عن العالم الفيزيائي. وكلا القراءتين، الإنتاج الأدبي والتأويل النقدي، تلتقيان في العوالم النصية [(18)].

بهذه الأبعاد الثلاثية تختلف الشعريات الإدراكية عن النظريات الأدبية الأخرى التي تركز على بعض عوامل مثلث العملية الأدبية (المؤلف/النص/القارئ) وتهمل الأخرى. وانطلاقاً من تركيزها على الكشف عن عملية الإدراك البشري بعامةً، فإن الشعريات الإدراكية لا تحصر تطبيقاتها على اللغة الأدبية العليا كما تعرِّفُها المؤسسة الأدبية، بل تمتد لتشمل مختلف الأشكال اللغوية. إنها تهدف، كما يزعم مؤيدوها، إلى أنسنة الأدب وإخراجه من أبراجه الأكاديمية العاجية ونشر ديمقراطية المعرفة [(19)].

ولأنها تعتمد على مبدأ تجسُّد الإدراك في البيئة، فهي تولي السياق اهتماما مركزياً [(20)]. إن أي نص أدبي هو شريحة إدراكية تمثل نمطاً معيناً في قراءة العالم وإدراكه. هذا النمط مشروط بحدود السياق الثقافي والاجتماعي المحيط بالإنتاج الأدبي، وبالتالي فمن خلاله يمكن الكشف عن أنماط الإدراك الثقافية [(21)]. ولكن

(**18**) انظر:

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*. p. 5.

(**19**) المصدر السابق، ص ١١.

(**20**) نفسه، ص ٢.

(**21**) نفسه، ص ٤.

ذلك لا يعني التضحية بخصوصية القراءة الفردية؛ فداخل السياق الثقافي الأكبر هناك سياقات فردية صغرى يتجسد داخلها الإدراك وبالتالي يأخذ شكلاً متميزاً إلى درجة ما عن السياق العام [22].

ولأن النص الأدبي يتم التعامل معه بوصفه عالَماً بحد ذاته، فإن طريقة استقبال النص الأدبي في سياق تاريخي أو ثقافي معين تلمّح إلى نمط معين في الإدراك. وهذا ربما يفسر التحولات المختلفة في استقبال النص الأدبي من بيئة إلى أخرى، ومن وضع تاريخي معين إلى آخر؛ لأن شروط تجسيد الإدراك تختلف وتتنوع [23].

إن إعطاء مقدمة شاملة للشعريات الإدراكية لا يعد من ضمن أهداف هذه الورقة ولا يتسع له مجالها. ولكن يكفي القول بأن الشعريات الإدراكية يُنظر إليها في تاريخ النظريات الأدبية بوصفها الامتداد الشرعي للأسلوبيات الحديثة أو للبلاغة التقليدية. ولكن، كما يقول بيتر ستوكويل، "إن أخذ (المنحى الإدراكي) على محمل الجد يعني ... إعادة تقييم شاملة لجميع المقولات التي نفهم من خلالها القراءة الأدبية والتحليل الأدبي"[24]. ومن هنا، فهي ليست مجرد إعادة تدوير جديدة لأفكار قديمة.

الشكل والأرضية Figure and Ground: من النفسي إلى الأدبي

بشكلٍ عام، توفر الشعريات الإدراكية أطُراً مفاهيمية عامة لاستيعاب نظريات الأدب التقليدية ومصطلحاتها في سياق إدراكي جديد. واحد من أهم هذه المفاهيم هو "الشكل والأرضية"، والذي تستعيره الشعريات الإدراكية من اللغويات الإدراكية التي استعارته هي الأخرى من مقترحات علم نفس الجشتالت[25].

(**22**) نفسه، ص ٥.

(**23**) نفسه.

(**24**) نفسه، ص ٦.

(**25**) نفسه، ص ١٥.

تقوم الشعريات الإدراكية بتحويله إلى أداة قراءة يتم من خلالها تفسير ظواهر أدبية مركزية من مثل[26]: الانحراف (deviance)، العنصر المهيمن (the dominant)، كسر الألفة (defamiliarization)، الإبراز الأسلوبي (foregrounding)، والأدبية (literariness).

بحسب الدراسات الجشتالتية فإنه لولا قدرتنا على تمييز الاختلافات بين حدود الأشياء في الطبيعة لتصورناها حقلاً متشابكاً من الأشكال والألوان [27]. وفي المثال الشهير للمزهرية والوجهين المتقابلين[28]، تبدو المزهرية السوداء في المنتصف والوجهين الأبيضين على جانبي الصفحة، وعن طريق تمييز الحدود الفاصلة بين شكل المزهرية وشكل الوجهين يمكن اعتبار المزهرية هي الشكل والوجهين مجرد خلفية، أو أرضية بيضاء، ولكن يمكن أيضاً اعتبار الوجهين هما الشكل والمزهرية عبارة عن أرضية سوداء. في كلتا الحالتين، تشكل التمايزات بين حدود الوجهين وحدود المزهرية الطريقة الوحيدة لإدراك الفروقات بينهما، وبالتالي لتمييز الشكل عن الأرضية.

