

زائية أبي الطيب
دراسة في الرؤية والتشكيل

د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي - كلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

زائفة أبي الطيب
دراسة في الرؤية والتشكيل

د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي - كلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ قبول البحث: ١٤٣٩ / ٨ / ٨ هـ

تاريخ تقديم البحث: ١٤٣٩ / ٥ / ٢٥ هـ

ملخص الدراسة:

تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ (زائفة أبي الطيب: دراسة في الرؤية والتشكيل) إلى استكناه بعض مواطن الجمال والتميز في زائفة أبي الطيب، هذا النص الفريد الذي لم يلق عناية كبيرة من العلماء، وحاولت أن تقف على أهم مفاصل الرؤية والتشكيل فيه، وأن تتلمس شيئاً مما يتميز به هذا النص الذي ركب فيه الشاعر قافية هي من أصعب قوافي العربية وأندرها ألفاظاً؛ رغبة في معرفة طريقته في البناء والصياغة، ووصولاً إلى نهجه الفريد في استثمار ألفاظه وصوره لايتكار دلالات ومعانٍ إبداعية وطريقة.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين إلى يوم الدين، أما بعد:

فقد تعددت الدراسات عن أبي الطيب، وكثرت الاختلافات حول نصوصه، حتى قيل عنه إنه مالى الدنيا وشاغل الناس^(١)، ومن خلال أعماله النقدية السابقة وجدتُ أنَّ النقاد انقسموا حوله بين متعصب له وعليه، وفريق ثالث سعى إلى الإنصاف وتغيُّ العدل والموضوعية في معالجته، فكشف عن جماليات نصوصه، وأشار إلى مواطن الإخفاق والقصور فيها.

وقد عمدتُ هذه الدراسة إلى نص من نصوص أبي الطيب، لتضعه تحت مجهر الفحص الدقيق وتخضعه للتأمل العميق؛ ساعيةً إلى استكناه بعض مواطن الجمال والتميز فيه، فهو نص فريد أحسبه لم يلق عناية كبيرة من العلماء، وحاولتُ أن تقف على أهم مفاصل الرؤية والتشكيل فيه، وأن تتلمس شيئاً مما يتميز به هذا النص البديع الذي ركب فيه الشاعر قافية هي من أصعب قوافي العربية وأندرها ألفاظاً وهي (الزاي)؛ رغبةً في معرفة طريقته في البناء والنظم والصياغة، ووصولاً إلى نهجه الفريد في استثمار ألفاظه وصوره لابتكار دلالات ومعانٍ إبداعية، ومن هنا جاءت هذه الدراسة التي تحمل عنوان: (زائية أبي الطيب: دراسة في الرؤية والتشكيل).

أما مشكلة البحث الرئيسة، فتتمثل في التساؤلات الآتية: كيف بنى أبو الطيب هذا النص؟ وكيف استطاع أن يناغم بين مشهديه الرئيسين؟ وهل وفق في هذا البناء وذلك التناغم؟ وما الدلالات والصور التي اعتمد عليها لتحقيق

(١) انظر: العمدة، ابن رشيق: ١٠٠/١.

أفكاره الرئيسة؟ وكيف تمكن من استثمار ثقافته اللغوية وبراعته في النظم والصياغة لبناء هذا النص على الرغم من صعوبة قوافيه؟

وقد قامت الدراسة على استثمار أدائي الوصف والتحليل، مع الاستفادة من التنظير العربي البلاغي النقدي لمقاطع بناء النص؛ انطلاقاً من براعة الاستهلال، مروراً بحسن التخلص أو الانتقال، وانتهاءً بحسن الختام؛ يضاف إلى ذلك انتخاب أبرز الظواهر الأسلوبية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء نصه؛ حيث انطلقت الدراسة من محاولة تتبع ألفاظ النص، وتراكيبه، وصوره، وموسيقاه، مع التعويل على فكرة محاوره النصوص، ومحاولة استكناه جماليات بنائها، وكيف أبدع الشاعر في استثمار الدلالات والصور في توصيل أفكاره الرئيسة.

وأشير هنا إلى أنني أغفلتُ تخريج أبيات (الزائية) المتناثرة في مباحث الدراسة الأربعة؛ رغبة في الإيجاز والاختصار، مكتفياً بإثبات كامل النص وتخريجه في التمهيد، بخلاف غيرها من الأبيات الأخرى التي تستدعيها الدراسة من خارج النص، فقد خرّجتها في مواضعها، سواء أكانت للشاعر نفسه أو لغيره.

أما عن الدراسات السابقة، فمعلومٌ أنَّ نصوص المتنبي من أكثر نصوص شعراء العربية تناولا ومعالجة، فهو مالى الدنيا وشاغل الناس، غير أنه لفت نظري إغفال الدارسين لهذا النص تحديداً، ولعل من أسباب ذلك صعوبة قافيته التي جعلت أبا الطيب يكتفي به تحت هذا الروي (الزاي)، إذ اطلعت على كثير من الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت شعر أبي الطيب، فلم أكد أجدهم يقفون عند بيت واحد من هذا النص أو يستشهدون به، ولعل

هذا ما شدني لإفراده بدراسة مستقلة، لإبراز ما يحمله من قيم دلالية وجمالية.

ولتحقيق أهداف الدراسة فقد رأيتُ تقسيمها إلى أربعة مباحث تنطلق من تحليل الإطار العام لتشكيل النص نحو مفاصله الداخلية الدقيقة، فبعد التمهيد بنص القصيدة الزائفة، وتخرجها من مصادرها، اخترتُ أهم الزوايا التي أرى أنها يمكن أن تكشف عن جماليات النص، مُشكّلةً مباحث هذه الدراسة، وهي:

المبحث الأول: بناء القصيدة، وفيه درستُ جماليات المطلع والانتقال والختام.

المبحث الثاني: الألفاظ، وفيه درستُ ما في النص من غريب وعامي وأعجمي، وأشارت إلى دقة الشاعر في اختيار الألفاظ، إضافة إلى معجمه الشعري وحقوله الدلالية.

المبحث الثالث: التصوير الفني، وفيه درستُ جماليات التشبيه والاستعارة التي تضمنها النص.

المبحث الرابع: موسيقى النص، وفيه درستُ بحره ورويه وقوافيه. وختمتُ بخاتمة بينت فيها أبرز النتائج التي توصلتُ إليها في هذه الدراسة، متبعاً ذلك بثبت للمراجع، راجياً من المولى القدير أن يجعلها خالصةً لوجهه، إنه ولي ذلك والقادر عليه، والحمد لله رب العالمين.

تمهيد:

-نص القصيدة^(١):

كَفَرْتُ بِدِي فَرَنْدُ سَيْفِي الْجُرَّازِ
تَحَسَّبُ الْمَاءَ خُطٌّ فِي لَهَبِ النَّارِ
كُلَّمَا رُمْتُ لَوْنَهُ مَنَعَ النَّارَ
وَدَقِيقُ قَلْبِي الْهَبَاءُ أَثِيْقُ
وَرَدَّ الْمَاءَ فَالْجَوَانِبُ قَلْبًا

لَنَّةُ الْعَيْنِ غُلَّةٌ لِلْبِرَّازِ
رَأَقُ الْخُطُوطِ فِي الْأَحْرَارِ
ظَرَمَوْجٌ كَأَنَّهُ مِنْكَ هَازِي
مُتَوَالٍ فِي مُسْتَوْهَزْ هَازِ
شَرِبْتُ وَالتِّي تَلِيهَا جَوَازِي

حَمَلْتُهُ حَمْلُ اللَّحْرِ حَتَّى
وَهُوَ لَا تَلُحِقُ الدَّمَاءُ غَرَارِي
يَا مُزِيلَ الظَّلَامِ عَنِّي وَرَوْضِي
وَالْيَمَانِي الَّذِي لَوْ اسْطَعْتُ كَانَتْ
إِنَّ بَرْقِي إِذَا بَرَقَتْ فَعَالِي
وَلَمْ أَحْمِلْكَ مُعْلَمًا هَكَذَا إِلاَّ
وَلَقَطَعَنِي بِكَ الْحَلِيدَ عَلَيْهَا
سَلَهُ الرِّكْضُ بَعْدَ وَهْنٍ يَنْجِدُ
فَتَمَّتْ مُثْلُهُ فَكَأَنِّي جِجْ
لَيْسَ كُلُّ السُّرَاقَةِ بِالرُّوْثِيَارِ
فَارْسِي لَهُ مِنَ الْمَجْدِ تَاجُ
نَفْسُهُ فَوْقَ كُلِّ أَصْلٍ شَرِيفِ
شَعَلَتْ قَلْبَهُ حِسَانُ الْمَعَالِي

هِيَ مُحْتَاجَةٌ إِلَى خَرَّازِ
وَلَا عَرَضُ مُنْتَضِيهِ الْمَخَازِي
يَوْمَ شُرْبِي وَمَعْقِلِي فِي الْبِرَّازِ
مُقَلَّتِي غِمْدُهُ مِنَ الْإِعْزَازِ
وَصَلِيلِي إِنْ صِلَلْتُ ارْتَجَازِي
لَا لِضَرْبِ الرِّقَابِ وَالْأَجْوَارِ
فَكِلَانَا لِحَنِّهِ الْيَوْمَ غَازِي
فَتَصَدَّى لِلْغَيْثِ أَهْلُ الْحِجَارِ
طَالِبُ لَا بِنِ صَالِحٍ مَن يُوَازِي
يُؤَلِّقُ كُلَّ مَا يَطِيرُ بِبَازِ
كَانَ مِنْ جَوْهَرٍ عَلَى أَبْرَازِ
وَلَوْ أَنِّي لَهُ إِلَى الشَّمْسِ عَازِي
عَنْ حِسَانِ الْوُجُوهِ وَالْأَعْجَازِ

(١) قالها أبو الطيب المتنبي يمدح أبا بكر علي بن صالح الروذباري الكاتب في دمشق، ديوانه: ١٨٧، وانظر: الفسر، ابن جني: ٢/٢٠٣، معجز أحمد، المعري: ٢/٣٦٥، شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ١/٤٣٩، الموضح، التبريزي: ٣/١١٩، الصفوة، الكندي: ١/٤٠٧، شرح ديوان المتنبي، البرقوق: ٢/٢٨١.

وَكأَنَّ الْفَرِيدَ وَالنُّرَّ وَالْيَا
تَقْضُمُ الْجَمْرَ وَالْحديدَ الْأَعادي
بَلَّغَتْهُ الْبِلاغَةُ الْجَهْدَ بِالْعَفْ
حَامِلُ الْحَرْبِ وَالذِّيَاتِ عَنِ الْقَوِ
كَيْفَ لَا يَشْتَكِي وَكَيْفَ تَشْكُوا
أَيُّهَا الْوَاسِعُ الْغِنَاءُ وَمَا فِيهِ
بِكَ أَضْحَى شَبَا الْأَسْتَقَّةِ عِنْدِي
وَأَتَشْنَى عَنِّي الرَّدِّيْنِي حَتَّى
وَبِأَبْلَاكَ الْكَرَامِ التَّاسِّي
تَرْكُوا الْأَرْضَ بَعْلَمًا ذَلَّلُوهَا
وَأَطَاعَتْهُمْ الْجِيُوشُ وَهَيَّبُوا
وَهَجَّانَ عَلَى هَجَّانٍ تَأَيَّتْ
صَفَّهَا السَّيْرُ فِي الْعَرَاءِ فَكَأَنَّتْ
وَحَكَى فِي اللَّحُومِ فَعَلَّكَ فِي الْوَفْدِ
كَلَمًا جَادَتْ الظَّنُونُ بِوَعْدِ
مَلِكٍ مُنْشِدُ الْقَرِيضِ لِدَيْهِ
وَلَنَا الْقَوْلُ وَهُوَ أَذْرَى بِفَحْوَا

وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَجُوزُ عَلَيْهِ
وَيَرَى أَنَّهُ الْبَصِيرُ بِهَذَا
كُلُّ شَيْعَرٍ نَظِيرُ قَائِلِهِ فِيهِ

قَوْتُ مَنْ لَفْظُهُ وَسَامَ الرُّكَّازِ
دُونَهُ قُضِمَ سَكَّرَ الْأَهْوَازِ
وَوَنَالَ الْإِسْهَابَ بِالْإِيْجَازِ
سَمَ وَثَقَلَ الْيُونِ وَالْإِغْوَازِ
وَبِهِ لَا يَمْنَنُ شَكَاها الْمَرَّازِي
هَ مَبِيتَ لِمَالِكَ الْمُجْتَازِ
كَشَبَا أَسْوَاقَ الْجَرَادِ النَّوَازِي
نَارَ دُورِ الْحُرُوفِ فِي هَوَازِ
وَالْتَسَلَّى عَمَّنْ مَضَى وَالتَّعَازِي
وَمَشَتْ تَحْتَهُمْ بِلا مِهْمَازِ
فَكَلَامُ الْوَرَى لَهُمْ كَالنُّحَازِ
لِكَ عَدِيدَ الْحُبُوبِ فِي الْأَقْوَازِ
فَوْقَ مِثْلِ الْمُلَاءِ مِثْلَ الطَّرَازِ
رَفِئُودَى بِالْعُنْتَرِيسِ الْكِتَازِ
عَنَّا جَادَتْ بِدَاكِ بِالْإِنْجَازِ
وَاضِعُ الثُّوبِ فِي يَدَيَّ بَزَازِ
هُ وَأَهْلِي فِيهِ إِلَى الْإِعْجَازِ

شُعْرَاءُ كَأَنَّهَا الْخَازِيزُ
وَهُوَ فِي الْعُمِّي ضَائِعُ الْعُكَّازِ
لِكَ وَعَقْلُ الْمُجِيزِ عَقْلُ الْمُجَازِ

المبحث الأول: بناء القصيدة

تنبّه النقاد القدامى إلى أهمية بناء النص ، ويعتد عبد القاهر أول من أدرك أنّ النص مجموعة من العلاقات لا الألفاظ، وبهذه الرؤية كانت عنده فكرة النظم بنائية ؛ لأنّ الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة، وإنما مرتبطة بمجموعة من الألفاظ^(١)، ولهذا ذهب المعاصرون إلى أن البناء الشعري عبارة عن مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية^(٢)، أي إنه مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية^(٣)، ولست أزعم أنني سأحدث عن جميع عناصر البناء الذي تكون منه هذا النص ؛ لطبيعة الدراسة القائمة على الإيجاز، ولأنني سأعرض لبعضها في مواضع أخرى من الدراسة، ولهذا سأكتفي بالحديث عن جماليات المطلع والتخلص والخاتمة في هذا النص.

المطلع:

افتتح أبو الطيب هذا النص بوصف سيفه القاطع، الذي بلغ الغاية في الجمال حتى أضحت العيون تلذ لرؤيته، وهو الصاحب في الحرب، الموثوق به في المعارك:

كفريّدي فريّند سيفي الجرازِ لذة العين عُدّة للبرازِ

كما وصف بريقه الذي أشبه النار، وما في جوهره من آثار دقيقة كأنها خطوط الماء، أو كتلك التي يكتب بها التعاويذ، وهكذا يسترسل الشاعر في

(١) انظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني: ٥١.

(٢) انظر: بنية القصيدة العربية، فورار محمد: ٢٦.

(٣) انظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٢٧.

الحديث عن سيفه وما يتميز به من جمال وحدة ودقة، وما فيه من قوة وعتق وكفاية.

ويبدو في هذا المطلع إبداع أبي الطيب وإدهاشه المعتاد، إذ جمع فيه بين غرابة اللفظ وغرابة التركيب، وذلك حين افتتحه بهذا اللفظ الأعجمي المكرر مرتين في شطر واحد، وقدّم أداة التشبيه المتصلة بالمشبه به على المشبه المضاف الموصوف، وفي هذا نوعٌ من التشويق وإثارة الترقب، لفظاً ومعنى، وخروجٌ عن نمط المطالع التي عودنا الشاعر عليها، ولعل هذا أول ما لفت النظر إلى دراسة هذا النص ومحاولة استكناه جمالياته.

وأبو الطيب يدرك تماماً أنّ الشعر قفل أوله مفتاحه، وأنه ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده أول وهلة^(١)، ويعي ضرورة أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بُنيت عليه، مشعراً بغرض الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على قصده^(٢)؛ ولهذا جاء مطلعُه محققاً لهذه الشروط النقدية وعلى طريقته الخاصة.

ولعل أبرز ما يلفت في هذا الافتتاح بروز شخصية أبي الطيب وذاته من اللحظة الأولى لانطلاق النص، تلك الشخصية الطموحة التي لا تقنع ولا تشبع، وذاته المتعاطمة، فهو شاعر شديد الكبرياء بنفسه، كثير الافتخار بشخصيته، عظيم الاحتفاء بنصوصه؛ ولهذا فلا عجب أن يشير إلى جوهره وأصله، ويؤكد أنّ سيفه شبيهه في المضاء والحدة والقوة، ومع أنه يفتح قصيدةً مدائحية، ويصف سيفه البتار، إلا أنّ شخصيته ظلّت تزاحم المشهد،

(١) انظر: العمدة، ابن رشيق: ٣٥٠/١.

(٢) انظر: خزائن الأدب، ابن حجة: ٣٠/١.

وتتربع صدارة المسرح ، ليكون البطل الذي يُشبهه سيفه لا العكس ، وكأنَّ أبا الطيب أراد أن يشني على نفسه ويستعرض بطولته حين ظنَّ الجميع أنه يتحدث عن سيفه الجُرَّاز في الأبيات اللاحقة التي استولت على ثلث القصيدة ، فكل ثناء على سيفه هو ثناء عليه في الحقيقة ، لأنه الأصل والمُشبه به والنموذج ، كما قرَّر ذلك منذ أول حروف هذا النص.

ثم إنَّ المتأمل في هذا المطلع ، وما تضمنه النص من أوصاف مدائحية يلحظ صلة وثيقة بينهما ، حيث اختار الشاعر سيفه ، ووصف ما فيه من قوة استثنائية ومضاء متفرد ، في حين أنه أثبت للممدوح مثل هذه الصفات ، وكأنه سيف آخر يحمل هذه الأوصاف ، ثم إن دلالة السيف وما يرمز إليه من قوة وشجاعة ومجد وانتصار في المعارك ينسجم مع ما أضافه للممدوح من نعوت كان أغلبها يدور في هذا الفلك ، من أمثال قوله : "تقضم الجمر والحديد الأعادي دونه" ، وقوله عن آبائه إنهم : "تركوا الأرض بعدما ذللوها" ، وإنه : "أطاعتهم الجيوش وهيبوا".

لقد تمكن المتنبي بعبقريته المعتادة أن يبدع في وضع أول لبنة من لبنات هذا النص ، وأن يبهر المتلقي ويشوقه بمطلعه ، وأن يصنع نوعاً من التناغم والتناسق بينه وموضوع القصيدة.

الانتقال والخروج :

يرى المتأمل في زائفة أبي الطيب أنها جاءت مكونة من مشهدين على وجه الإجمال ، مشهد افتتاحي في وصف سيفه ، حيث جاء في ثلاثة عشر بيتاً مستولياً بذلك على ثلث النص ، ومشهد رئيس في وصف الممدوح ، كوَّنته بقية الأبيات البالغ عددها خمسة وعشرين بيتاً ، والسؤال هنا : كيف تمكن الشاعر من الانتقال بين المشهدين ؟ وما جماليات هذا الانتقال ؟

لقد كان أبو الطيب يستطرد في أوصاف سيفه الاستثنائي، كأنه يهذي إعجاباً به، وما يزال المتلقي يُخَيِّلُ إليه أنَّ الشاعر نسي الغرض الرئيس من النص حتى يتفاجأ بهذا البيت الذي جاء مترجماً لشعور الشاعر -الذي بلغ الغاية في الإعجاب والإدهاش - تجاه هذا السيف الذي سلب ليه وأدهش قلبه فتمنى آخر مثله :

فتمنيتُ مثلهُ فكأنَّ يد طالبٍ لابنِ صالحٍ من يُوَازِي

لقد تجلّت براعة الشاعر في هذا البيت المفصلي، الذي نقل به المتلقي من مشهد السيف إلى مشهد الممدوح، مع احتفاظه بشعور الإعجاب والإدهاش الذي تسلسل من المشهد الأول إلى الثاني بخفة وسلاسة، محققاً ما ذكره البلاغيون في براعة التخلص من أنه انتقال من فن لآخر بأحسن أسلوب، مع تلطف وحسن، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال؛ لشدة الالتئام بينهما، كأنهما أفرغاً في قالب واحد^(١)، وهو ما جعل أجزاء القصيدة منسجمةً متناغمة، متماسكة البناء، متلاحمة المشاهد.

فبعد أن أسبغ الشاعر على سيفه صفات التفرد والاستثناء أعلن في هذا البيت عن أمنيته بأن يوجد مثله ليحصل عليه أيضاً، واختيار التمني هنا دلالة على استحالة التحقق، غير أن أبا الطيب بذكائه لم يعتمد في إيصال هذه الاستحالة إلى المتلقي بواسطة الإفصاح عن شعور التمني فحسب، وإنما من خلال عقد مماثلة ذكية بين طبيعة هذه الأمنية وبين طلبه شبيهاً للممدوح، وهنا تتداعى إلى ذهن المتلقي دلالات الاستحالة، وينبعث في نفسه اليأس من حصول الأمرين، ومن هذا المعنى الفاصل يتعطف الشاعر بالمتلقي من وصف

(١) انظر: الإيضاح، القزويني: ٦٠٩/٢، شرح عقود الجمان، السيوطي: ١٧٣.

