استراتيجية النصّ قراءة تجريبية في: "لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا" للمتنبّي

صباح هابس السويفان

مدرس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت

الملخص

هذه الدراسة تهدف إلى قراءة قصيدة "لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا" للشاعر أبي الطيب المتنبي، من خلال استراتيجية الخطاب في النص الشعري في نحو النص؛ لكون منهجية الخطاب الحديثة، توفر آليات وإجراءات عديدة، تسهم في إضاءة النص، والكشف عن جمالياته، والوصول إلى المزيد من دلالاته.

لذا جاءت الدراسة على قسمين : يقدم القسم الأول تأصيلاً نظرياً موجزاً عن مفهوم استراتيجية الخطاب عامة، وعلاقتها بمفهوم النص في النقد الحديث، ويعنى القسم الثاني بتقديم قراءة تجريبية تطبيقية على القصيدة، ولعل القيمة البحثية لهذه الدراسة تتمثل في إثارة تساؤلات حول مدى فعالية قراءة نصوص تراثنا الشعري بآليات علم الخطاب والنقد الحديث. هذا، ويأمل الباحث أن تكون هذه الدراسة نبراساً وإضافة لدراسات أخرى سابقة وموازية ولاحقة.

توطئة

هل من المجدي إعادة النّظر في تراثنا الأدبي في ضوء ما تمّ التوصّل إليه من اتجاهات نقدية حديثة أو مستجدة؟ السؤال محيّر فعلاً من جانبه العلمي. فإعادة قراءة التراث بأدوات غير تراثية، لم تواكب ظهوره، بل لم تظهر لقراءته ولو في عصره، قد تكون لها فوائد جمة في فهم تراثنا الأدبي بعقولنا المعاصرة، والحفر فيه بأدوات ينتجها الراهن. وقد يؤدي ذلك إلى فهم الإبداع الإنساني عامة، وتفهّمه. ولكن لا نرى ذلك خلواً من المخاطر. فهذا الزخم من الاتجاهات النقدية قد يحمّل النصّ الشعري التراثي ما لا يحتمل، وقد ينطقه بما لم يكن يريد النطق به في سياقه التاريخي. لذلك وضعنا صفة "التجريبية" لهذه الدراسة حتى نمنح البحث القدرة على الحركة بين هذه المناهج لا تلفيقاً بينها، بل تجريباً لما يحتمله نصّنا المطروق والمجرب عليه. بل لذلك تخيرنا نصّاً هو من الشهرة والاعتراف به نصاً شعرياً؛ ما يجعل كلّ قارئ لهذه التجربة يعيد ما قد يجد فيها من خلل لأدوات القراءة، لا للنصّ؛ إذ النصّ – أيّ نصّ – لا خلل فيه باعتباره كياناً أدبياً له هويته التي تميزه.

لذلك تحاول هذه الدراسة – ما وسعها الجهد – توظيف بعض ما بلغه هذا المسار النقدي الطويل من القراءة والنقد لتفسير الإبداع في نصّ من نصوص المتنبّي تجريباً واختباراً، عسانا نظفر بما يقدّم لنا قراءة منضبطة لمنهجها، إسهاماً في فهم تراثنا الشعري في ضوء مناهج القراءة المعاصرة والحديثة .

ويقوم منهجنا على إدراك لغة النصّ في تكامله وتماسكه وأسلوبه وحبكه بما يجعل منه نصّاً شعرياً مفرداً ومتميزاً، له مقاصد محددة ضمن رؤية منتجة للكون والعالم والتاريخ .

استراتيجية الخطاب ونحو النص

يصاغ النصّ من اللغة؛ فهي مبدؤه وهي منتهاه. لذلك فكلّ دراسة لأيّ نصّ لغوي، عمدة البحث فيه اللغة، وهي الباب الأوحد والأول الذي من خلاله نلج عالم النصّ الشعري. ومعلوم أن اللغة أنظمة: نظام معجمي، ونظام تركيبي نحوي، ونظام أسلوبي

(بلاغي)، إضافة إلى النظام الإيقاعي في النصّ الشعري. ولكلّ نظام ممّا سبق أنظمة صغرى أو فروع أنظمة تكوّنه[1].

والقارئ للنص الشعري إنّما يقرأ أول ما يقرأ اللغة. فأولى وظائف اللغة تحقيقها التواصل بين الباث [2] والمتقبّل، إضافة إلى وظائفها الخمس الأخرى كما حدّدها ياكبسون. وللنصّ الأدبي استراتيجيته [3] في جلب القارئ إليه وإقناعه بعالمه والتأثير فيه.

ويعني الباحث بمصطلح "استراتيجية الخطاب الشعري": كلّ الأدوات اللغوية والبنى الأسلوبية التي يستخدمها أو يوظفها صاحب النص (المبدع/ المنشئ) لتبليغ رسالته الإبداعية، وتحقيق مقصديتها؛ مما يعني أن دراسة نص ما، واستقصاء معظم تكويناته اللغوية، والأسلوبية، وتأطير كل ذلك بمنهج نقدي ما، يؤدي حتماً إلى تتبع استراتيجية ذلك النص.

ولكنّ قارئ الشعر يجد نفسه أمام واقعين للغة الشعر، كلاهما مفارقة تبعث على الحيرة والتوقّف، وكلاهما يدعوه لتوخي استراتيجية محددة للقراءة:

أولهما: ارتفاع هذه اللغة – لغة النصّ – إلى درجات أرفع من الدرجة الصّفر للكتابة، التي تعني أن الكتابة – عند رولان بارت – ليست وسيلة اتصال ولا هي تعبير عن ذاتية الكاتب، وإنما هي استخدام خاص للغة، فيه كثير من الإيحاء والغموض والخيال والتلذذ والهلوسة، ويتداخل في عملية الكتابة المستوى اللاواعي مع اللغة الواعية، وتخلق لغة شارحة لنصوص جديدة، وينغمس الكاتب في لذته، النصية مستمتعاً بالقراءة/ الكتابة. ويرى بارت أن لذة الكاتب تتمثل في بحثه عن القارئ وفي خلقه لفضاء المتعة؛ فهو يؤكد أنه في الفضاء إمكان لجدل الرغبة وإمكان أيضاً لفجاءة المتعة[4]، فالارتفاع في لغة النص، يعني التحول من تقبّل البلاغ إلى تقبّل التأثير، عبر الجماليات الأسلوبية والرؤيوية التي يقدمها النص الشعري.

والثاني: أنّ هذا المتقبّل يجد نفسه بإزاء استخدام متميز للغة – بجميع أنظمتها – يرفعها ممّا يصيبها من بساطة وبداهة وابتذال أحياناً في استخدام اللغة اليومية لها، إلى مستوى النصّ المبدَع إبداعاً شعرياً. فالكلمات والعبارات التي يتبادلها المتكلمون إنّما هي

من المادة ذاتها التي يصاغ منها الإبهار الشعري. تماماً هذا ما يحدث بين رجلين يجلسان على شاطئ البحر، فهذا يبني من رمله النديّ قصراً، أو صومعة، أو أيّ شيء مدهش آخر، والثاني يـدوس الرمـل بقدميه في دهشة ممّا "يبـدع" رفيقه. لذلك فكلّ هـمّ القـراءة - أي قـراءة - تفسير الإبداع، وكشف أسراره وجمالياته، وتلك أحد بنود استراتيجية القراءة. تفسير هذا التحوّل المبهر من مادّة هي للاستهلاك اليومي العادي إلى كيان نصّي يخلد ويحيا قروناً، كما هو الحال مع نصّنا (موضع الدراسة)، نصّ أبي الطيب. ولذلك وجدنا أجدادنا يختلقون للشعراء شيطاناً يبدع لهم، وما ذلك إلّا لعجز عن التفسير أحال الأمر إلى الجنّ والسحر. فقد أدهشهم الإبداع، وما أكثر ما أحال العقل البشري ما يعجز عن تفسيره إلى الماورائيات. ولذلك منذ قرون والنقد بكلّ توجهاته يلاحق الإبداع يريد أن يفهم أسراره، ويفسّره، ويعلمنه، ويحكم له أو عليه.

وسينطلق الباحث في تحليله لقصيدة المتنبي وفق بعدين مترابطين في التناول والتحليل والعرض، الأول: يقف عند متن النص الشعري، نحوياً ودلالياً، والثاني: يتجه إلى السياقات التاريخية والثقافية والمعاني الخارجية للنص، على قناعة منه أن النص الشعري ليس بمعزل عن البيئة الثقافية والاجتماعية التي أُنتج فيها، وغير بعيد عن شخصية الشاعر ولا الظرف الخاص الذي أبدع فيه نصه، بجانب البنية الجمالية النحوية التي كونت النص، وأسهمت في تميزه أدبياً، وجعلت نص المتنبي من النصوص المتميزة في مسيرة الشاعر خاصة، وضمن عيون الشعر العربي عامة.

القراءة التجريبية لقصيدة المتنبي

في البدء، من المهم الوقوف عند شخصية صاحب القصيدة وهو شاعر العربية أبو الطيب المتنبي، عبر تعريف موجز له، وهو ليس تعريف جدة واكتشاف؛ فالنص وصاحبه كلاهما أعرف من أن نعرّف بهما وأشهر، ولكن من خلال تقديم معلومات تسهم وظيفياً في تحقيق مبتغانا من هذا الاختيار للنص ولشاعره.

فالشاعر هو أحمد بن الحسين الجعفي (303 - 354هـ). ذاك الذي ما إن جاء حتّى "ملأ الدنيا وشغل الناس"[5] والنقاد قديمهم، من مثل الجرجاني والآمدي وابن

رشيق وغيرهم...، وحديثهم، من مثل حسين الواد [6] وغيره... مما سيذكر في قائمة المصادر والراجع.

وما يشغل بحثنا في هذه المرحلة من حياة أبي الطيب؛ تلك الفترة التي عاشها في بلاط سيف الدولة والتي امتدت تسع سنوات، وسميت قصائده التسع عشرة فيه – سيف الدولة – بالسيفيات. ومن هذه القصائد التسع عشرة، وفي هذه المرحلة من حياة أبي الطيب، تأتي قصيدة المتنبي موضع دراستنا في سنة 342هـ. وقد أنشدها مادحاً سيف الدولة ومهنئاً له بعيد الأضحى سنة اثنتين وأربعين وثلاثمئة للهجرة، أنشده إياها في ميدانه بحلب وهما على فرسيهما [7]؛ أي أن سياق إنشاد القصيدة كان مختلفاً متميزاً، فلم يلقها المتنبي في بلاط سيف الدولة؛ حيث يجلس الملك متصدراً ديوانه، وحوله قواده وقادة دولته، وإنما كان الاثنان – الشاعر المادح والملك الممدوح – على فرسيهما راكبين، في مناسبة يشترك فيها عموم المسلمين وهي الاحتفال بعيد الأضحى المبارك، وكان سيف الدولة في زمن انتصاراته الكبرى، التي واجه بها الروم وهزمهم، وسطر في صفحات التاريخ أسطراً من نور، عبر شاعره الأثير المتنبي، وعندما نغوص في متن القصيدة: تحليلاً وتفصيلاً، سنكشف الكثير مما يمكن قوله في هذا الصدد. فجاءت القصيدة حاوية الحكمة والرؤية العميقة للحياة، وكيف أن سيف الدولة يصنع بأمجاده تاريخاً مجيداً للأمة وله.