(**26**) نفسه، ص ١٤.

(**27**) نفسه، ص ١٣.

(**28**) نفسه.

وبما أن الشعريات الإدراكية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه عالماً أو حقلاً من نوع ما، فإنه بالمقابل يوفر لنا طرقاً لتمييز الاختلافات بين عناصره وبالتالي لإدراكها. إن الاختلافات الشكلية تعتبر الأسس الأولى للإدراك، سواء في العالم الخارجي أو في عالم النص الأدبي[29]. وحين يركز النص على عنصر معين، فإنه بالتالي يرفعه إلى مرتبة "الشكل" ويؤخر غيره إلى مرتبة الأرضية.

ففي الرواية مثلاً، تعتبر الشخصيات عادةً هي الشكل، بينما تشكل الإطارات الزمانية والمكانية الأرضية [30]. أما في الشعر فتقوم بعض التقنيات الأسلوبية، أحياناً، بدور الشكل حين يكون التركيز عليها عالياً، وبالتالي تصبح هي العنصر المهيمن على النص. هذه الهيمنة تقطع أوتوماتيكية القراءة وتنبه القارئ إلى وجود دلالة فنية مركزية لهذه التقنية أو تلك.

وفي أحيان أخرى، يقوم الشاعر بالتركيز على عنصر معين في الظاهرة التي يقدِّم قراءته لها، فيأخذ هذا العنصر مرتبة الشكل ويعيد العناصر الأخرى للظاهرة إلى مرتبة الأرضية ويتضافر مع التقنية الأسلوبية المهيمنة لتقوية الدلالة الكلية للنص، وهذا بالضبط هو ما توفره لنا قصيدة المتنبي. إن هذه الورقة تجادل، كما ذكرت أعلاه، بأن عنصر الشكل في القصيدة هو تفضيل المعنوي على المادي، وبالتالي فجميع التفاصيل الأخرى ماهي إلا مكملات ومتممات لتدعيم إبراز هذه الفكرة الكبرى.

(**29**) نفسه، ص ١٥.

(**30**) نفسه، ص ١٦.

الأعرابية والعبد: الآخَر غيرُ المُمَوَّه

اتباعاً لفكرة البناء الثنائي للقصيدة العباسية، يمكن تقسيم نص المتنبي "مَن الجآذِرُ في زِيِّ الأَعَاريبِ" إلى قسمين رئيسيَّين هما: النسيب (١٩.١)، والمديح (٤٦.٢٠).

النسيب (١٩.١): المعنوي المفقود

في القسم الأول يقدم النص رؤيته لطبيعة المرأة التي يفتقدها العاشق. إنها امرأة تتركز فيها عناصر الأصالة والبداوة والمَنَعة من الأعداء (٣.١). وهو يحيل إليها دائماً بصيغة الجمع دون أن ينسبها إلى مكان معين أو قبيلة مخصوصة؛ وبهذا فهي رمز أنثوي يسبح في فضاء النص الشعري دون أن يجد له مرسىً مكانياً أو زمانياً. إن هذه السباحة الدلالية تقوم بعملية نمذجة لهذه المرأة لتصبح دلالةً لا على شخصيات بعينها، بل على حالة ثقافية واجتماعية مفقودة.

ولأن هذه المرأة مطوقة بسياج حماية بشري يتمثل في فرسان القبيلة الأشداء (٥.٤)، يلجأ العاشق إلى الليل لكي يستر زيارته لها بحيث يخفيه عن الأنظار فـ"يشفع" له بالزيارة (٧.٦). لكن الشاعر ينسب الشفاعة إلى "سواد" الليل، وهذا اعتراف مبكر بفضل السواد يهيئ القراءة إلى تقبّل فضل السواد البشري ممثلاً في كافور.

لكن زيارة هذه المرأة ليست مضمونة دائماً فهي لا تستقر؛ بل تألف الترحال جرياً على طبيعتها البدوية حاملةً معها قلوب محبيها في بيوت القبيلة المتنقلة التي يقوم استقرارها الاقتصادي على القاعدة المادية للمحاربين الأعداء الذين يفشلون أمام قوة فرسانها (١٠.٨).

إن سبب عشق هذه المرأة/الأنموذج هو أنها من طبيعة غير مصطنعة؛ فهي لا تضع المساحيق التجميلية كما تفعل المرأة الحضرية، بل تكتفي بجمالها الفطري "غير المجلوب" وتتفوق به على ذلك النوع من الجمال

الحضري "المجلوب بتطريةٍ" (١٢.١١). يفتدي الشاعر هذه المرأة لأنها لم تعرف "مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيبِ" (١٥.١٣). ولأنها امرأة "ليست مموهةً"، يمتنع العاشق عن "صبغ" لون مشيبه الأبيض موافقةً لها على البقاء على الحالة الفطرية. لقد علمته هذه المرأة الصدق، ومن أجل ذلك اعتبر صبغ بياض الشيب بسواد الشباب كذباً وامتنع عنه (١٧.١٦). وبينما اعترف سابقاً بفضل السواد حينما كان أصلياً غير مصطنعاً، يأتي هنا ليرفضه لأنه يفتقد الطبيعة الفطرية. هنا يتكثف التركيز على قيمةِ الأصلي وغيرِ المموَّه.

