الفصل الثاني

عـدول المجاز
في شعر المتنبي

يحتوي هذا الفصل على:

- المبحث الأول: الصورة المجازية وتشكيلاتها في شعر المتنبي.
- المبحث الثاني: مجازات المتنبي وناقدوه.

مدخــل نــظري:

بدأت أهمية الوعي بقضية اللغة والشعر تعجل بظهور وجهات نظر تنطلق من حيثيات اللغة ذاتها، ليس بوصفها الحامل الدلالي للفكر والوجود فحسب، ولكن من حيث كونها الجوهر الأساسي لمجهول البيان[1] وليس غريباً والأمر هكذا، أن تثير نظرية المعنى ومعنى المعنى عند الجرجاني سؤالاً نقدياً يتصل بالمستوى العميق للإبداع الشعري لأنها تحيل على معنى مدرك بالدلالة المباشرة ومعنى آخر موحى إليه بدلالة غير مباشرة.

لقد أفرزت نظرية المعنى / معنى المعنى سياقاً مفتوحاً للنص الأدبي وفق أنساق تعدد القراءات بغرض اختراق تطابق الدلالة، وفي هذا الشأن يشير الجرجاني إلى مشروعه النظري الذي يرفض فيه فكرة (المفردة) ويضع المجموع (التركيب) في مكانها فيقول:« ليس كلامنا فيما يفهم من لفظين مفردتين نحو قعد وجلس، ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر»[2]، ومدار ذلك على الكناية والاستعارة والتمثيل - كما يقول الجرجاني - أي على المجاز، من حيث إن المجاز يشمل هذه كلها، وكما يقول التشريحيون: في البدء كان المجاز...[3].

ومن المجاز كتحول لغوي تتولد الدلالات في اللغة ونصل منه إلى ما يسميه الجرجاني (بالغرض) وهو مرحلة ثالثة من مراحل تفتح النص إذ أن « الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وضرب أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل، أولا ترى أنك إذ قلت هو كثير رماد القدر فإنك في ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهر اللفظ ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف.... وكذا

---

(1) لا نقصد بالبيان هنا ما كان سائدا في الدرس البلاغي من تصنيفات لعلم المعاني وعلم البيان، ولكننا نخص بالبيان هنا المعرفة التفكيكية والوعي البنيوي للتراكيب والصور والتعابير في تسلسلها وتلاحمها، على اعتبار أن مفهوم البنية - الذي استبدل بالأنساق البلاغية القديمة لاهتمامها بالجزئيات - يساعد في تحليل الخطاب وفهم البنيات الداخلية ومستويات بنيتها وتكوينها وطبيعة تعالقها ومشكلاتها.

(2) الدلائل: ص 202.

(3) انظر: عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف - المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1، 1994، ص 37، 38.

إذا قال: رأيت أسداً - وذلك الحال على أنه لم يرد السبع - علمت أنه أراد التشبيه إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز عن الأسد في شجاعته[1]، فالفرق الذي أراده الجرجاني ليس فيما بين (الشعر والنثر) وإنما هو فرق بين ما يدل على أنه كلام أدبي وعلى ما يدل أنه محض كلام عادي:

ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (كلام عادي)
ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (كلام فيه عدول)

«ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض» المعنى إذاً ينحرف عن مدلوله اللفظي الكائن في دلالته الظاهرة أو المباشرة (معنى أول)

ولكن إلى ما ينزاح أو ينحرف المعنى؟
إنه ينحرف إلى دلالة خفية غير مصرح بها (معنى ثانٍ = معنى المعنى)

ووفق هذا التصور فإن الرسالة تموج وتنحرف، وعلى المتلقي أن يضبط موجاتها الدلالية، وبذلك يصبح المعنى الأول إشعاعاً دلالياً للمعنى الثاني « وجملة الأمر أن صورة المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى»[2]، هناك إذاً قوانين خاصة تضمن للغة الشعرية الوجود داخل الأنظمة اللغوية الأخرى، ولكن بوصفها وظيفة شعرية متميزة، ولذلك خصت كما مر معنا في الفصل الأول بمزايا الانحراف والاتساع والعدول، وكلها يجيزها النظام اللغوي الذي امتاز بهذا النمط والكلام.

والمسألة في جوهرها ليست مجرد فرق بين (شعر ونثر) إنها مسألة نظام، فنظام الشعر يختلف عن الأنظمة اللغوية الأخرى بانتظامه البنيوي الخاص، وتشكيله المتميز، وأسلوبه المغاير، وبصوره وتراكيبه المنحرفة أو المنزاحة. س

والانحراف أو العدول ليس صفة لصيقة بالشعر، إنه الشعر ذاته ويشترك كل من النص والقارئ في تحقيق هذا الانحراف، الأول بالأداء والثاني بفاعلية التقبل.

(1) الدلائل : ص 202 ، 203 ، بتصرف .
(2) نفسه: ص 204.

الانحراف إذاً هو أسلوب شعري يميز الجملة الشعرية، ويمنحها صيغة فنية خاصة ومزية لا يمكن لجملة أخرى أن تشترك فيها معها، ومعنى هذا أنه الشكل الذي تجيء به اللغة الشعرية في نظامها التركيبي والذي يولد من تضافر دواله مع مدلولاته لتوليد المحتمل الدلالي في كينونته المتجددة « فالشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها عن بعض ويكون هذا مقبولاً فيه، لأنه فصل في مقابل غاية فنية، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر فهو هدم من أجل البناء الشعري، وكسر من أجل التركيب الفني»[1].

ومعنى هذا أن النظم يلزمنا الوقوف على شعرية المجاز التي مدارها الاتساع والذي من شأنه أن يحدث خللاً في علاقات الدوال بمدلولاتها[2].

لقد تفرد عبد القاهر في نظريته عن معنى المعنى بحيث اعتبرت قانوناً شاملاً لتفسير دلالة المجاز وأدبية الأسلوب، ولعل أهمية ذلك تعود إلى ارتباط هذه النظرية بمسائل النقد الحديث والألسنية والأسلوبية، بل إنها تكاد تشمل كثيراً من قضايا الشعرية التي أثارها الشكلانيون الروس مع بداية القرن الماضي، وقد أمكننا في هذا الشأن، ومن خلال رأيه (الكلام على ضربين) استخلاص ما يلي:

1- تمييز الجرجاني بين اللغة والكلام، بطرحه ظاهرة كلامية يفصل فيها بين معاني الألفاظ ومعاني الدلالات وفي هذا اقتراب من مفهوم تودوروف في الفرق بين المدلول الأول والمدلول الثاني[3]، غير أن الجرجاني في تقسيمه للكلام إلى ضربين يقحم المتلقي الذي يشترك مع المرسل في الفهم والاستيعاب والتأويل.

2- على الرغم من العلاقة الاعتباطية بين اللفظ ومعناه إلا أن الجرجاني يذهب إلى تمييز الدلالات نفسها:

دلالة اللفظ (معنى أول) ـــــــــ المعنى

دلالة المعنى (معنى ثان) ـــــــــ معنى المعنى.

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص 26، بتصرف.

(2) انظر: عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص 115.

(3) انظر: تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر / شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص 33.

3- التأثير حيث تتمايز الجمل بأثرها الجمالي الناتج عن تركيبها (من دلالة باطنة وأخرى ظاهرة حيث الظاهر هو المعنى أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى) وهذا يساوي (الأثر) عند التشريحيين[1].

ولكن كيف يتواصل المرسل والمتلقي؟

المرسل يشفر العبارة أو الرسالة، والمتلقي يعمل على فك هذه الشفرة الوسيط «أن تحمل العبارة نفس معايير تشفيرها «نؤوم الضحى» و «كثير رماد القدر»؛ وهنا تبرز أهمية تأكيد الجرجاني على المدلولات لا على الدوال، أي على معاني الألفاظ لا على الألفاظ ذاتها، أو على ما يسميه تودورف تجاور المدلولات، حيث يقول « إن خصائص شيء ما – على سبيل المثال – تستثار في الذهن عندما يذكر شخص ما اسم هذا الشيء فاللبن يستثير معنى البياض، والأسد يستثير معنى الشجاعة، وهلم جرا..... ويجب أن لا ننسى – مع ذلك – أن السياق المثار ليس سياقاً لغوياً (أي نتيجة لتجاور الدوال)، ولكن سياق حضاري(أي نتيجة لتجاور المدلولات)... »[2].

فالتأويل لا يستدعي تماثل الدوال وإنما تماثل المدلولات، وإدراك هذه المعاني يتطلب وعياً مرجعياً مشتركاً بين المتكلم والمخاطب؛ ويتم ذلك بالوقوف على المعنى المباشر وعدم وتجاوزه إلى معنى خفي.

وليس من الغرابة أن يستقطب تاريخ البلاغة العربية هذه المسألة (الفرق بين المجاز والحقيقة) التي شكلت المحك الجدلي لوعي يحمل شروط تنوعه، ويبقى رأي الجرجاني (الكلام على ضربين) مؤثراً في النشاط النقدي الحديث الذي ينقب في الإضافات التي رسختها نظرية النظم ومسألة (المعنى/ ومعنى المعنى) التي تكاد تتكامل فيها عناصر الخطاب الشعري وأدبيته، فعلى الرغم من غياب بعضها إلا أننا نستخلص أهم ما اعتبرته الشعرية الحديثة في صلب أدبية الخطاب الشعري:

---

(1) انظر : عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف، ص 40.

(2) عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، ص 43. وراجع تعليقه على كلام تودوروف في الهوامش فإنه مهم.

هناك خطــاب + متكلم + متلق

هناك معنـى مباشر (أول) ومعنى غير مباشر (ثانٍ)

هناك مرجعية الخطاب (اللغة + العالم الخارجي) ومقصديته.

هناك السياق اللغوي والدلالي والحضاري.

وفقاً لهذه المبادئ ظلت شعرية الجرجاني تلح على تعالق الدوال والمدلولات ودمجها بالمستوى النحوي، بالإضافة إلى توطيدها بمستويات التلقي التي تؤهل المخاطب وتساعده في توسيع أفقه التقبلي، ليس بحصر هذه العلاقات ولكن بإعادة تصور الشكل الذي انبثقت عنه بما ينسجم مع الاستجابة التأملية لمظاهر العدول الجمالية.

لماذا العدول إذاً؟ لماذا المعنى ومعنى المعنى؟ لماذا الخروج والانحراف إذا كانت الألفاظ الصريحة قادرة على أداء المعاني وإيصالها؟.

فما هي ضرورة عدول المتكلم عن التصريح إلي المجاز؟.

لا شك في أن السبب في ذلك يرجع إلى أن هذه النظرية ليست مجرد رؤية في فهم المعاني ودلالتها بقدر ما هي نظرية في القراءة التي تستدعي أكثر من تفسير ممكن ومحتمل للعبارة[1]، وأما التمييز بين المعنيين، المعنى الصريح والمعنى المنزاح فهو في أساسه استدلال على المعنى الغائب بالمعنى الوارد على اعتبار أن القراءة تفيد استحضار المتصور الذهني الغائب الذي توحي به العبارة، ولعل مزية العدول وفق هذا المنظور تأتي من كون « الدلالة في المفسّر دلالة معنى على معنى، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى[2].

إن التحول الذي يحدث في اللغة لا يتعلق بمجرد مفرداتها المعجمية، لكنه تحول في مستويات التركيب والتجريد (الصورة) والدلالة، فلا يمكن تصور مبدأ التحويل والخروج أو العدول مجرد استبدال لفظ بلفظ أو تعويض معنى بآخر.

(1) انظر : عبد الله الغذامي : المرجع سابق، ص 41 وما بعدها، وإن كانت له معالجة أخرى لهذه النظرية.

(2) عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ص 44.

إن اللغة المنحرفة أو المنزاحة لا تحل محل لغة ثانية، كما أن النص لا يحل محل النص العريان – كما يسميه الزمخشري –، ولكن عملية العدول هي عملية بحث في اللغة الغائبة واستحضارها عن طريق تفجير العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية[1].

إن منظور الجرجاني يختلف عن متقدميه في «أنه يجعل الصورة معنى يؤدي إلى معنى أخر وقد كان السابقون يجعلون الصورة ألفاظاً، إن عبد القاهر كان يلمح المعنى – الأصل – الذي يقوم عليه المعنى الشعري، ويرى ارتباطاً بين الاثنين، بحيث لا يستغني المعنى الشعري الذي أبدعه الشاعر بالاستعارة وما أشبه، عن المعنى الأصل، بل هو يجئ ليثبته في نفس السامع ويمكنه منه»[2]، وفضلاً عن ذلك بقى اهتمام الجرجاني بما يشكل نظاماً مغايراً ضمن النظام اللغوي العام، مركزاً على خصوصية النظم، تلك التي أنجز عنها فهماً جديداً لعلاقات اللغة وبنياتها في نشاط الشعر ومستوياته النحوية والدلالية والسياقية، وبإمكاننا اعتباره (أي النظم) بحثاً في التنظيمات الداخلية للكلمات وعلاقاتها المعنوية والتراكبية «غير أن عبد القاهر منحه سمة تمتاز بالتوضيح والتفصيل والتأويل الذهني والإمعان العقلي، فأعاد تشكيل مادته من جديد ووسع من دلالته أو عدل منها، ووثق الاهتمام به ونماه؛ ونبه في قوة إلي رصيد هائل من صوره ومعانيه، ورأى أن الشيء الذي لا يزال محتاجاً إلى التوكيد أو التأكيد هو أن نعيد طريقة التفكير الأدبي على الإجمال»[3].

فالأساس النظري الذي قامت عليه نظرية النظم هو أساس فلسفي تأويلي؛ ولكن الجرجاني استطاع تجاوز طرائق التفكير المنطقي بحسه الجمالي ليضفي على آرائه لمسة تأملية.

غير أن عبد القاهر«على خلاف غيره من النقاد طرح السؤال بطريقة أخرى ومن مدخل مغاير، كان السؤال هو:ما الذي يميز كلاماً من كلام؟ وما الصنعة الباهرة التي بهرت العرب في النص القرآني فأحسوا بالعجز إزاءه برغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية؟.

يكاد عبد القاهر في إجابته عن مثل هذه الأسئلة يقترب – هوناً ما – من الفكر الأسلوبي

---

(1) انظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 2001، ص 290 وما بعدها.

(2) سعيد عدنان : الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، ط1،1987، ص 88.

(3) تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط 1، 1983، ص 112.

المعاصر حين يرى أن (القرآن) وكذلك (الشعر) كلام ينتمي إلى اللغة، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله في حدود (الفن)؛ ولكن هذه الخصائص والمعاني (الفنية) خصائص ومعانٍ يمكن الوصول إليها وتحديدها، ولا يصح أن نكتفي في وصفها بالعبارات الغامضة الفضفاضة، التي تملأ كتب النقد والبلاغة»[1].

ولكن اللغة الشعرية تستتر خلف أقنعة من القتامة والغموض ومن الصعب التعرف على جميع خصائصها الباطنية، وربما مبعث ذلك كله هو الإحساس النابع من جوهر الكتابة الشعرية الملتبس بأسلوبها الانحرافي الذي يمنح الرؤية الشعرية لوناً جمالياً وفنياً مغايراً يستقطب الأسماع ويستجلب الأذواق، فالثقافة الشعرية هي التي تبدع أدواتها وسياقها الجمالي ولا يفرض عليها شيء من الخارج[2].

وإذا ما عدنا إلى تصورات الجرجاني، وجدنا أن العدول أكثر ما يتجلى في الصور البلاغية مجازاً واستعارة وتشبيهاً وتمثيلاً، غير أن الأفق الذي ينبغي أن يقف عنده العدول هو ذلك الخاص بعمود الشعر والتقبل، بحيث وجدت أنساق مسبقة في التعبير والدلالة وضروب التصوير والسبك والتأليف، تتآلف فيها العلاقات بما جبلت عليه الأسماع والأفهام، ولم يكن من الميسور – فيما بعد – اختراق هذا الأفق التقبلي كالذي أحدثه أبو تمام وغيره من المحدثين، وسوف نرى أن هذه الخيبة لم تقتصر على التراث فحسب بل إن ما جاءت به بعض المذاهب الأدبية كالسريالية وغيرها من تراكيب غير مألوفة كان دافعاً كافياً ليجعل من صور مثل:

– فكرة خضراء بلا لون.

– الحلم خط مـائل.

صوراً شاذة لم تألفها اللغة العادية، وهذا الأفق الغامض من العدول هو الذي سيعمق مباحث التأمل النقدي التي سوف تفتح أبعاداً للنص وتحاول تفجيره من الداخل[3].

---

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي،ط2، 1992، ص 157.

(2) انظر تعليق الجرجاني على بعض الشواهد الشعرية في : أسرار البلاغة، ص 110.

(3) انظر:عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص 44، 45 بتصرف.

ولعل هذا أهم مساعي الشعرية الحديثة في تساؤلها الدؤوب عن أدبية النص، تلك التي ارتبطت بظاهرة الانحراف وشكلت مع الأسلوبية - فيما بعد - سؤالاً يشتغل على المعنى والتركيب في تعالقهما مع الصور والدلالات[1]، ولكن المسألة تبقى خاصية جوهرية غير قارة، سمحت تنوعاتها وتفرعاتها - منذ الشعرية الأرسطية - بتنوع المداخل النقدية، ولكن دون أن تنتظم في رؤية محددة، وهذا دأب الواقع النقدي المعاصر في شتى ابتكاراته التي لا تحتكم إلى الثنائيات كما كان الشأن في الماضي.

والحقيقة أن بعض التناصات - العابرة - بين رؤى التراث والحداثة هي صورة من انتساب الوعي إلى ذاته، فأيا ما كانت طبيعة هذا الوعي، فإنه يحمل بذور تطوره التي تنسجم في الغالب مع السياق الذي أنتجها من ناحية، والذهنيات التي تتقبلها وتتبناها من ناحية أخرى، وهذا الانسجام سببه أيضاً ألفة الخطاب التي تؤسس بشكل عام مستوى أعلى من الإجماع والمواضعة، واللغة هي الأساس الأول الذي شيده الإجماع لتصبح بعد ذلك عياراً راسخاً في الذهن والتداول تقاس عليه الاستعمالات اللغوية الأخرى؛ وكل الفنون الكلامية، وبالتالي اعتبر المجاز تجاوزاً للحقيقة تفرضه الصورة الجمالية للصورة الشعرية.

وقياساً على هذا، تعتبر شعرية المجاز انتهاكاً واختراقاً لأنظمة اللغة المتواضع عليها بغية تأصيل نظامها الخاص، وتحقيق أسلوبية انحرافية تنشأ في فراغ اللغة فإذا كانت حقيقة الشعر هي خروج عن قواعد الاستعمال أو« لعب لغوي» على حد تعبير ريفاتير[2]، فليس معنى هذا أن ماهيته لا تتجلى إلا عن طريق هذا الخروج، فالتجاوز أو الانحراف حتى وإن كان ظاهرة أسلوبية، فإن الشعر لا يكون مجرد اختراق مجاني للغة، بل هو يهدمها ليعيد خلق لغته الخاصة، تلك التي تمتلك طاقة خلاقة « ترغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به في واقعيتها»[3].

---

(1) انظر عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص 40-44، بتصرف.

(2) انظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص 40.

(3) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق، ص 292. وانظر لمزيد من التوضيح: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 65، وما بعدها.

مفـردات الصـورة المجازية:

بين التنظير والتطبيق مسافة من التوتر الكبير، والوقوف إزاء تجربة شعرية ضخمة وثرية كتجربة المتنبي أمر يقتضي من القارئ استنفـار جميع قدراته وشحذ كل إمكانياته، لعله بذلك يقبض ولو على النزر اليسيـر مما تقوله هذه التجربة، فالمبدع قد لا يهتم بكل تلك المجازات والصور التي يستحضرها لحظة ولادة النص، أما ذلك المتحدث عن الشعر فإنه لا محالة يتساءل عن تلك اللغة التي يبثها الشاعر في الكلمات، فنشعر وكأننا نتلقاها لأول مرة، فالشاعر يعطينا انطباعاً وإحساسا بأن العلاقات المجازية ليست مجرد استبدال دلالات بقدر ما هي تلاحم بين الدوال ومدلولاتها.

وستحاول الدراسة من خلال الحديث عن الصورة المجازية في شعر المتنبي بداية رصد المفردات التي تكونت منها هذه الصورة، سواء أكانت أساسية في تركيب الصورة أم مساعدة، مع علمنا المسبق بأنه قد يكون من غير المجدي أن نضع قوانين الشعر في تعارض مع قوانين المنطق وأن نخضع التجربة الشعرية لسلطته، فقد تم الاحتفاظ بالشعري في انفعالاتنا وخيالاتنا وهو الجانب الحي في علاقتنا بالعالم، والسبيل الأرقى الذي يجعلنا نواصل الرغبة في التأمل، وليس ذلك بالدافع البسيط؛ طالما أنه يمنحنا الإحساس الدائم بوجود عالم متفوق هو عالم (الشعري)، فالقول الشعري - صلاح فضل ـ «يتميز عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة بالرمز، واستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان»[1].

وسنعمد إلى تحديد ورصد مفردات الصورة المجازية حسب السياقات التي وردت فيها وطبيعتها وأغراضها وهي كآلاتي:

1- مفردات الصورة المجازية في سياق المدح
2- مفردات الصورة المجازية في سياق الغزل
3- مفردات الصورة المجازية في وصف الظواهر الطبيعية
4- مفردات الصورة المجازية في وصف الحرب والمعارك
5- مفردات الطير والحيوان والنبات وغيرها

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ابريل 1998، ص 64.

6- مفردات الصورة المجازية في سياق الرثاء

ت	مفردات الصورة المجازية	عـددها
1	في المدح (للآخرين)	71 مفردة
2	في الفخر ومدح نفسه	33 مفردة
3	في الغـزل	62 مفردة
4	في وصف الظواهر الطبيعية	25 مفردة
5	في وصف المعارك والحرب	24 مفردة
6	الطير والحيوان والنبات وغيرها	120 مفردة
7	في الرثـاء	24 مفردة

ونشير إلى أن المقصود بالعدد هنا هو عدد ورودها وليس عدد تكرارها، وكنا بداية قد رصدنا هذه المفردات وحاولنا ذكرها جميعا كما وردت في ديوان المتنبي ولكن وجدنا أننا سنكون مضطرين والحالة هذه إلى كتابة عدد كبير جدا من الأبيات، فاستعضنا بذكر عددها عن ذكرها جملة كما في الجدول أعلاه.

ويلاحظ أن هذه المفردات تتسم بالثبات والتحول وتدور بين الأغراض المختلفة، فما كان في المدح يدخل أحيانا في الغزل وهكذا، ولذا يظهر هذا التفاوت في العدد من غرض لآخر، ولذا يمكننا القول أن هذه النتيجة نسبية وليست مطلقة، كما أن الشاعر كان يكثر من ذكر مفردة بشكل أكبر من غيرها، فمثلا نلاحظ أن أقل هذه المفردات كما في الجدول هو ذاك المختص بشعر الحرب في حين نجد أن أكثر المفردات وروداً وتكراراً في الديوان هي مفردة (السيف) التي وردت في الديوان أكثر من (160) مرة، وسنحاول أثناء هذا البحث لاحقاً رصد أكثر المفردات وروداً في الديوان ومؤشراتها الدلالية.

المبحث الأول

الصورة المجازية وتشكيلاتها في شعر المتنبي

سبق وأن أشرنا إلى أن الدرس البلاغي العربي قد قسم المجاز إلى عدة أنواع وإن كان أشهرها، المجاز اللغوي؛ والمجاز العقلي؛ والمجاز المرسل، ولو أعدنا النظر في طبيعة المجاز، سنجد أنه فن مستقل بذاته يصور أثر الفكرة أو المشاهدة على المتلقي، ولا يقوم على نقل كلمة من مكان إلى آخر(العلاقة الاستبدالية) ولا على ادعاء معنى جديد لكلمة خارج عن وضع الواضع الأول لها في اللغة وعادة ما يكون اللبس من فرض التصور اللغوي للمصطلح على المضمون الفني له فالتشبيه لغة يعنى المماثلة، فينتقل هذا المفهوم إلى المضمون الفني، ويحرص البلاغيون على توافر المماثلة أو درجة قريبة منها، ولكي تتم، اشترطوا لذلك أن يحتوي المشبه به على عنصر مشترك بينه وبين المشبه يكون في المشبه به أوضح وأقوى وأشهر - وكذلك فعلوا مع المجاز– على أن التشبيه الفني غير ذلك، فالفنان يقرن بين المشبه وبين عنصر آخر يرى فيه مقاربة أو اتفاقاً من وجهة نظره، وذلك من خلال رؤيته الفنية وطبيعة عمله الفني الذي يصوره «وعلاقة المشابهة هذه من حقها أن تعود إلى الفنان لا إلى التشبيه فهي علاقة نسبية؛ ملاحظة يراها الفنان ويحس بها، ويرى فيها مناسبة للصورة التي يصورها بعيداً عن الواقع اللغوي أو الواقع المنطقي، فمن حقه أن يكون علاقات بين أشياء متباعدة وأن يربط أجزاء متنافرة وأن يرى ما لا نراه لأنه يملك مالا نملك»[1] .

وعلى هذا الأساس يشكل المبدع مجازاته وتشبيهاته وهذا التصور يقربنا من طبيعة الإبداع الفني المتحرر من قيود البلاغة التقليدية ويتيح لنا ملامسة العمل الفني ومقاربته والعيش في أجوائه، فلا ضير إذاً أن نزيح من طريقنا المعوقات المتمثلة فيما أطلقوا عليه

(1) منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص277.

الاستعارة التصريحية والمكنية وسائر ما أغرقونا به من مصطلحات لأنها تصف السطح اللغوي ولا تسبر الأغوار[1].

كما أن التكوين المجازي مرتبط بالمستوى الذوقي والثقافي والاجتماعي الذي قيل فيه، فما يرد من تراكيب مجازية في العصر الجاهلي غير تلك التي في صدر الإسلام، وما يكون في بيئة بدوية غير ذاك الذي يكون في بيئة متحضرة وهكذا....

كما أننا نتذوق المجاز في إطاره الذي وجد فيه من صاحبه الذي ضعه ولا نلقي عليه أذواقنا فنضعه تحت سيطرة أحكامنا وانطباعاتنا.

ومع شعر المتنبي ماذا يفيد إذا حشدنا إزاءه ذلك الكم الضخم والزخم الهائل من المصطلحات التي تزخر بها كتب البلاغة القديمة، سنمزقه كل ممزق وسنحوله إلى مجرد شعر تعليمي لا روح فيه ولا بهاء.

إن شعر المتنبي هو المتنبي نفسه، له صوره ومجازاته وتشكيلاته الخاصة التي أوصلته إلى الذروة وجعلته مثار اهتمام الجميع قديماً وحديثاً.

فاجعل كلامي حاشية وشعر المتنبي متناً.. انتهى الافتتاح يمكن أن تبدأ الأوبرا !

