جامعة الأزهر

حولية كلية اللغة العربية

بنين بجرجا

تَأمُّلات بلاغية ونظرات نقدية

في

لامية المتنبي في مدح سيف الدولة

دكتورة

سحر مصطفى إبراهيم المُعتّا

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالقاهرة

جامعة الأزهروبكلية العلوم والآداب جامعة نجران .

العدد السادس عشر

للعام ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م

الجزء الرابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٦٩٤٠/ ٢٠١٢م

مقدمة البحث

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، مالك يوم الدين، خالق الإنسان من سلالة من طين، ثم سوَّاه بشراً، وحباه بالعقل والشعور، فتبارك الله أحسن الخالقين

والصلاة والسلام على أفصح العرب وأكثرهم بلاغة بيد أنه من قريش، ﷺ وعن زوجاته وأصحابه ومن سار على دربهم إلى يوم الدين

أما بعد :-

فهذا بحث بعنوان : (تَأمُّلات بلاغية ونظرات نقدية في لامية المتنبي في مدح سيف الدولة)

وتتجلى أهمية البحث وأسباب اختياره في ما يأتي :

١) كشف النقاب عن هذه القصيدة، وإماطة اللثام عن جمالياتها ، ونقدها نقدا مفصَّلا.

٢) الاستمتاع بمعايشة نص من نصوص المتنبي ،والذى طالما سمعت وقرأت عن رصانة ألفاظه، وقوة معانيه، وحسن ربطه بين الصور والأخيلة، وجمال أسلوبه ودقته وخياله الخصب وحسه المرهف، وشاعريته المتوهجة التي تقع على العديد من الصور الجمالية المعبرة والتي تترك أثرها في المتلقي.

هذا وقد جاء هذا البحث إجابة لعدة تساؤلات وحلا لمجموعة من المشكلات منها :

١) كيف تعاونت الفنون البلاغية في إبراز المعنى الشعري للمتنبي في القصيدة؟

٢) ما هي أكثر الأساليب البلاغية شيوعا وأشدها وضوحا في القصيدة ؟

٣) كيف عرض المتنبي مشاعر التقدير والإعزاز والاحترام لسيف الدولة في قصيدته ،وما هي وسائله التعبيرية لتصوير ذلك ؟

٤) أي التراكيب الشعرية في أبيات القصيدة كانت أكثر نهوضا بالمعنى الم راد؟

٥) هل كان للصورة الفنية أثر واضح في المعاني الشعرية التي أتى بها المتنبي في لاميته،وهل كان بإمكانه الاستغناء عنها والاستعاضة عنها بالتعبيرات الحقيقية؟

٦) ما دور الموسيقى في تلك القصيدة ،وكيف تحققت ؟

وأهدف من وراء هذا البحث الأمور التالية :

١) إثبات دور البلاغة العربية المهم في كشف النقاب وإماطة اللثام عن جماليات النص الأدبي؛ إذ يدعي أعداء البلاغة العربية : أن العصر الحديث بطبيعته لا تناسبه مثل هذه الوسائل البلاغية القديمة التي كانت تناسب عصور سابقة ، وستثبت هذه الدراسة بمشيئة الله أن البلاغة العربية لم تفقد وظيفتها ولا دورها المهم في إدراك سر الجمال التعبيري في كثير من الأعمال الأدبية القديمة والحديثة على السواء .

٢) التعرف على بلاغة المتنبي الشعرية، والوقوف على أبرز وسائله الأدائية، وصيغه التعبيرية،في قصيدة من أعظم قصائده قد مدح بها سيف الدولة؛ لإدراك الفرق بين أسلوبه في المدح وبين أسلوبه في غيره من الأغراض الأخرى .

٣) تأمُل هذا النوع من الشعر (المدح) ثم تذوقه ؛ إذ في هذا النوع مادة خصبة للبحث ، وفكر عالي جدير بالنظر والتأمل والدراسة المتأنية .

هذا وقد اقتضت الدراسة أن يكون تقسيم البحث كالتالي :

مقدمة ، تمهيد، فصلين ، خاتمة ، فهارس فنية

أما المقدمة فقد ذكرت فيها: عنوان البحث ، وأهميته ،وأسباب اختياره، والهدف من ورائه ، وتقسيم الدراسة ، والمنهج الذي سرت عليه في هذا العمل ، وبعض الصعاب التي واجهتني ، وإشارة إلى بعض مراجع ومصادر البحث .

وأما التمهيد فقد ذكرت فيه سيرة المتنبي ، ونص القصيدة ومناسبتها .

وأما الفصل الأول ؛ فبعنوان :تأمُّلات بلاغية في القصيدة.

ويشتمل الفصل الأول على ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : تأملات بلاغية في أبيات الغزل في القصيدة .

المبحث الثاني :تأملات بلاغية في أبيات المدح في القصيدة.

المبحث الثالث :تأملات بلاغية في أبيات الفخر في القصيدة .

وأما الفصل الثاني فبعنوان :**نظرات نقدية في القصيدة**.

ويشتمل هذا الفصل على أربع مباحث :

المبحث الأول :العاطفة في القصيدة .

المبحث الثاني : ألفاظ القصيدة وعباراتها .

المبحث الثالث الصورة الفنية في القصيدة .

المبحث الرابع :موسيقى القصيدة .

وأما الخاتمة ؛ فقد تحدثت فيها عن :النتائج المهمة التي توصلت إليها من خلال تلك الدراسة ،والتوصيات.

وأما الفهارس فقد شملت : فهرساً للمصادر والمراجع ، وفهرساً للموضوعات التي يشتمل عليها البحث .

وقد نهجت في هذا البحث منهجين :

أولا المنهج الوصفي .

ثانيا : المنهج التحليلي

هذا وقد واجهتني بعض العقبات في أثناء هذا البحث منها :

١) شهرة المتنبي التي بلغت الآفاق ، فقد تناول أشعاره الكثير بالنقد والتحليل مما جعلني آخذ الوقت الطويل في قراءة معظم ما كتب عنه حتى يتسنى لي أن آتي بجديد .

٢) استغلاق بعض عبارات وألفاظ القصيدة مما جعل بعض أبيات هذه القصيدة غامضة صعبة وقد عكفت على دراستها دراسة تحليلية، واتكشف غوامضها ببطء وعلى مهل عن طريق المعاجم اللغوية حتى وصلت إلى بغيتي المنشودة وضالتي المفقودة .

٣) صعوبة التعرف على مراد الشاعر فى أبياته فكم أعيانى وأرهقنى التعرف على المعنى الذى يقصده الشاعرمن وراء ألفاظه وتراكيبه ، وقد بحثت وانتهيت من بحثى، ولم أدري أما وصلت إليه هو مقصود الشاعر أم لا ؟ وصدق من قال المعنى فى بطن الشاعر .

وقد استقيت بحثي هذا من كتب اللغة والبلاغة والنقد ، وكتب الأعلام والترجمة .

والله أسأل أن يكون هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن يجد قبولًا عند من يقرأه، وأن يغفر الله لي ذلاتي في حق نفسي، وفي حق الشاعر إن كنت قد قصرت، وهذا وارد لأنني بشر، والبشر من شأنه التقصير، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

دكتورة سحر مصطفى إبراهيم المعنّا
أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنات بالقاهرة جامعة الأزهر
وبكلية العلوم والآداب جامعة نجران

التمهيد

سيرة المتنبي :

اسمه ولقبه:

هو أبو الطيب أحمدُ بن الحسين بن الحسن بن عبدالصمد الجُعفي الكِندي الكوفي، الشاعر المعروف، من أهل الكوفة، ولُقِّبَ بالمتنبي؛ وذلك لأنه – حسبما ذكر ابن خلكان (٦٨١ هـ) – "ادعى النبوة في بادية السَّماوة، وتبعه خلق كثير من بني كَلْب وغيرهم فخرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيدية فأسره وتفرق أصحابه وحبسه طويلاً ثم استتابه وأطلقه"(١) وقيل إن ادعاءه النبوة كان في حداثة الشباب. وقال الحافظ ابن كثير الدمشقي (٧٧٤ هـ) في حادثة ادعاء النبوة: "ولمَّا اشتُهر خبره بأرض السماوة، وأنه قد التف عليه جماعة من أهل الغباوة، خرج إليه نائبُ حمص من جهة بني الإخشيد، وهو الأمير لؤلؤ بيَّضَ الله وجهه، فقاتله وشرد شملَه، وأُسِرَ مذمومًا مدحورًا، وسُجِن دهرًا طويلاً، فمرض في السجن وأشرف على التلف، فاستحضره واستتابه وكتب عليه كتابًا اعترف فيه ببطلان ما ادَّعاه من النبوة، وأنه قد تاب من ذلك ورجع إلى دين الإسلام، فأطلق الأميرُ سراحَه، فكان بعد ذلك إذا ذُكِر له هذا يجحده إن أمكنه جحده، وإلا اعتذر منه واستحيا من ذلك".(٢)

مولده ونشأته:

ولد المتنبي سنة ثلاثٍ وثلاثمائة،وأقام بالبادية، يقتبس اللغة والأخبار، وكان – كما نعتَهُ الإمام الذهبي (٧٤٨هـ) – من أذكياء عصره(٣)، كما ذكر أن أباه كان "سقَّاءً بالكوفة، يُعرف بعَبْدان.

---

(١) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، المجلد ١، ص ١٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.

(٢) البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، الجزء ٨، ص٦، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

(٣) سير أعلام النبلاء، الإمام الذهبي، تحقيق أكرم البوشي وشعيب الأرنؤوط، الجزء ١٦، ص ١٩٩، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠١م.

روى عنه أبو الحُسَين محمد بنُ أحمد المحاملي، وعليُّ بنُ أيوب القُمِّي"[١] ولقد أشار ابن خلكان إلى أن المتنبي قَدِم الشام في صباه، وكان من المكثرين من نقل اللغة، وأنه كان لا يُسأل عن شيء إلا واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر [٢].

أسفاره:

انتقل المتنبي بين البلاد، يمدح الأمراء، ويجلب من عطاياهم الأموال الوفيرة؛ فالتحق بالأمير سيف الدولة بن حَمْدان في سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة، ولزم جنابه، ثم فارقه ودخل مصر سنة ست وأربعين وثلاثمائة، ومدح كافورًا الإخشيدي، ثم هجاه وهرب منه، وقدم الكوفة ومدح ابن العميد، كما قصد بلاد فارس، ومدح عَضُد الدولة بن بُوَيْه الدَّيْلَمِي، فأجزل جائزته[٣] وأطلق له أموالاً تقارب – كما ذكر ابن كثير – مائتي ألف دينار[٤].

شعره:

ذكر الإمام الذهبي أن المتنبي "بلغ الذروة في النظم، وأَربى على المتقدمين، وسار ديوانُه في الآفاق"[٥] وأشار ابن خلكان إلى أن الناس في شعره على طبقات: فمنهم من يرجحه على أبي تمام ومَنْ بعده، ومنهم من يرجح أبا تمام عليه، وقال: "واعتنى العلماءُ بديوانه فشرحوه، وقال لي أحد المشايخ الذين أخذت عنهم: وقفتُ له على أكثر من أربعين شرحًا ما بين مطولات ومختصرات، ولم يُفْعَلْ هذا بديوان غيره"[٦] وقال ابن كثير: "وللمتنبي ديوان شعر مشهور، فيه أشعار رائقة، ومعانٍ ليست بمسبوقة، بل مبتكرة شائقة، وهو في الشعراء

---

(١) سير أعلام النبلاء، ج١٦ص ٢٠٠ .
(٢) ينظر: وفيات الأعيان ، ص ١٢٠ (بتصرف يسير).
(٣) ينظر: السابق ، ص ١٢٢ – ١٢٣ (بتصرف يسير).
(٤) ينظر: البداية والنهاية ، ص ٥ .
(٥) سير أعلام النبلاء ، ص ١٩٩ .
(٦) وفيات الأعيان ، ص ١٢١ .

المحدثين كامرئ القيس في المتقدمين"[١] ويبدو أن المتنبي كان يَعرف عُلُوَّ كعْبه في الشعر، قال الإمام الذهبي: "وكان مُعجَبًا بنفسِه، كثيرَ البأو والتيه، فمُقِتَ لذلك"[٢] ولشهرة المتنبي قال عنه ابن عذاري (تُوُفِّيَ بعد ٧١٢ هـ): "وكان أشهر من أن يُذكَر".[٣]

إن المتنبي – كما ذكر الدكتور الشحات محمد أبو ستيت – "شاعر مغرق في الزهو بنفسه، يستهين بمن سواه، ولا يأبه بمتقدم ولا محدث، يتصرف في اللغة تصرف المالك، غير هياب من نقد يشينه، أو ناقد يعيبه، دوت شهرته في كل الأرجاء، وهفت إلى مدائحه قلوب الأمراء والوزراء ... وشعره يختلف عما ألفوه من بديع أبي تمام وإغرابه، وسلاسة البحتري ووضوحه، يأخذ من القديم جزالته وقوته وإحكامه، ويستفيد من الحديث معانيه الدقيقة، وفلسفته العميقة، وحكمته البالغة، دون تمسك بعمود الشعر ومقاييس النقاد"[٤].

ثقافته:

ثَمَّة روافد عدَّة كان لها تأثير بيِّن في تشكيل ثقافة المتنبي، تلك التي يمكن لنا سبْر أغوارها من خلال إنعام النظر في شعره؛ لوحظ أثر الثقافة الإسلامية صريحًا في قوله:

وَجُرْمٍ جَرَّهُ سُفَهَاء قومٍ ∴ وحَلَّ بِغَيْرِ جَارِمِهِ العذابُ

(١) البداية والنهاية ، ص ٦ .
(٢) سير أعلام النبلاء للإمام الذهبي، ص ٢٠١ .
(٣) البيان المُغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، أبو العباس أحمد بن محمد بن عذاري، تحقيق بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، المجلد الأول، ص ٢٤٤، دار الغرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٣م.
(٤) المعركة النقدية بين ابن وكيع والمتنبي، د. الشحات محمد أبو ستيت، ص ٧، مطبعة الأمانة، الأمانة، القاهرة، ١٩٩١م.

"فهو يردد لنا في صورة شعرية ما نطق به القرآن الكريم في قوله تعالى: واتقوا فتنةً لا تُصيبَنَّ الذينَ ظلمُوا منكم خاصةً"(١) ويقول عن الموت داعيًا إلى الزهد في متاع الفانية:

نَبْكِي على الدُّنيا ومَا مِنْ مَعشَرٍ ∴ جَمَعَتْهُمُ الدُّنيا فلَمْ يتَفَرَّقُوا
أيْنَ الأكاسِرَةُ الجبابِرَةُ الأُلَى ∴ كَنَزُوا الكنوزَ فمَا بَقِينَ ولا بَقُوا

لكنَّ نظرةً فاحصة في شعره توضح بجلاءٍ خروجه عن ظاهر الدين؛وهذا ما حدا بالبعض إلى رميه بالزندقة،وأحيانًا بالكفر،فعن محمد بن إسحاق التنوخي قال:

مَلِكٌ تَكَوَّنَ كيْفَ شاءَ، كأنَّما ∴ يَجرِي بفصْلِ قضائِه المقدورُ

ومن الجدير بالذكر : الإشارة إلى تنشئة المتنبي الدينية؛ إذ من المؤكَّد أن انتسابه إلى أهله العلويين كان له دور في تأثره بالتشيُّع، فإن أباه قد أرسله ليتعلم القراءة والكتابة في كتَّاب أشراف العلويين.

وإنَّ مَن يطَّلع على المصادر التي نستقِي منها أخبار المتنبي يلفت نظره شغف أبي الطيب بنهْل ثقافة عصره؛ إذ اشتُهِرَ عنه ولعه بمصاحبة الوراقين، فضلاً عن خروجه إلى البادية واختلاطه بالأعراب لمدة سنتين، ناهيك عن اهتمام الخلفاء والأمراء في عصره باجتذاب أهل العلم والأدب إلى بلاطهم، فثمَّة عدد من الوزراء كانوا من أهل العلم، كالصاحب بن عباد، والقاضي الجرجاني، وابن العميد، والمهلبي، وكان المتنبي يحتك بهم، ويتأثر بمعارفهم.

كما يُعَد تأثره بالموروث الشعري – من أشعار الجاهليين حتى شعر أبناء زمانه – رافد من روافد ثقافته؛ فعُرف عنه تأثره بالمعاني والصور الدقيقة التي ملأت أشعار الجاهليين، ويبدو أن المبالغة الشديدة في إطراء الممدوح تُعَد سمةً من سمات ثقافة المتنبي، سعيًا لجلب عطايا هذا الممدوح، فيقول في مدح بدر بن عمار واصفًا ترك السجود له لا لشيء سوى رضا ابن عمار:

طَلَبْنَا رِضَاه، بِتركِ الذي ∴ رَضِينا لَه، فَتَرَكْنَا السجودا

(١) دراسات أدبية، د. مهدي علام، ص ٩، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

ويبالغ في مدح سيف الدولة بقوله:

تَجــاوَزْتَ مِقــدارَ الشــجاعةِ والنُّهَــى ∴ إلى قــوْلِ قــومٍ أنــتَ بالغَيْــبِ عــالِمُ

كما أن المتنبي في ثقافته لا ينفكُّ عن طبع العرب الذين عُرِف عنهم الافتخار بنسب الآباء والأجداد، وهذا تجلَّى في عدد من قصائده، كقوله:

أنــا ابــنُ اللِّقــاءِ أنــا ابــنُ السَّــخاءِ ∴ أنــا ابــنُ الضِّــرَابِ أنــا ابــنُ الطِّعــانِ

أنــا ابــنُ الفيــافِي أنــا ابــنُ القــوافِي ∴ أنــا ابــنُ السُّــرُوجِ أنــا ابــنُ الرِّعَــانِ (١)

وفاته:

ذكر ابن خلكان أن المتنبي لمَّا رجع من عند عضد الدولة بن بويه قاصدًا بغداد "عرض له فاتكُ بن أبي الجهل الأسدي في عِدّة من أصحابه، وكان مع المتنبي أيضًا جماعةٌ من أصحابه، فقاتلوهم، فقُتِل المتنبي وابنه مُحَسَّدٌ وغلامه مُفْلِحٌ، بالقرب من النعمانية، في موضع يقال له الصافية"(٢) وذلك في سنة أربع وخمسين وثلاثمائة.

نص القصيدة.

١- لياليَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ ∴ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ

٢- يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُريدُهُ ∴ وَيُخفينَ بَدرًا ما إِلَيهِ سَبيلُ

٣- وَما عِشتُ مِن بَعدِ الأَحِبَّةِ سَلوَةً ∴ وَلَكِنَّني لِلنائِباتِ حَمولُ

٤- وَإِنَّ رَحيلاً واحِدًا حالَ بَينَنا ∴ وَفي المَوتِ مِن بَعدِ الرَحيلِ رَحيلُ

٥- إِذا كانَ شَمُّ الروحِ أَدنى إِلَيكُمُ ∴ فَلا بَرِحَتني رَوضَةٌ وَقَبولُ

٦- وَما شَرَقي بِالماءِ إِلّا تَذَكُّرًا ∴ لِماءٍ بِهِ أَهلُ الحَبيبِ نُزولُ

٧- يُحَرِّمُهُ لَمعُ الأَسِنَّةِ فَوقَهُ ∴ فَلَيسَ لِظَمآنٍ إِلَيهِ وُصولُ

٨- أَما في النُجومِ السائِراتِ وَغَيرِها ∴ لِعَيني عَلى ضَوءِ الصَباحِ دَليلُ

٩- إِن لم يَرَ هَذا اللَيلُ عَينَيكِ رُؤيَتي ∴ فَتَظهَرَ فيهِ رِقَّةٌ وَنُحولُ

---

(١) ينظر دراسات أدبية، ص ١٣ ، ٢٣

(٢) وفيات الأعيان لابن خلكان، ص ١٢٣ .

١٠- لَقيتُ بِدَربِ القُلَّةِ الفَجرُ لَقيَةً ∴ شَفَت كَمَدي وَاللَيلُ فيهِ قَتيلُ
١١- وَيَومًا كَأَنَّ الحَسنَ فيهِ عَلامَةٌ ∴ بَعَثتِ بِها وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ
١٢- وَما قَبلَ سَيفِ الدَولَةِ اِثّارَ عاشِقٌ ∴ وَلا طُلِبَت عِندَ الظَلامِ ذُحولُ
١٣- وَلَكِنَّهُ يَأتي بِكُلِّ غَريبَةٍ ∴ تَروقُ عَلى اِستِغرابِها وَتَهولُ
١٤- رَمى الدَربَ بِالجُردِ الجِيادِ إِلى العِدا ∴ وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ
١٥- شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بِالقَنا ∴ لَها مَرَحٌ مِن تَحتِهِ وَصَهيلُ
١٦- وَما هِيَ إِلاّ خَطرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ ∴ بِحَرّانَ لَبَّتها قَنًا وَنُصولُ
١٧- هُمامٌ إِذا ما هَمَّ أَمضى هُمومَهُ ∴ بِأَرعَنَ المَوتِ فيهِ ثَقيلُ
١٨- وَخَيلٍ بَراها الرَكضُ في كُلِّ بَلدَةٍ ∴ إِذا عَرَّسَت فيها فَلَيسَ تَقيلُ
١٩- فَلَمّا تَجَلّى مِن دَلوكٍ وَصَنجَةٍ ∴ عَلَت كُلَّ طَودٍ رايَةٌ وَرَعيلُ
٢٠- عَلى طُرُقٍ فيها عَلى الطُرقِ رِفعَةٌ ∴ وَفي ذِكرِها عِندَ الأَنيسِ خُمولُ
٢١- فَما شَعَروا حَتّى رَأَوها مُغيرَةً ∴ قِباحًا وَأَمّا خَلفُها فَجَميلُ
٢٢- سَحائِبُ يُمطِرنَ الحَديدَ عَلَيهِمُ ∴ فَكُلُّ مَكانٍ بِالسُيوفِ غَسيلُ
٢٣- وَأَمسى السَبايا يَنتَحِبنَ بِعَرْقَةٍ ∴ كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ
٢٤- وَعادَت فَظَنّوها بِمَوزارَ قُفَّلاً ∴ وَلَيسَ لَها إِلّا الدُخولَ قُفولُ
٢٥- فَخاضَت نَجيعَ الجَمعِ خَوضًا كَأَنَّهُ ∴ بِكُلِّ نَجيعٍ لَم تَخُضهُ كَفيلُ
٢٦- تُسايرُها النيرانُ في كُلِّ مَسلَكٍ ∴ بِهِ القَومُ صَرعى وَالدِيارُ طُلولُ
٢٧- وَكَرَّت فَمَرَّت في دِماءِ مَلَطْيَةٍ ∴ مَلَطْيَةُ أُمٌّ لِلبَنينِ ثَكولُ
٢٨- وَأَضعَفَ ما كُلِفنَهُ مِن قُباقِبٍ ∴ فَأَضحي كَأَنَّ الماءَ فيهِ عَليلُ
٢٩- وَرُعنَ بِنا قَلبَ الفُراتِ كَأَنَّما ∴ تَخِرُّ عَلَيهِ بِالرِجالِ سُيولُ
٣٠- يُطارِدُ فيهِ مَوجَهُ كُلُّ سابِحٍ ∴ سَواءٌ عَلَيهِ غَمرَةٌ وَمَسيلُ
٣١- تَراهُ كَأَنَّ الماءَ مَرَّ بِجِسمِهِ ∴ وَأَقبَلَ رَأسٌ وَحدَهُ وَتَليلُ
٣٢- وَفي بَطنِ هِنزيطٍ وَسِمنينَ لِلظُبا ∴ وَصُمَّ القَنا مِمَّن أَبَدنَ بَديلُ

٣٣- طَلَعنَ عَلَيهِم طَلعَةً يَعرِفونَها ∴ لَها غُرَرٌ ما تَنقَضي وَحُجولُ
٣٤- تَمَلُّ الحُصونُ الشُمُّ طولَ نِزالِنا ∴ فَتُلقي إِلَينا أَهلَها وَتَزولُ
٣٥- وَبتنَ بِحِصنِ الرانِ رَزحي مِنَ الوَجى ∴ وَكُلُّ عَزيزٍ لِلأَميرِ ذَليلُ
٣٦- وَفي كُلِّ نَفسٍ ما خَلاهُ مَلالَةٌ ∴ وَفي كُلِّ سَيفٍ ما خَلاهُ فُلولُ
٣٧- وَدونَ سُمَيساطَ المَطاميرُ وَالمَلا ∴ وَأَودِيَةٌ مَجهولَةٌ وَهُجولُ
٣٨- لَبِسنَ الدُجى فيها إِلى أَرضِ مَرعَشٍ ∴ وَلِلرومِ خَطبٌ في البِلادِ جَليلُ
٣٩- فَلَمّا رَأَوهُ وَحدَهُ قَبلَ جَيشِهِ ∴ دَرَوا أَنَّ كُلَّ العالَمينَ فُضولُ
٤٠- وَأَنَّ رِماحَ الخَطِّ عَنهُ قَصيرَةٌ ∴ وَأَنَّ حَديدَ الهِندِ عَنهُ كَليلُ
٤١- فَأَورَدَهُمْ صَدرَ الحِصانِ وَسَيفَهُ ∴ فَتًى بَأسُهُ مِثلُ العَطاءِ جَزيلُ
٤٢- جَوادٌ عَلى العِلّاتِ بِالمالِ كُلِّه ∴ وَلَكِنَّهُ بِالدارِعينَ بَخيلُ
٤٣- فَوَدَّعَ قَتلاهُمْ وَشَيَّعَ فَلَّهُمْ ∴ بِضَربٍ حُزونُ البَيضِ فيهِ سُهولُ
٤٤- عَلى قَلبِ قُسطَنطينَ مِنهُ تَعَجُّبٌ ∴ وَإِن كانَ في ساقَيهِ مِنهُ كُبولُ
٤٥- لَعَلَّكَ يَومًا يا دُمُستُقُ عائِدٌ ∴ فَكَم هارِبٍ مِمّا إِلَيهِ يَؤولُ
٤٦- نَجَوتَ بِإِحدى مُهجَتَيكَ جَريحَةً ∴ وَخَلَّفتَ إِحدى مُهجَتَيكَ تَسيلُ
٤٧- أَتُسلِمُ لِلخَطِّيَّةِ اِبنَكَ هارِبًا ∴ وَيَسكُنَ في الدُنيا إِلَيكَ خَليلُ
٤٨- بِوَجهِكَ ما أَنساكَهُ مِن مُرشَّةٍ ∴ نَصيرُكَ مِنها رَنَّةٌ وَعَويلُ
٤٩- أَغَرَّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعَرضُها ∴ عَلِيٌّ شَروبٌ لِلجُيوشِ أَكولُ
٥٠- إِذا لَم تَكُن لِلَّيثِ إِلاّ فَريسَةً ∴ غَذاهُ وَلَم يَنفَعكَ أَنَّكَ فيلُ
٥١- إِذا الطَعنُ لَم تُدخِلكَ فيهِ شَجاعَةٌ ∴ هِيَ الطَعنُ لَم يُدخِلكَ فيهِ عَذولُ
٥٢- فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَبصَرنَ صَولَةً ∴ فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ
٥٣- فَدَتكَ مُلوكٌ لَم تُسَمَّ مَواضِيًا ∴ فَإِنَّكَ ماضي الشَفرَتَينِ صَقيلُ
٥٤- إِذا كانَ بَعضُ الناسِ سَيفًا لِدَولَةٍ ∴ ففي الناسِ بوقاتٌ لَها وَطُبولُ
٥٥- أَنا السابِقُ الهادي إِلى ما أَقولُهُ ∴ إِذِ القَولُ قَبلَ القائِلينَ مَقولُ

٥٦- وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني ∴ أُصولٌ وَلا لِقائِليهِ أُصولُ
٥٧- أُعادي عَلى ما يوجِبُ الحُبَّ لِلفَتى ∴ وَأَهدَأُ وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ
٥٨- سِوى وَجَعِ الحُسّادِ داوٍ فَإِنَّهُ ∴ إِذا حَلَّ في قَلبٍ فَلَيسَ يَحولُ
٥٩- وَلا تَطمَعَنْ مِن حاسِدٍ في مَوَدَّةٍ ∴ وَإِن كُنتَ تُبديها لَهُ وَتُنيلُ
٦٠- وَإِنّا لَنَلقى الحادِثاتِ بِأَنفُسٍ ∴ كَثيرُ الرَزايا عِندَهُنَّ قَليلُ
٦١- يَهونُ عَلَينا أَن تُصابَ جُسومُنا ∴ وَتَسلَمَ أَعراضٌ لَنا وَعُقولُ
٦٢- فَتيهًا وَفَخرًا تَغلِبَ اِبنَةَ وائِلٍ ∴ فَأَنتِ لِخَيرِ الفاخِرينَ قَبيلُ
٦٣- يَغُمُّ عَلِيًّا أَن يَموتَ عَدُوُّهُ ∴ إِذا لَم تَغُلَّهُ بِالأَسِنَّةِ غُولُ
٦٤- شَريكُ المَنايا وَالنُفوسُ غَنيمَةٌ ∴ فَكُلُّ مَماتٍ لَم يُمِتهُ غُلولُ
٦٥- فَإِن تَكُنِ الدَّوْلاتُ قِسمًا فَإِنَّها ∴ لِمَن وَرَدَ المَوتَ الزُؤامَ تَدولُ
٦٦- لِمَن هَوَّنَ الدُنيا عَلى النَفسِ ساعَةً ∴ وَلِلبيضِ في هامِ الكُماةِ صَليلُ

مناسبة القصيدة :

"رحل سيف الدولة من حلب إلى ديار مُضَر،لاضطراب البادية بها،فنزل حران وأخذ رهائن بني عُقيل وقشير والعجلان.وحدث له بها رأيٌ في الغزو،فعبر الفرات إلى دُولُوك وإلى قنطرة صَنجة إلى درْب القُلَّة، فشنّ الغارة على أرض عَرقة ومَلَطْيَة وعاد ليعبر من درب مَوْزَار فوجد العدو قد ضبطه عليه، فرجع وتبعه العدو، فعطف عليه فقتل كثيرًا من الأرمن، ورجع إلى ملطية، وعبر قُباقِب (وهو نهر) حتى ورد المخاض على الفرات (وهو نهر)، تحت حصن يُعرف بالمِنْشار، فعبر إلى بطن هِنْزيط وسُمنين، ونزل بحصن الران ورحل إلى سُمَيْساط فورد عليه بها من أخبره أن عدوَّه في بلد المسلمين، فأسرع إلى دُلُوك فعبرها، فأدركه راجعًا على جَيْحان فهزمه وأسر قسطنطين بن الدّمستق، وجرح الدُّمستق في وجهه، فقال أبو الطيب يصف ما كان في جمادى الآخرة سنة اثنتين وأربعين وثلاث مئة.

لَيالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنينَ شُكُولُ ∴ طِوَالٌ وَلَيْلُ الْعَاشِقِينَ طَوِيلُ" [1] إلخ ....

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق د. عبد المجيد دياب، ج٣، ص ٣٣٠ : ٣٣٢، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.

الفصل الأول
بلاغة المتنبي في القصيدة

المبحث الأول

تأملات بلاغية في أبيات الغزل في القصيدة

يلاحظ أن القصيدة قد شملت أكثر من غرض شعري؛ إذ بدأت القصيدة بالبداية الغزلية كما هو المتبع في القصائد القديمة، ثم انتقل إلى الغرض الأساس في القصيدة وهو: المدح، ثم نجده يعدل عن المدح إلى الفخر بنفسه، ثم يعود مرة أخرى إلى الغرض الأساس من القصيدة وهو مدح سيف الدولة.

وهذا الأمر (تعدد أغراض القصيدة) ليس خاصا بقصيدة المتنبي هذه بل هو أمر عام في معظم القصائد القديمة إن لم يكن في جلها وعمومها.

ولم ينتقل المتنبي بين أغراض القصيدة جزافا هكذا وإنما كان انتقاله عن طريق تخلصا بديعا وكأن هذا التخلص كان من المتنبي مدروسا.

وقد أشاد النقاد بتخلُّصات المتنبي،ومن هؤلاء النقاد القاضي الجرجاني؛ إذ يقول:(وأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كلَّ مذهب، واهتمَّا به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، وأحسن وزاد) [1] وغير القاضي من النقاد الذين أشادوا بتخلصات المتنبي كثير

ويمكن أن نحصر تخلُّصات المتنبي في القصيدة موضوع البحث هذه في أربعة مواقف أساسية:

الموقف الأول: المطلع الغزلي.

بدأت القصيدة اللامية بهذا المطلع:

لِيَالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ ∴ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ

ويلاحظ أنه في مطلع هذه القصيدة اللامية قد طالعنا مكونان أساسيان لعالم الغزل وهما: المرأة والليل.

---

(١) ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني تحقيق الدكتور محمد أبوالفضل إبراهيم، والدكتور علي محمد البجاوي ص ٤٨ ط / مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ت- ط ١٣٨٦ هـ _ ١٩٦٦ م.

فبالنسبة للمكون الأول (المرأة) فنلاحظ أنه لم يقدم المتنبي صورة واضحة مقنعة وصادقة للمرأة (موضوع الغزل)، كما يفعل الشعراء المتغزلون، عادة؛ فلم يتحدث حديثا شافيا عن اسمها أو صفاتها النفسية أو الجسمية، وهي ليست حاضرة حضورا ذاتيا، بل هي حاضرة في ضمير الغائب فقط لذلك رمز لها بالبدر". والبدر رمز عام يمكن أن ينطبق على كل امرأة، كما أن التركيز لم ينصب عليها وحدها بل شمل أهلها الظاعنين أيضا.

ويلاحظ أن هذا الغزل ليس غزلا صافيا بل هو ممتزج بدلالات أخرى ليست لها طبيعة غزلية حقيقية أو أصيلة في مذاهب المتغزلين المعروفة، بل طبيعة أخرى مناقضة، بل قد تتعارض مع عالم الغزل عند المتنبي وتهدمه من أساسه؛ فإن المتنبي يقابل بين هموم العاشقين والمتغزلين، وبين همومه الشخصية مقابلة يمكن أن تصرف الذهن إلى هموم أخرى يمكن أن تكون أكثر أهمية ومركزية في حياة المتنبي.

وأما بالنسبة للمكون الثاني (الليل) فقد حاول المتنبي، كما فعل سابقا أن يوهمنا أيضا بأن ليله هو ليل العاشقين المتغزلين غير أنه بتحليل دلالات هذا المكون يبدو التناقض واضحا بينها وبين حقيقة الليل التي عهدناها عند الشعراء المتغزلين أيضا سواء عند المتغزلين العذريين حيث صورة الليل الكليل البطيء المضيء بنجومه وببدره وبهوله ووحشته، أو عند المتغزلين الحضريين حيث صورة الليل القصير الذي يحتجب فيه البدر،وتختفي النجوم ليصبح مجالا واسعا لسرد قصص الحب ومغامرات الليل المدلهم.

فصورة الليل التي تطالعنا في هذه القصيدة اللامية وفي كثير من شعره هي ليل المهموم المتوجس لا ليل المتغزل المحب المترقب.

إن هذه الأبيات تشير إلى نوع من الانزعاج والقلق، لأن الليل هنا لم يعد حاجزا بينه وبين حبيبته، بل بينه وبين اللقاء بممدوحه المفضل سيف الدولة. فهو لا يدري على أي حال سيلقاه غدا وفي كل وقت عند فراقه بالليل أو النهار.

يبدو إذًا أن رحلة الشاعر إلى لقاء ممدوحه غير الرحلات المعهودة في دنيا كثير من الشعراء السابقين، إنها رحلة شاعر عاشق إلى ممدوح معشوق، رحلة فيها لهفة وترقب وتوجس، وخوف من الوشاة وكيد الحساد، تماما كما يكون الوضع بين متغزل محب وبين محبوب مدل متمنع.

ففي البيت الأول من أبيات الغزل يخبرنا المتنبي بأن: لياليه أصبحت طويلة بعد ما رحل أحبته من المكان الذي كانوا يقيمون به ولم تكن طويلة فحسب بل كانت متشاكلة في طولها، متشابهة في أحداثها

(العذاب والألم بسبب الفراق)، وهذا أمر طبيعي إذ ليل العاشقين يطول عليهم، بما يقاسونه من السهر، وما يتجدد لهم فيه من الفكر، فالليالي عموما تطول وتقصر بحسب الفصول الأربعة، لكن ليله هو طويل، لبعد الحبيب عنه وامتناع النوم منه.

يقول الشاعر:

ليـالِيَّ بَعـدَ الظـاعِنينَ شُـكولُ ∴ طِـوالٌ وَلَيـلُ العاشِـقينَ طَويـلُ

يلاحظ أن الشاعر قد صدر البيت بلفظ" ليالي" المجموع جمع كثرة والذي يوحي بكثرة هذه الليالي وأنها لم تكن ليلة واحدة ولا ليلتان بل ليال كثيرة متعددة.

وتُلاحظ الإضافة في قوله: " ليالِيَّ" إذ أضاف(الليالي) إلى ضمير المتكلم الذي يعود إلى ضمير الشاعر، وهذه الإضافة تعاونت مع الجمع في تحقيق الإيجاز؛ إذ لو لم تكن هذه الإضافة لقيل: الليلة التي حدث بها كذا والليلة التي حدث بها كذا وكذا إلخ.. لكن حينما جاءت هذه الإضافة أغنت عن هذا التفصيل المتعذر وذلك التوضيح المتعثر.

ولعلَّ الافتتاحية باستخدام أسلوب الإضافة يحمل معنى التحبب، وهو ينعى تشاكل ليل العاشق التي تطول قياساً إلى ليال الآخرين.

وهذا(يؤكد أن المعاني أكثر من الكلمات، وأنَّ كثيرًا منها لا يحملها الكلمات ومحبوس في الصدور، ولهذا كثيرًا ما نجد المتحدث يستعين بالصوت فيرفعه مرة ويخفضه مرة أخرى، وأن يشير بيده إشارات قد تكون أحيانًا هادئةً وأخرى قوية،

كل هذا لأنه يريد أن يحملها ما يحسب أنه ربما يتفلت من العبارة ولا تسيطر عليه التراكيب) [1]

وأما إضافة" بعد"إلى"الظاعِنينَ" فتوحي بعظمة هؤلاء (الظـاعِنينَ) وارتفـاع منزلتهم في نفس الشاعر إذ المراد بهذا اللفظ المحبوبة، وهذا يبرز إلى أي مدى كانت المحبوبة مهمة لدى الشاعر.

وتنكير" شُكولُ" وجمعها جمع كثرة يشعر بالكثرة وشدة التشابه بين الليـالي التي عاشها المتنبي وأنها كانت ليالي مظلمة باردة لا ضوء فيها ولا دفء.

وحروف الهمس[2] في الكلمة" شكول" كالشين - والكاف تساعد في تصوير ما عليه الشاعر من ضعف وهزال واستكانة بسبب ما أصابه من جراء مفارقة محبوبه.

وأما حروف المد كـ(الواو – الألف) في قوله : "طِـوالٌ "الوصـف المنكـر المجموع جمع كثرة فتوحي بامتداد نفس الحزن العميق للشاعر، وتساعد في رسم طول الليالي على الشاعر ومدى معاناته معها وأنها كانت طويلة طولا يؤرق الشاعر ويقلقه قلقا شديدا بحيث يجعله يسهر الليل كله ولا ينام أبدا.

وإضافة "لَيلُ "إلى" العاشقين" توحي باختصاص العاشـقين بالليـل وكـأن العاشقين اختصوا بليل غير ليال الناس؛ إذ ليلهم هـو الليـل الطويـل المـؤرق المضني.

ويؤكد هذا المعنى المد الذي يوجد في الوصف" طويل " الذي جاء منكرا مما يشعر بطول هذا الليل وكثرة ساعاته وتنوعها بين الألم والأرق والقلق.

---

(١) معاني التراكيب دراسة تحليلية في بحوث علم المعاني " دكتور عبدالفتاح لاشين أستاذ البلاغة والنقد جامعة الأزهر جـ٢ صـ٨٥ ط الكتاب الجامعى ت – ط١٤١٩هـ يناير ١٩٩٩م.

(٢) الهمس هو عدم مصاحبة الزمير لصوت الحرف عند النطق به، وسببه: انفراج الوترين الصـوتيين أمام الهواء المندفع من الرئتين واللازم لإنتاج الأصوات اللغوية، والحروف المهموسة جمعها القـدماء في عبارة(سكت فحثه شخص) ينظر: المختصر في أصوات اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية أ. د/ محمد حسن حسن جبل صـ ٨٠ ت ط ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ م.

وشيوع حروف الإطباق[1] كـ"الظاء– الطاء "في البيت يساعد في تصوير الهم الذي يطبق على قلب العاشق المفارق لحبيبه وكأنه وحش كاسر ينقض على الفريسة ولا يمكن الفرار منه مما يوحي بضعف العاشق وهزاله التام.

ولما كانت المرأة هي نصف المجتمع ومظهر من مظاهر الجمال، (افتن بها المتذوقون وخطبوا ودها، وعملوا على وصالها وتفننوا بلقائها، وشكوا من إن لم فراقها، إذ إن المرأة هي التي فجرت ينبوع الشعر في عواطف الشعراء، وألهبت وجدان الأدباء وشكلت خيالاتهم، فأثرت متاحفهم الأدبية بصورها الرائعة)

وفي البيت الثاني يخبرنا الشاعر بأنه مما يزيد ألمه أن الليالي التي يسهرها يبنَّ له بدر السماء، ويظهرنه له وهو البدر الذي لا يُريد رؤيته، ويخفين البدر الذي يتمنى أن يراه(محبوبته) والذي لا يجد إليه سبيلاً

يقول الشاعر:

يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُرِيدُهُ ∴ وَيُخفِينَ بَدرًا ما إِلَيهِ سَبيلُ

والتعبير بالفعل المضارع " يبن -يخفين" يوحي باستمرار هذا الحال من الليالي ودوامه)ظهور بدر السماء للشاعر وخفاء وجه محبوبته عنه) ، فدائمًا ما تتنكر ليالي الشاعر له وتقف ضد رغبته ؛ فتُظهر له البدر الذي لا يريد رؤيته، وتخفي عنه البدر الذي يريد رؤيته .

والتعريف ب"ال" في قوله:"البدر" لإفادة العهد وهي توحي بأن البدر الذي يقصده الشاعر هو البدر الذي يعرفه،والمعهود للناس بالإنارة في الليل المظلم.

والتعبير باسم الموصول في قوله: " البدر الذي لا أريده" يوحي بدعة وهوان البدر الذي لا يريد رؤيته الشاعر(بدر السماء) بالنسبة للبدر الذي يريد أن يراه ؛ إذ البدر الذي يريد رؤيته الشاعر هو الأكمل والأجمل والأرق.

---

(١) الإطباق قد عرفه سيبويه بأنه رفع اللسان إلى ما حاذاه ومن الحنك الأعلى في مواضع الحروف المطبقة وهي(ص. ض. ط. ظ) بحيث ينحصر الصوت فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحرف،(الكتاب لسيبويه).

وبين" يبن" و" يخفين" طباق، وهذا الطباق أوضح المعنى وأبرزه وهو الهوة البعيدة والفرق الشديد بين الإبانة والإخفاء وأثرهما على نفسية الشاعر، وللطباق أثر بديع في اجتلاء الحالة النفسية للشاعر مبيِّن عامل الفقد لمن يريد ويحب، وعامل الإيجاد لِما لا يريد ولا يتمنى.

ويلاحظ التصوير في كلمة" بدر" الثانية في الشطر الثاني حيث شبّه محبوبته بالبدر بجامع الجمال والإشراق في كل، ثم حذف المشبه، ثم تنوسي التشبيه ، وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به وداخل في جنسه، ثم استعير البدر للمحبوبة على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، وهذا التصوير يوحي بجمال هذه المرأة وتفوقها في الوضاءة والحسن كما يوحي بعلو منزلتها وارتفاع شأنها؛ إذ هي المرأة التي يتمنى أن يصل إليها مهما كلفه ذلك، والاستعارة صاغت حالة الشوق للحبيب الذي هو بدرٌ مشرقٌ في حياة الشاعر، كما أن الاستعارة في البيت حققت الإيجاز إذ إن الاستعارة (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الغصن الواحد أنواعا من الثمر)[1].

وتنكير" سبيل" يشعر بقلة وجود هذا السبيل بل تلاشيه وانعدامه، وهذا الانعدام وذلك التلاشي يوحي بانعدام الطريقة التي تُقرِّب الشاعر من المحبوبة، وهذا يوضح إحباط الشاعر الشديد ويئسه من لقاء محبوبته ووصلها.

كما يلاحظ تقديم الجار والمجرور" إليه " على المفعول "سبيل" وذلك؛ لمراعاة القافية الشعرية، والمحافظة على الوزن الشعري، كما أن التقديم يكشف عن حالة الشاعر النفسية؛ إذ ذكره الضمير العائد إلى محبوبته قبل ذكر السبيل يشعر بشدة تعلقه بالمحبوبة وهيامه بها.

---

(١) أسرار البلاغة في علم البيان – لعبد القاهر الجرجاني تحقيق محمود شاكر صـ ٤٣ ط المدني بالقاهرة – ودار المدني بجدة بدون تاريخ.

وتكرار حرف الدال في البيت وانتقاله برشاقة من تركيب إلى آخر وهو الحرف المجهور(١) الشديد(٢) يساعد في التعبير عمَّا فيه الشاعر من حالة ضيق نفسٍ وألم وجداني، وكأن جهرية هذا الحرف تعبر عن الجلبات الصوتية المرتفعة التي يصدرها الشاعر بداخله بسبب ضيقه النفسي وكأن داخل الشاعر سراع يفتك به دون أن يشعر به أحد.

وأمَّا شدته فتعبر عن الأنفاس المختنقة لديه والتمتمات التي يصدرها من شدة غيظه وغضبه.

وفي البيت الثالث ينفي الشاعر أن يكون قد نسي الأحبة، غير أنَّه من كثرة ما تحمل من المصائب والنائبات لم يعد يستطيع أن يعبر عن الوجد والحب.

يقول الشاعر:

وَما عِشتُ مِن بَعدِ الأَحِبَّةِ سَلوَةً ∴ وَلَكِنَّني لِلنائِباتِ حَمولُ

والتعبير بالفعل الماضي المنفي" وما عشت"؛ للإشعار بتحقق نفي وقوع الفعل نفيا مؤكدا وذلك يوحي بأن الشاعر لم تمر عليه لحظة إلا وهو يذكر محبوبته؛ إذ التعبير بالفعل الماضي يوحي بتحقق حدوث الشيء المعبر عنه فالجملة الفعلية إذاً حملت معنى الثبات والاستقرار على حب الحبيب وعدم نسيانه، وكأنَّ النفي المطلق ساعد ه في إبراء ذمته أمام الحبيب، ويستدرك سبب الإعراض بما يعانيه من الشدائد التي تنصب على رأسه.

وتنكير" سلوة" يوحي بقلة النسيان بل انعدامه وتلاشيه، فالشاعر قد اتخذ من التنكير وسيلة لبيان حاله من عدم القدرة على النسيان، والبعد بفكره عن محبوبته.

واضافة " بعد" إلى "أحبة" تصور ألم الشاعر وحزنه بعد الفراق، كما تشعر بارتفاع منزلة هؤلاء الأحبة، وعلو شأنهم في قلب الشاعر.

---

(١) الجهر هو زمير يصحب(حس) الحرف عند نطقه، المختصر في أصوات اللغة العربية صـ٧٩

(٢) الشدة(حبس النفس عند مخرج الحرف عند نطقه)، السابق صـ٨١

ولأن كل من كان له صلة حميمة بمحبوبة الشاعر يكون من أحبته عبر بصيغة الجمع في قوله: " أحبة"، فالتعبير يشمل كل من له صلة بمحبوبته وإلا كان بإمكانه أن يعبر بلفظ الحبيب أو المحبوب مثلا.

والتعبير بصيغة المبالغة" حمول " يوحي بكثرة صبر هذا المحب وشدته، ويصور قوة تحمله للشدائد والمصائب.

ويؤكد هذا المعنى المد المشتمل عليه اللفظ" حمول" ؛ إذ يوحي المد بأن الشاعر قد صبر على أهوال كثيرة، فلم يكن هذا الألم هو الألم الأول الذي مر به الشاعر، فكم قاسى من الحياة، ورأى منها ما رأى ؛ مما يشعر بشدة صلابته وكثرة تحمله.

واشتمال البيت على حروف الهمس ك "الكاف – الحاء- السين – الصاد" يساعد في تصوير الحالة التي يكون عليها الشاعر من هدوء واسترخاء نفسي حينما يتحدث عن المحبوبة حتى ولو كان بصدد الحديث عن نفي نسيانه لها.

وفي البيت الرابع يخبرنا الشاعر بأن ارتحال الأحبة عنه حال بينه وبين أحبته لأنهما افترقا، وقد سبب الفراق للشاعر موتا بطيئا، وفي الموت الذي يسببه الفراق ارتحال آخر يضاعف العذاب والالم.

يقول الشاعر :

وَإِنَّ رَحيلاً واحِدًا حالَ بَينَنا ∴ وَفي المَوتِ مِن بَعدِ الرَحيلِ رَحيلُ

ويلاحظ أن الشاعر قد صدر بيته بالتأكيد عن طريق " إن" و اسمية الجملة وذلك لأن الشاعر نزل السامع لهذا البيت منزلة من يشك في كلامه هذا، ويتوهم عكسه؛ لذا أكد الكلام بمؤكدين حتى يمنع هذا الوهم ويقطع ذلك الشك، ويثبت أن الرحيل قد حال بينه وبين محبوبته بالفعل.

و تنكير" رحيلا" للتهويل؛ فهو الرحيل الذي له الأثر الأكبر في النفس؛ إذ هو الرحيل الذي حال بينه وبين محبوبته، وهو الرحيل الهائل الذي لا يقوى على أثره أحد، وبهذا يكون التنكير قد أسهم في تصوير المعاناة الشديدة التي توجد في أعماق

الشاعر، وتهويل شأن البعاد عن الحبيب، حتَّى بات يرى أنَّ الموت أقرب ما يكون إليه من بعد الافتراق عن الحبيب.

ويؤكد هذا المعنى وصف الرحيل ب" واحدا" فمع أنه واحد إلا أنه كان له الأثر الأكبر في نفس الشاعر؛ إذ جعله يشعر بمنتهي الألم والضيق.

والتعبير بالفعل الماضي في قوله" حال" للإشعار بوقوع الحيلولة بين الشاعر وبين محبوبته بالفعل وقوعا حقيقيا وأن هذا الأمر لا شك في وقوعه ولا مراء.

واشتمال الكلمة " حال" على حرف المد الألف يرسم المسافة الكبيرة والهوة البعيدة التي أصبحت بينه وبين محبوبته، وأنه قد حكم بالفعل عليهما بالفراق الذي لا يرجى بعده لقاء.