وهنا يتحول النص إلى فكرة الشيب ليتحسر على وقت الشباب الذي كان من المحتمل منطقياً أن يكون على قدرٍ كبير من العقل والخبرة دون الحاجة إلى انتظار فترة المشيب لتحقيق ذلك (١٩.١٨). إن هذه الاحتمال المنطقي يجد مثاله الواقعي في شخص الممدوح.

واعتماداً على فكرة (الشكل والأرضية) التي سبقت الإشارة إليها أعلاه، يمكن تقسيم مقطع النسيب، من الناحية المفهومية، إلى قسمين:

(١٠.١) البقر الوحشي أم النساء الوحوش؟

يبدأ المقطع بسؤال الشك في المرأة البدوية عن طريق التشبيه المقلوب؛ فهي بقر وحشي في صورة امرأة بدوية وليس العكس. ولكنه ينتهي بتشبيه النساء البدويات (الأعرابيات) بالوحوش التي لا تستقر في أماكنها. يمتلئ المقطع بمفردات تأكيد الحالة البدوية للمرأة من مثل: (أعاريب، مطايا، هوادج، وخدت، مطي، الأعراب، تقويض وتطنيب). والدلالة المفهومية لهذه الحالة البدوية هي أنها تمثل الحالة الأصلية ما قبل الحضارية، تلك التي تظهر فيها الكائنات والأشياء على طبيعتها الفطرية الأولى. وهذا هو العنصر الأول الذي يمثل دور "الشكل" في هذا القسم، بينما تذهب بقية التفاصيل إلى الخلفية أو الأرضية التي ينحصر دورها في توفير مساحة نصية لحركة "الشكل".

ومع عنصر "المعنوي" أو "الفطري"، تظهر المرأة البدوية في هذا القسم دائماً في حالةٍ من التناقض مع شيء ما، يجسدها الطباق اللفظي أحياناً والصور المتضادة، التي يمكن اعتبارها طباقاً مفهومياً، في أحيان أخرى. فهناك التناقض بين الإنسان (الأعاريب) والحيوان (الجآذر) (١)، الإنسان والوحش (٨)، الشك والمعرفة (٢)، المنعة والهزيمة (٤)، اليقظة والنوم (٦)، الجيران والأشرار وكذلك الأصحاب والأشرار (٩). وتتركز حالة الطباق في البيت السابع:

أَزورُهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَعُ لي وَأَنثَني وَبَياضُ الصُبحِ يُغري بي

وفيه يقوم النص بالإشارة إلى أهداف الشاعر قبل القيام بأداء طقوس الولاء السياسي بوضوح: إن المرأة التي يتم تعريفها في هذا الجو المتناقض هي الطموح الشعري المفقود الذي يبحث عن الأصلي والمستمر وليس الشكلي والمؤقت. وهو في سعيه إلى هذا الهدف يدرك حجم المخاطر التي سيكون عليه أن يتجاوزها، ولذلك فقد أعدَّ عدته لكل الحواجز المتوقعة مثلما أعدَّ هذا البيت في شطره الأيمن لفظاً مطابقاً لكل لفظ مضاد في الشطر الثاني: (أزورهم/أنثني)، (سواد/بياض)، (الليل/الصبح)، (يشفع/يغري)، (لي/بي).

إن وظيفة الطباق هنا تتصل بالطباق الكبير الذي بنيت عليه القصيدة بين المعنوي (الأصلي، المستمر)، والمادي (الشكلي، المؤقت). وانطلاقاً من فلسفة الطباق بين المادي والمعنوي، وحتى يكثف النص تركيزه على هذا العنصر، ينتقل إلى مقارنة المرأة البدوية بنقيضها الحضري.

(١٩.١١) فطرية الجمال البدوي: أولوية الصدق

تركز هذه الأبيات فكرةَ أفضلية المعنوي على المادي، الأصلي على المجلوب، عن طريق إدخال المرأة البدوية في حالة طباق موسع مع المرأة الحضرية. إن حسن الأخيرة مجلوب لأنها تمضغ الكلام وتصبغ الحواجب وتذهب

إلى الحمَّام لتصقل أعضاء جسدها، أما الأولى فهي امرأة غير مموَّهَة تعلِّم الشاعر الصدق فلا يموه شعره الأبيض بالسواد. إن "الشكل" في هذه الأبيات هو الأصلي والمعنوي في مقابل المجلوب والمادي.

