إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية
- قراءة في نماذج شعر امرئ القيس والمتنبي -

الأستاذ عثمان بدري

1 - مدخل: تتعدد قراءات العمل الفني، بتعدد الاتجاهات والمناهج الأدبية والنقدية، بل بتعدد المنازع الأيديولوجية للمبدع والمتلقي في آن معا.

إلا أن القراءة الأولى والأنسب - ولا نقول المفضلة - هي تلك القراءة المستكشفة المنبثقة من صلب العمل الفني نفسه، المتخففة من ثقل البواعث والأهداف الأيديولوجية السافرة.

وأكاد أصف هذه القراءة قائلا: «القراءة التفسيرية التأويلية»(1) التي تقوم على الوعي، ثم الوعي بالوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج «المعنى الأدبي»، وذلك لأن «اللغة هي ضرورة الحياة البشرية وصانعة رحلة الانسان الطويلة على الأرض»(2)، ولأن: «الحياة الانسانية حياة لغوية»(3).

واللغة التي نعنيها ليست هي مطلق اللغة، وإنما هي ذلك المستوى النوعي الذي يمكن أن نختزل الإشارة إليه بـ «رحيق اللغة»، هذه اللغة التي جرى وصفها عادة بـ: «لغة الأدب» أو «لغة الشعر» وهي - على أي حال - تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية بوجه عام، والمخيلة الشعرية بوجه خاص، من النظام اللغوي العام. والمفترض - بدءا - في هذه اللغة أنها تتميز بتجاوزها للحدود والأعراف والأنظمة الكلامية الخارجية المجمع عليها بشكل ما من الأشكال. ويصح وصفها - مرة أخرى - بما وصفها بها أبو الطيب المتنبي الذي كان يزعم امتلاك أسرارها عندما قال:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

أو بما وصفها بها الفيلسوف الألماني الوجودي (مارتن هيدجر) (Martin Heidgger) (1976-1989)، عندما قال: «إن في الشعر يتجلى وجود اللغة، واللغة ليست في المقام الأول وسيلة الاتصال وإنما هي أساس (ما يضمن امكان الوجود في وسط انفتاح الموجود» (4). وفي سياق هذا التصور للغة الشعرية نستطيع أن نفهم لماذا وظف الشعر العربي القديم - بشكل عفوي في العصر الجاهلي وبشكل واع بعد ذلك - مختلف المفاهيم البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية والتورية والمجاز، وغيرها من المحسنات الأخرى، بشكل مغاير - إن لم نقل مفارق - للأسس المدرسية المعيارية التي بنيت عليها البلاغة العربية من قبل كثير من البلاغيين (المقولاتيين)، الذين فتنوا بقضية (الصدق والكذب)، وجعلوا منها (معيارا) مرجعيا لبحوثهم البلاغية،(5) مما جعل الشاعر، البحتري يحتج ويسخر قائلا:

الشعر لمح تكفي إشـــارته وليس بالهذر طولـــــت خطبه

كلفتمونا حدود منطقكـــم والشعر يغني عن صـدقه كذبه

وفي إطار هذا التصور الذي اختزل فيه البحتري الفوارق القائمة بين البلاغة المعيارية التي تُحَكِّمُ منطقا شبيها بالمنطق الأرسطي، وبين البلاغة الشعرية، حاولنا أن نقوم بقراءة لبعض النماذج في الشعر العربي القديم، إنطلاقا من التشبيه والاستعارة، وذلك لأننا لاحظنا أنهما من أكثر الوسائل البلاغية دورانا في القصيدة العربية القديمة.

2 - توظيف التشبيه عند أمرئ القيس: صورة الفرس نموذجا: لن نستعرض هنا تعاريف (التشبيه) (similitude)، أو أنواعه، أو علاقته بالاستعارة، على وجه الخصوص، فذلك مبسوط في مراجع كثيرة(6) وبحسبنا أن نشير إلى أنه من أبسط الأشكال البلاغية التعبيرية، أو هو: (مجاز العامة) - إن صح هذا الوصف - حيث تشترك فيه كل اللغات والألسنة والمستويات الكلامية المتنوعة، كما أن الأساس الذي ينهض عليه هو إلحاق شيء بشيء لوجود مماثلة بينهما.

ونظرا لبساطته فقد استثمرته - قبل أن يصبح علما - مخيلة الشاعر الجاهلي، بمستويات فنية متفاوتة بتفاوت القدرات التخييلية عند الشعراء الجاهليين، ومن قراءتنا الاستطلاعية لشعر أمرئ القيس بوجه خاص، ولنظائر مماثلة له في الشعر الجاهلي بوجه عام، إستطعنا أن نتمثل ثلاثة مؤشرات للتشبيه في هذا الشعر، وهي:

1 - أن النزعة الحسية المادية وغير المادية، هي التي تطبع أكبر جزء من التشبيهات الواردة بشعر أمرئ القيس، إذ قلما نجد عنده تلك الصور التشبيهية المثيرة للإستغراب والاندهاش الذهني والتجريدي،، على نحو ما نجد ذلك في شعر زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني، وأبي تمام والمتنبي، هذا فضلا عن بعد صوره التشبيهية عن أشكال التزيين والزخرف اللفظي، أو التوليد المعنوي، كما شاع ذلك عند الشاعر العباسي وابن عمه الأندلسي. فالتشبيه عند أمرئ القيس موظف توظيفا عفويا، عفوية الوجدان الشعوري لأمرئ القيس.