وتنكير" رحيل" في الشطر الثاني يوحي بما أوحي به تنكير رحيل في الشطر الأول من هول وعظم هذا الرحيل وفخامته، وأن له الأثر العظيم في نفوس المفارقين لأحبتهم.

ويلاحظ تكرار الشاعر للفظ الرحيل ثلاث مرات مما يساعد في تصوير الوحشة التي يعيشها الشاعر والغربة التي تسيطر على حياته بعد مفارقة الأحباب.

ويؤكد هذا المعنى المد الذي يشتمل عليه لفظ الرحيل(الياء) الذي يساعد في تصوير تلاشي أمل الشاعر في القرب والوصل مرة ثانية وأنه لا يتوقع إلا البعد الشديد بينه وبين محبوبته.

ويتضح رد العجز على الصدر في البيت؛ إذ ختم البيت بما بدأ به، وهو لفظ " رحيل" وقد أضفي هذا اللون البديعي على البيت موسيقى خلابة جذابة تتناسب وجو الحزن والأسى الذي يعيشه الشاعر .

وفي البيت الخامس يخاطب الشاعر محبوبته قائلا لها: إذا كنتي تؤثرين شم الروح في الدنيا وملاقاة نسيمها فلا زلتُ روضةً وقبولاً يمكنك العودة إلي.

يقول الشاعر:

إِذا كانَ شَمُّ الروحِ أَدنى إِلَيكُمُ ∴ فَلا بَرِحَتني رَوضَةٌ وَقَبولُ

ويلاحظ أن الشاعر قد عبر في البيت ب" إذا" ولم يعبر ب(إن) وذلك للإشعار بتحقق الفعل وحدوثه،وهو كون شم الروح مهم جدا للمحبوب ومن الاشياء التي تؤثرها إذ المعروف عن" إذا" أنها تستعمل فيما هو واقع مُتيقن (غير مشكوك) فيه، أما (إن) فتستعمل في الأمر غير المتيقن حدوثه المشكوك في وقوعه[1]، وعاون على هذا المعنى التعبير بالفعل الماضى" كانَ" .

وإضافة" الشم "إلى" الروح "المراد بها رياح الصبا تؤكد عظمة هذه الروح وأهميتها بالنسبة للنفوس؛ فهي المتنفس لها والمخرج من ضيق الحياة وضغوطها، وكأن هذه الإضافة هي التي صاغت للشاعر تسمية تلك الرياح ووصفها بالروح .

والتعبير بأفعل التفضيل "أَدنى "يؤكد المعنى السابق من أهمية شم الروح بالنسبة لكل محب ؛ إذ هو المتنفس له من كل ضيق وهم، وكأن صيغة التفضيل تؤازر " إذا" في ما أشعرت به في بداية البيت، من تحقق الوقوع.

وتنكير "روضة وقبول" يوحي بفخامة وجمال الروض، وشدة عذوبة النسيم الذي يخرج من الروض المعبّر عنه بالقبول.

ويتضح التصوير في قوله "فَلا بَرِحَتني رَوضَةٌ" حيث شبه الروض بإنسان، ثم حذفه، وذكر شيء من لوازمه وهو الفراق وعدمه من الملازمة على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر بأن الروض الذي يشم منه الحبيب الروح كان ملازما للشاعر والشاعر ملازم له وكأن الشاعر بهذه الطريقة يغري الحبيب بالعودة إلى ذلك الروض.

والاستعارة قد أضفت على الروض حياة وحيوية وجعلته نابضا يشعر ويحس ويمكث ويفارق.

---

(١) الجنى الداني في حروف المعاني صنعه. الحسن بن قاسم المواردي ص ٣٦٧ ط دار الكتب العالمية بيروت – لبنان، وجواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب تأليف أحمد الهاشمي، مراقب مدارس فيكتوريا الانجليزية ص ٤٣٦ ط دار الكتب العلمية بيروت – لبنان) – ت – ط – ٢٩ سنة ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣م.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأنه كلما شرب الماء غصص به، لأن هذا الماء يذكره بالماء الذي نزل به أهل الحبيب فلا يسوغ له شربه أبدا.

يقول الشاعر:

وَما شَرَقي بِالماءِ إِلّا تَذَكُّرًا ∴ لِماءٍ بِهِ أَهلُ الحَبيبِ نُزولُ

ويتضح القصر في البيت حيث قصر الشاعر شرقه وغصته بالماء على تذكره ماء نزل به أهل حبيبه وهذا القصر قصر حقيقي ادعائي طريقة النفي والاستثناء، وهو يوحي بالمرارة التي يعيشها الشاعر والأرق والألم الدائمين اللذين يسيطران على حياته والغصة التي تملأ وجدانه.

وقد حقق هذا القصر الإيجاز إذ إن هذه الجملة" وَما شَرَقي بِالماءِ إِلّا تَذَكُّرًا لِماءٍ بِهِ أَهلُ الحَبيبِ نُزولُ" في قوة جملتين وهما: (شرقي بسبب تذكري لماء به أهل الحبيب نزول وليس شرقي لغير هذا السبب) وقد أفاد هذا القصر تمكين المعنى وتقريره في الذهن.

و" ال" في قوله: "الماء "في الشطر الأول للعهد فالماء الذي يقصده الشاعر هو الماء المعهود بالهناء والري في أثناء شربه ومع ذلك فلم يهنأ الشاعر به ولم يرتوي؛ إذ تخلى الماء عن صفاته المعهودة المعروفة من ري الظمأ وتحول إلى غصة في حلق الشاعر عند تذكره الماء الذي كان تنزل به الحبيبة.

وتنكير " تَذَكُّرًا "يشعر بالكثرة والدوام فالشاعر كان كثيرا ما يتذكر الماء الذي كان ينزل به أهل محبوبته في أثناء شربه للماء عموما وهذا الحال ثابتا له لا تفارقه أبدا فهو دائما ما يشرق بالماء ودائما ما يتذكر الماء الآخر .

وأما تنكير" ماءٍ " في الشطر الثاني فيوحي بعظمة هذا الماء في نفس الشاعر وارتفاع منزلته في قلبه؛ إذ هو الماء الذي كانت تسكن عنده الأحبة.

وتعريف كلمة ماء في الشطر الأول وتنكيرها في الشطر الثاني يساعد في رسم التباين التام والفرق الشديد بين منزلة الماءين فالتعريف قد أوحي لنا بقلة وهوان هذا الماء لأنه ماء بعيد عن المحبوبة ، وعلى الرغم من أنه هو الماء الذي يرتوي به إلا أنه لا يساوي شيء، فما أفاده إلا الغصة والشرق.

لكن تنكير " ماء" في الشطر الثاني يوحي بعظمة هذا الماء وفخامته لأنه يجاور محبوب الشاعر، فالتعريف والتنكير في كلمة واحدة وضح أن الماء عند الشاعر عامل للهلاك والموت وعند الأحبة عامل للحياة، فشتان ما بين الماءين.

وإضافة " أهل" إلى" الحبيب "قد حققت الإيجاز والاختصار فلو لم تكن هذه الإضافة لقيل: (أبو الحبيب، وأم الحبيب، وإخوان الحبيب، وأخوات الحبيب به نزول) وفي هذا إطناب وتفصيل متعذر وتوضيح متعسر أغنت عنه الإضافة؛ مما يشهد بدقة تعبير الشاعر.

وتقديم الجار والمجرور" به" على" نزول "وذلك؛ للاهتمام بالمقدم وهو الضمير العائد على الماء الذي يحظى بمنزلة عظيمة عند الشاعر إذ بجواره يسكن الأحبة، والعرب يقدمون ما يشعرون بأهميته، حيث(أنهم يقدمون الذى بيانه أهم وهم ببيانه أعنى) [1].

وتنكير " نزول " توحي بعظم هؤلاء النزول ومنزلتهم الكبرى عند الشاعر وارتفاع شأنهم؛ إذ إنهم هم أهل المحبوبة،؛ فكل من كان له صلة بالمحبوبة فله منزلة كبرى وهو الغالي على الشاعر.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأن الماء الذي ينزل به أهل الحبيب لا يستطيع أن يصل إليه ظمآن إذ يحرمه لمع أسنة قومه المحتلين به، وامتناع جهتهم، واحتداد شوكتهم، فليس لظمآن وصول إليه.

يقول الشاعر:

يُحَرِّمُهُ لَمعُ الأَسِنَّةِ فَوقَهُ ∴ فَلَيسَ لِظَمآنٍ إِلَيهِ وُصولُ

ويلاحظ التعبير بالفعل المضارع في قوله: " يحرمه" وذلك للإشعار بأن هذا الفعل(التحريم) مستمر ودائم لا يتوقف ولا ينقطع فدائما ما يحمي هذا المكان ويمنعه سيوفهم الحادة اللامعة.

---

(١) الكتاب لسيبويه ١ / ١٥ – ط المطبعة الأميرية ببولاق – ت. ط الأولى ١٣١٦ هـ.

واضافة " لمع" إلى" الأسنة" تشعر بحدة هذه السيوف وشدة بريقها ولمعانها، وأن هذه السيوف من الحدة بحيث يهابها كل إنسان فلا يجرؤ على تخطيها، ومن يحاول ذلك يُقض عليه فتنته حياته ويهلك.

وآثر الشاعر التعبير بجمع القلة" الأسنة" بدلا من جمع الكثرة (سنان)؛ وذلك لأن مراد الشاعر هو بيان: أن هذه السيوف قليلة ومع هذا فإنها حادة قوية كافية لحماية كل مكان، فهي الأسنة المميزة المصنوعة من خامات مخصوصة وبأشكال معينة .

والتعبير بالظرف" فوق " يشعر بالشمول وكأن هذه الاسنة تحيط المكان من كل اتجاه بل تغطيه وتلفه، فليس هناك فرصة لأحد لاختراقه؛ مما يوحي بشدة المنعة وقوة الحصن، وهذا يشعر بعفة المحبوبة وحفظها بعيدا عن أعين الناظرين، وأنها بعيدة المنال يصعب الوصول إليها؛ ممَّا يزيد الشاعر همًا وألمًا إذ لا سبيل له للقرب منها.

وإضافة" فوق " إلى ضمير الماء يوحي بهيبة الماء وجلاله وأنه ماء منيع حصين لا يستطيع القرب منه أحد

وتنكير كلمة" ظمآن" وتسليط النفي عليها يوحي بالعموم والشمول، فلا يستطيع ظمآن مهما كان ظمؤه أن يقترب من هذه الماء، كما يوحي بكثرة العطش وشدته ومع هذا فلا يستطيع الظمآن أن يحاول الوصول إليه.

وآثر الشاعر التعبير بلفظ" ظمآن" وذلك لأن الظمآن هو أشد الناس رغبة في الماء أو حتى القرب منه وأحرص الناس على الوصول إليه.

وتقديم الجار والمجرور" إليه" على" وصول" وذلك لأهمية المقدم إذ من المهم أولا أن يشير الشاعر إلى المكان ثم بعد ذلك يشير إلى الوصول مما يوحي بمنزلة هذا المكان المعبر عنه بالضمير المجرور.

والبيت كله كناية عن عزة المحبوبة ومنعتها و أنها ممنوعة محصنة يصعب الوصول إليها إذ إن هذه المحبوبة يحرس مكانها الرماح اللامعة التي يحملها قومها

،وهذه توحي باستحالة قرب الشاعر من المحبوبة، وتؤكد انقطاع أمله في وصلها مما يؤكد كمد الشاعر وحسرته.

وفي البيت التالي يستفهم الشاعر متمنيا قائلا: أليس في هذه النجوم وغيرها مما يسترشد به دليل يدلني على ضوء الصبح فأستروح إليه من طول الليل وما أقاسيه فيه من الكمد واللوعة؟

يقول الشاعر:

أَما في النُجومِ السائِراتِ وَغَيرِها ∴ لِعَيني عَلى ضَوءِ الصَباحِ دَليلُ

والمراد من الاستفهام في هذا البيت التمني فالشاعر يتمنى ولو دليلاً واحدا يهديه إلى ضوء الصباح وهذا الاستفهام يكشف عما بداخل الشاعر من كمد وملل من طول الليل وأنه قد بلغ من الانتظار والإرهاق والتعب مبلغا عظيما لا يتحمل معه هذا السهر المضني.

وإضافة" عين" إلى ضمير الشاعر يوحي بالاختصاص، فالعين التي تخلت عنه ولم تسعفه وترشده إلى دليل هي عينه لا عين غيره ، وقد كشفت الإضافة عن الزيغ الذي يملأ عيناه إذ إنهما لم يستقرا ولم يستطيعا أن يقوما بما أراده منهما(رؤية ضوء الصباح) فعيناه حائرتان زائغتان باحثتان عن أي أمل في ظهور الصباح وانتهاء الليل مما يشعر بنفسية الشاعر المدمرة المعذبة وأمله الخائب .

ويلاحظ تقديم المسند " في النجوم" على المسند إليه " دليل " وذلك للتشويق إلى ذكر المسند إليه؛ إذ إن السامع حينما يسمع الشطر الأول يتشوق إلى معرفة الذي يبحث عنه الشاعر فحينما يقول: "دليل" تهدأ النفس وتسكن وتطمئن إلى ما عرفت وسمعت.

ويلاحظ التقسيم البديع في البيت حيث قسّم الشاعر النجوم إلى سائرة وغير سائرة، وهذا التقسيم جعل الشاعر يستقصي أنواع النجوم من حيث أنها سائرة وغير ذلك ؛فلو قال الشاعر:(أما في النجوم لعيني على ضوء الصباح دليل) دون أن يقسِّم لورد في الذهن سؤال ماذا يقصد الشاعر بالنجوم هل هي السائرة أم غيرها

وكأن الشاعر منع ذلك التردد وقطع تلك الحيرة حينما أتى بالتقسيم، فالتقسيم مكن الشاعر من توجيه السؤال عن نوعي النجوم.

كما أن هذا التقسيم يوحي بأنا الشاعر قد بذل جهدا مضنيا في البحث عن أي شيء يوصله أو يدله على محبوبته فالشاعر لمَّا يئس من النجوم السائرة بحث عن غيرها وأنه قد استنفذ كل طاقته وقوته في هذا البحث.

وأما إضافة " ضوء" إلى " الصباح" فيشيع البهجة وينشر النور والدفء وهي الأشياء التي يحتاج إليها الشاعر وكأن هذه الإضافة تساعد في إخراج مكنونات الشاعر ورغباته وأمنياته.

وتنكير" دليل" يوحي بعظمة هذا الدليل وارتفاع شأنه في نفس الشاعر إذ هو الشيء الذي يوصله إلى ما يريد من ضوء الصباح ويخلصه من الليل المضني .

ويحتمل التنكير العموم ويكون مقصود الشاعر نفي رؤيته على وجه الإطلاق لأي دليل سواءً أكان صغيرًا أو كبيرًا أو عظيمًا أو حقيرًا ، وهذا الاحتمال يبرز ما بداخل الشاعر من إحباط ويأس.

وفي البيت التالي يخاطب الشاعر محبوبته قائلا لها أتمنى أن لو يرى الليل عينيك كما رأيتهما، ويشهد ما شهدته من سحرهما، ويتجرع من نفس الكأس الذي تجرعته ويذوق الألم الذي ذاقته فيقل منه ما كثر، ويقصر منه ما طال، ويرق لمن سحرته بعيناها، ويلقى من الضعف والنحول ما لقيه فينجلي عنه ويعذره ويرحمه ويخفف عنه وطأته.

يقول الشاعر:

إن لم يَرَ هَذا اللَيلُ عَينَيكِ رُؤيَتي ∴ فَتَظهَرَ فيهِ رِقَّةٌ وَنُحولُ

والمراد من الاستفهام في قوله: " إن لم ير" التمني المشوب بالاستنكار والعجب فالشاعر يتمنى لو أن الليل ينظر إلى عينيّ محبوبته فيفتتن بهما ويرق وينحل، ويستنكر متعجبا من الليل بقائه وعدم هلاكه، وهذا الاستفهام يشعر برغبة الشاعر الأكيدة وأمنيته الدفينة في انتهاء هذا الليل الممل الموجع.

ويتضح التصوير في قوله "إن لم ير هذا الليلُ عينَيك" حيث شبه الشاعر الليل بإنسان يرى، ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهي الرؤية والرقة والنحول على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة أضفت على الليل حركة ونشاط ومنحته نبضاً وحياة، كما جعلت الليل ندًّا وعدوًّا للشاعر يتمنى أن ينتهي منه بأي وسيلة، ويقدي عليه.

والشاعر أخرج الاستعارة مخرجا رائعا؛ إذ كشفت عن المعاناة التي يعيشها الشاعر في الليل لما حَمَّله من ألم وأظهرت ما بداخله من حصرة وكمد؛ إذ الاستعارة(وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن توصله إلى القارئ) (١).

والتعريف باسم الاشارة في قوله " هذا الليل" وذلك للإيحاء بحقارة الليل وتنكره للشاعر وخسته معه؛ إذ ظهر بمظهر رجل معدوم الحس والشعور لا يبالي بمشاعر الشاعر وليس هذا فحسب بل يقهره ويعاديه ويقف ضده ويأبى أن يختفي ويظهر ضوء الصباح.

وإضافة العينين إلى ضمير المخاطبة الذي يعود إلى المحبوبة في قوله " عينيك" توحي بشدة جمال وقوة سحر هاتين العينين، وأن هذه المحبوبة تختص وتنفرد بجمال عينين لم يكن لغيرها من النساء مثله، وتسهم هذه الإضافة في رسم حدود الجمال والحسن اللذين تتمتع بهما المحبوبة.

وأما إضافة رؤية إلى ضمير الشاعر في قوله: " رُؤيَتي " فتبرز عاطفة الشاعر الجياشة نحو محبوبته، وتكشف عن نظرته الحانية الرقيقة التي تفيض حبا وهياما بمحبوبته.

وتنكير كل من " رقة-نحول" يوحي بالقلة والقصر فالشاعر يتمنى أن الليل يرق وينحل حتى يقل ويقصر فيهون بل ينتهي ويختفي ليتمكن من رؤية ضوء الصباح

---

(١) البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع – د. فضل حسن عباس صـــــ٢١٣ دار الفرقان للنشر والتوزيع، ت–ط الثانية ١٤١٧هـ – ١٩٨٦م

الذي طالما بحث عنه وانتظر بزوغه، وقد أفصح التنكير عما فعلته الصبابة بالشاعر فقد اعتراه النحول، وغيرته سكرات الحب، وظهرت فيه علامات المرض، وأمارات الموت، وكأن الشاعر بتمنيه الرقة والنحول للَّيل يخبرنا بطريقة غير مباشرة بحاله من الضعف والنحول والهزال بسبب فراق الأحبة.

ويلاحظ مراعاة النظير بين "رقة"و"نحول"إذ إن لفظ النحول يتناسب مع لفظ ومعنى الرقة فكلاهما من وادي القلة والدقة، ومراعاة النظير قد حقق في الكلام الإيجاز والاختصار؛ إذ بوجوده أصبح المعنى مركزاً، ففي البيت يريد الشاعر أن يظهر لنا مدى ضيقه وقهره من الليل وأمنيته في أن يَصْغُر ويهون ويدق وينحل حتى ينقشع بظلمته ويتلاشى فلا يبقى منه شيءً (فكان مراعاة النظير أقصر الطرق في أداء هذا الغرض وإدخاله إلى النفوس وتثبيته في الأذهان، ومراعاة النظير يعد من باب النظم الذى يتحد فيه الوضع ويدق فيه الصنع كما أن مراعاة النظير... إذا جاء في موضعه وكان الحال يتطلبه والغرض يقتديه كان من صميم البلاغة) .

ويلاحظ أن المتنبي قد أبدع في هذا البيت وأتى بصورة مختلفة للَّيل الطويل عن الصورة التي أتى بها امرؤ القيس، كما أن معاتبته للَّيل تتباين عن معاتبة امرئ القيس، فالمتنبي يلوم الليل بتساؤلات حائرة: فهل الليل قاسٍ إلى تلك الدرجة ؟، ولمَ هذه القسوة التي فيه ؟

إن لم يأخذ شيئا من العاشقين ؟، أو يتصف بصفة واحدة من صفاتهم (الرهافة –الرقة– الدفء) حتى يشعر بهم وبآلامهم، فيعذرهم؟

فمع أن المتنبي كان يكره الليل ويعتبره عدوًّا له إلا أننا نجده قد كرَّمه وتفضل عليه بتشبيهه بالإنسان وخلع عليه بعض الصفات الآدمية ك(الرؤيا والرقة والنحول) .

أما امرؤ القيس فقد شبهه بفرس أو جمل إذ يقول:

فقلت له لما تمطى بصلبه ∴ وأردف أعجازا وناء بكلكل

فقد استعار امرؤ القيس "الصلب" لوسط الليل وجعله يتمطى ليزداد طوله واستعار الصدر لأوله وجعله ثقيلا يقعده عن الحركة واستعار الأعجاز لآخره، وجعلها تترادف وتتوالى ليدل على طول الليل وامتداده فكل استعارة من هذه الاستعارات الثلاث ساعدت الأخرى في تحقيق غرض الشاعر وهو إبراز طول ليله ورسم صورة متكاملة بين الليل وبين الفرس أو الجمل، ومع جمال هذه الصورة وروعتها إلا أننا نجد الصورة التي أتى بها المتنبي صورة بها جدة وابتكار.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأنه: لما أصبح فزال عنه الليل كان كأنه قد شفي كمده منه بقتله وإحلال الصبح محله.

يقول الشاعر

لَقيتُ بِدَربِ القُلَّةِ الفَجرُ لَقيَةً ∴ شَفَت كَمَدي وَاللَيلُ فيهِ قَتيلُ

وعبر بالفعل الماضي في قوله : " لَقيتُ " وذلك للإشعار بتحقق وقوع الفعل، فلقاء الشاعر بالفجر قد وقع بالفعل وهو الفجر الذي طالما تمنى لقاءه ورؤيته، فالشاعر يعلم جيدا أن السامع قد يئس من انتهاء ليله ويستبعد انقشاع ظلمته، فلم يجد أفضل من التعبير بالفعل الماضي ليؤكد للسامع تخلصه من ليله ولقائه بالصبح .

وإضافة" دَربِ" إلى" القُلَّةِ" تشعر بارتفاع منزلة هذا المكان في نفس الشاعر وعلو شأنه؛ إذ هو المكان الذي تخلص فيه من عدوه اللدود(الليل) والتقى بصديقه الذي طالما انتظره (الفجر).

ولفظ" الفجر" في البيت يشيع النور والفرح وينشر الدفء الذي طالما احتاج إليه الشاعر في ليله المظلم البارد .

وتنكير" لَقيَةً " يوحي بالعظمة والفخامة، وعظمة هذه اللقيا تأتي من أنها كانت سببا في شفاء غليل الشاعر وتحقيق له ما أراد إذ تخلص من ليله في هذا اللقاء.

وإضافة كمد إلى ضمير الشاعر في قوله:" كَمَدي" توحي باختصاص الشاعر بهذا الكمد وذلك الألم وكأنه صنع من أجله وحده بسبب فراق الأحبة وطول الليل.

ويأتي التصوير في قوله: " الليل فيه قتيل" حيث شبه الليل بإنسان، ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو القتل على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة توضح لنا ما عليه الشاعر من الفرح وشفاء غليله من الليل، وترسم صورة للَّيل صورة مأساوية؛ إذ جعلته طريحا قتيلا.

(والاستعارة أصدق أداة تجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصور المنظر للعين وتنقل الصوت للأذن وتجعل الأمر معنويا ملموسا محسوساً)(١).

وتقديم الجار والمجرور في قوله: " فيه" على " قتيل" وذلك للمحافظة على الوزن الشعري والقافية، مما أعطى جرسا موسيقيا عذبا ثم يخبرنا في البيت التالي بأنه قد لقيي بهذا الموضع وفي هذا اليوم كل شيء تناهت بهجته وراق منظره حتى كأن حسنه علامة توجهها إليه محبوبته، وكأن الشمس في هذا اليوم رسول منها إليه .

يقول الشاعر:

وَيَومًا كَأَنَّ الحَسنَ فيهِ عَلامَةٌ ∴ بَعَثتِ بِها وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ

وتنكير" يوما" في هذا البيت يشعر بالعظمة والفخامة إذ هذا اليوم المشمس المضيء هو الذي جاء بعد انتهاء الليل المظلم المؤلم للشاعر فلابد أن يكون عظيما فخما له قيمة كبيرة في نفس الشاعر.

وفيه أيضا تشبيه مقلوب حيث شبه حسن اليوم المستمد من الشمس بجمال وحسن المحبوبة، وهذا التشبيه يجعل المحبوبة وكأنها هي أصل ومصدر الجمال والضياء والحسن والشمس تستمد منها هذا الجمال مما يوحي بشدة جمالها وفتنتها.

---

(١) من بلاغة القرآن لأحمد أحمد بدوي ص ٢١٧ – دار نهضة مصر.

وتنكير" علامة" يوحي بالعظمة والفخامة؛ إذ إن هذه العلامة هي العلامة الآتية من قبل المحبوبة فلا أعظم من هذا شيء عند الشاعر ولا أهم.

ويتعانق تشبيه آخر مع التشبيه السابق في البيت في قوله" وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ " حيث شبه الشمس بالرسول تشبيها بليغا، وهذا التشبيه جعل الشمس وكأنها طوع أمر محبوبته وخادمة لها؛ إذ تأتمر بأمرها وتنتهي بنهيها، فمحبوبة الشاعر مالكة للشمس تتحكم فيها وتتأمر عليها؛ مما يشعر بأن هذه المرأة قد امتلكت زمام الجمال واستوت على عرش الحسن والفتنة.

وتنكير" رسول" يوحي بشدة الجمال والفخامة إذ إن هذا الرسول يستمد هذا الجمال وتلك الفخامة من محبوبة الشاعر.

المبحث الثاني
تأملات بلاغية في أبيات المدح في القصيدة

وقد جئنا إلى الموقف الثاني: التخلص من الغـزل إلـى الغـرض الـرئيس (المدح).

إن صورة الغزل التي تحدثت عنها سابقا بمكونيها: الحبيبة والليل، ترمز في دلالتها العامة إلى حالة نفسية من القلق والترقب والتوجس، وقد أعقبـت هـذه الحالة النفسية الأولى في المطلع الغزلي حالة نفسية ثانية مناقضة فـي مقطـع التخلص؛ حيث يحدث نوع من الانفراج والتخلص من الحالة التي عاناها الشـاعر مع ليله السابق.

وهكذا يأتي التخلص تدريجيا بمكونات جديدة مخالفـة ومناقضـة لـدلالات الغزل؛ حيث يحل الفجر محل الليل والشمس محل البدر والممدوح محل الحبيبة.

ويصبح الممدوح هو العامل الحاسم في هذا التحول من حال إلى حال، ومن وضع نفسي سابق إلى آخر لاحق:

لقيـت بـدرب القلـة الفجـر لقيـةً ∴ شـفت كمـدي والليـل فيـه قتيـلُ

إن الحالتين النفسيتين السابقتين مرتبطتان سلبا وإيجابا، وضيقا وانفراجـا بالموضوع الأساس الذي يعالجه المتنبي في الجزء المدحي مـن هـذه القصـيدة اللامية موضوع التحليل التي تحدث فيها عن معارك سيف الدولة ووضعه علـى تخوم الروم، وحيث التحمت جيوش سيف الدولة بجيش الدمستق.

وهكذا تتأكد الصلة بين فرح الشاعر ووضع سيف الدولة على تخوم الـروم بعد أن تحقق انتصاره، ليلج بعد ذلك عالم المدح من أوسع أبوابه، ويكـون لـه مبرر نفسي مقبول لهذا المدح الرائع الذي أسداه لسيف الدولة.

ويبدأ الشاعر في الغرض الأساس للقصيدة وهو: مدح سيف الدولة بعـد أن تخلص من غزله تخلصا رائعا، وقد أخبرنا: بأن سيف الدولة هو الذي مكنه من أخذ ثأره من الليل إذ لولاه ما اِثّارَ عاشقا ولولاه لما وصل الشاعر إلـى شـفاء غلتـه ونفسه من الليل بملاقاة الفجر ٠

يقول الشاعر:

وَما قَبلَ سَيفِ الدَولَةِ اِثّارَ عاشِقٌ ∴ وَلا طُلِبَت عِندَ الظَلامِ ذُحولُ

ويلاحظ التعريف بالعلمية في قوله : " سيف الدولة" وذلك لاستحضار المُعبر عنه باسم يختص به حتى لا يشرد الذهن عنه بعيدا ولا يتوهم أن الكلام عن غيره؛ إذ من المهم في هذا المقام: بيان من هو الذي سيوجه إليه الشاعر مدحه.

وتنكير " عاشق" يوحي بالعموم فمراد الشاعر هو:بيان أنه لم يتمكن عاشق قبل سيف الدولة من أخذ حقه وثأره من الليل، وهذا يوحي بأن سيف الدولة يحس ويشعر بمعاناة المحبين العاشقين، مما يشعر برهافة حس الممدوح ورقة مشاعره .

ويحتمل التنكير الكثرة والشدة ويكون المراد من التنكير: الإشعار بشدة عشق هذا العاشق، وكثرة هيامه بمحبوبته، وإظهار ولهه وولعه الذي جعله في حالة من الوجد بحيث لا يقوى على الليل الطويل.

وحذف المسند إليه في قوله: " وَلا طُلِبَت" وذلك تحقيقا للإيجاز والاختصار، فلو لم يجئ تعبير الشاعر على هذه الصورة وقال: ولا طلب فلان وفلان وفلان وسماهم بأسمائهم لكان الكلام مطنبا بل مطولا إطالة لا داعي لها ولم تزد الكلام إلا غصة وقبحا، ويوحي هذا الاختصار الذي حققه الحذف بأن الطالبين من الممدوح كثر يضيق المقام عن حصرهم، وأنه ملاذ الَّائذين وملجأ اللاجئين.

وتنكير" ذحول" أيضا للعموم فلا يوجد حقد أو حسد أو ثأر قبل سيف الدولة.

ويتضح التصوير في الشطر الثاني حيث كني الشاعر به عن إدراكه ثأره من ليله والكناية كناية عن صفة الشجاعة والصبر وقوة الإرادة والعزيمة، والكناية(من أروع الفنون البيانية وأرقى الطرق البلاغية التي يعبر بها المتكلم عن المعنى الذى يريده تعبيراً موجزاً هادفاً لطيفا يخفي وراء ظلاله أهدافاً ولطائف يريدها ويقصدها) [1] ويسترسل الشاعر في مدح سيف الدولة فيخبرنا بأنه يأتي بأمور

---

(١) من الأسرار البيانية في الكناية القرآنية د / حمزة الدمرداش زغلول ص ٦ المطبعة الاسلامية الحديثة ت ط الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م.

غريبة لا عهد للناس بها من قبل، وهي مع استغراب الناس لها تعجب المتأمل فيها لحسنها وتوقع في نفسه الهيبة استعظاما لقدرها .

يقول الشاعر:

وَلَكِنَّــهُ يَــأتي بِكُــلِّ غَرِيبَــةٍ ∴ تَــروقُ عَلــى اِســتِغرابِها وَتَهــول

والتعبير بالفعل المضارع في قوله: " يَأتي وذلك للإشعار باســتمرار إتيــان الممدوح بكل غريب يتعجب له مما يوحي بأن هذا شأن الممدوح وديدنــه (التفــرد والتميز والإتيان بكل جديد).

وإضافة" كل" إلى" غريبة " يشعر بالعموم فعموم الأشياء التــي يــأتي بهــا الممدوح غير معهودة غريبة ويتعجب لها الناس.

وتنكير" غريبة" يوحي بالعظمة والفخامة، ويثير العجب والدهشــة إذ أنهــا أشياء غير مألوفة تحدث من شخص غير عادي وهو سيف الدولة.

وأما التعبير بالفعل المضارع في قوله: " تَروقُ – تهول" فلاستحضار الصورة فالشاعر يستحضر صورة الاستحسان والهول في عيون الناس عند رؤية الأشــياء العجيبة الغريبة التي يأتي بها سيف الدولة فكل شيء كان يأتي به كان يقابله مــن الناس استحسان واستغراب وتعجب.

ووصل بين قوله: "تَروقُ" وقوله: " تهول" ؛ وذلك لما بينهما من التوســط بين الكمالين؛ لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى ، كما أن الفعلــين اشــترك فــي تصوير حسن ما يفعله الممدوح وهوله، والفاعل فيهما واحد مما صــاغ الوصــل بينهما .

ثم يخبرنا الشاعر ببراعة سيف الدولة قائلا: أنه رمى الروم بخيل أسرع إليهم من السهام ولم يعلموا قبل ذلك أن السهام ممكن أن تكون خيلا.

يقول الشاعر:

رَمى الدَربَ بِالجُردِ الجِيادِ إِلى العِدا ∴ وَمــا عَلِمــوا أَنَّ السِــهامَ خُيــولُ

والتعبير بالفعل الماضي" رَمى " يوحي بوقوع فعل الرمي وقوعا حقيقيا ممــا يؤكد بسالة الممدوح وشجاعته المطلقة.

ويتضح التصوير في قوله:" رَمى الدَربَ بِالجُردِ" إذ شبه الخيول بشيء يرمى به ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو الرمي على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر بسرعة الخيول الفائقة وقوتها الخارقة وكأنها من خفتها تبدو للرائي (الأعداء) سهاما بل أسرع من السهام، كما توحي الاستعارة بقوة الممدوح المفرطة إذ جعلته في صورة من يستطيع أن يحمل تلك الخيول وكأنها شيء خفيف الوزن ويرمي به إلى الأعداء.

والتعبير: " إلى العِدا" يوحي بأن الممدوح مسدد الهدف مصوب الرمية؛ إذ هذه الرمية تصل إلى من أراد أن تصل له تلك الرمية.

ويلاحظ الإيجاز في قوله: " وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ" وقد تم الإيجاز بحذف جملة والتقدير(وما علموا أن السهام التي تأتيهم من قبل سيف الدولة خيول)، وقد كان هذا الحذف من الشاعر للمسارعة بالمطلوب وهو: بيان دهشة الأعداء واستغرابهم مما يرمى إليهم.

وهذا القول: " وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ" كناية عن الحيرة التي أصبح الرومان عليها عند مواجهتهم لجيش سيف الدولة، وهذه الكناية كناية عن صفة، والتصوير الكنائي يوضح الحيرة والدهشة والمفاجأة والمداهمة التي كان عليها أعداء الممدوح عند ملاقاته لما رأوه من خيوله وشجاعة جنده وفرسانه.

وشيوع حروف الشدة في البيت كـ(الهمزة - الباء- الجيم – الدال) تساعد في تصوير شدة بأس سيف الدولة وقوة عزمه، وأنه كالجبال في قوتها والأسد في شجاعتها، كما تساعد في الإشعار بجو المعركة؛ إذ تسهم في تصوير الجلبة وضجيج السيوف وصهيل الخيول في المعركة.

وأما وجود حروف الهمس كـ(السين – الهاء – وحروف الزلاقة كـ (اللام– الراء) فتساعد في تصوير ضعف العدا وقلة حيلتهم وأنهم من الهوان والتفاهة بحيث لا يقوون على المعركة أمام سيف الدولة ولا يستطيعون مجابهته.

وأما حروف المد في البيت كـ(الواو – الألف – الياء) فتتعاون مع حروف الشدة في إظهار طول نفس الممدوح وإيضاح مدى صبره على الحرب وتحمله الشدائد.

وما زال الشاعر في وصف معركة سيف الدولة مع أهل الروم إذ في البيت التالي يخبرنا بأن هذه الخيول خيول سريعة نشيطة فبمجرد أن تكون في المعركة وترتفع عليها القنا التي تشبه أذناب العقارب يشاهد لها مرحا وفرحا ويسمع صهيلها دليل على سعادتها.

يقول الشاعر:

شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بالقَنا ∴ لَها مَرَحٌ مِن تَحتِهِ وَصَهيلُ

أول ما يروعنا في هذا البيت: جناس الاشتقاق بين " شوائل " وبين" تشوال " وهذا الجناس قد أضفي على البيت نغما موسيقيا عذبا يطرب الأذن ويهز الوجدان، وحرف " الشين" جعل الموسيقى التي تعم البيت: موسيقى هادئة هامسة تريح الأعصاب؛ إذ إن هذا الحرف(الشين) من حروف المهموسة، مما يؤكد أن صفة الحرف يمكن أن يكون لها دخل في الإشعار بالمعنى المراد.

ويتعاون مع جناس الاشتقاق السابق في إبراز المعنى وإيضاحه التشبيه الرائع في قول الشاعر:

" شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بالقَنى " حيث شبه الرماح المرتفعة على الخيل بأذناب العقارب إذا رفعتها، وهذا التشبيه يوضح سرعة سير هذه الخيول وكثرة جريها وشدة نشاطها.

ومما يبرز جمال الصورة التشبيهية: إضافة تشوال إلى العقارب في قول الشاعر:" تَشوالَ العَقارِبِ" للاختصاص فالشاعر يقصد صورة تشوال معين وهو التشوال الذي يختص بالعقارب وبهذا تكون قد أسهمت الإضافة في تحديد الصورة التي أرادها الشاعر بدقة من تشبيهه والتي تبرز حال القنا المرتفعة فوق الخيول في يدي الفرسان والجنود البواسل الذي اختارهم سيف الدولة بعناية فائقة، مما يوحي بفراسة الممدوح ودقته الشديدة في اختيار جنوده.

وتنكير "مرح -صهيل "يشعر بالشدة والكثرة ، فالكثرة تأتي من أن هذه الخيول من كثرة القتل بالرماح واستئصال العدو بها شديدة المرح فرحتها كثيرة عارمة، وأصواتها التي تصدر منها كثيرة شديدة الارتفاع تشعر بسعادة كبيرة وبهجة غامرة، كما توحي بعزتها وأصالتها فهي ليست خيول عادية وإنما هي الخيول النجيبة عريقة الأصل؛ إذ لا يفعل ذلك إلا الخيول الأصيلة النجيبة.

ويساعد في إظهار الفرح والسرور وجود حرف الصفير(الصاد) في البيت في قوله: " صهيل" إذ إن وجود هذه الصفة(الصفير) ينشر البهجة والسعاد.

ثم يخبرنا الشاعر بأن هذه الغزوة التي رمى بها سيف الدولة أرض العدو، مجرد خطرة عرضت له، فهي مع عظمتها عن بديهة، وفعلها مع احتفالها عن غير رؤية، فلبتها القنا والنصول، واقترن بها الصنع الجميل .

يقول الشاعر:

وَما هِيَ إلاّ خَطرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ ∴ بِحَرّانَ لَبَّتها قَنًا وَنُصولُ

ويلاحظ في البيت القصر حيث قصر الشاعر غزو سيف الدولة للروم ورميه للأعداء بالسهام والخيول على مجرد خطرة خطرت بباله، وهذا القصر جاء عن طريق النفي والاستثناء من باب قصر الصفة على الموصوف، والقصر هنا يشعر بأن البسالة والشجاعة هي ديدن سيف الدولة وطبيعة في خُلُقه، فالحرب التي يتحدث عنها المتنبي حدثت من سيف الدولة لمجرد خطرة خطرت في ذهنه، ولم تكن منه عن رؤية وتخطيط فماذا يكون الأمر لو استعد وخطط لهذه الحرب مسبقا ؟لا شك أن تكون هذه الحرب لا مثيل لها، وهذا يشعر ببسالته المطلقة وشجاعته غير المحدودة.

وتنكير " خطرة" يشعر بقلة الوقت الذي استغرقته تلك الخطرة وكأن هذه الخطرة كانت ومضة لمعت في فكر الممدوح ثوان، كما يوح هذا التنكير بهوان هذه الخطرة بنسبة لآراء الممدوح الأخرى ومع ذلك فإن هذه الخطرة قد أثرت على مصير بلد وشعب(الروم) مما يؤكد رجاحة عقل سيف الدولة وشدة حكمته، ويشعر التنكير أيضا بسرعة إنجاز ما يريد إنجازه إذ بمجرد أن عرضت له تلك الخطرة وهو

بحران بدأ الغزو على الرومان بجنده وخيوله في نفس اللحظة، وهذه مبالغة من الشاعر تشعر بقوة سيف الدولة الخارقة وقدرته غير العادية

والتعبير بالفعل الماضي للإشعار بتحقق وقوع الفعل مما يوحي بأن هذه الخطرة قد وردت بالفعل في ذهن الممدوح ولا شك في ورودها، وأن الشاعر يحكي واقعا قد حدث بالفعل وليس ادعاءً منه.

وتقديم الجار والمجرور في قوله:" لَهُ " على قوله " بِحَرّانَ "وذلك لأنه من المهم أولا هو بيان لمن عرضت هذه الخطرة، ثم بيان ثانيا المكان أو البلد الذي عرضت فيه تلك الخطرة فلو قال الشاعر عرضت بحران له) لتبادر إلى ذهن السامع ولو للحظات أن الذي عرضت له تلك الخطرة هو شخص آخر غير الممدوح وهذا غير مراد الشاعر.

والتعريف بالعلمية في قوله "بحرّان" وذلك لتعيين هذه البلد بعينها، فالشاعر يريد أن يوضح البلد المقصود؛ حتى لا يتوهم غيره

ويلاحظ التصوير في قوله" لبتها قنا ونصول" حيث شبه القنا والنصول بإنسان ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهي الإجابة والتلبية على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة توحي بأن كل شيء طوع أمر الممدوح حتى الجماد وغيره كالقنا والنصول، وأن هذه الأشياء تحترمه وتقدره وتأتمر بأمره وتنتهي بنواهيه كما تفعل البشر، فقد خلعت الاستعارة على القنا والنصول تشخيص ونبضا وحيوية.

وفصل بين جملة" لبتها قنا ونصول" وبينما قبلها وذلك لما بينهما من شبه كمال الاتصال؛ إذ إن هذه الجملة بمثابة جواب لسؤال أثارته الجملة السابقة والتقدير: ماذا حدث بعد أن عرضت الخطرة في ذهن الممدوح فقيل لبتها إلى أخ...

وبين" قنا " و" نصول" تناسب؛ إذ إن كلا من القنا والنصول من أدوات الحرب، وقد أد هذا اللون البلاغي إلى التركيز في المعنى والاختصار.

وفي البيت التالي يذكر الشاعر بأن سيف الدولة: هُمام إذا هم بأمر فعله وأنفذه بجيش حافل وطء الموت فيه ثقيل على من يحاول هلاكه من أعدائه

يقول الشاعر:

هُمامٌ إذا ما هَمَّ أمضى هُمومَهُ ∴ بِأَرعَنَ وَطْءُ المَوتِ فيهِ ثَقيلُ

يلاحظ حذف المسند إليه في هذا البيت والتقدير: (سيف الدولة همام) وذلك لوضوح المسند إليه وظهوره بدلالة السياق والقرائن عليه، فذكره يعد حينئذ ضرب من العبث لا يتناسب ودقة الشاعر التعبيرية وخبرته اللغوية، كما أن في الحذف إشعار بالهول والفخامة؛ إذ يتخيل السامع ما يتخيل ويتصور ما يتصور من هو المقصود بهذا الكلام .

وتنكير" هُمامٌ" يشعر بشدة شجاعة الممدوح وكثرة نجدته إغاثته للملهوفين بحيث لا يشبهه فيها أحد، ويوحي بأنه عظيم عظمة وفخامة لا حدود لها؛ إذ هو لا يهم إلا بالأشياء النافعة التي لا يستطيع أن يهم بها غيره.

والتعبير ب" إذا" المصاحبة للفعل الماضي في قوله " إذا ما همَّ" يوحي بتحقق الهم من الممدوح ووقوعه وقوعا فعليًا وليس هذا فحسب بل أن هذا الأمر قد وقع منه مرات عديدة وفي مواقف متكررة وكأنه طبع ثابت فيه لا يتغير.

والتعبير بالفعل الماضي" أمضى" يتعاون مع التعبير السابق في الإشعار بتحقق الوقوع ومضاء الأشياء التي يهم بها سيف الدولة.

وإضافة " هموم" إلى ضمير الممدوح تحقق الإيجاز والاختصار فلو لم يعبر الشاعر بهذه الطريقة لقال:(أمضى الشيء الذي هم به في يوم كذا وكذا والشيء الذي هم به في يوم كذا ويوم كذا إلخ... ومن هنا كانت الإضافة وسيلة لإيصال المعنى بطريقة موجزة مختصرة.

والتعبير بجمع الكثرة في قول الشاعر: " همومه " يوحي بكثرة مسؤوليات الممدوح وهمومه وجسامتها وشدة خطرها فهي الهموم والمسؤوليات التي تنوء بها الجبال ولا يمكن أن يتحملها أحد غير سيف الدولة فهي له وهو لها.

وتنكير" أَرعَنَ " تشعر بالكثرة والعظمة والتهويل، فجيش الممدوح هائل عظيم كثير العدد تحيطه الهيبة ويغلفه الروع؛ إذ فيه من الكثرة والفخامة ما فيه بحيث يخيف ويُفْزِع الأعداء ويُرْهبهم.

وإضافة " وطء" إلى " الموت" توحي بالوحشة وتملء القلب رعبا وتحيط النفس بالقلق والفزع، كما تساعد الإضافة في رسم صورة للفناء والعدم والتلاشي الذي ينتظر أعداء الممدوح، وتهيؤهم للقدر المحتوم الذي يترقبهم.

وأما تنكير" ثقيل" فيوحي بالهول والشدة، فاليوم الذي يحارب فيه الممدوح الأعداء هو يوم ثقيل الوطء عليهم شديد البأس هائل لا يقادر قدره ولا يدرك كُنهه فلا يقوى عليه عدو.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأنه يوجد بهذا الجيش العظيم الهائل خيل قوية فتية قد براها لما يحملها من الركض، ويكلفها من السير في بلاد لا تقيل فيها، أبدا وتسير دوما ولا تستريح.

يقول الشاعر:

وَخَيلٍ بَراها الرَكضُ في كُلِّ بَلدَةٍ ∴ إذا عَرَّسَت فيها فَلَيسَ تَقيلُ

وتنكير" خيل "تشعر بمدى أهمية هذه الخيل وعظمتها وفخامتها وارتفاع شأنها وعلو منزلتها إذ هي من العناصر المهمة في جيش الممدوح وهي الخيول الأصيلة النجيبة.

وقوله: " براها الركض في كل بلدة" كناية عن شجاعة الممدوح والكناية هنا كناية عن صفة بعيدة لتعدد الوسائط بينها وبين اللفظ المكنى به إذ الشجاعة وهي الصفة المكنى عنها تتطلب كثرة الحروب، وكثرة الحروب تتطلب الخيول الكثيرة النجيبة القوية، وكثرة الحروب بهاذه الخيول يترتب عليها هزال هذه الخيول ونحولها، وبهذا صلح بري الخيل ونحولها للكناية عن الشجاعة والبسالة، وقد أفادت الكناية الإيجاز(وهي في المقام أبلغ من التصريح قصد بها الشاعر الوصول إلى المعنى قوة وتأكيداً وجمالاً .

والتعبير بالفعل الماضي في قوله: " بَراها" يشعر بتحقق وقوع الفعل(البري) وما يترتب عليه من النحول والهزال ومع هذا فإنها لا تفتأ السير ولا تستريح ولا تقيل أبدا مما يوحي بقوة الخيول وصلابتها.

وكلمة" كل" وإضافتها إلى " بلدة" المنكرة توحي بالعموم وتشعر بأن هذا الأمر كان عاما في كل البلاد التي دخلتها الخيول للحرب مما يومئ إلى خبرة هذه الخيول الطويلة بالحروب وكثرة تجربتها معها وممارستها لأعمال الحرب ومدى تحملها للحروب والجهاد والصبر عليه.

والتعبير" عَرَّسَت" ينشر البهجة وينقل الفرح الذي يوجد على وجوه الخيول والفرسان في كل مكان يحلون به؛ للراحة إذ في هذا المكان يتأهبون ويستعدون للحرب الذي يجدون فيها أسعد ممارساتهم وأحلى أوقاتهم.

وبين "ثقيل" في هذا البيت و"ثقيل" في البيت السابق جناس مضارع؛ إذ إن الأولى من الثقل والثانية من القيلولة وهذا الجناس قد أحدث جرساً موسيقياً عذباً أطرب الأذن وهزَّ الوجدان.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأن الممدوح لما فصل من الموضعين : (دَلوكٍ وَصَنجَة) وبان منهما تفرقت فرسانه فعمت راياته وخيله الجبال

يقول الشاعر:

فَلَمّا تَجَلّى مِن دَلوكٍ وَصَنجَةٍ ∴ عَلَت كُلَّ طَودٍ رايَةٌ وَرَعيلُ

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله" فلما تَجَلّى مِن دَلوكٍ وَصَنجَةٍ" والتقدير: فلما تَجَلّى سيف الدولة مِن دَلوكٍ وَصَنجَةٍ وهذا الحذف صيغ بدلالة القرائن والسياق إذ الكلام من اول الأمر يدور حول ممدوح واحد ومسند إليه واحد وهو سيف الدولة فذكره لا داعي له.

وتخصيص هذين الموضعين بالتحديد (دَلوكٍ وَصَنجَةٍ) للإشعار بأن هذين الموضعين كان من المواضع الصعبة على أي جيش دخولها وفتحها؛ مما يشعر بقوة جيش الممدوح وخبرته الطويلة وحنكته السياسية؛ لذا كان سيطرة الجيش عليهما مدعاة للفرح والاحتفال .

والتعبير بالفعل الماضي في قوله " علت " يشعر بأن ارتفاع رايات الممدوح أمر قد وقع بالفعل وقوعا لا مراء فيه ولا شك، فقد حلقت راياته في السماء وملأت رعينه الجبال وانتشرت.

وإضافة" كل" إلى " طود" يوحي بالعموم والكثرة، فرايات الممدوح جميعها ورعيله تنتشر على جبال كثيرة مما يوحي بكثرة عدد الجيش وقوة عُدَّته.

وتنكير "طود "يوحي بالعظمة والشموخ والمهابة، فالجبال التي تنتشر عليها الرايات جبال عظيمة الطول شاهقة الارتفاع؛ مما يشعر بذيوع أمر الممدوح وجيشه بين البلاد وشهرته في الآفاق.

وأما إضافة" الرايات" إلى ضمير الممدوح في قوله:"رايَةٌ" فتشعر باختصاص تلك الرايات بالممدوح، فهو المالك لها وهي القاصرة عليه لا تتعداه إلى غيره، وأنها باختصاصها به أصبحت لها خصوصية تميزها عن غيرها من الرايات فهي الرايات ذات الأشكال المعينة والألوان الزاهية المبهجة، كما أن هذه الإضافة تشعر بكثرة هذه الرايات وشدة ارتفاعها فالرايات والأعلام كثيرة منشورة يلوح بها الجيش بعد النصر.

