مُقَدِّمَة القَصِيْدَة عِنْدَ ابنِ نَبَاتَةَ المِصْرِيّ
(ت ٧٦٨ هـ) – قِرَاءَةٌ نَقْدِيَّةٌ –

أ.م.د. فارس ياسين محمد الحمداني
جامعة الموصل / كلية الآداب
Farisalhmdany72@gmail.Com

الملخص :

المُقَدِّمَة الشِعْرِيَّة مفتاح القَصِيْدَة، وعتبة الدخول إليها، وهي تَقْلِيْدٌ صاحب القَصِيْدَة العربية منذ أقدم العصور، ولم تقف على شكل واحد بل تعددت أَشكالها ، وتنوَّعت صورها بتنوّع موضوعاتها .

وتعد المُقَدِّمَة أَساس تشكيل النص ، فهي تشكيل جَمَالِيّ ونفسي يتركَّب من مدركات معنويَّة وحسيَّة وتركتها التجارب، والمشاهد التي ترافق حياة الشَاعِر، فتتدفق أَحاسيسه، وعواطفه بصياغات محسوسة وجَمَالِيّة مشحونة بعاطفة ليستجيب لها المتلقي بجوٍ تلقائي لتلامس خلجات الشَاعِر وانفعالاته .

إنَّ مُقَدِّمَة القَصِيْدَة حلقة بنائية مهمة، وهي التي تؤهِّل القارئ للمرور من خلالها إلى الموضوع، وتفتح المجال أمام التأويل، وللمُقَدِّمات قيم لفظية ومعنوية فضلاً عن وظيفتها الدلالية، فالمُقَدِّمَة عندما تستجمع القيم الشِعْرِيَّة تفعل فعلتها بالتأثير على المتلقي وتدخله مع خيال الشَاعِر إلى جو القَصِيْدَة .

وكانت مُقَدِّمات القصائد بتنوعها معرضًا لمختلف الأَحاسيس التي تجيش في صدر الشَاعِر، والأَفكار التي تشغل ذهنه، وأَهم المُقَدِّمات عند الشَاعِر ابن نباتة المِصْرِيّ هي :

١- **المُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة: (البكاء والانتماء) .**
٢- **المُقَدِّمَة الغزليَّة: (الألق والجمال) .**
٣- **المُقَدِّمَة الخمريَّة: (القيمة والمشهد) .**
٤- **مُقَدِّمَة الشكوى: (القلق والحزن) .**

والبحث معني بمقدمة القصيدة عند الشَاعِر (ابن نباتة المِصْرِيّ) بالشكل الذي يساعد على إدراك الخلفيات المعرفية ومرجعياتها عند الشَاعِر في بنية مُقَدِّمَة القَصِيْدَة العربية في العصر الوسيط .

الكلمات المفتاحية : ابن نباتة ، المقدمة ، مفتاح القصيدة ، ظاهرة فنية ، التفاعل .

Prologue of the Poem in Works by Ibn Nabatah Al-Masri (deceased 768 h)

A Critical Reading
Assist Prof. Dr. Faris Yaseen Mohammed Al-Hamdani
Department of Arabic Language, College of Arts
University of Mosul, Iraq.

Abstract

Poetic prologue is the key to the poem and the threshold for the text. It is an artistic phenomenon that accompanied Arabic poetry from the ancient times up till the time being. The many forms and topics it has follow the Era and the poet's subjectivity. The research is an attempt to consider this tradition in Arabic poetry in the Middle Age through Al-Masri.

It is the basis of the poetic text, represented in an aesthetic subjective formulation that is formulated by what the poet's senses get, and by the experiences and emotions he goes through. These result in aesthetic sensed poetic formulas satiated with emotions that are identified by the receiver, which shows the poet's ingenuity.

Being a threshold, the poetic prologue is an important structural base that qualifies the reader to pass to the subject of the text, enabling for all interpretations. In addition to its denotational function, it has verbal and sensible values that make the reader engaged with the poet's imaginational atmosphere.

The various poetic prologues are:

1. The impressive prologue.
2. The flirting prologue.
3. The wine prologue.
4. The complaint prologue.

توطئة :

يُعَدُّ الشَاعِر ابن نباتة المِصْريّ (ت ٧٦٨هـ) [١] من شعراء مِصْر في القرن الثامن الهجريّ (العصر المملوكيّ)، تفتَّحت موهبته الشِعْريَّة منذ نعومة أَظافره، ورحل إلى الشام مدة من الزمن ثُمَّ عاد إلى مِصْر وتوفي فيها في الثامن من صَفَر من السنة المذكورة .

وتُعدُّ مُقَدِّمات القصائد عند ابن نباتة المِصْريّ أَرضية خصبة لبناء الدلالات، ومجالاً واسعًا لأفكاره ورؤاه، ولها دورها في رسم الصور المتنوعة، ويضمن بها إشراك المتلقي، فكانت ثريَّة بالموضوعات التي عبَّر بها عن مواقفه المختلفة .

وتؤدي المُقَدِّمَة وظيفة كبرى في بناء عوالم التخييل عند الشَاعِر، **وتدخلنا إلى النص وغرضه، وتكشف عن الكثير من الدلالات**، وتقوم المُقَدِّمَة بدور فعَّال في تجسيد شِعْريَّة القَصِيْدَة وتكثيفها والإحالة على الموضوع المراد، وهو يشكِّل حالة إيجابية في جذب القارئ للنص، وتتطلب مُقَدِّمَة القَصِيْدَة من الشَاعِر وقتًا في التأمل لتوليدها لتصير ذات بنية دلالية واسعة، وموقع استراتيجي تشغله بوصفها مفتاحًا للنص، و تعلن أَحيانًا كثيرة عن المقاصد الشِعْريَّة[٢]؛ لتكون كفيلة بتكوين دلالات عميقة تنتمي إلى خيال الشَاعِر.

وذكر بعض النقاد عن مُقَدِّمَة القَصِيْدَة ((أَنَّهم يَعُدُّونها متماسكة من حيث معانيها ومبانيها، وكأَنَّه لا انفصال بين مقدمته وموضوعها، وأَنَّهما متصلان اتصالًا وثيقًا يفضي عندهم إلى ما يشبه الوحدة العضوية التي يؤدي فيها كل جزء وظيفته ويتلاحم مع ما بعده بحيث تكتمل الصورة بتوالي الأجزاء وتلاحمها، **وبحيث إذا أسقطنا أي بيت منها انهدم بنيانها واختل نظامها**))[٣]، مع أنَّ بعض الشعراء من أجاد بهذا الباب ؛ فجعل من المُقَدِّمَة وكأَنَّها مستقلة تمامًا عن موضوع القَصِيْدَة، ومرتبطة بالوقت نفسه معه دلاليًا، فيخرج من المُقَدِّمَة إلى موضوع القَصِيْدَة خروجًا لطيفًا حتى لا يحدث خللاً فيها ولا في بنيتها، فيكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها فيشكلان مع بعضهما بعضًا المعنى الدلاليّ المتكامل، وقد فرَّق النقَّاد بين نوعين من المُقَدِّمات ((الأَوَّل أطلقوا عليه المنفصل أو المنقطع، والنوع الثاني المتصل، فالأَوَّل لا علاقة للمُقَدِّمَة بموضوع القَصِيْدَة الرئيس، والمتصل ما يكون فيه اتصال بين المُقَدِّمَة والموضوع، ويكون بعضه آخذًا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلامًا أخر)) [٤] ؛ لذا تُعَدُّ المُقَدِّمَة في القَصِيْدَة ظاهرة فنيَّة صاحبت نشأة القَصِيْدَة العربية باختلاف العصور الأَدَبِيَّة، فهي ظاهرة لم تتخذ شكلاً واحدًا بل تعدَّدت أَشكالها وتنوَّعت صورها، فقد حرص الشَاعِر على افتتاح قصائده بألوان مختلفة من المُقَدِّمات منها الطَلَلِيَّة، والغزليَّة، والخمريَّة ومُقَدِّمَة الشكوى ، فالشَاعِر يبتغي من مُقَدِّماته تهيئة المتلقين وجذب انتباههم ثُمَّ بعد ذلك طرح فكرة القَصِيْدَة الأساسية؛ لذا يقول أَبو هلال العسكريّ ((إذا كان الابتداء حسنًا بديعًا ومليحًا

رشيقًا، كان داعيًّة إلى الاستماع لما يجيئ بعده من الكلام))[٥]، ويزيد الثعالبيّ في ذلك ويقول: ((حق المطلع الحسن والعذوبة لفظًا والبراعة والجودة معنىً؛ لأنَّه أَوَّل ما يقرع الأذن ويصافح الذهن، فإذا كان حاله على الضد مَجَّه السمع وزجَّه القلب ونبت عنه النفس))[٦]، فكانت المُقَدِّمَة وسيلة إلى غاية وهي إعداد المتلقين لاستقبال القَصِيْدَة والإنصات إليها .

وتنطوي مقدمة القصيدة على أهمية كبيرة؛ لأنَّها تتمتَّع بدرجة كبيرة من الحيويَّة الشِعْريَّة والفعاليَّة الكبيرة التي تقود المتلقي نحو الموضوع وتدخله بأعمَاقه؛ لذا نجد القاضيّ الجرجانيّ يقول: ((الشَاعِر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، فإنَّها المواقف التي تستعطف أَسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء))[٧]، فالمُقَدِّمَة عضو مهم وجزء فاعل من القَصِيْدَة، فعالية وتأثيرًا، وهو الذي يصدم المتلقي أَوَّل مرَّة .

وترتبط مُقَدِّمَة القَصِيْدَة بذات الشَاعِر بشكل أَساسيّ، ومباشر، وهي الجزء الحيويّ الذي تتمحور فيه تجارب الشَاعِر المختلفة، و((مُقَدِّمَة القَصِيْدَة مقطعٌ شِعْريَّ – لغوي يعلو المتن الموضوعي وحقيقة أَدَبِيَّة واقعةٌ في بَداءَاتِ القصائد، يعتني بها الشَاعِر حتى يُحسِّنَ موقعها في ذهن المتلقي، ويتوسل بها إلى موضوعه الرئيسي، ويستميل قارئهُ إليه بها مشحونةُ بصورٍ توقِظُ نشاطهُ بالمتابعةِ والتواصُلِ الذهنّي، فيدخُلُ (القارئ) إلى المتنِ من عَتبةِ المُقَدِّمَة)) [٨] التي نشأت مرتبطة بالبيئة ونوع الحياة فيها، فبقت متصلة ومتطورة معها، وظلت المُقَدِّمَة في القَصِيْدَة نابضة بالحياة طالما أنها مرتبطة بحياة الشَاعِر وتجاربه المعيشية، و((مُقَدِّمَة القَصِيْدَة لبنة في البناء الشِعْريَّ تمثلُ قيماً متواردة، ومسارات دلالية إيحائية، تتلازمُ فيها جزئيات شِعْريَّة متعددة، وأفكار تتفتحُ بها أكمامُ المعاني، فتتجاذب أطرافها في متنِها المنجز صورٌ مسرودة متتابعة، يتخذها الشَاعِر محوراً نشطاً؛ لتوليد علائق نصيَّة متناغمة تقتضيها تجربته لشدِّ المتلقي إلى موضوعه))[٩]، فالمُقَدِّمَة الشِعْريَّة كنز دلاليّ كبير يحمل رموزًا مكثفة تُلبي حاجة النص وتُشبع كينونته، يضع الشَاعِر فيها أَفكاره ويرتب دلالاته، ونصوص المُقَدِّمات بنيات تنطوي على عناصر تتبادل التأثير فيما بينها .

إنَّ الوعي الشِعْريَّ وعي متفوق وله القدرة على بناء رؤية شمولية للعالم، وهو يقوم بهذا العمل عندما يعاين الوجود ويعيد بناء الرؤية معاينة لا تنفصل فيها الذات عن مادة موضوعها، ويكون النص الشِعْريَّ بذلك هو الأَرضيَّة التي تتوافر فيها هذه الصفات ثُمَّ تبنى بها قيمة معرفية فنية متكاملة، والشَاعِر بهذا يجعل من المُقَدِّمَة أَرضيَّة مناسبة له؛ ليوصل ما في وعيه إلى المتلقي [١٠]، فالمُقَدِّمَة بحدً ذاتها وحدة شِعْريَّة قائمة بذاتها وهي بناء متكامل .

إنَّ الشَاعِر ينقل رسالته إلى المتلقي بمضمون المُقَدِّمَة عبر تركيبها البنيويّ ودلالاتها المضمرة المؤثرة، التي تنهض بجمل عضوية ذات نسق متكامل ودلالات منجزة بوعي شِعْريَّ ممَّا جعلها نصًّا غنيًّا ذا قيمة فنية ثرَّة .

أولاً : المُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة :

عتبة نصيَّة مارس ابن نباتة المِصْريّ فيها حضوره الذاتي، يجمع الشَاعِر من معانيه ودلالاتهِ، فتزاحمت واحتشدت، فيغدو الطلل في المُقَدِّمَة ((نصًّا ثقافيًّا يتجاوز مُعطاه البيئي الصرف ويتعالى عن أَيقونيته الجامدة؛ ليتحول إلى رمز أو تورية ثقافيَّة تتوارى خلفها النوايا، والمقصديات المعلنة والمسكوت عنها في آن واحد))[١١]، **ويشكل الطلل عنصرًا شِعْريًّا بنائيًا مركزيًا في قصائد ابن نباتة** المِصْريّ، وظل يمدُّ بنيتها إبداعًا وتلقيًا بالمعاني والخصوبة، وتحقق ذلك له بالتفاعل العلائقي بينه وبين المكونات النصية الأُخرى في القَصِيْدَة، وبعد ذلك بقدرته على تمثيل وعي الشَاعِر ورؤيته لقضايا الذكريات والوجود والحياة.

إنَّ الأَطلال لم تأتِ من فراغ، بل وجودها حقيقة عاشها الإنسان / الشَاعِر مدة من الزمن، ثُمَّ تركها وهجرها وتذكرها بعد حين أو عاد إليها، وبقيت متجذرة في ذهنه ووعيه الشِعْريَّ، فأَعطاها وجودًا جديدًا بقصائده، فالمكان والأَطلال تبنى وتتحرك بوعي الشَاعِر.

إنَّ المُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة انتشرت؛ لأَنَّها تمثل مركز الثقافة والإبداع الشِعْريَّ معًا، وقد وضع الشَاعِر كل ما يملك من طاقة وثقافة وألفاظ ومفردات بكثافتها ورموزها في الطلل؛ لأَنَّها استجابت واستوعبت الكثير من أَفكاره وهمومه، كما قدَّمت اللحظات الطَلَلِيَّة نفسها تمظهرًا للرؤية العربية التي تتحدد بها السمات الرئيسة لطريقة الإنسان العربي في معاينة الوجود والواقع المعيشي[١٢]، فالطلل يمثل الدفقة الشعورية الأولى للشَاعِر، وهي خير من يعبر عن نفس الشَاعِر وتتصل بأعمَاق ذاته وتمده بشحنات ترتبط بعواطفه وانفعالاته ((فالطلل في مضمونه الدلاليّ، والنفسيّ تعبير عن تجارب شِعْريَّة تثيرها ذاكرة الشَاعِر ويغذيها انفعاله النفسيّ))[١٣]، ولها حيوية مؤثرة وفعالة، فالطلل رمز للزمن الماضي ويضرب عميقًا في جذور الذكريات، وهو حالة شعوريَّة صادقة ينقلها الشَاعِر من أعمَاقهِ، والمُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة من المُقَدِّمات التَقْلِيْدِيَّة التي استهل الشَاعِر بها قصائده ، فوصف الأَطلال عنده تقليد قديم يتمسك به لتأصله وثباته، وهو تقليد وجد فيه الإمكانية لإثبات مقدرته ومهارته الشِعْريَّة، ووجد فيها خير معين على إظهار فنه .

