جدلية العلاقة بين البلاغة والنحو
في المنجز الشعري عند المتنبي

د. إيهاب عبد الفتاح أحمد
مدرس البلاغة بقسم اللغة العربية
كلية الآداب ـ جامعة بني سويف

الملخص:

كان للمتنبي حضور خاص في منجزه الشعري، فهو شاعر مطبوع يستخدم ظواهره اللغوية ومفرداته عن قصد، وليس استخدامه لها استخدامًا عشوائيًّا، فالرؤية الفنية لديه توجِّه استعماله للغة توجّهًا دلاليًّا بلاغيًّا؛ سواء من حيث المفردات، أم من حيث التراكيب. ويسعى هذا البحث إلى إبراز الظواهر النحوية البلاغية التي يتكئ عليها المتنبي في شعره، كاشفًا عن أسرارها ومستخرجًا لطائفها، فيما يمكن تسميته بالنحو البلاغي أو البلاغة النحوية.

الكلمات المفتاحية:

الآفاق، الظواهر، النحوية، البلاغية، المتنبي، النص، المنجز، الشعري.

Abstract:

Al-Mutanabbi had a special presence in his poetic achievement, as he is a printed poet who uses his linguistic phenomena and vocabulary intentionally, and n ot using them randomly, as the artistic vision has a direction in his use of language in a semanticrhetorical direction, both in terms of vocabulary, or in terms of structures. This research seeks to highlight the rhetorical grammatical phenomena that Al-Mutanabbi relies on in his poetry, revealing its secrets and extracting its sects, in what can be called rhetorical grammar or grammatical rhetoric.

Keywords:

Horizons, phenomena, grammatical, rhetorical, Mutanabbi, text, achievement, poetic.

د/ إيهاب عبد الفتاح أحمد

مقدمة:

امتزجت البلاغة بالنحو في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني؛ تلك النظرية التي جعلت كلًّا منهما تذوقًا فنيًّا عميقًا، وأخضعت قواعد كلّ منهما إلى لذّة الشعورِ والعقلِ، فالبلاغة تتوخّى معاني النحو، والنحو له وظيفة بلاغيّة فنيّة تتيح للمتلقي التّذوّق السّليم للنصّ، وهكذا تكون العلاقة بينهما علاقة مختلطة حسب ما يقتضيه سياق الحال.

وحسب تلك النظرية فإن النصّ الأدبي تتلاحم مكوناته في إطار بلاغيّ نحويّ مكثّف لا يسمح للمتلقي بالوصول إلى بغيته منه إلا بالوقوف عليه، والانشغال بالدلالات العميقة لألفاظه وتراكيبه، تلك الدلالة التي ارتبطت بهما من طبيعة المقام أو من طول الاستعمال؛ ومن ثم يتوجّب على المتلقي استقراء صيغتهما الأدبية في كافة مستوياتها، التي تبدو من خلال تحوّلات البنية كأنها مجموعة من الخصائص يمكن متابعتها والكشف عن عناصرها ووظائفها الدلالية. وعندما ينطلق المتلقي في أجواء النص، متأملاً بحسّه وفكره، ومتفاعلاً مع خصائصه ومعطياته، بحثًا عن خباياه الدلالية، واقفًا على جمال التعبير فيه؛ فإن النص يتحوّل من الكمون إلى التحقق.

وقد فطن المتنبي إلى أهمية الصياغة في النص والكيفية التي تكون عليها، فشكّلت محورًا أساسيًّا في أسلوبه الفنّي، وكان مدار اهتمامه هو الألفاظ المنظومة التي يتوخى بها معاني النحو في سياق لغويّ بلاغيّ خاصٍّ يضمُّها، وكأن اللغة مادة خام بين يديه يعيد تشكيلها وفق رؤيته؛ ولعل هذا كان سببًا في تربعه على عرش الإبداع الشعري دون منافس، ودون أن يفقد قدرته على التجديد المستمر. وتباعًا لهذا فإنّ القراءة المتأنية لديوان المتنبي تلمس كثيرًا من القضايا اللغوية المزدحمة بالدلالات البلاغية، التي تفصح عن إمكانات المتنبي اللغويّة في خلق تعبيرات فنية تتجاوز حدّ المألوف بالنسبة لغيره من الشعراء.

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذا البحث من أنّه يسلّط الضوء على جملة من الظواهر النحويّة البلاغيّة التي انفرد بها المتنبي في منجزه الشعري، وأثارت ـ ولا تزال ـ أنظار النقاد اللغويين والبلاغيين؛ ومن ثمّ يحاول البحث إعادة القراءة، والتأمل، والتفكير في هذا المنجز على كافة مستوياته؛ النحوي والإعرابي، والصوتي والصرفي، والبلاغي والأسلوبي؛ والوقوف على القيمة الفنية المميزة لها فيما يمكن تسميته بالنحو البلاغيّ أو البلاغة النحويّة.

منهج الدراسة:

قامت الدراسة على المنهج الوصفيّ التَّحليليّ؛ وصفًا لمعالم الامتزاج بين النحو والبلاغة، وتَحلِيلاً لنصوص المتنبي التي تتجلَّى فيها الظواهر النحويّة البلاغيّة التي يتكئ عليها في منجزه الشعري، للكشف عن أسرارها واستخراج لطائفها.

المحور الأول: بلاغة الظواهر النحويّة والإعرابية

يعدّ المنجز الشعري للمتنبي نصًّا مفتوحًا مَنْ يُحسن التأمل فيه، يبوح له بأسراره، ويفضي إليه بمفاتيح مغاليقه، وقد أحدث ظهور المتنبي على ساحة الأدب دويًّا قلما يحدث لشاعر من الشعراء؛ "حتى قيل في شأنه: مالئ الدنيا وشاغل الناس"([1])، فهو شاعر يجمع في شعره بين الأصالة والمعاصرة؛ ففيه من الجزالة والقوة والبيان ما يسمه بالأصالة، وفيه من فلسفة عصره وثقافته ما ينعته بالمعاصرة؛ ولهذا حار فيه النقاد واختصموا في شاعريته، فقد وضعهم أمام طريقة جديدة قديمة في قول الشعر لا ينفع فيها ما اعتمدوه من مقاييس ومواصفات، إنها طريقة تتصرّف باللغة تصرّف المستبدّ، في جرأة تبالغ حتى تمسّ العقيدة الدينية، وتنتحل آراء فلسفية غريبة([2]).

وينفرد المتنبي بمواقف إزاء اللغة، وتعمقه في المذاهب النحويّة؛ فهو أول شاعر يتصنع في شعره تصنعًا نحويًّا، فقد كان الشعراء من قبله لا يكلِّفون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحويّة ومعرفة ما بينها من خلاف، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التي ظهرت عنده، وإن هم تعمقوا في ذلك فإنهم ما كانوا يتصنعون له في شعرهم، أما هو فإنه كان يحرص على التصنع له، حتى يستولي على أذهان اللغويين والنحويين ([3]).

ومن ينعم النظر في شعره يجد عدة ظواهر لغويّة ـ ذات دلالات بلاغية ـ كانت محل اضطراب وخلاف بين أئمة اللغة؛ ومن أهم تلك الظواهر ما يلي:

أولاً: ظاهرة الفصل بين الفعل وفاعله بجملة من الأفعال، فينشأ عن ذلك ما سُمّي عند النحاة متأخرًا بالتنازع، ومن ذلك قوله:

([1])شرارة: عبد اللطيف، معارك أدبية قديمة ومعاصرة، دار العلم للملايين، لبنان، ط1 ،1984م، ص97.

([2]) انظر عباس: إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1984م، ص 252.

([3])انظر ضيف: شوقي، الفن ومذاهبه، دار المعارف/ مصر، ط 11، ص 339.

جَمَدَ القِطارُ وَلَو رَأَتهُ كَما تَرى بُهِتَت فَلَم تَتَبَجَّسِ الأَنواءُ ([4])

التحليل اللغوي: في البيت تتنازع جملة من الأفعال، وهي:(رأت)، و(بهتت)، و(تتبجّس) على الفاعل (الأنواءُ) ([*]). وفي هذه الحال، يجوز أن يكون معمولا لأي منها، إلا أنّ البصريين يفضّلُون أن يكونَ معمولاً للأخير منها؛ لقربه، والكوفيين يفضّلون الأول منها؛ لتقدمه، ونضمر معمولا للآخرين؛ وعليه يجوز رفع الأنواء من ثلاثة أوجه: أحدها: بقوله: رأته وهو المختار عند الكوفيين. والثاني: بقوله: بهتت الأنواء. والثالث: فلم تتبجّس، وهو المختار عند البصريين. "وفاعل ترى يعود على القطار، ويروى بدل ترى رأى: أي القطار ولكن ترى أحسن لأن القطار مؤنثة، والقطار جمع قطر، وقطر جمع قطرة وهي المطر، وبهتت دهشت وتحيرت، وتتبجس تتفجر، والأنواء جمع نوء وهو سقوط نجم من الغرب وطلوع رقيبه من الشرق وهي منازل القمر. والعرب تنسب إليها الأمطار يقولون: سقينا بنوء كذا. ويريد بجمود القطار الثلوج "([5]).

التحليل البلاغي: استخدم المتنبي التنازع بوصفه ظاهرة لغويّة تعتمد تارة على سياق الحذف والذكر؛ حيث حذف المسند إليه (الأنواء) قبل ذكر الكلام، وهذا جائز في مذهب البصريين، وتعتمد تارة أخرى على سياق التأخير والتقديم؛ حيث تأخير ذكر المسند إليه على أن يكون إسناده للمسند الأول مع إضمار معمول للمسندين الآخرين، وهذا جائز على مذهب الكوفيين، وبحسب سياق الحذف يأتي البيت محمّلًا بمدٍّ دلاليّ يحقق هدفًا مقصودًا؛ هو أن الممدوح قد ذاعت شهرته بالجود والكرم فلا حاجة لذكره؛ لأنه معلوم عند المتلقي وإن لم يُذكر، وهذا من باب التعظيم والتقدير للممدوح. ومعنى البيت: إنّ المطر جمد لما رأى كرم هذا الممدوح، ولهذا دهشت وتحيرت فلم تتفجر الأنواء. فالمتنبي بذلك يعوّل على إثارة حسّ المتلقي، وبعثِ خياله في أن يفطن إلى المعاني التي طويت في التعبير.

وبحسب سياق التأخير يأتي البيت محمّلًا بمدٍّ دلاليّ مزدوجٍ في إنتاجية المعنى؛ إذ إنّ بناء المقام على هذا النحو يعمل على ترديد المسند إليه (الأنواء) مرة في صورة (الحضور) مع المسند الأول، ومرة في صورة (الإضمار) مع المسندين الآخرين، وهو ما يعني أن التحرك الصياغي قد تمّ عن وعي تام من المتنبي بنقل المسند إليه من صدارة الجملة إلى نهايتها، وذلك عن طريق (التأخير)، وتقدير المعنى: ولو رأته الأنواء كما

([4])المتنبي:أبو الطيب، ديوان المتنبي، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصريّة/ بيروت، ط 2014م، ج1، ص16.

([*]) يرى بعض النحاة أن التنازع يعدّ من أكثر الأبواب النحوية اضطرابًا، وتعقيدًا، وخضوعًا لفلسفة عقلية خيالية. ليست قوية السند بالكلام المأثور الصحيح، بل ربما كانت مناقضة له. راجع حسن: عباس، النحو الوافي، دار المعارف . مصر، ص201 وما بعدها.

([5]) البرقوقي: عبدالرحمن، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان . بيروت،1986م، ج1 ، ص147.

رآه المطر؛ لتحيّرت ودهشت، ولم تتفجر، فلم تأت بمطر. فالمتنبي بذلك يعوّل على استجابته لحالته النفسية تجاه المذكور، كما في قوله:

وَكَذا الكَريمُ إِذا أَقامَ بِبَلدَةٍ سالَ النُّضارُ بِها وَقامَ الماءُ ([6])

فممدوحه كريم إذا أقام ببلدة فرّق الذهب في وجوه الخير؛ الأمر الذي جعل الماء يجمد ولا يسيل لما رأى من كرمه، فوقف مندهشًا. وكان يمكنه الاكتفاء بهذا، لكنه بسط الكلام وأطاله، تلذذًا بذكر ممدوحه، قائلا:

جَمَدَ القِطارُ وَلَو رَأَتهُ كَما تَرى بُهِتَت فَلَم تَتَبَجَّسِ الأَنواءُ.

ثانيًا: ظاهرة إعمال (لا) العاملة عمل (ليس) في المعارف، على نحو قوله:

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنَ الْأَذَى فَلَا الْحَمْدُ مَكْسُوبًا وَلَا الْمَالُ بَاقِيَا ([7])

التحليل اللغوي: في البيت شبّه المتنبي (لا) بليس فنصب الخبر (مكسوبًا وباقيًا). و(لا) تعمل عمل (ليس) إذا وليتها النكرة، وهاهنا وليتها المعرفة، وهذا أمر فيه اضطراب واختلاف بين النحاة؛ فعند الجمهور تعمل(لا) عمل (ليس)، وذهب الأخفش إلى أنها لا تعمل ذلك العمل، وذهب الزجَّاج إلى أنها ترفع الاسم فقط، ولا تنصب الخبر، والذين ذهبوا إلى أنها تعمل عمل (ليس) اختلفوا في شروط إعمالها، فذهب بعضهم إلى وجوب تنكير معمولَيْها، ولم يشترط ذلك بعضهم ([8]).