والبيت كله كناية عن الفرح والمرح الذي كان يشعر به أفراد جيش الممدوح وليس هذا فحسب بل عمَّت الفرحة الخيول وقمم الجبال.

ويؤكد هذا المعنى حرف الصفير(الصاد" في قوله: " صَنجَةٍ " والذي يساعد في الإشعار بالفرح والسرور.

وشيوع حروف الشدة كـ (الجيم – الدال – الكاف – الطاء – والتاء) يساعد في تصوير الجلبة والضجيج الذي يحدثه الفرسان والخيول من أثر الفرحة والسرور بالنصر؛ إذ بعد انتهاء المعركة هلل الجنود وكبروا واختلطت أسواطهم بصهيل الخيول وصليل السيوف.

وفي البيت التالي يذكر الشاعر الدليل على شدة بأس هذا الجيش وقوته فيخبرنا بأن هذا الجيش قد سلك إلى بلاد الروم طرقا كانت ممتنعة لا تسلك، ومجهولة لا تعرف، فكانت مرتفعة عالية الطرق، مشرفة على سائر السبل، وفي ذكرها عند الناس خمول لجهلهم بها، وقلة سلوكهم لها، ولها رفعة على الطرق، لأنها في رؤوس الجبال.

يقول الشاعر:

عَـلا طُـرُقٍ فيهـا عَلـى الطُـرقِ رِفعَـةٌ ∴ وَفِي ذِكرِهـا عِنـدَ الأَنـيسِ خُمـولُ

وتنكير" طرق" يشعر بوعورة هذه الطرق وصعوبتها؛ مما يوحي بأن جـيش الممدوح قادر على تجشم كل الصعاب.

وبين" علا " في قوله: " عَلى طُرُقٍ" و" على" في قوله:

" عَلا الطُرق" جناس إذ إن الأولى فعل من العلو والثانية حرف جـر وهـذا الجناس أدى إلى تكرار المد الذي أحدث في البيت موسيقى رائعة تتناسـب وجـو الشموخ والعظمة، وقد ساعد هذا الجناس على تثبيت المعنى في النفس وتأكيده

وتقديم المسند "فيها " على المسند إليه " رفعة " وذلك؛ لتخصيص المسـند بالمسند إليه فالطرق التي يعود إليها الضمير المجرور في البيت تختص بالرفعـة والشموخ دون غيرها من الطرق مما يؤكد وعورتها وصعوبة السير فيها.

و تنكير" رفعة" مع المعنى المفهوم من لفظها يشعر بارتفاع هـذه الطـرق وشهاقتها، كما يوحي بعظمتها وفخامتها وارتفاع شأنها؛ إذ إن هذه الطرق فـي رؤوس الجبال وقممها.

وقدم الظرف وما أضيف إليه " عند الأنيس " على المسند إليه خمول وذلـك للمحافظة على الوزن الشعري، وقد ساعد هذا التقديم على المحافظة علـى نسـق موسيقى القصيدة الرائع والذي تجري فيه من أول بيت.

وقوله: " أنيس "كناية عن الأحياء من البشر والحيوان وهذه الكناية تصور إلى أي مدى كانت هذه الطرق موحشة خالية من كل من يؤنسها ويجعلها مسلكا آمنًا

وتنكير " خمول " يوحي بقلة سلوك الناس لهذه الطرق والسير فيها، وكثـرة الناس الذين يجهلون هذه الطرق، وأنا الذين يعلمونها كانوا من القلة بمكان ومنهم الممدوح مما يوحي بدرايته الواسعة بالطرق وخبرته غيـر المحـدودة وجرأتـه المعهودة.

والشطر الثاني يؤكد غرابة أفعال الممدوح التي أشار إليها الشاعر في بيت سابق[1] إذ إن الناس كانت في تلك الفترة لم تعرف هذه الطرق بل تخافها وتخشى السير فيها ومع هذا فإن الممدوح كان يسير فيها هو وجنوده البواسل ولا شك أن هذا من الغرابة بمكان.

ثم يخبرنا الشاعر بأن جيوش الأعداء من أهل الروم قد تفاجأوا فما شعروا حتى رأوا هذه الخيل قاصدة إليهم، ومغيرة عليهم، قباحاً في أعينهم، لصنيعها فيهم بالقتل والأسر وهي مع ذلك مطهمة في خلقها، متناهية في تمام حسنها.

يقول الشاعر:

فَما شَعَروا حَتّى رَأَوها مُغيرَةً ∴ قِباحًا وَأَمّا خَلْقُها فَجَميلُ

وتنكير "مغيرة "يشعر بالقوة وشدة البأس فهذه الخيول قوية نشيطة تفاجئ العدو بالإغارة دون أن يتوقع، أو يكون حاسباً لها حساب، أو مستعداً لها.

ويؤكد هذا المعنى الكناية في قوله: "فما شعروا حتى رأوها" فالكناية هذه تصور المفاجأة والمداهمة التي كان فيها جيش الأعداء لما رأوا خيول الممدوح وأنها كانت قوية شديدة إلى درجة لم يستطيعوا معها المقاومة والتصدي لجيش الممدوح، ولم يكن منهم إلا التسليم والخضوع.

وتنكير" قباحا"يوحي بشدة القبح والبشاعة التي كانت عليها خيول الممدوح في عيون الأعداء فهم يرونها سيئة الخلقة دميمة المُحيَّا، وعاون على الإشعار بالمعنى وجود حرف المد(الألف).

وإضافة" خَلق" إلى ضمير الخيول توحي بالاختصاص فخلقة الخيول الجميلة التي يراها جميع الناس ما عدا أعداء الممدوح هي الخلقة الخاصة بخيوله ولا تتعداها إلى غيرها، وهي الخلقة بديعة الصنع بارعة الحسن.

وبين " قباح "و"جميل "طباق، وهذا الطباق قد أبرز المعنى وأوضحه وهو الفرق الشديد والهوة البعيدة بين القبح الذي يراه أعداء الممدوح في الخيول،

---

(١) البيت الثالث عشر

والجمال الذي تمتاز به الخيول والذي لا يرونه أصلا بسبب ما جاءتهم به من القتل والأسر.

والطباق مع تجميله اللفظ(فإنه يؤدى غرضًا معنويًا، حيث يستوعب الحكمَ كاملًا كما يأتي لعقد مقابلةٍ حسيةٍ ونفسيةٍ أو زمانيةٍ ومنه ما يكتشف أجزاء القضية ويبرز أطرافها مما يؤكد أن الطباق من الأمور الفطرية المركوزة في الطباع، إذ الضدُّ أقرب خطورًا بالبال عند ذكر ضده) (١) .

وتنكير " جميل" يشعر بالكثرة، فهذه الخيول بلغت من جمال الخلقة مبلغا كبيرا بحيث لا يقادر قدرها ولا يدرك كنهها ولا يستطاع وصفها؛ إذ إن سيف الدولة كان يختار تلك الخيول بعناية فائقة.

ويستطرد الشاعر في الحديث عن خيول الممدوح واصفا لها بأنها كانت في المعركة كالسحائب لما فيها من بريق الأسلحة ولمعانها وصياح الأبطال وصهيل الخيول وجعل مطرها الحديد فهي تنصب عليهم بالسيوف والأسنة

يقول الشاعر:

سَحائِبُ يُمطِرنَ الحَديدَ عَلَيهِمُ ∴ فَكُلُّ مَكانٍ بالسُيوفِ غَسيلُ

يلاحظ حذف المسند إليه في صدر البيت والتقدير: (الخيول أو هي سحائب)، وقد أشعر هذا الحذف بالفخامة والعظمة، والحذف هنا قد صاغه دلالة السياق والقرائن إذ المحذوف ظاهر ولا تعب في تقديره.

وعبر الشاعر" بلفظ السحائب" جمعا جمع كثرة وذلك يوحي بأن الخيول التي كانت في المعركة كانت كثيرة كثرة بالغة بحيث تغلب أي عدد مهما كان مما يوحي بقوة جيش الممدوح وكثرة عتاده وعدَّته ، وهذه دقة من الشاعر معهودة من شاعر مثله عظيم

ويتضح التصوير في قوله" سحائب "حيث شبه الخيول بالسحائب بجامع البريق والجلبة في كلٍ ثم استعيرت السحائب للخيول على سبيل الاستعارة

---

(١) البديع رؤية جديدة د/ عبدالله دراز صـ١٤ ــ بدون طبعة وبدون تأريخ.

التصريحية الأصلية، وقوله: " يمطرن "ترشيح للاستعارة، وقد عد ابن أبى الأصبع الاستعارة المرشحة (من أجل الاستعارات) [1] إذ ذكر ملائم للمشبه به يبعدها عن الحقيقة، ويقوى فيها دعوى الاتحاد التي هي مبنى الاستعارة .

وهذه الاستعارة تصور جلبة الخيول وصهيلها أثناء إغارتها وبريق ولمعان السيوف التي كانت في يد فرسانها، مما يوحي بكثرة الخيول والفرسان في المعركة فمن كثرة وجودها تكوّن الغبار الذي يشبه السحائب.

ويلاحظ أن الشاعر قد راع الصوت والمنظر في الصورة التي أتى بها للخيول في المعركة، فالصوت الذي يصاحب السحائب هو: الرعد الذي يقابل جلبة الخيول، والمنظر الذي يصاحب السحائب هو: البرق الذي يقابل بريق ولمعان السيوف.

وقوله" الحديد "كناية عن السيوف والكناية هنا كناية عن موصوف، والكناية تصور قوة السيوف وشدة بريقها ولمعانها وأنها ليست كالسيوف الأخرى، فهي ذات طبيعة خاصة مختلفة؛ إذ هي السيوف الخاصة بسيف الدولة والمصنعة لجيشه قصرًا وحصرًا.

و يتعانق تصوير ثالث مع التصويرين السابقين حيث يشبه الشاعر إفناء الأعداء بالسيوف بالغسيل بماء المطر بجامع الانتهاء في كلٍ، ثم استعير الغسيل للإفناء، ثم اشتق من غسل: غسيل بمعنى الإفناء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، وهذه الاستعارة توضح كثرة القتلى من أعداء الممدوح وتصور الفناء الساحق لهم من جيش سيف الدولة في أرض المعركة وكأن هذه الأرض تغسل من الجنود بسيوف الممدوح كما تغسل الأرض بالأمطار وتنظف من أشياء قذرة مشينة، مما يشعر بهوان الأعداء في نظر الشاعر وتفاهتهم.

وإضافة" كل" إلى " مكان" تشعر بالعموم، فكل مكان بالمعركة كان يغسل بسيوف الممدوح، ويتعاون في الإشعار بهذا المعنى تنكير الكلمة "مكان"

---

(١) تحرير التحبير لابن أبى الأصبع تحقيق د / حفنى شرف ص ٩٩ – بدون.

ثم يخبرنا الشاعر بأن الجواري: اللاتي سبين من الروم، بهذا الموضع يبكين بعولهنّ، والأمهات يبكين أولادهن مفجعات قد شققن جيوبهنّ، وفرقن شعورهنّ وثيابهنّ، فعادت جيوبهنّ لسعتها ذيولاً تُسحب

يقول الشاعر:

وَأَمسى السَبايا يَنتَحِبنَ بِعَرْقَةٍ ∴ كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ

والتعبير ب "أَمسى" يوحي بأن الممدوح لم يستغرق في معركته أكثر من يوم وانتهائه من المعركة في وقت قياسي فما أتى له الليل إلا وهو قد قضى على الأعداء وأنهاهم نهاية مفجعة؛ مما يشعر ببسالة الممدوح وقدرته الفائقة.

وعبر الشاعر بلفظ" السبايا" المجموع جمع كثرة وذلك للإشعار بكثرة هؤلاء السبايا؛ مما يوحي بكثرة الرجال والشباب الذين قتلوا من أعداء الممدوح، فلولا قتل الرجال ما وقعت السبايا في الأسر.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله" ينتحبن "لاستحضار مشهد السبايا وهنّ ينتحبن ويبكين على بعولتهن وأولادهن وإخوانهن، وتصويره وكأنه صورة مشاهدة ومرئية بالعين.

والشطر الأول كناية عن فوز سيف الدولة بالمعركة وانتصاره على أعدائه، وهذه الكناية توضح قوة جيش الممدوح وبسالته المفرطة .

وواضح ما في البيت من حذف إذ حذف أكثر من جملة والتقدير: (وَأَمسى السَبايا يَنتَحِبنَ بِعَرْقَةٍ فأصبحن يلطمن خدودهن، ويشققن جيوبهن؛ حتى أصبح كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ، وهذا الحذف كان من الشاعر للمسارعة إلى المطلوب وهو الإخبار بأقصى سرعة عما جرى وحدث للسبايا من حال مؤسفة والتي تعبر عنها شق الجيوب، فالشاعر قد اتخذ من الحذف وسيلة لتحقيق ما أراده من سرعة إيصال الفكرة وتثبيتها في الأذهان .

ويتضح التشبيه في قوله: " كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ " حيث شبه جيوب الثاكِلاتِ بالذيول تشبيها مرسلا مجملا، وهذا التشبيه قد أدى إلى وضوح الفكرة، وتأكيدها في النفس، وتثبيتها وهي: أن الثاكِلاتِ قد بلغن من الحزن مبلغا كبيرا

بحيث جعلهن يبالغن في شق جيوبهن حتى أصبحت نصفين، فبِتْن يُجَرْجن أثوابهن وكأنها الذيول الطويلة.

وقد عاون على إظهار روعة التشبيه وجماله ذكر" كأن" أداةً للتشبيه و(التي هي أقوى وأبلغ من(الكاف) في الدلالة على إلحاق المشبه بالمشبه به ولذلك فهي تستعمل حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائي يشك في أن المشبه هو المشبه به لا غيره، ولذلك حكى القرآن لنا قول بلقيس في قوله تعالى:

{قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ (٤١) فَلَمَّا جَاءتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ}(١)

وقد كان هو فعلا، ولبيان شدة الشَّبَه في نظرها استعملت{كأن})(٢)

وآثر الشاعر التعبير ب" الثاكِلاتِ" مع أن السبايا اللاتي أسرهن جيش سيف الدولة من هن من فقدت بعلها، ومنهن من فقدت أخاها، ومنهن من فقدت أباها؛ وذلك لأن الثكلى هي أقوهن حزنا وأكثرهن نحيبا؛ فحزن الأم التي تفقد ولدها لا يعدله حزن، أو يساويه قَرْب ولو خُيِّرت لاختارت موتها وبقاء ولدها على قيد الحياة.

وحروف المد في البيت كـ (الألف – والواو– والياء) تساعد في تصوير أنات الثكلى، وتأوهاتهن العالية، وصرخاتهن الكثيرة الطويلة التي تخرج من داخلهن مصحوبة بآلام جسام.

وأما حروف الهمس كـ (الحاء– والتاء – والسين – والكاف) فتساعد في تصوير ضعفهن التام وقلة حيلتهن، وللإشعار بأصواتهن الخافتة التي تعبت من كثرة الصراخ والتي أصبحت ضعيفة هامسة بل غير مسموعة من كثرة النحيب والبكاء.

---

(١) سورة النمل ٤١، ٤٢

(٢) نظرات في البيان أ. د/ محمد عبد الرحمن نجم الدين القرضي صـ ٦٨ ط – الثالثة ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦م.

وأما حروف الإطباق كـ (القاف) فتساعد في تصوير الهم الذي أطبق على أفئدة هؤلاء السبايا وأنه قد تمكن منهن إلى درجة مضنية وكأنه الوحش الكاسر الذي لا يستطعن الفرار منه.

ثم يخبرنا الشاعر بأن خيل الممدوح أغارت عليهم، وحملت السبايا إلى عرقة، وعادت لتعبر من درب موزار، ثم عادت راجعةً إلى بلادهم مرة أخرى، فلما رأوها بموزار ظنوها راجعة إلى بلاد الإسلام، ولم يعلموا أنها عادت لتدخل بلادهم مرة أخرى، فصار دخولها قفولا.

يقول الشاعر:

وَعادَت فَظَنّوها بِمَوزارَ قُفَّلاً ∴ وَلَيسَ لَها إِلّا الدُخولَ قُفولُ

ويلاحظ التعبير بالفعل الماضي في قوله: "عادت "وذلك للإشعار بوقوع الفعل وقوعا حقيقيا(العودة (وكأن التعبير بالماضي منع الشك في عودة الخيول مرة أخرى.

وعبر الشاعر في قوله:" وَعادَت فَظَنّوها بِمَوزارَ" بحرف العطف " الفاء " دون غيره كـ(ثم) مثلا؛ وذلك للإشعار بسرعة وقوع ظنهم بعودة جيش سيف الدولة إلى بلاده فور تحركه بالسبايا؛ إذ إن هذا الأمر كانوا يترقبونه ويتمنون حدوثه دائما، فالفاء تشعر بتلاشى الزمن وعدم الإمهال لأن الفاء (تطوى من الزمن ما لا يمكن تقديره بغير الإحساس في الفترة ما بين الحدثين)[1] وهذا التعبير بحرف الفاء يكشف عن مكنون فكرهم وعظيم أمانيهم في رحيل الممدوح وجيوشه إذ بمجرد تحرك جيش الممدوح ظنوا على الفور أنه رجع إلى بلاده وفارقهم وقد فرحوا بذلك فرحا شديدا وغمرتهم السعادة.

وتنكير" قُفَّلاً" للإشعار بالتعظيم إذ إن الرجوع الذي كانوا يظنونه من جيش الممدوح كان رجوعا مؤكدا إلى بلادهم، رجوعا لا يمكن العودة فيه فهو الرجوع

(١) من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم الفاء، ثم دكتور محمد الأمين الخضرى ص ٥١ د – دار النشر مكتبة وهبة ت. ط – الأولى ١٣١٤ هـ – ١٩٩٣م.

العظيم شديد العظمة من وجهة نظرهم ،وعظمته تأتي من أن هذا الجيش حينما يعود ينالون حريتهم ويشعرون بالأمان والسكينة.

وفي الشطر الثاني من البيت يتضح القصر في قوله "وَلَيسَ لَها إِلّا الدُخولَ فُقولُ "حيث قصر حال الخيول من القفول على الدخول، من باب قصر الموصوف على الصفة قصر طريقه النفي والاستثناء، وهذا القصر يمنع أي توهم أو شك في أن الخيول ستعود إلى بلد الأعداء؛ مما يوحي بقوة الخيول وشجاعتها، إذ إنها لم تتعب أو تمل أو تفتر من المعارك السابقة وما زالت في نشاطها التام وصحتها الكاملة وكأنها لم تحارب أصلاً.

وبين قوله: " دخول " وقوله : "قفول" طباق إذ إن معنى القفول الخروج من بلاد الروم والعودة إلى بلاد الإسلام، أما الدخول فعكس القفول، وهذا الطباق قد أوضح المعنى وأبرزه وهو: الفرق الشديد بين الحالين (الخروج والدخول) والهوة البعيدة بينهما، وأثرهما علي نفوسهم.

وحروف المد في البيت كـ (الألف– الواو) تساعد في تصوير تأوهاتهم العالية وأناتهم الطويلة التي أصدروها لما تفاجأوا بعودة الممدوح وجيشه مرة أخرى.

وحروف الشدة كـ(الدال– القاف) تساعد في تصوير الشدة التي كان عليها جيش الممدوح مع أهل موزار من القتل والإبادة، وتساعد في نقل ضجيج السيوف وصهيل الخيول، كما تسهم في تصوير الشدة التي كان فيها أهل موزار والقهر الذي شعروا به لما رجع جيش الممدوح .

ثم يخبرنا الشاعر بأن جيوش الممدوح وخيوله عادت إلى بلاد الروم، وقتلت الأبطال، وخاضت في دمائهم المصبوبة، فكأن هذه الوقعة ضمنت لها سفك كل دم بعدها؛ لأنها قتلت قواد الجيوش، فسهل بعد ذلك عليها مرامها، وصار من لم يُقتل تحت قدرتها متى شاءت قتلته، وخاضت في دمه.

يقول الشاعر:

فَخاضَت نَجيعَ الجَمعِ خَوضًا كَأَنَّهُ ∴ بِكُلِّ نَجيعٍ لَم تَخُضهُ كَفيلُ

والتعبير بالفعل الماضي " –خاضَت" يوحي بوقوع هذا الفعل وقوعاً حقيقياً، وأنه قد تحقق بالفعل من هذه الخيول، ويؤكد هذا المعنى المفعول المطلق "خوضاً " المؤكد لعامله" خاضت".

وإضافة " نَجيعَ" إلى" الجمع "يوحي باختصاص هؤلاء القوم بهذا النجيع دون غيرهم، كما أن هذه الإضافة حققت الإيجاز والاختصار فلو لم تكن هذه الإضافة لقيل نجيع فلان وفلان إلخ.. ولما كانت الإضافة أغنت عن هذا التفصيل المتعذر.

وتنكير "خوض "يوحي بكثرة هذا الخوض وهوله إذ كان الخوض من الخيول كثير هائل بحيث كان كفيلا ومقنعا لمن رأى الخيل وهي تخوض وكان يعتقد أنها لم تخض نجيعا من قبل بأنها من الممكن أن تخض نجيعا.

وبين" خاضت" وبين" لم تخضه" طباق السلب، وقد أبرز هذا الطباق المعنى وأوضحه وهو: الفرق الكبير والهوة الشديدة بين حالة الخيول التي اعتادت على الخوض في الدماء وحالة الخيول التي لم تستطع أن تخض أصلا، مما يشعر بقوة خيول الممدوح، وتفردها وأنها لا مثيل لها.

ووجود حروف الشدة في البيت كـ (الدال – الجيم) ساعدت في تصوير ذلك(قوة الخيول) وتأكيده.

وأما حروف الهمس في البيت كـ (الخاء –الفاء) فتعاون في الإشعار بالضعف الذي كان عليه الجمع الذي كانت الخيول تخوض نجيعه، ومدى استكانتهم واستسلامهم. ثم يخبرنا المتنبي: بأن النيران تسير مع تلك الخيول أينما سلكت من بلاد الأعداء، فهم كانوا يحرقون كل موضع وطؤه من هذه البلاد ويقومون بقتل أهل كل تلك المواضع، فتخرب ديارهم وتبقى الآثار فقط.

يقول الشاعر

تُسايرُها النيرانُ في كُلِّ مَسلَكٍ ∴ بِهِ القَومُ صَرعى وَالدِيارُ طُلولُ

والتعبير بالفعل المضارع في قوله: "تُسايرُها "لاستحضار صورة النيران وهي تساير الخيول أينما ذهبت، فهي صورة هائلة مخيفة ترهب الأعداء وترعبهم.

وتنكير " نيران "مع جمعها يوحي بالتعظيم والتهويل، فهذه النار عظيمة هائلة بحيث لا تترك لا أخضر ولا يابس، فما أتت على شيء إلا وجعلته كالرماد .

وأما تنكير" مسلك" فهو للعموم وهذا يشعر بأن هذا الحكم يعم ويشمل كل مكان مرت به الخيول فالنيران تساير الخيول أينما ذهبت، فكل مكان تصل إليه الخيول تصل إليه النيران.

وتقديم الجار والمجرور في قوله: " به القوم" وذلك لأهمية الإشارة أولاً إلى المكان المصروع فيه، ثم يأتي القوم المصروعون ثانيا، كما أن في التقديم تشويق إلى المسند إليه إذ إن الشاعر لما قال: "به" تشوق السامع لأن يعرف ماذا بالمكان وتطلعت النفس إليه

واستشرفت سماعه فلما جاء المسند اطمأن به القلب وهدأت به النفس وسكنت.

وتنكير "صرعى" مع جمعها توحي بالكثرة، فالذين صرعهم الممدوح وجيشه عددهم يبلغ من الكثرة مبلغة عظيما بحيث يتعذر إحصاءهم وعدهم.

وأما تنكير "طلول" يوحي بالقلة والهوان فحتى آثارهم الباقية آثار ضعيفة هينة، ووجودها لمجرد الدلالة على من هلك في هذه الديار.

والشطر الثاني كناية عن انتصار الممدوح وجيشه، وهلاك واستئصال شوكة الأعداء.

ويلاحظ ما في البيت من تقسيم بديع حيث قسم الموضع الذي تدخله خيول الممدوح والنيران التي تسايرها إلى أقوام صرعى وديار طلول ، فالتقسيم ساعد في رسم الخراب والدمار الذي سببه جيش الممدوح في ذلك الموضع الذي دخله ولم يخرج منه إلا بعد إهلاك أهله وتدمير دياره .

ثم يكمل الشاعر حديثه عن خوض خيول الممدوح إذ أخبرنا بأنَّ الخيل كرّت على أهل ملطية فخاضت في دمائها، فصارت ملطية مثل أم ثكلت أولادها.

يقول الشاعر:

وَكَرَّت فَمَرَّت في دِماءِ مَلَطْيَةٍ ∴ مَلَطْيَةُ أُمٌّ لِلبَنينِ ثَكولُ

أول ما يروعنا في هذا البيت الجناس اللاحق بين" كرّت"و"مـــرّت"، وقـــد أعطى هذا الجناس جرساً موسيقياً عذباً أطرب الأذن وهزَّ الوجدان.

والتعبير بـــ (الفاء) في قوله: فمرت "يوحي بسرعة حدوث المـــرور مـــن الخيل في دماء أبناء ملطية، إذ حدث منها المرور في دمائهم عقب وفور وقـــوع الكر منها، فالتعبير بـــ (الفاء) يشعر بتلاشي الزمن وانعدامه بين الحدثين (الكر – المرور) مما يوحي بقمة النشاط الذي كانت فيه خيول الممدوح .

والتعبير بالفعلين الماضيين "كرت –مرت "وذلك للإشعار بتحقق الكر والمـــر من الخيل، وأن هذا الأمر لا شك فيه ولا مراء .

وإضافة" دماء " إلى " ملطية " يوحي بكثرة هذه الدماء وكأن دماء أبناء ملطية كلها قد سفك والخيول قد خاضت في دماء جميع أبناء ملطية وقد قُطع دابرهم فلم يبق منهم أحد.

ويتضح التصوير في قوله "ملطية إذ أطلق المحـــل (ملطيـــة) وأراد الحـــال (أهلها) على سبيل المجاز المرسل لعلاقة المحلية، وقد أبرز المجاز ما بين ملطية وأله من علاقة وطيدة وصلة قوية إلى درجة أن كلًا منهما يحل محل الآخر فـــي التعبير، وقد حقق هذا المجاز(إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير، حتى يكاد ينظر إليه عيانا) (١).

إلى جانب ما أفاده (من المبالغة في تأكيد المعنى، وتقريره في النفس لأنـــه كدعوى الشيء بالبينة والبرهان) (٢).

ويتعانق مع التصوير السابق تصوير آخر في قوله "ثكول "إذ شبه" ملطية " بامرأة نائحة فقدت أبناءها ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو الثكـــل والنوح على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة تصور المدينة وكأنها أم تنوح وتبكي على أبنائها مما يوحي بأن كل أمهات هذه البلد أصبحن ثكلى نائحات، كمـــا

---

(١) علم أساليب البيان د / غازى يموت أستاذ الدراسات العليا والبلاغة والنقد الأدبى في الجامعة اللبنانية صـــ٢٣٢ ط دار الفكر اللبنانية ت –ط الطبعة الثانية ١٩٩٥م

(٢) لباب البيان أ. د/ محمد حسن شرشر صـــــ٢١١ـــ، ط٢ ١٩٨٨م .

يشعر هذا التصوير بشدة الممدوح وجيشه، وضعف هذه البلدة و أن أهلها لا حيلة لهم ولا قوة .

والتعبير بصيغة المبالغة " ثكول" يوحي بكثرة نوح وبكاء الأمهات اللاتي فقدن أبناءهن و أنهن بلغن مبلغاً عظيماً من النحيب و البكاء بحيث يُطلق على كل واحدة منهن الثكول، مما يشعر بفداحة ما حدث لهن وقسوته. ثم يخبرنا الشاعر بأن خيله أضعفت هذا النهر عند عبوره بكثرة قوائمها وشدة تزاحمها فأضحي ماؤه كالعليل الساقط القوة فجعلت جري مائه ضعيفاً.

يقول الشاعر

وأَضعَفنَ ما كُلِفنَهُ مِن قُباقِبٍ ∴ فَأَضحي كَأَنَّ الماءَ فيهِ عَليلُ

ويلاحظ أن الشاعر عبر بالفعل الماضي " أضعفن "وذلك للإشعار بوقوع الضعف بالفعل للأماكن التي كُلّفنَ بها الخيول.

وتنكير "قُباقِبٍ" يوحي بالعموم ، فالحكم (الضعف) يعمُّ ويشمل كل الأماكن التي مرت منها الخيول لفرط قوتها.

واجتماع حرف الإطباق (القاف)مع حرف الشدة (الباء) وتكراره مع حرف المد (الألف) في كلمة واحدة في قول الشاعر: " قُباقِبٍ" يساعد في تصوير الجلبة التي تُحدثها الخيول من صوت صهيلها وحركات أقدامها في أثناء سيرها في الأماكن التي كلفت بها، فهي من كثرتها تحدث ضجيجا ومن شدتها تجعل الماء يصدر أنينا.

ويتضح التشبيه في الشطر الثاني حيث شبه الماء الذي تعكر صفوة وقل جريانه بالشخص العليل الذي ضعفت صحته، ووجه الشبه: الضعف في كلٍ، وهذا التشبيه يشعر بقوة الخيول وكثرتها إذ من قوتها وكثرتها أضعفت نهر مثل هذا النهر العظيم ومنعت ماءه من الجريان.

ويتعاون مع التشبيه السابق اللون البديعي: التورية في قوله "عليل "حيث أطلق "عليل والمعنى القريب لها صفاء الماء وعذوبته والمعنى البعيد هو المرض وهو المقصود، وقد أدى هذا التعاون في الشطر إلى إبراز المعنى وإيضاحه.

ويكمل الشاعر حديثه عن النهر الذي أعيته الخيول بسيرها حيث يخبرنا بأنه لما عبرت الخيل الفرات، راعته كثرة الخيل، فذعرته وأخافته وأفزعته حتى كأنما يخرّ عليه من جماعات الرجال سيول طارقة، وأمواج بحر متلاطمة.

يقول الشاعر:

وَرُعنَ بنا قَلبَ الفُراتِ كَأَنَّما ∴ تَخِرُّ عَلَيهِ بِالرِجالِ سُيولُ

أول ما يلفت النظر ويأخذ القلب في هذا البيت: الصورة التشبيهية الرائعة، حيث شبه الصورة تَدافُع الخيل وما تحمله من رجال يحملون السيوف بصورة انحدار السيول وما تحمله إلى الوادي من أشياء تجدها في طريقها.

وتكاتفت الوسائل التعبيرية لإبراز المعنى الذي حققه التشبيه وتأكيده، ومن تلك الوسائل: التعبير بالفعل الماضي في قوله:" رُعنَ "الذي يشعر بوقوع الروع والفزع في قلب نهر الفرات وكأنه وقوعا حقيقيا.

وإضافة " قلب " إلى " الفرات " يشعر بعظمة هذا الفرات وفخامته وهوله واتساعه، فهو النهر العظيم الهائل الذي يُخشى الخوض فيه ومع ذلك فإن الخيول القوية العظيمة عظمة لا تقل عن عظمته تعْبره وتخوض فيه وتسير بلا هيبة ولا خوف، وليس هذا فحسب بل أراعته وأفزعته.

وتتعانق الاستعارة مع التشبيه السابق حيث شبه النهر بشخص حي ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو: الروع والقلب على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يؤكد قوة الخيول وكثرتها، وما عليه النهر من حال الهزال والضعف والجبن والترويع أمام الخيول، والاستعارة منحت النهر حياة وأضفت عليه حيوية ونبضاً، وجعلته يخاف ويفزع ويروع مما يوحي بكثرة الجيوش والخيول التابعة لسيف الدولة وقوتها.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله "تخرُّ "لاستحضار الصورة الرائعة للخيل، والجيش وهم يعبرون نهر الفرات، فهي صورة من أهم خطوطها: المهابة والروع ومن أكبر حدودها الهول والفزع.

وقوله :"الرجال "في البيت إطناب عن طريق الاحتراس والتكميل، فوجود هذه الكلمة في البيت تمنع التوهم بأن الخيول وحدها هي التي كانت تندفع نحو النهر ولم يكن معها فرسان شجعان أقوياء.

وقدم الجار والمجرور" بالرجال" على المسند إليه "سيول" وذلك لأهمية الإشارة أولا إلى ما تخر به تلك السيول على النهر، ثم تأتي بعد ذلك الإشارة إلى هذه السيول، كما أن في التقديم محافظة على الوزن والقافية؛ مما أبقى على النغم الموسيقي العذب للقصيدة.

وفي البيت التالي يكمل الشاعر سورة الخيول مع النهر الرائعة التي بدأ في رسم خطوطها في البيت السابق؛ إذ يخبرنا بأن الخيل لما عبرت نهر الفرات كان يدافعها أموجه، فكأنها تطارده، وتحاربه وكان سواء على كل فرس منها خوض الماء، وغمرة الحرب، وكلاهما سهل على الخيول.

يقول الشاعر:

يُطارِدُ فيهِ مَوجَهُ كُلُّ سابحٍ ∴ سَواءٌ عَلَيهِ غَمرَةٌ وَمَسيلُ

والتعبير بالفعل المضارع " يطارد" يوحي بالاستمرار والتجدد،فمطاردة الموجه للخيول كانت مستمرة متجددة فالموجة لم تمل، والخيل لم تكل ولم تخف أو تكترث.

كما أن في التعبير استحضار لصورة المطاردة من الموجة للخيول في الماضي، وجعلها أمام السامع بكل تفاصيلها وكأنه يحضر هذه اللحظة بكل تفاصيلها ويراها رأي العين، وهذا لا يمكن أن يوحي به التعبير بالفعل الماضي .

ويؤكد هذا المعنى الاستعارة البديعة في قوله: " يُطارِدُ" إذ شبه الموجة بإنسان يطارد شخص آخر ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو: المطاردة على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بأن الموجة كانت تدافع عن النهر وتنافح عنه وظلت تحارب كل سابح من الخيول يحاول أن يضعف النهر أو يروعه ولم تمل ذلك ولم تتعب وظلت تفعل هذا حتى آخر قطرة في مائها.

ويتعانق مع التصوير السابق التصوير في قوله: "سابحا" إذ إن قوله "سابحا "كناية عن الخيل والكناية عن موصوف إذ ذكر الصفة وأراد الموصوف، والتصوير مع تنكير الكلمة "سابح "تعاونا في الإشعار بالعظمة والقوة، وفي إبراز ما عليه هذه الخيل من شدة الأسر، وما بلغته من قوة الخَلْق.

ويلاحظ أن الشاعر قد عبر باسم الفاعل: سابح "وذلك يوحي بأن صفة السباحة في خيول الممدوح لم تكن صفة حديثة أو عارضة طارئة بل هي صفة راسخة ثابتة فيها ومتأصلة وليس هذا فحسب بل أنها قد عُرفت بها من بين الخيول واشتهرت، فخيول الممدوح مُدَرَّبة تدريبا عاليا على كل فنون القتال والحرب ومن بين هذه الفنون السباحة؛ مما يوحي بتفرد الممدوح وتميزه.

وأما تنكير "غمرة "فيشعر بالكثرة والتهويل، فهذه الغمرة ذات ماء كثير ومنظر هائل بحيث تُفزع وتروع كل سابح ما عدا خيول الممدوح، فهي لا تخاف ولا تهاب تلك الغمرة الهائلة؛ مما يشعر بقوتها المفرطة وشجاعتها المطلقة.

وبين "مسيل "في هذا البيت و"غسيل "في البيت السابق[1] جناس لاحق لاختلاف الحرفين(الغين –الميم) في المخرج، وهذا الجناس جعل في القصيدة جواً موسيقياً عذباً سبَّب النشوة للقارئ والسامع ومنحهما متعة جعلتهما يتوقعان لفظ القافية في كل بيت قادم.

وفي البيت التالي يؤكد لنا الشاعر قوة خيول الممدوح وتفردها فيخبرنا بأنه إذا سبح الفرس في النهر لم يظهر منه إلا الرأس والعنق لكثرة ماء النهر وتعذر خوضه، فكأن الماء ذهب بجسمه وبقي الرأس والعنق وحدهما يسبحان

يقول الشاعر :

تَـراهُ كَـأَنَّ المـاءَ مَـرَّ بِجِسـمِهِ ∴ وَأَقبَـلَ رَأسٌ وَحـدَهُ وَتَليـلُ

والتعبير بالفعل المضارع"تراه "لاستحضار صورة منظر الفرس وهو يسبح في النهر، وهي صورة ترسم مشهد النهر الرهيب المروع الممتلئ عن آخره

---

(١) البيت الثاني والعشرين

بالماء الذي تُغشيه الأمواج المتلاطمة ومنظر الفرس السابح الذي تغطي معظم جسده المياه الكثيرة الهائلة.

ويتضح التشبيه في البيت حيث شبّه هيئة الفرس وجسمه في النهر غارقاً إلا رأسه وتليله بحال من أخذ النهر جسده وأبقى رأسه سابحاً، وهذا التشبيه يوضح الصورة التي كانت عليها الخيل في النهر، مما يؤكد قدرة الخيل الخارقة على السباحة وقوتها التي استشعرت من البيت السابق وشدة بأسها.

وتنكير" رأس "و"تليل "يشعر بعظمة هذا الرأس وذلك التليل وفخامتهما إذ هما الشيآن اللذان لم يقدر عليهما النهر ولم يستطع أن ينل منهما.

وبين "رأس "و"تليل "تناسب وائتلاف إذ إن كل منهما عضو من أعضاء الفرس وليس هذا فحسب بل إنهما أهم عضوين متجاورين مما يشهد بدقة تعبير الشاعر.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأن السيوف والرماح لجيوش الممدوح قد أفنت أهل الموضعين " هِنزيطٍ وَسِمنينَ" من قبل، فلما عاودته بعد مدة وجدت قوماً آخرين قد أدركوا بدلاً ممن أفنتهم فإغارة هذه الخيل على هذين الموضعين متتابعة متواصلة على الروم، فكلما أتتهما طائفة منهم أفنتها.

يقول الشاعر:

وَفي بَطنِ هِنزيطٍ وَسِمنينَ لِلظُبا ∴ وَصُمَّ القَنا مِمَّن أَبَدنَ بَديلُ

هذا البيت كناية عن دأب وإصرار الخيل على تحقيق هدفها من إبادة أعداء سيف الدولة، فكلما عادت إلى موطن وجدت به أقوام أبادتهم وأفنتهم.

والوسائل التعبيرية في البيت قد تعاونت لإبراز المعنى الكنائي؛ إذ إضافة بطن إلى هنزيط وما عطف عليها في قول الشاعر: "وَفي بَطنِ هِنزيطٍ وَسِمنينَ "يوحي باتساع هذين الموضعين وكثرة قاطنيهما من البشر، ومع هذا فإن الخيول وما عليها من فرسان شجعان وما يحملونه من السيوف الحادة اللامعة وصم القنا تبيدهم إبادة جماعية غير عابئة بكثرتهم أو قوتهم مما يشعر بجسارة الخيول وقوتها المنقطعة النظير ، وشدة وبسالة جنود الممدوح.

ومراعاة النظير بين" الظُبا "و" صُمَّ القَنا "إذ إنهما من وادي واحد حيث إن كل منهما آلة من آلات الحرب وقد أكد هذا الفن(مراعاة النظير) التناسب بين اللفظين وجعل الكلام أكثر تركيزا وإيجازا.

(وهذا الفن البديعي قائم على المصاحبة المعجمية التي تسهم في تحقيق السبك بين الجمل المتجاورة عن طريق مراعاة نظير لعلاقة التناسب والائتلاف)(١).

وإضافة صم إلى القنا في قوله:" صُمَّ القَنا" تشعر بصلابة هذه القنا، وأنها شديدة قوية فلو ضرب بها أحد قدر له القتل والهلاك على الفور.

وواضح ما في البيت من تقسيم حيث قسم الأسلحة التي أبيد بها من كانوا في هذين الموضعين إلى (ظُب ، وَصُمَّ القَنا) ، وهذا التقسيم جعل المعنى واضحا محددا .

وتأخير المسند إليه "بديل "عن الجار والمجرور "لِلظُبا وَصُمَّ القَنا "تشويقا إليه، فالسامع أو القارئ حينما يسمع أو يقرأ الجار والمجرور" لِلظُبا وَصُمَّ القَنا" تتشوق نفسه وتطوق لأن تعرف ما يأتي بعد هذه الأشياء فإذا جاء المسند إليه اطمأن قلبه وهدأت نفسه.

وتنكير "بديل "يوحي بالكثرة فخيول الممدوح تبيد من في هذين الموضعين مهما كان عدد وكثرة البدلاء، فكل ما وُجد بديل أنهته وقضت عليه أسنة ورماح سيف الدولة.

وقد يوحي التنكير بالقلة والضعف والهوان إذ يكون المراد: أن قاطني هذين الموضعين من الضعف والهوان بحيث لا يستطيعون قتال خيول الممدوح وجنوده أو حتى يفكروا في ذلك مجرد تفكير، كما أنهم لو فكروا في القتال لم يستغرقوا من جيش سيف الدولة إلا دقائق في القضاء عليهم.

---

(١) البديع بين البلاغة العربية واللسانات النصية د. جميل عبد المجيد صـــــ ١١٢ – ١١٤ طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م.

ويكمل الشاعر حديثه عن أمجاد خيول الممدوح إذ يخبرنا بأن خيل سيف الدولة لما فرغت من أهل ملطية، عطفت عليهم وطلعت على ديارهم، وهذه الطلعة معروفة مشهورة؛ لأنها لم تكن أول مرة، بل تقدم لها أخوات مشهورة كشهرة الغرر والحجول، في الخيل الغر المحجلة.

يقول الشاعر:

طَلَعنَ عَلَيهِم طَلعَةً يَعرِفونَها ∴ لَها غُرَرٌ ما تَنقَضي وَحُجولُ

وواضح ما في البيت من تشبيه ضمني حيث شبه شهرة هجمات وطلعات خيول الممدوح على الأعداء في الآفاق بشهرة غرر الخيول وحجولها، وهذا يوحي بوضوح وظهور موقف هذه الخيول للناس جميعا وأنه لا يختلف في شجاعتها وبسالتها اثنان.

وقد أبرز الصورة التشبيهية وسائل تعبيرية كثيرة منها:

التعبير بالفعل الماضي " طَلَعنَ"؛ إذ يشعر بتحقق الطلوع من الخيل وأنه قد وقع بالفعل لا مجرد كلام من الشاعر وفقط بل هو الوقوع الحقيقي الذي لا مراء فيه ولا جدال مما يؤكد أن خيول الممدوح دائما كانت متأهبة مستعدة وفي تمام نشاطها.

وتقديم الجار والمجرور "عليهم "على المصدر المؤكد لعامله "طلعةً "؛ وذلك حتى يتبادر إلى الذهن المطلوب بأقصى سرعة وهو أن الطلعة هذه كانت من الخيول على أعداء الممدوح؛ إذ لو لم يتقدم الجار والمجرور وقيل: (طلعن طلعةً عليهم) لكانت هناك فرصة ولو لثواني للتوهم والشك في أن الطلعة كانت على غير أعداء الممدوح، فلما كان التقديم منع هذا التوهم وقطع هذا الشك.

وتنكير "طلعة "يشعر بالهول والرهبة والفزع، فالطلعة التي طلعتها الخيول كانت طلعة هائلة مفزعة مرهبة مخيفة للأعداء.

وأما التعبير بالفعل المضارع "يعرفونها" فيشعر بأن هذه الطلعة وتلك الهجمة من خيول الممدوح كانت معروفة مشهورة؛ مما يوحي بأن بأس هذه

الخيول مجرب متكرر عليهم ، وكأن عيون أهل هذه البلدان قد تعودوا هذا المشهد مرارًا وتكرارًا، ويؤكد هذا المعنى قوله: "ما ينقضي ".

وأما تنكير" غرر- حجول" فيشيع الوضاءة والبياض والبهجة؛ إذ إن هذه الخيول جميلة أصيلة فلم تكن خيول وحسب ولكنها كانت خيول غالية اجتلبها سيف الدولة ورباها تحت عينه ورعايته.

ويستأنف الشاعر حديثه عن جيوش الممدوح إذ يخبرنا بأن الحصون الطوال المرتفعة التي كانت ممتنعة، ملَّت من طول منازلة جنود الممدوح وخيوله إياها ودوام قتالهم لمن بها، وملازمتهم لحصارها، فما كان منها إلا أنها سهلت لهم الظفر بأهلها، وألقت إليهم من فيها، ولم تمتنع عما يحاولونه من هدمها، وأصبحت كالزائلة بتغير بنيتها، واستحالة هيئتها فزالت الحصون عن أماكنها، حتى لا يبقى منها شيء.

يقول الشاعر:

تَمَلُّ الحُصونُ الشُمُّ طولَ نِزالِنا ∴ فَتُلقي إِلَينا أَهلَها وَتَزولُ

ويتضح في هذا البيت تصوير حيث شبه الحصون الطوال الشم بإنسان ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو الملل والإلقاء على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر بتكرار غارات جيوش سيف الدولة على هذه الحصون، ويصور دأبها الشديد وأنه لا يمل أبدا فصبره هو وجيوشه على القتال طويل لا ينتهي ولا ينفذ، أما تلك الجمادات فقد أصابها الملل والسأم من صبره وأسلمته من بها.

وبلاغة الاستعارة في هذا البيت تكمن في التشخيص والتجسيد إذ جعلت من الحصون شخوصاً تحس وتشعر وتمل وتضجر.

ووصف الحصون بالشم في قوله: "الحصون الشم "تشعر بارتفاع هذه الحصون وطولها الشاهق، وأنها كانت ممنوعة منعة قوية ومع ذلك فإن جيوش الممدوح لم تخف من منازلتها أو حتى تمل بل كان العكس هو الحاصل فهي التي

ملت وسأمت وأسلمت من بها مما يشعر بقوة جنود الممدوح وطول صبرهم وشدة دأبهم.

ويؤكد هذا المعنى إضافة" طول" إلى" النزال "والتي توحي بكثرة وتكرار النزال بهذه البلدان، وطول الفترة التي نازلت فيها جنود الممدوح وخيوله تلك الحصون.

وإضافة "النزال" إلى ضمير المتكلمين في قول الشاعر: "نِزالِنا" يوحي باختصاص هؤلاء (جيش سيف الدولة) بالنزال دون غيرهم، وكأنهم خُلُقوا له وحدهم وخُلق لهم.

والتعبير بالفاء في قوله "فتلقي" ؛ للإشعار بأن إلقاء الحصون لأهلها تم عقب شعورها بالملل وأنه لم تكن هناك فرصة أو مهلة لمراجعة نفسها ولو للحظات بعد منازلة وقتال جيوش الممدوح لأهلها.

والتعبير بالفعل المضارع" تلقي" لاستحضار صورة الإلقاء، فمشهد إلقاء الحصون من بها وما فيه من قسوة وشدة مشهد لا يتخيل بسهولة فجعل الشاعر من التعبير بالفعل المضارع وسيلة لاستحضار ذلك المشهد وتخيله بل جعله وكأنه مشاهد بالعين مرأي للنواظر.

وأما إضافة" أهل " إلى ضمير الحصون فيوحي بضعف هؤلاء الأهل وهوانهم بحيث لا يقوون على مجابهة جيش سيف الدولة، وقد استمدوا ضعفهم هذا وهوانهم من الحصون التي كانوا يحتمون بها والتي أصبحت ضعيفة هينة من طول منازلة جنود الممدوح لها.

والتعبير بالفعل المضارع" تزول " لاستحضار صورة الزوال والانتهاء وكأن هذه الحصون حاضرة أمامنا ولحظات انتهائها والقضاء عليها مشاهدة بأعيننا.

ووصل جملة "تزول" بجملة "فتلقي" وذلك لما بينهما من التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى، كما أنا المسند إليه فيهما واحد وهو: الحصون، فالجملتان اشتركا في تصوير حال الحصون الشم وما آلت إليه من دمار.

ثم يخبرنا الشاعر في البيت التالي: بأنه قد باتت خيل سيف الدولة في هذا الموضع تعبة بما لاقته من سفرها، وما عاينته من شدّة تعبها بعد أن قتلت كل بطل، وأذلت كل عزيز وخضع ملك الروم وقومه لسيف الدولة،

يقول الشاعر:

وَبِتنَ بِحِصنِ الرانِ رَزحي مِنَ الوَجى ∴ وَكُلُّ عَزيزٍ لِلأَميرِ ذَليلُ

وعبر الشاعر بالفعل الماضي " بِتنَ" للإشعار بتحقق الفعل ووقوعه، فقد باتت الخيل بالفعل تعبة مرهقة بحصن الران بعد أن أنهت ما عليها من واجبات تجاه الممدوح على أكمل وجه وأفضله.

وإضافة الحصن إلى الران في قول الشاعر:" حِصنِ الرانِ" وذلك للتخصيص فالشاعر أراد حصن بعينه وهو حصن الران لا غيره وبهذا كانت الإضافة وسيلة لتحديد وتعيين المراد.

وتنكير " رَزحى" يشعر بكثرة الهزال وشدة الإعياء والتعب الذي تشعر به الخيول من طول السفر والنزال، على أنه لم يلحقها ذاك لضعفها، ولكن لما كلفها الأمير من مهمّات صعبة، فذلت له وإن كانت عزيزة قوية.

وإضافة كل إلى عزيز في قوله "كل عزيز" يوحي بالعموم والشمول، فالحكم (الخضوع لسيف الدولة) يشمل كل من يتصف بصفة العزة في هذا المكان من الملوك والأمراء والأعيان فلا يشذ عن هذا الحكم أحد، فالجميع خضوع أذلة لسيف الدولة.

وتنكير"عزيز"للتعظيم والتفخيم، فالمعبر عنه بكلمة "عزيز"هو ملك الروم وغيره من الأمراء والأعيان الذين يبلغون من العظمة والفخامة مبلغا كبيرا بحيث لا يوجد أعز منهم عند أهل الروم، ومع ذلك فقد ذلت رقابهم وخضعت جباههم للأمير سيف الدولة.

وأما تنكير" ذليل" فللتحقير والتهوين إذ الملك ومن كانوا على شاكلته الذين كانوا عظماء فُخَم هائلين يهابهم الجميع أصبحوا أذلاء حقراء هينين ولا أصعب من ذلك على النفس في الحياة.

ويؤكد المعنى السابق(كثرة العزة وكثرة الذل: التعبير عن المعنيين بإحدى صيغ المبالغة(فعيل)، واشتمال الكلمتين" عزيز – ذليل" على حرف المد(الياء) والذي يسهم بدوره في الإشعار بقمة العز الذي كان يشعر به أعاظم أهل الروم قبل مجيء سيف الدولة، وقمة الذل التي وصل إليها من وصفوا بالعزة من أهل الروم بعد استيلاء سيف الدولة عليها.

