رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مماطلة المعنى

في شعر المتنبي

(أنماطها ومداها)

الدكتور

عبد الملك بومنجل

عالم الكتب الحديث
Modern Book World
اربد – الأردن
2010

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

2010-1431

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2009/6/2483)

811.09

بومنجل، عبد الملك

مماطلة المعنى في شعر المتنبي / عبد الملك بومنجل.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.

( ) ص

ر. إ.: (2009/6/2483)

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-252-6

Copyright © حقوق الطبع الإلكتروني
All rights reserved

عالم الكتب الحديث

Modern Book World

النشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (27272272- 00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909- 00962

البريدي: (21110) الرمزي البريد: (3469) صندوق

البريد الإلكتروني almalktob@yah

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

دن- العبدلي- عمان- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357 فاكس: 00961 1 475905

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	1
مدخل	5
مماطلة المعنى في النظر النقدي	
الفصل الأول	29
مماطلة المعجم والصياغة	
مماطلة المعجم	32
مماطلة الصياغة	41
المستوى الأول	49
المستوى الثاني	54
المستوى الثالث	62
الفصل الثاني	69
مماطلة التمثيل والاستعارة	
مماطلة التمثيل	73
المستوى الأول	76
المستوى الثاني	87
مماطلة الاستعارة	97
المستوى الأول	98
المستوى الثاني	106

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث	115
مماطلة الكناية	
المستوى الأول	118
المستوى الثاني	132
في العواطف الغزلية	132
في المعاني المدحية	136
في المعاني الفخرية	140
في المعاني الحربية	146
في المعاني الهجائية	149
الفصل الرابع	151
نماذج متكاملة في مماطلة المعنى	
خاتمة	185
مكتبة البحث	189

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تتوزع هذه الدراسة بين قضية نقدية كبرى وشاعر عربي كبير: أما القضية النقدية فهي قضية المعنى في الشعر؛ كيف يؤدى؟ وكيف يتشكل؟ وكيف يُتلقى؟ وكيف يؤثر؟ وهل هو في الشعر جوهر أم عرَض؟ وهل شعرية الشعر فيه هو أم في أسلوب أدائه أم فيهما معا؟ وهل هو حق مفروض للقارئ واجب على الشاعر؟ وهل من البلاغة والفن والإبداع أن يمنعه الشاعر عن القارئ، أو يسمح به لطبقة خاصة ضيقة من القراء؟ وأي السبيلين أقرب إلى الفن، وأدل على الإبداع، وأجدر بالإثارة والإمتاع: الإفصاح المباشر عن المعنى، أم الإيحاء به والكناية عنه والإلماح إليه، أم إخفاؤه إلى حد الإبهام وتعقيده إلى حد الاستغلاق؟

وأما الشاعر العربي الكبير فهو الذي اجتمعت لديه خبرة العصور الذهبية للشعر العربي: الجاهلي، والإسلامي الأول (الراشدي)، والإسلامي الثاني (الأموي)، والإسلامي الثالث (العباسي)؛ فشكل من عصارتها الأبيات الشوارد والعيون الخوالد. واجتمعت عنده العبقريتان: عبقرية النفس وعبقرية الفن؛ فملأ بهما الدنيا وشغل الناس. هو أبو الطيب المتنبي أمثل من يمثل الشعرية العربية القديمة حين تبلغ ذروتها من القوة الباعثة على الإعجاب، ومن السحر الذي يملأ النفس طربا ونشوة، ومن الإشعاع الفني الذي يجتذب القلوب فتهوي إليه، ويهب الأبيات والقصائد روعة الفن وعنفوان الحياة فتشرد في المكان والزمان على حدّ سواء.

باجتماع القضية النقدية الكبرى مع الشاعر العربي الكبير يتاح لنا أن نجيب عن أسئلة النقد بأجوبة الشعر. أن نناقش التصور النقدي في ضوء النماذج الشعرية، ونقرأ التراث الشعري في ضوء المشكلات النقدية. ولما كانت مشكلة المعنى، باصطلاح مصطفى ناصف، من أكبر المشكلات، ولعبة المعنى، باصطلاح النقد الغربي المعاصر، من أكثر القضايا الفنية إثارة للجدل، كان جديرا بالبحث أن يعالج هذه المشكلة، ويدارس هذه القضية، ويحلل هذه اللعبة، بمثال شعري باذخ، وقامة شعرية شامخة، أجمع الأولون والآخرون على أنها قامة شامخة وعبقرية خالدة، وأوشكوا أن يجمعوا على أنها هي أعلى قمة شعرية في تاريخ الشعر العربي كله.

اخترت لمشكلة المعنى، أو لعبة المعنى، مصطلحا محوريا يدور حوله مجمل الأسئلة التي تتصل بالمعنى في أدائه وبنائه وقراءته وتلقيه، وفي جلائه أو خفائه، وطواعيته أو تأبيه. اخترت مصطلحا قديما في مفهومه جديدا في توظيفه؛ هو مصطلح "مماطلة المعنى". كلمة ذكرها الصابي، عرَضا، وهو يقول بشأن الشعر إن "أفخره ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"، وأردتُ لها أن تصير مصطلحا، وأن تُجعل لهذه الدراسة عنوانا، ومن مفهومها المتعلق بفنون أداء المعنى الشعري، ومواقع المعاني الشعرية بين الوضوح والغموض، وأشكال اللعب الفني بالكلمات والعبارات والصور والألوان والحركات_مادة للبحث ومسلكا إلى دراسة لعبة المعنى في الشعر العربي متجسدا في إحدى قممه العالية، إن لم تكن أعلاها، وإحدى عبقرياته الخالدة، إن لم تكن كبراها: أبو الطيب المتنبي.

تهدف هذه الدراسة إلى معالجة مشكلة المعنى في الشعر معالجة نظرية وتطبيقية؛ بعرض تحليلي للتصورات النقدية القديمة والحديثة حول جدلية الوضوح والغموض، والبيان والإبهام، والمماطلة والحرمان. ثم دراسة المماطلة الشعرية وهي تمارس لعبتها الفنية في شعر المتنبي؛ بتصنيف أنماطها، وتحديد مستوياتها، وتسليط الضوء على بنياتها، وكيفيات تأثيرها، وأبعاد دلالاتها، وأسرار ما تشع به من جمال.

وتنقسم الدراسة تبعا لذلك إلى مدخل نظري، يعالج إشكالية المماطلة في النظر النقدي، وأربعة فصول تطبيقية، تتابع مماطلة المعنى في شعر المتنبي وهي تعمل عملها موزعة على أنماط ومستويات؛ فيتكفل الفصل الأول بمماطلة المعجم والصياغة، والثاني بمماطلة التمثيل والاستعارة، والثالث بمماطلة الكناية، فيما يتكفل الرابع بتوحيد المتفرق في الفصول الثلاثة السابقة، وتقديم نماذج متكاملة لمماطلة المعنى في شعر المتنبي من خلال دراسة عدد من اللوحات المختارة من عيون القصائد، ليكون ذلك أدل على أهمية المماطلة في صناعة الجمال وتوليد الإثارة وتخليد المعنى الشعري.

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أقف موقف النزاهة والتعاطف مع الشاعر والقارئ على حد سواء، وأن أتلبس روح الشاعر وهو يؤدي المعنى الشعري مضطربا فيه توتره وطموحه، ووجدانه وروحه. وأتلبس روح القارئ وهو يستقبل شعر المتنبي منجذبا إليه، متأثرا به، مستغرقا فيه، منشغلا بتفكيك شفراته، أو تملي مباهجه، أو التعثر في بعض دروبه ومنعطفاته؛ لأتبين من كل ذلك مدى أهمية المماطلة بالمعنى في الأداء الشعري، وأميز أنماط هذه المماطلة وطرائق عملها في النفوس، وأفرق بين

ألوانها ومستوياتها بحيث يَبين تفاوتها في مقدار الجمال ونصيب الإثارة بحسب موقعها بين الوضوح والغموض، ومحل المعنى المماطل من العمق والبساطة والشرف والسخافة. فإن تم لي ما رميت إليه من معالجة قضية نقدية، ومدارسة نصوص شعرية بما يكشف أهمية المراوحة في البلاغة الشعرية بين الوضوح والغموض، وينصف الشعرية العربية، والتصور العربي الرزين للقضايا الفنية المثيرة للجدل ــ فتلك بغية تثلج الخاطر وتسر الفؤاد. وإن حال دون ذلك حائل من تقصير أو غيره كفاني من البحث أنني قضيت في رحابه لحظات بهيجة في قراءة الفن الخالد، ومحاولة تحليل بنياته، وتعليل خلوده.

العلمة (الجزائر)

في 19 شوال 1429هـ/2008/10/18م

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مدخل

مماطلة المعنى في النظر النقدي

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مماطلة المعنى في النظر النقدي

لطيفة هي الكلمة التي قالها أبو إسحاق الصابي (ت384) وهو يقول عن الشعر، مميزا له عن النثر، إن أفخره "ما غمض فلم يُعطِك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[1].

لطيفة ودقيقة؛ لأنها تضع اليد على سر كبير من أسرار الإثارة والمتعة والجمال في الشعر، وتهتدي إلى الكلمة الدقيقة اللطيفة المناسبة للتعبير عن هذا السر الكبير: "المماطلة".

المماطلة في اللغة[2] هي التأخر في إنجاز الوعد، والتمادي في هذا التأخر تماديا قد يطول وقد يقصر، ولكنه يؤول في النهاية إلى إنجازه، ومنح الموعود به فرصته المأمولة المرتقبة للاستمتاع به.

هل الأفضل للموعود أن يحصل على بغيته في وقتها المنتظر الموعود دون تأخر، أم الأفضل هو الحصول عليها متأخرة عن وقتها الموعود، بعد أن يعالج مشاعر الأمل والترقب والشغف والشوق والانتظار؟

الأمر مختلف ما بين حالة وأخرى، وموعود وآخر.. إذا كان الموعود هو البر فـ"خير البر عاجله" كما قالت الحكمة المشهورة. وإذا كان الموعود هو الأجر فـ"آتوا الأجير حقه قبل أن يجف عرقه" كما قال

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م، 2/ 356.

(2) ينظر مادة "مطل" في لسان العرب:(المطل: التسويف والمُدافعة بالعِدَةِ والدَّين وليّانه، مطَلَه حقَّه وبِهِ يمطُله مطلا وامتطله وماطله به مماطلة ومِطالا... والمطل: المدّ: مدَّ الحبلَ وغيرَه يمطله مطلا فامطلّ..)

النبيﷺ[1]. فهذه حاجات مادية من ضرورات صلاح المعيشة، يُخِلّ تأخر حصولها بشروط السكينة ورغد العيش.

أما إذا كان الموعود هو حاجة نفسية عاطفية ليست بشرط لازم في استقرار الوضع واستمرار الحياة، كوصل حبيب، أو تحصيل متعة، فإن المماطلة في إنجازه لما يزيد في لذة الاستمتاع به، ويمدد لحظات الحركة النفسية الممتعة ما بين الترقب والحصول. فتكون النتيجة أن التأخر في حصول الموعود تكثيف لمتعة الإحساس به، وتقوية للذة الحصول عليه، وإمداد للحياة النفسية العاطفية الروحية بأسباب الإثارة والبهجة والحيوية.

من هذا الباب تدخل عبارة الصابي مدخلها اللطيف الدقيق. النثر عمل عقلي اجتماعي نفعي في أكثر أحواله؛ فهو حري أن يعجَّل فيه بالمعنى ليؤدي وظيفته الإبلاغية النفعية دون إبطاء. وأما الشعر فهو عمل نفسي إبداعي فني في أكثر أحواله؛ فهو حريّ أن يمارس مع متلقيه لعبته الجميلة الممتعة؛ يجاذبه أطراف الحديث، يشاركه لعبة "الغميضة"، يماطله بموعوده الجميل النفيس الذي هو جوهر الكلام جميعا، وموضع الشرف والسحر في الشعر خاصة: يماطله المعنى؛ فلا يعطيه إياه إلا بعد حين يطول أو يقصر، يعالج خلاله المتلقي تجربة البحث، ويمارس لعبة المطاردة، فإذا البحث يسفر عن اكتشاف جميل، وإذا المطاردة تنتهي بإمساك المعنى الطريف، وإذا العملية كلها عالم من الإثارة والبهجة والحيوية.

---

(1) رواه عطاء بن ياسر، وأورده ابن زنجويه في كتاب الأموال تحت رقم 1679.

لا يقتصر وجه الدقة في عبارة الصابي على هذا المعنى؛ فهي تتضمن معنى آخر لا يقل عنه وجاهة وأهمية: إنه معنى انتهاء المماطلة إلى تحقيق الوعد وتحصيل المراد. ينبغي إن تنتهي اللعبة إلى حل، إلى اكتشاف، إلى بهجة، وإلا فلا فائدة. الغموض الفني في الشعر مرهون بانتهاء البحث إلى كشف، واللعبة إلى متعة، والمطاردة إلى وقوع الطريدة، وإلا فلا فن.

هذا الذي يجعل عبارة الصابي قانونا في فلسفة الغموض الشعري، وقاعدة في لعبة التشكيل اللغوي. فيمنحها وجاهة وصلابة مع ما لها من الدقة والاختصار.

ما يلفت الانتباه، ضمن دلالة المماطلة، معنى القصدية.. فهل يقصد الشاعر قصدا أن يماطل قارئه الغرض؟ أن يجاذبه المعنى؟ أن يستدرجه إلى لعبة الكلمات؟ أم هو مضطر إلى ذلك اضطرارا بحكم قوانين الصناعة الشعرية؟

يفسد الصابي فكرته الجميلة حين يعزو هذه المماطلة الناتجة عن الغموض إلى قيد الوزن وضيق مساحة البيت؛ فيقول: "فلما كان النَفَس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى، فاعتمدوا أن يلطف ويدق، والنشر على مخالفة هذا الطريق"[1].

هذا، في رأينا، عامل من العوامل التي تضطر الشاعر إلى سلوك مسلك الغموض في أدائه اللغوي، وليس كل السبب. هو عامل واحد وحسب، ولعله أقل العوامل دخولا في باب الإبداع الفني، وارتباطا بلعبة المماطلة التي يمارسها الشعر.

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، 2/ 356.

إن المماطلة في تأدية الغرض وإبلاغ المعنى شأن في طبيعة الشعر: في أصول انبثاقه الانفعالي متلونا بتجربة الشاعر، وفي ظروف أدائه لمهمته الفنية متفاعلا مع عاطفة القارئ وحركة عقله وخياله. هو اضطرار وقصد في الوقت نفسه؛ فإن الشاعر، في أكثر أحواله، لا يجد في اللغة البسيطة المباشرة التي لا تماطل، ما يسعفه في حمل تجربته الشعورية القوية أو المتشابكة أو الغامضة، فيلجأ واعيا أو غير واع إلى ألوان من الأساليب البلاغية تحاول أن تنقل المعنى، وأن تصف نبض التجربة، بطريق فيه التفاف ومداورة ومناورة وتلميح.. فيه مقدار يصغر أو يكبر من الغموض، فيه ممانعة ومماطلة.

كما أن الشاعر يدرك، من خلال ذوقه الفني وتجربته الإبداعية وثقافته النقدية، أن النجاح في أداء مهمته الفنية الشعرية: توصيلا لحركة المعنى، واستحواذا على هوى القارئ، وتسلطا على حركة وجدانه وعقله، رهين بمدى نجاحه في إدارة هذه اللعبة اللغوية، وفي إطالة أو تقصير هذه المماطلة الشعرية.

الجميل في عبارة الصابي هو ربط الغموض بالمماطلة. هو جعل المماطلة هدفا للغموض. هو ما تدل عليه العبارة من المدى الذي يجب أن لا يتجاوزه الغموض لكي يبقى في دائرة الفن، ومن الوضع الذي ينبغي أن يكون عليه اللعب حتى لا يخرج، مع كونه لعبا، عن دائرة الجد. هذه فكرة جوهرية وقانون أساس. عبر عنهما الصابي بهذه العبارة الموجزة، وعبر عنهما النظر النقدي الرزين قديمه والحديث.

قديما كان للآمدي (ت 370هـ) موقف من المماطلة فيه تحفظ واقتصاد، وفيه تقبل ومماطلة في آن: لقد كان ذوق الآمدي مع الفطرة

البسيطة اللينة، مع المماطلة اليسيرة الهينة. كان يحب من الشاعر أن يعامل قارئه بمودة ورفق: يكشف أمامه صفحة قلبه ناصعة جميلة ولا يكلفه مشقة البحث والاستكشاف. ويماطله المعنى مماطلة يسيرة لطيفة ولا يرهقه فيغضبه بالمطال. ومع ذلك فقد كان يؤمن بالقيمة الفنية للمماطلة وإن طالت؛ فإنه مع ميله لطريقة البحتري، القائمة على الاقتصاد في المماطلة، كان يعترف لأبي تمام، المعروف بل المتهم بالغموض، يعترف له بالشاعرية المبدعة، ويعترف بأن له أنصارا يعجبون بشعره، وأن له مذهبا في بناء الشعر جديرا بالاستحسان والاتباع. يقول في ذلك: "فإن كنت...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[1].

المماطلة إذاً سلوك فني مشروع معترف به لدى جمهور النقاد، وإنما يقع الاختلاف في المدى الذي يمكن أن تبلغه، و المدى الذي يحسن أو يجب أن لا تتجاوزه. هنا موضع الاختلاف ومجال التنظير ومحل النقاش.

يعدّ عبد القاهر الجرجاني (ت471) من أكثر النقاد ذكاء وعمقا في معالجة شأن الغموض الشعري، وتعليل فن المماطلة في أداء المعنى، وتحليل أنماطها وتقنين مداها.

نظر عبد القاهر في سبب ما يحدث من المماطلة فوجده في طبيعة الكلام، الذي هو "على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة

---

(1) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، د.ت، ص11.

اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد. وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[1].

ونظر في علة استكثار البلغاء من الضرب الثاني؛ الضرب الذي تحدث بسببه المماطلة، فوجدها في الأثر الذي تحدثه في النفس، وفي الموقع الذي تحتله من البلاغة: فـ"قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح. وأن للاستعارة مزية وفضلاً. وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"[2].

ونظر في مدى الحاجة إلى مماطلة المعنى، وفي الحركة الذهنية والنفسية التي تحدث للمتلقي وهو يماطَل في الإحاطة بأطراف المعنى، فربط ذلك بما يحدث من حركة للفكر، واشتغال للعقل، واجتهاد في الطلب، له ما له من الثمرات فقال: "وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: "كالبدر أفرط في العلو" إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ووجه

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص202.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ-1981م، ص55.

المجاز في كونه دانياً شاسعاً وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله "شاسع" لأن الشسوع هو الشديد من البعد. ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال "جد قريب". فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"[1].

وإذ رهن لطف المعاني وشرفها بما يحصل في أدائها من المماطلة، وعبر عن المماطلة بما يحدث من انبعاثٍ للمتلقي في طلب المعنى واجتهاد في نيله؛ وإن كان في مجمله في غاية البيان، فقد آن له أن يقدم تعليله الفذ لهذا الرأي وهذه الظاهرة، فيقول: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ كما قال:

وهنّ ينبذنَ من قولٍ يُصبنَ بهِ مواقعَ الماء من ذي الغُلّةِ الصادي

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به"[2].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص123.

(2) نفسه، ص118.

وليس الذي يجلب المزية للمعنى الشعري، ويعظم قدره في النفوس، ويفعم نيله بالحلاوة، هو التعب في تحصيله فحسب؛ بل يضاف إلى ذلك، في رأي عبد القاهر، العلم بأن صاحبه (الشاعر) لم يحصّل هذا المعنى الشعري اللطيف إلا بعد التعب، ولم يدركه إلا باحتمال النصب؛ يقول في ذلك: "ومعلوم أن الشئ إذا عُلم أنه لم يُنل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه.."[1].

وبهذا التعليل النفسي النبيه يضع الجرجاني اليد على سر الجمال في مماطلة المعنى. وإذ جعل هذا السر في ما يحصل من التعب وإعمال الفكر، فقد انتبه إلى شبهة يمكن أن تعرض، فتشوش على شرعية المماطلة، بإخراجها من حد الفن الممتع إلى حد التكلف المرهق، فاستدرك نافيا أن يكون مقدار ما يحصل للمعنى من الشرف بمقدار ما يكابَد في سبيله تحصيله من التعب، فقال:".. فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

* فإن المسك بعضُ دم الغزالِ *

---

(1) نفسه، ص123.

وقول النابغة:

فإنكَ كالليل الذي هو مُدركي وإن خلتُ أن المنتأى عنكَ واسعُ[1]

شرط الجمال والإمتناع والإبداع في المماطلة، إذاً، أن تبقى مماطلة، تأخرا في إنجاز الوعد، لا إخلافا ومنعا. وأن يكون الجهد الذي تفرضه المماطلة بقدر القيمة التي يتمتع بها الموعود. أما أن يؤرقك طلب المعنى ثم لا يروق لك، وأن يجهدك ثم لا يجدي عليك[2]، فهو مما لا يدخل في هذا الباب من الفن. وهو مما لا يتجاوب مع عبارة الصابي المذكورة أعلاه. وهو مما يدخل في باب التعقيد والتعمية والتكلف وليس يندرج ضمن القانون الجمالي والنفسي لإبداع المعنى الشعري وتلقيه.

إن لمماطلة المعنى أنماطا كثيرة، سنعرفها في حينها، ودرجات متفاوتة من الطول والقصر، ومما تستلزمه من كد الخاطر وتشغيل الفكر. وإذا كان كانت المماطلة فعلا إبداعيا في جهة الشاعر، أو الأديب عموما، فإن الذي يقابلها في جهة القارئ المتلقي هو البحث عن المعنى المُلاعب الموارب المتماطل بطريق التأوّل. التأوّل هو التجاوب مع المماطلة؛ فالحديث بشأنه حديث بشأنها، وهذا الذي يفتح المجال أمام قول الجرجاني: "فإن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتاً شديداً. فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء، وهو ما ذكرته لك. ومنه

---

(1) المرجع السابق، ص118-119.

(2) نفسه، ص120.

ما يحتاج إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطفٍ وفكرة"[1].

يعيدنا هذا الحديث إلى حديث الآمدي وهو يوازن بين أبي تمام والبحتري؛ فإن في شعر البحتري، على سهولته ووضوحه، مماطلات كثيرة، ولكن أكثرها مما "يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً". وأما شعر أبي تمام فهو أكثر مماطلة وأشد تأبيا على الفهم المباشر. هو مما "يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف وفكرة". وكلا المذهبين له باع في الإبداع ونصيب من الشاعرية، وله أنصاره ومعتنقوه.

المذهب الذي ليس له أنصار، إلا لدى عدد من غلاة الحداثة المعاصرة، هو المذهب الذي رفضه عبد القاهر: مذهب المماطلة بموعود سخيف لا يستحق الجهد الذي يبذل في طلبه وانتظاره. والمبالغة في المماطلة إلى الحد الذي يرهق ويقلق ويشرف بالمتلقي على حافة اليأس. وتحويل المماطلة إلى إخلاف للوعد وحرمان من الموعود: مذهب التعقيد والإبهام والتعمية والتكلف.

يقول عبد القاهر: "وأما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق كقوله (المتنبي):

وكذا اسمُ أغطية العيون جفونُها من أنها عملَ السيوف عواملُ

---

(1) المرجع السابق، ص73.

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستوى ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن.. وإنما يزيد الطلب فرحا بالمعنى، وأنسا به، وسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلا. فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز. فالأمر بالضد مما بدأت به ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك"[1].

"والمعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويُوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب.

وأما الملخص فيفتح لفكرتك الطريق المستوى ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيته [قصده]، فترد الشريعة [المورد] زرقاء والروضة غناء فتنال الري، وتقطف الزهر الجني، وهل شيء أحلى من الفكرة إذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما، ومذهبا قويما، وطريقة تنقاد، وتبينت لها الغاية فيما ترتاد، فقد قيل: "قرة العين وسعة الصدر وروح القلب وطيب النفس، من أربعة أمور: الاستبانة للحجّة، والأنس بالأحبة، والثقة بالعدة، والمعاينة للغاية"[2].

---

(1) المرجع السابق، ص120.

(2) نفسه، ص125-126.

هذه خلاصة وافية لتصور نقدي فذ عميق رصين لقضية المماطلة في أداء المعنى، وما يتعلق بها من مسائل، كالوضوح والغموض والتعقيد والتعمية، وما يتصل بها من نتائج؛ كالابتهاج والأنس واللذة، أو الخيبة والانزعاج واليأس.

قلت إن هذا المذهب الذي يقبل أن يمنى القارئ بالخيبة ويصاب بالانزعاج ويلوذ باليأس هو مذهب، في المماطلة، مرفوض من قبل جمهور النقاد، قديما وحديثا، إلا عدد من غلاة الحداثة. فالآن ننظر في التصور النقدي الحديث لهذه المسألة.

يقول العقاد في سياق الموافقة على رأي من أشار إلى الفرق بين عبارات الأفهام وعبارات المشاعر، ورأى أن لغة المشاعر ينبغي أن تتراءى معانيها خلف نقاب من الشف لا هو يسترها إلى حد أن يخطئها العيان ولا هو يبديها إلى حد لا يعود معه لخيال القارئ عمل: "هذا صواب لا شيةَ عليه ولا سيما الإلماع إلى سبب استهجان الوضوح المفرط في عبارات المشاعر، وهو أن يشل حركة الخيال ويبطل عمله ـ بيد أنه يجب أن يقال هنا: إن رفع ذلك "النقاب الشفاف" واجب بل فرض مقضى على الشاعر كلما تسنى له رفعه دون إخلال بالمعنى أو تعطيل لمتعة الخيال، إذ ليس الفرق بين أسلوب العلم وأسلوب الشعر في درجات الوضوح والغموض، وليس ذلك النقاب الشفاف الحائل بين ما هو من سبيل العقل وما هو من سبيل الخوالج النفسية. وإنما الفرق الذي بينهما أو الحائل الذي يفصلهما كائن في طبيعة الأشياء التي يتناولها كل من العقل والخيال، وفي طريقة التناول وكيفيته...

ولا أذكر أنني قرأت بيتا أو جملة قط لفحل من فحول الشعر والبلاغة فأحسست للقارئ اختيارا في وضوح عبارته أو غموضها، فإن المعنى إما أن يكون واضحا بطبيعته، فلا يكون تعمد إخفائه للمبالغة والترويج إلا شعوذة ينبو عنها بل يستحي منها كل طبع نزيه، وإما أن يكون غامضا بطبيعته، فليس للشاعر أو الكاتب حيلة فيه، ولا يقال حينئذ للذي يحتوِش كلامه الغموض، إنه ذاهب فيه مذهبا خاصا يقصده ويؤثره على سواه...

ولقد تقترن العبارة البليغة بمعان جمة لا تزال تسترسل في الذهن حتى يحتويها الغموض في ظلال الفكر البعيدة وشعاب الخيال المستسرة، ولكن لا يلزم من ذلك أن يكون لهذا الكلام البليغ نصيب من الغموض الذي لابد أن تنتهي إليه معانيه ذهابا مع الخيال ومطاوعة لتداعي الخواطر وتلاحق الصور.

أنظر مثلا إلى هذه الآية الكريمة "والصبح إذا تنفس". لعمر الله أي ثروة معنوية فيها وأي وضوح وإيجاز؟ ثلاث كلمات موجزات هيهات تأنس لكل ما قيل وصفا لأول طلوع الفجر ما تأنسه فيها من إعجاز التعبير، ووفرة المدلول، وتنوع الصور، واتساع مجال السبح للخيال (...)

وهذه الصورة الكاملة تلهمك إياها كلمة "تنفس" بسرعة البرق، وخفة السحر ولذة الحلم، فهل حفلت قط كلمة بمثل ما حفلت به هذه الكلمة الواحدة في موضعها من الأشكال المأنوسة، والخواطر القريبة والبعيدة؟؟ وهل في هذه الكلمة والكلمات الثلاث أثر لأقل تعمل أو غموض؟ فمن هنا نعلم أن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن

تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه. وأن الذي يهرب إلى الإبهام فرارا من الجلاء إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور (...)

ولا يكاد يخلو كلام شاعر أو كاتب مجيد من أمثلة حسنة على هذه البلاغة المكشوفة السافرة، ومن هذه الأمثلة يظهر لنا أن ازدحام المعنى قد يعبر عنه بلفظ لا ازدحام فيه، وأن الكلمة لا تحضر في الذهن معناها المراد بها ولا تطلق أعنة الخيال إلى أبعد غاياته لغموض يشوبها أو لوضوح يبديها ويسطع عليها، ولكنها تحضر المعنى وتطلق الخيال متى وقعت في موقعها واستوت في سياقها. فمن اقتدر على ذلك فليعالجه، وليعلم أنه مستغن عن ظلل الغمام وسدل الإبهام بنصوع بيانه وصفاء وجدانه، وأما من يلوح له معناه الواضح صغيرا فيثقله بالسجف المصطنعة والتعاويذ الملفقة فإنه إنما يلجأ إلى الاحتيال، ويبيع على الناس بضاعته بأغلى من ثمنها الحلال[1].

هذا تصور آخر، حديث، للمماطلة في المعنى وما يتصل بها من المسائل، على قدر كبير من الوجاهة والنضج والعمق. هو تصور أملاه الموقف النقدي المتزن النزيه ولم يملـه الموقف الإديُلوجي، لذلك جاء متماسكا في بنيته قويا في حجته مقرونا بأدلته، وخلاصته:

- أن الوضوح المفرط أمر مستهجن في الشعر لأنه يشل حركة الخيال.
- أن الإبانة، أو رفع النقاب عن المعنى، فرض مقضي على الشاعر كلما تسنى له ذلك دون إخلال بالمعنى أو تعطيل لمتعة الخيال.

---

(1) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجي بمصر، د.ت، ص 224-228.

- أن الوضوح أو الغموض شيء في طبيعة المعنى وليس اختيارا أو تكلفا من الشاعر، فمتى كان المعنى واضحا عد من الشعوذة التي ينبو عنها الطبع النزيه تعمد إخفائه.
- أن ازدحام المعنى (أي تعقده وتشابكه وكثافته وضبابيته) قد يعبر عنه بلفظ لا ازدحام فيه، وأما تكلف الإبهام لتعقيد المعنى الواضح فهو نوع من الاحتيال على القارئ لتكليفه جهدا مرهقا في غير طائل.

وإننا لنجد مصداقا لما ذكره العقاد في واقع الشعر والأدب عموما، ونجد تأييدا لأفكاره لدى جمهور النقاد قديما وحديثا، شرقا وغربا. بل إن أدونيس، وهو المعدود من غلاة الحداثة وأنصار الغموض الذي يبلغ درجة الإبهام، يردد ما ذكر العقاد حين ينبه إلى أن في حياتنا الشعرية شعبذة تتخذ من "الغموض" ستارا لتخفي عجز أصحابها عن الإبداع، وأخرى تتخذ من "الوضوح" كذلك[1].

وهي ظاهرة نبه إليها وشجبها الكثير من النقاد المعاصرين. فهذا محمد النويهي يعتبر الغموض صفة طبيعية في الشعر الجديد لأنه "يحاول أن يغوص وراء معان وتجارب نفسانية عميقة باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى بل لم يكونوا يعلمون بوجودها"[2]. ولكنه لا يرى ذلك ذريعة لتعمد الغموض أو أن يتعجل الشعراء الصادقون التعبير عن تجاربهم "فلا يبذلون أقصى جهدهم في استيضاح الفكرة لأنفسهم قبل أن يحملوها لقرائهم وفي الإحاطة الدقيقة الشاملة بالحالة العاطفية التي نشأت فيهم

---

(1) ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م، ص 281.

(2) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م، ص 137..

قبل أن يسرعوا إلى تقييدها بأي ألفاظ تتراءى لهم في الصيغ الأولى التي تتقمصها مها يكن فيها من مماطلة وتداخل وإبهام تاركين هم أيضا للقارئ المسكين أن يحل رموزهم التي عجزوا عن إيفائها حقها من التمثيل والتحقيق الحسي"[1]. ليخلص إلى القول أن الغموض ليس فضيلة تطلب لذاتها حتى يتلاعب به الدجالون ولا هو وسيلة سهلة رخيصة للتخلص من عناء التفكير الجاد والإحساس الدقيق والإحاطة المتينة بجوانب التجربة العاطفية حتى يسرع إليه الشعراء الصادقون أحيانا حين تجهدهم محاولة الخلق الفني بسبب عسورتها في حد ذاتها أو بسبب عجزهم اللغوي وقلة دربتهم ومرانهم على نظم الشعر الجديد وارتياد هذه العوالم الجديدة المجهدة"[2]. ويذكّر بعدها بقول إليوت ـ وهو في رأيه زعيم الغموض في الشعر الغربي الحديث- أن العالم الذي يحاول الشعر أن يصل إليه ليس عالما بلا معنى، وأن الشعر هو حديث شخص إلى شخص آخر ومن حق هذا الآخر أن يطالب محدثه بأن يكون لحديثه معنى يمكنه أن يفهمه[3].

وهذا عز الدين إسماعيل مع دفاعه عن ظاهرة الغموض في الشعر الجديد لا يناقش إلا بتريث المقولة الشائعة "إذا كان الوضوح ممكنا فإن الغموض عجز"؛ فهو يعترف مبدئيا أن الشعر قد يكون بسيطا سهلا، وأنه مع ذلك يهزنا، ولكنه يضيف أن من الشعر ما يثيرنا وإن كان غامضا، وأن الغموض خاصية مشتركة بين القديم والجديد على

---

(1) المرجع السابق، ص137.

(2) نفسه، ص138-139.

(3) نفسه، ص139.

السواء[1]، لقيام الشعر على منطق الخيال وهو غير منطق الواقع، ولقيام لغته على أسلوب المجاز حيث تأخذ الكلمات من حيث دلالتها أبعادا جديدة[2]. ليخلص إلى القول "أن الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا" و"أن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل"[3]. وأن الشعر الغامض إثراء للغة، وخير لنا عوض أن نرفضه أن نحاول الاقتراب منه، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض. وهو موقف حصيف من المسألة يبعد بها عن الشطط في هذا الاتجاه أو ذلك. وقد نبه أحد المنتصرين للوضوح في الشعر إلى "أن أول أسباب الجمال في الأسلوب إنما هو الوضوح، وأن البيان إنما سمي بيانا لأنه توضيح وكشف وإظهار"[4]. و"أن الكاتب أو الشاعر لا يلجأ واحد منهما إلى الغموض إلا إذا كان المعنى غائما في نفسه، مبهما في إحساسه، وكانت تجربته فيه ناقصة، وغير بارزة المعالم"[5]. وقد أورد في هذا الشأن طريفة تراثية فيها سخرية من الاغراب الذي يقود إلى عدم الفهم[6]، ونبه إلى خطر الإيمان المطلق بكل ما هو غربي، بما في ذلك قول القائل: "إن أخص

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م، ص 187-188.

(2) نفسه ص187-188.

(3) نفسه، ص194.

(4) علي العماري، الصراع الأدبي بين القديم والجديد، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1965م، ص138.

(5) نفسه، ص150.

(6) نفسه، ص139.

مزايا الشعر أنه لا يفهم، وكونه لا يفهم هو الذي يمنعه من الموت، لأنك إذا فهمته قتلته"[1]. ويبدو أن الشطط الذي أصاب بعض النقد الحديث في تحمسه أو تكلفه للغموض مرده هذا الإيمان المطلق بكل ما هو غربي، وقد حق لسميح القاسم أن يرفض هذا المسلك في خطابية مقنعة: "كيف تطلبون مني أن أعبر عن هذه الانتفاضة الواضحة كالسيف بغموض ضباب لندن؟ بأي حق يطلب مني أن أخون حقيقة الفن وحقيقة التجربة لإرضاء بعض النقاد الرخوين الذين تربوا تربية سيئة على عقد الشعور بالنقص تجاه كل ما هو إفرنجي، وكل ما هو أجنبي، وعلى تزييف الأصالة؟...

أنا لا أنظّر وأقول ما لديّ بوضوح تام، بمكاشفة حقيقية، اللحظة الشعرية الغامضة لدي تأتي بقصيدة غامضة، واللحظة الواضحة تأتي بقصيدة واضحة. الوضوح ليس عيبا إذا كان وضوحا فنيا حيا"[2]. وهذا هو عين تصور العقاد والنويهي لمسألة الغموض.

ويبدو أن الوعي قد ازداد بخطأ اعتبار الغموض قواما في عمود الشعر، وخطر الإلحاح على الغموض ضرورة في لغة الشعر، فآل الأمر إلى اعتدال لا يرفض الغموض ولا يراه ضرورة تُتكلف، وإنما يشترط فيه أن يكون فنيا غير عجزي، وطبيعيا غير مفتعل، وإيحائيا غير مغلق أو عقيم. ولعل خير من يعبر عن هذا الاعتدال قول سلمى خضراء الجيوسي: "أنا لست ضد الإغراب ولست ضد الغموض، أنا ضد الغموض الذي لا ضوء فيه، الغموض الفني الجيد ينطوي دائما على نوع

---

(1) المرجع السابق، ص149.

(2) جهاد فاضل، أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب، طرابلس – تونس، د.ت، ص144.

من الإضاءة حتى إن القارئ عندما لا يفهم الشيء فهما عقليا يفهمه فهما شعريا. أنا ما أحتج عليه وأرفضه هو الغموض الذي لم يبن على إضاءة شعرية داخلية. في الصورة وفي الشعر نوعان من المنطق: المنطق الخارجي الوضعي والمنطق الداخلي. القصائد الجيدة، أحيانا قد تكون خالية من المنطق الخارجي فلا تفهمها منطقيا. أنت لا تستطيع أن تعطيها تفسيرا حسابيا وضعيا كلاميا دقيقا، ولكنك تفهمها. ثمة فهم شعري لها، لها منطق داخلي صائب، هذه القصائد جيدة وليس من الصعب ترجمتها.. الشعر الرديء كله صعب الترجمة"[1].

وقد عقد محمد الهادي الطرابلسي فصلا قيما عن الغموض في الشعر باعتباره من مظاهر الحداثة في الأدب، فتحدث عن طبيعة الغموض في لغة الشعر، وميز بين ثلاثة ضروب من الغموض هي الطبيعي والمتكلف والمتولد عن قصور، وخلص إلى نظرية في الوضوح نراها هي الأقوم والأكمل، ونؤثر أن ننقلها كاملة، يقول: "نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض في الشعر "الجديد" ــ وهي من مظاهر الحداثة في الأدب ـ ليست سلبية كلها؛ وهي في ذلك شبيهة بظاهرة الوضوح الغالبة على الشعر "القديم" تماما، فهذه وتلك قد تلتقيان في الإيجاب معا كما تلتقيان في السلب، والعبرة في كل ذلك بنوع الغموض (أو نوع الوضوح) الذي يطغى على الكلام وموقعه ووظيفته؛ إذ ثبت لدينا الآن أن الغموض ضروب، أكثرها ضرورة للشعر هو أبعدها عن معنى الإبهام، وأقربها إلى مفهوم البيان.

---

(1) جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، طرابلس – تونس، د.ت، ص159.

وعلى العموم يمكن أن نجمل علامات الغموض البناء في العناصر التالية:

- أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته.
- وأن يتبدد الغموض بمفعول القراءة، ولا سيما بتعدد القراءات، ويترك محله لمعان سامية ليست هي معني الكلام في مستواه الإخباري المباشر.
- أن لا تتعذر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض، مع الوفاء لكل معانيه.
- وأن لا يجتمع في النص الواحد الغموض البناء مع نوع آخر أو أكثر من أنواع الغموض السلبية.
- وأن لا يحطم الغموض المنطق في مقولاته، ولا اللغة في قواعدها، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقي[1]، إلا ليشيّد بعد ذلك صروحا من

---

(1) لاحظ كثير من النقاد أن أدونيس، ومن يقتفون أثره في صناعة الشعر، يتصاعد مقدار حشدهم للرموز وتكلفهم للغموض، فقال نسيب نشاوي يصف شعر أدونيس بعد ديوانه "قصائد أولى": "انهمرت الرموز في دواوينه التالية كالوابل المدرار، وغدت كل كلمة رمزا..وما زال يمعن في خلق الرموز حتى غدا من الصعوبة بمكان تفسيرها" (نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر مطابع ألف-باء الأديب، دمشق، 1980، ص502)، وقال صلاح عبدالصبور أن أدونيس "دمر الشعر العربي، وشوه صورته في أذهان الجيل الجديد"، وأنه تعمد تضييع قارئه "عبر إطلاق كلمات تعتمد على التناقض الحاد موحيا أنها تختزن وراءها مفاهيم كبرى". وتساءل بعض النقاد الواقعيين: لمن يكتب هذا الشعر الغامض؟ للقارىء العادي أم للمثقف؟ وإذا كان القارىء المثقف لا يصيب من هذه الرموز ما يتوق إليه من فهم؛ فمن ذا الذي يفهم هذا الشعر؟ (ينظر: نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص509). واتهم ميخائيل عيد أدونيس بافتقاره إلى الفكرة الواضحة، وتخبطاته في الغموض، وضعف وسائله التعبيرية، وتقليده للغربيين، مما أوقعه في تناقضات فنية على نحو ما ظهر في أجمل مقاطع قصيدة "تحولات الصقر" التي تصف صقر قريش يبني على الذروة أندلس الأعماق، "فأية أعماق تبنى على الذروة؟" (نفسه، ص510). وفي رأيي، أن هؤلاء جميعا على حق فيما لاحظوه، إلا أن تصور تناقض فني في عبارة الشاعر المذكورة لا يستقيم مع المنهج الصحيح في معاملة العبارة الشعرية، وأنا لا أرى تنا قضا بين الذروة والأعماق، ما دام كلاهما يرمز إلى الحلم المنشود.

الكلام جديدة، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا، فيه يتضح أن الهدم كان للبناء، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى، وأن صلة الباث بالمتلقي لم تنقطع إلا لتتصل من جديد وتقوى، وإلى هذا يرجع ما عبره عنه بعضهم بضرورة وجود قرائن في النص ـ وقد تكفي قرينة واحدة في بعض المقامات ـ توجه القارئ إلى المعنى الأساسي المنشود، وتؤكد له أن ذلك المعنى هو عند الشاعر المعنى السامي المقصود"[1].

وهكذا يتبين أن الغموض ليس من الضرورة كما يصوره البعض، وأن الوضوح ليس من النثرية كما يصوره هؤلاء، بل إن الغموض ضروب، والوضوح –كما ينبه أحمد الشايب صفة أساسية من صفات الأسلوب[2]، ولقد قال برونتيير كلاما قريبا من هذا: "لو سلمنا جدلا أن لا عمق بلا رمز، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله"[3].

لعلنا قد وصلنا، في نهاية هذا العرض لموقف التصور النقدي الحديث لجدلية الغموض والوضوح، إلى أن هذا التصور يصب موافقا لتصور الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني، ويعد تفصيلا لعبارة الصابي الموجزة اللطيفة: "وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه". ويبقى مجال الاختلاف مفتوحا لأذواق الناس وأهوائهم

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، دار العربية، طرابلس، تونس –1988، ص179-180.