2 - أن الصورة الشعرية التي تتوسل بالتشبيه عند أمرئ القيس تحتفي كثيرا بتجسيد وتشخيص العلاقات الزمنية، أكثر مما تستوقفها العلاقات المكانية، خصوصا تلك التي يمثل الفرس - وهو الأداة الأساس للزمن في ذلك الوقت - مجالها الوظيفي. ولعل في هذا يكمن سر الحيوية الفنية في شعره.

ولا يعني هذا تناقضا مع المؤشر الأول، وإنما يعني أن العلاقات المكانية الحسية المادية أو الحسية غير المادية، في حالة حركة وتحريك مستمر، يجعلنا نقول بأنها - العلاقات المكانية - قد «زُمِّنَتْ»، أي اكتسبت دلالة الزمن.

3 - أما المؤشر الأهم فيتمثل في أن الصورة الشعرية المرسومة للفرس عند أمرئ القيس، قد جمعت بين وظيفتين فنيتين في آن واحد، تتمثل الأولى في الوظيفة التصويرية (التمثيلية)، التي تتعلق بتجسيد الصفات والنعوت الانتقائية المسندة للفرس من كائنات أخرى، قد تكون حية كالحيوان أو جامدة ولكن الشاعر بعث فيها الحياة كالحجر والريح الخ... وتتمثل الثانية في الوظيفة (التعبيرية) للصورة الموصوفة نفسها، حيث يأخذ فرس أمرئ القيس، مفهوم (المعادل

الوضوعي (7) (Corelatif objectif) للوجدان المتأجج المشحون داخل نفس الشاعر، مما يجعلنا نقول بأن إمرأ القيس بقدر ما تذرع بالتشبيه لوصف سرعة وقوة فرسه بقدر ما عبر عن إحساسه بالزمن، ومن ثمة بحركة الحياة كما انفعل بها وليست كما هي عليه في الواقع الموضوعي الخارجي.

وفي ضوء هذه المؤشرات الأساس، التي تمثلناها من كل ما قاله أمرؤ القيس في وصف الفرس والتعبير به معا، يمكن أن نقرأ النماذج التالية:

1 - وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بمِنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(8)

2 - مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

3 - له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل(9)

4 - ذعرت به سربا نقيا جلوده كما ذعر السرحان جنب الربيض(10)

5 - وأدركهن ثانيا من عناه كغيث العشي الأقهب المترقرق(11)

6 - على العقب جياش كأن إهتزامه إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مرجل

7 - كأني بفتخاء الجناحين لقوة صيود من العقبان طأطأت شملال(12)

8 - كأن قلوب الطير وطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

9 - إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزيز الريح مرت بأثأب(13)

10 - ويخضد في الآري حتى كأنما به عرة من طائف غير معقب

11 - وقام طوال الشخص إذ يخضويه قيام العزيز الفارسي المنطق(13)

لنلاحظ - بداية - أن هذه النماذج جاءت متناثرة في مواقع متباعدة من الديوان، ومع ذلك فهي تكاد تتماثل في المؤشرات الثلاثة، التي سبق ذكرها.

فالنماذج 1 إلى 9 - (الترقيم المتوالي من عندنا) - تتكامل في كون الطبيعة الحسية المادية أو غير المادية هي المجال الوظيفي لكل الصور التشبيهية الجزئية التي تتعانق فيما بينها - رغم اختلاف إيقاعها الموسيقى ورغم خضوعها لفلسفة البيت الواحد - لتكون لوحة تشبيهية كلية ليس فقط لسرعة وقوة حصان أمرئ القيس ولا لشخصية أمرئ القيس نفسه، وإنما لمشهد الحياة الحسية التي لا ترى (المرئيات) أو تسمع (الأصوات) أو تلمس (المجسدات) إلا وهي في حالة حركة زمنية فجائية الايقاع والوقوع، بحيث تبدو في بعض الأحيان قائمة على (المفارقة الزمنية)(14) في أقصى درجاتها، كما يظهر ذلك، على وجه الخصوص في البيت التأسيسي الذي نعتبره مفتاحا للزمن عند أمرئ القيس، وهو:

مكـر مفـر مقبــل مدبـر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

إذ قلما نجد في الشعر العربي القديم ما يساوق هذا البيت «المعلم» في دلالته على مفهوم (المفارقة الزمنية)، وذلك لأن بلاغة لغة وإيقاع وصورة هذا البيت تكمن في هذا التناقض المفارق منطقيا وفيزيائيا، والمتآلف المنسجم شعريا وشعوريا، كما تكمن - بناء على ذلك - في (الإنزياح)(15) (Ecart) بوعي المتلقي عن الدلالة الزمنية الخارجية القائمة في المشبه (سرعة الفرس) والمشبه به (الصخرة المتهاوية)، لتضعه أمام صورة داخلية غير مرئية للزمن، بوصفه طاقة نوعية، مكثفة مشحونة، داخل وجدان الشاعر. ذلك أن ثقافة الشاعر الجاهلي لا تؤهله لرسم أو التقاط صورة مفصلة أو اجمالية عن نفسه من الداخل، دون وسائط محسوسة، ولذلك توسل بوصف العالم الطبيعي الخارجي لا ليصفه لذاته، وإنما ليصفه ويعبر به في آن واحد. وبناء على ذلك فإن إمرأ القيس في كل هذه الأبيات قد «أسقط» عالمه الداخلي المشحون زمنيا على أقرب كائن حي يعايشه ويتعايش معه زمنيا