التحليل البلاغي: عمد المتنبي إلى تعريف المسند إليه (الحمد) بوصفه أحد طرفي الإسناد في قوله: فـ (لا الحمد مكسوبا)، وكذلك تعريف (المال) بوصفه أحد طرفي الإسناد في قوله: و(لا المال باقيًا)؛ الأمر الذي يقتضي استحضار المتكلم والمتلقي معًا في التفاعل الفنّي مع السياق، على أساس أنّ بينهما عهدًا تقدّم كنايةً، وهو قوله معرّضًا بسيف الدولة:

حَبَبتُكَ قَلبي قَبلَ حُبِّكَ مَن نَأى وَقَد كانَ غَدّارًا فَكُن أَنتَ وافِيا ([9])

والمعنى: يا قلبي لا تفعل بي ما فعله بك الغادرون، فقد أحببتك قبل أن تحبهم، فتكون بحنينك إليهم قد غدرت بي. وهذا تعريض منه بسيف الدولة، والتعريض هنا بوصفه مستوى من مستويات الكناية يعتمد على

([6]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص16.

([7]) المصدر نفسه، ج2، ص540.

([8]) محمد: الحسيني، تعدد آراء أبي حيان في المسألة الواحدة، شبكة الألوكة / حضارة الكلمة / روافد، تاريخ الإضافة: 2008/4/28 م – 1429/4/21 هـ.

([9]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص 540 .

الحركة الذهنية للمخاطب، متجاوزًا المعنى المباشر للسياق، ليكون إنتاج المعنى من تعامله مع الإشارات الدلالية التي تنطوي عليها الصياغة؛ " أي أن استعمال المستوى التعريضي هو الصياغة الحقيقية، ثم يكون تجاوزها مردودًا إلى السياق"([10])، كما هو في قوله السابق:

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصًا من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوبًا وَلا المالُ باقِيَا

تعريضًا بنفي الكرم عمّن يتبعون عطاياهم بالأذى والمنّ؛ ذلك أنه إذا لم يتخلص الجود من المنّ به لم يبق المال، ولم يحصل الحمد، فالمال يذهبه الجود، والأذى يبطل الحمد، والمانُّ بما يُعطي غير محمود ولا مأجور.

ثالثًا: ظاهرة جرّ سواء بحرف الجر الباء، ومن ذلك قول المتنبي:

ما الخِلُّ إلاّ مَنْ أوَدُّ بِقَلْبِهِ وَأرَى بطَرْفٍ لا يَرَى بسَوَائِهِ ([11])

التحليل اللغوي: وقول المتنبي: (بسوائه)؛ جرّ فيه كلمة (سواء) بحرف الجر الباء، وهو تنظير نحويّ في استعمال كلمة(سواء)، وقد اختلف النحاة فيها؛ فذهب الجمهور ووافقهم سيبويه إلى أنها ظرف دالّ على البدل المكاني، وذهب الكوفيون ووافقهم ابن مالك إلى أنها تأتي ظرفًا أحيانا وتأتي اسمًا متأثرًا بالعوامل أحيانًا أخرى، "وذهب الرماني والعكبري إلى أن مجيئها ظرفية أكثر، واختاره ابن هشام" ([12]).

التحليل البلاغي: أراد المتنبي إظهار معنى الصداقة المنشودة عنده، فيقول: خليلِي هو من يوافقني، ويخالطني مخالطة متناهية؛ حتى يصير قلبُه قلبي، فإذا أحببت شيئًا فكأني أحبّه به، وتصير عينُه عيني فإذا رأيت شيئًا فكأني رأيتُه بها، وهذا يناسبه إلصاق حرف الجر الباء بكلمة سواء؛ ليؤدي معنى بلاغيًّا مستوحى من معانيه، وهو الإلصاق والامتزاج الذي يناسب امتزاج قلب المتنبي بقلب خليلِه وعينِه بعينه، فكأنّه هو إيّاه. وفي قوله: (بسوائه) كناية عن مدى التناهي في التشاكل والتناسب بين المتنبي وخليله، حتى كأنّه يشبهه جملة وتفصيلا.

رابعًا: إضافة (ذو) وأخواتها إلى المضمر، من ذلك قول المتنبي:

سِربٌ مَحاسِنُهُ حُرِمتُ ذَواتِها داني الصِّفاتِ بَعيدُ مَوصوفاتِها ([13])

([10])عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص194،193.

([11]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص25.

([12])الغزي: أبو البركات بدر الدين، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق أحمد عنتر أمين، دار الكتب العلمية، ج1، ص674.

([13]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص 159.

التحليل اللغوي: أضاف المتنبي في قوله: (ذواتها) كلمة (ذوات) إلى الضمير، وفي هذا البيت لطيفة نحويّة اختلف فيها النحاة(*)، وهي أنهم أرادوا أن يصفوا بأسماء الأجناس، فلم يتيسر لهم ذلك، لأن النعت لا يكون إلا مشتقا أو مؤولا بالمشتق، فاتخذوا كلمة (ذو) وصلة وذريعة إلى الوصف باسم الجنس، والتزموا إضافتها لاسم جنس غير وصف؛ لأنه لو كان اسم الجنس وصفا لما احتيج في الوصف به إلى وصلة، ولهذا فإن (ذو) لا تضاف إلى الأعلام، ولا إلى الضمائر، ولا إلى الصفات، ولا إلى الجمل، وقد وردت إضافتها إلى العلم قليلا في نحو (أنا الله ذو بكة) ووردت إضافتها إلى الضمير شذوذًا في قول الشاعر: (إنَّمَا يَعرِفُ ذَا الفـَضْـــلِ مِنَ النَّاسِ ذَوُوه). ووردت إضافتها إلى جملة شذوذًا أيضًا في نحو قولهم: (اذهب بذي تسلم) ([14]).

التحليل البلاغي: وقارئ هذا البيت في سياقه يجد أن المتنبي كلفٌ بتلك النساء ومحاسنها، لكنه يكفُّ نفسه عن مواقعتها، وذلك قوله:

سِربٌ مَحاسِنُهُ حُرِمتُ ذَواتِها داني الصِفاتِ بَعيدُ مَوصوفاتِها
أَوفى فَكُنتُ إِذا رَمَيتُ بِمُقلَتي بَشَرًا رَأَيتُ أَرَقَّ مِن عَبَراتِها
إِنّي عَلى شَغَفي بِما في خُمرِها لَأَعِفُّ عَمّا في سَراويلاتِها ([15])

وفي قوله: (ذواتها) كنايتان؛ حيث كنّى عن تلك النساء في هذا السرب بكلمة (ذوات)، وكنّى عن محاسنها بالضمير (الهاء)، والمراد: حرمت ذوات المحاسن من هذا السرب، رغم أن صفاتها دانية لي لقدرتي على وصفها وبراعتي وفصاحتي، وأمّا صواحباتها فأكفُّ نفسي عنها، ولا أطمع فيها تعفّفًا، ومروة، وكبرياء، رغم مقدرتي على الوصال. وهكذا ناسبت كلمة (ذواتها) سياق حال المتنبي، ولو قال: (سرب حرمت محاسن ذواته) لما كانت هذه الدلالة.

خامسًا: التنوع الدلالي بالحركة الإعرابية، حيث تتناوب المعاني على المفردات الواردة في أبيات المتنبي، ولولا الحركات الإعرابية لما فُهمت، من ذلك قول المتنبي:

(*) لما كان هذا لحنًا لم يقع في كلام العرب إلا شذوذًا، فقد منعَ سيبويه منه البتَّة، وهو إضافة (ذو وأخواتها) إلى المضمر لأنه لا يجيز (هذا رجل ضرب ذاه). وأجازه المُبَرِّدُ.

([14]) انظر عبد الحميد: محمد محيي الدين، عُدّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ج1، ص41، 42.

([15]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص 159، 160.

فَتَبِيتُ تُسئِدُ مُسئِدًا في نِيّها إِسْآدَها في المَهْمَهِ الإنضاءُ ([16])

التحليل اللغوي: عقّد المتنبي ألفاظ هذا البيت ولولا تلك الحركات الإعرابية لعمي المعنى على المتلقي.
وتقديره: فتبيتُ هذه الناقة تسئدُ مسئدًا(الإنضاءُ) في نَيّها إسآدًا مثل إسآدها هي في المهمهَ. والمعنى:
فتبيت تسرع هذه الناقة في السير كما يسرع الإنضاء في شحمها، فيهزلها لشدّة سيرها. وقد نصبَ (مسئدًا) على الحال منها، و(الإنضاءُ) مرفوعٌ بـ (مسئدٍ)، والعائدُ عليها من هذه الحال (الهاءُ) في (نَيّها) و(إسآدُها) منصوبٌ على المصدر، والناصبُ له (مسئدًا) لا (يُسئِدُ). و(تسئدُ): فعلُ (الإنضاء) وجرى حالاً على النَّاقة لما تعلق به من ضميرها الذي في (نَيّها) كما تقول: مررت بهند واقفًا عندها عمرو([17]).

التحليل البلاغي: وقمة البلاغة في أن تأتي الحركات الإعرابية مفتاحًا لفهم المعنى المراد من قول الشاعر، ومتناسقة مع سياق الحال؛ ذلك أن كلمة(مسئدًا) جاءت منصوبة على الحال، فجمعت بين العلامة الإعرابية (النصب)، وهي تدل في معناها اللغوي على المعاناة والتعب، وبين الوظيفة النحوية (الحال)، ومدار دلالة البيت وبلاغته عليها؛ حيث إن قوله: (فَتَبِيتُ تُسئِدُ مُسئِدًا)، كناية عن معاناة الناقة وتعبها، فكلما أسرعت في قطع الأرض سيرًا، أسرع تعبُها السَّيرَ في شحمها، فأضناها وأهزلها.

سادسًا: فصل عطف الجمل على بعضها، حيث يأتي الشاعر بالجملة فلا يعطفها على ما يليها، ولكن يعطفها على جملة بينها وبين هذه التي تعطف جملة أو جملتان، كما هي الحال في قول المتنبي:

وكان مَسيرُ عِيسهِم ذَميلاً وسَيْرُ الدَّمعِ إثرَهُمُ انهِمَالا ([18])

التحليل اللغوي: هذا البيت متصلا بالبيت الذي يسبقه لغويًّا، في سياق يقول فيه المتنبي:

تَوَلَّوا بَغتَةً فَكَأَنَّ بَينًا تَهَيَّبَني فَفاجَأَني اِغتِيالا
وكان مَسيرُ عِيسهِم ذَميلاً وسَيْرُ الدَّمعِ إثرَهُمُ انهِمَالا

وقول المتنبي: (وكان مسير عيسهم) معطوف على (تولوا بغتة) دون ما يليه من قوله: (ففاجأني)؛ ذلك أنه إذا عُطف على هذا الذي يليه فسد المعنى، من حيث إنه يدخل في معنى (كأن)؛ ومن ثمّ يكون مسير عيسهم متوهما ـ كما كان تهيّب البين ـ لا حقيقة. " ألا ترى أن المعنى (تولوا بغتة فتوهمت أن بينا تهيبني)؟ ولا شك أن هذا التوهم كان بسبب أن كان التولي بغتة .... وهاهنا شيء آخر دقيق، وهو أنك إذا نظرت إلى

([16]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق ، ج1، ص 15.
([17]) انظر ابن جني: أبو الفتح عثمان، الفسر، مصدر سابق، ج1، ص87.
([18]) المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص61.

قوله: (فكان مسير عيسهم ذميلا) وجدته لم يعطف هو وحده على ما عطف عليه، ولكن تجد العطف قد تناول جملة البيت مربوطا آخره بأوله. ألا ترى أن الغرض من هذا الكلام أن يجعل توليهم بغتة، وعلى الوجه الذي توهم من أجله أن البين تهيبه مستدعيا بكاءه، وموجبا أن ينهمل دمعه. فلم يعنه أن يذكر ذملان العيس إلا ليذكر هملان الدمع وأن يوفق بينهما.

وكذلك الحكم في الأول، فنحن وإن كنا قلنا إن العطف على (تولوا بغتة) فإنا لا نعني أن العطف عليه وحده مقطوعا عما بعده، بل العطف عليه مضموما إليه ما بعده إلى آخره، وإنما أردنا بقولنا: (إن العطف عليه) أن نعلمك أنه الأصل والقاعدة، وأن نصرفك عن أن تطرحه، وتجعل العطف على ما يلي هذا الذي تعطفه فتزعم أن قوله: (فكان مسير عيسهم) معطوف على (فاجأني) فتقع في الخطأ كالذي أريناك. فأمر العطف إذن موضوع على أنك تعطف تارة جملة على جملة، وتعمد أخرى إلى جملتين أو جمل، فتعطف بعضا على بعض، ثم تعطف مجموع هذي على مجموع تلك "([19]).

التحليل البلاغي: ففي بيتَي المتنبي للمتأمل لطيفة بلاغية دقيقة؛ وهي أنه فصل عطف الجمل على بعضها، دفعًا للتوهم واحترازًا من الوقوع في الفهم الخطأ؛ ففي قوله: (وكان مَسيرُ عِيسهِم) معطوف على (تَوَلَّوا بَغتَةً) دون ما يليه من قوله: (فَفاجَأَني)؛ ذلك أننا إن عطفنا نفسد المعنى من حيث إنه يدخل في معنى (كأنّ)، وذلك يؤدي إلى أن يكون مَسير عيسِهم مُتوَهَّمًا، كما كان تهيُّبُ البَين كذلك، وتماشيًا مع السياق العام للأبيات يكون المعنى تولّوا بغتةً فتوهمت أنّ الفراقَ هابني، ولم يجرؤ على أن يَقدِم عليّ جهارًا، فهاجمني حين غفلت عنه، فبادَرتْ دموعي مسرعةً تلاحق عِيرَهم الظاعنة، وجدّت في ذلك حتى كان لها السبق. و جاز للشاعر أن يجمع بين المسيرين؛ مسير العير، ومسير الدموع، من حيث السبق والتأخر من باب الاستعارة.