(2) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، د.ت، ص178.

(3) ينظر: أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، ط2، 1978م، ص45.

ومذاهبهم في التعامل مع الشعر. وتبقى مماطلة المعنى أنماطا وألوانا ودرجات وأفانين. ويبقى علينا، فيما اخترناه من متابعة لهذا الموضوع في شعر المتنبي، المتهم لدى بعض النقاد القدامى والمحدثين بالتعقيد، أن ندارس شعره مدارسة كافية لمعرفة قيمة المماطلة الشعرية وقوانينها الجمالية، بمعرفة مصادرها وأنماطها ودرجاتها، وكشف آلية عملها وتحليل أصنافها وأبعادها. فهذه الممارسة العملية هي التي تضع النظر النقدي في طريقه المناسب، وهي التي تؤتي ثمار الممارسة النقدية وهي تتعامل مع النصوص الأدبية؛ تسبر أغوارها، وتكشف أسرارها، وترينا عناصرها الفاعلة وهي تعمل عملها الفني اللطيف. أو تظهر جمالها، وتفضح اختلالها، وتميز بين شريفها والسخيف.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول

مماطلة المعجم والصياغة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول

مماطلة المعجم والصياغة

يمكن أن نعرّف مماطلة المعنى بأنها امتداد الزمن بين لحظة سماع العبارة ولحظة الإحاطة بدلالاتها. بهذا التعريف سيندرج ضمن المماطلة ما يفرضه بعض الألفاظ على القارئ من بحث عن دلالاتها المعجمية المباشرة، وما ينفقه من زمن في سبيل ذلك. وكذلك الشأن فيما يتعلق ببعض التراكيب التي تُحوج صياغتُها، تركيبُها النحوي، إلى جهد؛ يقل أو يكثر، يستغرق زمنا؛ يطول أو يقصر، في استخراج دلالاتها وإدراك معانيها.

هذا نمط من المماطلة قد يُعد أقل الأنماط دخولا في باب الفن، وإحداثا للإثارة والمتعة؛ ولكنه جدير بأن يُدرس، وحريّ بأن يُميّز بين ألوانه ومستوياته، ليُعلم مقدار ما يحصل من الفائدة الفنية في لون، أو مبلغ ما يُهدر من نشوة القراءة في لون آخر.

أمران مهمان نحب أن ننبه عليهما في بداية هذا الفصل:

أولهما: أن فصاحة الكلام عند علماء البلاغة مشروطة بخلوه من الألفاظ الوحشية الغريبة غير المألوفة، ومن التراكيب المعقدة المختلة غير المبينة.

وثانيهما: أن شعر المتنبي قد حظي بما لم يحظ به شعر شاعر من القراءة والاهتمام والتحفظ والمدارسة والتمثل في شتى المقامات ومختلف شؤون الحياة. وأن هذه الحظوة قد كانت في زمنه، وفي زمننا، وفيما بينهما من الأزمنة.

يعني هذا مبدئيا أن شعر المتنبي كان شعرا فصيحا بليغا، خليا من الوحشية التي تنفّر القارئ، خاصة إذا كان ينتمي إلى هذا العصر، من قراءته؛ تجنبا لما تكلفه من جهد التنقيب في المعاجم أو في الحواشي عن دلالات الألفاظ الوحشية النافرة.

ولكن المسألة تقتضي مدارسة مستقصية لديوانه، كما تقتضي التوقف عند ألوان من الألفاظ والتراكيب، قد يُختلف في تقييمها؛ من حيث مدى فصاحتها من جهة، ومن حيث مدى اضطلاعها بدور المماطلة الفنية الممتعة، من جهة ثانية.

مماطلة المعجم

إن القارئ المتوسط الثقافة، الذي يملك رصيدا متوسطا من الثروة اللغوية، يلاحظ إذا قرأ ديوان المتنبي أنه لا يكاد يعثر على كلمة يعسر فهمها، أو يتعثر أمام تركيب يتعذر تفسيره. كأن المتنبي كان يكتب للأجيال جميعا فتحرى أن يجعل مفرداته مألوفة شائعة، في متناول الفهم لكل من له حظ في العربية وإن قلّ. حتى القوافي، التي يضطر بعض الشعراء أن يجلبوا لأجل رعايتها بعض الكلمات الغريبة، بدت في شعر المتنبي مألوفة مستأنسة، إلا في النادر. هذا أمر يحمد للمتنبي؛ لأن المماطلة في مثل هذه الأمور مما يشوش على المتلقي، ويحرمه لذة الاستمتاع بالمعنى، دون أن يعود عليه بكبير طائل.

لا يذهبِ الظن إلى أن المقصود بـ"مألوفة مستأنسة" هو ما يشيع استعماله في زمننا المعاصر لا غير. كلا. إن لغتنا المعاصرة ليست معيارا وقدوة في ما يؤخذ وما يترك من ألفاظ المعجم. لقد تخلى الكتاب والأدباء

المعاصرون عن كثير من الألفاظ الفصيحة التي لا يقوم مقامها غيرها في أداء الغرض؛ لفقر في رصيدهم اللغوي، أو لرأي يرونه في تسهيل اللغة وتشذيب معجمها مما يشق على الجيل الحاضر فهمه! يقول علي العماري تعليقا على هذا الرأي:

"وقد دارت المعركة في عصرنا حول الكلمات القاموسية واستعمالها وإحيائها، أو الاقتصار على ألفاظ تساير المدنية الحديثة، وتوافق ذوق الجيل الحاضر. فكتب أكثر من واحد من المحافظين يرد على هذه النزعة التي تدعو إلى وأد الألفاظ الغريبة على الاستعمال بإبقائها مستريحة ناعمة البال في بطون المعاجم. وخلاصة آراء هؤلاء المحافظين أن أمر الألفاظ أجل وأخطر من أن يحكم فيه الذوق وحده، فذوق الجيل الحاضر قاصر في اللغة والأدب ويُخشى أن يقتصر هذا الذوق على ما ألف من الكلمات فيعد كل كلمة غير مستعملة نابية عن الذوق ثقيلة على السمع.."[1].

ثم يسوق العماري رأيا وجيها لعبد الوهاب عزام، فحواه أن الألفاظ تُختار لمعانيها المناسبة لها خفيفة كانت أم شديدة. وأن على الأديب أن يعمل على إحياء الألفاظ الطبيعية الشديدة كلما نزعت بالأمة رخاوة الحضارة إلى نسيانها، والاستعمال جدير بتذليل كل صعب، واستئناس كل وحشي. وأن قول مسلم بن الوليد يصف الصحراء:

ومجْهلٍ كاطّرادِ السيف محتجزٍ ... عن الأدلاّء مسجور الصلاخيدِ

تسري الرياح به حسرى مُدلّهة ... حيرى تلوذ بأطراف الجلاميدِ

---

(1) علي العماري، الصراع الأدبي بين القديم والجديد، ص39.

يتضمن ألفاظا غير ملائمة لذوق الجيل الحاضر، ولكنها هي الأجدر بمكانها ذلك؛ فهي حسنة في موقعها، بالغة ما أريد بها من وصف الصحراء حين تشتعل فيها الهواجر[1].

وبناء عليه، فإن ألفاظا من قبيل: القردد (الأرض المرتفعة)، والفدفد (الأرض الغليظة)، والجحجاح (السيد الشريف)، واليَعمَلة (الناقة المجتهدة في السير)، والغُداف (الغراب)، والنكِس (الفاشل الساقط)، والوجناء (الناقة السريعة)، وخدَت (أسرعت)، والقرقف (الخمرة)، والمَخْشَلَب (خرز أبيض يشبه الدر)، والخِشْف (ولد الظبية)، والدأماء (البحر)، والهوجل (الفلاة)، والمُشاش (الغضاريف في رؤوس العظام)، والسلهب (الفرس الطويلة)... _وقد وردت في الجزء الأول من ديوان المتنبي، وليس في الديوان كله سوى ما يزيد قليلا على ضعف هذا العدد_ أن هذه الألفاظ ليست من الغريب الوحشي الذي يخل بالفصاحة، ويشوه وجه العبارة، ويشوش على المتلقي وهو يقرأ الشعر الذي وردت فيه.

هي، من جهة، ألفاظ متداولة في عصر المتنبي ومعروفة لدى المالكين ناصية اللغة في الزمن الحاضر؛ فلا تستعصي على الفهم.

وهي، من جهة ثانية، ألفاظ لا تنبو عن السمع، وإن تفاوتت في مقدار حظها من العذوبة والرشاقة. ولا يقوم غيرها بأداء معناها، وإن بدا أن بعضها قد اضطُر إليه بسبب القافية.

وهي، من جهة ثالثة، متفرقة في مواضع متباعدة من شعره، وفي سياق عبارتها ما يعين على كشف معناها؛ فهي، إذاً، لا ترهق القارئ

---

(1) المرجع السابق، ص40.

بتتابع تنقيبه عن معانيها، ولا تعيقه عن بلوغ لذته بإدراك دلالاتها. بل الأمر على الضد من ذلك؛ فهي تماطله مماطلة لطيفة لا تطول إلا ريثما يهديه السياق إلى اكتشاف المعنى، فيكون ذلك مصدر لذة معرفية. أو يطلب شروحها في الحواشي، فيسره ذلك لما وسّع من حصيلته اللغوية.

ويحسن أن نُشهد على ذلك بعدد من النماذج؛ لننظر إلى قوله:

بياضُ وجهٍ يُريك الشمس حالكةً ودرُّ لفظٍ يُريك الدرَّ مَخْشَلبا

(ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكتب هوامشه مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1/ 142)

ترى كيف يتصرف القارئ مع هذا البيت؟ هل يفسد عليه لذته، بما فيه من الصياغة البديعة والمعنى الشريف، أن ورد في ختامه لفظ غير مفهوم؟ إننا نتصور أن القارئ، إن كان يجهل معنى هذه اللفظة، سيدرك من سياق الكلام ومن دلالة النظم أنها تعني شيئا من جنس الدر ولكنه دونه في القيمة بكثير.

سيهتدي إلى ذلك بعد مماطلة قصيرة، فيبهجه الاهتداء. أو ينظر في الحاشية شرحها، فتسره المعرفة. أو يعالج الأمرين معا فيكون في ذلك امتحان طريف مشوق لذكائه ونباهته. هذا في جانب المتلقي. أما الشاعر فلم يكن له ما يغني عن هذه اللفظة؛ لأنها هي المقابل الأنسب للدر، ولأن القافية لا تُريغ سواها.

لننظر الآن هذا المثال:

يُقتَلُ العاجزُ الجبانُ وقد يَعْـ جزُ عن قطعِ بُخْنُقِ المولودِ

ويُوَقّى الفتى المِخَشُّ وقد خَـوّ ضَ في مـــاء لَبّـــة الـــصنديدِ
(65 /1)

في كلا البيتين لفظة قد يعزب معناها عن القارئ، فهل يلام على ذلك الشاعر؟ وهل يضر ذلك بمتعة المتلقي؟

لنثبت أولا أن في البيتين ما هو مصدر للمتعة التي نسأل عن احتمال أن يعصف بها اللفظان الغريبان. إن القيمة الفنية للصورة التي يرسمها البيتان متحققة من خلال البناء الفكري المنطقي النازع منزع الحكمة، ومن خلال المقابلة البديعية بين دلالة البيتين، ومن خلال المفارقة التي تنبه عليها هذه المقابلة وما توحي به من الحكمة والمعنى الطريف: ليس من المروءة والمنطق التواني في طلب العز لكلفته، والقبول بالذل لما يجلبه من الراحة والسلامة؛ فليس الأمر كذلك في حقيقة الأمر: إن العاجز الضعيف الجبان قد يدركه القتل، وإن القوي الشجاع الذي يمعن في خوض دماء الخصم القوي العنيد قد ينجو من القتل. إن ذلك كثيرا ما يحصل في هذه الحياة، فلم التواني في طلب العز؟:

فاطلُبِ العِزَّ في لظـى ودَعِ الـذ لَّ ولـو كـان في جِنـانِ الخُلـودِ
(64 /1)

يُدرك هذا المعنى الجميل، وتحصل المتعة بإدراكه، حتى قبل معرفة المقصود بـ"البخنق" و "المخش"؛ لأن السياق تتضافر وحداته للدلالة عليه. بل إن هذا السياق، الذي يتيح الدلالة بعد مماطلة قصيرة محببة، يعين أيضا على إدراك مقارب لمعنى اللفظين الغريبين، خاصة "المخش" التي

يدرك القارئ في البداية أنها تدل على معنى مقابل للجبان. فإذا كان القارئ نبيها وعلى قدر من الإحاطة بأسرار العربية قفز إلى ذاكرته الفعل "خشَّ"، الذي يعرِف أن معناه في اللغة الدارجة "دخل مدخلا ضيقا"، وقد لا يعرف أنه لفظ فصيح، وأن ذلك هو معناه أيضا في اللغة الفصيحة[1].

حين يصل إلى هذه المرحلة، بعد مماطلة قصيرة، يسره أن يدرك المعنى الدقيق لهذه اللفظة التي كان يجهلها في البداية، ويبهجه أن يعرف أنها الأنسب في موضعها ذلك؛ لأنها تزيد على معنى الشجاع، الذي يقابل الجبان، معانيَ أخرى أدلَّ على المقصد وأوفى بالغرض، هي النفوذ والتقحم والتوغل في المواضع الصعبة الضيقة. ويزيد القلب اهتزازا لروعة التعبير أن يُدرَك أن الشاعر قد قصد ذلك وتوخاه؛ إذ اللفظان اللذان يقاربان المخش في المعنى، وهما "الجريء" و"الشجاع"، على وزنه العروضي؛ ما يعني أن الشاعر لم يضطره الوزن.

لنقرأ الآن هذه الأبيات:

مِن كُلِّ أبيضَ وضّاحٍ عمامتُهُ ... كأنما اشتملَتْ نُورا على قَبسِ
دانٍ بعيدٍ محبٍّ مبغضٍ بَهِجٍ ... أغرَّ حلوٍ مُمِرٍّ لَيِّنٍ شرسِ
ندٍ أبيٍّ غرٍ وافٍ أخي ثقةٍ ... جعدٍ سريٍّ نهٍ ندبٍ رضٍ نَدِسِ

(68 /1)

---

(1) "خشَّهُ يخُشّه خشا: طعنه، وخشَّ في الشيء يخش خشا وانتخش وخشخش: دخل. وخش الرجل: مضى ونفذ. ورجلٌ مِخشّ: ماضٍ جريء على هوى الليل، ومِخشف، واشتقه ابن دريد من قولك: خش في الشيء دخل فيه" (ابن، منظور، لسان العرب، مج 2، مادة "خشش").

إن في البيت الثالث عددا من الألفاظ تتفاوت في مقدار صعوبتها على الفهم؛ فهل يخل ذلك بلذة قراءة هذه الأبيات؟

لا نشك في أن القارئ المتذوق ستغمره النشوة بهذا التشكيل البديعي الطريف، وهذا الغناء الإيقاعي الرشيق، وهذا اللعب اللفظي الصياغي الجميل. فلا يبالي بغرابة هذه الألفاظ، بل يشرئب إلى معرفة دلالاتها، استعانة بالسياق أو قراءة للشروح، لتكتمل له اللذة بهذا الإيقاع والاستمتاع بهذا اللعب. وقد يهتدي إلى عقد علاقة بين "نهٍ" و"النهى" (وهو العقل)، فيدرك أن هذه اللفظة تعنى "عاقل". كما قد يهتدي إلى عقد علاقة بين "غرٍ" و"الغرّة" فيعرف أن المقصود هو الحسن والإشراق. ولكنه لن يهتدي إلى معنيي "جعدٍ" (كريم) و"نَدِس" (ذكي) إلا بالرجوع إلى الحاشية.

إن كلمة "ندس" غريبة جدا عن غير الأديب المتمرس المتخصص الواسع الاطلاع. ولكنها لفظة عربية في غاية الفصاحة[1]، وهي الوحيدة التي تناسب ذلك الموضع من قصيدة سينية. ويزيدها سياق الإيغال في المدح مناسبة لأنها تعني، زيادة على الذكاء والفطنة، الاطلاع على خفايا الأمور[2]. وهو ما يعني أن المتنبي لم يخطئ الاختيار، وأن المتلقي سيزيد

---

(1) الأصل في فصاحة الكلمة هو حسنها، وحسنها ناتج عن خفتها على اللسان وعذوبتها في الأذن؛ يقول ابن الأثير: "إن الكلام الفصيح هو الظاهر البيّن، وأعني بالظاهر البيّن أن تكون ألفاظه مفهومة، لا يُحتاجُ في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة. وإنما كانت بهذه الصفة، لانها تكون مألوفة الاستعمال بين أرباب النظم والنثر، دائرة في كلامهم. وإنما كانت مألوفة الاستعمال دائرة في الكلام دون غيرها من الألفاظ لمكان حسنها...فالفصيح إذاً من الألفاظ هو الحسن" (المثل السائر، 1/ 75).

(2) في أساس البلاغة: "فلان يتندّس عن الأخبار ويتحدّس عنها: يتبحّث عنها ليعلم منها ما هو خفي على غيره. ورجل نَدِسٌ: فطِن، تقول: فلان عاقلٌ ندس، وأخوه غافلٌ دنس" (الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1402هـ-1982م، ص451).

على لذة الاستمتاع بذلك اللعب الجميل لذةَ التعرف على ذلك اللفظ الجديد.

إن لذة التعلم أو التعرف هي إحدى المنافع واللذائذ التي يقدمها لنا الفن[1]. وإن شاعرا يماطلنا ببعض ألفاظه المعنى، ثم يعطيناه ومعه زيادة المعرفة وتنمية الرصيد، لشاعر حريّ بالتقدير جدير بالثناء، ما لم يكثر من فعل ذلك في القصيدة بحشد عدد متتابع من الألفاظ الغريبة. يمكن أن نمثل لذلك بقول المتنبي:

مفرَشي صهوة الحصان ولكـ ـنّ قميصي مسرودة من حديدِ
لأمةٌ فاضةٌ أضاةٌ دِلاصٌ أحكمت نسجها يدا داودِ
(65-64 /1)

إن اجتماع أربعة ألفاظ، تتفاوت في مقدار غرابتها، في شطر واحد، يزعج القارئ، ويعرقل حركة تفاعله مع النص، وإن كان ذلك أمرا نسبيا يتفاوت بين قارئ وآخر؛ فإن القارئ الذي يعرف معنى "لأمة" (دِرع)، وهي أقلها غرابة، بل هي أحرى أن لا تعدّ غريبة، سيجتهد، بناء على هذه المعرفة، في استدراج بقية المعاني، إلا "أضاة" فإنه يتعذر عليه إدراكها إلا بالمعجم أو الحاشية.

على هذا النحو يمكن أن نتعامل مع أبيات أخرى، للمتنبي، قليلة، بالقياس إلى مجموع شعره، نختار منها قوله:

---

(1) ينظر: شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، القاهرة، 1387 هـ- 1967م، ص36.

1- ودى ما جنى قبل المبيتِ بنفسهِ ولم يــــدِهِ بالجـــامل العَكَنَـــانِ
(2-239)

- قلّـــــدتني يمينُـــــهُ بحـــــسامٍ أعقبـــَتْ منـــهُ واحـــدا أجـــدادُهْ
كلّمـــا اســـتُلّ ضـــاحَكتْه إيـــاةٌ تزعـــمُ الـــشمسُ أنهـــا أرْآدُهْ
(2/ 292)

3- ولو كانت دمشقَ ثنى عنـاني لبيـــقُ الثـــردِ صـــيفيُّ الجفـــانِ
يَلَنجُـــوجيُّ مـــا رُفعـــتْ لـــضيفٍ بـــه النيـــرانُ نَـــدّي الدخـــانِ
(2/ 309)

4- كأنّ دمَ الجماجمِ في العناصي كـــسا البلـــدانَ ريـــشَ الحَيَقُطـــانِ
(2/ 311)

فإن القارئ إذا اعترضته هذه الكلمات في مواضع متباعدة من شعر المتنبي لا يضره أن تماطله قليلا عن المعنى، بل ينفعه أن يضيف إلى رصيده اللغوي معرفة معانيها التي عادة ما يتكفل محقق الديوان أو شارحه بوضع شروحها على الهامش.

خلاصة القول في شأن مماطلة المعجم أن المتنبي تجنب الاعتماد عليها في مشاكسة القارئ؛ فلم يستعمل، على امتداد ديوانه سوى الألفاظ المألوفة المتداولة. وكان يلجأ أحيانا قليلة إلى استعمال بعض ما يعدّ غريبا بالنسبة إلى جيلنا الحاضر[1]، غير أن هذه الغرابة سرعان ما تتبدد بتأثير السياق، فلا يبقى سوى المتعة المعرفية التي يخلفها الاكتشاف.

---

(1) هذا الرأي على خلاف ما يقول به شوقي ضيف؛ إذ يزعم أن التصنع الشديد، والتعقيد والإبهام، أسلوب تعمّده المتنبي واتخذه مذهبا له في صناعة شعره طول حياته، وأن ظن اليازجي أن ما عند المتنبي من معجمات مستغلقة إنما يقتصر على القسم الاول من شعره الذي نظمه في الحداثة إنما هو وهم. (ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف، ط11، ص342-343.

مماطلة الصياغة

أما ما يتعلق بالصياغة فإن المتنبي كثيرا ما يماطل بها قارئه المعنى؛ فلا يهتدي إليه إلا إذا كان على دراية وافرة بأسرار التراكيب اللغوية، ورشاقة ماهرة في التنقل بين عناصر هذه التراكيب لمعرفة علاقة بعضها ببعض ووظيفة كل عنصر منها في صنع الدلالة. وهو شأن يعود إلى طبيعة النظم الشعري، فيما يقتضيه من التقديم والتأخير والحذف، من جهة. وإلى طبيعة المزاج الشعري والثقافي والنفسي والفكري عند المتنبي، من جهة ثانية.

بشأن الجهة الثانية يذكر العقاد رأيا وجيها، يرفض به فكرة الربط بين سهولة فهم الشعر وسهولة إبداعه، وبين صعوبة قراءته وتكلف إنشائه. ويرى أن يُربط الأمر بطبيعة الإحساس والمعنى؛ فإن "هناك ضروبا من الإحساس لا يتأتى أن تصاغ إلا في قالب يوهمك الصعوبة والعلاج، ولا يخف بالقارئ خفة السهولة والطواعية، وان هذه الضروب من الإحساس لهي خليقة على الرغم من ذاك أن تصاغ شعرا وأن يكون صائغها عريقا مطبوعا على سليقة الشعراء"[1] يقول العقاد في هذا الشأن: "فليس الشعراء الذين نتلقى غناءهم كما نتلقى غناء البلبل فياضا مرتجلا لا حبسة فيه ولا جهد ولا علاج _ هم الشعراء الذين تسهل عليهم الصياغة، ويلين لهم مقاد الكلام. فقد كان البحتري أسلس من المتنبي نظما، وأسرى إلى النفس نغما، وأعذبه في الذوق حسا، وكان _ مع هذا_ يعاني في النظم ما لم يكن يعانيه المتنبي الذي لا تسمع منه تلك الصيحة البلبلية الدافقة الطيعة، ولا تتوسم على قصائده ذلك السخاء الفياض

---

(1) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، ص272.

بالخواطر والعبارات. وربما حذف البحتري نصف القصيدة لتسلم له السلاسة في بقيتها، ولم يكن المتنبي يفرّط في بيت مما يقصد معناه"[1].

المتنبي، إذاً، معدود في شعراء المعاني: الشعراء الذين يهمهم نقل ما بأنفسهم من الأفكار والأغراض والخواطر وإن استعصت عليهم الرشاقة وتنكرت لهم السلاسة. هو شاعر مثقف ملئ النفس بالتجارب الكبيرة والأفكار الخطيرة والخواطر الشاردة؛ فهمّه أن يجعل العبارة مسرحا أو معبرا لهذه التجارب المتلاطمة والأفكار المتدافعة والخواطر المتوثبة، فيكون لنقلها صدى قوي مجلجل في القلب والفكر، ولا يبالي بعد ذلك. قال صاحب العمدة: "وقال بعض من نظر بين أبي تمام وأبي الطيب: إنما حبيب كالقاضي العدل: يضع اللفظة موضعها، ويعطي المعنى حقه، بعد طول النظر والبحث عن البينة، أو كالفقيه الورع: يتحرى في كلامه ويتحرج خوفا على دينه. وأبو الطيب كالملك الجبار: يأخذ ما حوله قهرا وعنوة، أو كالشجاع الجرئ: يهجم على ما يريده لا يبالي ما لقي ولا حيث وقع"[2].

وقال صاحب الأسلوب (أحمد الشايب): "والبحتري بعد ذلك سلس العبارة عذب الموسيقا، له ديباجة الحرير واطراد الماء الجاري، وأبو تمام محكم العبارة، مركب الموسيقى بطئ متئد يتقن الصنعة، ويؤلف التراكيب بحكم العقل، وأما المتنبي فعبارته _كخطته في الحياة_ سريعة موجزة عجلى، لا تبالي بما قد تتعثر فيه من أخطاء وتعقيد، فاضطراب العبارات عند عند أبي تمام نتيجة صنعته المقصودة، وهو عند المتنبي ثمرة سرعته الشديدة وهجومه العنيف"[3].

---

(1) المرجع السابق، ص271.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، 1/ 133.

(3) أحمد الشايب، الأسلوب، ص151.

لننظر الآن في ديوان المتنبي، لدراسة نمط آخر في مماطلة المعنى هو مماطلة الصياغة، ولمعرفة المدى الذي بلغته هذه المماطلة وتمييز بليغها البديع الممتع من ركيكها الثقيل المرهق، ولتمحيص ما يزعمه بعض النقاد المحدثين من فشو للتعقيد والتصنع في شعره؛ فقد عقد شوقي ضيف فصلا عن تصنع المتنبي، ضمن كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، أظهر فيه شاعر العربية الأكبر وكأنما هو شاعر التصنع الأكبر!

حين نستقرئ شعر المتنبي في مجمله، ولا نتخير نتفا من هنا وهناك، نجده شعرا فصيحا بليغا يغلب عليه الطلاقة والوضوح، وإن كلف قارئه شيئا من الجهد اللذيذ، وعامله بلون من المماطلة المثيرة. نجد العبارة القوية المتماسكة الرصينة التي تعرض على القارئ فنونا من التراكيب العربية البليغة تنم عن تمكن الشاعر من ناصية العربية، وتمرس له بأسرارها ومضايقها، وقدرة جبارة على التصرف في طرائق النظم بما يوفق إلى أداء المعنى الذي يضطرب في النفس دون إخلال بقواعد اللغة إلا في النادر.

سنبدأ بهذا النادر الذي يجد بعض النقاد لذة في تصيده واقتناصه.

إن من الصيغ التي اتهم المتنبي لأجلها بجريرة التصنع والإغراب ما يأتي:

1- وفاؤكما -كالربع أشجاه طاسمُهْ بأن تُسعدا، والدمع أشفاه ساجمُهْ
(3 /2)

2- أنّى يكونُ أبا البريّةِ آدمٌ وأبوك _والثقلانِ أنتَ _ محمّدُ!
(94 /1)

3- الطيبُ أنتَ إذا أصابكَ طيبهُ والماءُ أنتَ إذا اغتسلتَ الغاسلُ
(226 /1)

4- حملتُ إليه من ثنائي حديقةً سقاها الحجى سقيَ الرياضَ السحائبِ
(270 /1)

5- كُفّي أراني _ويكِ_ لومَكِ ألومـا هـمٌ أقـامَ على فـؤادٍ أنجـما
(56 /1)

6- ولذا اسمُ أغطية العيون جفونُها من أنها عملَ السيوفِ عواملُ
(223 /1)

7- وتوقّدت أنفاسنا حتى لقد أشفقتُ تحترقَ العواذلُ بيننا
(195 /1)

8- قلقُ المليحة _وهي مسكٌ_ هتكُها ومسيرُها في الليلِ _وهي ذكاءُ
(169 /1)

9- بقائي شاءَ ليس هُمُ ارتحالا وحسن الصبر زموا لا الجبالا
(183 /1)

10- نحن من ضايق الزمانُ له فيـ ـكَ وخانته قربَك الأيامُ
(8 /2)

11- فتى ألفُ جزءٍ رأيُه في زمانهِ أقلُّ جُزيءٍ بعضُه الرأيُ أجمعُ
(74 /1)

12- لساني وعيني والفؤاد وهمّتي أودُّ اللواتي ذا اسمها منكَ والشطرُ
(237 /1)

13- وسيفي لأنتَ السيفُ لا ما تسلُّهُ لضربٍ، وما السيفُ منهُ لك الغِمدُ
(252 /1)

هذه هي أبرز الأبيات إغرابا وأشدها تعقيدا، بسبب الصياغة، في شعر المتنبي. إنها تتضمن نمطا من المماطلة ليس وراءه طائل سوى إرهاق القارئ وتضليله في متاه من التراكيب المختلة الترتيب المتشابكة العناصر،

بسبب الاعتراض بين متلازمين مرة، وتقديم ما لايقدّم مرة، وحذف ما لا يحذف مرة ثالثة، وإدخال الكلام بعضه في بعض مرة رابعة..

ليس عيب هذه الأبيات أنها تماطل القارئ، تؤخر عنه متعة الإحساس بالمعنى؛ فهذا أمر مقبول في الشعر، بل محمود، كما ذكرنا في المدخل. وإنما عيبها أنها مما قال فيه عبد القاهر "يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك"[1] قال صاحب الوساطة تعليقا على البيت الأول ، على لسان من شأنه المبالغة في العيب على المتنبي: "ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة، والتعقيد المفرط، فيشك أن وراءها كنزا من الحكمة، وأن في طيّها الغنيمة الباردة؛ حتى إذا فتّشها، وكشف عن سترها، وسهر ليالي متوالية فيها حصل على أن "وفاءكما يا عاذليَّ بأن تُسعداني إذا دَرَس شجاي، وكلما زاد تدارسا ازددتُ له شجوا؛ كما أن الربع أشجاه طاسمه".

فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال، ويشح عليها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم، ويفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الابتداء قبل تمامه، ويقدّم ويؤخّر، ويعمّي ويعوّص!"[2].

أجل. هذا الذي يعيب هذه الأبيات؛ فالبيت الثاني منها وقع فيه فصل شنيع بين المبتدأ "أبوك" وخبره "محمد"، الأمر الذي يحدث إرباكا شديدا لقارئه، وإرهاقا تافها في سبيل إدراك معناه. وكذلك الشأن في البيت الثالث حيث الفصل بين الموصوف "الماء" وصفته "الغاسل"، وفي البيت الرابع

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص120.

(2) نفسه، ص90.

حيث الفصل بين المضاف "سقي" والمضاف إليه "السحائب". وأقلها تعقيدا ما وقع في البيت الخامس من الاعتراض، وفي السادس من تقديم المفعول "عمل السيوف" على عامله "عوامل"، وفي السابع من حذف أداة النصب "أنْ". وأما الأبيات الثلاثة الأخيرة فهي في الغاية من التعقيد، ولا يمكن القارئ الاهتداء إلى دلالاتها إلا بالعودة إلى شروح الشراح، أو الانكباب المرهق لوقت طويل على حل شفراتها النحوية وغير النحوية. ولئن كان في البيت الأخير، وهو أقلها تعقيدا، شئ من الجمال وقوة المعنى يهوّن على القارئ ما وجد في سبيله من العنت، فإن البيتين الآخرين ليسا من هذا الطراز.

يمكن أن نضيف إلى هذه الأبيات بيتا آخر معروفا هو قول الشاعر:

جفخَت وهم لا يجفخون بها بهم شيمٌ على الحسب الأغر دلائلُ
(225 /1)

فقد جمع هذا البيت بين غرابة الفظ وخشونته في "جفخت": (فخَرتْ)، واضطراب النظم بتأخير شبه الجملة "بهم" إلى آخر الشطر، وحقها أن تجيء بعد "جفخت".

والذي يبدو لنا من أمر المتنبي مع هذا اللون من المماطلات النظمية العقيمة هو ما قيل في كتاب العمدة من أن الشاعر يهجم على ما يريده من المعنى ولا يبالي ما لقي ولا حيث وقع. وأما ما قدّره شوقي ضيف من أن المتنبي يتعمّد ذلك تعمدا "حتى يستولي على أذهان اللغويين

والنحويين"[1] فرأي لا يصدق إلا على قليل من تعقيداته اللغوية؛ فإن الأبيات السابقة تكشف مقدارا واضحا من الاضطرار، حمل المتنبي على التضحية بسلاسة النظم في سبيل أن يتم له المعنى الذي يريد.

حين نتجاوز هذا النمط القليل الانتشار من المماطلات النظمية، نتجاوز الاضطرار إلى الشجاعة والعبقرية. لعل مصطلح "شجاعة العربية" الذي قال به ابن جني[2] لم يجد مصداقه الأوضح إلا في شعر المتنبي، وليس بعيدا أن يكون صاحبه قد استوحاه من هذا الشعر؛ وقد كان من شراحه ومن الأصدقاء الحميمين لصاحبه.

والمقصود بالشجاعة هو هذا الذي ورد ذكره في كتاب العمدة من أن المتنبي "كالشجاع الجرئ: يهجم على ما يريده لا يبالي ما لقي ولا حيث وقع". هو أن يكون المعنى سيد العملية اللغوية؛ يفرض ما يشاء كيف شاء، فيأتي بالتراكيب الجديدة والصيغ النادرة، ويستحدث ما يهجس به الخاطر ويوحي به الحدس اللغوي المبدع من الألفاظ والصيغ والتراكيب ليست في لغة الناس وعاداتهم، وليست فيما يتداوله الكتاب والبلغاء، وليست، أحيانا، في قوانين اللغة وقواعدها، ولكنها مع ذلك تُقبل وتستساغ وتضاف إلى رصيد اللغة ورصيد البيان.

لا أدل على ذلك من قول المتنبي في المدح:

يا افخَرْ فإنَّ الناسَ فيك ثلاثةٌ: مُستعظمٌ أو حاسدٌ أو جاهلُ

(225 /1)

---

(1) ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 339.

(2) ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق عبد الحميد بن محمد، المكتبة التوفيقية،د.ت، 2/ 243.

إن من يقرأ هذا البيت دون تهيؤ لقبول أسرار اللغة والتجاوب مع وثباتها الشجاعة يرتبك في فهمه، ولا يجد مسّوغا لتجاور حرف النداء مع فعل الأمر. ولكن صاحب الذوق والنباهة ورشاقة الفهم يدرك، بعد لحظة يسيرة من الحركة الذهنية، أن الأمر يتعلق بحركة نفسية قوية هي أشبه بالوثبة، حملت الشاعر على أن ينقلها كما هي، بهذا الإيجاز الشديد، وهذا التركيب البديع، الذي ينقل أصداء الفرح الزاهي الذي اعترى الشاعر وهو يكشف لممدوحه هذا التقسيم الطريف الدقيق للناس في علاقتهم به: (مستعظمٌ أو حاسد أو جاهلُ)؛ فهو تقسيم يشير إلى المكانة العظيمة التي يحظى بها الممدوح، وبها يستحق أن يفخر بالغ الفخر، وأن يبشَّر، على هذا النحو، بهذا الحق في الفخر. كأنما هو يريد أن يناديه ليطلعه على هذا الخبر الجميل، ويدعوه إلى أن يستمتع بحقه الأكيد، ولكنه لا يجد في نفسه الصبر على ذكر المنادى فيستغني عنه ويباشر الممدوح بفعل الأمر الحامل للبشرى "افخر"، فيجئ التركيب على هذا الإيجاز.

في شعر المتنبي تراكيب كثيرة تدل على هذه الشجاعة، وعلى أن المتنبي قد ملّكته اللغة ناصيتها، فأصارها في يده عجينة طيعة يشكلها كيف شاء، بما يتفق مع المعنى الذي في نفسه، والوزن الذي في قانون الشعر.

وإذا تفحصنا هذه التراكيب بعدّها عاملا من عوامل مماطلة المعنى ونمطا من أنماطها، فإننا واجدون أن الحذف، والاعتراض، والتقديم والتأخير، والتكرار، والاستئناف، هي أكثر الأسباب النحوية والبلاغية صلة بإحداث هذه المماطلة. وأن المدى الذي تستغرقه المماطلة يتفاوت من تركيب إلى آخر حسب السبب المولّد وحظ الأساليب المولّدة من البساطة والتعقيد. كما أن حظ هذا النمط في المماطلة من الجمال والإثارة يتفاوت بين تركيب وآخر.

المستوى الأول

لتكن البداية مع النمط الذي يحدث مستوى أدنى من مماطلة المعنى، ولتكن النماذج هي هذه الأبيات:

1- وكمْ وكمْ حاجةٍ سمحتَ بها أقربُ مني إليَّ موعدُها (1/ 53)

2- أكارمٌ حسَدَ الأرضَ السماءُ بهم وقصّرت كلّ مصرٍ عن طَرابُلُسِ (1/ 68)

3- تُنسي البلادَ بروقَ الجوّ بارقتي وتكتفي بالدم الجاري عن الديمَ (1/ 81)

4- كفى تُعَلا فخرا بأنك منهمُ و دهرٌ لأنْ أمسيتَ من أهلِه أهلُ (1/ 90)

5- إن التي سفكَتْ دمي بجفونها لم تدرِ أن دمي الذي تتقلّدُ

قالت وقد رأت اصفراري: من به؟ وتنهدت، فأجبتها: المتنهِّدُ (1/ 91)

6- ما شاركته منيّة في مهجةٍ إلا وشفرتُه على يدها يدُ (1/ 94)

7- ملتُ إلى من يكادُ بينكما إن كنتما السائلَين ينقسمُ (1/ 138)

8- يُعطي فتُعطى من لُهى يده اللُهى وتُرى برؤية رأيه الآراءُ (1/ 172)

9- فلم يخلُ من نصرٍ له من له يدٌ ولم يخل من شكرٍ له مَن له فمُ (2/ 53)

10- فتى لا يرى إحسانه وهو كاملٌ له كاملا حتى يُرى وهو شامل (2/ 131)

11- ذكيٌّ تظنيه طليعةُ عينهِ يرى قلبُه في يومهِ ما ترى غدا (2/ 124)

12- ومُهجةٍ مُهجتي من همٍّ صاحبها أدركتُها بجوادٍ ظهرُهُ حَرَمُ (2/ 83)

13- أين الثلاثةُ من ثلاثٍ خلالهِ: مـــن حُـــسنهِ وإبـــائهِ ومـــضائهِ
(106 /2)

14- ومـا أنـا إلا سمهـريٌّ حمـلتَهُ فـــزيّنَ معروضـــا وراعَ مُـــسَدَّدا
(126 /2)

15- أســيرُ إلى إقطـــاعهِ في ثيـــابهِ علـــى طِرفِـــهِ مِـــن دارِهِ بِحـــسامِهِ
(158 /2)

لا شك أن هذه الأبيات لا تعطي قارئها المعنى من أول قراءته إياها، ولا تسابق معانيها ألفاظَها كما يحدث في الكلام العادي وفي كثير من الكلام البليغ. إنها تكلف القارئ قدرا من التأمل وإن قلّ، وتعرض عليه حظا من التملي لأجل الفهم أو لأجل التلذذ أو لأجلهما معا. ففي الأبيات الثلاثة الأولى تقديم وتأخير قد يتأخر بسببهما وصول المعنى تأخرا يسيرا قد لا يتجاوز الثانية، ولكنه يعود على القارئ بلذة الإحساس بحركة اللغة ممثلة لحركة المعنى في النفس، وموجّهة للإيقاع وجهة فنية رائقة؛ حين تتحول "موعدها أقرب إليّ مني" إلى "أقربُ مني إليَّ موعدُها" بهذه الحركة الاهتزازية المثيرة وهذا الاحتشاد النفسي. وحين يُعبَّر عن معنى أن "الممدوحين أكارمٌ حسدت السماءُ الأرضَ بسبب استئثارها بهم، وفضلت طرابلس على كل الأمصار لوجودهم فيها"، بعبارة موجزة متينة التركيب رشيقة الإيقاع:

أكارمٌ حسَدَ الأرضَ السماءُ بهمْ وقصّرَتْ كلّ مصرٍ عن طَرابُلُسِ

وفي الأبيات الثلاثة اللاحقة حذفٌ يُحوِج القارئ إلى بعض تفكر لإدراك المعنى، ويهبه بسبب ذلك متعة الاكتشاف وروعة الإحساس بجمال الصياغة؛ فإن في قول الشاعر:

قالت وقد رأت اصفراري: مَنْ بهِ؟ وتنهّدتْ، فأجبتها: المُتنهِّدُ

رشاقة ممتعة سببها ما وقع من حذفٍ في السؤال وآخر في الجواب؛ ذلك أن قول السائلة: "منْ بهِ" إيجاز لطيف لعبارة كان يمكن أن تكون: "من السبب في مابه"، وفي جواب الشاعر: "المتنهّدُ" حذف بليغ لشبه الجملة الوارد في السؤال "بِهِ"، واستثمار ذكي بديع لتنهد الحبيبة صاحبة السؤال. وقد سبق هذا البيت قوله:

إن التي سفكت دمي بجفونها لم تدرِ أن دمي الذي تتقلّدُ

وفيه جمال أخّاذ ليس بسبب ما فيه من الاستعارة وحسب، ولكن بسبب تقديم الخبر "دمي" على المبتدأ "الذي تتقلد" كذلك. وهو أسلوب يحدث قدرا لطيفا من المماطلة القصيرة.

في البيت الرابع يرتفع مستوى المماطلة لاجتماع الحذف مع التقديم والتأخير، ولكون المحذوف مما لا يسهل تقديره لأول وهلة؛ إن الشطر الثاني من قول المتنبي:

كفى بُعَلا فخرا بأنك منهمُ ودهرٌ لأنْ أمسيتَ من أهلِه أهلُ

على درجة من الغموض توشك أن ترفع ما فيه من المماطلة إلى المستوى الثاني الذي سنتناوله لاحقا. فـ"دهرٌ" ليست معطوفة على "ثعلا"، وإلا لسهل الأمر وانكشف المعنى، ولكنها رأس جملة معطوفة على الجملة السابقة، مستقلة عنها. و"أهلٌ" التي وردت قافية للبيت هي صفة لـ"دهرٌ"، وقد حيل بين الصفة وموصوفها بجملة كاملة؛ إذ حق العبارة أن تكون: "ودهر أهلٌ لأن أمسيت من أهله". وعلى ذلك يكون المعنى الذي أداه المتنبي بهذا الشطر، وماطلنا به هذا القدر من المماطلة هو: "وليفتخر دهرٌ جديرٌ بأن تكون من أهله". فلنتأمل ما تفعل الصياغة في الشعر ومتلقيه، وما تبثه من السحر في ألفاظه ومعانيه.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتأمل بقية الأبيات، فنلمس حركة الإيقاع الرشيقة في قوله مقدما شبه الجملة على الخبر: "إلا وشفرتُه على يدها يدٌ"، والمماطلة الخفيفة بسبب الجملة الشرطية الاعتراضية في قوله: "يكادُ بينكما، إن كنتما السائلَين، ينقسمُ". وذلك اللعب اللفظي الملاطف في مماطلته، المداعب في إيقاعه، في الأبيات الثلاثة اللاحقة، وهي:

- يُعطي فتُعطى من لُهى يده اللُهى ... وتُرى برؤيةِ رأيهِ الآراءُ
- فلم يخلُ من نصرٍ له من له يدٌ ... ولم يخل من شكرٍ له مَن له فمُ
- فتىً لا يرى إحسانهُ وَهْوَ كاملٌ ... لهُ كاملا حتى يُرى وهوَ شاملُ

فإذا وصلنا إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة ضمن النماذج المختارة وجدنا مماطلة لا نكاد نشعر بها لخفتها وعذوبتها؛ إذ البناء النحوي للعبارة مستقيم سلس لا حذف فيه ولا اعتراض ولا تقديم وتأخير، وإنما هو لون من التقسيم البديع الذي يدعوك إلى بعض التأمل ثم ينهمر عليك طربا لما تلمسه من إبداع في تركيب الكلام، ومهارة في اللعب المفيد:

- أين الثلاثةُ من ثلاثٍ خلالهِ: من حُسنهِ وإبائهِ ومضائهِ
- وما أنا إلا سمهريٌّ حملتهُ فزيّنَ معروضا وراع مُسَدَّدا
- أسيرُ إلى إقطاعه في ثيابهِ على طِرفِهِ من دارهِ بحسامهِ

إن البيت الأول هو استمرار لمعنى البيت السابق عليه:

الشمسُ من حسادهِ والنصرُ من قُرَنائِهِ والسيفُ من أسمائهِ

وبذلك يكتمل الحسن والإثارة، ويتجلى المعنى الطريف بعد قليل من النظر الممتع في تركيب البيتين، وما عُقِد بين عناصر كل منهما من المقابلة والمقارنة: الشمس= الحسن، النصر= الإباء، السيف=المضاء.