النص

– 1 –

1 ـ لكل امرئ مِنْ دَهْرِهِ ما تَعَوَّدَا وعادَاتُ سَيْفِ الدّوْلةِ الطَّعْنُ في العِدَا

2 ـ وَأنْ يُكذِبَ الإرْجافَ عنهُ بضِدّهِ وَيُمْسِي بمَا تَنوي أعاديهِ أسْعَدَا

3 ـ وَرُبّ مُريدٍ ضَرَّهُ ضَرَّ نَفْسَهُ وَهادٍ إلَيهِ الجيشَ أهدى وما هَدى

4 ـ وَمُستَكْبِرٍ لم يَعرِفِ اللهَ ساعَةً رَأى سَيْفَهُ في كَفّهِ فتَشَهّدَا

5 ـ هُوَ البَحْرُ غُصْ فيهِ إذا كانَ ساكناً على الدُّرّ وَاحذَرْهُ إذا كان مُزْبِدَا

6 ـ فـإنّـي رَأيــتُ الـبـحـرَ يَـعـثُـرُ بالفتى وَهـذا الـذي يأتـي الفتى مُـتَـعَـمِّـدَا
7 ـ تَـظَـلّ مُـلُـوكُ الأرْض خاشـعَـةً لَـهُ تُـفـارِقُـهُ هَـلْـكَـى، وَتَـلـقـاهُ سُـجّـدَا
8 ـ وَتُحْيي لَـهُ الـمَـالَ الـصّــوَارِمُ وَالقَنَا وَيَقْتُـلُ ما تـحـيي الـتّـبَـسّـمُ وَالجَـدَا
9 ـ ذَكِــيٌّ تَـظَـنّـيـهِ طَـلـيـعَـةُ عَـيْـنِــهِ يَـرَى قَـلـبُـهُ فـي يَوْمِـهِ ما تَرَى غَدَا
10 ـ وَصُــولٌ إلـى الـمُسْتَصْعَباتِ بخَيْلِهِ فلَـوْ كـانَ قَـرْنُ الشّـمسِ مـاءً لأوْرَدَا
11 ـ لـذلـك سَـمّـى ابـنُ الـدُّمُـسـتُـقِ يَـوْمَـهُ مَـمَاتاً وَسَــمّــاهُ الدُّمُستُقُ مولِـدَا

– 2 –

12 ـ سَـرَيْـتَ إلـى جَيحانَ من أرْضِ آمِـدٍ ثَـلاثـاً؛ لقد أدنــاكَ رَكــضٌ وَأبْـعَـدَا
13 ـ فَـوَلّـى وَأعـطـاكَ ابْـنَـهُ وَجُـيُـوشَــهُ جَميعاً وَلـم يُـعطِ الجَميعَ لِيُحْمَدَا
14 ـ عَـرَضْـتَ لَـهُ دونَ الـحَـياةِ وَطَـرْفِـهِ وَأبـصَـرَ سَـيـفَ الـلـه مـنـكَ مُـجَـرَّدَا
15 ـ وَمـا طَـلَـبَـتْ زُرْقُ الأسِـنّـةِ غَـيـرَهُ وَلـكِـنّ قُسطَنطينَ كـانَ لَـهُ الـفِـدَا
16 ـ فـأصْـبَـحَ يَـجْـتـابُ الـمُـسوحَ مَـخَـافَـةً وَقـد كـانَ يجتابُ الـدِّلاصَ المُسرَّدَا
17 ـ وَيَـمْـشِـي بـهِ الـعُـكّـازُ فـي الـدّيـرِ تائِباً وَمـا كـانَ يَـرْضَـى مشيَ أشـقَـرَ أجـرَدَا
18 ـ وَمـا تـابَ حتى غـادَرَ الـكَـرُّ وَجْـهَـهُ جَريحاً وَخَـلّـى جَـفْـنَـهُ النّقعُ أرْمَـدَا
19 ـ فَـلَـوْ كـانَ يُـنْـجي مـن عَـلـيٍّ تَـرَهُّـبٌ تَـرَهّـبَـتِ الأمْـلاكُ مَثْنَى وَمَـوْحَــدَا
20 ـ وكلُّ امْرِئٍ في الشّرْقِ وَالغَرْبِ بعدها يُـعِـدّ لَـهُ ثَـوْبـاً مِـنَ الـشَّـعْـرِ أسْــوَدَا
21 ـ هَنيئاً لـكَ الـعيدُ الـذي أنـتَ عيدُهُ وَعِـيـدٌ لمَنْ سَمّى وَضَـحّـى وَعَيّـدَا
22 ـ وَلا زَالَــتِ الأعْـيـادُ لُـبْسَكَ بَـعْـدَهُ تُـسَـلِّـمُ مَـخـرُوقـاً وَتُـعْـطَـى مُـجـدَّدَا
23 ـ فَذا اليَوْمُ في الأيّـامِ مثلُكَ في الـوَرَى كمَا كنتَ فيهِمْ أوْحـداً كـانَ أوْحَـدَا
24 ـ هـوَ الجَدّ حتى تَفْضُلُ العَينُ أُختَهَا وَحـتـى يـكـونُ الـيَـوْمُ لـلـيَـوْمِ سَـيّـدَا

25 ـ فَيَا عَجَباً مِنْ دائِلٍ أَنْتَ سَيفُهُ أَمَا يَتَوَقّى شَفْرَتَيْ مَا تَقَلّدَا

26 ـ وَمَن يَجعَلِ الضِّرغامَ لِلصَّيدِ بازه تَصَيَّدَهُ الضِرغامُ فيما تَصَيَّدا

– 3 –

27 ـ رَأيتُكَ محْضَ الحِلْمِ في محْضِ قُدرَةٍ وَلوْ شئتَ كانَ الحِلمُ منكَ المُهنّدَا

28 ـ وَما قَتَلَ الأحرارَ كالعَفوِ عَنهُمُ وَمَنْ لكَ بالحُرّ الذي يحفَظُ اليَدَا؟!

29 ـ إذا أنتَ أكْرَمتَ الكَريمَ مَلَكْتَهُ وَإنْ أنْتَ أكْرَمتَ اللّئيمَ تَمَرّدَا

30 ـ وَوَضْعُ النّدى في موْضعِ السّيفِ بالعلا مضرٌّ، كوضْع السيفِ في موضع النّدا

31 ـ وَلكنْ تَفُوقُ النّاسَ رَأياً وَحِكمةً كما فُقتَهمْ حالاً وَنَفساً وَمحْتِدَا

32ـ يَدِقّ على الأفكارِ ما أنْتَ فاعِلٌ فيُترَكُ ما يخفَى وَيُؤخَذُ ما بَدَا

33 ـ أزِلْ حَسَدَ الحُسّادِ عَنّي بكَبتِهِمْ فأنتَ الذي صَيّرْتَهُمْ ليَ حُسّدَا

34 ـ إذا شَدّ زَنْدي حُسنُ رَأيكَ في يدي ضرَبْتُ بِنَصْلٍ يَقطَعُ الهَامَ مُغمَدَا

35 ـ وَمَا أنَا إلا سَمْهَرِيٌّ حَمَلْتَهُ فزَيّنَ مَعْرُوضاً وَرَاعَ مُسَدَّدَا

36 ـ وَمَا الدّهْرُ إلّا مِنْ رُواةِ قَلائِدي إذا قُلتُ شِعراً أصْبَحَ الدّهرُ مُنشِدَا

37 ـ فَسَارَ بهِ مَنْ لا يَسيرُ مُشَمِّراً وَغَنّى بهِ مَنْ لا يُغَنّي مُغَرِّدَا

38 ـ أجِزْني إذا أُنْشِدْتَ شِعراً فإنّما بشِعري أتَاكَ المادِحونَ مُرَدَّدَا

39 ـ وَدَعْ كلّ صَوْتٍ غَيرَ صَوْتي فإنّني أنَا الصَائِحُ المَحْكِيُّ وَالآخَرُ الصّدَى

40 ـ تَرَكْتُ السُّرَى خَلفي لمَنْ قَلّ مالُه وَأنعَلْتُ أفراسي بنُعْماكَ عَسجَدَا

41 ـ وَقَيّدْتُ نَفْسِي في ذَرَاكَ مَحَبّةً وَمَنْ وَجَدَ الإحْسانَ قَيْداً تَقَيّدَا

42 ـ إذا سَألَ الإنْسَانُ أيّامَهُ الغِنى وَكنتَ على بُعْدٍ جَعَلْنَكَ موْعِدَا

وقبل البدء في تحليل نصّ القصيدة ثمة نقاط عديدة تجب الإشارة إليها:

1 – ثبتنا ما به قدّمت القصيدة من ذكر لغرضها وقائلها والمعنيّ بغرضها وصورة قولها وتاريخه، وما ذلك إلّا لما سنستثمره في بحثنا من تاريخية القصيدة وتأصّلها في زمانها ومكانها كما سيأتي.

2 – حذف العنوان المثبت في مرجعنا وفي بعض المراجع الأخرى والشروح؛ لأنّه – في واقع الأمر – ليس من نصّ القصيدة وإنّما هو موضوع لأغراض تهم الشارح والناشر.

3 – تقسيم القصيدة إلى وحدات مرقمة. وهو تقسيم إجرائي قام على أسس نوضحها في كل قسم. وهو تقسيم قام على أسس نصّية بالأساس، أهمها النقلات المعنوية القائمة داخل الغرض الأساس والمعلن، التهنئة بالعيد والمدح، أو في دقة أوضح: المدح بمناسبة التهنئة بالعيد.

4 – ثبتنا لفظة "عادات" بدل "عادة" المثبتة أصلاً في البيت الأول من القصيدة في مرجعنا على الرغم من اختلاف المراجع فيها. والحقّ أنّ للمفرد عائداً دلالياً كما للجمع، كما سيتضح.

مفهوم النصّ / القصيدة

نحاول في هذه المرحلة من البحث الوقوف على مفهوم النص والقصيدة، حتى يتسنى لنا معالجة ما بين أيدينا من أبيات لأبي الطيب على أساس أنها قصيدة واحدة أو نص مفرد ومكتمل.

وتعترضنا في هذا المستوى جملة من الصعوبات؛ فمفهوم النص مختلف عليه قديماً وحديثاً، وعربياً وغير عربي ... وكذا الشأن في تعريف القصيدة. بل إنّ أصعب ما يصادف الباحث في أثناء تقصيه مشاغل بحثه، هذا الحشد الهائل من المصطلحات النقدية التي لا تكاد تتحد في فهم إلا فيما ندر.

فمادة "نصص" في المعاجم[8] تجمع العديد من المعاني، أهمّها: الشهرة والوضوح، والتسلسل، والسيادة، والاستقامة والاستواء.

النص في علم اللغة الحديث

اختلف النقاد في معنى "النصّ" وحدّه [9]، وليس من أهداف هذا العمل عرض آرائهم أو تقصيها، لكننا نتبنى مفهوماً للنصّ يجعلنا نعتبر هذه الأبيات للمتنبي نصاً مفرداً واحداً يمكن التعامل معه على هذه الأساس، فنبحث في تكامله وتماسكه وحبكه وسبكه ومقاصده، فالنص رسالة لغوية تمّت وتمّ إبداعها في ظروف تاريخية معلومة، هذه الرسالة تتكافل أجزاؤها، وتتكفّل بنقل معنى يقصد صاحبه تبليغه للمتلقي، لذلك هي رسالة تتأسس على إمكانات اللغة ووظائفها وتتضمن هدفاً، وتراعي في الوقت نفسه تاريخها وظروف ثقافة صاحبها ومتقبّلها.

ومع ذلك يمكن أن نذكر بتعريف دي بوجراند النص على أنه حدث تواصلي يجب أن تتوافر فيه معايير هي:السبك cohesion، وفيه يتحقق الترابط الرصفي Sequential connectivity، والحبك أو الالتحام [10] coherence، والقصد Intentionality، وهو ما يسعى منشئ النص إلى تحقيقه، والقبول، أو المقبولية Acceptability، وهو ما يتعلق بموقف المتلقي من النص من حيث القبول أو الرفض، والموقفية، أو رعاية الموقف Situationality، وتتعلق بمناسبة النص للظروف المحيطة بعملية التواصل، والتناص Intertextuality، وتتعلق بعلاقة النص بنصوص أخرى سابقة على إنشاء هذا النص، والإخبارية أو الإعلامية Informativity، وتتعلق بموقف المتلقي من تصديق المعلومات الواردة في النص.

في ضوء ما تقدم، فإننا نسعى إلى قراءة قصيدة المتنبي، وفق منطلقات عديدة، أهمها أن النص كيان كلي مترابط الأجزاء، " تتابع الجمل فيه وفق نظام، وتسهم كل جملة فيه، في فهم ما يليها، كما تسهم المتقدمة في فهم المتأخرة؛ بحيث لا يتحقق المعنى من خلال معنى الأجزاء فحسب، بل من خلال معاني الأجزاء وتآزرها، في بنية كلية كبرى"، وهذا لب منهج نحو النص، الذي ينظر إلى الجانب النحوي في النص في إطاره الكلي الدلالي، فلا تفهم الجملة بمعزل عن سوابقها ولواحقها، ولا بمعزل عن النص كله، وإنما تفهم وتُحَلل في ضوء النص كله، ويُحَلل ما قبلها وما بعدها في ضوء لحمة الأجزاء النصية، وبنيتها الكلية. ومن هنا يصبح النحو مكوناً أساسياً في فهم النص جمالياً، وأيضاً في التعاطي الإيجابي مع معانيه ودلالاته.