وبين" عزيز "و"ذليل "طباق، وهذا الطباق أوضح المعنى وأبرزه وهو الفرق الشديد والهوة البعيدة بين الذل والعزة وأثرهما على النفس، فالعز يشعر صاحبه بالرفعة والشموخ أما الذل فصاحبه يشعر بالدنو والدعة.

ثم ينتقل الشاعر إلى مدح سيف الدولة بطريقة مباشرة إذ يخبرنا بأنه أصبح في كل نفس من نفوس الجيش ملالة، لطول هذه الغزوة وكثرة وقائع هذه السفرة، ما خلا سيف الدولة، فإنه لا يهن ولا يفتر، ولا يمل ولا يكسل، وكذلك كل سيف في ذلك الجيش، فلَّهُ الضراب، وأوهنه الجلاد، ما عدا سيف الدولة، فهو السيف الذي لا ينبو عن ضريبة، ولا يضيق بحمل عظيمة.

يقول الشاعر:

وَفِي كُلِّ نَفسٍ ما خَلاهُ مَلالَةٌ ∴ وَفِي كُلِّ سَيفٍ ما خَلاهُ فُلولُ

وإضافة كل إلى نفس مع تنكير نفس في قول الشاعر: "كل نفس "يوحي بالعموم والشمول فكل النفوس في الجيش أصابها الملل والضجر والفتور؛ لطول الغزوة وكثرة الوقائع عدا سيف الدولة فهو لم يمل ولم تفتر عزيمته أبدا.

وكذلك إضافة كل إلى سيف المنكرة في الشطر الثاني" كل سيف "توحي بالعموم والشمول فالحكم (الفل بالضراب، والوهن بالجلاد) يعم ويشمل كل السيوف المستخدمة في الجيش ما خلا سيف الأمير سيف الدولة فلم تفله الضراب، وتوهنه الجلاد إذ هو السيف الذي لا ينبو عن ضريبة، ولا يضيق بحمل عظيمة.

وتنكير "ملالة–فلول"يشعر بالكثرة، فالملل الذي أصاب النفوس في الجيش، كان كثيرا قويا بحيث لا تستطيع النفس مقاومته أو مجابهته والوقوف أمامه،

وكذا الفلول التي أصابت السيوف كانت كثيرا كثـرة بالغـة بحيـث إن السـيوف أصبحت غير صالحة للقتال ولا يمكن استخدامها مرة أخرى.

ويلاحظ تقديم المسند "في كل نفس – في كل سيف" على المسند إليه "ملالة – فلول "وذلك للمسارعة بالمطلوب وهو الإخبار بأن كل النفـوس فـي الجـيش بالتحديد أصابها الملالة والفتور من القتال ما عدا نفس الممدوح، وأن كل سيوف جنود الجيش أصابها الفل من الضراب ما عدا سيف الأمير سيف الدولـة، وقـد عاون على الإشعار بهذا المعنى : الحذف في القول السابق؛ إذ التقدير : (وفـي كل نفس من نفوس جيش الممدوح ما خلاه ملالة، وفي كل سيف من السيوف ما خلاه فلول فالحذف مع التقديم

قد صارع بنا إلى المطلوب في أقل وقت، كما أنا في تـأخير المسـند إليـه تشويقا إليه؛ إذ إنه لمَّا تأخر دارت في النفس تساؤلات ولو للحظات قليلة ما الذي سيجيئ بعد الجار والمجرور "في كل نفس – وفي كل سيف "، فجاءت إجابة من الشاعر غير متوقعة وهي الإخبار بالملل الذي أصاب الجنود والفلول التي أصابت سيوفهم، وكانت هذه الإجابة مفاجأة للسامع والقارئ إذ إن الشاعر كـان يمـدح سيف الدولة من خلال جيشه وجنوده، وقد ذكر لهـم أروع الأوصـاف وأجمـل المحامد، فلم يُتوقع من الشاعر الذم لهم أبدا.

والمتنبي غير موفق في هذا المعنى الذي استشعر من هذا البيت؛ لأنه بهذا القول قد ناقد نفسه، ونفى مدحه السابق لجنود جيش الممدوح وسـيوفهم الـذي طالما تغنى بمدحه في القصيدة ؛ إذ أراد المتنبي أن يمدح سيف الدولة فجعل ذلك عن طريق ذم جيشه وجنوده، وكان بإمكانه أن يمدحه دون أن يفعل ذلـك، فقـد جاء المتنبي بالبيت كله ليكني عن شدة بأس سيف الدولة، ونشاطه الدائم وتميـزه الشديد، ولم يعبأ بأثر ذم جيشه وجنوده على نفس السامع أو القارئ.

وفي البيت التالي: يخبرنا الشاعر بأنه لما خرج سيف الدولة لقتال جيـوش الروم تجشم السير في طرق وعرة وأنواع مختلفة من الأرض غير سميساط التي

حلّ فيها جيش سيف الدولة، مثل: المطامير التي سلكوا بينها، والفلاة التي قطعوا بُعدها، وما سلكوا بعد ذلك من الأودية المجهولة، والهجول المتصلة.

يقول الشاعر:

وَدونَ سُمَيساطَ المَطاميرُ وَالمَلا ∴ وَأَودِيَةٌ مَجهولَةٌ وَهُجولُ

وتأخذنا روعة صحة الأقسام [1] في البيت، إذ إن الشاعر قد استقصى كل الأماكن والطرق التي يمكن أن تسير فيها الخيول والجنود من(مطامير وملا وأودية وهجول) ، وهذا اللون قد جعل الشاعر يستوفي أقسام المعنى الذى هو آخذ فيه بحيث لم يغادر منه شيئا مما يشعر بثقافة الشاعر الواسعة ودرايته الكبيرة بالأماكن والطرق ، كما أشعر وجود هذا اللون في البيت بدقة تعبير الشاعر وجودة سبكه ورهافة حسه؛ إذ لا يستطيع أحد أن يأتي بهذا إلا إذا كان شاعرا مفوها حصيفا سليم القريحة، شديد الذكاء.

وتنكير أودية وهجول للكثرة فالأودية التي سارت بها الخيل وجنود الممدوح سيف الدولة كانت أودية كثيرة، وكذا كانت هجول كثيرة.

ويؤكد هذا المعنى المدود التي تشتمل عليها كلمات البيت كالألف والياء والواو في قول الشاعر:" المَطاميرُ –المَلا – أَودِيَةٌ– مَجهولَةٌ – هُجولُ " فهذه المدود قد ساعدت في تصوير كثرة السفرات، وطول المسافات التي قطعتها خيول الممدوح، والصعاب التي تجشَّمتها.

وتنكير "مجهول "يشعر بالوحشة التي تملء هذه الطرق، والهول والفزع الذي يحيط بها فهي طرق مظلمة غير واضحة المعالم خالية من كل أنيس، ومن كل سبب يبقي الحياة ومع ذلك فقد سارت فيها خيول الممدوح لا لشيء إلا طاعة له واستجابة لأمره .

وفي البيت الذي يليه يكمل الشاعر حديثه عن سير خيول الممدوح فيقول: إن خيل ذلك الجيش لبست الدجى في هذه المواضع، وهي تسري إلى العدو وتسرع،

---

(١) صحة الأقسام: هو استيفاء المتكلم المعنى الذى هو آخذ فيه بحيث لا يغادر منه شيئا.

وتخب نحوهم وتوضع، حتى أتت أرض مرعش، وخطب الروم في البلاد جليل مستشنع، ومخوف لتعذّر الطريق إليها، ولشدة شوكة أهلها، ومع هذا فقد داسها سيف الدولة بحوافر خيله، وذلّ أهلها.

يقول الشاعر:

لَبِسنَ الدُجى فيها إلى أَرضِ مَرعَشٍ ∴ وَلِلرومِ خَطبٌ في البِلادِ جَليلُ

ويتضح التصوير في البيت في قوله"لبسن الدجى"حيث شبه أولا الخيول بإنسان ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو اللبس والارتداء على سبيل الاستعارة المكنية، ثم شبه ثانيا الظلمة والدجى برداء وحذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو اللبس على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة تصور الظلام الذي كان يسير فيه الخيول وأنه كان ظلاما دامسا بهيما إلى درجة من يرى الخيول وهي تسير فيه لا يعرفها ويتخيلها جزء منه، كما أشعرت هذه الاستعارة ببصر الخيول الثاقب ونظرها الحاد؛ إذ استطاعت أن تسير في الليل البهيم من أجل تحقيق رغبة سيف الدولة في القضاء على الروم؛ مما يوحي بانقيادها انقيادًا تامًا لهذا الأمير.

وتقديم المفعول على الجار والمجرور في قوله: " لَبِسنَ الدُجى فيها "وذلك لأن المقدم أهم وأوثق بالسياق؛ إذ من المهم لدى القارئ أو السامع أولا أن يعرف ماذا لبست الخيل إذ إن ارتداء الخيول أمر من الغرابة بمكان، وارتداء الدجى أغرب وأعجب، والنفس تتعجب منه وتتشوق إلى معرفته، أما مكان اللبس فهو أمر متوقع أنه سيكون : في الطرق المشار إليها، وبهذا نعرف أن المتنبي يراعي نفسية القارئ وطريقة تفكيره في كل بيت شعري يقوله، ولم يقل وفقط.

ويتضح القصر في قوله: " وَلِلرومِ خَطبٌ" حيث قصر الخطب الجليل على الروم، من باب قصر الصفة على الموصوف، طريقه التقديم، وهذا القصر يشعر بأن الخطب الجليل قاصر على الروم ولا يتعداهم إلى غيرهم مما يدعو إلى رهبتهم والفزع منهم، ومع هذا فإن الممدوح استطاع أن يذلل الطريق إليها ويذلهم.

وتنكير "خطب "يشعر بالهول والعظمة فأمر الروم من العظمة والهول بمكان وذلك؛ لوعورة الطريق إليها ولشدة شوكة أهلها، وهذا الهول وتلك العظمة لم تجعل الأمير سيف الدولة يتراجع عن فكرته أو ينثني عن غايته (قتال الروم ومحاربتهم) مما يوحي بثقته المطلقة في نفسه ونظرته الصحيحة الثاقبة في اختيار جيشه.

ويؤكد هذا المعنى وصف الخطب بقوله: "جليل "الذي يشعر بعظمة هذا الخطب وهوله.

ثم يخبرنا بأن: الروم لما رأوا سيف الدولة يَقدُم جيشه ويقود جمعه، دروا أن العالمين بعده فضول زائدة، ونوافل ساقطة، وأنه يستغني بنفسه، ولا يفتقر إلى جيشه.

يقول الشاعر:

فَلَمّا رَأَوهُ وَحدَهُ قَبلَ جَيشِهِ ∴ دَرَوا أَنَّ كُلَّ العالَمينَ فُضولُ

ويلاحظ تعبير الشاعر بالفعل الماضي في قوله:" رَأَوهُ" للإشعار بأن تصدر سيف الدولة الجيش كان أمر واقعا متحققا لا شك فيه ولا مراء، فقد رأوه بالفعل أهل الروم يسير وحده متقدما عن صفوف الجيش رأى العين معرضا نفسه للمخاطر والمهالك غير عابئ بها.

وأكد هذا المعنى التعبير بلفظ:" وَحدَهُ" والذي يوحي بشجاعته المفرطة، وهمته العالية فهو لم يهاب الطرق المجهولة، ولم يخف المخاطر المتوقعة.

وواضح ما في البيت من احتراس وتكميل؛ إذ إن الشاعر قد عبر باللفظين: " وَحدَهُ–قبل" فلفظ: " وَحدَهُ " منع التوهم والشك بأن الممدوح كان معه أحد أثناء تقدمه الجيوش ولفظ: " قبل " منع التوهم أو الشك بأن سيف الدولة كان متأخرا بعد الجيوش؛ فمن الممكن أنه كانا متقدما لكنه كان معه أحد أو بعض الجيش أو كان يسير وحده دون أن يكون معه أحد إلا أن هذا السير كان في مؤخرة الجيش، وهذا غير المراد، وقد أكد وجود هذا الفن شجاعة الممدوح وإقدامه وصدارته الدائمة.

وإضافة" جيش"إلى ضمير الممدوح توحي باختصاص هذا الجيش بسيف الدولة وقصره عليه، وأن هذا الجيش العظيم تحت إمرته وقبضته هو وحده، كما تشعر هذه الإضافة بانقياد الجيش التام للممدوح وأنه لا يعصي له أمرا.

وإضافة" كل"إلى" العالمين"تشعر بالعموم فالعالم بأجمعه يشمله حكم الشاعر وهو: أن الكل ما عدا الممدوح عديم النفع والفائدة والأهمية وفضلة زائدة لا حاجة إليها

وتنكير"فضول"يشعر بالتحقير والتهوين؛ إذ إن كل ما عدا الممدوح في نظر الشاعر كأنه غير موجود أو على الأقل أنه شيء تافه حقير أو لا يمثل شيئًا أصلا.

وفصل بين جملة " دَرَوا أَنَّ كُلَّ العالَمينَ فُضولُ" وبين ما قبلها وذلك لما بينهما من شبه كمال الاتصال؛ إذ إن الجملة الاولى" فَلَمّا رَأَوهُ وَحدَهُ قَبلَ جَيشِهِ أثارت سؤالا تقديره:(ماذا حدث عند رؤية الروم للأمير سيف الدولة وحده قبل جيشه) فقيل (دروا أن كل العالمين فضول)

ثم يخبرنا الشاعر بأنه من الأشياء التي علمها أهل الروم لما رأوا الممدوح وحده قبل جيشه: أن الرماح لا تصل إليه وأن السيف تكل عنه فلا تقطعه: إما لأنها تندفع دونه لعزته ومنعته، وإما لما يلقيه على الطاعن والضارب من الهيبة فلا يقدم عليه.

يقول الشاعر:

وَأَنَّ رِماحَ الخَطِّ عَنهُ قَصيرَةٌ ∴ وَأَنَّ حَديدَ الهِندِ عَنهُ كَليلُ

يلاحظ أن الشاعر قد صدر كل من شطري البيت بالحرف "أن" وذلك لتأكيد المعنى وتثبيته في الذهن؛ إذ إن الشاعر لمّا أخبر في البيت السابق بأن سيف الدولة جاء وحده متقدما، تبادر إلى ذهن السامع أن رماح الأعداء من الممكن أن تطوله وسيوفهم قادرة عليه وأنها يمكن أن تنل منه، فلو أخبر الشاعر في البيت الحالي بدون تأكيد لظل نوعا من الشك في قلب السامع؛ إذن التأكيد حسم الشك والتوهم، وأنهى الموقف.

وإضافة" الرماح " إلى" الخط " توحي بعظمة هذا النوع من الرماح وفخامته، فهي الرماح الجيدة والتي يباهي بها الملوك، وكذا إضافة"حديد" إلى "الهند" توحي بحدة السيوف وشدة لمعانها إذ السيوف الهندية هي التي تتميز بتلك الصفات من الجودة والشدة والحدة والاستقامة واللمعان ومع هذا فإنها لا تستطيع النيل من الممدوح.

وتنكير"قصيرة–كليل "يشعر بالتهوين والتقليل فهذه الرماح وتلك السيوف مع جودتها وقوتها وفخامتها وعظمتها فهي عنه قصيرة كليلة لا تستطيع إيزاءه أو النيل منه.

وقوله : " حَديدَ الهِندِ " كناية عن السيوف اللامعة الحادة، وهذه الكناية توحي بتميز هذه السيوف وتفردها ؛فهي السيوف المصنوعة من أجود أنواع الحديد وهو : حديد الهند .

وبين قوله: "رماح الخط "وقوله: "حديد الهند "مرعاة نظير إذ إن كل منهما آلة من آلات الحرب وليس هذا فحسب بل هما من أجود أنواع آلات الحرب والقتال، وهذا الفن قد أوضح العلاقة القوية بين الآلتين، وأبرز التناسب الشديد بينهما.

ووصل قوله: " وَأَنَّ حَديدَ الهِندِ عَنهُ كَليلُ" بقوله : "وَأَنَّ رِماحَ الخَطِّ عَنهُ قَصيرَةٌ"؛ وذلك لما بينهما من التوسط بين الكمالين لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى، وإنهما اشتركا في تصوير عدم قدرة أجود الرماح وأقوى السيوف على الممدوح.

وقد وصل الشاعر الجملتين اللتين احتوى عليهما هذا البيت بجملة " دَرَوا "في البيت السابق؛ لما بينهما من التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهن في الخبرية لفظا ومعنى.

والبيت كله كناية عن قوة الممدوح والكناية عن صفة، وهذه الكناية تصور شجاعة الممدوح المفرطة وهيبته القوية المطلقة والتي تؤثر في النفوس.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر مشيراً إلى لحاق سيف الدولة بالروم، وإيقاعه بهم بأنه قتلهم بسيفه، واقتحمهم بفرسه، وهو فتى شجاعته مثل عطائه، وكل واحد منهما جزيل.

يقول الشاعر:

فَأَوردَهُمْ صَدرَ الحِصانِ وَسَيفَهُ ∴ فَتًى بَأسُهُ مِثلُ العَطاءِ جَزيلُ

وعبر الشاعر ب(الفاء) في صدر البيت للإشعار بسرعة اقتحامه لهم وامتطائه حصانه فور رؤيتهم له، فما لبثوا أن نظروا إليه إلا وقد رأوه مقتحما عليهم حصونهم مقطعا بسيفه أجسادهم، فوجود(الفاء) أشعرت بالتعقيب الفوري الذي لا إمهال فيه ولا تراخي، وتلاشي الزمن وانعدامه بين الحدثين

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله: "فأوردهم صدر الحصان" والتقدير:(فأوردهم سيف الدولة صدر الحصان) فمع أن الشاعر لم يذكر اسم الممدوح منذ أن ذكره في البيت الثاني عشر إلا أنه رأى أن يصن اسمه عن الذكر تعظيما له وإجلالا، فصون اسم الممدوح في هذا المقام من وجهة نظر الشاعر : أجل وأفخم من أن يبتذل حتى ولو على لسانه هو.

وقوله "فأوردهم صدر الحصان "كناية عن استقباله لهم مكافحة، وأما قوله " بسيفه " فهو كناية عن قتلهم بسيفه المسلول وهذه الكناية تصور جرأة الممدوح المطلقة وعدم اكتراثه بأحد مهما كانت قوته وعدته وعتاده.

وإضافة"صدر"إلى"الحصان "وعطف سيفه عليه تشعر بإقدام سيف الدولة، وقوته المنقطعة النظير، وأنه لا يهاب الأعداء ولا يخشاهم حتى أنه هو الذي أوردهم على نفسه.

وإضافة السيف إلى ضمير الممدوح في قوله: "سيفه "يوحي باختصاص هذا السيف بالممدوح فهذا السيف النادر الصنع النافذ الطعنة حاد الأسنان الشديد اللمعان والبريق والذي لا يشبهه سيف هو سيف الأمير سيف الدولة والخاص به.

وحذف المسند إليه في قوله: " فتى "والتقدير: هو فتى وذلك احترازًا عن العبث بناءً على الظاهر لقيام القرينة على المحذوف(ضمير سيف الدولة) ووضوح أمره، فلو ذكر المحذوف لكان الكلام ضربا من العبث.

وتنكير" فتى" يوحي بقوة هذا الفتى، وشجاعته الفائقة، وقدرته الشديدة على القتال، ولم يستشعر هذا المعنى من التنكير وحسب بل من التعبير بمادة (فتو) الذي تشعر بالفتوة والعنفوان والحماس وإقدام الشباب الذي ليس له حد.

ويتضح التشبيه في الشطر الثاني في قوله: "بَأسُهُ مِثلُ العَطاءِ جَزيلُ"

حيث شبه بأس الممدوح بعطائه الجزيل ووجه الشبه الكثرة والجزالة في كل، وهذا التشبيه يوحي بشدة بأس سيف الدولة وقوته غير العادية، كما يشعر بشدة الجود والكرم فعطاؤه وكرمه غير عادي.

وقد ساعد على إبراز الصورة التشبيهية وإيضاحها: إضافة كل من "بأس – عطاء" إلى ضمير الممدوح والذي تشعر بأنه للممدوح بأس وعطاء خاصان ومختصان به ولا يتعداه إلى غيره وكأن الأمير سيف الدولة يتمتع بهاتين الصفتين، ويستحوذ عليهما وحده دون غيره من البشر .

وتنكير " جَزيلُ" يوحي بالكثرة إذ المعارك والحروب التي دخلها والتي تعبر عن بأسه هي معارك تبلغ من الكثرة والعظمة والهول مبلغا كبيرا بحيث لا يستطيع أحد إحصائها، وكذا كرمه كثير كثرة بالغة تعجز الكلمات عن وصفها، فبأسه يماثل جوده، وإقدامه يشاكل فضله.

ثم يخبرنا الشاعر مشيراً إلى الممدوح: بأنه جواد على العلات المانعة، والعوائق المعترضة بضروب ماله كله، لا يستأثر بشيء من ذلك ولا يدخره، ولا يمسكه ولا يستكثره، ولكنه ضنين بفرسانه، بخيل أشد البخل بأصحابه، ولا تسمح نفسه أن يسلمهم للقتل، بل يذب عنهم بنفسه.

يقول الشاعر :

جَوادٌ عَلى العِلّاتِ بِالمالِ كُلِّهِ ∴ وَلَكِنَّهُ بِالدارِعينَ بَخيلُ

و تنكير "جواد" يوحي بالكثرة والعظمة فجوده وكرمه كثير كثرة بالغة بحيث تغمر كل من حوله في كل حال وفي كل وقت، ويؤكد هذا المعنى قوله" على العلات"؛ إذ إن قوله:" على العلات "تتميم وقع في غاية الحسن والرشاقة، وقد حقق هذا اللون البلاغي المبالغة في الشعور بجوده وكرمه.

وكلمة: " كل "في قوله: "بالمال كله " احتراس وتكميل؛ إذ إنه لو اقتصر على قوله : "بالمال" وفقط ربما علق بذهن المتلقي بعض الوهم أو الشك أن ذلك يكون في بعض المال أو حتى معظمه وليس في المال كله، فأزال هذا الوهم وقطع ذلك الشك بأن ذكر كلمة" كل" ففهم من ذلك أنه يجود بكل ماله لا بعضه حتى ولو كان كثيرا.

وتنكير "بخيل "يوحي بكثرة هذا البخل عنده، وأنه بلغ من هذه الصفة (البخل برجاله) مبلغا عظيما، بحيث لا يساويه فيه أحد فهو لا يبارى في البخل برجاله المحاربين ولا بأصحابه المحبين.

وقوله الدارعين "كناية عن الرجال المحاربين والجنود البواسل، والكناية كناية عن صفة، وهذا التصوير يشعر باستعداد جنوده وتأهبهم للقتال دوما.

والتعبير بصيغة اسم الفاعل الجمع" الدارعين "للإشعار بأن رجاله يرتدون دائما الدروع وأن هذه هي حالهم الثابتة، وهذا يوحي بأنهم على أهبة الاستعداد، وأنهم متأهبون للقتال دائما وليس هذا فحسب بل أنهم من الذين اشتهروا بذلك وعرفوا به؛ وذلك لما يشعر به التعبير باسم الفاعل من معنى الثبوت والدوام.

وبين" جواد" و"بخيل "طباق أبرز المعنى وأوضحه وهو الفرق الشديد والهوة البعيدة بين الحالين: الجود والبخل، فالفرق بينهما شاسع، والبون بينهما واسع، وقد جمع الممدوح بين الوصفين في آن واحد مع اختلاف الحالين، ولا يمكن أن يتصف أحد بهما إلا على هذه الطريقة، فالممدوح يجمع بين الكرم بالمال والبخل بالرجال الأقوياء الشداد والجنود الشجعان.

ويسترسل الشاعر في تأكيد شجاعة الممدوح موضحا أنه ودّع قتلاهم عند تركهم، وتبع منهزميهم عند هربهم، بضرب شديد، وجِلاد وكيد، يكسر البَيض في

رءوس الفُرسان، فيجعل ما علا منها وارتفع، كالذي انخفض، فلا تدفعه البيض عن الرؤوس، فكأنّ الحزن منها سهل لذلك الضرب.

يقول الشاعر:

فَوَدَّعَ قَتلاهُمْ وَشَيَّعَ فَلَّهُمْ ∴ بِضَربٍ حُزونُ البَيضِ فيهِ سُهولُ

ووصل بين جملة "شيع" وجملة "ودع" لما بينهما من التوسط بين الكمالين لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى ولأن المسند إليه فيهما واحد، والجملتين اشتركا في بيان أن الممدوح يستطيع القيام بالأمرين معا إذ بإمكانه التوديع والتشييع في آن واحد، كما أن هذا الوصل أبرز الحال التي كان عليها الممدوح من كر وفر، وما كان عليه من حركة دائبة سريعة منتشرة، فهو بين ترك قتيل ومتابعة منهزم وضرب شديد على بيض أشجع فرسان العدو وأقواهم .

ويؤكد المعنى السابق التعبير بالفعلين الماضيين "ودع –شيع "وهذا يشعر بتحقق وقوع الفعلين من سيف الدولة، وأنه لا شك في وقوعهما منه.

ويلاحظ أن الشاعر قد عبر بالفعلين " ودع – شيع "مشددين مضعفين العين وذلك للإشعار بالمبالغة في وقوع التوديع من الممدوح لقتلى الأعداء، فهو يترك القتلى الذين يقتلهم بطريقة مهينة بألا يلتفت إليهم ولو للحظة بعد قتلهم؛ وذلك استهانة بهم واحتقارا لشأنهم، وكذلك حينما كان يشايع مهزوميهم إذ كان يشايعهم عن كسب، ولا يمل من متابعتهم مهما طال طريقهم أو كانت قوّتهم.

والتعبير بلفظ "قتلى" جمعا يوحي بكثرة هؤلاء القتلى فجنود الأعداء لما علموا بلقاء الممدوح قد استعدوا وتحزبوا وتجمعوا للقائه، لكن كثرتهم لم تزعج الممدوح ولم تقلقه؛ لفرط قوته وشجاعته.

وأضاف الشاعر "قتلى " إلى ضمير الأعداء؛ للإشعار بهوان هؤلاء القتلى وقلة شأنهم، فهم قتلى العدوّ الذي يشعر بالضعف والحقارة أمام قوة الممدوح المروعة الهائلة.

وكذلك إضافة" فل " إلى ضميرهم يوحي بحقارة هؤلاء الفلول وقلة شأنهم، ويستشعر هذا من هزيمتهم الشنعاء.

وتنكير " ضَربٍ " يشعر بكثرة وقوة هذا الضرب وشدة الإيجاع به، فهو الضرب الكثير القاسي الذي كان ينزل على الغطاء الحديدي للجندي فيجعل سطحه سواء، فكل ما علا منه وارتفع أصبح كالمنخفض منه ، فلم تدفع البيض الضرب عن رؤوس جنود العدو.

ويلاحظ التصوير في القول السابق:" بِضَربٍ حُزونُ البَيضِ فيهِ سُهولُ" حيث شبه غطاء الرأس الحديدي للجندي بالأرض التي تتنوع مسالكها بين السهل والحزون بجامع ظهور النتوءات في كلٍ ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو السهل والحُزونُ على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة قد أوضحت الوضع الحقيقي للبيض التي تعلو رؤوس جنود العدو، وما أصبحت عليه من الاستواء، وأنها لا تحمي الجنود من ضرب الممدوح.

وبين قوله: " حُزونُ" وقوله: " سُهولُ" طباق أبرز المعنى وأوضحه وهو : الفرق بين الحالين والهوة الشديدة بينهما:(سلامة بيض الجنود وتحطمها)

ثم ينقل لنا الشاعر حال الملك: قسطنطين بن دمستق وهو متعجب مما شاهد من سيف الدولة من الشجاعة والإقدام غير العاديين تعجُّبا شديدا

وأن الأسْر والقيود لم يشغله عن التعجب.

يقول الشاعر:

عَلى قَلبِ قُسطَنطينَ مِنهُ تَعَجُّبٌ ∴ وَإِن كانَ في ساقَيهِ مِنهُ كُبولُ

وإضافة"قلب "إلى" قسطنطين "توحي باختصاص هذا القلب بالملك قسطنطين، فالعجب الحاصل من شجاعة وبسالة سيف الدولة واقع في قلبه هو لا قلب غيره.

وآثر الشاعر التعبير ب" على" بدلا من(في) وذلك للإشعار بأن العجب والاستغراب الواقع من قسطنطين يغمر عقله ولبه وكأنه يلفه ويحيطه من كل جوانبه، مما يوحي بسيطرة هذا الشعور(العجب) على فكر قسطنطين ولم يستطع الفكاك منه، أما(في) فتشعر بأن العجب يحتويه وينطوي عليه قلبه فقط.

وعبر الشاعر ب" القلب" دون(العقل) وذلك؛ لأن القلب هو مناط التفكير عند العرب القدامى، فكثيرا كانوا ما يذكرون القلب ويقصدون العقل، وقد نسج المتنبي على منوالهم ونهج نهجهم في هذا البيت.

والتعريف بالعلمية في قوله:" قُسطَنطينَ" وذلك لقصد إحضار مدلوله بعينه وشخصه في ذهن السامع باسمه الخاص به حيث يكون الذهن مُتَوجهًا إليه فلا يشرد عنه إلى غيره وخصوصا أن الشاعر كان بصدد الحديث عن ممدوحه (سيف الدولة)؛ فالمقصود هو إظهار أن العجب واقع من رجل يتصف بأنه أشجع وأقوى رجال الدولة لا من غيره، فكان التعريف بالعلمية هو الأنسب لأداء ذلك المعنى.

وتنكير "تعجب"يوحي بالكثرة فتعجب قسطنطين من شجاعة سيف الدولة وإقدامه بلغ من الكثرة مبلغا كبيرا بحيث إن هذا الشيء قد شغله وألهاه عن قيده.

وتقديم المسند على المسند إليه في قوله : "عَلى قَلبِ قُسطَنطينَ مِنهُ تَعَجُّبٌ" وذلك تشويقا إلى المسند إليه "تعجب" ؛ إذ حينما قال الشاعر: "عَلى قَلبِ قُسطَنطينَ مِنهُ "تشوق السامع لمعرفة ماذا على قلب قسطنطين من سيف الدولة هل هو حجر؟ هل هو درع ؟ هل هو غطاء ؟هذا بالنسبة للأشياء الحسية، ويمكن أن تكون الأشياء المتوقعة معنوية كأن يتساءل السامع أو القارئ هل على قلبه غلف من القسوة أم من الغباء أم من الجبن والتخاذل؟ فلما ذكر الشاعر المسند إليه "تعجب هدأت النفس واستقر الوجدان واطمأن القلب بما عرفه وعمته السكينة.

وأما تأخير المسند إليه "كبول" في قوله: "وَإِن كانَ في ساقَيهِ مِنهُ كُبولُ "فللمحافظة على الغاية المعنوية مع القيمة الشكلية في البيت، فلو أعدنا صياغة الشطر على الترتيب الطبيعي، لقلنا: (وإن كان ذمنه كبول في ساقيه)، لا شك أننا سنرى أن البيت فقد موسيقاه، وأن هذا الترتيب أفقد المعنى جماله، والتعبير دقته، ولو تأملنا ما أحدثه الشاعر من تغير، لاستبان أن الشاعر لا يقدم أو يؤخر خضوعا لمقتضيات الوزن فقط، وإلا كان مجرد ناظم لا حياة في شعره، ولا قيمة لفنه، وإنما يعبر عن إدراك معين للأمور، ويصور ما بنفسه من رغبات، ولا بأس

بعد ذلك أن تلتئم هذه الغاية المعنوية مع القيمة الشكلية من مراعاة الموسيقى الداخلية.

وتنكير "كبول" مع جمعها جمع كثرة يشعر بالكثرة، فقسطنطين مكبل بكبول كثيرة، ومع هذا فلم تلهه هذه الكبول عن التعجب من شجاعة سيف الدولة وقوته وأفعاله الطيبة؛ مما يوحي بقمة الخُلُق الذي يستمتع به الأمير سيف الدولة.

وبين "قلب" و" ساقَيهِ "تناسب، وقد أتى هذا التناسب من أن كلا منهما عضو من أعضاء جسم الإنسان، وهذه مناسبة حسية، وقد جمعت بينهما مناسبة معنوية أيضا وهي: الإشعار بأنه لا فرق بين عقل قسطنطين المعبر عنه بالقلب وبين ساقيه كلاهما مكبل ، فكما أنا ساقيه مكبلة بالكبول عقله أيضا مكبل بالأفكار العقيمة الهادمة ومعتقداته الخاطئة السيئة .

وفي البيت التالي يهدد الشاعر دُمُستُقَ ويقول له: إن كنت قد هربت وسلمت، فلعلك ترجع يوماً آخر، فتؤسر وتقتل، وكثير من الناس هرب من أمرٍ، ثم رجع إليه.

يقول الشاعر:

لَعَلَّكَ يَومًا يا دُمُستُقُ عائِدٌ ∴ فَكَم هارِبٍ مِمّا إِلَيهِ يَؤولُ

ويلاحظ دقة تعبير الشاعر في الشطر الأول إذ عبر ب"لعل" ولم يعبر بـ(ليت) وذلك للإشعار بأن اليوم الذي سيعود فيه قسطنطين سيكون قريبا وليس بعيدا مستحيلا، وكأن الشاعر يتوقع بل يتفاءل بحدوثه، وليس هذا فحسب بل أنه سيكون في وقت قريب، أما(ليت) فيشعر استعمالها بالبعد والاستحالة.

وتنكير" يوما" للإشعار بعظمة هذا اليوم وهوله فاليوم الذي يعود فيه دُمُستُقُ ملك الروم هو يوم عظيم هائل، فهو عظيم بالنسبة للممدوح إذ إنه فيه يتشفى من هذا الرجل ويأخذ حقه منه، ويوم هائل بالنسبة لدُمُستُقُ لأنه يرى فيه أهوال وعذاب لم يكن يتوقعها من قبل أو يتخيلها.

والمراد من النداء في قول الشاعر: "ياد مستق "هو لفت الذهن وانتباهه إلى ما يأتي بعد النداء، وللإشعار بأن ما يأتي بعده مهم يجب شحذ الذهن له والاستعداد لسماعه وهو: عود دمستق إلى المكان الذي فر منه قبل ذلك.

ويلاحظ أن النداء هنا قد جاء بـ"يا "دون غيرها من أدوات النداء وذلك للإشعار ببعد مكان المنادى من القلب وأنه من البغض والكراهية بمكان إشارة إلى أنه وضيع المنزلة منحط الدرجة حقير الشأن، تنزيلا لبعد المكان منزلة بعد المكانة؛ إذ إن "يا "ينادى بها البعيد وليس القريب.

وتنكير" عائد "يوحي بالهوان والذل والضعف، إذ العائد هذا هو: دُمُستُقُ الفار من سيف الدولة فهو من الخسة والحقارة بمكان إذ الفتى الشجاع لا يهرب من المعركة أبدا، فحينما يعود يكون أكثر ذلا وهوانا.

وأما تنكير" هارب "فللتكثير فمراد الشاعر أن كثير من الهاربين يرجعون إلى أماكنهم التي فروا منها من قبل على حد قول شاعرنا، ويقوي هذا المعنى ذكر "كم "المصاحبة لكلمة "هارب "المنكرة والتي تشعر بكثرة العدد.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله"يؤول "يوحي بالاستمرار والتجدد، فالشاعر يريد أن يخبرنا بأن هذا الأمر (العودة إلى ما هُرِب منه) أمر مستمر ومتكرر من كل الهاربين.

وفي البيت التالي يخاطب الشاعر دُمُستُق ويقول له: فإن كنت نجوت بمهجتك بعد الجرح الذي نالك، وخزي الفرار الذي لحقك، فقد تركت مهجتك الثانية في قبض الأسر سائلة، ولحقيقة الهلاك مباشرة، فما أدرك ابنك فقد أدركك، وما لحقه فقد لحقك.

يقول الشاعر:

نَجَوتَ بِإِحدى مُهجَتَيكَ جَريحَةً ∴ وَخَلَّفتَ إِحدى مُهجَتَيكَ تَسيلُ

ويلاحظ التعبير بالفعل الماضي في قوله: "نَجَوتَ" وذلك للإشعار بتحقق النجاة من الموت والبقاء في هم الخزي والعار طوال العمر.

والغرض من الخبر في البيت هو : التوبيخ والإذلال .

وتتضح الكناية في قوله: "مُهجَتَيكَ" حيث كنى بالمهجة الأولى عن الملك دمستق الهارب نفسًا وجسدًا وهي المهجة التي نجا بها، وكنى بالمهجة الثانية عن ولده وهذه الكناية توضح إلى أي مدى تتأثر الروح بجرح الجسد، وتصور الألم الذي أصاب دمستق والهم الذي أصبح فيه عند اكتشافه ترك ولده عند العدو.

وتنكير "جريحة "يوحي بعمق هذا الجرح وشدة إيجاعه وإيلامه، فقد أصاب الملك دمستق ألمان: إن ألم النفس وألم الجسد، أما عن ألم النفس: فلأنه ملك عظيم كان عزيزا في قومه ثم أصبح جريحا ذليلا هاربا من وطنه رغما عنه، وأما عن الألم الجسدي فبسبب الجرح الغائر العميق الذي جعله يفقد القدرة على الدفاع عن نفسه والسيطرة على عدوه وهو الملك القوي الشجاع، ولا أصعب ولا أقسى من هذا الشعور على النفس.

وإضافة "مهجة "إلى ضمير المخاطب الذي يعود إلى دمستق يوحي بالاختصاص، فالمهجة التي يتحدث عنها الشاعر في الشطرين هي مهجة تخص دمستق لا غيره، وهذا أدعى إلى الحزن والكمد الذي يجب أن يكون عليه دمستق وكأن الشاعر يعيِّر هذا الملك ويعرض بخسَّته ودونيته.

ويلاحظ أن الشاعر قد كرر لفظ "مهجتيك "فقد كان بإمكانه أن يقول: (وخلفت إحداهما) لكنه كررها وذلك للإشعار بأن معزة الابن والولد لا تقل عن معزة النفس، وإيجاعها من إيجاع النفس فلو قال:(وخلفت إحداهما) ربما يتبادر إلى الذهن أن الشاعر لا يقصد بإحداهما ابن دمستق لكنه لما كررها تأكد المعنا وثبت في الذهن.

ووصل بين جملة: "وخلفت" وبين جملة" نجوت" وذلك لما بينهما من التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهما لفظا ومعنى والمسند إليه فيهما واحد (الضمير العائد إلى دمستق)، والجملتان اشتركا في تصوير وتخاذل الملك دمستق و خسته

ويتضح التصوير في قوله:" مهجتيك "حيث أطلق الكل المهجة (النفس) وأراد : الدم من إطلاق الكل وإرادة الجزء على سبيل المجاز المرسل تسيل "إذ أطلق سيلان الدم وأراد لازمه وهو: القتل على سبيل الكناية، وهذه الكناية قد أكدت

المعنى؛ إذ لا يكون سيلان الدم إلا بعد القتل، وكأن هذه الكناية دليل دامغ على حتمية هلاك ابن دمستق هلاكا مؤكدا.

والتعبير بالفعل المضارع "تسيل "لاستحضار صورة سيلان دم ابن دمستق ونزفه نزفا شديدا وكأن الشاعر بهذا التعبير أراد أن يطلع السامع والقارئ على بشاعة ما فعله دمستق بابنه من خسة وحقارة؛ إذ تركه ودمه يسيل وهلاكه محقق.

ويخاطب الشاعر دمستق موبخا إياه قائلا له: أتسلم ابنك للرماح هارباً عنه، وتتركه في قبضة الأسر متبرئاً منه، ويسكن بعد ذلك إليك خليل تألفه، ويثق بك أحد تحبه، وتسر بعيش تستأنفه؟

يقول الشاعر:

أَتُسلِمُ لِلخَطِيَّةِ اِبنَكَ هارِبًا ∴ وَيَسكُنَ في الدُنيا إِلَيكَ خَليلُ

والمراد من الاستفهام في الشطر الأول:" أَتُسلِمُ لِلخَطِّيَّةِ اِبنَكَ "الانكار المصحوب بالتوبيخ والتقريع فالشاعر ينكر على دمستق ترك ابنه وحيدا ويهرب، ويوبخه على ذلك توبيخا مقرعا.

وتقديم الجار والمجرور:" لِلخَطِّيَّةِ" على المفعول: "اِبنَكَ" وذلك لأهمية الإشارة أولا إلى أن ما فعله الملك الهارب هو خطأ جسيم ثم يمكنه بعد ذلك بيان أن المسلم للخطية هو ابنه، كما أن في التقديم: تشويق إلى ذكر المؤخر؛ إذ إن السامع أو القارئ عندما يسمع أو يقرأ" أَتُسلِمُ لِلخَطِيَّةِ" يتخيل ما هو المُسَلَّم للخطية ويتحير في تصوره حتى يأتي المؤخر؛ فيذهب قلقه وتزول حيرته، ويطمئن بمعرفة المؤخر.

وإضافة ابن إلى ضمير دمستق في قوله : "اِبنَكَ" تثير الشفقة وتبعث على الحنوّ وكأن هذه الإضافة تذكره بوشيجة الدم وآسرة النسب، وتجعله يندم على فعلته الشنعاء (هروبه وترك ولده في قيد الأسر).

وتنكير "هاربا "يشعر بجبن الملك دمستق وتخاذله، كما يوحي بالحقارة والدنو والخسة، فالذي يترك ولده في الموضع الخطر كذلك ويهرب لينجو بنفسه، لا شكَّ في حقارته ودنوه وخسته.

ويلاحظ الحذف في قوله:" وَيَسكُنَ في الدُنيا" فقد حذفت أداة الاستفهام والتقدير (أويسكن) وقد دل على المحذوف المذكور في أول البيت: "أتسلم" وهذا الحذف للمسارعة إلى المطلوب وهو: بيان عدم ثقة أحد بدمستق؛ إذ المراد من الاستفهام المحذوف هو: النفي، فالشاعر ينفي أن هناك أحد يثق بهذا الملك الهارب الذي تخلى عن ولده وتركه وحده يقتل عند العدوّ.

وسر الوصل بين الجملتين" أَتُسلِمُ- يَسكُنَ" هو: التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهما في الانشائية لفظا ومعنى، كما أن الجملتين اشتركا في نقل إنكار الشاعر وتوبيخه لدمستق على فعلته الشنعاء.

ولفظ" الدنيا" يوحي بالحقارة والهوان وكأن الشاعر يقصد أن يأتي بهذا اللفظ في هذا المقام بالذات ليشعر بل يؤكد حقارة دمستق؛ إذ هذا التعبير" الدنيا "يشعر بتكالب دمستق على المذمات والأشياء التافهة الحقيرة كالدناية والرذائل ويفضلها على المحامد والأشياء الفخمة علية الشأن ك(الشجاعة والعزة والإيباء) وغير ذلك من المحامد.

وتنكير "خليل "يوحي بالعموم أي كل خليل في الدنيا لا يطمئن لدمستق بسبب فعلته مع ابنه، فمن ليس له خير في ولده ليس له خير في الآخرين.

وآثر الشاعر التعبير بلفظ" خليل" بدلا من أي لفظ آخر كأن يقول: (وَيَسكُنَ في الدُنيا إِلَيكَ حبيب أو أحد)وذلك لأن الخلة هي أعلى درجات الحب وقمَّته والخليل هو الذي يغفر ويثق بخليله حتى لو لم يثق به أحد، فبعد فعلة دمستق هذه لا يثق به مخلوق حتى ولو كان خليله؛ لبشاعة وقبح ما فعل.

وعبر بصيغة المبالغة فعيل في قوله" خليل "وذلك للإشعار بأن الحبيب الذي يقصده الشاعر قد بلغ من الحب مبلغا عظيما ومنزلة رفيعة، ومع ذلك فإن هذا الحبيب لا يثق به أبدا لشنعة ما فعل وقبح ما ارتكب.

ويستأنف المتنبي خطابه مع الملك الهارب مستنكرا عليه هربه مبينا مكان جرحه قائلا له: هربت وفي وجهك ضربة أنستك أبنك وشغلتك بنفسك، فنصيبك من هذه الضربة الأنين والبكاء.

يقول الشاعر:

بِوَجهِكَ ما أَنساكَهُ مِن مُرِشَّةٍ ∴ نَصيرُكَ مِنها رَنَّةٌ وَعَويلُ

وتعريف المسند إليه بالموصولية في قوله:" ما أَنساكَهُ" وذلك للإشعار بحقارة المعبر عنه وهوانه؛ إذ هذا الشيء قد ألهاه عن ولده وأنساه إياه ولا أحقر من هذا ولا أتفهه.

وقد يحتمل التنكير التهويل؛ إذ إن الشيء الذي يلهي الشخص أو ينسيه ولده لا بد أن يكون شيءً هائلا جلل وعلى أي حال فإن التنكير يوحي بدنو ملك الروم وخسته.

ويؤكد هذا المعنى تنكير"مرشة "الذي يوحي بشدة الإيجاع والألم، فالضربة كانت قوية شديدة موجعة، فمن قوة هذه الضربة وشدتها فقد دمستق صوابه ونسي ابنه؛ مما يوحي بشدة بطش سيف الدولة وجيوشه؛ إذ نال دمستق منهم صفعة أخرجته عن شعوره القوي بالأبوة والمسؤولية تجاه أقرب المقربين إليه.

وإضافة نصير إلى ضمير الخطاب الذي يعود إلى دمستق في قوله: "نصيرك منها" للإشعار بهوان هذا النصير وتفاهته؛ إذ النصير ما هو إلا رنة وعويل وما أهون هذا النصير وأتفهه.

وتنكير"رنة"و"عويل"يوحي بالكثرة فالبكاء كان من دمستق كثيرا والعويل كانت له رنة طويلة عالية، فدمستق من شدة الألم والإيجاع أصبح كالنساء لا يملك إلا الصراخ والعويل؛ مما يوحي بجبنه وضعفه أمام قوة سيف الدولة وتخاذله المفرط

وآثر الشاعر التعبير باللفظين:" رنة – عويل "بدلا من غيرهما وذلك لأنه كلًا من الرنة والعويل صوت تختص به صراخ النساء، والضعفاء فالشاعر أراد بهذا

التعبير أن يسلبه معنى الرجولة ويخلع عليه صفات النساء والضعفاء، وفي هذا من الإهانة والتهوين من شأن دمستق ملك الروم ما لا يخفى.

وفي البيت التالي يقول الشاعر، مخاطباً للروم: أغركم احتفال جيوشكم، وكثرة عددكم، لأنكم لم تعرفوا أن الجيوش بالنسبة لعلي سيف الدولة، كالغذاء الذي يتقوت به، ويتحكم في استعماله له، فهو يشرب الجيوش ويأكلها، ويتلفها ويهلكها.

يقول الشاعر:

أَغَرَّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعَرضُها ∴ عَلِيٌّ شَروبٌ لِلجُيوشِ أَكولُ

وعبر بالفعل الماضي "أَغَرَّكُم " للإشعار بتحقق ووقوع الفعل من أهل الروم (الاغترار) ، فقد اغتر أهل الروم فعلا بكثرة عددهم واحتفالهم بجيوشهم؛ مما يشعر بغبائهم وعدم تقديرهم للأمور التقدير الصحيح.

وتتزاحم النكات البلاغية على التعبير "طول الجيوش وعرضها" حيث:

أضاف" طول – عرض "إلى" الجيوش"وهذا يوحي بكثرة هذه الجيوش وانتشارها؛ إذ إن هذه الجيوش تملأ الدنيا روعا وفزعا.

كما يلاحظ التناسب بين طول وعرض؛ إذ يجمع بينهما أن كل منهما مقياس من المقاييس التي تقاس بها الأشياء، وجمع الشاعر بين هذين الشيئين يشعر بأن جيش الممدوح كان ذا حجم كبير له طول وعرض يعجز اللسان عن وصفه .

ويلاحظ التقسيم البديع؛ إذ قسم الشاعر المقاييس التي يمكن أن يقاس بها الجيوش إلى طول وعرض، وهذا التقسيم جعل الشاعر يستحضر المقاييس التي يمكن أن تقاس بها جنود جيش العدو، فالجيوش تقاس بالطول والعرض في نظره وتعريف المسند إليه بالعلمية في قوله: "علي "وذلك تلذذا من الشاعر بذكر اسم الممدوح، فهذا الاسم يمثل قيمة كبيرة لدى الشاعر؛ إذ إنه يعبر عن أغلى من في الأرض عنده، كما أراد الشاعر أن يحضر الممدوح في ذهن السامع باسم يختص به حتى لا يشرد الذهن أو يذهب الفكر بعيدا عنه.

ويتضح التصوير في قوله"شروب للجيوش أكول"حيث شبه الإفناء والإبادة بالأكل والشرب بجامع الإهلاك في كلٍ، ثم استعير الأكل والشرب للإفناء والإبادة، ثم اشتق من الأكل والشرب أكول وشروب بمعنى مفني ومبيد على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، وهذه الاستعارة تصور سيف الدولة وما عليه من شجاعة وبسالة وقوة وشدة بأس، وما عليه الأعداء من ضعف بل افناء وإبادة وهلاك تام، كما تشعر الاستعارة بأن هلاك الأعداء وإفناءهم أمر من السهولة بمكان، وأنه أمر ممتع وضروري بالنسبة لسيف الدولة، وكأنه الأكل والشرب لأي إنسان.

والتعبير بصيغة المبالغة(فَعول) في قوله:" شَروبٌ –أَكولُ" مع تنكيرها؛ للإشعار بكثرة الإهلاك والإفناء من سيف الدولة للعدو، وعاون على هذا المعنى وجود حرف المد الواو في الكلمتين والذي يوحي بطول نفس سيف الدولة وصبره على القتال.

وقدم قوله : "شروب" على قوله: "أكول "وذلك لأهمية المقدم، فالشرب أهم من الطعام لتعلق الحياة به أكثر، وحتمية الهلاك عند فقده متوقع بشكل أسرع، أما الجوع فتحمله وارد وحتمية الهلاك به أبطأ.

وذكر الشاعر الشراب والأكل في هذا المقام يوحي بسهولة الأمر لسيف الدولة (قتل الأعداء وإهلاكهم) وتفاهته وليس هذا فحسب بل إنه أمر ممتع له ومشتهى بين الحين والآخر مثله في ذلك مثل الأكْل والشرب.

ويستطرد الشاعر في خطابه لملك الروم مخبرا إياه بأن كثرة جيوشه لم ولن تنفعه ولا تمنعه من بأس سيف الدولة فيجب عليه ألا يغتر بكثرة جيوشه فهي كثرة كغثاء السيل فضخامتهم هذه كضخامة الفيل مع الليث فالفيل لا ينفعه عظمه وسمنته إذا صار فريسة للأسد.