المحور الثاني: بلاغة الظواهر الصرفية والصوتية

كان المتنبي يسبغ كلامه بما يجعله يؤدي أغراضًا دلاليّة تخلق نشاطًا ذهنيًّا عند المتلقي لإدراك صياغة مغايرة ذات فنيات أصيلة؛ ولهذا وظّف علاقة الصرف بالدلالة توظيفًا بلاغيًّا، من ذلك ما يلي:

أولًا: استخدام المصادر في الوصف بدلا من الوصف بالمشتق؛ نحو قوله:

إلامَ طَماعِيَةُ العاذِلِ ولا رأيَ في الحُبّ للعاقِلِ ([20])

([19])الجرجاني:عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق،ص244 ،245.

([20]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص 115.

التحليل اللغوي: قوله: "إلامَ؟ أي: إلى أي شيء؟ وإلى متى؟ من باب استعمال (ما) مع الحروف، فحذفت منها الألف، وذلك كله في الاستفهام. نحو: لم غضبت؟ وفيم جدالك؟ وعلام تسأل؟. ويُقالُ: طَمِعتُ في الشَّيءِ طَمَعًا، ومَطْمَعًا، وطَماعَةً، وطَماعِيَةً، نحو قولهم: اللَّقانةُ واللَّقانيةُ، وهي مصدر من لَقِن وتعني سرعة الفهم. واللَّحانَةُ واللَّحانيةُ، وهي مصدر من لَحَنَ وتعني أخطأ وخالف. والتَّبانةُ والتَّبانِيَةُ، وهي مصدر من تَبِنَ وتعني فَطن للأمر. والطَّبانةُ والطَّبانيةُ، وهي مصدر طَبِنَ وتعني فَطِنَ أو خَدعَ. وفي استعراض كل هذه المصادر إشارة إلى عبقرية المتنبّي الفذّة في توظيفه لمفردات اللغة في تركيب ذهني جديد يتعلق بتعميق النظر في دلالات النص، وذلك من خلال سياق يغاير ما عهده الشعر العربي. والعرب إنما انصرفت إلى الوصف بالمصدر لأمرين: أحدهما صناعيّ؛ الذي يزيدك أنسا بشبه المصدر للصفة التي أوقعته موقعها، كما أوقعت الصفة موقع المصدر في قولك: أقائمًا والناس قعود؛ أي تقوم قياما والناس قعود. والآخر معنوي؛ أي حين يوصف الموصوف بالمصدر يكون كأنّه مخلوق من ذلك الفعل لكثرة تعاطيه له واعتياده إيّاه ([21]).

التحليل البلاغي: وفّق المتنبّي حين عبّر بالمصدر (طماعية) ولم يستعمل اسم الفاعل (طامع)، فوصف طمع العاذل في رجوعه عن الهوى بالمصدر بدلا من اسم الفاعل للمبالغة في الوصف، كناية على أنّه اعتاد هذا الكلام من عاذله، فهو يقابل على إصرار بإصرار؛ يصرُّ عاذله على صرفه عن الهوى ويصرُّ هو على عدم السماع له.

ثانيًا: استخدام الغريب النادر من كلام العرب، فقد كانت ثقافة المتنبي الواسعة بالغرائب والشوارد من كلام العرب تدعوه إلى أن يأتي بالمفردات الغريبة اللفظ والمعنى التي لا صدى لها إلا في كتب الغريب وكتب النوادر؛ من ذلك جمعه كلمة (بوق) بالألف والتاء، كما في قوله:

فَإِنْ يَكُ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ ([22])

التحليل اللغوي: جمع المتنبي كلمة (بوق) بالألف والتاء، وقوله هذا جائز غير معيب عند بعض النحاة، وقد جاءت له نظائر كثيرة في كلام العرب، قالوا: سِبَحْلٌ وسِبحْلاتٌ، وقالوا: حمَّام وحمَّامات، سُرادقٌ وسُرادقاتٌ، ومثله: جواب وجوابات. وكلمة (بوق) اسم أعجمي تكلمت به العرب، ولم يحفظ عنهم جمعه، فلما احتاج المولّدون إليه أجروه على أصل الجموع، وتبعوا فيه عادة العرب في الأسماء المنقولة عن الأسماء الأعجمية؛

([21])انظر ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج3 ، ص259.

([22])المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص180.

نحو سرادق وسرادقات، وساباط وساباطات، وخان وخانات، وهارون وهارونات، وإوان وإوانات، فعدلوا بجميع هذه الأبنية عن أصول قياسها، وألحقوها بأصل الجمع، وغلبوا فيها التأنيث ([23]).

التحليل البلاغي: جمع المتنبي كلمة (بوق) على (بوقات)، وهو جمع له دلالة على التقليل، والتقليل يتماشى مع الصورة التي أراد أن يرسمها الشاعر لغير ممدوحه من الملوك؛ حيث كنّى بهذا الجمع عن أن ممدوحه إذا كان سيفًا لدولته له أثره وخطره، فغيره من الملوك بمثابة البوق والطبل؛ فارغ القيمة لا صوت له ولا نغم.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ استعماله للفظتي رِبَحْلَةٍ وسِبَحْلَةٍ في قوله:

رِبَحْلَةٍ أَسْمَرٍ مُقَبَّلُهَا سِبَحْلَةٍ أَبيضٍ مُجَرَّدُهَا ([24])

التحليل اللغوي: الربحلة العظيمة الجيدة الخلق، والسبحلة الطويلة العظيمة. وهاتان اللفظتان من ألفاظ العرب الجافية.

التحليل البلاغي: لكي نتصوَّر الإبداع في اختيار هاتين اللفظتين وثراءهما دلاليًّا، لا بُدَّ أن نستعرض سياق الأبيات الذي وردتا فيه؛ ذلك أن اللفظة إذا فصلت عن السياق التي وردت فيه فَقَدتْ مدلولها، يقول المتنبي:

فَفي فُؤادِ المُحِبِّ نارُ جَوىً أَحَرُّ نارِ الجَحيمِ أَبرَدُها

شابَ مِنَ الهَجرِ فَرقُ لِمَّتِهِ فَصارَ مِثلَ الدِمَقسِ أَسوَدُها

بانو بِخُرعوبَةٍ لَها كَفَلٌ يَكادُ عِندَ القِيامِ يُقعِدُها

رِبَحلَةٍ أَسمَرٍ مُقَبَّلُها سِبَحلَةٍ أَبيَضٍ مُجَرَّدُها ([25])

فالمتنبّي هنا يصف محبوبته بأوصاف متعدّدة، فهي ناعمة الجسم لينة، ثقيلة العجيزة يكاد ردفها يقعدها لكثرة ما عليه من اللحم، جسيمة عظيمة الطول، شفتها فيها سمرة، وما تعرض للشمس من بدنها لونه أبيض، ومن ثمّ يكون سائر البدن أشد بياضًا، وهكذا يكون جمع لها كل أنواع الحسن، حتى لا يُلامُ في هواها. ويبدو جليًّا حرصُ المتنبي على أن يُظهر محبوبَته بمواصفات جسميّة متناسقة، فالمرأة اللينة سمينة لحيمة، وسمرة الشفاة تُحدِث تقابلاً ومفارَقةً مع بياض الوجه. والمرأة العربية ممدوحة بالسمرة في مُقَبَّلِها، وبثقل العجيزة وكثرة لحمها؛ وتباعًا لذلك فإن هاتين اللفظتين تلزمان لزومًا فنيًّا مع الصورة التي أراد الشاعر أن يرسمها لمحبوبته.

([23])راجع الجرجاني: القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص443 وما بعدها.

([24]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص184.

([25]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، والصفحة نفسها.

ثالثًا: استخدام صيغة (أَفْعُلَ) في الآحاد النَّكرات، ومثله في قول المتنبي:

عَجَبًا لهُ حَفِظَ العِنانَ بأَنْمُلٍ ما حِفْظُها الأشياءَ مِنْ عاداتِهَا ([26])

التحليل اللغوي: وكلمة أَنْمُلٍ، هي من جموع القلة، وأوزانها أربعة: أَفْعُلٌ، وأَفْعَالٌ، وأَفْعِلَةٌ، وفِعْلَةٌ، و" أَنْمُلٌ: جمعُ أَنمُلَة، وهي طرَفُ الإصبعِ، ويُقالُ أيضًا: أنمَلَةٌ، وأنكرَ أبو حاتم: أَنمُلَةً. وقالَ سيبويه في الأَنمُلَةِ: ولا يكونُ في الأسماءِ أَفْعُلُ إلا أن يكسَّرَ عليه الواحدُ للجمع نحو أَكْلُبٍ وأَعْبُدٍ...وقالَ الأصمعيُّ: الأنامِلُ: منتهى المفاصل الأوائلِ مِنْ كلِّ إصبَعٍ من اليدين والرِّجلين، وقلَّما جاءَ عنهم في جمعِ أنملة: أَنْمُلٌ، [وأكثرُ ما جاءَ: أنامِلُ، إلَّا أنَّ ابنَ الأعرابيّ قد حكى في جمعها: أَنْمُلٌ] والقياس أيضا يشهدُ بصحّته"([27]).

التحليل البلاغي: وسياق البيت يتماشى مع سياق القصيدة بأكملها عامة وسياق البيت السابق عليه خاصة، وفيه يقول:

لَيسَ التَعَجُّبُ مِن مَواهِبِ مالِهِ بَل مِن سَلامَتِها إِلى أَوقاتِها ([28])

يريد أن ممدوحه كثير الهبات والعطايا، وهذا ليس أمرًا يتعجّب منه، وإنما العجبُ من بقاء المال إلى وقت الهبة والعطية؛ إذ ليس من عادته أن يبقى المال عنده، وهذا من كثرة البركة فيه. ولمّا كان المقام مقام تعظيم وتقدير، فقد جاءت كلمة (أنمل) جمع قلة لتؤكد هذا المعنى؛ إذ إن المتنبي لم يعهد على ممدوحه قبض يديه فهي مبسوطة دائما، ولولا قبضها على اللجام ما رآها مقبوضة، فليس من عاداتها اقتناء ما يمكن اقتناؤه من الذهب، والفضة، ونفائس الذخائر من الثياب، والجواهر وغير ذلك.

رابعًا: ربط البعد الصوتي للحركة بدلالة الكلمة؛ ذلك أن المعنى الدلالي للكلمة قد يختلف باختلاف الحركة، من ذلك قول المتنبي:

عَذْلُ العَواذِلِ حَولَ قَلبِ التائِهِ وَهَوى الأَحِبَّةِ مِنهُ في سَودائِهِ ([29])

التحليل اللغوي: العَذْلُ والعَذْل: اللَّومُ، عَذَلَهُ يَعْذِلُه عَذْلًا وعَذَّلَه فاعْتَذَل وتَعَذَّلَ: لامَهُ فَقَبِلَ مِنْهُ وأَعْتَبَ، وَالِاسْمُ العَذَلُ، وَهُمُ العَذَلَةُ والعُذَّالُ والعُذَّلُ، والعواذِل مِنَ النِّسَاءِ: جَمْعُ العاذِلة وَيَجُوزُ العاذِلات. وعند ابن الأَعرابي: العَذْلُ الإِحْراق فكأَنَّ اللَّائِمَ يُحْرِق بعَذْله قلبَ المَعْذول ([30]).

([26]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص163.

([27])ابن جني: أبو الفتح عثمان، الفسر، مصدر سابق، ج1، ص 676 ، 677.

([28]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص163.

([29]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص 28.

التحليل البلاغي: في قول المتنبي: (عَذْلُ العواذل) استخدم المصدر(عَذْل) بالسكون؛ ذلك أن السكون تشير إلى عدم التفات الشاعر إلى لوم عذّاله، بل إن لومَهم نفسه لن يستطيع أن يصل إلى قلبه من شدة حرارة الشوق، وهذا يتماشى مع قوله:

يَشكو المَلامُ إلى اللَوائِمِ حَرَّهُ وَيَصُدُّ حينَ يَلُمنَ عَن بُرَحائِهِ ([31])

أما الحركة فتفيد غير ذلك؛ إذ إنها تفيد أن الشاعر نزل على رأي عاذله في لومه له ورجع عن حبّه، والمراد: أن قلبه لا يقبل اللوم، بل ويصرف اللوم عنه. واللوم لا يطيق الوصول إلى قلبه من شدة حرارة الحب فيه. وفي ذلك كناية عن أن هوى الأحبة في داخل قلبه، وعذل العواذل من خارجه، فلا يعْبأ به لعظم قَدْر الهوى فيه.

المحور الثالث: دلالة الظواهر البلاغية والأسلوبية

وأسلوب المتنبي البلاغي في منجزه الشعري يتسم بالتنوع، والتكثيف، والعمق، إلى جانب الاتساع الدلالي، كما أن ظواهره البلاغية ليست صيغًا تضاف إلى المعنى لتزيينه أو لتحسينه، وإنما هي جوهر المعنى وجزء أصيل منه، ذلك أن مقصد الكلام فيه ليس منحصرًا في دلالة اللفظ وحده، وإنما يدلك اللفظ عن معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، فحينما يقول المتنبي مثلا:

أُعِيذُها نَظَراتٍ مِنْكَ صادِقَةً أنْ تحسَبَ الشّحمَ فيمن شحمهُ وَرَمُ ([32])

فإنه لا يريد من المتلقي أن يفهم معنى الشحم والورم كما هو موجود في كلامه، ولكنه يريده أن يفهم دلالته المجازية: فالشحم والورم إشارتان حرّتان، سيتولّى المتلقي البحث عنه وإحضاره إلى البيت، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل، أو أي متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين ([33]).

([30])انظر ابن منظور: لسان العرب، ط دار صادر – بيروت، ط 3، 1414 هـ، ج11، ص 438 .