ومثلما دخلت الذات إلى واجهة المشهد الأول لتؤكد قدرتها على مواجهة العقبات التي تحول دون الوصول إلى الأصلي والطبيعي والمعنوي، يقوم النص في المشهد الثاني بإحداث نوعٍ من التماهي بين الهدف والذات، بين المرأة والشاعر، فيتسرب من المرأة عنصر الأصالة والصدق لينتقل إلى الذات التي تتخذه مبدأ لها وتبني عليه خياراتها الوجودية. إن عدم إخفاء الشيب يشير هنا إلى حالة من احترام الذات والتصالح معها، كما يلمح بشكل أهم إلى انتفاء أهمية اللون في تحديد قيمة الأشياء والناس عند الشاعر، خاصةً حينما يكون هذا اللون مصطنعاً ومكذوباً.

إن عناصر "الشكل" في هذا المقطع هي امتداد لعناصر "الشكل" في المقطع السابق، حيث تصبح مفاهيم الطبيعي والمعنوي هي ما تستنبطه الذات من قراءتها الإدراكية لمرحلة النسيب بشكل عام. وبعد تأسيس هذا المفهوم العام الذي لا يأبه بالمادة ولا باللون، ينتقل الشاعر إلى إعلان الولاء السياسي.

المديح (٤٦.٢٠): المعنوي الموعود

يُفتتَح القسم الثاني بالدليل الواقعي على وجود الشاب الحكيم، وهو الأمر الذي أشار إلى إمكانيته المنطقية الجزء الأخير من القسم الأول. يَظهر كافور على مسرح النص بلقبه التشريفي "الأستاذ" مجسِّداً، في شبابه، الأدبَ والتجربة والفَهم التي أوصلته معنوياً إلى نهاية "الدنيا" في حين لازال فعلياً في بدايتها (٢٢.٢٠). تمثل هذه الصفات الأسس الأخلاقية المطلوبة لتدشين خطاب تأسيسي لشرعية المُلْك. وهذه الصفات تأتي في سياق أسلوبي مثقل بالطباق، بما يذكر بصفات المرأة الحلم أو الهدف المفقود في مقطع النسيب؛ فهو مكتهل قبل الاكتهال وأديب قبل التأديب (٢٠)، مجرب قبل التجربة ومهذب قبل التهذيب (٢١)، وهو بلغ النهاية في البدايات

(٢٢). تتمثل عناصر "الشكل" هنا في استثنائية الممدوح وهي أساسية لتبرير قدرته على تحقيق الشروط الشرعية للمُلْك.

ونتيجةً لهذه الصفات الشخصية الاستثنائية، امتلك الممدوح قوىً طبيعية خارقة تذكر بما قاله شبيرل أعلاه عن الصورة الملكية للخليفة والتي تؤدي إلى أسطرته إلى درجةٍ يوازن بها بين القوى الإلهية والبشرية وتكون، بالتالي، أساساً لتدعيم سلطته السياسية. تتمثل هذه القوة الأسطورية، في النص، في قدرة الممدوح الكونية على إدارة فضائه السياسي بإحكامٍ كبير يصل إلى امتلاكه إمكانية التحكم في حركة الرياح والشموس (٢٥.٢٣)، بل يصل الأمر إلى قدرته على تصريف الأمر عن طريق خاتمه الذين ينوب عنه والذي ينصاع الناس لقدرته حتى لو كان خافياً (٢٦). إن كلمة "يصرف الأمر" مسبوقةً بذكر الرياح تشير بوضوح إلى العبارة القرآنية "وتصريف الرياح" التي يعدها النص القرآني من ضمن "الآيات" التي تلزِم العقلاء بالاعتراف بقدرة الله، وبالتالي بالإيمان. النص الشعري يستعير النص القرآني لمنح ملك الأرض إمكانات ملك السماء!

وبالإضافة إلى البعدين السابقين، يكتمل التشريع الأخلاقي للسلطة السياسية للممدوح عن طريق أهم عنصرين أخلاقيَّين: الكرم والشجاعة (٣١.٢٧). إنه شجاع يهزم أعداءه جميعهم، والطريق الوحيدة للتفوق عليه تتمثل في التضرع إليه بالسؤال. إن "جيش المسألة"، كما يعبر النص، هو الجيش الوحيد الذي يعجز الممدوح عن هزيمته؛ وهذا يشير إلى أن غاية الوصف بالشجاعة الحربية هي إثبات الشرعية، ولذلك تسقط الحاجة إليها إذا توفرت أدلة أخرى على الشرعية مثل اعتراف الأعداء بالسلطة المادية للأمير، أو "الملك" على حد وصف القصيدة لكافور.

هنا يتحقق إبراز عناصر "الشكل" المعنوية والتي تشكل القوة والشجاعة والكرم أهمها، وبالتالي يستمر النص في التأكيد على البعد المعنوي في قسم المديح ليحافظ على الخيط الرابط بينه وبين المعنوي في قسم النسيب.