يقول الشاعر:

إذا لَم تَكُن لِلَّيثِ إلاّ فَريسَةً ∴ غَذاهُ وَلَم يَنفَعكَ أَنَّكَ فيلُ

ويلاحظ القصر في قوله:" إذا لَم تَكُن لِلَّيثِ إلاّ فَريسَةً "إذ قصر الشاعر ملك الروم وجيشه على كونهم فريسة للممدوح وجيشه، وهذا القصر طريقه النفي

والاستثناء، ويوحي هذا القصر بتمكن سيف الدولة من عدوه تمكنا تاما، وأنه محكم للقبضة عليه إحكاما شديدا، ويقوي هذا المعنى ويؤكده التعبير ب"إذا "التي تشعر بتحقق وقوع الفعل، وأن حدوثه لا شك فيه ولا مراء.

ويتضح التصوير في قوله"ليث"حيث شبه الممدوح بالليث بجامع الشجاعة في كل، ثم استعير الليث للممدوح على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، وهذه الاستعارة توحي بشجاعة الممدوح المطلقة وشدة بسالته، وضعف دمستق وجبنه.

والتنكير في قوله:" فَريسَةً " يشعر بضعف هذه الفريسة وهوانها وقلة حيلتها أمام القوة الخارقة للَّيث المراد به الممدوح.

كما يتضح التشبيه في الشطر الثاني حيث شبه العدو بالفيل ووجه الشبه الضخامة في كل، وهذا التشبيه يرسم صورة لضخامة الجيش الظاهرية المشاهدة، وضعف قوته وقلة حيلة جنوده بالنسبة للممدوح وجيشه.

وبين" لَّيثِ " و" فيلُ" تناسب؛ إذ إن كلًا منهما اسم لحيوان قوي له قيمته الجسدية والنفسية، فالأسد يتسم بالشجاعة والقوة، والفيل يتسم بكبر الحجم.

وفي البيت التالي يكمل تهكمه من ملك الروم معرضا بغبائه قائلا له: إذا لم يكن فيك شجاعة، تُدخلك في الطعان، وتحملك على مقارعة الأقران، لم يحملك عليه عذل العاذل أو لوم اللائم ٠

يقول الشاعر:

إذا الطَعنُ لَم تُدخِلكَ فيهِ شَجاعَةٌ ∴ هِيَ الطَعنُ لَم يُدخِلكَ فيهِ عَذولُ

ويلاحظ تنكير" شجاعة" وذلك للإشعار بالقلة والهوان، فالشجاعة التي يقصدها الشاعر هي أدنى درجات الشجاعة فحتى هذه الدرجة من الشجاعة لم توجد في ملك الروم الذي يحتمي بجنوده الكثر.

و تعريف المسند إليه بضمير في قوله" هي الطعن "وذلك للإيضاح والتقرير فالشاعر يوضح أن التحريض لا يحرك الجبان ولا يمنحه الشجاعة ويقرر ذلك.

وأما تنكير" عَذولُ فتوحي بالعموم، فالشاعر يقصد أن الشخص لو لم يكن شجاع بطبيعته لم يستطع أن يحركه أحد مهما كان هذا الشخص حتى ولو كان أكثر العذال عذلا أو أشد اللائمين له لوما.

وفي البيت التالي يتحدث الشاعر عن مشاهدة الأيام الصولات الكثيرة من سيف الدولة فيقول: إن تكن الأيام أبصرت وقائع سيف الدولة وبطشه، فقد علمها من ذلك ما لم تعلمه، وكشف لها ما لم تعرفه، ونهج لها سبيل الصول والقدرة، ونبهها على حقائق الغلبة، مع أن هذه الأحوال إلى الأيام تنسب، وآثارها فيها تمثل.

يقول الشاعر:

فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَبصَرنَ صَولَةً ∴ فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ

ويلاحظ أن الشاعر قد عبر ب"إن " هنا بدلا من(إذا) مع أن "إن" لإفادة التقليل، والندرة ومن المؤكد أن سيف الدولة قد صال صولات كثيرة متعددة والأيام تعلمها جيدا ؛وذلك لأنه يريد أن ينقل لنا الشك الذي يوجد في نفس أعداء الممدوح في شجاعته؛ إذ كان عند الأعداء شك وإن كان قليلا في قوة وبسالة سيف الدولة بدليل إعدادهم للجيوش التي أراضوا بها مجابهة سيف الدولة وجيوشه والتي لم تأخذ وقتا في القضاء عليها من قبل سيف الدولة وجيوشه.

ويتضح المجاز العقلي في قوله: "الأيام يبصرن" حيث أسند الإبصار إلى ضمير الأيام، لعلاقة الزمانية، وهذا المجاز يجعل الأيام تشاهد وتبصر وتشارك الناس في أحاسيسهم ومشاعرهم، وبلاغة المجاز: تتمثل في المبالغة في مدخلية الأيام في حصول الفعل (الإبصار) حتى صارت كأنها الفاعل الحقيقي.

وتنكير" صولة "للإشعار بالعظمة والفخامة فمراد الشاعر بهذه الصولة هي الصولة العظيمة الفخمة التي نتج عنها إبادة الروم وإهلاكهم.

ويلاحظ التصوير في قوله: "فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ "حيث شبه الأيام بشخص يتعلم، وشخص آخر يصول، ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه (التعلم وصولان) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة توحي بكثرة صولات سيف الدولة وضرباته القوية والتي أثرت في الأيام إلى درجة جعلتها

تتعلم كيف تدافع عن نفسها، كما يشعر التصوير بانقياد الأيام التام لسيف الدولة، وأنها تطيعه في كل أمر وتنفذ توجهاته.

والتعبير بالفاء في قوله: "فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ "وذلك للإشعار بأن تعلم الأيام من سيف الدولة كان منها فور إبصارها لصولاته وجولاته الشُجاعة، فقد كانت شجاعة سيف الدولة مستفزة للأيام، فقد غارت الأيام من ممدوح المتنبي وحاولت أن تفعل مثله.

وقد تعاونت الوسائل التعبيرية في إبراز الصورة ومن هذه الوسائل: التعبير بالفعل الماضي"علّم"المصحوب ب"قد "وذلك للإشعار بتحقق وقوع الفعل (التعليم) من سيف الدولة للأيام.

وتضعيف العين في الفعل "علَّم يوحي بتكرار وقوع الصولات من سيف الدولة في الأيام باختلاف أوقاتها وتعاقب فصولها؛ مما تسبب في تعلمها منه كيف تصول.

وحذف المسند إليه في قوله: " فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ "وذلك صونا للمسند إليه(سيف الدولة) من ذكره بلسانه، فالشاعر يرى أنه قد تحدث وقتا طويلا عن دمستق فأراد أن يصون ذكر الممدوح من لسانه الذي طالما تدنس بالحديث عن عدوه والذي كان يجب أن يصون لسانه عنه.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله "تصول" لاستحضار صورة الأيام وهي تصول وتقاتل في الميدان، فالشاعر قد أخبر بشيء غريب وهو أن الأيام تعلمت كيفية القتال ويحتاج إلى تقريب المعنى هذا إلى الأذهان، فكان التعبير بالفعل المضارع هو المطية إلى ذلك، وجعل الحدث كأنه مشاهد مرأي بالعينين مدرك بالحواس.

وبين "صولة" و" تصول "جناس الاشتقاق وقد أحدث هذا الجناس موسيقى عذبة أثرت في القارئ تأثيرا إيجابيًا يجعله أكثر تركيزا والتفاتا لما يقال في باقي القصيدة؛ إذ إن هذه الموسيقى قد جذبت السامع وأمتعته؛ فالموسيقى الناشئة عن الجناس أطربت الأذن وهزت الوجدان.

ويعود الشاعر إلى مخاطبة سيف الدولة مستغرقا في مدحه داعيا له إذ يقول: "فدتك ملوك تروم مشابهتك ولم تسم سيوفا، إذ ليست أهلا لهذه التسمية" فإنك السيف اسماً وحقيقة، وتلقباً وخبرة، ماضي الشفرتين، صقيل الصفحتين.

يقول الشاعر:

فَـدَتكَ مُلـوكٌ لَـم تُسَـمَّ مَواضِـيًا ∴ فَإِنَّـكَ ماضـي الشَـفرَتَين صَـقيلُ

ويلاحظ الالتفات في هذا البيت حيث التفت الشاعر من الغيبة في البيت السابق في قوله:" فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ" إلى الخطاب في هذا البيت" فَـدَتكَ مُلوكٌ "؛ إذ كان من الممكن أأن يعبر بطريق الغيبة كما عبر في البيت السابق ويقول:(فدته ملوك) لكنه عبر بطريق الخطاب" تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد" [1].

وتنكير "ملوكا مع التعبير عنها بجمع الكثرة "يوحي بالكثرة والعظمة، فالملوك التي يعنيها الشاعر والتي يمكن أن تفدي الأمير سيف الدولة هي ملوك كثيرة عظيمة؛ مما يوحي بفخامة الممدوح وتفرده.

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله :" لَم تُسَمَّ مَواضِيًا " وهذا الحذف من الشاعر كان للمحافظة على الوزن الشعري، فلو كان الكلام هكذا (لم تسميهم الناس ملوكا) لاختل وزن البيت وضاعت الموسيقى العذبة الرائقة التي عمت أرجاء البيت، فالمحافظة على الوزن الشعري لها دور كبير في منح البيت موسيقى خلابة رائعة.

وأما تنكير"مواضيا" فللإشعار بالحدة وشدة اللمعان التي تصاحب السيوف، فلا يسمى السيف بالماضي إلا إذا كان حادًا لامعا.

ويؤكد هذا المعنى التعبير بالمادة نفسها " مواضي" التي تشعر بالحدة وشدة القطع.

---

(١) الكشاف للإمام محمود بن عمر الزمخشرى ج١، ص ١٢ ط دار الكتاب العربي.

وإضافة "ماضي" إلى "الشفرتين "يوحي بالشجاعة والقوة التي يتمتع بها سيف الدولة، وحدة سيفه وشدة بريقه ولمعانه.

وتنكير" صَقيلُ "يشعر بشدة صقل صفحتي سيف الأمير سيف الدولة وقوة القطع به وصرامته وقسوته على من يعاديه.

ويلاحظ أن النص الشعري "إنك ماضي الشفرتين "قد جاء مؤكدا ب(إن واسمية الجملة وذلك؛ لأن الشاعر حينما قال:" فَدَتكَ مُلوكٌ لَم تُسَمَّ مَواضِيًا " لربما تبادر إلى الذهن توهم أو شك بأن الشاعر دع للممدوح بأن يفديه ملوك لم تسم بالمواض لضعف فيه أو قصور لفقدهم لفظ السيف ومعناه، فحينما جاء قول الشاعر مؤكدا قطع ذلك التوهم ومنع ذلك الشك .

وأما سر التعبير بالجملة الاسمية فللإشعار بدوام صفتي (الشجاعة والتفرد للممدوح وثبوتهما له.

وبين قوله: "تَقيلُ" وقوله: " صقيل "جناس لاحق قد أثرى البيت بموسيقى عذبة هادئة منحت السامع متعة، وذهبت به إلى خيال بعيد.

ويخبرنا الشاعر في البيت التالي بأن الممدوح كالسيف وغيره كالطبول والبوقات؛ لأنه ما دام أن يكون سيفاً للدولة؛ لابد أن يكون له طبول، لأن غيره من الملوك ليس لهم مضاء في الأمور، وليس عندهم إلا القول الخالي من الفعل كالبوقات والطبول.

يقول الشاعر:

إذا كانَ بَعضُ الناسِ سَيفًا لِدَولَةٍ ∴ ففَي الناسِ بوقاتٌ لَها وَطُبولُ

والبيت يشتمل على تشبيه ضمني حيث شبه الشاعر الممدوح بالسيف في شدة القطع والمضاء، وشبه الملوك التي تهلل للممدوح وتجمع له الجيوش بالبوقات والطبول التي تعلن للناس وتشهر، وهذا التشبيه يوضح ارتفاع شأن سيف الدولة وعلو منزلته بين الملوك، وأن الملوك ماهي إلا أناس تأتمر بأوامره وتنتهي بنواهيه.

وقد تآزرت تعبيرات البيت وكلماته في تضافر لإخراج الصورة التشبيهية في أبهي صوره، ومن ذلك:

يلاحظ أن الشاعر قد عبر بـ"إذا "بدلا من (إن) لأن الأمر الذي يتحدث عنه الشاعر(وجود ملوك أو رؤساء لكل دولة) أمر كثرته واضحة وحقيقته ذائعة، فما من دولة إلا ولها ملك أو رئيس؛ مما يشهد بدقة تعبير الشاعر.

والتصوير في قوله: "بعض الناس" إذ كنى بهذا القول عن الممدوح وهذه الكناية أكدت المعنى وقوته؛ إذ أثرت الكناية في المعنى وجعلته كدعوى الشيء ببينة.

وإضافة بعض إلى الناس في قوله: " بعض الناس" للإيجاز والاختصار إذ لو قال الشاعر:(إذا كان فلان وفلان وفلان إلخ) لكان الكلام مطنبا مطولا ولاختل المعنى، فهذه الإضافة أغنت عن تفصيل متعذر وتوضيح متعسر، وقد كان هذا الإيجاز سبيل الشاعر الأسرع للوصول إلى بغيته وهي: الإخبار بأن جميع من حول الممدوح بالنسبة له ما هم إلا بوقات وطبول.

وتنكير سيفا يشعر بالتعظيم والتفخيم؛ فالشخص الذي يتولى ملك البلاد لا بد أن يكون رجُلا عظيما فخما شامخا يتمتع بالهيبة والقوة والشجاعة.

وكذا تنكير "دولة " للتعظيم والتفخيم، فعظمة الدولة وفخامتها مستمدة من عظمة وفخامة (سيفها) ملكها أو رئيسها إذ هذا القول " سيفا لدولة " كناية عن موصوف وهو الممدوح وهذا التصوير جعل الممدوح يحتل مكانة عالية من العظمة ومنزلة رفيعة من الشرف والسؤدد.

وأما تنكير " بوقاتٌ – طُبولُ" فللكثرة المشوبة بالتهوين والتحقير، فالملوك الذين ينشرون محامد الممدوح وفضائله كثر والملوك الذين تهلل وتجمع له الجيوش أكثر، هذا بالنسبة لمعنى الكثرة.

وأما معنى التهوين والتحقير فيستشعر من خلال أن هؤلاء الملوك ليس لهم مهمة في حياتهم إلا التهليل للممدوح ونشر فضائله، فهؤلاء الملوك حقراء هينون بالنسبة للممدوح وفي منزلة أقل وأدنى.

ويمكن أن يكون المراد بالبوق والطبل الشعراء الذين يعيشون ذكره ويذكرون في أشعارهم غزواته فينتشر بهم ذكره في الناس كالبوق والطبل اللذين هما لإعلام الناس بما يحدث.

وبين"كبول "و" طبول "جناس لاحق لاختلاف المخرجين، وهذا الجناس أشاع جوا موسيقيا عذبا أطرب الأذن وهز الوجدان.

ووجود حرف المد(الألف – الواو) في الكلمتين "بوقات – طبول يساعد في تصوير كثرة الفضائل والمحامد التي ينشرها غير الممدوح له، وكثرة الجيوش التي تحشد له أيضا، ويؤكد هذا المعنى التعبير بصيغة جمع الكثرة "طبول "، كما ساعد هذا المد في نشر الموسيقى العذبة في أرجاء البيت.

المبحث الثالث

تأملات بلاغية في أبيات الفخر في القصيدة

ونأتي إلى الموقف الثالث حيث يتخلص المتنبي من مدح سيف الدولة إلى فخره بنفسه ومدحها.

وقد قال في الربع الأخير من القصيدة عدد من أبيات في هذا المعنى

أنا السابقُ الهادي إلى ما أقوله ∴ إذا القول قبل القائلين مقولُ
وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني ∴ أُصولٌ وَلا لِقائِليهِ أُصولُ
أُعادي عَلى ما يوجِبُ الحُبَّ لِلفَتى ∴ وَأَهدَأُ وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ
سِوى وَجَعِ الحُسّادِ داوٍ فَإِنَّهُ ∴ إِذا حَلَّ في قَلبٍ فَلَيسَ يَحولُ
وَلا تَطمَعَنْ مِن حاسِدٍ في مَوَدَّةٍ ∴ وَإِن كُنتَ تُبديها لَهُ وَتُنيلُ
وَإِنّا لَنَلقى الحادِثاتِ بِأَنفُسٍ ∴ كَثيرُ الرَزايا عِندَهُنَّ قَليلُ
يَهونُ عَلَينا أَن تُصابَ جُسومُنا ∴ وَتَسلَمَ أَعراضٌ لَنا وَعُقولُ

يلاحظ أن الشاعر في مطلع هذه الأبيات يطالعنا ببيت يصدره بضمير المتكلم "أنا "الذي يوحي بالعظمة والفخامة، وهي بداية تتناسب والجو النفسي(الفخر والاعتزاز بالنفس) الذي يسيطر على الشاعر في هذه الأبيات.

ففي هذه الأبيات يفتخر الشاعر بنفسه وقدراته غير المحدودة ويؤكد لنا سبقه وابتكاره لمعاني شعره دون غيره من الشعراء ممن يكرر شعر غيره.

ويدفع اتهامات وجهت إليه ويصفها بأنها- كقائليها- غيرُ ذاتِ أصول، وينفي عن نفسه أن يكون فيه ما يعاب، ويحاول أن يُظهر- كعادته- عدم اكتراثه بخصومه، الذين يطعن في موقفهم ويشكك في أهمية أقوالهم ويقول أنها صادرة عن الحُساد.

ويخبرنا بأنه لا يطلب عون سيف الدولة عليهم، ويبرر تظاهره بعدم الاستمداد لعون سيف الدولة، بأن الحسد من أعدائه دائم لا محالة لأنه ثابت على شخصيته لا يغادرها، كما يبرره بقوة نفسه التي يصغر عندها كبير الرزايا، فإنه

يحرص على عرضه وكرامته ولا يبالي بما يصيبه من مشقة وجهد أو خسارة مادية، وفي الحقيقة أن هذه القصيدة تدور حول مدح سيف الدولة الحمداني ولكن شعور المتنبي بالعظمة واعتزازه بنفسه لا يترك الفرصة تمر دون أن يمجد نفسه، فبعد أن قطع شوطا طويلا في مدح سيف الدولة التفت إلى مدح نفسه إذ يرى نفسه يعادل منزلة سيف الدولة الحمداني ويعادل منزلة الملوك والأمراء وهذا ما جعله متفوقا على أنداده، فكثرة حساده دليلا على علو منزلته عند سيف الدولة إذ كان هدف الحاسدين إزاحة المتنبي من طريقهم ليصلوا إلى مكانة عند سيف الدولة لذلك رد عليهم المتنبي بأبيات أظهر فيها جنونه بنفسه واعتزازه بها.

وما لبث أن انتهى من فخره بنفسه إلا وعاد إلى مدحه لسيف الدولة مرة أخرى وهو الموقف الرابع؛ موقف التخلص من غرض الفخر والعودة إلى مدح سيف الدولة مرة أخرى في آخر أبياته، حيث قال في البيت الحادي والستين: وما يليه إلى آخر القصيدة :

فَتيهًا وَفَخرًا تَغلِبَ اِبنَةَ وائِلٍ ∴ فَأَنتِ لِخَيرِ الفاخِرينَ قَبيلُ
يَغُمُّ عَلِيًّا أَن يَموتَ عَدُوُّهُ ∴ إِذا لَم تَغُلهُ بِالأَسِنَّةِ غُولُ
شَريكُ المَنايا وَالنُفوسُ غَنيمَةٌ ∴ فَكُلُّ مَماتٍ لَم يُمِتهُ غُلولُ
فَإِن تَكُنِ الدَّوْلاتُ قِسمًا فَإِنَّها ∴ لِمَن وَرَدَ المَوتَ الزُؤامَ تَدولُ
لِمَن هَوَّنَ الدُنيا عَلى النَفسِ ساعَةً ∴ وَلِلبيضِ في هامِ الكُماةِ صَليلُ

يطالعنا الشاعر في مطلع هذه الأبيات ببيت تخلص فيه من مدح نفسه إلى مدح سيف الدولة، وهذا البيت حث فيه قبيلة الممدوح على الافتخار بولدها ملك الملوك سيد الأمراء، كما دعاها لأن تفتخر بنفسها أيضا لأنها قبيلة خير البشر.

إن تعلق الشاعر بممدوحه المفضل سيف الدولة يتجاوز بكثير تلك العلاقات النفعية السطحية التي نعرفها في المديح التقليدي؛ والتي تتلخص في ثنائية (الشكر والجائزة)، أو المدح والصلة.

إنه تعلق بقيم عليا تمثلت بشكل أخص، في سيف الدولة، ومدح المتنبي لسيف الدولة في هذه القصيدة يعد تعبيرا عن موقف نفسي كلي، إذ كل ما يصطرع في نفسه من انفعالات وأحاسيس ومشاعر تشهد بحبه لسيف الدولة.

ويبدو أن المتنبي كان بهذا الأسلوب الجديد في الخطاب المدحي، أراد أن يقف مع ممدوحه المفضل سيف الدولة في وجه العالم المحيط به بعد أن أصابه الضعف، وعمه الخلل والفساد، وامتلأ بالحساد والمنافقين.

فها هو يتخلص في البيت التالي من مدح سيف الدولة إلى الافتخار بنفسه إذ يخبرنا: بأنه هو السابق إلى ما يقوله من الشعر، الهادي إلى ما أُغرب به منه، وأنه لا يهتدي إلى ذلك بمن سبقه بعمره، وغيره من الشعراء يسرق ما يقوله ممن تقدمه من الشعراء.

يقول الشاعر:

أَنا السابقُ الهادي إلى ما أَقولُهُ ∴ إذِ القَولُ قَبلَ القائِلينَ مَقولُ

ويلاحظ ذكر المسند إليه في قوله" أنا السابق" وذلك لإرادة الشاعر البسط في الكلام والإطالة لأن المقام مقام افتخار، فالشاعر يفتخر بنفسه إذ إنه يرى نفسه لم يسبق في معانيه وألفاظه وأخيلته.

وعبر الشاعر بضمير المتكلم" أنا" دون غيره كالغيبة أو الخطاب؛ وذلك لأن المقام مقام تكلم وافتخار كما أشير سابقا، وضمير التكلم أنسب لهذا المقام وأليق به.

والتعبير باسم الفاعل في قوله"سابق"-هادي "يشعر بدوام وثبوت هاتين الصفتين (السبق والهداية) للشاعر، وإنهما قد عرف واشتهر بهما المتنبي.

والتعريف بالموصولية في قوله: "ما أقوله "للتفخيم والتهويل، فأشعار المتنبي لا شك أنها عظيمة فخمة هائلة فلم ولن يصل إلى مرتبتها أحد قبله ولا بعده من الشعراء.

ويلاحظ أن الشاعر قد أضافة" قبل "إلى" القائلين" وذلك لأن هذه الإضافة أكثر الطرق اختصارا وإيجازا لإحضار المعنى المراد في ذهن السامع؛ إذ لو لم

يأت الشاعر بالإضافة لكان الكلام هكذا:(قبل القول الذي قاله فلان والقول الذي قاله فلان إلخ) فالإضافة أغنت عن هذا التطويل وذلك الإطناب الذي يخل بمعنى البيت ووزنه.

وتنكير "مقول" يوحي بالقدم والكثرة، فالقول الذي يعنيه المتنبي هو قول قديم وقد قيل كثيرا وقتل بحثا ولم يبتدعه أحد من الشعراء المنافسين له ولم يبتدع غيره معانيًا تتسم بالجدة أو الطرافة أصلا.

وحروف المد في البيت (الألف – الياء–الواو) تتآزر في الإشعار برَنَّة التعالي والفخر التي تملأ أعماق نفس المتنبي بذاته، وبما سبق إليه من قول.

ويستطرد الشاعر في افتخاره بنفسه فيخبرنا بأنه لا يعبأ بما يقوله عنه حساده لأن كلام الناس في غيبته، والطعن فيه لا أصل له من الصحة، فهو كذب وبهتان، إذ لا عيب فيه، وكذلك لا أصل لمن يعيبونه ويطعنون عليه.

يقول الشاعر:

وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني ∴ أُصولٌ وَلا لِقائِليهِ أُصُولُ

وإضافة "كلام "إلى" الناس "يوحي باحتقار الشاعر لهذا الكلام ،واحتقار قائليه وتتفيهه مغذاه وأنه لا أساس له من الصحة ولا قيمة له ولا لقائليه.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله : "يريبني" لاستحضار صورة الريب والشك الذي كان يحاول حسَّاده والحاقدون عليه أن يضعوه فيه ويقبِّحوا به صورته، فتعبير الشاعر جعلنا وكأننا موجودون في تلك اللحظة نشاهد الريب وقد أحاطه به حساده من كل جانب بحيث لا يستطيع الفكاك منه، ومع هذا فإنَّ المتنبي لم يؤثر فيه ذلك الريب ولم ينل منه.

وإضافة " قائلين"إلى ضمير الكلام في قوله: " قائليهِ "تؤكد حقارة هذا الكلام وحقارة هؤلاء القائلين الذين كانوا يرمون المتنبي بادعاءاتهم الباطلة وأقوالهم الكاذبة.

والتعبير باسم الفاعل " قائليه" للإشعار بأن هذه الصفة (التقول بالباطل والكذب) كانت صفة ثابتة دائمة في هؤلاء الحاقدين، وأن هذه الصفة من الصفات

الملازمة لهم ولا تنْفَك عنهم، وهذا يوحي بأن العيب فيهم هم لا في المتنبي، فهم من الشعراء الذين من طبعهم أن يعيبوا في من يحقدون عليه، وقد كان المتنبي أكثر من كانوا يحقدون عليه؛ لارتفاع منزلته وعلو شأنه.

وتنكير "أصول" الأولى للإشعار بالعموم والشمول فالشاعر ينكر تماما أنه يوجد للكلام الذي يقوله عنه حساده مما يريبه أو يعيبه أي أصل من الحقيقة، فالحكم بالكذب يعُم ويشمل كل كلام المدعيين عليه.

وأما تنكير" أُصولُ" الثانية في آخر البيت فللإشعار بالعظمة والفخامة التي يفتقدها حساد المتنبي، فهؤلاء الحساد ليسوا أصحاب أصول عظيمة فخمة، وهذا هو سر غيرتهم من المتنبي وحسدهم له، وقد اتخذ الشاعر من تنكير هذه اللفظة وسيلة لنفي الحسب الشريف والنسب الفخم والأصول العظيمة عن المتكلمين عنه بالباطل والكذب.

وبين" أصول "و"أصول" في الشطر الثاني جناس مماثل إذ الأولى تعني الحقيقة، والثانية تعني الحسب والنسب الشريف، وقد أضفى الجناس على البيت موسيقى عالية مجلجلة تتناسب مع افتخار الشاعر بنفسه وزهوه، وقد عاون حرف الصفير(الصاد) على الإشعار بذلك المعنى.

والبيت كله كناية عن عدم عبء الشاعر بكلام العذال والحاسدين، واعتزازه بنفسه، واحتقاره للآخرين من حاسديه والحاقدين عليه.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بضيق صدره ممن يعادونه قائلا متشكياً للمغترين بحسده: أعادي على ما أنفرد به من الفضل، وأبدعه في صناعة الشعر، مع أن هذه الأشياء توجب الحب وليس الكره وال عداوة ، وأهدأ منطوياً على سلامة الصدر، ومجانبة الحسد والضغن، وأفكار حاسدي في جائلة، وأنفسهم متشاغلة.

يقول الشاعر:

أُعادي عَلى ما يوجِبُ الحُبَّ لِلفَتى ∴ وَأَهدَأُ وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ

وعبر الشاعر بالفعل المضارع في قوله: "أُعادي "وذلك للإشعار باستمرار هذا الأمر (معاداة الحاقدين والحاسدين له) وتجدده.

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله" أعادي "وذلك لضيق المقام عن الإطالة بسبب التوجع والألم والضجر الذي يشعر به من كلام الناس عنه بالباطل والكذب، كما أن هذا الحذف قد صان به الشاعر لسانه من التلوث بذكر أسماء هؤلاء الأعداء والحاقدين .

وأما عن تعبير الشاعر بالفعل المضارع في قوله: " وَأَهدَأُ" فللإشعار بأن الهدوء والسكينة وعدم انشغاله بغيره هو حاله الدائم المستمر الذي لا يفارقه، في الوقت الذي ينشغل به حساده، كما أن شعور الهدوء والإحساس بهذه السكينة يتجدد كلما تجدد من حساده الحسد .

وبين"أهدأ "و" تَجولُ " طباق أبرز المعنى وأوضحه وهو الفرق الشديد والهوة البعيدة بين حاله وهو لا يهتم ولا ينشغل برأي أعدائه الحاقدين وبين حاسديه الذين يشغلون أنفسهم به ليل نهار وأفكارهم فيه لا تتوقف لحظة.

ويتضح التصوير في قوله : " وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ "حيث شبه الأفكار بشخص يتجول ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو التجول والحركة على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة صورت الأفكار وكأنها شخص نابض بالحياة يجول ويتحرك، وتخيل للسامع إعجاب أفكار الأعداء بالمتنبي وإن كانوا يخفون ذلك وانشغالهم واهتمامهم به.

وفي البيت التالي ينصحنا الشاعر بنصيحة مهمة من وجهة نظره وهي: محاولة مداواة كل داء من الأمراض والفقر وغيرهما، ولا نتعب أنفسنا في محاولة مداواة وجع الحسّاد؛ لأنه لا يزول أبداً أما غيره من الأمراض فإنه من الممكن أن يداوى ويزول بالمداواة.

يقول الشاعر:

سِوى وَجَعِ الحُسّادِ داوٍ فَإِنَّهُ ∴ إِذا حَلَّ في قَلبٍ فَلَيسَ يَحولُ

وإضافة"وجع "إلى" الحساد "يشعر بأن حساد المتنبي كان لهم نوع مخصوص من الحسد ويختصون به من بين البشر، فحسدهم شديد الإيلام وكثير الإيجاع وأنه من القسوة بمكان لا يستطيع المحسود تحمله، وأنه يصعب الشفاء منه، كما يشعر بحقارة هؤلاء الحساد ودنو منزلتهم؛ إذ بحسدهم هذا يؤذون الناس ويؤذون أنفسهم.

واشتمال التعبير "حساد" على حرف المد(الألف)مع جمع الكلمة يوحي بأن حساد المتنبي كانوا كثيرين كثرة لا حدود لها وأن عددهم يفوق التخيل.

والمراد من الأمر في قوله:" داوِ: النصح والإرشاد، فالشاعر ينصحنا بأن نعالج كل وجع يصيبنا إلا وجع الحسد فلا نضيع وقتنا في محاولة معالجته؛ إذ إن وجعه مرض لا يرجى شفاءه ولا يتوقع التخلص منه.

وقدم الشاعر قوله: " سِوى وَجَعِ الحُسّادِ "على قوله:" داوِ" وذلك لأهمية المقدم فالكلام عن وجع الحساد أولا قبل ذكر التداوي من الأهمية بمكان لدى الشاعر؛ إذ أراد أن يسلط الضوء عليه بتقديمه قبل الفعل " داوِ" حتى تنتبه له الأذهان وتلتفت إليه العقول علها تحاول أن تبتعد عنه وتتحاشاه.

وجاء النص الشعري في قوله " فَإِنَّهُ " مؤكدا ب "إن "وإسمية الجملة مع أن السامعين لهذا الكلام خالو الذهن عن المعنى الذي يخبر به الشاعر فلم يكونوا مترددين في الأمر أو شاكين فيه، إلا أن الخبر الذي أخبر به الشاعر كان غريبا ولم يرد في خلد السامع؛ فاستحالة معالجة أثر وجع الحساد أمر يتعجب منه ويستغرب له، فنزل الشاعر هؤلاء المتعجبين من الأمر والمستغربين له منزلة المتردد الشاك ولذا أكد لهم الخبر بأكثر من مؤكد.

وعبر الشاعر ب" إذا" بدلا من(إن) وذلك لأن داء الحسد من المتوقع حدوثه في قلب كل أحد يشعر بأنه أقل من غيره في شيء، وهذا أمر كثير شائع.

وعاون على هذا المعنى التعبير بالفعل الماضي "حَلَّ" الذي يشعر بتحقق الوقوع وتأكيد حدوثه.

وبين" حلّ "و"يحول "جناس الاشتقاق، وقد نشر هذا الجناس في البيت موسيقى عذبة ساعدت في إيصال المعنى الذي يريده الشاعر إلى المتلقي بطريقة هادئة، واستيعابه له استيعابا جعله يقتنع بفكرة الشاعر من إمكانية مداواة كل مرض عدا وجع الحاسدين.

وحرف المد (الواو)في كلمة "يحول "يساعد في تصوير طول نفس داء الحسد وصبره على البقاء والمكث في صدر الحاسد وأنه داء لا ينوي الفكاك عنه ولا يرجى شفاء الحاقد منه.

والشطر الثاني كناية عن ملازمة داء الحسد لأصحابه وعدم انفكاكه عنهم؛ لأن هذا الداء ليس له دواء. ويقدم الشاعر نصيحة أخرى تتعلق بالنصيحة السابقة، ومضمون هذه النصيحة: أنه لا يطمع أحد في مودة حاسده، لأن المحسود مهما أظهر للحاسد من المودة، وأعطاه من المحبة فإن ما في قلبه من الحسد يمنعه من مودته للمحسود.

يقول الشاعر:

وَلا تَطمَعَنْ مِن حاسِدٍ في مَوَدَّةٍ ∴ وَإِن كُنتَ تُبديها لَهُ وَتُنيلُ

المراد من النهي في قوله" لا تطمعن "النصح والإرشاد المشوب باليأس وانعدام الأمل، فالشاعر ينصح سامعيه ميئسًا لهم بأن لا يطمعوا أبدا في مودة الحاسد ولا يتخيلوا حدوث ذلك منه ابدا وإن أظهر ذلك.

ووصل الشاعر بين جملة "لا تَطمَعَنْ" في هذا البيت وجملة داوٍ" في البيت السابق؛ لما بينهما من التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهما في الإنشائية لفظا ومعنى، والمسند إليه فيهما واحد وهو: المخاطب من قبل الشاعر والذي يقدم له نصيحته، فالجملتان بمجملهما قدم الشاعر من خلالهما نصيحته للمحسود.

و تنكير" حاسد "في قوله: "من حاسد" يوحي بالعموم والشمول؛ فكل من يتسم بتلك الصفة الخبيثة (الحقد والحسد) يعمهم ويشملهم هذا الحكم (عدم انتظار المودة والمحبة منه)، كما يشعر هذا التنكير بتحقير هذا الحاقد وتحقير فعله.

وأما تنكير "مودة " فللتقليل فالشاعر ييأسنا من مودة الحاسد كما يئس هو، فينصحنا بألا نتوقع من الحاسد مودة حتى وإن كانت المودة التي نرجوها قليلة فلن نحصل عليها منه أبدا.

وآثر الشاعر التعبير ب" إن "بدلا من(إذا)؛ في قوله: " وَإِن كُنتَ تُبديها" وذلك لأن المحسود من القليل أن يحمل لحاسده مودة بل من النادر، وهذا ما يشعر به استعمال" إن "أما(إذا فيشعر استعمالها بتحقق وقوع الفعل بل كثرة وقوعه وهذا غير مراد الشاعر.

ووصل بين جملة" تنيل "وما قبلها" يبدي" لما بينهما من التوسط بين الكمالين؛ لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى، والمسند إليه فيهما واحد وهو المحسود، كما أن كلا منهما تشترك في تصوير طبيعة المحسود وحسن نواياه، وتصوير حقد الحاسد وكراهيته للمحسود.

ويلاحظ الإيجاز في قوله: " تُنيلُ " إذ حذف المفعول، والتقدير:(تنيله) وقد كان هذا الحذف من الشاعر محافظة منه على الوزن الشعري للقصيدة ونسقها، كما أن الشاعر اعتمد في حذفه على ظهور المحذوف بدلالة السياق والقرائن.

وأوثر التعبير بالفعل المضارع بدلا من الفعل الماضي في قوله:" تُبديها – تُنيلُ " وذلك؛ للإشعار بأنا المحسود لم ولن ينال مودة الحاسد حتى ولو كانت محاولاته مستمرة دؤوبة في إظهار مودته ومحبته للحاسد ليتقي شره ويرجع عن حسده وحقده، والفعل الماضي لا ينهض بهذا المعنى. ويخبرنا الشاعر مفتخرا بنفسه في البيت التالي بأنه: يلقى الحادثات بأنفس جلدة تحتقر الخطوب الجليلة وتستقل الرزايا الكثيرة ؟.

يقول الشاعر :

وَإِنّا لَنَلقى الحادِثاتِ بِأَنفُسٍ ∴ كَثيرُ الرَزايا عِندَهُنَّ قَليلُ

والتعبير بالفعل المضارع " نَلقى " المصدَّر بالنون للإشعار بالعظمة والفخامة، فالشاعر في مقام التباهي والافتخار، وكان عليه أن يوظف وسائله التعبيرية التي تنهض بهذا المعنى.

وتنكير "أنفس "وجمعها يشعر بعظمة هذه النفوس، وفخامتها وأنها نفوس قوية جلدة تتحمل كل الصعاب.

وجاء الشاعر بلفظ: " الرَزايا" مجموعا جمع كثرة مشتملًا على حرفين من حروف المد وهما(الألف والياء) للإشعار بكثرة الرزايا والمصائب التي نزلت على المتنبي ومع هذا فإنه لم يهتز أو يشتكي من أثرها أو صعوبتها، فمهما كثرت هذه الرزايا كانت عنده قليلة تافهة.

ويلاحظ الطباق بين"كثير "و"قليل "وهذا الطباق أبرز المعنى وأوضحه وهو: الفرق الشديد، والهوة البعيدة بين المتنبي وغيره حيث أنه صاحب الهمم الكبرى وقوة التحمل الشديدة، والشجاعة المفرطة، فهذه الأشياء لا يشبهه فيها أحد.

وفي البيت التالي تظهر كرامة المتنبي ونخوته، وأنه صاحب أنفة وعزة؛ إذ يخبرنا بأنه من الممكن أن يهون عليه أن تصاب جسومهم في الحرب، وأن تتعرض للجراح والقتل إذا كانت أعراضهم وافرة، وعقولهم سالمة

يقول الشاعر:

يَهونُ عَلَينا أَن تُصابَ جُسومُنا ∴ وَتَسلَمَ أَعراضٌ لَنا وَعُقولُ

ويلاحظ التعبير بالفعل المضارع بدلا من الفعل الماضي في قوله: " يَهونُ- تَسلَمَ" وذلك للإشعار باستمرار هذا الحكم من المتنبي (هوان جسده عليه مقابل سلامة عرضه وعقله)وتجدد هذا الأمر منه (إهانة جسده وإصابته بالجروح)كلما تعرضت أعراضه أو حاول أحد أن يضر بعقله أو بعقل من يهمونه .

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله : " تُصابَ "وذلك صونا للسانه عن ذكر من أصابوا أجسامهم فهم عند الشاعر من الحقارة والهوان بمكان، فالشاعر يرى أن هؤلاء الحقراء لا يستحقون مجرد ذكرهم بلسانه بل لا يريد أن يلوث لسانه بذكر أسمائهم أو حتى الإشارة إليهم.

والتعبير بجمع الكثرة في قوله : "جسومنا" للإيحاء بكثرة الأجسام التي يمكن أن يضحي المتنبي بها من أجل سلامة العرض والعقل، مما يشعر بمدى عزة المتنبي ونخوته وإبائه الشديد.

وإضافة أجسام إلى ضمير المتكلمين في قول الشاعر:" جُسومُنا "توحي باختصاصهم بهذه الأجسام فالأجسام التي يمكن أن تهون عليهم ويضحون بها من أجل العرض والعقل هي: أجسامهم هم لا أجسام غيرهم، وهذه الأجسام من العظمة والقوة بمكان فهي الأجسام التي تتحمل ما لا يتحمله جسد؛ إذ هي ليست أي أجسام وإنما هي أجسام قوية لرجال عظام شجعان يبلغون من العزة والإباء مبلغا عظيما.

وتنكير " أَعراضٌ" يوحي بارتفاع منزلة هذه الأعراض وفخامتها وأنها بلغت من العفة والشرف مبلغا عظيما بحيث لا يقادر قدرها ولا يدرك كنهها.

وأما تنكير" عقول" فللإشعار بشدة ذكاء هذه العقول وتميزها وتفوقها على غيرها من العقول؛ فهي تبلغ من العظمة مبلغا كبيرا بحيث لا يصل إلى ذكائها أحد، وهي تستحق التضحية بكل جسد.

والتعبير عن" العقول" بصيغة جمع الكثرة(فعول) للإشعار بأن هذه العقول النيرة الذكية التي يقصدها المتنبي هي عقول كثيرة، فالمتنبي لا يتعامل إلا مع أصحاب العقول النيرة المتفتحة.

ويلاحظ التقسيم البديع في قوله"أعراض لنا وعقول "حيث إن الشاعر قد استقصى الأشياء التي يأبى إهانتها والتفريط فيها كل حر مما يوحي بقدرة الشاعر على استقصاء أقسام الشيء واستيفائه، ويشعر بشخصيته الأبية، وحميته المفرطة.

وبين" تصاب "و"تسلم "طباق أبرز المعنى وأوضحه، وقد ساهم هذا الطباق في تجلية الفرق الشديد والهوة البعيدة بين إصابة الأجسام وسلامة العرض والعقل، فالفرق بينهما شاسع ولا يمكن التقريب بينهما في نظر الشاعر.

ووصل جملة" تسلم" بما قبلها " يهون علينا "؛ وذلك لما بينهما من التوسط بين الكمالين لاتفاقهما في الخبرية لفظا ومعنى، كما إنهما اشتركا في تصوير عزة المتنبي وإبائه، والبيت كله كناية عن شجاعة وبسالة الشاعر وأنفته وحميته.

ويعود الشاعر إلى مدح سيف الدولة بعد أن انتهى من فخره بنفسه؛ إذ يطلب من قبيلة تغلب ابنة وائل في البيت التالي: أن تفخر وتتيه عزا على سائر العرب لأنها قبيلة سيف الدولة، فهو قبيل خير الفاخرين، وأكرم من تدفع به الأكرمون .

يقول الشاعر:

فَتيهًا وَفَخرًا تَغلِبَ اِبنَةَ وائِلٍ ∴ فَأَنتِ لِخَيرِ الفاخِرينَ قَبيلُ

ويلاحظ الإيجاز في الشطر الأول إذ حذف المسند في قوله:" فَتيهًا وَفَخرًا " والتقدير: (فتيهي تيها وافخري فخرا)وهذا الحذف جعل الشاعر يصل إلى مراده بأقصى سرعة وهو: بث شعور التيه والفخر في نفوس قبيلة تغلب؛ فهي قبيلة الممدوح.

والمراد من الأمر الذي جاء على صيغة المصدر النائب عن فعله " تيهًا وَفَخرًا " هو: الحث والتحريد على الاتصاف بصفة التيه والفخر، فالشاعر يبث شعور الفخر والتيه في نفوس أبناء قبيلة تغلب بحيث إن يكون التيه وصفها والفخر شأنها.

وتنكير" تيها "و"فخرا "للتكثير والتعظيم فالشاعر يريد من قبيلة سيف الدولة" تغلب "أن تتيه تيها كثيرا وتفخر فخرا عظيما؛ لعظمة السبب الذي يفتخرون من أجله وهو كون سيف الدولة منهم.

ويلاحظ مرعاة النظير بين" تيها" و"فخرا إذ إن كل منهما صفة نفسية يشعر بها الإنسان عند تميزه بشيء عن غيره أو عند إنجازه لشيء عظيم، فيوجد بينهما تناسب وائتلاف.

ويلاحظ حذف حرف النداء في قوله"تغلب "والتقدير (يا تغلب) وذلك يشعر بقرب هذه القبيلة من قلب الشاعر وارتفاع شأنها في نفسه تنزيلا لقرب المنزلة

منزلة قرب المكان، فهي القبيلة التي ينتسب إليها سيف الدولة، وحذف حرف النداء يساعد في تصوير رغبة الشاعر في بث شعور الفخر والتيه في نفوس أبناء قبيلة تغلب بأقل كلمات وفي أقصر زمن، فقد استخدم وسائل لتحقيق هذا ومنها حذف حرف النداء.

وفي وصف الشاعر بقوله: "تغلب"بقوله:" اِبنَةَ وائِلٍ " تذكير بعراقة أصول هذه القبيلة وأصالتها، وأنها معروفة بالسؤدد والشيم الحسنة والأخلاق الطيبة.

وتعريف المسند إليه بضمير الخطاب "أنتِ"؛ وذلك لأن المقام مقام خطاب، فالشاعر يخاطب القبيلة ولا يخاطب غيرها وفي هذا إشعار باختصاصها دون غيرها بهذا التيه وذلك الفخر، وفي هذا من الشرف ما لا يخفى.

وإضافة "خير "إلى" الفاخرين " تشعر بخيرية هؤلاء الفاخرين والشرف الذي حصل لهم بانتساب سيف الدولة إليهم، كما توحي هذه الإضافة بتعظيمهم وفخامتهم، وهذه العظمة وتلك الفخامة مستمدة ممن يفخرون به (سيف الدولة) فهو من العظمة والفخامة بمكان.

وتنكير" قَبيلُ" يوحي بارتفاع منزلة هذه القبيلة وعلو شأنها.

وفي البيت التالي يضرب الشاعر لنا مثلا رائعا لشجاعة سيف الدولة؛ إذ يخبرنا بأن: سيف الدولة يغتم إذا مات عدوه حتف أنفه، ولم يقتله بسيفه ورمحه.

يقول الشاعر:

يغم عليًا أن يموت عدوه ∴ إذا لم تغله بالأسنة غول

والتعبير بالفعل المضارع في قوله"يغم عليا"؛ للإشعار باستمرار هذا الحكم لسيف الدولة وهو أنه يغتم إذا مات عدو له حتف أنفه من غير أن يغله بسيفه، فموت عدوه دون أن تَغُلهُ أسنته ورماحه: شيء دائما ما يغمه ويكئبه، وليس هذا فحسب بل أن هذا الأمر يتجدد له عند تكرار هذا الشيء (موت عدوه دون أن يقتله بسيفه.

والتعريف بالعلمية في قوله: "عليا" لإحضاره بعينه في ذهن السامع، فلا تكون هناك فرصة لأن يشرد العقل عنه، ولا يتطرق الفكر إلى غيره.

وأما التعبير بالفعل المضارع في قوله: يموت " فلاستحضار صورة عدو سيف الدولة وهو يموت دون أن تغله أسنَّته وسيوفه، فهي صورة بغيضة منفرة يكرهها سيف الدولة ولا يقبلها بأي حال من الأحوال.

و إضافة" عدو" لضمير سيف الدولة يوحي باختصاص سيف الدولة بهذا العدو دون غيره؛ مما يشعر بأحقيته في قتله وكأن قتل هذا العدو قاصر عليه وأمر خاص به.

والتعبير بالفعل المضارع في قوله:" تَغُلُهُ" لاستحضار صورة الغل بالسيوف، وهي صورة قاسية مؤلمة أبرز خطوطها السيوف الحادة، والدماء السائلة، والأجساد الممزقة، وفي خلفية تلك الصورة ترى السبايا باكيات يعلون أصواتهن بالصراخ والأنين، وتشاهد الثكالى نائحات يعلون أصواتهن بالعويل والنحيب .

وتنكير" غول" للإشعار بكثرة الطعنات التي يواجهها العدو من سيف الدولة، وأن هذا الغل يكون عن طريق طعنات نافذة مهلكة؛ إذ هي الطعنات المسددة والتي لا تخطء من يطعن بها أبدا.

وبين قوله:" تَغُل "وقوله: "غُولُ "جناس الاشتقاق، وقد أضفى هذا الجناس موسيقى تتناسب وجو القتل والغل في البيت.

وتكرار حرف الغين في البيت ساعد في تصوير الحالة النفسية السيئة لسيف الدولة عند موت عدو له بغير سيفه ورمحه، كما ترسم الانمحاء والتلاشي لحياة المغلول وهذا يوافق ما يا تسم به صوت الغين من اهتزاز واضطراب وبعثرة نفَس، ودغدغة محسّةٍ أو ممحاة ، فحرف الغين حرف مجهور رخو، صوته يساعد في المساهمة في التعبير عن الأصوات العالية المجلجلة لسيوف والمقاتلين في أثناء القتال.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأن سيف الدولة قد عاهدته المنايا على ألا يموت له عدو إلا بسيفه فبينه وبين المنايا شركة في النفوس، فكل منية لم تكن عن سيفه فقد خانته المنايا فيها

يقول الشاعر:

شَـريكُ المَنايـا وَالنُفـوسُ غَنيمَـةٌ ∴ فَكُـلُّ مَمـاتٍ لَـم يُمِتـهُ غُلُـولُ

ويلاحظ حذف المسند إليه في قوله شريك المنايا "والتقـدير: (هـو شـريك المنايا) وهذا الحذف لظهور القرائن على المحذوف، وقد حقق هذا الحذف الإيجاز، وجعل الشاعر يصل إلى بغيته بأقصى سرعة وأقل عدد وهي: الإخبار بأنه شريك للمنايا في اغتيال النفوس والقضاء عليها.

ويتضح التصوير في قوله:" شريك المنايا "إذ شبه المنايا بإنسـان يشـارك ويعاهد بجامع الالتزام في كل، ثم حذف المشبه به، وذكر شـيء مـن لوازمـه (الشركة والمعاهدة) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير قد منح المنايـا الحياة وخلع عليها صفات الأحياء وجعل لها عهد وشركة، وجعلها من الممكن أن تتفق مع الممدوح وتنقد عهدها معه؛ مما يؤكد المعنى الذي طالما تكرر في أبيات القصيدة وهو: شجاعة الممدوح وجرأته وإقدامه وبسالته المفرطة.

كما يلاحظ التشبيه البليغ في قوله"النفوس غنيمـة "فقـد شـبه النفـوس بالغنيمة، وهذا يوحي بأن ازهاق النفوس واستخراجها من الأجساد كان أمـرا مـن السهولة والهوان بمكان بالنسبة للممدوح مما يوحي بقوته وشدة بأسه.

والتعبير بلفظ النفوس بصيغة جمع الكثرة للإشعار بأن النفوس التـي كـان يغتالها الممدوح كانت نفوس كثيرة كثرة بالغة، والشاعر كان بإمكانـه أن يعبـر بجمع القلة(أنفس) لكنه أراد معنى الكثرة وهو لا ينهض به جمع القلة.

ويتضح الحذف في قوله:" وَالنُفوسُ غَنيمَةٌ "؛ إذ حذف الجار والمجـرور، والتقدير:

(والنفوس غنيمة له) وقد كان هذا الحذف للمسارعة إلى المطلوب وهـو: بيان أنه ما من قتيل قتل أو مات من أعداء سيف الدولة دون أن يقتله هو بنفسه إلا وقد كان هذا خيانة من المنايا وغدر له.