ويطالعنا الشَاعِر ابن نباتة بمُقَدِّمَة طَلَلِيَّة يقول فيها :[١٤]

لولا معاني السَحر من لحظاتهِا	ما طال ترادادي إلى أبياتها
ولما وقفتُ على الديار مُناديًا	قلبي المتَيم من ورا حجراتها
دار عرفت الوجدَ منذُ أتيتها	زمنَ الوصال فليتني لم آتها
حيثُ الظبا وكواعبٌ وحدائقٌ	أنى التفتّ رتعتُ في جناتها
والراح هاديةٌ السرور إلى الحشا	مثل الكواكب في أكفّ سقاتها
لا أنظم الأحزان في أيامها	أو ما ترى كسرى على كاساتها
كم ليلةٍ عاطيت صورته طلاً	كادت تحركُ معطفيه بذاتها
فائن بكيت فانّ هذا الدمعَ من	ذاكَ الحبابِ يفيضُ من جنباتها
مالي وما للهو بعد مفَارقٍ	قد نفّرت غِربانها ببزاتها

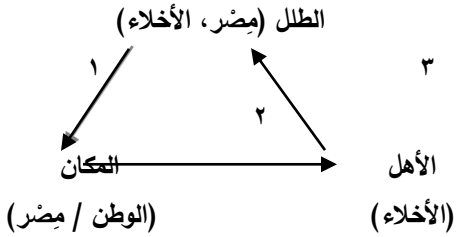
إنَّ الطلل معطى طبيعي حقيقي، يتحوَّل بقصائد ابن نباتة وبوعيه الشِعْريَّ وخياله المتجذِّر بالأعمَّاق إلى معطى دلالي ثقافي يرفد المتلقي بالكثير من الصور الشِعْريَّة، فكل ما يترتب على الطلل من آثار شاخصة تشكل رموزًا ذاتية ، وانساقًا اجتماعية ، وتصورات فكرية ومعرفية للشَاعِر تتحوَّل إلى رموزًا يتخيلها ويوصلها بدلالاتٍ عميقة إلى المتلقي؛ إذ ابتدأت هذه المُقَدِّمَة بالطلل في غياب لذكر الأمكنة بشكل صريح ولكن يشير إليها بألفاظ تشملها: (أبياتها، الديار، دار) فـ((النص لا ينتقل إلى المتلقي عبر الملفوظات اللسانية والدوال التي يختارها الشَاعِر فقط، بل عبر البناء النصي في هندسته للوحدات الشِعْريَّة والمكونات النصية المختلفة))[١٥]، فحضور أمكنة الشَاعِر في النص (اسم المكان / الطلل) يعني الشيء الكثير لكن غيابه أحيانًا وعدم ذكره وتعويض ذكره بشيء آخر يعطي الدلالة نفسها، فغياب ذكر المكان هو تمامًا حضور حال ومعبّر، فيتحسر الشَاعِر على أيامه الماضية وذكرياته الجميلة، ويربط الزمن مع الطلل (معاني السحر + إلى أبياتها) ثُمَّ يقف على آثار الديار (وقفتُ على الديار) مُناديًا قلبه العاشق الوله الذي عشق الديار، والمكان باستعمال الجهة الزمنية للفعل الماضي (وقفتُ) دلالة على تأكيد ذلك الحدث والحب للمكان، والطلل الباكي عليه؛ فروحه وقلبه قد التهبا وتأججا من شدة القلق (عرفت الوجد) بالفعل المعرفيّ (عرفت) بتذكره زمن الأحبَّة، والأمل (زمن الوصال)، فلقد نقل الشَاعِر ((الطلل من الطبيعة الصماء ومن الانتماء إلى البيئة المبذولة للعيان إلى الثقافة التي اقتلعته من أدياته وزرعته في مُقَدِّمات النصوص رمزًا كثيفًا مُشبعًا بحمولة نفسيَّة ومعرفيَّة وحضاريَّة)) [١٦] فضلاً عن وجودها الحقيقي وتأثيرها على الشَاعِر، ثُمَّ يبدأ بتعداد صفات دياره وجمالها الحقيقي الملموس ففيها (الظبا، والكواعب، والحدائق) قد غطتها ولم يبقَ فيها ركن إلَّا وقد رتع فيه، وأَحس بجماله وعاش لحظاته، ثُمَّ يصف سقاة الخمر فيها بجمالهم وكأنَّهم

كواكب على الأرض، فهو لم يعرف معنى الحزن ما دام فيها (لا أنظم الأحزان في أبياتها)، وعرف الدمع، والبكاء، والحزن، والألَم بعدما غادرها (فلئن بكيت فإنّ هذا الدمع...) فقد فاضت دموعه بعد تركه لها وهجرته، فالطلل سطح تنطوي تحته الدلالات الشِعْريَّة المتنوعة، فقام الشَاعِر بلغته الشِعْريَّة يفكك العالم وموجودات الطبيعة مجتمعة (الدار، الزمن، الظبا، الكواعب، الحدائق، الكواكب، الأيام، الليالي، الغربان) ويلغي وظيفة اللغة الاتصاليَّة ودلالاتها المرجعيَّة المتعارف عليها ويحولها إلى دلالات شِعْريَّة مبنية بخياله لتدخل مراحل من الجدة والابتكار؛ لتشكل رؤية جديدة من المعاني والدلالات ويحقِّق إبداعه الذاتي كونه شَاعِرًا يتصرف بحرية في صياغة خطاباته الشِعْريَّة المتنوعة، و(الدار) هنا هو مكان الانتماء يخرجه الشَاعِر من حيزه الجغرافيّ، ويحيله بخيالهِ إلى وعي شِعْريَّ تمثل أفكاره، ويدلّ عنده على دلالات الولاء والانتماء، فالشَاعِر ترك اللهو والفرح والسرور بعدما غادر موطن آبائهِ، وأجداده وموطن أُنسه ولهوه (مالي وللهو بعد مفارقٍ) حتى أن طيورها (غربانها) قد نفرت وتركت الديار وهاجرت عنها – على الرغم من أن الغربان تعيش في الأماكن المهجورة – لكنها لم تعد تتحمل هجر أهلها لها، ولا نستطيع النظر إلى النص الشِعْريَّ في هذه المُقَدِّمَة على أنه تشكيل لغوي فقط بل يجب النظر إلى المحيط العام الذي أُنتجِ النص في سياقه[١٧]، فهناك علاقة بين مُنتج النص / الشَاعِر والنص نفسه لتنتج دلالات خصبة ثرة، وهناك ملازمة بين بيئة النص وألفاظه المستعملة.

وينتقل الشَاعِر إلى مُقَدِّمَة طَلَلِيَّة أُخرى يُظهر فيها شَاعِريته وقدراته الإبداعية، فالمُقَدِّمَة تتمتع بطاقة كبيرة على توكيد الحضور الشِعْريَّ، ففيها الحيوية والحركة التي تنقلنا إلى الغرض الشِعْريَّ، وتنقل الفكرة التي انفعل الشَاعِر بها، يقول [١٨]:

تذكرت مِصْراً والأخلاء والدهرا ... سقى الله ذاك السفح والناس والعصرا
وقالت ظنوني في الشام ادع لذةً ... فقالُ لها ماضي الزمان اهبطوا مِصْرا
تقول أنسٌ إن جلق جنةٌ ... فما بال أحشاء الغريب بها حّرى
بروحي فتان اللواحظ أغيد ... شديد التجني ما أضرّ وما أضرى
من الغيد يحمي لحظُ عينيه ثغَره ... ولم أرَ سيفاً وحده قد حمى ثغرا
تثنى قضيباً فاح مسكاً رنا طلاً ... سطا أسد غنى حماماً بدا بدرا
وصبرني الواشون حتى حذرتهم ... فها أنا مقتولُ على حبهِ صبرا

إنَّ أبيات هذه المُقَدِّمَة منذ مُستَهلّها تؤشر على دخول الشَاعِر في حالة من التهالك والأسى الحاد، فنلاحظ أن الجهة الزمنية للفعل الماضي (تذكرت) لا للدلالة على الزمن الماضي فقط، بل يدلُّ أيضًا على تحقُّق هذا الفعل ماضويًا بشكل غير قابل للمراجعة، ويسترجع بلده الأم (مِصْر) مع الأحبة والخلان بزمنه الحاضر وبصيغة الماضي دلالة على الحتمية (تذكرت مِصْرًا والأخلاء والدهرا) ثُمَّ يدعو لها بالسقيا والخصوبة والنماء (سقى الله...). فالمقدمة تعبير عن الوجود الإنساني ومصيره في الحياة، وهي صرخة حقيقية عن الذكريات الذاتية، فالطلل عند ابن نباتة تشخيص لآثار الديار وتذكر الماضي الجميل:



فالطلل نسق مكانيّ يعرفه الشَاعِر،إذ إنَّ ما يثير الشَاعِر ليست الآثار بعينها، بل المكان الذي تنتظم فيها تلك الآثار؛ لذا فالشَاعِر يتعرف على أطلاله بالمكان، الذي يمنح للطل هويته، ويمنح الشَاعِر إحساسه بالانتماء، وعليه فالطلل جامد إلَّا إذا ارتبط بالمكان الروحي الذي يُعَدُّ فضاء الشَاعِر بخياله، وهي الحياة بذاتها مُعاشة بوعي شِعْريَّ وطاقة متخيلة ولا معنى للمكان بدون (الأهل / الأخلاء / الناس) والأصحاب والأحباب، ولا معنى للطل والمكان بغياب الإنسان و((الكون لا يُعَدُّ فضاءً فيزيائيًا خارج الذوات، ولكنه الكون الذي تسبح داخله هذه الكائنات الذي يمكن خارج حدوده أن لا تحمل الحياة ولا تمظهراتها معنى)) [١٩]، فالارتباط الشديد بين المكان والأهل يعطي للطل أهمية ويمنحهُ بُعدًا واضحًا ومتميزًا، ثُمَّ يحاكي نفسه وذاته بوعي شِعْريَّ منجز بهما، (وقالت ظنوني) بعد هجره لمكانه وترحاله نحو (الشام) أن يترك كل الملذات واللهو والسرور إلى حين عودته لمِصْر بزمنٍ قريب آتٍ (اهبطوا مِصْرا) مُتناصًا مع آية قرآنية ((اهبِطُوا مِصْراً...)) [٢٠]؛ آملاً بالعودة إليها عودة جسدية وروحية، وقد أدرك الشاعر تأثير القران الكريم في السامع وأهميتها في تفجير المعنى المراد وتوصيله، فحاول به إشراك السامعين معه بمدى تأثره بالبُعد، فجاءت مقدمته الطَلَلِيَّة متلاحمة الأجزاء بتناصها مع القران الكريم التي استدعاها الشَاعِر بقصد ووعي تاركًا للمتلقي كيفية التقبل والتأثر، وهو يصبُّر النفس ويمنيها متأملاً بعودة قريبة كريمة إلى المدينة المليئة بالخيرات آخذا المعنى نفسه من القرآن عامدًا إلى إثبات دلالتها في المتلقي أيضًا، ثُمَّ يشكو شدة الشوق لها ومدى تأثره (شديد التجني) المستقر في عمق روحه (بروحي)، والسيف والشجاعة لا تحمي الديار ما لم يكن هناك أهلٌ متحابون متحدون (ولم أرَ سيفاً وحده قد حمى الثغرا)، والمقدمة متصلة مع الغرض الشِعْريَّ المُقبل بنصه نفسه

(المدح) ، وتنبع أهميته من كونه يشكل افتتاحية القَصِيْدَة، ثُمَّ يعود بقوة الفعل (وصبرني) عامدًا بها للتأكيد على العودة الحتمية وطرد الواشين فهو (مقتول) حتى النهاية دفاعًا عن أرضه وموطنه، صابرًا مُحتسبًا، وللمُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة هذه بنية دلاليَّة عميقة، فهي البوابة المحكمة للنص، كما كشفت لنا عن الارتباط الوثيق بين الشَاعِر وبين موضوع قصيدته .

ومن الموضوعات الطَلَلِيَّة في مُقَدِّماته التي تميز بها ابن نباتة هو (ذكر الديار الحجازية)، تلك الديار المقدسة التي تتوقُ النفسُ لها دومًا، يقول في إحداها [٢١]:

ليهن بنو الآمال أنك قادم — لك السعد والإقبال عبدُ وخادم
أرى العمر إلَّا يوم قربكَ باطلاً — كأنيَ بين الناس بعدك حالم
ويظمأ طرفي للقا وهو دامعٌ — فيالك ظامٍ وهو في الماء عائم
سقى الغيث عيساً للحجاز ركبتها — كما ركبت ظهر الرياح الغمائم
وحملتها عبُ العلوم فمن رأى — قواعد شرع حملتها قوائم
ولما حللتَ البيتَ كاد مُقامُه — للقياك يسعى فهو للسعي قائم
وأذكرنه في الوفد وفد قديمه — لأنك للأموالِ في الجود هاشم
يطوف بك المعتّر بعد طوافه — ويلثم بعد الركن كفكَ لاثم
إلى أن ملأت الحجر بالبيت والورى — لهذا اكراماتٌ وهذا مكارم
وعدتَ إلى أوطان يثرب غانماً — وفي كلّ أرضٍ من نداك مغانم

يدفع التحليل المعجميّ للأَماكن هنا: (الحجاز، البيت، المقام، الركن، البيت، يثرب) مع الألفاظ الدالة عليها والتوجه لها (ركبت، سعى، السعي، يطوف، طوافه) إلى اكتشاف الدلالات الخفية والوظائف الشِعْرِيَّة المستترة لهذه الأمكنة وما تملكه من القدسية؛ لذا يشتاق إليها ويحن لزيارتها ويفضلها، ويستدعيها ويستحضرها في المُقَدِّمَة ويحملها معاني المكوث والشوق وشغف الإقامة فيها، فهو يهنئ من يعود من الحج، لأن السعدُ ملازم له طوال حياته، ويرى العمر كله بمجرد زيارتها ورؤيتها (أرى العمر) ويثبت ذلك بفعل الرؤية البَصريَّة، ويصورُ مدى ذلك الشوق بالعطش القاتل (ويظمأ طرفي للقا) جاعلاً العطش في عيونه بدلالة حسية، فالعين لا تعطش لكنه أراد بيان مدى الشوق، ويدعو للأماكن الحجازية بالسقيا والنماء (سقى الغيث) ويصورُ انتقال الغيث في السحاب وكأنَّه راكب على ظهر الرياح، وعلى أرضها كل العلوم الشرعية، فيؤسس الشَاعِر بهذه المُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة (بذكر الديار الحجازية) رؤية جديدة للمكان، فعلى الرغم من انتمائها للطبيعة الجغرافية إلَّا أنه

مكان متميز وغني بالقدسية تمدُ الشَاعِر بدلالات ثرة، وهي أماكن مثلت دعامات أساسية لنصهِ الشِعْريَّ ومعرفة حقق بها غاياته، بدلالات روحية يُسعى إليها دومًا وتطمئن وتستقر فيها الروح وتشتاق إليها حتى بعد تركها؛ ليعطي قصائده شحنة تاريخية كبيرة؛ لأَنَّها شهدت نشر الرسالة المحمديَّة؛ لأَنَّ النص الإبداعي نتاج لغوي وجَمَالِيّ ومعرفي في آن واحد، فالمُقَدِّمَة هنا اندمجت بالطلل، وبذكر الديار الحجازية فصارت متموضعة في ثناياها، وغدت نسقًا تعبيريًا ينهض على معجم لغوي خاص، ويستند على وحدات لسانية مستقلة، ويقوم على تمثيل جَمَالِيّ للأشياء، ويحتوي على خطاب محمل برؤى واسعة يستوعب هموم الشَاعِر بفرديته، وجماعيته فيصير الطلل المقدس حاملاً لثقافته وممثلاً لها بالوقت نفسه[٢٢]، فصارت المُقَدِّمَة هنا محملة بقدسية كبيرة ومكتملة الأركان بها، وصارت بذلك ظاهرة شِعْريَّة وإبداعية وجملة ثقافيَّة في الوقت نفسه يبتغي الشَاعِر من ورائها إيصال مقاصده وغاياته إلى المتلقي، وهي تختزل أسلوب الشَاعِر في معاينة واقعه ووجوده، وهو معطى طبيعي تحول بالوعي الشِعْريَّ لابن نباتة إلى معطى ثقافي دلالي، وهي مكون نصي يمتلك ذاكرة متحركة وحيوية بدلالة الأفعال (قادم، أرى، يظمأ، سقى، ركبت، حملتها، يسعى، يطوف) فدفعته إلى إكمال أركان قصيدته، وأسست سردًا رؤيويًا بدلالة فعل الرؤية (أَرى) فهي رؤية مشهديَّة تضع المتلقي داخل المشهد البصريّ. ثُمَّ ينتقل الشَاعِر إلى مُقَدِّمَة طَلَلِيَّة أُخرى ميزها بذكر الديار الحجازيَّة المباركة، فيدمج الطلل معها في وصف طبيعتها، يقول [٢٣] :