وإضافة إلى ذلك، فالأبيات السابقة لا تشكل حجةً لإثبات شرعية المِلك السياسي فحسب، بل يتم توظيفها باعتبارها مبرراتٍ للمِلك الشعري (اقرأ: المتنبي)[31] لاختيار قبلته السياسية الجديدة. إن الذين يلومون الشاعر على الهجرة عن أمطار الكرم من الراعي الأدبي القديم (سيف الدولة في هذه الحالة) لا يعلمون، كما يعبر النص، أن الراعي الجديد، كافور، يمطر دولاً وليس فقط أموالاً. وهو مع ذلك لا يُتبع كرمه بالمنّ والغدر والترويع، فتلك صفات يتركها لمواجهة أعدائه فحسب (٣٥.٣٢). لقد لاموه لأنهم يركزون على الجانب المادي (الرجل الكامل جسدياً في مقابل ذلك الناقص جسدياً/ الأبيض في مقابل الأسود)، أما هو فيركز على المعنوي والمستمر.

إن الشاعر في مديحه هذا لكافور بالكرم لا يبدو أنه يعبر عن واقعة حقيقية تتمثل في تلقيه العطايا المادية من الممدوح، بل إنه يحاول فرض شروط وتعريفات مفهوم الرعاية الأدبية كما لاحظت بياتريس غروندلر في تصور الشاعر العباسي لوظيفة قصيدة المديح. إنه، والتعبير لغروندلر، يفترض أن ثمة عقدًا تكتبه قصيدة المديح بينه هو والممدوح، وفي بنود هذا العقد ثمة مسئوليات يجب على الممدوح الوفاء بها من أجل "تسليم" القصيدة إليه[32]. إنه يتحدث عمَّا يجب، لا عمَّا حدث، وبالتالي يقدِّم اقتراحه للكيفية التي يجب أن يكون عليها المقابل المادي لهديته اللفظية المتمثلة في القصيدة[33].

لقد أدى ذكر الغدر والترويع في الأبيات السابقة وظيفة تذكيرية بآخر فصول قصة الشاعر مع الممدوح السابق الذي "خان" شروط الرعاية الأدبية فاستحق سحب الهدية اللفظية المتمثلة في القصيدة وإرسالها إلى

(**31**) أحاول هنا استخدام الأسلوب الأنجليزي (read: something).

(**32**) انظر:

Beatrice Gruenlder, "Abbasid Praise Poetry in the Light of Speech Act Theory and Dramatic Discourse," in: *Understanding Near Eastern Literatures: A Spectrum of Interdisciplinary Approaches*, ed. by B. Gruendler and V. Klemm, Wiesbaden, 2000, 157-69.

(**33**) انظر توظيف سوزان ستيتكيفيتش لمهفوم الهدية عند الأنثروبولوجي ياوس:

Stetkevych, *The Poetics of Islamic Legitimacy*. p. 182.

الراعي الأدبي الجديد. لقد هرب المتنبي من حالة الغدر التي تعرض لها في البلاط السياسي القديم ونقَل ولاءه إلى البلاط الجديد باستخدام الخيل، وهي وسيلة الانتقال التي يقارن المتنبي بينها وبين الأصدقاء في موضع آخر، والتي يعتبرها دائماً رمزاً للوفاء (٣٧.٣٦). لكنها قليلة جداً، تماماً مثل الأصدقاء، الذين يكثرون في عيون غير الخبراء بالشروط المعنوية، لا الشكلية، للصداقة [34]. لقد أنقذته هذه الخيل الوفية من المهالك، وحملت ثقل طموحاته الكبيرة التي لا يرضيها ما يرضي الآخرين من الملبس والمأكل والمشرب، بل تهدف إلى الوصول إلى النجوم (٤٠.٣٨) لأنها تمثل المعنوي المستمر.

إن الأبيات الخمس السابقة يمكن اعتبارُها مقطعَ رحلةٍ مصغراً في ثنايا قسم المديح الطويل. إنها رحلة عبر الذاكرة تختلف عن قسم الرحلة في القصيدة الثلاثية والذي يشكل تجربة واقعية داخل القصيدة وغير محددة بقيود قسم المديح كما هي الحال هنا. وبالإضافة إلى انبعاثها من الذاكرة، فإنها تؤدي وظيفة التذكير للراعي الأدبي الجديد بأن نقل الولاء يظل خياراً مطروحًا إذا لم تتم الاستجابة لشروط الرعاية المذكورة مسبقاً.

وابتداءً من البيتين (٤٢.٤١) تأخذ القصيدة في ذكر بعض الأوصاف المتعلقة بكافور تحديداً، بعد أن تكفلت الصفات المذكورة في بداية المقطع في رسم الصورة الأسطورية والأخلاقية العامة للملك. وأهم ما يتميز به هو ظهور فضله في مقابل احتجاب نفسه، وصفاء العقل الذي يجعل الممدوح يسخر من أفعال الناس تعجباً منها و"استصغاراً" لها. وهنا يعود التركيز إلى عناصر الشكل المذكورة سابقاً، فالممدوح صافي العقل، وهذا وصف للميزات المعنوية، ويفهم منها المقابلة بعدم صفاء اللون أو النسب. ولكن هذا الصفاء كافٍ، بالنسبة لمنطق القصيدة، ليصبح الممدوح مقصداً للشعراء، وبالتالي لتحقيق شروط الشرعية السياسية. إن خلائق الناس التي

(**34**) في واحدة من قصائد المتنبي في كافور، ورد البيت التالي:

وما الخيلُ إلا كالصديقِ قليلةٌ ... وإن كثُرتْ في عينِ من لا يُجرِّبُ

انظر: **الفسر**، مج١، ص ٥٦٩.