وإضافة "كل" إلى" ممات" يوحي بالعموم والشمول فالحكم(خيانـة المنايـا للممدوح) يشمل كل شخص يموت دون أن يقتله الممدوح بسيفه.

ويؤكد هذا المعنى تنكير" ممات" الذي يوحي بالعموم والشمول أيضا.

والتعبير بالفعل المضارع المنفي في قوله:" لَم يُمِتهُ" لاستحضار صورة ميِّت من أعداء الممدوح وقد لقى حتفه بغير سيف الأمير سيف الدولة، فهي صورة منفرة محزنة للممدوح تجعله مغتما مهموما، وهذا المشهد لا يقبله بأي حال من الأحوال أبدًا.

وبين قوله: "ممات "وقوله:" يمته" جناس الاشتقاق، وهذا الجناس قد ساهم بدوره في إحداث نغمات حزينة مؤثرة تجعلنا نتفاعل مع الممدوح ونشاركه في حالة غيظه وألمه التي يعيشها عندما يقتل أو يموت له عدو بغير سيفه.

ويلاحظ الحذف مرة أخرى في قوله:" فَكُلُّ مَماتٍ لَم يُمِتهُ غُلولُ" حيث حذف الجار والمجرور، والتقدير: (فكلُّ ممات لم يمته بسيفه غلول من المنايا) وهذا الحذف من الشاعر للمحافظة على الوزن الشعري، واتساق موسيقى البيت مع موسيقى باقي الأبيات الأخرى في القصيدة؛ حتى تخرج الموسيقى جميعها في نسق مؤتلف.

ويتعانق تصوير آخر في الشطر الثاني مع التصوير السابق في قوله:" غُلولُ "حيث شبه المنايا بإنسان خائن، ثم حذف المشبه به، وذكر شيء من لوازمه وهو: الغلول على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة تُشخص المنايا وتُجسدها وتجعلها شريكة خائنة لسيف الدولة.

وبين" غول" في البيت السابق و"غلول "في هذا البيت جناس ناقص قد أضفى على البيت موسيقى مهتزة المقاطع ترتفع أحيانا وتنخفض أحيانا أخرى، فهذه الموسيقى تتناسب مع جو البيت من الاغتيال والقتل.

وفي البيت التالي يخبرنا الشاعر بأنه إن كانت الدولة مقسومة بقدر السعي فالأولى بها من يقتحم على الأهوال ويباشر القتال وأسباب الموت وهو:الممدوح.

يقول الشاعر:

فَإِن تَكُنِ الدَّوْلاتُ قِسمًا فَإِنَّها ∴ لِمَن وَرَدَ المَوتَ الزُؤامَ تَدولُ

والتعبير ب" إن" بدلا من(إذا) في قوله:" فَإِن تَكُنِ الدَّوْلاتُ" ؛ للإشعار بندرة حدوث الأمر(كون الدولات قسم بقدر السعي) وقلة وروده، ومع قلة هذا وندرته فإن سيف الدولة قد حصل على الدولة والحكم بسعيه الدؤوب ومجهوده الكبير وصبره على الاهوال.

وتنكير "قسما" للإشعار بالعظمة والفخامة، فالقسم المراد عظيم عال الشأن مرتفع المكانة؛ إذ لا يأتي إلا بجهد عظيم وسعي كبير.

والتعريف بالموصولية في قوله : " من "في قوله: "فَإِنَّها لِمَن وَرَدَ" للإشعار بالعظمة والفخامة فلا أعظم من رجل ورد الموت الزؤام بإرادته، ولا أفخم ممن تحمل المشاق وصبر على الأهوال.

والتعبير بالفعل الماضي " وَرَدَ "يشعر بتحقق ورود الموت من الممدوح بكامل إرادته وعن طيب خاطر منه مما يوحي بشجاعته غير العادية وجرأته غير المعهودة.

وأما التعبير بالفعل المضارع"تدول "فيوحي باستمرار الحكم(مآل الدولات لمن يقبل على الموت ويباشر أسبابه ودواعي القتل، فهذا الحكم دائم لمن كان هذا شأنه وذلك ديدنه.

والبيت كله كناية عن أحقية سيف الدولة بالدويلات التي اقتسمها لنفسه.

وفي بيته الأخير يستكمل الشاعر فكرته التي بدأها في البيت السابق من أن الدولة تدول لمن وطن نفسه على القتل ولم يمل إلى الدنيا بالنكوص عن الحرب وصبر على المكروه وهو يسمع صليل الحديد في رؤوس الشجعان.

يقول الشاعر:

لِمَن هَوَّنَ الدُنيا عَلى النَفسِ ساعَةً ∴ وَلِلبيضِ في هامِ الكُماةِ صَليلُ

وفصل بين هذا البيت والبيت السابق لما بينهما من شبه كمال الاتصال؛ إذ نشأ عن البيت السابق سؤال تقديره:(ولمن أيضا قسم هذه الدولات ؟)، وقد كان هذا الفصل وسيلة من وسائل الشاعر لتحقيق الإيجاز والاختصار.

و التعريف باسم الموصول في قوله"من "للإشعار بعظمة المعبر عنهم وفخامتهم، فهم أناس هانت عليهم الدنيا بما فيها أجسادهم، وعزت عليهم نفوسهم وكرامتهم، وفي التعبير بهذا الاسم" مَنْ" أيضا من الايجاز والاختصار ما لا يخفى؛ فالأبطال في جيوش سيف الدولة كثير، ولو صرح المتنبي بأسمائهن لطال الكلام وعجز المقام عن ذكرهم.

وعبر الشاعر بالفعل الماضي في قوله:" هَوَّنَ" وذلك للإشعار بأنه قد هانت الدنيا بالفعل على هؤلاء النفوس الأبية الذين لا يقبلون الضيم، وأنهم يستحقون علو الشأن، وعظيم المقام، وعاون على الإشعار بهذا المعنى تضعيف عين الفعل والمجيء به على صيغة التفعُّل؛ مما يوحي بزهد هؤلاء الشجعان في الدنيا زهدا تاما، وأن كرامتهم وعزتهم أهم لديهم من أجسادهم التي ستفنى إن عاجلا وإن آجلا.

وتنكير" ساعة "يوحي بعظمة هذه الساعة وهولها وتميزها عن باقي الساعات؛ إذ هي الساعة التي يعتز فيها المرء بنفسه وتهون الدنيا عليه، فهذه ساعة لم تتكرر مع الشخص كثيرا؛ إذ الدنيا يتمسك بها البشر بل يقتل بعضهم بعضا من أجلها مما يوحي بعظم هذه الساعة وهولها.

وقوله" البيض "كناية عن السيوف، والكناية كناية عن موصوف، وهذه الكناية توحي بشدة لمعان هذه السيوف وحدَّتها وشدة القطع بها.

وإضافة"هام"إلى" الكماة "توحي بعظم هذه الرؤوس وعلو منزلتها، فهي رؤوس لرجال شجعان بواسل يستحقون المدح والثناء والفوز بالدولة وبكل ما يطمحون إليه من آمال.

الفصل الثاني

نظرات نقدية في القصيدة

المبحث الأول

العاطفة

قبل الحديث عن العاطفة في القصيدة لا بد من توضيح مفهوم التجربة الشعرية التي تشمل الوحدة الفنية وغيرها من المكونات .

التجربة الشعرية هي:(العمل الادبي الشعري بكل عناصره الفنية شكلا ومضمونا منذ اللحظة الاولي التي جعلت الأديب يفكر في عمله إلي أن يخرج هذا العمل حيز الوجود في ثوبه الذي ارتضاه الأديب لقرائه ومتلقيه)[١]

والإبداع الشعري هو حصاد تجربةٍ ما ــ: مارسها الشاعر وتعايش معها وانفعل بها انفعالاً حميماً في زمن معين حتى خرجت ــ أو خرج حصادها متمثلاً في هذا النص الذي كان حصاد تلك التجربة، فأنجب كائناً هو هذا النص.

والتجربة الشعرية: مصطلح لم يبتدعه المحدثون على غير مثال سابق، إنما وجدوا له عند أسلافهم إشارات لعل من أقواها ما ذكره ابن رشيق في قوله: (وقيل: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، ويقال: إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، وأهول ما يكون على العالِم، وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته) [٢]، فالتجربة عند ابن رشيق تعني ــ بإيجاز ــ: صدق المعاناة.

وتتنوع التجربة الشعرية إلى ما يأتي:

تجربة ذاتية: و هي ما تعبر عن ذات الشاعر و تصور أحاسيسه و مشاعره، وتجربة عامة: و هي ما تتجاوز ذاتية الشاعر لتعبر عن آفاق سياسية أو اجتماعية، وتجربة ذاتية تحولت إلى عامة: و تظهر عندما ينفعل الشاعر

---

(١) التجربة الشعرية بين النظرية النقدية والتطبيق النصي دكتور ناجي فؤاد بدوي ص ٥ طا دار الارقم للطباعة والنشر والتوزيع الزقازيق مصر الطبعة الأولي ١٤١٤ه ١٩٩٣ م

(٢) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محيي الدين عبد الحميد، ج١/ ص ١٧٧دار الجيل بيروت(١٩٧٢م)،.

بموضوع معين فيؤدي شدة انفعاله إلى تحويلها إلى تجربة تتناول مشكلات الآخرين.

وتجربة المتنبي الشعرية في هذه القصيدة تعد من التجارب الذاتية؛ حيث أنه صور فيها مشاعره وأحاسيسه الحقيقية، وبث فيها أفكاره ومشاربه الخاصة به.

وموضوعات التجربة ليست محددة، فهي تتسع و تتنوع لتشمل كل ما في الحياة صغر أو كبر مما يؤثر في نفس الشاعر من النواحي الكونية أو النفسية أو الاجتماعية، وكون الموضوع (تافهاً أو خطيراً) ليس أساسا في قيمة التجربة، وإنما أساسها دائما صدق الانفعال به.

والموضوع الذي احتوته قصيدة المتنبي كان من الموضوعات المهمة لشاعرنا؛ إذ تتبنى هذه القصيدة مدح سيف الدولة،وهذا الموضوع من أقرب الموضوعات وأحبها إلى قلب المتنبي لما عرف عنه من عشقه لسيف الدولة الحمداني.

ومن المعروف أن المدح يكون من الشعراء للممدوحين مدفوعا بالطمع أو الرغبة أو الرهبة أو تملق وغير ذلك من الاسباب التي يمدح بسببها الشاعر أحد، أما شاعرنا فلم يدفعه لمدح سيف الدولة شيء إلا الحب والتقدير الخالصين؛ لذا نستطيع القول بأن: هذه التجربة كان يتوفر لها من عناصر الصدق ما لا يتوافر لغيرها من قصائد المدح.

وبمشيئة الله سأدرس التجربة الشعرية في هذه القصيدة من الجوانب التالية:

١- العاطفة.

٢- الصورة التعبيرية، و تشمل الألفاظ و العبارات و الصور و الموسيقى.

أولا : العاطفة .

العاطفة هي النطفة الأولى التي يتخلق منها العمل الأدبي، وعليها يقوم الإبداع الفني، وهي تعني (تلك الهزة النفسية التي تعرو الشاعر فتحرك كيانه، وتشغل قواه وملكاته، وتضطره أخيراً إلى التعبير)[١].

---

(١) العاطفة والإبداع الشعري د/ عيسى علي العاكوب ص ٩ ط. / دار الفكر. دمشق. سورية. الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

فالأديب – شاعراً كان أم ناثراً – قد ينفعل، ويقع تحت تأثير مشهد مؤثر، أو موقف حرَّك كيانه وإحساسه، أو حادثة هزَّت مشاعره، فيجد نفسه مدفوعاً – بقوة العاطفة، وثورة الانفعال – إلى التعبير عن انفعاله بالتجربة، وتجلية إحساسه الصادق بها.

لذا كان للعاطفة دور هام في نجاح التجربة الشعرية، فالتجربة قائمة في أصل ذاتها على جملة من الأحاسيس والمشاعر التي يحسها الشاعر تجاه الشيء الذي يعبر عنه، ويريد نقله إلى المتلقين ليشاركهم معه أحاسيسه ووجدانه .

هذا وقد تنبه النقاد القدامى والمحدثون إلى أهمية العاطفة، ووعوا أثرها الملحوظ في العملية الإبداعية.

فذكر ابن قتيبة أن(للشعر دواعي تحث البطيء، وتبعث المتكلف: منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب) (١).

ويقول ابن رشيق: (وقالوا قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع) (٢).

لقد وضع النقاد القدامى أيديهم على أهمية وجود مثير يحفز على قول الشعر، فيمنح العمل الفني حياة، ويسبغ عليه خلودًا وبقاءً، وإن لم يصلوا إلى تسمية فاصلة لهذه البواعث أو المثيرات التي تجتاح نفس الأديب، فتارة يطلقون عليها دواعي، وأخرى يسمونها قواعد.

---

(١) الشعر والشعراء. ابن قتيبة ص ١٧ ط/ دار صادر. بيروت بدون تاريخ.
(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده. ابن رشيق القيرواني تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان ج١ ص١٩٣: ص١٩٤ ط/ الشركة الدولية للطباعة. الناشر مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.

كذا أدرك النقد الحديث قيمة العاطفة، ووقف على دورها المؤثر في نجاح العمل الأدبي، فالأدب (أداته العواطف، وهو الذي يُحَدِّثْ عن شعور الكاتب، ويثير شعور القارئ، ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعمقها) (١).

ولغة الشعر من وجهة نظر الدكتور/ محمد غنيمي هلال هي لغة العاطفة؛ لأنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه، وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، فيندفع فنياً إلى الكشف عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور (٢).

هكذا نلحظ توصل النقد الحديث إلى تسمية الباعث الذي يمتلك أزمة النفس، ويسيطر عليها وقت الكتابة والنظم بالعاطفة.

هذا ولا بد من مصاحبة الفكر للعاطفة، فلا عاطفة بدون فكر ؛ فالعاطفة تُصوَر بكلمات أولا

ثم يأتي دور الفكر (إذ لا قوة للعاطفة ولا أهمية ولا خلود دون أفكار سديدة تقومها، وتكفكف من جموحها، وإلا صار الأدب ضرباً من التهويمات الخيالية، والشطحات العاطفية البعيدة) (٣).

فالعواطف والأفكار يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً، ولا يمكن فصلهما، أو الحيلولة دون ارتباطهما وتجاورهما (لأن التجربة لا يمكن أن تقوم على واحد منهما دون الآخر، فالفكر لو انفرد بالتجربة فقدت رونقها، وحرارة الشعر فيها، وصارت جافة جامدة، ولو انفردت العاطفة بالتجربة لتحولت إلى تشنجات وصرخات، وفقدت قيمتها وتأثيرها)(٤).

---

(١) النقد الأدبي. أحمد أمين ص ٤١ ط / دار الكتاب العربي – بيروت– لبنان الطبعة الرابعة ١٣٨٧هـ –١٩٦٧م.
(٢) يراجع النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال ص ٣٥٧ ط. / نهضة مصر بدون تاريخ.
(٣) نظرية الأدب د/ علي إبراهيم أبو زيد– ص ١١١ بدون طبعة وبدون تاريخ.
(٤) من صحائف النقد الأدبي الحديث د/ عبد الوارث الحداد ص ٢٣١ ط/ دار الطباعة المحمدية الطبعة الأولى ١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م.

وكما أدرك النقاد المحدثون أهمية العاطفة تحدثوا عن سمات ينبغي مراعاتها عند النظر إليها وهي:

١ – الصدق: وهو سبب مهم من الأسباب التي تكفل للتجربة الشعرية النجاح، ويضمن لها البقاء والاستمرار، والصدق الذي ألح عليه النقاد عند النظر للعاطفة لا يفرض على الشاعر المعاناة الحقيقية لتجربة صدرت عنه، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبت في نفسه حمياها، فربما صور لنا تجارب عصفت بآخرين، وأثرت في مشاعرهم، فنجح هو في اكتناه هذه التجارب، وإخراجها أعمالاً شعرية رائعة، ولمسات فنية مؤثرة (١).

٢ – القوة: لاشك أن صدق العاطفة يمنحها القوة، ويكسبها القدرة على إثارة المتذوق والتأثير فيه.

والعاطفة القوية تمكن الشاعر من الوقوع على المعاني دون عناء، وتمنح التعابير والألفاظ بعد غور، وعمق إيحاء.

٣– ثبات العاطفة واستمرارها: إن صدق العاطفة وقوتها يستلزمان ثباتها واستمرارها، والمراد بثبات العاطفة: (استمرار سلطانها على نفس المنشئ ما دام يشعر أو يكتب أو يخطب، لتبقي القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كله لا تذهب حرارتها، وبهذا يشعر القارئ أو السامع ببقاء المستوى العاطفي على روعته، مهما تختلف درجته باختلاف الفقرات والأبيات) (٢).

٤ – السمو والضعة: والمراد بهذا المقياس أن يعالج الأديب من الموضوعات ما يسمو بعاطفة المتلقي، لا ما يسف بها، ويهبط إلى درك الرذيلة، فالأدب الحق هو ذلك الذي يثير في المتلقي العواطف الصحيحة لا المريضة، هو الذي يحلق به في عالم من السمو والكمال، وأن يشعره بإنسانيته وآدميته لا أن يلقى به في أحضان الشهوة

---

(١) يراجع النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٤: ص ٣٦٥، والعاطفة والإبداع الشعري ص٢٥.
(٢) أصول النقد الأدبي د/ محمد أحمد العزب ص ١٩٧ ط/ دار والي الإسلامية المنصورة ١٩٩٦م..

البهيمية الجامحة، فإثارة مثل هذا اللون من العواطف هين ميسور غير أنه لا يتأتى من أدب راق يكتب له البقاء والخلود"[1].

هذا ويعد شعر المتنبي في مجمله لوحات لتجارب شعرية صادقة، عاشها المتنبي معايشة تامة، واحتك بها احتكاكًا مباشرًا، وقد أفرز هذا شعراً نابضاً بالحياة، عاكساً صدق العاطفة وعمق الانفعال ومصوراً خلجات النفس، ونبضات المشاعر.

وقد تناول هذا الشاعر معظم تجاربه بالرقي، وأضفي عليها هالات عظيمة من التهذيب والسمو، فنقلت بصدق انفعالاته الجياشة، وعبرت بدقة عن أحاسيسه المرهفة، فالشعر القوي الصادق كان وسيلته للتعبير عن مشاعره، وعما يعتمل في نفسه، ويجري في خواطره من أحاسيس وعواطف، وأفكار ورؤى.

فإذا ما نظرنا في هذه القصيدة موضوع التحليل لنتعرف على العواطف المختلفة التي اعترت المتنبي أثناء نظمها وجدنا تنوعاً في هذه العواطف، فقد توزعت ما بين أسى ولوعة، ورغبة، وعجب وفخر، و امتزجا تارة بالحب والشفقة، وأخرى بالغضب والثورة.

أولا: عاطفة اللوعة والأسى في القصيدة:

تتجلى هذه العاطفة في المطلع الغزلي الذي بدأ به الشاعر قصيدته ؛ إذ بدأت هذه القصيدة بالغزل على عادة الشعراء القدامى، فشاعر يبث إلينا شوقه إلى محبوبته، ويظهر لنا أساه ولوعته من الفراق والبعد:

ليالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ ∴ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ

ويلاحظ أن عاطفة الحزن والأسى التي يشملها المطلع الغزلي تقترن في بعض تلك الأبيات بالحدب والشفقة، وفي بعضها تمتزج بالغضب والثورة.

وتتمثل الحالة الأولى(الامتزاج بالحدب والشفقة) في الأبيات التالية:

يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُريدُهُ ∴ وَيُخفينَ بَدرًا ما إِلَيهِ سَبيلُ

وَما عِشتُ مِن بَعدِ الأَحِبَّةِ سَلوَةً ∴ وَلَكِنَّني لِلنائِباتِ حَمولُ

---

(١) التجربة الشعرية بين النظرية النقدية والتطبيق النصي ص ٢٩.

وَإِنَّ رَحـيلاً واحِـدًا حـالَ بَينَنـا ∴ وَفي المَوتِ مِن بَعدِ الرَحيلِ رَحيلُ
إذا كـانَ شَمُّ الروحِ أَدنـى إِلَـيكُمُ ∴ فَـلا بَـرِحَتني رَوضَـةٌ وَقَبـولُ
وَمـا شَـرَقي بِالمـاءِ إِلّـا تَـذَكُّرًا ∴ لِمـاءٍ بـهِ أَهـلُ الحَبيـبِ نُـزولُ
يُحَرِّمُـهُ لَمـعُ الأَسِـنَّةِ فَوقَـهُ ∴ فَلَـيسَ لِظَمـآنٍ إِلَيـهِ وُصـولُ

لقد اتشحت هذه الأبيات بجو من الحزن العميق، والأسى الممض لما شعر به الشاعر من لوعة فراق الأحبة وإن لم البعد عنهم وأرق السهر والمعاناة مع الليل وطوله، وما انتهى إليه أمره من آلام وأوجاع، نقرأها فتذوب نفوسنا أسى وحسرة، ونتعمقها فنسمع نداءات العطف والرحمة، وقد انطلقت من نفس تمكن منها الكرب، واستحوذ عليها الهم بعد أن مس الحزن شغاف القلب.

إن النموذج البشري في القصيدة هو محور هذه العاطفة الحزينة، والشعور بالغصة والمرارة هنا نابع من شعور داخلي صادق، فقد عاش الشاعر هذه المأساة بكل ما يمتلك من شعور وحس بسبب فراقه للأحبة وليله الطويل.

وتنطلق الألفاظ والأساليب مجسدة لشعور الأسى عند الشاعر، فتأتي مفعمةً بعاطفة الحنو، والحب وما يترتب عليه من شوق ولوعة.

فيلاحظ أن الشاعر قد صدَّر أبياته بالجمع في قوله: "ليالي " ثم أضاف لفظ "ليالي "إلى ضميره، ثم أضاف " بعد" إلى "الظاعِنينَ"، وتنكير" شُكولٌ" وجمعها جمع كثرة، والتعبير بحروف الهمس، ثم التعبير بحروف المد، وإضافة "لَيلُ "إلى" العاشقين "، والتعبير بالفعل المضارع " يبن -يخفين" ، والتعريف بـ " ال "في قوله: "البدر"، والتعبير باسم الموصول في قوله: "البدر الذي لا أريده" ، والطباق بين "يبن" و" يخفين" والتصوير في كلمة " بدر"، وتقديم الجار والمجرور" إليه " على المفعول" سبيل"، وتكرار حرف الدال في البيت وانتقاله برشاقة من تركيب إلى آخر وهو الحرف المجهور الشديد، والتعبير بالفعل الماضي المنفي " وما

عشت" وتنكير "سلوة"، والتعبير بصيغة المبالغة" حمول" ، و تنكير "رحيلا"، والتعبير بالفعل الماضي في قوله : "حال.

إلى آخر الأساليب الموحية والصور المعبرة(١).

وفي الأبيات السابقة نستشعر لوعة متقدة، ونيراناً تفوح بين ثناياها، ودموعاً كثيرة تنهال على الخد فتحرق شغاف القلب وتحرك الشجون والآلام.

وتتمثل الحالة الثانية(امتزاج عاطفة اللوعة والأسى بالغضب والثورة) في الأبيات التالية:

أَما في النُجومِ السائِراتِ وَغَيرِها ∴ لِعَيني عَلى ضَوءِ الصَباحِ دَليلُ
إن لم يَرَ هَذا اللَيلُ عَينَيكِ رُؤيَتي ∴ فَتَظهَرَ فيهِ رِقَّةٌ وَنُحولُ
لَقيتُ بِدَربِ القُلَّةِ الفَجرُ لَقيَةً ∴ شَفَت كَمَدي وَاللَيلُ فيهِ قَتيلُ
وَيَومًا كَأَنَّ الحَسنَ فيهِ عَلامَةٌ ∴ بَعَثتِ بِها وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ

فهذه الأبيات تُغلف بجو من الحزن العميق، وتؤثر في متلقيها تأثيراً شديداً، فالمعاني تروعنا، والصور تهز مشاعرنا، وتتعاون الألفاظ الموحية، والأساليب المصورة، والصور الدقيقة الرائعة، والموسيقى الخفية المتتابعة في نقل عميق العواطف الحزينة الغاضبة، وتصوير الشعور الصادق بالتجربة.

وكذلك تنطلق الألفاظ والأساليب في هذه الأبيات مجسدة شعور الأسى، ومفعمة بعاطفة الغضب من الليل وما فعله به، والثورة على ساعاته الطويلة المملة القاسية.

ومن ذلك:

خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي في قوله: "أَما في النُجومِ السائِراتِ وَغَيرِها "، والتقسيم البديع في البيت، وإضافة العين إلى ضمير الشاعر، و إضافة "ضوء"إلى" الصباح"، وتنكير "دليل"، وخروج الاستفهام مرة أخرى في قول الشاعر:

---

(١) ينظر الفصل الأول المبحث الثاني (بلاغة القصيدة)

" إن لم ير"، والتصوير في القول نفسه، وإضافة العينين إلى ضمير المخاطبة الذي يعود إلى المحبوبة في قول الشاعر " عينيك"، وتنكير كل من" رقة- نحول"، ومراعاة النظير بين "رقة"و"نحول والتعبير بالفعل الماضي في قوله: " لَقيتُ بِدَربِ القُلَّةِ " ، وإضافة "دَربِ "إلى" القُلَّةِ" والتعبير بلفظ "الفجر "دون غيره، وتنكير "لَقيَةً"، وإضافة كمد إلى ضمير الشاعر في قوله: "كَمَدي "، والتصوير في قوله : "الليل فيه قتيل".

إلى آخر تلك التعبيرات المؤثرة والألفاظ الموحية والصور المعبرة والتي تترك النفوس وكأنها داخلها سحر ونشوة تسري في جميع أنحاء الروح والجسد.

وهكذا نرى أن تلك الأبيات السابقة تشتمل على ألفاظ جزلة تحوى حروف جهر وشدة، وتعابير قوية تنقل عميق الأسى والحسرة، وتصور لهيب الغضب والثورة على ذلك الليل الذي طالما أضني الشاعر وقسى عليه ولم تأخذه رحمة به.

ثانيا: عاطفة الإعزاز والتقدير:

تجلت هذه العاطفة من خلال أبيات المدح التي قام فيها المتنبي بمدح سيف الدولة في القصيدة.

ومدح المتنبي لسيف الدولة كان هو الغرض الرئيس في القصيدة،؛ إذ شغل هذا الغرض مساحة كبيرة من القصيدة؛ فقد بلغت أبيات القصيدة خمسة وستين بيتا، وبلغت أبيات المدح وحدها ستة وأربعين بيتا، وقد شغل المطلع الغزلي أحد عشر بيتا، والفخر ثمانية أبيات.

وعاطفة الإعزاز والتقدير وحدها هي التي كانت تحرك المتنبي وتدفعه إلى مدح سيف الدولة، فهو لم يمدحه عن رهبة من سلطانه أو لرغبة في عطائه ،ولم يكن سيف الدولة بالنسبة للمتنبي ممدوحًا عاديًا ؛ إذ لم يصدر مدح المتنبي لسيف الدولة إلا عن مشاعر صادقة جياشة قوية.

وقد بلغ الشعر الذي مدح به المتنبي سيف الدولة ثلث شعره تقريبا مما يشعر بارتفاع منزلة سيف الدولة وعلو شأنه عند المتنبي وأثره العميق في حياته .

(والعاطفة القوية هي التي تلهب التصوير، وتسري حرارتها في الصورة الأدبية وتبعث في النظم قوة التأثير) [1]، وقد كانت عاطفة التقدير والإعزاز عند المتنبي لسيف الدولة قوية جدا بل يمكننا القول بأنها كانت ملتهبة متأججة وكأنها عاطفة الحب ؛ فلم يؤثر عن شاعر من الشعراء أنه مدح أحدا كما مدح المتنبي سيف الدولة.

وسأعرض بعض من أبيات المدح في القصيدة لنتعرف على عاطفة الإعزاز والتقدير في أجمل صورها وأبها أشكالها، فقد أخلص المتنبي في مدحه لسيف الدولة؛ إذ نراه قد استجمع قوته التعبيرية واستخدم وسائله التصويرية وألفاظه الموحية أفضل استخدام ووظفها خير توظيف بحيث تعبر عن مكنونات مشاعره وأحاسيسه الصادقة تجاه ممدوحه سيف الدولة.

---

(١) الصورة الأدبية ص ١٦

يقول الشاعر:

وَما قَبلَ سَيفِ الدَولَةِ اِثّارَ عاشِقٌ ∴ وَلا طُلِبَت عِندَ الظَلامِ ذُحولُ
وَلَكِنَّهُ يَأتي بِكُلِّ غَريبَةٍ ∴ تَروقُ عَلى اِستِغرابِها وَتَهولُ
رَمى الدَربَ بِالجُردِ الجِيادِ إِلى العِدا ∴ وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ
شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بِالقَنا ∴ لَها مَرَحٌ مِن تَحتِهِ وَصَهيلُ
وَما هِيَ إِلاّ خَطرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ ∴ بِحَرّانَ لَبَّتها قَنًا وَنُصولُ
إِذا ما هَمَّ أَمضى هُمومَهُ ∴ بِأَرعَنَ وَطءُ المَوتِ فيهِ ثَقيلُ
بَراها الرَكضُ في كُلِّ بَلدَةٍ ∴ إِذا عَرَّسَت فيها فَلَيسَ تَقيلُ
تَجَلّى مِن دَلوكٍ وَصَنجَةٍ ∴ عَلَت كُلَّ طَودٍ رايَةٌ وَرَعيلُ
عَلى طُرُقٍ فيها عَلى الطُرقِ رِفعَةٌ ∴ وَفي ذِكرِها عِندَ الأَنيسِ خُمولُ
فما شَعَروا حَتّى رَأَوها مُغيرَةً ∴ قِباحًا وَأَمّا خَلقُها فَجَميلُ
سَحائِبُ يُمطِرنَ الحَديدَ عَلَيهِمُ ∴ فَكُلُّ مَكانٍ بِالسُيوفِ غَسيلُ

إلى آخر أبيات المدح التي وردت في القصيدة

وتنطلق الألفاظ والتعبيرات والصور والأخيلة لتتكاتف وتتآزر في إبراز تلك العاطفة الجياشة ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

التعريف بالعلمية في قوله" سيف الدولة"، وتنكير" عاشق"، وحذف المسند إليه في قوله: "وَلا طُلِبَت"، وتنكير"ذحول "أيضا، والتعبير بالفعل المضارع في قوله: "يَأتي" ، وإضافة "كل" إلى" غريبة" ، وتنكير "غريبة"، والتعبير بالفعل المضارع في قوله: " تَروقُ " -تهول"، والتعبير بالفعل الماضي "رَمى"، والتصوير في قوله: " رَمى الدَربَ بِالجُردِ" ، وشيوع حروف الشدة في البيت كـ(الهمزة - الباء- الجيم – الدال)، وحروف الهمس كـ (السين – الهاء) وحروف الزلاقة كـ (اللام– الراء)، و جناس الاشتقاق بين" شوائل" وبين" تشوال" ، و التشبيه الرائع في قول الشاعر" شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بِالقَنى" ، وإضافة تشوال إلى العقارب في قول الشاعر: "تَشوالَ العَقارِبِ"، وتنكير "مرح -صهيل"، و وجود

حرف الصفير(الصاد) في البيت في قوله: "صهيل"، وتنكير "خطرة"، والتعبير بالفعل الماضي، وتقديم الجار والمجرور في قوله: " لَهُ " على قوله" بِحَرّانَ"، والتصوير في قوله : "لبتها قنا ونصول"، والتناسب بين" القنا" ولنصول، وتنكير"هُمام "، والتعبير ب"إذا" المصاحبة للفعل الماضي في قوله" إذا ما همَّ"، والتعبير بالفعل الماضي "أمضى" ، وإضافة" همـوم "إلى ضمير الممدوح، والتعبير بجمع الكثرة في قول الشاعر: " همومه" ، وتنكير "أرعن".

إلى آخر تلك الأساليب والتعبيرات المؤثرة والتصوير الموحي "[1]..

ويلاحظ أن الخيال قد لعب دورا مهما في إبراز تلك العاطفة (الإعزاز والتقدير) إذ إن" الخيال هو المنبع الخصب لتكوين وسائل الصورة الأدبية، فيختار به الأديب الألفاظ التي تناسب المعنى وإيقاعها وانسجام حروفها المتلائمة مع العاطفة، ثم يؤاخي بين هذه الألفاظ ويضع الخيال أيضًا –كل لفظ في مكانه ثم يوزع العبارات توزيعًا يحدث نغمًا يتفق مع الغرض العام من الصورة، ثم يؤلف –بالخيال كذلك– من الحقائق فيما بينها صورة لا دخل للخيال في مفرداتها، ولكن الخيال تظهر حيويته وقوته في تكوين صورة رائعة من ألفاظ الحقيقة،)[2]

ثالثا: عاطفة العجب والفخر:

قد تكررت هذه العاطفة في كثير من قصائد المتنبي إذ كان هذا الشاعر كثير الإيمان بنفسه ومبالغا في العُجْب بها، وبموهبته الشعرية وملكته اللغوية، فكل ما سنحت له الفرصة افتخر بنفسه وأظهر إعجابه بها.

وقد تجلت هذه العاطفة في القصيدة من خلال الأبيات التالية:

يقول الشاعر:

أَنا السابِقُ الهادي إِلى ما أَقولُهُ ∴ إِذِ القَولُ قَبلَ القائِلينَ مَقولُ

وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني ∴ أُصولٌ وَلا لِقائِليهِ أُصولُ

---

(١) ينظر الفصل الأول المبحث الأول (بلاغة القصيدة)

(٢) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، ص ١٣١ الناشر دار الإحياء العربي، بدون طبعة

أُعادي عَلى ما يوجِبُ الحُبَّ لِلفَتى ∴ وَأَهدَأُ وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ
سِوى وَجَعِ الحُسّادِ داوٍ فَإِنَّهُ ∴ إِذا حَلَّ في قَلبٍ فَلَيسَ يَحولُ
وَلا تَطمَعَنْ مِن حاسِدٍ في مَوَدَّةٍ ∴ وَإِن كُنتَ تُبديها لَهُ وَتُنيلُ
وَإِنّا لَنَلقى الحادِثاتِ بِأَنفُسٍ ∴ كَثيرُ الرَزايا عِندَهُنَّ قَليلُ
يَهونُ عَلَينا أَن تُصابَ جُسومُنا ∴ وَتَسلَمَ أَعراضٌ لَنا وَعُقولُ

يلاحظ أن هذه العاطفة قد توزعت عند شاعرنا المتنبي في هذه الأبيات من القصيدة ما بين افتخاره بأسبقيته إلى ما قاله من شعر، وهدايته للآخرين إلى ما أُغرب به من الشعر، وأنه لا يهتدي إلى ذلك بمن سبقه بعمره، وغيره من الشعراء يسرق ما يقوله ممن تقدمه من الشعراء.

وافتخاره بعدم عبأه بما يقوله عنه حساده لأن كلام الناس في غيبته، والطعن فيه لا أصل له من الصحة، فهو كذب وبهتان.

وافتخاره بتفرده بالفضل، وأبدعه في صناعة الشعر، وأن أفكار حاسدي في جائلة، وأنفسهم متشاغلة، وأنه يعلم بأن داء الحسد لا علاج له ولا يزول أبداً.

وافتخاره بشجاعته المفرطة و بأنه: يلقى الحادثات بأنفس جلدة تحتقر الخطوب الجليلة وتستقل الرزايا الكثيرة، وأنه من الذين تهون عليهم أن تصاب جسومهم في الحرب، وأن تتعرض للجراح والقتل إذا كانت أعراضهم وافرة، وعقولهم سالمة.

إن عاطفة العجب والزهو بما تحلى به المتنبي من شجاعة وبأس، وما جبل عليه من ذود عن الشرف والعرض يعلو رنينها، ويفوح طيب أريجها من ثنايا الأبيات، فيشعر القارئ بانتمائها إلى شاعر جاهلي يحدوه العجب بمآثر قبيلته، وتتملك من نفسه مشاعر الزهو بمكارمها، والتيه بأمجادها ومآثرها.

وقد أعان على تجلية هذه العاطفة في تلك الأبيات: توالي الألفاظ "السابق – الهادي – الفتى – الحادثات –الرزايا "، وتتابع الصور كالاستعارة في قوله: " الأفكار في تجول"، والكناية في البيت الأخير من الأبيات السابقة، وقد قوت هذه الأشياء استشعار هذه العاطفة(الفخر والزهو) وتثبيتها في النفس.

وقد أدت العاطفة القوية إلى وجود بعض الظواهر الفنية التي تترجم عن شحنتها، وتوحي بصدقها وقوتها:

وذلك كذكر المسند إليه في قوله" أنا السابق "وتعريفه بضمير المتكلم" أنا "، والتعبير باسم الفاعل في قوله"سابق"، والتعريف بالموصولية في قوله: "ما أقوله"، وإضافة قبل "إلى"قائلين"، وتنكير "مقول "، وإضافة "كلام "إلى "الناس"، والتعبير بالفعل المضارع في قوله: "يريبني"، وإضافة" قائلين"إلى ضمير الكلام في قوله:" قائليهِ "، والتعبير باسم الفاعل" قائليه"، وتنكير "أصول" الأولى والثانية، والجناس بين" أصول "الأولى و"أصول" الثانية، وحذف المسند إليه في قوله" أعادي"، وتعبير الشاعر بالفعل المضارع في قوله:" وَأَهدَأُ"، والطباق بين"أهدأ "و"أجول"، والتصوير في قوله:" وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ".

إلى آخر الظواهر الفنية في الأبيات السابقة التي ظهرت من خلالها عاطفة الفخر والتي تترجم عن شحناتها(١).

هذا وقد رأينا أنه قد توالت الكلمات، وتتابعت العبارات، معبرة عن وجدان الشاعر، أفضل تعبير ومصورة شعوره بالزهو والفخر بطريقة قوية مؤثرة تتآلف فيها الألفاظ، وتنسجم العبارات، وتتسق القوافي في موسيقى هادرة تتناسب ومقام الفخر، والتيه.

وبهذا نرى أن عاطفة الفخر قد تجلت من خلال الأبيات السابقة في أبهى صورها واجمل أشكالها.

---

(١) ينظر الفصل الأول

المبحث الثاني : الألفاظ والعبارات

للألفاظ والتراكيب أهمية كبرى في العمل الأدبي، بهما يرسم الشاعر صورته، ويحدد ملامح أسلوبه، ويفصح عن مكامن أفكاره، وخبايا مشاعره وانفعالاته، فتخرج تجربته الشعورية من طورها المعنوي إلى واقعه الحسي، وتحدث المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي.

(فالألفاظ والتراكيب هما وسيلة الأديب لإبراز تجاربه الشعورية، ونقل انفعالاته العاطفية "وتناسق التعبير مع الشعور، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ، واستنفاذ العبارة اللفظية للطاقة الشعورية هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام) [١].

واللفظ هو مادة الصورة الشعرية، وعنصر فَاعَّل من عناصر تكوينها، ذلك أن الصورة الشعرية تنبثق من خلال اللغة بألفاظها الموحية، وتراكيبها القوية المؤثرة.

يقول الجاحظ: (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك)[٢].

وإذا كان اللفظ جزء من التعبير، ولبنة من لبناته، فإن التركيب أو العبارة" مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى ذهني، أو معنى شعوري، والألفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة إلا في هذا النسق) [٣].

فالألفاظ المختارة، والعبارات المتآلفة المتناسقة هما أداة الأديب الطيِّعة التي بها يخرج عملاً فنيًا رائعاً تتناسق فيه الألفاظ، وتتناغم الجمل والعبارات، فتتجسد العواطف

---

(١) النقد الأدبي: أصوله ومناهجه سيد قطب ص ٣٧ ط / دار الشروق. القاهرة ١٩٨٠م.
(٢) الحيوان للجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ج٣ ص ١٣١، ص١٣٢ ط/ دار الجيل بيروت ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
(٣) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ٤٢.

والانفعالات في صورة تمس شغاف القلوب، وتنساب في صدق وهدوء إلى الألباب والعقول.

هذا وقد اعتد النقاد العرب القدامى بالألفاظ، ووضعوا لها قواعد وأصولاً، يقول أبو هلال العسكري:

(ولا يكون الكلام بليغًا حتى يتصف بالجزالة والسهولة وجودة الصنعة)[١].

فالجزالة والسهولة، وجودة الصنعة من أهم مقاييس اللفظ الجيد، وبدونها لا يستحق الكلام أن يوصف بالبلاغة.

إذ اللفظ الواضح السلس، ذو المخرج العذب السهل، له قدرة عجيبة على امتلاك القلب، وملء الصدر بالمعاني الرائعة، والأحاسيس المرهفة.

وكما أهتم النقاد العرب القدامى بالألفاظ المفردة اعتنوا بالعبارة ونظم الكلام، فالإمام عبد القاهر الجرجاني: ينظر إلى اللفظة حال تجاورها مع أخواتها في النظم فيرى أن(الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ) [٢].

فعبد القاهر الجرجاني لا يحكم بالمزية والحسن للكلمة المفردة، ولا ينظر إليها إلا حيث تنظم في عقد رائع مع أخواتها، وتوضع في (جَوٍّ يلائمها، لأنها من هذا الجو تستمد وجودها، كما تستمد قيمتها الشعرية) [٣].

فالكلمة هي مادة التعبير عن التجربة الشعرية وهي الأداة السحرية في يد الشاعر بما يحمّلها خلال الصياغة من دلالات وإيحاءات.

---

(١) الصناعتين لأبي هلال العسكري ص ٥٣ تحقيق د. / مفيد قميحة ط / دار الكتب العلمية بيروت. الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.

(٢) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني تحقيق محمود محمد شاكر ص ٤٦ ط/ مطبعة المدني جدة الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.

(٣) البلاغة والتحليل الأدبي د. / أحمد أبو حاقة ص ٢٣٧ ط / دار العلم للملايين بيروت. لبنان ١٩٨٨م.

و ليس هناك ألفاظ خاصة بالشعر فكل كلمة يمكن استخدامها بحيث تغني في موقعها ما لا تغني كلمة أخرى.

وقد وضع البلاغيون كثيراً من المقاييس التي تحكم جمال اللفظة من: السهولة و الوضوح و الدقة في موضعها ومطابقتها لقوانين اللغة في النحو والصرف، والبعد عن الغرابة و الألفاظ المهجورة، والبعد عن الابتذال (أي قربها إلى العامية)، وعدم تنافر حروفها.

وملاءمتها للموضوع جزالة ورقة، وكذلك ملاءمتها الجو النفسي فإن كان الشاعر سعيداً ترقرق البشر من ألفاظه وإن كان حزيناً شعرت بالمرارة في تعبيره.

فإذا يممنا الوجه شطر ألفاظ وتراكيب القصيدة التي نحن بصددها وجدنا تمسكًا من المتنبي باللغة العربية الأصيلة، والألفاظ الفصيحة، وحفاظًا على الديباجة الشعرية البليغة، وتشبثًا بالجزالة اللفظية والأساليب الرصينة.

فطابع القوة والجزالة والحفاظ على أصالة اللغة وقوة اللفظ كان الطابع الغالب على شعر المتنبي بأكمله.

وإذا كان الغرض الشعري يحدد المعجم اللغوي، وكان (اختلاف النسيج اللغوي تبعًا لاختلاف الأغراض أمر مشروعا، بل هو أمر يوصف بأنه ضرب من مراعاة الحال عند القول)[1] فقد تجلت مقدرة المتنبي الفنية، وبراعته التعبيرية في الاهتداء إلى الألفاظ والعبارات التي تجسد مشاعره تجسيدًا رائعاً، وتنقل تجاربه –على اختلافها وتنوعها– نقلاً دقيقاً مؤثراً، وتتجاوب مع انفعالاته النفسية المختلفة وعواطفه المتباينة قوة وضعفًا، هدوءً وصخبًا .

فنراه في المطلع الغزلي وفي أثناء حديثه عن الحب والمحبوبة؛ تنساب ألفاظه سلاسة، وعباراته عذوبة ورقة.

---

(١) الشعر الجاهلي مادته الفكرية، وطبيعته الفنية د. / محمد أبو الأنوار ص ٢٠٨ ط. / مكتبة الشباب بدون تاريخ.

ويُلبس ما تردد في صدره من مشاعر المحبة والرأفة والحنو، وما انطوت عليه نفسه من شوق وحنين إلى الأحبة؛ ثوباً شعرياً قشيباً يتسم بالسهولة، ويبتعد كل البعد عن التعقيد والغرابة والوعورة، فنسمعه يتغزل قائلاً:

ليالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ ∴ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ
يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُريدُهُ ∴ وَيُخفينَ بَدرًا ما إِلَيهِ سَبيلُ

ويستمر الشاعر في المطلع الغزلي حتى قوله:

وَيَومًا كَأَنَّ الحُسنَ فيهِ عَلامَةٌ ∴ بَعَثتِ بِها وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ[1]

ويلاحظ في هذه الابيات أن الكلمات والعبارات تنساب كجدول عذب رقراق لا يعكر صفوه كلمة نابية، أو يكدر ماءه تعبير معقد أو لغة مظلمة، بل تخترق الألفاظ المشاعر، وتنساب في هدوء ويسر إلى القلوب والعواطف، مع قدرة فنية يشهد لها تجاوب مشاعرنا مع الانفعالات المفعمة بالرقة واللوعة والأسى.

فحروف الهمس تتخلل الألفاظ والتراكيب، فتكسبها رقة، وتزيدها عذوبة وألفة.

وتنكير كلمات بعض أبيات الغزل تجعل معاني الأبيات تفيض إيحاءً وروعة.

والإضافات ذات الأغراض المختلفة جعلت الأبيات تتسع لكل معنى يرد في خلد الشاعر.

والتعبير بالفعل المضارع أحيانا وبالفعل الماضي أحيانا أخرى بحسب ما يتطلبه المقام.

والقصر الذي قد أتى به المتنبي في أكثر من موضع ليؤكد معانيه الشعرية ويوجز أفكاره.

والأساليب الإنشائية التي تنوعت بين استفهام، وأمر وتمني ونداء مما جعل معاني الشاعر تناسب كل موقف عايشه بحسه وقلبه.

والتصوير الخلاب الذي كان في كثير من الأحيان يخلع على الأشياء الجامدة صفات الأحياء ويمنحها حركة وحيوية ونبض .

---

(١) ينظر القصيدة كاملة في الفصل الأول

والمحسنات البديعية وخصوصا اللفظية منها إذ كانت تمنح الأبيات موسيقى تتناسب والجو النفسي والعاطفي[١] .

وأما عن الألفاظ والتراكيب التي عبر بها المتنبي في مدحه لسيف الدولة فيمكننا القول بأنها كانت ألفاظ قوية جزلة، وتراكيب رصينة.

إذ كانت ألفاظه وتراكيبه تتلاءم مع الجو الشعري الذي كان يفرضه عليه غرض المدح، فالمتنبي في هذه القصيدة قد أبرز صفات الممدوح الحميدة، ومناقبه الجليلة، ومآثره الشريفة، وأثنى عليها ثناءً جميلا.

وقد كانت صفة الشجاعة والبسالة وما ترتب عليها من شجاعة جيشه بما فيه من جنود وخيول هي الصفة الأبرز من بين الصفات التي مدح بها المتنبي سيف الدولة في هذه القصيدة مما جعلها المحور الرئيس في مدحه ؛ إذ كانت هذه الصفة متأصلة فيه وواضحة لكل ذي بصر ولب، ولطالما تغنى بها المتنبي.

وقد احتل الحديث عن تلك الصفة معظم أبيات المدح في القصيدة إن لم يكن جلها إذ يقول:

وَما قَبلَ سَيفِ الدَولَةِ اِثّارَ عاشِقٌ ∴ وَلا طُلِبَت عِندَ الظَلامِ دُحولُ
وَلَكِنَّهُ يَأتي بِكُلِّ غَريبَةٍ ∴ تَروقُ عَلى اِستِغرابِها وَتَهولُ
رَمى الدَربَ بِالجُردِ الجِيادِ إِلى العِدا ∴ وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ

ويستمر في مدحه لسيف الدولة حتى قوله:

إِذا كانَ بَعضُ الناسِ سَيفًا لِدَولَةٍ ∴ فَفي الناسِ بوقاتٌ لَها وَطُبولُ[٢]

ثم نلاحظ أن المتنبي قد اعترض مدحه لسيف الدولة:فخره بنفسه،وبعد أن انتهى من فخره بنفسه عاد إلى مدحه لسيف الدولة مرة أخرى إذ يقول:

فَتيهًا وَفَخرًا تَغلِبَ اِبنَةَ وائِلٍ ∴ فَأَنتِ لِخَيرِ الفاخِرينَ قَبيلُ
يَغُمُّ عَلِيًّا أَن يَموتَ عَدُوُّهُ ∴ إِذا لَم تَغُلهُ بِالأَسِنَّةِ غُولُ

(١) ينظر الدراسة البلاغية في الفصل الأول
(٢) ينظر القصيدة كاملة في الفصل الأول امبحث الأول

شَـريكُ المَنايـا وَالنُفـوسُ غَنيمَـةٌ ∴ فَكُـلُّ مَمـاتٍ لَـم يُمِتـهُ غُلُـولُ
فَـإن تَكُـنِ الـدَّوْلاتُ قِسـمًا فَإنَّهـا ∴ لِمَـن وَرَدَ المَـوتَ الـزُؤامَ تَـدولُ
لِمَـن هَـوَّنَ الـدُنيا عَلـى الـنَفسِ ساعَةً ∴ وَلِلبـيضِ في هـامِ الكُمـاةِ صَـليلُ

وقد أسهم اختيار الألفاظ والتراكيب ووضعها في موضعها الأليق بها في إبراز معنى المدح الذي استخدم فيه كل ما استطاعه من وسائل تعبيرية تعتمد على الألفاظ الموحية والتراكيب المؤثرة، ومن ذلك:

(الذكر والحذف – التقديم والتأخير – التنكير والتعريف – والقصر – والفصل والوصل – والإيجاز – والإطناب – والتشبيه – والمجاز بنوعيه: المجاز المرسل الاستعارة – الكناية – المحسنات بنوعيها اللفظي منها والمعنوي)

وهكذا نرى أن الشاعر قد اعتمد في إخراج ما بداخله من المدح والثناء، وما انطوى عليه من عاطفة الإعزاز والتقدير على الأساليب الجزلة والألفاظ الموحية التي أحسن اختيارها، وأبدع في تنسيقها ونظمها، فتلاءمت مع الفكرة المراد إبرازها، ونقلت العاطفة التي يبتغي إظهارها.

(فالألفاظ التي يختارها الأديب، والنسق الذي يرتبها فيه عنصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي، لأنهما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره) (١).