لذا، فإن الباحث يتبنى في دراسته " التحليل النحوي – الدلالي للنص"، أو ما يسمى " التحليل التوليدي للنص" الذي يعود إلى العالم الألماني " S.J. Betofi "، وقوام نظريته: كلية النص، واتخاذ النحو أساساً في التحليل، مع إعطاء المكون الدلالي والتفسير الدلالي وظائف مميزة، مقتربا من ذلك من أصحاب نظرية الدلالات التوليدية، غير أنه يركز على ما يسمى كفاءة المنشئ/ المبدع، ومدى إحكام بنائه النصي عبر تتابع جمله، وفقراته، من أجل تحقيق المراد من النص، وهو التواصل الفعال، كما يضم إلى نظريته عناصر توليدية فعالة أخرى، محققاً التوازن بين عالم فعلي يطلق عليه بنية العالم، وعالم إبداعي تحقق فيه بنية النص، فلا يكتفي بتحليل العلاقات الداخلية في النص والتي تظهر في معاني النص فحسب، بل يمتد إلى المعاني الخارجية : الإشارية، السياقية، الإضافية، الإحالية، التداولية [11].

مطلع القصيدة واستراتيجيته

أفردنا للمطلع مساحة منفردة لأسباب عديدة، لعلّ أهمّها:

أولاً: مطلع القصيدة هو عنوانها عند القدامى، وهو وجهها الذي يحمل هويتها، وبه يعتني الشعر عناية خاصة، فيصرّعه في الغالب الأغلب، ويجتهد في حسن سبكه لكثرة ما يردّده المنشدون والرواة والناقلون وجميع من له بالشعر صلة. وهو اللبنة الأولى في البناء الاستراتيجي لما يتبعه، عليه يتأسس ومنه يبدأ وينمو ويتطور.

ثانياً: ينبئ المطلع ببحر القصيدة فيدخل سامعها أو قارئها في أجوائها الإيقاعية المميزة، ويلقي في ذائقة المتلقي نبضة الشعر وإيقاعه؛ مما ينبه إلى أنّه بإزاء قول شعري. وقد قيل إنّ التصريع في أوّل بيت إنّما غايته التنبيه إلى أنّ ما يقال إنّما هو شعر.

ثالثاً: مطالع القصائد عند أبي الطيب، ولاسيما المدحية منها، متغيرة غير مستقرّة على ما جرى عليه عمود الشعر القديم. فمنها ما جرى فيه مجرى القدامى ومنها ما فيه ابتدع وجدد. وقصيدتنا لم يبدأها بنسيب ولا بما بدأ به غيره من قدامى الشعر. فهو مطلع " محدث " مجدد من هذا الباب في أقلّ تقدير وتصور. ولا شكّ في أنّ في ذلك خياراً استراتيجياً للشاعر، على القارئ [12] أن يدركه ويحسّ به.

أقام أبو الطيب مطلع قصيدته:

"لكلّ امرئ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدّولة الطعن في العدا"

على مبدأ اكتمال المعنى لا في البيت الواحد بل في كلّ شطر من شطري البيت. وجعل الرابط اللفظي بين الشطرين واواً محيّرة على استقرارها في موضعها. فعدّها البعض للعطف، وعدّها الأغلب للاستئناف. والحقّ أنّ لكلّ من القراءتين عائداً دلالياً لا يستهان به.

فـإذا قلنا بالعطـف جمعنا " سيف الدولة " بـ " كلّ امـرئ " جمع إفـراد وتميـيز. فـ " كلّ امرئ " إحالة على الناس أجمعين، و" سيف الدولة " فرد مفرد متميز. وكذلك القول في إطلاق " ما تعودا " وتخصيص " عـادة " سيف الدولة المفردة المتميزة. هذا إذا أثبتنا روايـة " عادة " لا " عادات ". فكأن واو العطف – على عطفها – تفضي إلى إخراج المفرد المعطوف من حكم المعطوف عليه الجمع فتجعله متميزاً مفرداً مخرجاً من دائرة " كلّ امرئ " إلى دائرة خاصة به وعادة تميزه عن غيره تمييز إيجاب ورفعة. بل كأنّ الناس جميعاً سطح وقاع و" سيف الدولة " قمة ونتوء وبروز واستثناء.

أمّا إذا قلنا بالاستئناف فللتوّ نستذكر علاقة المبتدأ بالخبر في جملة الإخبار الاسمية. فالمبتدأ مشترك في معرفته بين القائل والسامع، بينما الخبر هو ما يلقيه القائل جديداً في ذهن سامعه أو هكذا يعتقد. فالقول بأنّ " لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا " لا جدة فيه ولا طرافة. بل المعنى برمته قد سبق إليه المتنبي سبقاً مبيناً [13]. ولكنّ الجديد المدهش أن تكون عادات سيف الدولة الطعن في العدا. فالاستئناف يحرّر به المتنبّي ممدوحه من عادات الناس العادية إلى عادات تصدم المتلقي وتدهشه فتجعل لهذا الممدوح عادات خاصة به بل تجعل عاداته البطولة. وهكذا يقوم السبك [14] الحسن بوضع عادات الناس أجمعين بإزاء عادات " سيف " يجمع بين صفتي السيف والرّمح فتكون عاداته الطعن.

هذا بعض ما في التأرجح بين العطف والاستئناف لهذه الواو التي تربط بين شطري المطلع، فما شأن الرواية في " عادة " و" عادات " ؟

في الحقيقة لا نسعى إلى إقامة تحليل ونتائج على رواية قد تكون خاطئة أو تكون إحدى الروايتين على خطأ. ولكننا عندما نجد روايتين مختلفتين وتستقيم كلّ منهما عروضياً، ولكلّ منهما مردود دلالي ثريّ، تقتضي الأمانة العلمية إحقاق معنيَي الروايتين على وجهيهما. فالقبض في التفعيلة الأولى من العجز لا ضير فيه ولا تميز، وإذا قلنا به جعلنا العادة مفردة، وينجر عن ذلك القول بأنّ هذا الممدوح لا عادة له سوى الطعن في العدا. أما إذا قلنا بصحة التفعيلة الأولى وأثبتنا تبعاً لذلك الجمع في العادات فسيكون المعنى أنّ عادات هذا البطل الممدوح مهما تعدّدت فهي كلّها وجميعها الطعن في العدا لا غيره، ولا اهتمام آخر للممدوح سواه. هذا في سياق الجمع بين وظيفتي السيف في " سيف الدولة " والرمح في لفظة الطعن.

ومع ذلك كلّه فإن حبك [15] المطلع في صورته التي هو عليها، قد أسس طاقة لغوية مدهشة لا تقف عند مشارف إثراء مدلولات اللغة لفظاً وتركيباً وعروضاً، كما سنرى، بل خلق في ذهن المتلقي شبهة تنشّط القراءة وتبعث على التأمل. فالواو ووجهاها الممكنان، والسيف والرمح التي في " الطعن "، وعادة أو عادات، كلّ تلك الثنائيات تقوم على حبك للبيت يرفعه من الوجه الواحد للدلالة إلى أكثر من وجه، وتبقيه خالداً لا في الواقع من الدلالة بل في الممكن منها. والنص الأدبي لا يخلد فقط بما حسم التدليل عليه وأنهاه، بل يخلد بالممكن من دلالاته؛ مما يعدد القراءات ويبقي أبوابها مفتوحة.

قلنا آنفاً: إنّ للمطلع قيمته، وبه يعتني الشعر أيما عناية، وهو أكثر أبيات القصيدة ترديداً، فبه تذكر وتعلن وتقدم وتعرف... لذلك فأن يحتوي على اسم شخص أمر له ما له. فـ " سيف الدّولة " سيظل ذكره مرتبطاً بهذا البيت يذكر بذكره ويردد بترديده. فالخيار المعجمي الذي يربط النصّ باسم أو حدث ينزّل النص في زمنه ومكانه فيمنحه تاريخيته، وينبه متلقيه إلى ضرورة قراءته والتاريخية في ذهنه. ولكنّ هذه التاريخية سرعان ما تُصهر في الرسالة النصية وتفاعلاتها الدلالية فتفقد صفتها الراهنة المرتهنة إلى شخص أو حدث، وتعلو ما علا النص الشعري لتبلغ مراتب الإطلاق والحلم والتخييل واللاتاريخية، ليستحيل المسمى إلى نموذج أو فكرة مجرّدة أو مطمح، وفي جميع الأحوال إلى رؤية للكون أو بعض ملامحها. فسيف الدولة (العباسية) المولود سنة 303 هـ والمتوفّى سنة 356 هـ هو

في الحقيقة التاريخية علي بن أبي الهيجاء بن حمدان بن الحارث مؤسس إمارة حلب... وله وقائع وأحداث رواها التاريخ كما هو معلوم. وفي عهده ازدهرت (دولته) بازدهار الفنون والآداب التي أسهم شاعرنا فيها أيما إسهام. ولكنّ الشعر يجعل " سيف الدولة " يتخلى عن كينونته التاريخية التي هي "علي بن أبي الهيجاء" إلى كينونته الشعرية فيصبح سيف دولة لفظاً ودلالة. لذلك يتمّ استثمار دلالة اللفظ المعجمية لتخلص الشخص من شخصيته واللفظ من كونه مجرّد اسم لتدلّ اللفظة على دلالتها الشعرية فيصبح " عليّ " هو السيف الذي يضاف إلى الدولة إضافة محضة تعرّفه على أنّه مضاف إلى الدولة دلالة على حمايته لها والذود عنها. بل إنّنا كما ننسى الاسم الأصلي للممدوح، ننسى صفته البشرية، ونتعلّق بصفته المستعارة. فهو لم يعد رجلاً أميراً بل أصبح سيفاً لدولته، ولم يبق كائناً بشرياً بل له عادات مميزة وهي الطعن في العدا. أفليس هذا تحويلاً للشخص إلى نموذج، وللتاريخ إلى اللاتاريخ، وللمقيد بالواقع إلى المطلق الخالد، والراهن الواقع إلى فكرة ورؤية ؟ ثم أليست وظيفة " الثقافة " بمفهومها الواسع هي معالجة ما هو كائن بحثاً عن الممكن أو ما يجب أن يكون طبق مقاييس تلك الثقافة؟ فبين قائد كائن وسلطان قائم، وقائد ممكن وسلطان يجب أن يقوم، يقف الشعر حاملاً شرائط العلاقة بين المثقف والسلطان وبين الثقافة والسلطة. فمنذ مطلع القصيدة نُوضع أمام بيت تتجاوز فيه اللغة دلالتها السطحية على مسمياتها المباشرة لتصل إلى دلالة مطلقة متخيلة متصورة تصنع القائد أكثر ممّا تصور قائداً. ومنذ المطلع نلحظ أن الشعر بما هو شعر وإن كان يلتقط الإشارات الواقعية التاريخية فإنّه يراها من زاوية شعرية خاصة تجعله قادراً على أن يعيد تشكيل شخص ممدوحه بصورة تحوّله من كائن واقعي إلى كائن شعري، ومن شخصية تاريخية إلى شخصية لاتاريخية تحمل صفة الخلود الشعري وخصيصة الفكرة والرؤية للكون والعالم. ومنذ البدء نقنع بأنّ أبا الطيب لن يمدح " علياً " بل سيمدح قيمة " السيف " فيه بما هو وظيفة محددة هي " الطعن " في العدا وحماية الدولة. ويبلغ " التفنّن " في القول حرف الجرّ في الخيار المعجمي فيجعل الطعن في العدا بدل طعن العدا. ألا نقول في الأصل طعن فلان فلاناً؟ ولكنّ إعمال الطعن كإعمال السيف أو الرّمح أكثر إيغالاً وتكراراً في العدوّ. بل إنّ الطعن بالرمح في حدّ ذاته أيسر من الطعن بالسيف لطول الرمح وبعد

العدو، أما الطعن بالسيف فيقتضي فيما يقتضي الالتحام والقرب ممّا يقتضي الشجاعة والإقدام. والطعن في العدا ليس كطعنهم والدلالة واضحة.