تحملوا من رياض الحسن أفنانا — فأرسلت أدمع العشاق غدرانا
وهيّجوا يوم سلعٍ من بلابلنا — لما أمالوا من الأعراف أغصانا
عربٌ جلوا بظباهم من خدودهم — شقائقناً ومن الأبدان نعمَّانا
حلّو الفلا وعطت أجيادهم ورنوا — حتى اقاموا مع الغزلان غزلانا
واستوطنوا عقدات الرمل واحتملوا — بين المآزر من يبرين كثبانا
ما كنت قبل تلافي من جفونهم — أظنّ أن من الأسياف أجفانا
ولا تخيلت معنى السحر عندهمُ — حتى تقلّب حبل الشعر ثعبانا
قالوا حكى الليل ما ضمته خمرهّم — حتى نضوا فاذا بالفرق قد بانا
من أين لليل أصداعٌ معقربة — تردي النفوس وتحييهن أحيانا
وأين للبدر ألحاظٌ مفترة — يضرمن في مهجات النفوس نيرانا
يا ساكني السفح لا ألجى تلوَّنكم — فهذه أدمعي قد حلن ألوانا

قامت هذه المُقَدِّمَة على جملة من الأنساق المتداخلة واستمدت أهميتها من التداخل بين (المُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة وذكر الديار الحجازية ووصف عناصر الطبيعة) والاختلاف بين بنياتها الدلالية، فيدعو (أهل المدينة) المنورة إلى تحمل ظروف الصحراء بعدما زُينت مدينتهم بمقدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فالعيون متجهة نحوهم، ويصف حياتهم فيها ومدينتهم بعد ذلك فيذكر جبل (سلع) مع أهلهِ (يا ساكني السفح)، فالإكثار من ذكر الأماكن المقدسة بما فيها من طهرانية وروحانية تمد الشَاعِر بسيلٍ من الدلالات والمعاني، فالشعور المقدس في وعي الشَاعِر دفعه إلى ذكر تلك الديار في مُقَدِّمات قصائده، وهي عنصر أساسي في ذاكرته ومخزونه الثقافي المعرفي ، كما وظف الشَاعِر موجودات الطبيعة الثابتة والمتحركة (شقائق النعمَّان، الغزلان، الرمل، الكثبان، الثعبان) مع الزمن (الليل) ليدل على الحوار الواعي بين الذهنية الإبداعيَّة للشَاعِر وواقعه المعاش وخياله الشِعْرِيَّ الكبير، فكانت موجودات الطبيعة المادة الخام بالنسبة للشَاعِر فيمنحها المعنى المراد إيصاله ويحولها إلى رموز غنية تكتنز رؤيته الشِعْرِيَّة وفاعليتها في تأسيس خياله الشِعْرِيَّ[٢٤]، فالبؤرة المركزية في المُقَدِّمَة تمركزت حول (الطلل) والشوق (فهذه أدمعي قد حلن ألوانا)، فالشَاعِر بوعيه الشِعْرِيَّ أدرك أهميته، وبوعيه المتبصر أوصل دلالاته للمتلقي، فالحواضر الانتمائية للمكان تجسد إخلاص الشَاعِر لها، فهي تحمل القدسية بكل معانيها، ويدعو أهل الديار الحجازية إلى البقاء فيها والثبات عليها (وعرب جلوا، حلوا الفلا، واستوطنوا، عقدات الرمل، واحتملوا...)، فهذه الديار وتلك السفوح لم تعد أمكنة عادية، بل صارت أمكنة مقدسة ذات روح ولها وقعها وتأثيرها، فاستقرت في النفوس، وجَمَالِيّة تلك الأمكنة تأتي من قيمتها في حياة الإنسان، فتوظيفها يوحي بالحياة واستمرارها، ثُمَّ يستفهم الشَاعِر (من أين لليل) وكأنه لا يرى لليل أي سواد أو ظلمة فيها، فهي تعج بالحركة والحيوية على الدوام، وعيشهم فيها من أجود ما يكون (كنا وكان لنا عيشًا...) إلى أن تركوها وأصابهم الفقر واليأس، فمهما ابتعد عنها سيعود إليها (يا ساكني السفح)، فهو يذرف الدموع ولن تستقر نفسه حتى يرجع إليها، ولأن ((الشعر هو الفعالية المعرفية والجَمَالِيّة التي تصدر عن منطقة الشعور المحض، لذلك فارتباطه بالعالم هو ارتباط وجداني، وبما أن هذا الوجه الوجداني من الوجود الإنساني فيكون هنا الشعور عونًا للذات)) [٢٥] فتندفع للارتباط بالعالم الخارجي وبالذات الأماكن المقدسة وموجودات الطبيعة لكي تزداد حيوية وجمالاً، فكلها من مكونات الحياة النفسية أيضًا، وتمتلك القدرة على التأثير، وهي السفوح والأماكن الآمنة التي ترتاح فيها النفوس وتطمئن القلوب .

ونجد مُقَدِّمات طَلَلِيَّة أُخرى للشَاعِر فيها وقع الطلل على عناصر الطبيعة الخارجية وظواهرها الكونية المختلفة فتكون مُقَدِّمَة لوصف الطبيعة مدمجة مع الطلل، يقول [٢٦]:

البرق في كانونه قد نفخ	والثلج في جيب الغوادي نفخ
قد زمجر الرعدُ بآفاقهِ	كأنه مما دهاه صَرخ
هذا وقوسُ النوءِ في أفقهِ	كأنما قد نصبوا منه فخ
قد شدّ عقدًا عاليًا أو بنى	قنطرةً في الحال ثُمَّ انفسخ
والأرض كالمنفوس أو هذه	خميرة من فوقه قد لطخ
لم تبق أرضٌ قد زكا زَرْعها	حتى طواها ثُمَّ ردّ السبخ
قد نسخ الليلُ بأضوائِه	لا صححت يا قوم هذي النسخ
وامتلأ الوادي بإمداده	كأنه القربةُ مما انتفخ
وجاءَنا النوءُ بإرعابه	لا شكَ أنّ النوءَ مما بذخ
بحرٌ من القدرةِ لكنه	من كلّ عين للبواكي نضج
وسحبهُ تفتح أبوابها	والبرق فيما بيننا كالخوخ

يدمج الشاعر هنا بين ذكر الأطلال وتعداد موجودات الطبيعة (البرق، الثلج، الرعد، قوس النوء، الأفق بحر، السحب، الأرض، الوادي) وظواهرها الكونية وهو يصف شتاء بلده وكيف أنها مريحة للنفوس ومهدئة للبال، فمُقَدِّماته الطَلَلِيَّة ثقافة متجذرة ، ووعي مُعاش.

إنَّ الطبيعة وجود موضوعي مستقل عن إرادة الإنسان وفعله الواعي والمؤثر، ولا تتحول موجوداتها إلى تشكيلات تجريدية وتمثيلات صورية إلَّا بعد تدخل الإنسان / الشَاعِر / المبدع عبر هذه التشكيلات والتمثيلات ليمتد حضوره في العالم والأشياء بالخيال الشِعْرِيَّ المطلق التي حققت له إنتاج الأفكار وفعل التواصل [٢٧]، فيوظف الشَاعِر موجودات الطبيعة ويروضها لإشباع حاجاته الذاتية والشِعْرِيَّة، فالبرق جاء ببرد الشتاء وكأنه ينفخ آتيًا بالثلج على جنبات المكان، مُلبسًا الظواهر الكونية صفات إنسانية بصورٍ استعارية (البرق ينفخ، الرعد يزمجر، قوس النوء والنفخ، نسخ الليل، مجيء النوء بالرعب، السحب تفتح الأبواب) ليفرض بهذه الصور على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة تجاه المعنى المراد، فتزاحمت الصور الاستعارية ليبني بها الشَاعِر لوحة شِعْرِيَّة لشتاءِ موطنه، فالتقت خلجات الشَاعِر وأحاسيسه مع الصور على صعيد الإدراك الحسي الذي أعاد به تشكيل الواقع ، وتصويره حسب رؤيته الشِعْرِيَّة وخياله المتجذر مع موجودات الطبيعة، كما مثل الطلل الانتماء والولاء المطلق للمكان، فالمكان بذاته وجود واقعي (الأرض وآفقه وزرعه، والوادي)، فتتحول إلى الواقع

الشِعْريَّ بقصائد ونصوص شِعْريَّة، فتكون العلاقة بينهما وبين المبدع علاقة حميمية انتمائية، فكان ابن نباتة في تماسٍ مباشر مع موجودات الواقع وظواهر الكون، وفي حوار يومي مع معطيات البيئة ومكوناتها (مجيء النوء، رعب النوء والخوف منه، جَمَالِيّة النوء وبناءها قنطرة في السماء، زروع الأرض واخضرارها، الليل ونجومه، امتلاء الوادي بالمياه)، فكان في جدل دائم ومستمر مع ذاته وهو لم يتوقف عند حدود التماس والجدل والحوار، فهو إن فعل ذلك يبقى حبيس الموضوع فقط، فتجاوز كل تلك القيم ليكون صانع قيم جديدة وصاحب معرفة تنبع من تأمل ذاتي لموجودات الحياة والبيئة[٢٨]، فاتجه ابن نباتة هنا إلى ميدان وصف الطبيعة وربطها مع أمكنته وأطلاله ويحس بجمال الطبيعة وروعتها ويستأنس بها، فراح ينقل مظاهرها الخلابة ويصدر بها قصيدته، ولم يلتزم الشَاعِر في مقدمته الطبيعية هذه ضربًا واحدًا من الأحاسيس بل أشاع فيها ضروبًا مختلفة من تصوير وتشبيه واستعارة ووصف مع أحاسيسه الذاتية، فوقف عند كل مظاهر الطبيعة وأشيائِها وألوان الحياة فيها .

وحوت المُقَدِّمَة على وصف دقيق لكل موجودات الطبيعة الخاصة بمكان الشَاعِر التي رآها وعاش فيها وألفها، وبعد أن بَعُدت المسافة بينهما أخذ يصفها، فمثل هذه المُقَدِّمات هي بداية شعوره، يقدم فيها أحاسيسه ويبسط فيها أفكاره لتتناسق مع بقية أجزاء القَصِيْدَة؛ إذ إنه وجد في موجودات الحياة وذكر آثار البلاد ما يثير أحاسيسه وعواطفه، فوقف يصفها بصورٍ عالقة وباقية في الذهن، فالبرق ينفخ بخياله الشِعْريَّ والرعد يزمجر بالأفق، وقوس النوء ينصب الفخ؛ وكأنَّها قنطرة في السماء، والأرض منقوشة فرحة باخضرارها وزهوها، والليل منور بأضوائه والوادي مليء بالمياه، وكأنَّها القربة المملوءة المنتفخة والسحب ممتلئة بالغيث والخصب وكل هذه الدلالات تجاوزت رمزية العطاء والبذل إلى رمزية التجذر والانتماء، كما أن الزمن المتمثل بـ (الليل) والظواهر المتمثلة بما سبق والأماكن الظاهرة قد شكلت نسقًا ثابتًا دل على اتساع في الحركة التي جسدت الشعور الذاتي وتمظهر الزمن هنا وظهوره يشمل الزمن الوجودي أيضًا، فالوجه العميق لليل يدل على جثوم ثقيل وتوقف لا حركة فيه، فعكس الشَاعِر معناها لإظهار جَمَالِيّة الوصف، القائمة على تذكر فصل الشتاء عند أهله وموطنه، وكل هذه الظواهر التي ذكرها تظهر عند نزول الغيث فالشَاعِر يعرف أن الماء من أكثر عناصر الحياة فاعلية وهو الأصل في العيش والخلق، وهو عنصر يحوّل الموت إلى حياة والجدب إلى الخضرة، والعقم إلى خصوبة، وهو يمثل النقاء والطهر، فأراد بناء المُقَدِّمَة المناسبة.

ثانيًا : المُقَدِّمَة الغزلية:

تقوم المُقَدِّمَة الغزلية على بعدين حسي يصف الشَاعِر فيها المرأة ، ومعنوي يشخصُ فيه مواطن الجمال تشخيصًا دقيقًا، ليعبر عن خلجات نفسه وعواطفه وما يخطر بباله من جمالها ومحاسنها بأسلوب رشيق وألفاظ عذبة سهلة، وتتكلم عن هجر المرأة وصدها وما يتركه من شوق كبير ودموع غزيرة وحسرة ولهفة وألم، بتذكر أيامه السعيدة وذكرياته، إنَّ المُقَدِّمَة الغزلية من أكثر المُقَدِّمات شيوعًا عند ابن نباتة المِصْريّ بعد الطَلَلِيَّة ((فالمرأة هي صاحبة الحضور في بنية المُقَدِّمَة الغزلية بما تحمله من صفات حسية ومعنوية تُلهبُ مشَاعِر الشَاعِر والمتلقي)) [٢٩]، وحضور المرأة الحقيقية الواقعية في المُقَدِّمَة الغزلية ليس شرطًا حتميًا، فأحيانًا يكون حضورها متخيلاً، فيتخذ الشَاعِر من المرأة مرتكزًا لبنائها فيحقق بها تشكيلاً شِعْريًا محكمًا مؤثرًا في المتلقي، بخطاب ((يقدم لنا الآخر الذي نبحث عنه في داخلنا وفي العالم، وهي التي تربط الغائب بالحاضر، والمجهول بالمعلوم))[٣٠]، وتنبض بالحياة وتزخر بالعواطف الصادقة، وتلتحم حرارة العاطفة مع قوة التعبير والتصوير، ويعتني الشَاعِر بجودة المُقَدمة الغزليَّة التي تتلاءم معانيها وأفكارها مع إيحائهِ بموضوع القَصِيْدَة ؛ ليترك الأثر المطلوب في النفس والوجدان، يقول[٣١]:

تجني لواحظه عليّ وتعتبُ ... بالروحِ يفدَى الظالم المتغضب
آها له ذهبيّ خدّ مشرق ... ما دونه لعديم لُب مذهب
متلوّن الأخلاق مثل مدامعي ... والقلب مثل خدوده متلهب
يعطو كما يعطو الغزال العاشق ... ويروغ عنه كما يروغ الثعلب
تفاح خديه بقتلي شامت ... فلأجل ذا يلقاك وهو مخضب
لي بالأماني في لماهُ وخدّهِ ... لفي كل يوم مَنْزِهٌ أو مشرب
أأروم عنه رضاع كاس مسلياً ... لا أم لي ان كان ذاك ولا أب
لا فرق عندي بين وصف رضابه ... ومدامه إلَّا الحلالُ الطيب

ابتدأ الشَاعِر قصيدته بمُقَدِّمَة غزلية عبر بها عن أحاسيسه وعواطفه تجاه (المرأة)، فالمُقَدِّمَة الغزلية فيها إثبات للوجود الإنساني العاطفي للشَاعِر، وفيها يصور عواطفه ويُظهر مشَاعِره، فقد افتتح المُقَدِّمَة بالفعل (تجني) الذي أراد به إظهار قصده الشِعْريَّ بوعي ، فهو فعل إنساني مؤثر بفعل

نظرات المرأة وكأنها تعتب، وهو بالمقابل يفديها بالروح، ويتوجع ويتحسر بالآهات القاتلة (آهًا له...) فقلب الشَاعِر صار كتلة تلتهب شوقًا ووجدانًا، وتشبيه خدود المرأة لشدة جمالها المليئة بالاحمرار باللهب، فعكست الصور التشبيهية انفعال الشَاعِر وأحاسيسه وتفاعله، وهو يثير المتلقي برسمه صورًا تشبيهية حسية في مخيلته كأنها لوحات مرسومة للمعاني والدلالات، ثُمَّ ينتقل تشبيهها بالغزال الحرك لرشاقته، موظفًا قول الشَاعِر[٣٢]:

يعطيك من طرف اللسان حلأوة ويروغ منك كما يروغ الثعلب

فكان النص الشِعْريَّ ((بنية موجودة في بنية محيطة، أي هو بنية وفي الوقت نفسه عنصر في بنية أُخرى)) [٣٣] ، فوصف الشَاعِر هنا للمرأة / المحبوبة تكشف لنا عن رغبته في وصلها والبقاء معها وفيه نزعة الاقتراب والتواصل كونها تريح النفس، وهذا اختيار تُحركه قصدية معرفية واعية للشَاعِر؛ إذ أن تناصه مع قول شَاعِر آخر سابق له يدل على قدرة إبداعية تجعل المتلقي أمام نصين ليس بينهما تفاوت كبير؛ إذ ((يُخضع الشَاعِر المستدعى – إلى المجال التناصي – لسياقاته النفسية ومواقفه الآنية برؤية خاصة تعتمد التعديل الصياغي وإسقاط بعض المضامين على الواقع))[٣٤]؛ لتلبّي حاجاته الفنية، فالتراث الشِعْريَّ مرجعية وركيزة يرتكز عليها في بناء مُقَدِّمَة القَصِيْدَة، ويعود للصور التشبيهية فيشبه خدود المرأة بالتفاح بتشبيه حسي (تفاح خديه بقتلي شامت)؛ إذ لا تبالي بعذاباته وآهاته، وهو يمني النفس ويصبِّرها على لقائها ووصلها، فالمُقَدِّمَة الغزلية ذات حيوية كبيرة أمدت الشَاعِر فكانت لصور المرأة ووصفها القدرة على الفعل والانفعال والقابلية في تعبير عن مدلولات كثيرة؛ إذ توفرت المُقَدِّمَة على عنصر الإيحاء، حتى أن رؤية المرأة تغنيه عن الأكل والشرب (لي بالأماني في لماهُ وخدّهِ) ليصف ريقها ويشبهها برغوة العسل ويذكر (مدامها) بوصف حسي فهي كالخمرة بفِعلها وكالعسلِ بطعمها وحلاوتها، فكانت المرأة هي المثير الطبيعي له، الذي يشوقُ المتلقي إلى القَصِيْدَة؛ لأن الغزل يجد القبول في النفوس . وترتبط المُقَدِّمَة الغزلية بعاطفة الشَاعِر بالإثارة التي تتحقق في الإبداع الشِعْريَّ، يقول ابن نباتة[٣٥] :

تحطو الثغور بذكرك المتردد	حتى أهتمّ بلثم ثغر مفندي
وأدراك تتهمني بصبرٍ لم يكن	يا متهمي هلاّ وصالك منجدي
آها لمقلتك الكحيلة إنها	نهبت سويدا كلّ قلب مكمد
تلك التي للسكر فيها حانة	قالت لحسنك في الخلائق عرْبد
دعجاء ساحرة لأن لحاظها	تفدي جوانحنا بسيف مغمد
حظي من الدنيا هواي بجفنها	يا شقوتي منها بحظ أسود
عجباً لوجهك وهو أبهى كوكب	كم ذا ايحار عليه قلب المهتدي
من لم بيوم من وصالك ممكن	ولو أنه يوم الحمام بلا غد
ولخدك القاضي بمنع زكاته	عني وقد أثرت يداه بعسجد
رفقاً بناظري الجريح فقد جري	ما قد كفى من غيرة وتسهد
وحشاشة لم يبق فيها للأسى	والهمّ إلَّا نبذة وكأن قد
هذي يدي في الحب انك قاتلي	طوع الغرام وان حسنك لا يدي

تبنى المُقَدِمَة الغزلية على الإحساس والخيال، بتذوق محاسن المرأة؛ إذ يصف الشَاعِر صفات الجمال بعناصر التشكيل المهمة، ويفرغ فيها العاطفة والوجدان؛ إذ يلمس الشَاعِر الحلاوة في الفم بمجرد بذكرها (تحلو الثغور) ويتمنى وصلها، ويتحسر ويتوجع على فراقها (آهًا) وقد قلبه (نهبت سويدا كلّ قلب مكمد) وهو لا يتحمل فراقها ولا يصبر على هجرها، والنظر إليها يجعله كالمخمور من جمالها (تلك التي للسكر فيها حانة)، ويصف عيونها بالواسعة الشديدة البياض والسواد التي تسحر الناظر (دعجاء ساحرة) فكان حظه من الدنيا عشقها وغرامها، وهي صعبة المنال، مشبهًا وجهها المشرق بالكوكب المضيء بالسماء؛ إذ ((يصور الشَاعِر المرأة لازمة وجودية في مساقٍ صرَّح به بصدود شِعْرِيَّ شكلته إرادة واعية)) [٣٦] ، طالبًا اللقاء (من لي بيوم من وصالك) ويطلب الرأفة والرحمة بنظره الجريح بسبب طول السهر والانتظار، فمقدمته نابضة بالحياة ونرى فيها حرارة العاطفة، فابن نباتة يتوسل بالصور الفنية والجَمَالِيّة ؛ ليمارس حضوره الذاتي وفاعليته ليثبت عمق حواره الشِعْرِيَّ بين ذاتيه ومتلقيه، وليسحبهم إلى داخل خطابه الشِعْرِيَّ، ثُمَّ يشبه الشَاعِر (خدها) الممنوع من التقبيل (ولخدك القاضي بمنع زكاتها) بعدما امتلأت يداها بالجواهر والدرر، فالعلاقة ((بين طرفي التشبيه هي وليدة اللحظة الإبداعية وليست سابقة عليها، فهي ذات علاقة غير مفكَّرٍ فيها قبل الكتابة / القول ؛ ولذلك فهي مرشحة أكثر من غيرها أن ترتّد إلى أعمق ما في الوعي واللاوعي من

المخزونات والدلالات))[٣٧] فكانت توصيفاته وغزله وتشبيهاته وصوره تحضر عميقًا في اللاوعي، وتصوغ رؤيته للمرأة / المعشوقة الصفة الذاتية ففيها يتحدث الشَاعِر عن نفسه ثُمَّ ينتقل إلى موضوعه الشِعْريَّ .

إنَّ وصف المرأة وتوظيف أحوالها في المُقَدِّمَة الشِعْريَّة والتغزل بها يعتمد على وعي الشَاعِر ورؤيته لها ولمفاتنها بخياله وحسب طاقته الشِعْريَّة ومقدرته الفنية، يقول [٣٨]:

عوذت شعرك بالظلام وما وسق	**وسناك بالقمر المنير اذا اتَّسق**
آها لها من طلعة في طرة	**لاحت فلا لاح الصباح ولا الغسق**
وهلال ثُمَّ طالع في سعده	**لكنّ نجم حشاي فيه قد احترق**
رشأ وجدت العذل فيه باطلاً	**لما وجدت بمقلتيه السحر حق**
زعم المشنع أنني واصلته	**ليت المشنع عن تواصلنا صدق**
بأبي الذي أجريت أحمر أدمعي	**في حبه فاذا ابتغى أمداً سبق**
يا للجوانح والبكا تطابقتا	**هذي مقيدة وذاك قد انطلق**

تُعدّ المرأة عند الشَاعِر رمزًا وأنموذجًا للجمال والخصوبة والأنس الوجدانيّ، وهي تثير المشَاعِر والعواطف، فتنبض هذه المُقَدِّمَة الغزلية بالحياة وتزخر بالعاطفة الصادقة، فيصف الشَاعِر شغفه بالحبيبة التي أسرتْ قلبه واستبدَّتْ به، فيصفها بصورٍ متنوعة، ويرفع من مقامها، فبدأ بأجزاء جسدها، فشعرها مثل الليل المظلم (عوذت شعرك بالظلام) وما يحويه ذلك الظلام من شدة السواد، ويرفع مكانتها كالقمر جمالاً وعلوًا، ثُمَّ يتحسر عند رؤيتها (آها من طلعة) وهو يراها ماثلة للعيان وقد فرشت شعرها على جبهتها (في طرة)، فتلوح مثل الصباح إشراقه ويبث الحياة في الكون، ثُمَّ يعود فيشبهها بالهلال في بداية تكوينه وهو يحترق ويلتهب شوقًا إليها (نجم حشاي فيه قد أحترق) فالمُقَدِّمَة الغزلية ((ترتفع بالشَاعِر إلى بيئة شِعْريَّة رفيعة يخرج فيها عن أطوار الحياة الواقعية المادية إلى عواطف الحنين والشوق)) [٣٩] فينغمس الشَاعِر بهذه المُقَدِّمَة بوصف الحبيبة ويصنع منها صورًا كلية رسمها بالكلمات، وجعل كل بيت منها جزءًا من الصورة، فتتوالى وتلتحم الأجزاء وتتكامل حتى تكون الصورة الكلية للمُقَدِّمَة، فهي الظبية بمقلتيها الساحرتين (رشأ) ولومها باطل لجمالها الآخاذ، وذرف الشَاعِر الدموع تحسرًا على فراقها، ووِدًا لوصلها حتى بكى دمًا، فكان اللون الأحمر هنا محركًا للمشَاعِر ومرتبطًا نفسيًا بذاته وتكمن وراءه قيمة معنوية ملتصقة بالفكر الإنساني، فذكر أوصاف المرأة في

مُقَدّمَة القصائد تمنح المُقَدّمَة حيوية وجمالاً، ثُمَّ ينادي أضلاعه نداءً مجازيًا (يا للجوانح) التي حملت في طياتها دلالات كثيرة مثلت الحالة النفسية للشَاعِر، وأظهرت وجدهُ وشوقهُ وصورت أزمته الذاتية، فقلبه مقيد بين أضلعه ويتحسر وعيونه منطلقة بالبكاء ولا تتوقف، فكان الشَاعِر يتغنى بجمال المرأة وأوصافها وما يجيش بصدره من وجد وهيامٍ ولوعة وشوق ليعكس مكانة المرأة في نفسه، ووجودها في المُقَدّمَة يضفي الحياة عليها؛ لأنَّ المرأة تكون رمزًا من رموز الخلود والبقاء – بالنسبة للشَاعِر – (العاشق المحب) وهي عنصر للاستقرار النفسي عنده .

إنَّ المرأة تجدد الطاقة الشعورية عند ابن نباتة، فينتقل إلى نص آخر ومُقَدّمَة غزلية أُخرى يصف الشَاعِر فيها عذابات نفسهِ متغزلاً، يقول [٤٠]:

لثمت ثغر عذولي حين سماك — فلذّ حتى كأني لاثم فاك
حباً لذكراك في سمعي وفي خلدي — هذا وان جرحت في القلب ذكراك
تيهي وصدي اذا ما شئت واحتكمي — على النفوس فإن الحسن ولآكَ
وطولي من عذابي في هواك عسى — يطول في الحشر ايقافي وإياك
في فيك خمر وفي عطف الصبا ميد — فما تثنيك إلَّا من ثناياك
وما بكيت لكوني فيك ذا تلفٍ — إلَّا لكون سعير القلب مأواك
بالرغم ان لم أقل يا أصل حرقته — ليهنك اليوم إنّ القلب مرعاك
يا أدمعاً ليَ قد أنفقتها سَرفاً — ما كان عن ذا الوفا والبّر أغناك
ويا مديرة صدغيها لقبلتها — لقد غدت أوجهُ العشاق ترضاك
مهما سلونا فلا نسلو لياليا — وما نسينا فلا والله ننساك

تُحرّك المرأة الإحساس الفني عند الشَاعِر/الإنسان، فتكون ملهمة لخياله بصورٍ نابضةٍ بالحياة يعكس فيها عمق شعوره وإبداعه الشِعْريَّ، فيؤطرها بإحساسه المرهف ليترك لنا رؤية معبرة عن مشَاعِره وعواطفه، فكانت المُقَدّمَة الغزلية ترجمة تعكس انجذاب الشَاعِر للمرأة، فيجد نفسه مرتاحًا عند وصفها، فيخلدها ويمجدها بذكرها (حبًا لذكراك في سمعي...) فمهما صدت عنه وتركته تبقى صاحبة الحسن والجمال، فالشَاعِر ((يتخذ من المرأة بؤرة دلالية يستقي مادتها الشِعْريَّة من الواقع ...؛ إذ يحقق تشكيلاً شِعْريًا مؤثرًا ينمّقه بعناصر تصويرية وأساليب تعبيرية مشحونة برؤى ذاتية ... يجلّي من خلالها الشَاعِر أخيلته))[٤١] ويبكي من بُعدها وتلهفه لها بقدر ما يؤذي قلبه وروحه (إلَّا لكون سعير القلب مأواك) فعاطفة الشَاعِر قوة إدراكية في باطنه العميق تدفعه إلى الإبداع وتكشف أمامه

بوابات التصوير الدقيق مما يؤدي إلى بناء علاقات جديدة بين موجودات الواقع ولاسيَّما المرأة حسب رؤيته الشِعْريَّة، ثُمَّ ينتقل إلى بنية النداء الأسلوبية (يا أدمعًا، ويا مديرة) التي بالأصل هي لنداء البعيد مما يدل على اتساع المسافة النفسية بين الشَاعِر والمرأة، خلافًا لما تحيل عليه في الغالب البنية الندائية من تفاعل والتحام وحميمية بين الطرفين (المنادي والمنادى) وفي ذلك انزياح ملفت وخروج من معناه الأصلي إلى معنى مجازي أكثر دلالة واشدُّ وقعًا في التأثير، ولا يتحسر على كثرة الدموع التي ذرفها بقدر تحسره عن البُعد عنها وهجرها، ومهما أشغلته الحياة وأبعدته الليالي فلن ينسى الشوق لها (مهما سلونا فلا نسلو...)، فكانت المُقَدِّمَة الغزلية زاخرة بالعواطف ونابضة بالصدق وهي آصرة وجدانية بين الشَاعِر والمتلقي؛ إذ يربط الشَاعِر متلقيه معه بعنايته بالمُقَدِّمَة وهي ركيزة أساسية من ركائز تحقيق الوحدة العضوية، وتعطي الانطباع الأولي عن القَصِيْدَة، وهي اللمسة الفنية البِكر التي يتبناها الشَاعِر لجذب المتلقي وجعله يتوغل معه إلى أعمَّاق النص .

والمُقَدِّمَة الغزلية عند ابن نباتة تنفيسٌ عن مشَاعِرهِ وانفعالاتهِ المختلفة، وتساعد في الكشف عن عمق العلاقة بين ذاته وموضوعه الشِعْريَّ الذي يمهد له، فيحشد طاقاته الشِعْريَّة بها، يقول [٤٢]:

سلّت صوارمها من الأجفان فسطت على الآساد والغزلان
وتبسمت عن لؤلؤ متمنع حتى بكيت عليه بالعقيان
غيداء أستجلي البدور لوجهها إذ ليس حظي منه غير عيان
تركية للقان ينسب خدُّها واصبوتي منه بأحمر قاني
خدٌّ يريك تنعمًا وتلهباً يامن رأى الجنات في النيران
ومحاسن تزهو وتخلف عهدها وكذا يكون الروض ذا ألوان
كالجنة الزهراء إلَّا أنَّ لي من أدمعي فيها حميماً آن
يحمي نعيم خدودها أن يحتنى أو ما سمعت شقائق النعمَّان
ترنو لواحظها إلى عشاقها فتصول بالأسياف في الأجفان
ويهزّ حلو قوامها مرج الصبا هزَّ الكماة عواليَ المرَّان

يحاول الشَاعِر كشف المعايير الجَمَالِيّة للمرأة، فتشتغل حواسه بوصفها ((فالمُقَدِّمَة الغزلية فعل ذاتي يصدر عن الشَاعِر بوعي ...، تحمل سمات المحاكات الممتعة في بناء القَصِيْدَة)) [٤٣] فهي العنصر المؤثر في القَصِيْدَة، يدخل الشَاعِر بالوصف المثالي للمرأة، فيكثر من التشبيهات فيشبه حواجبها لحدتها وجمالها بالسيوف خارج أغمادها (سلّت صوارمها...) ثُمَّ يشبه تبسمها وأسنانها بـ

(اللؤلؤ) في البياض والجمال وشدة اللمعان (وتبسمت عن لؤلؤ) هي التي تمد صور المُقَدِّمَة إبداعية تؤكد الحضور الشِعْرِيَّ للمرأة،، فتعامل الشَاعِر بالصور مع الواقع المحسوس بكل أبعاده، فهي الحسناء اللينة الناعمة (غيداء أستجلي البدور لوجهها) وحظه منها النظر فقط، وخدودها كالدم الأحمر القاني؛ إذ جمع بوصف خدها بـ (الأحمر القاني، الخد الناعم، الخد الملتهب) فجمع الصفات المتعددة تدل على الجمال، وتثير الانفعال في الذات الشَاعِرية، وتغذي عواطفه وأحاسيسه وتمده بطاقات شِعْرِيَّة مطلوبة، والمرأة عنده كالجنة بجمالها وزهوها، لكنه يبكي عليها ويتحسر بدموع حارقة ملتهبة (من أدمعي فيها حميماً آن) فكان الشَاعِر يدرك بوعيه أن مقدمته الغزلية هي واعية الانشراح وهي مطية النجاح، ؛ لأنها أول ما تقرع السمع ويستدل به على ما عنده من أول وهلة، فكانت المُقَدِّمَة الغزلية أوعية يبسط الشَاعِر فيها المدلولات التي تتناسب مع المعنى العام الذي يصبو إلى الحقيقة؛ لأَنَّ الشَاعِر يعطيها دفقات شعوريَّة يحدد من خلالها موضوع نصه وقصيدته، فهي المرأة التي تنظر بطرف عينيها إلى العشاق كلهم فترديهم قتلى كما يفعل السيف فعله بالحرب والقتال (ترخو لواحظها إلى عشاقها...) ثُمَّ يصف مشيتها وقوامها الممشوق الرشيق (ويهز حلو قوامها...) وكأنها الرمح بيد راميها في المعركة بشدته وصلابته واستقامته، فالغزل في المُقَدِّمَة ليس حشوًا بل بنية لها دلالتها التي يسعى الشَاعِر إلى تحقيقها، ويهدف للتأثير على الوجدان، ويحاول بالغزل إشراك الآخرين معه ضمن دائرة الدلالة المرجوة إيصالها فالغزل بحد ذاته يستميل القلوب .