ومما يدل على أنا المتنبي كان ينشد جودة السبك، وجزالة الأساليب: ذكره لبعض الألفاظ والتراكيب التي طالما تغنى بها الشعراء الجاهليون مثل:

"الجُردِ –الجيادِ– السِهامَ – خُيولُ– القَنا – نُصولُ – أَرعَنَ – رَعيلُ– سَحائبُ – نَجيعِ– طُلولُ– الشُمُّ – نِزالنا – رَزحي – الوَجى – وَهُجولُ– رِماحَ الخَطِّ– حَديدَ الهِندِ– فَلَّهُمْ – حُزونُ البَيضِ– مَواضِيًا – ماضي الشَفرَتَينِ– الأَسِنَّةِ– المَنايا– الزُؤامَ".

وقد كان المتنبي يبتعد أحيانا عن بعض الألفاظ المستعملة في الوسط الأدبي إذ كان يراها قتلت استعمالا وأصبحت مبتذلة مستهلكة، فيختار الألفاظ النادرة

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ٤٤.

ويقحمها في نصه الشعري عن قصد؛ إذ تنتشر هذه الألفاظ في شعره بشكل يختلف إلى حد كبير عن الأدباء المعاصرين له، ومن ذلك " شَوائِلَ – تَشوالَ– عَرَّسَت– قُفَّلاً – قُفولُ– قُباقِبِ –تَليلُ– مُرِشَّة ".

وأما عن فخره بنفسه واعتزازه بها فنجده يعبر بألفاظ قوية الجرس، شديدة الوقع والتأثير في النفس، وعبارات جزلة رصينة تحكي موسيقى النفس العالية، وتتناسب ومقام الفخر؛ إذ يقول:

أَنا السابقُ الهادي إلى ما أَقولُهُ ∴ إِذِ القَولُ قَبلَ القائِلينَ مَقولُ
وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني ∴ أُصولٌ وَلا لِقائِليهِ أُصولُ

ويستمر في فخره حتى قوله:

يَهونُ عَلَينا أَن تُصابَ جُسومُنا ∴ وَتَسلَمَ أَعراضٌ لَنا وَعُقولُ[1]

وقد نجح الشاعر في اختيار الألفاظ الملائمة لحالته النفسية والموحية بالمعاني التي يريد إيصالها(الافتخار والاعتزاز بنفس)، ونراه قد وفق أيضا في اختياره للتراكيب المعبرة.

وقد ساعدته الألفاظ الموحية والتراكيب المعبرة التي اختارها بعناية في إيصاله لما أراد من معاني، وكذا أسهمت الألفاظ والتراكيب أيضا في إظهار أفكاره مترابطة متناسقة.

وقد أنتجت هذه الألفاظ وتلك التراكيب وسائل تعبيرية رائعة عاونت الشاعر في إبراز مشاعره ومعانيه ومقاصده.

فمن ذكر إلى حذف، ومن تقديم إلى تأخير، ومن تنكير إلى تعريف، ومن تنوع في الاساليب الإنشائية، إلى تنوع في أشكال القصر وأغراضه، ومن فصل إلى وصل، ومن إيجاز إلى إطناب أو مساوة.

ومن تشبيهات إلى استعارات، وكنايات إلى محسنات لفظية ومعنوية[2].

---

(١) ينظر القصيدة كاملة في الفصل الأول
(٢) ينظر الفصل الأول

وهو في ذلك كله يُعْنى بوضوح التراكيب، وسهولة التعابير، والبعد عن الغرابة والتعقيد.

ويمكننا وصف لغة المتنبي في تلك الأبيات السابقة بأنها لغة تصويرية موحية قادرة على التنبيه والإثارة، وقد كان المتنبي دائما موفقا في تخير اللفظ الذي يؤدي به المعنى المصوِّر، إذ (المهم في لغة الشعر هو اختيار الألفاظ الملائمة الموحية)[1].

فلغة الشعر لغة تصويرية موحية قادرة على التنبيه والإثارة،وهي لا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية،وإنما تصدر عن وجدان عميق،وشعور داخلي صادق، والتعبير عن الوجدان والشعور يستلزم ألفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة قادرة على تصوير إحساس الشاعر، وعلى التأثير في نفس القارئ أو السامع، لتحدث عنده إحساسًا متماثلاً، وتنقل تجربة الشاعر الكاملة[2].

وقد تحقق ذلك كله من المتنبي في هذه القصيدة؛ فهو الشاعر المقتدر الذي لا يبارى في التعبير بالألفاظ الموحية .

---

(١) البلاغة والتحليل الأدبي ص ٢٣٧.

(٢) يراجع الشعر العربي المعاصر– روائعه ومدخل لقراءته د. / الطاهر أحمد مكي ص ٧٦ ط/ دار المعارف الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

المبحث الثالث : الصورة الفنية

الصورة الفنية هي: (كل تعبير أدبي ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته، وتنسيق كلماته، أو على قدرته في استنباط الإيحاء الفني الكامن في باطن الألفاظ، وفي علاقتها بعضها مع بعض، فيكسو التعبير جمالاً فنياً) (١).

فالصورة إذن أداة الشاعر الفنان، بها يفصح عن مكنون أفكاره، وصادق مشاعره ووجدانه، وعن طريقها يعبر عن جانب من جوانب تجربته الشعرية الكاملة، فتنجلي- من خلال ذلك – قوة لفظه، وسلاسة تعبيره، وروعة أسلوبه، ورقة موسيقاه.

والصورة (تبتعد بالشعر عن أن يكون مجرد إفضاء ذاتي متناثر، وتقترب به من الحسية الجمالية من جهة، ومن التركيب الفكري والعاطفي من جهة أخرى... ويصبح العالم الصوري المركب معادلاً موضوعياً لما يمور في عالم الشاعر الداخلي من عواطف ورؤى وانفعالات) (٢).

(ويعد الخيال عنصراً من عناصر الصورة تلجأ إليه العاطفة، وتستعين به لتعبر عن نفسها، وتظهر للملتقى جلية واضحة حين تعجز العبارات الأخرى دون تحقيق هذه الغاية الأدبية)(٣)،.

هذا وقد أدرك النقد العربي القديم أهمية الصورة، ودور الخيال الهام في التعبير، فها هو الجاحظ يلخص العملية الشعرية في أنها (صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)(٤).

ويسمى ابن رشيق (الشاعر شاعراً لأنه شعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ أو ابتداعه، أو زيادة

---

(١) الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي د/ علي إبراهيم أبو زيد ص ٢٤١ ط/ دار معارف القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨٣م.

(٢) أصول الأنواع الأدبية د/ محمد أحمد العزب ص ١١٥ ط. دار والي الإسلامية. المنصورة ١٩٩٦م.

(٣) يراجع أصول النقد الأدبي ص ٣٣.

(٤) الحيوان ج ٣ ص ١٣٢.

فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن) (١).

فالشاعر لا يسمى شاعراً – من وجهة نظر ابن رشيق– إلا إذا تميز بخيال خلاق مبتكر، به يستطيع توليد المعاني واختراعها، أو استطراف الألفاظ وابتداعها فيخرج لنا في النهاية صوراً تتميز بالجدة والطرافة، أو على الأقل يستغل خياله في التصرف في الألفاظ والمعاني التي سبق وتناولها غيره من الشعراء.

وقد درس النقاد العرب القدامى الخيال من خلال أبواب التشبيه والاستعارة والكناية،ورأوا أنها(الأدوات التي يكون بها مجال التصوير،ومجال الإبداع فيه)(٢).

وفي العصر الحديث اتسعت نظرة النقاد إلى الخيال فرأوا أن الخيال الخلَّاق المبتكر(لا يقف عند حدود التشبيهات والاستعارات، وكل ما هو مجازي، ويجعل منه غايته، ونهاية مطافه، ولكن يتخذ منها وسائل لتصوير معان تمثلها خيال الأديب، وتحول بها إلى تمثيل انطباعات صاحبه وتصويرها) (٣).

كما التفت النقاد المحدثون إلى أن الصورة التي تجسد وجدان الشاعر، وتنقل مشاعره وأحاسيسه، آماله وآلامه، أفراحه وأتراحه (لا تفضل أسلوباً تعبيرياً على غيره، فهي لا تحتفي بالمجاز اللغوي أكثر من احتفائها بالحقيقة اللغوية، وإنما يكون احتفاؤها بما يفصح بشكل صحيح عن وجدان الشاعر، ويصور أبعاد تجربته الشعرية، فالخيال والحقيقة، والمجاز بأنواعه المختلفة من استعارة تخيلية أو كناية، أو مجاز مرسل أو غير ذلك من طرائق التعبير كلها وسائل يركن إليها الأديب في رسم صورته)(٤).

---

(١) العمدة ج ١ ص ١١٦.
(٢) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري د/ منصور عبد الرحمن ص ٣٧٥ ط/ مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٧٧م.
(٣) من صحائف النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٩.
(٤) التجربة الشعرية بين النظرية النقدية، والتطبيق النصي ص ٢٤: ٢٥.

وعلى هذا فالصورة الفنية تشمل – بالإضافة إلى مباحث البلاغة القديمة من تشبيه واستعارة وكناية – الوصف المباشر بالتعبير الحقيقي على أن يكون موحيًا يعكس صورة حية(١).

وقد استطاع المتنبي – من خلال القصيدة أن يأتي بصور فنية رائعة تنقل عواطفه وتوحي بخلجات نفسه، وفيض مشاعره سواء أكانت حقيقية تناغمت فيها الألفاظ والعبارات في نسق شديد الإيحاء بالمشهد دون الاتكاء على لون من ألوان البيان البلاغي، أم استعانت بهذه الألوان في سبيل إيصال المعنى، وتجلية الشعور، وعلى هذا يمكن دراسة الصورة في هذه القصيدة على مستويين:

الأول: الصورة التي تعتمد في تكوينها على الحقيقة.

الآخر: الصورة التي تعتمد في تكوينها على المجاز.

(١) يراجع: الصورة بين القدماء والمعاصرين. دراسة بلاغية نقدية د/ محمد إبراهيم شادي ص ٥١: ٥٢. ط/ مطبعة السعادة – القاهرة ١٩٩١.

أولاً: الصورة التي تعتمد في تكوينها على الحقيقة:

يقصد بالتصوير الحقيقي: ذلك التصوير" الذي يقوم على التقيد بالواقع، ونقل ما هو موجود حقيقته وجوداً مادياً حسياً يصفه ويفسره، وينظر إلى تقاسيمه وأجزائه"(١).

فالصورة التي تحمل طابع الشاعر الفنان، وتظهر أصالة وعمق تفكيره" لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون – مع ذلك – دقيقة التصوير "(٢) لمشاعره وخواطره، ناقلة صدق خلجات نفسه، وقوة دفقات قلبه، وذلك بأن يوسع" الشاعر من مدلول اللفظة، ويتخطى بها مدلولها القاموسي إلى جو الإيحاء الفني بتركيبه مع غيره حيث يتحلل من المعاني المباشرة إلى الغوص في باطن الكلمات، ليفجر ما فيها من طاقات إيحائية تصويرية"(٣).

والناظر في إبداع المتنبي يلحظ توافر هذا اللون من المقدرة التصويرية، فهو يفجر من اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة، وإيحاءاتها المتجددة بانتخاب الألفاظ والعبارات التي تشكل صوراً فنية على قدر عال من الجمال والجودة، صوراً (تعالج الوصف، وما يمكن أن ينقله الشاعر إلى الملتقى عبر وسائل حسية يكون اللفظ فيها وعاء للصورة دون أن يكون هناك تشبيه أو استعارة)(٤).

فلم يكن المجاز وحده وسيلة المتنبي في تكوين صوره، بل كان اللفظ المشع والعبارة الموحية مكونين أصيلين لصوره الشعرية، تجلى من خلالها مدى توفيقه – في كثير من الأحيان – في إشعال شحناته العاطفية الملتهبة، وتفجير طاقتهما التعبيرية الكامنة.

وإذا ما ذهب القارئ يلتمس مثل هذه الصور في هذه القصيدة (موضوع التحليل)يجد أن المتنبي كان أحيانا يجملها في بيت واحد، أو يفصلها في عدة

---

(١) البلاغة والتحليل الأدبي ص ٢٩٧.
(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤٣٢.
(٣) الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ص ٢٤٩.
(٤) من صحائف النقد الأدبي الحديث ص ٢٩٧.

أبيات، وذلك حسب ما تتطلبه دفقاته الشعورية، وما تستلزمه شحناته الانفعالية من سرعة ونشاط، أو تمهل وأناة.

فمن الصور الحقيقية التي أجملت وأوجزت في بيت واحد على سبيل المثال لا الحصر: هذه الصورة الواقعية

ليالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ ∴ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ

فالبيت – رغم خلوه من المجاز – قد توالت ألفاظه وعباراته راسمة صورة حقيقية للمشاعر الثائرة، والانفعالات الغاضبة التي اعترت نفس الشاعر بسبب فراق المحبوبة وطول ليله.

فيلاحظ أن الشاعر قد صدر البيت بلفظ(الليالي) المجموع والذي يوحي بكثرة هذه الليالي وأنها لم تكن ليلة واحدة ولا ليلتان بل ليال.

وتُلاحظ إضافة ليالي إلى ضمير المتكلم الذي يعود إلى الشاعر في قوله : "ليالي "المجموعة جمع كثرة وهذه الإضافة تعاونت مع الجمع في تحقيق الإيجاز .

وأما إضافة" بعد" إلى" الظاعِنينَ "فتوحي بعظمة هؤلاء(الظاعِنينَ) وارتفاع منزلتهم في نفس الشاعر.

وتنكير " شُكولٌ"وجمعها جمع كثرة يشعر بالكثرة وشدة التشابه بين الليالي التي عاشها المتنبي، وأنها كانت ليال مظلمة باردة لا ضوء فيها ولا دفء.

وحروف الهمس في الكلمة" شكول" تساعد في تصوير ما عليه الشاعر من ضعف وهزال.

وأما حروف المد في قول الشاعر: "طِوالٌ" فتوحي بامتداد نفس الحزن العميق للشاعر.

وإضافة "لَيلُ "إلى "العاشقين" توحي باختصاص العاشقين بالليل وكأن العاشقين اختصوا بليل غير ليالي الناس فليلهم طويل مؤرق مضنٍ.

ويؤكد هذا المعنى المد الذي يوجد في الوصف" طويل " الذي جاء منكرا مما يشعر بطول هذا الليل وكثرة ساعاته وتنوعها بين الألم والأرق والقلق.

وشيوع حروف الإطباق في البيت ساعد في تصوير الهم الذي يطبق على قلب العاشق المفارق لحبيبه وكأنه وحش كاسر ينقض على الفريسة ولا يمكن الفرر منه مما يوحي بضعف العاشق وهزاله التام.

هذه الصورة المتتالية التي حواها البيت؛ صورة الحزن والأسى، صورة العاشق الذي أضناه البعد والشوق صورة العاشق الذي اتفقت عليه الليالي والهموم لتؤرقه، وتهزله، وتضنيه، وهذه الصورة قد رسمها الشاعر بألفاظه الموحية وعباراته الناطقة، فصورت انفعاله الشعوري بالتجربة تصويراً دقيقاً رائعاً.

هكذا نلاحظ أن الشاعر قد فجر من الكلمات والعبارات طاقاتها الكامنة، وإيحاءاتها المتجددة، فجاءت – رغم خلوها من المجاز– ناقلة لتجربة شعورية صادقة، ومصورة انفعالات نفسية متأججة.

فكلمات الشعر يجب أن تكون منتقاه، غير مبتذلة، تدل بجرسها وبمعناها على ما تصور من أصوات وألوان، وما ترمى إليه من أفكار ونزعات، وبذلك يحاول الشعر أن يكتسب صفتي الموسيقى والرسم(١).

ومن الصور الحقيقية التي أجملها المتنبي في عدة أبيات نظراً لقوة التدفق الشعوري، وعمق الانفعال العاطفي المسيطرين عليه وقت النظم، أقول من تلك الصور على سبيل المثال لا الحصر قوله:

وَما شَرَقي بِالماءِ إِلّا تَذَكُّرًا ∴ لِماءٍ بِهِ أَهلُ الحَبيبِ نُزولُ
يُحَرِّمُهُ لَمعُ الأَسِنَّةِ فَوقَه ∴ فَلَيسَ لِظَمآنٍ إِلَيهِ وُصولُ

فالشاعر في هذه اللوحة المصورة يعرض لنا أحاسيسه ومشاعره المختلفة بألفاظ موحية وتراكيب معبرة.

---

(١) يراجع الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د/ أحمد الشايب ص٦٧ ط/ مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الثامنة ١٩٩٠م.

إذ الألفاظ تتوالى، والعبارات تتابع مجسدة ما انطوت عليه دخائل الشاعر من مشاعر الحزن والألم بسبب فراق الحبيب والبعد عنه، ومصورة – ببراعة وصدق – عمق انفعاله بهذا الأمر.

فأول ما يطالعنا في هذه اللوحة: القصر البديع في البيت حيث قصر الشاعر شرقه وغصته بالماء على تذكره ماء نزل به أهل محبوبته.

وتنكير " تَذَكُّرًا "يشعر بالكثرة والدوام فالشاعر كثيرا ما يتذكر الماء الذي كان ينزل به أهل محبوبته في أثناء شربه للماء عموما وهذا الحال ثابتا له لا تفارقه أبدا فهو دائما ما يشرق بالماء ودائما ما يتذكر الماء الآخر ٠

وأما تنكير" ماءٍ" في الشطر الثاني فيوحي بعظمة هذا الماء في نفس الشاعر وارتفاع منزلته في قلبه إذ هو الماء الذي تسكن عنده الأحبة.

وتعريف كلمة "ماء "في الشطر الأول وتنكيرها في الشطر الثاني يساعد في تصوير التباين التام والفرق الشديد بين منزلة الماءين

وإضافة" أهل "إلى" حبيب" قد حققت الإيجاز والاختصار.

وتقديم الجار والمجرور" به" على" نزول" وذلك للاهتمام بالمقدم وهو الضمير العائد على الماء الذي يحظى بمنزلة عظيمة عند الشاعر إذ بجواره يسكن الأحبة ٠

وفي البيت الثاني تكتمل الصورة التي أراد الشاعر أن يطلعنا عليها بألفاظه الموحية وتراكيبه المعبرة ٠

يقول الشاعر :

يُحَرِّمُهُ لَمعُ الأَسِنَّةِ فَوقَهُ ∴ فَلَيسَ لِظَمآنٍ إِلَيهِ وُصولُ

ويلاحظ التعبير بالفعل المضارع في قول الشاعر: "يحرمه" وذلك للإشعار بأن هذا الفعل (التحريم) مستمر ودائم لا يتوقف ولا ينقطع.

وإضافة" لمع "إلى" الأسنة "تشعر بحدة هذه السيوف وشدة بريقها ولمعانها وأن هذه السيوف من الحدة.

والتعبير بالظرف" فوق" يشعر بالشمول وكأن هذه الأسنة تحيط المكان من كل اتجاه بل تغطيه وتلفه مما يوحي بشدة المنعة وقوة الحصن.

وإضافة "فوق" إلى ضمير الماء يوحي بهيبة المكان وجلاله وأنه مكان منيع حصين لا يجرؤ على القرب منه أحد.

وتنكير كلمة" ظمآن "وتسليط النفي عليها يوحي بالعموم والشمول فلا يستطيع أي ظمآن أن يصل إلى هذه الماء كما يوحي بكثرة العطش وشدته ومع هذا لا يستطيع أن يحاول الوصول إليه.

وآثر الشاعر التعبير بلفظ" ظمآن"وذلك لأن الشاعر هو أشد الناس رغبة في الماء أو حتى القرب منه وأحرص الناس على الوصول إليه.

وتقديم الجار والمجرور" إليه "على" وصول" وذلك لأهمية المقدم إذ من المهم أولا أن يشير الشاعر إلى المكان ثم بعد ذلك يشير إلى الوصول مما يوحي بمنزلة هذا المكان المعبر عنه بالضمير المجرور.

وبهذا نرى أن الصورة قد تجلت – من خلالها – مشاعر الأسى والحزن التي أنَّت النفس الرومانسية المرهفة تحت وطأتها، وتركت بصماتها واضحة على مشاعرها وانفعالاتها، فقد تجرعت أ لم الفراق والبعد وعذاب النفس وغصة العيش بدون الحبيب.

فالبيتان على الرغم من خلوهما من الاستعارة والمجاز – إلا أن الألفاظ والعبارات تتوالى في تناسق وانسجام مصورة هذه الحادثة تصويراً رائعاً، ناقلة الحالة الشعورية التي انفعلت بها نفس الشاعر.

وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد وفق– إلى حد كبير– في استغلال الطاقة الإبداعية المصورة للغة الشعرية، إذ حوت القصيدة صوراً حقيقية رائعة، نقلت أحاسيسه ومشاعره نقلاً دقيقاً مؤثراً، وأنبأت عن مقدرة فنية رائعة تنقل المشاهد والصور، وتجسد المشاعر والأحاسيس بما يحمل طابعه الخاص، وذوقه الأصيل.

ثانياً: الصور التي تعتمد في تكوينها على المجاز:

نلاحظ أن المتنبي في هذه القصيدة قد استعان كثيراً ببعض الأدوات الفنية (كالتشبيه والاستعارة والكناية) في رسم صور جزئية شديدة الإيحاء، بعيدة الدلالة على ما تفيض به عواطفه، وتجيش به نفسه، وفي إخراج صورة كلية تضم عدد من الصور الجزئية سرعان ما تتناغم وتتمازج، وتتعاون فيما بينها من أجل إخراج هذه الصورة الكلية على شكل فني رائع، مما أنبأ عن موهبة أصيلة، وشعور متدفق أكسبه براعة في التصوير، وهياماً في أودية الخيال السحيقة، فقد كان من التشبيه المصيب، والتمثيل المحكم، والاستعارة البارعة والكناية البديعة ما يدنيه من أهدافه، ويقرِّبه مما يغوص وراءه من أفكار.

ويمكن دراسة الصور التي أفرزتها مخيلة المتنبي في هذه القصيدة على مستويين:

الأول: الصور الجزئية.

الآخر: الصورة الكلية.

١ – الصور الجزئية:

يقصد بالتصوير الجزئي البياني ذلك التصوير الذي يؤلف وحدة الصورة الكلية، ويقوم على كاهل بعض الفنون البلاغية، وفي مقدمتها الاستعارة والتشبيه بأقسامهما المختلفة(١).

ولهذا التصوير الجزئي أهمية عظيمة، ومكانة رفيعة في مجال الفن الشعري، فالصور الجزئية التي تنبع من خيال الشاعر المفعم بالأحاسيس والمشاعر(كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي)(٢).

وقد حفلت هذه القصيدة – بالعديد من الصور الجزئية الرائعة، فكان لهذا التصوير في هذه القصيدة مجاله الرحب، وميدانه الواسع انطلقت فيه موهبته، ودلَّ

(١) يراجع النقد الأدبي الحديث ص ٤١٦، واتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ص٤٣١.
(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤١٦.

على تمكنه وعلو كعبه، فكثيراً ما اهتدى إلى تشبيه مصيب أو استعارة رائعة، أو كناية موحية.

ومن الصور الجزئية في القصيدة على سبيل المثال لا الحصر:

أ – التصوير القائم على التشبيه:

التشبيه: فن بياني كثير الدوران على ألسنة الشعراء والأدباء منذ العصر الجاهلي، ومن ثم لقىَ كبير عناية وعظيم اهتمام من النقاد، فأجمعوا(على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة)(١)، وعقدوا له باباً واسعاً في علم البيان، فهو في نظرهم(نظرهم(يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً)(٢).

وتكمن روعة التشبيه في أنه(يستمد قوته من الخيال، فكما أن الرسم والتصوير يعتمد على الأصباغ والأحجار التي تؤلف وتصقل لترمز إلى طبيعة جميلة، أو فتنة ساحرة، أو عبقرية نادرة نجد التشبيه يشاركهما في الإفصاح عن الفكرة، والتعبير عن العاطفة بما فيه من عنصر الخيال الذي يقابل تلك الأصباغ والأحجار)(٣).

فالشاعر يلحظ من الحياة ما لم يلحظ غيره، ويلجأ إلى التشبيه ليضفي على معناه ثوباً قشيباً من العمق والطرافة بنقله خصائص المشبه به إلى المشبه، فيخلق بذلك صورًا تطابق إلى مدى بعيد الجو النفسي الذي صدرت عنه.

ومن التشبيهات التي وردت في القصيدة:

التشبيه في قول الشاعر "وائل تَشوالَ العَقارِبِ بالقَنى "

والتشبيه في قوله: "كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ "

والتشبيه في قوله:

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة– الخطيب القزويني ج ٤ ص ١٧ شرح د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط/ مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة الطبعة الثانية – بدون تاريخ.

(٢) الصناعتين ص ٢٦٥.

(٣) البيان في ضوء أساليب القرآن د/ عبدالفتاح لاشين ص ١٠٦ ط. دار الفكر العربي ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٤م.

وأَضعَفَ ما كُلِفنَهُ مِن قُباقِبٍ ∴ فَأَضحي كَأَنَّ الماءَ فيهِ عَليلُ

والتشبيه في البيت الذي يقول فيه:

وَرُعنَ بِنا قَلبَ الفُراتِ كَأَنَّما ∴ تَخِرُّ عَلَيهِ بالرجال سُيولُ

والتشبيه في قوله: "تَراهُ كَأَنَّ الماءَ مَرَّ بِجسمِهِ وَأَقبَلَ رَأسٌ وَحدَهُ وَتَليلُ

والتشبيه في قوله: "بَأسُهُ مِثلُ العَطاءِ جَزيلُ"

والتشبيه الضمني في قوله:

إِذا كانَ بَعضُ الناسِ سَيفًا لِدَولَةٍ ∴ فَفي الناسِ بوقاتٌ لَها وَطُبولُ"[1]

ويلاحظ أن الصور التشبيهية التي أتى بها المتنبي قد نفذت إلى أعماق القلوب، ونقلت مشاعر وأحاسيس انفعلت بها نفسه وجاش بها صدره، فولَّدت في نفوسنا إحساساً يقارب إحساس هذا الشاعر المبدع.

والذي أخلص إليه أن الصورة التشبيهية لم تأت في هذه القصيدة على نمط متكرر، ولم تسر على وتيرة واحدة، بل جاءت متنوعة متجددة، إذ كانت تعكس أحياناً تأثره الواضح بالتراث، وتنقل أحياناً أخرى ذوق عصره، وترف بيئته، وقد أنبأت صوره التشبيهية عن ملكة شعرية رائعة، ومقدرة فنية في ملاحظة الصور، والتقاط المتشابهات.

ب – التصوير القائم على الاستعارة:

الاستعارة (في حقيقتها نوع من الإدراك للأشياء تتحول فيه عن طبائعها المألوفة، وتأخذ صوراً جديدة وحقائق جديدة) [2].

والاستعارة تبدأ حيث انتهى التشبيه، فمبناها عليه، وتقوم على تناسيه وادعاء أن المشبه هو عين المشبه به[3] فيتحقق بها الإيجاز والاختصار في العبارة مع القدرة على تركيز الفائدة، وعدم الإخلال بالمعنى المراد، فهي تعطي (الكثير من المعاني

---

(١) ينظر الفصل الأول المبحث الثاني (بلاغة القصيدة .

(٢) التصوير البياني "دراسة تحليلية لمسائل البيان" د/ محمد محمد أبو موسى ص ١٨٢ ط/ مكتبة وهبة القاهرة ١٩٨٠م.

(٣) يراجع البيان في ضوء أساليب القرآن ص ١٩١.

باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر)[١].

وقد عرف النقد القديم والمعاصر للاستعارة أهميتها وقيمتها، ففضلها على التشبيه(وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة)[٢].

هذا إضافة إلى أن الاستعارة (تلائم ثورة العاطفة، وحدة الوجدان، فتخرج الكلمات ملتهبة حادة بفضل ما في المجاز والاستعارة... من تركيز وإيجاز وتبلور يعطي التعبير قوة، وفي أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة، فهو يسمى الأشياء بغير أسمائها ويصفها بصفات أشياء أخرى، معبراً عن علاقات فكرية لها جديدة، علاقات تدمجها في المعنى الكلي للكون)[٣].

هذا وقد عرف المتنبي للتصوير الاستعاري فضله الكبير في تحقيق سمتي التجسيد والتشخيص اللتين أشار إليهما الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: (فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة) [٤].

فللتصوير الاستعاري قيمة كبيرة ومقدرة عظيمة في الإفصاح عن مكنون العواطف، والإبانة عن عمق الأحاسيس والمشاعر بشكل لا يستطيع التعبير العادي بلوغه، أو الوصول لغايته وهدفه، إنه يمكن المتلقي من الغوص داخل أعماق الشاعر، وإخراج صدفات حواسه، ولآلئ مشاعره وخواطره.

---

(١) أسرار البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجاني تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ج ١ ص ١٣٧ ط/ مكتبة القاهرة الطبعة الثالثة ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب د/ جابر عصفور ص ٢٤٧ ط/ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢م.

(٣) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ص ١٧١ ط/ دار المعارف. القاهرة. الطبعة التاسعة بدون تاريخ.

(٤) أسرار البلاغة ج ١ ص ١٣٧.

ومن الصور الاستعارية التي أتى بها الشاعر في هذه القصيدة:

الاستعارة في قوله:

"يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُريدُهُ ∴ وَيُخفينَ بَدرًا ما إِلَيهِ سَبيلُ"

والاستعارة في قوله:

"إِذا كانَ شَمُّ الروحِ أَدنى إِلَيكُمُ ∴ فَلا بَرِحَتني رَوضَةٌ وَقَبولُ"

والاستعارة في قوله:

"إِن لم يَرَ هَذا اللَيلُ عَينَيكِ رُؤيَتي ∴ فَتَظهَرَ فيهِ رِقَّةٌ وَنُحولُ"

والاستعارة في قوله:

"لَقيتُ بِدَربِ القُلَّةِ الفَجرُ لَقيَةً ∴ شَفَت كَمَدي وَاللَيلُ فيهِ قَتيلُ"

والاستعارة في قوله:

رَمى الدَربَ بِالجُردِ الجِيادِ إِلى العِدا ∴ وَما عَلِموا أَنَّ السِهامَ خُيولُ"

والاستعارة في قوله:

" وَما هِيَ إِلاّ خَطرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ ∴ بِحَرّانَ لَبَّتها قَنًا وَنُصولُ"

والاستعارة في قوله:

"تَمَلُّ الحُصونُ الشُمُّ طولَ نِزالِنا ∴ فَتُلقي إِلَينا أَهلَها وَتَزولُ"

والاستعارة في قوله:

"لَبِسنَ الدُجى فيها إِلى أَرضِ مَرعَشٍ ∴ وَلِلرومِ خَطبٌ في البِلادِ جَليلُ"

والاستعارة في قوله:

"فَوَدَّعَ قَتلاهُمْ وَشَيَّعَ فَلَّهُمْ ∴ بِضَربٍ حُزونُ البَيضِ فيهِ سُهولُ"

والاستعارة في قوله:

"أَغَرَّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعَرضُها ∴ عَلِيٌّ شَروبٌ لِلجُيوشِ أَكولُ"

والاستعارة في قوله:

"فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَبصَرنَ صَولَةً ∴ فَقَد عَلَّمَ الأَيّامَ كَيفَ تَصولُ"

والاستعارة في قوله:

"أُعادي عَلى ما يوجِبُ الحُبَّ لِلفَتى ∴ وَأَهدَأُ وَالأَفكارُ فيَّ تَجولُ"[1]

وبعد فقد تبين لنا عشق المتنبي لهذا اللون البياني (الاستعارة) فقد تمكن من استغلال قدراتها التصويرية، وفجر من ينابيعها كل طاقتها الإبداعية، فعاونته هي الأخرى – في كثير من الأحيان– على تجلية أبعاد تجربته الشعورية، وكست أغلب أشعاره أجمل وأبهى الحلل الجمالية.

ج – التصوير القائم على الكناية:

الكناية لون من ألوان التصوير،وضرب من ضروب البيان(يستعان به على رسم الصورة البيانية، فيمنح التعبير جمالاً، ويهب المعنى قوة ورسوخاً)[2]، وذلك لما تحمله تحمله الكناية من ستر للمعنى المراد مع خفاء لطيف يحبب للنفس عند استنباطه وظهوره.

وقد عنى النقاد العرب القدامى بهذا اللون البياني، وعرفوا له مكانته، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني:

(الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح)[3].

فالإمام عبد القاهر يضع الكناية في مرتبة أرفع من الإفصاح، والتعريض في منزلة أوقع وأشد تأثيراً في النفس من التصريح، معللاً ذلك بأن(إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجئ إليها، فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً) [4].

---

(١) ينظر الفصل الأول المبحث الثاني (بلاغة القصيدة)

(٢) الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد – إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم ص ١٦٠ ط/ الشركة العربية الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

(٣) دلائل الإعجاز ص ٧٠.

(٤) المرجع السابق ص ٧٢.

هذا فضلاً عما يحققه التصوير الكنائي من صفات الإيجاز، ولمحات الإيحاء، وقوة الرمز والإشارة مما يظهر مقدرة الأديب الفنية، وبراعته التصويرية، وينم عن اتساع ثقافته، ومدى قوة وعمق فكره.

هذا وقد شغف المتنبي بهذا اللون التصويري، ووجد فيه تجاوباً مع مشاعره، وانسياقاً مع انفعالاته وعواطفه، فاستعان به في التعبير عن مشاعره المختلفة ، ورأى فيه بلاغة وجمالاً، ودعوة للعقل في أن يستنبط ليخرج ما رمت إليه نفسه من أفكار وأمنيات ، فبعض النفوس يغنيها التلميح والإشارة عن التصريح بالعبارة، فتراها تنتهج خير السبل، وتسير على درب الفضائل والشيم.

ومن الصور الكنائية التي وردت في هذه القصيدة:

الكناية في قوله:

"وَما قَبلَ سَيفِ الدَولَةِ اِثّارَ عاشِقٌ ∴ وَلا طُلِبَت عِندَ الظَلامِ ذُحولُ "

والكناية في قوله:

"وَخَيلٍ بَراها الرَكضُ في كُلِّ بَلدَةٍ ∴ إذا عَرَّسَت فيها فَلَيسَ تَقيلُ"

والكناية في قوله:

"عَلى طُرُقٍ فيها عَلى الطُرقِ رِفعَةٌ ∴ وَفي ذِكرِها عِندَ الأَنيسِ خُمولُ"

والكناية في قوله:

"فَما شَعَروا حَتّى رَأَوها مُغيرَةً ∴ قِباحًا وَأَمّا خَلْقُها فَجَميلُ "

والكناية في قوله:

"وَأَنَّ رِماحَ الخَطِّ عَنهُ قَصيرَةٌ ∴ وَأَنَّ حَديدَ الهِندِ عَنهُ كَليلُ"

والكناية في قوله:

"جَوادٌ عَلى العِلّاتِ بِالمالِ كُلِّهِ ∴ وَلَكِنَّهُ بِالدارِعينَ بَخيلُ"

والكناية في قوله:

" لِمَن هَوَّنَ الدُنيا عَلى النَفسِ ساعَةً ∴ وَلِلبيضِ في هامِ الكُماةِ صَليلُ[1]

(١) ينظر الفصل الأول المبحث الثاني (بلاغة القصيدة)

لقد تجلى مما سبق أن المتنبي قد أولى التصوير البياني الجزئي عظيم عنايتـــه،؛ إذ كان له أثر عظيم في التعبير عن تجربته، ونقلها مطابقة للانفعال الشـــعوري الـــذي مرت به نفسه، وانفعلت بأواره روحه، فطبعت هذه التجربة بطابع الصـــدق، ووســـمت بالقوة في التأثير.

ثانيا: الصور الكلية

ولم يقف إبداع المتنبي في هذه القصيدة عند حدود التصوير الجزئي، بل كان للصورة الكلية حضور متميز في القصيدة فرسم لنا لوحات تآزرت فيها الصور الجزئية، وتعانقت المشاهد الفردية.

فالصورة الكلية إذن لا تقف عند حدود الجزئيات، ولا تعني برسم مشهد منفرد، وإنما تتكون من (مجموعة من الصور الجزئية التي سرعان ما تتضام وتتداخل وتتناغم لتسهم في إنتاج لوحة فنية كبيرة زاهية بأصباغها، ميَّاسة بحركتها، ناطقة بالأصوات والأصداء، بمعنى أنه يجب أن يتوافر للوحة الفنية عناصرها الصوتية، الضوئية (اللون) الحركية) [1].

ومن تلك اللوحات:

قول الشاعر:

"وَيَومًا كَأَنَّ الحَسنَ فيهِ عَلامَةٌ ∴ بَعَثتِ بِها وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ"

فهذا البيت يحتوي على لوحة فنية رائعة؛ إذ يشمل تشبيها رائعا مقلوبا حيث شبه حسن اليوم المستمد من الشمس بجمال وحسن المحبوبة، وهذا التشبيه يجعل المحبوبة وكأنها هي مصدر الجمال والضياء والحسن والشمس تستمد منها هذا الجمال.

ويتعانق تشبيه آخر مع التشبيه السابق في البيت في قوله : "وَالشَمسُ مِنكِ رَسولُ" حيث شبه" الشمس"ب"الرسول "وهذا التشبيه يشعر بأن الشمس وكأنها طوع أمر محبوبته وخادمة لها إذ تأتمر بأمرها وتنتهي بنهيها، فمحبوبة الشاعر مالكة لزمام الشمس تتأمر عليها وتتحكم فيها، وتعانق التشبيهين. قد أخرج صورة كلية تشبه لوحة فنية واضحة الخطوط زاهية الالوان محددة المعالم، وكأن الشاعر قد استمد من ضوء الشمس نورا خلعه على لوحته الرائعة فبدت ناصعة جلية.

---

(١) الطابع البدوي في شعر الكاظمي د/ عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ص٤٣٣ ط/ دار السعادة– الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

وتطالعنا في القصيدة لوحة أخرى من لوحات الشاعر في قوله:

" سَحائِبُ يُمطِرنَ الحَديدَ عَلَيهِمُ ∴ فَكُلُّ مَكانٍ بالسُيوفِ غَسيلُ"

فقد تآزرت العناصر التصويرية في البيت لاستخراج اللوحة الكلية ومن ذلك:

التصوير في قوله" سحائب "حيث شبه الخيول بالسحائب بجامع البريق والجلبة في كلٍ ثم استعيرت السحائب للخيول على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية

ويلاحظ أن الشاعر قد راع الصوت والمنظر في لوحته التي أتى بها للخيول في المعركة، فالصوت الذي يصاحب السحائب هو: الرعد الذي يقابل جلبة الخيول، والمنظر الذي يصاحب السحائب هو: البرق الذي يقابل بريق ولمعان السيوف.

وتتعانق الكناية مع الاستعارة في قوله" الحديد "إذ أتى به الشاعر كناية عن السيوف، والكناية هنا كناية عن موصوف، وهي تصور قوة السيوف وشدة بريقها ولمعانها وأنها ليست كالسيوف الأخرى فهي ذات طبيعة خاصة مختلفة إذ هي السيوف الخاصة بسيف الدولة والمصنعة لجيشه قصرًا وحصرًا.

و يتعانق تصوير ثالث مع التصويرين السابقين حيث يشبه الشاعر إفناء الأعداء بالسيوف بالغسيل بماء المطر بجامع الانتهاء في كلٍ، ثم استعير الغسيل للفناء، ثم اشتق من غسل: غسيل بمعنى الإفناء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، وهذه الاستعارة توضح كثرة القتلى من أعداء الممدوح وتصور الفناء الساحق لهم من جيش سيف الدولة في أرض المعركة وكأن هذه الأرض تغسل من الجنود بسيوف الممدوح كما تغسل الأرض بالأمطار وتنظف من أشياء قذرة مشينة.

وهكذا نلحظ خطوط اللوحة ورسومها تتكاتف وتتعاون مع بعضها البعض بحيث تعبر عن مراد الشاعر تعبيرا قويا من الإخبار بكثرة جيوش الممدوح، وقوتهم المفرطة، وشجاعتهم غير المعهودة، وتجهيزهم بالعُدة والعتاد وأفضل السيوف وأقواها، وضعف جيوش الأعداء وهوان أمرهم وتفاهتهم المطلقة.

وتأتي لوحة أخرى لتظهر من خلالها الصورة الكلية بكل عناصرها:

يقول الشاعر:

وَأَمسى السَبايا يَنتَحِبنَ بِعَرْقَةٍ ∴ كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ

فقد كنى الشاعر بالشطر الأول عن فوز سيف الدولة بالمعركة وانتصاره على أعدائه وهذه الكناية توضح قوة جيش الممدوح وبسالته المفرطة.

ويتعانق التشبيه مع الكناية السابقة في قوله:" كَأَنَّ جُيوبَ الثاكِلاتِ ذُيولُ "حيث شبه جيوب الثاكِلاتِ بالذيول تشبيها مرسلا مجملا وهذا التشبيه قد أدى إلى وضوح الفكرة وتثبيتها في

النفس وهي: أن الثاكِلاتِ قد بلغن من الحزن مبلغا كبيرا بحيث جعلهن يبالغن في شق جيوبهن إلى درجة أن أصبحت الثياب معها مشقوقة نصفين وجزأين مفصولين والسبايا بتْن يُجَرْجن أثوابهن وكأنها الذيول الطويلة.

والتصويرين قد تكاتفا في إبراز الصورة الكلية في البيت وهي: صورة السبايا وهن في قمة الضعف وينتحبن ويصرخن وتشاركهن الثاكلات نحيبهن وليس هذا فحسب بل شققن جيوبهن، كما تعاونت الصور الجزئية في إخراج مكنون الشاعر وأفكاره.

هذا وقد تآزرت الألفاظ الموحية والأساليب المصورة مع الصور الجزئية في رسم تلك اللوحة الكلية من مثل: "السبايا – ينتحبن – الثاكلات –ذيول "

وهذه لوحة أخرى تتضح من خلالها الصورة الكلية:

يقول الشاعر:

"وَكَرَّت فَمَرَّت في دِماءِ مَلَطْيَةٍ ∴ مَلَطْيَةُ أُمٌّ لِلبَنينِ ثَكولُ"

وتضم هذه الصورة الكلية عدة صور جزئية تضامنت وتعاونت فشكلت لحمتها وقوامها منها:

التصوير في قوله "ملطية إذ أطلق المحل (ملطية)وأراد الحال (أهلها) على سبيل المجاز المرسل لعلاقة المحلية وقد أبرز المجاز ما بين ملطية وأله من علاقة وطيدة وصلة قوية إلى درجة أن كل منهما يحل محل الآخر في التعبير، كما أدى هذا المجاز إلى الإيجاز والاختصار، وتأكيد المعنى.

ويتعانق مع التصوير السابق تصوير آخر في قوله "ثكول "إذ شبه" ملطية " بامرأة نائحة فقدت أبناءها، ثم حذف المشبه به، وذكر شيء من لوازمه وهو الثكل والنوح على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة تصور المدينة وكأنها أم تنوح وتبكي على أبنائها؛ مما يوحي بأن كل أمهات هذه البلد أصبحن ثكلى نائحات، ويشعر بشدة الممدوح وجيشه وضعف هذه البلدة و أن أهلها لا حيلة لهم.

إنها صورة كلية رائعة أنتجها خيال الشاعر الخصب، وذوقه المرهف، فأشبهت لوحة فنية رائعة تضافرت فيها الصور الجزئية وتشابكت وأخذت (مكانها المناسب في الصورة الكلية، فلم نشعر بوجود صورة جزئية نافرة من مكانها، غير منسجمة مع أخواتها) [1] بل تآزرت الصور وتناغمت لترسم المشاهد، وتعدد الملامح في إطار فني متكامل يظهر مهارة منشئه، ويرقى به إلى أسمى درجات الفن.

وها هي لوحة أخرى توضح قدرة الشاعر الإبداعية:

يقول الشاعر:

"وَرُعنَ بنا قَلبَ الفُراتِ كَأَنَّما ∴ تَخِرُّ عَلَيهِ بالرِجالِ سُيولُ
يُطارِدُ فيهِ مَوجَهُ كُلُّ سابِحٍ ∴ سَواءٌ عَلَيهِ غَمرَةٌ وَمَسيلُ
تَراهُ كَأَنَّ الماءَ مَرَّ بِجِسمِهِ ∴ وَأَقبَلَ رَأسٌ وَحدَهُ وَتَليلُ"

فهذه الأبيات الثلاث تضم صور جزئية كثيرة تتكون بمجموعها صورة كلية رائعة تشبه لوحة فنية بديعة، ومن هذه الصور:

الاستعارة حيث شبه النهر بشخص حي ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهو الروع والقلب على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يؤكد قوة الخيول وكثرتها، وما عليه النهر من حال الهزال والضعف والجبن والترويع أمام الخيول.

والتشبيه الذي تآزر مع الاستعارة حيث شبه الصورة تَدافُع الخيل بما تحمله من رجال يحملون السيوف بصورة انحدار السيول بما تحمله إلى الوادي.

---

(١) التجربة الشعرية بين النظرية النقدية والتطبيق النصي ص ٢٦.

والاستعارة البديعة التي عاونت التصويرين السابقين في إبراز المعنى والتركيز عليه؛ إذ شبه الموجة بإنسان يطارد شخص آخر ثم حذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه وهي المطاردة على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بأن الموجة كانت تدافع عن النهر وتنافح عنه وظلت تحارب كل سابح من الخيول يحاول أن يضعف النهر أو يروعه ولم تمل ذلك ولم تتعب.

ويتعانق مع التصوير السابق التصوير في قوله "سابحا إذ إن قوله "سابحا "كناية عن الفرس والكناية عن موصوف إذ ذكر الصفة وأراد الموصوف، والتصوير مع تنكير الكلمة "سابح "تعاونا في الإشعار بالعظمة والقوة، وفي إبراز: ما عليه هذه الخيل من شدة الأسر، وما بلغته من قوة الخَلْق.

ومن الصور الجزئية التي أسهمت في تكوين تلك اللوحة الرائعة: التشبيه حيث شبّه هيئة الفرس وجسمه في النهر غارقاً إلا رأسه وتليله بحال من أخذ النهر جسده وأبقى رأسه سابحاً، وهذا التشبيه يوضح الصورة التي كانت عليها الخيل في النهر؛ مما يؤكد قوة الخيل التي استشعرت من البيت السابق وشدة بأسها.

هذه اللوحة عبرت عن اقتدار الشاعر على حشد الصور الجزئية وجمعها وجعلها تتآزر لتكون لوحة غاية في الإبداع للنهر ومعركته مع خيول الممدوح، إنها بحق صورة رائعة؛ إذ جعلتنا نذهب بأذهاننا إلى بعيد ونتخيل المعركة القوية التي دارت بين النهر وخيول الممدوح.

وتلك لوحة فنية أخرى من لوحات الشاعر في القصيدة:

يقول الشاعر:

"إذا لَم تَكُن لِلَّيثِ إلاّ فَريسَةً ∴ غَذاهُ وَلَم يَنفَعكَ أَنَّكَ فيلُ"

وهذه اللوحة يتضح من خلالها صورة الضخامة الفارغة التي لا فائدة منها أمام الشجاعة، وقد شملت هذه اللوحة أكثر من صورة جزئية بمجموعها تكونت الصورة الكلية، ومن ذلك:

التصوير في قوله"ليث"حيث شبه الممدوح بالليث بجامع الشجاعة في كل، ثم استعير الليث للممدوح على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية وهذه الاستعارة توحي بشجاعة الممدوح المطلقة وشدة بسالته.

والتشبيه في الشطر الثاني حيث شبه العدو بالفيل ووجه الشبه الضخامة في كل، وهذا التشبيه يرسم صورة لضخامة جيش العدو الظاهرية المشاهدة وضعف قوته وقلة حيلة الجنود بالجيش بالنسبة للممدوح وجيشة.

فقد أبرزت هذه اللوحة شجاعة الممدوح وضعف عدوه.

وهذه آخر لوحة في القصيدة:

يقول الشاعر:

شَـريكُ المَنايـا وَالنُفـوسُ غَنيمَـةٌ ∴ فَكُـلُّ مَمـاتٍ لَـم يُمِتـهُ غُلُـولُ

ومن الصور الجزئية التي ضمتها هذه اللوحة:

التصوير في قوله:" شريك المنايا "إذ شبها المنايا بإنسان يشارك ويعاهد بجامع الالتزام في كل، ثم حذف المشبه به، وذكر شيء من لوازمه (الشركة والمعاهدة) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير قد منح المنايا الحياة وخلع عليها صفات الأحياء وجعل لها عهد وشركة، وجعلها من الممكن أن تتفق مع الممدوح وتنقد عهدها معه والتشبيه البليغ في قوله"النفوس غنيمة "فقد شبه النفوس بالغنيمة، وهذا يوحي بأن ازهاق النفوس واستخراجها من الأجساد كان أمرا سهلا هينا بالنسبة للممدوح مما يوحي بقوته وشدة بأسه.

ويتكاتف تصوير آخر مع التصوير السابق في البيت في قوله: "غُلولُ "حيث شبه المنايا بإنسان، ثم حذف المشبه به، وذكر شيء من لوازمه وهو الغلول على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة تُشخص المنايا وتُجسدها وتجعلها شريكة خائنا لسيف الدولة.

وقد كانت خطوط اللوحة السابقة واضحة ورسومها مفصحة عن مكنونات الشاعر واعتقاداته نحو المنايا من صيانة للعهد وخيانته.

وهكذا نرى أن للصورة بين الدراسة الفنية أهمية كبرى، ومكانة عظمى، ففيها مجال فسيح للشاعر ليظهر مقدرته الفنية الفائقة، وبراعته التصويرية الرائقة، ويبرز تمكنه من السيطرة على أدواته الشعرية من جلال معنى، وجمال لفظ، وسلاسة أسلوب، ونغمة موسيقى.

هذا وقد كان للصورة الفنية فضلها البين، وأثرها الفاعل في إبراز القدرة الفنية، والطاقة التصويرية لشاعرنا المتنبي، فلم يقف بلغته الشعرية عند حد المعنى المجرد، والتعبير الجاف، بل نجده قد فجر من اللغة طاقتها الكامنة وإيحاءاتها المصورة؛ إذ نقلت في هذه القصيدة تجربته الشعورية نقلاً صادقاً، وطابقت انفعالاته العاطفية – حزناً وفرحاً، هدوءً وصخباً – مطابقة تكاد تكون تامة أو متقاربة، مما أنبأ عن ملكة فنية خلاقة، وموهبة شعرية رائعة.

كما كان للصورة الفنية – أيضاً– دور فاعل في تجلية خصوبة خيال هذا الشاعر، فأظهرت مقدرته على التصوير الجزئي، والإتيان بتشبيه مصيب، أو استعارة بارعة، أو كناية موحية، وبراعته في التصوير الكلي الذي يضم عدداً من الصور الجزئية التي سرعان ما تتناغم وتتشابك، وتتعاون فيما بينها من أجل إكمال المشهد، وتحديد ملامح الصورة، مما شهد له بالموهبة الفنية الرائقة، والبراعة التصويرية الفائقة.