لكلّ ذلك عمد النصّ إلى الحديث عن " سيف الدولة " بضمير الغائب. فالخطاب المباشر أكثر ربطاً للخطاب بلحظته التاريخية. أمّا ضمير الغائب فيمنح المادح إمكان نمذجة الشخص وتحويله إلى شخص شعري بطولي نسبة التخييل فيه تتجاوز نسبة التصوير. تماماً كما في القصة أو الرواية. ثمّ إنّ المطلع جميعه لم يرد فيه إلّا فعل واحد، وهو فعل دال على الثبات لا الحركة، وفي دلالة الزيادة في وزن (تفعّل) إفادة المطاوعة، وبها يتخلص الفعل من نصب مفعولين إلى نصب مفعول واحد كقولك (تعلّم، تجمّع، وتسلّم...) أو في دلالة الزيادة على الصيرورة والديمومة كقولك (تنصّر وتهوّد وتزوّج...)، وفي ذلك ضرب من اكتساب الصفة أو الاتصاف بما ينجر عن الحدث وصيرورة الاتصاف به أو التزامه. ثمّ إنّ العادة لا تصبح عادة إلّا إذا ثبتت وتكررت. لذلك انعدمت الحركة فيه تماماً، وحلّ محلّها الثبات والعادة بما هي ثبات وتكرار[16]. بل إنّ " ما تعودا " و" عادات " إحالة على الجمع الذي يفيد فيما يفيد التكرار. وثبات المرء على " ما تعود " هو نفس " ثبات " الممدوح على الطعن الذي هو عادته أو عاداته. ولتحقيق هذا الثبات تحرّر نص البيت من كلّ فعل يقرن الحدث بزمن. أو ليس الفعل ما دلّ على حدث مقترن بزمن والمصدر لفظ دل على حدث غير مقترن بزمن ؟ وكذا الاسم الذي هو كلمة تدل على معنى في نفسها غير مقترن بزمان. فقسْ على ذلك لفظ " الطعن " وانظر كيف يتحرر اللفظ من زمنه ليدلّ على حدث غير مقترن بزمان فيصبح عادة، نموذجاً، مطلقاً...وكذا اسم " سيف الدولة " أو لقبه. ولا يلقب المرء إلّا تمييزاً بما يميّزه، وربطاً لشخصه بما يغلب عليه أو يثبت فيه.

نعود إلى هذه الأسماء والحروف التي سبكت منها جملتا البيت المطلع لننظر في سبكها من زاوية التركيب. فقد نحت البيت الأول / المطلع نحتاً محكم السبك من جملتين نحويتين ليكوّن جملة شعرية واحدة مترابطة أشد الترابط، ملتحمة كأحسن ما يكون الالتحام. بقي أن نميّز بين الجملة الشعرية والجملة النحوية. فالفرق بينهما أن الجملة النحوية يتمّ بنيانها بتوافر ركنيها المسند والمسند إليه حتى يستقيم معناها النحوي، بينما الجملة الشعرية لا تستقيم إلا بظهور معناها الشعري مقصد قائلها وتمامه وتميزه.

ومثال ذلك تماماً بيتنا المقصود بالقراءة. ففي الصدر وحده يتم بناء الجملة نحواً ويحظر المبتدأ المقدم والخبر المؤخر. وكذا العجز تتم فيه الجملة الاسمية بحضور ركنيها. ولكلّ منهما معناها النحويّ التام. ولكن الجملة الشعرية المقصودة بالبيت لا تتم بتمام الجملة النحوية الأولى ولا يكتمل معناها الشعري إلا بالعجز. فقولك " لكلّ امرئ من دهره ما تعودا " لا شعر فيه؛ إذ لا إدهاش ولا إبهار ولا إبداع، بل إن هو إلا معنى بدهي مطروق معلوم للجميع، يسأل متلقيه وبعد ؟ هذا معروف !. ولكن الأمر يختلف بإطباق العجز على الصدر حتى لكأنّ الأول أساس يبنى عليه الثاني. تماماً كما العلاقة بين المبتدأ والخبر. فأن تبني بيتاً يستثمر فيه السبك العلاقة النحوية بين المبتدأ والخبر لبناء العلاقة المعنوية بين الصدر والعجز ويبقى المتلقي في إطار النمط الواحد في العلائق بين الجملة النحوية والجملة الشعرية لهو منتهى إحكام السبك وتمتينه حتى لا يختل ولا يزل. ثمّ إنّ إطباق الصدر على العجز لزمه تأسيس متين حتى لا يرتعش البناء، وحتّى يغطي العجز الصدر تماماً فلا يظهر منه ما يفلّ حسم القول فيه. فحصر كلّ ما يملكه المرء من دهره فيما تعوّد، طابقه حصر من نوع آخر وهو أن ليس لسيف الدولة من العادات إلا الطعن في العدا. فإذا سلمت بما هو بدهي متفق عليه، صار لزاماً عليك التسليم بما ينجرّ عنه وينتج. ذاك هو العقد التواصلي الإخباري المنطقي بين الباث والمتقبّل، فإذا قبلت أن يكون لكل امرئ من دهره ما تعوّد، فعليك أن تقبل ما تعوّد عليه سيف الدولة وتصدّقه تصديقاً أدبياً. وكما يرصف بائع الزهر زهوره وهو يستحضر في ذهنه ذائقة المشتري ومدى تحمسه للشراء والإقبال، يرصّف الشاعر عباراته وهو يستحضر ذائقة المتلقي ومدى حماسه للسماع والإقبال. وقد تخيرت أن تكون بضاعة البائع زهوراً؛ لأنّ الناس لا يقبلون على شراء الزهر لضرورة حياة أو موت، وكذا الأدب لا يقبل عليه المرء إقبال الضرورات التي لا حياة إلا بها، ولا سيما إذا كان هذا الأدب شعراً ومدحاً.

وهكذا تخلق جملتان نحويتان جملة شعرية محكمة السبك. وقد أوثق التماسك بينهما التكرار بما هو مفهوم لغوي نحويّ. فعادات هي تكرار معنوي لـ "ما تعوّدا". بل إن أسّ العادة والتعود التكرار، و"سيف الدولة" هو تكرار دلالي لـ "امرئ"، و"العدا " هي تكرار صوتي لـ " تعودا " وبهما استقام التصريع. هذه الأوجه من التكرار اللغوي هي

التي تجعلنا بإزاء لحمة لغوية تتكامل أجزاؤها لتجهد اللغة أيما إجهاد فترتفع أدواتها إلى مستوى الفكرة أو المعنى المراد باستخدامها. أضف إلى ذلك أن تفرغ هذه المعاني في بحر الطويل الواسع بقافية رويّها دال مدوية في شطريه تعلن عن بدء الإنشاد في وصف موصوف يراد له أن يكون صدى مدوياً يتردد ما ترددت القصيدة. فميلاد هذا الممدوح بما هو كائن شعري ميلاد مدوّ مبهر كإبهار الشعر ودويه. وتماسك النصّ في صناعته وإبداعه هو الكفيل وحده بخلق كائن شعري مقنع ومتماسك ومدهش.

أقسام القصيدة

كما يتأسس فهم القصيدة على اختيارها؛ ذلك أنّ الاختيار تبعيض، والتبعيض قطعة من فؤاد الرّجل ووجدانه الأدبي عموماً، فالتقسيم لا يقوم إلا على فهم للنصّ يوجّه القراءة ويديرها بما يجعل هدفها البحث في موضوعها لا البحث في أدواتها. والبحث في الموضوع لا في الأداة يقتضي معالجة النصّ بما فيه من كيانات لغوية لا بما في القراءة من أدوات قرائية. والتقسيم يبقى دائماً عملاً إجرائياً هدفه الأخير البحث في العلائق بين مراحل النصّ في نموّه وتطوّره مهما كان هذا النموّ أفقياً انضمامياً أو عمودياً سببياً. حتى من هذه الزاوية يكون التقسيم المثري للبحث بحسب ما نصّ عليه النصّ لا بما نظّرت له القراءات.

فقصيدتنا، موضوع بحثنا، من اثنين وأربعين بيتاً. وهي في ذلك وسطى في أمور ثلاثة: وسطى في مساحتها النصية، والقصيدة العصماء عند العرب الأقحاح فوق الثمانين بيتاً، وهذه السيفية فوق الأربعين، ووسطى في تاريخ إبداعها من بين السيفيات، فإذا علمنا أن صاحبها حضر بلاط سيف الدولة عام سبعة وثلاثين وثلاث مئة، ونظم القصيدة عام اثنين وأربعين وثلاث مئة، وظل في بلاط " سيف الدولة " تسع سنين، فقد توسط نظمها مدة السيفيات. ووسطى في نضجها الشعري فهي وإن جدّدت وأحدثت قد بقيت وفية لجزالة العمود الشعري التقليدي، فتوسطت في ذلك بين اتباع محمود وإبداع منشود. بل إنّها أخذت من وصف الحرب بطرف دون أن تكون في وصف المعارك، وأخذت من المدح بطرف دون أن تكون مدحية خالصة للمدح، وأخذت من الفخر بطرف دون أن

يضر فخرها بمدحها فلم تكن فخرية خالصة، وأخذت من الحكمة بطرف دون أن تستحيل حكمية تأملية خالصة. هذه الوسطية التي توشي القصيدة من جميع أطرافها مهما أغرت بمعانيها لن تكون هي عماد التقسيم وأساس وحدات النص التي نعتمدها للبحث في حركته ونموّه؛ لأنّ البناء على ذلك إنّما هو بناء على فهمنا للنص، أو على النص بما نراه نحن فيه، لا بما هو كائن فيه ومنه بحق. فحركة النص وتنقله بين مفاصله إنّما تعرب عنها اللغة والبنية اللغوية السطحية له أمّا عمق معانيه وأبعاد مقاصده ومقصديته [17] فذلك من شأن القارئ والقراءة. وكلّ بحسب اجتهاده.

تنقسم القصيدة – على سبيل الاختيار المنهجي الذي يختاره الباحث – إلى أقسام ثلاثة. ويعتمد التقسيم مبدأ الضمائر والتنقل بينها. ومع ذلك فإنّ التنقّل بين الضمائر ليس بذلك الحسم الوصفي القاطع، وإنّما نعتمد في ذلك على الخطاب بأحد الضمائر تفسيراً للنقلات النصّية بين خطوات النص في تحركه ونموّه.

القسم الأول: من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر (1 – 11): التنصيص بضمير الغائب المفرد.

القسم الثاني: من البيت الثاني عشر إلى البيت السابع والعشرين (12 – 27): التنصيص بضمير المخاطب المفرد.

القسم الثالث: ما بقي من القصيدة: التنصيص بالضميرين المفرد المتكلم والمفرد المخاطب.

أو لنقل إن ظهور ضمير المتكلم المفرد في النصّ نوع من المحاورة تنشّط النصّ.

أوّل ما نلاحظ من ثمار هذا التقسيم ما يظهره لنا من توازن نصّي بين مراحل حركة النصّ. فكأنّ المقصّد يبلغ مرحلة من القول يجب فيه قطع تداعي المعاني وتواليها في بنية انضمامية في معظمها إلى حركة التفات تخرجه من رتابة الانسياب والإسهاب.

وثاني ما يبدو لنا جوهر فكر ابن قتيبة في مسألة بناء القصيدة على مبدأ الترابط والسببية في تتابع المعاني والربط بينها بمنطق تمهيدي تعليلي تبريري سببي. وكلّ ذلك لـ " إيهام " القارئ بصدقية القول، تماماً كالإيهام بواقعية القصّ في الرواية [18].

ثمّ إن المتلقّي – وسيف الدولة أول المتلقين – يحتاج إلى ما به يبدو المدح والقول الشعري عموماً مستساغاً ومقبولاً. لذلك فبالإضافة إلى نموّ القصيدة نمواً متحرّكاً غير ممل، وسبباً غير مبعثر، فإنّ القول في حدِّ ذاته – ولاسيما إذا كان مدحاً – يحتاج إلى ما به يدخل القلب، ويحرّك الوجدان. وقد وجد مقصّد هذه القصيدة في العيد والتهنئة به ما به يجعل للمدح – كما سنرى – مبرراً ودافعاً وقادحاً للقريحة القائلة وللقريحة السامعة؛ ذلك على الرغم من أنّ التهنئة بالعيد لم تتجاوز مساحة الأبيات الثلاثة، وهي الأبيات (21 – 22 – 23).