السيف إلى وصف الضيف، وينقله من استثنائية أداة الحرب إلى استثنائية المحارب الشجاع.

ومما زاد من جماليات هذا الانتقال صياغته بطريقة عقلية، وتركيبه من فلسفة منطقية، وتركه المجال للمتلقي ليكتشف دلالاته ونتائجه، وذلك أنَّ الشاعر أثبت لسيفه في الأبيات السالفة صفات التفرد والتميز، وهذا دعاء إلى أن يتمنى آخر مثله، لكنه كشف أنَّ هذا التمني سيكون حينها مثل تمنيه أن يكون للممدوح نظير وشبيه، ولأنَّ التمني الأول مستحيل، نظراً للصفات الاستثنائية التي تميز بها السيف، فالتمني الثاني مثله في الاستحالة، وهكذا يعتمد الشاعر إلى أعمال عقل المتلقي ليتوصل إلى هذه النتيجة التي تمهد له المشهد القادم، وما يتضمَّنه من أوصاف ستجعل الممدوح متفرداً كتفرد سيف الشاعر.

ومع هذا لم تسلم طريقته في الانتقال من الانتقاد، فهذا ابن وكيع يرى أنه "أفسد معناه بتمنيه مثل سيفه ؛ لأنَّ ذلك غثُّ أن تتمنى ما هو في يدك أو ملكك، وإنما تضرب بسيف واحد فما تمنيك آخر مثله؟ ولو قال: وتطلَّبتُ.. لصح ؛ لأنَّ لفظ الطلب أسوغ من لفظ التمني ؛ لأنَّ التمني يحسن فيما لا عوض منه، ويقبح فيما منه عوض"^(١)، والطريف أن العكبري يقول عن المطلع نفسه: "وهذا من أحسن المخالص التي للمتنبي"^(٢)، وأرى أنَّ انتقاد ابن وكيع فيه شيء من التكلف، لأنَّه لا مانع من أن يتمنى الشاعر سيفاً كالسيف الذي لديه ؛ إمعاناً في إظهار قيمته، ومبالغة في إبراز ندرته واستثنائيته، حتى

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٤/٢.

(٢) التبيان، العكبري: ١٧٧/٢.

وإن كان يضرب بسيف واحد، ثم إن هذا التمني يعكس طموح الشاعر، ويتناسب مع شخصيته التي لا تقنع بالقليل.

الختام:

يدرك أبو الطيب - وهو الشاعر الخبير - أهمية الختام، ولهذا يحرص على "أن تتضمن الخاتمة معنى تاماً يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية، فالخاتمة في كل شيء هي العمدة في محاسنه"^(١)، والشاعر يختم هذا النص بقوله:

كُلُّ شِعْرِ نَظِيرُ قَائِلِهِ مِثْلُكَ وَعَقْلُ الْمُجِيزِ عَقْلُ الْمُجَازِ

وهو بهذا البيت يحاول تقرير قاعدة عامة مهمة في نظره، تربط مستوى جودة الشعر بمستوى ذكاء المتلقي وقبوله له، وهي أن "الشعر إذا كان خسيساً جاز على الأخساء من القوم، وإذا كان جيداً نفق على الرؤساء والسادة"^(٢)، فكل شعر تقوله - أيها الشاعر - شبيه بالذي يقبله منك ويحيزه لك، ثم يقرر هذه القاعدة بأن عقل مُجيز الشعر وقابله يشبه عقل الشاعر المُجاز، في تأكيد على أن العقول السليمة الذكية تتشابه في معرفة الجيد من الشعر، والعكس صحيح.

ويُروى (قائله فيك)، وحينها يكون المعنى "أن كل شعر نظير قائله، فإن العالم بالشعر شعرة يكون على حسب علمه، وكذلك من دونه"^(٣)، كما يُروى (مثل المُجاز)، وعندها يجوز أن يراد بالمُجاز الشاعر، على تقدير حذف المضاف (مثل عقل)، كما يجوز أن يراد به الشعر، وهذا شبيه بمعنى

(٣) الطراز، العلوي: ١٨٣/٣.

(١) اللامع العزيزي، المعري: ٥٩٦/٢.

(٢) شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٦/١.

الرواية الأولى ، ويجوز أيضاً أن يراد به العطية ، أي إنَّ عقل المجيز إذا كان وافرًا وفَّر العطية^(١) ، ويروى (قائله منك) ، والمعنى : موقع كل شعر منك أيها الممدوح كموقع قائله ، فإن كان فاضلاً مقدِّماً فشعره مثله ، وإن كان رذلاً فشعره كذلك^(٢) .

وقد وُجِّه لهذا المعنى انتقادان ، الأول : أنه إن أُريد بالمُجاز الشاعر ففيه انتقاصٌ للممدوح ، لأنه جعل عقله كعقل الشاعر ، ولهذا استبعد هذا المعنى مَنْ روى (مثل المُجاز)^(٣) ، لكنه يتعيَّن عند مَنْ روى (عقل المُجاز) ، والثاني : أنَّ هذا المعنى غير صحيح ؛ لأنَّ الكريم قد يقبل المديح ذا المعنى الضعيف والمبنى الرديء ويحيز عليه ، إما لعموم كرم أو خوفٍ من هجاء^(٤) ، والحق أن النقد الأول مقنعٌ له وجهه ، فأبو الطيب معروفٌ بمزاحمته للممدوح ، وبرغبته الشديدة لأن يكون قريباً منه في المشهد المدائح ، وأن يكون لذاته حضورٌ في مقامات الثناء ، وانتقد كثيراً في مثل هذا ، وأما الثاني ، فأرى فيه نوعاً من التكلف ، إذ إنَّ الشعر لا ينبغي أن يفهم أو يُعالج بمثل هذه الحرفية ، ثم إنَّ الشاعر كان في سياق الموازنة بين أولئك الشعراء الذين يقولون الشعر الرديء فيقبله منهم مَنْ لا يفقه فيه ، فيجيزهم عليه :

وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَجُوزُ عَلَيْهِ شُعْرَاءُ كَأَنَّهَا خَازِبَارِ
وَيَرَى أَنَّهُ الْبَصِيرُ بِهِذَا وَهُوَ فِي الْعُمَى ضَائِعُ الْعُكَازِ

(٣) انظر : اللامع العزيمي ، المعري : ٥٩٦/٢ .

(٤) انظر : معجز أحمد ، المعري : ٣٧٦/٢ .

(٥) انظر : اللامع العزيمي ، المعري : ٥٩٦/٢ .

(٦) انظر : المنصف ، ابن وكيع : ٤٠/٢ .

وبين ما يُقدِّمه هو للممدوحين ؛ ثقةً بنفسه وبفهمهم وذوقهم ، وبناءً عليه
يختتم بهذه القاعدة التي تومئ إلى جودة شعره ، وذكاء ممدوحه ، ثم إن الشاعر
أيضاً أراد أن الممدوح ناقدٌ بصيرٌ بالشعر ، وحكمه ناتجٌ عن بصرٍ بالشعر
ودرايةٍ به.

وعلى كل فقد أراد أبو الطيب من هذا الختام البديع التأكيد على أنَّ
الشعر محكٌّ للمادح والممدوح معاً ، فهو يدل على مكانة الشاعر من القدرة
والتجويد والابتكار ، وعلى مكانة الممدوح من البصر بالشعر ونقده ومعرفة ما
يستحقه^(١) ، والجميل أنَّ هذه الدلالات تتناسب مع كثير من مشاهد النص
الذي أكد فيه أبو الطيب على ذكاء الممدوح ومعرفته بالشعر ، فهو كمن " يضع
الشوب في يدي بزّاز " ، وهو " أهدي فيه إلى الإعجاز " ، وهو الذي بلغ كلامه
الغاية في الحسن والانتظام ، حتى أضحى الفريد والدر والياقوت وسام الركاز
يستقى من لفظه ، وهو الذي :

بَلَّغَتْهُ الْبَلَاغَةُ الْجَهْدَ بِالْعَفْ وَوَنَالَ الْإِسْهَابَ بِالْإِيجَازِ

* * *

(١) شرح ديوان المتنبّي ، البرقوقيّ : ٢٩٣/٢ .

المبحث الثاني: الألفاظ

معلومٌ أنَّ الألفاظ هي المادة الرئيسة للعمل الأدبي، حيث تتكون منها اللغة المتضمنة للدلالات التي يحملها النص، وتحتضن الرؤية التي يحاول المبدع تقديمها إلى المتلقي، ولأهميتها وجَّه العلماء عنايتهم إلى قضايا اللفظ، وبرزت كثير من الجهود التي تكشف عن اهتمامهم باللغة، ولعل بشر بن المعتمر من أوائل العلماء الذين شغلته هذه القضية حين قال: "من أراغ معنى كريماً فليلتبس له لفظاً كريماً، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"^(١)، وعلى دربه سار الجاحظ الذي أكد أن الشأن إنما هو في "إقامة الوزن، وتخثير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك"^(٢)، وتوالى العلماء بعدهما يؤكدون على ضرورة اهتمام المبدع بلغته، وتخثير ألفاظه بعناية، حتى أصبحت جزالة اللفظ واستقامته قيمةً جوهريةً من قيم الشعر العربي، وعنصراً مهماً من العناصر التي يقوم عليها عمود الشعر، كما يتضح ذلك عند العلماء^(٣) الذين أسسوا لهذا العمود وتحدثوا عنه.

ولم يكن يخفى على أبي الطيب أهمية هذه القضية، ولست في صدد الحديث عن عنايته بالألفاظ نصوصه، فهذا موضوعٌ أحسبه أشبع بحثاً، وإنما المقصود الكشف عن كيفية تعامله مع ألفاظ هذه الزائفة، وطريقة صياغته للغة التي شكَّلها منها، ومعالجة بعض القضايا اللفظية فيها، إضافةً إلى

(١) البيان والتبيين، الجاحظ: ١٣٦/١.

(٢) المرجع السابق: ١٣١/٣.

(٣) انظر: عيار الشعر، ابن طباطبا: ١٦١، الموازنة بين الطائيين، الآمدي: ٣٨٠/١، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١، الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني: ٢٤.

محاولة إبراز بعض الجماليات التي استطاع أن يحققها من خلال براعته في تشكيكه اللفظي الذي كَوَّن منه هذه القصيدة.

- استخدام الغريب :

تحدّث النقاد عن غرابة اللفظ، والفصد إلى النادر المهجور، ولعل عمر بن الخطاب رضي الله عنه أول من أشار إلى ذلك حين عدَّ الغرابة مخلةً بجودة الفصاحة في حديثه عن شعر زهير بن أبي سلمى وأنه أشعر الشعراء ؛ لأنه لا يعاظم ، ولا يستعمل وحشي الألفاظ^(١) ، كما رأى الجاحظ أنه مثلما يشترط للفظ ألا يكون عامياً سوقياً ، فإنه لا ينبغي له أن يكون غريباً وحشياً^(٢) ، أما أبو هلال العسكري ، فأكد أنَّ الاستعانة بالغريب عجز ، يفسد الكلام ، وفيه دلالة على الاستكراه والتكلف^(٣).

والتأمل في النص ميدان الدراسة يجد بعض الألفاظ الغريبة التي عمد إلى استخدامها الشاعر ، يمكن حصرها في الآتي : (الجرّاز) : القاطع ، و(قدي) : مقدار ، و(جوازي) : الإبل التي لم تشرب الماء ، و(سام الركاز) : السام عروق الذهب والركاز ما يوجد في المعدن من الذهب ، و(هوّاز) : حروف هوّز التي تنطق بها العرب والألف زائدة ، و(العنتريس) : الناقة الشديدة الصلبة العنيفة في السير ، و(الكناز) : المكتنزة اللحم ، و(الحازباز) : حكاية صوت الذباب أو الذباب نفسه ، و(الأقواز) : جمع قوز وهو القطعة من

(١) انظر : الموازنة بين الطائيين ، الأمدي : ٢٨٥/١ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ، الجاحظ : ٩٠/٢ .

(٣) انظر : كتاب الصناعتين ، العسكري : ١١ .

الرمز، و(النحاز): وهو السعال^(١)، هذه أهمها، وربما وجد القارئ غيرها. وإذا كان ينبغي علينا أن نراعي مسألة نسبية الغرابة بين عصر وآخر، فإن الناظر في هذه الألفاظ يدرك أن نسبة الغرابة تتفاوت فيما بينها أيضاً، ف(الجرار) ليست بغرابة (العنتريس)، و(الجوازي) أوضح من (النحاز) على كل حال، والسؤال هنا: لماذا استخدم الشاعر هذه الألفاظ الغريبة؟ وهل كانت ضرورة فرضها النص؟

أولاً لا بد من استحضار أن المتنبي يستخدم دائماً الغريب في شعره، ومن أسباب ذلك تعلمه العربية في مرحلة مبكرة من حياته، قال عنه ابن عباد: "ومن أهم ما يتعاطاه التفاضل بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة"^(٢)، إضافة إلى ثقافته اللغوية الواسعة، "فقد كان من المكثرين من نقل اللغة، والمطلعين على غريبها"^(٣)؛ ولهذا كان متوقعاً أن ترد مثل هذه الألفاظ في شعره.

ثم إن الناظر في معظم هذه الألفاظ يرى أنها جاءت قافية للبيت، والشاعر بنى قصيدته على حرف الزاي المكسورة أو المنتهية بياء، المسبوقة بألف، ومعلوم ندرة الألفاظ التي على هذه الشاكلة، وقد تنبه بعض النقاد إلى صعوبة هذه القافية، بل إن ابن عباد جعل ركوب القوافي الصعبة من أبرز عيوبه، واستشهد عليه بهذه القصيدة^(٤)، ولهذا يمكن القول: إن سبب وعورة هذه الألفاظ يرجع في المقام الأول إلى نوعية القافية، واضطرار الشاعر إلى

(١) انظر: الفسر، ابن جني: ٢٠٣/٢ - ٢٢٥، اللامع العريزي، المعري: ٥٧٧/٢ - ٥٩٦.

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ابن عباد: ٤٨.

(٣) الصبح المنبي، البديعي: ١٤٣.

(٤) انظر: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ابن عباد: ٧٢.

استدعاء المعجم العربي والبحث عن ألفاظ تسهم في ضبط الإيقاع واتحاد القافية وحرف الروي.

وإذا كان يظهر للمتلقي أنَّ الشاعر استخدم بعض هذه الألفاظ لمجرد الإغراب أو إقامة الوزن أو القافية فأرى أنَّ غرابة بعضها الآخر تتناسب مع المعنى والسياق الذي وردت فيه، فحين يقول أبو الطيب:

وأطاعتهم الجيوشُ وهيبوا فكلأُ الورى لهم كالنحازِ

فهو يؤكد شدة هيبة الممدوح وقومه، إلى درجة أنه لا يجزؤ أحد على مجرد الكلام أمامهم، وحتى لو حدث ذلك فإن هذا الكلام يتحول أمامهم إلى أشبه بالسعال، إذ هو أصوات غريبة غير مفهومة، فإثثار الشاعر للفتنة (النحاز) يتناسب مع غرابة الأصوات الصادرة منهم، تلك الغرابة الصوتية التي أومأت إلى مستوى هيبة الممدوح وقوته وشجاعته وثقته بنفسه.

ويمكن أن نرى مثل ذلك في قوله:

ومن الناس من يجوزُ عليه شعراءُ كأنها الخازِيزُ

أي إنك أيها الممدوح ناقد فريد تميز بين الجيد والرديء من الشعر، أما غيرك، فلا يفقه فيه شيئا، ولذا يتجرأ على الدخول عليه وإنشاده شعراء كالذباب لا تسمع منهم إلا الطنين الذي لا يفهم فضلا عن ردائه، فهو غريب عن الشعر ليس منه في شيء، وهذا يتناسب مع اختياره لهذا اللفظ (الخازيز) الذي انسجم مع إيقاع النص أيضا، مع ما فيه من سخرية لاذعة.

ولعل من أسباب قصده إلى استخدام الغريب في هذا النص أعجمية الممدوح وقومه، وكأنه أراد من خلالها أن يفخر عندهم بقوته اللغوية، ويكشف لهم أن معرفتهم بالعربية لا تزال قاصرة، إضافة إلى لفت أنظارهم إلى هذه المعاني التي تضمنت ألفاظا غريبة، وتشويقهم إلى ما تحمله من

دلالات مدائحية، وهذا يضيف إلى النص سمات تشويقية بالنظر إلى طبيعة الممدوح، ويمنح القصيدة نوعاً من الخصوصية، إضافة إلى خصوصية رويها وقافيتها.

- استخدام الأعجمي:

يرى النقاد المعاصرون أنَّ استعانة الأمم والشعوب بلغات غيرها يرجع إلى الحاجة أولاً، وإلى الإعجاب ثانياً^(١)، ومثل هذا التأثير قانون اجتماعي إنساني، فاقتراض بعض اللغات من بعض ظاهرة إنسانية أقام عليها فقهاء اللغة المحدثون أدلة لا تُحصى^(٢)، وقد سلك العرب في تعاملهم مع الألفاظ الأعجمية طريقين؛ الأول: تغيير اللفظة لتصبح مشابهة للفظ العربية في الأوزان والخصائص، وسموها (مُعَرَّبَةً)، والثاني: تركوها كما هي وسموها (دخيلة)^(٣).

والناظر في هذا النص يجد مجموعة من الألفاظ الأعجمية التي اتكأ عليها الشاعر لصياغة دلالاته، منها: (الفرند): جوهر السيف وأصله، (الرؤدباري): لقب الممدوح نسبة إلى بلد أبيه (رؤدبار) من بلاد العجم، (أبرواز): هو أبرويز أحد ملوك العجم، ومن عادة العرب التصرف في الأسماء الأعجمية، (الأهواز): أرض بين البصرة والفراس كان اسمها خوزستان، (الطراز): ما يكون في الثوب من النقش^(٤).

(١) انظر: من أسرار اللغة، أنيس: ١٠٢.

(٢) انظر: دراسات في فقه اللغة، الصالح: ٣٦٧.

(٣) انظر: المغرب من الكلام الأعجمي، الجواليقي: ٩٨، من أسرار اللغة، أنيس: ١٢٥.

(٤) انظر: الفسر، ابن جني: ٢٠٣/٢ - ٢٢٥، اللامع العريزي، المعري: ٥٩٦- ٥٧٧/٢.

والحق أنَّ وجود مثل هذه الألفاظ في شعر أبي الطيب عموماً ليس غريباً، فقد تأثر بروح الاستيعاب التي عاشتها اللغة العربية من اللغة الفارسية، خاصة في العصر العباسي الذي كانت فيه الفارسية من أكثر اللغات التي نقلت عنها العربية الألفاظ، ولهذا لم يفت شراح شعره الإشارة إلى كثير من الألفاظ الأعجمية في نصوصه.

غير أنه يمكن القول بأن المتنبي عمد إلى استخدام الألفاظ الأعجمية في هذا النص تحديداً رغبة منه في إلباسه خصوصية تتناسب مع خصوصية الممدوح الأعجمي، وكأنه أراد أن يجعل في نصه روحاً تقترب منه، ويخلق في أثنائه مجموعة من الوشائج التي تسهم في توثيق الصلات بينه وممدوحه.

ثم إنَّ المتأمل في مواقع هذه الألفاظ الخمسة يجد أنَّ الشاعر استخدم ثلاثة منها في القافية، وكما ذكرتُ آنفاً فإن قافية الزاي من القوافي الصعبة التي يصعب على الشاعر عادة إيجاد ألفاظ لها في العربية، ولعل هذا من أسباب لجوئه إلى اللفظ الأعجمي الذي يحقق له ضبط الإيقاع كما قلنا عن استخدامه لبعض الألفاظ الغريبة، مع تحقيقه لجمالية المعنى كما سنرى ذلك في مباحث هذه الدراسة.

أما (الروذباري)، فلقلب الممدوح، والنص عليه يجعل القصيدة خاصة به وثيقة الصلة بشخصه وذاته، وأما استخدام (الفرند) مرتين في شطر واحد، فكانت حركة ذكية من الشاعر، حيث جعل افتتاح النص مشوقاً من جهة، وفريداً متميزاً كتمييزه وسيفه من جهة ثانية، ومنح النص إيحاءً بشخصية الممدوح وإعلاماً بعجمته منذ بدايته، وكأنه أراد به إطرابه وإرضاءه، مع ما في ذلك كله من إبراز معرفة الشاعر بالفارسية، وقدرته الباهرة على الاختيار من

ألفاظها، وصياغتها في قالب عربي، واستثمارها بشكل مذهل في رسم دلالات هذا النص.