أما البيت الثاني فهو يستلزم تأملا يسيرا في شطره الثاني الذي هو وصف للسمهريّ الذي استعاره المتنبي لشخصه، واستثمر هذه الاستعارة ليؤدي معنى كثيرا بلفظ وجيز. وراجحٌ أن هذا الإيجاز يكلف القارئ قدرا من النظر لإدراك البنية النحوية التي على أساسها كانت العلاقة بين الفعلين (زيّن وراع) وجاريهما (معروضا ومسددا)، ليتبين أن اسمي المفعول نُصِبا على الحالية، فيكون المعنى أن هذا السمهريّ، يزيّن حامله في حال عرضه، ويروع عدوّه في حال تسديده في اتجاهه. وهو معنى يرافق انكشافه للقارئ لذة الترنم بهذا التركيب البديع.

كذلك الشأن في البيت الأخير؛ إن تركيبه بسيط من حيث بنيته النحوية؛ إذ لا يتضمن سوى فعل وفاعله وسلسلة من أشباه الجمل متعلقات بهذين الركنين. هذه السلسلة هي التي تقف وراء مماطلة المعنى بما تفرضه من نظر في دلالاتها التي تتعانق وتتصاعد حتى تتكامل في معنى

جامع لطيف مثير قصد به الشاعر الاعتراف بمقدار فضل الممدوح عليه؛ إذ هو يتحرك ويضطرب في الأرض متمتعا بالمرتع والملبس والمركب والمسكن والسلاح، التي هي في الواقع ملكه، ولكنها في الأصل ملك الممدوح وقد وهبها إياه وتفضل بها عليه؛ فالمتنبي، إذ يقصد طرافة المعنى وإرضاء الممدوح، يعود بهذه الأملاك إلى وضعها الأصل مضافة إلى صاحبها المتفضل بها، ويترك بذلك القارئ مشتغلا بتصيّد المعنى، متسليا بلعبة الكلمات.

المستوى الثاني

ننتقل الآن إلى مستوى آخر من مماطلة المعنى بسبب الصياغة. لنتأمل هذه الأبيات:

1- يا ليت بي ضربةً أتيحَ لها ... كما أتيحت له محمّدُها (1/ 52)

2- ومِن جاهل بي وهوَ يجهلُ جهلَهُ ... ويجهلُ علمي أنه بيَ جاهلُ
ويجهلُ أني مالكُ الأرضِ مُعسرٌ ... وأني على ظهر السماكَين راجلُ
(1/ 77)

3- أرضٌ لها شرفٌ سواها مثلُها ... لو كان مثلُكَ في سواها يوجدُ
(1/ 92)

4- أراه صغيرا قدرَها عُظمُ قدرِهِ ... فما لعظيمٍ قدرُهُ عندهُ قدرُ
(1/ 108)

5- فبعض الذي يبدو الذي أنا ذاكرٌ ... وبعض الذي يخفى عليَّ الذي يبدو
(1/ 245)

6- ضاق ذرعا بأن أضيقَ به ذر ... عا زماني واستكرمتني الكرامُ
(1/ 208)

7- وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعرَ كلَّه ولكنْ لشعري فيكَ من نفسهِ شعرُ
(237 /1)

8- إنّ المُعيدَ لنا المنامُ خيالَهُ كانت إعادتُهُ خيالَ خيالِهِ
(34 /2)

9- الجيشُ جيشُكَ غير أنكَ جيشُهُ في قلبهِ ويمينهِ وشمالهِ (38 /2)

10- قمرا نرى وسحابتين بموضعٍ من وجههِ ويمينهِ وشمالِهِ
(200 /1)

11- قفي تغرمِ الأولى من اللحظ مهجتي بثانيةٍ والمُلتفُ الشيءَ غارمُه
(3 /2)

12- تشبيه جودكَ بالأمطار غاديةً جودٌ لِكفِّكَ ثانٍ نالَهُ المطرُ
تكسّبُ الشمسُ منكَ النورَ طالعةً كما تكسّبَ منها نورَه القمرُ
(127 /2)

في البيت الأول عاملان يتأخر بسببهما وصول المعنى إلى القارئ: أولهما تكرار فعل الإتاحة منسوبا إلى فاعلين مختلفين، وثانيهما تأخير نائب الفاعل "محمدّها" عن فعله "أُتيح". إن هذه البنية النحوية يتطلب فهمها تركيزا من قبل القارئ، واستعانة بالسياق للملمة أطراف الدلالة. يدرك القارئ في البداية أن الشاعر يتمنى لو أن فيه الضربة التي هي موضوع الكلام، ولكنه لا يدرك وجها لهذا التمني حتى يتابع متأملا بقية التركيب، فيجيل النظر في فعل الإتاحة وهو يتردد بين الضربة والممدوح، ويدرك أن الإتاحة الأولى قد تأخر عاملها نائب الفاعل "محمّدها" إلى آخر البيت. وحين يدرك هذه البنية النحوية تبدأ حركة الذهن في اكتشاف المعنى المقصود شيئا فشيئا، حتى يتجلى هذا المعنى الطريف الذي هو تبادل الإتاحة، الهبة، الفضل، بين الضربة والممدوح؛ فالضربة تفضلت على

الممدوح بأن تركت على جسده علامة هي فخر له لأنها علامة على الشجاعة والبطولة، والممدوح تفضل على الضربة لأنها أتاح لها أن تكون في جسده، فكان ذلك شرفا لها إذ تزينت بمكانها منه. وما يلي من الأبيات يعين على إدراك هذا المعنى خاصة قوله:

فاغتبطَتْ إذ رأتْ تَزيُّنَها بمثلِهِ، والجراحُ تحسدُها

وهو تمثيل استعاري طريف.

في الأنموذج الثاني بيتان متصلان يمارس كل منهما على القارئ مماطلة ممتعة. ومع أن أول البيتين صيغ على نحو يشبه التلاعب اللفظي الذي يستهجنه كثير من النقاد، بترديد الجهل ومشتقاته أربع مرات ثلاث منها في شطر واحد _مع هذا فإن الشاعر، في رأينا، لم يثقل علينا بهذا الترديد، ولم يهجّن عبارته وتركيبه، بل خلع عليهما طرافة ورشاقة محببتين إلى النفس، وأحدث بهذا التركيب مماطلة باعثة على الفضول الفني الممتع الذي لا يلبث أن يكشف عن معنى شريف كثيف، ويسفر عن إعجاب بهذه العبقرية الشعرية التي استطاعت أن تلعب بالألفاظ هذا اللعب الجميل الجاد الذي لا يستطيع غيره أن يؤدي ما قصد من المعنى بذلك الاختصار البديع. إن هذا اللعب الجاد هو الذي استطاع أن ينقل إلينا أصداء المشاعر الأبية المستعلية الهادرة الشموخ التي تحتدم في نفس المتنبي وتحكم علاقته بالناس؛ فإذا هو يرى بعض هؤلاء قد أطبق عليهم الجهل بفضل الشاعر ومكانته وشرفه وعلو همته وإباء نفسه وبُعدِ ما يطمح إليه من المجد؛ فهم يجهلون ذلك ولا يريدون أن يعرفوا لأنهم يجهلون أنهم جاهلون، ووهم مستريحون في جهلهم إلى حد يشي بالبلادة والبلاهة إذ

يجهلون علم الشاعر أنهم جاهلون. وهكذا يحمل التوتر الإيقاعي التركيبي أصداء التوتر النفسي والتوثب الانفعالي الذي يضطرب في كيان الشاعر.

أما البيت الثاني فهو تفصيل للأول، وقد جاء أكثر سلاسة وأقل مماطلة. غير أن شأن التعامل مع البيتين يختلف بين قارئ وآخر بحسب مستوى الإدراك لأسرار التركيب في اللغة العربية، ومقدار رشاقة الحركة الذهنية المدركة لهذه الأسرار. ففي هذا البيت الثاني ليس يعيق حركة الإدراك سوى الوجه الذي نُصبت لأجله لفظة "مالِكٌ" في قوله: "ويجهلُ أني مالكَ الأرضِ مُعسرٌ". لذلك يطول زمن المماطلة أو يقصر بحسب قدرة القارئ على الانتباه إلى أن النصب على الحالية؛ أي أن الشاعر في حال كونه مالك الأرض لا يكتفي بذلك، بل يظل يشعر أنه لم يزل فقيرا معدما قياسا إلى ما يطمح إليه من العظمة والسلطة والمجد. وكذلك الشأن في الشطر الثاني، وهو أيسر فهما بعد أن يفهم أول الشطرين.

في النماذج السبعة التالية (3،4،5،6،7،8،9) مماطلات متفاوتة في مداها وفي حظها من الفن، قائمة على أساس اللعب اللفظي كذلك.

أما الأبيات الأربعة الأولى فهي ، في رأينا، قليلة الحظ من الإثارة الممتعة؛ فقد بالغ المتنبي في ترديد ألفاظ معينة رغبة في اللعب وولعا بالتصنع، فثقّل حركة الألفاظ، وسلبها رشاقتها، وعطّل حركة الذهن في التجاوب معها، دون أن يكون وراء ذلك عظيم معنى يستحق ما يبذل في سبيله من الجهد، وما يضيع بسببه من الرونق. وأما الأبيات الثلاثة اللاحقة فهي أقل تصنعا وأملح صنعة وأخف إيقاعا وأشرف معنى.

في البيت الأول، وهو قوله:

- وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعرَ كلَّه ولكنْ لشعري فيكَ من نفسهِ شعرُ

تعقيد واضح، في شطره الثاني، يكلف القارئ جهدا معتبرا في فك شفرته النحوية والدلالية. والذي سبب هذا التعقيد هو ما نُسب إلى الشعر من نفس ومن شعر، ثم التركيب الذي اشتغلت في إطاره هذه النسبة. هو تضافر الصياغة والدلالة المجازية على تعقيد هذا التركيب الذي يؤول معناه إلى أن الشاعر كان يستعين بشعره في مدح ممدوحه، لا بمعنى أنه كان يمدحه شعرا، فهذا بديهي، بل بمعنى أن قريحته الشعرية تسلس وتتدفق لما تشاهده من فضائل الممدوح، ولما يغمرها من فرح به وبمشاهدته. وما يعين على هذا الفهم هو قوله إثر هذا البيت:

وماذا الذي فيه من الحسن رونقا ولكن بدا في وجهه نحوك البِشرُ

وهو أنموذج آخر في مماطلة الصياغة، ومعناه أن الرونق الذي يبدو على وجه شعره إنما هو رونق البشر والفرح بلقاء الممدوح. وهو معنى جميل طريف يستحق هذا المقدار من المماطلة.

وفي البيت الثاني، وهو قوله:

إنّ المُعيد لنا المنامُ خيالَهُ كانت إعادتُهُ خيالَ خيالِهِ

مماطلة طويلة رغم حلاوة الإيقاع ورشاقته، ووضوح الألفاظ وألفتها. مماطلة يحدثها التركيب النحوي الكثيف الذي يؤلف بين الوظائف النحوية تأليفا عجيبا يستعيض عن الفعل باسم الفاعل، وعن اسم الموصول بـ"ال" التعريفية (المُعيد)، ثم يدخل هذا التركيب على الفاعل ومفعوله (المنامُ خيالَه) فاصلا بينه وبينهما بالمتعلق شبه الجملة

(لنا). ثم يتم الجملة في الشطر الثاني بإيراد خبر أداة التوكيد (إنّ) التي وردت في أول البيت، وهو خبر تؤسسه جملة أخرى تقوم على فعل ناسخ وما يقتضيه من اسم وخبر (كانت إعادتُهُ خيالَ خيالِهِ). هذا التركيب المتين الكثيف يحدث جزءا من المماطلة، أما الجزء الآخر، ولعله الأشد، فهو الجانب الدلالي الذي يكمن في خيال الخيال. إن هذا الجانب يصعب أن يتكشف إلا بجهد بالغ. ولست أدري هل كنت أقدر أن أهتدي إلى معنى البيت لو لم أنظر في الحاشية شرحه، وهو: "يعني كنا نتخيل صورته في يقظتنا فعندما أعاد لنا المنام خياله أعاد خيال الصورة أي خيال الخيال".

في البيت الثالث، وهو قوله:

الجيشُ جيشُكَ غير أنكَ جيشُهُ في قلبِه ويمينِه وشمالِهِ

تضافر آخر بين الصياغة والمجاز في إحداث المماطلة الشعرية المبدعة المثيرة. هذه اللفظة (الجيش) المتكررة ثلاث مرات في شطر واحد، وهذه الأقسام الثلاثة المتلاحقة المتعاطفة المتعلقة بهذه اللفظة (قلب الجيش ويمينه وشماله) جزء من اللعبة الساحرة. والجزء الثاني هو معنى أن يكون الممدوح، وهو جزء، جيشا لجيشه، وهو كل. هو معنى عجيب تأويله أن الممدوح، وهو قائد الجيش، بلغ من حنكته وفروسيته وقوة تصرفه في أقسام الجيش؛ قلبا وميمنة وميسرة، بحيث صار هو الجيش بأكمله، بل هو جيش الجيش؛ فمنه يستمد الجيش قوته وبه يوجه حركته ويستثمر طاقاته في اتجاه النصر.

في الأبيات الأربعة المتبقية من النماذج المختارة أنماط شتى من المماطلة التي تحدثها الصياغة. ففي البيت الأول، وهو قوله:

- قمرا نرى وسحابتين بموضعٍ من وجهِهِ ويمينهِ وشمالِهِ

تركيب بديع يماطل القارئ لحظة ثم ينكشف عن صورة طريفة ومعنى بديع. يقوم هذا التركيب على الإجمال ثم التفصيل، أو ما يسمى في الاصطلاح البلاغي "اللف والنشر"، وهو "ذكر متعدد على التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرده إليه لعلمه بذلك بالقرائن اللفظية أو المعنوية. وهذا يعني أن تذكر شيئين فصاعدا إما تفصيلا فتنص على كل واحد منهما، وإما إجمالا فتأتي بلفظ واحد يشتمل على متعدد وتفوّض إلى العقل رد كل واحد إلى ما يليق به من غير حاجة إلى أن تنص أنت على ذلك"[1].

في هذا البيت إجمال استعاري تمثيلي لصفة الممدوح وصورته المعبرة عن فضائله، قوامه القمر والسحابتان. في الشطر الأول ثلاثة أشياء: قمر واحد وسحابتان؛ فما المقصود بهذه الأشياء الثلاثة؟ يتولى الشطر الثاني الإجابة بذكر ثلاثة أشياء تقابلها مقابلة ترتيب ترد أول الأشياء في هذا الشطر إلى أولها في الشطر الأول، وثانيها وثالثها إلى الثاني والثالث اللذين أجملتهما صيغة التثنية. فيكون المعنى، الذي يدركه القارئ بعد مماطلة شيقة، أننا برؤية الممدوح نرى جمالا خَلقيا وآخر خُلقيا. نرى وجها مشرقا مقمرا بهيا، ونرى، دون أن نغادر الموضع، كيانا إنسانيا متدفقا بالعطاء الذي يغيث الناس ويفعمهم بالحياة.

---

(1) عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م، ص122-123.

وفي البيت الثاني، وهو قوله:

- قفي تغرمِ الأولى من اللحظ مهجتي بثانيـة، والمُتلـفُ الـشيء غارمُـه

يختفي المعنى عن الإدراك المباشر، ويظل يطالـب طالبـه بتحليـل البنية النحوية وتلمس دلالة الألفـاظ والتراكيـب، ليحـصل بعـدها علـى المعنى المخبّأ المستكن، فيلتذ بتحـصيله، ويعجـب مـن مـسلك الـشاعر في تأليفه والإشارة إليه. بناء الجملة الأولى طلبي شرطي، فيه مطالبـة للحبيبـة أن تقف، أن تتريث لحظة، لتـسديد الـدين وإصـلاح الفـساد. إن النظـرة الأولى قد جنت على الشاعر بإتلاف روحه (مهجتي). والذي يتلف الشيء مطالـب بغرمـه، كمـا يـذكر الـشاعر في العبـارة الثانيـة (والمُتلـف الـشيءَ غارمه). فما عليها إذاً سوى أن تتريث لتزوده بنظرة ثانية هي غرم الجناية وإصلاح الفساد وإعادة المهجة إلى نبض الحياة.

وفي البيتين الأخيرين، وهما قوله:

تـشبيه جـودكَ بالأمطـار غـاديةً جـودٌ لِكفِّـكَ ثـانٍ نـالَهُ المطـرُ
تكسّبُ الشمسُ منكَ النورَ طالعـةً كمـا تكـسّبَ منهـا نـورَه القمـرُ

مماطلة جميلـة يتـضافر في إحـداثها الـنظم والإيحـاء بـالمعنى بـدل التصريح به. أما النظم فلكثرة ما احتشد في الشطر الثاني من البيت الأول من الألفاظ والحروف، وما حصل من فـصل بـين الموصـوف الخـبر "جـودٌ" وصفته "ثانٍ"، ومن ورود الصفة الثانيـة للجـود (نالـه المطـر) جملـة ضـمير مفعولها يعود إلى متقدم في أول الشطر هـو "جـود". وبـسبب مـا حـصل في البيت الثاني من الاعتراض بين الفاعل (الشمس) والمفعول (النور) بـشبه

الجملة (منك)، ومن تأخير الفاعل (القمر) عن المفعول (نورَه) وتقدم شبه الجملة (منها) عليهما معا، مع عودة الضمير فيها إلى متقدم جدا هو (الشمس). وأما الإيحاء فلما يوحي به البيت الأول من ادعاء تفضل الممدوح بالجود على المطر، بتواضعه له وقبول تشبيهه به، مع ما يزعمه الشاعر بهذه المبالغة من تفوق جوده على جود المطر. ولما يوحي به البيت الثاني من بلوغ إشعاع النور من جهة الممدوح مبلغا يجعله أعلى من نور الشمس بدرجة، ومن نور القمر بدرجتين. وهي مبالغة صنعت الإثارة الممتعة، ومماطلة افترّت عن معان طريفة.

المستوى الثالث:

حين نرتفع إلى مستوى أعلى من مماطلة الصياغة في شعر المتنبي نعثر على النماذج الآتية:

1- فاليوم صرتُ إلى الذي لو أنه ... ملَك البريّةَ لاستقل هِباتِها
مسترخَصٌ نظرٌ إليه بما به ... نظرتْ وعثرةُ رجلِهِ بدياتها
(1/ 233)

2- وخرقٍ مكانُ العيس منه مكانُنا ... من العيسِ فيه واسطُ الكورِ والظهرُ
(1/ 234)

3- جلَلا كما بي فليَكُ التبريحُ ... أغذاءُ ذا الرشإِ الأغنُّ الشيحُ
(1/ 110)

وأول ما يلاحظ هاهنا هو قلة النماذج الدالة على هذا المستوى قياسا إلى المستويين السابقين، وانحصار هذه النماذج في الجزء الأول من الديوان، وهو الجزء الذي يضم الأشعار التي قالها في المراحل الأولى من تجربته الشعرية.

ومع أن هذا العدد القليل يمكن أن يتعزز بنماذج أخرى، هي تلك التي أوردناها في البداية دليلا على التصنع والتعقيد المُذهِبيْن لرونق الشعر، غير المسفِريْن عن كبير معنى؛ فإن الأمر لا يخلو من دلالة على أن المتنبي ليس الشاعر الذي يمكن أن يشار إليه بالبنان مثالا للمبالغة في التصنع، والإسراف في الإغراب والتعمية. وأن تجربة المتنبي الشعرية حصل لها من النضج والوعي الفني ما حمله على نبذ التصنع والإقبال على تصوير الانفعال الشعري والخواطر الفكرية بصدق وعمق. وهي دلالة على خلاف ما ذهب إليه شوقي ضيف من عدّ المتنبي مثالا للتصنع المفرط، ومن نفي أن يكون ذلك محصورا في القسم الأول من شعره، وهو الذي نظمه في الحداثة[1] إننا نقرأ القصيدة من الجزء الثاني من ديوانه فلا يتعثر لنا لسان، ولا يتعذر علينا تجاوب، ولا يتعسر علينا فهم؛ بل نحس القصيدة تتدفق في سلاسة وجزالة هادرة، بمعان إنسانية رائقة شائقة، تملك علينا إحساسنا، وتفرض علينا تجاوبنا بالاهتزاز الفني العميق القوي، ولا يستثنى من هذا الحكم غير قليل من القصائد نصادف في خلالها بعضا من التعقيد أو الاضطراب. وهو ما يحملنا على التنويه بالموقف النقدي المنصف الرزين لصاحب الوساطة عبد العزيز الجرجاني، حين تصدى للذين يحاسبون على الخطأ اليسير، ويحكمون بغير استيفاء للحجة؛ فيسقطون القصيدة من أجل البيت، وينفون الديوان لأجل القصيدة[2] فيغضون من شاعرية المتنبي، مع أن مواضع الخطأ والتعسف والركاكة في شعره لا تكاد تبين بالقياس إلى ما له من الغرر البديعة والنفائس الباهرة الجمال.

---

(1) ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 341-343.

(2) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص77.

نعود إلى النماذج التي عثرنا عليها دليلا على المستوى الثالث من مماطلة الصياغة. إن القارئ ليجد عنتا شديدا في سبيل إدراك المعنى الذي قصده الشاعر من قوله:

مسترخَصٌ نظرٌ إليه بما بهِ نظرتْ وعثرةُ رجلِهِ بدِياتها

هو يعرف من البيت السابق أن الضمائر الكثيرة الواردة في البيت تتوزع بين الممدوح والبرية التي ذكر قبلُ أنها لو كانت ملكا له لما قنع بها وهو يفرقها على الناس كرما وجودا. ولكن هذا لا يغنيه في فك شفرات البيت النحوية والدلالية ما لم يبحث طويلا ويقلب الأمر على جميع وجوهه. ولعله يعود في آخر المطاف بخفّي حنين: لا المعنى أدرك ولا الذهن أراح. وإذا ساغ أن أجعل من تجربتي مقياسا فإنني أقر بأني قد تمعنت في البيت كثيرا ولم أهتدِ إلى المعنى، ثم نظرت في تفسير شارحه فلم يقربني ذلك إلا قليلا، ثم عدت فأمعنت النظر ثانية فبدأت تتكشف عناصر المعنى شيئا فشيئا، انطلاقا من العبارة الأخيرة في البيت (وعثرةُ رجلِهِ بدِياتها)؛ إذ لاح لي أن المعنى هو أن مقام الممدوح هو من العلو والعظمة بحيث تكون فدية عثرة رجله بثمن دماء البرية كلها. ولما كان أساس البيت هو معنى الاسترخاص الذي يؤديه لفظ "مسترخَص" في أول البيت، فإن ذلك أعانني على الاهتداء إلى أن معنى البيت هو: أن البرية تنظر إلى الممدوح بما ينظر به وهو حاسة البصر، وتفدي عثرة رجله بأثمان دمائها؛ ولكنها تجد ذلك رخيصا؛ إذ هو أغلى من أن ينظر إليه بالعين وأن تفتدى عثرته بالديات. ولست متأكدا من صحة هذا الفهم، ولكني أراه الأوفق لما يتضمنه هذا التركيب المعقد.

وفي قول الشاعر:

وخرقٍ مكانُ العيس منه مكانُنا من العيسِ فيه واسطُ الكورِ والظهرُ

مثال آخر على التعقيد الشديد والمماطلة البالغة. إن القارئ مطالب بأن يشحذ كل قواه الذهنية ليتصيد المعنى المتسرب ما بين شقوق الألفاظ والحروف والضمائر وما ينسج بينها من علاقات. ولعله سيهتدي بعد لأي إلى أن القصد هو: "كما كنا على ظهور الإبل لا ننتقل عنها، كانت الإبل لا تنتقل عن ظهر هذه الفلاة اللامتناهية الاتساع؛ فهي لا تزال تتوسط الفلاة رغم طول السير مثلنا ونحن نتوسط ظهورها"[1]. وقد يرى بعض النقاد أن هذا النوع من المماطلة لا رونق له ولا خير فيه، ولكن بعضا آخر قد يرى في هذا البيت مثالا على "قدرة الشاعر على صياغة المراد من الأفكار المتداخلة بما يعجز عنها الكلام المنثور وعلى طواعية اللغة له"[2]. ولا شك أن الإحساس الذي يخرج به القارئ حين يدرك المعنى بعد مماطلة طويلة سيكون له خير العزاء على ما بذل من جهد وأهدر من وقت. أما إذا عدت بالخيبة، أيها القارئ، فإن الشاعر يتحمل قسطا كبيرا من المسؤولية عن ذلك؛ لأنه "أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستوى ولا مملّس، بل خشن مضرّس" على حد عبارة عبد القاهر[3].

---

(1) ينظر: هامش ديوان أبي الطيب المتنبي، 1/ 235.

(2) نفسه، 1/ 234.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص120.

وفي البيت الذي أوردناه أخيرا:

جلَلا كما بي فلْيَكُ التبريحُ أغذاءُ ذا الرشإِ الأغنُّ الشيحُ؟

يفعل الغموض فعلته المرهقة لقوم والممتعة لآخرين. غموض سببه الصياغة التي قدّمت وأخّرت، وجمعت وفصلت، واستفهمت حين انقطع الوصل بين شطريْ البيت. هذا الغموض جدير أن يماطل القارئ المعنى مماطلة قد تطول. من أراد الشعر متعة سريعة سهلة لن يجد ضالته في هذا البيت، ومن لم يخبر أساليب الشعراء وحيلَهم في تطويع اللغة لأغراضهم يتعذر عليه الاستمتاع بالجمال الذي يماطل به هذا البيت. وفرق بين انطباعنا عن البيت ونحن نقرأه لأول وهلة فلا ندرك مغزاه، وبين انطباعنا عنه ونحن نتسلل شيئا فشيئا إلى سراديبه، ونسير خطوة خطوة إلى فض مغاليقه؛ فإذا هو واضح كامل الوضوح، سهل كل السهولة، لم يفعل في إنشائه صاحبه سوى أن عبر عما خطر في باله، واضطرب في خياله، من أمر علاقته بالحبيب، وما آل إليه أمره من النحول والتبريح. فهو يصف ما حل به بأنه أمر جلل عظيم، ولكنه لا يستنكر هذا الأمر الجلل بل يحبذه ويطلب أن يكون التبريح من هذا الطريق، طريق الهوى؛ فهو بهذا المصدر مقبول لذيذ. ولا يدلنا الشطر الأول على هذا المعنى، بل يعين على فهمه الشطر الثاني وسياق القصيدة. ولكن الشطر الثاني مفتقر هو ذاته إلى تأويل يكشف صلته بالأول، ويفسر علاقة الاستفهام بالطلب، وصلة الرشأ (صغير الظبية) بالشيح والشيح بالتبريح. هذا سر لا يُهتدى إلى فضه بسهولة، ولا يقدر على كنهه إلا من له فطنة ونباهة. وستكون الخطوات الموصلة إلى هذا

السر هي الربط بين الرشأ وموضوع مقدمة القصيدة الذي هو الغزل؛ فيكون القصد بالرشأ الحبيبة. ثم الربط بين الاستفهام عن حقيقة غذاء الرشأ؛ أهو الشيح ، كما هو شأن غزلان الفلاة، أم أمر آخر؟ وبين التبريح الذي يكابده الشاعر. هنا قد يندفق النور كاشفا سر العلاقة بين الشطرين، والصلة بين التبريح والشيح؛ ليكون جواب الاستفهام الإنكاري أن هذا الرشأ ليس غذاؤه الشيح، وإلا لما سبب له كل ذلك النحول والتبريح، إنما غذاؤه جسد عاشقه وقلبه، لذلك حصل له ما حصل من الأذى والعذاب.

هذا اللون من المماطلة جميل محبب لا شك. إنه بمثابة رياضة عقلية تشحذ فينا قريحة البحث والفهم والاكتشاف، ولعبة ذهنية تشبع فينا حاسة الفضول والتطلع ثم تغمرنا بنشوة الوصول إلى السر. حين تكون المماطلة على هذا النحو الذي يسفر عن نتيجة مرضية ممتعة، ولا تتجاوز هذا الحد إلى مستوى الإغلاق والتعمية، تكون جديرة باسمها، حرية أن ترفع الشعر الذي تلبس بها مرتبة الفخر التي وصفه بها الصابي. على أنه ينبغي التنبيه على أن مماطلة الصياغة ليست هي النمط الأعلى للمماطلة الشعرية الممتعة؛ فهي بمفردها لا تقدر على ملأ الشعر بالإثارة الكافية. فلابد من أنماط أخرى تشاركها العمل أحيانا، كما لاحظنا في بعض ما أوردنا من نماذج، وتستقل عنها أحيانا أخرى، كما سنلاحظ في الفصول القادمة.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني

مماطلة التمثيل والاستعارة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني

مماطلة التمثيل والاستعارة

حين ندخل باب التمثيل والاستعارة نجد المجال متسعا للمماطلة، والمضطرب منفسحا للمناورة، والفرصة أكثر مواتاة للعب؛ فمِن لاعبٍ لعبُه فنٌّ وفكر وإبداع وجد، ولاعبٍ لعبُه تصنعٌ فارغ وتسلية تافهة وعبث محض.

حين ندخل هذا الباب نجد اللغة قد غيرت عادتها في الدلالة، واستمتعت بحريتها في الحركة، وتمردت على قانون المطابقة الدقيقة بين المعنى القاموسي والمعنى المقصود، وخطت لنفسها طريقا لاحبا يكثر فيه "الاتساع"، ويتسع فيه "المجاز"، ويسرح فيه "الخيال"، ويمرح فيه "الكذب"؛ وكلها مصطلحات بلاغية نقدية وضعت لوصف هذا الفن في أداء المعنى وإحداث الأثر.

يقول عبد القاهر الجرجاني في مدح هذا المذهب في تأليف الشعر، وتفسير المقولة الشائعة (خير الشعر أكذبه): "ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة بما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل... هناك يجد الشاعر سبيلا أن يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصورة ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي"[1].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص236-237.

هنا يُمتحَن الشاعر في مدى مهارته في المماطلة، ورشاقته في المناورة، وقدرته على إخراج اللعب من حيّز اللهو الفارغ إلى حيّز الجد. هنا يظهر الفرق بين تحرير اللغة من قيود المواضعات، وتشريدها في أودية الضياع، وبين المماطلة التي تؤخر حصول الموعود لتكون الفرحة به أشد، والإبهام الذي هو إخلاف للوعد وحرمان من الحق.

سننظر في شعر المتنبي بناء على هذا الأساس. وسنقسم مماطلاته التمثيلية والاستعارية على حسب ما بينها من التفاوت في البساطة والتعقيد، في الألفة والغرابة، وفيما تستلزمه من جهد يسير أو كثير في تحصيل موعودها والظفر بنشوة الوصل.

حريّ بنا، في البداية، أن ننبه على أن القصيدة بناء فني متنام متكامل، يعطيك رونقَه، ويملؤك بروحه، ويغمرك بنبضه، إذا تناولته كيانا كاملا وكتلة واحدة غير موزعة إلى تفاريق، ويحرمك كثيرا من مباهجه إذا أخذته أشتاتا؛ فانتقيت من القصيدة أبياتا وأهملت أبياتا. وأن خير القراءة ما كان قراءةً وافية لمجموع البناء وجملة القصيدة؛ بحيث يؤول الأمر في النهاية إلى نقل التجربة الشعرية من كيان القصيدة إلى كيان القارئ، ويتم إدراك القيمة الفنية للقصيدة بالنظر إلى مقدار نجاح جملتها في الاضطلاع بمهمة التعبير المبين، والإبداع الباهر، والتأثير العميق.

غير أن الهدف الذي يقصده الباحث من دراسة الشعر قد يحول بينه وبين هذا اللون من القراءة، ويفرض عليه أن ينتقي من جملة القصيدة ما يخدم به غرضه، ويمثّل به لمقصوده؛ فهو يجتزئ عيّنات يسوقها دلائل على ما يريد، ونماذج للقضية الفنية التي هي موضوع الدراسة. فهو لذلك معذور في ما يلوح تقصيرا وما هو بتقصير، ومنهجه جدير أن يوصله إلى

غايته إذا هو تحرى الإنصاف وأحسن الاختيار وأجاد التحليل، فإذا أمكن أن يجعل النماذج قطعا متلاحمة لا أبياتا متفرقة كان ذلك أقرب إلى الغاية وأوفى بالمطلوب.

الهدف من دراستنا هذه هو البحث في القيمة الفنية لمماطلة المعنى التي يمارسها كثير من الشعر، وملاحظة التفاوت في هذه القيمة ما بين نمط وآخر من أنماط المماطلة، وما بين لون ولون ودرجة ودرجة. وتتخذ الدراسة من شعر المتنبي أنموذجا يُنْظر من خلاله المتنبي وهو يمتحَن في كفاءته الإبداعية، ويُنَظّر لفن المماطلة ذاته وهو يشتغل في شعر اعتُرف له بالخلود، وقيل في شأن صاحبه إنه "ملأ الدنيا وشغل الناس"[1].

لا مناص إذاً من الانتقاء والاجتزاء. الذي يهمنا هو ملاحظة المماطلة وهي تعمل عملها في النفوس، وتمييز درجاتها وأنماطها، وتحديد موضعها من الفن ونصيبها من الإثارة الشعرية. وستكون البداية مع النمط التمثيلي الذي يقوم على بلاغة التشبيه والتمثيل.

مماطلة التمثيل

نقصد بالتمثيل هنا معناه اللغوي الذي هو إيراد المِثل، ومُثول الصورة المشابهة لما يراد تصويره[2]؛ لا المعنى الاصطلاحي الذي ميّز به عبد القاهر بين التشبيه والتمثيل، وجعل الأول أعمَّ من الثاني[3].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، 1/ 100.

(2) "ماثل الشيء: شابهه... ومثّل له الشيءَ: صوّره كأنه ينظر إليه... ومثّلتُ له كذا تمثيلا إذا صوّرت له مثالَه بكتابة وغيرها... ومثّل الشيء بالشيء سوّاه وشبّهه به، وجعله مثله وعلى مثاله" (ابن منظور، لسان العرب، مج 6، مادة "مثل").

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص75.

التمثيل في الأصل يقصد به البيان والتوضيح وإقامة الدليل على إمكان حصول المعنى، أو مقدار حصوله، أو غيرها من الأغراض البلاغية التي لا تخرج عن بلاغة الوضوح وتأكيد المعنى وتجليته[1] فهل يعني ذلك أنه لا مماطلة في التمثيل؟

لقد عقد عبد القاهر، في كتابه "أسرار البلاغة"، فصولا قيّمة عميقة التحليل عن التمثيل[2]، ذكر فيها ضروبه؛ من تشبيه وتمثيل، ومن حسي وعقلي، ومن متعدد ومركب، ومن واضح وخفي، ومن قريب مبتذل وبعيد غريب. كما ذكر الفرق بين هذه الضروب في المزية والفضل، وعلّل ما في بعضها من البلاغة الساحرة والتأثير العجيب؛ فكان فيما ذكر ما يدل على أن للتمثيل لعبته التي يداعب بها الذهن والخيال، ومماطلته التي يُطيل بها زمن القراءة والفهم والمتعة، ويجاذب خلالها فكر القارئ قبل أن يمنحه المعنى ويبهجه بتحصيله. وكان مما قال:

"أن المعنى إذا أتاك ممثَّلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد ان يُحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ".

---

(1) تحدّث الرماني عن أغراض التشبيه فجعلها أربعة:

1- إخراج ما لاى تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة...

2- وإخراج ما لم تجرِ به عادة إلى ما جرت به عادة.

3- وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة.

4- وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة.

ينظر: الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت، ص81.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص84-166.

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف"[1].

"والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبّه به بل بعد تثبّت وتذكّر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[2].

"واعلم أنك إذا أردتَ أن تبحث بحثا ثانيا، حتى تعلم لمَ وجب أن يكون بعض الشبه على الذُّكر أبدا، وبعضه كالغائب عنه، وبعضه كالبعيد عن الحضرة، لا ينال إلا بعد قطع المسافة إليه، وفضل تعطّف بالفكر عليه، فإنّ ههنا ضربين من العبرة، يجب أن تضبطهما أولا ثم ترجع في أمر التشبيه؛ فإنك حينئذ تعلم السبب في سرعة بعضه إلى الفكر، وإباء بعض أن يكون له ذلك الإسراع. فإحدى العبرتين أنا نعلم أن الجملة أبدا أسبق إلى النفوس من التفصيل. وأنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الأول، والوصف على الجملة، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر، ولذلك قالوا: النظرة الأولى حمقاء. وقالوا: لم ينعم النظر، ولم يستقص التأمل.."[3].

في هذا الذي اقتبسنا من أقوال عبد القاهر كثير من الألفاظ التي تتضمن معنى المماطلة وتستلزمه، مثل الفكرة والطلب والامتناع والإباء والاحتجاب والاشتياق والتذكر والاستحضار وبعد المسافة وإعادة النظرة. هذه الألفاظ تعني أن القارئ يستغرق وقتا، يتفاوت قصرا وطولا،

---

(1) المرجع السابق، ص118.

(2) نفسه، 135.

(3) نفسه، ص127-128.

وهو يقرأ ضروبا من التمثيل لا تُدرَك بالبديهة، ولا يسرع إليها الخاطر؛ لما فيها من التركيب أو الغرابة أو التفصيل..وهذه الضروب هي التي نبحث الآن عن نماذجها في شعر المتنبي، لنعرف مدى ما تمارسه من المماطلة، ونصيب ما توفره من اللذة الجمالية. وسنتجاوز ضروب التمثيل التي هي في أصلها قريبة مبتذلة، أو صارت كذلك لكثرة الاستعمال، ونكتفي بدراسة مستويين من المماطلة: أول؛ قصير المماطلة قريب إلى الذهن، وثانٍ؛ طويلِ المماطلة مستلزمٍ لمزيدِ رويّةٍ وتأمل.

المستوى الأول:

ضمن المستوى الأول من المماطلة التمثيلية تصادفنا في شعر المتنبي النماذج الآتية:

1- لو كان سُكنايَ فيك مَنقصةٌ ... لم يكن الدرُّ ساكنَ الصَّدَفِ
(1/ 96)

2- وليست من مواطنه ولكن ... يمرُّ بها كما مرّ الغمامُ (1/ 146)

3- وخيّلَ منها مرطُها فكأنما ... تثنى لنا خُوطٌ ولاحظَنا خِشْفُ
(1/ 149)

4- بدتْ قمرا ومالت خوطَ بانٍ ... وفاحت عنبرا ورنت غزالا
(1/ 184)

5-كأنها الشمسُ يُعيي كفٌّ قابضهِ ... شعاعها، ويراه الطرفُ مقتربا
(1/ 141)

6- ظلومٌ كمَتْنيها لصبٌّ كخصرها ... ضعيف القوى من فِعلها يتظلّمُ
بفرعٍ يُعيدُ الليلَ والصبحُ نيِّرٌ ... ووجهٍ يعيد الصبحَ والليلُ مظلمُ
(1/ 158)

7- كالبدرِ من حيثُ التفتَّ رأيتهُ ... يُهدي إلى عينيكَ نورا ثاقبا
كالبحر يقذف للقريب جواهرا ... جودا ويبعث للبعيد سحائبا

كالشمس في كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغاربا
(156 /1)

8- كئيبا ئوقاني العواذلُ في الهوى كما يتوقّى ريِّضَ الخيلِ حازمُه
(3 /2)

9- أرى كلَّ ذي مُلكٍ إليكَ مصيرهُ كأنكَ بحرٌ والملوكُ جداولُ
(129 /2)

عندما نتأمل هذه النماذج نجدها على مستويات متفاوتة من قابلية الفهم، ولكنها تشترك جميعا في أنها تمارس على القارئ مقدارا من المماطلة؛ تتفاوت من بيت إلى آخر ومن قارئ إلى آخر. إن السمة المشتركة بين هذه النماذج أنها تُحوِج قارئها إلى بعض نظر، ولا تعطيه معناها لأول السماع أو القراءة، وأنها، مع ذلك، لا تكلفه عناء في البحث واستقصاء في التأمل؛ بل تُسلمه موعودها بعد مماطلة يسيرة لا تتجاوز الثانية في بعض الأبيات، وتقل عنها لدى بعض القراء؛ فيجد القارئ بسبب من ذلك لذة الاسترسال في تلقي مباهج الفن دون تعثر الفكر في بعض ملتويات الطريق. وهي لذة لا تقل أهمية عن لذة الاكتشاف بعد جهد تأمل، بل يراها كثير من النقاد العرب القدامى، ممن يؤثرون قرب المأخذ وسهولة الأداء والاقتصاد في الصنعة، أقرب إلى روح الشعر، وأجدر بالحلاوة والقبول[1].

---

(1) جاء في العمدة لابن رشيق أن أبا محمد الحسن بن علي بن وكيع قال وقد ذكر أشعار المولدين: "إنما تروى لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها، ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفار، وذكر الوحوش والحشرات_ ما رويت؛ لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني، ولا سيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربه، وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام، وأن الخواص في معرفتها كالعوام" (ابن رشيق، العمدة، 1/ 92). ومن نافلة القول التذكير بأن الآمدي كان يفضل البحتري لهذا السبب.