التنوع الدلالي وفاعلية الابتكار:

المبدع في حوار متصل مع مخزونه الثقافي والأدبي، المتمثل في التراث، والذي يعيش في وجدانه، محاولاً أن يقيم نوعاً من التوازن بينه وبين تجاربه وأفكاره ورؤاه الخاصة، ولقد كان المتنبي كذلك، يسعى إلى الموروث الأدبي مستنجداً به في تحقيق ذاته، وهو على وعي بالتشكيلات المتداولة لدى الشعراء، إلا أنه كان ميالاً بطبيعته إلى الصور غير المسبوقة مستعيناً بموهبته وخبرته وذكائه، ويعمل على تغيير الأنماط المألوفة بأخرى غير مألوفة، وقد لجأ المتنبي إلى هذا في شعره كثيراً.

(1) ذكر منها الدكتور أحمد مطلوب أكثر من عشرين نوعاً من أنواع الاستعارة، انظر له: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، 1983، ج 1، ص 142.

فالمعروف مثلاً أن الفراق يشيب الفؤاد، ويهزل الجسد ويذهب بالراحة ويأتي بالأرق.... ومنه قول أبي تمام:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الرأس إلا من فضل شيب الفؤاد

فجاء المتنبي فقال: (من البسيط)

بما بجفنيك من سحرٍ صلى دنفاً يهوى الحياة فأما إن صددت فلا
إلا يشب فلقد شابت له كبدّ شيباً إذا خضبته سلوة نصلا[1]

فالمجاز الوارد في هذه الصورة (على سبيل الاستعارة) يهدف إلى تصوير أثر الصد والحرمان على هذا المحب الدنف والذي على الرغم من كونه شاباً نجا من الإصابة بشيب الرأس إلا أنه لم ينج من شيب كبده لشدة ما يقاسيه من شوق ولوعة !، فالمتنبي في هذه الصورة يبدع استعارة جديدة لم يعهدها النقاد من قبل ولذا راح بعضهم يستقبحها ويزدريها ويراها خارجة عن المألوف.

ومشهد الوداع والدموع المنهمرة من شدة الموقف، كان حديث الشعراء الذين اشتغلوا بتصويره كثيراً، فنرى المتنبي يجعل دموعه جزءاً من روحه تسيل من عينيه وهذه الروح تودعه هي الأخرى بوداعهم مما يشحذ هذه الصورة بكثير من الأسى والحزن يقول: (من الطويل)

حشاشة نفس ودعت يوم ودعوا فلم أدر أي الظاعنين أشيع
أشاروا بتسليم فجدنا بأنفس تسيل من الآماق والسَّم أدمع[2]

ونلحظ هنا أن المتنبي يستغل آلية الضرورة ليبنى عليها البيت الثاني فيأتي بلغة أخرى في لفظ « الاسم» مما يثير المتلقي ويسترعى انتباهه (وإن كانت المفردة واردة للحفاظ على الإيقاع وانسيابيته)، إلا أن بعض النقاد يرى رأياً آخر[3].

---

(1) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، 3 / 208. وهو نسختنا المعتمدة.

(2) الديوان: 2/ 244.

(3) انظر تعليق ابن وكيع على هذا البيت وما فيه من الضرورة وقوله بأن المتنبي من أكثر الشعراء ركوباً للضرورات و المجازات، المنصف للسارق والمسروق منه، تح / محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ط 1، 1992، ص 153، 154.

ولقد كان المتنبي مبدعاً في التمرد على المألوف، واختراع المعاني المبتكرة وكم نجد له من صور ذات ملمح فني يبدو من خلال تقنيته الأسلوبية وكيفياته الصياغية غريباً مبتكراً، وقد أشار ابن الأثير إلى هذه المسألة في معرض حديثه عن المتنبي الذي يعتبره من أشعر شعراء العربية (إضافة للطائيين أبي تمام والبحتري) وقال بأن باب اللام والميم من شعره قد تضمنا وحدهما من الجيد والنادر ما لم يتضمنه شعر أحد من الفحول العرب؛ ويبالغ ابن الأثير في عشقه هذا للمتنبي حتى يقول« فلو عاش امرؤ القيس تم مات ثم عاش !! لما أداه فكره إلى تدقيق النظر في هذا المعنى الذي أورده المتنبي في قوله: (من الكامل)

لو قلت للدنف المشوق فديته ... مـمـا بـه لأغرتـه بفدائـه[1]

ولا أن يقول في مرثية امرأة: (من البسيط)

قد كان كل حجاب دون رؤيتها ... فما قنعت لها يا ارض بالحجـب

ولا رأيت عيون الأنس تدركها ... فهل حسدت عليها أعين الشهب[2]

ولا أن يقول في مرثية امرأة أيضاً: (من الوافر)

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ... ولا التذكير فخـر للهـلال

ولـو كان النساء كمثل هـذى ... لفضلت النساء علـى الرجال[3]

على أني ما تركت ديوان أحد من الشعراء حتى طالعته وحفظت منه شيئاً فلم أجد لأحد منهم ما يقرب من أبيات المتنبي، وكذلك الحكم في المحدثين فإنهم لم يأتوا بمثلها ولا بما يقرب منها»[4].

ثم يشير إلى قدرة المتنبي على تغيير الصورة المألوفة وإخراجها في ثوب جديد ومبتكر:

«فانظر إلى قوله: (من الخفيف)

---

(1) الديوان 1/ 92.

(2) الديوان 1/ 155.

(3) الديوان 3/ 110 ورواية الديوان «ولو كان النساء كمن فقدنا».

(4) محمد كمال حلمي : المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1986، ص 168، بتصرف.

واستعار الحديد لوناً وألقى لونه فـــي ذوائـــب الأطفال[1]

فإن الشعراء كلهم قد كرروا هذا المعنى إلا أنهم لم يخرجوا عن معنى الخوف بقولهم «يشيب» وإذا بالغوا قالوا «يشيب الطفل» والمتنبي لم يقل كما قالوا، وإنما تلطف في هذا المعنى فأبرزه في صورة عجيبة، وكذلك لا يستطيع شاعر أن يصف الجيش فيقول: (من البسيط)

صدمتهم بخميس أنت غـرته وسمهريتـــــه في وجهه غمـــم
فكان أثبت ما فيهم جسَومهم يسقطن حولك والأرواح تنهزم[2]

ولو لم يكن للمتنبي سوى هذين البيتين لا ستحق بهما فضيلة التقدم على الشعراء»[3]

برأينا أن هذه الصور المبتكرة التي اشتغل المتنبي بملء لغته الشعرية بها هي التي جعلته في بؤرة الصراع النقدي قديماً وحديثاً حوله وحول هذه الصور حتى أننا نجد ناقداً معاصراً (شوقي ضيف) يرى أن المتنبي كان يتكلف هذه الصور ويتعمد رسمها بهذه الصيغة[4]، المؤدية إلى التشتت الدلالي في شعره، ولعلنا نطمئن إلى هذا الكلام ونؤمن بنية المتنبي المسبقة في افتعال هذا التشتت عندما نقرأ قوله المشهور: (من البسيط)

أنام ملء جفوني عن شوا ردها ويسهر الخلق جراها ويختصم[5]

فنحن أمام دلالة لا تقبل التحديد والفهم النهائي، وإزاء إحساس بهذا التنوع للمعنى ومراوغته وعدم نهائيته[6].

هذا التنوع وهذا الزخم من الصور كما أسلفنا هو الذي أعطى تميزاً ملحوظاً لتجربة

(1) الديوان : 3/ 231.

(2) الديوان : 4/ 104.

(3) يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح/ مصطفى السقا وآخرون، دار المعـارف، القاهـرة، ط 2، د. ت، ج 2، ص 124 وما بعدها.

(4) انظر : شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 7، ص 313، 317.

(5) الديوان : 4/ 63، وانظر : شرح البيت المذكور لترى مدى هذا التنوع في المعنى

(6) انظر تعليق بعض الشراح على قوله: ردي حياض الردى يا نفس واتّركي... البيت، الديوان 4/ 120.

المتنبي الشعرية وجعل شاعراً معاصراً له[1]؛ وعلى الرغم من مساجلاته معه، يعترف بتميزه ويرى بأنه قد بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبي ويقر بأنه قد سبق إلى معنيين وصورتين لم يسبقه إليهما أحد من الشعراء، إحداهما قوله: (من الوافر)

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء مـــن نبـال
فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصالِ[2]

والأخرى قوله: (من الكامل)

في جحفل ستر العيون غباره فكأنمـا يبصـــرن بالآذان[3]

لقد دأبنا على أن نزعم أن أبا الطيب يقول شيئاً عرفه الشعراء جميعاً من قبل: ومن الواضح أن هذا النثر يظلم المتنبي، ومنذ اللحظة الأولى يوحي أبو الطيب إلينا أن الأمر أعمق من أن يكون تقليداً يتبع، التقليد المتبع يخفي (عجباً)، من الوحدانية التي لا تنال[4].

هذه الوحدانية وهذا التفرد يوجزه لنا أحد أقرب الناس إلى المتنبي وأعلمهم بشعره إنه أبو الفتح عثمان بن جني، الذي كان المتنبي يقول فيه: ابن جني أعلم بشعري مني، وكان إذا أغلق معنى من معاني شعره على أحد سامعيه يقول:

اسألوا الشارح: يعني أبا الفتح[5].

يقول ابن جني في شرحه لبيت المتنبي: (من الوافر)

أرانب غير أنهم ملـــوك مفتحـــة عيونهـــم نيـــامُ[6]

---

(1) هو أبو العباس أحمد النامي؛ انظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، تح / إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت. ج 1 / 125.

(2) الديوان: 3/ 104.

(3) الديوان : 4/ 228.

(4) مصطفى ناصف : النقد العربي ـ نحو نظرية ثانية ـ ؛ عالم المعرفة، الكويت، مارس 2000، ص 104 بتصرف.

(5) انظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح / إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993، ج 4، ص 1586.

(6) الديوان : 4/ 142.

«والمعهود في مثل هذا أن يقال هم ملوك إلا أنهم في طبع الأرانب، لكن عكس الكلام مبالغة فجعل الأرانب حقيقة لهم والملوك مستعاراً فيهم، وهذه عادة له - للمتنبي - يختص بها»[1].

إن هذا يتصل بتعدد الدلالة ولا نهائيتها، وإذا نظرنا إلى كتب التراث نجد أنها قد تعرضت لشرح ابن جني لديوان المتنبي بالنقد والاتهام، فابن جني كما يرى بعض النقاد - كالواحدي وغيره - أساء فهم بعض الأبيات وانحرف بدلالاتها إلى ما لا يحتمله اللفظ أو قصد الشاعر، وهذا يعني أن منتقديه « أعطوا لهذه الأبيات دلالات أخرى مخالفة لما أعطاه ابن جني، أي أن دلالات بعض شعر المتنبي تعددت دون انتهاء ما بين ابن جني ومنتقديه»[2].

ومن الواضح أن المتنبي قد مارس بالفعل الإبداعي تعدد المعنى ولا نهائيته من خلال ظاهرتين معروفتين في الدرس البلاغي العربي وكانتا أكثر ارتباطاً بالمتنبي عن غيره من الشعراء، وهما ظاهرة «السرقات» وظاهرة «المبالغة» فالشاعر «يسرق» أو «يبالغ» في شعره لأسباب:أحدها إحساسه بأن هناك معنى آخر أفضل يقوم هو بإنتاجه، أو بأن المعنى لم يكتمل ولم ينته ولا ينتهي وعليه أن يتابع رحلته[3]، وقد رأينا كيف جعل ابن جني ظاهرة (المبالغة) سمة من سمات المتنبي يختص بها عما سواه، وهذا الحكم وإن كان موجزاً، فإن له أبعاده الخاصة سيما وأنه صادر عن عقلية لها مكانتها في تاريخ الإبداع العربي، كابن جني الذي عاش تجربة اللغة وتجربة المتنبي معاً.

ذلك هو البعد: أن الكلمة أو الصورة لم تعد عادية باردة منتزعة من بديع اللغة وزخرفها ووشيها المنمنم، لقد أصبحت ما يمكن أن نسميه الكلمة المفاجأة، ولذا نرى أن المتنبي قد حمّل اللغة العربية كل ما تستطيع أن تحمله، بل فوق ما تستطيع من المعاني والرموز والأخيلة، ومن هنا كان تفرده ووحدانيته وأصالته، الأمر الذي مكنه من إعطاء بُعد جديد للشعر العربي

(1) شرح البرقوقي للديوان : ج 4، ص 143.

(2) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل-، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2002، ص 221.

(3) نفسه.

نفذ منه إلى دائرة (الاستقطاب) حيث أصبح - وكما يسميه أدونيس - قطب القول العربي المنظوم[1].

وكثيراً ما نجد في الموروث النقدي ما يشير إلى هذا التفرد وهذه القطبية، فهذا الثعالبي يشير إلى قول المتنبي:

فدع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى[2]

قائلاً: «إن هذا البيت (ومعه اثنان آخران) أجمع الحداق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت في شعر غيره منها هذا البيت»[3].

وكذلك فعل أبو علي الفارسي في حواره الموضوعي مع ابن جني حول شعر المتنبي[4]، والوا حدي والبديعي وابن رشيق وغيرهم.

ونحن هنا لا نتحدث عن شمولية أثر المتنبي وامتداد تأثيره على متلقيه، فهذا حديث نقف عنده لاحقاً، ولكن هذا يقودنا ولو من زاوية أخرى للحديث عن الصورة المجازية والصيغ التي تفرد بها المتنبي في عالم الشعر وحاول إعطاءها أبعاداً أخرى دلت على عمق هذه الصورة واتساع دلالاتها وتعددها تعدداً يوحي بما أسميناه فيما سبق بالصيغ «اللعبية» - حسب ريفاتير - تلك الصيغ التي «لا تتصف بقواعد تحد من حريتها، بل هي حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات وتتسم بالزيادة المفرطة، وهذا يذكرنا بكلام دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه، أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعنى»[5].

(1) انظر: أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص 314.

(2) الديوان: 2 / 11.

(3) أيمن محمد زيدان: تأثير المتنبي في الأدب الأندلسي، دراسة نشرت في مجلة أفق على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت) د.ت

(4) انظر نص هذا الحوار: محمد كمال حلمي: مرجع سابق، ص 175. ومثل الفارسي فعل أبو رياش القيسي اللغوي مع البحتري انظر: وساطة الجرجاني، ص 51.

(5) عبد الرحمن القعود: مرجع سابق، ص 220، بتصرف.

ويبدو أن هذا التفسخ، وهذه الزيادة المفرطة رصد لكيفية تطوير الحس الشعري للمجازات والصور، وجعله منها لغة متطورة وآسرة، تنمو بقوة إيحاءاتها، وتتجدد بقدرتها على القراءة، ودحض التمثيل الحي القائم على المشابهة.

ولنختم حديثنا بصورة أوردها المتنبي في شعره، وطالما لاكها الشعراء قبله وقتلوها شعراً، إلا أنه جاء بها على غرار مستحدث عدل به عن طريقة سابقيه.

يقول المتنبي في معرض مدحه لبني أوس بن معن ممثلين في شجاع بن محمد: (من الكامل)

أما بنو أوسٍ بن معن بن الرضا ... فأعز من تحـــــدى إليــه الأنيق
كبرت حولَ ديـارهم لـم بدت ... منها الشموس وليس فيها المشرق[1]

وأحيلك بهدوء إلى كلام الدكتور مصطفى ناصف، الذي آثر أن يسجل القصيدة كاملة لكي يشير إلى «فكرة الأعجوبة أو التعجب أو السحر أو الخلابة، هذه كلمات قلّ أن يستغني عنها قارئ المتنبي... »[2].

وبرأينا أن المتنبي وهو يصوغ هذه الصور لم يغفل جانباً مهماً وفاعلاً، هذا الجانب هو المتمثل في:

التناسب بين أجزاء الصورة المجازية:

يكمن سر عبقرية المتنبي في عوامل عدة من أبرزها أنه استطاع اكتشاف سر المفردة العربية وسر استعمالها وسر تركيبها مع أختها[3]، ولذا حرص المتنبي على توافر التوازن والتناسب بين أجزاء الصورة، لتتناغم إيقاعاتها وتستدعي الأطراف بعضها بعضاً، فيربط بين مكوناتها ربطاً عميقاً ودقيقا.

---

(1) الديوان : 3 / 57.

(2) النقد العربي - نحو نظرية ثانية ـ: ص 92، وما بعدها، ص 166- 167.

(3) انظر: نهى عارف الحسن وبكري شيخ أمين : المتنبي - دراسة نفسية وأسلوبية ـ، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 2003، ص 106.

فدماء الأعادي التي غطتهم حتى تجمدت وتغير لونها عليهم وصارت سوداً جعلت المتنبي يرى هذه الدماء ترتدي لباس الحداد على القتلى، وهذه الصورة استدعت ما يناسبها وهو شق الجيوب يقول: (من الوافر):

وما سكني سوى قتل الأعادي فهل من زورة تشفي القلوبا
تظل الطير منها في حديـــث ترد به الصراصر والنعيبـــا
وقــد لبست دمـاؤهم عليهـم حداداً لم تشق لها جيوبـا[1]

وفي معرض وصفه لمشهد من مشاهد الحرب يقول: (من المنسرح)

والطعن شزر والأرض واجفة كأنمـــا في فؤادها وهـــلُ
قد صبغت خدها الدمـــاء كما يصبغ خد الخريدة الخجلُ!!
والخيل تبكي جلودها عرقـــاً بأدمع ما تسحـــها مقـــلُ[2]

فصورة الخيل الغارقة في كرها عرقاً، استدعى الاستعارة بالبكاء، الذي يستدعي بدوره ذكر المدامع، التي تؤدي إلى ذكر المقل والعيون، فجمع هذه الأجزاء جميعاً ووضعها في تنسيق محكم ليخرج بهذه الصورة، فالدموع للبكاء والسَّحُّ للعرق، ولكن لماذا تبكي الجلود؟ هل الهول الذي أرعب الأرض وملأ خدها دماً هو الذي أخاف الخيل؟، لا، ولكن الخيل شاركت الممدوح في قتاله وشجاعته وإقدامه، فتفانت في القتال، ولما طال الأمر بها، بكت، وسالت مدامع جلودها، ولعل فارسها أن يحنو عليها ويرفق بها ويرحمها....

وكف الممدوح التي تحمل السيف تسيل بالعطايا، يقول: (من الكامل)

وكأن برقاً في متون غمامة هنديّـــــهُ فـــي كفـه مسلـولاً
ومحل قائمه يسيل مواهباً لو كن سيلاً ما وجدت مسيلاً[3]

فالبرق في ظهور الغمام يشبه سيف الممدوح إذا سلّه في يده، وهذه مبالغة لجأ إليها المتنبي كعادته - كما أسلفنا - فالأصل تشبيه السيف بالبرق وهنا أتى بالعكس مبالغة في بريقه

(1) الديوان :1/ 186، و الصراصر جمع صرصر وهو صوت النسر ونحوه، والنعيب، صوت الغراب.
(2) الديوان: 3 / 241، والوهل:الفزع فلما وصف الأرض بالفزع استعار لها قلباً.
(3) الديوان ج/ 257.

ولمعانه؛ وسيلان العطايا من كف الممدوح أدى إلى ذكر السيل والمسيل، لتكتمل الصورة بجميع عناصرها.

وفي صورة أخرى عنصرها الأساسي كف الممدوح أيضاً، تلك الكف التي شرّقت وغرّبت، كما شرق المتنبي وغرب، يقول: (من الطويل)

بأي بـلاد لـم أجرّ ذؤابتـــــي وأي مكـــان لـم تطـــأه ركائبي
كأن رحيلي كان من كف طاهر فأثبتّ كوري في ظهور المواهب[1]

فذكر الرحيل يناسب ذكر الرحل الذي يوضع على الظهور، ولكنها هنا ظهور العطايا والمواهب.

لقد استنفر المتنبي قدراته ومعرفته باللغة لإكمال الصورة المجازية بجميع عناصرها وأضفى عليها تناسباً وتوازناً ربط بين علائقها ربطاً محكماً ووثيقاً لتخرج الصورة بذلك محاكية لطبيعة الإبداع وعاكسة لمنهج الذات التي أنتجتها.

(1) الديوان 1/ 196، ويروي بدل ذؤابتي ذوائبي، وذؤابة النصل ما أصاب الأرض من المرسل على القدم لتحركه؛ وطاهر هو طاهر بن الحسين العلوي (الممدوح) وهذا البيت من أبدع ما قيل في حسن التخلص، انظر شرح البرقوقي، نفس الصفحة.

الدراسة التطبيقية:

الصورة المجازية في قصيدة (واحر قلباه ممن قلبه شبم): [1]

واحر قلباه ممن قلبه شبمُ ... ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ
مالي أكتم حبا قد برى جسدي ... وتدعي حب سيف الدولة الأمم
إن كان يجمعنا حب لغرته ... فليت أنا بقدر الحب نقتسمُ
قد زرته وسيف الهند مغمدة ... وقد نظرت إليه والسيوف دمُ
فكان أحسن خلق الله كلهم ... وكان أحسن ما في الأحسن الشيمُ
فوت العدو الذي يممته ظفر ... في طيه أسف في طيه نعمُ
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت ... لك المهابة ما لا تصنع إلبهم
ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمها ... أن لا يواريهم أرض ولا علم
أكلما رمت جيشا فانثنى هرباً ... تصرفت بك في آثاره الهمم
عليك هزمهم في كل معترك ... وما عليك بهم عار إذا انهزموا
أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفر ... تصافحت فيه بيض الهند واللمم
يا أعدل الناس إلا في معاملتي ... فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره ... إذا استوت عنده الأنوار والظلم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت أبياتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم
وجاهل مده في جهله ضحكي ... حتى أتته يد فراسة وفم
إذا نظرت نيوب الليث بارزة ... فلا تظنن أن الليث مبتسم
ومهجة مهجتي من هم صاحبها ... أدركتها بجواد ظهره حرم
رجلاه في الركض رجل واليدان يد ... وفعله ما تريد الكف والقدم
ومرهف سرت بين الجحفلين به ... حتى ضربت وموج الموت يلتطم

(1) ديوان المتنبي : بشرح البرقوقي ج 4، ص 101، 108.

فالخيل والليل والبيداء تعرفني ... والضرب والطعن والقرطاس والقلم
صحبت في الفلوات الوحش منفرداً ... حتى تعجب مني القور والأكم
يا من يعز علينا أن نفارقهم ... وجداننا كل شيء بعدكم عدم
ما كان أخلقنا منكم بتكرمة ... لو أن أمركم منا أمم
إن كان سركم ما قال حاسدنا ... فما لجرح إذا أرضاكمُ ألم
وبيننا لو رعيتم ذاك معرفة ... إن المعارف في أهل النهى ذمم
كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم ... ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي ... أنا الثريا وذان الشيب والهرم
ليت الغمام الذي عندي صواعقه ... يزيلهن إلى من عده الديم
أرى النوى تقتضيني كل مرحلة ... لا تستقل بها الوخّادة الرسم
لئن تركن ضُميراً عن ميامننا ... ليحدثن لمن ودعتهم ندم
إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ... أن لا تفارقهم فالراحلون هم
شر البلاد بلاد لا صديق بها ... وشر ما يكسب الإنسان ما يصم
وشر ما قنصته راحتي قنص ... شهب البزاة سواء فيه والرخم
بأي لفظ تقول الشعر زعنفة ... تجوز عندك لا عرب ولا عجم
هذا عتابك إلا أنه مقة ... قد ضمن الدر إلا أنه كلم

الصورة المجازية في قصيدة: «واحرّ قلباه ممن قلبه شَبِمُ»

مـدخل إلى القصيدة:

قال المتنبي قصيدته هذه في مجلس سيف الدولة، وهي قصيدة فريدة، فريدة بظروفها، فريدة بصنعتها، فريدة برموزها، وإيحاءاتها، وهي من أعمق قصائد المتنبي وأكثرها تعبيراً عن الحالة النفسية فقد قالها منفعلاً «معبراً بتلميحات شبه واضحة عن قلقه لمستقبل صداقته بسيف الدولة التي قاربت على الانتهاء»[1]، فقد توالت جراحات أبي الطيب في مجلس الأمير الحمداني وسال الدم من وجهه كما سالت الآلام من قلبه، وإذا كان بعض المؤرخين لم يذكروا دواة سيف الدولة ورميه إياها في وجه المتنبي، فإنهم لم يختلفوا على مفتاح ابن خالويه !!

ونحن هنا لسنا بصدد رواية تاريخية تحقيقاً أو تخريجاً؛ ولن نطيل الكلام فيما حصل قبل إنشاد هذه القصيدة، فالقصيدة لم تكن وليدة حدث آني، بقدر ما هي نتيجة تراكمات معينة واجهها الشاعر في مجلس صديقه الذي أمضى معه قرابة التسع سنوات وقال فيه« جوهر شعره عدداً وقيمة»[2].

ويلوح لنا أن هذه القصيدة تزخر بكثير من الصور التي تؤهلها لتكون مجالاً للجانب التطبيقي في الدراسة، خصوصاً وأنها كانت بمثابة «قصيدة التتويج النهائي لعلاقة الاثنين مع بعضهما»[3].

وإذا كان لهذه القصيدة ميزات شتى، فإنه ليقف على رأسها جميعاً ذلك الصراع الرهيب بين متضادات لا تكاد تحصى، بين الأنا الممثلة في الشاعر والأنت الممثلة في سيف الدولة، بين

---

(1) محمد التونجي: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس: عالم الكتب، ط 2، 1992، ص 104، و أخطأ الدكتور التونجي أثناء حديثه عن هذه القصيدة في ترتيب بعض القصائد تاريخياً، والأغرب أنه نسب بيتاً من الشعر سهواً إلى المتنبي على شهرة هذا البيت وكثرة تداوله، انظر ص 102. والبيت (من عصر الاستشهاد): كناطح صخرة يوماً ليوهنها..... البيت.

(2) أيمن محمد زيدان: مرجع سابق ؛ ووصف طه حسين هذه القصيدة بالميمية الرائعة الخالدة: مع المتنبي، ص 264.

(3) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 170.

الحب والكره، بين الرضا والغضب، بين البقاء والرحيل، بين الأصدقاء والأعداء، وهكذا تمتد لتشمل عدداً من المتناقضات، إن لم تصل إلى أكثر من ذلك بكثير[1].

ومن مميزات هذه القصيدة كذلك - قدرة الشاعر على وصف تلك الاضطرابات النفسية التي بلغت حد الغليان، وقاربت أن تكون على صورة انفجار مدمر بل إن شيئاً من زمجرة البركان بدأ يظهر على صورة نفثات قوية.

كما أن بداية هذه القصيدة تختلف عما اعتاده المتنبي في شعـــره من بدايات، فقد استهلها بندب القلب، فكأن قلبه مات أو هو على شفير الموت فراح الشاعر يندبه ويبكيه ويبكي حظه العاثر الذي أوقعه تجاه قلب بارد قاسٍ، لا يحس ولا يتحرك.