- استخدام العامي والسوقي والركيك^(١) :

تحدث النقاد عن هذه القضية، فقد أشرتُ آنفاً إلى اشتراط الجاحظ على الأديب ألا يكون لفظه عامياً، ومثله فعل ابن سنان^(٢)، في حين رأى ابن الأثير أن فهم العامة ليس شرطاً معتبراً في اختيار الكلام^(٣)، أما الثعالبي، فرأى أن من عيوب أبي الطيب الركافة والسفسفة بالفاظ العامة والسوقة^(٤). وقد أشار شُرَّاح ديوان الشاعر إلى كثير من هذه الألفاظ، "وقد سجل القدماء في هذا الجانب مأخذ على المتنبي لا نزال بعد هذه القرون الممتدة نشاركهم فيها، أو في أغلبها الرأي والموقف، وأحصوا عليه ألفاظاً لا يمكن قبولها في معجم الألفاظ الشعرية"^(٥)، حيث ذكر ابن جني أنه "كان قليل التخير للكلام، إذا عبّر عن المعنى الذي في نفسه بأي كلام حضره فقد بلغ غايته، والكلام يُختار كما يُختار الجوهر"^(٦).

(١) المقصود بالعامي تلك الألفاظ التي يكثر استعمالها على ألسنة العامة، ومثله السوقي نسبة إلى السوق، أما الركيك، فهو الضعيف، أي استخدام ألفاظ بعيدة عن اللغة الشعرية المنتخبة.

(٢) انظر: سر الفصاحة، ابن سنان: ٢٥.

(٣) انظر: المثل السائر، ابن الأثير: ٣٤/١.

(٤) انظر: يتيمة الدهر، الثعالبي: ١٦٠/١.

(٥) المتنبي والمشكلة اللغوية، أبو جناح: ٣٣.

(٦) الفسر، ابن جني: ١٢٠/١.

والناظر في زائفة أبي الطيب ميدان الدراسة يجد أنه استخدم فيها بعض الألفاظ العامية والسوقية، تلك الألفاظ التي تبتعد عن اللغة الشعرية، وتقترب من كلام العامة، من ذلك استخدامه للفظ (خَرَّاز)، و(العُكَّاز)، و(الأعجاز)، و(بَزَّاز)، و(هزهاز)، وغيرها مما أشار إليه بعض النقاد، ووصفوه بالسوقي والركيك والمرذول والعامي، ولعل مرد ذلك - كما ذكرتُ مراراً - إلى صعوبة القافية التي جعلته يتنازل عن كثير من الألفاظ الشعرية لتحقيق تناسب الإيقاع.

فقد توقف ابن وكيع عند بيت أبي الطيب:

حَمَلَتْهُ حَمَائِلُ الدَّهْرِ حَتَّى هِيَ مُحْتَاجَةٌ إِلَى خَرَّازٍ

وقال عنه: "هذا كلامٌ هجينٌ غير جزلٍ ولا رصين... فلفظ الخَرَّاز لفظٌ رَدْلٌ"^(١).

وقد كشف عن هذه الإشكالية طه حسين الذي توقف عند هذه القصيدة، وأشار إلى ما فيها من خلل في بعض ألفاظها، ولهذا يرى أن "صعوبة القافية وامتناعها يكلفان الشاعر شططا، ويضطرنه إلى أن يصطنع ألفاظاً ليست من لغة الشعر في شيء، وإنما هي إلى العامية المبتذلة أدنى منها إلى لغة الشعراء، ولكن ندره القافية تضطر الشاعر إلى اصطناعها، فيتورط في ذلك، لا مستخدماً منه، ولا مستشعراً خجلاً أو حياءً"^(٢)، ثم يورد المؤلف البيت السابق ويصف قافيته بالمبتذلة، ويورد غيرها من الألفاظ.

وأظن أن المتنبي في هذا النص وغيره لا يتحرج من استخدام الألفاظ العامية ما دامت تحقق له المعنى المراد كما أشار إليه ابن جني، وما دامت

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٣/٢.

(٢) مع المتنبي، طه حسين: ١٣٧.

تنسجم مع الإيقاع الذي اختاره ، ولعل النقد الذي ينبغي أن يوجه إليه في هذا النص تحديداً يكون أخف من غيره ، نظراً لأعجمية الممدوح ، وعدم معرفته العميقة بالفروق الدقيقة بين الألفاظ الشعرية وغيرها ، الأمر الذي قد يجعل مجيء هذه الألفاظ أمراً طبيعياً في القصيدة.

ومع هذا فأرى أن الشاعر أبدع في استخدام هذه الألفاظ ، وكانت معانيه التي رسمها من خلالها حسنة مقبولة ، ولم تؤثر في جودة القصيدة وجزالتها وطرافة دلالاتها ، كما لم يؤثر استخدامه للغريب والأعجمي أيضاً ، وهو ما ستكشف عنه بقية مباحث هذه الدراسة.

- اختيار الألفاظ ودقة دلالاتها :

لم يكن يخفى على أبي الطيب أن حسن اختيار الألفاظ ودقتها من أبرز ما يميز الشاعر ، لأنها هي القلب الذي يحمل المعنى ، وبواسطتها تصل الدلالة إلى المتلقي ، وما لم يكن اللفظ جميلاً حسناً في موقعه المناسب فإن المعنى سيفقد كثيراً من جمالياته ، ولهذا فقد كان الشاعر دقيقاً في انتقاء مفردات نصوصه ، وحريصاً على أن تؤدي المعنى الذي صاغه في ذهنه بكل وضوح وجمالية ودقة.

ولعلي في هذه المساحة أكتفي بنموذج واحد أكشف من خلاله عن بعض جماليات اختياره للألفاظ ، تاركا للقارئ تأمل بقية ألفاظ النص ، فمن ذلك ما جاء في قوله :

تَقْضُمُ الْجَمْرَ وَالْحَدِيدَ الْأَعَادِي دُونَهُ قَضُمَ سُكْرِ الْأَهْوَاِ

فقد ذكر الشراح في معناه أن الأعداء "لقصورهم عنه وحنقهم وغيضهم يقضمون الجمر والحديد كما يقضم سكر الأهواز"^(١) ، إلا أنه لم ينبه أحد منهم لم اختيار الشاعر الجمر والحديد تحديداً في هذه الصورة ، وهنا تتجلى براعة

(١) التبيان ، العكبري : ١٨٠/٢ .

ابن معقل الذي قال: "إنما خصَّ الجمر والحديد بالذكر دون غيرهما لأنه جعل أعداءه من خوفه بمنزلة النعام تأكل الجمر والحديد، والنعام يوصف بذلك.. ويوصف بالخوف والذعر"^(١)، ويستشهد لهذا بأبيات تؤكد هذه الأوصاف، ومثل هذا يكشف عن حرص أبي الطيب على اختيار بعض ألفاظه، ودقته في انتقائها.

غير أن هذا النموذج وغيره لا يعني أن الشاعر كان دائماً موفقاً في هذا الاختيار، ولا يدل على أنه لم يتورط في الزج بألفاظ لم يأت بها إلا لإقامة وزن أو تحقيق نغم القافية فحسب، كما أكد على ذلك بعض النقاد، دون أن تحمل دلالات يمكن أن تصيف جماليات إلى معنى النص، ولعلي أشير إلى شيء من هذا في حديثي عن موسيقى النص.

- المعجم الشعري:

يتقني الشاعر ألفاظه من معجمه الخاص الذي تكون بفعل مخزونه الثقافي والاجتماعي، "فالشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارِع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانيات في تشييد بنائه"^(٢)، ومعجم الشاعر هو الذي "يُميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرد بها، أو يجب أن يتفرد بها على الأقل -جدلاً- كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب"^(٣)، ويمكن دراسة هذا المعجم من خلال إضاءة الحقول الدلالية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء الزائفة، فالحقل الدلالي عبارة عن "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها

(١) المأخذ، ابن معقل: ١٢٣/١.

(٢) المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، حسنين: ٢٩.

(٣) بنية الخطاب الشعري، مرتاض: ٢٤٦.

وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها^(١).

وبالنظر إلى ألفاظ الشاعر التي بنى من خلالها نصه يمكن وضعها تحت مجموعة من الحقول الدلالية التي تعاضدت مفرداتها في تكوين القصيدة ودلالاتها، اثنان منها رئيسان سابدأ بهما، والأخرى فرعية، على النحو الآتي:

١ - حقل الحرب: وفي هذا الحقل استخدم الشاعر مجموعة من الألفاظ المتصلة بالحروب، إذ يتبادر إلى ذهنك وأنت تسمعها مشهد المعركة، وما فيها من أحداث وأدوات، وجاءت الألفاظ بصيغ متنوعة، ومنها: (الجُراز)، (هزهاز)، (مستو)، (غرايه)، (الفرند)، (البراز)، (دقيق)، (أنيق)، (حمائل)، (مُنْتَضِيه)، (اليمانى)، (غَمْدَه)، (صليلي)، (صللت)، (ضرب)، (قط عي)، (غازي)، (الركض)، (سله)، (الأعادي)، (الحرب)، (يشستكي)، (تشكوا)، (المرازي)، (الأسنة)، (الرديني)، (ذلولوها)، (الجوش)، (أودى)، (مُعِلِما)، (الدِّيَات).

٢ - حقل المديح: والمقصود هنا هي تلك الألفاظ التي يستخدمها الشعراء عادة في مدائحهم، من أمثال: (المعالي)، (شريف)، (الواسع)، (الكرام)، (أطاعتهم)، (تأيتك)، (الوفر)، (ملك)، (أدرى)، (أهدى)، (جادت)، (الإنجاز)، (مَالِك)، (المجد).

وهذان هما الحقلان الرئيسان في النص؛ لأنَّ ألفاظهما تشكل المشهدين الرئيسين فيه، إذ كان المشهد الأول في الفخر بسيفه، فاحتاج في تكوينه إلى هذه الألفاظ التي يصفه بها، ويثني على قوته وتفرد، واضطره ذلك أن يحشد

(١) علم الدلالة، أحمد مختار: ٧٩.

هذه الألفاظ التي تنسجم مع الميدان الذي يُستخدم فيه هذا السلاح ، لتسهم في خلق جو حربي خالص كان السيف هو البطل فيه ، وشكّلت عدداً من المشاهد البصرية والصوتية التي أوغلت في الكشف عن تميزه واستثنائيته.

أما المشهد الثاني ، فكان في الثناء على الممدوح ، واحتاج الشاعر في تكوينه إلى هذه الألفاظ التي تخلع صفات الثناء والاستثناء كلها عليه ، فسيفه مشابه للممدوح في تفرد ، فلا غرو أن ينال كل هذه اللوحات المدائحية التي رسمتها ألفاظ هذا الحقل ، زادها جمالاً براعة أبي الطيب في استثمارها لصياغة هذه الدلالات التي أضفت على الممدوح صفات الثناء والمديح ، كما أضفت عليه دلالات الندرة والاستثنائية.

٣ - حقل الأعضاء : وفيه نجد مجموعة من الألفاظ التي تعبر عن أعضاء الإنسان أو الحيوان ، وذلك من أمثال : (العين) ، (الوجوه) ، (الأعجاز) ، (الدماء) ، (مقلتي) ، (الرقاب) ، (الأجواز) ، (أسوق) ، (اللحوم) ، (يداك) ، (يَدَي) ، (عقل) ، (نفسه) ، (قلبه).

والتأمل في استخدام الشاعر لألفاظ هذا الحقل يجدها في خدمة المشهدين الرئيسين ، فهو في الأول يستثمرها في تأكيد الثناء على سيفه المتميز ، فهو لذة العين وهو الذي لا تلحق غراريه الدماء ، وهو الذي يضرب الرقاب والأجواز ، وهو الذي يستحق أن يكون في المقلة ، ويتجلى الثاني في الكشف عن بعض صفات الممدوح الذي ينشغل قلبه بحسان المعالي لا بالوجوه والأعجاز ، والذي تجود يده بإنجاز الوعود ، والذي حوّل -بأمانه للشاعر- أطراف الأسنة إلى أسوق جراد ، والذي شابه فعل السير في لحوم الإبل فعله في المال ، وهكذا يعمد الشاعر إلى التقاط هذا النوع من المفردات لبناء مشاهد نصه وصياغة دلالته.

٤ - حقل الأصوات: والمقصود بها جميع الأصوات التي تصدر من المخلوقات، أو كانت وصفا لطريقة الكلام، وهنا تحضر ألفاظ مثل: (ارتجازي)، (لفظه)، (البلاغة)، (العفو)، (الجهد)، (الإسهاب)، (الإيجاز)، (يشتكي)، (تشكوا)، (شكاها)، (القول)، (فحواه)، (الإعجاز)، (النحاز)، (كلام)، (القريض)، (منشد)، (الخازباز).

واللافت هنا أن أبا الطيب حرص على حضور هذا الحقل ووفرة ألفاظه، ويبدو أن أعجمية الممدوح كان لها أثر في ذلك، وكأنه أراد أن يثبت له البلاغة والفصاحة وحسن القول ومهارة النقد وحقق الكلام - وغيرها من الصفات التي يتميز بها العربي في العادة - مع كونه أعجميا، وهي مفارقة لم يشأ الشاعر أن يفوتها، ولهذا نجد الشاعر يؤكد على إثبات هذه الصفات له في أكثر من موضع، وساعد على ذلك أنه وجد في هذه المعاني نافذة للفخر بنفسه، واستعراض شاعريته، والاحتفاء ببلاغته وتأثير نصوصه، فدنا (القول)، و(كل شعر نظير قابله منك)، و(عقل المجيز مثل عقل المجاز)، وغيره (شعراء كأنها الخازباز)، وهو (منشد القريض)، و(ارتجازه) في الحرب يشبه صليل سيفه.

٥ - حقل الطبيعة: وفي هذا الحقل نجد ألفاظاً مثل: (الماء)، (لهب)، (النار)، (موج)، (الظلام)، (الشمس)، (الغيث)، (برقي)، (برقت)، (الجمر)، (الأقواز)، (روضي)، (البراز)، والشاعر يستثمر هذه الألفاظ في خدمة المشهدين، وإن كان يتجه بمعظمها إلى المشهد الأول الذي يصف فيها سيفه وأداءه في المعارك، فناسب معه هذا النوع من الألفاظ.

٦ - حقل المعادن: ويدخل فيها الأحجار الثمينة وما يصنع من المعادن، وهنا نجد ألفاظاً مثل: (الحديد)، (تاج)، (جوهر)، (الفريد)، (الدر)،

(الياقوت)، (سام)، (الركاز)، وطبعي أن ترد مثل هذه الألفاظ في نص مدائحي، إذ يتجه الشاعر غالباً إلى رسم صورة مثالية للممدوح من خلال جعله موازياً لهذه الأشياء الثمينة، من خلال تشبيهه أو تشبيه ما يصدر عنه بها.

٧ - حقل المهن: وفيه يمكن أن نعد ألفاظاً مثل (خرّاز)، (برّاز)، (مُنشد القريض)، (شعراء)، والشاعر هنا يبدع في توظيف هذه المهن من خلال وضعها في سياقات تتناسب مع الغرض الذي وردت فيه، فحمائل الدهر التي حملت السيف تحتاج إلى خراز، في دلالة على عتقه وعراقته، وهذا الممدوح خبير بالشعر وجيده كخبرة البزاز بالثياب، أما هو، فمهنته التي يبرع فيها إنشاد القريض، ولا مقارنة بينه وبين بقية الشعراء.

٨ - حقل الحيوان: ويدخل فيه الحشرات، وما يتصل بها من أوصاف وأصوات، وهنا تصادفنا ألفاظ من مثل: (البازي)، (الجراد)، (الخازباز)، (العنتريس)، (الكناز)، (هجان)، (النحاز)، وأبو الطيب يورد هذه الألفاظ في سياقين، سياق الثناء والمديح، وسياق الذم والهجاء، ففي الأول نرى الممدوح بمنزلة البازي من الطيور، تميزاً واستثناءً، والإبل براكيها تقصده، وقد أفناها السير شوقاً إليه حتى أهلك الضخمة المكتنزة، وفي الثاني نرى حمايته للشاعر وأمانه له جعلاً حدود الأسنة كسوق الجراد في عدم التأثير، وإذا كان الممدوح حاذقاً بالشعر فغيره يجوز عليه من شعره كأصوات الذباب، وهو بجيوشه مهيب حتى أضحى كلام العدا لهم كالسعال الذي يصيب الغنم والإبل فلا يسمع لهم صوت.

٩ - حقل البلدان: وفيه نجد أبا الطيب يستخدم ألفاظاً من أمثال: (نجد)، (الحجاز)، (الأهواز)، (الروذباري)، ويحاول توظيفها في بناء دلالات تتناسب مع السياق الذي جاءت فيه، ويعتمد في أغلبها على المفارقة،

فانسلاال السيف في نجد ينبه أهل الحجاز، وأعداء الممدوح الروذباري يقضمون الحديد والجمر حنقا عليه كما يقضم سكر الأهواز المشهورة به، وهكذا يختار الشاعر هذه البلدان ليصوغ هذه الثناءات، أما عن دقة اختيارها، فلي معها ومع غيرها وقفات في مواضع أخرى من هذه الدراسة.

هذه أبرز الحقول الدلالية التي انتقى الشاعر مفرداته منها، ولعل القارئ يلحظ بوضوح الثراء الذي تميز به المعجم الشعري لأبي الطيب، كما يلحظ ذلك التنوع الفريد في الحقول، والقدرة المتميزة على توظيفها واستثمارها في بناء مشاهد النص، فجاءت متناسقة منسجمة في الغالب مع سياقاتها.

وبالنظر إلى هذه الحقول يمكن أن نجد دلالات لكل منها، فالحرب تدل على الصراع الذي يعاينه الشاعر قبل أن يلجأ إلى الممدوح، والمديح يدل على انتصاره بوصوله إلى هذا المكان واحتمائه بصاحبه، والأعضاء والأصوات والحيوان تدل على الحركة والحياة والاضطراب في تنقلات الشاعر حتى وصوله، والمهن المذكورة تدل على الخبرة التي تدل على الاستقرار والارتفاع، والطبيعة والمعادن تدل على الأصول والنماء، مما يعزز الاستقرار والارتفاع والاستقلال، أما البلدان، فتدل على السكن والاستقرار والانتشار والتمكن.



المبحث الثالث : التصوير الفني

لا آتي بجديد حين أؤكد على ما تتميز به نصوص أبي الطيب من ثراء في الصور الفنية المذهلة ، وغنى بالتشبيهات والمجازات والكنيات التي لا تزال محل احتفاء البلاغيين والنقاد إلى يومنا هذا ، حتى ألقت فيها الكتب والرسائل ، وما ذلك إلا لما وجدوه فيها من عمق ودقة وثراء في الدلالة ، وغنى في الإيحاء ، وجمال في الصياغة.

وسأحاول هنا أن أقف مع الصور الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في صياغته لدلالات هذا النص ، غير أن وقوفي هنا لن يكون لمجرد الاحتفاء بطريقته في التصوير ، وإنما سأتجاوز ذلك ساعياً إلى الغوص في تفصيلات هذه الصور ، ومحاولاً تحليلها والكشف عن جمالياتها ، وتقويمها ، وتلمس مواضع الإحسان والإجادة فيها ، وبيان مواطن الخلل والإخفاق ، وأثر ذلك كله في السياق والفكرة الرئيسة للنص ، ولأن معظم الصور في هذا النص توزعت بين أسلوب التشبيه والاستعارة ، فسيكون الحديث في هذا المبحث خاصاً بهما ، للكشف عن طريقة أبي الطيب في استثمارهما لبناء هذه الزائفة وصياغة دلالاتها.

التشبيه:

وهو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بأداة ظاهرة أو مقدرة^(١) ، وقد أفاض العلماء في بيان أهميته وقيمه ، ولعل أشهرهم الزمخشري الذي أشار إلى أن له شأناً ليس بالخفي في إبراز خيئات المعاني ، وأنه يريك المتخيل في صورة المتحقق ، والمتوهم في معرض اليقين ، والغائب كأنه مشاهد ، ولذلك

(١) انظر: الإيضاح ، القزويني : ٨٠/١.

أكثر منه القرآن وفشا في كلامه ﷺ، وكلام الأنبياء والحكماء^(١)، كما أن لعبيد القاهر كلاماً قيماً في هذا السياق^(٢).

واللافت هنا أن أبا الطيب اعتمد على هذا الأسلوب اعتماداً كبيراً في صياغة معانيه ورسم دلالاته، بل إن افتتاحه للنص كان بواسطته، من خلال تصديره لأداة التشبيه الكاف، وتقديمه للمشيبه به على المشبه، ورسم صورة فيها كثير من الدلالات والإيحاءات، يقول:

كفِرْنُدِي فِرْنُدُ سَيْفِي الْجَرَارِ لَدَّةُ الْعَيْنِ عُدَّةُ لِلْبَرَارِ

وقبل الكشف عن هذه الصورة لا بد من تحديد دقيق للفظ (الفِرْنُد) التي من شأنها أن تفصح عن جماليات هذا التشبيه بوضوح، والمقصود به جوهر السيف^(٣)، وزاد بعضهم بأنه الخضرة التي تردّد فيه^(٤)، وبناء عليه يفهم أنّ الشاعر شبّه جوهره الدال على شحوبه وتغير لونه بجوهر السيف في قوة العزم ومضاء الحد؛ لأنّ هذا في السيف دليلٌ على مضاء حده.

وإذا كان الشراح قد أوجزوا الحديث عن هذه الصورة التي تصدرت الزائفة، فإنّ ابن سيده من أفضل من فصلّ فيها وأفاض، يقول: "وإنما شبّه فِرْنْدَه بفِرْنْد سيفه لأنّ فِرْنْد السيف دليلٌ على مضاء حده، وعنى بفِرْنْد نفسه هنا شحوبه وتغير لونه من الأسفار والتعب، فجعله فِرْنْدًا؛ لأنّه دليلٌ على مضاء عزمه، كما أنّ فِرْنْد السيف دليلٌ على مضاء حده، ففي ذلك شبّه فِرْنْدَه بفِرْنْد السيف، وإن لم يكن شحوبه في الحقيقة فِرْنْدًا، بل هو خلاف

(١) انظر: الكشف، الزمخشري: ٧٢/١.