على أن نشير إلى رابط آخر ينتظم مراحل حركة النص جميعاً، وهو ما يلوح لنا من مدخل عام للقصيدة في قسمها الأول، فتوغل في التخصيص في قسمها الثاني، إلى تخصيص التخصيص في قسمها الثالث.

وبيان ذلك على النحو الآتي: فمن هو (سيف الدولة) والناس أجمعون، إلا أنت وشخص خاص هو الدمستق (وذكر العيد كذكر الحكمة كما سنبين)، إلا أنت وأنا، أو أنا وأنت.

القسم الأول : هو / هم

كأنّ همّ النصّ ومبلغ جهده ومنتهى وعيه أن يصنع كائناً شعرياً مقنعاً ومستساغاً. فولادة "سيف الدّولة" الكائن الشعري اللفظي تسعى لأن تكون ولادة يسيرة حتى لا تصيب المولود بتشوه يهلهل البناء، أو يجعله غير مستساغ، ونحن بصدد مدح ممدوح يفهم ما يقال وإن تسامح في الفهم فحوله مترصدون يعدّون كلّ زلة وينفخون في كل خلل. لذلك جعل الخطاب / النصّ بضمير الغائب الأمر أكثر فسحة لتكوين هذا الشخص الشعري البطل. بل إنّ من تقنيات النحت لهذا الكيان الذكية المقابلة بين "هو" و"هم". ثنائية هي عمدة النموّ والبناء. ومبدأ يقوم عليه تحاور خفي بين (هو وهم) و(أنت وهو) و(أنا وهم) و(أنا وأنت) على أن نضع في الاعتبار أن (أنا وهم) ثنائية سعيها المحمـوم منتهاه تأسيس العلاقة بين (أنا وأنت) على ما يراه الأنا. بذلك يكون المشهد العام في القصيدة المقام على أساس ما يظهر فيها من شخوص وضمائر على النحو الآتي:

محور أول: أسه البطولة حرباً ونظرة للكون (فعلاً ورأياً): ميدانه الحرب والرأي، وأداته السيف والرمح.

هم: الناس أجمعون، الأعداء أجمعون في مقابل هو وأنت: سيف الدولة والعدوّ المثال: الدمستق.

نتيجة المحور: تميز وتفوق.

محور ثان: أسّه البطولة (شعراً ونبوغاً ومكانة عند سيف الدولة) وأداته الشعر والرأي.

أطرافه: أنا في مقابل: هم: بقية الشعراء.

نتيجة المحور: العلاقة بين الرجلين (ضرب من التكامل الذي يشار إليه خفية) .

العلاقة بين المحورين: شبَه واقعي محتوم؛ فكل من الأنا وهو يصارع من أجل بطولة كلّ في ميدانه، والجامع بينهما رأي وحكمة تجعلهما في الظاهر يتكاملان وفي غير الظاهر تجعل كلاً منهما يعترف، ولو ضمناً، بتميز الآخر وحاجته له. ولكلّ منهما أعداء يتصارع معهم ومن هذا الصراع تنشأ البطولة والنبوغ.

على أن نلاحظ أمراً مهماً وهو ميل الميزان أحياناً لصالح هذه الأنا التي تلحّ في تشاركها البطولة مع ممدوحها حتى لتظهر طاغية أحياناً، كما سنوضّح لاحقاً. لذلك ينشأ من محوري الصدام الأولين محور آخر خفي لا محالة، ولكنّه الخيط الرابط بين كل أنحاء النص والجامع له، والمبيّن لمقصده وهو محور أبي الطيب وسيف الدولة.

محور الاعتراف: فكلّ عليه الاعتراف بالآخر.

طرفاه: أبو الطيب وسيف الدولة: الأول: له أعداء ينافسونه على إمارة الشعر، والثاني: له أعداء ينافسونه على إمارة الدولة.

نتيجة المحور: مقاصد القصيدة: كما تذود عنّي بأن ترفع من شأني أذود عنك وأرفع من شأنك.

يبدو إذن أنّ هذا الكيان الشعري في نظرة أولى عامة بانورامية بطل وقائد وسلطان. وليس الأمر في النصّ الشعري بهذه المباشرة التي تنزع من اللفظ إيحاءه ومن شجرة التفنن وُرْقها وأفنانها وأفانينها. فقد اقتضى رفْع الرّجل إلى مراتبه رفعَ النص سبكاً وحبكاً إلى مراتب الشعر والتفنّن. من ذلك إقامة الوصف على المقابلة بين أوصاف (هو) وأراجيف

(هم). وقد عطف هذا المعنى في البيت الثاني على ما قيل من معاني المطلع بواو عطف تربط السابق باللاحق فيما يشبه الرصف البنائي لهذه الأوصاف. وقد انتظم هذا البناء واستقام من خلال التضاد طباقاً ومقابلة بهما يظهر التميز والصراع. من ذلك: الإرجاف وضدّه، ومريد ضرّه الذي ضرّ نفسه، وأهدى وما هدى، ولم يعرف الله وتشهّداً، وساكناً ومزبداً، والبحر يعثر بالفتى ويأتيه متعمّداً، وملوك وخاشعة، وتفارقه هلكى وتلقاه سجداً، وتحيي ويقتل، ويومه وغده، والوصول والمستصعبات... فكلّ هذه الأضداد ترفع الممدوح بأن تجعله بإزاء الآخرين جميعاً، فكأنّه إنّما يصارع الدّهر فرداً واحداً. حتّى إننا لنكاد نكون أمام ذلك البطل الأسطوري الذي يصارع الكون وحده، ويقف قبالته لا عون له إلا تلك الأداة الخارقة، وهي هاهنا ذلك السيف أو الرمح، بل إن البطل نفسه سيف طاعن.

يهمّنا من هذا المقطع بناؤه بناء يرصف فيه النص الصفة عقب الأخرى في بنية تبدو انضمامية لا رابط بينها لفظاً إلا العطف، ولا جامع لها معنى إلّا عدّ هذه الصفات ورصفها طبق شرط خطية الدليل اللغوي الواحدة تلو الأخرى.

ويهمّنا في بناء هذا القسم قيامه على الإخبار أكثر من قيامه على التصوير. فالتصوير بما هو وصف يبني كيان المدح من صفات تظهر المبالغة فيها مهما يجعلها مقبولة معقولة، فإنّها تبقى صفات يقتضي التثبت منها بما يقتضي المتابعة والاقتراب. ومن ذا الذي يقترب من أمير فيشكك أو لا يستسيغ له صفة؟. بل إن كان تشكيك ففي قول الشاعر لا في موصوفه. أمّا بناء شخص الممدوح باعتماد الإخبار، فمعه الأمر مختلف تماماً. فالإخبار وقائع حدثت وتحدث، ويعلمها الجمع مما يضم المجلس وممن هم خارجه. وحتى يقتنع المتلقي لا بدّ من خطة تستحضر إمّا إهماله، وإما عدم استساغته وقبوله. لذلك تقوم استراتيجية المدح على ذكر الأفعال لا الصفات الجامدة غير الموظفة، وبناء الممدوح باعتبار أفعاله لا صفاته. وبذلك يتحرّك النصّ تحركاً غير قليل في ما يقارب الستة والعشرين فعلاً، معظمها في المضارع في عشرة أبيات. ومنها (يكذب - يمسي - تنوي - ضرّ - أهدى - هدى - لم يعرف - تشهدا - رأى - غص - كان - احذر - رأيت - يعثر - يأتي - تظلّ - تفارق - تلقى - تحيي - ويقبل - أوردا..). وما ذلك إلّا حركة بناء شخص يفعل أكثر ممّا يتصف. بل إنّ معظم هذه الأفعال تكون في المضارع إذا استهدفت نقل أفعال الأمير، وتلزم الماضي إذا ذكرت أفعال

خصومه وأعدائه. أضف إلى ذلك المشتقات التي من قبيل اسم الفاعل والمصدر من مثل: (مريد – هاد – مستكبر – ساكنا – مزبدا – خاشعة) و(التبسّم – ووصول...).

ثمّ إنّ هذه الأفعال قد استغرقت الأزمنة الفعلية الثلاثة الممكنة في اللغة العربية، الماضي والمضارع والأمر، بنسب مختلفة، كما سلف الذكر، بحسب ما تقتضيه استراتيجية النصّ. بل إنّ الباثّ لمّا احتاج إلى متلقيه حتى يبرهن على سعة هذه الشخصية في بطولتها خاطبه خطاباً مباشراً (فعل الأمر غص) ودعاه إلى الإسهام – بالغوص – في تقبّل هذا الممدوح، بل في صياغته. وههنا يحضر القارئ أو المتلقي حضور عين لا حضوراً ضمنياً. هو البحر وحتى تصدق وتستسيغ غص فيه. وما الغوص إلّا غوص في النصّ ودعوة إليه. لكنّ هذه الأفعال جميعاً صُبّت في قالب الطباق أو المقابلة. فاستحالت لبنات البناء إلى بناء حركي أو بناء من الحركة، وبانت الشخصية شامخة لا في صفاتها الساكنة بل في تضادها حتى التقابل وصراعها حتى الحرب مع أعدائها. وعلا الممدوح صرحاً أقيم من غبار المعارك وأشلاء الأعداء وجيوشهم التي أهدوها للأمير، وكان أجدر بهم أن يهتدوا ويتشهدوا لمجرد رؤية السيف في كفّه.

ويتطور النّصّ – في هذا القسم – في غنائيته وتغنيه حتى يبلغ به التمجيد عنان الشمس. ومن تقابل طريف بين حرّ الشمس ورواء المورد، يجعل النصّ الممدوح يكاد يغادر وشائج البطولة في الممكن وأرضه إلى مشارف المستحيل في السماء والشمس. نكاد في هذا المرحلة نغادر الخيال بما هو مفارقة للواقع إلى العجائبية بما هي مفارقة للعقل. ألا يذكّر ذلك بالملاحم والبطولات الخارقة؟ ولكنّ ذلك يبقى في إطار " أعذب الشعر أكذبه " بما يجعل الشعر استشرافاً للممكن المطلق، وصنعاً لمشروع القائد المثال في لفيف من فنون القول الشعري والإيقاعات النغمية الداخلية كالجناس بين (أهدى وما هدى) و(تعوّدا والعدا) و(ضره وضرّ) جناساً غير تام وغير قلق في مكانه منبعه طبع وصناعة لا تصنع وتكلّف. أو ما نعبّر عنه بلغة العصر الحبك السلس، والسبك المتين المستساغ.

نخلص – في إيجاز – إذن إلى أنّ استراتيجية القسم الأول من القصيدة قد تأسست – فيما تأسست – على عناصر ثلاثة لبناء صورة الممدوح وصرحه، وهي الإخبار والتقابل

والإيغال أو التخييل، وانطلقت من وضعية سكون وثبات وتثبيت مثّلها المطلع، ونمت في حركة تحاكي حركية الحرب والصراع حتى ثارت عبارات النص ثورة الوغى فارتفعت بالموضوع / الممدوح إلى عنان الشمس والسماء.

القسم الثاني

لذلك – وربّما لغيره – يأتي البيت الحادي عشر ليعود بنا بهدوء إلى الأرض، ويحط بنا بسلاسة على بسط الوقائع والتاريخ. والأهمّ من كلّ ذلك ليقنع المتلقّي بهذا الكائن الذي يكاد يكون خارقاً، وهو في حقيقة الشعر المثال المنشود والمطمح المطلوب، وليرينا إياه متفرّداً منفرداً بأحد أعدائه، فيضع الرجل قبالة الرجل والند قبالة ندّه، والهدف في حقيقة فنّ القول والنصّ ألا ندّ لهذا السيف الذي ما إن ترى الأنداد – ومن يزعمون الندية ويناصبون العداء – السيف في كفّ السيف حتى يتشهدوا.

تهمّنا في بداية الالتفاتة أو النقلة أو القسم أو المعنى الجزئي... لفظة (لذلك) التي في أول البيت الحادي عشر بما هو بيت خصّه النصّ بشرف التنقّل بين معنى وآخر أو نقلة وأخرى.