وتساءل ولم يسأل، لم أوصل نفسه إلى هذه الهاوية وكتم حباً لاهياً، محرقا مذيباً، في الوقت الذي يقف منافقون لا حصر لهم ولا عدد يدّعون حب سيف الدولة ويكذبون ويكذبون؟؟... وتمنى على الله أن يكشف لسيف الدولة أستار غيبه، ليرى الصادق من الكاذب، ويوزع عاطفته على كل منهم بمقدار حبه، وطبيعي أن وراء هذا الحلم إشارة إلى أنه سينال قصب السبق والقدح المعلّى، وسيرجع الآخرون بخفى حنين !

تقع هذه القصيدة في سبعة وثلاثين بيتاً، مقطع في حب سيف الدولة، واستمر أحد عشر بيتاً، ثلاثة منها في وصف ما يعانيه من هذا الحب وثمانية في وصف شجاعة سيف الدولة وأخلاقه، وكرمه، وكأنها مبررات لهذا الحب، تم ينتقل إلى عرض مشكلته معه من البيت الثاني عشر إلى البيت الثالث والعشرين، فيركز على بيان قيمته، ومواهبه، ومدى الخسارة الكبيرة التي ستحلق بسيف الدولة لو فرط فيه، واستغل المتنبي آلية التعريض ببراعة وذكاء فعرض بسيف الدولة أنه قد فقد قدرته على التمييز بين الأشياء، ومن البيت الرابع والعشرين يبدأ في سيمفونية من العتاب واللوم لسيف الدولة، ويلوح بقدرته على الرحيل من هذه البيئة المتهالكة ورجلها الأول الذي عجز عن حمايته من مكائد الحساد والمشاغبين.

وإجمالاً فإن قرابة العشرين بيتاً وهو ما يشكل أكثر من نصف القصيدة كانت كأنها انتقام

(1) انظر: نهى عارف الحسن (بالاشتراك): مرجع سابق، ص 130. بتصرف.

لنفسه، سواء من الممدوح أو من بطانته التي راحت تصطاد في الماء العكر. وعلى الرغم مما قيل في هذه القصيدة وعنها، وملابساتها قبل وأثناء إبداعها وهو ما لا يركن إليه العقل أحياناً[1]، فهي بحق من قلائد شعر المتنبي لا لصياغتها وتركيبها فحسب، بل لتنوع دلالاتها وإيحاءاتها مما يوحي بأكثر من قراءة ومعنى وهذا ما سنعرض له؛ بعد حديثنا عن الصور المجازية التي بهذه القصيدة وكيف وظفها المتنبي توظيفاً يحمل في طياته الكثير ويفتح أبواباً متجددة من القراءة كما أسلفنا.

المقطع الأول:

1- واحـــر قلباه ممـــن قلبه شبم ومن بجسمي وحالـي عنده سقم
2- مالي أكتّم حباً قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم
3- إن كان يجمعنـــا حب لغرتـه فليت أنا بقدر الحـــب نقتســم

طبيعة هذه القصيدة تضطر المتنبي إلى اللجوء إلى فنيّ المجاز والتعريض، وقد يستعين بالتشبيه أحياناً، إلا أن المجاز هو أنسب الأطر، ففيه مجال واسع لقول ما يريد، بل وأكثر مما يريد، ودون الوقوع في مضايق المعنى التقريري المباشر، التي وراءها ما وراءها، فضلاً عن ذهابها بروعة الشعر ورونقه؛ ولذا كانت هذه القصيدة تحت « أغطية كثيفة منها الغطاء المجازي»[2].

وقراءة أولية لهذه القصيدة توحي بأن المتنبي كان يسير على حبل رفيع ودقيق من الحيطة والحذر، ومن الدقة في إرادة المعنى وإصابته، فحمّل الألفاظ من الشحنات ما يجعلها قادرة على تحقيق عدة أهداف في وقت واحد:

أ- أن تكون على درجة عالية من الإتقان تشهد بعلو كعبه في فنه.

ب- أن تكون قادرة على تصوير ما في نفسه حيال الأحداث التي مرت به.

ج- أن تجمع بين الضدين من المدح لسيف الدولة وتقريعه وصالحة لمن حوله تأديباً وإفحاماً في آن واحد.

---

(1) انظر: اليازجي: العرف الطيب شرح ديوان أبي الطيب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1996، ص 100، 101، وانظر اعتراضه على ما ذكره صاحب «الصبح المنبي » وغيره من الملابسات التي واكتب القصيدة.

(2) عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص 170، غير أن الغذامي له قراءة أخرى للقصيدة سنعرض لها لاحقاً.

د- أن تخرج ما في نفسه من غضب وحنق؛ لا تخطئ من تعنيه في ذلك الجمع الغفير حتى يظن من يسمعها أن الكلام موجه إليه وحده[1].

ولقد تميز هذا المقطع الغزلي (الغريب) بأنه غزل لا غزل فيه، فهو يختلف عن شكوى العاشقين التي عهدناها على ألسنة أمراء الكلام، فهو يشكو الحب المهزوم، وتجربة الفشل التي وصل إليها، ولا تدري أهو ندم على هذا الحب أم ندم على كشف عيوب المحبوب، ولكن السياق يفرض عليه أن يثأر لنفسه وقد فعل.....

وبعد البيت الأول الذي يختصره في وجود قلب بارد غير مكترث تجاه قلب مخلص ومحب ينتقل إلى البيت الثاني، ويبدأ في التفاصيل.

وفي البيت الثاني نشعر بعبرة مكتومة وحشرجات متقطعة «فهو يعترف أن حب سيف الدولة قد برى جسده وأنهكه وأضناه، وانظر إلى هذا الأداء اللغوي المؤدى (مالِي أكتّم) بالتاءين مبالغة في الكتمان، (برى جسدي) هذه الحروف تحسها سناناً مسنونة تبرى الجسد، ثم تجئ المفارقة المحزنة، هذا الحب الجليل الصامت المستكن في أعماقه، وهو الفارس الطموح، يقابله ادعاء أجوف من المنافقين والطامعين (وتدعى حب سيف الدولة الأمم) »[2].

ولا يجد المتنبي مجازاً يصف به جماعة المتاجرين بحب سيف الدولة إلا مفردة «الأمم» فهم أمم شتى، طامعون، منافقون، متكالبون، يصارع بعضهم بعضاً ليحظوا بما على موائد هذا الأمير، والمتنبي بعيداً يرثي لنفسه.

وصورته المجازية «أكتّم حباً قد برى جسدي» صورة قديمة رددها المتنبي في شعره كثيراً، وفي مقاطع غزلية كثيرة منها قوله: (من الكامل)

يا وجه داهية الذي لولاك مـــا أكل الضنا جسدي ورض الأعظما[3]

وقوله: (من البسيط)

كفى بجسمي نحولاً أنني رجـــل لولا مخاطبتي إياك لـــم ترنـــي[4]

---

(1) انظر: منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 307، بتصرف كثير.

(2) عبد العزيز الدسوقي: في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1988، ص 45.

(3) الديوان : 4/ 106، وداهية : كناية عن اسم محبوبته أو هو اسمها؛ على خلاف بين الشرّاح.

(4) الديوان : 4/ 235.

وقوله في صورة تشبيهية مميزة (من البسيط)

والوجد يقوى كما تقوى النوى أبداً والصبـــر ينحلُ في جسمي كما نحلا[1]

واستخدم هذه الصورة ذاتها وبألفاظها في معرض افتخاره بنفسه فقال: (من الطويل)

طوال الردينيـات يقصفها دمـــي وبيـــض السريجيات يقطعها لحـمي

برتني السُّرى بري المُدىَ فرددنني أخف على المركوب من نفسي جرمي[2]

ولكن ما الفرق بين هذه الصور – القديمة – وهذه الصورة بالذات؟

من الواضح أن هذه الصورة تختلف عن سواها، فقد صيغت من قبل في إطار تفخيم التجربة بشكل يوحي أن الصياغة الماهرة والتلاعب بالألفاظ – لا صدق التصوير – هي الدافع الأساسي لابتكارها، أما هنا فنجد « التجربة مجسدة، أبدعت صورتها من ذاتها، صورة كتمان الحب الذي برى الجسد، فدقة التصوير استدعت بري الجسد – لا البري ذاته – الذي هو نتيجة تكتيم الهوى أي مغالبة إظهاره على الملأ »[3].

ويلاحظ هنا إيراد هذه الصورة في شكل استفهام تعجبي، وكذلك ورود مفردة (الحب) منكرة، ولا يخفي ما في هذا التنكير من جمالية واضحة، فالنكرة أشد تمكناً من المعرفة – حسب سيبويه –، كما أنها تفيد عدم الرغبة في الحصر والتخصيص[4]، فحب المتنبي لسيف الدولة كان حباً عصّياً على الحصر، عصيّاً على التخصيص، وتزداد سخرية المتنبي عمقاً وإيلاماً في البيت الثالث:

إن كان يجمعنا حب لغرتــه فليـــت أنا بقدر الحب نقتســمُ

وهذا البيت يحتاج إلى تأمل عميق في ضوء السياق العام الذي ترسمه القصيدة، ولقد حمل الدكتور عبد العزيز الدسوقي على من وصفهم بالجهلاء والكارهين لأبى الطيب، الذين

---

(1) الديوان :- 3 / 206.

(2) الديوان : 4/ 124.

(3) منير سلطان: مرجع سابق، ص 309؛ هكذا قال ولا يخفي ما في كلامه من غموض.

(4) انظر: محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية، ص 339 – 3340، في سياق حديثه عن التنكير و التعريف، راجعه فإنه مهم.

تصوروا وظنوا أنه يستجدي رفد سيف الدولة ويطالبه بالقسمة العادلة ليأخذ مالاً يكافئ حبه له كما يعطي هؤلاء، ثم أشار إلى أن هذا البيت يمثل ذروة السخرية والتقريع لسيف الدولة ولكنها سخرية غير ظاهرة وتقريع خفي فهو يتهمه بعدم العدل وعدم الإحساس وعدم معرفته للعدو أو الصديق.... [1]

ومع أنه رأي مقبول، إلا أنه لا يلغي أي قراءة ثانية لبيت المتنبي هذا، خصوصاً وهو يحمل دلالات قد تفضي إلى تلك القراءة، والنص دائماً مفتوح على تعدد القراءات، فانفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات، ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها، بقدر ما هو جزء من تاريخها[2].

ووجود هذا الانفتاح وهذه التأويلات، هو الذي يعطي النصوص حيويتها، ويمنحها سمة التجدد والبقاء، فالنص حالة مفتوحة على تعدد القراءة وغير قابلة للتكلس والجمود، وإلغاء هذه الخاصية يذكرنا بامرئ القيس عندما اعترض على حكم أم جندب (زوجته) وقد فضلت عليه علقمة الفحل، قائلاً: ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشقة..!! [3]

وهذا البيت تحديداً يحمل من التنوع الدلالي ما يؤهله ليكون منفتحاً على أكثر من رؤية وتأمل وتأويل، وسيأتي معنا لا حقاً.

المقطع الثاني:

4- قد زرته وسيوف الهند مغمدة وقد نظرت إليه والسيوف دم

إلى قوله في البيت الحادي عشر:

11- أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند واللمم

ينتقل المتنبي وقد أفرغ شيئاً من أحزانه في الأبيات الثلاثة الأولى للحديث عن تاريخ تلك العلاقة الحميمة التي جمعته بسيف الدولة:

---

(1) في عالم المتنبي : ص 46.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997، ص 147.

(3) في تنازع أمرئ القيس وعلقمة الفحل في الشعر: وأيهما أشعر؟ انظر الموشح للمرزباني، ص 28، 29.

4- قد زرته وسيوف الهند مغمـــدة وقــد نظرت إليه السيـــوف دم

وفي «زرته» و«نظرت إليه» كناية عن قربه من هذا الأمير، مشيراً بذلك إلى أنه قد صحبه ولازمه في السلم والحرب، مقابلاً بين كنايتين «سيوف الهند مغمدة» و«السيوف دم».

ثم يصور في البيت الخامس حقيقة أخلاق هذا الذي صحبه وخبره في الحالتين:

5- فكان أحسن خلق الله كلهـــم وكان أحسن ما في الأحسن الشيم

وفى البيت السادس يستعمل تقنية الالتفات، في التفاتة رائعة، متنقلاً بين مشاعر العدو الهارب، وبين مشاعر الفارس المحارب، فهربهم نصر لهم وحزن له:

6- فوت العدو الذي يمـــمته ظفرٌ في طيه أسف في طيـــــه نعـــمُ

ثم يعود إلى الصورة المجازية:

7- قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت لك المهابـة مالا تصنع إلبهـــمُ

فسيف الدولة ينصر بالرعب!، هذا الرعب الذي يسبقه إلى أعداءه فيردهم، ويهزم الجيوش بالهيبة التي تسبقه إلى أعداءه فتشلهم، فهو لا يكلف إرهاق جيشه لأن الخوف ينوب عنه والمهابة تكفيه شر القتال، وتصنع له ما يعجز عنه الأبطال (البهم)، وهكذا يمنحهما المتنبي - مجازاً - عقلاً مدبراً وفكراً مخططاً وشجاعة مطلوبة.

وقد تناول المتنبي هذه الصورة المجازية في مدح الآخرين أكثر من مرة يقول: (من الكامل)

في شأنه ولسانـــــه وبنانــه وجنانـــــه عجب لمــن يتفقدُ
أسد دم الأسد الهزبر خضابـه موت فريص الموت منه يرعدُ[1]

وقريب منه كذلك قوله: (من المتقارب)

فولى بأشياعــه الخــرشنى كشاء أحس بزأر الأســـود
يُرون من الذعر صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود[2]

(1) الديوان : 2/ 40.

(2) الديوان :- 2/ 44، و الخرشني : هو بدر بن الخرشنى، ويرُون - بضم الياء - أي يخيل إليهم.

وفي أخرى: (من الخفيف)

طاعن الطعنة التي تطعن الفيـــــ ـــــلق بالذعر والدم المهراق[1]

وهنا (مع سيف الدولة) تأخذ الصورة شكلاً جديداً ومفردات جديدة وصياغة جديدة وواضح ما في كلمة « اصطناع » من التدبير والتخطيط والمهارة وأثر ذلك على العدو، ويعلل المتنبي رعب العدو في خطابه لسيف الدولة:

8- ألزمت نفسك شيئاً ليس يلزمها أن لا يواريهـــم أرض ولا علمُ

ثم يعود إلى المجاز مستفهماً:

9- أكلما رمت جيشاً فانثنى هربـــاً تصرفت بك فـــي آثاره الهممُ؟

فهو يجعل من همة سيف الدولة شخصاً يدفع به إلى تعقب هؤلاء الأعداء الهاربين ليمحو آثارهم، فهو لا يهدف إلى هزيمتهم، بل يهدف إلى القضاء عليهم، وهذا استفهام إنكاري: أي ليس عليك أن تفعل وحسبك هزيمتهم.

ثم يكمل معه الحديث موضحاً إستراتيجيته في الحروب:

10- عليك هزمهم في كل معتـــرك وما عليك بهم عار إذا انهزمـــوا

11- أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفرٍ تصافحت فيه بيض الهند واللمم

لا يدع سيف الدولة عملاً بدأه حتى يتمه، ولا يرضى من الغنيمة بالإياب، ولا يلقى عصاه، حتى يصل إلى غايته، فهو إذا حارب أفنى، وإن هرب عدوه منه تعقبه، ولا يستريح حتى يهلكه، ولا يرى الظفر إلا حين تصافح السيوف الشعر الذي ألم بالمناكب كناية عن (الرقاب) وكلمة تصافح لها دلالتها، فهذا التصافح المذكور لا ود فيه وإنما هو تصافع وتصادم، غير أن المتنبي يأتي بهذه الصورة الجديدة وهذه المفردة التي لم ترد قبل ذلك في شعره، صورة أضفى عليها المجاز رونقاً خاصاً وبعداً دلالياً.

المقطع الثالث:

12- يا أعدل الناس إلا في معاملتـــي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

---

(1) الديوان 3/ 76.

إلى قوله في البيت الثالث والعشرين:

23- صحبت في الفلوات الوحش منفرداً حتى تعجب مني القور والأكم

في الأبيات الخمسة الأولى ينتقل المتنبي نقلة كبيرة وكأنه كان يهيئ لها بما سبق، فهذا الممدوح الذي تعود أن يكمل ما يصنع، وتعود أن لا يخدع، لم يتمم ما سمعه من الحساد عن المتنبي ولم يتثبت منه، وخدع بأقوالهم وانساق وراءها وينتقل بين عتاب سيف الدولة وتقريعه والفخر بنفسه «ولعل هذا المشهد يؤكد لنا الصورة الحقيقة للمتنبي، وكيف أنه رجل يشتغل بالحياة العامة السياسية، من خلال الشعر، وليس مجرد شاعر مداح، ينتظر رفد سيده، وهل يعقل أن يكون وهو يخاطب الأمير بهذه الحدة، ويقول له يا أعمى كيف تسوي بيني وبين هؤلاء السوقة.....» [1].

13- أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ

ولأول مرة يستعمل المتنبي مفردة « الشحم» فلم يوردها قبل في صورة مجازية ولا تشبيهية ولا غيرهما فيقول: أعيذها، أي النظرات (إضمار على شريطة التفسير كأنه فسّر الهاء بالنظرات)، نظراتك الصادقة أن تحسب الورم شحماً كناية عن الخلط بين الشاعر والمتشاعر، في صورة صادقة ضاحكة داكنة في إيلامها، حتى أن ابن رشيق قد ساءه عتاب المتنبي لسيف الدولة في هذه القصيدة فاتخذ منه موقفاً ينمّ عن جرأة نقدية واضحة، حيث طرح المجاملة جانباً وقال:

«وأما أبو الطيب فكان في طبعه غلظة وفي عتابه شدة، وكان كثير التحامل ظاهر الكبر والأنفة وما ظنك بمن يقول لسيف الدولة.....، ثم أورد الأبيات»[2]، غير أنه أقر بجودة هذه الأبيات إلا أنه رأى أنها ليست في محلها فهذا ليس عتاب الملوك وهذا سباب وليس عتاب على حد قوله.

14- وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار والظلم

يجمع المتنبي في هذه الصورة بين المجاز والتعريض، بين التعميم والتخصيص، بين

(1) عبد العزيز الدسوقي : المرجع السابق، ص 48.

(2) العمدة: ج 2، ص 257، وانظر: محمد أديوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 100.

ضرب المثل ووصف الحال؛ ويومئ إلى أن سيف الدولة فقد القدرة على التمييز، ويستعير لنفسه «الأنوار» ولحساده «الظلم» ويقف سيف الدولة بينهما حائراً فاقداً القدرة على التمييز!.

ثم يلتفت للحديث عن نفسه:

15- أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ

فإذا كان المتنبي قد اقتحم أسوار العمى وأسمع الأصم، أفلا يراه هذا الممدوح على حقيقته؟، ومفردة « الأعمى» لم ترد من قبل في شعره سوى أربع مرات تقريباً[1] وكلها في غير هذا السياق وهذا فيه من الدلالة ما فيه، فمن الأعمى، ومن الأصم؟

مجازان دقيقان صارمان يصوران وبإيجاز كل ما يريده المتنبي.

ويأتي مجاز « الشوارد » ليكمل الصورة:

16- أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصمُ

فقصائده شوارد، وقد سماها من قبل[2]: الدر، والحديقة، وصهال الجياد، والحلل، وهنا يسميها - مجازاً - شوارداً، للمرة الأولى، لأنها نوادر وعجائب، وحكم وتجارب، ولا يخفي ما في مجاز (شوارد) من قوة في تصوير المدى الذي تصل إليه قصائده، تسانده الكناية الرفيعة «أنام ملء جفوني» لتقابلها كناية «ويسهر الخلق».

وترتفع في الأبيات التالية نبرة التهديد الحاسم إلى الذروة، وينعكس ذلك على المقاطع والجمل والعبارات، ويستغرق هذا المشهد سبعة أبيات من البيت السابع عشر إلي البيت الثالث والعشرين، نسمع فيه صليل الحروف ودوي المقاطع وهدير الجمل، وضراوة الصور مهدداً متوعداً مكشراً عن أنيابه، فهو القادر على إدراكهم بيده وفمه:

17- وجاهل مـــــده في جهله ضحكي حتى أتتــه يــدٌ فرّاســـة وفـــمُ

واليد الفراسة هي التي تدق العنق، ويلجأ إلى التعبير المجازي كثيراً في هذه الأبيات فهو

(1) انظر الديوان: 1 / 97، 2 / 65، 4 / 262.

(2) انظر : الديوان : 1 / 202، 2 / 218، 3 / 80، 3 / 223.

ليث له جواد ظهره حرَمٌ، حرام قتل راكبه، أمان لمن يركبه، وسيفه يشق به صفى العسكر، وذلك كله لأنه فارس قديم تعرفه الخيل والبيداء والحرب والضرب وكذلك القرطاس والقلم، فهو فارس كل الميادين !.

18- إذا نظـــرت نيـــوب الليث بـارزة ... فـــلا تظنـن أن الليـــــث مبتســم
19- ومهجة مهجتي من هم صاحبهـــا ... أدركـتها بجـــواد ظهـــــره حـرم
20- رجلاه في الركض رجـل واليدان يد ... وفــعله ما تريـــد الكــف والقــدم
21- ومرهف سرت بين الجــحفلين بــه ... حتى ضربـــت وموج الموت يلتــطم
22- فالخيل والليل والبيـداء تعرفنـــي ... والضرب والطعن والقرطاس والقلم
23- صحبت في الفلوات الوحش منفردا ... حتى تعــجب منـــى القور والأكم

بهذه الصور المتلاحقة المتوالية يضخم المتنبي من ذاته، حتى كادت تتحول إلى وحش كاسر، ويقود الجواد الذي تختزل رجلاه المسافات وتتحولان إلى قوة واحدة وكذلك اليدان، وهو لا يكلف راكبه عناء التحريك بالسوط أو بالرجل بل يفعل ما يريده راكبه، ثم يأتي السيف لفارس عالم بالفلوات ووحوشها ليختم هذه الصورة.

ولعله من السهل أن نجد شبيهاً لهذه الصورة في شعر المتنبي، غير أن البيئة اللفظية التي وضعت فيها هنا، والوحدة الفنية والإطار النفسي العام، وطريقة عرضها، يجعلها ذات طابع خاص، يقوم المجاز فيه بدور الإيجاز ويجسد الصورة وينسق بين علاقاتها تنسيقاً واضحاً.

المقـطع الرابـع:

24- يا من يعز علينا أن نفارقـــــهم ... وجداننا كل شـــيء بعدكم عــدم
25- ما كان أخلقنا منكـــــم بتكرمـة ... لو أن أمـركم مــن أمرنـــا أمــم
26-إن كان سركم ما قال حـاســدنا ... فما لجـــرح إذا أرضـاكم ألـــم
27- وبيننا لو رعيتم ذاك مــعرفـــة ... إن المـعـــارف في أهل النهى ذمم
28- كم تطلبون لنا عيبا فيعــجزكـــم ... ويكـــره الله ما تأتون والكـــرم
29- ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي ... أنا الثريـا وذان الشيـــب والهـرم
30- ليت الغمام الذي عندي صواعقه ... يزيلهن إلى مـــن عنـده الديــم
31- أرى النوى تقتضيني كل مرحلة ... لا تستقل بهـــا الوخادة الرســم

32- لئن تركن ضميرا عن ميامننـــا ليحدثن لمـن ودعتهـــم نـــــدم
33- إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلـــون هم
34- شر البلاد بلاد لا صديق بـهـــا وشر ما يكسب الإنسان ما يـصم
35- وشر ما قنصته راحتي قنـــص شهب البزاة سواء فيـه والرخـــم
36- بأي لفظ تقول الشعر زعنفـــة تجوز عندك لا عـرب ولا عجـــم

بعد أن ظل المتنبي يرقى بذاته ويصعد على من حوله حتى كاد أن يطاول عنان السماء يقدم بجرأة على إعلان قراره بالرحيل، واختلطت لديه كل المشاعر التي عبر عنها بعنف وحدة في المشهد السابق، على الرغم من سيطرة إحساس مفاجئ عليه، وهو هذا الشجن لهذا الفراق الذي لم يدر بخلده يوماً أنه سيكون بهذه الطريقة، ولهذا يبدأ هذا المشهد الأخير بهذا البيت الدامع الشجي، إنه ينتقل إلى لون آخر من التقريع والتهديد المبطن بهذا الحزن، فالمفارقة عزيزة عليه، مؤلمة ستفقده هذا النعيم الذي عاشه أطول فترة من عمره، وسيصبح كل شيء بعده عدماً.

كل شيء يتحول إلى العدم فكأنه لم يكن يوماً، ولنتأمل شحنة الشجن في الشطر الأول من البيت، وعلى الرغم من أنه لم يلجأ إلى التصوير في هذا البيت، وإنما عبر تعبيراً ساذجاً فطرياً، إلا أننا نحس أن هذا البيت قد وصل إلى ذروة الإنتاج الفني، والتأثير العاطفي، وحيال هذا البيت الخالي من الزركشة اللفظية والتركيب البياني يتسرب إلينا ويسري في كياننا شعور يهز النفس ويثير في الأعماق أشد ألوان الحزن والشجن.

ويعود بعدها مستعيراً مفردة« الجرح» لما ناله من سيف الدولة ولكنه جرح بلا ألم:

26- إن كان سركم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكـــم ألـــم

وينفرد البيت التالي بالتقريع دون المسامحة:

27- وبيننا لو رعيتـــــم ذاك معرفة إن المعارف في أهل النهى ذمم

إنه تعريض جارح، كأن ممدوحه لا يعرف كيف يرعى حرمة الصداقة، وكيف يرعاها وهو ليس لها بأهل، لأنها من شيمة أهل النهُّى والعقول؟.

ثم يعنفه ويعنف كل الذين تكلموا فيـــه:

28- كم تطلبون لنا عيبـا فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكـــرم

ثم يعود إلى كبرياءه ويفتخر:

29- ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهرم

ويلتفت قائلاً: ليت الممدوح الذي يشبه الغمام والذي تصيبني صواعقه - كناية عن أذاه وسخطه - يزيلها إلى من عنده بره وإكرامه وهو لا يستحقه:

30- ليت الغمام الذي عندي صواعقه يزيلهن إلى من عنده الديمُ

وفى هذا البيت المشحون بالصورة، يستعير الغمام لسيف الدولة، وكثيراً ما فعل ذلك من قبل ولكن هذه المرة تختلف، فهو هنا ذو صواعق لا خير فيه، والغمام هنا يبدو أنه بعيد عن مفهوم الكرم وبقية مفردات العطاء والمال، فالسياق مختلف ويبدأ في الأبيات التالية إلى آخر القصيدة فيما يشبه المونولوج الداخلي ينسى فيه سطوة الممدوح على نفسه ويبدأ بالتهديد بالفراق ثانية، فقد كتب على المتنبي أن يطارد ولا يستقر في مكان وأن يعيش على ظهر الوخادة الرسم تسرع به من ممدوح إلى ممدوح ومن مكان إلى آخر، وهذا قدره.