في البيت الأول تشبيه ضمني؛ وهو ضرب من التشبيهات يحمل في اسمه دلالة المماطلة؛ لأنه يعني أنه يتضمن التشبيه ولا يصرّح به. وما كان بهذا الوصف مُحوِج، لا شك، إلى تأمل العلاقة التي تربط بين شطري البيت أو العبارة التي ورد فيها التشبيه، وهي في هذا المثال العلاقة بين نفي المنقصة عن الشاعر لوجوده داخل السجن، ووجود الدرّ داخل الصدف:

كُنْ أيها السجنُ كيف كنتَ فقد ... وطّنتُ للموتِ نفسَ معترفِ
لو كان سُكناىَ فيك مَنقصةٌ ... لم يكن الدرُّ ساكنَ الصَّدَفِ

لا شك أن حركة ذهنية سريعة تنشط عند قراءة هذين البيتين. يفهم القارئ فهما سهلا مباشرا معنى البيت الأول، ثم يصل إلى الشطر الأول من البيت الثاني فيدرك سريعا أن الشاعر ينفي حصول المنقصة بسبب سكناه السجن، ولكنه حين يبلغ الشطر الثاني، وهو تتمة لازمة لعبارة البيت، يشعر أن الشاعر غيّر أسلوب الأداء، وانعطف إلى فكرة جديدة لا صلة لها مباشرة واستلزامية بفكرة الشطر الأول؛ فيتأمل قليلا، ولعله يعيد قراءة البيت، فيتبين وجه العلاقة بين الشطرين والفكرتين، ويدرك أن الشاعر يقيم الدليل على فكرة الشطر الأول لمن يمكن أن يُخالجه الشك في صحتها؛ فكما أن الدرّ، وهو مما لا يُشك في نفاسته، ساكنٌ مسكنا ليس في منزلته من النفاسة والكرامة، فكذلك شأن الشاعر وهو ساكن السجن؛ إن السجن لن ينقص من قيمته ولن يغض من كرامته، لأن الصدف لا يغض من قيمة ساكنه الدرّ.

هذا التأمل في معنى البيت، لتلمس العلاقة بين شطريه وفكرتيه، لا يستغرق، في تقديرنا، سوى لحظة خاطفة، لذلك رأينا أن ندرج هذا المثال ضمن المستوى الأول. ولسنا نغفل أن بعض القراء يطول بهم زمن التأمل قبل الوصول إلى فكرة التشبيه، ولكن قياسنا في هذه الدراسة على القارئ المتوسط؛ الذي يلم بالحد الأدنى من علوم اللغة العربية، ويقرأ الشعر بين الفينة والأخرى، وله نصيب من النباهة وإن قلّ. وأما القارئ المحروم من كل ذلك، فهو محروم من أن يوضع في البال ونحن ندبج هذه الدراسة.

هل من قيمة جمالية لهذا التمثيل؟ أجل. مع أن مماطلة المعنى هنا لا تطول، فإن القارئ سيجد في المعنى الذي يدركه شرفا وقوة، وفي اللحظة التي يحصل فيها على هذا المعنى الشريف طربا ونشوة. فإذا كان من المحبين للمتنبي، المتعاطفين معه[1]، المنزعجين من دخوله السجن وهو الفتى اليعربي مثال الإباء وعلو الهمة؛ فإن الطرب يزيد والنشوة تعظم، إذ يحصل ذلك الإحساس المُريح المُنفِّس بأن السجن لم ينل شيئا من كبرياء الشاعر ومقامه.

وفي البيت الثاني تشبيه تمثيلي، يمثّل مرور الممدوح بأرض لا كرام بها بمرور الغمام بها. والتشبيه التمثيلي موجب في ذاته لبعض تفكّر؛ لأنه مركّب لا مفرد، والتركيب يُحوج إدراكه إلى إجالة النظر في مادته

---

(1) يعرّف جيروم ستولنيتز الموقف الجمالي بأنه "انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب". (-جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت، ص46). وتوحي كلمة "متعاطف" بما ينبغي على القارئ المقبل على تجربة القراءة من التهيؤ النفسي والتجاوب الوجداني مع النص المقروء.

التي شكّلته، وتلمس وجه العلاقة بين الصورتين، وهي هنا وجه الشبه بين مرور الممدوح بتلك الأرض ومرور السحاب:

بها الجبلان من صخرٍ وفخرٍ أنافا؛ ذا المُغيثُ وذا اللُكامُ
وليست من مواطنِهِ ولكن يمرُّ بها كما مرّ الغمامُ

أول البيتين تضافرت الصياغة والاستعارة في بنائه هذا البناء الذي يماطل من يحاول الإحاطة به؛ إذ يفرض عليه أن يميّز بين جبلين أشرفا على تلك الأرض؛ أولهما حقيقي، من صخرٍ، اسمه "اللكام"، والثاني مجازي، من فخرٍ، أي: هو بناء شامخ من الفضائل والمفاخر، اسمه "المغيث بن علي العجلي" ممدوح الشاعر. والبيت الثاني، موضع الشاهد، يتضمن مماطلة أخرى كان يمكن أن نعدها ضمن البسيط المبتذل الذي يوشك أن يخلو من أية مماطلة لو أنه لم يتضمن سوى تشبيه الممدوح بالغمام في كونه مصدرا للخير؛ فهو تشبيه مألوف جدا لا يماطل أحدا؛ ولكن التشبيه تضمن معنى آخر زائدا هو العمدة فيما يرمي إليه الشاعر من قصر الذم لأهل الأرض التي امتلأت بالخيرات وخلت من الكرام:

(بأرضٍ ما اشتهيتَ رأيتَ فيها فليس يفوتُها إلا الكرامُ)

في المقيم بها دون الذي يمرُّ بها كما مرّ الغمامُ. فوجه الشبه أن الغمام يمر بالأرض فيؤثر فيها بما يغدقه عليها من الخيرات، ولكنه لا يؤثر في أهلها فيحملهم على مكارم الأخلاق. وكذلك الممدوح هو مصدر للغيث والخير ولكن لا صلة له بأخلاق أهل الأرض التي مرّ بها. وهو معنى لا يتبدى سريعا، بل يعطيك غرضه بعد مماطلة منه.

في البيتين الثالث والرابع تشبيهات حسية للمرأة التي يتغزل بها الشاعر. والتشبيه الحسي أقل ضروب التشبيه إثارة ومماطلة ما لم يكن غريبا أو مركبا. والذي يجعل هذه التشبيهات على قدر من المماطلة تستحق به أن تُتخذ نماذج هو ما في بعضها من التركيب، وفي بعضها الآخر من التعديد والحركة. ففي البيت الأول:

وخيّلَ منها مِرطُها فكأنما تثنّى لنا خُوطٌ ولاحظَنا خِشْفُ

تمثيل لصورة متحركة قوامها ذلك الحسن الذي تجلى في تثني القد وملاحظة العين؛ فقد اعترى الغادة الموصوفة نفرةٌ، فتجاذبتْ سوالفُها والحَليُ والخَصرُ والرِّدفُ، على حد وصف الشاعر. فلما حصل ذلك، وظهر منها كساؤها الناعم، تبدى له صورة لها مظهران: أحدهما قدٌّ ليّنٌ يتماوج كأنما هو غصن ناعم، والثاني طرف نفور متعالٍ فكأنما هو غزال يلاحظ.

وفي البيت الثاني:

بدتْ قمرا ومالتْ خوطَ بانٍ وفاحتْ عنبرا ورنتْ غزالا

معنى قريب من معنى البيت السابق، وحال شبيهة، ومماطلة مكافئة في المدى، لولا أن ههنا زيادة وصفين هما الوجه والرائحة. وهي زيادة لا تنقل المماطلة إلى درجة أعلى؛ إذ التشبيه ههنا من الضرب المتعدد لا المركب، وبينهما فرق في القيمة الفنية؛ إذ المتعدد محصورة فضيلته فيما يمكن أن يكون له من الطرافة، أو من اختصار اللفظ وحسن

الترتيب[1]. أما المركّب ففضيلته تتعدى ذلك إلى ما يتضمنه من التفصيل الدال على مزيد انتباه وتلطف من قِبل الشاعر، والموجب لمزيد انتباه وتلطف من قبل القارئ، والموصل إلى مزيد تلذذ وارتياح حين الإحاطة بالمعنى.

ومع ذلك، فإن لبيت المتنبي "مكانا من الفضيلة مرموقاً" في نظر عبد القاهر[2]، ونحن نوافقه الرأي والذوق. ولعل مردّ الفضيلة في البيت هو بديع صياغته ورشيق تركيبه؛ حيث أضاف الشاعر إلى فضيلة الاختصار وحسن الترتيب بناء المشبَّه به على التمييز الذي يجئ في عقب الفعل؛ فقد أضفى ذلك على البيت رشاقة ساحرة وحركة موجبة للإثارة. ولكن تعديد التشبيهات على هذا النحو جدير برفع مستوى المماطلة؛ إذ يفرض الأمر على القارئ محاولة تخيّل صورة امرأة من مجموع هذه المفردات المتفرقة، فيلزمه ذلك حركة ذهنية سريعة أو بطيئة بحسب تمرسه بألوان التعبير وتجذره في سليقة اللغة العربية، التي يعتبرها العقاد "اللغة الشاعرة" لأسباب عديدة منها أنها "لغة المجاز"[3]. وليس ذلك، في رأيه، لكثرة التعبيرات المجازية فيها، ولكن "لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. فيستمع العربي إلى التشبيه مثلا فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه. فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة.."[4].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص169-170.

(2) نفسه، ص170.

(3) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1995م، ص33.

(4) نفسه، ص33.

لذلك، فإن قول البديعي العربي "رأيتُ قمرا على غصنٍ على كثيب" يربك السامع من غير أبناء اللغة العربية، ويجتهد هذا السامع في استخراج الصورة المحسوسة من أطوار هذه التشبيهات فلا يدري كيف يجتمع منها رسم جميل، ثم ينفض يديه من البلاغة العربية قائلا لنفسه إنها بلاغة مزاج آخر يسيغ ما لا يساغ في كل مزاج. إلا أن المسألة في حقيقتها ليست من مسائل المزاج المختلف بين الأجناس، ولكنها مسألة اللغة والاصطلاح في استخدام الصور والكلمات، وليس بين الأمزجة في هذه المصطلحات كبير اختلاف لو اتفقت على المفتاح المشترك في هذا "الجفر" المكشوف.

إن العربي أيضا [يضيف العقاد] يزعجه أن يضع قمر السماء على غصن الشجر على كومة الرمل ليستخرج منها محاسن إنسان يهواه ولا يعجب السامع من هواه. ولكنه يبتهج ولا ينزعج حين يفهم الصورة على طريقته في ترجمة المجاز من اللغة الهيروغليفية إلى الحروف الأبجدية: إشراقٌ كالإشراق الذي يحسه الناظر إلى القمر، وخفة كالخفة التي يتمايل بها الغصن النضير، وجسم بض كالجسم الذي يمسك ذلك الغصن، وإنسان يتقابل فيه الإشراق والخفة والبضاضة في رشاقة واعتدال، ولا موجب بعد ذلك للحيرة ولا لنفض اليدين من بلاغة المزاج الغريب الذي يأبى أن يأتلف مع كل مزاج"[1].

هذا المزاج، إذاً، لا يعسر عليه أن يشكّل، في لحظات سريعة، صورة جميلة متكاملة للغادة الموصوفة في بيت المتنبي، من مجموع تلك العناصر التشبيهية المتفرقة. ولذلك عددنا هذا البيت ضمن المستوى الأول من مماطلة التمثيل.

---

(1) المرجع السابق، ص41-42.

في البيت الخامس تشبيه تمثيلي للمرأة الباهرة الحسن المشرقة البياض، المغرية لمن يراها العزيرة المتمنعة عمن يطلبها:

بيضاءُ تُطمعُ في ما تحت حُلّتها ... وعزّ ذلك مطلوبا إذا طُلِبا
كأنها الشمسُ يُعيي كفَّ قابضهِ ... شُعاعها، ويراه الطرفُ مقتربا

حين نكتفي بالنظر إلى هذا التشبيه على أنه تشبيه للمرأة المشرقة الحسن بالشمس، يكون التشبيه مبتذلا بسيطا مستهلكا لا يثير إحساسا ولا يقدر على مماطلة. ولكن الأمر ليس يتوقف عند هذا المعنى البسيط. إنه تمثيل مركّب يقيم الدليل على صحة المعنى الوارد في البيت الأول حيث اجتماع الصفتين: الإغراء والمنعة. إن للشمس شعاعا من النور الباهر تراه العين قريبا جدا، ولكن الكف إذا حاولت القبض عليه أعياها الأمر، وكانت خيبتها أشد من خيبة القائل:

فأصبحتُ من ليلى الغداة كقابضٍ ... على الماء خانته فروج الأصابعِ

هذا هو المعنى الذي قصده المتنبي. وهو معنى بين القريب والبعيد، بين الواضح والغامض، فيه مماطلة ولكنها لا تطول. وفيه تقوية للمعنى وترقية للعبارة.

في الأنموذج السادس تمثيل طريف لجسد الحبيبة متنا وخصرا، ووجها وشَعرا. لقد اجتمع في هذا التمثيل التركيب والتشخيص والطرافة المعجبة:

ظلومٌ كمَتْنيها لصبٍّ كخصرها ضعيف القوى من فِعلها يتظلّمُ
بفرعٍ يُعيدُ الليلَ والصبحُ نيِّرٌ ووجهٍ يعيد الصبحَ والليلُ مظلمُ

فقد جمع تشبيه المتنين إلى تشبيه الخصر، وتشبيه الفرع (شعر الرأس) إلى الوجه، بحيلة نظمية لطيفة؛ تقوم على تركيب استعاري كنائي، يرمي الحبيبة بكثرة الظلم، ثم يشبه هذا الظلم بظلم متنيها كناية عن امتلائهما على حساب الخصر النحيل، ثم ينتقل إلى التشبيه الثاني بتعدية فعل الظلم إلى مفعوله الذي هو الشاعر الصبّ الذي أنحلته الصبابة ومكابدة الشوق، فيجد الطريق مناسبا لتشبيه رقة الصبابة برقة الخصر. ثم يواصل بناء المعنى على فكرة الظلم فيحدد في البيت الثاني وسيلة ظلمها وهما الفَرع والوجه، وهنا تسنح الفرصة لتشبيهين آخرين وحركة استعارية لطيفة؛ أما الفرع فهو شديد السواد، كأنه الليل الدامس قد ظهر على الصبح المنير فغلبه وشغل عنه، وأما الوجه فهو باهر الإشراق، كأنه الصبح الباهر؛ فهو إما لاح غمر بنوره، فتحول الليل المظلم إلى صبح منير.

هذه المعاني ليست مستعصية على الإدراك لمن تعوّد قراءة الشعر وخبر أساليب الشعراء، ولكنها تكلف مقدارا من التمهل للإحاطة بهذا التركيب المتماسك الطريف. فالمماطلة ههنا متحققة على نحو مرتفع يوشك أن يصعد بها إلى المستوى الثاني، غير أن التصنع الواضح في صناعة هذا الأسلوب التمثيلي الطريف يقلل شيئا من القيمة الجمالية لهذه المماطلة التمثيلية، وهي قضية نقدية أخرى تتصل بموضوع الصدق الفني، ليس هذا بمقام للتوقف عندها.

في الأنموذج السابع متتالية من التشبيهات لمشبَّه واحد هو الممدوح، كلها تمثيلي يحتاج إدراكه إلى إمعان النظر في التفصيل؛ إذ وجه الشبه ليس صفة مفردة، بل حركة أو صورة أو مجموع صفات:

كالبدرِ من حيثُ التفتَّ رأيتَهُ ... يُهدي إلى عينيكَ نوراً ثاقبا
كالبحر يقذف للقريب جواهرا ... جوداً ويبعث للبعيد سحائبا
كالشمسِ في كبدِ السماءِ وضوؤُها ... يغشى البلادَ مَشارقاً ومَغاربا

إن الأصول التي بُنيت عليها هذه التشبيهات مألوفة متداولة، بل مبتذلة مستهلكة، فلا شيء، بعد التشبيه بالأسد والقمر، أشد ابتذالا من تشبيه الممدوح بالبدر والبحر والشمس. غير أن البناء الذي احتوى في نظمه هذه التشبيهات ارتفع بها من مستوى المباشرة الواضحة إلى مستوى المماطلة الهادئة التي تحمل قارئها على التمهل وإجالة النظر في بنية كل تشبيه، إلى غاية الوصول إلى لملمة أطراف الصورة الكاملة التي تحوي جملة من الفضائل العالية التي بلغت شأوا بعيدا من القوة والظهور في جنسها؛ فالممدوح، في تصوير المتنبي، قد جمع كل الفضائل ذات الصلة بالنور؛ من حسن وإشراق وجلال وذكاء واتقاد. وبلغ من الجود مبلغا واسعا جعله شبيه البحر في جوده الذي لا يقتصر على القريب الذي يلابسه ليأخذ منه الجواهر، بل يشمل البعيد أيضا؛ فهو لا يهمله لبعده بل يرسل إليه ما هو سبب للحياة ومصدر للبهجة. وهو مع قرب عطاياه من المتناول، ونور وجهه من الإدراك، بعيد الشأن، لا يُدرَك مقامه، ولا يُبلغ مكانه؛ مثاله الشمس التي هي في غاية البعد عن الأرض، ولكن ضوءها يعم المشارق

والمغارب. وهكذا يبدع المتنبي من هذه المتتالية التمثيلية صورة جميلة لممدوحه، تظاهر على تشكيلها الصياغة البارعة والتصوير البديع.

وفي البيت الأخير، وهو قوله:

أرى كلَّ ذي مُلكٍ إليكَ مصيرهُ كأنكَ بحرٌ والملوكُ جداولُ

تشبيه تمثيلي قليل المماطلة قصيرها، ولكنه طريف الصورة دقيقها. ولا شك أنه يعود بنا إلى قول النابغة الشهير:

فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ إذا ظهرتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

ولا شك أن المتنبي استحضر بيت النابغة وهو يشكل هذا التشبيه البديع. ولكنّ هذا لا يعيبه؛ فالمعنى مختلف، والجديد محقق، والصورة ناجحة، حافلة بالحركة الممثلة للمعنى المداعبة للخيال. وحسبه ذلك نجاحا في إبداع الفن وتأدية الغرض.

المستوى الثاني:

ضمن المستوى الثاني من مماطلة التمثيل نعثر على حشدٍ كبير من النماذج تتوزع على جزءي الديوان خلافا لما وجدنا عليه الأمر في المستوى الأول، وهو أمر لا يخلو من دلالة فنية؛ هي ارتفاع مستوى المماطلة الشعرية في شعر المتنبي، وتطور مستوى المماطلة في تجربته الشعرية إلى حدّ بلغ شأوا بعيدا في مرحلة النضج.

نقرأ في الأبيات المفردة المتضمنة للتمثيلات الغامضة، إلى حدّ ما، النماذج الآتية:

1- كأني من الوجناءِ في ظهرِ موجةٍ رمت بي بحارا ما لهنّ سواحلُ
(78/1)

2- طارَ الوشاةُ على صفاء ودادهم وكذا الذبابُ على الطعام يطيرُ
(119/1)

3- كأنّ نِقابَها غيمٌ رقيقٌ يضيء بمنعه البدرَ الطُّلوعا
(133/1)

4- وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهمْ ولكن معدنُ الذهبِ الرغامُ
(144/1)

5- وقد خَفيَ الزمانُ به علينا كسلك الدرِّ يُخفيهِ النظامُ
(146/1)

6- لقد حسنتْ بكَ الأوقاتُ حتى كأنك في فم الزمن ابتسامُ
(148/1)

7- تلاكَ وبعضُ الغيثِ يتبعُ بعضَهُ من الشامِ يتلو الحاذقَ المتعلّمُ
(55/2)

8- يهزُّ الجيشُ حولكَ جانبيهِ كما نفَضَت جناحيها العُقابُ
(134/2)

في البيت الأول تشبيه تمثيلي على قدر من التركيب يحوج قارئه قدرا مُهما من التفكر؛ إذ أورد الشاعر الفكرةَ، التي يؤول أمرها إلى وصف الرحلة بالطول المسرف والفلاة بالامتداد العظيم، في صياغة لفظية تُظاهر التشبيه على إحداث المماطلة؛ لأن الشاعر لم يذكر طول المسافة ولا امتداد الفلاة، بل اكتفى بتشبيه وضعه ممتطيا ناقته السريعة بوضع الراكب على ظهر موجة، ثم انطلق إلى ما قصد إليه من التمثيل للمعنى، فصوّر الموجة وهي ترمي راكبها في بحار مترامية المدى إلى غير نهاية،

ليكون ذلك تمثيلا لموضع ناقته من الفلاة التي تجوبها، ومن ثم موضعه هو من هذه الفلاة المترامية، وحاله في رحلته الطويلة ومقصده البعيد. وهذا الالتفاف في أداء المعنى هو الذي يفضي إلى أن يرتفع مستوى المماطلة، فيتأخر إدراك الدلالة تأخرا لا يطول كثيرا، فيكون من شأن ذلك إمتاع القارئ باكتشاف المعنى بعد جهد لذيذ لم يرهق الفكر، ولم يعطل مسار القراءة.

وفي البيت الثاني تشبيه تمثيلي أقل مماطلة من الأقل. مع ذلك يحتفظ هذا التشبيه بقدرته على إثارة الذهن إلى بحث العلاقة بين طيران الذباب على الطعام، وسعي الوشاة إلى إفساد الصفاء الذي بين أبناء العم الذين قصدهم الشاعر في قوله:

أبناءُ عمٍّ كلُّ ذنبٍ لامرئٍ ... إلا السعايةَ بينهم مغفورُ
طارَ الوشاةُ على صفاء ودادهم ... وكذا الذبابُ على الطعام يطيرُ

إن الذي يرفع هذا التمثيل عن المستوى الأول هو التركيب من جهة، وكونه عقليا من جهة ثانية؛ ذلك أن حركة الذباب وهو يطير على الطعام؛ فيكون من ذلك إفساده، والحيلولة دون استمتاع صاحبه به، هو شأن حسيّ. أما طيران الوشاة على الوداد الصافي الذي يستمتع به أبناء العم لإفساده وقطع استمتاعهم به فهو شأن معنوي. زدْ على ذلك أن هذا التشبيه التمثيلي ينشر دلالاته في اتجاهات كثيرة؛ منها تشبيه الوشاة بالذباب في حقارة الشأن ودناءة الفعل، ومنها تشبيه السعي بالطيران لما في ذلك من الإسراع والخفة، ومنها تشبيه متعة الوداد الصافي بمتعة الطعام اللذيذ.. فكل هذه تطيل أمد القراءة لهذا البيت، وتزيد في نشوة الإحاطة بمعناه.

وفي البيت الثالث تشبيه غريب يدل على نباهة، ويُحوج قارئه إلى نباهة مثلها يخترق بها نقاب المعنى فيكتشف العلاقة بين النقاب، في ستره لوجه بالغ الإشراق، والغيم في ستره للبدر. وليس يسيرا إدراك هذه العلاقة، بل الأمر مُحوجٌ إلى تذكر واستحضار لصورة الغيم الرقيق وهو يحاول أن يحجب البدر، ولكنه عبثا يحاول؛ فإن نور البدر يغلبه على نفسه لشفافيته، فيكتسب منه النور ويصير هو ذاته مضيئا قد انعكس عليه ضوء البدر. فكذلك هذا النقاب الرقيق؛ عبثا يحاول ستر محاسن الوجه الذي وراءه، سيغلبه هذا الحسن ويتسرب من خلاله مانحا إياه سحرا من عنده ونورا من نوره.

وفي البيتين الرابع والسابع تشبيه ضمني يتضمن بطبعه قدرا من المماطلة لما يفرضه من بحث عن الصلة بين فكرتين تبدوان في الظاهر متباينتين؛ وهما: نفي الانتماء إلى قوم يعيش بينهم، وكون التراب منجما للذهب، في البيت الرابع. واتباع الغيث الحقيقي للغيث المجازي (الممدوح)، وكون المتعلم يتبع الحاذق، في البيت السابع.

ولا شك أن البحث عن هذه الصلة لا يطول كثيرا، خاصة إذا كان القارئ خبيرا بلغة الشعر، ولكن لذة اكتشاف الصلة مضمونة، وهذه هي مزية المماطلة الشعرية.

وفي الأبيات الأخرى المتبقية (5،6،8) ألوان مختلفة من التشبيه التمثيلي الناجح لدقة وصفه أو لطرافته وغرابته. ففي الخامس، وهو قوله:

وقـد خفـي الزمـانُ بـه علينـا كـسلك الـدرِّ يخفيـه النظـامُ

تمثيل عجيب نادر بعيد المنال، لكثرة عطايا الممدوح. لقد ملأت هذه العطايا الزمان، حتى صار الزمان مغمورا بها؛ فهو لا يُرى، بل تُرى العطايا وقد غمرت كل شيء. هذه مبالغة مسرفة في تضخيم مقدار العطاء، ولكن الذي يعنينا منها هو هذه القدرة على الاهتداء إلى هذه الفكرة، والاهتداء إلى صورةٍ تماثلها فتوضحها وتؤكّد إمكانها: صورة السلك الذي ينتظم فيه عقد الذهب، فإذا بالسلك يخفى ولا يملأ العين سوى حبات العقد.

وفي البيت السادس، وهو قوله، من القصيدة نفسها:

لقد حسنتْ بكَ الأوقاتُ حتى كأنـك في فـم الـزمن ابتـسامُ

تصوير لطيف بديع مثير لمعنى نفسي يتعلق بإحساس الناس بالحياة في كنف الممدوح، وكيف أن هذه الحياة امتلأت بهجة وبشاشة ومسرة. لقد اهتدى الشاعر بعبقرية الفنان الملهم إلى هذه الصورة الواضحة الغامضة في آن. هي صورة يغلب عليها الوضوح، ولكنها مع ذلك تدعوك إلى التمهل في قراءتها والروية في تمليها. تُحوجك إلى نظر في هذه الصورة البديعة التي تجعل للزمن فما، وتجعل للفم ابتساما، وتجعل الممدوح هو ذلك الابتسام. ما معنى ذلك؟ معناه أن الممدوح خير ما افترّ عنه الزمن، وأن الأوقات التي تقضى في عهد الممدوح وكنفه، وتحت أفضاله وفضائله، هي أبهج ما سمح به الزمن. وليس قليلا أن يصل القارئ إلى هذا المعنى العظيم الشرف، بعد مماطلة لا تكدّ الذهن ولا ترهق الخاطر.

وفي البيت الثامن تصوير أقل مماطلة وطرافة لصورة الجيش يقوده سيف الدولة، يمثل فيه الممدوح قلبه النابض وقوته الباطشة وعقله المدبر، والجيش بجانبيه أدواته ووسائله التي يحركها بتدبيره كيف شاء، وهي إلى ذلك في مظهر يوحي بالقوة والعرامة. ذلك ما توحي به صورة العقاب وهو ينفض جناحيه.

ونقرأ في العبارات التي يمتد فيها التمثيل فيستغرق أبياتا النماذج الآتية:

1- رماني الدهرُ بالأرزاءِ حتى ... فؤادي في غشاءٍ من نِبالِ
فصرتُ إذا أصابتني سهامٌ ... تكسّرت النصالُ على النصال
(12 /2)

2- بليتُ بلى الأطلال إن لم أقف بها ... وقوفَ شحيحٍ ضاع في التُربِ خاتَمُهْ
كئيبا ئوقاني العواذلُ في الهوى ... كما يتوقّى ريِّضَ الخيلِ حازمُه
(3 /2)

3- يزور الأعادي في سماءِ عجاجةٍ ... أسنَّتُهُ في جانبيها الكواكبُ
فيَسفِرُ عنه والسيوف كأنها ... مضاربها مما انفللنَ ضرائبُ
طلعنَ شموسا والغمود مشارقٌ ... لهنّ وهامات الرجال مغاربُ
(119 /1)

4- وخرقٍ مكانُ العيس منه مكانُنا ... من العيسِ فيه واسطُ الكورِ والظهرُ
يخِدنَ بنا في جوزه وكأننا ... على كرةٍ أو أرضُهُ معنا سَفْرُ
ويومٍ وصلناهُ بليلٍ كأنما ... على أفقهِ من برقِهِ حُلَلٌ حُمرُ
وليلٍ وصلناهُ بيومٍ كأنما ... على متنه من دَجنهِ حُلَلٌ خُضرُ
وغيثٍ ظننا تحته أنّ عامرا ... علا لم يمتْ أو في السحاب له قبرُ
(34-235 /1)

في الأنموذج الأول تمثيل عجيب مصيب لفكرة عقلية مفادها أن المصائب كثرت عليه فألِف مكابدتها، وكثر تعوّده على ذلك فلم يعد يبالي بها، ولم تعد تؤثر فيه. وما أبسطها فكرة، وأسهلها عبارة، وأضعفها إثارة، وهي على هذا النحو مجردة بغير تمثيل وتصوير. إن الصورة التي اهتدى إليها المتنبي وسيلةً لتمثيل فكرته بديعة مثيرة، تحمل مواصفات المماطلة الناجحة بما تتضمنه من الامتداد والحركة، وما تطالب به قارئها من التأمل والمتابعة: تأمل صورة هذا الفؤاد الذي لم يعد وعاء من لحم ودم، وإنما صار كما لو أنه في غشاء ممتلئٍ نبالا، وهي تمثيل للمصائب. ومتابعة الحركة التي بثها الشاعر في الجزء الثاني من الصورة: حركة السهام وهي تتجه إلى قلبه لتدميه وتشخنه جراحا، ولكنها لا ترتطم بلحم ودم، بل ترتطم نصالها بالنصال التي سبق تهاطلها على قلبه، فإذا بها تتكسر؛ تتكسر النصال على النصال، فينتصر القلب على المصائب، إذ الأمر كله تمثيل لفكرة الصلابة التي يكسبها من خبْر الشدائد، وتمرس على مواجهة النوازل، فلم يعد يبالي بها إذا دهمته. ولعله المعنى الذي أخذه أبو العلاء المعري، وعبر عنه بشكل مختلف حين قال:

وطال اعترافي بالزمان وصرفِهِ ... فلستُ أبالي من تغولُ الغوائلُ
فلو بانَ عضْدي ما تأسّف منكبي، ... ولو مات زِندي ما بكته الأنامِلُ[1]

وفي الأنموذج الثاني تمثيل آخر يضارعه غرابة وطرافة وإصابة للغرض. تمثيل الشعور الذي يشعره الواقف على الأطلال الباحث عن

---

(1) أبو العلاء المعري، شرح ديوان سقط الزند، شرح وتعليق ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت_لبنان، 1407هـ1987م، ص57.

شيءٍ من الأثـر يخلفـه الراحلـون فيتعـزى بـه وهيهـات. ثـم تمثيـل حالـة الاستغراق في هذا الشعور؛ شعور الكآبة والصبابة إلى الحـد الـذي يبطـل معنى العذل، ويحمل العذال على تجنبه وتوقّيه.

أما المعنى الأول فقد ذهب المتنبي بعيدا ليحصل لـه علـى صـورة تمثله، هي صورة الشحيح الـذي ضـاع خاتمـه في الـتراب، فهـو لا شـك يعكف على التراب ليبحث عنه، ويطيل العكوف حتى يُظن بأنه لـن يـبر ح مكانه؛ لأنه في غاية الحرص على خاتمه، وغايـة الحـزن علـى ضـياعه. فعلاقة الشاعر بأحبائه، حزنا علـيهم، وتعلقـا بهـم، وذهـولا عـن الـدنيا بسبب الاستغراق في تلمس آثارهم، مكافئة لهذا الحزن والحرص والتعلـق الذي يجعل الشحيح يعكف على التراب، متشبثا بأمل الحصول على "كنزه" الضائع.

وأما المعنى الثاني فقد مثل له الشاعر من عـالم قريـب منـه ومـن بيئته، هو عالم الخيل؛ فقد خبره وتلـبس بـه، وهـو القائـل:"الخيـل والليـل والبيداء تعرفني". فـ"رِيِّض الخيل" ما كان في بداية ترويضه فهو صعب القياد يتأبى على من يريد ركوبه، فيحمل ذلك حازمه؛ أي: مـن يـشد حزامـه، على توقيه. وهي صورة بعيدة عن جونا لا نملك إدراكها والإحساس بهـا على النحو الوافي، ولكنها قد تجد صداها لدى من لهم صلة بهـذا العـالم الجميل، عالم الخيل.

وفي الأنموذج الثالث تمثيل للحرب وما تسفر عنه من نتائج تـدل على بطولة الممدوح. وقد تدرّج مستوى المماطلـة في هـذا التمثيـل إلى أن بلغ ذروته في البيت الثالث؛ حيث الصورة التركيبية الـتي تـشبّه الـسيوف بالشموس، ثم تمعن في ادعاء المماثلة الكاملة بين المشبه والمـشبه بـه، فـإذا الغمود بمثابة المشارق؛ لأنها مصدر طلوع الشمس، وإذا هامـات الرجـال

بمثابة المغارب؛ لأن السيوف تمسي في آخر المعركة وقد أوتْ إليها واختفت داخلها. كل هذا من باب الكناية اللطيفة عن انتصار الممدوح بعد طول كفاح وضراوة قتال عبر عنهما الشاعر بصورة مضارب السيوف وهي تتحول من كثرة الضرب إلى ضرائب؛ أي: ما وقع عليه الضرب بالسيف. ومجموع هذه التشبيهات يشكل لوحة ناجحة التعبير عن الغرض المراد، يحس القارئ لعناصرها، وهي تنكشف شيئا فشيئا، بنشوةٍ مبهجةٍ، واهتزاز لذيذ.

وفي الأنموذج الأخير لوحة أكثر امتدادا، وأطول مماطلة، وأملح طرافة. فيها تصوير للرحلة وقد بعد فيها المدى وترامت بها أطراف الأرض، حتى خيّل للشاعر أن الراحلة ليست تتحرك، أو أن الأرض هي التي تتحرك:

وخرقٍ مكانُ العيس منه مكانُنا ... من العيسِ فيه واسطُ الكورِ والظهرُ
يخِـدنَ بنا في جـوزه وكأننا ... على كـرةٍ أو أرضُـهُ معنا سَـفْرُ

وقد كنا وقفنا على تأويل البيت الأول في الفصل السابق فلا نعيده ههنا، وأما البيت الثاني فقد تضمن تشبيهين غريبين طريفين لهذا الطول المسرف والامتداد العظيم: كأننا نسير على ظهر كرة نظل نلتف حولها دون أن ندرك طرفها، إذ لا حدود لها ولا أطراف. أو كأن الأرض تشاركنا السفر؛ فهي تتحرك حركتنا، وهيهات حينها أن نجتازها إلى حيث القصد. هذان تشبيهان في شطر واحد، كلاهما يقتضي فهمه قدرا من التفكر. وبعد البيتين ثلاثة أبيات أخرى في كل منها معنى مكثف وتمثيل مماطل:

ويــومٍ وصلنـــاهُ بليـــلٍ كأنمـــا عل أفقـهِ مـن برقِـهِ حُـللٌ حُمـرُ
وليـــلٍ وصلنـــاهُ بيـــومٍ كأنمـــا على متنه من دَجنهِ حُـللٌ خُـضرُ
وغيـــثٍ ظننـــا تحتـــه أنّ عـــامرا علا لم يمتْ أو في السحاب له قـبرُ

أما البيت الأول فوصف لليوم الذي استمر فيه السير بلا انقطاع حتى وُصل بالليل؛ فهو يوم ملئ بأهوال السماء في برقها المتصل الذي حوّل الأفق إلى لون أحمر يخيّل إليك أنه اتشح بثياب حمر. وأما البيت الثاني فهو استمرار في وصف زمن الرحلة وقد أدركها الليل، فلم يتوقفوا عن السير بل واصلوا فيه فوصلوه بالنهار، مع أنه ليل ملئ بأهوال الظلام: فقد كان ظلاما دامسا اجتمعت له الظلمة وامتلاء السماء بالغيم، فكان كأنما اتشحت السماء بثياب خضر؛ يعني سوداء. وأما البيت الأخير ففيه تشبيه طريف، وتخلص رشيق من وصف الرحلة إلى المدح. لقد تبع البرقَ والغيم وابلٌ متواصل متدفق من الغيثٌ، غيث عجيب يحمل على الظن بحصول أمر عجيب: إن عامرا (جد الممدوح) كان مثال السخاء هطّال الندى، كان أجود من الغيث.. فلعله هو مصدر هذا الغيث الغامر.. لعله لم يمت، بل ارتفع إلى السماء، أو لعل قبره في السحاب لا في التراب. لقد بلغ من عرامة الغيث أن حمل على ظن هذا الأمر المحال. وهذه هي الطرافة التي توسل بها المتنبي إلى تمثيل ظروف الرحلة، والتخلص إلى وصف الممدوح.

لا شك أن تتابع هذه التمثيلات على هذا النحو تكثيف للمماطلة الشعرية، وإغراق للقارئ في سيل من الدلالات تملأ عليه فكره وخياله، وتفعم ذهنه حركة ونشاطا، وهي ليست من البعد بحيث تكدّ

خاطره ولا تعود عليه بطائل، وإنما هي مماطلة وحسب؛ تماطل فيتأخر الموعود قليلا ثم يجئ فتعظم المتعة به والفرح بحصوله.

مماطلة الاستعارة

الاستعارة خطوة متقدمة في اتجاه الخفاء؛ لأنها تقوم أصلا على إخفاء الأصل الذي هو التشبيه، بإحلال المشبَّه به محل المشبَّه، وادّعاء أنه هو[1] وهي درجات متفاوتة في الخفاء والغرابة، والحيوية والطرافة؛ فمنها ما ابتذل حتى لم يعد يثير خيالا أو يحرّك خاطرا، ومنها ما قرب معناه وسهل إدراكه حتى لا مماطلة ولا إثارة، ومنها ما يدهشك بغرابته وبعده مع سهولة إدراكه، ومنها ما يلتوي عليك أمره فيحوجك إلى مزيد تفكر ونباهة، ومنها ما يغمرك نشوة ويأخذك بسحره لما فيه من التخييل العجيب، والادعاء الطريف، والتشخيص البديع للفكرة والخاطر والجماد الأصم والمعنى المجرد.

سنبحث في شعر المتنبي عن الاستعارة التي تحدث قدرا من المماطلة ونهمل غيرها. ونختار الإجمال ونجتنب كثرة التقسيم؛ فنقسم المماطلة الاستعارية إلى مستويين، أول وثانٍ، كما فعلنا مع مماطلة التمثيل. ونختار من الأبيات والمقاطع ما هو أدل على ما نحن بصدده من دراسة أنماط المماطلة وشعريتها ومداها.

---

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 210.

المستوى الأول:

1- رأيــنَ الــتي للــسحرِ في لحظاتِهــا سيوفٌ طُباها من دمي أبدا حُمرُ
(107 /1)

2- ملِــكٌ إذا امــتلأت مــالا خزائنــهُ أذاقــها طَعــمَ ثُكــل الأمّ للولــدِ
(109 /1)

3- قــومٌ إذا أمطــرتْ موتــا ســيوفهمُ حــسبتَها ســحُبا جــادت علــى بلــدِ
(110 /1)

4- يــا بــدرُ يــا بحــرُ يــا غمــامةُ يــا ليــثَ الــشرى يــا حِمــامُ يــا رجــلُ
(181 /1)

5- وكــم مــن جبــالٍ جُبــتُ تــشهدُ أنــني الجبــالُ وبحــرٍ شــاهدٍ أنــني البحــرُ
(234 /1)

6- ما كنتُ أحسب قبل دفنك في الثرى أن الكواكــب في التــرابِ تغــورُ
مــا كنــتُ أحــسب قبــل نعــشك أن أرى رضــوى علــى أيــدي الرجــال يــسيرُ
(116 /1)

7- ولَمّــا التقيــنا والنــوى ورقيــبُنا غفــولانِ عنّــا ظِلــتُ أبكــي وتبــسمُ
فلــم أرَ بــدرا ضــاحكا قبــل وجهــها ولم تــرَ قــبلي ميــّتا يتكــلّم
(157 /1)

8 - فلمّــا رآنــي مُــقبلا هــزّ نفــسَهُ إليّ حُــسامٌ كــل صَــفحٍ لــهُ حــدُّ
فلــم أرَ قبلــي مــن مــشى البحــرُ نحــوه ولا رجُــلا قــامت تُعــانقُهُ الأُسْــدُ
(244 /1)

9- يُــبِنّ لــيَ البــدرَ الــذي لا أريــدُهُ ويُخفــين بــدرا مــا إليــه سبيــلُ
(107 /2)

10- فلا زالــت الــشمسُ الــتي في سمــائهِ مطالعــةَ الــشمسِ الــتي في لثــامِهِ

ولا زال تجتـــازُ البـــدورُ بوجهـــهِ فتَعْجـب مِـن نقـصانها وتمـامهِ
(158 /2)

11- فليـتَ طالعـةَ الشمـسين غـائبةٌ وليتَ غـائبةَ الشمـسين لم تَغـبِ
(194 /2)

12- والوجد يقوى كما تقوى النوى أبدا والصبر ينحل في جسمي كما نحلا
(59 /1)

13- فـإن أمـرضْ فمـا مـرض اصـطباري وإن أحُمَّ فمـا حـمٌّ اعتـزامي
(249 /2)

14- ألمْ يَسـأل الـوبلُ الـذي رام ثنيَـنا فيُـخبرَهُ عنـكَ الحـديدُ المثلَّـمُ
ولَمّـا تلقّـاكَ الـسحابُ بـصوبـهِ تلقّـاهُ أعلـى منـه كعبـا وأكـرمُ
(55 /2)

تشترك هذه النماذج من المماطلات الاستعارية في أنها من المجاز المألوف المتداول الذي تزدحم به أشعار الأوائل والأواخر، ولا يكاد يتحرر من سلطة شيوعه شاعر يمدح أو يتغزل. لأنها استعارات أصلها تشبيه العيون بالسيوف، والحسناء بالشمس والبدر والقمر وما شابه، والرجل العظيم الشأن الجواد الشجاع بالكوكب والجبل والبحر والسحاب والغيث والحسام والأسد والحِمام وما إلى ذلك. هذه استعارات قريبة مبتذلة، توشك أن تفقد كل قدرة على المماطلة؛ لأن معناها يمر مباشرة إلى الذهن ولا يكلف شيئا من النظر والتأمل. ولكنّ استعارات المتنبي في هذه النماذج تمارس على القارئ مماطلة يسيرة ولطيفة، بسبب ما أضفى عليها من التركيب والحركة والطرافة.

في البيت الأول تمثيل استعاري لمقدار السحر الذي تمارسه نظرات الحبيبة على قلب الشاعر. وأصل الاستعارة بسيط مألوف، هو

تشبيه فعل العيون بفعل السيوف، من حيث قدرتها على الإيلام بل الفتك. غير أن الشاعر زاد زيادة على هذا الأصل هي تصوير رؤوس السيوف دائمة الاحمرار لتخضبها أبدا بدم الشاعر. هذه الزيادة من شأنها أن تحدث قدرا من المماطلة، ولكنها، في نظري، مماطلة لا تسفر عن معنى لطيف؛ فمثول صورة السيف وهو مخضب بالدماء لا يناسب مقام الغزل، ولا يثير أي شعور لطيف إزاء ما يرمي إليه الشاعر.