([31]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص28 .

([32])المصدر نفسه، ج2، ص362.

([33]) انظر الغذامي: عبد الله، الخطيئة والتكفير، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998م، ص84، 83.

وباستجلاء الظواهر البلاغية التي يتكئ عليها المتنبي في شعره ليؤكد المعنى عند المتلقي؛ نجدها تتنوع ما بين البنى البيانية، والتركيبية، والبديعية.

أولًا: البنى البيانية، بقدر التمازج بين تشكيلات التصوير البياني يتطور المستوى البلاغي للنص من مجرد نص يعتمد لغة محددة في قوالب ثابتة إلى تفاعل متنامي يرتقي به إلى بناء فني أكثر تداخلا، فالمبدع لا يكتفي بمجرد عرض الصورة، أو وضعها في قالب أحادي من هذه التشكيلات، وإنما ينتقل بها إلى مرحلة أكثر عمقًا، فيداخل بينها أو يجمعها في أسلوب بلاغي، ينتقل بالمتلقي من الإعجاب بالصورة إلى الانفعال بها، والاندماج مع عناصر تكوين النص في تداخلاته المختلفة، ومن ثم وضعه أمام احتمالات متعددة من التأمل، والتفكير، والوعي بأبعاد الصورة داخل النص. وتشمل تلك التشكيلات عند المتنبي الاستعارة، والتشبيه، والكناية، والتعريض ـ بوصفه مستوى من مستويات المعنى الكنائي ـ والمجاز المرسل، وبيان ذلك فيما يلي:

1) **بنية الاستعارة**، وتعد الاستعارة (*) خطابًا بلاغيًّا، وتشكيلًا فنيًّا قائمًا بذاته ينتظم العلاقات بين الحقيقة والمجاز على أساس التشابه بين طرفيه (المستعار له والمستعار منه) اللذين يظهر أحدهما ويختفي الآخر، من ذلك قول المتنبي:

فَالسَّلمُ يَكسِرُ مِن جَناحَي مالِهِ بِنَوالِهِ ما تَجبُرُ الهَيجاءُ ([34])

أراد فيه المتنبي بيان أن ممدوحه إذا غزا أعداءَه، فأخذ أموالَهم، وعادَ، واستقرَّت به الدار أتاه العفاة فسألوه، فأعطاهم في السِّلم ما أخذه في الحرب ([35]). وحركة المعنى في سياق البيت متفجرة من غياب الطرف

(*) عرف علماء البلاغة الاستعارة تعريفات عديدة، فهي عند الجاحظ: تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه. وعند المبرد: نقل اللفظ من معنى إلى معنى، وعند ابن قتيبة: اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمى به بسبب من الآخر أو كان مجاورًا له أو مشاكلًا، وعند ثعلب: أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه. وهي عند ابن المعتز استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها. وهي عند عبد العزيز الجرجاني: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة. وعند العسكري، نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره. وعند عبدالقاهر الجرجاني: أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله نقلا غير لازم فيكون هنا كالعارية، وعند الرازي: ذكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه. وعند ابن الأثير: نقل المعنى من لفظ إلى لفظ للمشاركة مع طيّ ذكر المنقول إليه. وعند السكاكي، أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبه به. وهي لدى ابن أبي الأصبع: تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه، ولدى القزويني: هي ما كانت علاقتها المجاز بما وضع له. وعند العلوي: تصييرك الشيء، وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس هو بحيث لا يلحظ معنى التشبيه لا صورة ولا حكمًا.

([34]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص18.

([35])ابن جني: أبو الفتح عثمان، الفسر، مصدر سابق، ج1، ص104.

الثاني، وهو الطائر (المستعار منه) من التركيب، وحضور الطرف الأول، وهو المال (المستعار له)؛ الأمر الذي استدعى فاعلية المتلقي على مستويين؛ مستوى الغياب الذي يشغله بالبحث عنه، ومستوى الحضور الكنائي أو التقديري، وقد أطلق البلاغيون على هذه الصورة (الاستعارة المكنية)؛ لأنها ترتبط بمضمون الإنتاج الكنائي، من حيث التعامل مع الدال، ثم إهماله باعتماد لوازمه ([36]). أما من جهة البنية، فإن حركة المعنى متفجرة من امتداد بنية الاستعارة تجاه المستعار منه؛ سواء أكان حاضرًا أم غائبًا، وذلك بإضافة بعض متعلقاته، تأكيدًا لمهمته في إنتاج المعنى. وفي البيت قرائن لغوية تحول دون ذهاب عقل المتلقي إلى تصور المعنى الحقيقي.

وتزداد بلاغة الاستعارة صعودًا عند المتنبي بالاعتماد على التمثيل (*)، وهو يقع في بنية الاستعارة كاملة، حيث يكون المستهدف البلاغي التعبير عن معنى بعبارة وضعية، ويتم العدول عن المعنى والعبارة، إلى معنى آخر يكون مساويًا للمعدول عنه ([37])، من ذلك قول المتنبي:

فَمَن يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ يَجِد مُرًّا به المَاءَ الزُّلالا ([38])

هذا الكلام الذي يدل معناه الأصلي على أن المريض الذي يفرز فمه مفرزات مرّة، يجد الماء الصافي العذب مرّا في فمه، وليس ذلك من مرارة الماء، بل من الأشياء المرة التي يفرزها فمه. لكن المتنبي استعار هذا الكلام على طوله للدلالة به على حال من ليس لديه ملكة إدراك الشعر الرائع النفيس، فهو بسبب ذلك يعيب الحسن الجيد منه، وينتقده بغير فهم، ولا حسن تذوق.

وكذلك باعتمادها على التخييل (*) بوصفه من مقاييس الجمال فيها، ففي قول المتنبي:

([36])ويلزم على مذهب(الخطيب)أنه لا وجه لتسميتها استعارة، لأن الاستعارة هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، أو استعمال اللفظ المذكور، والتشبيه غير ذلك: بل هو فعل من أفعال النفس.

(*) ظل مفهوم التمثيل عامًّا يطلق على كثير من الصور البيانية حتى جاء الجرجاني، فحدد مفهومه، وكشف النقاب عن بلاغته، وإظهار محاسنه، والكشف عن لطائفه وأسراره، وفرق بينه وبين التشبيه الاصطلاحي، وأقرّ حقيقة مفادها أن التشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلًا، ثم تلاه السكاكي، والقزويني وجمهور البلاغيين.

([37])انظر عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص185 ،186.

([38]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص 66 .

(*)والتخييل عملية انفعالية يحدثها الشاعر في نفس المتلقي، وذلك بأن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالًا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض القرطاجني: منهاج البلغاء، ص89. ويعدُّ أول ظهور لمصطلح التخييل في كتابات البلاغيين والنقاد العرب، كان على يد عبد القاهر، وخلاصة القول في مذهبه أنه قصد بالتخييل ما قصده المتأخرون بالإيهام وحسن التعليل، وبيّن أهمية التخييل وضروبه، وفرّق بين التخييل المتناقض مع الكذب وهو المعتدل غير المتطرف،

المَوتُ أَقرَبُ مِخلَبًا مِن بَينِكُم وَالعَيشُ أَبعَدُ مِنكُمُ لا تَبعُدوا ([39])

حيث استعارَ المِخْلَبَ للموتِ، وشَبَّهَهُ بِمِخْلَبِ الأَسَدِ؛ أو الجوارح من الطير. فهو يدّعي السبعية للموت في اغتيال النفوس، ومن ثم جعل له شيئًا من لوازم المشبه به (المِخْلَب)، طاويًا لذكر المشبه به وهو السَّبع، اعتمادًا على أن إضافة المِخْلَب إلى الموت تدل على أن السبع مستعار له. والاستعارة في البيت استعارة مكنية ذات قرينة تخييلية، بمعنى أن يستعار لفظ دال على حقيقة خيالية تقدر في الوهم، ثم تردف بذكر المستعار له إيضاحًا لها أو تعريفًا لحالها، وهو بحث في ماهية المستعار من جهة الحسي والعقلي، ومناسبته للمستعار له، من ذلك مناسبة المِخْلَب للموت (المَوتُ أَقرَبُ مِخلَبًا)، فالمِخْلَب مادّيّ حسّيّ، والموت معنويّ عقليّ، وتركيب المِخْلب للموت ضرب من التخييل، لأن إثبات المِخْلَب للمشبه خيّل اتحاده مع المشبه به.

وللجدّة والابتكار في الاستعارة عند المتنبي ملامح عدّة؛ منها التشخيصُ، وهو سبيل الخيال الخلّاق في إبراز الحياة في صور جديدة، ومن لطيف هذا الجنس قول المتنبي:

أَماتَ رِياحَ اللُّؤمِ وَهيَ عَواصِفٌ وَمَغْنَى العُلَى يُودِي وَرَسْمُ النَّدى يَعْفُو ([40])

والتخييل المترادف مع الكذب وهو المغرق المفرط، كما أبرز الفرق بين المعنى التخييلي والمعنى العقلي، فوضع أسسًا جمالية للتخييل تميّزه عن المعنى العقلي والكذب، وتجعل منزلته غير منزلتهما، وهي: أن يكون شبيهًا بالحقيقة، تبلغ فيه قوة التعليل درجة عالية، ويحقق للعقل لذّة الكشف والغوص والاستنتاج والتدقيق والتحقيق، فإن لم يخضع للقوانين العقلية والحجج المنطقية كان كذبًا يحتاج إلى العودة لحال الموصوف من أجل إثباته. أما إذا لم يصعب على المتلقي إدراك المقصود من ورائه فإنه يكون مقبولًا مطلوبًا؛ حيث إنه يكسب النص جمالًا لا يمكن للمعنى الحقيقي المجرد من التخييل أن يحققه. أسرار البلاغة : ص273. وجاءت مذاهب البلاغيين في الاستعارة التخييلية على أربعة: (الأول) مذهب السلف، والخطيب: وهو أن جميع أفراد قرينة المكنية مستعملة في حقيقتها، والتجوز إنما هو في(الاثبات لغير ما هو له) المسمى استعارة تخييلية،فهما متلازمان،وهي من المجاز العقلي. (الثاني) مذهب السكاكي: وهو أن قرينة المكنية، تارة تكون تخييلية، أي مستعارة لأمر وهمي: كأظفار المنية، وتارة تكون تحقيقية، أي مستعارة لأمر محقق «كابلعي ماءك» وتارة تكون حقيقة «كأنبت الربيع البقل» فلا تلازم بين التخييلية والمكنية، بل يوجد كل منهما بدون الآخر،وقد استدل السكاكي على انفراد التخييلية عن المكنية بقوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

فإنه قد توهم: أن للملامة شيئا شبيهًا بالماء، واستعار اسمه له استعارة تخييلية غير تابعة للمكنية، ورده العلامة(الخطيب) بأنه لا دليل له فيه،لجواز أن يكون فيه استعارة بالكناية، فيكون قد شبه الملام،بشيء مكروه، له ماء،وطوى لفظ المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الماء، على طريق التخييل.

(الثالث مذهب صاحب الكشاف) وهو أنها تكون تارة مصرحة تحقيقية، وتارة تكون تخييلية؛ أي مجازًا في الإثبات. (الرابع مذهب صاحب السمرقندية) وهو مثل مذهب صاحب الكشاف غير أن الفرق بينهما :أن مدار الأقسام عند صاحب الكشاف على الشيوع، وعدمه وعند صاحب(السمرقندية)على الإمكان وعدمه.

([39]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص 199.

([40]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص473.

ونسبة الموتِ واللُّؤمِ إلى الريحِ من باب التشخيص، لأنهما للإنسان لا للجماد. وبلاغة الاستعارة في هذا البيت تمتح من رد فعل المتلقي تجاه الاستعارة المكنية وقرينتها التشخيصية؛ إذ يكون مدعومًا بحركة ذهنية مكثفة، وكلما تكثفت الحركة الذهنية، كان ذلك أدعى لتكاثر ردود فعله، ومن ثم تفاعله مع الصورة؛ لاحتياجها لمزيد من التأمل والتفكير. ومن ذلك قوله:

مَلامِي النَّوَى في ظُلْمها غايةُ الظُّلْمِ لعلَّ بها مِثْلَ الَّذِي بِي مِن السُّقـمِ

فَلَوْ لـــــم تَغَرْ لم تَزْوِ عَنِّي لِقاءَكُم ولو لم تُرِدْكُمْ لم تكنْ فِيكُمُ خَصْمِي ([41])

فقد أثبت المتنبي للفراق العشق والغيرة، ومن ثمّ يكون لومه إياه على تفريقه بينهما بالبعد غاية الظلم؛ لأنه لو لم يغر لما طوى لقاء محبوبته عنه. فقد جَعْل الفراق كالإنسان يعقل، ويميّز، ويريد، ويختار.

2) <u>بنية التشبيه:</u> وقد نص المصطلح البلاغي للتشبيه (*) على أنه جمع بين طرفين مختلفين بينهما اتفاق ما، مثل أن يتفقا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو بالعكس. وتَنشأ بلاغة التشبيهِ منْ أنه ينتقلُ بالمتلقي من الشيءِ نفسِه، إلى شيءٍ طريفٍ يُشبهُهُ، أو صورةٍ بارعةٍ تُمثلُه. وكلما كانَ هذا الانتقالُ بعيدًا، قليلَ الخطورِ بالبال، أو ممتزجًا بقليلٍ أو كثيرٍ من الخيالِ، كان التشبيهُ أروعَ للنفس، وأدعَى إلى إعجابها واهتزازِها؛ من ذلك قول المتنبي:

بَليتُ بِلى الأطْلالِ إنْ لم أقِفْ بها وُقوفَ شَحيحٍ ضاعَ في التُّرْبِ خاتمُهْ ([42])

هذا البيت من أبدع التشبيهات التي قالتها العرب؛ حيث يدعو الشاعر على نفسهِ أن يبلى إن لم يقفْ بالأطلال، مستدعيًا في شوقٍ عهدًا مضى مع أحبائه، ثم أرادَ أن يصوّرَ هيئةَ وقوفهِ الذاهلِ حين ينتقل من مكانٍ إلى مكانٍ في دهشةٍ من صروف الزمن وتحولاته في تلك الأطلال، بحالِ شحيحٍ فَقَدَ في الترابِ خاتمًا ثمينًا. وهذا النوع من التشبيه هو أرقى أنواع التشبيه بلاغة؛ ذلك أنه يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر،

([41]) المصدر نفسه، ج2، ص272 .