31- أرى النوى تقتضيني كل مرحلة لا تستقل بها الوخادة الرسم

تم يلح على التهديد الذي يصل مداه، ولعله كان يعرض بوجهته فـ « ضُمير» مكان عن يمين الراحل إلى مصر من الشام، فهل كان المتنبي عازماً أو يفكر في الرحيل عن سيف الدولة قبل هذه القصيدة؟؟

32- لئن تركن ضميرا عن ميامننا ليحدثن لمن ودعتهم ندم
33- إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون هم
34- شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الإنسان ما يصم
35- وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه والرخم
36- بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم
37- هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلم

سيندم سيف الدولة لتفريطه في المتنبي، وسيكون هو الراحل لا العكس، ويكفيه من الشعراء حوله هؤلاء الأدعياء اللئام.... فهذا ما يناسبه.

ونراه يتحدث بأبيات اختلطت فيها الحدة بالحكمة التي اشتهر بها، فينتقل إلى التعريض« فالراحلون هم» وضرب المثل «وشر البلاد بلاد لا صديق بها» و« شر ما يكسب

الإنسان ما يصم» ويرد ذكر «الشر» ثم يستعير «شهب البزاة» للرفعة التي نالها عند سيف الدولة و« الرخم » وهي طائر وضيع، فكيف يساويه بهؤلاء ويجعلهم في كفة واحدة؟[1]

وينهي قصديته، ببيت يفسر طبيعتها، وكيف أنها عتاب مبعثه الحب والمودة:

37- هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلـم

ووسط هذا الجو المشحون لا ينسى المتنبي كبرياءه، فهذه التجربة قد صيغت من الدر وإن ظهرت على شكل كلمات، ولعله يشير بذلك إلى تفوقه على جميع من حوله.

(1) وبعد كتابة هذا المبحث عثرنا على بيت للمتنبي يكاد يكون في نفس السياق وفيه تعريض بأن سيف الدولة يسويه مع غيره في الفضل ممن لم يبلغوا درجته، وذلك في قصيدة مدحه بها سنة 339 هـ؛ أي قبل هذه القصيدة بحوالي سبع سنوات !، فهل كانت هذه الفكرة مسيطرة على المتنبي منذ بدايات علاقته بسيف الدولة؛ أم أنه كان يمهد ليكون شاعره الأول بلا منازع... وقد كان.. السؤال مطروح على عدة إجابات. والبيت قوله: (من البسيط)
ليت الملوك على الأقدار معطية فلم يكن لدنيء عندها طمع. الديوان 2 / 243

قصيدة « واحـر قلباه »..... قراءة أخـرى:

أشرنا سابقاً إلى أن عملية القراءة عملية مفتوحة على كل الاحتمالات، ويمكن من خلالها استخلاص التشتت والتنوع الدلالي الذي يحتويه النص، ولا نريد الوقوف طويلاً عند هذه النقطة فقد خصصنا لها مجالاً في هذا البحث سيأتي معنا لاحقاً، وبما أننا إزاء نص هو من أهم نصوص المتنبي ومن مختارات الذائقة العربية عموماً، فسنحاول هنا رصد قراءة أخرى لهذا النص هي في جوهرها قراءة للمتنبي بوجه عام.

ويبدو للوهلة الأولى وخصوصاً ونحن بصدد الحديث عن شعرية المجاز؛ ومجازات المتنبي، أن هذه الصفحات وضعت في غير محلها، ولكن اخترنا لها هذا المكان تحديداً لأننا نرى أن لها علاقة وثيقة بموضوعنا، فهذه الـقراءة (الثانية) ليست مجرد تلقٍ لنص معين وتفاعل معه؛ بقدر ما هي محاولة لتأسيس مشروع نقدي يقوم على إلغاء الآخر ورؤيته وتأصيل رؤية خاصة به، والمثير للانتباه أن هذا المشروع قام على رؤية نقدية جوهرها أن النقد الأدبي نقد قائم على إلغاء الآخر، ولذا يجب إيجاد البديل المناسب للقضاء على هذه الصفة الجوهرية فيه، فنحن إزاء مشروعين ونقدين لا ندري أي منهما قائم على خاصية الإذابة والإلغاء؟!!!.

والدراسة لا تطمح للوقوف والتصدر للحديث عن حيثيات هذا المشروع ونقده، فهذا يتطلب جرأة وآلية للتنفيذ، وهدفها هنا يكمن في إعادة النظر في جدية هذا المشروع وهذه المنهجية النقدية المعتمدة أساساً على آليات القراءة والتشتت الدلالي واكتشاف التأويل.

وما نقدم عليه (مستشهدين بهذه القصيدة) ليس قراءة؛ بقدر ما هو قراءة في القراءة التي قام بها وأشار إليها كثيراً الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي)، وسنحاول من خلال قراءته هذه أن نستشف معالم مشروعه الذي دافع عنه بشدة؛ وإن كان لم يقنعنا بالبديل المطروح الذي يمكن أن يملأ الفجوة الكبيرة التي سيلحقها بالنقد الأدبي، وبالأدب عموماً عندما يحاول إلغائه بدواع عديدة أكثرها غير مقنع !

ونحس ونحن نرصد الخطوط العريضة لمشروعه بحيرة شديدة وتخبط عسير سيما ونحن نقرأ تلك الأسئلة الكبيرة والمكتنزة التي يطرحها مثل:

هل جني الشعر العربي على الشخصية العربية؟

هل في ديوان العرب (الشعر طبعا) أشياء أخرى غير الجماليات التي وقعنا عليها؟

هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي؟؟؟[1]

ويطرح الغذامي أسئلة كثيرة لعل ما يعنينا منها هنا هو قوله:

هل المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم؟

أم هو الاثنان معاً[2].

وفي معرض حديثه عن (تزييف الخطاب) يطالعنا الغذامي بقراءة لقصيدة المتنبي التي معنا، ويحاول قراءتها قراءة جديدة وإن كنا نحترمها، إلا أننا على ثقة كاملة بأنه قد قال فيها أكثر مما ينبغي، فكان بذلك أعلم من ابن جني بشعر المتنبي، وأعلم من ذلك الشيخ الذي قرأ شعر أبي نواس قراءة أذهلت الشاعر نفسه، وهذه الواقعة يرويها لنا الغذامي ذاته في أحد مؤلفاته الأخرى ! [3]

ويجتزئ الغذامي أبياتاً من شعر المتنبي ويرصد على أساسها أحكاماً، ولا ندري هل غفل عن أبيات أخرى تلغي ما استشهد هو به؛ أم أنه أغفلها عامداً؟.

ويرى في المتنبي مدّاحاً أسّس لمفاهيم خاطئة في العقلية العربية بأسلوبه في المدح، ويخلط بين كون مدح المتنبي للأشخاص أم لتلك الصفات التي يرغب بوجودها فيهم[4]. كما فعل العكبري من قبل.

---

(1) النقد الثقافي: ص 7. وما بين قوسين من عندي. الباحث.

(2) نفسه: ص 93.

(3) انظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : ص 132.

(4) انظر: أيمن محمد زكي العشماوي: قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص 81 وما بعدها. وقد عثرنا بعد إكمال هذا المبحث على كلام للعكبري راجعه في شرح الديوان للبرقوقي، ج 1، ص 175 فهو في غاية الأهمية.

ويتهم المتنبي بأنه من «أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيراً له، فهو الذي هزأ بالحب والتشبيب؛ أكل فصيح قال شعراً متيم – وغير فؤادي للغواني رمية – وللخود مني ساعة ثم انثنى – وهو الشاعر المفرط في ذاتيته وفي أناه الطاغية وفي تحقيره للآخرين»[1].

وهذا اتهام موغل في عدم الإنصاف، وعدم الموضوعية، فعلى الرغم من تضخم الأنا لدى المتنبي وإعجابه بنفسه فإن الأمر لا يمكن أن يوصف بهذه الصورة السوداوية، فهذه ردود فعل صاحبته لها مبرراتها[2].

وكلام المتنبي الذي استشهد به لا يعني أنه يهزأ بالحب ويحتقره، فغزل المتنبي وإن كان يختلف عن غزل كثير من الشعراء إلا أن الأمر لا يعدو كونه تميزاً ومسلكاً وطريقة سادت في شعره، ومع ذلك فإننا نجد له في ديوانه كثيراً من الشعر الذي يرد على الأبيات التي استشهد بها الأستاذ.

كما أننا نلاحظ أن الغذامي يعترض على شعر قد يكون موافقاً لمشروعه، فهو يعترض على– وغير فؤادي للغواني رمية – وللخود مني ساعة ثم أنثني – ولا ندري ما إذا كان يقصد أن الصواب هو تعريض الفؤاد لنبال الغواني أو أن يقطع العمر كله سعياً وراء الخود !!، على الرغم من اعتراضه الشديد على نزار قباني وحداثة نزار قباني، وشعرية نزار قباني في نفس الكتاب![3].

كما أنه يشير إلى أن مدائح المتنبي كلها مبطنة، وإن كان بعض النقاد رأى أن هذه خصيصة تختص بها مدائحه في كافور حتى وصلوا درجة المبالغة في هذا[4]، فهو يرى أن هذا «ديدنه في كل مدائحه حتى مع سيف الدولة»[5]، ويستشهد لذلك بكلام المتنبي نفسه فلقد

---

(1) انظر: ص 168.

(2) انظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ط1، 1997، ص 45 وما بعدها (قراءة في كتاب : مع المتنبي لطه حسين).

(3) انظر : ص 243 وما بعدها.

(4) انظر: عبد الرحمن بن حسام زاده الرومي: رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء؛ تح / محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ط 2، 1993، فقد أوغل كثيراً في المبالغة.

(5) ص: 169.

«صرح المتنبي بأن المديح الشعري كذب وأنه مزيج من الحق والباطل، وحسب عبارته: وإن مديح الناس حق وباطل »[1].

فإن كان المديح حق وباطل وحسب عبارة المتنبي (كما يقول) فلماذا يؤثر الغذامي مدائح المتنبي كلها بواحدة من هذه الثنائية، ويبخل عليه (ولو بالقليل) بالأولى؟ !

ويتحدث الغذامي عن علاقة المتنبي بسيف الدولة محدداً ملامحها من خلال قراءته لهذه القصيدة، مشيراً إلى أنها وإن بدت الأكثر صفاء وصدقاً فهي في الحقيقة غير ذلك « مما يشعرنا بقدرة النسق على التخفي والتستر تحت أغطية كثيفة من بينها الغطاء المجازي»[2]، ويصف هذه القصيدة بأنها « قصيدة التتويج النهائي لعلاقة الاثنين والتي بلغت الحرقة فيها مبلغها، وتكشفت أوراق الشاعر مثلما تكشفت لوعته »[3].

ثم يبدأ في قراءة هذه القصيدة وتحليلها تحليلاً لا يخلو في كثير من الأحيان من التناقض واجتزاء العبارات، ويعتبر أول جملة معبرة وذات دلالة ثقافية ومؤشر نسقي خطير قوله في بداية القصيدة « إن كان يجمعنا حبٌّ لغرته.... البيت » «حيث ترد جملة(حب لغرته) وهي جملة تحمل دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهرية تعني محبة الشاعر للممدوح (غرته)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة وهي ما تعني: غرة المال، أي الخيل والجمال والعبيد، بمعنى خيار المال، وهذا ما يجب أن نستحضره مادمنا في حضرة خطاب مدائحي من صفته الجوهرية التطلع إلى العطاء المادي..... »[4].

ويرى أنه لا مجال إلى اعتماد الدلالة الظاهرية لكلمة (غرته) لأن الخطاب المدائحي خطاب قائم على الكذب، ومن ثم تأتي هذه الكلمة «لتعيد لنا قراءة قصيدة المتنبي قراءة ثقافية تعتمد على موجبات النسق وشروطه، وحسب هذا الأساس ننظر إلى النص».

ويرى الغذامي من خلال هذه القراءة أن الخطاب المدائحي قد ارتكز على أسس عديدة

---

(1) نفسه.

(2) ص : 170 .

(3) نفسه : بتصرف .

(4) ص: 170 .وانظر: الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1965، ص 448 .

ساهمت جميعها في أصابتنا بالعمى الثقافي، منذ حلوله كنموذج إبداعي سيطر على الخيال الثقافي متغلغلاً عن طريق المجاز ليمثل ذاكرة اللغة ويسيطر على الذهنية الذوقية والعقلية معاً، وما المتنبي إلا ممثل بارع ونموذج يحتذى لهذا الخطاب، ويرصد عبر جمل عديدة في القصيدة حركة هذه المنتج الدلالي وهذا القول – القاعدة –، ومن هذه الجمل الشعرية:

- وتدعي حب سيف الدولة الأمم.
- أعيذها نظرات منك صادقة.... البيت.
- وما انتفاع أخي الدنيا بناظره... البيت
- ما كان أخلقنا منكم بتكرمة..... البيت
- كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم... البيت

وقد يكون اتفق مع غيره في تحديد معاني بعض الأبيات، إلا أنه (وإن كان متفقاً) فقد اختط لنفسه مساراً يقوم على إلغاء أي تنوع دلالي وأي اختلاف معنوي ويرى أن هذه الجمل مغلّفة بما يسميه « الجمال الشعري الخداع»[1]، ويحمّل الكلمات معان ويصفها بنعوت وأوصاف نحن لا نستطيع رفضها ولا إثباتها أيضاً، فالنص متعدد بتعدد قراءاته والمعنى باب مفتوح للاحتمال وقابلية التفسير والتأويل كما يرى الغذامي نفسه[2]، إلا أنه وفي قراءته لهذه القصيدة يصر على النص المغلق (أو هكذا نفهم من قوله)، ويرى أن هذا الخطاب أسس لنشؤ الطاغية ! وأوجد الأرض الملائمة لزرعه[3]، ونحن نرى أن هذا الكلام لو جاء في صلب حديثه عن الخطاب الأول (للممدوح) لكان أقرب إلى الحقيقة، وإلا فإن خطاب الذات واستنهاضها وزرع بوادر الأنفة والكبرياء فيها لا يمكن أن تخلق إلا نسقاً ثقافياً قائماً على الاعتزاز بالذات والشعور بكينونتها، وأما مسخها وذوبانها فهو ناتج عن الخطاب العكسي الذي يلغي الأنا، ويصهر الشخصية في قوالب الآخرين.

---

(1) ص 173.

(2) انظر كتابه :- المشاكلة والاختلاف ص 105 وما بعدها.

(3) ص 175، وراجع كلامه في كتابه : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، وتحديداً، ص 150ـ 153، ففيه شئ من الغموض والتناقض مع ما يذكره هنا.

ولأننا لسنا – وكما أسلفنا – بصدد دراسة أو مناقشة مشروع الغذامي فلا نريد الإطالة، فنحن ومع احترامنا لقراءته لا ندافع عن المتنبي ولا عن شعره بقدر ما نطرح وجهة نظر في خطاب هو في غاية الأهمية والخطورة معاً، وذلك لأن الدعوة إلى مثل هذا الخطاب من شأنها أن تنسف موروثاً كاملاً وتاريخاً حافلاً، خصوصاً إذا لم يكن هذا المشروع ممنهجاً بدقة، أما والأمر كذلك ففي تصورنا أن هذه القراءة – المؤسسة لمشروع نقدي – جاءت بساق واحدة؛ وخلطت بين المفاهيم والرؤى على الرغم من جديتها وتميزها؛ وإذا كنا نقر بأن المجاز أو الصيغ اللعبية كما أسميناها سابقاً؛ تمكّن اللغة من الانتشار في آفاق أوسع وأرحب من المتعارف والمتفق عليه، مما يسبب ما يشبه الصدمة والفجأة للقارئ، فإن اعتراضنا على مثل هذا الاتساع وهذه الصدمة يلغي كل جمالية للغة ويحصر الأدب في دائرة ضيقة من التقريرية الفجة والمباشرة الجافة، وعندها سنكون مضطرين لحذف ثلاثة أرباع ديوان العرب، لأنه في كثير منه يحمل دلالات قد لا تتفق مع مشروع الغذامي النقدي، وسيصبح خطابنا مدرسياً يخلط بين المقول وطبيعته وبين الجمالي والنفعي خلطاً لا تحمد عواقبه[1]، بل إننا نعاني كثيراً منه في كل مرة يخرج علينا من لا يجيدون التفريق بين الجمالي والنفعي[2] ويقفون عند معاني الكلمات ظاهرياً فقط..... والإشارة تكفي.... !

كما أننا لا نريد الإطالة بالحديث عن الجمالي والنفعي؛ وعلاقتهما بالأدب، ولكننا آثرنا أن نختم هذه القراءة المتواضعة بيت أورده ابن الأثير في المثل السائر وعلق عليه تعليقاً أقرب ما يكون إلى قراءتنا هذه، والبيت (من الطويل):

فما لك تعنى بالأسنة والقنا ... وجدك طعان بغير سنان[3]

وعلق عليه قائلاً:

---

(1) تزخر كتب النقد بالحديث عن ضرورة التفريق بين الأمرين راجع مثلاً: الوساطة للجرجاني (علي بن عبد العزيز) ص 62.

(2) انظر: شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني – عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001، ص 315– 339.

(3) الديوان: 4 / 278، وقد ورد في هذه القصيدة أربع أبيات قال بعض الشراح يمكن قلبها إلى الهجاء، أما الخامس فقالوا هو أجود ما مدح به ملك !!

إن هذا بالذم أشبه منه بالمدح، وذكر أبيات أخرى للمتنبي في كافور تشير إلى نفس هذا المعنى الذي أسماه« الموجّه»، أي أن له وجهان؛ وهو مما يدل على براعة الشاعر وحسن تأتّيه.

هذا ما قرره ابن الأثير، غير أن بعض النقاد اعترضوا عليه وتعقبوه بأن الناس قد اقتنعوا بهذه الفكرة في كافوريات المتنبي تحديداً وهو مبدأ أصله الشيخ ابن جني، وزعم من جاء بعده أن المتنبي كان يقصد ذلك ويتعمده، غير أن القارئ لو تأمل الشعر كله وأراد أن يستنبط منه ما يمكن أن يكون هجاء لاستطاع، وقد ورد كثيراً في التراث البلاغي مواقف شعرية اعترض عليها أولئك الذين قيلت فيهم أو الذين تلقوها، بدعوى أنها ذات وجهين ويمكن أن يفهم منها الهجاء كما يفهم منها المدح[1]

لقد تعرضنا لهذه القراءة لنرى مدى ما يمكن أن تحدثه الصورة المجازية من جماليات في النص، ومن تعدد وتشتت للدلالات يظل دائماً منفتحاً على القراءة ومثيراً للدهشة ومؤصلاً للإبداع.

(1) انظر: عبده عبد العزيز قلقيلة :أبيات المعاني في شعر المتنبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993، ص 35 -36. بتصرف

المبحث الثاني

مجازات المتنبي وناقدوه

قد رأينا كيف احتفل الدرس البلاغي بالمجاز، واعتبره من شجاعة العربية، ومن مفاخر كلام العرب فهو « دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتهم عن سائر اللغات»[1].

ولكن ربما يكون من سوء حظ مجازات المتنبي، أن نقاده وقعوا أسرى المفهوم اللغوي للمجاز، فهو: نقل كلمة من وضعها الحقيقي في اللغة؛ على سبيل الاستعارة، ولابد من وجود قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي، وأن الاستعارة تقوم على التشبيه، أو قل هي تشبيه منزوع الركن الأول «المشبه» والغرض منها؛ التوسع والتوكيد والتشبيه، وملاكها المبالغة.

ولقد طرح هذا المفهوم للاستعارة مشكلاً كبيراً أمام البلاغة في محاولة تمييزها عن الوجوه البلاغية الأخرى، منذ أرسطو الذي اعتبر الاستعارة نقلاً أو تخيلاً أو حتى زخرفاً؛ لدرجة جعلته يرجع جميع الصور إلى الاستعارة، ولعل هذا هو ما جعله يعتبر الاستعارة أعظم الأساليب وآية الموهبة والعبقرية، وهو مالا يمكن القول به في الدراسات الشعرية الحديثة، لأن الاستعارة هي جوهر اللغة البشرية وطبيعة في اللغة الطبيعية[2].

ولقد أولت البلاغة العربية اهتماماً كبيراً للاستعارة إلى درجة جعلها أساس شاعرية القول، سواء تلك المهتمة بالجانب الصوتي، أو تلك المهتمة بالجانب التركيبي؛ أو الدلالي؛ أو التداولي.

وقد حضرت الاستعارة كمصطلح في أقوال الأوائل، حيث ذكرها عمرو بن العلاء، والأصمعي وأبو عبيدة، وحماد الراوية، إلا أن الجاحظ هو أول من وضع لها تعريفاً واضحاً[3].

---

(1) ابن رشيق : العمدة : ج 1، ص 321.

(2) انظر: عمر أوكان: اللغة والخطاب، ص 123.

(3) انظر: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 168.

وساد مفهوم المجاز الذي ذكرناه آنفاً، والذي كان واضحاً في ذهن أبي عمرو بن العلاء وهو يعلق على بيت ذي الرمة:

أقامت به حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملاءتــه الفجــرُ

فيقول: «ولا أعلم كلاماً أحسن من قوله (وساق الثريا في ملاءته الفجر) ولا ملاءة له، وإنما استعار له هذه اللفظة»[1].

ثم أضيف إليه ما أضيف على مر أجيال، حتى جاء الرماني وضبطه في شكله النهائي بقوله: «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة، والفرق بين الاستعارة والتشبيه، أن ما كان بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغيّر في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة؛ مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة، وكل استعارة فلا بد فيها من أشياء؛ مستعار؛ مستعار له؛ ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان، وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما، يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلا أنه بنقل الكلمة، والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة، وكل استعارة لا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس (قيد الأوابد) والحقيقة فيه مانع الأوابد، و(قيد الأوابد) أبلغ وأحسن... »[2].

ويضيف ابن جني إضافات تعمق المفهوم اللغوي للمجاز، فيفرق أولاً بين الحقيقة والمجاز، فالحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة هي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم أوصافه المذكورة هذه، فإنه يكون حقيقة[3].

---

(1) ابن رشيق : العمدة : ج 1، ص 428؛ والملاءة هنا: بياض الصبح وهي في الأصل: الثوب الأبيض؛ يريد بذلك: ساق الثريا بياض الصبح. وانظر: ابن وكيع: المنصف، ج 1، ص 44، وراجع فيه تعليق الفرزدق على هذا البيت.

(2) أبو الحسن الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح / محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 85،86، بتصرف.

(3) سبق ذكره.

ويرى ابن جني أن الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، ففي العمدة: «الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي الحقيقة، قاله في شرح بيت أبي الطيب: (الطويل)

فتـــى يملأ الأفعال رأيا وحكمة وبادرة أحيان يرضى ويغضب[1]

وكلام ابن جني حسن في موضعه، لأن الشيء إذا أعطي وصف نفسه لم يسم استعارة، فإذا أعطي وصف غيره سمي استعارة»[2].

ويقترب كلام القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني من رأي سابقيه فالاستعارة عنده: «ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها: تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[3]، ذكر كلامه هذا في التفريق بينها وبين التشبيه.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد لاحظنا كما سبق معنا أنه قد أعطى للمجاز مذاقاً جديداً وأسس لرؤية فنية جمالية كان لها بالغ الأثر في الدرس البلاغي العربي ولا زال، وقد كان المجاز عنده بمكان؛ حتى نظر إليه وإلى التشبيه والكناية على أنها عمد الإعجاز وأركانه، والأقطاب التي تدور البلاغة عليها وذلك لأنه « لم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها، وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية، وخصوصاً الاستعارة والمجاز، فإنك تراهم يجعلونها عنوان ما يذكرون وأول ما يوردون»[4].

وقد اكتسبت هذه المفاهيم على يد عبد القاهر « نضجاً لم يكتمل في دراسات سابقة عليه؛ لاستنادها إلى أسس ومبادئ لنظرية واضحة، عندما ربط بينها وبين نظريته في النظم، وأدام النظر فيها على ضوء فلسفة لغوية عُدّت لدى الباحثين إنجازاً متقدماً في تاريخ البلاغة والنقد، ومن ثم جاءت نظرة عبد القاهر إلى الاستعارة من خلال وجودها ضمن سياق

(1) الديوان : 1/ 214 وهذه رواية ابن جني؛ ورواية الديوان الذي بين أيدينا (نادرة).

(2) العمدة : ج 1، ص 430.

(3) الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح / محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص 41.

(4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 329- 330.

معين، هو الذي يحدد معناها ويكشف عن دلالتها، بعيداً عن رؤيتها بوصفها مجرد تجاوز وانتقال في دلالة اللفظ»[1].

غير أن خط المجاز سرعان ما عاد إلى الانحدار على يد السكاكي الذي تحولت البلاغة على يديه إلى علم طغت فيه القواعد والقوانين على روح البيان وومضاته التي تمتع النفس، وفي سبيل استنباط القواعد والقوانين استخدم المنطق بأصوله وألفاظه وأسلوبه الجاف الذي لا يبهر القارئ ولا يحوي أي جمال « ولا عجب في ذلك فقد كان همه أن يقنن البلاغة، ويقعدها كسائر العلوم الأخرى، وهذا أمر يستعان عليه بالمنطق»[2].

أما ابن الأثير فقد انحرف بالبلاغة ودراستها عن طريق السكاكي، إلا أنه ظل يردد كلام ما قبل الجرجاني عن المجاز فيقول: «والذي عندي من ذلك أن يقال: حد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه، وطريقه أنك تريد تشبيه الشيء بالشيء مظهراً ومضمراً، وتجيء إلى المشبه فتعيره اسم المشبه به وتجريه عليه»[3].

وقضية المجاز بشكل عام من أكثر القضايا إثارة للجدل في التراث البلاغي والكلامي على حد سواء وذلك لارتباطها بمباحث أخرى ذات صلة بالمعتقد والفكر الإسلامي، وهي أكبر من أن «تأتي عليها المسكنات، لأنه (أي المجاز) مرض اللغة كما سماه ماكس وموللر وغيره... وما وقع له في البلاغة العربية وقع لنظيره في البلاغة الأوربية»[4].

والذي يهمنا هنا فقط عبر هذه التوطئة، موقف النقاد من مجازات المتنبي، سواء منهم أصحاب المنهج اللغوي، أو الفني، وكيف تعاملوا معها.

---

(1) فندى هزاع نصر: الاستعارة بين النظرية والتطبيق، مجلة فصول، م 6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986، ص 238. وانظر في نفس العدد: لطفي عبد البديع: دراما المجاز ص 99، وما بعدها.

(2) عبد العزيز عتيق: م. س، ص 31. وانظر مقدمة تحقيق أسرار البلاغة لشاكر، مطبعة المدني، ط1، 1991، ص 11.

(3) المثل السائر : ج 2، ص84.