وفي البيت الثاني نغادر الدم إلى الثكل؛ وكلاهما مفزع محزن. غير أن الصورة في هذا البيت طريفة ومعبرة؛ لأنها تتعلق بإنفاق المال، الذي هو علامة على صفة الكرم، ولأن التعبير عن هذا المعنى حمل الشاعر على تشخيص الخزائن والمال، بإعطائهما صفة الإنسانية التي تمخض عنها هذا الشعور الإنساني المرير بالفقد. وليس هذا الشعور المرير هو هدف الشاعر من هذا البناء الاستعاري، وإنما هدفه الكناية عن إفقاد الخزائن كل ما فيها من المال، مبالغة في الدلالة على الكرم. وهو ما يعني أن المماطلة ههنا تقتصر فائدتها على نشوة القارئ باكتشاف المعنى، ولا تتعداها إلى مناسبة المستعار منه للمستعار له، بما يحمل على تجاوب أكثر وإعجاب أشد.

وفي البيت الثالث عودة إلى السيوف وهي تعمل عملها الفاتك. ولكنها هذه المرة سيوف حقيقية تؤدي عملها المشروع؛ فليست الاستعارة واقعة فيها، وإنما هي في عملها الذي هو القتل ومعمولها الذي هو الموت. لقد بالغ الشاعر في تهويل عمل هذه السيوف حتى أرانا سيولا من الدماء تملأ الأرض كأنما جادت بها سحب ولم تكن من عمل السيوف، أو كأن السيوف قامت مقام السحب فأمطرت كل هذه الدماء. صورة مفزعة مرعبة، ولكنها مع ذلك مناسبة للمقام. ومماطلة على قدر من التركيب، ولكنها لقرب استعاراتها لا تطول.

وفي البيتين الرابع والخامس استعارات كثيرة مألوفة لا غرابة فيها تُحوج القارئ إلى تأمل وتفضي به إلى متعة الاكتشاف. ولكنها، مع ذلك، تماطل بعض المماطلة، وتحمل في طياتها قدرا من الطرافة والسحر.

أما أول البيتين، وهو قوله، مخاطبا مثال الفروسية في عينه بدر بن عمار:

يـا بـدرُ يـا بحـرُ يـا غمامـةُ يـا ليثَ الشرى يا حِمامُ يـا رجـلُ

فهو مماطلٌ لما فيه من تتابع الاستعارات، وطريفٌ لتوافق اسم الممدوح مع استعارة صفات البدر له، ولاضطرار الشاعر، في نهاية البيت، إلى أن يعود إلى الحقيقة، بعد أن طاف يستعير الفضائل من البدر والبحر والغمام والليث والحمام؛ فلم يشبع إحساسه بالإعجاب، ولم يبلغ مراده من التعظيم، فأسرع إلى كلمة "رجل"، واستعملها على سبيل الحقيقة، ولكنه شحنها بكل ما يمكن أن توحي به من معاني الرجولة الحقة: شجاعة وشهامة وفتوة ومروءة وفروسية وعلو همة وبطولة.. فكانت كلمة "رجل" أكثر إيحاء، وأشد مماطلة للمعنى. ولعل قائلا يقول: إن الشاعر لم يلجأ إلى كلمة "رجل" لما تحمله من المعاني التي ذكرت، وإنما لأنه اضطره إليها الرويّ، ولكنّ هذا الاحتمال من السهل رده بأن في عبارة "يا جبلٌ" لو أرادها ما يغني عن هذا الاضطرار؛ فليس الأمر كذلك، ولكنه على ما قلت.

وأما ثاني البيتين، وهو قوله:

وكم من جبالٍ جُبتُ تُشهدُ أنني الـ جبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنني البحرُ

فليست مماطلته من أنه استعار لنفسه صفات الجبل والبحر؛ فهذا إلى التشبيه المبتذل القريب أقرب منه إلى الاستعارة الحية. وإنما مصدر المماطلة والطرافة أن شخّص الجبل والبحر، ومنحهما حياة وإحساسا وعقلا؛ فإذا بهما يتعاملان مع الشاعر، ويشهدان له بقوة إقدامه وتحمله، وكرم نفسه وسعة صدره. هذا الذي خلع على بيت المتنبي هذا المقدار من الحيوية والسحر، إضافةً إلى الصياغة المحكمة الوجيزة البديعة النسج.

وفي النماذج الثلاثة التالية (6،7،8) لون من الاستعارة لطيف جميل، يقوم على ادّعاء أن المشبّه هو عين المشبه به، وبناء الكلام على ذلك، وكأنه حقيقة لا غبار عليها. ذلك أنّ قوله، في الرثاء:

ما كنتُ أحسب قبل دفنك في الثرى أن الكواكب في التراب تغورُ
ما كنتُ أحسب قبل نعشك أن أرى رضوى على أيدي الرجال يسيرُ

مبنيّ على ادعاء اعتقاد الشاعر أن المرثيّ كوكبٌ أو هو جبلُ رضوى حقيقة لا مجازا. فبناء على هذا الاعتقاد ألّف كلامه هذا التأليف الطريف الذي يزعم فيه أنه تفاجأ إذ رأى ما لم يكن من قبل يحسب أنه سيكون، وأنه ممكن في الوجود: أن تغور الكواكب في التراب وهي التي محلُّها أبدا في السماء. وأن يُحمَل الجبل على أيدي الرجال، ويقدرون على ذلك وعلى السير به، وهو ما هو في الضخامة والثقل.

هذا الادعاء الطريف أحدث مماطلة تستمهل القارئ قليلا ولكنها لا تطول، وأحدث إثارة تزول المماطلة سريعا ولكنها لا تزول.

كما أن قوله، في النسيب:

ولّما التقينا والنوى ورقيبُنا غفولانِ عنّا ظِلتُ أبكي وتبسمُ
فلم أرَ بدرا ضاحكا قبل وجهها ولم ترَ قبلي ميّتا يتكلّمُ

مبنيٌّ على ادعاء اعتقاد الشاعر أن الحبيبة بدر، وأن الذي يكلمها ميّت، حقيقة لا مجازا. وكان الشاعر في بداية الأمر قد شخّص النوى فوصفه مع الرقيب بالغفلة؛ وهو تشخيص يوحي بما يمثله النوى في وجدان المحبين من الخطر الذي يوشك أن يتشكل جسدا له عين ترى وتراقب؛ فما أسعد المحبين حين تغفل هذه العين عن مراقبتهم.

كما أنّ قوله، في المدح:

فلمّا رآني مُقبلا هزّ نفسَهُ إليّ حُسامٌ كل صَفحٍ لهُ حدُّ
فلم أرَ قبلي من مشى البحرُ نحوه ولا رجُلا قامت تُعانقه الأُسْدُ

مبنيّ على ادعاء الشاعر أنه يعتقد حقيقة أن الممدوح بحرٌ آنا، وأسدٌ آنا آخر؛ لذلك راح يعجب مما رآه لأول مرة من مسير البحر نحوه وقيام الأسد لمعانقته. وكان الشاعر قبل ذلك قد ادعى أن الذي أقبل عليه حين رآه حسامٌ؛ وهو يعني بذلك ما تجسد في الممدوح من صفات الحسام. وهذه جميعها مماطلات استعارية قصيرة الأمد، ولكنها محمّلة بالطرافة ومشحونة بالإثارة.

وإذا تأملنا النماذج الثلاثة التالية (9،10،11) وجدنا استعاراتها تنحو هذا المنحى من الادعاء، أو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني "تناسي

التشبيه"[1]. وهو أسلوب طريف بديع، طالما ملّحَ به الشعراء قصائدهم، فأطربوا به قراءهم، وعليه قول البحتري:

طلعتَ لهم وقتَ الشروقِ فعاينوا سنا الشمسِ مِن أفقٍ ووجهَك مِن أفقِ
وما عاينوا شمسينِ قبلهما التقى ضياؤُهما وفْقا مِن الغربِ والشرقِ[2]

وقد علق عبد القاهر على هذين البيتين تعليقا يفيدنا في هذا السياق فقال: "معلومٌ أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط ولم تجرِ العادة به. ولن يتم للتعجب معناه الذي عناه، ولا تظهر صورته على وضعها الخاص حتى يجترئ على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النفس _شاءت أم أبت_ تصور شمس ثابتة طلعت من حيث تغرب الشمس فالتقتا وفقا، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجددة شرقا. ومدار هذا النوع الطالب على التعجب، وهو والي أمره، وصانع سحره وصاحب سره، وتراه أبدا وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك.."[3].

أما النماذج الثلاثة المتبقية (12،13،14) فإن مماطلاتها من نمط مختلف، يقوم أساسا على التشخيص يهب حياة وعقلا لما لا عقل له وليس من شأنه الحياة، فيحمل القارئ على أن يتمهل ويتأمل قليلا

---

(1) المرجع السابق، ص262.

(2) أوردهما عبد القاهر في أسرار البلاغة، ص264، منسوبين إلى البحتري،ولم أجدهما في ديوانه.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 264.

ليدرك المغزى من هذا العدول عن الأصل والواقع، ويحصل على المعنى ومعه طرب الحصول ولذة المعرفة. ذلك هو الشأن في قوله:

- والوجدُ يَقوى كما تَقوى النوى أبدا والصَبرُ ينحلُ في جسمي كما نَحلا

فإن نسبة النحول إلى الصبر مما يستوقف خيال القارئ لتركيب الصورة، وذهنه لتحويلها إلى معنى معقول. والأمر مبنيّ على التجسيد الذي يمنح المعنى المجرد جسدا له قابلية أن يعتريه ما يعتري الأجساد من الصحة والمرض، ومن الامتلاء والنحول. ونحول الصبر معنى طريف، ولكنه ليس مما يتوقف النظر عنده كثيرا؛ إذ المغزى قريب، هو قلة الصبر وضعفه. وليس بعيدا عن هذا المعنى وهذا الأسلوب في المماطلة الاستعارية قوله في قصيدة الحمّى:

فإن أمرضْ فما مرِضَ اصطباري وإن أحُمْ فما حُمَّ اعتزامي

فإنّ نفي المرض عن الاصطبار والحمّى عن الاعتزام مبني على التشخيص الذي يهب المجرّد صفات إنسانية، والقصد هو الدلالة على أنه لم يزل يحتفظ بكامل مزاياه النفسية من شدة تحملٍ وقوة عزيمةٍ رغم ما أصابه من الحمّى.

وذلك هو الشأن أيضا في قوله:

ألمْ يَسأل الوبلُ الذي رام ثنيَنا فيخبرَهُ عنكَ الحديدُ المثلَّمُ
ولمّا تلقّاكَ السحابُ بصوبِهِ تلقّاهُ أعلى منه كعبا وأكرمُ

فإن في البيت تشخيصا بديعا للوبل والحديد، مكّنهما من السؤال والحديث، ومكّن الشاعر من إحداث مناورة لطيفة، وتشكيل استعاري مثير؛ يتولى فيه الحديد المثلّم الجواب عن السؤال الذي كان ينبغي أن يسأله الوبل وهو يحاول ثني الممدوح عن السير إلى المعركة، ويتولى هذا الأسلوب إحداث المماطلة الجميلة التي تنكشف عن معنى شريف؛ هو أن الممدوح من قوة العزيمة وشدة الإقدام بحيث لا يعيقه عائق عن مراده.

المستوى الثاني

تكثر النماذج الاستعارية ضمن المستوى الثاني كثرة ظاهرة؛ فهي تنتشر في جميع القصائد بنسبة لافتة، وتمتدّ في بعض القصائد لتستغرق مقاطع كاملة تشكل لوحة تصويرية عريضة ملأى بالألوان والحركات والأحداث. غير أن المقام لا يتسع إلا لعدد محدود من النماذج، اخترنا أن تكون هي الآتية:

1- لا ناقتي تُقبلُ الرديفَ ولا بالسوط يومَ الرِّهانِ أجْهِدُها
شِراكُها كُورها ومِشفرُها زِمامُها والشُّسوعُ مِقودُها
(51 /1)

2- تبكي على الأنصُلِ الغمودُ إذا أنذرَها أنه يجرّدَها
لعلمها أنها تصيرُ دمًا وأنه في الرقابِ يُغمدُها (52 /1)

3- إلى رَبّ مالٍ كلما شَتّ شملَهُ تجمّع في تشتيته للعلى شملُ
هُمامٌ إذا ما فارق الغمدَ سيفُه وعاينته لم تدرِ أيُهما النصلُ
(89 /1)

4- تمرّستُ بالآفاتِ حتى تركتُها تقولُ: أمات الموتُ أم دُعرَ الذُّعرُ
(233 /1)

5- فـلا يـتّهمني الكاشـحون فـإنني رعيتُ الردى حتى حَلتْ لي علاقمُهْ (4 /2)

6- ولكنْ إذا لم يَحمِـل القلـبُ كفَّـه على حالـةٍ لم يحمـل الكـفُّ سـاعدُ (70 /2)

7- وفي أكُفِّهـمُ النـارُ الـتي عُيـدتْ قبـل المجـوسِ إلى ذا اليـومِ تـضطرمُ (180 /2)

8- صـحِبتني علـى الفـلاة فتـاةٌ عـادةُ اللـونِ عنـدها التـبديلُ (189 /2)

9- كلّمـا أنبَـتَ الزمـانُ قنـاةً أنبتَ المرءُ للقنـاةِ سِنـانا (237 /2)

10- أتـى الزمـانَ بنـوهُ في شـبيبتِهِ فـسرَّهم وأتينـاه علـى الهَـرَمِ (262 /2)

11- القـائدُ الأسـدَ غـدّتها براثِنـُهُ بمثلِهـا مِـن عِـداه وهـيَ أشبـالُ
القاتـلُ السيفَ في جسمِ القتيـلِ بـهِ وللـسيوفِ كمـا للنـاسِ آجـالُ
تُـغيرُ عنـه علـى الغـارات هيبتـُهُ ومالُـه بأقاصـي الأرضِ أهمـالُ
له مِن الـوحشِ ما اختـارت أسِنَّتـُهُ عَيْـرٌ وهَيـقٌ وخنـساءٌ وذيّـالُ (251 /2)

في الأنموذج الأول استعارة غريبـة بعيـدة عـن الخـاطر، يـصعب الوصول إليها إلا بعد لطف نظر، وتوزيع فكرة بين البيت الأول والبيـت الذي يليه. يزعم المتنبي أنه يمتطي في رحلته ناقة لا تقبل أن يصحبه عليهـا رديف، ولا يحملها على السير فوق ما تحتمل. ولكننـا مـا إن نقـف علـى عتبات البيت التالي حتى يأخذنا الشك في زعم الشاعر، ويـدعونا البيـت إلى إعادة النظر في ما يقصده بالناقة: ما هذه الناقة التي:

شِـــراكُها كُورهـــا ومِـــشفَرها زِمامُهـــا والشُّـــسوعُ مِقودُهـــا ؟

إننـا لا نعـرف ناقـة بهـذا الوصـف الـذي يجتمـع فيـه الـشراك والشرائط والخيوط. هل يريد الشاعر أن يشبه رحل الناقة بـشراك النعـل، ومـشفرها بزمامـه، ومقودهـا (رسـنها) بـشرائطه، أم إن الـشاعر يقـصد العكـس؟ عنـدما نعـود إلى البيـت الأول لنـنعم فيـه النظـر بنـاء علـى التشبيهات البليغة التي في البيت التالي ندرك أن المتـنبي إنمـا يقـصد بناقتـه نعله، فما هذه الاستعارة العجيبة التي تحول النعل إلى ناقة؟ في الأمر معنى طريف وإبداع مـثير؛ فـالمتنبي يريـد أن يلفـت الانتبـاه إلى معنـى يقـصده ويتوخاه، هو قدرته على المسير الطويل، وتحمله للشدائد، وإقدامـه علـى عظائم الأمور؛ وهي معانٍ طالما رددهـا في شـعره. وهـو بهـذا الأسـلوب الذي يتضافر فيه التشبيه البليغ والاستعارة يُغمض علـى القـارئ المعنـى، ويكلّفه جهدا في التأمل قد يطول، ولكنه جهد مثمر يعـود علـى صـاحبه بالنشوة واللذاذة.

وفي الأنمـوذج الثـاني نمـط آخـر مـن الاسـتعارة ومـن المماطلـة الطريفة؛ حيث التشخيص الذي يبث الروح في الغمـود، فيمنحهـا بـذلك قدرة على التعامل مع الممدوح والتجاوب مع خطابه؛ فإذا أنذر الـسيوف بأنه سيجردها من غمودها علمت هذه الغمود أن الممدوح ماض في أمره، ولن يلبث أن يفصل الأنصل عنهـا، فيـؤول أمرهـا إلى أن تـصير ملطخـة بالدم، ويتغير مسكنها ليصير رقاب الأعداء، وهذا الذي يملأ قلبها بلوعـة الفراق فتبكي. بكاء الغمود معنى طريف تتزين به العبارة، وإحساس نبيل يُزرع في بنية الاستعارة. والذي يعنينا هنا أن هذا الأسلوب يؤخر وصـول المعنى قليلا، فيتحقق مستوى من المماطلة مثير لذيذ.

وفي الأنموذج الثالث بناء استعاري كثيف لطيف؛ أوله تتضافر فيه الصياغة البديعة الحبك مع التشخيص الطريف، في إضفاء قدر وافر من الحركية والسحر على إيقاع البيت وفحواه؛ وذلك بما بث في المال، وهو من الجمادات، وفي العلى، وهي من المجردات، من روح إنسانية تعي معنى اجتماع الشمل، وبما بنى عليه المعنى من المقابلة بين تشتيت المال واجتماع شمل العلى، ومن جعل الأول سببا للثاني. وآخره يبتدئ بتشخيص آخر يستعير لخروج السيف من غمده معنى المفارقة، ويختتم بادعاء طريف محّمل بالدلالة التي قصدها الشاعر، وهي الإشادة بقدرات الممدوح القتالية؛ فإنك إذا عاينت السيف إذا فارق غمده ودخل المعركة يحمله الممدوح لم تدرِ أيَّ الماضيينِ القاطعينِ هو النصل الذي يقطع الرقاب ويهزم الأعداء: أهو السيف الذي من حديد أم هو السيف الذي من بأس وقوة ومضاء، وهو الممدوح؟

إن اجتماع الاستعارات اللطيفة في هذا البناء، على هذا النحو، جدير أن يفرض على القارئ قدرا من التمهل والتأمل كيما يلملم أطراف الدلالة. وهو إذ يحصل على غرضه بعد هذه المماطلة المتوسطة المدى شاعر حتما بقدر من النشوة التي هي علامة من علامات نجاح الشاعر في أداء رسالته الفنية.

وفي الأبيات الثلاثة التالية (4،5،6) نمط طريف غريب من الاستعارات يقوم على التشخيص، ويضيف إليه غرابة لا تسمح بإدراك المغزى لأول الخاطر؛ ذلك هو الشأن في قوله:

تمرّستُ بالآفاتِ حتى تركتُها تقولُ: أمات الموتُ أم دُعرَ الذُّعرُ

حيث ينسب للآفات القول، وللموت الموت وللذعر الذعر؛ وهو أسلوب عجيب يملأ قارئه طربا ونشوة، ويهبه بعد مماطلة لا تطول معنى بديعا في غاية الشرف: لقد عجبت الآفات التي طال تلبسها بالشاعر وكثر تمرسه بها، حتى تساءلَتْ، وهي ترى الشاعر لا يتأثر بها؛ بدليل إقدامه عليها دون تهيب، وخوضه غمراتها دونما خوف أو تردد _ تساءلت، وقد رأت ذلك: ألم يعد في الوجود شيء اسمه الموت يخافه الشاعر؟ أزال عن الوجود ذلك الشعور الذي يسمى الذعر؛ فهو ذاته أصابه الذعر فولى هاربا متواريا عن عالم الشاعر؟

وذلك هو الشأن أيضا في قوله:

فلا يتهمني الكاشحون فإنني رعيتُ الردى حتى حَلتْ لي علاقمُهْ

فإن رعي الردى أمر عجيب، وتركيب استعاري في غاية الطرافة المبدعة، لا يتسنى حل شفرته إلا بعد مماطلة غير يسيرة، تفرض على القارئ أن ينظر أولا في معنى كلمة "رعيتُ": أمن الرعي هي أم من الرعاية؟ فإذا عرف أنها من الرعي بقرينة قوله: "حتى حلت لي علاقمه"، أخذ يبحث في معنى أن يُرعى الردى؛ فإن العادة لم تجر بمثل هذا التعبير. وعندما يتأمل العبارة كاملة، وهي تشمل رعي الردى واستمراء العلاقم، يجد أن المعنى قريب من المعنى الذي حصلنا عليه من البيت السابق: التمرس بالمصائب والأهوال إلى الحد الذي يجعلها في عينه وإحساسه يسيرة سهلة، بل حلوة ذات عذوبة وبهاء.

وذلك هو الشأن أيضا في قوله:

ولكنْ إذا لم يَحمِلِ القلبُ كفَّه على حالةٍ لم يحمل الكفَّ ساعدُ

فإن نسبة الكفّ إلى القلب أمر غريب لا يخطر في البال، ولم يجرِ في عادة التعبير المجازي، وإن كان لأبي تمام كثير من الاستعارات من هذا الطراز. كيف يحمل القلب كفّه؟ وهل له كفّ؟ وما معنى أن يكون حمل القلب كفه شرطا في حمل الساعد الكف؟ هذه الأسئلة تمر سريعة في خاطر القارئ، ثم يهتدي، إن كان من النابهين، إلى أن المقصود أن الكف التي بها نحمل السلاح وبها نضرب ونقاتل، لا يستطيع الساعد حملها في مواضع البأس والهول ما لم يكن القلب، الذي هو مصدر الشجاعة والعزم، هو الرابط الجأش، الثابت العزم، القوي المضاء؛ فيكون بذلك كأنه هو الحامل الحقيقي للكف لا الساعد. وهو، لعمري، وجه من التعبير الاستعاري له شرف ورونق وجلال.

في النماذج الشعرية المتبقية (7،8،9،10):

7- وفي أُكُفِّهِمُ النارُ التي عُبِدتْ قبل المجوسِ إلى ذا اليومِ تضطرمُ

8- صحِبتني على الفلاة فتاةٌ عادةُ اللونِ عندها التبديلُ

9- كلّما أنبَتَ الزمانُ قناةً أنبتَ المرءُ للقناةِ سِنانا

10- أتى الزمانَ بنوهُ في شبيبتِهِ فسرَّهم وأتيناه على الهَرَمِ

نمط من الاستعارات غريب شديد المماطلة لبعده وغرابته؛ إذ يستعير للسيوف المطاعة التي لا تكف عن العمل صفة النار المعبودة، مع زيادة مميزة لهذه النار المجازية؛ فهي عُبدت قبل نار المجوس، ولا تزال

تضطرم إلى اليوم. ويستعير للشمس التي صحبته في سفره الطويل لفظ "فتاة"؛ لما يتضمنه معناه من الدلالة على الشباب والقوة؛ فهي فتاة لأنها لا تضعف ولا تهرم، ولكنها تتميز عن الفتاة الحقيقية بتبديلها لألوان من تصيبهم بنورها وحرارتها. وهو يستعير لمعاني البأس والبؤس والبطش والفتك ألفاظ السلاح (قناة، سنان)، ويستعير لمظاهرة الإنسانِ الزمانَ على أخيه الإنسان في صب الألم والمعاناة لفظ الإنبات، وهو تجسيد مفعم بالحركة والطرافة. كما يستعير للزمان صفة الإنسان، الذي من خصائص حياته أنها تخضع لتحولات جبرية، من الرضاعة إلى الطفولة إلى الشبيبة إلى الكهولة إلى الشيخوخة إلى الهرم. ويبني على هذه الاستعارة هذا المعنى البديع اللطيف المشحون بالدلالة النفسية والمشحن بالجراح: لقد تمتع الناس بالحياة، وذاقوا مسراتها، وأخذوا منها حظا وافرا من الراحة والسعادة؛ لأنهم أتوها والزمان جميل هيّن ليّن لا بؤس فيه ولا بأساء. هو زمان متدفق بهجة وعطاء وحيوية كأنما هو في سن الشباب. وأما نحن فقد أذاقتنا الحياة مراراتها، وهطلت علينا مصائب، وأغرت بعضنا ببعض فحصل التباغض والتقاتل، وكثر الغدر والحرمان والخيبة. فكأنما أتينا الزمان حين غار الماء في وجهه، وغاضت نضارته، وشح عطاؤه، وانهارت قواه وأدركه الهرم؛ فهو لا يَعِدُ بسوى البؤس والحرمان والخيبة.

وفي الأنموذج الأخير، وهو قوله:

القائدُ الأسدَ غذّتها براثِنُهُ ... بمثلِها مِن عِداه وهيَ أشبالُ

القاتلُ السيفَ في جسمِ القتيلِ بهِ ... وللسيوفِ كما للناسِ آجالُ

تُغيرُ عنه على الغارات هيبتُهُ ... ومالُه بأقاصي الأرضِ أهمالُ

له مِن الوحشِ ما اختارت أسِنَّتُهُ ... عَيْرٌ وهَيقٌ وخنساءٌ وذيّالُ

حشد من الاستعارات الحية البديعة، يظاهرها على إحداث المماطلة الممتعة والرونق الساحر صياغة على قدر وافر من المتانة والإحكام والرشاقة والحيوية. ففي البيت الأول يعانق الفاعل مفعوله بنفسه دون فعل، ويتصل المفعول بجملة وصفية تعود ضمائرها إلى مواضعها من أصل الجملة في إيجاز عجيب وإحكام بارع. ويزيد البناء براعة وإثارة وحيوية أن هذا الاختيار الأفقي التركيبي تضمن اختيارا عموديا استبداليا قائما على الاستعارة في جل عناصره وأجزائه؛ إذ الأسد والتغذية والبراثن والمثل والأشبال، هذه كلها استعارات لدلالات كثيرة متحركة متعلقة بحروب الممدوح وبطولاته فيها، خلاصتها أنه يقاتل بجنود في غاية القوة والبأس والبطش، وطالما انتصر في معاركه مع قوم أشداء فقهرهم لفرط قوته وشجاعته، وجعل منهم غذاء لجنوده الذين ازدادوا بأسا وقوة بفعل ما وفّر لهم القائد من تجارب في النصر. فهم الآن بمثابة الأشبال لما حصل من إنعامه عليهم بالتغذية، وتعهدهم بالرعاية.

وفي البيت الثاني رشاقة نظمية آسرة، ولعب لفظي جميل جليل، ينصهر في نسيجه الصياغة المحكمة والاستعارة الفذة؛ ففي شطره الأول توليفة لغوية عجيبة جمعت على إيجازها دلالات ثرية بالغة القيمة، يمكن تلخيصها في أن الممدوح بلغ من البسالة في الحرب ومن القوة في الطعن مبلغا عظيما تترك به الضربة قتيلين اثنين أولهما العدو وثانيهما السيف الذي يقتله به. وليست الطرافة والغرابة وقوة الدلالة على قوة الممدوح في القتل الأول، قتل العدو، وإنما هي في القتل الثاني، قتل السيف؛ فهنا البناء الاستعاري البديع الذي يصور انكسار السيف في جسم القتيل قتلا آخر دالا على قوة الضربة، ومعلنا عن انتهاء أجل السيف لحظة انتهاء أجل العدو القتيل، فيتعزز تشخيص الجامد، وأنسنة الحدث. علاوة على

أن هذا القتل المجازي هو الذي أتاح للشاعر أن يلعب لعبته اللفظية الساحرة التي تمزج الجمال بالجلال، في اختصار بليغ، بهذا الجناس الذي يجمع بين القاتل والقتيل في رشاقة نظمية باهرة.

وفي البيت الثالث يستمر البناء الاستعاري الطريف، الغني الدلالة اللطيف المماطلة، متأيدا بالبناء النظمي المحكم النسج، الرشيق الإيقاع؛ فالاستعارة في ادعائه أن هيبة الممدوح هي التي تتولى عنه الإغارة على الأعداء بطريقتها الخاصة. إنها تغير على غاراتهم فتقهرها وتبطلها قبل أن تكون. وإنها لتفعل ذلك لأنها إذا بلغت أخبارها الأعداءَ امتلأوا رهبة فعدلوا سريعا عن فكرة الإغارة خوفا من الهزيمة الموجعة والنكال الشديد، فكان ذلك بمثابة النصر يحققه بهيبته قبل حربه. وأما براعة النظم فهي في هذه التوليفة التي جانست بين "تغير" و"الغارات"، وأوجزت باستعمال الضمائر العائدة على الممدوح في الموضع المناسب: "عنه"،"هيبته"، وما ينتج عن كل هذا من التناسق الصوتي والحيوية الحركية المعبرة.

وفي البيت الرابع، وهو أقلها طرافة ومماطلة، يستمر التضافر بين الاستعارة والصياغة، بادعاء الشاعر أن الأسنة هي التي تختار للممدوح صيده، وبذلك التعديد والترتيب الموزون لأجناس الفرائس التي يقع عليها اختيار الأسنة في الصيد. وهكذا يجتمع في عدد متتابع من الأبيات حفل فني بهيج من الاستعارات البديعة والصياغة المحكمة البارعة، تحدث باجتماعها نمطا من المماطلة غاية في الإثارة والغناء والحيوية؛ إذ تمنح الذهنَ فرصةً وافية للنشاط المثمر، والخيالَ فسحةً رائعة للاسترسال البهيج، وتمنح القارئ، بعد مداعبة لذيذة وتمنع لا يطول، سيلا من المباهج الفنية هي العلامة على نجاح الشاعر في أداء مهمته الفنية.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

مماطلة الكناية

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

مماطلة الكناية

سبب المماطلة الخفاء، ومن أسباب الخفاء العدول عن الدلالة الصريحة المباشرة على المعنى إلى دلالة ضمنية استنباطية يتحرك خلالها العقل حركة تقصر أو تطول، متلمسا للقرائن، متوخيا للمنطق، متنقلا من المقدمة إلى النتيجة وفق معادلات الاستلزام المختلفة. ومن أبرز أنماط العدول الكناية؛ وهي الدلالة على المعنى بطريق الإشارة والإيماء والتلميح والتلويح والرمز والتعريض والتتبيع وما سوى ذلك من الأساليب التي يختلف البلاغيون في عدّها واصطلاحها. أو هي بتعريف بلاغي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه" كما شرحه عبد القاهر[1]، أو"لفظٌ أُريدَ به لازمُ معناه" كما أوجزه القزويني[2].

وأيا يكن التعريف والمصطلح، فإن هذا الأسلوب في الدلالة قوامه الإشارة دون الإفصاح، والإشارة كما يصفها صاحب العمدة "من غرائب الشعر ومُلَحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص52.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ص330.

(3) ابن رشيق، العمدة، 1/ 301.

وقد أطبق النقاد والعلماء "على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح"[1]. وعزى عبد القاهر ما للكناية من البهاء والشرف والفخامة والنبل إلى ما تفيده من التأكيد والتشديد وقوة الإثبات للمعنى، وأن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا"[2] غير أن الذي يعنينا من بلاغة الكناية في هذه الدراسة هو ما يكتنفها من الخفاء الذي يحمل على النظر والتدبر وإجالة الفكرة وتنشيط الذهن، ثم يسفر عن معنى لطيف ويعود على القارئ بهزة الطرب ونشوة الكشف. هذا الخفاء على مستويات متفاوتة؛ منها ما لا يتعثر الفكر فيه أدنى تعثر؛ فهو أحرى ألا يعد خفاء، ومنها ما يماطل مماطلة يسيرة ينتقل خلالها الفكر، وفي لحظة خاطفة من اللفظ الظاهر إلى لازم معناه، ومنها ما هو أشد مماطلة وأطول مناورة وأكثر احتياجا إلى نباهة الفكر ورشاقة الذهن وسعة الثقافة وإنعام النظر. والذي يعنينا، لصلته بالمماطلة، هما المستويان الثاني والثالث؛ فلننظر الآن في شعر المتنبي لنرى مقدار ما تحدثه كناياته وإشاراته من المماطلة، وحظ هذه المماطلة من القيمة الفنية.

المستوى الأول

اخترت في هذا الفصل، تنويعا على القارئ، أن أتتبع النماذج المتمضنة للمماطلات الكنائية حسب أغراضها وحقولها الدلالية، لأبرز من خلال ذلك كيف يعبَّر عن الغرض الواحد بأساليب مختلفة، وكيف يحتال الشعراء لإضفاء مقدار من الجدة على أشعارهم، وإحداث قدر من

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.

(2) نفسه، ص57-58.

المماطلة هو شرط في إكساب الشعر الفخامة والإثارة. وسأحاول أن أبرز كيف تعمل الكناية عملها في أداء الغرض الدلالي والجمالي، وأتماهى مع القارئ لأتصور تجربة التفاعل مع المماطلة الكنائية بمستوييها البسيط القريب، والبعيد الغريب.

- بأبي مَن ودِدتُهُ فافترقْنا وقضى اللهُ بعدَ ذاكَ اجتماعا
فافترقْنا حَوْلاً فلمّا التقينا كان تسليمُهُ عليَّ وداعا
(49 /1)

أول ما يبتدئ به ديوان المتنبي هذان البيتان اللذان هما أول شعر نظمه في صباه، وفيهما دلالة على مذهب الشاعر في الصناعة الشعرية، ووعيه منذ بداية تجربته الشعرية بأهمية الإشارة في صناعة الفن.

في البيتين حركة متوترة يتواتر فيها الافتراق والاجتماع على نحو يظهر هيمنة الزمن الفراقي المخالف لرغبة الشاعر في صلة من يحب. وقد استقر أمر هذا الزمن المهيمن عند هذه الصورة الكنائية الطريفة: "فلمّا التقينا كان تسليمُهُ عليَّ وداعا".

هذه الصورة تستوقف القارئ لطرافتها وبعض الخفاء يعتري دلالتها، وسيجد القارئ نفسه أمام تركيب طباقي لافت للانتباه مثير للعجب: كيف يكون التسليم عند اللقاء وداعا؟ إما أن يكون تسليما وحسب وإما أن يكون وداعا لا غير. غير أن القراءة النبيهة العارفة بلعب الشعراء سرعان ما تهتدي إلى أن المقصود ليس ظاهر اللفظ ولكن لازم معناه الذي يوحي به انعدام الزمن بين التسليم والوداع؛ فأن يكون التسليم وداعا يعني أن الأمرين حصلا في وقت واحد فتطابقا، ولما كان

من عادة الشعراء المبالغة في ما يتناولونه من المعاني، وكان من المستلزم منطقيا أن التسليم غير الوداع ولا يمكن أن يحصلا في زمن واحد، كان لابد أن تكون الدلالة المقصودة هي أن زمن اللقاء انقضى في سرعة خاطفة، وهو معنى يحصل في الذهن بعد فترة قصيرة من المماطلة، لأن الحركة الذهنية التي تتبعنا خطواتها وهي تحلّل بنية الكناية تحدث في الغالب حدوثا سريعا، لسهولة الربط بين ظاهر الكلام وباطنه في هذه الحالة.

- وضاقت الأرضُ حتى كان هاربُهُم إذا رأى غيرَ شيءٍ ظنَّهُ رَجُلا (1/ 60)

في هذا البيت تصوير طريف لمقدار الفزع والذعر الذي انتاب الأعداء من رؤية خيل الممدوح مقبلة عليهم. لقد شعروا أن الأرض تضيق عليهم حتى لا متنفس ولا مهرب؛ وهي كناية عن قوة الممدوح وشدة سطوته عليهم وإحاطته بهم. وقد بلغ بهم الذعر والهلع أن الهارب منهم يشعر في قرارة نفسه أنه قد أحيط به حتى لا مفر، ويجعل ذلك في نفسه في حكم اليقين أو شبه اليقين؛ فتراه يتخيل كل ما يراه، وهو ممعن في الهروب، رجلا يطارده ويوشك أن يقبض عليه. بل يتوهم العدم وجودا ويحدث له خياله أوهاما وأشباحا تطارده، وكل ذلك كناية عن مقدار الفزع الذي ينتاب الأعداء من قوة الممدوح وسطوته الهائلة.

ضمن هذا السياق نفسه، سياق الوصف لمقدار ما ينتاب أعداء الممدوح من الرعب، وما يصيبهم من الهزيمة النفسية قبل الحربية، نقرأ هذه النماذج البديعة من الكنايات:

1- قد استقصيتَ في سَلْبِ الأعادي فـرُدَّ لهـم مـن الـسَّلَبِ المُجـوعا
(136 /1)

2- شننْتَ بها الغاراتِ حتى تركتَها وجفنُ الذي خلفَ الفِرنجةِ ساهدُ
(70 /2)

3- نجوتَ بإحدى مُهجَتَيْكَ جريحةً وخلَّفتَ إحدى مهجتيك تسيلُ
(111 /2)

4- طلبتَهمُ على الأمواهِ حتى تخوَّفَ أن تَفَتَّشَهُ السحابُ
(134 /2)

5- فمسّاهمْ وبُسطُهُمُ حريرٌ
وصَبّحهمْ وبُسطهمُ ترابُ
ومَن في كفِّهِ منهمْ قناةٌ كَمنْ في كفِّهِ منهم خِضابُ
(137 /2)

في البيتين الأول والثاني مماطلة كنائية قصيرة، أقرب إلى البساطة، ولكنها لا تخلو من طرافة ممتعة، ومن قدرة على شغل الذهن بتحليل علاقات الألفاظ، وتأويل دلالات المعاني الظاهرة قصد الوصول إلى معاني المعاني. ففي البيت الأول يتوقف القارئ عند لفظة "السلب" الواردة في شطري البيت، فيدرك، أولا، أن الشاعر استعملها للدلالة على مبلغ النصر الذي حققه الممدوح على الأعداء بدلالة استقصائه سلب أملاكهم. ولكنّ الطرافة الشعرية المثيرة ليست في هذا النصر الكبير وهذا الاستقصاء في السلب، إنما هي في هذه الكناية البديعة التي أنشاها الشاعر باستعارة الشيئية المادية لما هو مجردّ لا يشمله حيّز مكاني محدد، وهو النوم. لقد عدّ الشاعر النوم ضمن ما سُلب من الأعداء، وقصده بذلك الإشارة الكنائية إلى مقدار ما بثه في قلوبهم من الفزع الذي يحرمهم النوم.

وفي البيت الثاني يتوقف القارئ عند الجفن الساهد، فيحاول الربط بين هذا السهاد وبين الغارات التي شنها الممدوح فأمعن حتى بلغ بها ما حصل من سهاد الأعداء، فيدرك أن ذلك كناية عن القلق الذي أصاب العدو بسبب ما يعلمه من عرامة هذه الغارات.

وفي البيتين الثالث والرابع تصوير بارع لمقدار الهول الذي بثه الممدوح في قلوب أعدائه، ومقدار استقصائه في طلب الهاربين؛ ففي البيت الثالث تصوير لموقف الهزيمة المدوية التي تكبدها الدمستق ملك الروم في نفسه، وهي التي أشار إليها بالمهجة الأولى، وفي ولده قسطنطين، وهو الذي أشار إليه بالمهجة الثانية؛ فكانت المهجة الثانية كناية بديعة لطيفة عن الولد العزيز الذي وقع في الأسر، وقد كنى عنه بسيلان المهجة، وكان في مجموع دلالة البيت كنايةٌ عن عظمة الهول التي تحمل القائد العظيم على النجاة بنفسه غير مبال بنفس أخرى عزيزة هي مهجته الثانية، ولده. وفي البيت الرابع تصوير عجيب لجد الممدوح في سعيه طلبا لإدراك أعدائه الهاربين. لقد عزم على طلبهم حيث يكون الماء، لأنهم لن يقصدوا مكانا خاليا من الماء. الماء هو العلامة الدالة على احتمال وجودهم، فما عليه إلا أن يطلبهم في كل مكان فيه ماء. وليس في هذا مثار غرابة وطرافة، ولكن الطرافة في هذه المبالغة الدالة التي شخّصت السحاب فمنحته إحساسا بالخوف. لقد تخوف السحاب، وهو مصدر الماء ومظنته الكبرى، أن يطاله تفتيش الممدوح عن أعدائه الهاربين. هذه كناية في غاية الطرافة عن مقدار استقصاء الممدوح في طلب الهاربين، ومع ذلك فإن المماطلة بهذا المعنى الغريب الجميل لا تطول، بل تسفر سريعا عن براعة في الأداء وطرافة في الدلالة.

وفي الأنموذج الخامس بيتان يصوران بطريق الكناية ما وقع في الأعداء من الهزيمة السريعة التي حوّلت أوضاعهم من حال إلى حال؛ فبينا هم يمسون يفترشون الحرير ويرفلون في النعمة، يدركهم الممدوح بجنده فيهربون تاركين منازلهم وما كانوا به ينعمون، يؤول أمرهم إلى التشرد في العراء يفترشون التراب. وأفدح من ذلك ما أصاب كيانهم النفسي؛ فقد اهتز اهتزازا كبيرا حتى صار الرجل منهم لا يختلف عن المرأة في شدة الهلع وقلة الثبات، وقد كنى عن الرجل والمرأة تكنية ولم يذكرهما: كناية الرجل القناة التي يحملها، وكناية المرأة الخضاب الذي تتزين به، وكلاهما في الكف، وهو ما سهل على الشاعر إجراء هذا الأسلوب الكنائي البديع.

في سياق آخر غير بعيد عن السابق، هو سياق الثناء على فضائل الممدوح، نقرأ النماذج الكنائية الآتية:

1- تباعَدَت الآمالُ عن كُلِّ مَقصَدٍ وضاقت بها إلا إلى بابه السُّبْلُ
ونادى الندى بالنائمينَ عن السُّرى فأسمَعَهُمْ هُبُّوا فقد هَلَكَ البُخلُ
(89 /1)

2 - وأستكْبِرُ الأخبارَ قبلَ لِقائِهِ فلمّا التقينا صَغّرَ الخَبَرَ الخُبْرُ
(236 /1)

3- أعطى فقلت: لجوده ما يقتنى وسطا فقلت: لسيفه ما يولد
(92 /1)

4- تالله ما عَلِمَ امرؤٌ لولاكمُ كيف السخاءُ وكيف ضربُ الهامِ
(187 /2)

5- ضَروبٌ وما بين الحُسامينِ ضيِّقٌ بصيرٌ وما بين الشُّجاعيْنِ مُظلِمُ
(54 /2)

6- ولَما عَرَضتَ الجيشَ كان بهاؤُهُ على الفارسِ المُرخى الذؤابةِ منهُمُ
(55 /2)

7- تملّكَ الحمدَ حتى ما لمُفتَخِرٍ في الحمدِ حاءٌ ولا ميمٌ ولا دالُ
(253 /2)

في الأنموذج الأول إشادة بكرم الممدوح البالغ السعة، الواسع الشمول، القوي التدفق، المنادي على الناس. عبر عنه الشاعر بأسلوب كنائي لطيف تظاهره الاستعارة على إحداث مماطلة قصيرة ممتعة مثيرة: قوامها تشخيص الندى فإذا به ينادي بالنائمين الغافلين عن النبأ العظيم والبشرى المدهشة، والحديث عن هذه الغفلة الملهية عن السرى طلبا للغنى، وهذا النداء الطريف المعلن عن هذا الخبر العجيب: "هُبُّوا فقد هَلَكَ البُخلُ". هذه المماطلة لا تلبث أن تمتع بموعودها الجميل: أيها الراغبون في الغنى ورغد العيش؛ هذا أوان الظفر بآمالكم. ها هو كرم الممدوح ينادي عليكم أن أقبلوا. ها هو البخل قد دالت دولته وانمحى عن الوجود بمجئ الممدوح. هذا الممدوح بحر فائض بالكرم، وغيث غامر بالعطاء، ومع وجوده لا بخل ولا حرمان ولا هم يعوزون.