(*) وقد وردت له في الاصطلاح عدة تعريفات تختلف في وضوحها وشمولها،فعند العسكري:هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه،ناب منابه أو لم ينب.الصناعتين ص226،وعند عبدالقاهر أن يثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكمًا من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد.أسرار البلاغة ص63 ،64،وعند ابن الأثير:أن يثبت للمشبه حكم من أحكام المشبه به.المثل السائر ص163،وعند السكاكي:وصف الشيء بمشاركته المشبه به في أمر.مفتاح العلوم ص177،وعند الرماني:هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حال.خزانة الأدب للحموي ص216،وعند الخطيب:الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى. الإيضاح ص152،وعند ابن رشيق:صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة.العمدة ج1، ص194.

([42]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص336 .

ولأنه مبنيٌّ على ادّعاءِ أنَّ المشبَّهَ والمشبَّهَ به شيءٌ واحدٌ. وهو تشبيه بليغ يعتمد على المبالغة والإغراق في ادّعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه، لذلك لا تذكر فيه أداة التشبيه، ولا وجه الشبه(*). ومن ذلك قول المتنبي يمدح سيف الدولة :

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنْتَ مِنهُمْ فإنّ المسكَ بَعضُ دَمِ الغزالِ ([43])

يريد أن الممدوح قد فاق الخلق جميعًا بحيث لم يبق بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار أصلا بنفسه، وجنسًا برأسه، وهذا في الظاهر كالممتنع؛ لاستبعاد أن تتناهى بعض آحاد النوع في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس منها، فاحتجّ لهذه الدعوى وبين إمكانها: بأن شبه حاله بحال المسك الذي هو من الدماء، ثم إنه قد خرج عن صفة الدم وحقيقته، حتى لا يعدّ في جنسه؛ إذ لا يوجد في الدم شيء من الصفات الشريفة التي للمسك ([44]). ومن ذلك ـ أيضًا ـ قول المتنبي:

وبَسَمْنَ عَنْ بَرَدٍ خَشيتُ أُذِيبُهُ من حَرّ أنْفاسي فكُنْتُ الذّائِبَا ([45])

فما جاء في الشطر الأول ليس تشبيها وفق المعروف من عبارات التشبيه، لكن يفهم منه ضمنا تشبيه، وهو أنّهنَّ ابتسمن عن ثغر هو البرد ذاته ـ ولم يقل كالبرد ـ وقد خشي الشاعر أن يذيب هذا البرد بحرِّ أنفاسه الملتهبة من الشوق ولوعة الوجد، فآثر أن يذوب هو. ومنه ـ كذلك ـ قوله يمدح الحسين بن علي الهمداني ويمدح أباه:

وأصْبَحَ شِعري منهُما في مكانِهِ وفي عُنُقِ الحَسْناءِ يُستَحسنُ العِقدُ ([46])

ما جاء في الشطر الثاني ليس تشبيها وفق المعروف من عبارات التشبيه، لكن يفهم منه ضمنا تشبيه، وهو أن شعره في ممدوحيه يشبه العقد النفيس في عنق المرأة الحسناء.

(*) أقلُّ التشبيهاتِ مرتبة في البلاغة ما ذُكرتْ أركانهُ جميعُها،لأنَّ بلاغةَ التشبيهِ مبنيةٌ على ادعاءِ أنَّ المشبَّهَ عينُ المشبَّهِ به،ووجودَ الأداةِ،ووجهَ الشبه معًا، يَحُولانِ دُون هذا الادّعاءِ،فإذا حذفتِ الأداةُ وحدَها، أو وجهُ الشبَّهِ وحدَهُ، ارتفعتْ درجةُ التشبيهِ في البلاغةِ قليلًا، لأنَّ حذفَ أحدَ هذين يُقوّي ادعاءَ اتحادِ المشبَّه والمشبَّه به بعضَ التقويةِ . أمَّا أبلغُ أنواعِ التشبيهِ «فالتشبيهُ البليغُ»،لأنه مبنيٌّ على ادعاءِ أنَّ المشبَّهَ والمشبَّهَ به شيءٌ واحدٌ.

([43]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص114.

([44])انظر الرازي: فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار صادر بيروت، ط1 ، 2004م ، ص123. وكذلك التفتازني: سعدالدين، شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ص396. وكذلك الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص123.

([45]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص53.

([46]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص241.

ومما يدعم الإحساس ببلاغة التشبيه عند المتنبي؛ اعتماده التفصيل، وبقدر ما تكثر التفاصيل في التشبيه، وتعظم بنيته التركيبية، تعظم قيمته البلاغية؛ إذ إن قيمة التشبيه تتمثل فيما يحدثه في نفس المتلقي، وأخذه إلى ساحة النص لإدراك أبعاد التشبيه، والوقوف على دلالاته، والكشف عن إيحاءاته، وإزالة غموضه، فإذا تحقق هذا بعد إنعام النظر وتأمل الفكر، كان موقعه من النفس أجل وألطف. ومنه قول المتنبي يصف حسناءه:

بَدَتْ قَمَرًا ومالَتْ خُوطَ بانٍ وفاحَتْ عَنْبَرًا ورَنَت غَزالا ([47])

بدى وجه محبوبته منيرًا كالقمر في حسنه، ومالت ليّنة في مشيها كالغصن في تثنّيه، وفاحَت من طيب ريحها عنبرًا، ونظرت كحلاء الجفون كالغزال في سواد مقلتها. وهذا من أحسن التشبيه؛ لأنه جمع تفاصيل محاسن محبوبته في أربع تشبيهات في بيت واحد.

وكذلك بشموله عنصر التمثيل، ومن ثمّ تزداد قيمة التشبيه البلاغية؛ حيث إنّ التشبيه التمثيلي يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل والصرف عن الظاهر؛ لأن المشبه لم يشارك المشبه به في صفته الحقيقية، من ذلك قوله:

بِكُلِّ أَرضٍ وَطِئتُها أُمَمٌ تُرعى لِعَبدٍ كَأَنَّها غَنَمُ ([48])

أراد المتنبي أن يظهر ألمه الشديد على ما أصاب العرب من هوان، ومذلة، وضعف في وقت لم يأنفوا فيه من الانقياد لموالي العرب من العجم، فلجأ إلى استغلال التمثيل لحالهم بكلمة الغنم، ساخرًا من أوضاعهم، وفقدان هويتهم، حتى صاروا غنما يساقون بملوك أعجمية.

3) **بنية الكناية**، والكناية تخالف المجاز من جهة إمكان إيراد المعنى الحقيقي مع إرادة لازمه، فإنه لا يجوز فيه إرادة المعنى الحقيقي لوجود القرينة المانعة من إرادته، ومثل ذلك قولهم: (كثير الرماد) يعنون به أنه (كثير القِرَى والكرم). وإذا كانت بنية كلٍّ من التشبيه والاستعارة قد تراوحت بين الحقيقة والمجاز، فإن بنية الكناية تعد محايدة بينهما، ذلك أن حدودها المعرفية تعتمد على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق؛ الأمر الذي يدل على أن الكناية بنية ثنائية الإنتاج؛ إنتاج صياغي يتجاوزه الذهن إلى إنتاج آخر دلالي يوازيه، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة، مع الاحتفاظ للمنتج الموازي بحق الحضور

([47]) المصدر نفسه، ج2، ص63.

([48]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص281.

التقديري، لأن في تغييبه انتقال من بنية الكناية إلى بنية المجاز، وهو ما يؤكد وقوع الكناية في منطقة وسطى بين طرفي الحقيقة والمجاز، فلا يمكن الميل بها إلى أحدهما، لأن اللفظ قد أنتجهما معًا([49]). ومن ذلك قول المتنبي:

في خَطِّهِ مِن كُلِّ قَلبٍ شَهوَةٌ حَتّى كَأَنَّ مِدادَهُ الأَهواءُ ([50])

فقد جعل أهواء الناس ومحبتهم مدادًا لخطّ ممدوحه، وفي البيت كناية مركبة، فالناس يحبون خطّه؛ إذ إنه لا يوقّع إلا بالعطية والنوال، ومن ثمّ تكون شهوة كل قلب حاصلة في خطه سببها أنه يوقع به تصديقًا على عطاياه.

وبنية الكناية عند المتنبي متداخلة مع بنية الاستعارة في إنتاج الدلالة؛ إذ يأتي في الكلام ما يجوز أن يكون كناية، ويجوز أن يكون استعارة، وذلك يختلف باختلاف النظر إليه بمفرده والنظر إلى ما بعده، كقول المتنبي:

أَنساعُها مَمغوطَةٌ وَخِفافُها مَنكوحَةٌ وَطَريقُها عَذراءُ ([51])

فقوله: (أَنساعُها مَمغوطَةٌ) كناية عن عظم بطن النّاقة. وقوله: (خِفافُها مَنكوحَةٌ) كناية عن وعور الطريق، وفيه استعارة حيث شبه الخفاف بالمرأة التي تنكح، فهي دمية من الحصى. وقوله: (وَطَريقُها عَذراءُ) كناية عن أن طريقها لم يسلكها أحد، وفيه استعارة حيث شبه الطريق بالمرأة العذراء التي لم تفتض.

4) بنية التعريض: والتعريض أحد مستويات إدراك المتلقي للمعنى الكنائي، وهو" يعتمد على الحركة الذهنية عند المتلقي، وقدرتها على تجاوز المستوى السطحي المباشر، ثم استنطاقه بدلالة بديلة لم تكن من مهمة الصياغة إنتاجُها أصلا، وإنما أنتجها المتلقي بالتعامل مع فضاء الصياغة وما يحتويه من إشارات دلالية، لكنّ ذلك لا ينفي حضور قصد المتكلم، بل إن حضوره له اعتباره الأصيل في إنتاج المعنى التعريضي، وبدونه قد تتحول الصياغة بنواتجها إلى حقيقة مباشرة تعمل على الإخبار عن حالة بعينها دون تجاوزها إلى لوازمها أو مفهومها...وهنا يتبدى التعريض كبنية مجاوزة للكناية، لأن الكناية تتأتى بالتحول من المستوى السطحي إلى اللوازم العميقة، في حين أن في التعريض يتم تجاوز المنطوق في مستواه السطحي أو

([49]) انظر السكاكي: أبويعقوب، مفتاح العلوم، علق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1407 هـ – 1987 م ، ص512 ،51. وكذلك عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص186 ،187.

([50]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص16.

([51]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص15.

العميق، والتعلق بالإضافات الدلالية الطارئة من السياق...أي أن استعمال المستوى التعريضي هو الصياغة الحقيقية ثم يكون تجاوزها مردودًا إلى السياق"([52])، من ذلك قول المتنبي:

إلى الَّذي تَهَبُ الدَولاتِ راحَتُهُ وَلا يَمُنُّ عَلى آثارِ مَوهوبِ ([53])

والظاهر في البيت أنه يمدح كافورا، ولكنه يعرّض بسيف الدولة. والتعريض هنا يعتمد على تجاوز المستوى السطحي المباشر للمعنى، وهو مدح كافور الذي عمّت الأرض بمواهبه، ولا يمُنّ مع ذلك بعظيم ما يفعله، ثم استنطاقه بدلالة أخرى بديلة تقصُر مفردات العبارة عن إنتاجِها، وهي تقصير سيف الدولة عن كافور، وأنه كان يمُنّ على الشاعر بما يصل منه إليه. ومنه كذلك قول المتنبي:

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصًا من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوبًا وَلا المالُ باقِيَا ([54])

في هذا البيت تعريضٌ بِذَمّ من فارقهم؛ لأنه ذكر أنهم جادوا له جُودًا لم يَخْلُص من أَذِيَّةٍ، وإذا كان الجود كذلك فالجودُ ما حُمِدَ والمالُ ما بَقِي"([55])، فالمال يذهبه الجود، والأذى يبطل الحمد، والمانّ بما يعطى غير محمود ولا مأجور.

5) <u>بنية المجاز المرسل</u>: يعدّ المجاز تجوزًا في حركة الفكر بإسناد معنى من المعاني إلى غير الموصوف به في اعتقاد المتكلم، لملابسة ما تصحح في الذهن هذا الإسناد، بشرط وجود قرينة صارفة عن إرادة كون الإسناد هو على وجه الحقيقة. وغالبا ما تكون القرينة قرينة فكرية، تدركها الأذهان ولو لم يأت في العبارة ما يدل عليها، وقد تكون قرينة لفظية أو حالية. من ذلك قول المتنبي:

إلى اليَومِ ما حَطَّ الفِداءُ سُروجَهُ مُذُ الغَزوُ سارٍ مُسرَجُ الخَيلِ مُلجَمُ ([56])

وبالعودة إلى الصياغة النحوية نجد أن المتنبي جعل كلمة (سارٍ) خبرًا عن (الغزو)، فتكون من باب: ليلٌ نائمٌ ونهارٌ صائمٌ؛ أي: ينام فيه، ويصام. وهكذا معنى من المعاني (السير ليلا) إلى غير الموصوف به وهو (الغزو)، حيث أراد أن يصف ممدوحه بعدم التواني في غزو ديار الأعداء، في الليل والنهار، ولهذا قال: (مُذُ الغَزوُ سارٍ). هذا الإسناد قد وجدت نظائره في كلام بلغاء العرب، ويلاحظ في هذا المثال أن كل لفظة فيه مستعملة في معناها الأصلي بحسب الوضع اللغوي، لم يحدث فيها تجوز ما، لكن الذي يحصل هو التجوز

([52])عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص193 ،194.