(4) لطفي عبد البديع: دراما المجاز، ص 103. وربما في هذا الكلام دحض لرأي ابن رشيق في بداية هذا المبحث.

ولقد أشار القاضي الجرجاني في وساطته إلى موقف النقاد ومسالكهم فقال: «فإن المعترضين عليه أحد رجلين: إما نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرض إلى انتقاد المعاني لما يدل على نقصه، ويكشف عن استحكام جهله.... أو معنوي مدقق لا علم له بالإعراب، ولا اتساع له في اللغة فهو ينكر الشيء الظاهر وينقم الأمر البين»[1].

وإن كان موقف هؤلاء النقاد لا يتعلق فقط بمجازات المتنبي، بل بصنعته الشعرية إجمالاً؛ إلا أننا نبدأ الكلام به لتحديد موقفهم من هذه المجازات أولاً وستأتي معنا آراؤهم في المسائل الأخرى لاحقاً.

أولاً: أصحاب المنهج اللغوي ومجازات المتنبي:

سنختار من أصحاب المنهج اللغوي لتحديد موقفهم من مجازات المتنبي، بعضاً من شراح الديوان وعلى رأسهم ابن جني، وكذلك الواحدي، والعكبري، والـمعري، والبرقوقي، وشراح مشكل أبيات المتنبي ومنهم: ابن فورجه، وابن سيده الأندلسي، وأبو المرشد المعري، وابن القطاع الصقلي، والكندي والأزدي.

وعند تحليل مواقف أصحاب هذا المنهج يمكن القول أنها قد تعددت وتنـوعت ما بين:

1- النص على وجود المجاز.

2- تفسير الصور المجازية.

3- ملاحظة التوازن والتناسب في الصور المجازية.

وسنحاول رصد مواقفهم من خلال هذه الثلاثية بشيء من الاختصار، وذلك لتعاملهم مع هذه الصور من ناحية لغوية لا تخلوا أحياناً من تفسير جمالي، ولكنه قليل إذا قورن مع أصحاب المنهج الفني.

(1) الوساطة: ص 434-438، بتصرف.

أولاً: النص على وجود المجاز.

أ- شراح الديوان:

ابن جني:

ينص ابن جني على وجود المجاز، فمثلاً في قول المتنبي (من الوافر):

و أكره من ذباب السيف طعماً وأمضى في الأمور من القضاء[1]

يقول: « (ذباب السيف) طرفه، واستعار له الطعم »[2]

المعري:

في قول المتنبي: (من المنسرح)

قد صبغت خدها الدماء كما يصبغ خد الخريدة الخجل[3]

يقول: «خد الأرض: استعارة»[4]

الواحدي:

في قوله: (من البسيط):

ولا الديار التي كان الحبيب بها تشكو إليّ ولا أشكو إلى أحـدِ[5]

يقول: «شكواها ليست بحقيقة، وإنما هي مجاز»[6]

---

(1) الديوان : 1/ 96.

(2) انظر : أبو الفتح بن جني : الفسر- شرح ديوان أبي الطيب -، تح / صفاء خلوصي، بغداد، 1978، ج1، ص 60-61.

(3) الديوان : 3 / 241.

(4) انظر: أبو العلاء المعري: معجز أحمد، تح / عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب (65)، ج 2 ص 133. وانظر الديوان بشرح البرقوقي : ج 3، ص229.

(5) الديوان: 2/ 48.

(6) الواحدي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - نسخة مطبوعة على قرص مدمج - مركز التراث للبرمجيات القاهرة، وقد اضطربت أقوال الشراح في هذا البيت، انظرالديوان بشرح البرقوقي ج2، ص 48 .

العكبري:

في قول المتنبي: (من الطويل):

أغركم طول الجيوش وعرضها علىٌّ شروب للجيوش أكولُ[1]

يقول في شرح هذا البيت: «والأكل والشرب ذكرهما على سبيل الاستعارة»[2]، وذلك لأن المراد هنا بالأكل والشرب الإفناء والإبادة.

البرقوقي:

في قول المتنبي: (من البسيط):

له من الوحش ما اختارت أسنته عير وهيقٌ وخنساءٌ وذيـــال

يقول في شرح البيت: «... يقدر على صيد الوحش لحذقه واقتداره، وجعل الاختيار للأسنة مجازاً، لأنه يطلب الصيد بها فكأنها هي التي تختار»[3] .

ب- شراح المشكل:

من نافلة القول الإشارة إلى أن المتنبي قد جاء فأغرب وأعجب، وأتعب النقاد بعجيبه وغريبه فتصدى بعض النقاد لشعره يشرحونه وينقدونه، منهم من يعم شعره جميعاً ومنهم من يقتصر على مشكله، وأبياته التي يوهم ظاهرها خلاف معانيها أو اختلاف معانيها، وبالنظر والتدقيق وإجادة التأمل يعرف المقصود وتظهر المعاني، وقد تعرض لمشكل شعر المتنبي عدد من النقاد وأهل اللغة، نقتصر على بعضهم لتحديد موقفهم من مجازات المتنبي، حسب ما قسمناه من نقاط آنفاً:

(1) الديوان : 3/ 167.

(2) العكبري (أبو البقاء): التبيان في شرح الديوان، نسخة مطبوعة على قرص مدمج، التراث للبرمجيات، القاهرة.

(3) الديوان بشرح البرقوقي: ج 3، ص291.

ابن فورّجه[1]:

في قول المتنبي: (من الطويل):

قفي تغرم الأولى من اللحظ مهجتي بثانية والمتلف الشيء غارمه[2]

ونص على وجود المجاز في هذا البيت.

وفي قوله في القصيدة ذاتها:

إذا ظفرت منك العيون بنظرة أثاب بها معي المطي ورازمه

يقول المتنبي إن الإبل الرازحة التي عجزت عن المشي، إذا نظرت إليك عاشت أرواحها وعادت قوتها وصلحت حالها مع أنها لا تعقل فما الظن بنا نحن وحياتنا برؤيتك؟ !.

فيقول ابن فورجه: «إنما يعني بالمطي أصحابها، فالإبل لا فائدة لها في النظر إلى المحبوبة، وإن فاقت حسناً وجمالاً، وإنما يؤثر فيها النظر على مقتضى المبالغة والتعمق في المعنى؛ لا على الحقيقة، وهي عـادة الشعراء في المبالغة»[3].

ثانياً: تفسير المجـاز:

أ- شـراح الديـوان:

ابن جني:

في قوله: (من البسيط):

من الجآذر في زي الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب [4]

---

(1) ضبطه ابن شاكر في فوات الوفيات بالزاي وتضعيف الجيم، والأول خطأ في المطبوعة وكل المصادر تثبته بالراء المهملة ونقل عبده قلقيلة هذا الخطأ في كتابه (النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني) وأخطأ كذلك فسماه (احمد بن محمد) وهذا الاسم لم يرد له في أي مصدر ترجم له؛ بل هو (محمد بن حمد): راجع معجم الأدباء لياقوت 6 / 2524 وفوات الوفيات 3/ 344.

(2) الديوان : 4/ 36.

(3) انظر: الديوان بشرح البرقوقي: ج 4 ص 37، بتصرف.

(4) الديوان : 1/ 202.

يقول: «جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازاً وتشبيهاً وذلك للمبالغة، ونحوه قوله:(من الخفيف)

نحن ركب ملجنّ في زي ناس فوق طير لا شخوص الجمالِ[1]

وحمر الحلى لأنهن غنيات، فحليهن الذهب، وحمر المطايا أكرم من غيرها وهي إبل الملوك، وحمر الجلابيب لأنهن شواب»[2]

الواحدي:

في قول المتنبي مادحاً: (من المتقارب):

رأينـــا ببـــــدر وآبـــائه لبدر ولـــوداً وبـــدراً وليداً[3]

يقول: «رأينا برؤية بدر وآبائه والداً لقمر وقمراً مولوداً، وجعله في الضياء والشهرة والعلو والحسن كالقمر، والقمر لا يكون مولوداً ولا والداً، فجعله كالقمر المولود وأباه كالوالد للقمر.

وعبارة ابن جني: رأينا هذا الممدوح وأباه قد ولد منه قمر في الحسن، فكأنه قد صار للقمر والداً، ورأينا هذا الممدوح قمراً وليداً، والبدر لا يكون والداً ولا مولوداً حقيقة، ولكنه أراد الإغراب وحسن الصنعة فكأنه قال أنت قمر وأبوك أبو القمر»[4].

وفي قوله في صباه: (من الكامل):

نصر الفعال على المطال كأنما خال السؤال على النوال محرماً

يقول: «ولو قال: (المطال) في مقابلة الفعال لكان أحسن، يقول: نصر فعله على القول، وعطاءه على المطل؛ أي يعطي ولا يعد ولا يماطل، كأنه يظن أن السؤال حرام على العطاء، ولا

(1) الديوان 3/ 227، وقوله ملجن: أراد من الجن فحذف النون لسكونها وسكون اللام من الجن وهذا على لغة خثعم وزبيد: ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية – ص 314.

(2) عبده عبد العزيز قلقيلة : أبيات المعاني في شعر المتنبي، ص 22–24، وانظر الفسر لابن جني: ج 1، ص 40، 60، 206.

(3) الديوان :2/ 60.

(4) انظر: الديوان بشرح البرقوقي: ج 2 ص 60، بتصرف.

يحوج إلى السؤال، بل يسبق بعطائه السؤال وهذا على المجاز والتوسع، لأن العطاء لا يوصف بأنه يحرم عليه شئ ولكنه، أراد أن يذكر تباعده عن الإلجاء إلى السؤال»[1].

وفي قوله: (من الطويل)

يحاذرني حتفي كأني حتفـه وتنكزني الأفعى فيقتلها سُمّي !

يقول: «الحتف لا يتصور منه الحذر، وإنما يريد أن قرني الذي منه حتفي لو قاتلني لحذرني كأني حتفه، أي كأني أقتله يقيناً وأغلبه، فهو يحذرني حذر من تيقن هلاكه من جهة إنسان، ويحتمل أن يكون هذا مجازاً ومبالغة في وصف شجاعته»[2].

العكبـــري:

في قول المتنبي:(من الخفيف)

وقتلت الزمان علماً فما يغـــ ـرب قولاً ولا يجـــدد فعـــلاً[3]

يقول: «يريد أنت عرفت الزمان وأحواله وصروفه معرفة تامة، فلا يأتي بشيء لم تعرفه، ولا يفعل جديداً لم تره، فقد قتلته علماً بأمره وإحاطة بوجوه تصرفه، فما يسمعك قولاً تستغربه، ولا يجدد لك فعلاً تهيبه ولا يطرقك إلا بما قد عرفته، وأحطت بأمثاله وجربته، وأجرى هذا كله على سبيل الاستعارة»[4].

وفي قوله: (من المتقارب)

وأمست تخيرنا بالنقاب وادي الميـــاه ووادي القـرى[5]

يقول: «المعنى أنا لما وصلنا هذا الموضع رأينا عنده طريقين؛ طريقاً إلى وادي القرى

---

(1) ديوان المتنبي بشرح الواحدي : نسخة مطبوعة على قرص مدمج، وانظر، الديوان بشرح البرقوقي فقد نقل كلام الواحدي مع بعض الاختلاف، ج 4، ص 109.

(2) انظر / الديوان بشرح البرقوقي، ج 4، ص 127.

(3) الديوان : 3/ 178.

(4) العكبري: التبيان في شرح الديوان: نسخة محفوظة على قرص مدمج، التراث للبرمجيات، القاهرة.

(5) الديوان : 1 / 113، 114 وقد نقل البرقوقي كلام العكبري دون الإحالة عليه، وانظر التبيان للعكبري: نفسه.

وطريقاً إلى وادي المياه قدرنا السير إلى أحدهما، فجعل التقدير كالتخيير من الإبل كأن الإبل خيرتهم، وهذا على المجاز والاتساع »[1] .

البرقوقي:

في قول المتنبي: (من الطويل)

سقاك وحيانا بك الله إنمـا　　على العيس نور والخدور كمائمه

يقول: «العيس الإبل البيض، والنور الزهر، والكمائم أغلفة الزهر قبل أن تنفتق، جعل هؤلاء النسوة زهراً في حسنهن، وصفاء ألوانهن، وطيب روائحهن، وجعل الخدور لهن بمنزلة الكمائم من الزهر، ولما جعلهن زهراً بنى على هذا اللفظ السقي والتحية، فإن الزهر نضرته بالماء، وجرت العادة بأن يحيي الناس بعضهم بعضاً بالأزهار والرياحين فيتناولوا شيئاً منها....»[2] .

وقوله: (من البسيط)

تحلو مذاقته حتى إذا غضبا　　حالت فلو قطرت في الماء ما شربا

يقول: «حالت: أي تغيرت، وجعل المذاقة التي هي أخلاقه مما يقطر توسعاً فهو عذب الأخلاق فإذا تغيرت أصبحت مرة فلو مزج بها الماء لم يطق أحد شربه»[3] .

في قوله: (من الوافر):

فكانوا الأُسد ليس لها مصالٌ　　على طير وليس لها مَطَارُ

يقول: «هذه من صفة القوم (الأعداء) شبههم بالأسود في قوة البأس وشبه جيش سيف الدولة بالطير في سرعة الجري وراءهم فالأسود على شدة بطشها لا تقدر أن تسطو على الطير لأنه يفوتها، ولا تقدر على الطيران أمامه فتفوته، يريد أنهم لم يقدروا على مقاومة الجيش لأنهم لا ينالونه بسلاحهم ولا وسعهم الهرب من أمامه، لأنه أسرع جرياً منهم فهو يدركهم أينما ذهبوا».

---

(1) الديوان : 1 / 113، 114 وقد نقل البرقوقي كلام العكبري دون الإحالة عليه، وانظر التبيان للعكبري: نفسه.

(2) الديوان بشرح البرقوقي : ج 4، ص 37، وانظر ج 2 ص 164، 166، 229، 251.

(3) نفسه ج3، ص 170، بتصرف.

ثم ينقل كلاماً للشراح كالواحدي وابن جني بخلاف ما ذكر[1].

ب ـ شراح المشكل:

ابن فورجه:

في قول المتنبي: (من الكامل)

قالت ألا تصحو فقلت لها ... أعلمتني أن الهـوى ثَمـل

لو أن فنّاخسر صبّحكـم ... وبرزت وحدك عاقه الغزل !

يقول معلقاً على البيت الثاني ومفنّداً رأي ابن جني الذي يقول: ما أحسن ما كنّى عن الهزيمة بقوله (عاقة الغزل)- يقول « ولو كانت هذه إحدى السعالى لما هزمت أحداً فكيف عضد الدولة (فنّاخسر) !؟ وما وجه الهزيمة عمن توصف بالحسن ويقال فيها بدوية فتنت بها الحلل؟، وإنما هذا وصف لعضد الدولة بالرغبة عن النساء والتوفر على الجد، ثم بالغ في وصف هذه وأراد الخروج إلى المدح أتى بالغاية في ذكر حسنها»[2].

وفي قوله: (من الكامل)

يتقيّلون ظلال كل مطهمٍ ... أجل الظلِيم وربقة السرحان

هذه رواية الديوان الذي بين أيدينا وكذلك رواية ابن جني وهي محل الاستشهاد حيث نقل عنه ابن فورجة هذه الرواية وأثبت ما فيها من مجاز بالاستعارة في قوله «ظلال كل مطهم»، ومعنى البيت عنده أن يتقيلون من قولهم فلان يقيل أباه إذا كان يتبعه، والمعنى يتقيلون آباءهم السابقين في الشرف والسبق واستعار لفظ (الظلال) لأن ظل كل شيء وعلى سمته؛ فيريد بذلك احتذاءهم طريق آباءهم وسلوكهم مذهبهم من غير تبديل ولا تعريج، غير أن ابن فورجه (وكذلك ابن القطاع) يعترضون على هذه الرواية، ويريدون أن « أبا الطيب إنما قال (يتفيأون) وما روى عنه غير ذلك، يريد: يجلسون في أفياء خيولهم للزومهم البادية في صميم الحر، ولا ظل لهم غيرها، ولم تروى هذه الرواية يتقيلون إلا عن الشيخ أبي الفتح، وهذا مما يسيء الظن بروايته، غفر الله له» !

(1) الديوان بشرح البرقوقي : ج 2/ 149، بتصرف.

(2) الديوان بشرح البرقوقي : ج 4، ص 41.

ثم ساق ابن فورجه نقداً لتفسير ابن جني أولاً، وشرحاً لبيت المتنبي ثانياً، وإن كان عنّف عليه بعض العنف، فإنه كالعهد به دائماً مؤدب مهذب، يكتب ما يكتب بموضوعية وبنزاهة وبقلم عف[1] .

وفي قول المتنبي في قصيدة الحمى: (من الوافر)

عيون رواحلي إن حرت عيني وكل بغام رازحة بغامي

يقول ابن فورجه « يريد أنه بدوي عارف بدلالات النجوم في الليل، فيقول: إن تحيرت في المفازة فعيني البصيرة عين راحلتي؛ ومنطقي الفصيح بغامها، وإنما قال بغامي على الاستعارة»[2].

ابن سيده الأندلسي:

في قول المتنبي: (من الطويل)

تفدّي أتم الطير عمراً سلاحه نسور الفلا أحداثه والقشاعم[3]

رواية الديوان الذي بين أيدينا « يُفدى » وكذلك « الملا » بمعنى الفلاة، ويقول ابن سيده في هذا البيت «.... ونسور الفلا بدل من أتم الطير، وأحداثها والقشاعم بدل من النسور، وكلاهما بدل بيان، يقول: أوسعت سلاحه النسور شبعاً من لحوم القتلى قديماً وحديثاً، لأن قشاعمها - وهي المسنات - تشكر القديم وأحداثها تشكر الحديث لأنها متأخرة الكون عن زمن القديم، فكلا النوعين يشكر سلاح هذا الملك ويفديه، أي يقولان نحن الفداء لسلاحه، واستعار الأحداث للنسور، وإنما هو في نوع الإنسان، ومثل هذه الاستعارة كثير»[4].

---

(1) انظر: الديوان بشرح البرقوقي :ج 4، ص 230، والظليم ذكر النعام، والمطهم : الحسن التام الخلق من الخيل، والسرحان: الذئب، وانظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: أبيات المعاني في شعر المتنبي ص 74، 75، بتصرف.

(2) الديوان بشرح البرقوقي: ج 4، ص 201، والبغام: صوت الناقة.

(3) الديوان 4/ 71.

(4) انظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: نفســه، ص 104، بتصرف.

وفي قول المتنبي (من الكامل):

فبلحظها نكرت قناتي راحتي ضعفاً وأنكر خاتماي الخنصرا[1]

يقول معلقاً على هذا البيت: «أي بُليت بعشقها حتى بَليت، فضعفت راحتي عن حمل قناتي فأنكرتها، كأن القناة تقول: ليست هذه اليد التي عهدتها، ولا القوة التي شهدتها، وكذلك دقت خنصري ورقت عن خاتمي حتى أنكرها لما رأى فيها من خلاف ما كانت عليه، وأراد وأنكر خاتمي، فوضع الاثنين موضع الواحد كقول امرئ القيس:

وعيـــن لهـا حـدرة بـــدرة شقت مآقيهـــا مـــن أخـــر

وهذا الضرب من الاتساع وعكسه كثير، و(نكر) و(أنكر) لغتان فصيحتان جمع بينهما في بيت واحد، وهذا من غريب الصنعة الشعرية»[2].

وقول المتنبي: (من الطويل)

ولا ليلة قصرتها بقصـــورة أطالت يدي في جيدها صحبة العقدِ[3]

يقول: «قصرتها: جعلتها قصيرة أي ضد الطويلة، والقصورة: المرأة المقطوعة الممنوعة، أراد قصرتها بوصال قصورة، (وأطالت يدي في جيدها صحبة العقد) أي اعتنقتها معظم ليلي أو كله فصحبت ذراعي عقدها، واليد هنا كناية عن كلية الذراع»[4].

وفي قوله: (من المنسرح):

تجمعـــت فـــي فؤاده همـــم ملء فـــؤاد الزمـــان إحداهـــا[5]

وهذا البيت من أبيات المتنبي التي تكلم فيها النقاد كثيراً، والذي يهمنا الآن كلام ابن

(1) الديوان :- 2/ 190.

(2) عبد العزيز قلقيلة : المرجع السابق ص 110-113، ويشير إلى أن ابن سيده قد رأى أن المتنبي قد وفق في هذه القصيدة إلى كثير من غريب الصنعة الشعرية والصور المتميزة.

(3) الديوان :-2/ 114.

(4) انظر: الديوان بشرح البرقوقي، وانظر: عبد العزيز قلقيلة: المرجع السابق، ص 113 والواضح هنا أن ما أشار إليه ابن سيده بالكناية هو من المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية.

(5) الديوان : 41/ 303.

سيده الذي يقول: «ليس للدهر فؤاد، لأن الفؤاد جوهر والدهر عرض، ولا يكون الجوهر جزءاً من العرض (!)، ولكن استعاره له صنعة واقتداراً ولما جعل له فؤاداً استجاز أن يجعل له همة، لأن الفؤاد مطية الهمم»[1].

وفي قوله الذي شغل الكثيرين (من الكامل):

ولو لم تكن من ذا الورى اللذ منك هو عقمت بمولد نسلها حواءُ ؟[2]

ويعقب عليه قائلاً: «جعل الورى جزءاً منه، بعد أن جعله جزءاً من الورى فالأول حقيقة والثاني مجاز، ولا يكون الكل جزء للجزء، هذا خلق لكن جعلهم منه إشعاراً أنه جمال هذا النوع، به عرف، وإليه نسب، فكأنه إنما يكون منه»[3].

ولا يخفى ما في كلام ابن سيده الأندلسي من المنطق الممزوج بالبلاغة وبالنقد، إلا أن إغراب المتنبي وإيغاله في الغريب، يدفع النقاد كثيراً لمثل هذه الاستخراجات.

ابن القطاع الصقلي:

في قول المتنبي: (من الخفيف)

يترشفن من فمي رشفات هن أحلى فيه من التوحيد

هذا البيت قد أثار لغطاً كبيراً وجدلاً واسعاً خصوصاً من أولئك الذين يخلطون النفعي بالجمالي، وللخروج من هذا المأزق، وللتخلص من هذه المبالغة المفرطة حاولوا تخريج هذا البيت على أساس أن الرواية الصحيحة له هي (هن حلاوة التوحيد)، وحتى ابن جني روى هذه الرواية بصيغة التمريض !!؛ وقال بعضهم إن التوحيد نوع من تمر العراق ! ولا ندري أي نوع من التمر ذاك الذي يعرفه المتنبي ولا يعرفه أهل العراق؟! وهذا من باب تحجير الواسع على الشاعر.

---

(1) انظر : عبده عبد العزيز قلقيلة، المرجع السابق، ص 121،ـ وانظر تعليق القاضي الجرجاني وشرحه الطويل لهذا البيت، الوساطة، ص 429 - 433.

(2) الديوان : 1/ 109، وانظر تعليق ابن رشيق على البيت، العمدة، ج 2، ص 116.

(3) انظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: م. ن: 126، ورجعنا إليه كثيراً لعدم وقوع مشكل ابن سيده في أيدينا، فله كل الشكر....

أما ابن القطاع فقد ساق كلاماً يحسن أن نورده – على طوله – لما له من أهمية، يقول: « ذهب كثير من الناس إلى أن لفظة أفعل من كذا توجب تفضيل الأول على الثاني في جميع المواضع، وذلك غلط، والصحيح أن أفعل يجيء في كلام العرب على خمسة أوجه: أحدها أن يكون الأول من جنس الثاني ولم يظهر لأحدهما حكم يزيد على الأول به زيادة يقوم عليها دليل من قبل التفضيل فهذا يكون حقيقة في الفضل لا مجازاً، وذلك كقولك: زيد أفضل من عمرو، وهذا السيف أصرم من هذا، والثاني: أن يكون الأول من جنس الثاني، ومحتملاً للحاق به، وقد سبق للثاني حكم أوجب له الزيادة بالدليل الواضح، فهذا يكون على المقاربة في التشبيه لا التفضيل: نحو قولك: الأمير أكرم من حاتم وأشجع من عمرو؛ وبيت المتنبي من هذا القبيل، أي يرتشفن من فمي رشفات هن قريب من التوحيد..... »[1]، ولا مزيد؛ فيكفي من القلادة ما أحاط بالعنق.

الكندي والأزدي:

في قول المتنبي (من الوافر)

وكن كالموت لا يرثي لباك بكى منه ويروى وهو صادي[2]

قال الكندي « جعل الموت ريان صادياً على المجاز، أي يشرب من دمائهم وما يروى مثله من مثله، وهو من حرصٍ كالصادي.

ويأخذ عليه الأزدي قوله هذا فيقول: لا معنى هنا لشرب الموت الدماء، وإنما جعل كثرة الإهلاك بمنزلة كثرة الماء للصادي، ولكن الصادي يرويه كثرة الماء والموت لا يرويه الإهلاك، لأنه أخذ في الشرب ولم ينقطع »[3]

(1) انظر ا: الديوان بشرح البرقوقي ج 2، ص 29. وانظر ج 4، ص 119.

(2) الديوان : 2/ 59.

(3) انظر :- منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 369 -370.

ثالثاً: التناسب بين أجزاء الصورة المجازية:

أ- شـــراح الديوان:

أبو العلاء:

في قول المتنبي: (من البسيط):

ما دار في خلد الأيام لي فرح أبا عبادة حتى درت في خلدي[1]

يقول «خَلَدُ الأيام، استعارة لطيفة، ولما ذكر الخلد وهو القلب قال: ما دار في قلب الأيام لي سرور حتى درت في قلبي، يعني، ما سررت منذ سمعت ذكرك في زماني هذا حتى قصدتك فسررت برؤيتك»[2].

الواحدي:

في قول المتنبي (من الطويل):

أمات رياح اللؤم وهي عواصف ومغنى العلا يودى ورسم الندى يعفو[3]

يقول:« سكن الممدوح رياح اللؤم بعد شدة هبوبها عن مغنى العلى، ولما استعار للؤم رياحاً استعار للعلى مغنى وللندى رسماً، حيث كانت الرياح تعفو الرسوم وتمحو المغاني» [4].

وفي قوله مادحاً سيف الدولة في واحدة من غرر قصائده: (من الطويل):

نهبت من الأعمار ما لو حويته لهنئت الدنيا بأنك خالدُ[5]

يقول الواحدي:« هذا أحسن ما مدح به ملك، وهو مدح موجه (أي ذو وجهين) وذلك أنه مدحه في المصراع الأول بالشجاعة وكثرة قتل الأعداء، فقال نهبت من أعمار الأعداء

---

(1) الديوان 2/ 51.

(2) معجز أحمد : ج 1، ص 236.

(3) الديوان : 3/ 12.

(4) الديوان بشرح الواحدي، وقد نقل البرقوقي كلام الواحدي على غير هذا الترتيب ودون الإحالة عليه كما هي عادته، انظر الديوان بشرح البرقوقي ج 3، ص 12.