يسخر منها كافور ربما تكون واقعة الغدر التي تعرض لها المتنبي في بلاط سيف الدولة. وبهذا يستمر الشاعر في إرغام الحاكم السياسي الجديد على تقبل شروطه للرعاية، ومنها أن يعتمد سرديته الخاصة للماضي. ولذلك يُتبع هذا البيت بشكر الممدوح الجديد على استقباله له (٤٤.٤٣).

وبعد أن ذكر الشاعر اسم كافور يعلن أن هذا الاسم يغنيه عن أي ألقاب أخرى لأنه معروف في كل مكان "في الشرق والغرب"(٤٥)؛ وهو بهذا يعلن عن امتداد رقعة الولاء السياسي له. لكنه، من ناحية أخرى، يشير إلى امتداد آفاق الاستقبال لشعره هو؛ بحيث يصبح اسم الملك وحده كافياً لتقديره في حالة وروده في شعرٍ يتداوله الناس مثل شعر المتنبي. لقد بدأ الشاعر قسم المديح بذكر لقب كافور "الأستاذ"، لكنه يعدل عنه هنا ويفضل ذكر الاسم مجرداً لأن أداء القصيدة بحد ذاته كفل لاسم الملك الانتشار المطلوب فلم يعد بحاجة إلى الألقاب. إنها حيلة خفية للوعد بالجوائز المعنوية المتوقعة من انتشار شعره إذا قوبل بجوائز مادية لائقة.

وأخيراً يغلق الشاعر النص (٤٦) بحالة الشك نفسها التي بدأه بها؛ فحين بدأ بالشك في طبيعة الجاَذر التي ظهرت على هيئة نساء، ينتهي بالشك في حب الممدوح له. وهو حب من طبيعة مادية؛ فكما كانت القصيدة بشكل ما أداءً لطقوس "الحب" السياسي، فالمطلوب من الممدوح هو مقابلة هذا الحب بـ"حب" عملي يتمثل في منح الشاعر المقابل العيني لهديته اللفظية.

إنَّ هذه التفاصيل التي يوفرها القسم الثاني تظل في موقع "الأرضية"، في مقابل عناصر "الشكل" التي تمثلت كلها تقريباً في المميزات المعنوية للملك، وهنا تكمن العلاقة بينها وتلك التي يوفرها قسم النسيب. لقد بدا قسم النسيب، بتركيزه على العروبة والبداوة، بوصفهما يشكلان معاً الشرط الجمالي للتجربة العاطفية، في تعارض ظاهري مع شخصية الممدوح التي تبعد عن تحقيق هذه الشرط؛ إذ إنها ليست عربية، من ناحية، كما أن نقصها الجسدي يمنع احتواءها تحت مظلة البداوة. لكن الشاعر استطاع أن يوفر عوامل جمالية مشتركة بين

القسمين بحيث يحفظ للنص وحدته المنطقية وانسيابيته الفنية. تمثلت هذه العوامل في التركيز على عنصر المعنوية والفطرية في النسيب ورفعه إلى مرتبة "الشكل"، وكذلك بالتركيز على العناصر المعنوية في الممدوح لتتوافق مع شروط قسم النسيب.

وباعتماده على تقنية الطباق، كثف النص من التناقض بين المادي والمعنوي، وبالتالي أسهم في إبراز حدود العناصر المفهومية الخاصة بـ"الشكل" وميزها عن عناصر "الأرضية" التي وفرت لها مساحة للحركة في النص. يبدو أن حجة الشاعر في استخدام الطباق كانت لإثبات جماليات التناقض وشرعيتها الفنية وقدرتها على توفير انسياب فني على درجة عالية من الترتيب والإتقان، وإذا نجحت هذه الحجة عند الوسط الاجتماعي المستقبل للقصيدة يكون من الممكن أن يتقبل جمالية وشرعية التناقض المتمثل في فكرة حكم عبدٍ مخصي غير عربي لأمة عربية. لقد كان الطباق استعارة كبرى لحلول كافور الإخشيدي على رأس مؤسسة الحكم العربي.