وفي الأنموذج الثاني إشارة ذكية إلى مبلغ ما حازه الممدوح من الفضائل التي سارت بأخبارها الناس. في عبارة وجيزة ولمحة خاطفة عبر المتنبي عن غرضه من المبالغة في تعظيم شأن الممدوح: "فلمّا التقيْنا صَغّرَ الخَبَرَ الخُبْرُ". لقد صحّ إذاً ما كان يشاع عن الممدوح من الفضائل الباهرة. لقد ثبت ذلك بالمعاينة والتجربة. لا بل ثبت ما هو أكبر مما كان يُسمَع فيُستعظَم؛ فالأمر الذي خبره الشاعر يكشف أن ما كان يُخبَرُ به هو أصغر مما صار يُخبره بنفسه. وهذا هو موضع الكناية اللطيفة، التي تماطل القارئ يسير مماطلة ثم تمتعه بهذا المعنى الجميل.

وفي الأنموذجين الثالث والرابع عزف كنائي على وتر الشجاعة والكرم. مبالغةٌ في ادعاء هاتين الصفتين للممدوح، والصعود بهما إلى مرتبة لا تجارى، على عادة الشعراء في المبالغة؛ فلكثرة ما يعطي الممدوح اعتقد الشاعر أن كل ما يُملك إنما هو من عطاياه، ولشدة سطوته إذا حارب، وبطشه إذا قاتل، وعموم بأسه إذا دخل المعركة خُيّل للشاعر أن كل من يولد إنما هو لسيفه لا محالة. ولأنه هو الموصوف الأول بهاتين الصفتين، وهو الذي تمثلَهما أحسن تمثل، وأخذ منهما النصيب الأوفر، فقد اعتقد الشاعر، اعتقادا جازما حمله على القسم، بأن الممدوح هو المعلم الأول لهاتين الصفتين (السخاء والقتال)؛ به عرف الناس معنى السخاء وتعلموا كيفية القتال، ولولاه ما عرف امرؤ كيف السخاء وكيف ضرب الهامِ كما قال الشاعر.

وغير بعيد عن هذا المعنى يطالعنا المتنبي في البيت التالي، وهو قوله:

ضَروبٌ وما بين الحُسامينِ ضيِّقٌ بصيرٌ وما بين الشُّجاعيْنِ مُظلِمُ

بتعبير كنائي يستوقف القارئ لحظة قبل أن يسلمه المعنى، وهو يتضمن الكناية بضيق ما بين الحسامين عن شدة الزحام بين المقاتلين، وبإظلام ما بين الشجاعين عن صعوبة تسديد الرمي. فبهذا التعبير الكنائي استطاع الشاعر أن يوجز العبارة، وأن يؤدي ما قصد من الإشادة بقدرة الممدوح على الطعن وإصابة الرمي في أشد الأحوال صعوبة وأعسرها في القتال.

وفي الأنموذجين السادس والسابع نمطان مختلفان من المماطلة الكنائية. نمطان بسيطان لا يكلفان كبير جهد وكثير تأمل، ولكنهما طريفان، جديران بمنح القارئ متعة الوصول إلى معناهما بعد نظر لا يطول. ففي السادس، وهو قوله:

ولَمّا عَرَضتَ الجيشَ كان بهاؤُهُ على الفارسِ المُرخى الذُؤابةِ منهُمُ

إشارة لطيفة رشيقة إلى سيف الدولة الموصوف بالبهاء الغالب الذي أضفى على الجيش كله بهاء من بهائه. لقد دلّ على سيف الدولة بأوصافه الثوبية التي تميزه عن بقية الجيش، ولم يدل عليه باسمه، فكان في ذلك لون من المماطلة يداعب بها قليلا انتباه القارئ، وكان في هذه المداعبة كثير من البلاغة والسحر.

وفي السابع، وهو قوله:

تملّكَ الحمدَ حتى ما لمُفتَخِرٍ في الحمدِ حاءٌ ولا ميمٌ ولا دالُ

لون طريف غريب من الكناية، يستثمر الثقافة اللغوية في سبيل إضفاء روح جديد على هذا الأسلوب البلاغي القديم. لقد لعب الشاعر لعبته اللفظية، فكان بارعا، باعثا لعبه على قليل من نشاط الذهن، يعود على صاحبه بكثير من نشوة الطرب بهذا المعنى الغريب: كأنّ الحمد كيان مادي متجسد، جسدُه حروفه المشكِّلة له؛ وهي الحاء والميم والدال. وإذ حاز الممدوح الحمد كله فقد استأثر بجميعه دون الناس، فلم يترك لهم ولو جزءا منه يكون مدعاة لافتخارهم به. هذا المعنى الذي لا يجد القارئ

صعوبة في الوصول إليه أداه الشاعر بإيجاز وأضفى عليه طرافة ساحرة، قوامها هذا التجسيد لمعنى مجرد هو "الحمد"، ثم استثمار التجسيد لإنجاز تركيب كنائي اضطلع بنجاح كامل بأداء الغرض.

وفي سياق مخالف، وهو الهجاء والشكوى، نقرأ للمتنبي هذه الكنايات:

1- يَسْتَخْشِنُ الخزَّ حين يَلمُسُهُ وكان يُبْرى بظُفرِهِ القَلَمُ
(137 /1)

2- فإن نلتُ ما أمّلتُ منكَ فرُبَّما شربتُ بماءٍ يُعجِزُ الطيرَ وِرْدُهُ
(218 /2)

3- إذا ما الناسُ جرّبَهمْ لبيبٌ فإني قد أكلتُهُمُ وذاقا
(43 /2)

4- سُبِقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلُها مُنِعنا بها من جَيئةٍ وذُهوب
(73 /2)

5- عشيَّةَ أحفى الناسِ بي من جفَوتُهُ وأهدى الطريقين التي أتجنَّبُ
(229 /2)

ومن الواضح أنها كنايات واضحة الدلالة، لا تطيل المماطلة، ولا يعسر الاهتداء السريع إلى معانيها، ولكنها غنية الدلالة قوية الوقع، وفي بعضها، وهو البيت الثاني، ما يحتمل المعنى وضده؛ فإن تصوير الشاعر ما يمكن أن يحصّله من الممدوح، وهو كافور، على أنه شبيه بماء عزيز المنال لا تقدر الطير عليه لبعده وصعوبته، لا يدل على علو مقام الممدوح وعزة مكانته بقدر ما يدل على شدة بخله وصعوبة الوصول إلى شيء من عطاياه. كما أن في بعضها، وهو البيت الثالث، قوة وطرافة

تولدتا من ذلك التجسيد الذي أقام تجريب أخلاق الناس مقام تذوق الطعام وأكله، فبنى على هذا التجسيد هذا التعبير الكنائي الطريف البليغ: "فإني قد أكلتهمُ وذاقا"؛ وهو كناية عن بلوغ الشاعر خبرة بأخلاق الناس لا تضاهيها خبرة، وشتان بين هذه الفكرة المجردة التي نستنتجها والعبارة الكنائية التي جاء بها الشاعر.

وفي البيت الأول إشارة لطيفة تحمل كثيرا من السخرية، وفي الرابع إيماء بديع متدفق بالعبرة، لعل المعري نظر إليه وهو يؤلف بيته الشارد:

صاحِ هذي قبورُنا تَملأُ الرَّحـبَ فأينَ القبورُ من عَهدِ عـادِ [1]

وفي سياق الغزل والتعبير عن لواعج الحب، نقرأ للشاعر هذه النماذج من المماطلات الكنائية:

1- خَريدةٌ لو رأتها الشمسُ ما طَلَعَتْ ولو رآها قضيبُ البانِ لم يَمِسِ
(1/ 67)

2- نَشَرَتْ ثلاثَ ذوائبٍ من شَعرِها في ليلةٍ فأرَتْ ليالي أربَعا
(1/ 162)

3 - يجدُ الحَمامُ ولو كَوَجْدي لانْبَرى شَجَرُ الأراكِ مع الحَمامِ ينوحُ
(1/ 111)

4- لا تعذلِ المُشتاقَ في أشواقِهِ حتى يكونَ حَشاكَ في أحشائِهِ
(2/ 104)

---

[1] أبو العلاء المعري، شرح ديوان سقط الزند، ص111.

5- رحلتُ فكمْ باكٍ بأجفانِ شادنٍ علـيَّ، وكـمْ بـاكٍ بأجفـانِ ضـيْغمِ
(2/ 221)

6- تـشتكي مـا اشتكـيتُ مـن ألمٍ الـشـوقِ والـشوقُ حيثُ النحـولُ
(2/ 188)

7- أرى العراقَ طويلَ الليلِ مُذْ نُعيَتْ فكيفَ ليلُ فتَى الفتيـانِ في حَلَـبِ
(2/ 193)

في البيتين الأول والثاني وصف حسي لبعض أوصاف الحبيبة؛ وهي الإشراق، والليونة، وسواد الشعر مع كثرته. هذه الأوصاف طالما دندن حولها الشعراء، وطالما اصطنعها في شعره الغزلي المتنبي ذاته. كان لزاما، إذاً، على الشاعر الذي يريد لعبارته أن تلفت الانتباه، ولمعناه أن يبدو جديدا طريفا جديرا بالإعجاب، أن يخالف سبيل الأداء لهذه المعاني المستهلكة. أن يعدل عن الإفصاح عن الكناية، أو عن أسلوب في الكناية أو التمثيل أو الاستعارة إلى أسلوب جديد. فبهذه التكنية، وبهذا التجديد يفرض على القارئ الانتباه، ويحمله على التمهل والتأمل في تلقي المعنى القديم في ثوب جديد. وهذا الذي فعله المتنبي في هذين البيتين؛ حيث أدى إلينا معنى إشراق وجه الحبيبة وليونة قدّها ورشاقته بطريقة طريفة غير مباشرة، هي الزعم أن الشمس تعدل عن الطلوع لو رأت الحبيبة، كناية عن عدم الحاجة إلى الطلوع بعد طلوع ذلك الوجه الذي يفوقها إشراقا ووضاءة، وأن قضيب البان، وهو المشهور بطراوته وليونته، يعدل عن التمايل حين يرى مقدار ليونة قدها ورشاقته، كناية عن عدم وجاهة التباهي بصفة هي عند الغير أظهر وأكمل. كما أدى إلينا معنى سواد شعر الحبيبة ووفرته بتشبيه بالليل. وليس هذا مكان الطرافة في هذا الأداء، وإنما هو في طريقة الإيحاء بهذا التشبيه؛ فقد كان تشبيها طريقه

الكناية لا التصريح، سبيله أن يزعم أن الليلة التي نشرت فيها الحبيبة ذوائبها الثلاث أصبحت ليلة رابعة؛ وهو ما يعني بطريق غير مباشر أن الذوائب الثلاث هي الليالي الثلاث الأخرى، وأن الشاعر يشبهها بها في السواد والوفرة.

وفي البيتين الثالث والرابع تعبير كنائي قوي عن مبلغ ما يجد المحب من حرارة الشوق وحرقة الوجد.

لم يجد الشاعر في العبارات المباشرة ما يكشف به عن المعنى كشفا بليغا، فعدل إلى الكناية حيث ظواهر الألفاظ تقود إلى بواطنها، وهي لوازم الألفاظ. ذلك هو الشأن في ما قصده من معنى زيادة وجده على وجد الحمام، وهو المعروف بالوجد، فلم يصرح بذلك، بل لمّح إليه تلميحا وأومأ إيماء؛ حين زعم أن الحمام لو بلغ به الوجد ما بلغ الوجد بالشاعر لظهر أثر ذلك في الشجر الذي يعتليه، فانبرى يتعاطف معه ويشاركه النواح، وهو علامة الوجد. وذلك هو الشأن أيضا في ما قصده من معنى عدم الوجاهة في لوم المشتاق على أشواقه قبل معرفة مقدار ما يعانيه من لواعج الشوق، وتجربة هذا النوع من الحرقة؛ فلم يصرح بهذا المعنى، بل راح يذكر ما يفيده ويدل عليه؛ وهو أن يكون حشا اللائم في أحشاء الملوم؛ وذلك محال على كل حال، ولكن المقصود هو ما ذكرنا، ولكن شتان ما بين المعنى المجرد والتركيب الكنائي المجسد، الذي يضيف إلى ما يفيده من التأكيد والتثبيت للمعنى مماطلةً للقارئ تعود عليه بما هو من شأن المماطلة الناجحة أن تثيره من إحساس بالبهجة حين يسفر جهد النظر والتفكر عن إدراك للمعنى وتلذذ بجماله.

في بقية الأبيات كنايات أخرى قليلة الخفاء، بسيطة التركيب، قصيرة المماطلة؛ أولاها تقوم على التركيب الاستعاري الذي ينسب الشئ إلى غير مالكه على سبيل الاستعارة المكنية (أجفان شادن، أجفان ضيغم)، والمقصود: كم امرأة جميلة، وكم رجل شجاع. ولعل القصد البعيد الذي يكتمه المتنبي، الممتلئ حبا لسيف الدولة، والمتعلق سرا بأخته خولة[1]، هما هذان على وجه التحديد، وما يزيد في تأكيد هذا القصد هو قوله بعد ذلك:

فلو كان ما بي من حبيب مقنّعٍ عذرتُ، ولكنْ من حبيبٍ مُعمّمِ

فالحبيب المعمّم هو سيف الدولة بلا جدال، وأما الحبيب المقنع فليس أقرب إلى منطق الكلام ومنطق الواقع من الذهاب مع تأويل محمود محمد شاكر[2]، وهو القول بأنها خولة، التي يحشد شاكر ما يمكن من الأدلة النصية، وفق منهجه التذوقي، لإثبات أن المتنبي كان يكن لها حبا عميقا، ولكنه الرأي الذي يميل إلى رده من يتصورون قلب المتنبي ممتلئا بمشاغل السياسة والمجد والصراع وطلب السلطة حتى لم يبق فيه موضع لحب النساء والتغزل الصادق بهن، وأن مقدماته الغزلية إن هي إلا مسايرة للتقاليد الشعرية في بناء القصيدة[3]، وليس المقام مقام مناقشة لهذين الرأيين. ولكنا نواصل عرض ما اخترنا من كنايات الشاعر، لنجد

---

(1) ينظر الفصل الذي عقده محمود شاكر لإثبات حب المتنبي لخولة أخت سيف الدولة ضمن كتابه : المتنبي، مطبعة المدني، القاهرة، 1407هـ-1987م، ص333-354.

(2) نفسه، ص351.

(3) ينظر: عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة،ط2،1408هـ-1988م، ص181،96.

آخر النماذج ضمن هذا المستوى الأول قد تضمن كنايات لطيفة تؤيد ما ذهب إليه محمود شاكر؛ إذ البيت، وهو قوله:

أرى العراقَ طويلَ الليلِ مُذْ نُعيَتْ فكيفَ ليلُ فتَى الفتيانِ في حَلَبِ

هو في رثاء خولة، وواضح أنه يتفجر بأمارات الحب العميق والحزن الصادق المتمكن. والكنايات التي عنيناها هي الكناية بالعراق عن الشاعر، وبحلب عن سيف الدولة، وبقوله "طويل الليل" عن شدة ما يكابد من الأرق حزنا على خولة. وهي كنايات لطيفة وشفيفة، تداعب القارئ بلون من المماطلة خفيف وريف.

المستوى الثاني

يمتلئ شعر المتنبي بألوان الكنايات، ويكثر منها كثرة واضحة ما كان ينتمي إلى المستوى الثاني الأكثر مماطلة، والأدعى إلى تنشيط الذهن وتحريك الفكر والتمتع بقسط من الثقافة والنباهة. وفي ما يلي عرض وتحليل لنماذج مختارة من مماطلات المتنبي الكنائية، نقسمها إلى مجموعات متجانسة المعاني والأغراض.

في العواطف الغزلية:

1- وعذلتُ أهلَ العشقِ حتى ذُقْتُهُ فعجبتُ كيف يموتُ من لا يعشقُ
(71 /1)

2- إذا عذلوا فيها أجبتُ بأنّةٍ: حُبَيِّبَتي قلبي فؤادي هيا جُمْلُ
(88 /1)

3- أمّلتُ ساعةَ ساروا كشفَ مِعصَمِها لِيلْبَثَ الحيُّ دونَ السيرِ حيْرانا
(226 /1)

4- يَعلَمنَ حينَ تُحيّا حُسنَ مَبسَمِها ولَيسَ يعلَمُ إلا اللهُ بالشَّنَبِ
مَسَرّةٌ في قلوبِ الطيبِ مَفْرقُها وحسرةٌ في قلوبِ البيضِ واليَلَبِ
(193 /2)

في هذه النماذج الأربعة جميعها يرتفع مستوى الخفاء عما كان عليه من قبل، فتزداد المماطلة زيادة واضحة، ويصير لزاما على القارئ أن تزيد نباهته وحركة ذهنه وخياله؛ لأن الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود لا يتم عبر خطوة واحدة بل يستلزم أكثر من خطوة؛ ففي البيت الأول لن يهتدي القارئ بسهولة إلى العلاقة المنطقية بين شطري البيت: بين ذوق العشق بعد لوم أهله، والعجب من موت من لم يذق هذا الشعور. سيشعر القارئ، بناء على البديهة والثقافة، أن قصد الشاعر لا يبعد عن الفكرة الشائعة في هذا الشأن، وهي أن اللوم على شيء دون تجربته لا وجاهة له، وأن مضمون الشطر الثاني لا يبعد عن فكرة أن التجربة ستغير الموقف وتحمل صاحبها على عذر الملوم، بل العجب من أن ينجو العاشق من صرعات عشقه. غير أن هذا المعنى ليس هو المعنى ذاته الذي تضمنه كلام الشاعر؛ فهو لا يتعجب من نجاة العاشق من الموت، بل من موت من لا عشق له. فكأن القصد هو أن آلام العشق وتباريحه قاتلة، بل ليس في آلام الحياة ما يقتل إلاها؛ فهذا مؤدى تعجبه من وقوع الموت على غير العاشقين، وهذه هي الخطوات التي يخطوها الذهن قبل الوصول إلى ما يكني عنه الشاعر من شدة وطأة العشق على العاشقين.

وفي البيت الثاني يلاحظ القارئ انفصالا ظاهرا بين شطري البيت؛ إذ لا علاقة واضحة بين عذل الناس الشاعر على حبه وبين جوابه بتلك السلسلة من النداءات: "حُبَيِّبَتي قلبي فؤادي هيا جُمْلُ". لا بد من حركة ذهنية نشطة تنتقل من ظاهر دلالة هذه النداءات إلى لازمها؛ وهو أن الشاعر لم يُصغِ إلى عذل العاذلين، بل أمعن في حبه وتعلقه وتضرعه، كأنما زاده اللوم إغراءً على حد عبارة أبي نواس المشهورة: "دعْ عنكَ لومي فإنّ اللومَ إغراءُ"[1].

وفي البيت الثالث خفاء في المعنى لا ينجلي إلا بعد خطوتين من التأمل أو أكثر. أولى الخطوتين السؤال عن المقصود بكشف المعصم: ما الذي يحمل المعصم؟ وما الذي يحدث حين يكشف المعصم؟ وثانية الخطوتين السؤال عن سبب توقف الركب وحيرته: لماذا توقف؟ ولماذا تحير؟ وما علاقة ذلك بالمعصم؟ وثالثة الخطوات السؤال عن علاقة كل هذا بحاجة الشاعر: لماذا يؤمل كشف المعصم؟ ولماذا يريد توقف الركب؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة هو الذي يقود إلى معرفة المعنى، وإن الربط بين هذه الأسئلة والبحث عن العلاقة المنطقية التي تجمع بينها هو الطريق إلى هذا الجواب، وسيتضح بعد هذه الخطوات الذهنية السريعة الحركة أن الشاعر متألم من ذهاب حبيبته مع الركب الراحل، ويود لو يتوقف الركب قليلا فتغنم عيناه مزيد نظر إليها، ويغنم قلبه مزيد استئناس بها، وليس يمكن للركب أن يحقق له هذه الأمنية إلا إذا حصل ما يوجب التوقف، وإنّ كشف المعصم سيريهم جمالا أي جمال: سيبهرهم، فتأخذهم الحيرة، فيتوقفون عن السير مأخوذين بهذا الجمال، وينال الشاعر بذلك ما أمّل.

---

(1) ديوان أبي نواس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1398هـ-1978م، ص7.

وفي البيت الرابع والذي يتصل به كنايتان غامضتان كذلك: إن الناس يعلمون من ابتسام خولة عند التحية أنها ذات جمال تبسم وإشراق مُحَيّا، ولكن أمر الشنب (وهو برد الريق وعذوبته) لا يعلمه أحد سوى الله. ماذا يعني ذلك؟ ما الداعي إذاً إلى ذكره وهو مجهول؟ هل أورده الشاعر لأجل القافية لا غير؟ وكيف يكون الشاعر شاعرا كبيرا وهو يضطر إلى جلب شطر كامل من أجل القافية؟ لا شك أنّ معنى باطنا قصده الشاعر من وراء هذا المعنى الظاهر؛ فليجتهد الخاطر في البحث عن هذا المعنى، ولعله لن يطول البحث كثيرا ليدرك القارئ أن الشاعر يلوّح من بعيد إلى أن المرثية كان من خصالها العظيمة العفة التي لا يكون معها فرصة لأحد أن ينال منها لمسة ولا قبلة ولا ترشف ريق.

كان بودي لو أن الشاعر لم يشر إلى عفتها بهذا الأسلوب الحسي السافر، خاصة وأن المقام مقام رثاء. ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو مماطلة المعنى لا المعنى ذاته، وقد وفق الشاعر فيها أيما توفيق.

وإذا كانت هذه الكناية على هذا القدر من الغموض فإن الكناية التي في البيت الذي لحقه، وهو قوله:

مَسَرّةٌ في قلوبِ الطيبِ مَفْرقُها وحسرةٌ في قلوبِ البيضِ واليَلَبِ

على قدر أكبر من الخفاء، وهو ما يعني أنها ستماطل القارئ مماطلة أطول قد تربكه أو ترهقه فينصرف عن البيت إلى غيره دون أن يأخذ حقه من المتعة التي كان يمكن أن يحصّلها لو صبر واجتهد في الطلب. إن ما يزيد في مماطلة هذا البيت هو اجتماع أنماط كثيرة من المماطلة: المعجم والصياغة والاستعارة والكناية. كل الأنماط التي

تناولناها في هذه الدراسة حاضرة في هذا البيت. مع المعجم يكابد القارئ في سبيل معرفة معنى اليلب (وهو خوذ جلدية تصنع من جلد الإبل)، ومع الصياغة يرتبك قليلا، أو كثيرا، بسبب تأخير المبتدأ (مفرقها) في الشطر الأول، والاكتفاء بخبره في الشطر الثاني، ومع الاستعارة يتوقف لحظة، أو لحظات، لتأويل معنى استعارة القلوب للطيب والخوذ. وبعد هذه المكابدة مع المعجم والصياغة والاستعارة يبقى على القارئ أن يجتهد لمعرفة المقصود من كون مفرق خولة (المفرق: مكان افتراق الشعر في الرأس. وقد يخفى معناه على كثير من القراء) هو مصدر سرور للطيب وحسرة للخوذ. لابد من جهد آخر في سبيل الوصول إلى المعنى الذي قصده الشاعر؛ وهو أن مفرقها من الجلال والجمال بحيث يفرح به ويزهو ذلك الطيب الذي حظي بتطييبها به، ويتحسر خوذ الرجال لأنه يحرم من هذا الشرف العظيم. وهو معنى في غاية الشرف والقوة، وليس بضائع جهد القارئ الذي يصل في ختام اجتهاده إلى إدراك هذا المعنى البديع.

في المعاني المدحية:

1- كبَّرتُ حولُ ديارِهمْ لَمّا بَدَتْ ... منها الشموسُ وليس فيها المشرقُ
(1/ 72)

2- مع الحزمِ حتى لو تعمّدَ تركَهُ ... لألحَقَهُ تضييعُهُ الحزمَ بالحزمِ
(1/ 126)

3- كُتِبَتْ في صحائفِ المجدِ: بِسْمٌ ... ثم قيسٌ وبَعْدَ قيسَ السلامُ
(1/ 209)

4- يا افْخَرْ فإنَّ الناسَ فيكَ ثلاثةٌ ... مُستعْظِمٌ أو حاسدٌ أو جاهلُ
(1/ 225)

5- لا خَلْقَ أسْمَحُ مِنكَ إلا عارفٌ بِكَ راءَ نفسَكَ لم يقُلْ لكَ هاتِها
(232 /1)

6- كريمٌ متى استُوهبتَ ما أنتَ راكبٌ وقد لقحت حربٌ فإنّكَ نازلُ
(130 /2)

7- لكَ الحمدُ في الدُّرِّ الذي ليَ لفظُهُ فإنكَ مُعطيهِ وإنيَ ناظِمُ
(142 /2)

8- في الجاهليّةِ إلا أنَّ أنفسَهمْ من طيبهِنَّ بهِ في الأشهرِ الحُرُمِ
(260 /2)

هذه الأبيات تشترك في معاني المدح وتتفاوت في مقدار المماطلة؛ فبعضها لا يكاد مستوى مماطلته يبعد كثيرا عن المستوى الأول، كما هو الشأن في البيت الأول؛ حيث يسهل على القارئ الاهتداء إلى أن الشاعر يشبّه القوم الذين يمدحهم بالشموس، بعد قليل من التأمل إن كان من النابهين. وكما هو في البيت الثالث؛ حيث لا يعسر على القارئ أن يفكك شفرات تلك اللعبة اللغوية الطريفة، التي يراد بها حصر المجد في قبيلة قيس، بالزعم أن الصحائف التي تدوّن الأمجاد لم تضم في متنها، الواقع بين البسملة والسلام، سوى اسم قبيلة واحدة هي قيس.

ولكن المماطلة تزداد في أبيات أخرى؛ ففي البيت الرابع لابد من حركة ذهنية تنتقل من انقسام الناس إزاء الممدوح إلى مستعظم وحاسد وجاهل إلى معنى يلزمه ويردفه، وهو أن شخصية الممدوح ظاهرة المزايا باهرة الفضائل لا مجال إلى الشك في ذلك، بدليل أن من يعرفه لا شك مستعظمُهُ معترفٌ له طوعا بالعظمة، أو مستعظمٌ مقامَه وفضائلَه، معترف له كرها بذلك بدليل حسده عليها، فإن لم يكن من المستعظمين فليس ذلك إلا لأنه لا يعرفه، ولو عرفه لاستعظمه لا محالة.

وفي البيت الثامن لابد من حركة ذهنية تنتقل من معنى كون الممدوحين في الجاهلية إلى ما توحي به كلمة "الجاهلية" من الإقدام والحمية والبطش، ومن معنى كون نفوسهم في الأشهر الحرم إلى ما توحي به هذه الأشهر من السماحة والطيبة والصفاء والحلم.

وفي الأبيات الثلاثة المتبقية (2،5،6،7) يزداد الخفاء، فيتأخر الفهم. لأن في البيت الثاني لعبة لفظية معقدة، تظهر الممدوح متعلقا بالحزم إلى الحد الذي لا يسمح بفراره منه إلا إليه؛ بحيث إذا تعمد تركه لم يجد نفسه إلا وقد أخذ به. وهو معنى غامض، لا يُهتدى إليه إلا بشيء من التأول والتجوّز، يفضي إلى معنى لا يدل عليه ظاهر اللفظ ولا حتى لازمه المباشر؛ وهو أن الممدوح لا يشغله عن الحزم إلا حزم أشد منه. فإذا اعتقد الناس مرة أنه لم يحزم بتركه عملا ما، ما عليهم إلا أن يعتقدوا اعتقادا آخر يتوافق مع خصال الممدوح، وهو أن أمرا أحزمَ منه قد شغله عن ذلك الأمر. وهو معنى لا يُهتدى إليه إلا بتفتيش.

كما أنّ في البيت الخامس مناورة ذهنية مخادعة، توهم أن الممدوح يمكن أن يكون في الخلق من هو أسمح منه، ولكنّ تدبر الأمر، ومتابعة تفصيل المناورة، يفضي إلى معنى آخر هو المقصود؛ وهو أن الذي زعم الشاعر أنه يمكن أن يكون أسمح من الممدوح لا يتفق له الدليل على ذلك إلا بطريق يشهد أن الممدوح أسمح؛ وهو أن يرى الممدوحَ، وهو يعرف عنه أنّ سماحته وجوده بلغا مبلغا لا يضاهى؛ بدليل أنه يسمح بنفسه إذا ما سألها سائل، وقال له قائل: هاتها_ فيكون من سماحة هذا الرجل أنه لا يسأله نفسه، إشفاقا عليه من أن يجود بها. فأين هذه السماحة من سماحة الممدوح وهو يسمح بأعز ما يملك. والبيت على شاكلة البيت البديع النادر لأبي تمام:

ولو لم يكُنْ في كَفِّهِ غيرُ نفْسِهِ لجادَ بها؛ فلْيتَّقِ اللهَ سائلُهْ[1]

وغير بعيد عن هذا المعنى المعنى الذي يماطلنا به البيت السادس، وهو قوله:

كريمٌ متى استُوهبتَ ما أنتَ راكبٌ وقد لقِحَتْ حربٌ فإنكَ نازلُ

فإنّ أمره يؤول في النهاية إلى أن الممدوح بلغ من الكرم أنه يجود بفرسه حيث الفرس وسيلة النجاة من القتل إذا احتدمت الحرب. وهي كناية في غاية اللطف.

وأما البيت السابع، وهو قوله:

لكَ الحمدُ في الدُّرِّ الذي ليَ لفظُهُ فإنكَ مُعطيهِ وإنيَ ناظِمُ

فهو أشد مماطلة بزعمِ الشاعرِ فيه أنّ الدرّ الذي ينظمه، وهو كناية عن الشعر النفيس، لا يملك منه سوى مادته اللفظية، وأما جوهره الكامن في دلالاته وقيمه النفسية والفنية فإنما هو من الممدوح؛ أعطاه الشاعرَ فتولى الشاعرُ نظمَه لا أكثر. وهي كناية لطيفة ذكية عن الأثر الذي تحدثه مزايا الشخصية العظيمة الباهرة في قرائح الشعراء؛ إذ توفر لهم مادة القول، وتوحي إليهم بالمعاني الفذة والصور البديعة.

---

(1) شرح ديوان أبي تمام، ضبط معانيه وشروحه إيليا الحاوي، الدار العالمية للكتاب،بيروت، ط1، 1981م ص416.

في المعاني الفخرية:

1- يخيّـلُ لـي أنَّ الـبلادَ مَـسامِعي وأنـيَ فيهـا مـا تقـولُ العـواذلُ
(78 /1)

2- إذا الليـلُ وارانـا أرثّـنا خِفافُهـا بقَـدْحِ الحـصى مـا لا ثُرينـا المشاعلُ
(78 /1)

3- وأسري في ظَـلامِ الليـلِ وخـدي كـأني منـهُ في قـمرٍ مُنـيرِ
(212 /1)

4- أيملِكُ المُلْـكَ والأسيـافُ ظامئـةٌ والطـيرُ جـائعةٌ لحـمٌ علـى وَضَـمِ
مـنْ لـوْ رآنـيَ مـاءً مـاتَ مِـن ظمـإٍ ولـو عرضْـتُ لـه في النـومِ لم يَنَـمِ
(81 /1)

5- فما لي وللدنيا! طِـلابي نجومُهـا ومَـسعـايَ منهـا في شُـدوقِ الأراقِـمِ
منَ الحِلـمِ أن تستعمِلَ الجهـلَ دونَـهُ إذا اتـسعتْ في الحلـمِ طُـرْقُ المَظـالمِ
وأنْ تَـردَ المـاء الـذي شـطرُهُ دمٌ فتُـسقى إذا لم يُـسقَ مـنْ لمْ يُـزاحِمِ
(254 /1)

6- أأطـرحُ المجـدَ عـن كِتْفـي وأطلبُـهُ وأتـركُ الغيـثَ في غِمـدي وأنتجِـعُ
(62 /2)

7- وما الدهرُ إلا مِن رُواةِ قصـائدي إذا قلتُ شِـعرا أصبحَ الـدهرُ مُنـشِدا
فـسارَ بـهِ مَـن لا يـسيرُ مُـشمِّرا وغنـّى بـهِ مـن لا يغـني مُـغرِّدا
(126 /2)

8- بعزمٍ يسيرُ الجسمُ في السرجِ راكبًا بـهِ ويـسيرُ القلـبُ في الجـسمِ ماشِـيا
(204 /2)

9- وكمْ لِظلامِ الليلِ عنـدكَ مِـن يـدٍ تُخَـبِّرُ أنَّ المـانويةَ تَكـذِبُ
(229 /2)

10- وأصرعُ أيَّ الوحشِ قفيتُهُ به وأنـزِلُ عنـهُ مثلَـهُ حـين أركـبُ
(230 /2)

أكثر ما يطبع شخصية المتنبي عظمة نفسه وتوثب طموحه وتقحمه للمصاعب في سبيل ما يتوق إليه من المجد، وهذه الخصال ذاتها هي ما يملأ شخصيته جاذبية وسحرا، ويخلع عليها وعلى شعره الذي يصورها فذوذية وروعة[1]. ولعل هذا التوثب الذي يأخذ مشاعر المتنبي أخذا، ويقفز بها قفزا، هو السبب في أن كثرت الكنايات في شعره الذي يفخر فيه بنفسه، ويصف فيه ما يكابده من المشاقّ، وما يتقحمه من أهوال السفر في سبيل طموحه.

في معاني السفر الدائم، والخبرة بأسرار الطريق يطالعنا البيت الأول بكناية ثرية المعنى قوية الدلالة، تتأيّد بتشبيه تمثيلي غريب يطيل أمد المماطلة، ويعقد مهمة الفهم على القارئ، قوامه تشبيه صلته بالبلاد بصلة مسامعه بكلام العواذل. إن القارئ مطالب بإدراك وجه الشبه بين الصلتين ليتبين المغزى العام من البيت. ووجه الشبه وإن لم يكن غاية في الغموض فهو ليس غاية في الوضوح. لابد من تأمل ونباهة لإدراك أن مسامع الشاعر تلفظ كلام العواذل وترميه بعيدا فتظل بمعزل عنه وعن تأثيره، وأن هذه العلاقة هي نفسها علاقة البلاد به: إنها تلفظه دائما، فلا يكاد يستقر به المقام في بلد حتى يرحل عنه إلى بلد آخر، كأنما بينه وبين الإقامة عداوة ونفور مثل العداوة والنفور اللذين بين مسامعه وأقوال العذول.

في البيتين الثاني والثالث يستمر حديث السفر، فيسفر عن كنايتين تغلفان المعنى بغلاف لطيف ولكنه لا يشف. أولاهما تخرق ركنا ركينا من أركان عمود الشعر، وهو صحة المعنى، حين تزعم أن الإبل

---

(1) عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، ص122.

بلغت من سرعتها مبلغا جعل ارتطام خفافها بالحصى يقدح شررا لا تقدحه المشاعل، وهي مبالغة مقبولة لولا أن الخف غير الحافر؛ فهو لا يقدح إذا ارتطم بالحصى، وإنما قصد الشاعر الكناية عن الجد في السير وشدة الوطأة. والثانية لطيفة مراوغة؛ إذ يشبه الشاعر سيره وحده في الظلام بسيره في الليل يصاحبه القمر المنير ويرشده. والقصد أن خبرته بالطريق، ومعرفته لمعالمها ومسالكها يجعله يستغني عن المرافق والدليل.

وغير بعيد عن الظلام نجد في البيت التاسع كناية يحوج تأويلها إلى ثقافة ونباهة، هي الكناية بكذب المانوية عن النعم التي يسديها الظلام إلى الشاعر؛ بستره إياه عن الأعداء، وتوفيره له فرصة اللقاء مع الحبيب المحجّب، كما بيّن في البيت الذي يليه:

وقاكَ رَدى الأعداءِ تسري إليهِمِ وزاركَ فيه ذو الدلالِ المحجَّبُ

فليس يمكن للقارئ أن يهتدي إلى علاقة كذب المانوية بهذا المعنى ما لم يكن على قدر من الثقافة يمكنه من العلم بأن المانوية مذهب اعتقادي، يرى أتباعه أن الكون يتحكم فيه اثنان: النور والظلام؛ فأما النور فهو مصدر الخير كله، وأما الظلام فهو مصدر الشر كله. ومادام الشاعر قد حظي بخير عظيم من قبل الظلام فقد دلّ ذلك على بطلان اعتقاد المانوية. ولم يذكر الشاعر هذا الاعتقاد، وإنما كنى عنه بما ذكر من الكذب الذي دلّ عليه ما ذكر من يدٍ للظلام عليه.

ولا نغادر موضوع السفر قبل أن نعرض للكناية الخفية التي وردت في البيت العاشر، الذي يتحدث فيه الشاعر عن حصانه النشط المتيقظ، الذي يطارد به الوحش فيدركه ويصرعه لا محالة، ومن دلائل

نشاطه ويقظته أن الشاعر ينزل عنه مثله حين يركب؛ وهنا موضع الخفاء في البيت؛ فالصياغة تسهم بقسط من الغموض لكثرة الضمائر وشدة الإيجاز، والكناية تزيده غموضا والمعنى مماطلة؛ إذ ليس في كلام الشاعر ما يعين على إدراك وجه المثلية بين حاليْ الحصان حين ركوب الشاعر إياه وحين نزوله عنه. لا يتم الاهتداء إلى ذلك إلا بقدر من التأمل، ونحو من التأوّل، ونظر في السياق، يكشف أن موضوع الحديث هو مرح الحصان ونشاطه واندفاعه؛ فهو كذلك والشاعر راكبه يشق به الظلماء ويطارد الوحش، ويبقى كذلك والشاعر نازل عنه للراحة أو لغيرها من الحاجات.

ولا نغادر الخيل حتى نعرض لهذه الكناية الطريفة الغريبة المتوثبة التي في البيت الثامن:

بعزمٍ يسيرُ الجسمُ في السرجِ راكبًا بهِ ويسيرُ القلبُ في الجسمِ ماشِيا

فما معنى أن يسير القلب في الجسم ماشيا، والقلب الذي نعرفه ثابت في مكانه من الجسم لا يتحرك؟

لا شك أن في ثقافة القارئ الأدبية ما يعين على فهم هذه الكناية فلا يطول عليه المطال بالمعنى المراد. لطالما عبّر الشعراء عن قوة الشوق باستعارة السير للجامد، كما في قول البحتريّ: "لسعى إليك المنبر"[1] فكيف بالقلب وهو موطن النبض ومسرح الشوق؟ واضح بعد هذا أن المقصود هو أن القلب من فرط شوقه واستعجاله الوصول كأنما هو يسابق الجسم مع أنه راكب يسير في السرج.

---

(1) ديوان البحتري، 1/ 24.

والآن، وقد فرغنا من معاني السفر، لننظر في معاني الحماسة والفخر.

يعجب المتنبي في الأنموذج الرابع من قوم ملكوا السلطة وهم دونه في قوة الإرادة وعرامة الإقدام وتوثب الهمة، فتتدفق ثورته بأربع كنايات في بيتين:

أيملِكُ المُلْكَ والأسيافُ ظامئةٌ والطيرُ جائعةٌ لحمٌ على وَضَمِ
منْ لوْ رآنيَ ماءً ماتَ مِن ظمإٍ ولو عرضْتُ له في النومِ لم يَنَمِ

الكناية الأولى في ظمأ الأسياف وجوع الطير؛ فالمعنى الذي يدرك بعد تأمل للسياق هو عدم تكبد المشقة بمزاولة القتال، بدليل أن الأسياف لم تتلبس بدم، فهي عطشى، وأن الطير لم تغنم من نهاية المعركة بغذاء، فهي جائعة. والكناية الثانية في "لحم على وضم"؛ فالمعنى هو الرجل المسلوب الإرادة كالميت؛ إذ الوضم هو الخشبة التي يمد عليها الميت للغسل. والكناية الثالثة في قوله: "منْ لوْ رآنيَ ماءً ماتَ مِن ظمأ"؛ والقصد واضحٌ هو جبن الذي ملكَ المُلك وضعفه وقوة الشاعر ورهبته. والكناية الرابعة في قوله: "ولو عرضْتُ له في النومِ لم يَنَمِ"، وهي تأكيد بطريق آخر للكناية السابقة.

وفي الأنموذج الخامس عدد آخر من الكنايات، أكثرها طرافة وإثارة قوله:

وأنْ تَرِدَ الماء الذي شطرُهُ دمٌ فتُسقى إذا لم يُسقَ منْ لمْ يُزاحِمِ

فالماء الذي شطره دمٌ ليس قصد الشاعر من البيت. إنما قصده الظرف الذي يمتزج فيه الماء بالدم، وهو القتال، ومن ثم الشرط الذي يضمن الحصول على الحق والنجاة من الظلم، وهو المغالبة والمزاحمة والكفاح.

وفي الأنموذجين المتبقيين (6،7) كنايتان جميلتان لا تماطلان كثيرا، ولكنهما تستحقان قدرا من التأمل والتملي، وإن على سبيل التلذذ؛ ففي السادس، وهو قوله:

- أأطرحُ المجدَ عن كِتْفي وأطلبُهُ وأتركُ الغيثَ في غِمدي وأنتجِعُ

مجازان بديعان يؤولان إلى كناية بديعة رائعة؛ فقد استعار الشاعر للسيف لفظ المجد في الشطر الأول، ولفظ الغيث في الشطر الثاني، إشارة منه إلى أن المجد والمال إنما يحصّلان بالكفاح والقتال، وأن ذلك أحرى أن يطلب لأنه أقرب من الشاعر، وليس كذلك طلب المجد والمال من الغير.

وفي السابع، وهو قوله:

وما الدهرُ إلا مِن رُواةِ قصائدي إذا قلتُ شِعرا أصبحَ الدهرُ مُنشِدا
فسارَ بهِ مَن لا يسيرُ مُشمِّرا وغنّى بهِ من لا يغني مُغَرِّدا

كناية، أقل خفاء، عن عظمة شعره وخلود قصائده وشدة استحواذها على إعجاب الناس، يشترك في تأديتها الأشطر الأربعة في الأنموذج.

في المعاني الحربية:

1- سمعَ ابنُ عمّتِهِ بِهِ وبحِالهِ فنجا يُهرْوِلُ أمسِ منكَ مَهُولا
وأمَرُّ مما فرَّ منهُ فِرارُهُ وكقتلِهِ أن لا يموتَ قتيلا
(192/1)

2- حَيُّونَ إلا أنهمْ في نِزالِهِمْ أقلُّ حياءً من شِفارِ الصوارِمِ
(256/1)

3- له عسكرا خيلٍ وطيرٍ إذا رمى بها عسكرًا لم يبقَ إلا جماجِمُهْ
أحِلَّتُها من كُلِّ طاغٍ ثيابُهُ ومَوطئُها من كل باغٍ مَلاغِمُهْ
فقدْ مَلَّ ضوءُ الصبحِ مِمّا تُغيرُهُ وملَّ سوادُ الليلِ مما تزاحِمُهْ
(6/2)

4- وكمْ رجالٍ بلا أرضٍ لكثرتِهِمْ تركتَ جمعَهُمُ أرضا بلا رَجُلِ
(24/2)

5- ورُبَّ جوابٍ عن كتابٍ بعَثْتَهُ وعنوانُهُ للناظرينَ قَتامُ (145/2)

ليس من شاعر ولع بوصف المعارك، وتصوير أمجاد الحروب والانتصارات، وتخليد بطولات القادة الشجعان، كما ولع المتنبي. لقد وجد في ذلك ما يشبه التعويض عن خيبات آماله في ما يطمح إليه من المجد الشخصي ومن أمجاد الأمة العربية التي تمزق شملها ووهنت قوتها وملك عليها أمرها العبيدُ والعجم وضعاف النفوس، ولم يسلم من هذا الوضع إلا قليل من الإمارات مثل إمارة سيف الدولة الحمداني في حلب.

في هذا الجو المفعم بالحماسة ونشوة النصر والفخر، لابد أن تنشط قريحة المتنبي، فتبدع ألوانا من التراكيب التعبيرية المدهشة، والمشاهد التصويرية الباهرة، منها هذه المختارات من الكنايات البديعة المتوثبة التي تمتد، وغيرها من الصور الكنائية وغير الكنائية، في كيان قصائده الخالدة.

في الأنموذج الأول مشهد من المشاهد التي صور بها مزايا أحد هؤلاء الأبطال الذين وجد فيهم الشاعر مثال المروءة والفروسية، بدر بن عمار الأسدي، وهو مشهد هروب الأسد من الممدوح من بعد ما حقق الممدوح نصرا مبينا على أسد آخر. في هذا المشهد يوظف المتنبي مهارته في التعبير عن الخطرات الفكرية الجامحة، ويجد المقام مناسبا لتفجير ثورة الإباء والكبرياء والشهامة المتلاطمة في وجدانه. إنه يتحدث عن الأسد الفار من المعركة نجاةً بنفسه من بعد ما رأى مصير "ابن عمته"، على حد عبارته الطريفة الساخرة. ومع أن الأسد لا يعقل، ولا يدرك المعاني النفسية والقيم الخلقية التي يتعلق بها المتنبي، فإن الرجل، "لاستحكام أصل الرجولة والمروءة والفتوة في نفسه غير مدّع ولا متمثل"[1]، رأى في فرار الأسد ما يثير التقزز، ويبعث على الازدراء والاحتقار، "فثارت رجولته كلها لهذا الفرار القبيح من أسد هو الأسد"[2]، وعبر عن هذا الازدراء بذينك البيتين البديعين اللذين تضمنا كناية عن الخوف والاضطراب بالهرولة، وكناية عن حقارة الفرار بتشبيهه بالقتل الذي فر منه، وتصويره أمرّ من القتل ذاته، حيث المعنى المستفاد بهذه الكناية هو ما سجله محمود شاكر: "فما يحسن بأسد أن يفرّ، وإنما هما خطتان: إما صبرٌ وظفر، وإما إقدام وحتف، فبذلك يثبت الأسد أنه أسد لا خروف ولا نعامة"[3].

---

(1) محمود شاكر، المتنبي، ص266.

(2) نفسه، ص267.

(3) نفسه، ص267.

وفي الأنموذج الثاني تصوير آخر لأخلاق الرجولة والشهامة يمدح بها قوما يصفهم بالحياء. هم حييون أجل، ولكن ليس حيث يكون النزال. عند النزال يتغير خلقهم لا عن الحياء مطلقا ولكن عن الحياء الذي كان. يصبح حياؤهم أشد من حياء شفار الصوارم! هل للسيوف شفار؟ لا يهم؛ إنما قصده الحدود. فهل لهذه الحدود القاطعة حياء؟ هنا موضع الكناية والغرابة والطرافة. في هذا التركيب تكثيف دلالي وإيجاز تمثيلي عجيب. الحياء يستدعي النساء، والنساء يستدعين الشفار، والشفار تستدعي حدود السيوف، والسيوف الصوارم تستدعي القطع بلا خجل ولا حياء ولا هوادة ولا مراعاة. هذا هو نوع الحياء الذي كنى عنه الشاعر بهذا الأسلوب التمثيلي الطريف.

وفي الأنموذج الثالث إشارات لطيفة إلى معاني حربية أراد بها الشاعر الإشادة بقوة الممدوح وقدرته على تحقيق النصر. الإشارة الأولى في صورة المعركة وقد خاضها عسكران؛ أحدهما للقتل والآخر للأكل، ومشهد نهاية المعركة وقد ارتسمت لوحة ملأى بالجماجم؛ هي جماجم الأعداء وقد سقطوا صرعى، فالتهمت الطيور أجسادهم، ولم يبق منها غير الجماجم. والإشارة الثانية في مشهد ضوء الصبح وهو يعبر عن ضجره وضيقه بسبب ما أصابه من الغيرة، ولا معنى لهذه الغيرة سوى أن السيوف التي يقاتل بها الممدوح فيُكثِر، لها بريق يضاهي ضوء الصباح، لا بل يفوقه. والإشارة الثالثة في مشهد الليل وهو يعبر من جهته عن تذمره وملله من مزاحمة الممدوح إياه، ولا معنى لهذه المزاحمة سوى أن الغبار الأسود الذي تثيره معارك الممدوح الكثيرة توشك أن تحول النهار إلى ليل يزاحم الليل.

وفي الأنموذجين الأخيرين (4،5) إشارات كنائية في غاية البراعة واللطف؛ أولاهما في قوله:

وكمْ رجالٍ بـلا أرضٍ لكثـرتِهِمْ تركتَ جمعَهُمُ أرضـا بـلا رَجُـلِ

حيث أشار إلى كثرة الأعداء باختفاء الأرض عن أعين النـاظرين إلى موضع الجيش، وأشار إلى انتصار الممدوح وإجهازه على الجـيش كلـه بتحول المشهد إلى أرض خالية من الرجال. والثانية في قوله:

ورُبَّ جوابٍ عن كتـابٍ بعَثْتَـهُ وعنوانُـــهُ للنـــاظرينَ قَتـــامُ

حيث أشار إلى قرار الحرب الذي اتخذه الممدوح وسار إلى تنفيـذه بالغبار الذي هو بمثابة العنوان للجواب الذي أجاب به عن كتاب العدو.

في المعاني الهجائية:

1- أنصُرْ بجودك ألفاظـا تركـتُ بهـا في الشرقِ والغربِ مَن عاداكَ مَكبوتا
فقـد نظرتُـكَ حتـى حـانَ مُرتَحَلـي وذا الـوداعُ فكـُنْ أهـلا لِمـا شيـتا
(84 /1)

2- ولله ســـرٌّ في عـــُلاكَ وإنـــما كـلامُ العِـدى ضـربٌ مـن الهـذَيانِ
(238 /2)

3- من اقتضى بسوى الهنديّ حاجته أجـاب كـلَّ سـؤال عـن هـلٍ بلَـمِ
(261 /2)

4- حولي بكلِّ مكـانٍ منهُمُ خِلَـقٌ تُخطـي إذا جئـتَ لاستفهامِها بمَـنِ
(214 /1)

مثلما كان المتنبي قويا في فخره ومدحه وحماسته، كان قويا مؤذيا في هجائه. في هذه النماذج التي حصرناها في أربعة ما يدل على هذه القوة المعتمدة على الكناية، والسالكة في الكناية مسلكا بديعا طريفا جديرا بإثارة الانتباه وإحداث المماطلة الممتعة.

في الأنموذج الأول تلميح لطيف يتوجه به إلى المخاطب الذي طال انتظار عطائه إلى حين أجل ارتحال الشاعر، ومؤدى هذا التلميح التهديد بالهجاء إذا لم يعط، وأما احتمال المدح فهو ضعيف؛ فقد أوشك الشاعر أن ييأس، ولم يبق له غير هذا التهديد الخفي.

وفي الأنموذج الثاني تعريض ذكي بغير المعنى الذي يدل عليه سياق المدح لكافور. لقد قصد المتنبي، على رأي كثيرين، أن يتهكم بكافور، وأن يشير من بعيد، بحيث لا يتفطن إلى إشارته، إلى أن اعتلاءه الحكم أمر غريب لا يوافقه عقل ولا منطق، لأنه محروم من الفضائل التي بها يستحق الرجال الوصول إلى ذلك المقام. في الأمر سرٌّ إذاً مادام لا يستقر في مكانه من العقل. وهذا الحديث عن السر هو احتمال الكناية عن انحطاط مقام كافور.

وفي البيتين الأخيرين نمط آخر من الكناية طريف غريب، يعتمد على المعاني النحوية في إنتاج الدلالة، فيكسب من ذلك طرافته وسحره. ولا شك أن المماطلة بهذا الأسلوب ليست مما يربك القارئ المتوسط الثقافة، بل مما يطربه ويغمره انتشاء لاكتشاف هذا الأسلوب الجديد. فكم هو باعث على الطرب والانتشاء كناية الشاعر عن انحطاط شأن كثير من الخلق المحيطين به، وعن إنزالهم منزلة البهائم التي لا تعقل ولا تطمح إلى معالي الأمور، بهذا المعنى النحوي البديع: "تُخطي إذا جئتَ لاستفهامِها بِمَنِ".

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الرابع

نماذج متكاملة

في مماطلة المعنى

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الرابع

نماذج متكاملة في مماطلة المعنى

كان اضطرارا أن نتصيد النماذج المتضمنة لمماطلة المعنى في شعر المتنبي أبياتا مبعثرة في ديوانه، وأشتاتا مفرَّقة في قصيده؛ فقد كان الغرض هو تمييز أنماط المماطلة ومستوياتها؛ ولأن الأنماط والألوان والمستويات متفرقة نماذجها في قصائد الشاعر كان لزاما على البحث أن يختطفها اختطافا، ويقتطعها اقتطاعا، من سياقِ أنبتها، وكيان شكّل هويتها ومنحها قوتَها، وقد كان لذلك جدواه في الوصول بالبحث إلى حيث الهدف.

الآن وقد فرغنا من دراسة أنماط المماطلة ومستوياتها في شعر المتنبي، نعود إلى ديوانه مرة ثانية، لا لنختطف الأبيات المبعثرة، ونقتطع الأشتات المفرقة، ولكن لننظر الشمل ملتئما، والكيان متحدا، والبناء متلاحما، فندرس المماطلة وهي تعمل عملها الفني البديع، متضافرا معجمُها مع صياغتها، مع تمثيلها مع استعارتها مع كنايتها، وننظر كيف يكون الجوّ، وكيف يكون التجاوب، وكيف تكون المماطلة فنا له سحره وفخامته. وننظر أيضا أيَّ مستوى من المماطلة بلغه المتنبي، وأي لون من الفن ماطل به المتنبي.

لنقرأ هذه اللوحات المختارة من عيون القصائد:

1-.فتىً الفُ جُزْءٍ رأيُهُ في زمانِهِ ... أقلُّ جزيءٍ بعضُهُ الرأيُ أجمعُ

غمامٌ علينا مُمطِرٌ ليس يُقشِعُ ... ولا البرقُ فيهِ خُلَّبا حينَ يلمَعُ

إذا عرَضَتْ حاجٌ إليه فنفسُهُ ... إلى نفسِهِ فيها شفيعٌ مُشفَّعُ

خبتْ نارُ حربٍ لم تهجْها بنائـهُ ... وأسمَرُ عُريانٌ من القِشرِ أصلَعُ
نحيفُ الشوى يعدو على أمِّ رأسِهِ ... ويَحفى فيَقوى عدْوُهُ حين يقطَعُ
يَمُجُّ ظلاماً في نهارٍ لسانُهُ ... ويَفهَمُ عمّن قال ما ليس يُسمعُ
دُبابُ حسامٍ منهُ أنجى ضريبةً ... وأعصى لمولاهُ وذا منهُ أطوعُ
فصيحٌ متى ينطقْ تجِدْ كلَّ لفظةٍ ... أصولَ البراعاتِ التي تَتَفَرّعُ
بكَفٍّ جوادٍ لو رَعَتْها سحابةٌ ... لما فاتها في الشرقِ والغربِ مَوضِعُ
وليس كبحرِ الماءِ يشتقُّ قَعرَهُ ... إلى حيثُ يَفنى الماءُ حوتٌ وضِفدَعُ
أبَحرٌ يضُرُّ المُعتفينَ وطَعمُهُ ... زُعاقٌ كبحرٍ لا يضُرُّ وينفَعُ
يتيهُ الدقيقُ الفكرِ في بُعدِ غورِهِ ... ويَغرَقُ في تيارِهِ وهو مِصقَعُ
(75-74/1)...

هذه اللوحة جزء من قصيدة قالها في صباه يمدح بها علي بن أحمد الطائي، وقد نقلنا منها ما تضمن تصوير فضائل الممدوح، والانعطاف خلال ذلك إلى رسم صورة تمثيلية طريفة بارعة لقلمه الذي من شأنه أن يهيج الحروب ويبدع أصول البلاغة والبراعة. ونعتقد أن هذه اللوحة تمثل خصائص الصناعة الشعرية لدى المتنبي في مرحلة صباه، قبل أن تعركه الحياة، وتنضجه التجارب، وتتفجر فيه العبقرية الشعرية الصادقة العميقة المثقفة، ويتدفق الشعر من نبع معاناته وانفعالاته وتجاربه لا نبع الصناعة والبراعة والمبالغات الدالة على التكلف.

في هذه اللوحة خصائص فنية لازمت شعر المتنبي هي متانة التركيب اللغوي، وتشابك العناصر النظمية، وتراكم العناصر التصويرية. وخصائص أخرى تخلّص من أسرها الشاعرُ في مراحل نضجه واستغراق شعره في مجرى الحياة المتلاطمة في داخله ومن حوله؛ مثل التعقيد اللفظي، وغلبة التصنع، والانصراف عن جوهر الغرض إلى أغراض هامشية ليست من صميم القصيدة.

أما الخصائص السلبية فمصداقها في هذه اللوحة البيتُ الأول الفاقد الرونقِ لتعقيده اللفظي وغموضه المرهق في غير طائل، وانصرافُ الشاعر عن وصف الممدوح إلى وصف قلمه بأسلوب يشبه الإلغاز والتحجية. وأما الخصائص الإيجابية فمصداقها ذلك الإحكام في النسج، وتلك البراعة في التصوير، وتلك المماطلة المتولدة عن هاتين الخاصيتين؛ إذ اللوحة لا تهب مفاتنها دفعة واحدة ودون تمنع، بل تمارس قدرا من المراوغة، وتدعو قارئها إلى تمهل وتأمل وإجالة فكرة.

لنتجاوز البيت الأول، فقد سبق الحديث بشأنه في الفصل الأول، ولنبدأ من اللوحة حيث الغمامُ الذي ينهمر بالغيث ولا ينقطع، وحيث البرق الذي يعد بالعطاء ولا يخلف. هذه صورة مجازية يماطل بها الشاعر قارئه مماطلة يسيرة تؤول إلى ما يؤول إليه البرق الذي في الغمام: تؤول إلى الصدق في الوعد، إلى منح اللذة الشعرية بمعرفة المعنى الناتج عن هذا التركيب الاستعاري الجميل على تقليديته وبساطته.

وفي جزء آخر من اللوحة متصلِ بالغمام المجازي الذي يحمل رمزية العطاء الدائم المتدفق، مشهدٌ آخر تصنعه اللغة، ومماطلة أخرى تحدثها الصياغة: ففي البيت بناء للمجهول: (عُرِضَتْ)، وتنكيرٌ: (حاجٌ)، وترديدُ ضمائرٍ وحروف: (إليه، فنفسهُ، إلى، نفسهِ، فيها)، وتكرار ألفاظ بأوضاع متغيرة الإعراب: (نفسُهُ، نفسِهِ)، أو مختلفة الصيغة الصرفية: (شفيعٌ، مشفَّعُ)؛ فكل هذا إذا تضافر يُحدث ذلك اللعب اللفظي الذي يشبه اللغز، ويبعث على الفضول، ويدعو إلى البحث عن حل، ويسفر في النهاية عن فض الخاتم وفك الشفرة ومعرفة السر: إن الممدوح كريم سمح ودود لطيف؛ له من سماحة نفسه ودماثة خلقه ما يغني من

عرضَتْ لهم حاجاتٌ إليه عن التوسط بشفيع؛ إذ نفسه هي الشفيع والمشفع في آن، ومن كان كذلك كانت حوائج الناس لديه مقضية لا محالة.

وبعد مشهد العطاء المنهمر والكرم السمح مشهد لابد منه في تقاليد القصيدة المدحية: مشهد البطولة والفروسية:

خبتْ نارُ حربٍ لم تهجْها بنائهُ وأسمَرُ عُريانٌ من القِشرِ أصْلَعُ

مماطلة أخرى تبدأ بسيطة ثم تترقى في مدارج الإلغاز. لا نقصد الإبهام والتعمية؛ فالإلغاز فن له قوانينه وله طرافته وجماله. نقصد أنه يتدرج من وصف الممدوح، بما شاع من الأساليب التمثيلية والاستعارية، إلى وصف قلمه، دون أن يصرح باسمه، بأسلوب كنائي لغزي يندر أن يستعمل في أغراض الحماسة والجد.

أول عناصر البيت مماطلةً الفعلُ "خَبَتْ"؛ فإن القارئ لا يعرف من الوهلة الأولى أدلالتُه الماضي أم الدعاء أم المضارع أم الإطلاق من غير تقييد؟ لابد من تدبر وإجالة للفكرة قبل الاهتداء إلى أن السياق يستبعد معنى الدعاء ومعنى التقييد بماض أو مضارع، ويستدعي الإطلاق. معنى العبارة إذاً أن كل حرب لم تعلنها يده وقلمه لا يمكن أن تندلع. وهذا هو ظاهر المعنى وليس المعنى المقصود؛ لأن القصد في النهاية هو الإشارة إلى أن الممدوح هو فارس الحرب: مهيجها وموقدها وخائضها والمستغرق فيها إلى غايته منها، وهي الغلبة والسيادة. بعد هذه المماطلة النحوية البسيطة يعلو بنا الشاعر إلى حيث المماطلة الشديدة، حيث الأسمر الأصلع العريان من القشر: فأي شخص هو هذا الأسمر الأصلع العريان من القشر؟

هل يستطيع القارئ أن يعرف هذا الشخص دون جهد كبير في التنقيب والبحث؟ ينبغي أن يلاحظ القارئ أن هذا الشخص الأسمر الأصلع معطوف على البنان؛ فهو مشارك له في إهاجة الحرب. وأن أبرز خصائص هذا الأسمر أنه عريانٌ من القِشر؛ فهو إذاً من غير جنس البشر، إذ ليس للبشر قشر، إلا إذا استُعير للشعر القشر، وهو بعيد. سيعرف القارئ حينها أن الكلام مبني على المجاز، فيسأل: لأي شئ استعار الشاعر صفات السمرة والصلع والعري؟ أللسيف مثلا؟ لا جواب إلا بعد مواصلة بقية الوصف: فهذا الشئ نحيف الأطراف، يشارك الكائن الحي صفة العدْو، ولكنه عدوٌ على أعلى الرأس لا الأطراف، وهو عرضة للحفاء فإذا قُطِع قوى عدوه وخفّت حركته؛ فأيّ شئ هو وقد ازددنا معرفة لصفاته؟ أمازال احتمال قصد السيف واردا من بعد ما ظهر أنه يعدو على أم رأسه، وأنه إذا قطع ازداد عدْوُه؟ ليس هو السيف، فماذا يكون إذاً؟:

يَمُجُّ ظلاما في نهارٍ لسانُهُ ويَفهَمُ عمّن قال ما ليس يُسمعُ

هو شئٌ يُخرِج من لسانه شيئا شبيها بالظلام، فهو أسود، ويضعه على شئ شبيه بالنهار، فهو أبيض، ومهمته الإفهام بغير صوت. يا له من لغز! الآن اقترب المعنى، وأوشك أن ينقشع الظلام، وأصبح اللغز قاب قوسين أو أدنى من الحل، وازدادت الإثارة، واشرأب الفضول: القشر، والعدو على الرأس، والقطع بعد الحفاء، وصب الأسود في بياض، والإفهام من غير صوت؟ ألا يمكن أن تقفز إلى ذهن القارئ فكرة القلم، ويقفز إلى لسانه: "وجدت الحل!"، وتقفز إلى قلبه نشوة الكشف؟ هذا هو

الراجح. ولعل بعض القراء يكتشفون السر قبل هذا البيت، ولكن المحقق أن المماطلة في هذه الأبيات شديدة ومثيرة ومشوقة طريفة.

بعد انكشاف السر تعود المماطلة إلى حالها من البساطة، إذ يعثر القارئ على مزيد خصائص تؤكد أن المقصود القلم لا الحسام، لأنه يذكر أن ذباب الحسام أعصى لمولاه وهو أطوع، ثم يذكر أنه يتصف بالفصاحة الناطقة بأصول البلاغة والبراعة؛ فما هذا الوصف جميعه سوى كناية طويلة عن اتصاف الممدوح بفضائل الفصاحة والبلاغة وقوة الفكر، وهو المعنى الذي عاد إليه في آخر اللوحة:

يتيهُ الدقيقُ الفكرِ في بُعدِ غورِهِ ... ويَغرَقُ في تيارِهِ وهو مِصقَعُ

وهو بيتٌ مبني على ما كان بدأه الشاعر منذ قوله، متخلصا من وصف القلم إلى وصف حامله:

بكَفٍّ جوادٍ لو رَعَتْها سحابةٌ ... لما فائها في الشرقِ والغربِ مَوضِعُ
وليس كبحرِ الماءِ يشتقُّ قَعرَهُ ... إلى حيثُ يَفنى الماءُ حوتٌ وضِفدَعُ

وفيه مقارنة بين بحر الماء وبحر عطاء الممدوح وفكره، وقد خفت درجة المماطلة في هذه الأبيات.

من المفيد أن نشير، في نهاية تحليل هذه اللوحة، إلى أن القيمة الفنية في وصف القلم على ذلك النحو الملغز تنحصر في ما تثيره المماطلة من الفضول، وما يفضي إليه اكتشاف اللغز من نشوة الكشف، وأما أن يكون الوصف من صميم التجربة الشعرية؛ فهو خادم للغرض، موافق للسياق، فلا. ولعل ما يخفف من وطأة هذا العيب الفني ضيق المساحة التي استغرقها الانعطاف.

لنقرأ الآن هذه القطعة، وهي موزعة بين الفخر والوصف والمدح:

2-.أنا صخرةُ الوادي إذا ما زوحِمَتْ ... وإذا نطقتُ فإنّني الجَوزاءُ
وإذا خفيتُ على الغبيّ فعاذرٌ ... ألا تراني مُقلةٌ عَمياءُ
شيَمُ الليالي أن تُشكّكَ ناقتي ... صدري بها أفْضى أم البيداءُ
فتبيتُ تُسئدُ مُسئدا في نيّها ... إسآدها في المهمَهِ الإنضاءُ
بيني وبين أبي عليّ مثلهُ ... شمُّ الجبالِ ومثلَهنّ رجاءُ
وعقابُ لبنانٍ وكيف بِقَطعِها ... وهو الشتاءُ وصيفُهنّ شتاءُ
لبَسَ الثلوجُ بها عليّ مَسالكي ... فكأنها ببياضِها سوداءُ
وكذا الكريمُ إذا أقام ببلدةٍ ... سال النُّضارُ بها وقامَ الماءُ
جمدَ القطارُ ولو رأتهُ كما ترى ... بُهِتتْ فَلمْ تتبجّس الأنواءُ..
(171-170/1).

ليس في هذه القطعة، باستثناء البيتين الثالث والرابع، ما يتعثر الفكر في منعطفاته ودروبه، مع ما فيها من كثافة التصوير، ومتانة التركيب.

أما البيتان اللذان يتعثر الفكر في تحصيل معناهما، فأقلهما التباسا الثالث، وهو قوله:

شيَمُ الليالي أن تُشكّكَ ناقتي ... صدري بها أفْضى أم البيداءُ

فإن صياغة البيت واضحة سلسة، ليس يشوبها من أسباب الخفاء سوى حذف همزة الاستفهام التي مكانها قبل "صدري"، ومن اليسير على القارئ تقديرها لوجود ما يدل عليها وهو "أم" المعادل. ثم كلمة "أفضى" التي

قد يتحير القارئ بين عدّها فعلا ماضيا؛ فيكون الضمير في "بها" عائدا على الناقة، ويكون المعنى: أن الليالي تحمل ناقته على الشك في ما إذا كان الذي أفضى بها، أي سار بها في الفضاء، هو صدر الشاعر أم البيداء؛ وهو معنى لا يُدرك مغزاه ولعله لا يستقيم، وبين عدّها اسم تفضيل بمعنى أكثر سعة؛ فيكون الضمير عائدا على الليالي، ويكون المعنى هو: أن الليالي قد عوّدها الشاعر من كثرة ترحاله فيها، واحتمالها لأهوالها، على أن تعتقد في الشاعر قوة الصبر وسعة الصدر، حتى إنها لتحمل الناقة على السؤال: أصدر الشاعر أكبر سعة أم البيداء؟ وهذا هو المعنى الذي يستقيم.

وأما أشد البيتين التباسا، وهو حقيق بأن يعدّ في باب التعقيد المعيب، فالرابع، وهو قوله عن الناقة:

فتبيتُ تُسئِدُ مُسئِدا في نيّها إسآدَها في المهمَهِ الإنضاءُ

فعلاوة على ما في البيت من الألفاظ الغريبة المعنى على الجيل الحاضر، وهي: "تُسئِدُ": (تُدمن السير) ، و"نيّها": (شحمها)، وبصفة أقل "المهمه": (الصحراء) و"الإنضاء": (الهزل، من الهزال)- فإن الصياغة على قدر من التعقيد يوعر المسلك إلى المعنى، ويرهق القارئ في مطاردته، ولعله يحمله على اليأس منه وعدم المبالاة بإدراكه.

لنُعِدْ تركيب البيت بعد إبدال ألفاظه الصعبة:

فتبيتُ تسرعُ مُسرِعا في شحمِها إسراعَها في المهمهِ الإعياءُ

حين صار البيت على هذه الصورة بدا أليفا مأنوسا، أقلَّ مماطلة، وأكثرَ إشعارا بقرب حصول المراد، فلنحاول إذاً فهمه وتحليل بنيته النحوية بناء على هذا التوضيح:

تبيتُ الناقةُ سائرة في الصحراء، تجدّ في السير، تدمنه، فلا تتوقف. وخلال سيرها يحدث سيرٌ آخر، يضاهي سيرها، على سبيل المجاز. هذا السائر الآخر هو الإنضاء، هو ما يحصل للناقة من الهزال بسبب السير المستمر الطويل. كأنما هذا الإنضاء يسير في شحمها سيرَها هي في الصحراء، فإذا كان الأمر كذلك فإن الناقة لن تطوي المسافة بالغة بالشاعر القصد حتى يكون الهزال قد أتى على شحمها كله. هذه هي الصورة الجميلة والمعنى البديع اللذين أراد أن يمتع بهما الشاعر القارئ، لولا أنه أتى بكلمات غريبة، وأخرج البيت مخرجا معقدا في الصياغة؛ بتأخيره فاعل الجملة الحالية "الإنضاء" إلى آخر البيت، والفصل بينه وبين اسمِ الفاعلِ الحالِ المتعلقِ به "مُسئدا" بشبهِ جملة "في نيّها" وجملةِ تشبيه "إسآدَها في المهمه"؛ إذ حق العبارة،: "فتبيت تسئد مسئدا في نيّها الإنضاء إسآدها في المهمه"، لو سمح الوزن.

يجدر أن ننبه على أن المعنى الذي ينتهي إلى أدائه هذا البيت المعقد بديعٌ طريف، قريبٌ من المعنى الذي تضمنه قول أبي تمام في ذلك البيت الرائع الغريب:

رعَتْهُ الفيافي بعدما كان حقبةً رعاها وماءُ الروض ينهلُّ ساكِبُهْ[1]

ولكن الصياغة خلّفت بيت المتنبي عن هذا البيت بأشواط.

---

(1) شرح ديوان أبي تمام، ص90.

إذا عدنا إلى بقية القطعة وجدناها ترفل في حرير من الصور الأنيقة الشاخصة، والاستعارات المألوفة الرائقة، والتشبيهات البسيطة الواضحة، لا يندّ عن هذا الوصف قليلا إلا قوله:

بيني وبين أبي عليّ مثلُهُ شمُّ الجبالِ ومثلَهنَّ رجاءُ

فقد عقّد هذه التشبيهات قليلا هذه الصياغةُ الموجزة التي أدت في بيت واحد معاني كثيرة، هي الإخبار عن المسافة الصعبة التي تفصل بينه وبين الممدوح، وتشبيه شُمِّ الجبال بالممدوح قصدا للمبالغة والطرافة بهذا التشبيه المقلوب، وتشبيه الرجاء الذي يرجوه من بلوغ ممدوحه بالجبال كذلك، لما فيه من العظمة.

وأما بقية الأبيات فهي تشبيه الشاعر نفسه بصخرة الوادي التي يزاحمها الماء فتبقى راسخة في مكانها ويضطر هو إلى أن يغيّر مجراه، وبالجوزاء علوا من حيث بلاغة الكلام. وتشبيه بياض الثلوج حين تغطي معالم الأرض بالسواد لأنه يلبس مثله على السالكين المسالك، وهو تشبيه طريف. والكناية بما ادعاه من جمود الماء وسيلان النضار بحلول الممدوح على البلدة عن سعة عطاياه وغلبتها عطايا السماء. وتشخيص القطرات والأنواء بنسبة فعل الرؤية والاندهاش إليها، قصدا إلى الكناية بذلك عن بلوغ جود الممدوح مبلغا يحمل القطرات على الجمود والأنواء على التوقف عن إرسال المطر.

هذه الألوان من التراكيب ومن التشبيهات والاستعارات والكنايات أدت وظيفتها الجمالية أداء ناجحا، إلا ما ورد في البيت الرابع. فجاءت المماطلة متوسطة في مداها، مؤدية لموعودها بمرونة وسلاسة، وهذا لون من الفن له جماله وحلاوته، وله متذوقوه وأنصاره.

لننتقل الآن إلى لوحة ثالثة، من زمن النضج والقوة والعرامة، يتخلص فيها من الغزل الممزوج بالفخر إلى مدح سيف الدولة ووصف معركة له مع الروم:

3-..أما في النجومِ السائراتِ وغيرِها ... لعيني على ضوءِ الصباحِ دليلُ
ألم يرَ هذا الليلُ عينيكِ رؤيتي ... فتظهرَ فيهِ رقةٌ وتُحولُ
لقيتُ بدربِ القُلّة الفجرَ لَقيةً ... شفَتْ كبدي والليلُ فيه قتيلُ
ويوما كأنّ الحسْنَ فيه علامةٌ ... بعثتِ بها والشمسُ منكِ رسولُ
وما قبلَ سيفِ الدولة انّارَ عاشقٌ ... ولا طُلبتْ عند الظلامِ دُحولُ
ولكنهُ يأتي بكلِّ غريبةٍ ... تروقُ على استغرابِها وتهولُ
رمى الرومَ بالجُردِ الجيادِ إلى العِدى ... وما علموا أن السهامَ خُيولُ
شوائلَ تشوالَ العقاربِ بالقنا ... لها مرحٌ من تحتِهِ وصهيلُ
وما هي إلا خطرةٌ عَرَضَتْ له ... بحرّان لبّثها قناً ونُصولُ
هُمامٌ إذا ما همَّ أمضى هُمومَه ... بأرعَنَ وطءُ الموتِ فيه ثقيلُ
وخيلٍ براها الركضُ في كل بلدةٍ ... إذا عرّستْ فيها فليس تَقيلُ
فلمّا تجلّى من دَلوكٍ وصنجةٍ ... علتْ كلَّ طَودٍ رايةٌ ورعيلُ
على طُرُقٍ فيها على الطُرْقِ رفعةٌ ... وفي ذكرها عند الأنيس خُمولُ
فما شعروا حتى رأوها مُغيرةً ... قباحاً وأما خَلقُها فجميلُ
سحائبُ يمطرن الحديد عليهِمُ ... فكلُّ مكانٍ بالسيوفِ غسيلُ
(109-108 /2)..

هذه لوحة من لوحات الفن الخالد مأخوذة من قصيدة عالية الجودة، شاردة العنفوان، يرى عبد العزيز الدسوقي أنها "تمثل ذروة النضج الفني والفكري لشعر أبي الطيب"، وأنها "أعظم "سيفياته" إن لم تكن أعظم شعره على الإطلاق"[1].

(1) عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، ص63.

من المؤسف أن المقام يضطرنا إلى أخذ جزء من القصيدة لا كلها؛ فهي طويلة بلغت ستة وستين بيتا، وتناولها كاملة يأخذ كثيرا من الجهد والوقت، وليس ذلك من غرضنا في هذه الدراسة، التي همها أن تكشف كيف تعمل المماطلة عملها الفني، وكيف تؤتي ثمرها الجمالي، ويكفيها في سبيل ذلك الاجتزاء بأبيات ومقاطع ولوحات.

تبتدئ اللوحة بمشهد انفعالي ذاتي يصور الشاعر وهو يكابد تباطؤ الليل ومماطلة الصباح، ويعالج آلامه النفسية وأشواقه الذاتية التي اختلط فيها الشخصي بالحضاري، والسياسي بالعاطفي، ويحاول أن يُشعر نفسه بحلاوة النصر وفخامة المجد متجسدتين في انتصاره أخيرا على الليل، ثم انتصار حبيبه سيف الدولة في معركته على الروم.

كيف عبر المتنبي عن هذه المعاني؟ هل باشر بها القارئَ معلَنةً دون ستار، وأسلمها للطالبين سهلة دون تمنّع؟ أم راوغ وماطل، على عادته، وكثّف وأوجز، ومثّل وكنى، وأحوج قارئه إلى حركة ونشاط؟

من الواضح أن القصيدة، ومن ضمنها هذه الأبيات، هي من الشعر المتين الرشيق في آن، الغامض الواضح لا فرق، القوي العذب لا مانع، البعيد القريب لا محالة، الفاخر الزاخر لا مراء، السهل الممتنع لا جدال! فممّ اكتسبت القصيدة هذه المتانة والرشاقة، وهذه القوة والعذوبة، وهذه الفخامة والجلال، وهذا السحر وهذا الجمال؟

أما في النجومِ السائراتِ وغيرِها ... لعيني على ضوءِ الصباحِ دليلُ؟
ألم يرَ هذا الليلُ عينيكِ رؤيتي ... فتظهرَ فيهِ رِقةٌ وتُحولُ؟

أية شحنة نفسية يحملها هذا الاستفهام الذي يطوّق كل بيت! استفهام يختزن الشوق والقلق والتوثب والطموح والتطلع الجامح إلى

فجر جديد، وسعيٍ متجدد إلى مجد عنيد. إذا خرج الاستفهام من الحقيقة إلى المجاز صار حريا أن يماطل، أن يثير في القارئ استفهاما عن القصد؛ والقصد في هذين البيتين هو الاستبطاء والتعجب والتمني: استبطاء ظهور الصباح، والتعجب من طول الليل، وتمني لو أن الليل رأى عيني حبيبة الشاعر؛ فلعله إذّاك يرقّ لحاله وينحلُ كما نحل الشاعر.

في هذا البيت الذي يتضمن التمني إيجاز عجيب ومماطلة مثيرة. فيه استبطاء وتعجب وتمنٍّ ووصف وإخبار وتشخيص وتمثيل. فيه تشخيص لليل؛ فلن يرى الليل عيني الحبيبة فينبهر بهما، فيكلف، فترقّ مشاعره ويصيبه النحول، إلا كان شخصا يحس ويدرك. وفيه كناية عن صفة؛ وهي صفة عيني الحبيبة؛ فلولا أن كانت العينان ساحرتين لما أمكن أن تؤثرا في الليل لو رآهما كما أثرتا في الشاعر. وفيه تلميح إلى حال الشاعر؛ فقد أصابه رقة ونحول يتمنى لو أنهما أصابتا الليل. فيه كل هذه الألوان البهيجة من الفن، وهذه الأنماط البديعة من المماطلة التي لا ترهق بل تشوّق، ولا تزعج بل تؤنس، ولا تهدر الجهد بل تفضي به إلى هذا الفضاء الرحب من سحر الفن وطرافة الإبداع.

وها أسفر الفجر وجاء النهار بحسنه والشمس بإشراقها الفاتن:

لقيتُ بدربِ القُلّة الفجرَ لَقيةً ... شفَتْ كبدي والليلُ فيه قتيلُ
ويوما كأنّ الحسْنَ فيه علامةٌ ... بعثتِ بها والشمسُ منكِ رسولُ

وها عاد الشاعر إلى أسلوبه في إبداع الصور الغريبة، وتكثيف العبارة فيدل اللفظ اليسير على معاني كثيرة. لقد تأكد أن الليل الذي شخّصه الشاعر هو رمز لكل العوائق التي تحول بين الشاعر وتحقيق

طموحه المتوثب وآماله العظام. هذا الرمز المشخص في الليل جدير بأن يصارع فيُصرَع، فيُخلّى الطريق بين الشاعر ونهار آماله، وشمس إقباله، وتشفى كبده من مرارة خيباته وكيد حساده، ويثأر لنفسه من معاكسة دهره ومطاولة حرمانه.

هذه هي المعاني التي يماطل بها البيت الأول حيث الاستعارة التي شخّصت الليل فمكّنت الشاعر من الثأر منه بقتله، وأما البيت الثاني فهو يماطل بمعان أخر، لمّح إليها بطريقة موجزة ذكية، تقوم على استثمار الكم اللفظي المحدود في الإشعاع في أكثر من اتجاه، بطريق التشبيه غير المباشر؛ ذلك أنه أراد أن يصف جمال اليوم الذي أشرق نهاره بعد ليل طويل، وأراد في الوقت ذاته أن يخاطب حبيبته ويبثها ما يكشف عن انتعاش نفسه وانبعاث آماله واحتفاله بحبه وجمال محبوته؛ فوجد السبيل إلى ذلك المزج بين الجمالين والانشراحين بهذا التوليف البديع القائم على التشبيه، والزاعم، بطريق المبالغة، أن الحسن الذي في ذلك اليوم الجميل بعد الليل الكريه إنما هو علامة أرسلتها الحبيبة ربة الحسن، واتخذت رسولها إليه تلك الشمس الساحرة التي وهبت للصباح جماله.

وبعد هذا التوزع الدال بين التضجر والابتهاج، وبين التطلع والانبعاث، وبين التشكي والتغزل، ينتقل الشاعر فجأة إلى مدح سيف الدولة، فيتفاجأ القارئ بهذا الانتقال، ويسأل عن العلاقة بين ليل الشاعر وانتصار الممدوح، وهو فن آخر من المماطلة، حين ينفتح في طريق القراءة سؤال يتطلع إلى جواب، وخفاء يتطلع إلى كشف:

وما قبلَ سيفِ الدولة اثّارَ عاشقٌ ... ولا طُلبتْ عند الظلامِ دُحولُ
ولكنهُ يأتي بكلِّ غريبةٍ ... تروقُ على استغرابها وتهولُ

رمى الرومَ بالجُردِ الجيادِ إلى العِدى ... وما علموا أن السهامَ خُيولُ
شوائلَ تشوالَ العقاربِ بالقنا ... لها مرحٌ من تحتِهِ وصهيلُ
وما هي إلا خطرةٌ عَرَضَتْ له ... بحرّان لبّتْها قناً ونُصولُ

هي المرة الأولى التي يدرك فيها عاشق ثأره من الليل، وما كان ذلك ليحدث في زمن قبل زمن سيف الدولة؛ لقد مكّن سيف الدولة الشاعر من إدراك ثأره من الليل، لأنه هو الذي أسعده بما أظهر من علو الهمة، وما حقق من النصر، وما بلغ من المجد.. وذلك ديدنه والخلق الملازم له اللائق بمثله؛ فهو صاحب الأعمال العظيمة الهائلة، والمبادرات الغريبة المثيرة للإعجاب.. وإلا فكيف يفاجئ الروم بسهام هي الخيول، دون أن يكون قصدهم قصدا لأول الأمر؛ فـ"ما هي إلا خطرةٌ عَرَضَتْ له بحرّان لبّتْها قناً ونُصولٌ".

سؤال العلاقة بين المشهدين: المشهد الغنائي الذاتي الحزين، والمشهد الحماسي المدحي البهيج، حاول أن يجيب عنه الدسوقي فقال: "لقد وفّر النقاد القدامى على أنفسهم هذا التأمل لأنهم اعتبروا الأبيات التسعة الأولى مقدمة غزلية تجري على تقاليد الشعر العربي القديم، ثم جاء البيت التاسع لينهي هذه المقدمة ويتخلص تخلصا حسنا لينتقل بعد ذلك إلى الغرض الأصلي وهو وصف المعارك ومدح سيف الدولة. ولكن كما قلت مرارا، إن أبا الطيب لم يكن مجرد شاعر مداح كل مهمته مدح الملوك والأمراء طلبا لنوالها، وإنما كان رجلا يشتغل بالحياة العامة، من خلال شعره. وكان يعتبر نفسه شريكا لسيف الدولة في معاركه. وكان يسعد بكل انتصار، ويحس أنه أسهم فيه. ويحزن لكل اندحار ويشعر أنه يتحمل تبعته. ومن هنا كان وصفه للمعارك بكل هذا الصدق النفسي

والفني. وبكل هذا القدر من الجيشان والاحتدام والتوهج الحار. من أجل هذا أعتبر أن تجربة حروب سيف الدولة كانت تعتبر بالنسبة لأبي الطيب، تجربة ذاتية على نحو ما. ولهذا فالرباط قائم بين المشهد الأول والمشهد الثاني، بهذا الاعتبار، فوحدة الأثر النفسي قائمة بين المشهدين[1].

ورأي الدسوقي وجيه حصيف، فلننتقل عنه إلى تتبع مظاهر المماطلة في نسيج اللوحة الشعرية، ولنلاحظ أن الأبيات تضمنت الحديث عن مفاجأة سيف الدولة للروم بالحرب، ثم أخذت تصف حركة الخيول في هجومها على الأعداء، بناها الشاعر بناء تمثيليا مماطلا يدفع إلى قدر من التأمل والتفكر لاستخلاص ظلال المعاني وامتداداتها التي توحي بها ألفاظ مجازية من قبيل "رمى"، وتشبيهية من قبيل "أن السهام خيول" و"تشوال العقارب"، واستعارية من قبيل "لبثها قنا ونصول".. فهذه كلها توحي بما كان من تفاجؤ الروم بخيول الممدوح، وما كان من سرعة نزول الخيول عليهم كأنها السهام، ومن صورة هذه الخيول حاملة الرماح، فكأنها العقارب رافعة أذنابها في حركة نشيطة متأهبة للكفاح، وما كان من سرعة الطاعة المتوثبة لخاطر المجد خطر للممدوح بحرب الروم، فإذا القنا والنصول تسمع خاطره فتلبي سريعا. وما كان من مرح الخيول وخيلائها بما يوحي بثقتها في النصر، وابتهاجها بالقتال، بل بما يرمز إلى فرح الشاعر، وجَدَ له، من غير قصد، مسربا تعبيريا من خلال هذه اللفظة المتوثبة في جذل "مرَح".