(5) الديوان : 1/ 280.

بقتلهم ما لوعشته لكانت الدنيا مهنأة ببقائك فيها خالداً، وهذا هو الوجه الثاني في المدح، أنه جعله جمالاً للدنيا ببقائه فيها، ولو قال ما لو عشته لبقيت خالداً لم يكن المدح موجهاً »[1].

وفي قولـه: (من الطويل)

إليك فإني لست ممن إذا اتقى عضاض الأفاعي نام فوق العقارب[2]

يقول:«... جعل عض الأفاعي لكونه قاتلاً مثلاً للهلاك، وجعل لسع العقارب مثلاً للعار وذلك لأنه لا يقتل »[3].

وفي قوله: (من الكامل):

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلابيا

يقول: «لما سماهن شموساً كنى عن بعدهن بالغروب، لأن بعد الشموس عن العيون لا يكون إلا بالغروب»[4].

العكبري:

في قول المتنبي (من البسيط)

تهدي نواظرها والحرب مظلمة من الأسنة والقنا شمع[5]

يقول: «خيل سيف الدولة يهدى نواظرها في وقائعه وظلمة الغبار: اتقاد الأسنة التي تشبه المصابيح، لضيائها في رؤوس القنا، التي تشبه الشمع في إشراقها، وهذا من تشبيه شيئين وذلك غاية في الإبداع، ولما استعار للأسنة ناراً جعل القنا شمعاً، وهذا في غاية الحسن»[6].

---

(1) الديوان بشرح الواحدي، وانظر شرح البرقوقي : ج2، ص 280، ومدح بعض الشراح هذا البيت، وقالوا : لو لم يقل فيه غيره لكفاه (أي سيف الدولة)، انظر : نفسه.

(2) الديوان 1/ 196.

(3) الديوان بشرح الواحدي، وانظر شرح البرقوقي ج1، ص196، وأورد تعليقاً لابن فورجه على كلام الواحدي هو جدير بالنظر.

(4) انظر : الديوان بشرح البرقوقي ج 1، ص 175.

(5) الديوان :3/ 239.

(6) التبيان: نسخة محفوظة على قرص مدمج.

البرقوقي:

في قول المتنبي: (من الطويل)

ولابد من يوم أغر محجل يطول استماعي بعده للنوادب

يقول:« لا بدل لي عن يوم مشهور أكثر فيه قتل الأعادي فأسمع بعده صياح النوادب عليهم، والأغر في الأصل: الذي في وجهه بياض، والمحجل من الخيل أن تكون قوائمه الأربع بيضاً يبلغ البياض منها مادون الركبتين أو العرقوبين، وأغر محجل كما ترى من صفات الخيل واستعارهما لليوم، يريد يوماً مشهوداً ينماز عن الأيام كما ينماز الفرس بالغرة والتحجيل»[1].

وفي قوله: (من البسيط)

وقد أطال ثنائي طول لابسه إن الثناء على التنبال تنبالُ

يقول: «التنبال: القصير، لما جعل الثناء لباساً للممدوح، عبر عن طول معانيه بطول الممدوح وعن قصرها بقصره، يقول: إنما طال ثنائي لطول ما يتضمنه من وصف مناقب الممدوح»[2].

ب- شراح المشكل:

ابن سيده الأندلسي:

في قول المتنبي: (من البسيط)

أأطرح المجد عن كتفي وأطلبه وأترك الغيث في غمدي وأنتجع[3]

يقول: «كنى بالمجد عن الرمح الذي يحمل على الكتف معتقلاً، لما كان المجد يكتسب به، فهذا من باب الاستغناء عن ذكر السبب بذكر المسبب، وإن شئت قلت: جعل الرمح هو المجد مبالغة كقولهم ما زيد إلا أكل وشرب، وإن شئت كان على الحذف أي ذا المجد، وهو

(1) الديوان بشرح البرقوقي : ج 1 ، ص 195، بتصرف ؛ وانظر : ج 1 / 108. 109، 145.، 153، 156، ج 2 / 213، 229، 252

(2) نفسه : ج 3، ص 295

(3) الديوان : 2/ 235.

الرمح أيضاً لإدراك المجد به، وأطلبه؛ أي أطلب أثراً بعد عين، «وأترك الغيث في غمدي»، يعنى السيف الذي هو سبب خصب المعيشة، وليس الغيث هنا ذات السيف، وإنما عنى السيف، وإن شئت قلت: جعله الغيث مبالغة إذ كان سبباً له ثم قال: أأطلب الرزق على غير هذا الوجه الذي لا يكرم العيش ولا الخصب إلا به،.... وأصل الانتجاع: طلب الكلأ ثم صار كل طلب نجعة؛ وحسن لفظ الانتجاع لتقدم ذكر الغيث»[1].

وفي قوله في القصيدة ذاتها:

كم من حشاشة بطريق تضمنها للباتـــرات أميـــن مالــه ورعُ[2]

يقول: «الحشاشة النفس، وقيل بقيتها، والباترات السيوف القواطع، والأمين هنا القيد، ونفى الورع عنه، إغراباً بأمين لا ورع له، وإنما سماه أميناً لحفظه على السيف ما استودع إياه من الأسارى حتى يردهم إليه عند القتل، فهو أمين لذلك وليس له ورع لأن الورع إنما يكون لذي العقل، ولذلك أمانته غير حقيقية ولو كان أميناً عاقلاً لكان ورعاً، إذ لا أمانة إلا بورع»[3].

أبو المرشد المعري:

في قول المتنبي (من الكامل)

أو كان لا يسعى لمجد ماجد إلا كذا فالغيث أبخل من سعى[4]

يقول «وهذا محمول على التأويل، لأن أراد أبخل الساعين، وجعل الغيث ماجداً سعى بجود، والعرب إذا وصفت الشيء بصفة غيره استعارت له ألفاظه، وأجرته مجراه في العبارة، كقوله تعالى (والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) [يوسف – 4]» [5].

---

(1) انظر:- عبده قلقيلة: م. ن : ص 96، وأورد ابن سيده في شرحه للبيت أثراً شريفاً تركنا ذكره لعدم صحته، والصورة المنوه بها بالكناية حسب قوله يتضح من شرحه لها أنها مجاز مرسل علاقته المسببية وأوشك أن يسميه.

(2) الديوان : 2/ 240، وقال العكبري : وقوله : أمين ماله ورع من أحسن الكلام، لأن الأمين هو الذي يؤتمن على الأشياء فلا بد له من ورع، انظر الديوان بشرح البرقوقي،ج 2، ص 241.

(3) انظر : عبد العزيز قلقيلة، نفسه، ص 98.

(4) الديوان :3 / 8

(5) انظر: منير سلطان : م. س : ص 371-372، ورواية الديوان الذي بأيدينا : إن كان لا يسعى لجود ماجد... والواضح أن الشرح الذي ساقه وفق هذه الرواية، فتأمل.

وبعد عرضنا لآراء أصحاب المنهج اللغوي النابعة من فهمهم للمجاز يمكن استخلاص الآتي:

1- يبدو واضحاً وجلياً أن تصور المجاز بديلاً عن الحقيقة - لوجود علاقة مشابهة على سبيل الاستعارة بغرض التوسع أو التوكيد أو التشبيه - قد فرض نفسه بقوة على تذوق الشراح لمجازات المتنبي وتحليلها فنياً.

المجاز: صورة ذاتية يستوحيها الفنان - في إطار معايشته للتجربة الفنية - من كينونة الأشياء حوله، ليصل بها إلى التعبير عن إحساس ما وشعور ما أو فكرة ما، « بعيداً عن النقل الحركي للكلمات من الاستعمال الحقيقي إلى الاستعمال المجازي»[1].

2- يتضح من كلام بعض الشراح ما فيه من حس لغوي، وذوق أدبي وبصر بالأساليب؛ يعكس ذوقاً أنيقاً وحساً مرهفاً، ومن الصعوبة بمكان إيراد نماذج تغلب عليها الناحية اللغوية دون النواحي الأخرى نحوية كانت أو بلاغية، فمعظم النماذج غير خالص لواحدة من تلك، بل هي في كثير من الأحيان متداخلة، ومتشابهة وليست وقفاً على ناحية معينة خصوصاً عند شراح المشكل؛ وإن كان يؤخذ عليهم المسلك المنطقي في التحليل كما فعل ابن سيده الأندلسي في كثير من النماذج.

3- كان ابن جني يشير إلى وجود استعارات، وفي بعض الأحيان يحكم على بعضها بأنها « استعارة ومجاز » ومن ذلك قوله في بيت المتنبي: (من البسيط)

لا يملك الطرب المحزون منطقه ودمعه وهما في قبضة الطرب

يقول: «.... وجعل للطرب قبضة، استعارة ومجازاً »[2]

ومن واقع تصوره لمفهوم المجاز (وأنه للتوسع والتوكيد والتشبيه كما مر معنا) تكون الكلمة المنقولة من الاستعمال الحقيقي إلى نقيضه، استعارة لغوياً، ومجازاً فنياً، فالقبضة منقولة على سبيل الاستعارة، وتضاف إلى معاني الطرب فتكون مجازاً.

---

(1) منير سلطان : مرجع سابق، ص 372.

(2) الفسر : ج 1، ص 400.

و هذا ما يوضحه ابن جني كذلك في قول المتنبي: (من الطويل)

كأن رحيلي كان من كف طاهر فأثبت كوري في ظهور المواهب [1]

يقول: «جعل للمواهب ظهوراً مجازاً وتوسعاً»[2].

وقد ينص على أن الاستعارة (بمعنى النقل اللغوي) تستخدم للتشبيه فمثلاً في قول المتنبي (من الطويل)

علا كتد الدنيا إلى كل غايـــة تسير به سير الذلول براكـــــب[3]

يقول:

«... واستعار للدنيا كتداً، تشبيهاً »[4]

كما ينص أيضاً على أن المجاز مجاز وتشبيه كما في قوله (وقد تقدم معنا)

من الجآذر في زي الأعاريب..... البيت

يقول: «جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازاً، وتشبيهاً، وذلك للمبالغة»[5].

كما أنه يشير إلى أن «الاستعارة لا تقع إلا للمبالغة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة لا يجوز غيرها»[6].

ونلحظ ذلك كثيراً عند بقية الشراح، فهذا المعري، يمد أطناب فكرة الاستعارة التي أساسها التشبيه، فيحول المجاز في البيت إلى تشبيه ويفسره على أنه تشبيه مثل قول المتنبي: (من المنسرح).

---

(1) الديوان 1/ 196.

(2) الفسر، ج 1، ص 207، وانظر، منير سلطان : مرجع سابق، ص 373.

(3) الديوان : 1/ 200، و الكتد : مجتمع الكتفين من الإنسان.

(4) الفسر : ج 1، ص 347.

(5) ســبق ذكره.

(6) الفسر : ج 2، ص 30.

والخيل تبكي جلودها عرقاً بأدمع ما تسحها مقـــلُ[1]

يقول: «إنه أراد أن الخيل تسيل عرقها من شدة عدوها، وشبه العرق بالدمع وشبه جلود الخيل بالعيون، وهذا تشبيه حسن، لأن الدمع والعرق لا يكونان إلا مع الشدة»[2].

ويأتي الواحدي فيجعل المبالغة بديلاً عن الاستعارة ويشير في كثير من الأبيات إلى «أن هذا من مبالغة الشعراء، يقصد بمثل هذه المبالغة لا التحقيق»[3].

أما العكبري فلا يختلف عنهم هو الآخر بجعل المجاز تشبيهاً محذوف الركن الأول ففي بيت المتنبي: (من الكامل)

وبسمن عن برد خشيت أذيبه من حر أنفاسي فكنت الذائباً[4]

يقول: «شبه أسنانهن لنقائهن بالبرد، فذكر المشبه به وحذف المشبه»[5]

كما أنه يقرن أحياناً بين مصطلحي الاستعارة والمجاز، شأنه في ذلك شأن ابن جني.

أما البرقوقي، فيمكن القول إن شرحه قد حاول جمع كل الشروح التي سبقته وكثيراً ما يعرج على أصحاب المشكل، ومع ذلك فهو لا يختلف كثيراً عمن سبقه فنراه، يستعمل لفظ المبالغة تارة وألفاظ الاستعارة والمجاز تارة أخرى ففي قول المتنبي (من البسيط):

مسرة في قلوب الطيب مفرقها وحسرة في قلوب البيض واليلب

يقول:

«...واستعار لها قلوباً مجازاً لوصفه لها بالمسرة والحسرة »[6].

---

(1) الديوان : 3 / 241.

(2) معجز أحمد : ج 2، ص 133، وانظر ج 2، ص 443.

(3) انظر : منير سلطان : مرجع سابق، ص 374، بتصرف.

(4) الديوان : 1/ 176.

(5) التبيان : نسخة محفوظة على قرص مدمج.

(6) الديوان : 1/ 154، وانظر 1/ 101، 130، 175، 191، 3/ 257، 291، 4/ 10، 39.

أما ابن سيده فنراه يلح على التفريق بين الاستعارة والمجاز، وهذا على أساس أن الاستعارة نوع من أنواع المجاز، فينص على وجود الاستعارة في بعض الأبيات وفي أخرى ينص على وجود المجاز فقط، وأحياناً يجتمع كليهما في بيت واحد معاً[1].

4- يلاحظ أن الشراح قد اضطربت آراؤهم حول معاني كثير من الأبيات الشعرية في الديوان سواء فيما يخص المعنى أو فيما يخص التركيب، وهذا يفتح الباب أمام القول بتعدد القراءة وبما يمكن أن نسميه (العدول الغامض)، كما يلاحظ شبه الاتفاق الذي تم بينهم على الإغراب، الذي رأوا أنه ربما كان يتعمده، فهل كان المتنبي يتعمده حقاً؛ أم أن المبدع وهو متلبس بحالة الإبداع يكتب ما يكتبه دون قصدية مسبقة[2].

5 - يلاحظ تأثر بعض الشراح بالنقد القائم على أسس دينية وأخلاقية وعرفية وهذا ما جعلهم يعترضون على كثير من شعر المتنبي اعتراضات لا علاقة لها بالنقد والأدب والبلاغة.

6- وبالرغم من هذا كله، فإن التفات الشراح إلى الجمال الفني في الاستعارة، وملاحظة التناسب والتوائم بين مكونات الصورة المجازية عموماً، واعتمادهم أحيانا مبدأ الموازنة بين الصور المجازية، سواء من شعر المتنبي ذاته، أو بين شعره وشعر غيره، أمر يدعو إلى الإعجاب والتقدير، ويعين على فهم الصور المجازية فهماً جمالياً، وذوقياً وتحديد ممكن اللغة ومستحيلها؛ مما يفتح آفاقاً أرحب وأوسع وأدق لتذوق الشعر؛ فالشعر ليس تعبيراً عن الرؤية؛ إنما هو الرؤية ذاتها، كما يقول كروتشه.

7 - وأخيراً فإننا نحب أن نورد مسألة منهجية في متن هذا البحث لأهميتها، وهي تلك المتعلقة بالخلاف حول صحة نسبة بعض الشروح إلى أصحابها، ولا يخفى ما لهذه المسألة من أهمية بالغة في التحقيق ورد الأشياء إلى أصولها.

---

(1) انظر : عبده قلقيلة : مرجع سابق، ص 86 وما بعدها.

(2) انظر : عبد الستار إبراهيم، الحكمة الضائعة، عالم المعرفة، الكويت، ابريل 2002، ص 51 وما بعدها.

كما أنها ليست جديدة على الثقافة العربية فكثيراً ما نسمع بكتب نسبت إلى أشخاص ثم دار الجدل حول هذه النسبة حتى في كتب هي غاية في الشهرة ككتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر وكتاب العقد الفريد[1]؛ المنسوب لابن عبد ربه وكتاب نهج البلاغة المنسوب للإمام على والديوان المنسوب إليه كذلك، وغيرها كثير.

وفيما يخص المتنبي فقد وجدنا أن بعض المعاصرين تحدث عن شرحين من أهم شروح ديوانه وصحة نسبتها إلى أصحابها، والشرحان هما (التبيان) لأبي البقاء العكبري، والذي ذكر إحسان عباس في تحقيقه لمعجم الأدباء للحموي (نقلا عن مصطفى جواد) أن هذا الشرح ليس من وضعه[2]، ويرى منير سلطان أنه لابن عدلان الموصلي كما هو واضح من صحيفة المراجع في كتابه (الصورة الفنية في شعر المتنبي)، ومثله فعل عبد المجيد دياب في مقدمة كتابه (خلاصة المتنبي) [3]، والأخير هو محقق ثاني هذه الشروح وهو (معجز أحمد) المنسوب لأبي العلاء المعري[4] ، والذي ينفي منير سلطان صلته به (نفس الكتاب – في المراجع ـ) لكنه لم يشر إلى صاحبه كما فعل مع الشرح الأول، ولم نعثر على أحد غيره نفى صلة هذا الشرح بالمتنبي، اللهم إلا محمد عثمان علي، الذي نفى صلة المعري ولكن بشرح حماسة أبي تمام ! ويرى أن صاحبه أحد علماء القرن السادس الهجري[5].

وتبقى هذه المسألة غاية في الأهمية خصوصاً وقد تعودنا – للأسف – في الذائقة العربية إمعان النظر إلى الاسم الموجود على الغلاف، بالرغم من أنه قد يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر.....

---

(1) اسم الكتاب كما وضعه مؤلفه (العقد) أما (الفريد) فمن وضع الناس لفرادته وتميزه، انظر وفيات الأعيان 1 / 110، 135، و معجم الأدباء، 1/ 466، وانظر: العقد بتقديم خليل شرف الدين، منشورات الهلال، بيروت، ط2، 1990.

(2) معجم الأدباء : في ترجمة العكبري، ج 4، ص 1519

(3) خلاصة المتنبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص12.

(4) لم يذكر ياقوت في ترجمة المعري المطولة (جداً) في معجمه (معجز أحمد) 1 / 295 ـ 356، وذكره ابن خلكان في ترجمته للمعري وإن كان لم يسرد كل مؤلفاته كما فعل ياقوت، 1 / 113، 114.

(5) شروح حماسة أبي تمام ـ دراسة في مناهجها وتطبيقاتها ـ دار الاوزاعي، بيروت، ص1، د. ت ص 279.

ثانياً: أصحاب المنهج الفني:

أحدث المتنبي بشعره – كما بذاته – حركة نقدية واسعة وجدلاً كبيراً تمثل في ذلك الكم الهائل الذي كتب عنه وفيه، والذي قلما ظفر به شاعر من شعراء العربية، وفي معالجتنا لموقف أصحاب هذا المنهج من مجازات المتنبي نستطيع أن نحدد ثلاثة اتجاهات سيطرت على موقفهم من شعره، تلك الاتجاهات يمكن حصرها في الآتي:

أ- اتجاه الخصوم والهجوم المتحامل.

ب- اتجاه التوسط والاعتدال.

ج- اتجاه تحليل الصورة المجازية جمالياً من خلال النظم.

ولن نورد هنا – بطبيعة الحال – جميع من مثلوا هذه الاتجاهات، بل سنكتفي بالإشارة إلى بعضهم، وذلك من خلال معالجتهم لبعض الصور المجازية في شعر المتنبي وآرائهم حولها، تلك الآراء التي تعكس طبيعة اتجاههم النقدي (تجاه المتنبي) بشكل عام.

ففي الاتجاه الأول نجد: الصاحب بن عباد، والحاتمي، وابن وكيع التنيسى، إضافة إلى بعض النقاد الذي رددوا آرائهم أو أضافوا إليها شيئاً من الإنصاف؛ كأبي هلال العسكري، والعميدي، وابن رشيق القيرواني.

أما الاتجاه الثاني فنشير فقط إلى القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني، وفي الاتجاه الثالث نضع – وبلا منازع – عبد القاهر الجرجاني.

أ- اتجاه الخصوم والهجوم المتحامل:

الصاحب بن عبّاد:

أنكر الصاحب بن عباد على المتنبي كثيراً من مجازاته، بل كثيراً من معانيه الشعرية، وكان في إنكاره حدة وعنف واضحان، فمن ذلك قوله« ومن استرساله إلى الاستعارة التي لا يرضاها عاقل، ولا يلتفت إليها فاضل قوله: من (الكامل)

في الخد أن عزم الخليط رحيلا مطر تزيد به الخدود محولا[1]

(1) الديوان :- 3/ 254.

فالمحول من الخدود من البديع المردود، ثم لهذا الابتداء في القصيدة من العيوب ما يضيق الصدور»[1].

ونقل أبو هلال العسكري رأي الصاحب في الفصل الأول من الباب العاشر من كتابه «الصناعتين»، « في ذكر المبادئ»[2].

أما ابن الأثير فقد اعتبر هذا البيت شاهداً على حسن الاستعارة، يقول: « وحيث انتهى الكلام إلى ههنا، وفرغت مما أردت تحقيقه، وبينت ما أردت بيانه، فإني أتبع ذلك بضرب الأمثلة للاستعارة التي يستفيد بها المتعلم، مالا يستفيده بذكر الحد والحقيقة،.....، ثم يقول: وعلى هذا الأسلوب ورد قول المتنبي:

في الخد أن عزم الخليط رحيلاً..... البيت »[3].

وفي قوله: (من الوافر)

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمال[4]

يقول: «وقد قال بعضهم يغلو فيه: هذه استعارة، فقلت: صدقت، ولكنها استعارة حداد في عرس»[5] .

الحـــاتمي:

يقول:« ثم قلت وأخطأت في قولك مخاطباً كافوراً الإخشيدي:

تفضح الشمس كلما ذرت الشمـ ـس بشمس منيرة سـوداء[6]

---

(1) انظر: منير سلطان: مرجع سابق، ص 377، وفي اعتراضات الصاحب على المتنبي انظر: الديوان بشرح البرقوقي، ج 1، ص 123، ص 243، ج 3، ص 106.

(2) الصناعتين : 456.

(3) المثل السائر : ج 2، ص 58، وانظر ص 105.

(4) الديوان : 3/ 106.

(5) ابن رشيق : العمدة، ج 2، ص 242، وانظر : محمد التونجي : المتنبي ص 258.

(6) الديوان : 1/ 111، والبيت (من الخفيف)

فكيف توصف الشمس وصيغتها البياض بالسواد؟ وما وجه استعارة الشمس للأسود، إن كنت ذهبت في ذلك إلى الاستعارة؟، فقال (المتنبي):

إنما ذهبت إلى قول النابغة:

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فقلت له: إنما ذهبت في هذا إلى أنه في مجده وسؤدده، وبإضافة الملوك إليه، كالشمس التي تستر النجوم عند طلعتها، وأنت لم ترد إلا أن هذا الممدوح في أوصافه يفضح الشمس طالعة، وهو مع ذلك شمس سوداء، والشمس لا تكون سوداء إلا في حال كسوفها، ولم تذهب في هذا إلا إلى سواد جلدته، وقد أَنّبْتهُ في ظاهر الكلام بقولك: سوداء، تأنيباً عاد معه المدح هجاء »[1].

ويبدو واضحاً تحامل الحاتمي على أبي الطيب، فهو لم يرد ما ذهب إليه الحاتمي، فهو يريد أنه في سواده مشرق، فهو بإشراقه في سواده يفضح الشمس، ويجوز أن يريد شهرته وأنه أشهر من الشمس ذكراً، ويدل على صحة ما ذكر البيت الذي يلي هذا البيت:

إن في ثوبك الذي المجد فيه لضياء يزري بكل ضياء[2].

وسيأتي معنا تعليق الجرجاني على هذه الصورة في وساطته.

ابن وكيع التنيسى:

أما ابن وكيع فقد كان كتابه عن المتنبي كما قال ابن رشيق: « قدم على أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول، إن سلم لهم ذلك، وسماه كتاب المنصف، مثل ما سمى اللديغ سليماً، وما أبعد الإنصاف منه»[3].

وعلى الرغم من إن كتابه هذا ينم عن ثقافة واسعة وإطلاع باهر، إلا أنه حمل على المتنبي

---

(1) الحاتمي (أبو علي): الرسالة الموضحة، تح / محمد يوسف نجم، بيروت، د.ت، ص 66، وانظر محمد التونجي: المتنبي ص 258.

(2) انظر : الديوان بشرح البرقوقي ج 1، ص 111 ؛ وقد نقل كلام بعض الشراح وهو يدحض رأي الحاتمي.

(3) العمدة: ج 2، ص 423، وانظر مواقف النقاد من «المنصف» في مقدمة المحقق، وكلهم يجمعون على هذا الرأي.

حملاً لم يسلم له معه شيء من شعره؛ بل إنه يبالغ أحياناً لدرجة أنه يصف المتنبي بنعوت وأوصاف لعل أغربها أنه ضعيف وقليل المعرفة بالعربية[1]!!.

كما أنه أنكر عليه أكثر معانيه، فما كان من إبداعه عدّه غريباً غير مقبول (غالباً)، وما كان مقبولاً وسائغاً عنده عدّه من باب السرق، فكان كتابه بذلك كما قيل فيه «أجور من سدوم»[2].

ولقد حاولنا معرفة نسبة الأبيات المسروقة في زعمه إلى عدد أبيات المتنبي عامة، فكان ما ذكر في كتابه (المنصف) ألفاً ومائتان وتسعة أبيات تقريباً (1209)، فلو أننا تذكرنا أن المتنبي قد نظم ما يقارب 5500 بيتاً، واعتبرنا مجموع المنسوب إلى السرقة (الإبانة للعميدي 700 تقريباً) ألفان لكان ثلث نتاجه على وجه التقريب، فهل من المعقول، وشهرة المتنبي هذه، أن يسرق العدد الضخم ويبقى في أذهاننا وأذهان معاصريه، وما بينهما، الشاعر الذي احتل مرتبة الشهرة الأولى بين غيره من الشعراء؟ في اعتقادنا أننا بذلك نجور على الرجل ونغمطه حقه إن سرنا على خطى (المنصف) أو على خطى غيره.

ويبدو أن المتنبي كان على علم بمن يتهمونه بهذه التهمة ففيهم يقول وعليهم يرد بقوله: (من البسيط):

ناديت مجدك في شعري وقد صدرا يا غير منتحِلٍ في غير منتحلِ[3]

ولا يمكن أن ننكر أن المبدع يستفيد من ثقافته ومعرفته المسبقة بالمعاني والصياغات، التي توفرها قراءته لمن سبقوه واطلاعه على تجاربهم، ويكمن إبداعه في قدرته على اختزال هذه التجارب وتطويعها لتجربته الفنية الخاصة، وكما يقول «بن جونسون: إن أولى الضروريات التي تجب على الشاعر أن يستفيد بكتابات غيره، ويقول ت. س. إليوت: إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ، بل إن الشعر - كما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز - لا يكتب نفسه، فالشاعر محتاج إلى قراءة

(1) انظر : المنصف : ص 133.

(2) انظر : مقدمة تحقيق «المنصف» المشار إليها آنفا.

(3) الديوان : 3/ 153.

غيره، لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني، وتحقيق للتطور في البناء الأدبي»[1].