خاتمة

قدَّمت هذه الورقة قراءةً لقصيدة المتنبي "مَن الجآذِرُ في زِيِّ الأَعَاريبِ" أساسُها السؤال عن الطريقة التي يكتشف بها النص علاقات التشابه بين جزئي القصيدة الذيْن يبدوان، ظاهرياً، على درجة عالية من التناقض. اعتمد البحث بشكل أساسي على مقاربتيْ ستيفان شبيرل وسوزان ستيتكيفيتش لبناء القصيدة الكلاسيكية، في مرحلتها العباسية تحديداً، وتحليلهما لدورها الاجتماعي في توفير صبغة شرعية لمؤسسة الخلافة، بالإضافة إلى قراءة بياتريس غروندلر للبعد التداولي لقصيدة المدح. وعليه، تساءل البحث عن الكيفية التي بنت من خلالها قصيدة المتنبي حجتها في شرعية سلطة كافور الإخشيدي وعن المبررات المتنوعة التي قدمتها لإثبات ذلك. وفي الجانب التحليلي، حاولت الورقة توظيف مفهوم "الشكل والأرضية" من الشعريات الإدراكية لتحديد المحاور التي تحكم حركة النص وتوفر لها انسيابية فنية عالية تحقق بها وظيفتها باعتبارها تجسيداً لغوياً

لطقس الولاء السياسي. كما اعتمدت الورقة على هذا المفهوم الإدراكي في تفسير وظيفة "الطباق" في القصيدة واعتبارها استعارة كبرى لموقع كافور الإخشيدي في مؤسسة الحكم العربي. خلصت الورقة إلى أنَّ فكرة تفضيل المعنوي على المادي تمثل الخيط الرابط بين أجزاء النص المتباعدة ظاهرياً، كما أنها تشكِّل الأساس المفهومي لسيطرة تقنية الطباق على كامل النص.

ملحق

1 - مَنِ الجَآذِرُ في زِيِّ الأَعاريبِ حُمرَ الحُلى وَالمَطايا وَالجَلابيبِ

2 - إِن كُنتَ تَسأَلُ شَكّاً في مَعارِفِها فَمَن بَلاكَ بِتَسهيدٍ وَتَعذيبِ

3 - لا تَجزِني بِضَناً بي بَعدَها بَقَرٌ تَجزي دُموعِيَ مَسكوباً بِمَسكوبِ

4 - سَوائِرٌ رُبَّما سارَت هَوادِجُها مَنيعَةً بَينَ مَطعونٍ وَمَضروبِ

5 - وَرُبَّما وَخَدَت أَيدي المَطِيِّ بِها عَلى نَجيعٍ مِنَ الفُرسانِ مَصبوبِ

6 - كَم زَورَةٍ لَكَ في الأَعرابِ خافِيَةٍ أَدهى وَقَد رَقَدوا مِن زَورَةِ الذيبِ

7 - أَزورُهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَعُ لي وَأَنثَني وَبَياضُ الصُبحِ يُغري بي

8 - قَد وافَقوا الوَحشَ في سُكنى مَراتِعِها وَخالَفوها بِتَقويضٍ وَتَطنيبِ

9 - جِيرانُها وَهُمُ شَرُّ الجِوارِ لَها وَصَحبُها وَهُمُ شَرُّ الأَصاحيبِ

10 - فُؤادُ كُلِّ مُحِبٍّ في بُيوتِهِمِ وَمالُ كُلِّ أَخيذِ المالِ مَحروبِ

11 - ما أَوجُهُ الحَضَرِ المُستَحسَناتُ بِهِ كَأَوجُهِ البَدَوِيّاتِ الرَعابيبِ

12 - حُسنُ الحَضارَةِ مَجلوبٌ بِتَطرِيَةٍ وَفي البَداوَةِ حُسنٌ غَيرُ مَجلوبِ

13 - أَينَ المَعيزُ مِنَ الآرامِ ناظِرَةً وَغَيرَ ناظِرَةٍ في الحُسنِ وَالطيبِ

14 - أَفدي ظِباءَ فَلاةٍ ماعَرَفنَ بِها مَضغَ الكَلامِ وَلا صَبغَ الحَواجيبِ

15 - وَلا بَرَزنَ مِنَ الحَمّامِ ماثِلَةً أَوراكُهُنَّ صَقيلاتِ العَراقيبِ

16 - وَمِن هَوى كُلِّ مَن لَيسَت مُمَوَّهَةً تَرَكتُ لَونَ مَشيبي غَيرَ مَخضوبِ

17 - وَمِن هَوى الصِدقِ في قَولي وَعادَتِهِ رَغِبتُ عَن شَعَرٍ في الرَأسِ مَكذوبِ

18 - لَيتَ الحَوادِثَ باعَتني الَّذي أَخَذَت مِنّي بِحِلمي الَّذي أَعطَت وَتَجريبي