ثالثًا : المُقَدِّمَة الخمريَّة :

تُعدُّ المُقَدِّمَة الخَمْرِيَّة من الوسائل الفنية المكونة للنصوص الشِعْرِيَّة عند ابن نباتة، إذ يستخرج بها المعاني المدفونة وخفاياها ودقائقها، يعرض فيها صورًا متعددة، وأهم ما يميز مُقَدِّمات ابن نباتة المتنوعة أنَّها تمثل أدوار حياته، والألوان المختلفة التي تلونت بها نفسيته، فالقَصِيْدَة العربية، ومنها قصائد ابن نباتة ومُقَدِّماته لا تتوافر فيها الوحدة الموضوعيَّة فقط، بل تتوافر فيها الوحدة العضوية أيضًا، فكل قسم فيه ملتحم بما بعده، ولا تنتهي الأَقسام حتى تكون صورة القَصِيْدَة التي تماثلت وتكاملت ووصلت إلى شكلها النهائي، الذي لا نستطيع معه تقديمًا ولا تأخيرًا ولا إضافة ولا حذفًا[٤٤]، والقول الشِعْرِيَّ في المُقَدِّمَة الخمرية تأثير واضح وجلي في المتلقي فـ ((القول الشِعْرِيَّ هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، ولغة الشعر هي الوجود الشِعْرِيَّ الذي يتحقق في اللغة انفعالاً وصوتاً وفكرًا)) [٤٥]، ويتخذ ابن نباتة من الخمر موضوعًا لبعض مُقَدِّمات قصائده ((التي بدت مسرحًا شِعْرِيًّا للتلويح بمسارب ذاتية، بوصفها بؤرة نصية تتوفر على حشدٍ من البُنى

الدالة التي تمكن من معالجة سياقات مختلفة بالاعتماد على قيمها الحسَّية المتعددة))[٤٦] عبَّر التفاصيل الدقيقة التي يُحدثها شرب الخمر أو تناوله أو تعاطيه، وأَظهر لنا مواقفه من الخمرة في مُقَدِّماته فـ ((تكون المُقَدِّمَة الخمريَّة جزءًا من ثقافة الشَاعِر، ونظامه المعرفي، ووعيه الجَمَالِيّ، وليست جزءً واقعيًا من حياته اليومية، وسلوكه المألوف)) [٤٧]؛ لذا اعتمد الشَاعِر عليها في بيان رؤاه واستخراج طاقاته الشِعْريَّة، يقول في إحدى مُقَدِّماته الخمريَّة[٤٨] :

عوّض بكأسك ما أتلفت من نشب ... فالكأسُ من فضةٍ والراحُ من ذهب
واخطب إلى الشرب أم الدهر ان نسبت ... أخت المسرةِ واللهو ابنةَ العنب
غراء حاليةُ الأعطافِ تخطرُ في ... ثوبٍ من النور أو عقدٍ من الحبب
عذراءُ تُنجزُ ميعادَ السرور فما ... تومى إليك بكف غير مختضب
مصونةٌ تجعل الأستارَ ظاهرةً ... وجنة تتلقي العينَ باللهبِ
لو لم يكن من لقاها غيرُ راحتنا ... من حرفة المتعبين العقلِ والأدب
فهات واشرب إلى أن لا يبين لنا ... أنحنُ في صعدٍ نستنّ أم صبب
خفت فلو لم تذرفها كفّ حاملها ... دارت بلا حاملٍ في مجلس الطرب
يا حبذا الراح للأرواح ساريةً ... تقضي بسعد سراها أنجم الحبب

تشير معمَّاريَّة المُقَدِّمَة إلى أنَّها خمريَّة (عوّض بكأسك، فالكأس، إلى الشرب، أخت المسرة، ابنة العنب) وهي رؤية وتصور الشَاعِر لذاتهِ، بدلالة فعل الأمر (عوّض) فتغدو الخمرة تجاوزًا لحالة السكون والثبات وتتفرع عنها متخيلات كثيفة تعيش بها الذات، وتقيم عليها عالمها الرمزي لتأسيس مركزيتها السلطوية المهيمنة، والخمرة ذهب وكأسها فضة، ثُمَّ يأتي بفعل الأمر (واخطب) ليشرك معه المتلقي بالتحول والحركة فهي السعادة بعينها ما دامت تمنحه اللهو والمتعة (أخت المسرة واللهو) فخصبت ألفاظ الخمرة الكون الشِعْريَّ عند ابن نباتة؛ فهي طيبة الرائحة وبيضاء (غراء حالية...) كأنَّها داخل الكأس تلبس ثوبًا من نور من شدة لمعانها، وكأنَّها مصوغة مثل العقد، ويلصق الشَاعِر صفة العذراء بها حتى كأنَّها الفتاة العذراء بخدرها وبحيائها وجمالها وتمنح السرور لصاحبها (عذراء تنجز ميعاد السرور...) وهي الكنز المصون والدر الثمين (مصونة تجعل...) فالمُقَدِّمَة الخمرية هنا تتصل بقيم تعبيرية تتناسب مع الغرض من الاختيار و((تتناسب أيضًا مع الأبعاد الثقافيَّة التي تحرّك الفعل الإبداعي شَاعِرا ونصًّا)) [٤٩] فمتى ما شربها يشعر بالراحة (لو لم يكن من لقاها...) ثُمَّ يدعو إلى الإكثار من تناولها (فهات واشرب...) حتى لا يعرف هل هو في علو من الأرض أم في منحدرٍ،

ثُمَّ يرسم صورة بارعة للخمرة بقوله (فلو لم تدرها كفّ حاملها... دارت بلا حاملٍ)؛ فهي تثير اللذة في الحياة، وكأنما الكأس يُدارُ بينهم دون وسيط أو حامل، فامتلكت الخمرة فعلاً قادرًا على بناء وعي لوجود الحياة عنده وهي قادرة على تحقيق الارتواء (للأرواح سارية...) وبث إحساسات عميقة بالاكتمال والامتلاء وما يعقبه من لذة عند شربه (نقضي سعد سرها...) فيصوغ الشَاعِر خطابه الشِعْريَّ أنساق ثقافيَّة وإبداعية، فتكون القَصِيْدَة تجليًا لهذه الأنساق وتعبيرًا عنها، فهذه المُقَدِّمَة فيها نزوع قيمي يتجاوز ماهية الأشياء في ذاتها ويرفعها إلى مستوى أكبر؛ ليضمن تحقق الوظيفة الشِعْريَّة، وتعمل الخمرة على تغييب الوعي والعقل (أنحن في صعدٍ...أم صبب) وهي تمثل غيابًا ذا طبيعة خاصة، فهو غياب جزئي تصور لحظة خمرية قادمة .

وقد كانت المُقَدمة الخمرية بمثابة خطاب موجه نحو المتلقي، يقول ابن نباتة [٥٠] :

ساقيَ الرّاح بادّكار لقاه لا عدمنا ذاك اللقا وسقاته
هات كأسي وإن لحنت من الـ سكر فلا تلحني اذا قلت هاته
أنا فرعٌ من النبات إذا ما هجرَتهُ السقاةُ خاف مماته
أنبتته نعمى الصفيّ وأحيت ذكرَ أسلافه فسرت نباته

تستجمع المُقَدِّمَة الخمرة ومجلسها الضّاجّ بالحركة والألوان والأَصوات (هات كأسي، تلحني، فرع من النبات) فمثلت الخمرة بؤرة الإحساس بالقوة والنشاط والحركة، واللحظة الخمرية لحظة غياب تصورية، فيطلب المزيد من الشراب (هات كأسي) حتى وإن فقد عقله ونسي نفسه لكنه يريد البقاء على تعاطيه، فهي تسقيه وترويه كما يسقي الماء النبات (أنا فرعٌ من النبات) فبمجرد تركه لشربها سيزول إلى الضياع والموت، فالشَاعِر يقلب الواقع العيني المعيش وينقله إلى النص ثُمَّ يحوّله إلى لغة مؤثرة ليهيمن على المتلقي[٥١]، وتُعدُّ المُقَدِّمَة بالنسبة لجسد القَصِيْدَة رأسها، واستطاع الشَاعِر بالفعل (هات) أن يستحضر الموضوع بوصفه فاعل الرؤية وهو يستقي معرفته من رؤيته الخاصة للواقع والوجود والأشياء، فيشكل نصوصه الشِعْريَّة ويبني مُقَدِّماتها على ضوء ذلك، فيسترجع الخمرة ويطلب شربها؛ ليؤدي وظيفة في حاضرهِ المعاش، فأهلت هذه المُقَدِّمَة المتلقي للمرور داخل النص الشِعْريَّ وفتحت المجال أمامه للتأويل والتخييل، وتحمل المُقَدِّمَة الخمرية رؤية خاصة للشَاعِر وفيها يبني نظرته للحياة وموجوداتها الحسية كمجلس الشرب والحانات، فكونت مع سياقها الشِعْريَّ واقعًا نفسيًا كبيرًا عند المتلقي (ساقي الراح...) يهدف إلى الإثارة وفتح شهيته لاستقبال القَصِيْدَة، بوصفها مكونًا داخليًا يشكل قيمة دلالية عند المتلقي؛ إذ يمكن عدّهُ ممثلاً لسلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو

الجزء الدال من النص على المعنى القادم وهو وسيلة كشف عن طبيعة النص الشِعْريَّ ويسهم في إبراز موضوعه[٥٢]، فكانت المُقَدِّمَة العتبة المفضية إلى العوالم الدلالية للنص .

وفي مُقَدِّمَة خمرية أُخرى، يقول الشَاعِر [٥٣] :

رُبّ راحٍ بتّ أشربها ... من يدي عذب اللما خنث
قابلت في الكأس وجنته ... فسقانيها على الثلث
بأبي الساقي ولثغته ... ومعاني خلقه الدّمث
سلّ سيف المزج فارتعشت ... وغدت تنزو من اللهث
قلت دعها قال قد سُرِقت ... من سنا خدّي ومن نَفَثي
قسماً لو لم تضّم على ... كأسها طارت من العبث
خمرة بالجام ناهضَةٌ ... نهضة الأرواح بالجثث
لو ذكرناها لذي جدثٍ ... قام نشواناً من الجَدث
ظنّ قومٌ شربها رَفثاً ... لا سُقُوا من ذلك الرفَثِ
هاتها راحًا كلفظ فتيً ... طاهر الأخلاق منبعث

للخمرةِ نشوة مجازية عند الشَاعِر وهو يشربها من يد غلام جميل الصورة، والمنظر، والحركة والنشاط، فهي من شدة صفائها يرى الساقي فيها (قابلت في الكأس وجنته)؛ إذ يستأنس الشَاعِر بساقي الخمر أيضًا (من يدي عذب اللما خنث) ثُمَّ يذكر الشَاعِر (الكأس)؛ إذ لها منزلة لا تقل عن الخمرة نفسها، وهي عذبة طيبة سائغة كالماء البارد الذي يروي العطش، وله وقعٌ حسن وعذب، وساقيهم من شدة جماله يتثنى لينًا ودلالاً وهو يطوف بالخمر عليهم، ويطوف لهم بكأسٍ يشفُ عمَّا بداخله من شراب، فهو سهل الحديث ولين الكلام (ومعاني خلقه الدمث) وكأنما عُصِّر الخمر من خديه وتشبه ريقهُ في السكر والنشوة (من سنا خدي ومن نفثي) والخمرة من اللذات الحسية وهي الذاكرة وميلها نحو التلذذ والاستمتاع، ويلجأ الشَاعِر إلى تكرار ذكر الخمرة وما يحيط بها لدوافع نفسية وفنية، فهي ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشَاعِر والمتلقي على السواء (رب راح، الكأس، المزج، الخمرة، ناهضة، راحًا) والإلحاح على معنى شعوري؛ ليبرز من بين عناصر الموقف الشِعْريَّ أكثر من غيره، وكذلك تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية وتميز الأداء، وإنَّ تعداد أسماء الخمرة ذات المسمى الواحد يحمل دلالة الأهمية، والمكانة التي تشغلها في وعي الشَاعِر، فهي (الراح) المشتقة من (الروح)؛ إذ إنَّه يكتسب الراحة عند شربها ويستريح من همومه وأحزانه، وهي تنهض بهم كما تنهض الجثث عند بث الروح

فيها (نهضة الأرواح بالجثث) فالشَاعِر مأخوذ بهوس عاطفي وشهوة جامحة وشعور انفعالي نحو السكر والخمرة (لو ذكرناها لذي حدث) ويلوم الذين يرونَ أن شرب الخمرة وتناولها من الحرام (ظن قوم شربها رفثاً) فهو يعرف طعمها ومدى حلاوتها والاستمتاع عند شربها فيريد منعهم من تلك اللذة، ثُمَّ يلجأ بقوة إلى شربها (هاتها راحًا) لتمنحه الطمأنينة المطلوبة – حسب قوله – وشعر الخمرة أخذ على يد ابن نباتة أسلوبًا حافلاً بالثراء والمعاني يشير بها إلى معاني ذوقية، فهي سبيله إلى نسيان الأحزان، ويشعر بالنشوة عند شربها وهي ترفد الحياة باللذة – حسب رؤيته – فكانت المادة الخمرية في هذه المُقَدِّمَة قد شكلت قسطًا هامًا من بنيتها .