وقضية السرقات من أكثر القضايا إثارة للجدل في الدرس البلاغي والنقدي في التراث، ولقد ذكرناها هنا لتكون توطئة ومقدمة لمعرفة موقف ابن وكيع من شعر المتنبي، والصورة المجازية – موضوع حديثنا – فرع منه – بطبيعة الحال – (والشعر عند ابن وكيع إما مثل سائر أو تشبيه باهر أو استعارة لفظها فاخر)[2].

ففي قول المتنبي: (من البسيط):

ذم الزمان إليه من أحبتـــه ما ذم من دهره في حمد أحمدِهِ[3]

يقول: «هذا البيت كما ترى كأنه رقية عقرب! وقد تكلف بعض أدباء عصرنا[4] تفسيره فقال: الهاء في (إليه) عائدة على العاشق ورواه «ما ذم من بدره في حمد أحمده» والبدر هو معشوقه، وصير المعشوق بدر الزمان مبالغة في حسنه و «أحمد» يعني نفسه وجعل نفسه أحمد الزمان، أي ليس في الزمان أحمد آخر مثله، والمعنى: أن هذا العاشق كان يذم من معشوقه الذي هو بدر الزمان؛ جفاءه، فاجتمع الزمان معه على ذم تلك الحال من معشوقه، في حال حمد الزمان لأحمده، أي فالزمان معه يذم هجر أحبته ويحمده لفضله ونجابته، قال (يعني نفسه)... وهذا الكلام القليل الفصول الكبير الفضول البيّن التكلف، المشبه بألفاظ الصوفية»[5].

---

(1) محمد مصطفى هدارة : الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، مجلة فصول م 6، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 128.

(2) المنصف ج 1، ص 40، وانظر : العمدة : ج 1، ص 429.

(3) الديوان 2/ 129.

(4) هو ابن جني ؛ انظر : شرحه ج 1، ص 226، وفي ألفاظه بعض اختلاف، والديوان بشرح البرقوقي، ج 2، ص 129.

(5) المنصف : ج 1، ص 81، بتصرف، والواحدي كذلك يعترض على تفسير ابن جني، وينقل تفسيراً ارشق للبيت، انظر : شرح الديوان للواحدي، وشرح البرقوقي : ج 2. ص 130

وفي قوله: (من البسيط)

تبكي على الأنصل الغمودُ إذا ... أنذرها أنـــه يجـردهـــا

لعلمها أنها تصيـــــر دمـــاً ... وأنه في الرقاب يغمدهـــا[1]

يقول: «جعل العلة في بكاء الغمود عليها أنها تغمد في الرقاب، ولا بد من مسح النصل من الدم فيعود إلى حاله وإلا نبا إن ترك، وأما إغمادها في الرقاب؛ وذلك بمقدار زمان يقع اللقاء فيه فما يُبكي الغمود من ذلك إلا أن يكون إذا سل سيفه يصير من رقاب إلى رقاب فلا تعود أبداً إلى غمودها، وهل فيها من حس يوجب لها إلفاً فتبكي لفقد ما فقدت»[2].

وفي قوله: (من الطويل)

رماني خساس الناس من صائب استه ... وآخر قطن من يديه الجنادل[3]

يقول: «فهذا بيت ضعيف ونسج سخيف، فأما صدره فإنه رماه من أصاب استه والسهام لا تدور إلى خلفه،.... والسهم قد يصيب بارتداده ما وقع عليه من نحر أو صدر، فإن احتج له محتج فقال: ليس هاهنا سهم ولا رمي على الحقيقة إنما هذه استعارة، قلنا:.... ولكن ينبغي أن يوفي الاستعارة مستعيرها حقوق ألفاظها، وإن كان معناه في هذا (يشير إلى عجز البيت) أن الجنادل من يدي هذا الرامي كالقطن تهاوناً وخفة وزن عليه فإنه لفظ هجين غير رصين»[4].

وفي قوله: (من البسيط):

تنسي البلاد بروق الجو بارقتي ... وتكتفي بالدم الجاري عن الديم[5]

---

(1) الديوان : 2/ 24.

(2) المنصف : ج 1، ص 94، وواضح ما في موقفه من هذه الصورة من غرابة، كما أنه يشير إلى أن المتنبي استضعف هذه القصيدة فجعلها مما قاله في صباه ليداري ضعفه، هكذا قال، وكأن تاريخ القصيدة لا يعرف من معرفة فيمن قيلت ! فتأمل.

(3) الديوان : 3/ 214.

(4) المنصف : ج 1، ص 169، وربما نوافق ابن وكيع على سخف البيت ولكن أوردناه لترى هذا التحليل (الهندسي) للصورة.

(5) الديوان : 4/ 77.

يقول: «هذا البيت رديء الصنعة، إنما يكتفي بالشيء عن الشيء إذا ساواه، والديم لا تكتفي البلاد بالدم عنها، لأن الأرض لا تشرب الدم ولا تنبت عنه، فليس تشبيهه تشبيهاً صحيحاً»[1].

ولا يخفي ما في تحليل ابن وكيع لهذه الصورة من حس عقلي ومنطقي، ومثله فعل العكبري الذي أشار إلى أن هذا الكلام مشبع بالحماقة حتى ولو قاله أحد الملوك[2]، وكأن للحلم حدوداً في مخيلة المبدع، وإطار لا يجوز الخروج عنه، سيما وأن هذا المبدع هو الذي يقول: (من المتقارب)

وفؤادي من الملوك وإن ... كان لساني يرى من الشعراء[3].

وفي قوله: (من الكامل)

حق الكواكب أن تزورك من عِل ... وتعودك الآساد من غاباتها

والجن من ستراتها والوحش من ... فلواتها والطير من وكناتها[4]

من الواضح أن المتنبي يريد أن من حق الكواكب أن تزورك لأنها شريكتك في العلو، والآساد لأنها شريكتك في الشجاعة والخلق جميعاً لأن نفعك قد عمّ الجميع هكذا يبدو من هذه الصورة، غير أن ابن وكيع يحمل على هذه الصورة ويرى أن لا فائدة للممدوح في زيارة هؤلاء!! ويختم بقوله: «... ولو اجتمعت هذه الأصناف على صحيح لأفزعته وأمرضته، وكان قد بلى ببلاء عظيم»[5].

---

(1) المنصف :ج 1، ص 179، ورواية المنصف « من الديم » والذي أثبتناه رواية الواحدي، وغيره ولعله الأصح، وإن كـانت (عن) تأتي بمعنى البدل، ومرادفة لـ (من)، انظر : أحمد التائب عثمان، قراضة الذهب في علمي النحو والأدب، تح / محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1،1998، ص 175. ص 285

(2) انظر : الديوان بشرح البرقوقي، ج 4، ص 120.

(3) الديوان :1/ 112.

(4) الديوان : 1/ 249.

(5) المنصف ج 1، ص 607، بتصرف.

وفي قوله: (من الكامل)

جمدت نفوسهم فلما جئتها أجريتها وسقيتها الفولاذا[1]

يقول: «قد أركبته هذه القافية كل تعجرف وتكلف، وذكر جمود نفوسهم ولم يذكر علة للجمود[2]، وقال «سقيتها الفولاذا » والفولاذ ليس مما تسقاه النفوس لأن السقي لا يصلح إلا لمائع، وقال أبو الشيص:

بطل يعمل السيوف ويسقي حدها من جماجم الأبطـــال

فجعل السيوف مسقية من جماجمهم، ولم يجعل النفوس مسقية الفولاذ الذي ليس بمائع»[3].

وواضحة هي (الظاهرية) في تحليل ابن وكيع، وإن كانت النفوس لا تسقى الفولاذ لكونه غير مائع، فهل الجماجم مائعة حتى تشربها السيوف؟.

ونكتفي بهذه القدر مما عابه ابن وكيع على المتنبي، وقد ذكرنا من ذلك جملة هي – حسب ابن وكيع – دون الطويل المستكثر، وفوق القليل المستنزر، يلاحظ من خلالها تحامل ابن وكيع وقطعه الطريق أمام كثير من الصور الشعرية للمتنبي بما يخرج بالنقد من دائرة الموضوعية إلى مجالات الانطباعية، التي لا تسلم كثيراً من القصور.

ابن رشيق القيرواني:

أما ابن رشيق فيصعب أن نضعه ضمن هذا الاتجاه، إلا أنه قد ردد شيئاً من أقوال أصحابه، وإن كان خالفهم في كثير من الأحيان، وكما أشرنا سابقاً، فوضعنا لهذا التصنيف كان على أساس معرفة أصحاب هذه الاتجاه، والذين رددوا آرائهم، أو أضافوا إليها شيئاً مع الإنصاف، ومن هؤلاء ابن رشيق فهو صاحب الكلمة التي سارت مسير المثل وطبقت الآفاق، والتي لم تكن كلمة عابرة بقدر ما هي حكم نقدي، ونعني بها قولته المشهورة عن

(1) الديوان 2/ 131.

(2) علة الجمود، ذكرها بعض الشراح، انظر الديوان بشرح البرقوقي، ج 2، ص 132.

(3) المنصف : ج 1، 289،290، وانظر ص 321،416، 440، 554، 608،633،وملحق ما سقط من المخطوطة، ج 2، ص 645، 654، 655، 662، 664.

المتنبي« ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»[1]، كما أنه وصفه بأنه « خاتم الشعراء»[2]، وإن كان يحمل عليه أحياناً أخرى ويرى أنه يتكلف الغريب، ويأتي به ليدل على معرفته[3]، وسنحاول هنا معرفة موقف ابن رشيق من الصورة المجازية عند المتنبي، وبشيء من الاختصار.

ففي قول المتنبي: (من الكامل)

قطف الرجال القول قبل نباته وقطفت أنت القول لما نوّرا[4]

فيقول بعد أن ينقل تعريفاً للبليغ بأنه: من يجتني من الألفاظ نوارها ومن المعاني ثمارها «وهذا يدلك على حذق أبي الطيب في قوله.... البيت، وكان يمكن أن يقول «لما أثمرا» ولكنه ذهب إلي ما قدمت..... »[5].

وفي قوله: (من البسيط)

ضممت جناحيهم على القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقـوادم[6]

يقول: «أراد بالجناحين ميمنة العسكر وميسرته، وبالقلب موضع الملك؛ وبالخوافي والقوادم السيوف والرماح، وهذا تصنيع بديع، كله حسن الاستعارات»[7].

تم يضيف في قوله: (من الطويل)

صدمتهم بخميس أنت غرته وسمهريته في وجهه شمم[8].

---

(1) العمدة :- ج 1، ص 174.

(2) نفسه : ج 1، ص 389.

(3) نفسه : ج 2، ص 398.

(4) الديوان : 2/ 193، ورواية الديوان الذي بأيدينا « وقت نباته ».

(5) العمدة : ج1، ص 392، بتصرف.

(6) الديوان : 4 / 77

(7) العمدة : ج 1، ص 438.

(8) الديوان : 4 / 104، وهكذا ورد في العمدة، ورواية الديوان (في وجهه غمم) ؛ والغمم كثرة الشعر وإسباله على الوجه

«وهذا كالأول في الجـــودة»[1]

وفي قوله: (من الطويل)

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه[2]

يقول: «قال الجرجاني: التشبيه والتمثيل يقع مرة بالصورة والصفة، وأخرى بالحالة والطريقة، اعتذر بذلك عن قول أبي الطيب،.... البيت، أنه إنما أراد وقوفاً خارجاً عن المتعارف»

ثم يعلق على هذا الكلام «فهذا والله هو النقد العجيب الذي غفل الناس عنه، بل عموا وصموا»[3].

وفي قوله: (من الكامل)

أسد فرائسها الأسود يقودها أسد تصير له الأسود ثعالبا[4]

يقول رافعاً عقيرته بالسخرية والاستهزاء: «فما أدري كيف تخلص من هذه الغابة المملوءة أسوداً !! ولا أقول إنه بيت شعر»[5].

وقبل هذا البيت يشير إلى أن أبا الطيب قد استحسن الترديد فجعله نصب عينيه حتى مقّته وزهد الناس فيه[6].

وفي قوله يصف شعره: (من الطويل)

إذا قلته لم يمتنع من وصوله جدار معلّى أو خباء مطنب[7]

---

(1) العمدة : ج 1، ص 438.

(2) الديوان : 4 / 35.

(3) العمدة : ج 1، ص 468، وانظر دفاع الواحدي والعروضي عن هذا البيت الذي عابه الكثيرون، الديوان بشرح البرقوقي ج 4، ص 36.

(4) الديوان : 1/ 180.

(5) العمدة : ج 1، ص 523، أقول : وربما صدق !!.

(6) نفسه : وانظر تعريفه للترديد ص 519.

(7) الديوان : 1 / 218.

يقول في معرض حديثه عن الغلو «فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلواً، وأبعدهم فيه همة، حتى ولو قدر ما أخلى منه بيتاً واحداً».

ثم يعترض على هذه الصورة الذي يذكرها المتنبي: « فما وجه الخباء المطنب بعد الجدار المنيف؟ بينا هو في الثريا صار في الثرى ! وإنما أراد الحاضرة والبادية»[1].

وفي قوله: (من الطويل)
تصد الرياح الهوج عنها مخافة ويفزع منها الطير أن تلقط الحبّا[2]

يقول معترضاً: « فكم بين خوف الرياح الهوج وصدودها، وبين فزع الطير أن تلقط الحب؟ ولا سيما وأفزع الطير بهائمه التي تلقط الحب لضعفها وعدمها السلاح، وأقل خيال أو تمثال يحمى مزروعات جمة »[3].

وفي قوله: (من الطويل)

وأنت أبو الهيجا ابن حمدان يا ابنه	تشابه مولود كريم ووالد
وحمدان حمدون وحمدون حارث	وحارث لقمان ولقمان راشد
أولئك أنياب الخلافة كلها	وسائر أملاك البلاد الزوائد[4]

يقول: «وهم سبعة بالممدوح، والأنياب في المتعارف أربعة، إلا أن تكون الخلافة تمساح نيل أو كلب بحر !!» [5].

وفي حديثه عن أشد الرثاء صعوبة يرى أنه ذلك الرثاء الذي يكون في حق طفل أو امرأة، لضيق الكلام فيهما، وقلة الصفات ثم يعقب: «ألا ترى ما صنعوا بأبي الطيب – وهو فحل مجود إذا ذكر المحدثون – في قوله يذكر أم سيف الدولة: (من الوافر)

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمالِ[6]

---

(1) العمدة : ج 2، ص 103-104.
(2) الديوان : 1/ 163، وهكذا ورد في العمدة، وفي الديوان الذي بين أيدينا « تفزع ».
(3) العمدة : ج 2، ص 104.
(4) الديوان : 2/ 280.
(5) العمدة : ج 2، ص 139.
(6) الديوان : 3/ 106.

فقالوا: ماله ولهذه العجوز يصف جمالها؟ وقال الصاحب بن عباد: استعارة حداد في عرس» ثم يقول مدافعاً «فإن كان الصاحب أراد بالاستعارة الحنوط، فقد والله ظلم وتعسف، وإن كان أراد استعارة الكفن بجمال العجوز، فقد اعترض في موضع اعتراض إلى مواضع كثيرة في هذه القصيدة، على أن فيها ما يمحو كل زلة ويعفي على كل إساءة »[1].

ثم ينقل كلاماً للصاحب بن عباد ويزيد عليه، «ولقد مررت على مرثية له في أم سيف الدولة تدل مع فساد الحس على سوء أدب النفس، وما ظنك بمن يخاطب ملكاً في أمه بقوله:

رواق العز فوقك مسبطر وملك على ابنك في كمـــال[2]

ولعل لفظة الاسبطرار في مراثي النساء من الخذلان الصفيق الرقيق.

وأنا أقول: إن أشد ما هجن هذه اللفظة وجعلها مقام قصيدة الهجاء؛ أنه قرنها بفوقك، فجاء عملاً تاماً لم فيه الإفضاء !!» [3]

ونكتفي بهذا القدر الذي أثبتنا فيه ما رأيناه مهماً ويمكن أن يكشف لنا موقف ابن رشيق من مجازات المتنبي، هذا الموقف الذي تذبذب بين التبجيل تارة، وترديد كلام سابقيه تارة أخرى، وإن حاول الإنصاف والقيام بدور الوسيط، فكما كان يرى أن للمتنبي صوراً مميزة أهلته ليكون خاتم الشعراء ومالئ أسماع الدنيا، إلا أنه كان يحمل على بعض صوره فيرى أن بعضها يحتاج للأصمعي كي يشرحه[4]، أو أنها أحجية يتلاقاها الناس[5].

---

(1) العمدة : ج 2، ص 242؛ وابن وكيع يرى أن وصفه أم الملك بالوجه الجميل غير مختار، المنصف،ج 2، ص 655.

(2) الديوان : 3 / 107، ورواية الديوان (حولك مسبطر) وهي تلغي نقد ابن رشيق كما ترى، وقال العروضي : إن المتنبي أنكر هذه اللفظة وقال بل هي (مستظل) وادعى بأن الصاحب هو الذي غيرها و أنكرها عليه، انظر الديوان بشرح البرقوقي ج 3، ص ؛107 ولم يذكر ابن وكيع هذا البيت في منصفه. ا. هـ

(3) العمدة : نفسه، وهكذا ورد في المطبوعة، ولعل الصواب « ولم يبق فيه إلا الإفضاء » ونقول : أين هجنة لفظ المتنبي (إن صح) من هذا التعليق السمج لابن رشيق، حقاً « رمتني بدائها وانسلت ». الباحث

(4) انظر : ج 1، ص 381.

(5) انظر : ج 1، ص 481، وهكذا ورد « يتلاقاها » ولعل الصواب « يتلقَّاها » ؛ وللمزيد حول موقفه، انظر : ج 1، ص 362،381، 392،443،ج 2، ص 58،96، 105، 110، 139، 228، وأماكن أخرى.

إلا أن ابن رشيق يظل ناقداً عصياً على التصنيف الواضح ضمن أيّ من هذه الاتجاهات التي ذكرناها ، فنقده أقرب ما يكون من الموضوعية وبعيداً عن الانطباعات الشخصية تجاه المتنبي ذاته ، كما كان حال من ذكرناهم سابقاً ، ويظل كتابه العمدة من كتب النقد التي استفاد منها التراث العربي ، ويظل – حسب ابن خلدون ـ « هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة ، وأعطاها حقها ، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله »[1].

ب ـ اتجاه التوسط والاعتدال:

للحديث عن اتجاه التوسط والاعتدال في نقد المتنبي فإننا لن نجد من يمثل هذا الاتجاه – وبجدارة – مثل القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي اختار لمؤلفه حول المتنبي اسماً يدل على منهجيته وطريقته، وهو (الوساطة بين المتنبي وخصومه)؛ ويبدو للوهلة الأولى أن هذا الكتاب عن المتنبي ولا شيء سواه، ولكن وبتصفح هذا السفر العظيم يظهر لنا أنه كتاب نقدي متخصص عالج كثيراً من قضايا النقد والبلاغة لدرجة جعلته من أهم ما تزخر به المكتبة العربية من مصنفات.

وقد كان القاضي الجرجاني حيادياً قدر المستطاع في كتابه هذا، على الرغم من أننا نجد فيه شيئاً من العشق للمتنبي وشعره، حتى أنه لم يذكر المتنبي باسمه هذا في كتابه سوى عشر مرات تقريبا، أما الباقي فكان يسميه بكنيته « أبو الطيب » ولا يخفى ما في هذا من الاحترام والتبجيل للشاعر، فالعرب تكني الرجل إكراماً له.....

أكنيه حين أناديه لأكرمه ولا ألقبه والسوءة اللقبا

ويخطئ البعض حين يرى أن هذا الكتاب كان رداً على رسالة الصاحب بن عباد حول المتنبي[2]، فالكتاب مشروع ضخم أكبر من يكون مجرد ردّ على رسالة صغيرة كرسالة الصاحب، خصوصاً عندما نجد أن الجرجاني اتفق مع الصاحب فقط في ثلاثة عشر بيتاً تقريباً مما أورده هذا الأخير في رسالته من أبيات اعترض فيها على المتنبي (عددها مائتان وست

(1) المقدمة في التاريخ، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ط 1، 1311 هـ، ص 371.

(2) انظر : مقدمة تحقيق الوساطة.

وثمانون بيتاً)، ولم يرد ذكر الصاحب في وساطته إلا مرة واحدة فقط[1]، ولهذا لا يمكن أن تعتبر الوساطة مجرد نتيجة أو رد فعل على رسالة الصاحب[2].

ويلاحظ أن مهنة القاضي لها أثر واضح في آراءه، فهو يميل إلى الوسطية والاعتدال ويرى أن الأسلوب هو ما كان على النمط الأوسط، فلا هو « بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث»[3]، وهو «ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي»[4]، وملاك الأمر عنده «ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به»[5].

وفي حديثه عن البديع والاستعارة يرى القاضي الجرجاني أن العرب «لم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد يقع ذلك في خلال قصائدها ويتفق لها البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحس، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[6]، ثم يتحدث عن الاستعارة الحسنة ويستشهد لها بعدد لا بأس به من الأبيات واصفاً إياها بالحسن والإحسان «وإحكام الصنعة وعذوبة اللفظ»[7].

ويمكن أن نفهم من كلام الجرجاني على البديع والاستعارة أنه كان لا يفضلها على عمود الشعر، بل إنه ليسفر عن رأيه الخاص بتفضيل عمود الشعر على البديع وهو يوازن بين شعر لأبي تمام وآخر في موضوعه لبعض الأعراب، وهو ما نفهمه أيضاً من إعجابه وهو

---

(1) انظر : الوساطة ص 46.

(2) للمزيد انظر : عبده قلقيلة : النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1976، ص163 وما بعدها

(3) الوساطة : ص 24.

(4) نفسه : وأنظر ص 48، 50، 54. م. ن. ص 25.

(5) م. ن. ص 25

(6) م. ن : ص 34.

(7) . م. ن. ص 39.

يستعرض مقطوعات من شعر جرير وذي الرمة وبعض متيمي العرب ومتغزلي أهل الحجاز[1].

وبعد أن يمثل للاستعارة الحسنة يشرع في التمثيل للاستعارة السيئة ويورد ستة أمثلة من شعر أبي تمام ويعلق عليها بقوله: «فإذا سمعت بقول أبي تمام...(الأبيات).. فاسدد مسامعك واستغش ثيابك وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدئ القلب ويعمي ويطمس البصيرة، ويكد القريحة»[2]، والقاضي يرى أن الاستعارة في ذاتها «أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[3]، فهو ينظر إلى الاستعارة أنها توسعة للغة وعامل من عوامل نموها وإثرائها كما أنها مظهر من مظاهر حسنها وجمالها؛ « ولعله من هنا كان احتفاله بها وتوضيحه لها، ولفته أنظار الباحثين والدارسين إلى الفرق بينها وبين التشبيه الذي هو أصلها »[4].

وبعد أن يكمل القاضي حديثه عن بعض المسائل النقدية والبلاغية، ينبري لذكر شعر المتنبي والاعتذار له، معتبراً أن الذين وصفوا شعره بالغثاثة والركاكة وبالتعدي في الاستعارة جعلوا من هذه السمة لصيقة به جملة، فأسقطوا القصيدة لأجل البيت ونفوا الديوان لأجل القصيدة، ويذكر بعض ما عابوا عليه من التكلف والتعقيد والأبعاد في الاستعارة[5]، معترضاً على هؤلاء في مغالاتهم ويقول: «وليس من شرائط النّصفة أن تنعي على أبي الطيب بيتاً شذ، وكلمة ندرت، وقصيدة لم يسعده فيها طبع، ولفظة قصرت عنها عنايته، وتنسى محاسنه، وقد ملأت الأسماع، وروائعه وقد بهرت»[6]، ثم ينقل من هذه الروائع، كمّاً كبيراً في

(1) م. ن: ص 29-34.

(2) م. ن : ص 41.

(3) م. ن : ص 428.

(4) عبده قلقيلة : م. س ؛ ص 379، وهو يرى أن الجرجاني لم يكن مبتكراً ولا صاحب أصالة في هذا الموضوع، إلا أنه أول من فرق بين التشبيه والاستعارة، وانظر تفريقه بينهما في الوساطة : ص 41

(5) الوساطة : ص 82-101.

(6) م. ن : ص 101، والجملة الأخيرة وردت هكذا في المطبوعة ونظن أن بها نقصاً.

أكثر من خمسين صفحة[1]! ثم يعود وينقل أفراداً من شعره يرى أنها من غرر ما قال[2]، إلا أنه يعود فيقول معترضاً على أسلوب المتنبي «وإنما تجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه إذا وفق، فخرج عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة»[3].

ثم يبدأ القاضي في مناقشة قضية السرقات الشعرية، تلك التي شغلت النقاد قبله وبعده وتأخذ هذه المناقشة حيزا كبيراً من كتابه[4]، وتعتبر من «الأصول التي بنيت عليها نظرية السرقات في النقد العربي»[5].

والقاضي - بعكس بعض من سبقوه - لا يدعي القدرة على الإحاطة بجميع السرقات أو إمكانية تمييزها، كما أنه يدعو إلى التحرز في الحكم بالسرقة والتحفظ في ادعائها؛ ويحتاط لنفسه فيقرر أنه لا يستطيع الحكم على معنى بأنه مبتكر مبتدع[6].

والقاضي يرى أن السرقة داء قديم وعيب عتيق (وهذا رأي ابن وكيع والعميدي وغيرهما وإن اختلفت الرؤى)، كما أنه ينفى وجودها في حالات كثيرة منها: توارد الخواطر (وهذا التوارد أنكره العميدي في إبانته)، ومنها وجود معنى مشترك عام الشركة ومنها المعنى المخترع الذي تداوله الشعراء حتى استفاض فحمى عن نفسه السرق وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما أنه لا يعتبر احتذاء المثال من السرقات[7].

«ونحن نسجل بكل ارتياح سبق الجرجاني إلى القول باحتذاء المثال، فقبل أن يفرق النقاد الغربيون بين السرقة والتأثر، فرق القاضي الجرجاني بينها وبين احتذاء المثال، والتأثر

---

(1) م. ن : ص 101-154، وانظر تعليقه على قصيدة « الحمى » ص 121، وقصيدته في بدر بن عمار التي منها وصف الأسد، ص 132، وينقل في ص 160 رأياً نقدياً جديراً بالنظر.

(2) م. ن، ص 162-177.

(3) م. ن : ص 182.

(4) من ص 182 – ص 411، أي نصف الكتاب تقريباً.

(5) محمد مصطفى هدارة : م. س ؛ ص132.

(6) انظر : الوساطة : ص 160، وانظر، ص 214، 215.

(7) نفسه : ص 210- 214، وانظر : هدارة : المرجع نفسه، ص 132

واحتذاء المثال كلمتان مترادفتان على معنى واحد، وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في التفكير أو التعبير، فنحن نسمى هذا الأخذ تأثراً كما نسميه احتـذاء، والمعنى واحد وإن تعددت الأسماء »[1].

ولا نريد الخوض في هذه القضية النقدية كثيراً، فقد شغل بها النقد قديماً وحديثاً مع تباين في المعايير وتفاوت في الطرح، ولكنها توطئه لتأصيل حق المتنبي في كثير من شعره الذي أدّعى عليه فيه السرق وحرم حق أبوته وانتمائه إليه، والصورة المجازية – موضوع حديثنا – جزء من هذا الشعر بطبيعة الحال.

وبعد أن يتحدث القاضي عن غلو القدامى، ويدافع عن بعض ما أخذه النقاد على المتنبي؛ يفرد للاستعارة فصلاً بعنوان « الإفراط في الاستعارة » مشيراً إلى أن « الشعراء كانت تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده... » [2] وأن المعول في الحكم على هذا هو « أنه يميز بقبول النفس ونفورها، وينقد بسكون القلب ونبوّه »[3].

ويقدم القاضي نموذجاً لاستعارتين، رأى الخصوم أن المتنبي أبعد فيهما الاستعارة وخرج عن الاستعمال والعادة وهما قوله: (من البسيط)

مسرة في قلوب الطيب مفرقها وحسرة في قلوب البيض واليلب [4]

وقوله: (من المنسرح)

تجمعـــت فـــي فـــؤاده همم ملء فـــــؤاد الزمان إحداهـــا[5]

فقال (أي خصم الجرجاني): « جعل للطيب والبيض واليلب قلوباً، وللزمان فؤاداً؛

(1) عبده قلقيلة : م. س : ص 322.

(2) الوساطة : ص 429.

(3) الوساطة : ص 429.

(4) الديوان : 1 / 154، و البيض جمع بيضة وهي الخوذة التي يرتديها الجنود في حربهم، واليلب : دروع يمانية تصنع من الجلود. عن المحقق.

(5) الديوان : 4 / 303

وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة، فقلت له هذا ابن أحمر يقول:

ولهت عليه كل معصفة هوجاء ليس للبّها زبر[1]

فما الفصل بين من جعل للريح لباً، ومن جعل للطيب والبيض قلباً؟ وهذا أبو رميلة يقول:

هم ساعد الدهر الذي يتقى به وما خير كف لا تنوء بساعد... »[2]

ثم يذكر شواهد من الشعر معلقاً عليها « فهؤلاء قد جعلوا الدهر شخصاً متكامل الأعضاء، تام الجوارح، فكيف أنكرت على أبي الطيب أن جعل له فؤاداً؟، فلم يحر جواباً!»[3].

ثم يسترسل في بيان الفرق بين صور هؤلاء الشعراء وصورة المتنبي المجازية بما يبرر هذه الصورة، مكملاً حديثه «.... فإذا قال أبو الطيب:

مسرة في قلوب الطيب مفرقها

فإنما يريد أن مباشرة مفرقها شرف، ومجاورته زين ومفخرة، وأن التحاسد يقع فيه، والحسرة تقع عليه، فلو كان الطيب ذا قلب كما لو كانت البيض ذوات قلوب لأسفت، وإذا جعل للزمان فؤاداً ملأته هذه الهمة فإنما أورده على مقابلة اللفظ باللفظ، فلما افتتح بقوله:

تجمعت في فؤاده همم

ثم أراد أن يقول إن إحداها تشغل الزمان وأهله ولا يتسع لأكثر منها؛ ترخّص بأن جعل له فؤاداً وأعانه على ذلك أن الهمة لا تحل إلا الفؤاد وسَّهلة في استعارة الأوصاف، وإذا قال أبو تمام:

يا دهر قوّم من أخدعيك[4].

---

(1) الزبر : الرأي والقوة – عن المحقق.

(2) الوساطة : 429،430، وانظر للمزيد، ص 23، 5 2،34،36، 40، 41، 48، 52، 54، 76، 78، 100، 121، 131، 160، 182، 214، 412، 415، 417، 428.

(3) الوساطة : 429،430، وانظر للمزيد، ص 23، 5 2،34،36، 40، 41، 48، 52، 54، 76، 78، 100، 121، 131، 160، 182، 214، 412، 415، 417، 428.

(4) الأخدعان : عرقان في العنق، والبيت بتمامه :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك – عن المحقق.

فإنما يريد: اعدل ولا تجر، وأنصف ولا تحف، لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم والخرق والعنف؛ وقالوا: قد أعرض عنا، وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع، وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعاً، وأن يأمر بتقويمه، وهذه أمور متى حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعُرِف، والاقتصار على ما ظهر ووضح»[1].

وقد نقلنا كلامه هذا – على طوله – لنرى أن القاضي يضع آراء الخصوم نصب عينيه، وأنه يحاول إيجاد منفذٍ للمتنبي يحاول من خلاله توضيح الصورة المجازية في شعره متعرضاً في ذلك لأدق المعايير الفنية الصائبة، غير أنه كان إذا أعيته الحيلة وعجز عن الدفاع اعتذر للشاعر، وهو حريص على «إقامة الموازنة بين جنوح الخصوم وجنوح المتنبي، فيكثر من التنقل بين المعسكرين، يقلل من غلواء هذا، ويبرر جنوح هذا، ومن أجل إنجاح الوساطة كان يمنح الشاعر حرية واسعة ثم ينسى ما فعل في مكان آخر»[2].

ويمكن أن نستشف من كلام القاضي أنه أقام وساطته هذه وهو يسير على ما يمكن أن نسميه منهجية قياس الأشباه والنظائر، فهو في اعتذاره للمتنبي يحاول إقامة موازنة بينه وبين غيره من الشعراء ويرى أنهم جميعاً ساروا على هذا المنوال من الجمع بين الغث والسمين والجيد والرديء[3]، ومنهجية المقاصة والتي يدعو من خلالها إلى مقارنة حسنات الشاعر بسيئاته ووضعها في الميزان، وعلى هذا الأساس نحكم له أو عليه، غير أن هذه المنهجية معرضة لأن يكتنفها التقصير ما لم تطعّم بموضوعية بحتة لا يكون للنقد الانطباعي فيها بالغ التأثير، وهذا ما نحس به ونحن نقرأ المرحلة الأخيرة من الوساطة، غير أننا نلاحظ أن

(1) الوساطة : ص 430- 433. بتصرف.

(2) منير سلطان : م. س : ص 384.

(3) من المستغرب أن هذه الطريقة التي عابها البعض على المتنبي هي ذاتها التي استحسنها الأصمعي في شعر النابغة الجعدي بقوله : عنده حمار بواف ومطرف بآلاف !!، انظر : العمدة لأبن رشيق ج 1، ص 186

القاضي لو طبق تماماً فكرة « حرية الشاعر وخصوصيته في التناول الفني، وبخاصة في المجاز، لما تذبذبت أحكامه، واضطربت مسيرته»[1].

ج ـ اتجاه التحليل الجمالي للمجاز:

إذا أردنا الحديث عن هذا الاتجاه فلن نجد من يمثله في النقد العربي مثل عبد القاهر الجرجاني، فمع عبد القاهر تعود صورة المتنبي وشعره إلى وضعها الطبيعي، صورة الشاعر المبدع للشعر البديع، تعود بعد هدوء ضجيج المعارك الشخصية التي أثارها النقاد المتحاملون، وبعد أن خففت الوساطة وقاضيها من غلوائهم ما خففت.

ولن نسهب في الحديث عن عبد القاهر ومنهجه الذي اتبعه وهو يسير على خط البلاغة والنقد، فقد عرجنا على شيء من ذلك فيما سبق، ولكن نحاول معرفة طبيعة الاتجاه الذي سلكه في تحليل شعر المتنبي.

يجيء عبد القاهر ليضع أيدينا على الجمال في شعر المتنبي، فهو ليس خصماً، كما أنه ليس وسيطاً بين المتنبي وخصومه، إنه فنان، تناول شعر المتنبي بمرونة وشفافية عجيبة، لا تصدر إلا عن فنان يعتمد على قدم ثابتة من التقدير والإعجاب والإنصاف، وأخرى من البصيرة النافذة المتذوقة للجمال ليستمتع دارسوا المتنبي بشعره وبديعه، بعيداً عن ضوضاء المعارك الوهمية.

إن الشيخ – كما يسميه مصطفى ناصف – «بذل جهداً في استيعاب المتنبي، والاستيعاب قبول نفسي أو وجداني، وإرجاء للمخالفة، عبد القاهر يعطي لما يقرأ قدراً من الكمال »[2]، وإن كان قد اختلف مع شعر المتنبي فإنه اختلف معه في بعض صوره التي رآها متكلفة، وتلك التي رآها سطحية لا عمق فيها إلا أنه «أعطاه حقه في صوره التي رآها مترعة بالخيال، ريّانة بالجمال، مفعمة بالسحر»[3]؛ ولذا كان صديقاً حميماً (للمتنبي) «يتخذ أقواله متنفساً

(1) منير سلطان : نفسه، ص 384.

(2) مصطفى ناصف : النقد العربي، ص 85.

(3) منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 384.

للإيماء إلى صعوبات الفن، وصعوبات الحياة، ولا يخفي أن أبا الطيب أعطى لفكرة المعجز أو المشكل قالباً تأملياً يندر أن يتكرر»[1].

في الدلائل يتحدث عن صورة من صور المتنبي المجازية محتفلاً بها واصفاً إياها بالنادرة «وأعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته، أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض، سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض، لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين » ثم يضيف « وجملة الأمر أن ههنا كلاماً حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالثاً قد أتى الحسن من الجهتين، والإشكال في الثالث،....، وأنا أكتب لك شيئا مما سبيل الاستعارة فيه هذا السبيل، ليستحكم هذا الباب في نفسك، ولتأنس به، فمن عجيب ذلك،....، ومن النادر فيه قول المتنبي: (من الخفيف)

غضب الدهر والملوك عليها فبناها في وجنة الدهر خالا[2]

قد ترى في أول الأمر أن حسنه في أن جعل الدهر (وجنة) وجعل البنيّة[3] (خالا) في الوجنة، وليس ذلك، فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى، وأن أتى (بالخال) منصوباً على الحال من قوله (فبناها)، أفلا ترى أنك لو قلت: (وهي خال في وجنة الدهر) لوجدت الصورة غير ما ترى؟»[4]، إن عبد القاهر يوصينا - بطريقة ضمنية - أن نعدل عن الطريقة التعليمية الراكدة المألوفة في قراءتنا للشعر، ويرى أن « الكلمة نصر مؤقت على بعض العقبات الافتراضية التي ينبغي الاعتراف بها، هذا هو الجدل الكامن الذي خفي علينا، هذه العقبات هي التي تتيح لنا أو للباحثين في الكلام التعرض لأسباب الشك والإنكار، وعلى هذا النحو أريد لبحث الكلمة أن يكون جدلياً ذا طابع سيكولوجي معياري معاً »[5].

---

(1) مصطفى ناصف : نفسه، ص 92.

(2) الديوان: 4 / 194.

(3) البنية : البناء، ويقصد بها قلعة الحدث التي بناها سيف الدولة وهو يقاتل الروم في سنة 344 – عن المحقق.

(4) الدلائل : ص 96- 103، نسخة شاكر.

(5) مصطفى ناصف : م. س، ص 34.

وفي الأسرار يقسم الجرجاني الاستعارة إلى قسمين: ما لا يكون لنقله (أي اللفظ) فائدة والآخر ما يكون لنقله فائدة، فيقول: «وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصير الباع قليل الاتساع، ثم أتكلم على المفيد الذي هو المقصود، وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له، من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوّق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع (الشفة) للإنسان و(المشفر) للبعير، و(الجحفلة) للفرس، وما شاكل ذلك من فروق ربما وجدت في غير لغة العرب، وربما لم توجد، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وضع له، فقد استعاره منه، ونقله عن أصله وجاز به موضعه».

ثم ينقل أبيات يستشهد بها لما سلف وعرضه، ويشرع في تبيين القسم الثاني للاستعارة «أما المفيد فقد بان لك باستعارته فائدة ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك،.... أما قوله:

إذ أشرف الديك يدعو بعض أسرته عند الصباح وهم قوم معازيل[1]

فاستعارة القوم ههنا، وإن كانت في الظاهر لا تفيد أكثر من معنى الجمع، فإنها مفيدة من حيث أراد أن يعطيها شبهاً مما يعقل،.... وعلى هذه الطريقة ينبغي أن يجرى بيت المتنبي: (من الكامل):

زحل على أن الكواكب قومه لو كان منك لكان أكرم معشرا[2]

وإن لم يكن معنا اسم آخر سابق يثبت حكم ما يعقل للكواكب كالضمير في قوله «وهم قوم»،وذلك أن ما يفصح به الحال من قصده أن يدعي للكواكب هذه المنزلة يجري مجرى التصريح بذلك، ألا ترى أنه لا يتضح وجه المدح فيه إلا بدعوى أحوال الآدميين ومعارفهم للكواكب، لأنه يفاضل بينه وبينها في الأوصاف العقلية بدلالة قوله (لكان أكرم معشراً) ولن يتحصل ثبوت وصف شريف معقول ولو كانت المفاضلة، في النور والبهاء وعلو المحل، وما شاكل ذلك لكان لا يلزم حينئذ ما ذكرت»[3].

---

(1) البيت لعبدة بن الطيب، ومعازيل :جمع معزال كالأعزل، الذي لا سلاح له ويعتزل الحرب – عن المحقق.

(2) الديوان : 2/ 197.

(3) الأسرار : ص 30 – 41، بتحقيق شاكر.

وفي قول المتنبي: (من الطويل)

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم !! [1]

يقول: «وقول المتنبي.... (البيت)، استعارة لأن النثر في الأصل للأجسام الصغار، كالدراهم والدنانير، والجواهر والحبوب ونحوها، لأن لها هيئة مخصوصة في التفرق لا تأتي في الأجسام الكبار، ولأن القصد بالنثر أن تجمع أشياء في كف أو وعاء، ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة، والأجسام للكبار لا يكون فيها ذلك، لكنه لما اتفق في الحرب تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام، كما يكون في الشيء المنثور، عبر عنه بالنثر»[2].

ويرى الجرجاني أن هذا النحو لشدة الشبه فيه يكاد يلحق بالحقيقة، ويمثل للاستعارة القريبة من الحقيقة بقول المتنبي: (من الكامل)

إن كان أغناها السلو فإنني أمسيت من كبدي ومنها معدما[3]

«وذلك أن حقيقة الإثراء في الشيء: كثرته عندك،.....، فإذا أخبر أن كبده قد ذهبت عنه، فهو في حقيقة من ذهب ماله وعدمه، والعدم في المال، وفي غير المال بمنزلة واحدة لا تتغير له فائدة، (والمعدم) موضوع لمن عدم ما يحتاج إليه، فالكبد مما يحتاج إليه، وكذلك المحبوبة، فإنما تقع هذه العبارة في نفسك موقع الغريب من حيث أن العرف جرى في (الإعدام) بأن يطلق على من عدم ما جنسه جنس المال.... »[4].

وفي قوله: (من الوافر)

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال[5]

---

(1) الديوان : 4/ 78، و الأحيدب : اسم جبل ؛ وانظر تعليق العكبري على هذه الصورة، الديوان بشرح البرقوقي ج 4، ص 78.

(2) الأسرار : ص 57، 58.

(3) الديوان : 4 / 108، وهكذا ورد في الأسرار ورواية الديوان « أصبحت » ورواية ابن جني « مصرماً » والمصرم والمعدم سواء، ولم يعلق الشيخ الجليل في تحقيقه على رواية البيت، وإني لأستحي من الكتابة وراءه... ولكن....

(4) الأسرار : 60، 61، وانظر : ص 81، 118، 121.

(5) الديوان : 3 / 112.

يضرب عبد القاهر البيت مثلاً وهو يتحدث عن المعاني التي يجئ التمثيل في عقبها «وهي على ضربين، غريب، بديع يمكن أن يخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده، وذلك نحو قوله،..... (البيت)، وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام وفاتهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقارنة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه، وهذا أمر غريب.... فإذا قال: (فإن المسك بعض دم الغزال) فقد احتج لدعواه وبرأ نفسه من صنعة الكذب »[1].

وفي قوله: (من الرمل)

وما به قتل أعاديه ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب[2]

يقول متحدثاً عن نوع من أنواع التعليل، وهو نفي علة مشهورة وادعاء علة أخرى: «الذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه فلإرادته إهلاكهم، وأن يدفع مضارهم عن نفسه، وليسلم ملكه ويصفو من منازعاتهم، وقد ادعى المتنبي كما ترى أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك، وأعلم أن هذا لا يكون حتى يكون في استئناف هذه العلة المدّعاة فائدة شريفة فيما يتصل بالممدوح، أو أن يكون لها تأثير في الذم كقصد المتنبي ههنا في أن يبالغ في وصفه بالسخاء والجود، وأن طبيعة الكرم قد غلبت عليه...» [3].

ومما يلحق بهذا الفصل عنده قول المتنبي: (من الكامل)

رحل العزاء برحلتي فكأنني أتبعته الأنفاس للتشييع[4].

فالمتنبي يعلل تصعد الأنفاس من صدره بهذه العلة الغريبة، ويترك ما هو معلوم ومشهور «من السبب والعلة فيه، وهو التحسر والتأسف،....، فكأنه لما كان محل الصبر الصدر وكانت الأنفاس تتصعد منه أيضاً، صار العزاء وتنفُّسُ الصعداء كأنهما نزيلان ورفيقان، فلما رحل ذاك، كان حق هذا أن يشيّعه قضاءً لحق الصحبة »[5].

---

(1) الأسرار : ص 123، بتصرف، وانظر : ص 132، 140.

(2) الديوان : 1 / 184.

(3) الأسرار: ص 296 - 298، و انظر : مصطفى ناصف : م. س : ص 84- 86، فقد احتفل بهذه الصورة كثيراً.

(4) الديوان : 2 / 254.

(5) الأسرار : ص 299. وانظر ص 303-305، 308، 312.

وفي اعتماد الاستعارة على التخييل، وبُعدها في هذا عن تقدير حرف التشبيه يستشهد الجرجاني بقول المتنبي: (من الكامل)

أسد دم الأسد الهزبر خضابه موت فريص الموت منه يرعد[1]

قائلاً:«لا سبيل لك إلى أن تقول: هو كالأسد، وهو كالموت، لما يكون في ذلك من التناقض، لأنك إذا قلت: هو كالأسد، فقد شبهته بجنس السبع المعروف، ومحال أن تجعله محمولاً في الشبه على هذا الجنس أولاً، ثم تجعل دم الهزبر الذي هو أقوى الجنس، خضاب يده، لأن حملك له عليه في الشبه دليل على أنه دونه، وقولك بعد: دم الهزبر من الأسود خضابه، دليل على أنه فوقها، وكذلك محال أن تبشهه بالموت المعروف، ثم تجعله يخافه، وترتعد منه أكتافه »[2].

وفي قوله: (من الطويل)

وتحي له المال الصوارم والقنا ويقتل ما تحي التبسم والجدا[3]

يقول: «جعل الزيادة والوفور حياة في المال، وتفريقه في العطاء قتلا، ثم أثبت الحياة فعلاً للصوارم، والقتل فعلاً للتبسم، ومع العلم بأن الفعل لا يصح منهما»[4].

لقد رأينا كيف كان السابقون يكتفون غالباً بإيراد الشواهد والأمثلة، مع قدر من التعليق يكفي لإفهام ما يريدون، ولكن عبد القاهر كان يعتبر النص «هدفاً في ذاته فيتأمل كثيراً في أسرار بنائه ويقف على الكثير من خصائص تراكيبه، وكل ذلك يتم بذوق ناقد وحس أديب، وهذا الاتجاه في التحليل يعاود الظهور بقوة على مسرح النقد الحديث، وليس المذهب البنائي إلا تعبيراً معاصراً عن هذا الاتجاه القديم»[5].

---

(1) الديوان : 2 / 40.

(2) الأسرار : ص 329، 330، وانظر : ص 315، 319، 349.

(3) الديوان : 2 / 4.

(4) الأسرار : 372.

(5) أحمد درويش : النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 135، بتصرف، وانظر له أيضاً : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، د. ت، ص 120- 123.

إن البلاغة الجرجانية تنسج علاقة وطيدة مع النص، وتتأسس على التأليف والترتيب ضمن سياقاته، ولا ترجع إلى اللفظ من حيث هو لفظ منزاح عن الاستعمال الأصلي، وترتكز هذه البلاغة النصية (في مقابل البلاغة التواصلية عند الجاحظ) على « الانطلاق من المحور التركيبي لا المحور الاستبدالي، وهذا ما جعلها تتحرر من أسرار البلاغة الإبدالية (نقل مدلول اللفظ إلى دال آخر) التي انسلت إلى البلاغة العربية بتأثير من أرسطو واستمرت حتى الآن»[1].

وتكاد تكون الصورة – بمعناها البلاغي – مساوقة (للشعرية) عند عبد القاهر بل هي علاقة الشاعرية عنده، وتتأتى شعرية المجاز من عملية (الاتساع) التي جعلها عبد القاهر مدخله إلى البنية المجازية، لأنها في جوهرها ليست إلا اهتزاز التطابق بين الدال والمدلول، ويمكننا القول أن « وصل نتاج عبد القاهر بمفهوم الشعرية يدل على استغراقها له، بمعنى أن (الدلائل والأسرار) يخلصان للشعرية بمفهومها الذي ينصب على الخطاب الأدبي جملة»[2].

لقد أعطى عبد القاهر شكلاً فنياً للصورة في شعر المتنبي، وحاول تحليلها بشكل يتيح للمتلقي أن يعيد قراءته لشعر المتنبي على أسس جديدة، وأن يعيد تذوقه له بذوق جديد، وإذا كان «في تاريخ النقد العربي والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر»[3].

وبعد عرضنا لآراء أصحاب المنهج الفني النابعة من تصورهم للمجاز وطبيعة الصورة المجازية يمكن استخلاص الآتي:

1- تباينت آراء أصحاب هذا المنهج بتباين اتجاهاتهم التي عرضناها فيما سبق، وتعامل بعضهم مع النصوص الشعرية للمتنبي من خلالها قائلها، ولذا غابت الدقة والموضوعية

(1) عمر أوكان : اللغة والخطاب، ص 115، 116، وانظر : عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان –، ط 1، 1997، ص 205 – 209.

(2) محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : ص 134، وانظر ص 11، 46، 122، وانظر : البلاغة والأسلوبية : للمؤلف، ص 72، وما بعدها

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ؛ ص 319، وانظر : جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب بيروت، ط 1، 1984، ص 53- 56.

عن نقدهم بشكل واضح، يظهر ذلك جلياً في نقد أصحاب الاتجاه الأول (الخصوم والهجوم المتحامل) كالصاحب[1]، والحاتمي، وابن وكيع، وإن اختلف الأمر (نسبيّاً) عند ابن رشيق القيرواني.

2- من الواضح من تحليل النقاد للصورة المجازية في شعر المتنبي أنهم كانوا أميل إلى تفضيل الاستعارة القريبة التي تتضح بها حدود التشبيه ووجه الشبه، مع نفورهم من الاستعارات البعيدة التي تعتمد على التشخيص والتجسيم، ويبدو أن هذا الاتجاه كان يتفق – على نحو ما – مع منهج اللغويين الذي يهتم بجلاء المعنى ووضوحه؛ ونلحظ أن القاضي الجرجاني كان أكثر الممثلين لهذه المنهج.

3- تبدو الصورة المجازية في شعر المتنبي غير بعيدة عن صدق إحساسه واستجاباته المطبوعة، وهي بحق تمثل « قمة التصوير الفني في القرن الرابع الهجري، فضلاً عما بها من ابتكار وإبداع حينما يستجيب الشاعر لإحساسه الصادق بالأشياء، وإن كانت أحياناً تأتي بعيدة عن المستوى المحقق من الثراء الفكري والحضاري الذي نجده في شعر أبي تمام »[2] الذي كانت الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري حول شعره بداية الخصوبة في بحوث البلاغة والنقد بعامة، وبحوث الاستعارة بخاصة، لتصل إلى قمة النضج والاكتمال في القرن الخامس الهجري.

4- أغلب نقاد هذا الاتجاه والمشتغلين بشعر المتنبي، جعلوا النقد هدفاً، وأصوله وسيلة وكان المنهج الفني أداتهم المفضلة، وإن خلطوه بمفردات المنهج اللغوي وغيره من المنهج الكلامي، والمنهج الفقهي، فقد طبقوا مقياس (المعقولية وضدها) على النص، كما أنهم بحثوا عن الصدق الأخلاقي، وتهذيب الشعر للنفس بعيداً عن الصدق الفني، واعترضوا على كثير من الصور في شعر المتنبي، بدعوى مخالفتها للأصول الشرعية المسلّم بها.

5- معظم هؤلاء النقاد توقفوا أمام البيت الواحد، والشاهد المبتور؛ مما أدى إلى تمزيق العمل

---

(1) ينفي عبده قلقيلة تهمة التحامل عن الصاحب ويرى أنه كان في نقده موضوعياً بالنسبة للمتنبي وشعره ، هو ينقل رأياً لمحمد مندور يوافقه عليه ، انظر : النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني ؛ ص 147 – 157 .

(2) فندي هزاع نصر: م. س: ص 237.

الفني اللغوي بشكل أبعد الموضوعية عن نقدهم[1]، كما أنهم اشتغلوا بقضية السرقات الشعرية في شعر المتنبي وخرجوا بأحكام لا تخدم النقد الفني في شيء إذا ما استثنينا رؤية القاضي الجرجاني النقدية التي اتسمت بالتسامح والموضوعية – نوعاً ما – فكان لها دور في نقل الاستعارة من دائرة الاتهام إلى دائرة الفن[2]، وهذا التصور التراثي يلتقي مع ما نصت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة من أن الاستعارة «انحراف موضوعي عن اللغة المعيارية»[3].

6- أما عبد القاهر فلعلنا أطلنا الحديث عن جهوده فيما سبق، ونلاحظ أنه وفي سياق شرحه للصورة المجازية المتنبئية اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصي، وإن كان في أحيان أخرى (مع بعض الشعراء) يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات، إلا أنه لم يتناول نصاً كاملاً، ولعل مرجع ذلك كان مرتبطاً بحديثه عن المعجز القرآني الذي يكتنفه الأعجاز بداية من الجملة نظماً وتركيباً.

7- كل هذه الجهود النقدية – على تنوع مشاربها وتباين مستوياتها – تعكس اهتماماً مبكراً بالصورة الشعرية؛ التي أخذت حيّزاً واسعاً من اهتمام الدراسات النقدية الحديثة باعتبارها « هي العنصر الجوهري في لغة الشعر»[4].

---

(1) انظر : أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ـ نظرة تحليل وتأصيل ـ، مجلة فصول، م 6، ع 1، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 12 وما بعدها.

(2) للمزيد حوا رؤية القاضي الجرجاني انظر : فندي هزاع نصر : نفسه : ص 237.

(3) محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي – التحليل النصي للشعر ـ، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 22، وانظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 60.

(4) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 311، وراجع : عبد الإله سليم : بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 57، وما بعدها.