([53])المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص129.

([54]) المصدر نفسه، ج2، ص540.

([55])المعرّي: أبو العلاء، اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج3، ص1464.

([56]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص304.

في الإسناد، فبدل أن يسند (السير ليلا) إلى الممدوح (الفداء)، فيقال: (ما حَطَّ الفِداءُ سُروجَهُ سارٍ مُذُ الغَزوُ) أسنده إلى الغزو، والعلاقة هي الظرفية الزمانية.

ومع ما في هذا الإسناد من فنية أدبية تعجب مشاعر الأديب، فله غرض بياني، وهو الدلالة بإيجاز على أن الفداء يستغرق عمره كاملا ليله ونهاره يقود الحملات إلى بلاد الروم. هذه العملية التجوزية حركة فكرية في الإسناد والوصف، وليست تجوزا لغويًّا في استعمال الكلمة للدلالة بها على غير معناها الأصلي في الاصطلاح الذي يجري به التخاطب؛ ولهذا كان جديرًا بأن يسمى (مجازًا عقليًّا) أو (مجازًا فكريًّا) أو (مجازًا في الإسناد) أو (مجازا حكميًّا) أي: في الحكم، وقد اشتهر عند البيانيين أنه مجاز عقلي.

ثانيًا: البنى التركيبية، فطن المتنبي إلى أهمية البنى التركيبية في العملية الإبداعية ـ وهو أمر كان مدار اهتمام البلاغيين تنظيرًا وتطبيقًا ـ حيث الألفاظ المنظومة التي يتوخى بها معاني النحو في سياق لغوي خاص يضمها، وليست الألفاظ المفردة المجردة عن سياقها. والنص بوصفه جنسًا بلاغيًّا تتجلّى قيمته البلاغية فيما يتضمَّنه مِن علاقاتٍ سياقيَّةٍ بين تراكيبِه اللغويةِ ذات الدلالات المجازية التي تُفضِي بمرادِ المتكلم إلى ذهنِ المتلقي. وبلاغة هذه التراكيب لا تكمن في مجرد خرق الرتب فحسب، وإنما في تحولات الدلالة داخل نسيج النص، واحتماله وجهًا آخر من المعنى. ومن ذلك عند المتنبي قوله:

كأنّها الشّمسُ يُعْيي كَفَّ قابضِهِ شُعاعُها ويَراهُ الطّرْفُ مُقْتَرِبَا ([57])

في قوله: (يُعْيي كَفَّ قابضِهِ شُعاعُها) قدّم المتنبي ضمير الشُّعاع قبل ذكره، وهو عند النحاة وجهٌ حسنٌ إذا اتصل بمخفوضٍ قد أضيف إليه مفعولٌ، ولكن إذا اتصل الضمير بالفاعل قبُح تقديمُه على المفعول، فلا يَحسُنُ أن يقال: خانَ غلامُهُ الأميرَ إلا في ضرورة الشعر، كما في قول أبي الأسود الدؤلي:

جَزى رَبُّهُ عَنّي عَدِيُّ بنِ حاتِمٍ جَزاءَ الكِلابِ العاوِياتِ وَقَد فَعَلْ ([58])

([57]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص47.

([58]) يستشهد البلاغيون بالبيت السابق على ضعف التأليف، وهو خروج الكلام عن قواعد اللغة المطردة، وأن ترتّب الألفاظ ترتيبًا يؤدّي إلى خفاء المعنى وعدم وضوحه، مع عدم مراعاة الرتبة في التقديم والتأخير، وعدم مراعاة الحذف والتكرار والإضمار والإظهار، والشاهد فيه قوله: (جزى ربه عدي)، حيث أخر المفعول، وهو قوله: (عدي) وقدم الفاعل، وهو قوله: (ربه)، مع اتصال الفاعل بضمير يعود على المفعول، وقد كان هذا موضع جدلٍ بين اللغويين؛ فهناك مَن يجيز عود الضمير على متأخِّر في اللفظ والرتبة، مستدلّين بالبيت السابق وبأبيات أخرى، والمعنى الذي قصده الشاعر مفهوم رغم تقدُّم الضمير في (ربه) وعوده على (عدي) المتأخِّر في اللفظ والرتبة، الذي عدَّه بعض اللغويين ضعفًا . انظر الشنقيطي: أحمد بن الأمين، الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع، وضع حواشيه محمد باسل، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1999م، ج1، ص114.وانظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط

من هذا المنطلق فإن إدراك المتنبي للبنى التركيبية في صياغته يُعدُّ إدراكًا خلّاقًا؛ إذ يتجاوز حدود اللغة المعهودة بالنسبة لموقع الكلمة داخل التركيب بفنيّة تستمد قيمتها من النحو البلاغي، فقد يعمد إلى تقديم المسند على المسند إليه، نحو قوله:

وَأَمَرُّ مِنْ فَقْدِ الأَحِبَّةِ عِنْدَهُ فَقدُ السُّيُوفِ الفاقِداتِ الأَجْفُنا ([59])

بالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن في البيتِ تقديمٌ وتأخيرٌ. فقوله: وَأَمَرُّ: مرفوعٌ لأن خَبَرُ ابتداءٍ، والتقديرُ: وفَقدُ السُيوفِ الفاقِداتِ الأَجفُنا أَمَرُّ عِندَهُ مِن فَقْدِ الأَحِبَّةِ؛ "يصفُه بإلفِ الحربِ وأنّه يُؤْثِرُ السُّيوفَ عَلى أحْبَابِه مِن الإنسِ"([60]). ومظهر ذلك أنّ المتنبي أراد لفت انتباه المتلقي إلى عناية ممدوحه بالحرب وإلفه للسيوف المشهورة دائما في وجوه أعدائه، وأنها أحب إليه من الغزل والتشبب، ومن ثمّ فإنّ فَقْدَها أشدُّ عليه مِن فَقْدِ أحبَّتِه. ومن ثمّ تكون مزية تقديم الخبر في البيت، هي الاهتمام بالمسند ولفت الانتباه إليه. ومن ذلك قوله أيضًا:

أَمِنَ اِزدَيارَكِ في الدُجى الرُقَباءُ إِذ حَيثُ أَنتِ مِنَ الظَلامِ ضِياءُ ([61])

وبالعودة إلى الصياغة النحويّة، نجد أن قوله: أَمِنَ: فعل ماضٍ، والازْديار: افتعال من الزيارة: مفعول مقدّم. والرقباء فاعل مؤخّر. وضياء: رفع بالابتداء وخبره مقدّم عليه، وهو قوله: حيث كنت. وهكذا أفاد المتنبي من سياق التقديم والتأخير في بناء هذا الأسلوب الذي تجاوزت فيه الدالة رتبتها داخل التركيب، وتحوّلت عن مكانها الأصلي ـ الموضوع لها في اللغة ـ إلى مكان آخر وظّفها هو فيه؛ ليكسبها وجهًا آخر من المعنى، وهو استحالة الوصال مع محبوبته في ظل ضياء وجهها الفاضح.

وقد يعمد المتنبي إلى الحذف، فيكون المحذوف خالصًا لحركته الذهنية قصدًا للإيهام، أو التقدير والتعظيم، أو الامتهان والتحقير، ففي قوله:

تَوَقَّهُ فَإذا ما شِئْتَ تَبْلُوَهُ فَكُنْ مُعادِيَهُ أَو كُنْ لَهُ نَشَبا ([62])

3، ص7. وكذلك التفتازاني: سعد الدين، مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص97،98. والبيت لأبي الأسود الدؤلي، يهجو عدي بن حاتم الطائي، وقد نسبه ابن جنى إلى النابغة الذبياني، وهو انتقال ذهن من أبي الفتح، وسببه أن للنابغة الذبياني قصيدة على هذا الروي.

([59])المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص457.

([60])المعرّي:أبو العلاء، اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج3، ص1390.

([61]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص 13.

([62]) المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص48.

وبالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن الفعل (تبلوَه) منصوب بـ (أن مضمرة)، والتَّقديرُ: (متى شئتَ أنْ تبْلوَهُ). لكنّ شعريّة تلك الصياغة لا تكمن في مجرد العدول عن الذكر إلى الحذف فحسب، وإنما في تحولات الدلالة داخل نسيج النص، واحتماله وجهًا آخر من المعنى، فمقام الحذف هنا يلفت انتباه المتلقي إلى الطلب الذي في بداية البيت (توقّ)؛ فالمتنبي يقولُ لصاحبِه: توَقَّ هذا الرجل، فإن لم تَصدّق قولي وأردتَ ابتلاءه، فكنْ معاديًا له أو مالًا، لترى ما يفعله بكَ منَ الإبادةِ والإفناءِ، إذ منْ عادتهِ أن يهلك عدوّه، وأن يفرّق ماله.

ثالثًا: البنى البديعية، يأتي الخطاب البلاغي في الأشكال البديعية وفق مقام تحسين الكلام وتزيينه، ومن ثمّ يكون للمتلقي لذتان؛ لذة لفظية إيقاعية تتجلى على مستوى السطح الصِّياغي، ويحدثها التناغم الذي توجده المحسنات اللفظية، ولذة دلالية مقامية تمس مستوى العمق الدّلالي، وهو ما توجده المحسنات المعنوية. وقد اعتمد المتنبي في استعماله للبنى البديعية على ظواهر ثلاث:

الظاهرة الأولى: التكرار، ويقصد به تكرار لفظين ذوي أصل معجمي واحد، دون الاعتداد بالمعنى في هذا السياق؛ إذ يعد ضربًا من ضروب الإحالة إلى سابق؛ بمعنى أن الثاني منهما يُحيل إلى الأول، كقول المتنبي **من بنية التعطّف** (*):

فَسَاقَ إليّ العُرْفَ غَيرَ مُكَدَّرٍ وَسُقْتُ إلَيْهِ الشكرَ غيرَ مُجَمْجَمِ ([63])

وبالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن المتنبي استخدم العطف في هذا البيت بين ثلاث كلمات من صدره على ثلاث كلمات من عجزه؛ وذلك قوله: (فساق)، فإنها انعطفت على قوله في العجز: (وسقت). وقوله: (إليّ) انعطفت على قوله في العجز: (إليه)، وقوله: (غير)، انعطفت على قوله في العجز: (غير)، ثم في البيت من المناسبة ما لم يتفق في بيت غيره، فإن كلَّ لفظة في صدره على الترتيب وزنُ كلِّ لفظة في عجزه، وكل جملة كقوله: (فساق) و(سقت)، و(إليّ) و(إليه)، و(العرف) و(الشكر)، و(غير) و(غير)، و(مكدر) و(مُجَمْجَمِ)، فهذه مفردات الألفاظ، وأما الجمل المركبة منها قوله: (فساق إليّ) و(سقت إليه)، و(العرف) و(الشكر)، و(غير مكدر) و(غير مُجَمْجَمِ) ([64]). ولمّا كانت أدة العطف في البيت (الواو)، وهي تُفيد أن ما بعدها يشترك مع ما قبلها في معنى واحد، فإن المعنى على المستوى

(*) بنية التعطف ويقصد بها أن تَذْكُرَ اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف.

([63]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص417.

([64])انظر ابن أبي الإصبع: أبو محمد زكي الدين، تحرير التحبير، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي ، ص 258.

الدلالي العميق يتسق مع الوظيفة النحويّة للعطف بالواو؛ فإذا كان كافور قد ساق معروفه إلى المتنبي لا يشوبه أذى، ولم يكن مقللا، فإن المتنبي كافأه في الوقت نفسه بشكره الوافر الذي لا يخفيه، ولم يكن مقصّرًا في نشره، وهكذا يكون مشاركًا لكافور في الفضل، فكلّ منهما أحسن إلى الآخر؛ فقد أحسن كافور بالعطايا، وقارضه المتنبي عما أسدى إليه من الفضل بأن خلّد ذكره فيما أبدع من الشعر.

وإلى جانب بنية التعطف تأتي **بنية الترديد الصياغي أو المجاورة** (*) متماثلة معها في تكرار دالّتين متجاورتين؛ من ذلك قول المتنبي:

ذي المَعالي فَليَعلَوَنْ مَن تَعالى هَكَذا هَكَذا وَإِلّا فَلا لا ([65])

وبالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن المتنبي استخدم أداة النفي (لا)، التي من دلالاتها الانقطاع أو التلاشي، وتكرارها وثيق الارتباط بالمعنى العام للأبيات، فهو يشير إلى مآثر سيف الدولة الخالدة في محاربة جيوش الروم وانتصاره عليهم، ومنعه لهم مما كانوا عليه من حصار ثغر الحدث، فمن حاول التعالي، فليأت بمثلها فهذا سبيلها، وإلا فليترك طلبها. ولما كان المقام مقام مدح، فإن تكرار لا النافية يتماشى مع دلالتها التي تفيد الانقطاع والتلاشي، فلا أحد يستطيع أن يتعاطى الإقدامَ والقوّة، والتعالي والرفعة، كما تعاطاها سيف الدولة؛ ومن ثمّ كانت بنية المجاورة التي تعتمد على التردد الصياغي مع غياب المساحة الصياغية بين الدّالتين مناسبة للتراكم الدّلالي الذي يتماشى والحالة النفسية للشاعر تجاه ممدوحه ومبالغته في مدحه.