- 19 فَما الحَداثَةُ مِن حِلمٍ بِمانِعَةٍ قَد يوجَدُ الحِلمُ في الشُبّانِ وَالشيبِ
- 20 تَرَعرَعَ المَلِكُ الأُستاذُ مُكتَهِلاً قَبلَ اِكتِهالٍ أَديباً قَبلَ تَأديبِ
- 21 مُجَرَّباً فَهَماً مِن قَبلِ تَجرِبَةٍ مُهَذَّباً كَرَماً مِن غَيرِ تَهذيبِ
- 22 حَتّى أَصابَ مِنَ الدُنيا نِهايَتَها وَهَمُّهُ في اِبتِداءاتٍ وَتَشبيبِ
- 23 يُدَبِّرُ المُلكَ مِن مِصرٍ إِلى عَدَنٍ إِلى العِراقِ فَأَرضِ الرومِ فَالنُوَبِ
- 24 إِذا أَتَتها الرِياحُ النُكبُ مِن بَلَدٍ فَما تَهُبُّ بِها إِلّا بِتَرتيبِ
- 25 وَلا تُجاوِزُها شَمسٌ إِذا شَرَقَت إِلّا وَمِنهُ لَها إِذنٌ بِتَغريبِ
- 26 يُصَرِّفُ الأَمرَ فيها طينُ خاتِمِهِ وَلَو تَطَلَّسَ مِنهُ كُلُّ مَكتوبِ
- 27 يَحِطَّ كُلَّ طَويلِ الرُمحِ حامِلُهُ مِن سَرجِ كُلِّ طَويلِ الباعِ يَعبوبِ
- 28 كَأَنَّ كُلَّ سُؤالٍ في مَسامِعِهِ قَميصُ يوسُفَ في أَجفانِ يَعقوبِ
- 29 إِذا غَزَتهُ أَعاديهِ بِمَسأَلَةٍ فَقَد غَزَتهُ بِجَيشٍ غَيرِ مَغلوبِ
- 30 أَو حارَبَتهُ فَما تَنجو بِتَقدِمَةٍ مِمّا أَرادَ وَلا تَنجو بِتَجبيبِ
- 31 أَضرَت شَجاعَتُهُ أَقصى كَتائِبِهِ عَلى الحِمامِ فَما مَوتٌ بِمَرهوبِ
- 32 قالوا هَجَرتَ إِلَيهِ الغَيثَ قُلتُ لَهُم إِلى غُيوثِ يَدَيهِ وَالشَآبيبِ
- 33 إِلى الَّذي تَهَبُ الدَولاتِ راحَتُهُ وَلا يَمُنُّ عَلى آثارِ مَوهوبِ
- 34 وَلا يَروعُ بِمَغدورٍ بِهِ أَحَداً وَلا يُفَزِّعُ مَوفوراً بِمَنكوبِ
- 35 بَلى يَروعُ بِذي جَيشٍ يُجَدِّلُهُ ذا مِثلِهِ في أَحَمِّ النَقعِ غِربيبِ
- 36 وَجَدتُ أَنفَعَ مالٍ كُنتُ أَذخَرُهُ ما في السَوابِقِ مِن جَريٍ وَتَقريبِ
- 37 لَمّا رَأَينَ صُروفَ الدَهرِ تَغدِرُ بي وَفَينَ لي وَوَفَت صُمُّ الأَنابيبِ
- 38 فُتنَ المَهالِكِ حَتّى قالَ قائِلُها ماذا لَقينا مِنَ الجُردِ السَراحيبِ

- 39 تَهوي بِمُنجَرِدٍ لَيسَت مَذاهِبُهُ لِلُبسِ ثَوبٍ وَمَأكولٍ وَمَشروبِ
- 40 يَرى النُجومَ بِعَينَي مَن يُحاوِلُها كَأَنَّها سَلَبٌ في عَينِ مَسلوبِ
- 41 حَتّى وَصَلتُ إِلى نَفسٍ مُحَجَّبَةٍ تَلقى النُفوسَ بِفَضلٍ غَيرِ مَحجوبِ
- 42 في جِسمِ أَروَعَ صافي العَقلِ تُضحِكُهُ خَلائِقُ الناسِ إِضحاكَ الأَعاجيبِ
- 43 فَالحَمدُ قَبلُ لَهُ وَالحَمدُ بَعدُ لَها وَلِلقَنا وَلِإِدلاجي وَتَأويبي
- 44 وَكَيفَ أَكفُرُ يا كافورُ نِعمَتَها وَقَد بَلَغنَكَ بي يا كُلَّ مَطلوبي
- 45 يا أَيُّها المَلِكُ الغاني بِتَسمِيَةٍ في الشَرقِ وَالغَربِ عَن وَصفٍ وَتَلقيبِ
- 46 أَنتَ الحَبيبُ وَلَكِنّي أَعوذُ بِهِ مِن أَن أَكونَ مُحِبّاً غَيرَ مَحبوبِ

المصادر العربية

الفسر: شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، صنعة: أبي الفتح عثمان بن جني النحوي، حققه وقدم له: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤ م.

المصادر والمراجع الإنجليزية

Bauman, Richard. "Verbal Art as Performance." *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), pp. 290-311.

Gennep, Arnold Van. *The Rites of Passage*. Trans. Manika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Gruenlder, Beatrice."Abbasid Praise Poetry in the Light of Speech Act Theory and Dramatic Discourse." *Understanding Near Eastern Literatures: A Spectrum of Interdisciplinary Approaches*, ed. by B. Gruendler and V. Klemm, Wiesbaden, 2000, 157-69.

Sperl, Stefan. "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century." *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20-35.

Stetkevych, Suzaane. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.

---. *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

---. "Cognitive Poetics and Literary Theory." *Journal of Literary Theory*: 135–152.

Tsur, Reuven. *What is Cognitive Poetics?*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1983.