وتُشكِّل الخمرة النبض المتواتر في بعض مُقَدِّمات ابن نباتة، يقول[٥٤]:

سلبت عقلي بأحداقٍ وأقداح ... يا ساجيَ الطرف أو يا ساقي الرّاح
سكران من قهوة الساقي ومقلته ... فأترك ملامك في السكرين يا صاحي
واطرح بعيشكَ أثقال الملام فما ... حملت وزري ولا كلفت إصلاحي
دعني اذ اصح نجمي في هوى قمري ... ببيت مالي أنشي بيت أفراحي
بجوهر الكأس يجلو لي بها عرضاً ... ظبيٌ يفدّى بأشباحٍ وأرواح

تمثِّل الخمرة عند الشَاعِر مشَاعِر الزهو، التي تملأ نفسه، وتحقق له النشوة، (سلبت عقلي بأحداقٍ وأقداح...) فيستحضر الشَاعِر مشهده بوصفٍ دقيق (سكران من قهوة الساقي...) ويطلب ترك الملامة له (فاترك ملامك) وهي بداية حتمية لذكر الخمرة وشربها (سلبت عقلي) فوصف الخمرة تصوير مادي يعدد أسماءها وصفاتها وأثرها في النفوس، فتخللت الخمرة نسيج المُقَدِّمَة (سلبت عقله، سكران، بجوهر الكأس)؛ إذ شغلت حيزًا كبيرًا من مُقَدِّمَة القَصِيْدَة ، وأخذت جانبًا حسيًّا حافلاً بالثراء الدلالي، وكانت معاني الخمرة ودلالاتها تعكس عمق تجربة الشَاعِر، وطاقة خياله على ابتكار المعاني والتصوير الحسي وتزيد من حيوية السياق الشِعْرِيَّ (بجوهر الكأس يجلو بها عرضًا) فارتبطت بالنفس الشاعرة ، كما أن تواجد المنظومة الفعلية في هذه المُقَدِّمَة (سلبت، فأترك، واطرح، حملت، دعني) فتحت أفاقًا دلالية واسعة عند الشَاعِر والمتلقي على حد سواء، وإنَّ بنية المُقَدِّمَة الخمرية قد صيغت عند ابن نباتة بأسلوب محكم ومتين فـ ((البنية اللغوية لأي نص أدبي مُشَّكل ونظامه التركيبي وطريقة تشكُّل مكوناته وشرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصلية لكل الدلالات الفنية التي تبلور الرؤيا العميقة الكائنة في بنية التجربة الشِعْرِيَّة))[٥٥]، فكانت الخمرة وصفاتها، وألفاظها وأسماؤها قد شكلت معجمًا شِعْرِيًّا للشَاعِر استمد منها طاقاته وإبداعاتهِ في رسمِ الصورة الشِعْرِيَّة

المبثوثة في مُقَدِّماته، فيدعو إلى ترك كل ما ينغص عليه عيشهُ والتفاؤل (واطرح بعيشك أثقال الملام ...) فهو يرى الراحة بخمرتهِ ويتلذذ بها ويستمتع، فللخمرةِ صولة في نفسه لم يعهدها حال صحوته (يجلو لي بها عرضًا...) فتبلغ الخمرة منزلتها العليا عند ابن نباتة في أنها تنقله إلى حال أحسن من واقعه المعاش . وللمُقَدِّمَة قيمة شِعْريَّة كبيرة، وهي ترجمان للنفس، ومحرك للوجدان، يقول ابن نباتة في مُقَدِّمَة خمرية [٥٦] :

قد أمكنت فرص اللذات فانتهز	**وسامحتك وعود الدّهر فانتجز**
روضٌ يزفّ ومعشوقٌ وكاس طلا	**لقد ظفرت بعيشٍ غير ذي عَوز**
أما ترى الراح يهدي صفو مزنتها	**غيم الزّجاج إلى أرضِ الحشا الجزر**
وحامل الكاس قد جاز الغرام به	**قلبي ولولا فتاوى الحبّ لم يجز**
خمري ثغر فما نفسٌ بصاحبةٍ	**بتريّ خذّ فما دمعٌ بمكتنز**
إذا خطا نفحت أعطافه أرجاً	**نفحَ الثناء عليكم يا بني اللكز**

يلحُ الشَاعِر في حشد فوائد الخمرة والاستمتاع بشربها؛ ليقنع نفسه بضرورة شربها أوّلاً، وتجنب اللائمين له على شربها (قد أمكنت فرص اللذات فانتهز...) فقد رسم الشَاعِر بالخمرة ومجالسها، وما تثيره في النفوس من نشوة وحركة صورًا فنية وشِعْريَّة متنوعة (روض يزف ومعشوق ...) ففي هذه المُقَدِّمَة تتقمص الخمرة مناخًا غالبًا يسري مع أبياتها، فهي تكسب عقله نشاطًا وانتعاشًا وحيوية زائدة ويزيل خوفه وتردده عند شربها (أما ترى الراح يهدي ...) وتكسبه تفاؤلاً واستبشارًا فتسكن أحزانه وهمومه، ثُمَّ يصف جمال الساقي (وحامل الكأس) وما فيه من صباحة وجه، وجمال ورقة، فالوقع النفسي للخمرة كبير عند ابن نباتة، فهي تدخل السرور في نفسه وتزيل همومه وهواجسه وكذلك تُحسنُ لون بشرته وتزيد من إشراقه، وذكر مجالس الخمر عند الشَاعِر في مقدمته فيه دعوة لحياة الطمأنينة والمتعة بعيدًا عن سخط الحياة وواقعيتها الجافة (أما ترى الراح يهدي صفو مزنتها) فالخمرة في مُقَدِّمَة ابن نباتة المِصْريّ ((تجربةٌ شِعْريَّة بعيدةٌ عن العفوَّية والتلقائية، تحكمُهَا قصديةُ المحاكاةِ للقَصِيْدَة التراثية في مقدِّمتها الخمرية، وفي قواعِدها وأصولها ونهجها البنائيّ واللغويّ))[٥٧] ونلاحظ في هذه القَصِيْدَة ترابطًا نفسيًّا بين مقدمتها الخمرية وغرضها الأساسي وهذا الترابط يكمن في شعور وإحساس الشَاعِر، فيجب أن تكون المُقَدِّمَة الشِعْريَّة على قدرٍ كبيرٍ من التماسك الأسلوبي والدلاليّ المكثف وأن تكون فيها إشارات رمزية لموضوع القَصِيْدَة، فهذه المُقَدِّمَة وثيقة دقيقة يعرض فيها الشَاعِر جزءًا من تفاصيل حياته الدقيقة (خمري ثغر... بتري خد ...) وهي حلقة وصل للربط بين الشَاعِر والمتلقي،

تعتمد على عنصرين هما الإثارة والإقناع (إذا خطا نفحت...) وهي تقليد فني يصل الشَاعِر بموروثِهِ من ناحية، وبذوق المتلقين من ناحيةِ أُخرى، ولا تناقض بين ذاتية المُقَدِّمَة وموضوع القَصِيْدَة، فيريد الشَاعِر بيان لذة شرب الخمر وكيف أنها تُنسي الهموم وتزيل الغموم (نفح الثنا عليكم...) فالمُقَدِّمَة الخمرية جزءٍ ذاتي يعبر عن مواقف متعددة، فهي نسق شِعْريَّ وبداخله انساق ثقافيَّة متعددة، ويحولها بخبراته من حقيقة مُعاشة إلى تجارب شِعْريَّة مخيلة يرسم بها صورًا شِعْريَّة متنوعة، تسعى إلى احتواء المتلقي وإشراكه بالفهم والإدراك بسيلٍ من المعاني والدلالات والإيحاءات .

رابعًا : مُقَدِّمَة الشكوى:

اتَّخذ الشَاعِر من مُقَدِّمَة القَصِيْدَة وسيلة للتعبير عن فلسفته في الحياةِ، فنرى فيها عند ابن نباتة خيوطًا من الشكوى، فقد شكا من الشيب وتقدُّم العمر ومن الفراق والبعد والفقد والموت ومن الأَصدقاء، والأَصحاب ومن المرأة وسوءِ الحال وظلم الزمان وقلة الرزق وقد مزجها بالحديث عن معاناته من نوائب الدهر وصبره على نوازله ونهوضه لملاقاتها، فالشَاعِر بخياله وصوره وطاقته الشِعْريَّة يبعث الحياة في مُقَدِّماته فـ((المُقَدِّمَة في أي غرض ينبغي أن تكون اللمحة الدالة على مضمون القَصِيْدَة والشرارة الأولى؛ لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة للمتلقي، ويكون لها تكثيفها الخاص في استدرار العاطفة ،واستجلاب الهمم أو تحفيز الأذهان للإنصات، والمتابعة على الاستمرار والتدرج حتى ينتهي الشَاعِر إلى مراده))[٥٨] فيتحوَّل نصه إلى بنى فاعلة ذات أسلوب ومنهج قادر على الإسهام في تحفيز المتلقي لإدراك الدلالات وفهم المقصود، فبمُقَدِّمَة القصيدة يعبرُ المتلقي الفطن إلى عوالمِ النص وما تحويه من معانٍ ودلالات لها بُعد حيوي في بناء القَصِيْدَة وتشكيلها وهو يمثل كيانًا شِعْريًا متكاملاً، والشكوى في المُقَدِّمَة تبين كثرة المعاناة وتجسم الآلام، فكانت دفقات شعورية تتخلل النفوس لتحفر آثارها على جدران وعي المتلقي . ويكابد الشَاعِر بالحزن الممتلئ بحرقة الوجد، يقول في إحدى مُقَدِّماته الشاكية وهو يتحدَّث عن الشباب والشيب[٥٩]:

يجرحُ قلبي آس العذار وقد ... كان دواء الجراح بالآس
واعجباً للشجيّ ممتحناً ... في كلّ أحواله بإعكاس
هذا وشرخ الشباب يؤنسه ... فكيف والشيب بعد إيناس
يا شعرات المشيب أعدمني ... هناء عيشي بياضك الراسي
وكيف لي عيشةٌ مهنأة ... والبيضُ مسلولةٌ على راسي
أين زمان الشباب أقطعه ... وأين ميدانه أفراسي

ارتبطت مُقَدِّمَة الشكوى من (الشباب والشيب) زمنيًا بعبور الإنسان/الشَاعِر من مرحلة الحيوية والطاقة والقدرة إلى مرحلة يشعر بها بالسلب والتعب وقلة الحركة (شرخ الشباب ... والشيب ...)؛ إذ يستعيد الشَاعِر عبر ذاكرته أَيَّامهِ الخوالي التي قضاها مع أَهلهِ أيام الشباب، فحركة الحياة والواقع اندمجت مع حركةِ الفعل الإبداعي والفكري عند ابن نباتة، فاستوعب جملة من المفاهيم بنى على أساسها دلالات نصوصه الشِعْرِيَّة (فقلبه مجروح) مكلوم ومعذب جراء تقدمه بالعمر ومضي أيام الشباب (يجرح قلبي آس العذار) فهو حزين وقد تملكه الغم والهم (واعجبًا للشجي ممتحنًا) فمضي العمر ومعه شرخ أنس الشباب (وشرخ الشباب...) في الوقت نفسهِ في الألفة والمؤانسة، والاطمئنان، والإحساس باليقين وتلاه الشيب مرحلة تؤنس (والشيب بعد إيناس) فيظهر عاطفة تفيض أسىً وحزنًا من الشيب وانقضاء الحياة، فهو يدرك أنَ لمُقَدِّمَة القَصِيْدَة دورٌ إيجابيٌ وفعّالٌ في التأثير على المخاطب والمتلقي، فالشكوى من الشيب مرجعية للشَاعِر ولذاكرتهِ التي تختزن كل أحداث حياته وأفراحه وآلامه، وتحمل رؤية الشَاعِر للحياة، ثُمَّ ينادي الشَاعِر (يا شعرات المشيب ...) فالنداء جاء لشد الانتباه وليبعث على التأمل، فحياته الهانئة قد انتهت وزالت بمجرد ظهور البياض في الشعر (أعدمت هناء عيشي ...) فرسم الشَاعِر هنا صورًا شِعْرِيَّة عكس من خلالها المعنى المراد إيصاله، فكانت معبّرة عن خلجاته وانفعالاته وأَحاسيسه، وعواطفه فتنحني ذات الشَاعِر إلى درجة الانكسار، فهو لم ينتبه إلى حركية الزمن وقهره إلَّا بعد ظهور لوازمه (أَين زمان الشباب ...) فالأَيَّام مضت وانتهت، فهو الإحساس بالزمن (والبيض مسلولة على راسي) الذي بعث في نفسه الإحساس بالفناء، فهو يشعر بمرارة الهزيمة أمام دورة الحياة، ونذر الموت والضعف، وتحاول الذات الإنسانية الشَاعِرة إعادة توازنها (أَين ميدانه وأفراسي) مُستذكرًا بطولاته وصولاته على ظهرِ جوادهِ بخياله الشِعْرِيَّ الواسع فخيال الشَاعِر له دور كبير في تركيبة الصورة الشِعْرِيَّة وإتمامها فـ((ملكة الخيال تؤلف بين المتباعدات، وتجمع المتفرقات، وتمتزج هذه بعاطفة الشَاعِر وإحساسه وخواطره وشعوره في استغراق وتأمل، ونشوة وغبطة، ليتم من خلال هذا التفاعل الحيّ في نفس الشَاعِر عملية تركيب لصورة وتنسيقها في إطار قويّ جذاب))[٦٠] فالمُقَدِّمَة لها دور كبير وحيوي وبارز في نجاح القَصِيْدَة وشهرتها، فاستثمر الشَاعِر هذا النوع من المُقَدِّمات الشاكية؛ ليعبر عن ألامه، وأَحزانه، وطموحاته بعيش أَفضل .

إنَّ دلالة المُقَدِّمَة في الشكوى تثبت في كونها تعبيرًا عن نفسية الشَاعِر حين يسرد حقيقة همومه وأماله وأحزانه وأفراحه، يقول وهو يشكو ضياع العمر وتقدم الزمان (المشيب)[٦١]:

ألا في سبيل الحبّ خال مسهدٍ	لثعلب هذا الفجر عنه مراغ
يراعي نجوم الليل تبراً ودأبه	أمانيّ من عهد الوصال تصاغ
دعا شجوه فقد الأحبة والصبا	فما للكرى في مقلتيه مساغ
أحباي لي في اليوم شغلٌ بصبوتيّ	وبشيبي وفي أهل الملام فراغ
وكم عاقب اللوام والشيب في الهوى	محبًّا وفي جلد المحبّ دُباغ
صبغت مشيبي راجياً عودة الصبا	وهيهات منه دعوة وبلاغ
كذلك أفكار المشيب إذا سرت	وفي بعض باذنجانهن صباغ
دَع الغي بعد الأربعين فكم دعا	هداة الورى داعي الغواة فزاغوا

مُقَدِّمَة الشكوى ذاتية فيها المشَاعِر، والخواطر التي يوظف ألفاظًا حملت دلالات تحاكي العواطف وتترجم الأحاسيس وتستنطق الواقع (حال مسهدٍ، يراعي نجوم الليل، أَماني من عهد الوصال، فقد الأحبة) فكانت مشحونة بالدلالات المتنوعة المنبثقة عن تفكيره الداخليّ، فأوحت هذه الألفاظ إلى توجعه، وتقدُّم العمر به (وبشيبي) فتحمل هذه المُقَدِّمَة في طياتها اللوعة والأَسى والألم الشديد، ثُمَّ يوظف الشَاعِر الاستفهام (وكم عاقب ...) وهو مجازي؛ ليشرك المتلقي أو يدفعه للمشاركة معه في صنع الحدث الشِعْريَّ على صعيد التأويل وتؤدي (كم) دورًا دلاليًّا مهمًا في توجيه المعنى وبنائهِ، فمُقَدِّمَة الشكوى قطعة شعورية تتلاءم مع خيالِ الشَاعِر وحالتهِ النفسية المعبرة، بقصدية واضحة (دعا شجوه فقد الأحبة ...) فقلب الشَاعِر يعتصر على مضي أيامه (صبغتُ مشيبي...) فيتمنى عودة أيام الشباب، أيام القوة والحركة والنشاط، فتزايدت دموعه بتذكره أيام الصبا والشباب (دعا شجوه، فقد الأحبة) ولم يبقَ نوم ونعاس في عيونه (فما للذكرى في مقلتيه مساغ)، وانشغل بكبر العمر (لي في النوم شغل بصبوتي... وشيبي...) فقد عُوقب بتقدم الزمن وانقضاء العمر (وكم عاقب اللوام والشيب...) ثُمَّ يعاود استجابة مليئة بالحركة والحيوية (صبغت مشيبي) لعلَّه يجد ما يريح باله، فكانت المُقَدِّمَة مشحونة بالدلالات والمعاني، فبراعة المُقَدِّمَة ترتسم في مخيلة الشَاعِر مكتملة الأركان، فهو يجد نفسه عاجزًا عن مواجهة الزمن، ويصدر آهات مليئة بالحزن جرَّاء ذلك، فافترشت الشكوى من الشيب مساحة اتَّخذها للتعبير عن أَوجاعه وأَشجانه؛ إذ ((يوشِّحُ شكواهُ بمواقف معيشية ويحقق توازنًا نفسيًا في واقع اجتماعي ألبسه ثوب الحزن، فجعل يلتزم أَداءً شِعْريًّا نفعيًّا ليخفف آلامه، ويبدد حيرته بلغةً شِعْريَّة تميل إلى الوضوح انطلاقًا من أبعادِ وظيفيةً إفهاميَّة، وإرادة واعية تروم تعميق الإحساس بالمعاناة))[٦٢]، وهي استجابة للذات المثقلة بالمآسي والأحزان، ونرى نيران مستعرة بين جوانح الشَاعِر

وحسرته الدائمة على انتهاء أيام العمر (وكم عاقب اللوم والشيب) تسيطر عليها العاطفة الحزينة التي لا تسير بخط واحد ولا بدرجةً واحدةً بل تخضع لنفسيته الشاكية الباكية .