لذلك سمى ابن الدمستق يومه مماتاً، وسماه الدمستق مولدا

هذا البيت بحقّ مفصل داخل جسم القصيدة. ونحن نعي تماماً معنى قولنا مفصل. فالمفصل عضو والقصيدة جسد وبها أعضاء متكاملة بالضرورة في أداء وظائف ذلك الجسد، بما يخدم استراتيجية النصّ عامة. والمفصل وإن كان يميز بين عضوين فهو رابط بينهما رباط خلق وطبيعة وطبع لا رباط تكلّف وتصنّع، والمفصل أسّه الأساس أن يتيح تبادل الحركة بين العضوين، فبه يتحركان معاً أو يتحرّك أحدهما ويثبت الآخر إلى حين.

وقد تحرّك أعلى المفصل (أو أسفله مراعاة لعمود الشعر وكتابته) تحرّكاً ينقلنا من بناء صرح الممدوح في عمومية تكوينه إلى بناء آخر، وهو بناء تشوهات العدوّ، أحد الأعداء، فننتقل تقنياً من تقنيات المدح وما به من جدّ إلى تقنيات الهجاء وما به من تهكّم. لذلك أقام هذا البيت المفصل التحوّل أو الالتفات أو النقلة على مبدأين اثنين: مبدأ التعليل ومبدأ المقابلة. فكان مرجع التعليل ما سبق باعتباره سبباً وعلة لما يلحق، وسيكون مبدأ

المقابلة نتيجة لما يلحق ومُخرجاً من مُخرجاته. فلم يسمّ الدمستق يومه مماتاً ولم يخالف بواقعيته حلم أبيه بأن يكون مولداً إلا بسبب ما ذكر من خصال الممدوح في القسم الأول من النصّ. وهكذا أصبحت استراتيجية النصّ تتضح لنا وضوحاً يجعلنا ندرك ولو إلى حين أنّ يوم الدمستق هو مثال حيّ ناطق لما تفعله صفة البطش لدى البطل بمن يظن أنّه قادر على الحياة في مقارعته. وفي هذا المستوى يستحضر النصّ قارئه الضمني [19] فيلبي حاجته لمثال تاريخي مما حدث. وقد جاء الفعل الماضي (سمىّ) دالاً على معنى الحدوث والانقطاع في إيجاز قصر جمع فيه اللفظ القصير كلّ ما حدث للدمستق (المتهوّر). وسوف تأتي الأبيات اللاحقات لبنات تبني وضربات تهدم. ويقرّبنا الإخبار بنزوعه السردي من مشهد تصويري سينمائي يهدم فيه معول الحكي شخص الدمستق، ومن أشلائه وغيرها يبنى صرح الممدوح. لذلك اقتضى الحال الجمع بين فنون المدح والتمجيد بفنون الهجو والتحطيم. ولا شك في أنّ عماد ذلك التقابل بين شقي المشهد. وكأنما المدح بذكر الفعال يقتضي الهجو بهدم الخصال.

ويتنقّل القول بين ذكر الفعل وردّة الفعل بتسارع يكاد يقطع النفس (نفس العدو). فالركض ثلاثاً قرّب البعيد الذي ما إن حدث التقارب (لا الالتحام ولا الحراب) حتى ولّى وأعطى وسلّم. والفاء التي تربط بين البيتين (سريت.. فولّى) دليل تتابع سريع، واستجابة خضوع لا أيسر منه. ويصل التقابل في ضمنيته حتى التقابل بين الإفراد والجمع فـ (سريت) مفرد وأعطى ابنه وجيوشه (جمع). بل إنّ التقابل يبلغ منتهاه حين يصبح الولد الآدمي فدى للسيف المادة. فهل يقدّم الأب الشجاع القويّ العنيد ابنه فدى له إلّا على سبيل ذلك الهجو الذي يحطّم كلّ نبل في المهجوّ ويذروه غباراً في وغى الحرب التي كأنّها لم تقع. فالقصيدة ليست قصيدة جهادية تصف المعارك أو تصور معركة، وإنّما هي توظّف صفات وأخباراً في صنع الممدوح وتحطيم عدوّه. وهي – القصيدة – بذلك وسطية حتى من هذا الجانب.

ويمضي هذا التقابل المحطم في تفجير صورة العدوّ وتفتيتها حتى يجعل لحظة اللقاء مع سيف الدّولة لحظة فارقة بين حياتين وزمنين. فقد كان الدمستق وأصبح، بل أصبح بعد أن كان. فكأنّ الشعر في هذا المعنى ضرب من طرق جسم صغير ضعيف من

خشب مثلاً بجسم هائل عظيم قوي من حديد أو فولاذ مثلاً. وما تفعيلات الطويل إلا إيقاع لتلك الضربات القوية للنّصّ، التي نرى حركتها في تقنية المدح والهجاء ونسمع دويها في التقابل والإخبار.

نأتي الآن إلى تقنية أخرى تكوّن استراتيجية المادح في مدحه باعتماد ذمّ العدو. وهي تقنية لغوية تقوم على توليد المعنى اللاحق من معنى سبق. هنا يعود بنا التحليل إلى مسألة تأسيس المعنى في استراتيجية النصّ الأدبي. فالأمر يتعلّق تماماً بقدرة هذا النص على جعل القارئ يقرأ في الممكن من المعنى وما يمكن التوصّل إليه منها، لا في الكائن المنتهي. فالنّصّ يحدث العلامات والعلاقات ويكثفها تكثيفاً يستحضر فيه قارئه ليكتشف ويقرأ من هذه العلامات اللغوية والعلاقات بين بنى النص ومراحل نموّه ما به يحيا النصّ ويدوم ويخلد.

يصنع النصّ هذه الصورة المتهكمة لقائد يمشي على العكّاز تائباً في الدّير بعد أن رأى سيف الله مجرّداً، وهنا إشارات مرجعية ثقافية لا تخفى على فطن، ليوهمنا للوهلة الأولى بتوبة هذا العاصي الذي عصى وتمرّد وتطاول على أمير هو من هو. ولكنّ هذه التوبة محصورة في كونها ليست توبة ذاتية، بل (ما تاب حتّى غادر الكرُّ وجهه جريحاً وخلّى جفنه النقع أرمدا). إذن، هي توبة عجز وعاجز. وتأتي الفاء التي في أوّل قوله (فلو كان ينجي..) لتفسّر ما سبق وتؤسس لما يلحق في ربط تناغمي نام متطور. ويزيد هذا الربط متانة التكرار اللغوي الذي في (عليّ وهو تكرار لسيف الدولة باسمه التاريخي ودلالته المعجمية) وفي (الجناس غير التامّ: ترهب وترهبت) وفي التكرار العددي (مثنى وموحدا). بل إنّ لفظة (عليّ) تستثمر دلالتها المعجمية ودلالة صيغتها الصرفية (العلوّ والمبالغة) ضمن إطار الإيقاع الشعري الذي شرحناه في الصورة السابقة من ضرب جسم ضعيف بجسم قويّ فتعلو يد الشعر وتنزل لتعلي وتحطّم.

وبعد أن يطمئنّ النصّ إلى إسهام المثال في بناء ولو جزء من شخص ممدوحه على أشلاء أحد أعدائه، يعمّم النتيجة ويستخلص الحكم والقاعدة بيسر وسلاسة. تعميم تحقّقه ألفاظ من مثل (كلّ) و(امرئ) وتقنية التقابل من مثل الطباق بين (الشرق والغرب). ويأتي التكرار اللغوي باعتماد الضمير الذي في (بعده) والتكرار باعتماد الجملة والمعنى

في (ترهّبت الأملاك مثنى وموحدا)، ليعلق النتيجة بسببها، والعامّ المعمّم بالخاص المثال فيجعل السواد لباس كلّ من جاء "بعده"؛ أي الدمستق.

ولكنّ هذا التعميم، سواء لفظاً أو معنى، الذي يجري القول مجرى الحقيقة التي لا تتغيّر لم يقف عند حدّ رفع الممدوح وتحذير أعدائه، بل تجاوزه لخلق منطق انتقالي يصون الالتفات من أي هذر أو حيد عن مسار السبك القويم، وحبك المعاني حبكاً لا تترجرج معه المعاني. فكأنّ رفع الممدوح إلى هذه المراتب اقتضى استحقاقاً لا من الشاعر الفرد فحسب، بل اقتضى استحقاقاً كونياً، وجائزة يهبها الكون والدّهر وسننهما. فأبو الطيب أذكى من أن يقلب الأدوار بما يوقظ دهاء القارئ الضمني الحاضر في القصيدة حضور معانيها، وبما يجعله معطياً شيئاً مهما كان وواهباً أو مكافئاً. ففي ذلك مزاحمة للبطل الهمام في مراتبه وارتقاء إلى مكارمه. بل إنّ قلب الأدوار بما يذكّر بالتشبيه المقلوب، وتبادلها يكونان مستساغين جداً عندما يتعلقان بالدهر والزمن والكون من جهة والأمير من جهة ثانية. يحقّق ذلك العيد الذي يصبح الأمير عيده، بل عيد كل من سمّى وضحّى وعيّدا. بل إنّ هذا العيد المفرد سيصبح في البيت التالي جمعاً يوضع إلى جانب (لا زال) مؤسساً لحياة كلّ أيامها أعياد. وما الأعياد إلّا إشارة تتغنى بتعدد الانتصارات والبطولات. فالقصيدة وإن كانت في أحد أهدافها وأغراضها للتهنئة بالعيد تصبح في توليد مدهش مبهر لتهنئة العيد والخلق أجمعين بالأمير. ويصبح العيد في حدّ ذاته مجرّد مناسبة تقدح المدح وتجعله مستساغاً ومقبولاً، بل واجباً توجبه علاقة وطيدة متينة بين الفنّ والتاريخ. لذلك يقال دائماً إنّ للشعر – والفنّ عموماً – رؤية ثاقبة ترى في أبسط الحوادث والأشياء ما لا تراه عين مكبلة بهموم اليومي ومشاغل الواقع.

القسم الثالث

في هذا الالتفات يجد التحوّل من ضمير الغائب إلى ضمير الخطاب والتحول من الإخبار بشتى أغراضه إلى الإنشاء ما به يتحوّل النص أو يمهّد للتحوّل من محور (هو وهم بما فيهم هو الدمستق) إلى محور (أنا وأنت) الشاعر وموضوع شعره. وهنا ترتفع درجة الكتابة الأدبية عن درجة الصفر التي تحقّق الإبلاغ فحسب: التهنئة بالعيد، إلى درجة أرفع

بكثير، درجة تسهم في تحقيق استراتيجية النصّ ومقصديته. فالتهنئة بالعيد معنى مطروق متداول بسيط مرمي على قارعة الطريق كما يرى الجاحظ، أما أن تستحيل مناسبة العيد البسيطة العادية المكرورة إلى ضرب من الإبداع الأدبي، وفرصة لتوليد المعنى في صياغة مبهرة مدهشة، فذاك شأن النصّ الشعري وهدف القراءة. ففي أبيات ثلاثة فحسب هنّأ ومدح وأثار المعاني وحرّكها، وأدهش القارئ وأبهر. ومن اقتصاد لغوي في بيت التهنئة الأول إذ قلّب لفظ العيد وما دلّ عليه أربع مرّات، كلّاً بمعنى، إلى المقابلة التي جعلت العيد لبس المجدد وتسليم المخروق، إلى التشبيه التمثيلي الذي جعل الأمير واحداً أوحد في الورى كما العيد في الأيام. ثراء في الأدوات اللغوية يثمر ثراء في المعاني. تلك هي ثقافة الشاعر وتمكنه من صنعته التي تجعله يرى ما لا يرى غيره ويقول ما لا يقول غيره، ومعنى القول ها هنا هو استخدام اللغة استخداماً متميزاً عن الاستخدام العادي. وبذلك يصبح التفنّن في القول مقصوداً في ذاته، وتصبح مقصدية النصّ وغايته التأثير لا الإبلاغ. التأثير بما هو هزّ للنفس وبعث للحماسة فيها. ولأبي الطيب في الحماسة شأن وشأو.