(٢) انظر: أسرار البلاغة، الجرجاني: ١١٥.

(٣) انظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٤١/١، التبيان، العكبري: ١٧٣/٢.

(٤) انظر: الفسر، ابن جني: ٢٠٣/٢، معجز أحمد، المعري: ٣٦٥/٢.

الفرند، فإنما سماه به لأنه محمودٌ منه، كما أنَّ ذلك محمودٌ من السيف، ونحوه قوله ﷺ: (الخلوف فم الصائم أحب إلى الله من المسك)، وليس الخلوف بطيب، ولكن لدلالته على ما يحبه الله ﷻ من الصيام^(١).

ولزيد من الدقة في بيان هذا التصوير يعلق ابن سيده على تفسير الفرند بالجوهر، وينبه إلى أهمية تحديد المقصود بهذين اللفظين، يقول: "وأما ابن جني، فقال: عني أنَّ جوهر سيفي كجوهري، فإن كان عني بالجوهر الفرند فخطأ؛ لأنَّ الفرند هو صفاء السيف بما يحدث فيه من الصقال، فهو لذا عَرَض، وإن كان عني بالجوهر سنَّخ^(٢) هذا السيف، أي: إنَّ سنَّخي في نوع الإنسان كسنَّخ سيفي هذا في نوع الحديد، فصفاء فهمي من جهة شرف جوهرى، كما أنَّ صفاء هذا السيف من جملة شرف جوهره فحسن، ويقوَّى ذلك أنه قد استطرد في أبيات السيف من هذا الشعر تشبيهه نفسه به، وجعله نفسه في نوعه، كسيفه في نوعه"^(٣).

وابن سيده يركز هنا على أهمية تحديد وجه الشبه في هذه الصورة، فقد ذهب أولاً إلى أن الشاعر وسيفه يشتركان في قوة العزم ومضاء الحد، فالفرند في سيفه يدل على هذه الصفات، كما أنَّ شحوب الشاعر وتغير لونه بسبب كثرة الأسفار وعدم الاستقرار دليل عليها، ثم يرى أنَّ الصفاء يمكن أن يكون وجهاً دقيقاً مقصوداً من هذه الصورة، فالسيف يتميز بالصفاء العارض له من

(١) شرح المشكل: ٧٦، وانظر: النظام، ابن المستوفي: ١٤٣/٩، والحديث أخرجه البخاري: ١٨٩٤، ومسلم: ١١٥١.

(٢) السنَّخ: الأصل من كل شيء. انظر: لسان العرب: (س ن خ).

(٣) شرح المشكل من شعر المتنبي، ابن سيده: ٧٦.

الصقال ، وهذا من جملة شرف جوهره ، والشاعر يتميز بصفاء الفهم والذكاء والفطنة ، وهذا من جملة شرف جوهره .

وأرى أنَّ الشاعر وفق كثيراً في رسم هذه الصور الفنية ، إذ تميزت بالعمق والثراء والقدرة على إثارة الأخيلة ، كما أنَّ صياغتها جاءت بهذا التركيب العجيب الذي يثير الانتباه ويلفت الأنظار ، بتقديمه المشبه به وإيثاره لهذه الألفاظ الأعجمية ، إضافة إلى تصدره لهذا النص وافتتاحه به ، مما جعل إثارة المتلقي وتشويقه يبدأ منذ وقت مبكر جداً ، والأهم من كل هذا تمهيد لما بعده من دلالات المشهد الأول ، لأنه أفاد شبه سيفه به ، وجاءت الأبيات بعد هذا لتكشف ملامح من هذا التشابه .

ومن الصور الفنية التي عمد أبو الطيب إلى رسمها في هذه الزائفة من خلال هذا الأسلوب ما جاء في سياق قوله :

بك أضحى شبا الأسنة عندي كَشَبَا أسوقِ الجرَّادِ النَوَازِي

وهذا البيت يحییء في سياق الثناء على الممدوح ، وذكر بعض صفاته الحميدة ، وإذا كان ما سبق من أبيات يكشف عن فضله على الناس جميعاً ، فإن هذا البيت يختص ببيان فضله على الشاعر ، وما لاقاه منه من عظيم المنة وواسع الفضل حين التجأ إليه واعتصم به ، حيث منحه الأمان ، والاستقرار ، والثقة ، وعدم الخوف من الأعداء .

ولصياغة هذه الدلالة يرسم أبو الطيب هذه الصورة الطريفة التي جعل فيها سنان الرمح في نظره كساق الجرادة ، وحده كحدها ؛ استخفافاً به ، وتأكيذاً على ضعف تأثيره فيه ، وعدم خوفه منه ، وقلة مبالاته به ، وهذا يدل أولاً على قوة الممدوح وعظيم سطوته ، ويدل ثانياً على عظم الفضل الذي

نال الشاعر منه ، حيث الأمان وقلة الاهتمام بالأعداء ، حيث يعيش في كنف هذا المدوح ، وينعم تحت ظله ، ويتباهى بالأمان الذي منحه إياه.

والتأمل في هذه الصورة يلحظ ما فيها من خفة وطرافة ، بل ربما أجبرت المتلقي على الابتسام ، حين يتخيل كيف أصبحت طعون هذه الرماح كوخزات سوق الجراد ، ويوازيه ابتسام الشاعر بما يشعر به من فخر وانتصار وعدم اكتراث بالأعداء.

ثم إنَّ هذا التشبيه يرمي إلى دالتين تتسقان مع نفسية الشاعر ، وتنسجمان مع شخصيته المعروفة بالاعتزاز والفخر ، ومع ما جاء في مطلع هذا النص مما يؤكد هذه الصفات ، الأولى : احتفاء المدوح به ، ومنحه الأمان ، وسعيه إلى حفظه وصونه ، وكأنَّ أبا الطيب يريد أن يقول : إن هذا المدوح عرف مكانتي ، وأدرك قيمتي ، فهو يحميني حين التجأت إليه ، الثانية : أنَّ هذا التصوير أفصح أنه هدف للأعداء ، وأن الرماح تلاحقه من كل صوب ، ومن هذا شأنه يكون في العادة ناجحاً محسوداً على إنجازاته.

والناظر في هذا التشبيه يدرك أصالته وجِدَّتَه ، فلم يسبق أن أتى الشعراء بمثله على حد علمي ، كما يدرك دقة صياغته وجمال دلالته ، حيث عمد الشاعر إلى اختيار الجراد تحديداً لأنها من أضعف الكائنات سوقاً ، حيث دقتها وصغر حجمها ، وضعف تأثيرها في الأجساد ، إضافة إلى أن في هذا التشبيه دلالات أخرى يمكن أن نفهم منه ، إذ قد يشير إلى أنَّ الشاعر تعلَّم من المدوح الشجاعة والإقدام^(١) ، ولهذا فهو لا يهاب الرماح ، ولا يأبه لها ، كما يمكن أن يقصد بهذه الأسنة نوائب الدهر ومصائب الزمان^(٢) ، تلك التي لا

(١) انظر : معجز أحمد ، المعري : ٣٧٢/٢.

(٢) انظر : المرجع السابق نفسه.

يمكن أن تؤثر في حياة الشاعر ما دام يعيش في كنف الممدوح، وتحت ظلال كرمه وجوده وحمايته.

بقي أمر مهم في هذه الصورة، وهو الإضافة التي أضافتها (النوازي) التي جعلها الشاعر وصفاً لهذا الجراد، وهنا يحضر السؤال: هل أضاف هذا الوصف إلى الصورة دلالة معينة؟ أم أنه كان مجرد إقامة الوزن وتحقيق الإيقاع؟ وإن كان فعلاً أضاف فماذا أضاف؟ وما القيمة الدلالية والجمالية لهذه الإضافة؟

الحق أن بعض النقاد اعترض على هذه الإضافة، ولم ير فيها إلا تحقيق الإيقاع النغمي، خاصة أن الشاعر يبني نصّه على قافية صعبة، ومن أولئك ابن وكيع الذي علّق على البيت بقوله: "يريد أني في حماك، فقد صار شبا الأسنة عندي كشبا أرجل الجراد النوازي، لا يعمل فيّ شيئاً، والنوازي طلب للقفز؛ لأن التشبيه بأسوق الجراد، نزت أو لم تنز"^(١).

وقد يبدو هذا الاعتراض صحيحاً، إلا أنه يمكن أن يقال في الدفاع عن أبي الطيب: إنّ محيى (النوازي) هنا أسهم في تكميل الصورة الفنية التي سعى الشاعر إلى رسمها، من خلال إضافة وشيجة جديدة بين طرفي التشبيه، وهي الحركة السريعة، فالرمح لا تصيب ما لم تكن متحركة متوجهةً لهدفها، ومثلها الجراد التي لا تصل إلى مكانها، ولا يظهر ما تحدّثه أرجلها إلا بعد القفز، فالتأثير هنا والتأثير هناك لا يتم دون حركة سابقة، ولعل هذا ما دعا أبا الطيب إلى تخصيص الجراد بهذا الوصف.

ثم إن وصف الجراد بالنوازي يمكن أن يُفهم بشكل أدق حين نعود إلى

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٧/٢.

الدلالة اللغوية لهذا الوصف، فالنزو وثب فيه حِدَّةٌ وتفلَّتْ وتسرعُ إلى الشر وبه^(١)، وصيغة اسم الفاعل تدل على استمرار وتعطش للإهلاك، وهذه سمة الجراد، بخاصة أنه اختار الجراد؛ للدلالة على مرحلة نضج هذه الحشرة الذي تُهلك فيه الأخضر واليابس، فالجراد معادل للأعداء، الذين يهلكون ما حول الإنسان من وسائل الاختباء والحماية، والجراد يمنع الإنسان من التمتع بالحماية.

أما ابن وكيع، فلم يقف انتقاده للصورة عند هذه اللفظة، وإنما تجاوز ذلك ليشمل صياغتها وطريقة بنائها، يقول معلقاً عليها في سخرية لاذعة: "وما يُطلب لهذه المعاني استخراج سرقة؛ لرغبة الناس عن مثلها، ولا معنى لتشبيه سنا الأسنة بشبا أسوق الجراد، أترى حماية هذا الممدوح إياه مما يُكشَف جلده فإذا نالته هذه الأسنة والرماح لم تعمل شيئاً؟"^(٢)، ولا يخفى ما في هذا الانتقاد من تحامل على أبي الطيب، لأن ابن وكيع ناقدٌ متميز، يعني جيداً أنَّ الصور الشعرية لا يجوز أن تحاكم هذه المحاكمة الدقيقة القائمة على الحقيقة.

ويبدو أنَّ أبا الطيب كان يعيش في حالة خوف واضطراب وترقب، إذ تشير المصادر إلى أن ابن كيغلب أجبره على الإقامة في طرابلس حين رفض أن يمدحه، فتغفل العيون وفرَّ قاصداً الجنوب الشرقي، حتى وصل دمشق فاستجار بوالها الممدوح^(٣)، ويؤيد ذلك صياغته لهذه الدلالة من خلال رسمه لهذه الصورة، ثم تأكيده عليها مرة أخرى في صورة جديدة حين يقول بعد ذلك:

(١) انظر: مقاييس اللغة: (ن ز و)، لسان العرب: (ن ز و).

(٢) المنصف، ابن وكيع: ٣٨/٢.

(٣) انظر: مع المتنبي، طه حسين: ١٣٥.

وانشئ عني الرديني حتى دار دور الحروف في هواز

والشاعر في هذا البيت يقول إنه "انعطف عني الرمح والتوى على نفسه التواء الحروف المدورة في (هواز) ؛ كالهاء والواو والزاي ، والألف زائدة ، ولو أمكنه أن يقول (هوز) كان أحسن"^(١) ، وخص هذه الحروف لأنها كلها مستديرة منقطعة^(٢) ، ومع أن في الحروف الأبجدية ما يشابهها في هذه الصفات إلا أن هذه تحديدا كلمة معروفة عند العرب ، من ضمن ست كلمات تجمع حروف العربية^(٣) .

والشاعر هنا يستحضر في صورة طريقة بعض أشكال الحروف التي يكون فيها انحناء والتواء في شكلها المكتوب ، ويربطها بهيئة الرماح حين تكون متوجهة نحوه ، إذ تنحني وتعود على أدراجها كما في شكل هذه الحروف الثلاثة ، وهي صورة أخرى تؤكد الصورة الأولى ، لتعززا معاً دلالة شدة حماية الممدوح للشاعر ، وصونه له ، وقوة منحه للأمان. على أنه يمكن للمتأمل في الصورتين أن يجد بينهما نوعاً من التناقض ، إذ كيف يؤكد الشاعر في الثانية انحناء الرماح عنه واثناءها ونكوصها وقد أقر في الأولى أن تأثير حدها كتأثير أسوق الجراد؟ ومع هذا يمكن أن يقال إنها تنشي في الأصل ، وما وصل منها ليس له تأثير يذكر ؛ لأنه ربما قصد تأثير الهواء المصاحب لقوة اندفاعها تجاهه في سطح بشره. كما يضاف إلى ذلك أيضا أن اثناء الرديني مثل حروف هواز فيه دلالة على اثناء رماح الأعداء عن إصابته ، فالرماح لا

(١) شرح ديوان المتنبّي ، الواحدي : ٤٤٤/١ ، وانظر : الفتح على أبي الفتح ، ابن فورجة : ١٦٠ .

(٢) انظر : معجز أحمد ، المعري : ٣٧٢/٢ .

(٣) انظر في تفصيل ذلك : اللامع العزيري ، المعري : ٥٩٠/٢ .

تطاول الأعداء ؛ لأن الشاعر في حماية الممدوح ذي المهابة ، فالشر كله يميل عنه ، ويهرب منه ، ولا يصله .

بقي أن أشير إلى أمرين يتصلان بهذه الصورة ، الأول : أن صاحب المعجز أورد تفسيراً آخر رآه محتملاً ، يختلف عما أجمع عليه الشراح ، إذ ذكر أن الشاعر يمكن أن يكون أراد بـ(هوّاز) "جميع حروف المعجم ، ومعناه أن الرماح لا تؤثر في ولا تخدشني كما لا تخدش هذه الحروف الأقلام ولا تؤثر فيها"^(١) ، وهو معنى محتمل على كل حال ، وإن كان الأول أقرب وأوضح ، الثاني : أن الوحيد لم تعجبه هذه الصورة من جهة الذوق ، وتمنى لو كان الشاعر ألغى من القصيدة هذا البيت^(٢) ، غير أنه لم يعلل لهذا الرأي .

ومن التشبيهات في القصيدة ما جاء في سياق قوله :

صَفَّهَا السَّيْرُ فِي الْعَرَاءِ فَكَأَنَّتُ فَوْقَ مِثْلِ الْمَلَأِ مِثْلَ الطَّرَازِ

حيث كان الشاعر يتحدث في سياق الإبل الأصيلة الكريمة التي امتطأها رجال خالصو النسب يقصدون الممدوح بأعداد كثيرة ، وقد كفانا ابن جني الكشف عن تفاصيل هذه الصورة وبيان بعض جمالياتها ، إذ يقول معقباً على البيت : "شبه استواء الإبل في نقاء الفلاة بطرازٍ على ملاءة ، ولا سيما إذا كان هناك سراب ، كان أوقع في التشبيه لبياضه ، وقد قال أبو نواس :

تَذَرُ الْمَطْيِ وَرَاءَهَا وَكَأَنَّهَا صَفٌّ تَقْدَمُهُنَّ وَهِيَ أَمَامُ^(٣)

وهكذا تسير الإبل إذا وقعت في بساط ، وكانت كلها كراماً استقامت في السير ، فلم تتقدم واحدة الأخرى لاستوائها في الكرم"^(١) .

(١) معجز أحمد ، المعري : ٣٧٣/٢ .

(٢) انظر : الفسر ، ابن جني : ٢١٧/٢ . الحاشية ٣ .

(٣) ديوانه : ١٢٣/١ .

وفي رأيي أنَّ هذا التشبيه البديع من أجمل صور القصيدة بشكل عام، حيث تخيّل الشاعر هذه النوق الأصيلّة التي تحمل فرسانها كريمي الحسب والنسب، وهم متوجهون إلى هذا الممدوح بأعداد كثيرة كحبوب الرمال، وقد اصطفت بشكل مدهش في الصحراء، وقد تخيّل الشاعر هذه الصورة بحركتها وتفصيلها بتطريز على ملاءة، فهذه الصحراء أضحت كالقماش المصنوع من الحرير المتميز برقته ونعومته، وصار هؤلاء الفرسان بتوقعهم وترتيبهم وكثرتهم فوقها كالزخرفة الجميلة الدقيقة المصنوعة بالغرزة والإبرة، ويجمع الصورتين دقة الترتيب، واستواء الصفوف، وجمال المنظر.

واللافت أنَّ ابن جني يشير في تفسيره إلى دلالة تسهم في مزيد من جمال هذه الصورة، وذلك حين ذكر السراب الذي يكون عادة في الفلاة مع اشتداد الشمس، فإنه يضيف لون البياض الذي ينسجم مع لون الملاءة، وحينها يكون الطراز عليها أكثر وضوحاً وبروزاً، ولهذا أكد ابن جني على أنه بوجود السراب يكون التشبيه أوقع وأكثر دقة.

والشاعر يسعى من خلال رسم هذه الصورة الجميلة إلى تأكيد حسن هؤلاء الفرسان ورواحلهم، وسواء أريد بهم جيوش الممدوح وأعوانه وأولياؤه^(٢)، أو مَنْ يطلبون العون منه ويلجؤون إليه عند وقوع الضرر^(٣)، فإنَّ في هذا الوصف مزيد ثناء عليهم، فهم كرام، والكريم لا يقصد إلا كريماً، وأشعر أنَّ في الصورة إيماءً إلى فخر الشاعر بنفسه، والتأكيد على أنه كريم ذو نسب أصيل، لأنه من جملة مَنْ قصدوا الممدوح واحتموا بحماه،

(١) الفسر، ابن جني: ٢٢١/٢.

(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٤٥/١.

(٣) انظر: معجز أحمد، المعري: ٣٧٤/٢.

يقول أبو العلاء: "يريد أنَّ هؤلاء القوم فوق هذه الإبل قد صَفَّهم السير، فهم كالطراز على هذه الأرض المشبهة بالملاء، وهذا كالملاح للركبان والركائب؛ لأنَّ الطراز يُحسِّن الثوب"^(١)، وفي إسناد الصفِّ إلى السير مجاز أضاف جمالية أخرى إلى هذا التصوير البديع.

يبقى في هذه الصورة أن أشير إلى أنَّ ابن وكيع التنيسي لم يتمكن من إخفاء إعجابه بهذه الصورة، على الرغم من أنه أشهر من انتقد أبا الطيب المتنبي وتحامل عليه في كثير من مواضع كتابه، خاصة في هذه الزائفة، حيث علَّق على البيت بقوله: "قد شبَّه أبو تمام الآل على الأرض بالملاء الرحيض:

وَيَسَاطِرُ كَأَمَّا الْآلُ فِيهِ وَعَلَيْهِ سَحْلُ الْمَلَأِ الرَّحِيضِ"^(٢)

فكلام أبي الطيب مليح، جمع فيه بين تشبيهين مليحين من تشبيه الفلاة والآل عليها، وزاد في كلامه ما هو من تمامه"^(٣).

ويعتمد الشاعر على بعض الصور الصوتية التي حاول أن يستثمرها في خدمة المشهد المدائح الذي جاءت في سياقه، منها قوله:

وَأَطَاعَتْهُمْ الْجِيُوشُ وَهَيَّبُوا فَكَلَامُ الْوَرَى لَهُمْ كَالنُّحَازِ

فالشاعر هنا يتحدث عن آباء المدوح وأجداده، ويكشف عن سدة قوتهم وبأسهم، إلى الدرجة التي جعلت الناس غير قادرين على الحديث معهم؛ مبالغاً في طاعتهم، والهيبة منهم، والانقياد لهم، ولتصوير هذه الدلالة يُشبَّه أبو الطيب كلام الوري لهم بالنحاز، وهو - كما يذكر

(١) اللامع العزيزي، المعري: ٥٩٤/٢.

(٢) ديوانه: ١٨٢.

(٣) المتصف، ابن وكيع: ٣٨/٢، ٣٩.

اللغويون - داءٌ يصيب الإبل والغنم، من عوارضه سعالٌ شديد، وعلاجه الكي في الرقاب والأجناب، وإذا أصاب البعير ترك الماء فلزقت رثته بجنبه، ويفرقون بينه والدكاع بأن الأخير أن يسعل مرة أو مرتين ثم يسكت، وأما النحاز، فتراه يسعل حتى تكاد نفسه تخرج^(١)، وهنا يختلف الشراح في تحديد المعنى الذي أراده الشاعر بدقة في هذه الصورة الصوتية.

فقد ذهب بعضهم إلى أن المقصود عدم الاهتمام بما يقوله الناس، كما لا يُعَبَأُ بالسعال، أي إنَّ ما يصدر عنهم سعالٌ لا يُلتفت إليه ولا يحتاج إلى جواب، يقول ابن جني: "أي لم يعبؤوا بكلام أحد لما صاروا إلى مثل هذه الحالة"^(٢).

وذهب آخرون إلى أنَّ المعنى ينظر إلى نتائج هذا السعال، وما يُسبِّبه في الصوت عند الكلام. وهنا نراهم يختلفون، ففريق ذهب إلى ما ذكره الواحدي الذي قال بعد إيراد رأي ابن جني: "وأجود من هذا أن يقال: السعال يرقق الصوت، والمعنى: لهيبتهم كانوا لا يرفعون الصوت بين أيديهم"^(٣).

ومن الشراح من قال: إن ما يسببه السعال من تقطع وتعثر في الكلام يشبه كلام الخائف، يقول الوحيد في بيان ذلك: "الأولى في تفسير (فكلام الوري لهم كالنحاز) أن يكونوا من شدة الهيبة لهم لا يثبتون كلاماً، كما يتعثر

(١) انظر: لسان العرب، ابن منظور: (نحز)، وانظر: معجم الجيم، الشيباني:

٢٤٤/١، الدلائل في غريب الحديث، السرقسطي: ٨٦٤/٢.

(٢) الفسر، ابن جني: ٢١٨/٢، وانظر: التبيان، العكبري: ١٨٢/٢.

(٣) شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٤٥/١، وانظر: الصفوة، الكندي: ٤١١/١،

شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: ٢٩٠/٢.

ويتلجلج الخائف عند منطقته، حتى يطابق هذا التفسير قوله (هيسوا) و(كلام الوري)، وذلك^(١) بعيداً من الكلام، وإنما يضم كل شيء إلى ما قاربه ولاق به^(٢).

وذهب ابن معقل الأزدي إلى عكس قول الواحد الذي اعترض عليه بقوله: "أما قولك إن السعال يرقق الصوت، فهو بخلاف المعلوم، بل يُجفّي الصوت، والمراد أنهم كانوا لهيبتهم إذا كلمهم الناس خافوهم، فضغط الخوف النفس وقطع الصوت فلا تُتَبَيَّن الحروف، فيكون كلامهم كالسعال، لا يفهم منه معنى"^(٣)، وهو قريب من قول الوحيد كما ترى، وذهب صاحب المعجز في أحد آرائه إلى أن "كل من أراد أن يتكلم بين أيديهم تنحنح وسعل، كما يفعله الحصير إذا غيبي بالكلام"^(٤).

ولا غرو أن تتعدد آراء الشراح في مقصود هذه الصورة، لأن مبدعها شاعر عُرف ببراء دلالاته وعمق معانيه، وبراعة اختياره للأطراف التي تتكون منها لوحته الفنية، وكل هذه المعاني تؤكد شدة الهيبة وعمق الخوف الذي يسيطر على الوري حين يتحدثون مع آباء الممدوح وأجداده، ومع هذا فإن ابن وكيع لم يعجبه هذا البيت، ورأى فيه عدم مناسبة للسياق الوارد فيه، يقول: "ولا موقع للسعال مع طاعة الجيوش، وإنما شغل القافية بغير طائل!"^(٥)، وأراه نقداً متكلفاً، ولو عملنا به لألغينا كثيراً من الصور الفنية

(١) يشير إلى رأي ابن جني الذي كان يستدرك عليه.

(٢) الفسر، ابن جني: ٢/٢١٨. الحاشية ٣، وانظر: اللامع العريزي، المعري: ٥٩٢/٢.

(٣) المآخذ، ابن معقل: ١٤١/٥.

(٤) معجز أحمد، المعري: ٣٧٣/٢.

(٥) المنصف، ابن وكيع: ٣٤/٢.

الجميلة بحجة عدم مناسبة أحد طرفي التشبيه للسياق، فضلاً عن تناسب هذه الآثار المترتبة عن السعال مع موقف الخائف، الذي بلغ الغاية في الهيبة والانقياد والطاعة عند الكلام.

الاستعارة:

وهي من أنواع المجاز اللغوي الذي عُرِّف بأنه الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب على وجه يصح مع قرينة عدم إرادته، فإن كانت العلاقة بين ما استعمل فيه اللفظ وما وُضع له قائمةً على التشبيه فهو استعارة، وإلا فهو مجاز مرسل^(١)، وقد أشار إلى قيمتها كثير من البلاغيين الذين لفت نظرهم ما فيها من خيال وتصوير جميل، "فإنك ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والمعاني الخفية بادية جليلة، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جُسِّمت حتى رأتها العيون، والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون، وهذا ابتكار يُحدث في نفوس السامعين أجمل الأثر"^(٢).

ولم تخلُ زائبة أبي الطيب من بعض الصور الاستعارية التي حاول من خلالها تأكيد الدلالات المقصودة، وخدمة الفكرة الرئيسة من النص، منها ما جاء في قوله:

تَحَسَّبُ الْمَاءَ خُطُّاً فِي لَهَبِ النَّارِ أَدَقَّ الْخُطُوطِ فِي الْأَحْزَارِ

وهذا هو البيت الثاني من القصيدة التي افتتحها بوصف سيفه، فبعد أن شبه جوهره بجوهر نفسه، وأكد على قوته وجماله وجاهزيته، يقترب في هذا

(١) انظر: الإيضاح، القزويني: ١٢/٥، ٢٠.

(٢) علم البيان، طبانة: ٢٠٦، وانظر: أسرار البلاغة، الجرجاني: ٤٢، البلاغة العالية، الصعدي: ٨٩.

البيت إلى السيف بصورة أكبر، ليصف لنا تفاصيله بدقة، من خلال اعتماده على التصوير الفني القائم على الاستعارة، التي رأى أنها خير وسيلة لإيصال هذه الصورة إلى المتلقي، الذي استطاع الشاعر أن يبهره باستثنائية هذا السيف العجيب منذ العتبات الأولى للنص.

وفي هذا البيت يستعير أبو الطيب الماء لآثار الفرند التي تظهر على معدن السيف، ويستعير النار لبريقه ووميضه، يقول الواحدي كاشفاً عن بعض جماليات هاتين الاستعارتين: "شبه بريق سيفه بالنار، وآثار الفرند فيه ودقته بخطوط من الماء دقيقة كأدق الخطوط في الأحراز، جمع حرز وهو العوذة، وجرت العادة بتدقيق خط الأحراز"^(١).

ولا يخفى ما في هذه الصورة من مفارقة بديعة، حيث جمع في سيفه الضدين: الماء والنار في مشهد واحد، وجعل الماء بخطوطه الدقيقة يرى وسط لهيب النار، يقول المعري عن هذه المفارقة: "إذا نظرت إليه حسبت أن الماء خُطَّ في لهيب النار، فهذا عجيب لأنهما لا يجتمعان، وإنَّ ذلك الخط في الدقة أدق من خطوط الأحراز"^(٢).

واللافت أنَّ أبا الطيب لم يرتض بما في هذه الصورة من جماليات ومفارقات، وإنما حاول أن يقرب الصورة أكثر إلى المتلقي، ويصف بدقة كيف تبدو آثار الفرند المشبهة لخطوط الماء الدقيقة، فيقرر أنها تشبه تلك الخطوط الدقيقة التي تُكتب بها الأحراز، بل يستثمر أفعال التفضيل ليؤكد أنَّ خطوط الماء تلك تشبه أدقها، وهي إضافة سعى الشاعر من خلالها إلى المبالغة في بيان مدى دقة هذه الآثار المرسومة على سيفه المتميز.

(١) شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٤١/١.

(٢) معجز أحمد، المعري: ٣٦٦/٢.

والحق أنَّ صورة اجتماع الماء والنار في السيف ليست جديدة، إذ سبق المتنبي شعراء آخرون، فمن ذلك قول أحدهم:

كَأَنَّهُ فِي طَبْعِهِ وَاللَّوْنِ مَاءٌ وَلَطَى^(١)
وقول الآخر:

مَاضٍ تَرَى فِي مَثْنِهِ مَاءً يَنَارٍ مُخْتَلِطٌ^(٢)

غير أنَّ أبا الطيب زاد عليهم في أمرين؛ الأول: أنه بنى هذه الصورة بشكل أكثر وضوحاً وصاغها بأسلوب أكثر جمالا، حيث جعل للماء خطوطا وللنار لها، وجعل الأول مخطوطا وسط الثاني، الثاني: أنه زاد في دقة آثار الفرند، وشبه خطوطه المشبهة لخطوط الماء بأدق ما يكون من الخطوط التي تُكتب بها الأحراز، فزاد على الاستعارتين هذا التشبيه.

ثم يعتمد أبو الطيب إلى صورة استعارية أخرى في البيت الذي يليه، حيث يقول:

كَلَّمَا رُمْتَ لَوْنَهُ مَنَعَ النَّـ ... اظْهَرَ مَوْجٌ كَأَنَّهُ مِنْكَ هَازِي

وهو هنا يصف جوهر السيف من زاوية أخرى، لكنها زاوية تبدو أبعد من زاوية البيت السابق، ويؤكد أنَّ ما يموج في صفحته غير ثابت على حال واحدة، فمرة تراه أصفر، وأخرى أخضر، وأخرى أزرق، ويجيء مرة ويذهب أخرى^(٣)، ومهما حاول الناظر أن يحدد لونه فلن يتمكن من ذلك لأنه

(١) لأبي المعتصم الأنطاكي الشاعر، انظر: التبيان، العكبري: ١٧٣/٢، المنصف، ابن وكيع: ٣١/٢.

(٢) لمحمد بن الحسين، انظر: سرقات المتنبي، ابن بسام: ٥٣، شرح ديوان المتنبي، البرقوق: ٢٨١/٢.

(٣) معجز أحمد، المعري: ٣٦٦/٢.

يتغير باستمرار ولا يعطيك حقيقة لونه، فكأنه يسخر منك ويهزأ بك. والشاعر في هذه الصورة البديعة يجسّد سيفه الاستثنائي، ويجعله شخصاً يتعمّد الهزء بالناظر إليه، ويوهم بأن سبب هذا التموج في صفحته، والتغير المستمر الذي يطرأ على جوهره هو الهزء والسخرية ممن يقصد معرفة لونه. وحين ندلف قليلاً إلى تفاصيل هذه الصورة نرى الشاعر أولاً يطلق على هذه التغيرات اللونية وعدم الثبات على واحد منها منعاً، ثم يشبه هذه التغيرات بالموج، إذ إن أصله اللغوي ما يذهب من الماء تارة ويرجع أخرى بقدر شدة الرياح^(١)، ثم يسند هذا المنع إلى ذلك الموج المتغير المستمر على صفحة السيف، ثم يجسّد سيفه ويجعل له إرادة وقصداً، ويؤكد أنه يشبه ذلك الذي يعمد إلى هذه التغيرات رغبة في الهزء من الناظر إليه والسخرية به، وكأنه في هذه الصورة يعزز من قوة سيفه، ويمنحه مزيداً من الثقة والإعجاب، فقد بلغ به الحال إلى أن يهزأ بناظره الذي ينبغي تحديد لونه، فكيف سيفعل بعدوه وقت الحرب!

ومن الصور الاستعارية التي اعتمد عليها أبو الطيب في وصف سيفه ما جاء في قوله:

حَمَلَتْهُ حَمَائِلُ الدَّهْرِ حَتَّى هِيَ مُحْتَاجَةٌ إِلَى خَرَّازٍ

فالشاعر هنا يسعى إلى تأكيد قِدَم هذا السيف وعتقه، فيذكر أنه من قِدَمه، وتداول الأيدي عليه، وكثرة ما أتى عليه من السنين قد أُخِلِقَتْ حمائله، واحتاجت لذلك إلى الخَرَّاز لتجديدها^(٢)، "وأضاف الحمائل إلى

(١) انظر: مقاييس اللغة: (م وج)، لسان العرب: (م وج).

(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي: ٤٤٢/١، شرح ديوان المتنبي، البرقوقى:

الدهر مجازاً، فأراد أنه قديم الصنعة، قد أخلق طولُ الدهر حمائله، فلما كثر حاملوه بطول الدهر، كان كأنَّ الدهر حامل له^(١). ويوجز المعري تفسير البيت، مشيراً إلى الاستعارة وجمالياتها بقوله: "استعار حمائل السيف للدهر، ووصفه بالقدم، وهذه نهاية في المبالغة؛ لأنَّ حمائل الدهر قد حملته حتى بليت، فاحتاجت إلى أن تُخرز"^(٢).

لقد حاول المتنبي في هذا البيت أن يكشف عن قدم سيفه الدال على أصالته وقوته وجودته ونفاذه، "والسيف إذا كان أعْتق، كان أجود وأقطع"^(٣)، واختار لهذه الدلالة صورةً استعاريةً تحمل كثيراً من المبالغات والجماليات، فقد شبه أولاً الدهر بالسيف، ثم ادَّعى أنَّ للدهر حمائل، ثم جعل هذه الحمائل تحمل السيف، ثم بالغ في قدمها فادَّعى أنها تحتاج إلى خراز يعمل على تجديدها.

ويستدعي بعض الشراح^(٤) بيتاً للبحتري يتضمَّن دلالةً شبيهة، وهو قوله:

حَمَلَتْ حَمَائِلُهُ الْقَدِيمَةَ بَقْلَةً مِنْ عَهْدِ عَادٍ غَضَّةٌ لَمْ تَذْبُلْ^(٥)

ولا يذكرون سوى أن بين المعنيين شبها، أو أن أحدهما ينظر إلى الآخر، غير أن ابن وكيع عمداً إلى عقد موازنة بينهما، يقول معقّباً على بيت أبي الطيب: "هذا كلامٌ هجينٌ غير جزل ولا رصين، أين هذا من قول البحتري...

(١) التبيان، العكبري: ١٧٤/٢.

(٢) اللامع العزيزي، المعري: ٥٧٩/٢.

(٣) معجز أحمد، المعري: ٣٦٧/٢.

(٤) انظر: التبيان، العكبري: ١٧٤/٢، أخبار أبي الطيب، البكري: ٦٥/١، شرح

ديوان المتنبي، البرقوق: ٢٨٣/٢.

(٥) ديوانه: ٣١٧/٢.

فلفظ (الحرّاز) لفظٌ رذل، ولا حمائل للدهر إلا استعارة، وجملة إرادته أنه قديمٌ غير محدث، وبيت البحري يستولي على هذا، وقد شبهه بما يخرج عن العادة، وهي بقلةٌ من عهد عاد، غضة لم تذبل، وليس هذا من عادة البقل، فهي تشبيهاتٌ واقعةٌ وألفاظٌ رائعة، فرحح بها على أبي الطيب^(١)، ووضح هنا تفضيله بيت البحري، وكيف أنه أبدع في رسم هذه الصورة الفنية، وأسباب إخفاق أبي الطيب في صياغتها، والحق أنّ في حكمه نوعاً من الإجحاف، حيث انتقد أبا الطيب على اختياره للفظ القافية، واستعارته الحمائل للدهر، وهذا غير مقنع، ثم إنه لم يبين لم كان الكلام هجينا غير جزل ولا رصين! هذا مع التأكيد على ما ذكره من جمال بيت البحري وما تضمنه من دلالات وجماليات.

ومن الاستعارات التي يلحظها المتأمل في الزائفة ما جاء في سياق حديثه عن آباء الممدوح وأجداده الذين:

تركوا الأرض بعدما ذلّوها ومشت تحتهم يلا مهمّاز

فبعد أن أثنى على الممدوح، وأشاد بقوة بأسه وأمانه الذي منحه إياه، عرّج على ذكر آبائه الأوائل الذين كانوا كراماً، يهون بعدهم كل من مات، فبهم يُتعزّى ويُتسلّى ويُتأسى عن كل مصيبة فقد، ولأن هذا الشعور يثير تساؤلاً عن أسبابه يؤكد أبو الطيب ما كان لهم من مكانة وهيبة وقوة، إذ ملكوا الأرض، ولم يغادروها إلا بعدما ذلّوها، وتركوها طائعة منقادة، بل إنها صارت تمشي تحتهم دون حاجة إلى حثها على الإسراع في السير.

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٣/٢.

وواضح هنا أنَّ الشاعر يشبه الأرض بالدابة، ويخلع عليها كثيراً من صفاتها، فهؤلاء الآباء تمكنوا من تذليلها، وهي تمشي تحتهم، ولا تحتاج إلى مهماز، وهي الحديدية التي تُجعل في عَقِبِ الراكب، ينخس بها الدابة لتسرع في المشي^(١)، كل هذه الصفات تعمق من هذا التشبيه، حتى إن المتلقي ليكاد ينسى أنَّ الحديث عن الأرض، متخيلاً هؤلاء الآباء راكبين دابة طائعة تُقاد بكل سهولة، سريعة في السير، لا تحتاج معهم إلى الحث عليه.

يقول العكبري في شرح الصورة: إنَّ آباء الممدوح "ملكوا الأرض وذللوها، وأطاعتهم كطاعة الدابة الذلول، التي لا يحتاج راكبها إلى مهماز؛ لطاعتها له في المشي"^(٢)، ويتجاوز المعري في تفسيره لهذه الصورة إلى تحديد الدلالة المقصودة، إذ يكشف أنهم كانوا مطاعين من أهل الأرض طوعاً؛ لحبهم إياهم، من غير كراهة ولا إكراه^(٣)، وهو هنا يضيف إلى قوتهم وهيبتهم محبة الناس لهم وإعجابهم بهم، حيث أطاعوهم رغبة واختياراً، وكأنَّ ما فعلوه من عدل وأمانة وحسن تدبير يقابل تذليل الدابة وتطويعها.

غير أنَّ المتأمل في تفاصيل الصورة ربما يلحظ إشكالاً دلالياً يكمن في وجود نوع من التناقض بين جملتي الشطر الثاني، إذ كيف يثبت لها المشي فحسب ثم يؤكد أنه يحصل دون الحاجة إلى مهماز؟ ولعل هذا ما تنبه إليه الوحيد فقال: "كان ينبغي أن يكون (جَرَتْ تحتهم بلا مهماز)، إذ كان المهماز إنما يُستَعَدُّ لتحزيق الفرس على الجري"^(٤)، وكأنَّه يشير إلى أنَّ المهماز إنما

(١) انظر: مقاييس اللغة: (ه م ز)، لسان العرب: (ه م ز).

(٢) التبيان، العكبري: ١٨٢/٢.

(٣) انظر: معجز أحمد، المعري: ٣٧٣/٢.

(٤) الفسر، ابن جني: ٢١٧/٢. الحاشية ٦.

يستخدم للحث على الجري والإسراع لا المشي فقط ، ولهذا يقترح تعديلاً في اللفظ ، تكون فيه (جَرَتْ) بدلاً من (مَشَتْ) ، ولعل أبا الطيب كان ينظر إلى جلال هؤلاء الملوك وهيبتهم الذي يتناسب معه المشي بكبرياء وثقة ورزانة ، ثم إنه لا يسلم للوحيد أن المهماز للجري فقط ، وإنما هو أيضاً لا ابتداء المشي ، وربما الإسراع فيه سرعة لا تصل إلى الجري ، ومع هذا يبقى انتقاد الوحيد مقبولا منطقيا له ما يسوغه.

هذه بعض النماذج التي تكشف عن عناية أبي الطيب بالصورة الفنية في بنائه لهذا النص ، وقد بينت خلال هذا المبحث كيف كان الشاعر يتكئ على التشبيه والاستعارة بشكل واضح في صياغة دلالاته وابتكار معانيه ، بما يخدم معه مقصده الرئيس ، وكيف أبدع في رسم بعض الصور التي جمعت بين الطرافة والابتكار والعمق فأطربت المتلقي ، وجعلته يقف عندها طويلا ليتأمل في تفاصيلها ، ويتفكر في زواياها ، ليصل إلى كل ما يمكن أن يصل إليه من قيمة فنية دلالية وجمالية.

* * *

المبحث الرابع: موسيقى النص

يقوم الشعر العربي على أركان من أهمها الموسيقى، إذ لا يتصور الشعر دونها، ولأهميتها كثرت المؤلفات فيها، حتى استقلت بوصفها علماً خاصاً له حدوده المعلومة، وهو علم العروض والقافية، وقد بلغ من عنايتهم بالموسيقى والإيقاع أن جعلوها من دعائم عمود الشعر، إذ عدوا منها التحام أجزاء النظم والثامها على تخير من لذيذ الوزن، كما عدوا منها مشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما^(١)، بل إنهم رأوا أن الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية^(٢).

ولم يغفل النقد العربي الصلة الوثيقة بين الإيقاع والمعنى، إذ أدرك أن موسيقى الشعر ليست مجرد أصوات ونغم، وإنما لها تأثير كبير في المعنى، ولهذا يشير قدامة إلى أن الانحرافات العروضية الكثيرة تسبب زوال حلاوة الشعر وطلاوته^(٣)، ورأى حازم أنه "كلما وردت أنواع الشيء مرتبة على نظام متشاكل وتألّف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاها بالاستماع من الشيء"^(٤)، وأكد بعضهم أن في ربط الشعر بالطرب واعتباره شرطاً في جودته تركيزاً على فاعلية الشعر وتأثيره في المتلقي، واعتداداً بالذوق الفني المتمرس^(٥).

(١) انظر: مقدمة شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٨.

(٢) انظر: العمدة، القيرواني: ١٣٤/١.

(٣) انظر: نقد الشعر، قدامة: ١٧٨.