تخرج الشكوى وكأنها تعتصر قلبًا يحس بالألم، ويشكو الفراق والبعد والفقد والموت دامجًا ذلك مع الرثاء في مُقَدِّمة شكوى، يقول (٦٣):

هل بعد وجهك للرجاء نجاح — أو بعد شخصك في الحياة صلاح
يا راحلاً تجبُ القلوبُ لفقده — الصبر يمنع والبكاء يباح
لا غرو ان تذري الدموع أجابها — وندااك عذب في الاكف قراح
لهفي عليك لراحةٍ مترنيةٍ — تعيي الغيوث وغيثها سحاح
لهفي عليك لهمةٍ علوية — تغضي النجوم وطرفها طماح
لهفي عليك لئن خلعت شبيبةٌ — كان الزمان لحسنها يرتاح
لهفي عليك لئن أثرت مراثياً — كنا نؤمل أنها أمداح
ما كان سلخ العام إلَّا طالعاً — لقلوبنا فيه عليك جراح
آهاً لفقدك إنه الفقد الذي — نسخت بيوم عزائه الأفراح

يحمل الشَاعِر في مُقَدِّمَة الشكوى هاجسًا مخيفًا أمام حركية الدهر (أو بعد شخصك...) فيجلب النداء بـ (يا راحلاً) فيمثل النداء من أهم ألوان الابتداء الذي يؤثره الشَاعِر لأسباب اتصالية تجلب الانتباه، ولها أبعادٌ دلالية ونفسية كثيرة بتوافر عوامل سياقية، فهو يتوجع على فقد الأحباب والبكاء والدموع مباحة لهم، فالموت نفسه (تجب القلوب لفقده) دليل على التوجع والألم والحزن وهو باعث للشكوى، فأفصحت عن ألم وحسرة في نفس الشَاعِر (تذري الدموع أجاجها) وكانت شكواه ناتجة عن نفسٍ مثقلة بالهموم ومتعبة، ولم تبقَ له القدرة على التحمل، فكانت المُقَدِّمَة لأحاسيس مختلفة تجيش بها نفسه، وكلَّما كانت المُقَدِّمَة مؤثرة ومتماسكة شدت المتلقي نحو غرض القَصِيْدَة وتشوقه إلى سماعها، فرسمت مقدمته الشاكية من منابع حددت رؤيته من الفقدان والتألم والتوجع والحسرة، فجاءت منها حيوية المُقَدِّمَة، وحقق التكرار بـ (لهفي) التناسب على سياق واحد (فقد العزيز ورثائهِ) فتكاملت دلاليًّا بما يضمن غاية الموضوع المراد إيصاله، وحاول بهذا التكرار إشراك المتلقي بنبضه الشِعْريَّ، فقامت ألفاظها وجُملها المكررة بدور وظيفي دلالي يوصل فكرته إلى المتلقي، كما كان للتكرار إيقاع صوتي وامتلك صدى للمعنى الذي حملته شبكة النص الشِعْريَّة وهو قادر على اكتناز محمولات بنائية يساعد على تنامي الشعور عند المبدع / الشَاعِر وتثبيت الدلالة عند المتلقي، ففقيده كان مثل الغيث

للجميع (تعي الغيوث) وهو كالنجم في سمائها (تغضي النجوم) ومراثيه كلُّها تأبين (أثرت مراثيًا... أنها أمداح) ويتوجع بحسرة وألم لفقده (آهًا لفقدك...) فهو فقدان لا يعوض ولا يسترجع، وقد نسوا الأفراح بيوم موته، فكانت مُقَدِّمَة الشكوى هذه متنفسًا للشَاعِر افتتح بها نصه، فالشكوى فرضت على الشَاعِر طابعًا حزينًا ونوعًا من التوجع لما آلت إليه الأحوال، فاتسمت بقوة التأثير وصدق العاطفة والمشَاعِر، فمست شغاف القلوب؛ لأَنَّها وليدة المعاناة الصادقة، وابن نباتة بالشكوى يشكل صورة موجعة متحركة إلى حد إظهار لواعجه وأحاسيسه للمتلقي، وسلك طريق الشكوى للتعبير عن مكنونات نفسه ودواخله، فكانت المُقَدِّمَة الموضوعة بالشكوى تتميَّز بأنَّها تفيض بالمكايدة، والوجد، والصدق في الإفصاح عن دواخله وذاته، فهي المفتاح الأَوَّل للكشف عن معاناته وتوجّعه وتألُّمه، وهي نقطة التّماس يّنفْذ منها القارئ إلى النص، وكانت المُقَدِّمَة هنا مبنية على منظومة قيمية هادفة تضمن وجود الأَنا الشِعْريَّة المتحققة بـ (لهفي) وأَشركت معها المتلقي بالفعل والحدث؛ لتؤسس حركة دائمة من التواصل وتغني التجارب الشِعْريَّة ويظل الشَاعِر عازفًا على أوتار الشكوى؛ لأَنَّها تُلبّي حاجة ذاتية له، يقول في إحدى مُقَدِّمات الشكوى عنده وهو يشكو من الأَصدقاء والأَصحاب(٦٤) :

لئن ضاع مثلي عند مثلك إنني ... لعمر المعالي عند غيرك أضيع
متى تنجع الشكوى إذا أنا لم أجد ... لديك اعتناءً غير أنك تسمع
وما كان صعبًا لو مننت بلفظة ... تردّ بها عني خطوب وتردع
وقلت امرؤ للشكر والأجر قابل ... وللبّر فيه والضيعة موضع
ومغترب عن قومه وديارِه ... أساعده والله يعطي ويمنع
سأصبر حتى تنتهي مدة الجفا ... وما الصبر إلَّا بعض ما أتجرع
عسى ظلمة الحيّ التي قد تعرضت ... سحابة صيفٍ عن قريب تقشع

ينبعث الصوت الحزين للشَاعِر دالاً على الحزن والأَسى والوحدة؛ إذ كان لترك الأَصدقاء دور كبير في تعميق الإحساس بالمعاناة الإنسانية عند الشَاعِر، فكانت شكواه بديلاً موضوعيًا عن التوجُّع، فيتوجه الشَاعِر إلى صديقهِ بالعتابِ واللومِ ويسأله إذا كان الضياع والترك عنده سهلاً فكيف سيكون عند غيره (لئن ضاع مثلي عند مثلكَ ... عند غيرك أَضيع) ومتى ستنفع شكواه إذا لم تنفعه الآن ؟ (إذا أنا لم أجد... لديك اعتناء...) فلم تكن في الأمر صعوبة لو أَنَّه طيّب خاطره بكلمة تريح نفسه، وتطمئِنُ قلبه (لو مننت بلفظه) وهنا تأتي المُقَدِّمَة عند ابن نباتة مستوعبة مفهوم الإقناع؛ إذ تحمل المتلقي على التسليم بمدلول النص، وتستوعب معنى الإمتاع، الذي يحمل المتلقي على التأثر

الوجداني، فالمُقَدِّمَة تثير المتلقي أحيانًا أكثر من المضمون نفسه، ويشتغل الفكر الواعي في المُقَدِّمَة؛ فهو لا يطلب من صاحبه سوى كلمة ترد عنه نوائب الزمان وتردع الأعداء (تردّ بها عني...) فبالشكوى بيَّن الشَاعِر ذاته ويكشف عن عواطفه وأحاسيسه وعبر عن توجُّعاته وأحزانه، فالحياة الطبيعية تفرض على الإنسان في حياته اليومية تقلبات متعددة ولا يثبت على حالة واحدة من الاستقرار، بل يواجه حياة الاطمئنان والراحة أحيانًا، وأحيانًا يواجه المتاعب من الأصدقاء، فتكون الشكوى طريقًا وقالبًا يفرغ فيها مكنوناته وهواجسه الداخلية وما تعانيه ذاته من تقلبات فـ((الشكوى من أصدق الموضوعات التي تكشف عن واقع الإنسان وهي أفضل وسيلة للإبانة عن أَشجانه وآلامه التي يواجها طيلة الحياة)) [٦٥] فتكشف شكواه عن الصديق والصاحب عن نفس خائنة محبطة فقدت ثقتها بأعز الناس (وقلت امرؤ للشكر والأجر...) ثُمَّ يغترب ويترك أهله وناسه جراء فقدانه لأصحابه ناسبًا الأمر لغيره كي لا يفصح عن ألمه أمام من تركوه (ومغترب عن قومه...) ثُمَّ يظهر (الأنا) بقوله (سأصبر) حتى انقضاء الجفاء وسيمنحه التحمل عسى تنجلي تلك الغمة ويزول الهم (عسى ظلمة الحي...) فهي كسحابة الصيف التي تزول قريبًا، فتتموقع مُقَدِّمَة الشكوى من الأصدقاء في المُقَدِّمَة وهذا يمنحها بقاءً واستمرارية دائمين، فتتحد المُقَدِّمَة مع ذات الشَاعِر مثيرة خيال المتلقي وتدفعه دفعًا للولوج داخل موضوع النص الشِعْريَّ؛ ليبدأ بعد ذلك بفهم النص وتشغيل التأويل وفهم القصدية، وقد أفاد الشَاعِر من تجارب غيره واستوعبها، وتفاعل معها وبنى بها نصوصه، فوضعها في تجربته الشِعْريَّة بسياقات نصيَّة تشبهها، فاستفادت من المثل القائل ((سحابة صيف عن قليل تقشع))[٦٦]، فهو يرجى زوال جفاء الأصدقاء، وكنَّى عن قصر مدة الجفاء وهو يرجو انقضاءه بسرعة، وكشفت هذه الشكوى انفعالات الذات الشَاعِرة وأحاسيسها الملتهبة وساعدته على شمول رؤيته في الشكوى، فالصداقة هي ديمومة الحياة وفقدانها يعني فقدان شريان الحياة .إنَّ مُقَدِّمَة الشكوى تخفي دلالة نسقية متوارية تنبئ بمعرفة الشَاعِر ورغباته الباطنة في تكوين لوحات تتحقق فيها كينونته الذاتية، ومن ثُمَّ يُدخل المتلقي داخل الصورة الشِعْريَّة، يقول في مُقَدِّمَة يشكو واقعًا اجتماعيًا [٦٧]:

أودت فعالكِ يا أسما بأحشائي ... واحيرتي بين أفعالك وأسماء
إن كان قلبك صخرًا من قساوته ... فان طرفَ المعنى طرفُ خنساء
ويحَ المعنى الذي أضرمتِ باطنه ... ماذا يكابد من أهوالِ أهواء
قامت قيامة قلبي في هواكِ فان ... أسكتْ فقد شهدتْ بالسقمِ أعضائي
وقد بكى لي حتى الروضُ فاعتبروا ... كم مقلةٍ لشقيق الغض رمداء
وأمرضتني جفون منك قد مرضت ... فكان أطيب من نجح الدوا دائي

ينتقل الشَاعِر في هذه المُقَدِّمَة إلى تقديم تجربته الاجتماعية في مساحة لفظية محددة تكونت من ستة أبيات، بيَّن فيها تجربته وشكواه، بلغة تحمل زخمًا نفسيًّا وتحوي انفعالات؛ إذ بفعلها قد تمزقت أحشاؤه وصار في حيرة من هجرها (أودت فعالكِ ...)؛ فصوّر مكابدته ومعاناته شاكيًا صارخًا باكيًا، مِصْرحًا بما يعانيه من ألم الفراق، فقلبه أحرقه الهجر، وكوته نار العشق بسبب الصد والفراق، فيذكر اسمها صراحة (يا أسما) وهو يكابد الحزن فكانت مُقَدِّمَة مليئة بحرقة الوجد، فالشكوى صرخة عارمة تجاه الأحاسيس والمشَاعِر المكبوتة، وتفصح عن فقدان الصبر وانعدام قدراته أمام هجرها، وهي تلبّي حاجة بذاته المثقلة بالآهات، وهي حالة شعورية مبنية على ألم ووجع داخلي ألمَ بالشَاعِر؛ لفقدان من يحب، ومثَّلت هذه المُقَدِّمَة بؤرة شديدة الحيوية والتوتر، التقت فيها أصداء واسعة من الواقع والمتخيل (إن كان قلبك صخرًا...) فباطنه قد التهب نارًا وشوقًا (أضرمت باطنه...) فهو يكابد ويعاني ويتألم، حتى أَنَّ قيامته قد قامت وانقلب كيانه ومرضت كل أعضائهِ شوقًا ، فالحس عند الشَاعِر ينقل فكرة المُقَدِّمَة إلى ذهنه، فيكون جسرًا إلى ذاته وتصوره، فيقوم الشَاعِر بصهر الحس ثُمَّ تحويله إلى نصٍ وخطابٍ شِعْرِيَّ مبني على أركان معروفة فتكون فعلاً شِعْرِيًّا تكمن قدرته على التأثير في مستويات الإدراك المتعددة عند المتلقي؛ لأَنَّ الشَاعِر يدرك بوعيه أن المُقَدِّمَة هي مفتاح القَصِيْدَة فبدأها بشكواه من المرأة / المحبوبة ليوصل صوته إليها بدايةً، فعند ما يبدع الشَاعِر بمقدمته فهذا معناه انه يمتلك خزينًا ثرًا من المعرفة ورافدًا مهمًا من الثقافة، ومنظومة مكتملة من القدرة الفنية، ثُمَّ يصوّر بكاء الكون والحياة له (بكى لي حتى الروض ...) ونظرة منها تشفيه وتعيد الحياة له (وأمرضتني...)؛ إذ بنيت المُقَدِّمَة بصور شِعْرِيَّة التقطته حواسه بمدركاته الحسية والمعنوية (فعل البكاء، والمرض) فتدفَّقت أحاسيسه بصياغة جَمَالِيّة محسوسة، ومشحونة بعاطفة وإحساس يستجيب لها ذات المتلقي ولامست انفعالاته وخلجاته بطاقتها الفنية وعبقريتها الشِعْرِيَّة؛ لأَنَّ المُقَدِّمَة المكتملة الأَركان تحقق الانفعال والاستجابة عند المتلقي، فلا يطلب سوى الوصل والعودة فهي أَشفى من الدواء له (فكان أطيب من نجح الدوا دائي) فقد أدى التوجع من الفراق الشوق هنا وظيفة الإبداع الشِعْرِيَّ ومنحت الشَاعِر الطاقة والقدرة على الإبداع، فهو يعيش المعاناة شِعْرِيًّا لتمكنهُ من التنفيس عن عواطفه الملتهبة وأحاسيسه الجيّاشة، لقد أرهقت المرأة / المحبوبة قلب الشَاعِر وأضنته (قلبك صخرًا ...، قامت قيامة قلبي ...) فهو يتألم ويتحدث بوعي شِعْرِيَّ مُدركًا أن فعل الرحيل كانت حتميًا لا مفر منها فهو ((وعي يدرك الهشاشة، ويفقه حتمية الخضوع للزمنيَّة، وفاعليَّة التغيير المدمرة))[٦٨] وهي فاعلية انسحبت على الشَاعِر نفسه وهو يأمل بعودتها والوصل معها مرة أُخرى، وتستوقفنا في هذه المُقَدِّمَة كتلة من الدلالات المحورية التي تؤشر تداخلاً كثيفًا بالضمائر التي أسندها الشَاعِر لنفسه بياء المتكلم (

بأحشائي، واحيرتي، قيامتي، أعضائي، أمرضتني، دائي) فهو حوار عميق بين ذاته وعواطفه وأحاسيسه لتتحول المُقَدِّمَة إلى ملتقى حافلٍ بالصورِ المعبرة، فكانت الفاعلية النشطة للصورة قد مكنت المتلقي من الإفادة من المفاهيم التي وضع الشَاعِر أساسها وقدمها بوضوح، وجاءت دلالات الشكوى ملتحمة مع دلالات القلق والتوجع، وقامت على معمَّارية متميزة وكانت مستودعًا للحقيقة والمعرفة عند الشَاعِر.