وما تزال الخيول تصنع الحدث، وتزرع الجمال والعنفوان على امتداد هذه اللوحة؛ ومن وراء الخيول ذلك الهمام الذي لا يعرف التردد والتواني؛ فهو يقود الجيش العظيم ذي البأس الشديد، ويقود الخيول التي

---

(1) المرجع السابق، ص60.

أخلها كثرة الركض والتجوال والحرب المعبر عنها بهذه الكناية البديعة تركيبا ومعنى: "إذا عرّستْ فيها فليس تَقيلُ".. يقودها في الطرق الوعرة المرتفعة المجهولة غير المسلوكة من قبل، كناية عن شجاعته وإقدامه واقتحامه، فتفاجئ الأعداء حين يرونها بغتة قد أغارت عليهم وقد اجتمع فيها الضدان: القبح والجمال، اجتماع تناسق وانسجام: أما قبحها فهو في شراسة الاقتحام وضراوة القتال، وأما جمالها فهو في رشاقة البنية وبهجة المنظر؛ فهي لذلك قبيحة في أعين الأعداء، جميلة في عينِ الشاعر. ثم يكون من شأن هذه الخيول أن تشكل هذه الصورة الاستعارية الرائعة المعبرة: سحائب تمطر الأرض بوابل مدرار يغسل الأرض غسلا فيطهرها تطهيرا. وما الوابل المدرار من ماء ولكنه من حديد، وما تطهير الأرض من غبار أو غثاء أو غير ذلك ولكن من الأعداء المتربصين بالأمة.. صورة استعارية قوية مدهشة، ولوحة في عمومها متقنة الإخراج موحية المعاني، تماطل القارئ مماطلة يسيرة لينة شيقة، ثم تنهمر عليه بمباهج الفن من تمثيل وتشخيص وتلميح وإيحاء وإيماء:

هُمامٌ إذا ما همَّ أمضى هُمومَه ... بأرعَنَ وطءُ الموتِ فيه ثقيلُ
وخيلٍ براها الركضُ في كل بلدةٍ ... إذا عرّستْ فيها فليس تَقيلُ
فلمّا تجلّى من دَلوكٍ وصنجةٍ ... علتْ كلَّ طَودٍ رايةٌ ورعيلُ
على طُرُقٍ فيها على الطُرْقِ رفعةٌ ... وفي ذكرها عند الأنيس خُمولُ
فما شعروا حتى رأوها مُغيرةً ... قباحاً وأما خَلقُها فجميلُ
سحائبُ يمطرن الحديد عليهِمُ ... فكلُّ مكانٍ بالسيوفِ غسيلُ

ننتقل الآن إلى اللوحة الرابعة، وهي أطول مدى، وأخلص للمدح، وأحفل بالكنايات، وأوغل في تعظيم الممدوح والاحتفال بهيبته

وهيمنته وجلال مقامه، وما هذا الممدوح سوى حبيب الشاعر ومثالي البطولة والمروءة: سيف الدولة الحمداني. وقد قالها يمدحه بعد دخول رسول الروم عليه:

4- دُروعٌ لِمَلكِ الروم هذي الرسائلُ ... يَرُدُّ بها عن نفسهِ ويُشاغلُ
هي الزَّرَدُ الضافي عليهِ ولفظها ... عليكَ ثناءٌ سابغٌ وفضائلُ
وأنّى اهتدى هذا الرسولُ بأرضهِ ... وما سكنتْ مذْ سرتَ فيها القساطلُ
ومِن أيِّ ماءٍ كان يسقي جيادَهُ ... ولم تصفُ من مزج الدماءِ المناهلُ
أتاكَ يكادُ الرأس يجحدُ عنقَهُ ... وتنقدُّ تحت الدِّرعِ منهُ المفاصلُ
يُقوِّم تقويمَ السِّماطينِ مشيَهُ ... إليكَ إذا ما عوّجتهُ الأفاكلُ
فقاسمكَ العينينِ منهُ ولحظَهُ ... سميُّكَ والخِلُّ الذي لا تُزايلُ
وأبصرَ منكَ الرزقَ والرزقُ مُطمِعٌ ... وأبصرَ منهُ الموتَ والموتُ هائلُ
وقبّلَ كُمّا قبّل التُّربَ قبلَهُ ... وكُلٌّ كَميٌّ واقفٌ متضائلُ
وأسعدُ مشتاقٍ وأظفرُ طالِبٍ ... هُمامٌ إلى تقبيلِ كُمِّكَ واصلُ
مكانٌ تمنّاهُ الشفاهُ ودونهُ ... صدورُ المَذاكي والرماحُ الذوابلُ
فما بلَّغتهُ ما أرادَ كرامةً ... عليكَ ولكنْ لم يَخِبْ لكَ سائلُ
وأكبرَ منهُ هِمّةً بعثتْ بها ... إليكَ العدى واستنظرتهُ الجحافلَ
فأقبلَ من أصحابِهِ وهو مُرسَلٌ ... وعادَ إلى أصحابِهِ وهو عاذلُ
تُحيّرَ في سيفِ ربيعةُ أصلُهُ ... وطابِعُهُ الرحمنُ والمجدُ صاقلُ
وما لونُهُ ممّا تُحصّلُ مُقلةٌ ... ولا حدُّه مما تُجسُّ الأناملُ.

(129-128/2)..

سمةُ هـذه اللوحـةِ الغالبـةُ هـي الوضـوح المـوحي، والغمـوض الـشفيف، والمماطلـة اللينـة الهادئـة اللطيفـة، الـتي مـصدرها قليـل مـن التشبيهات، وكثير من الكنايات، وبعض من التراكيب المُشكلة الصياغة.

منذ مطلع اللوحة، وهو مطلع القصيدة، وألوان الإيحـاء تنـساب في وداعة ورشاقة، تداعب ذهن القارئ مداعبة لطيفة، وتؤدي إليه المعنـى أداء هادئا يدعو إلى التمهل والتروي لاستقبال الظلال وتملّي الجمال.

في اللوحة شئ من نفسية الشاعر وقد ابتهجت وخفّت وامـتلأت بمشاعر الزهو والاحتفال والفخر بالنصر والانتشاء بالمجد. هو ابتهـاج مـن يشعر أن النصر نصره، وانتشاء من يـشعر أن المجـد مجـده؛ كيـف لا وهـو يحب سيف الدولة حبـا عميقـا، ويحـس "خـلال الأعـوام الـتي قـضاها في ظلاله، أو معظمها، أنه يحقق من خلال حروبـه، ومـن خـلال سـلوكه في المعارك والحياة، كثيرا مـن أحلامـه وآمالـه"[1]. وكيـف لا وهـو يقـول في القصيدة نفسها:

رميـتُ عِـداهُ بالقـــوافي وفـضلِهِ وهـنَّ الغـوازي الـسالماتُ القواتـلُ

(130 /2)

في المطلـع إيحـاء قـوي بمـا تبثـه هيبـة سـيف الدولـة مـن وجـل واضطراب في قلوب أعدائـه الـروم. هـي هيبـة لا تغـني في اتقـاء بطـش صاحبها الدروع الحقيقية: دروع الحديد، فيستعيضون عنها بدروع أخـرى أرق ولكنها أمتن، أسهل ولكنها أضمن: دروع الرسائل؛ تُرسل إلى سيف الدولة من ملك الروم يهدّئ بها حماسته الحربية ويشغله بها عن قتاله، بمـا

---

(1) نفسه، ص61.

تتضمنه من ثناء عليه؛ هو لمرسله زَرَدٌ ضاف يستره ويقيه، ولمن أرسل إليه وشاح سابغ من المجد يضاف إلى ما له من عظيم الفضائل ووافر المجد.

تشبيه مثير يُشاغل القارئَ عن نفسه لحظة بتأمل مبناه وتملي جماله، فإذا برح المطلع إلى البيتين الثالث والرابع وجد لونا آخر من المماطلة الممتعة المثيرة: هذا الرسول الذي أرسله ملك الروم يتقي بأس سيف الدولة بما يحمله من رسائل؛ كيف اهتدى إلى سيف الدولة فبلغ بلاده، وأرض الروم لم يزل الغبار: غبار معارك سيف الدولة ثائرا لم يستقر، مالئا آفاقها بالظلام؟ ومِن أيِّ ماءٍ كان يسقي جيادَهُ، ولم تصفُ من مزج الدماءِ المناهل.

كنايتان لطيفتان عن كثرة غارات سيف الدولة على الروم، وعلو همته في الغزو والاقتحام، تلاهما تصوير بديع لحال الرسول وهو يضطرب في طريقه إلى كرسي سيف الدولة، مأخوذا بالرهبة، مرتعدا من الهيبة، موزعا بين الرجاء والخوف:

أتاكَ يكادُ الرأس يجحدُ عنقَهُ ... وتنقدُّ تحت الدِّرعِ منهُ المفاصلُ

يُقوِّم تقويمُ السَّماطينِ مشيَهُ ... إليكَ إذا ما عوّجتهُ الأفاكلُ

فقاسمكَ العينينِ منهُ ولحظَهُ ... سميُّكَ والخِلُّ الذي لا تُزايلُ

وأبصرَ منكَ الرزقَ والرزقُ مُطمِعٌ ... وأبصرَ منهُ الموتَ والموتُ هائلُ

وقبّلَ كُمّا قبّل التُّربَ قبلَهُ ... وكُلٌّ كَمِيٌّ واقفٌ متضائلُ

في البيت الأول تصوير استعاري بارع لمقدار الذل والانكماش والخوف الذي أصاب رسول الملك وهو يسير مطأطئا رأسَه، مرتعدا فرائصُه، حتى يكاد عنقه أن يخفيه الرأس، وتكاد مفاصله أن تنقطع. وفي

البيت الثاني وصف مباشر، ولكنه حي ثري الإيحاء، لمشي الرسول بين السِّماطين (صفّي الجنود بين يدي الملك) لا يكاد يستقيم له مشي من الرعدة التي تأخذه، فيتولى السماطان تقويمَ مشيه. وفي البيت الثالث إيجاز تركيبي، وتعبير كنائي، يرفعان من مستوى المماطلة إلى ما يحوج إلى مزيد تأمل وتركيز؛ فإن صياغة البيت مما يعسر فهمه وتحليل بنيته النحوية والكنائية إلا بجهد، يقتضي أولا أن يُعرف الفاعل في البيت، وقد تأخر إلى الشطر الثاني، وجاء مثنى بعطف بين كنايتين تؤولان إلى شيء واحد هو سميّ سيف الدولة، وهو المخاطَب في البيت، وخِلُّه الذي لا يفارقه، كناية عن كثرة حروبه، وليس ذلك غير السيف. وبعد أن يتعين الفاعل، وهو السيف، ينبغي أن يعين المفعول الأول لفعل المقاسمة، وهو المخاطَب سيف الدولة المشار إليه بضمير المخاطَب، ثم يعيّن المفعول الثاني وهما اثنان تركيبا وثلاثة معنى: العينان واللحظ؛ فيكون المعنى: أن سيفَ سيفِ الدولة اقتسم مع صاحبه عيني الرسول ونظرَه؛ فهو ينظر بعين إلى السيف وبعين أخرى إلى سيف الدولة، لأنهما يوحيان، أو يشعان بمعنيين مختلفين وضحهما في البيت الرابع: يبصر في سيف الدولة الرزق فتتحرك أطماعه، ويرى في سيفه الموت فترتعد أعضاؤه.

وفي البيت الخامس وصف كنائي لصغار رسول ملك الروم أما سيف الدولة، ومدى اتصاف سيف الدولة بالهيبة والجلال؛ فقد قبّل الرسول كُمّه من بعد ما قبّل الأرض بين يديه، والكماة الأبطال واقفون جميعا متضائلون أما جلال سيف الدولة، وهنا ينتهي مشهد ذلة الرسول وخوفه، ويبدأ مشهد جلال الممدوح وعظمته:

وأسعدُ مشتاقٍ وأظفرُ طالبٍ هُمامٌ إلى تقبيلِ كُمِّكَ واصلُ
مكانٌ ثمنَّاهُ الشفاهُ ودونهُ صدورُ المَذاكي والرماحُ الذوابلُ
فما بلَّغتْهُ ما أرادَ كرامةً عليكَ ولكنْ لم يَخِبْ لكَ سائلُ

البلوغ إلى مقام سيف الدولة، الملك العظيم الهمة، وتقبيل كمه، مطلب عالٍ، وأمل غالٍ، وظفر عزيز المنال؛ ثمنه الحرب الضروس والبأس الشديد، وقد كنى عنهما بصدور الخيل العتيقة والرماح الدقيقة، وهي كناية أخرى عن أن الرسول ما وصل إلى سيف الذولة، وحظي بتقبيل كمه لشرف له استحق به ذلك، ولكن لحرب أرهبت ملك الروم وأخضعته فأرسل رسوله يتعطف ويحتمي برسائله من الحرب، ثم لأن كرم سيف الدولة وسماحته يربآن به عن تخييب السائل، وقد سأله الرسول تقبيل كمه.

في بقية اللوحة المختارة من قصيدة بلغت اثنين وأربعين بيتا، مشهد الانطباع الذي انطبع في قلوب الأعداء وقد أرسلوا رجلا إلى سيف الدولة، وفي قلب الرسول وقد رأى سيف الدولة، وهو مشهد حافل بالصيغ التركيبية البديعة والكنايات الموحية؛ فقد أكبر الروم همة رجل منهم تجرأ أن يذهب رسولا إلى سيف الدولة، مع ما يعرفون من هيبته العظيمة، وقد انتظروا عودته في قلق وشوق ليعرفوا جوابه، فلعلهم يطمئنون ويأمنون؛ وفي البيت كناية عن مبلغ هيبة الممدوح. وقد عاد الرسول إلى أصحابه لائما ناصحا بعدم التفكير في قتاله، وهو كناية عما أدركه من عظمته وأمارات بأسه. وقد تحير هذا الرسول في هذا الجنس الغريب العزيز النفيس من السيوف:

تُحـيّرَ في سـيفٍ ربيعـةُ أصلُـهُ وطابعُـهُ الـرحمنُ والمـجدُ صـاقلُ
ومـا لـونُهُ ممّـا تُحـصّلُ مُقلـةٌ ولا حـدُّه مـما تَجُـسُّ الأنـاملُ

وتستمر القصيدة في حفل بهيج من التراكيب البديعة والصور الموحية التي يغلب عليها أسلوب الكناية، ويستمر هذا النمط الشريف من المماطلة التي لا يبعد بها المدى إلى حد إرهاق الفكر وعرقلة الفهم وتعطيل حركة الخيال ونشوة الكشف، ولا يضيق المدى إلى حد تعطيل نشاط الذهن، وتسطيح أفق المعنى، وتجريد اللوحة، إن صح حينئذ أن تسمّى لوحة، من الظلال والألوان والأسرار.. وإنما هو الوسط المحمود بين منزلتين، والمماطلة التي هدفها قوة البيان لا الإبهام، ونشوة الإمتاع لا التيه في حلكات الظلام.

مع اللوحة الخامسة والأخيرة الآن، وهي الأبيات الستة والعشرون الأولى من القصيدة الخالدة في مدح سيف الدولة وتخليد بنائه ثغر "الحدث" وبطولاته مع الروم:

5- على قدر أهل العزمِ تأتي العزائمُ وتـأتي علـى قـدر الكـرامِ المكـارمُ
وتعظـمُ في عـين الـصغيرِ صـغارُها وتـصغُرُ في عـين العظـيم العظـائمُ
يُكلِّـفُ سـيفُ الدولـة الجـيشَ همَّـهُ وقد عجزَتْ عنه الجيوشُ الخضارِمُ
ويطلُـبُ عنـد النـاسِ مـا عنـدَ نفسِهِ وذلـك مـا لا تدّعيـهِ الـضراغـمُ
يُفـدّي أتمُّ الطـيرِ عُمـرا سـلاحَهُ نـسورُ الفـلا أحـدائُها والقـشاعِمُ
ومـا ضـرَّها خلـقٌ بغـيرِ مخـالِبٍ وقـد خُلِقَـتْ أسيـافُهُ والقـوائمُ
هـلِ الحَـدَثُ الحـمراءُ تعـرفُ لونَهـا وتعلـمُ أيَّ الـساقيينِ الغمـائمُ
سقتـها الغمـامُ الغُـرُّ قبـل نزولـهِ فلمّـا دنـا منهـا سـقتها الجماجمُ
بنـاها فـأعلى والقنـا يقـرعُ القنـا ومـوجُ المنـايا حولهـا مـتلاطمُ

وكانَ بها مِثْلُ الجنونِ فأصبحَتْ ... ومِن جُثثِ القتلى عليها تمائمُ
طريدةُ دهرٍ ساقَها فرَدَدْتَها ... على الدينِ بالخَطّيِّ والدهرُ راغمُ
تُفيتُ الليالي كُلَّ شيءٍ أخذتَهُ ... وهُنَّ لِما يأخُذْنَ منكَ غوارمُ
إذا كان ما تنويهِ فعلاً مضارعاً ... مضى قبل أن تُلقى عليهِ الجوازمُ
وكيف تُرجّي الرومُ والروسُ هدْمَها ... وذا الطعنُ آساسٌ لها ودعائمُ
وقد حاكموها والمنايا حواكِمٌ ... فما مات مظلوم ولا عاش ظالمُ
أتوكَ يجُرّونَ الحديد كأنما ... أتوا بجيادٍ ما لَهنَّ قوائمُ
إذا بَرَقوا لم تُعرف البيضُ منهُمُ ... ثيابُهُمُ من مثلها والعمائمُ
خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُهُ ... وفي أذنِ الجوزاءِ منه زمازمُ
تجمَّعَ فيه كلُّ لِسْنٍ وأمّةٍ ... فما يُفهِمُ الحُدّاثَ إلا التراجمُ
فللّهِ وقتٌ ذوَّبَ الغشُّ نارُهُ ... فلم يبقَ إلا صارمٌ أو ضُبارمُ
تقطّعَ ما لا يقطعَ الدرعَ والقنا ... وفرَّ من الفرسانِ من لا يصادمُ
وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ ... كأنكَ في جفنِ الردى وهو نائمُ
تَمُرُّ بكفض الأبطالُ كَلمى هزيمةً ... ووجهُكَ وضّاحٌ وثغرُكَ باسمُ
تجاوزتَ مقدار الشجاعةِ والنُّهى ... إلى قولِ قومٍ أنت بالغيبِ عالِمُ
ضَمَمتَ جَناحيْهِمْ على القلبِ ضَمّةً ... تموتُ الخوافي تحتها والقوادمُ
بضربٍ أتى الهاماتِ والنصرُ غائبٌ ... وصار إلى اللّبّاتِ والنصرُ قادمُ

(2/ 138-140)...

في مطلع القصيدة لعب في صياغة الألفاظ على قدر بالغ من الجد، وحظ وافر من الإحكام والانسجام في توزيع الحروف والألفاظ على شطري كل بيت؛ بما يملأ الإيقاع تناسبا عاليا في الصوت، وتوترا مثيرا في المعنى، ليضطلع البيتان بعد ذلك بتعريض موافق لسياق القصيدة: لقد كان ما كان من سيف الدولة في بطولاته في حرب الروم، وفي بنائه للقلعة، لأن ذلك متوافق مع طبائع الأشياء؛ إذ العزائم تأتي

على قدر أهل العزم، والمكارم تأتي على قدر الكرام، والعظائم ليست مما يصعب إنجازه على العظماء؛ فكل يعمل على شاكلته، وكل إناء بما فيه ينضح.

بعد هذا المطلع الذي يوشك أن يخلو من المماطلة إلا ما كان من ذلك التعريض، تندفع القصيدة في اتجاه المماطلة المثيرة بمختلف أنماط التصوير والإيحاء والمناورة واللعب. ويكون أول الاندفاع بيتان يوهم ظاهرهما معنى اللوم لسيف الدولة إذ يكلف الناس ما لا يطيقون، ويوحي بناؤهما بقصد آخر هو المبالغة في وصف الممدوح بعلة الهمة وفرط الشجاعة؛ بحيث تفوق همته مفردا همة الجيوش العظام، ويبذ الأسودَ ما عنده من الشجاعة والإقدام.

وفي البيت الرابع والذي يليه ينضاف إلى مماطلة الصورة مماطلةُ الصياغة، فيحتشد الفكر لاقتناص المعنى، ولن يطول الأمر كثيرا حتى ينكشف الغطاء عن السر الجميل، بعد أن تتحدد البنية النحوية لقوله:

يُفدّي أتمُّ الطيرِ عُمرا سلاحَهُ نسورُ الفلا أحداثُها والقشاعِمُ

حيث يلتبس أمر الضمير في السلاح: أإلى أتم الطير عمرا يعود، وهو المتبادر أول الأمر إلى الذهن، أم إلى سيف الدولة، وهو الذي رجعت إليه ضمائر الأعاريض التي سبقت: (همّه، نفسه)؟

إذا ذهب القارئ مع الاحتمال الأول سيستقيم المعنى مع شئ من الاعتساف، ويكون القصد أن النسور تعوّل في جلب أرزاقها على ما لها من سلاح المخالب؛ فهي لذلك تحرص على سلامتها، وتود لو تفديها بأنفسها، لأنها لا طريق لها إلى الرزق بغير هذا السلاح. وتكون تتمة المعنى في البيت الموالي:

وما ضـرَّها خلـقٌ بغـيرِ مخـالِبٍ وقـد خُلِقَـتْ أسيـافُهُ والقـوائمُ

أنه ما كان ينبغي لها أن تفكر في فداء سلاحها بأنفسها؛ فإنهـا بمـا أتاح الله لها من سلاح سيف الدولة الذي يجلب له النصر، ولها الرزق من جثث الأعداء، قد أغناها عن هذه المخالب.

وإذا ذهب القارئ مع الاحتمال الثاني فـإن المعنـى يكـون أكثـر استقامة ووجاهة، إذ سـيكون القـصد أن النـسور "تفتـدي سـلاح سـيف الدولة لما يؤمّن لها من غذاء فيكفيها التعب والعنـاء"[1]. وفي كـلا المعنـيين قوة وطرافة ومماطلة بالجمال.

بعد ذلك يخلـص المـشهد للقلعـة الـتي بناهـا الممـدوح، ويحـاول الأعداء، بغير جـدوى، أن يبلغوهـا فيهـدموها، فتكـون الـصورة حافلـة بالحركة، متفجرة بالإيحاء، متوثبة بالتشخيص:

هلِ الحَدَثُ الحـمراءُ تعرِفُ لونَهـا وتعلـمُ أيَّ الـسـاقيينِ الغمـائمُ
سقتـها الغمـامُ الغُـرُّ قبـل نزولِـهِ فلمّا دنـا منهـا سـقتها الجمـاجمُ
بنـاها فـأعلى والقنـا يقـرعُ القنـا ومـوجُ المنـايا حولهـا مـتلاطمُ
وكانَ بها مِثْلُ الجنـونِ فأصـبحَتْ ومِن جُثـثِ القتلـى عليهـا تمـائمُ
طـريدةُ دهـرٍ سـاقَها فرَدَدْتَهـا على الدينِ بالخَطّيِّ والدهرُ راغـمُ

حركة نشطة من الكناية والتشخيص تنطلـق منـذ بدايـة المـشهد: هذه القلعة التي اسمها "الحدث" توصف بـالحمراء؛ فهـل ذلـك هـو لونهـا الأصلي؟ لو كان الأمر كذلك لما سـأل الـشاعر عـن معرفتهـا لونهـا. في

---

(1) المرجع السابق، ص138.

العبارة إذاً إشارة إلى كثرة الدماء الرومية التي سالت عليها[1]. وهذه القلعة التي ارتوت بالسواقي؛ أتعرف من سقاها وما الذي سقيت به؟ أما قبل نزول سيف الدولة بها فقد سقاها الغيم الأبيض مطرا غزيرا، وأما بعد نزوله فقد سقتها الجماجم بالدماء الحمراء لا المياه الغرّ. ولمن تكون هذه الجماجم غير أعدائه من الروم؟ في البيت إذاً كناية طريفة وإيجاز بديع.

لقد بناها سيف الدولة والحرب قائمة والموت هائج كبحر متلاطم الأمواج، وكانت عرضة لغارات الروم الدائمة فأصابها ما يشبه الجنون من الاضطراب، ولكنها الآن قد وجدت دواءها في الممدوح: لقد علق عليها تمائم تعوّذها من الجنون، فيعود إليها الهدوء بعد اضطراب؛ وما هذه الجماجم إلا جثث القتلى؛ فبانهزام الروم عندها، وسقوطهم صرعى حواليها، حصل لها ما يشبه التعويذ، وما أطرفه من تشبيه بليغ.

كأنما كان الدهر يطاردها؛ فقد استعصت على المسلمين، ولكن سيف الدولة لا تعجزه العظائم، ولا توئسه الصعاب، فها قد استردها بالرماح، وأعادها إلى خيمة الدين وحمى المسلمين.

وبعد مشهد القلعة يلتفت المتنبي إلى بانيها وحاميها من الهدم، فيدبج فيه وفي استحالة هدمها هذه الكلمات:

ثُفيتُ الليالي كُلَّ شيءٍ أخذنَهُ ... وهُنَّ لِما يأخُذْنَ منكَ غوارمُ
إذا كان ما تنويهِ فعلاً مضارعاً ... مضى قبل أن تُلقى عليهِ الجوازمُ
وكيف تُرجّي الرومُ والروسُ هدْمَها ... وذا الطعنُ آساسٌ لها ودعائمُ
وقد حاكموها والمنايا حواكِمٌ ... فما مات مظلوم ولا عاش ظالمُ

---

(1) نفسه، ص138.

منذ البيت الثاني من القصيدة والمجاز استعارةً وكنايةً هو روح المعنى وعمود الخطاب وكهرباء النسيج. لا يخلو منه بيت؛ فلا يخلو إذاً من مداعبة للذهن، ومؤانسة للخيال، ومماطلة بالمعنى، ومراودة بالجمال.

في البيت الأول من هذه القطعة مماطلة يسيرة تحدثها كلمة "غوارم" في آخر البيت؛ لما فيها من التشخيص الذي يستدعي تصور ما يجب على الليالي أن تغرمه، وأي شئ هو هذه الليالي التي يأخذ سيف الدولة منها أغراضه فلا تستردها، وتأخذ هي منه فيجبرها على الرد.

وفي البيت الثاني رفرفة كنائية في سماء جديدة كلها طرافة وبهاء. كناية على طريقة أبي تمام في قوله:

خرقاءُ يلعبُ بالقلوبِ حبابُها كتلعّبِ الأفعالِ بالأسماءِ[1]

ولكنها، في تصوري، أطرف وأجمل. إنه يصور قوة إرادة الممدوح ونفوذ عزيمته، بأسلوب غاية في إصابة الغرض وإثارة الدهشة: يستعير من عالم النحو معاني الفعلية والمضيّ والاستقبال والجزم، ويوظف ذلك في الإيحاء الذكي بهذا المعنى البديع: إذا نويت أن تفعل فعلا ما صار الفعل في حكم ما تم إنجازه فصار من الماضي، ولم تترك لعامل من العوامل فرصة للتثبيط أو التشويش أو الاعتراض الذي يمنع حصول الفعل. إن الجوازم إذا دخلت على المضارع حولته إلى ماض غير نافذ. ولكن الممدوح يحوّل الفعل المضارع إلى ماض بإنفاذه قبل أن تحوله الجوازم إلى ماض غير نافذ. أيّ إيجاز وأيّ طرافة وأيّ إبداع..

---

(1) شرح ديوان أبي تمام ، ص18.

وفي البيت الثالث تجسيد غريب هو سبب في ما في البيت من مماطلة يسيرة وطرافة ممتعة: محال على الروم وغيرهم أن يهدموا القلعة لأن آساسها ودعائمها في غاية الصلابة والمتانة والمناعة؛ فهل سبب هذه المناعة تحصينها بالحجارة الضخمة الصلدة أو تحصينها بالحديد؟ ليس هذا ولا ذاك. وإنما هو تحصينها بشئ أقسى من الحجارة، وأصلب من الحديد، وأضمن من كل تحصين، وأرهب من كل تخويف: لقد جعل سيف الدولة من الطعن الرهيب أسا للقلعة ودعامة، فمن يجرؤ أن يقترب منها وهي محصنة برهبة الطعن؟

وفي البيت الرابع مماطلة أشد، وتركيب أقرب إلى الخفاء، وسبب ذلك اجتماع التشخيص والكناية وتكرار الألفاظ بصيغ مختلفة؛ إذ زعم الشاعر حصول محاكمة للقلعة، كان القضاة فيها المنايا، والمحاكِمون الأعداء من الروم؛ فما كان إلا أن حكمت المنايا، بما فعلته من أخذ الروم بالقتل، بحماية القلعة لأنها مظلومة، وإهلاك الأعداء لأنهم ظالمون. وحكمت هذه الصورة الطريفة، وهذا اللعب الفني المثير، للمتنبي بالشاعرية الفذة والإبداع العجيب.

ويأتي بعد ذلك مشهد جيوش الروم العظيمة وقد أقبلت لقتال الممدوح، فكيف هي الصورة، وكيف هي المماطلة، وكيف هو الوصف؟:

أتوكَ يجُرّونَ الحديد كأنما ... أتوا بجيادٍ ما لَهنّ قوائمُ
إذا بَرَقوا لم تُعرف البيضُ منهُمُ ... ثيابُهُمُ من مثلها والعمائمُ
خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُهُ ... وفي أذَنِ الجوزاءِ منه زمازمُ
فما يُفهِمُ تجمّعَ فيه كلٌّ لِسْنٍ وأمّةٍ ... الحُدّاثَ إلا التراجمُ
فللّهِ وقتٌ ذوّبَ الغشّ نارُهُ ... فلم يبقَ إلا صارمٌ أو ضُبارمُ

تقطّـعَ مـا لا يقطـعَ الـدرعَ والقنـا وفرَّ من الفرسـانِ مـن لا يـصـادمُ

سيتوقف القارئ قليلا عند كلمة "يجرّون" ليستوحي منها معنى الكثرة، ولن يتوقف أمام "الحديد"؛ فلن يكون غير السلاح، وسيتوقف مليا عند هذه الجياد التي ما لها من قوائم. سيلاحظ أن الكلام مبني على التشبيه (كأنما)، فيجتهد في التأويل، ليدرك بعد حين أن السلاح قد غطى لكثرته قوائم الجياد فبدت وكأنها دون قوائم، وسيستنتج من ذلك أن الشاعر يكني بكل هذا عن كثرة بالغة في جيش العدو.

وسيلتبس عليه معنى البيت الثاني؛ بسبب التباس معنى كلمة "البيض"؛ أجمع لأبيض، أم إشارة إلى الخوذ؟ وبسبب التشبيه غير الصريح للثياب والعمائم. سيهتدي القارئ في نهاية الأمر إلى أن الجيش يرتدي البياض ويتدرع بالبياض حتى لا يميز الناظر بين ثيابهم والسلاح، وهو معنى أقل أهمية من الجهد الذي يبذل في سبيله.

وسيسهل القارئ أن يفهم معنى البيتين الموالين بعد قليل تدبر، ليتمهل في البيت الذي يليهما حيث الظرف الذي يذوّب الغش نارُه، وحيث لا يبقى بسبب النار إلا صارم أو ضُبارم: يتمهل ليعرف أن ضبارم تعنى الرجل الشجاع، وأن صارم تشير إلى السيف القاطع، وأن النار هي فتنة الحرب المضطرمة وامتحانها الصعب، وأن تذويب الغش هو انكشاف الضعيف والجبان من الرجال والسلاح فيهلك، وصمود القوي الشجاع فيبقى. فهذه معان كثيرة تؤدى بطريق الكناية الاستعارة، ولابد للإحاطة بها من تأمل. وسيجد بعد ذلك بيتا مفسرا للسابق فهو ليس من المماطلة في شئ.

وفي المشهد الأخير من اللوحة لا القصيدة، يصل بنا الشاعر إلى ما قصد إليه أصلا من وصف عظمة جيش الروم وكثرته وتدججه بالسلاح واحتشاده بالأمم المتعددة والأجناس الكثيرة: تصوير سيف الدولة وهو في هذا الموقف الشديد الرهيب، والخطر المحدق والموت القريب، كيف يتصرف؟ وكيف يثبت؟ وكيف تكون خاتمة المعركة:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ ... كأنكَ في جفن الردى وهو نائمُ
تَمُرُّ بكفض الأبطالُ كَلمى هزيمةً ... ووجهُكَ وضّاحٌ وثغرُكَ باسمُ
تجاوزتَ مقدار الشجاعةِ والنُّهى ... إلى قولِ قومٍ أنت بالغيبِ عالِمُ
ضَمَمتَ جَناحيْهمْ على القلبِ ضَمّةً ... تموتُ الخوافي تحتها والقوادمُ
بضربٍ أتى الهاماتِ والنصرُ غائبٌ ... وصار إلى اللّبّاتِ والنصرُ قادمُ

كأنما لم يكن ذلك الوصف البليغ لضخامة جيش الروم، عددا وعدة، سوى كناية طويلة عن قوة سيف الدولة؛ فها هو يقف هذا الموقف المرعب لكل مقاتل دون أن يضطرب له قلب أو تنصرف عنه شجاعة أو تهتز في نفسه ثقته في نفسه وفي النصر. لقد وقف من المعركة حيث الموت قريب قريب، لكنه سلم رغم ذلك. كأنما كان في جفن الردى فليس إلا حركة صغيرة فإذا به في جوفه، ولكن ذلك لم يكن. كأنما كان الموت نائما فلم يتفطن لوجوده. وليس الشأن في سلامته فلعله الحظ، وإنما الشأن في ثباته العجيب وثقته المدهشة في ذاته : أليس إشراق وجهه وابتسام ثغره أقوى دليل على ذلك، وأبلغ كناية عن قوة القلب حيث اشتداد المعارك، بل حيث اقتراب المهالك؟ هكذا صور المتنبي حال سيف الدولة حين حال أعدائه الأبطال الأشداء السقوط أمامه منهزمين صرعى.

ليس في هذه الأبيات كبيرة مماطلة ولكن فيها من دقة الوصف ومن الإيحاء الكثير. فإذا كان البيتان الأخيران رأيتَ انبعاث الصورة المماطلة من جديد: رأيت الجيش العظيم، الذي جاء لحرب سيف الدولة، قد حوّله سيف الدولة إلى مجرد طائر ينطبق جناحاه على قلبه، ويضمان إليه ضما شديدا فلا يبقى في الجناحين ريش صغير ولا ريش كبير، بل يهلك الكل، إيذانا بقدوم النصر السريع بمقدار سرعة السيف في رحلته من الرأس إلى الصدر:

بضربٍ أتى الهاماتِ والنصرُ غائبٌ وصار إلى اللّبّاتِ والنصرُ قادمُ

وبهذه الصورة البديعة تركيبا وتشخيصا تنتهي هذه اللوحة الحماسية الخالدة من لوحات الشاعر العربي الكبير. وتنتهي هذه الدراسة لشعر يماطل قارئه المعنى ثم ينهمر عليه بالفن الساحر والمعنى الكثير.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الخاتمة

اختار الباحث لهذه الدراسة عنوانا جديدا في إطلاقه قديما في مفهومه، أصيلا في دلالته معاصرا في إشكاله. ويرى أن استعماله بدل غيره يحل مشكلة الجدل المستمر بين الوضوح والغموض في الشعر، والبيان والإبهام في لغة الفن، باقتراحه هذه المراوحة بين السبيلين والمنزلتين: لا سقوط في مهاوي السطحية والمباشرة، ولا تيه في دروب العبث وأودية الظلام.

كان الهدف من البحث هو إقامة الدليل على صحة هذه النظرية، التي هي محل توافق واسع من قبَل جمهرة النقاد قديمهم والحديث، بتقديم النماذج الشعرية المعترف لها بالجودة والإثارة، ولشاعرها بالعبقرية والخلود، وتحليلها على ضوء فكرة الصابي "أفخر الشعر ما غمض فلم يعطكَ غرضَه إلا بعد مماطلة منه"، وعلى ضوء ما اجتمع من النظر النقدي، في نظرية المماطلة الشعرية، لدى عدد من كبار النقاد العرب في القديم والحديث؛ مثل عبد القاهر الجرجاني، والعقاد والنويهي، وأحمد الشايب ومحمد الهادي الطرابلسي.. فأسفر بحث مماطلة المعنى في شعر المتنبي على النتائج الآتية:

1- يميز أهل الدراية والحصافة من النقاد بين الغموض الفني الجميل المثير، الذي يماطل القارئ ليشركه في إنتاج الدلالة، ويمتعه باكتشاف المعنى، ويعوضه عن جهده في تأمل البناء وتصيد المغزى بالوصول إلى المعنى الطريف، والحصول على النشوة الغامرة- وبين الغموض الناتج عن ضعف في التصوير، وعجز عن الإبانة،

أو قصد للتكلف، وولع بالتعقيد، وكذا الغموض الذي يبلغ حد الإبهام، ويحول، ولو بُذِل الجهد، دون الإفهام.. وهو ما يعني أن سبيل الشعر إلى الإبلاغ الممتع والإبداع الخالد، إنما هو المماطلة لا الإخلاف، والمداعبة لا الجفاء.

2- أقل أنماط المماطلة دخولا في باب الفن مماطلة المعجم؛ فإن الشعر الذي تكثر فيه الألفاظ الغريبة التي يحوج إدراكها إلى تنقيب في المعاجم هو شعر قليل الرونق والجاذبية، ثقيل على القارئ منفّر له. على أننا لا نقصد بالألفاظ الغريبة ما هو غريب على ذاكرة الكثرة الغالبة من جيلنا الحاضر، مع أنه متداول في كلام الأدباء والبلغاء، وقصائد الشعراء، وإنما القصد ما كان غريبا بالمعنى الذي قصده علماء البلاغة. وعليه، فقد رأينا شعر المتنبي قليل المماطلة بالمعجم، مفيدُها بإضافة بعض الألفاظ نادرة الاستعمال في عصرنا إلى رصيد القارئ؛ ولذلك كثر الإقبال على شعره بقراءته وحفظه والاستشهاد به ودراسته.

3- طبيعة الشعر القائمة على النظم المخصوص بالوزن، وعلى العدول عمودا وأفقا (استبدالا وتوزيعا)، وعلى التقاط الشحنة النفسية والدفقة الشعورية والفلتة الخاطرية التي تنبثق في وجدان الشاعر _ كل هذا كفيل أن يجعل بعض التراكيب على قدر من خفاء الدلالة، فيتأخر وصول المعنى لذلك، وتحصل المماطلة متفاوتة المقدار والقيمة الفنية. وقد امتاز المتنبي بصياغة متفردة، محكمة النسج، متنوعة التراكيب، لها شجاعة كشجاعته، وتوثب كتوثبه، ولها غموض كغموض آماله وشخصيته، رماه بعض النقاد

لأجلها بالتعقيد وذهاب الرونق، وأثبتت الدراسة أن المعقد الجافي الناشف الرونق منها قليل، وأن أكثر مماطلات المتنبي في باب الصياغة لطيف طريف مخصب مدهش، يتعب قارئه قليلا ولكنه يعود عليه بإمتاع فني كبير.

4- بالتمثيل والاستعارة ينفتح مجال للإبداع فسيح، وباب للمماطلة واسع، وميدان للعب الفني الممتع مترامي الأطراف. وقد كان هذا المجال أحد المسالك الكبرى التي اتخذها المتنبي طريقا له إلى مجد الشاعرية، وعبقرية الإبداع، وسلطة الفن على متذوقيه. ملأ المتنبي قصائده بمباهج التمثيل والاستعارة؛ كان مصورا ماهرا للخواطر الداخلية والمشاهد الخارجية، وكان لاعبا بارعا في تشكيل الدلالات الطريفة والصور الغريبة بالعدول باللغة عن عاداتها وشحنها باللمحات الموجرة والتشخيص البديع. كانت مماطلاته التمثيلية والاستعارية وسطا بين الطول الفاحش والقصر المفرط فكانت ناجحة مثيرة مطربة، وإن تفاوتت في مقدار حظها من الطرافة الجمال. كذلك ينبغي أن تكون المماطلة الشعرية إذا شاء بها الشعراء أن يحصلوا من الجاذبية الخالدة ما حصله المتنبي.

5- المماطلة ناتج الخفاء، والكناية من أقوى أسباب هذا الخفاء، وأكبر عوامل الإمتاع والإبداع في الشعر، ووسائل اللعب الممتع المفيد في الفن، وقد كثرت كنايات المتنبي، وتعددت مستويات مماطلتها، وكان أكثرها غريبا طريفا، يبعث قارئه على إثارة خياله وتنشيط ذهنه، ويعود عليه بتحصيل معنى بديع، ونشوة نفسية وروحية ومعرفية فائقة. وبها تحقق لشعره ما تحقق من الفذوذية والسحر.

6- قرأت الدراسة لوحات مختارة من شعر المتنبي لتدرس من خلالها مماطلة المعنى وهي تعمل عملها في كيان القصيد متكاملا غير مشتت، فظهرت أسرار الجاذبية والفذوذية في شعر المتنبي أكثر وضوحا، وأفتن منظرا، وأقوى تسلطا على الذوق والنفس، وكانت المماطلة هي أقوى عوامل هذا السحر الخالد والإبداع الفريد.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مكتبة البحث

المصدر:

- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكتب هوامشه مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د.ت.

المراجع:

(1) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، د.ت.

(2) إبن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن الأثي الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م.

(3) إبن جني الفتح بن عثمان، الخصائص، ج2، تحقيق عبد الحميد محمد، المكتبة التوفيقة، د.ت.

(4) ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م.

(5) ابن منظور، جمال الدين محمد، لسان العرب، مج2 ومج 5، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

(6) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، د.ت.

(7) أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، ط2، 1978م.
(8) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.
(9) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.
(10) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
(11) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ-1981م.
(12) جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، طرابلس-تونس، د.ت.
(13) جهاد فاضل، أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب، طرابلس-تونس، د.ت.
(14) جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت.
(15) الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
(16) الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود،دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1402هـ-1982م، ص451.
(17) شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، القاهرة، 1387 هـ-1967م.

(18) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت.

(19) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1995م.

(20) عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1408هـ-1988م.

(21) عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م.

(22) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

(23) علي العماري، الصراع الأدبي بين القديم والجديد، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1965م.

(24) القزويني، جلال الدين أبو عبدالله الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

(25) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجي بمصر، د.ت.

(26) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م.

(27) محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس-تونس، 1988م.

(28) محمود محمد شاكر، المتنبي، مطبعة المدني، القاهرة، 1407هـ-1987م.

(29) نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مطابع ألف-باء الأديب، دمشق، 1980م.

(30) مصادر شعرية

(31) ديوان أبي نواس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1398هـ-1978م.

(32) ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، د.ت.

(33) شرح ديوان أبي تمام، ضبط معانيه وشروحه إيليا الحاوي، الدار العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1981م.

(34) شرح ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح وتعليق ن. رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1407هـ-1987م.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com