المبحث الرابع :موسيقى القصيدة

تعد الموسيقى عنصراً بارزاً من عناصر الشعر العربي، وسمة هامة من سماته الفارقة له عن النثر بما تشمله من مصادر الإيقاع الشعري، وألوان الجرس اللفظي، وطلاوة الترنيمات البديعة.

(والموسيقى تُخضع الشعر لنظام خاص من الانسجام، وتوالي مقاطعه مما يساعد على حفظه وتذكره، وترديده، بل والتغني به)(١).

فالإيقاعات والنغمات المنبعثة عن توالي المقاطع وترديدها في نظام خاص، ونسق معين تثري العمل الشعري ثراء بالغاً لما ينتج عنها من رنين عذب يستقطب المشاعر، وجرس خاص يسترعى الأسماع، ويعزف على أوتار القلوب، فتستجيب النفوس، وتتهيأ لتلقي فيوضات مشاعر وأحاسيس الأديب، ومن ثم تحدث المشاركة الوجدانية والعاطفية بينه وبين متلقي عمله.

(فالشعر بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية، كان لابد فيه من عنصر إضافي يؤدي مهمته بالإيحاء والتخييل، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفي، وتصويره، والإيحاء بصورته إلى الآخرين) (٢).

وإذا كان إمتاع المتلقي هدفاً أساسياً من أهداف الشاعر، فإن موسيقى الشعر تعاونه على التأثير في وجدان المتلقين، وتحريك مشاعرهم، لأنها "تزيد من انتباههم، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه"(٣).

---

(١) الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ص ٣٧٢.
(٢) العاطفة والإبداع الشعري ص ٢٢٥.
(٣) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ١٦ ط/ مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. الطبعة السابعة ١٩٩٧م.

هذا ولا يخفي ما للموسيقى من دور عظيم في إبراز مكامن التجربة الشعورية عند الشاعر، والوقوف على كثير من نبضات قلبه، وخلجات حسه، ومكامن شعوره، فالشعراء (لا يستخدمون الموسيقى في قصائدهم لغرض الطرب فحسب، وإنما لتلافي النقص في تعبيرهم، فمثلها في ذلك مثل الخيال، بل إنهم إن استغنوا عن الخيال في بعض أبياتهم، أو في بعض المقاطع من قصائدهم، فإنهم لا يستغنون عن الموسيقى البتة، وكأنها التعبير الذي عثرت عليه الإنسانية من أول الزمان للإفصاح عن عالمي النفس والكون، وما يطوي فيهما من حقائق وأسرار، فهي والشعر صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان، وارتقى الإنسان).

والمتأمل في قصيدة المتنبي يجد لديه عناية بالغة بموسيقى الشعر، وإدراك عظيم لأهمية الإيقاع الشعري، ومقدرة على النفاذ إلى أعماق القلوب، وسبر أغوار النفوس لاستكناه أبعادها، والتأثير فيها، فقد وظَّف المتنبي طاقاته الفنية، وإمكاناته الإبداعية في تحقيق المستوى اللائق لموسيقى شعره، فأفاض عليها من شعوره وأحاسيسه، وخلع عليها من عواطفه وخلجاته ما جعل أغلبها يرقى إلى مستوى المقطوعات الموسيقية الرائعة التي تطرب الآذان، وتحرك الوجدان (فموسيقى الألفاظ والأوزان في الشعر تقابلها موسيقى النغم والألحان في الغناء، وبذلك يكون الشعر أوقع أثراً على النفس من سائر الفنون الأدبية لما فيه من سحر النغم، وتوازن البناء، وانسجام الأجزاء) [1].

هذا وقد تنوعت الظواهر الموسيقية في هذه القصيدة، وتمثلت في عنصرين رئيسين هما:

١. الموسيقى الخارجية.

٢. الموسيقى الداخلية.

---

(١) المرجع السابق ص ١٥١.

أولاً: الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية):

١ـ موسيقى الوزن:

الوزن(حركة منتظمة،والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام،وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر)(١).

وقد رأى النقاد العرب القدامى في الوزن مكوناً أساسياً لا يستقيم الشعر إلا به (فالوزن أعظم أركان حدِّ الشعر وأولاها به خصوصية) (٢) وله دوره الخاص في جذب الانتباه، ولفت الأنظار مما يساعد على الحفظ، ويبطل سأم التكرار، لذا فقد (ارتبط جمال الشعر عندهم بجمال إيقاعه، واتزان موسيقاه، فما عرفوه إلا كذلك، ولا تذوقوا حلاوته إلا في هذا الإطار، ولا امتاز عن غيره من كلامهم إلا بحلاوة هذه الأوزان) (٣).

كما عرف للوزن الشعري أهميته في تحديد الطريق أمام الشاعر "وهو يختار الألفاظ، ويؤلف بينها، ويعدل فيها، ويقدم فيها أو يؤخر، ويوسع لها أو يضيق، بما يوحى عن تجربته، ويكشف رؤيته الحالمة، ويجلو مشاعره التي يعرضها في شعره"(٤).

هذا بالإضافة إلى ما للوزن من تأثير نفسي ووجداني في المتلقي، فهو يثبت القول في الذهن، ويجعله يعلق بالقلب ويقيده من التشتت(٥).

ونظراً لإدراك النقاد العرب القدامى أهمية الوزن في العمل الشعري اتجهت عناية أكثرهم إلى دراسة الأعاريض والأضرب "وما يدخل الوزن من زحاف وعلل، يفصلون

---

(١) موسيقى الشعر العربي د/ شكري عياد ص٥٧ ط/ دار المعرفة – القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٨م.

(٢) العمدة ج ١ ص ١٣٤.

(٣) في النقد الأدبي عند العرب د/ محمد طاهر درويش ص ٢١٩ ط/ المطبعة العربية – القاهرة – بدون تاريخ.

(٤) قضايا النقد الأدبي الحديث د/ محمد السعدي فرهود ص ١٣٤ ط/ دار الطباعة المحمدية – القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٩م.

(٥) يراجع اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري ص ٢٣٧.

ذلك، ويضربون له الأمثلة حتى إنهم يعللون لأسماء البحور غالباً تعليلات مقتبسة من علم العروض"[١].

وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي في مقدمة هؤلاء النقاد المهتمين بأوزان الشعر وموسيقاه حيث أسس علم العروض، واهتم بأوزان الشعر اهتماماً بالغاً، فكان يقضي (الساعات الطوال يقرأ كل ما جمع من أشعار العرب، ويوقعها على أنغامها، ويضع كل مجموعة متجانسة منها منفردة في دفتر حتى تَمَّ له حصر أوزان الشعر العربي، وضبط أحوال قافيته) [٢].

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الأوزان (بوصفها نسباً موسيقية محضة لا تحمل أيَّ دلالة شعورية أو معنوية لأنها إطار كمي ثابت، ولكن هناك أوزاناً تطرد فيها الحركات، وأوزاناً تكثر فيها السواكن، وأوزاناً طويلة، وأوزاناً متوسطة، وأوزاناً قصيرة، وعلى ذلك نجد بعضها يناسبه الاسترسال والتدفق، وبعضها يناسبه التريث والتأني... ومعرفة أوجه التناسب أمر لا نستطيع تحديده بقانون، وإنما هو متروك لمهارة الشاعر، وما تمليه عليه حالته الوجدانية، وذكاؤه الفطري، فالإبداع يتولد داخل الإطار الكمي الثابت حينما يمزج هذا الإطار بعناصر أخرى من الألفاظ والمشاعر والخيال) [٣].

فالشاعر هو المتحكم الوحيد في اختيار الوزن الملائم لعاطفته الانفعالية قوة وضعفاً، هدوءً وصخباً، وهو يستجيب- بوعي أو بدون وعي- للدفقات الشعورية، فإن كانت هذه الدفقات تتواثب حتى يوشك أن يسبق بعضها بعضاً، وجد الشاعر نفسه أمام وزن قصير، وإن كانت الدفقات على غير ذلك من الوصف بأن كان بعضها يمسك بتلابيب البعض الآخر كانت البحور الطويلة ذات التفاعيل الممتدة، وتستوي في ذلك العاطفة المشرقة، والعاطفة الغائمة، أما أن تفرض الإرادة الواعية على العاطفة وزناً

---

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب د/ أحمد بدوي ص ٣٤٢ ط/ دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٦٩.

(٢) في علمي العروض والقافية أمين علي السيد ص ١٦ ط/ دار المعارف. الطبعة الثالثة بدون تاريخ. العمدة ج ١ ص ١٣٦.

(٣) الشعر العربي الحديث بين موسيقى العروض والإبداع الفني رسالة ماجستير للباحث محمد فايد هيكل ص ٥٣ مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية أسيوط ١٩٨٢م.

معيناً، وتضعه في محيط ثابت، فهذا أمر غير متصور إلا إذا قبلنا بأن الشاعر تعرض عليه الأوزان، وتختار له الإرادة العاقلة الوزن الذي تراه هي، وتفرضه عليه، وهذا يتنافى ونظرية الإلهام، لأن الاهتداء الفطري إلى الوزن هو الآخر نوع من الإلهام(١).

وعاطفة الشاعر الصادقة تهديه إلى الجرس الموسيقي العذب الذي يفرغ شحناتها، ويعبر عن تعاليها وزهوها، فقد نظم المتنبي أبيات قصيدته على موسيقى بحر الطويل، وهو من أعظم بحور الشعر (أبهة وجلالة) (٢) ذو اتساع ورحَابة يسمحان للشاعر في كل بيت من أبياته، بأن يفرغ طاقة كبيرة من طاقاته الشعورية، ويفجر شحنة عظيمة من انفعالاته المزهوة، فضلاً عن إعانته على نقل الصور والمشاهد نقلاً دقيقاً رائعاً، (فهو البحر المعتدل حقاً، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به) (٣).

وتكرار (فَعُولُنْ مَفَاْعِيلُنْ) في كل شطر من أبيات القصيدة قد ساعد المتنبي على إخراج الطاقات الشعورية الكامنة بداخله، وتفجير الكثير من الشحنات العاطفية المحزونة المكلومة بسبب فراق الأحبة أحيانا، والشحنات العاطفية التي تتمثل في الإعزاز والتقدير لسيف الدولة أحيانا والعاطفة المزهوة المفاخرة بالمجد والقوة أحيانا أخرى.

٢ – موسيقى القافية:

لقد عرف القافية الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها(آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.

وعلى هذا تكون القافية أحيانا بعض كلمة، وأحيانا كلمة، وأحيانا كلمتين)(٤).

---

(١) يراجع من صحائف النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٠: ٣٦١.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د/ عبد الله الطيب ج١ ص ٣٦٢ ط/ دار الفكر– بيروت.
(٣) العمدة ج ١ ص ١٥١.
(٤) المرجع نفسه.

هذا وللقافية صلة وثيقة بموسيقى الشعر، فهي تتآزر مع الوزن في إحداث النغم الخارجي للقصيدة، وهي شريكته(في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية" [١].

إنها المحطة الموسيقية التي(ترتكز عليها القصيدة في تساوقها المنتظم الموقع)[٢] والفاصلة الرنانة التي تتوقعها النفوس، وتطرب لتكرارها الآذان.

وترتكز القافية على تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات، فتمثل ضربة موسيقية أخيرة تقرر مصير البيت الشعري، وصيحة تنطلق من أعماق الشاعر، فتوحي- مع غيرها من كلمات البيت- بمشاعره، وتجسد انفعالاته وعواطفه، فهي إما همسة رقيقة تنسل من لواعج الهوى والحنين، أو زفرة موجعة تنطلق من معاناة شعورية حزينة، أو نبرة هادرة تسهم في ترسيخ رؤية الشاعر، وبلورة نموذجه البطولي الذي يسعى إلى تحقيقه[٣].

ونظراً للدور البارز الذي تلعبه القافية في موسيقى الشعر فقد حظيت باهتمام النقاد القدامى والمحدثين، فعقدوا الأبواب للتعريف بها، ودراسة أنواعها ومعرفة شروط جودتها، وأسباب ضعفها، وألوان عيوبها.

ومما يدل على عناية النقاد العرب بالقافية، واهتمامهم بها منذ القدم ما حَدَّث به بعض العرب بنيه قائلاً:

(اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر؛ أي: عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)[٤].

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري د/ جودت فخر الدين ص ٢٠٨ط/ دار المناهل – بيروت – الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
(٣) يراجع القافية تاج الإيقاع الشعري د/ احمد كشك ص ٥: ص١٠، ط/ دار غريب القاهرة ٢٠٠٤م.
(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٧١.

فقد أدرك هذا العربي القديم أهمية القافية في موسيقى الشعر، ودورها الذي لا ينكر في إحداث وحدة نغمية تربط بين أبيات القصيدة، فانطلق لسانه مطالباً بإجادتها، فبصحتها يستقيم الشعر، وبتمكنها تحسن مواقفه ونهاياته.

هذا وقد أدرك المتنبي أهمية القافية في موسيقى الشعر، وأثرها القوي في التنغيم والتطريب، فحرص على صب تجربته الشعورية في قالب موسيقي خلاق ينقل مختلف العواطف والانفعالات، ويحدث نغماً شعرياً رناناً يلامس شغاف القلوب، فيطرب الإسماع، ويهز المشاعر والوجدان، ومن ثم بدت قافية قصيدة المتنبي التي نحن بصدد تحليلها متمكنة في مكانها من البيت طيعة غير مستكرهة ولا نابية، متناسقة تماماً مع سياق الأبيات بحيث لا يمكن الاستغناء عنها لأن المعنى يتوق إليها ويتطلبها.

فالقارئ لأبيات القصيدة يشعر أن كل بيت يتطلب قافيته، بل ويتوقعها، ويكاد ينطق بها؛ لأنها كالشيء" الموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه"(١).

ف" طَويلُ" وصف متوقع لليل الشاعر بعد إخباره بطول لياليه وتشاكلها، وقافية البيت الثاني "سَبيلُ " متوقعة أيضا بعد النفي الذي عبر به الشاعر" وَيُخفينَ بَدرًا ما إلَيهِ "، والقافية "حَمولُ "وصف يتخيله الذهن عندما تتراءى أمامه صورة الحبيب وهو لا ينساه مع أن حاله يوهم بأنه قد نسيه

والقافية" قَبولُ "متوقعة بعد أن ربط الشاعر تنسمه النسيم العليل بقربه من الحبيب، والقافية" نُزولُ" يكاد أن ينطق بها السامع قبل أن ينطق بها الشاعر، فإنه لما سمع قوله: "به أهل الحبيب "توقعها قبل النطق بها، والقافية" وُصولُ" أيضا كاد أن يأخذها السامع من طرف لسان الشاعر، إلى آخر قوافي القصيدة.

هذا ويمكننا القول: بأن هذا الامر (معرفة القافية وتوقعها قبل النطق بها) ينطبق على قوافي القصيدة جميعها، وأن قوافي القصيدة كلها جاءت مستقرة في

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة المرزوقي تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون ج ١ ص ١١ ط/ دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩١.

قرارها متآلفة مع أخواتها، غير قلقة ولا نابية أو مستكرهة، فما من قافية في بيت من أبيات القصيدة إلا وهي مطلوبة في مكانها، ولا يمكن أن تكون في مكان آخر؛ مما يشهد للمتنبي بمقدرته الفنية الفائقة.

فها هو يطلق قافيته، ويهتدي إلى روى اللام المضمومة، وهي حرف انفجاري شديد(مجهور يهز الأوتار الصوتية حال النطق به) [1]، وفي مد الصوت بالقافية المطلقة، وفي الاهتداء إلى روى اللام، وإشباعه بالواو تعانق موسيقى رائع، وتآلف نغمي يتناسب مع الشعور بالتباهي، وإيمان المتنبي القوي بشجاعة ممدوحه، فسيف الدولة في نظره فتى حر لا يسأم حرباً، ولا يرهب موتاً، بل يدفع إليه دفعا دون هيبة أو خوف.

ويسهم صوت اللام – روى القصيدة– في نقل تجربة الشاعر حية نابضة، فاختياره لهذا الصوت المجهور الانفجاري الشديد يتناسب مع جهره بمحامد سيف الدولة، ومفاخره ويتناسق مع شدة بأس هذا الحر الباسل، الذي يأبى الضيم، ويسحق كل من حاول الوقوف أمامه أو مقاتلته.

فقد ناسب حرف الروي – اللام – قوة عاطفة الشاعر، وجهره بشجاعة الممدوح ورفعته، وارتفاع نبرات الثناء بمكارمه وعزته، وتناسب ضمه أيضا مع ضم جيش الممدوح بعضه إلى بعض وتآلف قلوبهم وتحزبهم تحزبا شديدا ووقوفهم جميعا ضد عدوه من الروم، كما يناسب ضم اللام تقوقع جيوش الأعداء، وانزوائهم واختفائهم وراء حصونهم وهدم عروشهم وممالكهم.

ولروى اللام كذلك أثر عظيم في الإشعار بعاطفة التعالي والفخر التي أظهرها المتنبي في الربع الأخير من قصيدته؛ إذ مع جهره يرتفع صوت الفخر، وبعلو رنينه تتأجج مشاعر التعالي والزهو.

---

(١) التجويد والأصوات د/ إبراهيم محمد نجا ص ٥٦ بدون طبعة، وبدون تاريخ.

ثانياً: الموسيقى الداخلية.

الموسيقى الداخلية تبدو (في اختلاف مخارج الحروف، واختلاف صفاتها، واختلاف حركاتها وسكناتها، كما تبدو في اختلاف الكلمات من حيث جرسها ونغماتها، وفي اختلاف العبارات من حيث إيقاعها) (١).

وقد عرف المتنبي لهذه الموسيقى أثرها العظيم في التنغيم والتطريب، ودورها المؤثر في ضبط التساوق النغمي للأبيات حزناً وفرحاً، هدوءً وصخباً، فالألفاظ تختلف قوة وضعفاً تبعاً لاختلاف مخارج وصفات حروفها، فينتج تبعاً لذلك كلمات متفاوتة (في رنينها، ونغماتها الموسيقية، فبعض الكلمات تبدو خافتة، وبعضها يظهر مجلجلاً... وبعضها تحس فيه طلاوة، وبعضها تلمح فيه الرخاوة)(٢).

وتوفيق المتنبي – إلى حد كبير– في مراعاة هذه الأمور نمَّ عن مقدرة فنية رائعة، وحس موسيقي مرهف ينقل التجارب الشعورية الصادقة نقلاً دقيقاً مؤثراً، وكأن له أذاناً داخلية وأحاسيس تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام(٣).

عرف الشاعر المتنبي لهذه الموسيقى أثرها العظيم في التنغيم والتطريب، ودورها المؤثر في ضبط التساوق النغمي للأبيات حزناً وفرحاً، هدوءً وصخباً، فالألفاظ تختلف قوة وضعفاً لاختلاف مخارج وصفات حروفها، فينتج تبعاً لذلك كلمات متفاوتة(في رنينها،ونغماتها الموسيقية،فبعض الكلمات تبدو خافتة،وبعضها يظهر مجلجلاً..وبعضها تحس فيه طلاوة، وبعضها تلمح فيه الرخاوة)(٤).

وتوفيق الشاعر المتنبي – إلى حد كبير– في مراعاة هذه الأمور نمَّ عن مقدرة فنية رائعة، وحواس موسيقية مرهفة تنقل التجارب الشعورية الصادقة نقلاً دقيقاً

---

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب د/ صلاح عبد الفتاح الخالدي ص ٤١ ط/ دار الفرقان الأردن الطبعة الأولى ص ١٩٨٣.

(٢) الأصول الفنية للأدب د/ عبد الحميد حسن ص ٣٧ ط/ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة الطبعة الثانية ١٩٦٤.

(٣) يراجع الأصول الفنية للأدب ص ٤٠.

(٤) الأصول الفنية للأدب د/ عبد الحميد حسن ص ٣٧ ط/ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة الطبعة الثانية ١٩٦٤.

مؤثراً، وكأن له آذاناً داخلية وأحاسيس تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام(١).

وتنبعث الموسيقى الداخلية للقصيدة من عدة أمور منها:

أ- **حروف المد** التي تعاونت مع عناصر الموسيقى الداخلية في إحداث الجرس الموسيقي العذب قد استعمل المتنبي حروف المد في القصيدة لتحقيق أغراض ومقاصد لا يمكن تحقيقها إلا من خلال استخدام هذه الأحرف، فشيوع حروف المد (الألف والواو والياء) في أبيات القصيدة، قد زاد من تدفق السيل النغمي والإيقاعي المسيطر على الأبيات، فتنطلق مع المد، وإطلاق القافية بالضم نفثات الشاعر

ويزداد الإيقاع قوة ونغماً، ويكتسب الجرس الموسيقي علواً وتطريباً ومن مواضعها: في البيت الأول حرف المد(الألف) في قول الشاعر) طِوالٌ) الوصف المنكر المجموع جمع كثرة؛ إذ يوحي هذا المد بامتداد نفس الحزن العميق للشاعر، وتساعد في تصوير طول الليالي على الشاعر ومدى معاناته معها.

وفي البيت الرابع عشر حروف المد في البيت(الواو – الألف – الياء) تتعاون مع حروف الشدة في إظهار طول نفس الممدوح وإيضاح مدى صبره على الحرب وتحمله الشدائد.

وفي البيت الثالث والعشرين حروف المد(الألف – والواو– والياء) تساعد في تصوير أنات الثكلى وتأوهاتهن وصرخاتهن الكثيرة الطويلة التي تخرج من داخلهن مصحوبة بآلام جسام.

وفي البيت الرابع والعشرين حروف المد(الألف– الواو) تساعد في تصوير تأوهات أهل الروم العالية وأناتهم الطويلة التي أصدروها لما تفاجأوا بعودة الممدوح وجيشه مرة أخرى.

---

(١) يراجع الأصول الفنية للأدب ص ٤٠.

وفي البيت الخامس والخمسين حروف المد (الألف – الياء–الواو) تتآزر في الإشعار برنة التعالي والفخر التي تملأ أعماق نفس المتنبي بذاته، وبما سبق إليه من قول.

وفي البيت التاسع والخمسين إذ جاء الشاعر بلفظ:" الرَزايا" مجموعا مشتملا على حرفين من حروف المد وهما(الألف والياء) وقد ساعد هذا في تصوير كثرة الرزايا والمصائب التي نزلت على المتنبي ومع هذا فإنه لم يهتز.

ب- حروف الهمس.

ومن العناصر الموسيقية التي أحدثت نغما رائعا في القصيدة: حروف الهمس؛ فقد وجدنا أن الشاعر يميل أحيانًا إلى الموسيقى الهادئة، والنغمات الوادعة الرزينة في بعض المواقف واللحظات كالمواقف العاطفية ومواقف الضعف، ففي الموقف العاطفي تشيع حروف الهمس كما في البيت الأول: فحرفا الهمس (الشين – الكاف)اللذان وجدا في الكلمة "شكول" -بجرسها الموسيقي الهامس الخافت يساعدان في تصوير ما عليه الشاعر من ضعف وهزال واستكانة بسبب ما أصابه من جراء مفارقة محبوبه.

وكذلك تشيع حروف الهمس في موقف الضعف كما في البيت الرابع عشر كـ (السين – الهاء) بجرسهما الهامس الخافت فيساعدان في تصوير ضعف العدا وقلة حيلتهم.

وفي البيت الثالث والعشرين حروف الهمس كـ(الحاء– والتاء – والسين – والكاف) بجرسها الهامس الخافت تساعد في تصوير ضعف السبايا التام وقلة حيلتهن، والإشعار بضعف أصواتهن التي تعبت من كثرة الصراخ والتي أصبحت خافتة هامسة بل غير مسموعة من كثرة النحيب والبكاء.

وفي البيت الخامس والعشرين حروف الهمس في البيت كـ (الخاء –الفاء) بجرسها الهامس الخافت تتعاون في الإشعار بالضعف الذي كان عليه الجمع الذي كانت الخيول تخوض نجيعه، ومدى استكانتهم واستسلامهم.

ج- حروف الشدة.

ومن العناصر أيضا التي تآزرت في إحداث موسيقى تطرب الأذن وتهز الوجدان حروف الشدة ومنها:

في البيت الرابع عشر شيوع حروف الشدة ك(الهمزة - الباء- الجيم – الدال) بموسيقاها الجلبة العالية تساعد في تصوير شدة بأس الممدوح وقوة عزمه، وأنه كالجبال في قوتها، والأسد في شجاعتها، كما تساعد في الإشعار بجو المعركة؛ إذ تسهم في تصوير الجلبة وضجيج السيوف وصهيل الخيول في المعركة.

وفي البيت التاسع عشر شيوع حروف الشدة ك)الجيم – الدال – الكاف – الطاء – والتاء) بموسيقاها الجلبة العالية تساعد في تصوير الجلبة والضجيج الذي يحدثه الفرسان والخيول من أثر الفرحة والسرور بالنصر؛ إذ بعد انتهاء المعركة هلل الجنود، وكبروا، واختلطت أسواطهم بصهيل الخيول وصليل السيوف.

وفي البيت الرابع والعشرين حروف الشدة ك)الدال– القاف) تساعد في تصوير الشدة التي كان عليها جيش الممدوح مع أهل موزار من القتل والإبادة، وتعاون في تصوير الشدة التي كان فيها أهل موزار، والقهر الذي شعروا به لما رجع جيش الممدوح وشيوع حروف الجهر والشدة وانتشارها في كثير من كلمات أبيات القصيدة وخصوصا الأبيات التي تتحدث عن حروب الممدوح يؤكد شعور القوة والغلبة، ويوحي بالجلجلة والجلبة، وارتفاع صهيل الخيول وصليل السيوف وقت مجابهة العدو، وحلول النوازل والنكبات، ونزول المعارك.

هذا فضلا عن التناغم الصوتي، والتآلف النغمي بين الكلمات والعبارات في القصيدة مما حقق لوناً من التجانس الموسيقي بين هذه الألفاظ والعبارات، وأضفي على الأبيات موسيقى عالية رنانة تتناسب ومقام المدح ومقام الفخر.

د- الجرس القوي لبعض الألفاظ

الجرس القوي لبعض الألفاظ من العناصر المهمة التي لها أثر فاعل في إحداث الموسيقى الداخلية مثل:

"تائباتِ – كَمَدي – الجُردِ الجيادِ – أَرعَنَ – وَطءُ – ثَقيلُ – عَرَّسَت – طَودٍ – رَعيلُ – غَسيلُ – طُلولُ – ثَكولُ – قُباقِب – تَليلُ – حُجولُ – هُجولُ – كَليلُ – سُهولُ – كُبولُ عَويلُ – صَقيلُ – قَبيلُ –صَليلُ "

وتقارب هذه الكلمات صوتياً ولفظياً قد أحدث انسجاماً موسيقياً رائعاً،وسيلاً نغميًا واضحاً، وذكرها بشكل إيقاعي جميل كان بمثابة شحنات نفسية، ودفقات عاطفية يفرغها المتنبي شحنة إثر شحنة، ودفقة تتلو أخرى لتعبر عن خلجاته.

هذا ولم يقف المتنبي بموسيقاه الداخلية عند حد استغلال طاقات الألفاظ والعبارات– بما تحويه من حركات وسكنات وطلاوة جرس وإيقاع– في التعبير عما يعتري نفسه من مشاعر وخلجات، بل إن هناك ثمة ألواناً بديعية استغلها الشاعر في تشكيل نغمات وإيقاعات تضيف قيماً موسيقية إلى تناولاته للمعاني، وتضفي عمقاً وغوراً على أبعاد تجربته الشعورية.

لذا كان لموسيقى المحسن البديعي– واللفظي منه على وجه الخصوص– ارتباط وثيق بموسيقى الشعر، وأثر لا ينكر في إثرائها وإنمائها (وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها كل من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية) (١).

ومن أوضح الألوان البديعية التي تبعث في الأبيات نغماً موسيقياً يضفي على الأسلوب رونقاً وبهاء، ويزيد الصورة عمقاً وإيحاء:

أ- الجناس.

والجناس قد أشاد به الإمام عبد القاهر الجرجاني قائلا:

(كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفَّاها)(٢).

---

(١) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ٤٥.
(٢) دلائل الإعجاز ص ٥٢٤.

وهذا يعني أن الوظيفة الموسيقية التي يؤديها الجناس تحمل في طياتها بعداً دلالياً من قيمتها الفنية، هذه القيمة قد أدركتها وأشادت بها الدراسة النقدية الحديثة، فالدكتور علي عباس علوان لا يعد الجناس حلية وزخرفاً، بل يعده مركزاً موسيقياً يقابله في البيت مركز موسيقي آخر فيضيفان عليه تنغيماً داخلياً خاصاً(١).

والمتتبع لأبيات القصيدة يلحظ أن المتنبي قد أكثر من الجناس، ووظفه توظيفاً رائعاً مكنه من تأدية المعنى الموسيقى، والإفصاح عن جانب عاطفي شعوري.

إذ تتآزر مع الموسيقى العذبة التي أحدثتها الألفاظ الجزلة؛ الجناسات الرائعة فيعلن المحسن البديعي (الجناس) عن جمال وقعه، وقوة تأثيره بين "شوائل" وبين" تشوال" – وبين "ثقيل "و" تقيل" – وبين" كرّت"و"مرّت " – وبين على "في قوله: عَلى طُرُقٍ و"على "في قوله: عَلى الطُرق – وبين "مسيل "و"غسيل – وبين" صولة" و" تصول "–وبين"كبول "و" طبول " – وبين" أصول " و"أصول" – وبين" حلّ "و"يحول " " فتزداد الأبيات طرباً، وتكتسب موسيقاها طلاوة وعذوبة وأحدثت نغما يطرب الآذان، ويخترق الأفئدة ليمتلك المشاعر والوجدان.

هذا فضلا عن التناغم الصوتي، والتآلف النغمي بين بعض الكلمات والعبارات مما حقق لوناً من التجانس الموسيقي بين هذه الألفاظ والعبارات، وأضفي على الأبيات موسيقى عالية رنانة تتناسب والمعاني التي قد أتى بها الشاعر في القصيدة.

وفضلاً عما أحدثه الجناس بين الألفاظ من جرس موسيقي عذب بلغ غاية الروعة والتأثير في نفوس المتلقين فقد أدى معنى، وصور حالة، وأبان عن نفسية مفعمة بمشاعر مختلفة تعبر عن مواقف مختلفة.

---

(١) يراجع تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النص ص ٣١٠ ط/ دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد. بدون تاريخ.

ب- رد العجز على الصدر

ولم ينس الشاعر أن يفيد من موسيقى رد العجز على الصدر[1] لما يضفيه هذا اللون البديعي على القصيدة- إذا جاء طبعياً غير متكلف- من نغم موسيقي رائع يلفت الانتباه إلى قافيتها.

من ذلك قول الشاعر:

"وَإِنَّ رَحيلاً واحِدًا حالَ بَينَنا ∴ وَفي المَوتِ مِن بَعدِ الرَحيلِ رَحيلُ"

إذ ختم البيت بما بدأ به وهو لفظ رحيل، وقد أشاع رد العجز على الصدر في البيت موسيقى رائعة وكشف عن حالة نفسية ناقمة على فراق الأحبة إذ جاء هذا الفراق رغما عنه دون أن يكون له يد في ذلك.

لقد ربط هذا اللون البديعي أول البيت بآخره بأن جعل آخر كلمة منه توافق الأولى في صدره، فأشاع في البيت موسيقى حزينة، وترنمات شجية تجلي مشاعر نفس تئن تحت وطأة الحزن، وتتوجع لألم الفراق والفقد.

ت- حسن التقسيم.

هذا وقد أتي الشاعر في القصيدة بموسيقى حسن التقسيم، وهو وإن كان محسناً معنوياً يعود تأثيره في المقام الأول على المعنى من حيث تجليته وإيضاحه، فإنه لا ينكر دوره المؤثر على الصياغة الأسلوبية للألفاظ، وتعاونه الواضح مع موسيقى الألفاظ والعبارات في إضفاء نغم رائع على الأبيات يبرز- في كثير من الأحيان موهبة الشاعر الرائقة، ويصور جانباً هاماً من جوانب تجربته الشعرية الصادقة.

من ذلك قوله:

"وَدونَ سُمَيساطَ المَطاميرُ وَالمَلا ∴ وَأَودِيَةٌ مَجهولَةٌ وَهُجولُ"

فالشاعر قد استقصى كل الأماكن والطرق التي يمكن أن تسير فيها الخيول والجنود من "مطامير وملا وأودية وهجول"

---

(١) رد العجز على الصدر هو أن يجعل أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني. الإيضاح في علوم البلاغة ج ٦ ص ١٠٢.

وقد اكتسب البيت من لجوء الشاعر للتقسيم بعداً نغمياً جميلاً، وزود برنين عال يتناسب مع رغبة الشاعر في تعداد المناقب، والتغني بجليل المفاخر.

وأخيراً فقد تبين لنا أن الموسيقى التي عمت الأبيات كان طابعها الغالب وسمتها العام هو المحافظة والالتزام؛ محافظة على الأوزان القديمة، والتزام بتقاليد الشعر الموروثة، ومهما بدا في شعر المتنبي من سمات التنوع والتجديد فلم تخرج غالباً عن العرف الشعري القديم، فعد ذلك حسنة من حسناته، ومقدرة فنية تحسب له، إذ استطاع مع محافظته على التقاليد الشعرية الموروثة، أن يكسبوا أشعاره الكثير من الطاقات النغمية، والترنيمات الإيقاعية، فاهتدت شاعريته المرهفة، وعواطفه الصادقة إلى أوزان وقوافي جسدت عمق تجاربهم الشعورية، وصدق انفعالاته العاطفية.

كذا موسيقاه الداخلية لم تأت على وتيرة واحدة، وعلى نغمة مكررة، بل عمد إلى الاختلاف الصوتي لتنويع الموسيقى، وأحسن تجاور الألفاظ لتحدث بتآلفها وانسجامها، وبما تشمله من أصوات نغماً موسيقياً رائعاً يكشف خبايا نفسه، ويزيل الحجب عن مكامن شعوره وانفعالاته.

هذا فضلاً عن أن توظيفه للمحسن البديعي في أشعاره كان توظيفاً رائعاً، غالباً ما خدم المعنى، وسلط الضوء على جانب هام من جوانب التجربة الشعورية، خاصة وأن معظم محسناته البديعية قد جاءت طبيعية غير متكلفة، فأحدثت نغمات محببة، وإيقاعات منغمة أطربت الآذان، وهزت عميق مشاعر الوجدان.

انتهى

الخاتمة

الحمد لله في الأولى والآخرة حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، وموفور نعمه ، وكمال عزته وشانه، وصلاة وسلاماً على نبيه وحبيبه، وصفيه وخليله"محمد" ﷺ خاتم رسله وأنبيائه خير خلقه وصفوة أنامه.

وبعد

فإن لكل عمل ثمرة ، ولكل بحث نتيجة وهدفاً، وقد حان قطاف الثمار وتجلية النتائج .

وبعد أن عايشت هذا البحث زمنا ليس بالقليل وبزلت فيه جهدا ليس باليسير أرجو أن يتقبله الله وكل من يقرأ هذا العمل المتواضع الذى أتمنى التجاوز عن أخطائى فيه وغض الطرف عن هناته.

وقد توصلت من خلال هذا البحث إلى النتائج التالية :

١- إن المتنبي كان دقيق الألفاظ مستغلا لدلالات اللغة للتعبير عن موقفه النفسى محكم النسج ، رصين العبارات يفيض رقة وعذوبة ، ليس فى شعره كلمة نابية نافرة ولا ألفاظ قلقة أو شاذة أو مستكرهة .

٢- اتسمت العاطفة لدى شاعرنا المتنبي بالقوة والصدق ، فكشفت اللثام عن جوانب نفسية متعددة، وصورت حالات وجدانية راقية، أثارت في الملتقى عواطف وانفعالات مشابهة لتلك التي عانها الشاعر.

٣- أبرز الشاعر تجربة المدح في صورة فنية رائعة تخطى بها حدود الزينة اللفظية والزخرف الشكلي إلى وظائف فنية هادفة ، وعبر الشاعر من خلالها عن تجربته الصادقة (المدح).

٤- غلب على تصوير المتنبي في هذه القصيدة الاتجاه الحسي والطابع التشخصي فتعددت لديه الصورة المرئية التي تتوسل بالحس .

٥- اتساع خيال المتنبي وقوة استحضاره للمشاهد الحسية، وتمثله للمشاعر النفسية وقد أُستشعر ذلك من كثرة الصور البيانية في القصيدة وهذا يرجع

إلى إحساسه العميق بالروح المنبثة فى الكائنات من حوله فكان بارعا فى الوصف والتصوير.

٦- إن الصور التي أتى بها المتنبي تتميز بلمحات الشاعر الفنان الذي أجاد إدراك العلاقات بين ألفاظها ، وشملها الترابط والتآلف والتناسق بين جزئياتها ، فبدا المتنبي شديد الدقة فى اختياره اللفظ الذى يؤدى به المعنى المصور، فآثر الكلمة الموحية المعبرة.

٧- كان للصورة الفنية فضلها البين، وأثرها الفاعل في إبراز القدرات الفنية، والطاقات التصويرية للمتنبي ، فلم تقف بلغته الشعرية عند حد المعنى المجرد، والتعبير الجاف، بل نجده قد فجر من اللغة طاقاتها الكامنة، وإيحاءاتها المصورة، فنقلت_ في أغلب الأحيان _ تجربته الشعورية نقلاً صادقاً، وطابقت انفعالاته العاطفية- حزناً وفرحاً، هدوءاً وصخباً - مطابقة تكاد تكون تامة أو متقاربة.

٨- لحظة أيضا أن التصوير عند المتنبي قد تنوع بين التشبيه والمجاز المرسل والاستعارة بأنواعها والكناية فلم يترك وسيلة تصويرية إلا وقد أتى بها .

٩- كان للصورة الفنية- أيضاً- دور فاعل في تجلية خصوبة خياله حيث أظهرت مقدرته على التصوير الجزئي، والإتيان بتشبيه مصيب، أو استعارة بارعة، أو كناية موحية، وبراعته في التصوير الكلي الذي يضم عدداً من الصور الجزئية التي تتآزر وتتعاون من أجل إكمال المشهد، وتحديد ملامح الصورة، مما شهد له بالموهبة الفنية الرائعة، والبراعة التصويرية الفائقة.

١٠- كان الطابع الغالب، والسمت العام في القصيدة موضوع البحث هو المحافظة والالتزام: محافظة على الأوزان القديمة، والتزام بتقاليد الشعر الموروثة، فقد استعمل في القصيدة بحر الطويل وهو الوزن الذي كثر استخدامه في الشعر العربي عامة، وما بدا في شعره من سمات التنوع والتجديد، لم يخرج – غالباً-

عن العرف الشعري القديم، فعد ذلك حسنة من حسناته ، ومقدرة فنية تحسب له

١١- كذا موسيقاه الداخلية لم تأت على وتيرة واحدة، وعلى نغمة مكررة، بل عمد إلى الاختلاف الصوتي لتنويع الموسيقى، وقد أحسن اختيار الألفاظ التي تحدث بتآلفها وانسجامها، وبما تشمله من أصوات نغماً موسيقياً رائعاً يكشف خبايا نفسه ، ويزيل الحجب عن مكامن شعوره وانفعالاته .

هذا فضلاً عن أن توظيفه للمحسن البديعي في القصيدة كان توظيفاً رائعاً، غالباً ما خدم المعنى، وسلط الضوء على جانب هام من جوانب التجربة الشعورية، خاصة وأن معظم محسناته البديعية قد جاءت عفو الخاطر طبيعية غير متكلفة، فأحدثت نغمات محببة، وإيقاعات منغمة أطربت الأذان، وهزت عميق مشاعر الوجدان .

وأخيراً فإن هذه الدراسة المتواضعة لا تخلو من نقص أو زلل، إلا أنها تجربة في حقل البحث والدراسات البلاغية ، فإن وفقت فتلك نعمة الله يمنها على من شاء من عباده، وإن جانبي الصواب فحسبي أنني أخلصت النية، وبذلت الجهد داعية الله – عز وجل– أن يعفو عما صدر مني من خطأ، وأن ينفعني بما علمني، ويعلمني ما ينفعني، وأن يوقر الصدق قلبي، ويجعل الحق قولي، والنفع عملي، وأن يمنحنا شرف رؤياه يوم أن نرد لنلقاه.

والحمد لله في الأولى والآخرة حمد الشاكرين نعمه، الذاكرين آلاءه ومننه.

فهرس المصادر والمراجع

١) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري د/ منصور عبدالرحمن ط/ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٧٧م.
٢) أسس النقد الأدبي عند العرب د/ أحمد بدوي ط/ دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٦٩.
٣) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د/ أحمد الشايب ط/ مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الثامنة ١٩٩٠م.
٤) أسرار البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجاني تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ط/ مكتبة القاهرة الطبعة الثالثة ١٣٩٩هـ١٩٧٩م.
٥) الأصول الفنية للأدب د/ عبد الحميد حسن ط/ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة الطبعة الثانية ١٩٦٤.
٦) أصول الأنواع الأدبية د/ محمد أحمد العزب ط. دار والي الإسلامية. المنصورة ١٩٩٦م.
٧) أصول النقد الأدبي د/ محمد أحمد العزب ص ١٩٧ ط/ دار والي الإسلامية المنصورة ١٩٩٦م..
٨) الإيضاح في علوم البلاغة– الخطيب القزويني ج ٤ شرح د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط/ مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة الطبعة الثانية – بدون تاريخ.
٩) البديع بين البلاغة العربية واللسانات النصية د. جميل عبد المجيد – ١١٤ طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م.
١٠) البديع رؤية جديدة د/ عبدالله دراز بدون طبعة وبدون تأريخ.
١١) البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.
١٢) البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع – د. فضل حسن عباس دار الفرقان للنشر والتوزيع، ت–ط الثانية ١٤١٧هـ – ١٩٨٦م .

١٣) البيان المُغرِب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغـرب، أبوالعبـاس أحمد بن محمد بن عذاري، تحقيق بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٣م.
١٤) البيان والتبيين، لأبي عمرو عثمان بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام محمد هارون ط/ مكتبة الخانجى. القاهرة. الطبعة الخامسة ١٩٨٥م.
١٥) البيان في ضوء أساليب القرآن د/ عبد الفتاح لاشين ط. دار الفكر العربي ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.
١٦) التجربة الشعرية بين النظرية النقدية والتطبيق النصي دكتور ناجي فـؤاد بدوي طا دار الارقم للطباعة والنشر والتوزيع الزقازيق مصر الطبعة الأولي ١٤١٤ه ١٩٩٣ م.
١٧) التجويد والأصوات د/ إبراهيم محمد نجا بدون طبعة، وبدون تاريخ.
١٦) تحرير التحبير لابن أبى الأصبع تحقيق د / حفنى شرف- بدون.
١٧) التصوير البياني "دراسة تحليلية لمسائل البيان" د/ محمد محمد أبوموسـى ط/ مكتبة وهبة القاهرة ١٩٨٠م.
١٨) تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النص ط/ دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد. بدون تاريخ.
١٩) الجنى الداني في حروف المعاني صنعه. الحسن بن قاسم المواردي ط دار الكتب العالمية بيروت
٢٠) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب تأليف أحمد الهاشمي، مراقـب مدارس فيكتوريا الانجليزية ط دار الكتب العلمية بيروت - لبنان) - ت - ط - ٢٩ سنة ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م.
٢١) الحيوان للجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هـارون ج٣ ص١٣١، ط/ دار الجيل بيروت ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
٢٢) دراسات أدبية، د. مهدي علام ، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

٢٣) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني تحقيق محمود محمد شاكر ط/مطبعة المدني جدة الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.
٢٤) سير أعلام النبلاء، الإمام الذهبي، تحقيق أكرم البوشي وشعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الحدية عشر ، ٢٠٠١م.
٢٥) الشعر العربي الحديث بين موسيقى العروض والإبداع الفني رسالة ماجستير للباحث محمد فايد هيكل مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية أسيوط ١٩٨٢م.
٢٦) الشعر الجاهلي مادته الفكرية، وطبيعته الفنية د. / محمد أبو الأنوار ط./ مكتبة الشباب بدون تاريخ.
٢٧) الشعر العربي المعاصر- روائعه ومدخل لقراءته د. / الطاهر أحمد مكي ط/ دار المعارف الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
٢٨) الشعر والشعراء. ابن قتيبة ط/ دار صادر. بيروت بدون تاريخ.
٢٩) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق د.عبدالمجيد دياب ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.
٣٠) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري د/جودت فخر الدين / دار المناهل – بيروت – الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
٣١) الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق د. / مفيد قميحة ط / دار الكتب العلمية بيروت. الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.
٣٢) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، الناشر: دار إحياء الكتب العربية.
٣٣) الصورة بين القدماء والمعاصرين. دراسة بلاغية نقدية د/ محمد إبراهيم شادي ص ٥١: ٥٢. ط/ مطبعة السعادة –
٣٤) الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد – إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم ط/ الشركة العربية الطبعة الأولى ١٩٩٦م. القاهرة ١٩٩١.

٣٥) الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي د/ علي إبراهيم أبـــو زيـــد ط/ دار معارف القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨٣م.
٣٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب د/ جابر عصفور ط/ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢م.
٣٧) الطابع البدوي في شعر الكاظمي د/ عبد اللطيف محمد السيد الحديـــدي ط/ دار السعادة- الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
٣٨) 'العاطفة والإبداع الشعري د/ عيسى علي العاكوب ص ٩ ط. / دار الفكر. دمشق. سورية. الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
٣٩) العمدة في صناعة الشعر ونقده.ابن رشيق القيرواني تحقيـــق د/النبـــوي عبدالواحد شعلان ج١ ص١٩٣: ط/ الشركة الدولية للطباعة. الناشر مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الأولى ١٤٢٠هـــ - ٢٠٠٠م.
٤٠) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت(١٩٧٢م)،.
٤١) علم أساليب البيان د / غازى يموت أستاذ الدرسات العليا والبلاغة والنقـــد الأدبى في الجامعة اللبنانية ط دار الفكر اللبنانيـــة ت -ط الطبعـــة الثانيـــة ١٩٩٥م
٤٢) عيار الشعر: ابن طباطبا ط القاهرة: .١٩٥٦
٤٣) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ط/ دار المعارف، القاهرة الطبعة التاسعة. بدون تاريخ.
٤٤) القافية تاج الإيقاع الشعري د/ احمـــد كشـــك ، ط/ دار غريـــب القـــاهرة ٢٠٠٤م.
٤٥) المعركة النقدية بين ابن وكيع والمتنبي، د. الشـــحات محمـــد أبوســـتيت، مطبعة الأمانة، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م.
٤٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٧١.

٤٧) قضايا النقد الأدبي الحديث د/ محمد السعدي فرهود ط/ دار الطباعة المحمدية – القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٩م.
٤٨) الكتاب لسيبويه ١ / ١٥ – ط المطبعة الأميرية ببولاق – ت. ط الأولى ١٣١٦ هـ.
٤٩) الكشاف للإمام محمود بن عمر الزمخشرى ج١، ص ١٢ ط دار الكتاب العربي والتوزيع الزقازيق مصر الطبعة الأولي ١٤١٤هـ ١٩٩٣ م.
٥٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د/ عبد الله الطيب ج١ ص ٣٦٢ ط/ دار الفكر– بيروت.
٥١) معاني التراكيب دراسة تحليلية في بحوث علم المعاني " دكتور عبدالفتاح لاشين أستاذ البلاغة والنقد جامعة الأزهر ط الكتاب الجامعى ت – ط ١٤١٩هـ يناير ١٩٩٩م.
٥٢) مقدمة شرح ديوان الحماسة المرزوقي ج ١ تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون ط/ دار الجيل – بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١.
[53] من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم الفاء، ثم دكتور محمد الأمين الخضرى د – دار النشر مكتبة وهبة ت. ط – الأولى ١٣١٤ هـ – ١٩٩٣م.
٥٤) من الأسرار البيانية في الكناية القرآنية د / حمزة الدمرداش زغلول المطبعة الاسلامية الحديثة ت ط الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.
٥٥) من بلاغة القرآن لأحمد أحمد بدوي – دار نهضة مصر.
٥٦) من صحائف النقد الأدبي الحديث د/ عبد الوارث الحداد ط/ دار الطباعة المحمدية الطبعة الأولى ١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م.
٥٧) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ط/ مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. الطبعة السابعة ١٩٩٧م.
٥٨) موسيقى الشعر العربي د/ شكري عياد ط/ دار المعرفة – القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٨م.

٥٩)الموضحة، الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٥م.
٦٠) نظرات في البيان أ. د/ محمد عبد الرحمن نجم الدين القرضى ط – الثالثة ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦م.
٦١) نظرية الأدب د/ علي إبراهيم أبو زيد– بدون طبعة وبدون تاريخ.
٦٢) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب د/ صلاح عبد الفتاح الخالدي ط/ دار الفرقان الأردن الطبعة الأولى ١٩٨٣.
٦٣) النقد الأدبي: أصوله ومناهجه سيد قطب ص ٣٧ ط / دار الشروق. القاهرة ١٩٨٠م. النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال ط. / نهضة مصر بدون تاريخ.
٦٤) لباب البيان أ. د/ محمد حسن شرشر ، ط٢ ١٩٨٨م
٦٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني تحقيق الدكتور محمد ابو الفضل إبراهيم، والدكتور علي محمد البجاوي ط / مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ت – ط ١٣٨٦ هـ _ ١٩٦٦ م.
٦٦) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١	المقدمة	٣١٥٥
٢	التمهيد سيرة المتنبي ، ونص القصيدة ومناسبتها	٣١٥٩
٣	الفصل الأول **تأملات بلاغية في القصيدة**	٣١٦٧
٤	المبحث الأول تأملات بلاغية في أبيات الغزل في القصيدة	٣١٦٨
٥	المبحث الثاني تأملات بلاغية في أبيات المدح في القصيدة	٣١٨٨
٦	المبحث الثالث تأملات بلاغية في أبيات الفخر في القصيدة	٣٢٤٦
٧	الفصل الثاني **نظرات نقدية في القصيدة**	٣٢٦٤
٨	المبحث الأول العاطفة	٣٢٦٥
٩	المبحث الثاني الألفاظ والعبارات	٣٢٧٨
١٠	المبحث الثالث الصورة الفنية	٣٢٨٦
١١	المبحث الرابع موسيقى القصيدة	٣٣٠٨
١٢	الخاتمة	٣٣٢٤
١٣	فهرس المراجع	٣٣٢٧
١٤	فهرس الموضوعات	٣٣٣٣