(٤) منهاج البلغاء، القرطاجني: ٢٤٥.

(٥) انظر: الإطراب في التراث النقدي، لغزوي: ٨٦.

البحر الشعري :

لا شك أنَّ شاعراً بحجم أبي الطيب كان يجتهد في اختيار البحور الشعرية وفقاً للغرض الذي ينظم عليه قصيدته ، وقد اختار لهذه الزائفة البحر الخفيف ، وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

والم تأمل في ديوان أبي الطيب يجد أنه اختار هذا البحر لـ (١٠) قصائد في المدح ، من أصل (١٠١) من أبرز قصائده المدائحية ، إذ جاء الطويل في المقدمة بـ (٣٣) قصيدة ، ثم الكامل بـ (٢١) قصيدة ، ثم البسيط والوافر بـ (١٤) قصيدة ، فالخفيف ، ثم المنسرح بـ (٩) قصائد ، وهذه بحور مدح في الشعر العربي متفق عليها ، وتتسم بمجدية النغم وحرصاته وأبهته على تفاوت بينها^(١) ؛ ولهذا لم يكن غريباً على أبي الطيب هذا الاختيار.

والخفيف من أجمل بحور الشعر العرب موسيقى ، وأكثرها سلاسة وخفة ، حتى إنه ليقال إنه سمي بذلك لحفته في الذوق ، ولعل أشهر قصائده القديمة معلقة الحارث بن حلزة ، وزادت شهرته مع الزمن حتى طغى عند بعض الشعراء على معظم الأوزان الأخرى ، ولعل ظروف النص والمقول فيه جعلت الشاعر يؤثره دون غيره.

فأبو الطيب كان في حالة اضطراب وخوف ، إذ بلغ دمشق هارباً من أعدائه وحساده ، ولعل مدحه في هذا النص لم يكن مخططاً له ، أي إن فكرة القصيدة لم تخطر على ذهنه إلا بعد أن وصل إلى دمشق ، حيث وجد واليها يرحب به ويعطيه الأمان ، ولعل هذا ما دعاه إلى إثارة هذا البحر الذي يريد

(١) انظر: أشعار المتنبي واجتهاده الموسيقي ، محمد تقي جون.

منه أن يعكس نفسيته التي يريدها ويتمناها، نفسية الآمن الهادئ المستقر، وهو ما يتناسب مع وزن هذا البحر، وما يشي به إيقاعه من خفة وهدوء. ولعل مما أسهم في ميل أبي الطيب لهذا البحر أنه يخاطب فيه ممدوحاً أعجمياً، ولربما أدرك الشاعر أن محورا كالكامل والطويل والبسيط لا تتناسب مع طبيعة هذا الممدوح، حيث يمكن تصنيفها من البحور القديمة التي قيلت عليها أغلب القصائد العربية المتقدمة، وكأن أبا الطيب رأى أن الخفيف أحدث منها، وفضلاً عن أنه يتناسب مع عصره فهو أيضاً ينسجم مع أعجمية الممدوح الذي لم يكن له انتماء أصيل وعميق إلى العربية القديمة.

حرف الروي:

نظم أبو الطيب على معظم الحروف الهجائية، وتفاوت عدد القصائد تحت كل منها، غير أنه لم ينظم على بعض الحروف سوى قصيدة واحدة، ومنها حرف (الزاي) التي بنى عليها هذا النص، فقد كان الوحيد الذي جاء على هذا الروي في ديوانه، ولم يكن هذا مفاجئاً، إذ إن هذا الحرف من الحروف الصعبة، النادر استعمالها رويًا عند الشعراء عموماً، بل إن المتتبع لقصائد الشعر العربي التي جاء رويها على هذا الحرف سيجد أنها لا تتجاوز أصابع اليدين.

وقد واجه اختيار أبي الطيب لهذا الحرف انتقاداً من بعض العلماء، خاصة أولئك الذين عُرف عنهم ترصدهم له وتبعهم لأخطائه وزلاته، فابن عباد عدّ ركوب القوافي الصعبة من عيوب الشاعر، واستشهد عليه بهذه القصيدة^(١)، أما ابن وكيع، فقد ذكر في سياق وقوفه عند هذا النص أن المتنبي

(١) انظر: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ابن عباد: ٧٢.

"لم ينظم من القوافي الصعبة غير قافية ذالية قليلة العدد، وهذه الزائية، وقد كثر فيها من اللفظ المرذول والمعنى المدخول شيئاً كثيراً"^(١).

والسؤال الذي يحضر في هذا السياق: ما الذي دعا أبا الطيب إلى ركوب هذه القافية الصعبة؟ ولماذا أثر (الزاي) رويًا لهذا النص؟ إنَّ مثل هذا التساؤل لا يمكن الجزم بإجابته، مثله مثل التساؤل عن سبب اختياره لبحر الخفيف، ولهذا سأحاول الاجتهاد هنا - كما اجتهدت هناك - في محاولة لتعليل هذا الاختيار.

يمكنني بعد التأمل في ظروف النص أن أحدد أربعة أسباب جعلت الشاعر يؤثر هذا الروي، ينظر الأول منها إلى القائل، إذ من يعرف أبا الطيب يدرك حرصه على الفخر بنفسه ولغته وثقافته ومعرفته الواسعة، فلعله أراد أن يستعرض في هذا النص تمكنه من النظم على أي حرف مهما بلغت صعوبته وندرة ألفاظه، ويظهر المتلقي بقدرته اللغوية على إيجاد المفردات النادرة التي تجمع له بين جمال الدلالة وانسجام الإيقاع.

أما الثاني، فينظر إلى الممدوح المقول فيه هذا النص، وبما أنه أعجمي لا يقارن بالمتصلعين بالعربية فلعل المتنبي أراد إبهاره بهذا الروي الصعب، ولفت نظره إلى استحقيقه لهذا النص مع صعوبة نظمه، وإذا كان العربي يدرك هذه الصعوبة، ويعجب من قدرة الشاعر على إيجاد ألفاظ مناسبة فماذا سيقول الأعجمي؟ وكيف سيكون إعجابه وتعجبه؟!

يضاف إلى ذلك سبب ثالث، ينظر إلى طبيعة هذه الألفاظ التي جاءت قوافي للنص، فلربما لاحظ أبو الطيب أن كثيراً من الألفاظ الأعجمية أو المعربة

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٧/٢.

تنتهي بالزاي، مثل : (الأهواز) و(أبرواز) و(الطراز)، ولعل هذا ما دعاه إلى اختيار هذا الحرف، الذي رأى أنه يخدمه في الإتيان ببعض الألفاظ الأعجمية التي ربما نالت إعجاب الممدوح الأعجمي.

أما السبب الرابع، فيعود إلى طبيعة هذا الحرف، وما فيه من حدة صوت وتكرار، ولعل هذا يتناسب مع أجواء الموقف داخل النص، وينسجم مع الاحتفاء النفسي الذي يخالج شعور أبي الطيب، ويتناغم مع استرجاعه لذكرياته الماضية المؤلمة.

القافية:

تحتل القافية أهمية كبرى في بناء القصيدة كما أشار قدامة^(١)، كما أنها تشكل حوافر الشعر ومواقفه^(٢)، وإذا كان الشاعر مطالباً بالتزامها فهذا يعني أنه أمام قيد جديد بجانب الوزن، ولهذا فإن الشاعر المبدع هو ذلك القادر على إنتاج الصور الجميلة والدلالات الدقيقة في ظل هذه القيود، ولهذا درس العلماء القافية من جوانب عديدة، واختلفوا في مفهومها، فقيده بعضهم بآخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبله^(٣)، في حين توسع بعضهم فجعله آخر كلمة في البيت^(٤)، وهو ما سأتعامل معه في هذه الفقرة نظراً لطبيعة المعالجة.

وسأحاول هنا أن أكشف عن مدى توفيق الشاعر في اختيار قوافيه، ووضعها في الموضع المناسب، وهل كان المعنى يحتاجها؟ أو أنها هي من

(١) انظر: نقد الشعر، قدامة: ٦٤.

(٢) انظر: البديع في نقد الشعر، ابن منقذ: ٢٨٩، ٢٩٦، منهاج البلغاء، القرطاجني: ٢٧١.

(٣) انظر: كتاب القوافي، الأخفش: ٣.

(٤) انظر: الوافي بمعرفة القوافي، الأندلسي: ٤٨.

استدعى المعنى؟ وأظن أن هذه الجزئية أهم ما في هذا المبحث؛ نظراً لتفرد الروي الذي بنى عليه قوافي هذا النص، ولكثرة الانتقادات التي واجهها أبو الطيب في اختيار هذه القوافي، وكيف أن بعضها جاءت متكلفة.

إن المتأمل في القوافي التي جاء بها أبو الطيب في هذه الزائفة يجد أن معظمها في موقعه المناسب، تؤدي المعنى المراد بدقة، وتحقق النغم المطلوب، أقول هذا بعد أن عشت مع هذا النص زمناً ليس بالقصير، تأملت خلاله في دلالاته، ونظرت في ألفاظه ومعانيه، وحاولت استيعاب ما ذكره الشراح في كل بيت من أبياته، ومع هذا ففي بعض هذه القوافي إشكال ينبغي أن أشير إليه في هذه الفقرة. وحتى تكون المعالجة منهجية شاملة يمكن تصنيف هذه الإشكالات إلى ثلاثة أنواع؛ يتعلق الأول منها بالإشكالات الصرفية المتصلة بتغيير هيئة الكلمة وإخراجها عن القياس اللغوي، إذ نجد الشاعر أحياناً يتصرف في بعض الألفاظ ويعمد إلى تغييرها حتى يحقق الإيقاع، ومن نماذج ذلك قوله:

كَلَّمَا رُمْتَ لَوْنُهُ مَنَعَ الدُّمُ لَاطِرَ مَوْجٍ كَأَنَّهُ مِنْكَ هَازِي

فقد توقف كثير من الشراح عند قافية هذا البيت، وبينوا أن أصلها (هازي)، ونبهوا على أن الشاعر "أبدل الهمزة على غير حد التخفيف القياسي، وجعلها وصلاً بمنزلة الياء التابعة بعد الزاي في (الأحرازي) في اللفظ، وليس ذا بقياس"^(١)، "ولو خففها تخفيف القياس لم يجوز أن تقع وصلاً"^(٢)، وهذا من ضرورات الشعر كما بينه العلماء^(٣).

(١) الفسر، ابن جني: ٢٠٤/٢.

(٢) الصفوة، الكندي: ٤٠٧/١.

(٣) انظر: الكتاب، سيبويه: ٣٥٤/٣، الممتع في التصريف، ابن عصفور: ٣٨١.

ويضيف المعري إلى هذا طريقة كتابتها فيقول: "وإن كان خُفِّفَ الهمزة ونظم الكلمة في البيت بعد التخفيف فقد صارت مثل قاضٍ، لا يجب أن تثبت فيها الياء عند الكتُب، وإن كان جاء باللفظة مهموزة، فلما عجز الوزن عن احتمالها كذلك جعل الهمزة ياء، فيجب أن تثبت في الخط، وتخفيف مثل ذلك كثير"^(١).

ويستشهد الشراح بقول عبدالرحمن بن حسان:

فكنت أذلّ من وتدٍ بقاعٍ يُشجج رأسه بالفهرِ واجي^(٢)

ومثل ذلك يقال في (جوازي) التي وردت في قوله:

ورَدَّ المَاءَ فالحِجَابُ قَدْرًا شَرِيتُ والتي تليها جوازي

يقول ابن جني في البيت: "يقال: حَزَاتُ تجزأ فهي جازنة، وهنَّ جوازئُ،

قال رؤبة:

جوازئاً يخبطنَ أنداءَ الغَمَقِ^(٣)

وتركَ الهمزة في (جوازي) كما تركه في (هازي) مضطراً، فالقول فيهما

سواء، ومثله في ترك الهمزة قول كثير:

فلستُ بناسيها ولستُ بتاركُ إذا عَرَضَ الأذمُ الجوازي سؤالها^(٤)

(١) اللامع العزيزي، المعري: ٥٧٨/٢.

(٢) انظر: الكتاب، سيبويه: ١٧٠/٢، الخصائص، ابن جني: ١٥٤/٣، شرح

المفصل، ابن يعيش: ١١٤/٩.

(٣) ديوانه: ١٠٥.

(٤) الفسر، ابن جني: ٢٠٧/٢، والبيت لكثير عزة، ديوانه: ٧٦، وفيه (أعرض) بدل

(عرض).

ومن القوافي التي تصرّف فيها المتنبي وغير هيئتها لتناسب إيقاعه ما جاء في قوله :

فارسيُّ له من المَجْدِ تاجٌ كانَ من جَوْهرٍ على أبرَوازِ

إذ عمد أبو الطيب إلى تغيير حرف في قافية هذا البيت واستبداله بآخر حتى يتم له تناسب الإيقاع ، فالقصيدة مبنية على الزاي المكسورة المسبوقة بألف ، واسم ملك الفرس الذي يقصده الشاعر هو (أبرويز) ، بالياء لا بالألف ، فتصرّف فيه لتحقيق النغم المطلوب ، كما أنه تصرّف في حركاته وسكناته كما هو واضح بالمقارنة بين اللفظين.

يقول العكبري في سياق شرحه للبيت : "أبرَواز : هو أبرويز ، أحد ملوك العجم ، وإنما غيّر اسمه ونقله للوزن ، وكعادة العرب تفعل بالأسماء الأعجمية ما شاءت فيها في تصرفها"^(١) ، أما أبو العلاء ، فرأى أن الشاعر اعتمد في هذا التغيير علة نطق العجم وطريقتهم في التعامل مع الألف ، يقول : "أبرَواز : ملك من ملوك الفرس ، والعجم إذا نطقوا بالألف جاؤوا بها مثل الياء تارة ، ومثل الألف أخرى ، وكأنهم يجعلونها بينَ بينَ ، ليست بالخالصة لأحد الحرفين ، فلذلك جعلها أبو الطيب ألفاً خالصة ، فأما أبو عبادة ، فهي فيشعره ياء ، وذلك في قوله :

وتوهَّمتُ أنَّ كسرى أبرويز زُ مُعاطيٌّ والبَلْهَدُ أنسي"^(٢)

ومنها لفظة (هوَّاز) التي جاءت في قوله :

وانثنى عني الرُّديني حتّى دارَ دَوْرَ الحُرُوفِ في هوَّازِ

(١) التبيان ، العكبري : ١٧٩/٢ .

(٢) اللامع العزيزي ، المعري : ٥٨٦/٢ ، وانظر : الموضح ، التبريزي : ١٢٩/٣ ، والبيت للبحري ، ديوانه : ١١٨٥ .

فقد سبق أن أشرتُ إلى أنَّ المتنبي يقصد تشبيه انثناء الرماح عنه ودورانها بدوران الحروف: الهاء والواو والزاي؛ لأن هذه الحروف فيها انثناءات وانثناءات تشبه ما يحصل للرماح إذا اقتربت منه، فزاد فيها الألف ليحقق انسجام الإيقاع، يقول ابن فورجة كاشفاً عن التغيير الذي عمده إليه الشاعر ومدى جوازه: "يقول: انثنت الأسنة عني، وتعطفَت تعطفُ الحروف كاستدارتها في كتابة (هواز)؛ لأن الهاء دائرتان، والواو مستديرة الأعلى مستديرة الأسفل، والزاي مستديرة، ولو ساعدته القافية فقال في (هوز) لكان أصوب، إلا أنَّ العرب تنطق بهذه الكلمات على غير ما وُضعت"^(١)، ويورد ابن فورجة شواهد على هذا التغيير.

أما النوع الثاني من الإشكالات، فيتصل باضطراب الشاعر إلى اختيار ألفاظ قريبة من الابتذال، بعيدة عن لغة الشعر، ويستشهد بعض النقاد على ذلك بألفاظ (خرَّاز)، و(الأعجاز)، و(الخازياز)، يقول ابن وكيع عن البيت الذي جاءت (خرَّاز) قافية له: "هذا كلامٌ هجينٌ غير جزلٍ ولا رصين... فلفظ الخَرَّاز لفظٌ رَدَل"^(٢)، ويشير طه حسين إلى هذه الإشكالية فيقول: "إنَّ صعوبة القافية وامتناعها يكلفان الشاعر شططا، ويضطرنه إلى أن يصطنع ألفاظاً ليست من لغة الشعر في شيء، وإنما هي إلى العامية المبتذلة أدنى منها إلى لغة الشعراء، ولكن ندرة القافية تضطر الشاعر إلى اصطناعها، فيتورط في ذلك لا مستخدماً منه، ولا مستشعراً خجلاً أو حياءً"^(٣)، ويورد نماذج من القصيدة

(١) الفتح على أبي الفتح، ابن فورجة: ١٦٠، ١٦١.

(٢) المنصف، ابن وكيع: ٣٣/٢.

(٣) مع المتنبي، طه حسين: ١٣٧.

تتضمن هذه الألفاظ حسب رأيه، وهي الألفاظ التي ذكرتها آفنا، وقد أُنبتُ عن رأيي في بعض هذه الاستعمالات في مبحث الألفاظ.

أما الإشكال الثالث، فيتعلق باجتلاب القافية، أي إنَّ الشاعر يضطر إلى صياغة دلالة البيت وفقاً للقافية التي يختارها، بحيث يتبع المعنى القافية لا العكس؛ وذلك لصعوبة القافية التي رأى بعضهم أنها تحكَّمتُ بالشاعر، وفرضتُ عليه دلالات معينة، مما جعل المعنى متكلفاً، ولعل هذا ما كان يقصده ابن عباد حين قال عن الشاعر: "ولا يزال يركب القوافي الصعبة؛ ثقة بالقريحة السمحة... وليس العجب منه؛ ولكن ممن يظنه معصوماً لا يرى له زللاً، ولا يجد في شعره خللاً... وفي أقل ما ذكرنا غنى للمنصف، وإن لم يكن في أكثر منه كفاية للمتعسف"^(١).

أما طه حسين، فقد أفاض في بيان هذه الإشكالية، مؤكداً من خلالها تورط الشاعر في هذه القافية التي استعبدت دلالاته، فهو يرى في سياق تعليقه على هذا النص "أنَّ احتياج الشاعر إلى القوافي يستعبده للقافية، ويكرهه على أن يستعبد الشعر ومعانيه للقافية أيضاً، فهو يجمع الألفاظ التي تصلح قافية زائفة أو ذالية أو شينية، فإذا اجتمع له منها ما أراد، نظم قصيدته على الزاي أو على الذال أو على الشين، وقد يُضطر إلى معنى من المعاني، لا لشيء إلا ليضع في آخر البيت كلمة من الكلمات التي تصلح قافية"^(٢).

ومن نماذج النقد على هذا الإشكال بيت أبي الطيب الذي يقول فيه:

وكانَّ الفريدَ والدُّرَّ ولِيا قُوتَ من لَفْظِهِ وسامَ الرُّكازِ

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ابن عباد: ٧٣.

(٢) مع المتنبي، طه حسين: ١٣٧.

حيث يقول ابن وكيع عن هذا البيت: "أما التشبيه بالذهب، فغير معتاد، وإنما يعني بـ(سام الركاز) عروق الذهب في معدنها، وأقبح ما يكون الذهب كذلك، وإنما يحسن بالسبك، ولا بُدَّ للذهب من معدن، فإضافة السام إلى الركاز غير مفيد، وما طُلب إلا للقافية"^(١)، ويبدو كلام ابن وكيع منطقياً ومعقولاً، ومع هذا فقد حاول بعضهم تعليل هذه الإضافة، يقول العكبري: "والسام عروق الذهب، وأضافه إلى الركاز؛ لأنَّ الركاز معادن الذهب وكنوز الجاهلية"^(٢).

ومن القوافي التي انتقدها العلماء بسبب اجتلابها ما جاء في سياق قوله:
تَقْضُمُ الْجَمْرَ وَالْحَدِيدَ الْأَعَادِي دُونَهُ قَضَمَ سُكَّرِ الْأَهْوَايِ
فهذا ابن عباد حين انتقد اختيار روي هذا النص وأورد مطلعته قال: "حتى إذا امتدَّ به النَّفْسُ قال: - وأورد البيت - وهذا السكر إذا جُمع بينه والبرني والأزاد فيما تقدَّم من شعره تمَّ له الأمر"^(٣)، وهو نقد ساخر من الصاحب، يشير فيه إلى هذه القوافي التي ترد في شعر أبي الطيب لإقامة القافية بسبب صعوبتها، دون أن يكون وراءها كبير معنى، بل إن الوحيد يعقب على البيت ساخراً بقوله: "ليته لم يقل هذا المصراع وعليَّ غُرْمه"^(٤)، على الرغم من أنه تراجع عن ذلك لجمالية ربما أدركها، ويستدعي طه حسين هذا البيت معقباً

(١) المنصف، ابن وكيع: ٣٣/٢.

(٢) التبيان، العكبري: ١٧٩/٢، وانظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوق: ٢٨٧/٢.

(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ابن عباد: ٧٣، والبرني والأزاد نوعان من التمر، وردا في قصيدته الذالية عند قوله:

فَكَانَ حَسِبَ الْأُسَّةَ حُلُوءَ أَوْظَنُّهَا بَرْنِيَّ وَالْأَزَادَا

(٤) الفسر، ابن جني: ٢١٥/٢. الحاشية ٢.

عليه بقوله: "فلولا القافية وتحكمها في الشاعر وامتناعها عليه ما احتاج هذا البيت إلى سكر الأهواز"^(١).

وأرى أن الشاعر قد وفق في اختيار الأهواز وسكرها في هذا البيت، وذلك لأمرين؛ الأول: أنها بلد أعجمي يعرفه المدوح، وربما حنَّ إليه، فهي تتناسب معه ومع أصله وانتمائه، بل إن المضاف قبلها وهو السكر أعجمي أيضاً، فلعل أبا الطيب أراد إبهار المدوح بهذا التركيب، الثاني: أن كتب التاريخ والبلدان^(٢) تذكر أن هذا البلد اشتهر قديماً بالسكر، وأن أجوده فيها، وهو ما يجعل اختياره لهذا النوع من الطعام في هذه البلاد بالذات يضيف جمالية على الصورة الفنية المرسومة في هذا البيت.

كما أن اختيار سكر الأهواز جاء متسقاً مع اختيار الجمر والحديد؛ إذ الجامع بينهما صفة القضم، فالشاعر يحيل إلى هيئة اندفاع شهية قوية في افتراس الشيء أو أكله بشراسة مع مفارقة بينة، فقضم الحديد الصلب والجرم الحارق كناية عن الحقد الشديد مع الجبن الشديد عن إظهاره، فهو تعذيبٌ شديدٌ للذات، أما قضم سكر الأهواز الهش المتشتم بين الأسنان، فهو كناية عن التلذذ الشديد بأطيب شيءٍ حالٍ في دعةٍ وسلامةٍ صدرٍ ورفاهيةٍ من الحياة، ولا يخفى ما في هذا من مفارقة قوية دقيقة رائعة! هنالك من يُطعم حقه وخوفه وجُبنه مرارةً وهُلَكةً باندفاع، وهو في حالة كبت قاتلة! وهناك من يُطعم أمانه وسروره وشجاعته لذةً وانتشاءً بالسلامة باندفاع، وهو في حالة إعلانٍ للانشراح بانتشارٍ وتعالٍ!

(١) مع المتنبي، طه حسين: ١٣٦.

(٢) انظر: معجم البلدان، الحموي: ٢٨٥/١، مسالك الأبصار، العدوي: ٤٢٢/٣.

ثم إنني لا أرى أي تكلف أو استدعاء في هذه القافية ، ولا أجد أنها هي من استدعى المعنى وإنما المعنى هو من استدعاها ، فالشاعر كان في سياق الثناء على الممدوح وتعداد بعض صفاته ، وهو هنا يكشف عن حسد أعدائه وغيظهم منه بسبب هذه الصفات ، وهو هنا يبالغ في إظهار غيظهم إلى درجة عمدوا فيها إلى قضم الجمر والحديد حقدا وحنقا وحسدا ، يفعلون ذلك مُكرِهين من شدة ما يرون منه ويسمعون عنه ، كما يقضم غيرهم سكر الأهواز الذي بلغ الغاية في الجودة ، وهو مختارٌ متلذذ به ، وهي صورة بديعة استدعت القافية لا العكس .

وأختم بهذا النموذج الذي وقف عنده الشراح طويلا ، واتهم بعضهم المتنبّي بتكلف القافية فيه ، وبناء دلالة البيت تبعاً لها ، وهو قوله :

سله الركضُ بعدَ وَهْنٍ يَنْجُدُ فَتَصَدَّى لِلْغَيْثِ أَهْلُ الْحِجَازِ

إذ رأى بعضهم أنَّ الشاعر ما اختار الحجاز إلا للقافية ، بل إنه لم يصنع هذه الدلالة إلا ليستخدم الحجاز قافية لها ، في حين دافع عنه بعضهم ، ورأى أنَّ إثارة الحجاز دون غيره من البلاد له دلالة الخاصة ، وينبغي أن أعرض قبل هذا ما يقوله الشاعر نفسه عن هذه القافية فيما يرويهِ ابن جني ، وتعقيبه عليه ، يقول صاحب الفسر : "قال : وإنما خصصتُ أهل الحجاز لأنَّ فيهم طمعا ، ولم أسمع أنا هذا منه ، فإن يكن الأمر كما حُكي عنه وإلا فالذي قاده إليه القافية"^(١) ، ثم يورد ابن جني أبياتا دالية منها :

(١) الفسر ، ابن جني : ٢١١/٢ .

بحيث يدعو عامر مسعوداً^(١)

ويعقب عليها بقوله: "ولم يرد رجلين في الحقيقة، اسم أحدهما عامر والآخر مسعود، وإنما أراد: بحيث يدعو الرجل صاحبه، فجاء يعامر ومسعود، ولو كانت القافية نونية لجاز أن يقول: (بحيث يدعو عامر سَعْدَانَا)، وكذلك لو كانت ميمية لجاز أن يقول: (بحيث يدعو عامر تَمِيمَا)، وهذا واسع في أشعارهم، وإن كان المحكي عته حقاً فهو أولى بأن يكون أرادهُ"^(٢).

وأرى أن ابن جني كان يحاول في هذا التعقيب أن يظهر بموقف المنصف من هذه القافية، لكنه أخفق في ذلك نوعاً ما؛ وبدا متحيزاً للشاعر مدافعاً عنه؛ لأنه لم يكشف عن رأيه الخاص في تسويغ الشاعر إن كان ثابتاً عنه، فحتى إن قال المتنبي ذلك فما رأيك أنت؟ وهل يلزم من كونه أفصح عن قصده لهذه الدلالة أن يكون البيت سليماً لا تكلف فيه؟ وهل البيت الذي جاء به استشهاداً على سعة استعمال العرب في القافية يصدق هنا؟ لقد اعترض الوحيد على هذا القياس، متسائلاً: ما الذي يدل على أنه لم يرد رجلين بأعينهما؟ ومؤكداً أن احتمال قصد الراجز لرجلين بهذه الأسماء حاضر ومنطقي، بل إنه "طريق يشبه معاني القوم؛ لأنَّ الرجل قال هذه الأبيات في قوم يعرفون ماله، ويعرفون الراعيين"^(٣).

(١) ورد - مع ثلاثة أخرى - بلا نسبة في: المخصص، ابن سيده: ٩٦/١٤، تاج العروس، الزبيدي: (بوز)، تهذيب اللغة، الأزهري: ٢١٣/٧، وشرح أبيات إصلاح المنطق، السيرافي: ١٣٥، لسان العرب، ابن منظور: (خوز)، (سئم).

(٢) الفسر، ابن جني: ٢/٢١١، ٢١٢.

(٣) المرجع السابق: ٢/٢١٢. الحاشية ١.

ومهما يكن فقد وقف الشراح بعد ابن جني مواقف متباينة من هذه القافية، ففريق لم يقبل هذا التعليل، وقرر أنه لا سبب لهذا الاختيار غير الإتيان بالقافية، يقول الأصفهاني: "وذكر الحجاز لأجل القافية، كما أنَّ أبا تمام حيث وصف الظبية فقال:

كالظبية الأذماء صافتُ فارتعتُ زهرَ العَرارِ الغصَّ والجشجاثا^(١)

فذكر الجشجاث لا لأنَّ الظبية لا تحسن عليه دون سائر الأعشاب، بل للقافية"^(٢).

وهذا البيت لأبي تمام انتقده كثير من العلماء للسبب نفسه^(٣)، وإلى أبعد من هذا ذهب ابن المستوفي الذي رأى أنَّ "كلا لفظي (نجد) و(الحجاز) استعانة وحشو، والذي قرأته أنه مدحه بدمشق"^(٤)، وكأنه يشير إلى المفارقة بين المكان الذي ألقى فيه النص وبين هذه البلدان، ولا أرى في ذلك إشكالا، لأنَّ هذا البيت كان ضمن المشهد الأول الذي يتحدث فيه عن سيفه، ولم يكن الشاعر في سياق هذا المشهد محصوراً في مكان معين، وتبعه طه حسين الذي قال عن البيت: "فلولا أنه محتاج إلى أن يقيم بيته على الحجاز لما ذكر نجدا، ولما نظم البيت كله"^(٥).

(١) ديوانه: ١٦٨/١.

(٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي، الأصفهاني: ٧٥.

(٣) انظر: نقد الشعر، قدامة: ٨٨، كتاب الصناعتين، العسكري: ٤٥٠، سر الفصاحة، ابن سنان: ١٥٤، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني: ٤٠١.

(٤) النظام، ابن المستوفي: ١٥٨/٩.

(٥) مع المتنبي، طه حسين: ١٣٦.

وفريقٌ ثانٍ تمسك بهذا التعليل المروي عن أبي الطيب ، مؤكدين أنه منطقي في إثبات الحجاز دون غيرها ، وهو ما اعترض عليه الوحيد بقوله : "وقول من قال : إنّ أهل الحجاز فيهم طمع ، ففي كل العرب طمع ، أنظن أهل نجد واليمن ليس فيهم طمع؟" (١).

في حين نقل فريق ثالث احتمالاً ابن جني دون إضافة شيء جديد (٢) ، وحاول فريق رابع أن يبحث عن جمالية أخرى من هذا الاختيار ، فابن بسام يرى أنهم "رأوه في نجد وهو مرتفع عن الحجاز ؛ لذلك خصها بالذكر" (٣) ، وأميل إلى رأي أبي العلاء الذي قال : "وحسن ذكر الحجاز في هذا الموضع لأنّ المطر يقل فيه ، ولا يكون كأقطار الشام والعراق" (٤) ، ومثله الوحيد الذي قال معقباً على تفسير ابن جني : "ولكن يجوز أن يكون خصّهم لحاجتهم إلى الغيث ؛ لأنّ بلادهم قليلة الماء ، أو تصدق البروق في أرضهم ، فإذا رأوا برقاً أيقنوا بالغيث" (٥) ، وتبعهم ابن معقل الذي اعترض على ما ذكره ابن جني فقال : "إنه قد منع أن يكون ثمّ وجه ثالثٌ يُحمل عليه قوله : (أهل الحجاز) ، وفرّما لا معنى له إلا مثله.. والمعنى بتلك اللفظة أظهر من أن يخفى على من له أدنى نظر ، وذلك أنّ الحجاز بلاد شديدة الحر ، قليلة المطر ، مجاورة لنجد ، فلما سلّ الركن السيف ليليل أومض ، فظن أهل الحجاز أنه برق ، والبرق مظنة الغيث ، فتصدوا له" (٦).

(١) الفسر ، ابن جني : ٢١٢/٢ . الحاشية ٣.

(٢) انظر : التبيان ، العكبري : ١٧٧/٢ ، شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي : ٢٨٦/٢ .

(٣) سرقات المتنبي ، ابن بسام : ٥٢ .

(٤) اللامع العزيزي ، المعري : ٥٨٥/٢ .

(٥) الفسر ، ابن جني : ٢١٢/٢ . الحاشية ٣.

(٦) المآخذ ، ابن معقل : ١٢٢/١ .

وأرى أنَّ قول هذا الفريق الأخير أقربها إلى الصحة والإقناع ؛ وذلك لأسباب ، منها أنَّ ما ذكروه يتفق تاريخياً مع ما هو معروف عن مناخ الحجاز ، ثم إن ذكرها مع نجد في سياق واحد من التناسب ومراعاة النظير الذي تعارف عليه البلاغيون ، أضف إلى هذا أنَّ الشاعر كان في سياق الافتخار بسيفه ، وما يتميز به من أوصاف استثنائية ، وطالما أكد على شدة بريقه ولمعانه ، في هذا النص وفي نصوصه الأخرى ، وهو هنا يبلغ الذروة حين يصوغ هذه الدلالة الطريفة ، التي لا ينقصها الخيال الجميل والمبالغة المقبولة.

ثم ما المانع حين تتوفر هذه الخصائص للحجاز ولغيرها من البلدان أن يختار الشاعر منها ما يحقق له انسجام الوزن وتناغم الإيقاع ، ولعل هذا ما كان يقصده الكندي في تعقيبه على البيت حين قال : "وخصَّ الحجاز دون البلاد لأنَّ القافية توجبه ، وحسنه أيضاً كون المطر يقل به ، وليس كالشام وغيره من البلاد الكثيرة المطر"^(١).

أضف إلى هذا أنَّ الشراح حين يقفون عند هذا البيت يستحضرون آياتاً شبيهة بما تضمَّنه من دلالة ، كقول الشاعر :

ما سلَّه أهلُ الحِجَازِ لحاجةٍ إلا يُبَشِّرُ بالسَّحابِ الشَّامَا^(٢)

وقول الآخر :

إذا أوقدت نارها بالعراق أضاء الحِجَازَ سَنَا نارها^(٣)

(١) الصفوة ، الكندي : ٤٠٩/١ .

(٢) البيت لعثمان الوائلي ، انظر : التبيان ، العكبري : ١٧٧/٢ ، المنصف ، ابن وكيع : ٣٤/٢ ، شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي : ٢٨٦/٢ ، ورواية الشطر الثاني في المنصف : (إلا تَبَشِّرُ بالسحابِ الشَّامُ).

(٣) التبيان لعلي بن الجهم يصف قبة المتوكل ، انظر : التبيان ، العكبري : ١٧٧/٢ ،

ويرون أن أبا الطيب أخذ المعنى أو نقله من هؤلاء، ومهما يكن فإنّ اللافت فيها هو اختيارهم للحجاز دون غيرها من البلدان، وكأنّ هذه الدلالة مقرونة ببنّاد الحجاز دائماً، إذ تكون أحد البلدين المذكورين فيها، مع أنّ حاجة الشاعرين إلى لفظة (الحجاز) أقل من حاجة المتنبي لها، لأنها عندهم متناسبة مع الوزن فقط، في حين هي عند المتنبي تنسجم مع وزن القافية ورويها.

لقد واجهت قوافي هذا النص انتقادات كثيرة، كغيره من النصوص التي يختار لها أصحابها قوافي صعبة، مما يجعل الناقد أكثر حذراً من قبول تلك القوافي، وأكثر شكاً في حاجة القافية للمعنى، غير أن الوقوف عند النماذج يكشف عن توفيق أبي الطيب إجمالاً في اختيار هذه القوافي، وقبل ذلك في تخير بحر النص ورويها، فجاء متميزاً في ديوانه كتميز ذلك السيف الذي تصدر مشهده هذا النصّ البديع.



الوساطة، الجرجاني: ٢٤٠، زهر الآداب، الحصري: ١/١٨٠، سرقات المتنبي، ابن يسام: ٥٢.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى استكناه بعض الجماليات التي كانت مخبئة في هذا النص الفريد لشاعر العربية أبي الطيب المتنبي، هذا النص الذي قصّر فيه العلماء عن اكتشاف ما فيه من إبداع وجمال في الرؤية والتشكيل، حيث وقفت الدراسة على أبرز مفاصل النص، محاوره ألفاظه ومعانيه، ومفصلاً عن مدى انسجام بنائه، وجماليات صوره، وتناغم إيقاعه، في محاولة جادة للكشف عن طريقة أبي الطيب في بناء مشاهدته وصياغة دلالاته ورسم لوحاته.

وبعد هذه الرحلة الماتعة مع زائفة أبي الطيب، ووقوف طويل عند أبياتها وما حملته من دلالات وصور، خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج، كان من أبرزها:

١ - على الرغم من شهرة أبي الطيب المتنبي، وخلود نصوصه، وبلوغها الآفاق، وكثرة الدراسات حوله، حتى كانت أكثر النصوص استهدافاً من قبل الباحثين والدارسين قديماً وحديثاً، إلا أن هذا كله لم يشفع لهذه الزائفة أن تنال حقها من العناية والاهتمام، ولعل أهم أسباب هذا الإغفال صعوبة القافية التي بنى النص عليها، فهي الوحيدة في ديوانه على هذا الحرف، إضافة إلى عدم شهرة الممدوح الأعجمي، أو لكونه لم يمدحه إلا بهذا النص.

٢ - شكّل أبو الطيب نصه من مشهدين، كان الأول خاصاً بسيفه المتفرد، وما تميز به من قوة ومضاء وبريق، وجاء الآخر مسبغاً على الممدوح

أصناف الشئاء ، وقد أودع الشاعر في كل مشهد من الألفاظ والدلالات والصور ما ينسجم مع مقصوده وفكرته ورؤيته.

٣ - لم يكن مفاجئاً إبداع المتنبي في افتتاح هذه الزائفة ، إذ أبهر وأدهش منذ لحظاتها الأولى ، لفظاً وأسلوباً ، وصياغة وصورة ، وكان مطلعها فيها من الاستهلاكات البديعة التي تلفت الأنظار ، وأكد الوقوف عنده الصلة الوثيقة بينه وما تضمّنه النص من إشادة بسيفه وثناء على ممدوحه.

٤ - استطاع أبو الطيب كعادته أن يكون استثناءً في خروجه وتخلصه ، فقد انسابت الدلالات طبعاً وبتلقائية دون أن يشعر المتلقي معها بأي نوع من أنواع التكلف ، حتى وجد نفسه ينتقل من مشهد وصف السيف إلى الفكرة الرئيسة دون أن يشعر ، سوى بجمال هذا التخلص ، وإبداع هذا الانتقال ، ومن خلال صياغة دلالة طريفة تربط بين المشهدين بأقوى الروابط.

٥ - جاء الختام متناسباً مع ما تضمّنته رؤية الشاعر في النص من معاني المديح وصفات الشئاء ، مؤذناً بانتهائه ، وملخصاً لفكرته الرئيسة ، ومشملاً على نوع من الحكمة التي تومئ إلى استحقاق الممدوح لما قيل فيه من إشادات وأوصاف.

٦ - لم تسلم مفاصل النص الثلاثة : المطلع والتخلص والختام من سهام نقد وجهها بعض العلماء إليها ، ولعل أهم ما قيل فيها استخدام الأعجمي ، وفساد المعنى ، وطفیان شخصيته على شخصية الممدوح واعتداده بنفسه في مواطن غير مناسبة ، وأبانت الدراسة عن ضعف بعض هذه الانتقادات ، وتكلفتها ، وعدم القناعة بصحتها.

٧ - أبدع الشاعر في اختيار ألفاظ نصه، فجاءت متناسبة مع دلالاتها، ومنسجمة مع إيقاعها، ومع أنه عمد إلى استخدام الغريب والأعجمي والعامي في هذه الزائفة إلا أن أبا الطيب تمكن من توظيف كل ذلك فيما يخدم الدلالة ويقوي المعنى ويسهم في اكتمال الصورة الفنية، على الرغم مما واجهته بعض الألفاظ من نقد ضعيف أمام التحليل الجمالي.

٨ - كشفت الدراسة عن اتكاء الشاعر على الصور الفنية بشكل بارز، خاصة التشبيه الذي فاض به النص، وعوّل عليه أبو الطيب كثيراً في رسم لوحاته، وقبل ذلك في افتتاحه واستهلاله، كما اعتمد على الاستعارة التي أدت دوراً بارزاً بجانب التشبيه في تأكيد كل ما يرفع من شأن الممدوح ويعلي مكانته.

٩ - ولعل أهم ما يمكن ملاحظته في هذه الصور الفنية أنها عمقت دلالات المديح، كما تميز معظمها بالجلدة والابتكار، إضافة إلى ما فيها من دقة الصياغة، وحرص الشاعر على اختيار مكوناتها وأطرافها بدقة، فجاءت طريفة بديعة، مترابطة غير متنافرة، يحمل كل منها صفة من صفات المديح، شكلت بمجموعها رؤية الشاعر تجاه سيفه وممدوحه.

١٠ - أكدت الدراسة توفيق الشاعر إجمالاً في بحره الذي اختاره، ورويه النادر الذي ميز هذا النص وأسهم في تفرد، أما قوافيه، فقد جاء معظمها في موضعه المناسب، دون تكلف أو استدعاء كما رآه بعض النقاد، بل كانت تحمل قيمة دلالية وجمالية لا تظهر إلا بعد تأمل.

هذا وأحمد الله وَعَلَيْكَ على توفيقه وتأييده، فله الحمد أولاً وآخراً، وما
كان في هذه الدراسة من صواب فبتوفيقه، وما كان من تقصير فمني ومن
الشیطان، والحمد لله رب العالمین.

✽

✽

✽

ثبت المصادر والمراجع

- ١ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.
- ٢ - أشعار المتنبي واجتهاده الموسيقي، محمد تقي جون، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، ٢٠١٤م، مقال على الشبكة العنكبوتية
<http://www.alnoor.se/article.asp?id=236362>؛
- ٣ - الإطراب في التراث النقدي العربي، د. علي لغزيوي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد الخامس عشر، ١٤١٧هـ.
- ٤ - الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف، دار الكتاب المصري: القاهرة، ودار الكتاب اللبناني: بيروت، الطبعة السادسة، ١٤٢٠هـ.
- ٥ - البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، (د.ط)، ١٣٨٠هـ.
- ٦ - البلاغة العالية: علم المعاني، عبد المتعال الصعدي، تقديم: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة الثالثة، ١٤١١هـ.
- ٧ - بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- ٨ - بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، فورار محمد، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ١٤٢٦هـ.
- ٩ - بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- ١٠ - البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة

الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٤٠٥هـ.

١١ - تاج العروس، محمد الزبيدي، دار ومكتبة الحياة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت).

١٢ - التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا

وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، (د.ط.)، ١٣٧٦هـ.

١٣ - تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت، الطبعة

الأولى، ٢٠٠١م.

١٤ - خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، دراسة وتحقيق: د. كوكب

دياب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ.

١٥ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تحقيق: عبد السلام

هارون، مكتبة الخانجي، مصر، دار الرفاعي، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ.

١٦ - الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب،

بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٣هـ.

١٧ - دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت،

الطبعة الرابعة، ٢٠٠٩م.

١٨ - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد

شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٠هـ.

١٩ - الدلائل في غريب الحديث، قاسم السرقسطي، تحقيق: محمد القناص،

مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ.

٢٠ - ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة،

(د.ط.)، ١٩٧٦م.

٢١ - ديوان أبي نواس، تحقيق: بهجت الحديثي، دار الرسالة، بغداد، (د.ط.)،

١٩٨٠م.

٢٢ - ديوان البحري، تحقيق: كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، (د.ت.).

٢٣ - ديوان رؤية بن العجاج، تحقيق: وليام آلورت، برلين، (د.ن.)، (د.ط.)، ١٩٠٣م.

٢٤ - ديوان كثير عزة، جمع وشرح وتحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط.)، ١٣٩١هـ.

٢٥ - زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري القيرواني، ضبط وشرح: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ.

٢٦ - سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر، (د.ط.)، ١٣٨٩هـ.

٢٧ - سرقات المتنبي ومشكل معانيه، ابن بسام النحوي، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧١م.

٢٨ - شرح أبيات إصلاح المنطق، السهرافي، تحقيق: ياسين السواس، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

٢٩ - شرح المفصل للزمخشري، ابن بعيش، تقديم: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ.

٣٠ - شرح الواحدي، أبو الحسن الواحدي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.).

٣١ - شرح ديوان الحماسة، أبو علي المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط.)، ١٣٧١هـ.

- ٣٢ - شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط.)، ١٤٠٧هـ.
- ٣٣ - شرح عقود الجمان، السيوطي، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، (د.ط.)، ١٣٥٨هـ.
- ٣٤ - شرح مشكل شعر المتنبي، أبو الحسن ابن سيده، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد الحميد، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت.).
- ٣٥ - الصبح المنبي عن حيشة المتنبي، يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، (د.ت.).
- ٣٦ - الصفوة في معاني شعر المتنبي وشرحه، أبو اليمن الكندي، تحقيق: عبد الله الفلاح، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ.
- ٣٧ - الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مراجعة وضبط وتدقيق: جماعة من العلماء، مكتبة المعارف، الرياض، (د.ط.)، ١٤٠٠هـ.
- ٣٨ - علم البيان: دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٣٩٧هـ.
- ٣٩ - علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م.
- ٤٠ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ.
- ٤١ - عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ.

- ٤٢ - **الفتح على أبي الفتح**، ابن فورجة البروجردي، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، (د.ط.)، ١٩٧٤م.
- ٤٣ - **الفسر**، ابن جني، تحقيق: د. رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- ٤٤ - **كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري، تحقيق وضبط: د. مفيد قميحة، دار الباز للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠١هـ.
- ٤٥ - **كتاب القوافي**، الأخفش، تحقيق: أحمد النفاخ، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٩٠هـ.
- ٤٦ - **الكتاب**، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، (د.ط.)، ١٣٩٧هـ.
- ٤٧ - **الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم الأقاويل في وجوه التأويل**، الزمخشري، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ.
- ٤٨ - **الكشف عن مساوئ شعر المتنبي**، الصاحب بن عباد، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٣٨٥هـ.
- ٤٩ - **اللامع العززي**، أبو العلاء المعري، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ.
- ٥٠ - **لسان العرب**، ابن منظور، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- ٥١ - **المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي**، ابن معقل الأزدي، تحقيق: د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.

- ٥٢ - المتنبّي والمشكلة اللغوية، صاحب أبو جناح، مجلة المورد، المجلد السادس، العدد الثالث، بغداد، ١٩٧٧م.
- ٥٣ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، قدّمه وعلّق عليه: د. أحمد الخوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت).
- ٥٤ - المخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ.
- ٥٥ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي، المجمع الثقافي، أبوظبي، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ.
- ٥٦ - مع المتنبّي، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت).
- ٥٧ - معجز أحمد، المنسوب لأبي العلاء المعري، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت).
- ٥٨ - معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، (د.ط.)، (د.ت).
- ٥٩ - معجم الجيم، أبو عمرو الشيباني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٣٩٤هـ.
- ٦٠ - المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، أحمد طاهر حستين، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨٣م.
- ٦١ - المعرّب من الكلام الأعجمي، الجواليقي، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- ٦٢ - مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ.

- ٦٣ - المتع الكبير في التصريف، ابن عصفور، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
- ٦٤ - من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٧٨م.
- ٦٥ - المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، ابن وكيع التّيسّي، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.
- ٦٦ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- ٦٧ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الأمدّي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.
- ٦٨ - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م.
- ٦٩ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، وقف على طبعه: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٨٥هـ.
- ٧٠ - الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، أبو زكريا التبريزي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- ٧١ - النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- ٧٢ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عيد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.).

- ٧٣ - الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم الأصفهاني، تحقيق: مُحَمَّد ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، ١٩٦٨م.
- ٧٤ - الوافي بمعرفة القوافي، أبو العباس الأندلسي، تحقيق د. نَجاة نولي، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ.
- ٧٥ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي الجرجاني، تحقيق وشرح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- ٧٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، تحقيق: مُحَمَّد مُحيي الدين عيد الحميد، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٩٢هـ.





tammām. (K.H.R.Nu'mān, Ed.) Baghdad: Wizāat al-thaqāfah.

Ja'far, Q. (n-d.). Naqd al-shi'r. (M.A. Khafāji, Ed.). Beirut: Dār al-kutub al-`ilmiyah.

Al-'aṣṣahānī, A. (1968.). Al-wāḍḥīḥ fī mushkilāt shi'r al-mutanabi. (M. Ibn 'ashūr, Ed.). Tunisiā: Al-dār al-tunisiyah lil nashr, Algeria: Al-mu'asasah al-waṭaniyah lil kitāb.

Al-andalusi, A. (1418H.). Al-wāḍḥīḥ bi ma'rifat al-qawāfi. (1st ed.). (N. Nawli, Ed.). Riyadh: Al-'idārah al-'āmah lil thaqāfah wa al-nashr bi jāmi'at al-'imām muḥammad bin Sa'ūd al-'islāmiyah.

Al-jarjānī, A. (n-d.). Al-wasāṭah bayn al-mutanabi wa khuṣūmuh. (M.A. Ibrāhīm & A.Al-bajāwī, Eds.). Beirut: Al-maktabah al-'aṣriyah.

Al-tha'ālībī. (1392.). Yatīmiyat al-dahr fī maḥāsin 'ahl al-'aṣr. (2nd ed.). (M.M. Abdulḥamīd, Ed.). Beirut: Dār al-ḥikmah.



Hasanin, A.T. (1983). AL_Ma'jam AL_Shi'rī 'ind Hafīth I'brahīm. (2nd ed.), Majalat FuSūl.

AL_Jawālīgī. (1990). AL_Mu'arab Min AL_kalam AL_'ajamī. (1st ed.). Beirut: Dār AL_galam.

Ibīn Farīs. (1399). Magayīs ALLughah. (n.edt.). A. Harūn. (ed.).Cairo: Dār AL_Fikīr.

Ibn 'aSFūr. (1996.). Al-mumtā' al-kabīr fī al-taSrīf. (1st ed.). Beirut: Maktabat lubnān.

Anīs,I. (1978.). Min asrār al-lughah. (6th ed.). Cairo: Maktabat al-anjlo al-maSriyah.

Al-tanīsī, I. (1412H.). Al-munSif lil sāriq wa al-masrūq minh fī izh-hār sariqāt abi al-Tayb al-mutanabi, (1st ed.). (M.Y. Najm, Ed.). Beirut: Dār Sādīr.

Al-qarTāji, H. (1986.). Manāhij al-bulaghā' wa sirāj al-'udabā'. (3rd ed.). (M.A. Bin Al-khujah, Ed.). Beirut: Dār al-gharb al-islāmī.

Al-āmidī. A. (1972.). Al-muwāzanah bayn shi'r abi tammām wa al-buHtiri. (2nd ed.). (A.A.Saqr, Ed.). Egypt: Dār al-ma'ārif.

Anīs, I. (1965.). Musīqa al-shi'r. (3rd ed.). Cairo: Maktabat al-anjlo al-maSriyah.

Al-marzabāni. (1385.). Al-muwashaH fī ma'ākhiḍh al-'ulamā' 'ala al-shu'arā'. (2nd ed.). (M.Al-khaTīb, Ed.). Cairo: Al-maTba'ah al-salafiyaḥ.

Al-tabrīzi, A. (2000.). Al-muwaDHaH fī sharH shi'r abi al-Tayyib al-mutanabi. (K.H.R.Nu'mān, Ed.) Baghdad: Dār al-shu'ūn al-thaqāfiyah.

Ibn Al-mustawfī. (2002.). Al-nizhām fī sharH shi'r al-mutanabi wa abi

M. AL- Mawlawī.(Ed.). Riyadh:Markaz AL- Malik FaySal li AL- BuHūth Wa AL- Dirāsāt AL- Islāmyāh.

Ibin Manthūr. (2000). Lisān Al- ‘Arab. (1st ed) . Beirut: Dār Sādir.

Ibin Mi‘gīl AL- Azadī. (1424 AH). AL- Mākhīth ‘alā ShrāH Dīyān Abī AL_Tayib AL_Mutnabī. (2nd ed). M. AL_Zadī.(Ed.). Riyadh: Markaz AL- Malik Faisal li AL- BuHūth Wa AL- Dirasāt AL-‘Islamyah.

Sāhib Abū JanāH.(1977). AL-Mutanabī Wa AL-Mushkilah ALLaghawyah, (3rd Ed). Baghdad: Majalat AL-Mawrid.

Ibin AL-Athīr. (n.d.). AL_Mathal AL_Sa‘ir Fī ‘Adab AL_Katib Wa AL_Sha‘ir. (n.edt.) A. AL- Hawfī & B. Tbānah (Eds.). Cario: Dār NahDah MaSir.

Ibīn Sīdah. (1417 AH). AL-MukhaSaS. (1st ed) . Kh. Jafāl. (Ed.). Beriut: Dār iHyā’ AL_Turath AL_Arābī.

AL-Adawī, Sh. (1423 AH). Masālik AL_AbSār Fī Mamalik AL_Masār. (1st ed). Abuzhabī: AL_Mujama‘ AL_thagafī.

Hussin , T. (n.d.). Ma‘ AL_Mutanabī. (n. edt.) Cairo: M’ussasah HIndāwī li AL_Ta‘līm Wa AL_Thagafāh.

Abī AL_ ‘alā AL_Ma‘rī. (n.d.). Mu‘jiz Ahmid. (n.edt.).

D. Abdulmajīd.(Ed.). Cario: Dār AL_Ma‘rif.

AL_Hamawī, Y. (n.d.). Ma‘jam AL_Buldān. (n.edt.).

AL_Shaynānī, A. (1394 AH). Ma‘ajam AL_jūn. (n.edt.).

E. AL_‘Ybārī.(Ed.) Cario: AL_hay‘ah AL_‘amah li Shu‘ūn AL_MaTābī AL_‘Amiryah.

Tabānah, B. (1397). ‘alim Albayān: Dirāsah Tārīkhīyah Fanīyah Fī AuSūl Albalāghah Al‘arabīyah (3rd ed.). Cairo: Maktabat Al’njulū AlmaSriah.

Omar, A. (1995). ‘Elm AL_Dalālāh.(5th ed). Cario: ‘Aālim AL_Kutub.

Al-Qayrāwānī, R. (1401 AH). AL- ‘Umdah Fī MaHāsin AL-Shi‘r Wa ā’dābh Wa Nagduh. (5th ed). M. Abulhamīd. (Ed.). Beirut: Dār AL-Jīl.

Ibīn TābaTbāh, A. (1402). ‘aYār AL_Shi‘r.(1st ed). N. Zarzū. (Ed.). Beirut: Dār AL- Kutub AL- ‘Elmyah.

Ibīn Forjah Al- Brūjrdī .(1974) Al_FafatH ,Ala Aby Al_FataH. (n. edt) A. AlDjīlī .(Ed.).Baghdad: Wīzarah Al_ī‘lām Al_īrāgyah.

Ibīn jīnī. (2004). AL_Fasr. (1st ed). R. Rajab(Ed.). Damascus: Dār AL-Yanabī’.

Al- Askarī Abū Hilāl. (1401). kitāb Al-Suā’atin. (1st ed). M.GamīHah.(ed.) Beirut: Dār AL- Bāz li AL-ATibā’ah Wa AL-Nashr.

Ala’khfash. (1397 AH). Kitāb AL-Qāwāfī. (1st ed) . A. AL- Nafākh. Cairo: Maktabah Al- Khanjī.

Sībawayh. (1397 AH). AL- Kitāb. (n.edt) .H. Abdulsalām.(Ed.). Cairo: AL-Hay’ah AL-MiSriah AL-‘amāh.

Al- Zamakhsharī. (1426 AH). AL- Kashāf ‘an Haqā’q AL-Tanzīl Wa ‘yūn AL_Aqāwīl Fī Wjūh AL-Ta’wīl. (2nd ed) . KH. ShīHā.(Ed.). Beirut: Dār AL-Ma’rifah.

AL- Sāhib Ibīn ‘Abād. (1385 AH). AL- Kashf ‘an Masaw’ Shi‘ir Al_Mutabī. (1st ed). M.h. Aālyāsīm. (Ed.). Baghdad: Maktabah Al_NahDah.

Abū AL-Alā AL- Ma’arī. (1429 AH). Allāmi’ AL- ‘azīzī. (1st ed)

Tuwīl, Ed.). Beirut: Dār Alkutub Al'Imīah.

Al-Khafājī A. (1389). Sir AlfaSāHah. (A. Al-Sa'īdī, Ed.) Egypt: Maktabat Mohamad Ali SabīH Wa Awlāduh.

Ibn Bassām Al-NaHawī (1970). Sariqāt Al-Mutabanī Wa Mushkal Ma'ānīh. (M. A. 'āshūr, Ed.). Tunisia: Aldār Altūnsīah.

Ibn Ya'īsh, M. (1422). SharH AlmufaSal Li Al-Zamkhashīr (1st ed.). (E. Ya'qūb, Ed.). Beirut: Dār Alkutub Al'Imīah.

Al-WāHidī, A. (n.d.). SharH Al-WāHidī. (O. F. Al-Tabā', Ed.). Beirut: Dār Al'rqam.

Al-Marzūqī, A (1371). SharH Dīwān Al-Hamāsah. (A. Amīn & A. Hārūn, Ed.) Cairo: Lajnah Alta'lif Wa Altarjmah Wa Alnashar.

Alburqūqī, A. (1407). SharH Dīwān Al-Mutanabī. Beirut: Dār Alkitāb Al'arabī.

Al-SuyūTī, J. (1358). SharH 'uqūd Aljumān. Egypt: MaTba'at MuSTafā AlHalabī Wa Awlāduh.

Ibn Sīdah, A. (n.d.) SharH Mushakīl Sha'ir Al-Mutanabī. (M. Al-Saqā & H. AbulHamīd, Eds.) Cairo: Dār Alkutub AlmaSrīah.

Al-Bidī'ī Y. (n.d.). AlSubuH AlMunabī 'an Hythīah Al-Mutanabī (3rd ed.). (M. Al-Saqā & others, Eds.). Cairo: Dār Alma'ārif.

Al-Kandī, Z. (1430). AlSafwah Fī Ma'ānī Shi'ar Al-Mutanabī Wa SharHahu (1st ed.). (A. Al-FalaHī, Ed.). Riyadh: Alnādī Al'adabī.

Al'alawī, Y. (1400). AlTīrāz AlmutDhamīn Liasrar Albalāghah Wa 'ulūm Haqā'iq Al'ijāz. (Group of scholars, Eds.) Riyadh: Maktabat Alma'ārif.

Hayat.

Al-'Akbariyi, 'A. (1376AH). Al-Tibyān Fi SharH Al-Diywān (n. edt.) (M. Al-Saqa' & others, Eds.). Cairo: MaTba'at MuSTafa Al-Bābiyi Al-Halabiyi.

Al-'Azhariyi, (2001). Tahdhiyib Al-Lughah (1st ed.)(M. 'A. Mur'ib, Ed.). Beirut.

Al-Hamawiyi, 'I. (1421AH). Khazarat Al-'Adab Wa Ghayat Al-'Arb(1st ed.) (K. Diyāb, Ed.). Beirut: Dar Sādir.

Al-Baghādādi, A. (1404 H). Khizānat Aladab Walib Libab Lisān Al'arab (2nd ed.). (A. Hārūn, Ed). Cairo: Maktabat Alkhānjī.

Ibn Jinī, O. (1403). AlkhaSā'is (3rd ed.). (M. A. Al-Najār, Ed.) Beirut: 'ālam Alkutub.

Al-Sālih, S. (2009). Dirāsāt Fī Fiqh Alluqhah (4th ed.). Beirut: Dār Al'alm Lilmalām.

Al-Jirjānī, A. (1410H). Aldalā'il Al'jāz (2nd ed.). (M. M. Shākīr, Ed.). Cairo: Maktabat Alkhānjī.

Al-SirqusTī, Q. (1422H). Aldalā'il Fī Gharīb AlHadīth (1st ed.). (M. Al-QanāS, Ed.). Riyadh: Maktabat Al-Obeikan.

Dīwān Abī Tamām. (1976). (M. A. 'azām, Ed.) Cairo: Dār Alma'ārif.

Dīwān Abī Nawās. (1980). (B. Al-Hidithī, Ed.) Baghdad: Dār Alresālah.

Dīwān Al-BuHtirī (3rd ed.). (n.d.). (K. Al-Sīrafi, Ed.) Cairo: Dār Alma'ārif.

Dīwān Rū'bah Bīn Al'ajāj. (1903). (W. Allitt, Ed.) Berlin: (n.p.).

Dīwān Kathīr 'azah. (1391). (E. 'Abās, Ed.) Beirut: Dār Althaqāfah.

Al-Qaīrwānī, E. (1417). Zahar Al'ādāb Wa Thamar Al'libab (1st ed.). (Y. A.

List of References:

Works cited

Al-Girjāniy, 'A. (1412AH). 'Asrār Al-Balāghah (1st ed.) (M. Shākir, Ed.). Cairo: MaTba'at Al-Madaniyi.

Jwun, M. T. (2014). 'Ash'ār Al-Mutanabiy Wa 'Ijtihāduh Al-Musiqiyi. Retrieved from <http://www.alnoor.se/article.asp?id=236362>

Lighziwi, 'A. (1417AH). Al-'ITrāb Fi Al-Turāth Al-'Arabiyyi. *Majalat 'Afāq Al-Thaqāfah Wa Al-Turāth*, 15,

Al-Qazwiniy, (1420AH). Al-IDhāh Fi 'Ulum Al-Balāghah (6th ed.) (M. 'A. Khafājīy & 'A. Sharaf, Eds.). Cairo: Dar Al-Kitāb Al-Ma'Sriy.

'Ibn Munqiz, 'U. (1380AH). Al-Badiy' Fi Naqd Al-Shi'ir (n. edt.) ('A. 'A. Badawiyi & H. 'Abd Al-Majjiyid, Eds.). Cairo: MaTba'at MuSTafa Al-Bābiy Al-Halabiyy Wa 'Awlāduh.

Al-Sa'idiy, 'A. (1411AH). Al-Balāghah Al-'Aāliyah: 'Ilm Al-Ma'āniyyi (3rd ed.) ('A. Hussaiyn, Ed.). Egypt: Maktabat Al-'Adāb.

MurtāDH, 'A. (1986). Bunyat Al-KhiTāb Al-Shi'riyyi (1st ed.). Lebanon: Dar Al-Hadāthah.

Fawrār, M. (1426AH). Bunyat Al-QaSiyyah Al-'Arabiyah Fi Al-Jāhiliyah Wa Al-'Islām (1st ed.). Algeria: Jami'at Manturiyyi.

Kuhiyin, J. (1986). Bunyat Al-Lughat Al-Shi'riyyah (1st ed.) (M. Al-Waliy & M. Al-'Umary, Trans.). Al-Dar Al-BayidHa': Dar Tuwbiqāl.

Al-JāHizh, (1405AH). Al-Bayān Wa Al-Tabiyyin (5th ed.) ('A. Hārwun, Ed.). Cairo: Maktabat Al-khānijiyi.

Al-Zibidiy, M. (n.d.). Tāj Al-'Arus. (n. edt.). Beirut: Dar Wa MaTba'at Al-

Za'aeet Abi Attayeb:

A Study of the Vision and Formation

Dr. Omar A. Al-Mahmoud

Department of Rhetoric, Criticism and Islamic Literature Methodology

Al-Imam Muhammad ibn Saud Islamic University

Abstract:

The present study entitled "Za'aeet Abi Attayeb: study of vision and formationg" seeks to show some of the beauty and distinctive features in Za'aeet Abi Attayeb. This study of this great text, which doesn't get much attention from scholars, aims to highlight the main aspects of formation and vision. It also attempts to view what gives this text its distinction in which the poet forms a very rare and challenging rhyme aiming to know his method in construction, forming, vocabulary and imagery to create creative and exquisite semantic constructions .