وكذلك **بنية التجنيس** (*) التي تعتمد على المخادعة الدلالية، ومن ذلك قول المتنبي:

(*) للتردد طابع مميز في قدرته على ترتيب الدلالة وتنميتها في نسق أسلوبي يعتمد على تشكيل حزم صياغية تَرَدَّد فيها كلمة من الجملة الأولى في الثانية، ومن الثالثة في الرابعة، بحيث تكون كل جملتين في قسم، والجملتان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة، والجمل كلها سواء في المعنيين.

([65]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص202.

(*) تتجلى في بنية التجنيس ما يعتمد التوافق السطحي والتخالف في العمق،إذ تعتمد على فكرة المخادعة وكسر أفق التوقع الدلالي الناتج عن اتحاد اللفظين شكليًا، وذلك عند تلقيهما من جانب المتلقي خاصة في ظل اتحادهما الصوتي،ومن ثمّ يكون المتلقي أمام نوعين من التلقي؛التلقي البصري الناتج عن التماثل الشكلي الذي يؤدي إلى توهم خاطئ بفكرة الاتحاد الدلالي،والتلقي الثقافي أي وفق الخلفية الثقافية للمتلقي من خلال إدراكه لفنية الاختلاف الدلالي بين اللفظين،وتخالف البنية العميقة لكل منهما،ثم إدراك المخادعة الدلالية التي تمت في سياق هذا اللون البديعي، وما لها من أثر جمالي في هذا السياق. انظر بلخيري: توفيق، ظاهرة التّوازي في شعر ابن زيدون دراسة لسانية نصية، رسالة ماجستير، إشراف رشيد شعلال، جامعة باجي مختار. عنابة.كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2012/2011 م، منتديات مكتبتنا العربية.

عَظُمْتَ فلمَّا لمْ تُكَلَّمْ مَهَابَةً تَواضَعْتَ وهْوَ العُظْمُ عُظْمًا على العُظْمِ ([66])

بالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن المتنبي استخدم ضمير الغيبة (هو) في قوله: (تواضعت وهو العظم عظما على العظم)، وهكذا يعود الضمير إلى المصدر (التواضع) من قوله: (تواضعت). وسياق هذا البيت يتماشى مع السياق العام للقصيدة التي تدور في معظمها حول شمائل الحسين بن إسحاق التنوخي، وقد أعطاه الشاعر درجة التميّز في كلِّ شميلةٍ؛ فهو يترفع عن النقائص، وعن كل ما يزري به، وهو كريم شجاع، ذو همّة عالية، وبالرغم من ثقل حمله، فهو عظيم القدر والنفس والهمة. فكل هذه الشمائل جعلته مهابًا فلا يكلمه الناس، ولما هابوه تواضع عن تلك العظمة. يقول المتنبي:

أَبَت لَكَ ذَمّي نَخوَةٌ يَمَنِيَّةٌ وَنَفسٌ بِها في مَأزِقٍ أَبَدًا تَرمي

فَكَم قائِلٍ لَو كانَ ذا الشَخصُ نَفسَهُ لَكانَ قَراهُ مَكمَنَ العَسكَرِ الدَهمِ

وَقائِلَةٍ وَالأَرضَ أَعني تَعَجُّبًا عَلَيَّ اِمرُؤٌ يَمشي بِوَقري مِنَ الحِلمِ

عَظُمتَ فَلَمّا لَم تُكَلَّم مَهابَةً تَواضَعتَ وَهوَ العُظمُ عُظمًا عَنِ العُظمِ ([67])

وهكذا فإن الجناس بين(العُظم)، و(العُظم) يولّد إيقاعًا صوتيًا مطربًا نتج عن اتحاد اللفظتين التام، ثم إن هذه الموسيقى تلفت الانتباه إلى ما وراءها من بعد دلالي عميق، وتسلّط الضوء على شميلة التواضع، ودفع النفس عن التكبر، وهي شميلة تدل على طهارة نفس الممدوح؛ ذلك أنّ ترفعه عن العظمةِ هو العظمة عينها.

<u>الظاهرة الثانية: التضام، أو المصاحبة المعجمية</u>، وتعني توارد أزواج من الكلمات تحكمها علاقة نسقية في خطاب ما؛ قد تكون علاقة تعارض، مثل: ولد / بنت، أو علاقة أخرى مثل: الكل / الجزء، أو الجزء / الجزء ... إلى غير ذلك من العلاقات التي يهتدي إليها المتلقي معتمدًا على حدسه اللغوي، وعلى معرفته بمعاني الكلمات، من ذلك قول المتنبي **من بنية المقابلة** (*):

أُغَالِبُ فِيْكَ الشَّوْقَ والشَّوْقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ مِنْ ذا الهَجْرِ والوَصْلُ أَعْجَبُ ([68])

وبتأمل الصياغة النحوية، نجد أن المتنبي استخدم في صدر البيت وعجزه أفعل التفضيل، الذي تحقّق في قوله: (أغلب) بمعنى أغلب مني، وفي قوله: (أعجب) بمعنى الوصل أعجب من الهجر، وهذا الذي توجبه الصّناعة، ويقتضيه التركيب؛ ذلك أن في بنية البيت طرفين متقابلين؛ هما: أغالب فيك الشوق / ويغلبني

([66]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص280.

([67]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص280.

(*) وتعني تقابل المعاني المتضادة مع بعضها، مما يحرض الذهن على التفكر في المعنى؛ الأمر الذي يزيد من ثبوته ورسوخه.

([68]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج1، ص 131.

الشوق، وأعجب من هجر المحبوب / وما أبغيه من وصله أعجب. وهي بنية مركبة ليس بين مفرداتها تناسب على المستوى السطحي، لكن المستوى العميق يربط بينها؛ إذ يقوم الإنتاج الدّلالي في البيت على فائدة أن الشوق لا تستتر دلائله ولا تخفى علاماته، ومن ثمّ فإن عادة المحبوب أن يبخل بوصله، وشأن المحبّ أن يُمتحَن بصبره على الهجر.

وإلى جانب بنية المقابلة تأتي **بنية مراعاة النظير** (*)، ومن ذلك قول المتنبي:

عَلى سابِحٍ مَوجَ المَنايا بِنَحرِهِ غَداةَ كَأَنَّ النَبلَ في صَدرِهِ وَبْلُ ([69])

وبالعودة إلى الصياغة النحوية نجد أن المتنبي حذف حرف الجرّ في قوله: (موج المنايا)، والمراد (في موج المنايا)، وأوصل (سابحا) إلى (الموج)، فنصبه. وهكذا جعل المتنبي فرس ممدوحه سابحًا، يلتقي موج المنايا بصدر ينهمل عليه النبل متتابعًا كقطر المطر ولا يؤثر فيه. ولما استعار السباحة لفرس المدوح واستعار الموج للمنايا، جعل السهام كالمطر؛ ذلك أن بين لفظة السباحة ولفظتي الموج والوبل تناسبًا معنويًا. ومن ثمّ تتناسب الدّوال تناسبًا يجعل ذهن المتلقي ينتقل من الشيء إلى ما يناظره انتقالا ترابطيًّا؛ الأمر الذي يؤدي إلى نوع من الإشباع الدلالي عنده.

وكذلك **بنية حسن التعليل (*)**، ومنها أبيات المتنبي عندما عصفت الريح بخيمة سيف الدولة، وهو في طريقه إلى ديار بكر على مدينة (ميَّا فارقين)، فتَطيَّر الناس لذلك، وقالوا فيه أقوالاً، فمدحه قائلا:

فَلاَ تُنْكِرَنَّ لَهَا صَرْعَةً فَمِنْ فَرَحِ النَّفْسِ مَا يَقْتُلُ

وَلَوْ بُلِّغَ النَّاسُ مَا بُلِّغَتْ لَخَانَتْهُمُ حَوْلَكَ الأَرْجُلُ

وَلَمَّا أَمَرْتَ بِتَطْنِيبِهَا أُشِيعَ بِأَنَّكَ لاَ تَرْحَلُ

فَمَا اعْتَمَدَ اللهُ تَقْوِيضَهَا وَلَكِنْ أَشَارَ بِمَا تَفْعَلُ ([70])

بالعودة إلى الصياغة النحوية، نجد أن المتنبي استخدم في البيت الأخير وهو موضع الشاهد (ما) النافية، وجاء بحرف العطف (لكنْ) ـ الذي يفيد الاستدراك ـ مقترنًا بالواو؛ ليفيد الاستئناف والابتداء. وهنا نجد أنفسنا

(*) وتُسَمَّى التناسُب، والتوفيقَ، والائتلاف؛ إذ تعتمد على الجمع بين المتناسب في الحقل الصياغي لا على سبيل تقابل التناقض أو التضاد.

([69]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص 37.

(*) حسن التعليل: هو استنباط علة مناسبة للشيء غير علته الحقيقية المعلومة، تكون على وجه لطيف بليغ، يحصل بها زيادة في المعنى المراد .

([70]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص149.

أمام أسلوب استثنائيٍّ صاغه المتنبي مستثمرًا ملكته اللغوية في تأكيد حقيقة استهدفها من الاستدراك، وهي بعث روح التفاؤل في نفس سيف الدولة ومن حوله من الجنود؛ ليقوّي من عزمهم للارتحال من أجل الغزو ونصرة الإسلام، متجاهلًا العلة الحقيقية لسقوط خيمته، ليلفت نظر المتلقين إلى علّة جديدة، وهي أن في سقوط الخيمة إشارة من الله لسيف الدولة بمتابعة السير إلى الجهاد الذي أعرض عنه، وإلهامًا من الله إليه ليريه رشده في النهوض الذي أجَّل أمره. ومن ذلك ـ أيضًا ـ قوله:

ما بِهِ قَتْلُ أعادِيهِ وَلَكِنْ يَتَّقِي إخلافَ مَا ترجو الذِّئابُ ([71])

فقد استخدم الاستدراك في دفع التوهم عن المتلقي وإثبات حقيقة مؤدّاها أن خروج ممدوحه للغزو لم يكن لتمكين سلطانه بالتخلص من أضرار أعدائه، وإنما رغبةً منه في أن يصدُق الذئاب التي أيقنت أنه سيطعمهم لحوم أعدائه بعد المعركة؛ ومن ثمّ يكون المتنبي قد صرف أنظار المتلقين عن العلّة الحقيقية لخروج ممدوحه إلى الغزو، بعلة أخرى أثبت بها لممدوحه الجود والكرم، إلى جانب الشجاعة والثقة بالنفس في إنهاء الحرب لصالحه، وإيفائه بعهده مع الذئاب حين يطعمهم بسخاء وكرم.

الظاهرة الثالثة: الإيقاع أو التلاؤم الصوتي، وهو الذي يخلق انسجامًا وإيقاعًا في بنية النص الأدبي يؤثر في تفاعل المتلقي، ويلفت ذهنه إلى المعنى المنطوي في النص؛ وذلك بما يمتلكه من تنغيمٍ مزدوجٍ على مستوى السطح أو العمق. نحو قول المتنبي من بنية السجع (*).

ويعدّ من أهم بنى البديع التي تخلق إيقاعًا موازيًا للموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية؛ مما يحدث توازنًا مهمًا ورائعًا على المستويين: الإبداعي، والإيقاعي معًا؛ أما على مستوى الإبداع فإن حرية الموسيقى الداخلية تتيح للمبدع آفاقًا من الحركة تسمح له بما تحول دونه قيود الموسيقى الخارجية، وأما على مستوى الإيقاع فإن ما تحققه الموسيقى الداخلية منه نوعًا وكمًّا يتولّد عنه إيقاعٌ عميقُ التأثير، مطربٌ، دالٌ

([71]) المصدر نفسه، ج1، ص 60.

(*) والسّجْعُ هو تواطُؤُ الفاصلتين من النَّثر على حرف واحد، وهو في النثر كالقافية في الشعر. وهو على ثلاثة أقسام: القسم الأوّل: "التَّرصِيع" ويقال فيه: "السَّجْعُ المرصَّع"،وهو أن تكون الألفاظ المتقابلة في السَّجْعَتَيْن متفقةً في أوزانها وفي أعْجَازِها، "أي: في الحرف الأخير من كلّ متقابلين فيها"،مثل قول الله عزّ وجلّ :{إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ * ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ}. القسم الثاني: "المتوازي" ويقال فيه: "السَّجْع المتوازي"،وهو أن تكون الكلمتان الأخيرتان من السّجعَتَيْن متَّفِقَتَيْن في الوزن وفي الحرف الأخير منهما، مع وجود اختلافٍ ما قبلهما في الأمرين، أو في أحدهما، مثل قول الله عزّ وجلّ:{فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ}. القسم الثالث: "المطرّف" ويقال فيه: "السَّجْعُ الْمُطَرَّف"،وهو أن تكون الكلمتان الأخيرتان من السَّجْعتين مختلفتين في الوزن، متفقَتَيْن في الحرف الأخير، وعندئذٍ لا يُنْظَرُ إلى ما قبلهما في الاتفاق أو الاختلاف، مثل قول الله عزّ وجلّ:{مَّا لَكُمْ لاَ تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا * وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا}.

في الوقت ذاته، ومن ثم خلق موسيقى داخلية موازية تبلغ أقصى درجاتها تأثيرًا وأهمية مع قدرة المبدع على توزيع عناصر التراكيب السخية؛ مما يوجد انسجامًا يجعل موسيقى البيت تُدعم بانتظام حركة المعاني، والمعاني تُدعم بموسيقاه؛ الأمر الذي يزيد حركة المعنى في التراكيب نشاطًا، وموسيقاها إيقاعًا، ودلالتها جلاءً، وتظهر القدرات الهائلة التي يمكن أن يمنحها (السجع) لموسيقية اللغة، وإيقاع البيت الشعري في التنويع الداخلي الذي يحدثه المبدع في بناء السجع ([72]).