الخاتمة:

ـــــ المُقَدِّمَة عند ابن نباتة المِصْريّ منجز إبداعي ذو دلالات كثيفة، فهو يستغل عناصر الوجود والحياة ويحولها إلى رموز تغني إبداعاته وتنهض بقصائده وتمنحها شِعْريَّة متميزة، فحوَّل الشَاعِر موجودات الكون إلى جسد نصِّيّ ثقافي معبَّأ بحمولات معرفية وقيمية تغني القصائد وترفدها بالمعاني

ـــــ وتشكل المُقَدِّمَة أَنساقًا معرفية لها قيمتها الفكرية والتواصلية، منحها الشَاعِر معاني متغيرة ودلالات متجاورة بطاقاته الشِعْريَّة وخياله الواسع، ووفقًا لجودة المُقَدِّمَة تتحدد مسارات مهمة ولاسيَّما عند المتلقي في الاستمرار والتواصل مع القَصِيْدَة أو الانصراف عنها، فكلَّما كانت المُقَدِّمَة مدهشة للمتلقي كانت هناك فرصة أكبر لتشجيعه على البقاء مع النص والتجوال بين أنساقه، فكانت ثمرة جوهرية عميقة لها وقع كبير في المتلقي؛ لأَنَّها حاضنة النص، ولها دور مهم في الوقوف على غاياته الموضوعية، والجَمَالِيّة، وتحقق التوازن داخل القَصِيْدَة .

ـــــ رصد البحثُ فاعلية المُقَدِّمَة وتأثيرها في المتلقي، ووجد أَنَّها تنشط خيال الشَاعِر وتمهِّد له الطريق بمرتكزاتها الدلالية، وتأثيراتها الأَساسية التي كان لها تأثير مباشر على المتلقي؛ لأَنَّها خرجت من وعي الشَاعِر وواقعه مباشرة .

ـــــ كانت المُقَدِّمات متونًا شِعْريَّة لغوية جَمَالِيّة وذات مادة ثقافيَّة دسمة ومتنًا معرفيًا حاملاً للدلالات المتنوعة، فالشَاعِر يطوِّع مُقَدِّماته المتنوعة؛ لخدمة غرض القَصِيْدَة ويدفع بعناصر المُقَدِّمات، ومكوناتها لتنسجم مع رؤيته وتجاربه، وتقصى البحث أنواع المُقَدِّمات عنده فالمُقَدِّمَة وحدة نصية لها مقوماتها المكتملة، ولها القدرة على الكشف والإمتاع وغاياته والامتداد كما حوت على أنماط فنية أثرت في نسيج النص الشِعْريَّ شكلاً ومضمونًا .

ـــــ حققت المُقَدِّمات الشِعْريَّة أغراضًا بلاغية وموضوعية؛ لارتباطها بسياق النص الشِعْريَّ فقيمتها كبيرة بالنسبة للقَصِيْدَة وتكثّف المُقَدِّمَة أَفكار الشَاعِر الأَساسية المتنوعة والمختلفة، فلها قيم لفظية ومعنوية فضلاً عن وظيفتها الدلالية، بالتأثير على المتلقي وتدخله مع خيال الشَاعِر إلى جوِ القَصِيْدَة

ثبت المصادر والمراجع

١- الزركلي، خير الدين بن أحمد بن عبد الكافي، ١٩٩٢م، الأعلام، بيروت، ط١، دار العلم للملايين.

٢- صبح، د. علي علي، ١٤١٦هـ / ١٩٨٦م، البناء الفني للصورة الأَدَبِيَّة في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث .

٣- الراشدي، جرجيس عاكوب عبدالله، ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م، البناء الفني للقصيدة في شعر ابن دنينير الموصلي (ت ٦٢٧هـ)، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، بإشراف أ.م.د. شريف بشير احمد .

٤- الغيث، نسيمة راشد ، ٢٠٠٥م، تجاوز ضفاف المألوف – دراسة في شعر الأعشى الكبير، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية ٢٥.

٥- قاسم، مقداد خليل، ١٤٣٣ هـ ، ٢٠١٢ م، التناص في شعر صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠هـ / ١٣٣٧م)، أطروحة دكتوراه ، إشراف أ.م.د. يونس طركي سلوم/ جامعة الموصل، كلية الآداب.

٦- سبيلا، محمد وعبد العالي، وعبد السلام، ١٩٩١م، الثقافة والطبيعة، إعداد وترجمة، ط١ ، دار توبقال للنشر، المغرب.

٧- أبو ديب، كمال، ١٩٨١م، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت ، تشرين الأول .

٨- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، (ت ١٣٦٢ هـ) تحقيق وتصحيح : لجنة من الجامعيين.

٩- البياتي، د. عادل جاسم، ١٩٨٦، دراسات في الأدب الجاهلي – مباحث تراثية ونصوص دينية وتراجم، دار النشر المغربي، الدار البيضاء.

١٠- العسقلاني ، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة (ت ٨٥٢ هـ) ، دار الجيل ، بيروت ، د.ت.

١١- الغبارى، د. عوض، ٢٠٠٧م، ديوان ابن نباتة المِصْريّ (ت٧٦٨هـ)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة .

١٢- أبو ديب، كمال، ١٩٨٦ م، الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣- لوتمان، يوري، ٢٠١١م، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت – لبنان.

١٤- العنبكي، سعيد حسون، ٢٠١٠م، الشعر الجاهلي – دراسة في تأويلاته النفسية والفنية ، دار دجلة، عمَّان، ط١.

١٥- بور، زينب رضا ويداللهي، عباس، شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسرو القبادياني، دراسة موضوعية مقارنة –، مجلة أهل البيت – عليهم السلام – العدد ١٥، جامعة شهروكرد – قسم المعارف، وجامعة أصفهان / قسم اللغة الفارسية وآدابها .

١٦- القاضي، عبد المتعال، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، النعمَّان، ط١ ، مكتبة الثقافة الأَدَبِيَّة.

١٧- رومية، وهب أحمد، ١٩٩٦م، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس.

١٨- زاوي، د. لعموري، ٢٠١٣م، شِعْرِيَّة العتبات النصية، ط١ ، دار التنوير، الجزائر.

١٩- كموني، سعد حسون، ١٩٩٩م، الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطَلَلِيَّة مظهرًا للرؤية العربية –، ط١ ، دار المنتخب العربي، بيروت.
٢٠- الجهاد، هلال، ٢٠٠١م، فلسفة الشعر الجاهلي – جَمَالِيّات الشعر العربي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي، ط١ ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق.
٢١- عبدالله، أبو هلال الحسن، ١٩٥٢م، كتاب الصناعتين، (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبع دار إحياء الكتب العربية .
٢٢- اليوسفي، محمد لطفي، ٢٠٠٥م، كتاب المتاهات والتلاشي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
٢٣- الورقي، السعيد، ١٩٨٤م، لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط٣، دار النهضة العربية، بيروت.
٢٤- الميداني، أبو الفضل احمد بن محمد (ت ٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، لبنان.
٢٥- كراد، سعيد ، ٢٠٠٦م، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية –، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.
٢٦- عطوان، حسين، د.ت، مُقَدِّمَة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأَدَبِيَّة، مصر.
٢٧- عطوان، د. حسين، ١٩٨٢م، مُقَدِّمَة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ط١ ، دار الجبل، بيروت.
٢٨- جيدة، د. عبدالله الحميد، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، مُقَدِّمَة القصيدة الغزلية العربية، ط١ ، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان.
٢٩- الخاتوني، م.د. مقداد خليل قاسم، ١٤٣٩هـ، ٢٠١٧م، مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلّي، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، كلية الآداب، العدد ٧١، السنة ٤٧.
٣٠- أحمد، أ.م.د. شريف بشير، شهر حزيران لسنة ٢٠١٣م، شعبان ١٤٣٤هـ، مُقَدِّمَة القصيدة في (الشعر الموصليّ في القرن الثاني عشر للهجرةِ)، ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٢، العدد ٤.
٣١- آدامي، خميسي (٢٠١٦-٢٠١٧م)، المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَلَلِيَّة بين الجاهلية وصدر الإسلام – دراسة في النسق الثقافي، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، بإشراف أ.د. عبد القادر دامخي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.
٣٢- صبحي، محي الدين، ١٩٨٨، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم ، دراسات مترجمة، د. ط ، الدار العربية للكتاب.
٣٣- غالي، ، محمد مهدي، مارس، ٢٠٠١م، النص والتأويل – من التعاطف إلى العنف ، مجلة علامات، نادي جدة الأدبي، السعودية، ج٣٩، المجلد ١٠.
٣٤- حليفي، شعيب، هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء.
٣٥- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (ت ٣٩٢هـ) ، ١٩٥١م، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاري، ط٣، طبع دار إحياء الكتب العربية.

٣٦- إسماعيل، أبو منصور عبد الملك بن محمد (ت ٤٢٩هـ)، ١٩٥٦م، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، طبع مكتبة الخانجي، مصر.

الهوامش

(١) هو محمد بن محمد بن محمد بن محمد بن شريف الدين محمد بن أبي الحسن بن صالح بن علي بن يحيى بن نباتة المِصْريّ المولود سنة (٦٧٦ه) على أكثر الأقوال، تنظر أخباره وترجمته في : الأعلام – خير الدين بن احمد بن عبد الكافي الزركلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٢م، ج٧، ص٣٥-٣٨، وينظر: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢ ه) دار الجيل بيروت، ج٤، ص٢١٦، وينظر: ديوان ابن نباتة المِصْريّ (ت٧٦٨ه)، د. عوض الغبارى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص١-٢.

(٢) ينظر: شِعْريَّة العتبات النصية، د. لعموري زاوي، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص١٢٥-١٢٦

(٣) مُقَدِّمَة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأَدَبِيَّة، مصر، ص٢٥٠.

(٤) مُقَدِّمَة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول / ص ٢٥٢-٢٥٣.

(٥) كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبدالله (ت ٣٩٥ه)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبع دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ص ٤٣٧.

(٦) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩ه)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، طبع مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٥٦م، ص ١٦١.

(٧) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ه)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاري، طبع دار إحياء الكتب العربية، ط٣، ١٩٥١م، ص٤٧.

(٨) مُقَدِّمَة القصيدة في (الشعر الموصليّ في القرن الثاني عشر للهجرةِ)، أ.م.د. شريف بشير أحمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٢، العدد ٤، شهر حزيران لسنة ٢٠١٣م، شعبان ١٤٣٤ه، ص ٢٢١.

(٩) مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلّي، م.د. مقداد خليل قاسم الخاتوني، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، كلية الآداب، العدد ٧١، السنة ٤٧، ١٤٣٩ه، ٢٠١٧م، ص ١٣٧.

(١٠) ينظر: فلسفة الشعر الجاهلي – جَمَالِيّات الشعر العربي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي، هلال الجهاد، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٧.

(١١) المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة بين الجاهلية وصدر الإسلام – دراسة في النسق الثقافي، أطروحة دكتوراه، خميسي آدامي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، بإشراف أ.د. عبد القادر دامخي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، السنة الجامعية ٢٠١٦-٢٠١٧م، ص٨.

(١٢) ينظر: الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطَّلَلِيَّة مظهرًا للرؤية العربية – سعد حسون كموني، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١٣.

(١٣) الشعر الجاهلي – دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، سعيد حسون العنبكي، دار دجلة، عمَّان، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٠٢.

(١٤) الديوان / ص٦٦.

(١٥) المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة / ص١٨٢.

(١٦) المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة / ص٣٣.

(١٧) ينظر: تجاوز ضفاف المألوف – دراسة في شعر الأعشى الكبير، نسيمة راشد الغيث، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية ٢٥، ٢٠٠٥م، ص١٥.

(١٨) الديوان / ص ٢١٦.

(١٩) سيمياء الكون / يوري لوتمان، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١١م، ص٧.

(٢٠) سورة البقرة / آية٦١.

(٢١) الديوان / ص ٤٣٢.
(٢٢) ينظر: المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة / ص١٤.
(٢٣) الديوان / ص ٥٠٥.
(٢٤) ينظر: الثقافة والطبيعة، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص ٥.
(٢٥) النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، محي الدين صبحي، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، د. ط، ١٩٨٨، ص٩.
(٢٦) الديوان / ص ١٢١.
(٢٧) ينظر: مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية – سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٦م، ص٨.
(٢٨) ينظر: المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة / ص١٢٢.
(٢٩) البناء الفني للقصيدة في شعر ابن دنينير الموصلي (ت ٦٢٧ه)، أطروحة دكتوراه، جرجيس عاكوب عبدالله الراشدي، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، بإشراف أ.م.د. شريف بشير احمد، ١٤٣٥ه / ٢٠١٤م، ص٣٥.
(٣٠) مُقَدِّمَة القصيدة الغزلية العربية، د. عبدالله الحميد جيدة، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٢ه/١٩٩٢م، ص٤٩.
(٣١) الديوان / ص ٢٥.
(٣٢) القصيدة للشَاعِر صالح بن عبد القدوس أحد شعراء الدولة العباسية، ينظر : جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت ١٣٦٢ ه) تحقيق وتصحيح : لجنة من الجامعيين، ج ٢ : ص ٤٢٩ .
(٣٣) شعرنا القديم والنقد الجديد، وهب أحمد رومية، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٦م، ص١٦٢-١٦٣.
(٣٤) التناص في شعر صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠ه / ١٣٣٧م)، أطروحة دكتوراه، مقداد خليل قاسم ، إشراف أ.م.د. يونس طركي سلوم/ جامعة الموصل، كلية الآداب / ص١٠٣.
(٣٥) الديوان / ص١٣١.
(٣٦) مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلي / ص١٤٤.
(٣٧) المرجعية المعرفية للمُقَدِّمَة الطَّلَلِيَّة / ص١٤٢
(٣٨) الديوان / ص٣٣٧.
(٣٩) شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، النعمَّان عبد المتعال القاضي، مكتبة الثقافة الأَدَبِيَّة، ط١، ١٤٢٦ه/٢٠٠٥م / ص ٢٢٠.
(٤٠) الديوان / ص٣٦٠.
(٤١) مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلي / ص١٤٠.
(٤٢) الديوان / ص٤٨٣.
(٤٣) مُقَدِّمَة القصيدة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة / ص٢٢٣.
(٤٤) ينظر: مُقَدِّمَة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، د. حسين عطوان، دار الجبل، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٣٨٥.
(٤٥) لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص٥.
(٤٦) مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلي / ص١٦٠.
(٤٧) مُقَدِّمَة القصيدة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة / ص٢٣.
(٤٨) الديوان / ص ٢٢/٢١.
(٤٩) النص والتأويل – من التعاطف إلى العنف، محمد مهدي غالي، مجلة علامات، نادي جدة الأدبي، السعودية، ج٣٩، المجلد ١٠، مارس، ٢٠٠١م، ص١٨٥.
(٥٠) الديوان / ص ٧٢.
(٥١) ينظر: كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٩٨.
(٥٢) ينظر: هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ص١١.

(٥٣) الديوان / ص ٨٣.
(٥٤) الديوان / ص ١٠٥.
(٥٥) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، تشرين الأول، ١٩٨١م، ص١٧٦.
(٥٦) الديوان / ص ٢٥٩.
(٥٧) مُقَدِّمَة القصيدة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة / ص ٢٣١.
(٥٨) دراسات في الأدب الجاهلي – مباحث تراثية ونصوص دينية وتراجم، د. عادل جاسم البياتي، دار النشر المغربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ج١، ص٥٩.
(٥٩) الديوان / ص ٢٦٦.
(٦٠) البناء الفني للصورة الأَدَبِيَّة في الشعر، د. علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦ه / ١٩٨٦م، ص١٢٨.
(٦١) الديوان / ص ٣٢١.
(٦٢) مُقَدِّمَة القصيدة عند راجح بن إسماعيل الحلي / ص ١٦٤.
(٦٣) الديوان / ص ١١٢.
(٦٤) الديوان / ص ٣١٢.
(٦٥) شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسرو القبادياني، دراسة موضوعية مقارنة – زينب رضا بور وعباس يداللهي، مجلة أهل البيت – عليهم السلام – العدد ١٥، جامعة شهروكرد – قسم المعارف، وجامعة أصفهان / قسم اللغة الفارسية وآدابها / ص٦٣.
(٦٦) مجمع الأمثال، أبو الفضل احمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨ه) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، لبنان، ج١، ص٣٤٤.
(٦٧) الديوان / ص ٥.
(٦٨) الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م ، ص ٣٢٢.