هذه الحماسة تدفع الخيال إلى مشارف العجائبية في صياغة تجعل اللامعقول معقولاً، وغير الممكن واقعاً مجسّداً في الممدوح المثال والنموذج. فإذا كانت العين لا تفضل أختها واليوم لا يكون سيداً لليوم، فإنّ الجد، جد البطل وفعله البطولي، يجعل ذلك واقعاً ممكناً ومجسداً. (هو الجد حتى). فربط الجد بتحقق المستحيل دليل دوامه وطريقة في التعبير، صياغة ترفع "علياً" إلى "سيف الدولة"، والشخص الواقعي إلى الشخص الشعري، والبطل التاريخي إلى النموذج اللاتاريخي. ذاك شأن الشعر: بحث عن الكمال يقود الفكر البشري إلى نضج الغايات والأحلام، تماماً كما في الخيال العلمي.

وأعجب من ذلك أنْ تصدّق هذه الحماسة ذاتها، فإذ بصانع الشخص الشعري ومبدعه يتعجّب منه ويعجب، يعجب ممّن خلق وصنع بكلماته. ويبقى الخلق في معناه الأدبي لا معناه المطلق. ويتحقّق العجب بلفظه (واعجبا) وبصيغة الاستفهام الذي غرضه التعجب. سبك إنشائي ينشئ أوله التغني والانتشاء، وينشئ ثانيه الحيرة والدهشة. هكذا يدهش المنشئ ممّا أنشأ وما غايته إلّا نقل الدهشة إلى المتلقي وبعثه عليها وجعله يضرب كفاً بكفّ عجباً وتعجّباً. وما العجب إلّا من دائل لا يخشى شفرتي سيف هو السيف الذي

تقلّد. الدائل أهو العيد أم السلطان أم كلّ ملك أو أمير؟ بكلّ وجه أجريت الدلالة تستقيم وما ذاك إلّا لثراء عبارة تزرع بذرة المعنى وتستدعي نباهة المتلقي. فتكون العبارة نواة لامعة حولها هالة من المعاني أطيافاً وإشعاعات تحتاج من القراءة إلى تبئير وتسليط ضوء حتى تتضح.

يمضي – إذن – الحبك ساعياً ما وسعه السبك للإبانة عن مقصدية القول حتى يبلغ منتهى القوة في العبارة بأن تستحيل إلى حكمة لا يشوبها الخلل ولا الترجرج. حكمة بها يختم القسم الثاني أو المرحلة الثانية من الاستراتيجية العامة للنصّ لينشئ المرحلة الثالثة والأخيرة. احذر أيّها المتلقي مهما كنت (الدمستق، الأعداء جميعهم، الناس أجمعين، الكون على مدى التاريخ جميعه، والأهم من الجميع في خفية وذكاء سيف الدولة نفسه) فالحكمة عامة شاملة، وقاعدة تفسّر حقيقة الكون وجريان الزمن. فـ:

ومـن يجعـل الضرغام للصيـد بازه تصيـده الضرغـام فيمـا تصيـدا

يهمنا في هذه المرحلة من البحث في هذا البيت أمران:

أوّلهما : تجذّر لغة النصّ في بيئتها وتاريخها. فاللغة نظام ومبادئ كما مبدأ اللباس والأكل مثلاً، ثابتة قائمة. ولكنّ استخدامها فقط هو الذي يبدو متغيراً أو كما يحلو لنا أن نقول دائماً، يبدو متطوراً. لذلك نطقت الألفاظ بما هو حول الشاعر من ضرغام وباز وصيد. ولكنّ المحمول الدلالي لا تاريخي؛ بمعنى أنّه يصلح لكلّ عصر.

ثانيهما : صوغ الحكمة في حدّ ذاتها في تركيب تلازمي يلزم فيه الصدر العجز ويتحقق فيه العجز بتحقق الصدر. هذا السبك الدائري المغلق هو الذي يسهم في رفع القول إلى مرتبة الحكمة والقاعدة. فيجعله قابلاً لمغادرة مكانه من النصّ المتماسك الأجزاء المتكامل الوحدات والعناصر ليصبح مثلاً سائراً يضرب في كل آن وحين. من هذه الزاوية يصبح الأدب " ديوان " أمته ونتاج ثقافة جمعية يعبّر عنها الفرد ويصوغها.

ومع ذلك، إذا نزّلنا هذا البيت في سياق استراتيجية النصّ العامة يظهر لنا جانب مسكوت عنه [20] هو ما هو في ربط مراحل النصّ فيما بينها، وتحقيق مقصديته من خلالها. أفلا يكون في " الضرغام " معنى مسكوت عنه في النصّ؟ أليس فيه ما يدلّ على المتنبيّ

نفسه؟ ثمّ أليس من الحكمة الرصينة العاقلة ألا يجعل المرء الضرغام بازاً لصيده؟ أسئلة نعلّقها إلى حين النظر في النقلة الأخيرة من القصيدة.

إنّ عمدة الالتفات أو النقلة في المرحلة الأخيرة من النصّ، حضور ضمير المتكلّم حضوراً ظاهراً بيّناً مقصوداً، لنصل إلى المحور الثالث في الخطاب وهو محور (أنا وأنت). وقد أسس البيت المفصل السابق لهذه المرحلة للنفس الحكمي الذي سيظهر بجلاء في القسم الأخير. وقلنا آنفاً إن بيت الضرغام يؤثثه تداول معنوي بين المنطوق منه والمسكوت عنه. يقول مؤسّسو نظرة التداولية في القراءة النقدية [21] إن للجملة في النصّ معنى منطوقاً ومعنى آخر غير منطوق، ويمثّلون لذلك ببعض العبارات الإعلانية ومنها الإعلان الذي يضعه بائع الدجاج على واجهة محلّه: "لكلّ دجاجة ماء جديد". وهذا يخفي معنى آخر وهو على أقلّ تقدير: "قد يتمّ تنظيف دجاجات كثيرة بماء واحد". لذلك فإنّ بيت الضرغام قد يكون فيه من الشبهة ما سكت دونها النطق. ولذلك انبرى النصّ في مرحلته التي نحن بصددها إلى استراتيجية جزئية مدارها رفع هذه الشبهة بأقصى درجات السبك صناعة وإتقاناً، ألا وهي درجة الحكمة وحبكها المتين.

يدفعنا أول ما يدفعنا إلى هذا القول إسناد الفعل إلى ضمير المتكلّم (رأيتك)، وثانياً لفظ (محض) الدال على الصافي الخالص من كلّ شيء وأمر، وتكراره مرتين مضافاً إلى الحلم وإلى القدرة. فنحن إذن أمام رأي القائل لا رأي غيره ممن قد ينقض على البيت فيفسّره على أنّه إلحاق شبهة بصفاء ونقاء الممدوح من كل زلة فهو (محض) و(محض). وبشهادة الشاعر نفسه. هنا، استحضار لذلك المتلقي المتربص بالمعاني تربّص الخصم بخصمه. بل إنّ مقصّد القصيد لما رأى أن المقصد قد يكون يوحي بربط السيف – سيف الدولة – بالسيف فقط، جعله للتوّ محض حلم في محض قدرة، تماماً كما ذكّر بشخصه عندما سماه " عليّاً " أعلى النصّ، بل زاد على ذلك بأن جعل الخيار بينهما رهين مشيئته وخياره. فهو المسؤول على أن يكون قادراً وهو المسؤول على أن يكون حليماً وهو المسؤول على أن يكون كليهما، لا الشاعر.

على أن نعود إلى (رأيتك) هذه التي سنؤسس عليها استنتاجاً نصل إليه لاحقاً. فرأيتك تبشّر بطرح رؤية الشاعر للممدوح. فكيف يرى الممدوح شاعره وهو المحاط بخصوم وحساد وسراق وأعداء ؟

ولكن قبل ذلك، لننظر في رؤية أبي الطيب لسيف الدولة، رؤية الشعر بما هو ثقافة وفنّ للسلطان بما هو قائد ومدير للدولة.

قيل عن أرسطو الفيلسوف المعلم الأوّل. وما لُقّب بهذا اللقب إلّا لحكمته. فهل الحكمة تعليم؟ وهل الشعر أداة للتعليم ؟ وما يهمّنا من هذه التساؤلات تحديداً هو وظيفة شعر أبي الطيب الحكمي في بلاط سيف الدولة. فهذه الدّروس التي تصاغ في حبكة شعرية متينة المبنى وفي قالب الحكمة التي تريد ألا يرقى لها الشك، إنّما هي في وجه من وجوهها نهوض للثقافة بدورها في الدولة وبعلاقتها بالحكم الدائل. فهي دائمة وهو دائل متحرّك.

لكنّ هذه الحكمة بما هي دروس ليست منبتّة عن سياق النصّ واستراتيجيته العامة. فهي من جهة تقال لأمير مقتدر، لذلك كان غلاف الحكمة فيها شبيهاً بذلك الغلاف من السكر الذي يلف حبة الدواء المرّة العلقم حتى يمكن ابتلاعها، فيغري سكر غلافها بالبلع، ويشفي عقارها من الداء. وذاك شأن الفنّ عموماً في حقيقته وكنهه. وهي من جانب آخر ترسم خريطة العلاقة بين الشاعر وممدوحه، وتلمز إلى الدّور الذي لكلّ منهما. فانظر مثلاً قوله في استفهام غرضه البلاغي الظاهر النفي، ولكنّ غرضه التداولي أو المسكوت عنه أو المشار إليه خفية هو الإثبات والتحقيق. يقول أبو الطيب:

وما قتل الأحرار كالعفو عنهم ومن لك بالحر الذي يحفظ اليدا ؟!

حصرٌ للقتل بالنفي وإثبات للعفو بالاستثناء، فلا قاتل سواه يعقبه استفهام ظاهر غرضه ألا حرّ يحفظ اليد (لك) أي الأمير، وباطنه لفظ يستدعيه السياق وبه يكمل التوجه الاستراتيجي للبيت وهو (غيري)، (فلا حافظ ليدك غيري). بل لا أحد يدرك قمة عقلك ورشادك، ويفهم علوّ قدرك ويقر به غيري. فأنا الذي رأيتك كذا وكذا... فما من لئيم ممّن يحيطون بك من خصومي إلّا من إذا أكرمته تمرّد، وما من كريم مثلي إلّا من إذا أكرمته ملكته. هو سعي إلى رفع الدّرس إلى مرتبة الحكمة الرصينة المهذّبة التي تعرف كيف تخاطب العلياء. ولكنّها سرعان ما تتجاوز تاريخها ولحظتها حتّى يمتدّ فعلها فيشمل بساط تحققها التاريخ جميعاً. وما ذاك إلا لصياغة هادفة متينة البناء ترفع المقول إلى مراتب الفنّ

الشعري بما هو في وجه من وجوهه تكثيف مفعم لمعانٍ لا حصر لها. عمدة هذا التكثيف تقليب اللفظ على وجوهه الدلالية الممكنة حتى تتقاطر منه المعاني الممكنة كما في فعل (أكرم) ومشتقه. بل إنّ هذا التكرار الدائري الذي يغلق البيت على معناه بإحكام قد شمل التركيب بدوره. فتكرار نفس جملة الشرط بين الصدر والعجز أثرى المقابلة، وأبرز مقصديتها بأن طابق بين الطبعين (الكريم) و(اللئيم) وبين النتيجتين (ملكته وتمرّد). فانظر استراتيجية البيت في تفرّده، وانظر استراتيجيته بما قبله (بما هو تنمية لمعناه وتطوير له) وانظر تلك العلاقة المترابطة بما بعده بما هو مزيد تمثيل وتقريب في صورة استعارة تمثيلية تصوّر بوعي شرائط الحكم وحسن التصرّف فيه وبأدواته. دروس تتجاوز عليّاً الإنسان وسيف الدولة البطل إلى الإنسانية جمعاء، منطقها المنطق وأداتها الإطلاق. فكأنّها تصوغ دستوراً للحكم والبطولة في حِقّة محمودة بعيداً عن الهذر المستهجن.

ولمّا بلغ الدرس منتهاه، ورفع القول إلى مرتبة قد يعلو فيها المعلّم عن المتعلّم، وخيف الشطّ والشطط، استدرك القائل ليرسي النصّ على شاطئ تلك العلاقة المشروطة – مهما تسامحت وتوطدت – بين الثقافة والسلطان. فإذا بالدّرس يعود إلى رشاده، وبالقول يعود إلى رشده، فقد فاق الأمير كلّ حكمة وكلّ درس، وكلّ تعلّم. ويلفت النظر في هذا البيت تطابق من نوع طريف، تطابق لا بين اللفظين بل بين زمني الفعل، بين (تفوق) و(فقت). فالفعل – فعل البطولة في الحرب والمجد – قد حدث وانتهى أمره إذ الأفعال بأزمانها إمّا حدثت وإمّا تحدث. بينما الحال – حال الحكمة والرأي – تمتدّ في وجودها الخالد المتواصل ما تواصل الفعل المضارع في استغراق المستقبل والاستقبال.