ويتكشف السجع عند المتنبي عن نمط التصريع؛ والتصريع يكون بجعل الْعَرُوض (وهي آخر المصراع الأوّل من البيت) مقفّاةً تقفية الضَّرْب (وهو آخر المصراع الثاني من البيت)، ومنه قول المتنبي:

الرَأيُ قَبلَ شَجاعَةِ الشُجعانِ هُوَ أَوَّلٌ وَهْيَ المَحَلُّ الثاني ([73])

استهلّ المتنبي بهذا البيت قصيدته (الرأي قبل شجاعة الشجعان)، من بحر الكامل (*)، وهو أكمل بحور الشعر لاجتماع ثلاثين حركة فيه، وهذا ما زاد من إيقاعيّة البيت وأضفى نغمًا موسيقيًّا يجذب السامع إليه، ويلفت انتباهه. ويلاحظ على البيت أنه متناسق في تركيبه ووزنه؛ إذ إن المصراع الأول من البيت قد ضمنه المتنبي حكمة عالجها في جملة مستقلة مكتملة المعنى (الرَأيُ قَبلَ شَجاعَةِ الشُجعانِ)، وجاء المصراع الثاني مؤكدًا للمعنى نفسه (هُوَ أَوَّلٌ وَهْيَ المَحَلُّ الثاني). ومراده أن الشجاعة إن لم يكن للعقل سلطان عليها كانت سببًا في هلكة صاحبها، إذ الأولوية للعقل والحكمة ثم الشجاعة بعده في المقام الثاني.

وبالنظر في وزن البيت نجد أن اكتمال البيت من ناحية تفعيلاته الست ينسجم مع اكتمال المعنى. وكتابته العروضية على هذا النحو:

اررأي قبـ لشجاعتش شجعاني هو أوولن وهيل محل لثثاني

([72])انظر الأنصاري: يوسف بن عبدا لله، البديع والتشكيل الصوتي، جميع الحقوق محفوظة 2014© جامعة أم القرى.

([73]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص488.

(*) يتألّف بحر الكامل من تكرار تفعيلة واحدة ستّ مرات في كلّ بيت، وهي تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ///0//0 ///0//0 ///0 //0 متفاعلن متفاعلن متفاعلن ///0//0 ///0//0 ///0 //0

هذه التفعيلة تقبل الكثير من التغييرات والزّحافات والعلل، ومن الزحافات التي تجوز في حشو الكامل ما يأتي: الإضمار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرّك، حيث إنَّ تفعيلة (مُتَفَاعِلُن) تصبح (مُتْفاعلن)، وهو زحاف حَسَن. القطع: وهو علّة من العلل التي تصيبُ ضَرْب البحر الكامل، أيْ التفعيلة الأخيرة من البيت والتي يلتزم بها الشاعر في كلّ القصيدة، وهي حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله، يعني (مُتَفَاعلن) تصبح (مُتَفَاعلْ)، ويمكن أيضًا أن تكون مضمرة ويدخلها القطع مثل (مُتْفَاعِلْ). الأحذ: يأتي البحر الكامل أحذًا أيْ يُحذف من ضربه الوتد المجموعة كلُّه، فتفعيلة (مُتَفَاعِلُن) تصبح (مُتَفَا). التذييل: يأتي البحر الكامل أيضًا مذيّلًا، وهي إضافة حرف ساكن إلى ضرب البيت، فتصبح ("متَفَاعلن) (مُتَفَاعِلان)، ومضمرة: (مُتْفاعلان). الترفيل: وهي علّة أيضًا تصيب ضرب الكامل، وهي إضافةَ سببٍ خفيفٍ إلى التّفعيلةِ الأخيرة في البيت، حيث إنَّ (مُتَفَاعِلُن) تصبح (متفاعلاتن).

0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/// 0/ 0/// 0//0/0/ 0//0///

مُتَفَاعِلْ مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلْ مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

ويلاحظ أن عروض البيت جاءت مقفاة تقفية الضرب، وأن كليهما قد أصابه القطع ـ حذف آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله ـ فتفعيلة (مُتَفَاعِلُن) أصبحت (مُتَفَاعلْ). وكذلك حشو البيت قد أصابه الإضمار ـ تسكين الحرف الثاني المتحرّك ـ فتفعيلة (مُتَفَاعِلُن) أصبحت (مُتْفَاعِلُن). وهو ما يتسق مع الحكمة التي يعالجها المتنبي في هذا البيت؛ فالرأي وإن توارى ـ أحيانًا ـ خلف قوة البنيان، وكبر الأجساد وتعملقها، فإن هذه العملقة وتلك القوة تظل ناقصة دون الرأي الحكيم، والمنطق السديد.

ولهذا فإن الغنائية الناتجة عن تساوي التراكيب في طولها (الإيقاع الداخلي) مع أوزانها (الإيقاع الخارجي)، تجعل البنية العميقة للدلالة تنسجم مع البنية السطحية في النص، من ذلك قول المتنبي:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ([74])

استهلّ المتنبي بهذا البيت قصيدته (عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ)، من بحر الطويل (*)، وهو بحر كثير النغم يتيح للشاعر أن يستخدمه في معان شتى؛ كالفخر، والمديح، والحماسة، والعتاب، والهجاء، والرثاء، وغيرها. ويلاحظ على البيت أنه متناسق في تركيبه ووزنه. وكلا المصراعين مستقل في فهم معناه عن الآخر؛ فقوله: (عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ) مكتمل الدلالة لا يحتاج إلى الذي يليه (وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ). وكتابته العروضية على هذا النحو:

على قد رأهللعز م تأتل عزائمو وتأتي على قدرل كرامل مكارمو

0//0// 0/0// 0/0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

([74]) المتنبي: أبو الطيب، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج2، ص 372.

(*) سُمِّيَ هذا البحر بهذا الاسم؛ لأنه طال بتمام أجزائه؛ فهو لا يستعمل مجزوءًا ولا مشطورا ولا منهوكا، وقيل: لأن عدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعين حرفا في حالة التصريع، أي في حال كون العروض والضرب من الوزن والقافية نفسها، وليس بين البحور الأخرى واحد على هذا النمط. ووزن البحر هو: فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// وتُصيب تفعيلات البحر الطويل

عديد من الزحافات والعلل محال تفعيلات الشعر العربي جميعها، ومن هذه الزحافات والعلل: القَبْض: وهو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، فمَفَاعِيْلن تُصبح مَفَاعِلُن، وفَعُولُنْ تُصبح فَعُولُ. الكَفّ: وهو حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة، فمَفَاْعِيْلُنْ تُصبح مَفَاْعِيْلُ. الحَذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وكانت مَفَاعِيلُن صارت مفاعي ثم نُقلت إلى فَعُولُن.

ويلاحظ أن عروض البيت جاءت مقفاة تقفية الضرب، وأن كليهما قد أصابه القبض ـ حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة ـ فمَفَاعِيْلن أصبحت مَفَاعِلُن؛ وهذا يتناسب مع استقلالية كل شطر في التعبير عن المضمون الذي أراده المتنبي. وبالنظر في وزن البيت نجد أن اكتمال البيت من ناحية تفعيلاته الثمانية ينسجم مع اكتمال المعنى؛ ومؤدّاه أن عزيمة المرء، وشهامته، ونفاذ أمره على قدر عزمه، وكذلك مكارمه، وفخامة أفعاله؛ إذ يأتيه من المكارم أعظمها على قدر منزلته وجلال شأنه.

الخاتمة

وفي الأخير نخلص إلى أن المتنبي كان له حضور خاص في ديوانه، وأنه شاعر مطبوع لم يكن استخدامه لمفرداته استخدامًا عشوائيًّا، وإنما جاء عن قصد ووعي؛ ومن ثم وجهت رؤيته الفنية استعماله للغة توجّهًا دلاليًّا بلاغيًّا؛ سواء من حيث المفردات، أم من حيث التراكيب. وقد سعى هذا البحث إلى إبراز الظواهر النحوية البلاغية التي اتكأ عليها المتنبي في شعره، ومن ثم اتضح لنا ما يلي:

ـ فطن المتنبي إلى أهمية الصياغة في النص والكيفية التي تكون عليها، فشكّلت محورًا أساسيًّا في أسلوبه الفنّي.

ـ كان مدار اهتمام المتنبي هو الألفاظ المنظومة التي يتوخى بها معاني النحو في سياق لغويّ بلاغيّ خاصٍّ يضمُّها، فكانت اللغة كالمادة الخام بين يديه يعيد تشكيلها وفق رؤيته.

ـ لمست القراءة المتأنية لديوان المتنبي كثيرًا من القضايا اللغوية المزدحمة بالدلالات البلاغية، التي تفصح عن إمكانات المتنبي اللغويّة في خلق تعبيرات فنية تتجاوز حدّ المألوف بالنسبة لغيره من الشعراء، وذلك على كافة مستويات التعبير الفني؛ النحوي والإعرابي، والصوتي والصرفي، والبلاغي والأسلوبي.

ـ ينفرد المتنبي بمواقف إزاء اللغة، وتعمقه في المذاهب النحويّة؛ فهو أول شاعر يتصنع في شعره تصنعًا نحويًّا.

ـ من ينعم النظر في شعر المتنبي يجد عدة ظواهر لغويّة ـ ذات دلالات بلاغية ـ كانت محل اضطراب وخلاف بين أئمة اللغة؛ ومن أهم تلك الظواهر؛ ظاهرة الفصل بين الفعل وفاعله بجملة من الأفعال، وظاهرة إعمال (لا) العاملة عمل (ليس) في المعارف، وظاهرة جرّ سواء بحرف الجر الباء، وإضافة (ذو) وأخواتها إلى المضمر، والتنوع الدلالي بالحركة الإعرابية، وفصل عطف الجمل على بعضها.

ـ كان المتنبي يسبغ كلامه بما يجعله يؤدي أغراضًا دلاليّة تخلق نشاطًا ذهنيًّا عند المتلقي لإدراك صياغة مغايرة ذات فنيات أصيلة؛ ولهذا وظّف علاقة الصرف بالدلالة توظيفًا بلاغيًّا، وذلك من خلال استخدام المصادر في الوصف بدلا من الوصف بالمشتق، وكذلك استخدام الغريب النادر من كلام العرب، واستخدام صيغة (أَفْعُلَ) في الآحاد النَّكراتِ، وربط البعد الصوتي للحركة بدلالة الكلمة.

ـ اتسم أسلوب المتنبي البلاغي في منجزه الشعري بالتنوع، والتكثيف، والعمق، إلى جانب الاتساع الدلالي، كما أن ظواهره البلاغية ليست صيغًا تضاف إلى المعنى لتزيينه أو لتحسينه، وإنما هي جوهر المعنى وجزء أصيل منه.

ـ فطن المتنبي إلى أهمية البنى التركيبية في العملية الإبداعية؛ حيث الألفاظ المنظومة التي يتوخى بها معاني النحو في سياق لغوي خاص يضمها، وليست الألفاظ المفردة المجردة عن سياقها.

ـ اعتمد المتنبي في استعماله للبنى البديعية على ظواهر ثلاث: التكرار، والمصاحبة المعجمية، والإيقاع الصوتي.

المصادر والمراجع

1. ابن أبي الإصبع: أبو محمد زكي الدين، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي.
2. ابن جني: أبو الفتح عثمان:
الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تحقيق رضا رجب، دار الينابيع، دمشق،2004 م.
الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
3. ابن منظور: لسان العرب، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبدالوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي/بيروت لبنان، ط3 ، 1999م.
4. ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.
5. الأنصاري: يوسف بن عبدا لله، البديع والتشكيل الصوتي، جميع الحقوق محفوظة 2014© جامعة أم القرى.
6. البرقوقي: عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان . بيروت، 1986م.

7. البديعي: يوسف، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي (مطبوع بهامش شرح العكبري)، المطبعة العامرة الشرفية، ط1،1308هـ.

8. التفتازاني: سعد الدين، مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت.

9. الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط1،1943م.

10. الجرجاني: عبدالقاهر:

أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة.

دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة.

11. الجرجاني: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصريّة / بيروت، ط1 ،2006م.

12. الرازي: فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار صادر بيروت، ط1 ، 2004م.

13. السكاكي: أبويعقوب، مفتاح العلوم، علق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1407 هـ - 1987 م

14. شرارة: عبد اللطيف، معارك أدبية قديمة ومعاصرة، دار العلم للملايين، لبنان.

15. الشنقيطي: أحمد بن الأمين، الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع، وضع حواشيه محمد باسل، دار الكتب العلمية

16. ضيف: شوقي، الفن ومذاهبه، دار المعارف/ مصر.

17. عباس: إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1984م.

18. عبد الحميد: محمد محيي الدين، عُدّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

19. عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1997م.

20. الغذامي: عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998م.

21. الغزي: أبو البركات بدر الدين محمد بن رضي الدين، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق أحمد عنتر أمين، دار الكتب العلمية.

22. القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط 3 .

23. محمد: الحسيني، تعدد آراء أبي حيان في المسألة الواحدة، شبكة الألوكة / حضارة الكلمة / روافد، تاريخ الإضافة: 2008/4/28 م – 1429/4/21 هـ .

24. المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصريّة/ بيروت، ط 2014م.

25. المعري: أبو العلاء:

شرح ديوان المتنبي، معجز أحمد، تحقيق عبد المجيد دياب 56/1، القاهرة 1968م.

اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، تحقيق محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1 ، 2008م

26. نوفل: يوسف، مدارات النص الكلي في الإبداع الشعري، دار العالم العربي، ط2011م.