لمقارمة المكان، ونعني بذلك هذا الفرس المثالي النموذجي الذي انتقى له الشاعر إحدى عشرة صفة وظيفية دالة على «الزمن بالزمن»، أي من خلال الفعل أو ما هو في حكمه مثل: أغتدى - مكر - مفر - مقبل - مدبر معا - حطه - إرخاء - تقريب - ذعرت - ذعر - أدرك - المترقرق - جياش - جاش - غلي - صيود - طأطأت - جرى - ابتل - هزيز - مرت - يخضد - قام - يخضبونه - قيام) حينا، ودالة عليه ضمنا مثل: (أيطلا - ساقا - العشي - حميه - شأوين - طائف) حينا آخر. فالفرس إذن ليس هو الغاية من الوصف وإن كان هو الموصوف، إنه هنا «وسيط الوصف» أو «وسيط التشبيه»، أما الغاية من الوصف التشبيهي فهي تتمثل في الواصف الذي أشار لنفسه عندما قال في البيت الافتتاحي للمشبه بصيغة فعل المضارع الذي يدل على الحضور العيني:

وقد أغتدي والطير في وكناتها　　بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وإذا شئنا إختزال الوظيفة الدلالية للمشبه والمشبه به في هذه الأبيات، لقلنا أنها تتمثل في الوصف التعبيري لاحتفال الشاعر بعلاقة الاتحاد والتوحد في الطبيعة، ومن ثمة في الحياة، من موقع الحركة الزمنية التي تبدو في حالة مد وجزر، والتي يبدو أن الشاعر الجاهلي عموما، وأمرؤ القيس هنا خصوصا، يقصد إليها عمدا لكي يقارم الشعور بالتلاشي والفناء في هذا العالم الصحراوي المترامي الذي يغرق في الصمت(16).

فكل الصور في هذه الأبيات تختزل فكرة التشبيه - إن لم نقل تعصف بها من أساسها - وذلك لأن الأطراف الأربعة في العملية التشبيهية: (المشبه - المشبه به - وجه الشبه- أدوات التشبيه)، قد حلت في بعضها البعض، وأصبحت - بذلك - «علاقات متضايفة»، توحد بينها حركة الزمن المتوالدة شعوريا وشعريا.

وإذا كان التعبير عن الزمن قد اتضح لنا فيما تقدم، فإن الأهم من ذلك هو (التعبير بالزمن) الذي نعني به هنا ما يمكن أن نسميه «بالأقنعة الرمزية» «لرؤية» الشاعر الدفينة للحياة، فالغدو في الصباح الباكر حيث الحياة لا تزال في سبات عميق في: (وقد أغتدى والطير في وكناتها)، رمز شفاف لمعنى شفاف، يتمثل في الشعور بالميلاد الجديد المباغت لعالم الصمت والسكون القائم في الواقع الخارجي للشاعر، والشعور بمعنى الميلاد الجديد المفاجئ في الشطر الأول، يولد في مخيلة الشاعر الحرص، كل الحرص على الامساك بالزمان خشية إنفلات أو تقادم الشعور بالميلاد الجديد، ويأتي ذلك في شكل صورة فنية تعبيرية وامضة تتمثل في طي المكان المترامي الأبعاد: (الأوابد) بالزمن الممسك به كما عبر عنه الشطر الأول وأعاد إخراجه المادي المحسوس لشطر الثاني كله بوجه عام، ولفظة (بمنجرد) يوصفها هنا هي فاعل تقييد الأوابد. وكلا الشطرين معا يجسدان صورة تعبيرية إشارية مركبة تطبع في المتلقي الشعور بالكينونة مقابل اللاكينونة والشعور بالاتصال والاستمرار والتغير مقابل الشعور بالثبات والفراغ والانفصال. والمفارقة الزمنية في: (مكر مفر مقبل مدبر معا) لا تعبر عن تشبع العالم الداخلي لامرئ القيس «بالزمن خارج الزمن» فحسب، وإنما هي تحيل بصر وسمع وبصيرة المتلقي إلى رمز فني مفتوح، يختزل معنى تجريديا أكثر عمقا وشمولا وتعاليا على الزمن الخاص، ويتمثل هذا الرمز في أن الحياة في أي مكان وزمان، ليست إلا معادلة زمنية تقوم على تداولية الموجب في السالب: (مكر مفر مقبل مدبر)، وعلى اتحادهما في نهاية المطاف في: (معا) وهذا الرمز الفني العام الذي استطلعه البيت الأول وكثفه وركزه الشطر الثاني في المشبه يحل في كل الصور الأخرى المشبه بها، وذلك «بِتَزْمِينِ» المدرك المكاني الطبيعي الحي أو الجامد، ولعل أوضح

ما يتجلى فيه ذلك هو الشطر الثاني: (كجلمود صخر حطه السيل من عل) الذي لم يبق فيه المشبه به مجرد عنصر خارجي منفصل عن المشبه، وإنما توحدا واتحدا في بعضهما، بوصفهما معا مفارقة زمنية واحدة، وذلك لأن الصخر المتهاوي من الأعلى إلى الأسفل لا يخضع لمنطق الفصل الزمني، وإنما هو يخضع لمنطق الكتلة المندفعة بقوة الجاذبية في حالة المدار الأرضي، وبالتالي يبدو منطق السرعة هنا هو منطق السرعة الضوئية، أي أن الزمن هنا سواء في حالة المشبه أو في حالة المشبه به عبارة عن كتلة شعورية واحدة، هذا فضلا عما يمكن أن يوحي به الصخر الجلمود من حس أسطوري بعيد ولكنه وارد، يتمثل فيما يحكى عن تساقط كتل عملاقة من السماء إلى الأرض، بعد أن انفجرت أجرامها، بدليل أن موقع سقوط هذا الحجر العملاق هنا: (من عل) مطلق وغير محدد على وجه الدقة. وفي سياق الاحتفال بالزمن من باب الاحتفال بالحياة، تأتي كل الصور الحسية الأخرى المشبه بها (مُزَمَّنَةٌ)، فهناك «تزمين» للمطر: (كغيث العشي الأقهب المترقرق) وهناك تزمين للريح: (تقول هزيز الريح مرت بأثأب) وهناك تزمين مباشر حينا وضمني حينا آخر للحيوان: (أيطلا طبي - ساقا نعامة - إرخاء سرحان - تقريب تتفل - ذعرت به سربا - ذعر السرحان - ثانيا من عنانه - صيود من العقبان)، وهناك تزمين يقوم على التشخيص في الأبيات: 6-10-11، إذ نجد بالبيت السادس أن صيغة المبالغة (جياش)، وفعل (جاش) المصدر تصديرا شرطيا زمنيا (إذا جاش) وصفة الحرارة المتوترة العالية النبض في (فيه حميه)، لا تخص الحيوان بقدر ما هي من خصوصيات الانسان في الحالات الانفعالية البركانية - إن صح نعتنا لها بذلك - وفي البيت العاشر نجد أن الدلالة الزمنية في السياق الانساني أبرز وأوكد، فهو يصرف وعي المتلقي إلى ما يعرف «بالدلالة

الحافة» التي تتمثل هنا في الوعي الأسطوري المترسخ في حياة المجتمع الجاهلي، الذي كان يسود فيه الاعتقاد بوجود «قوى غيبية» تسكن نفس الانسان - وربما حتى الحيوان وبعض المظاهر الطبيعية الأخرى - ولأمر ما تثور ثائرة هذه القوى فتصيب الانسان بالتوتر والاضطراب العصبي إلى درجة افتقاده السيطرة على نفسه، ولا يخفي علينا - في هذا السياق - ما يحكى عن العلاقة الحميمية التي كانت قائمة بين الشعر والسحر وبين الشعر والجن، في المجتمع الجاهلي.

وهذا الوعي الأسطوري لا يأتي هنا بشكل تقريري أو اخباري جاف، وإنما في شكل إشارة زمنية وامضة تشخص الحركة العشوائية للفرس، في سياق الربط بين المعلوم والمجهول، ويظهر تشخيص الزمن والتعبير به، أيضا، في البيت الحادي عشر، الذي يرمز إلى دلالة المكانة الاجتماعية الأرستوقراطية الخاصة بحياة أمرئ القيس التي كانت - فيما نعلم - في حكم الأمراء والملوك. فكأننا هنا بالشاعر يتوج نفسه ملكا أو أميرا من خلال تتويجه وتكريمه لهذا الفرس الأسطوري الرمز.

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن شعر أمرئ القيس في الفرس، بقدر ما يتوسل بالتشبيه بقدر ما لا يظهره أو يتوقف عند وظائفه التي حددها البلاغيون، هذا إن لم نقل بأنه قد عصف بها تماما، وإنما هو يتحول إلى صورة شعرية متنوعة تتكامل فيها أوجه المشبه والمشبه به وأدوات التشبيه لبناء رؤية فنية تتمثل في التعبير عن الزمن والتعبير به، بوصفه رمزا للإحتفال بالحياة ورمزا لتأكيد الكينونة، ورمزا لنفي التلاشي والفناء والعدم. وتلك هي القيمة الفنية الخالدة للشعر الجاهلي كله.

3 - الاستخدام الاستعاري في نماذج من شعر المتنبي:

تجمع كثير من الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة على أن الاستعارة (Metaphore)، هي أهم الوسائل البلاغية الجمالية، التي تتميز بها المخيلة الشعرية بوجه الخصوص. ولذلك فقد كانت محل عناية النقاد والبلاغيين قديما وحديثا، فقديما قال عنها أرسطو: «إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات»(18)، وفي التراث البلاغي العربي قال عنها العلامة البلاغي، عبد القاهر الجرجاني: «...فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»(19).

وفي النقد الأسلوبي الحديث نجد (جون كوهين) (Jean Cohen) قد اختزل تعريف الاستعارة قائلا: (إن الصورة، كل الصورة، هي إذن تغيير للمعنى، والشعر هو استعارة كبرى»(20)

إن إشكالية الاستعارة هي في الواقع - إشكالية «المعنى الشعري»(21)، الذي تولده اللغة الشعرية في مستوياتها الفنية المتنوعة، وإشكالية المعنى الشعري، تبدو في الشعر العربي القديم بمستويات متفاوتة، لعل أبرزها وأعقدها ما نجده في شعر أبي الطيب المتنبي، الذي يبدو في حكم الشعراء الذين خاطبهم أرسطو: « أن تكون سيد الاستعارات»، ولأن سيادة المتنبي تجلت - غالبا - في المعاني الذهنية البعيدة التي كان يولدها بواسطة الاستخدام الاستعاري، فقد استغلق شعره على فهوم كثير من النقاد والبلاغيين القدامى، ومن ثمة حملوا جزءا كبيرا من صوره ومعانيه الشعرية محمل الكذب والغلو والإستغراق في الوهم.

وقد غاب عنهم أن بلاغة الشعر الحقيقية، إنما تكمن في ارتياد اللغة الشعرية لعالم الخيال والوهم، بوصفه هو العالم (الذي ينزاح) أو (ينعطف) بوعي المتلقي عن الدلالات والمعاني المعيارية الجاهزة، إلى المعاني الشعرية البعيدة التي تستفز المتلقي وتكسر من آفاق توقعاته المنطقية المعهودة. وإذا كان لكل شاعر أو أديب مفتاح ما يمكن أن نلج به عالمه الشعري، فإن مفتاح شعر المتنبي هو ذلك البيت الذي قال فيه:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

وفي تقديري أنّه كان يعني بهذه الشوارد التي لم يفقهها اللغويون والنحاة والبلاغيون، اشكالية المعنى أو المعاني التي كان يولدها متوسلا في ذلك بالاستعارة التشبيهية أو الكنائية. ولعل هذا ما أشار إليه المتنبي نفسه قائلا:

يدل بمعنى واحد كل فـاخر وقد جمع الرحمن فيه المعانيـا

وهو ما سنحاول التوقف عنده من خلال النماذج الآتية:

فمما جاء في مجال المدح عنده:

1 - وما الفرار إلى الأجيال من أسـد تمشي النعام به في معقل الوعل(22)

2 - تحيـــر في سيف ربيعة أصـــله وطابعه الرحمن والمجد صاقل(23)

3 - ومن تكن الأسد الضواري جدوده يكن ليله صبحا ومطعمه غصبا(24)

4 - ويرهـب نـاب الليث والليث وحـده فكيف إذا كان الليوث له صحبا(25)

5 - وقد كان يدني مجلسي من سماته أحادث فيها بدرها والكواكبا(26)

6 - وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي(27)

7 - أحبك يا شمس الزمـــان وبدره وإن لا مني فيك السهى والفراقد(28)

8 - ومـا ينفك منك الدهر رطبـــا ولا ينفك غيثك في انسكـــاب(29)

وقال في وصف قلعة:

9 - بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم(30)

وفي وصف سيفه:

10 - سلة الركض بعدوهن بنجد فتصدى للغيث أهل الحجاز(31)

و في وصفه لنفسه:

11 - يحاذرني حتفي كأنـــي حتفه وتنكرني الأفعى فيقتلها سمي(32)

12 - ولو برز الزمان إلى شخصا لخضب شعر مفرقه حسامي

إن ما يستوقف المتلقي في كل هذه النماذج ليس هو المعاني القريبة التي توهمنا بها استعارات المتنبي، وإنما تستوقفه تلك المعاني الداخلية البعيدة المولدة من بعضها فيما وراء الصور الاستعارية الخارجية، وهي معان تتكامل فيما بينها لتصبح أقنعة رمزية تجريدية لرؤية شعرية فلسفية للحياة تجمع بين الدلالة الخاصة والدلالة العامة وبين التجريب والتجريد وبين المطلق والمقيد.

ففي البيت الأول يركب الشاعر صورة شعرية «زمكانية» طريفة الاخراج الحسي ومثيرة للاندهاش والاستغراب الذهي. ولا تتمثل بلاغة هذه الصورة الاستعارية المركبة في التعبير بقوة وجبروت الأسد، وفي التعبير بسرعة النعام وذلك لأن الشعر العربي كله، ومنذ بداياته الأولى، كان معرضا للاحتفال بهذه

الحيوانات والتعبير بها في آن واحد. وانما تكمن في الاخراج الحسي الذي يقوم على «التجسيد» و«التشخيص» "Personnification" لمعنى تجريدي بسيط يتمثل في معنى الخوف، ولكن الزواية التي اقتنص بها الشاعر هذا المعنى هي «ارادة القوة» التي تصرف وعي المتلقي عن فكرة الخوف المعبر عنها زمنيا في «وما الفرار» «من أسد تمشي النعام به» ومكانيا: «إلى الأجيال» «في معقل الوعل» إلى معنى الموت المتحقق الذي يدرك القاصي والداني، والذي يستحضر معه إلى الذهن مباشرة في شكل «تناص»(33) Inter-textualité خارجي، معنى الموت القطعي المحتوم في الآية الكريمة: «أين ما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة»(34)، مما يجعل صورة الممدوح الذي هو سيف الدولة، والمادح (الشاعر) تتحدان في اكتسابهما ظلالا أسطورية ورمزية باتجاه الأعلى، لاقترانهما الضمني في سياق الفاعل، بما توحي به صورة الأسد بحد ذاته، كقوة مادية مرعبة في مملكة الحيوان، إذ يبدو الأسد رمزا لإرادة القوة، وبما توحي به صورة الأسد وهو يمتطي صهوات النعام حيث يأخذ رمز ارادة القوة هنا مستويين، يتمثل الأول في الأسد وهو يمتطي صهوات النعام، أي أن الأقوى هو الأسد، ويتمثل الثاني في اتحاد ارادة قوة الأسد مع ارادة قوة النعام للانقضاض على الوعول الفارة حتى ولو اعتصمت بأعلى الجبال. وكل ذلك يتم في اتجاه الأعلى الذي يتضح في المكان: «إلى الأجيال» «في معقل الوعل» كما يتضح في هيئة الأسد الذي لا يرى عادة الا وهو مشرئب إلى الأعلى وفي صورة النعام الذي يتميز جسمه، خصوصا في حالة الحركة بالامتداد إلى الأعلى، ويتضح معنى العلو والتعالي في الحركة الزمنية المفاجئة التي تنطلق من الأسفل إلى الأعلى: «وما الفرار إلى الأجيال» «تمشي النعام به في معقل الوعل».

إن المتنبي - كما نعلم - من تاريخ حياته ومن شعره، شاعر طموح تسكن شعره «رؤيا» و«رؤية» المجد المادي والمعنوي الذي لا يحدده المكان أو الزمان، ولذلك فبقدر ما صور سيف الدولة من هذا المنظور، بقدر ما جعل منه شخصية «كاريزماتية» تحولت إلى رمز ملحمي تظلله الأسطورة، وذلك حين يقول معبرا عنه ومعبرا به عن رؤيته هو للحياة:

- تحيـر في سيف ربيـعة أصـــله وطابعه الرحمان والمجد صاقل
- ومن تكن الأسد الضواري جدوده يكن ليله صبحا ومطعمه غصبا
- ويرهـــب نـاب الليث والليث وحده فكيف إذا كان الليوث له صحبا

فالمستعار له والمستعار منه قد اتحدا وتفاعلا لتشكيل صورة مثالية كلية لبطل ملحمي نموذجي يستند إلى الواقع ولكنه يتجاوزه ويستعلي عليه، فهو التاريخ في ماضيه البعيد: «ربيعة أصله» وهو السلطان الديني المطلق «طابعه الرحمن» وهو نفوذ ومضاء السلطان المادي الزمني «والمجد صاقل» وهو سليل الأسد الضواري»: «الأسد الضواري جدوده» وهو زمن الديمومة الذي يستوي فيه الظلام والنور والليل والنهار: «يكن ليله صبحا» وهو «ناب الليث والليث وحده والليوث مجتمعة». وإذا كانت مخيلة الشاعر الجاهلي تعتمد على الاشارات الوامضة التي تقوم فيها الصور الشعرية على العلاقات الجزئية المتناثرة هنا وهناك فإن مخيلة المتنبي كلية، وربما تجريدية، وهذا بالتأكيد فارق حاسم بين الوعي الشعري الانطباعي غير المركب الذي أثمرته حياة المجتمع الصحرواي البدوي، وبين الوعي الشعري القائم على التمثل الذهني الذي أثمرته الحضارة العباسية المتألقة على كل المستويات. ولذلك فالذي يستهوي المتنبي هو الرموز

الاستعارية الكلية المفتوحة على المظاهر الطبيعية والكونية الكبرى، وذلك باتجاه الأعلى - غالبا - كما سيق القول، ففي الأبيات (5-6-7-8) نجد أن المتنبي لا يصور ممدوحه في صور حسية جزئية، ولا يصفه منفصلا عن حركة الكون في أكثر مظاهرها قوة وعظمة ورسوخا في الزمن، وانما يصوره بوصفه كائنا أسطوريا قد حل فيها وحلت فيه، فهو السماء والبدر والشمس والبحر والغيث والدهر والسهى والفراقد، وهو - بكل ذلك - قوة مطلقة - خارج المكان والزمان، وكونه كذلك يعني أنه رمز تجريدي مركب يحتمل تأويلات كثيرة ليس من الضروري أن يكون أحدها أو بعضها هو مركز رؤيته والآخر أو الأخرى على الهامش، و ذلك لأن ما يقوله الأدب يظل دائما في نطاق التوق والطموح الذي يجب أن يكون حتى إذا لم يتحقق بالفعل، وهكذا فقد يكون هذا الرمز بديلا شعريا وشعوريا وذهنيا لزمن الانكسار والتمزق والتفكك الذي آلت إليه الدولة العربية الاسلامية الكبرى، بعد أن تسللت إلى نسيجها الداخلي عناصر أجنبية متعددة الأجناس والأعراق والثقافات مما أثار في المتنبي عصبيته القومية وجعله يرى في سيف الدولة الحمداني ذلك البطل الملحمي القوي الذي يستطيع أن يتدارك المجد القومي والحضاري الذي يتآكل من يوم لآخر، وقد يكون هذا الرمز تعبيرا عن موقف مترسخ في وعي ولا وعي المتنبي، مؤداه أن القوة هي التي تحدد مصير الحياة و الكون، وأن معالم هذه القوة تظهر في الطبيعة الكونية التي يبدو الإنسان جزءا لا يتجزأ منها، وقد يكون لاضطراب حياة المتنبي ما يغذي هذا الرمز. وفي البيت التاسع يأخذ الرمز عند المتنبي شكل «المفارقة المعنوية» إذ في الوقت الذي يرمز فيه بناء القلعة وتشيدها باتجاه الأعلى للحياة: «بناها فأعلى» فإن هذه الحياة المتجهة إلى الأعلى لا معنى لها إذا كانت متولدة عن «إرادة القوة»

وليس عن قوة الارادة، بل إن المتنبي هنا يتغنى بهذه القلعة المنبثقة عن رؤية وايقاع الموت كمسرح مفتوح. وفي البيت العاشر تأخذ مفارقة الحياة المتولدة عن ارادة القوة صورة فنية موغلة في الوهم ومثيرة للاندهاش والاستغراب الذهني، وذلك عندما يصف الشاعر سيفه أو سيف ممدوحه أو سيفا وهميا لا وجود له، ليجعل منه برقا وامضا بنجد أولا «سله الركض بعدوهن بنجد» ويجعل منه غيثا يخصب الأرض العطشى ويبعث الحياة في النفوس ثانيا: «فتصدى للغيث أهل الحجاز»، فالغيث هنا دلالة على انبعاث الحياة خصوصا إذا كان الآملون فيه هم أهل الحجاز، الذين تبدو حاجاتهم إليه أكثر من أي شيء آخر، وبلاغة الاستعارة هنا تكمن في تشخيص المجرد: (الموت/الحياة) وفي تجريد المحسوس (السيف) وفي إطلاق المقيد (السيف) وتقييد المطلق: (الموت/الحياة) وفي التعبير بالجزء والخاص عن الكل والعام. فالشاعر حين ربط بين السيف والغيث، لا يعني في الواقع لا سرعة حركة السيف أو لمعانه المتألق، ولا ما يشغل بال النجديين والحجازيين من رجاء وأمل في الغيث، وانما هو عبر بهذه الصورة عن رؤية فلسفية تتمثل في أن الاحساس ببهجة الحياة وبلذتها الحقيقية لا يكون إلا إذا تولد عن «ارادة القوة» أو ما يقوم مقامها وينوب عنها في الحياة المادية المحسوسة. وربما من هذه الزواية نفسها سخر المتنبي في البيت الحادي عشر والثاني عشر، من القدر ممثلا في الموت حينا وفي الزمن حينا آخر.

لقد تعودنا على أن نرى ونقرأ ونسمع ونعيش الموت والزمن، كحقيقة مادية محسوسة يتراجع فيها صلف الانسان وغروره ويتلاشى فيها اعتداده بشبابه أو بقوته أو بماله أو بجاهه الا أن المتنبي هنا يقلب هذه القاعدة رأسا على عقب، وذلك عندما «يُشَيّئ» «ويشخص» الموت ويجعل منه مجرد تابع لإرادة قوة الانسان،

لا متبوعا «يحاذرني حتفي كأني حتفة» ومن هذا المنطلق تنقلب أيضا معايير الخوف والشر والايذاء، إذ بعد أن كانت الأفعى هي التي تخيف وترعب وتقتل، صارت هي التي تَخَافُ وَتُرْعَبُ وَتُقْتَلُ من قبل ارادة قوة الانسان الأسطورية الخارقة: «وتنكرني الأفعى فيقتلها سمي».

وفي البيت الثاني عشر نجد المتنبي يوغل في نبوءته الفلسفية الشعرية فيتطاول على الزمن، ويجرده من معانيه ودلالته وظلاله المثالية والواقعية المسيطرة على الوعي البشري سيطرة رهيبة، ليجعل منه محلا للتهكم والسخرية والوعد والوعيد. ومهما قيل عن غرور المتنبي وعن اعتداده النرجسي بإرادة القوة في نفسه، فاني أرى أن شعره لا يخرج عن اشكالية انسانية كبرى احتفلت بها كل الآداب لدى كل الشعوب، قديما وحديثا، وهي مقاومة الشعور بالفناء والتلاشي، والانتصار لقوة الارادة الانسانية التي لولاها لما كان هناك تاريخ وحضارة وعلم وتقدم. فالمتنبي اذن يفلسف فكرة المصير الانساني لصالح الانسان. وكل ذلك صوره وعبر عنه المتنبي في شعره، باستخدامه للاستعارة استخداما فنيا لا يتوقف فيه عند مجرد ابراز المتشابهات أو اسناد الأشياء إلى بعضها في سياق ما يماثل بينها من علاقات مظهرة أو مضمرة، فبلاغة الصورة الاستعارية عند المتنبي تتمثل إذن في توليد المعنى الشعري الذي لا يعنينا منه صدقه أو كذبه أو إمعانه في المبالغة والتغريب، بقدر ما يعنينا منه الآفاق المحتملة للدلالة. ويبقى - أخيرا - أن نتساءل: هل هي مجرد صدفة تاريخية أن تكون رؤية المتنبي القائمة على «ارادة القوة» قريبة الشبه برؤية: «الانسان الأعلى» عند الفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه(36) (Fredrich. Nitsche) (1844-1900)؟

المراجع والمصادر:

(1) - المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي - عربي، د: محمد عناني، الشركة العالمية لونجمان، القاهرة 1996، ص: 132-130 / 179-153 .

- اللغة والتفسير والتأويل: مصطفى ناصف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت يناير 1995، ص: 73-95 / 209-224 .

(2) - اللغة بين العقل والمغامرة، د: مصطفى مندور، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر 1974، ص:3 .

(3) - مجلة «فصول» مج، 5، ع: 4، ج:2، يوليو - سبتمبر 1985، ص: 51 .

(4) - موسوعة الفلسفة، ج: 2، د: عبد الرحمن بدوي، الؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان 1984، ص: 607 .

(5) - الخيال، مفهوماته ووظائفه، د: عاطف جوده نصر، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1984، ص: 235-163 .

(6) - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د: جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1974، ص 207-240 .

- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 1983 ص: 271-224 .

- البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، تر: محمد الولي، عائشة جرير، الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب 1989 ص: 15-20 .

(7) - في نقد الشعر، د: محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1973، ص: 242 - 246 - موسوعة أدباء أمريكا، ج:1، د: نبيل راغب، دار المعارف، القاهرة 1979، ص 30-36 .

(8) - ديوان امرؤ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة 1984، ص:19

(9) - المصدر السابق، ص: 21 .

(10) - نفسه، ص: 76 .

(11) - نفسه، ص:.174

(12) - نفسه» ص: 38 .

(13) - نفسه، ص 49 .

(14) - نفسه، ص 175 .

(15) - مجلة البلاغة المقارنة «ألف»، ع: 4، ربيع 1984، الجامعة الأمريكية بالقاهرة (المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي، سامية محرز، ص: 34-38).

- موسوعة أدباء أمريكا ج: 1 (سابق) ص: 96-99 .

(16) - عالم الفكر (دورية متخصصة)، النظرية النقدية الحديثة مج: 23، ع: 1، 2، يوليو - ديسمبر 1994 الكويت (من النقد المعياري إلى التحليل اللساني - النظرية البنيوية نموذجا - د: خالد سليكي ص: 361-391).

(17) - الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د: كمال أبو ديب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص: 45-108 / 113-200 .

(18) - البلاغة: المدخل للصور البيانية (سابق) ص: 21-23 / 43-46 .

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (سابق) ص: 241-305 .

- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي (سابق) ص: 274-322 .

(19) - الصورة الأدبية، د: مصطفى ناصف، مكتبة مصر، القاهرة 1958، ص: 124 .

(20) - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق:هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت - لبنان 1979 ص: 41 .

(21) - اللغة العليا، النظرية الشعرية، جون كوين، تر وتقديم د: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995، ص : 172 .

(22) المرجع السابق نفسه، ص : 133-177 .

وأنظر أيضا: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس 1992 (معاني النص الشعري، طرق الانتاج وسبل الاستقطار، محمد عبد العظيم، ص: 191-243).

(23) - ديوان المتنبي، ج: 3، تح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان 1980، ص:207 .

(24) - المصدر السابق ص: 223 .

(25) - نفسه، ج:1، ص 185 .

(26) - نفسه، ص: 187 .

(27) - نفسه، ص: 199 .

(28) - نفسه، ج: 3، ص: 403 .

(29) - العرف الطيب في شرح ديوان أبي، مج:1، ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت، لبنان (د.ت) ص:68

(30) - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج:2، ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت، لبنان (د.ت) ص:203

(31) - المصدر السابق، ص: 386

(32) - المصدر نفسه، ص: 203 .

(33) - المصدر نفسه، ص: 80 .

(34) - نفسه، ص: 51 .

(35) - سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، إفريقيا الشرق دار البيضاء -المغرب 1987، ص: 42-59 .

- البلاغة المقارنة «ألف» (سابق) (التناص وإشارات العمل الأدبي، صبري حافظ، ص: 8-30)

Oswald Ducrot, TzVetan Todorov: Dictionnaire encyclopidique des sciences du langage, Ed. du Seuil Paris 1972, p: 446-448.

(36) - صورة النساء، الآية 78 .

(37) - موسوعة الفلسفة (سابق) ص: 508-516 .