بل إنّ فهم هذا الممدوح وإدراك غاياته يدق على الكثير. وقد لا يدقّ على ذكاء من ينحته من فنون الشعر نحتاً، ويبنيه من العبارة هرماً شاهقاً وصرحاً متعالياً.

مرّة أخرى نجد أنفسنا أمام سبك واحد باستراتيجية حبك النصّ حتى في أبسط الاستخدامات الجارية للغة. فلا شيء في النصّ مجاني أو يرد عفو الخاطر.

نمضي في البحث في هذا الحبك المتين بأدواتنا المتواضعة وقراءتنا التي لا تعدو أن تكون تجريبية تحاول البحث في استراتيجية النصّ ومقصديته لنؤسس القول فيما بقي من القصيدة على هذا الحضور لـ " أنا " الشاعر بصيغة ووجه آخرين. فبما أنّ القائل يرى

الممدوح ذا قدرة ورأي ومجمع حكمة وبطش وسلطان فاق بها الخلق جميعاً، وبما أنّ الخصومة بين الشاعر وحساده مدارها ومصدرها الحظوة عند الأمير، وبما أنّ الكريم هو الأوحد الذي يحفظ اليد، فقد حق على من بيده السلطة التي يديرها رأي حكيم أن يحلّ الإشكال، ويضع بحكمته وقدرته الرجال والأمور جميعاً مواضعها التي تستحق. وحقّ على النصّ أن يستحيل إلى فعل أمر (أزل، زين، راع، أجزني، دع،) ظاهر غرضه الرجاء وباطنه الاستحقاق.

لذلك لا نرى الانقضاض على مناسبة بسيطة هي التهنئة بالعيد لصياغة مدح ينشئ ممدوحاً شعرياً بهذه الصفات والخصال، ويرفعه هذه الرفعة، إلّا بغاية الوصول إلى هذا الاستحقاق في العلاقة بين المتنبي وكائنه الشعري إنشاءً لتصور واع وعميق نقرؤه في العلاقة بين الشعر والسلطان؛ بما أن الأول فكر ومطمح وتصور دائم فوق التاريخ وبما أن الثاني آني تاريخي كائن بين دفتي الزمان والمكان دوره أن ينفّذ هذا الفكر والتصوّر.

فلقد بلغت الحماسة بالشاعر أن تحمّس لنفسه، فاعتمد أسلوباً خطراً كان يسمى أسلوب الحكيم في المدح بما ظاهره ذمّ. فـ " فأنت الذي صيّرتهم لي حسدا " عبارة تنبئ بغضب الشاعر لنفسه حتّى لأباح لنفسه بعض اللّوم والعتاب، في تنسيب دقيق لا يضرّ باستراتيجية خطاب السلطان، ويذكّر بثباته على هذه الشكوى في شعره. فهو القائل في قصيدة أخرى له:

يـا أعـدل النـاس إلّا فـي معاملتـي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

ولكنّ المدح – على نهج أبي الطيب – سرعان ما يستدعي تقنيات الفخر. بل إنّه، وكلما انفرد في الخطاب بمخاطبه، وأفرغ الحوار من كلّ دخيل بينهما، أظهر أن إحسان الممدوح لمادحه استحقاق لا منّة، والعطاء بمقابل لا هبة...

نتذكّر في هذا الموضع، الخطة التي رسمها ابن قتيبة لمقصّد القصيد. ولكنّ طلب العطاء – مهما كان – واستحقاقه يحيد عن مسار الطلب في الشعر عموماً. فلأبي الطيب تميّزه.

فـ:

إذا شـد زنـدي حسن رأيك في يدي ضربـت بنصل يقطـع الهـام مغمدا

يبنى عليه أنّ الضرب بالنصل والذود عن الأمير شعراً مشروط بأن يشدّ زنده حسنُ رأيه بيده. إلام يشير النصّ بذلك؟ الجواب مشهور وارد في كتب الأخبار والنقد كثيراً.

الخاتمة

وبعد، فكلّ قراءة تبعيض، وكلّ تبعيض يأخذ ويترك، وكلّ ترك يتيح للقراءة التجدد والزيادة. وهذا القول محكوم بمساحة محددة تحول دون التفصيل والتقصي بلا حدّ.

ومع ذلك فقد بلغنا من النتائج ما يجدر التذكير به في الختام:

أوّلاً: للنصّ الأدبي استراتيجيته التي ترسم مساره وخطته ونموّ مراحله وحركته الداخلية. وقد اتضح ذلك من خلال رصد هذه الحركة النامية. فالظاهر أن تتابع الأبيات يأتي تداعياً في بنية انضمامية أفقية. والحق خلاف ذلك، فالنص له بداية ونهاية بينهما حركة تنمي الفكرة تنمية متطورة ونامية.

ثانياً: للنصّ الأدبي سطح لغوي وبنى تتماسك فيما بينها لتحدث رسالة ترمي إلى إيصالها للقارئ أو المتلقي. والنصّ يعي ذلك وعي إبداع، فيؤسس بناه اللغوية على سبك وحبك هادفين لتحقيق مقصدية محددة أبان عنها البحث في بعض تقنياتها لا جميعها.

ثالثاً: للمدح عند المتنبي خصوصية تميزه في عموم أقسامه، وفي دقائق عباراته. فهو الموظّف في مدحه لتقنيات وصف الحرب، والمدح المباشر، والهجاء والفخر، وشعر المناسبات، كما اتضح في هذه السيفية. ولكن مزج تنسيب واع باستراتيجية النص وما يرنو لتحقيقه من مقاصد من خلال توظيف طاقات اللغة التعبيرية كما بيّنا في بعض مراحل البحث.

رابعاً: إعادة قراءة تراثنا الشعري في ضوء تطور الدراسات اللغوية والقراءات النقدية، قد يكون مجدياً، شرط أن تنصبّ الجهود على التطبيق وقراءة النّصّ، لا قراءة

القراءة والمناهج النقدية أو التشريع لها والتبشير بها. ونرجو أن نكون ممّن حالفهم الحظ والتوفيق في ذلك.

خامساً: قد أشرنا إلى هذه الدراسات والقراءات في الهوامش بما لا يضر سلاسة الشرح وتواصله، كما قد كان همنا قراءة النصّ أوّلاً لذلك وظفنا ما أمكن توظيفه من قديم وحديث وعربي وغير عربي قدر ما سمحت به مساحة البحث المقررة والمطلوبة.

الهوامش والمراجع

(1) انظر: مونان، جورج : **مفاتيح اللسانيات العامة**، فونتين دي فيسشار، 1973.

(2) الباثّ: Emetteur ويقصد به صاحب الرسالة الأدبية، النص أو مبدعه.

(3) انظر مثلاً: إنجلتون، تيري: " الظاهرية والهيرومينوطيقا ونظرية التلقي"، **مجلة علامات**، ترجمة: محمد خطابي، 1995. وانظر:

– Jean– Paul Sartre: "Qu'est–ce que la littérature"? Iser, Wolfgang, **L'acte de Lecture**: **Théorie de l'effet esthétique**, Mardaga, 1985.

– Jausse, H.R: **Pour une esthetique de la réception**, Bruxelles: Mardaga, 1985.

– Riffaterre, Michell: **Essais de stylistique structurale**, Paris: Flamarron, 1971.

– Stierle, Karlheinz: "Reception et fiction", **Poetique**, 39, 1979.

(4) بارط، رولان: **الدرجة الصفر للكتابة**، باريس: فرساي، 1972.

– Barthes, Roland: **Le Degres zero de l'ecriture**, Paris: Seuil ,1972 .

(5) ابن رشيق، أبو علي الحسن: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط رابعة، بيروت : دار الجيل، 1972م.

(6) الواد، حسين: **مدخل إلى شعر المتنبي**، ط1، تونس: دار الجنوب للنشر، 1991م.

(7) المتنبي، أبو الطيب: **ديوان أبي الطيب المتنبي**، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، ط4، بيروت: دار المعرفة، 2007 م، هامش القصيدة.

(8) انظر: الزمخشري، جار الله محمود بن محمد: **أساس البلاغة**، ط1، بيروت: دار صادر، 1965م. اللسان: (نصص).

(9) يرى رافائيل سالكي أن النص والخطاب مترادفان، وهما يفيدان ما فوق الجملة المفردة، يقول:

A quick note on terminology: Some linguists distinguish between text and discourse, using text to mean what one speaker or writer says, while a discourse for them has two or more speakers/writers interacting. In this book the two terms are used interchangeably to refer to any stretch of language that may be longer than a single sentence, and which therefore may have structural properties which go beyond the scope of grammar. For the sake of simplicity we shall usually use the word text. Look: Text and Discourse Analysis, P: XI

وقد جمع عدد من الباحثين عدداً كبيراً من هذه التعريفات، ويمكن – مثلاً – مراجعة: عفيفي، أحمد: **نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي**، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق، 2001 م، ص22 – 31، وكذلك : بحيري، سعيد حسن: **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، ط1، القاهرة: الشركة العالمية للنشر (لونجمان)، 1997م، ص 100 – 116، وقد تناول بعض الباحثين معايير جودة النص بالتحليل في أعمال علمية كاملة، انظر مثلاً: فرج، حسام أحمد؛ و العطار، سليمان: نظرية **علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2007م، وكتاب : محمد، عزة شبل: **علم لغة النص: النظرية والتطبيق**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2009م .

(10) يلاحظ أن Cohesion, Coherence and Cohesive يتم استخدامها بمعنى التماسك، وقد ترجمها كثير من الباحثين بصور مختلفة، فترجم cohesion على أنه السبك، وترجم coherence على أنه الحبك، غير أن كتب تحليل الخطاب في اللغة الإنجليزية تستخدم هاتين اللفظتين مترادفتين. أو على أن بينهما عموماً وخصوصاً، انظر: Text and Discourse Analysis, Cohesion in English وغيرها.

(11) علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات، ص192.

(12) علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ص256، 257.

(13) سبقه إليه حاتم (وكلّ امرئ جار على ما تعوّدا) والحطيئة في بيته: (جار على ما عودوه وإنهم على عادة والمرء مما تعودا) وغيرهما كثير.

(14) السبك: هو من وسائل التماسك النصي الشكلية Cohesion ويرتبط بالعلاقات النحوية والمعجمية بين المكونات الشكلية للنصّ.

(15) الحبك: هو من عناصر التماسك النصّي ووسائله الدلالية، ويعبّر عنه النصيون بالحبك أو الانسجام. Coherence.

(16) هو تلك الظاهرة التي تتسم بها اللغات عامة، وقد يكون في اللفظ أو العبارة أو الجملة أو التركيب أو الحدث أو الموقف أو الخبر.. وله أشكال ظهور في النّص عدية ووظائف كثيرة، أهمّها تحقيق الترابط بين مكونات النص ونقلاته ومعانيه..

(17) المقصدية: مقاصد النص من خلال نهج الكتابة فيه، ولكنّها تتجاوز مقصد صاحب النصّ إلى ما يمكن استنتاجه من خلال الخطة والمنهجية المتبعة في الرسالة الأدبية.

(18) راجع مفهوم الإيهام بالواقع أو الواقعية l'effet de réel عند نقاد الرواية (R. Barthes) على سبيل المثال.

(19) القارئ الضمني هو ما يستحضره المبدع من ذكاء قارئه وفهمه....

(20) المسكوت عنه: le non dit ما تشير إليه العبارة ضمناً ولا تصرّح به لفظاً، ويمكن استنتاجه من خلال الإشارات المبثوثة في النصّ والعلاقات بينها وبين السياق. قد يعبّر عنها البعض بقوله: ما بين السطور.

(21) التداولية: في المعجم، التداول هو التنقل والتحوّل. وفي المصطلح Pragmatisme وهي نظرية نِات أول ما ظهرت سنة 1938 على يد الفيلسوف Charles Morris، ثم تطورت وشملت الدراسات اللغوية والأدبية والاجتماعية. وهي تعتني بالعلاقات اللغوية والدلالية داخل موضوعها عموماً.

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. جاسم يوسف الكندري

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw