بنية المشابهة في شعر المتنبي

أ. م. د. رحاب لفته حمود الدهلكي

بنية المشابهة

إنَّ هيكلية الصورة الشعرية واصولها تقتضي انضواءها تحت بنى اساسية ترتكز على الجهد الشعري، وتكثيفه في انزياحات تتجاوز الحياد والالتزام بخارجيات الوصف، تحت سقف تلك البنى التي تكشف عن أهمية الصورة الشعرية وتفصيل الوسائل التي يتم من خلالها عرض العوامل التكوينية لها في قالب كلي(١).

وتُعدُّ بنية المشابهة احدى الأساليب المهمة في تشكيل الصورة الشعرية التي تتحقق من خلال عنصري (التشبيه، والاستعارة) اللذين يقعان على أساس المشابهة والجمع بين عناصر متباعدة في الزمان والمكان مما ساهم في خلق علاقات جديدة تقترب من الجانب العقلي أو الحسي في التصوير أو تبتعد بحسب طبيعة النظرة إلى هذا العنصر أو ذاك.

وقد لاحظنا شيوع بنية المشابهة في شعر المتنبي التي عكست قدرة الشاعر التخيلية، فتستحضر عناصر الوجود ثم قدرته التصويرية التي تضم هذه العناصر على تباعدها؛ لتكون منها صورة مركبة مناظرة لصورة أخرى على ان هذا الأمر ارتبط بظروف الشاعر الذي كثر تجواله وترحاله ووقوع عينه على مشاهد شتى، فضلاً عن قدرته وطاقته الشعرية المتمكنة.

أولاً: التشبيه:

التشبيه لغة: التمثيل: وهو مصدر مشتق من الفعل شبه، فقد جاء في لسان العرب: " الشَبْهُ والشَّبيه: المثل، والجمع أشباه. وأشبه الشيءُ الشيء: ماثله، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم. وأشْبَهْتُ فلاناً وشابهته واشتبه علي، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبهه إياه وشبهه به: مثله، والتشبيه: التمثيل " (٢).

أما في الاصطلاح فقد أهتم البلاغيون بتعريف التشبيه، وذكروا له تعريفات كثيرة، تكاد تشفق في معناها وان اختلفت طرائق الصياغة فـ ((التشبيه مستودع طرفين مشبها ومشبها به واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر)) (٣).

ونلاحظ كثرة التشبيهات الواردة في شعر المتنبي المقترنة بالحركة، كما جاء في القليل منه هادئاً ساكناً من خلال احساس الشاعر بالحركة الدائبة والتحول المستمر، فعرض أفكاره بمعان خرجت عن المألوف، ليصور ما يجري في العصر ومشاكله سعياً منه للتغيير أو التنبيه والتأثير، فيقول المتنبي في وصف شعب بوان: (٤)

مَغَاني الشِّعْبِ طَيباً في المعاني
بمنزلة الربيع من الزمان
ملاعب جنةٍ لو سارَ فيها
سُليمان لسار بترجمان
طبت فرساننا والخيل حتى
خشيت وإن كرمن من الحران
غدونا تنفض الأغصان فيه
على أعرافها مثل الجمان
فسرت وقد حجبن الشمس عني
وجُنَّ من الضياء بما كفاني
وألقى الشرق منها في ثيابي
دنانيراً تفرُّ من البنان
لها ثمر تُشير إليك منها
بأشربة وقضن بلا أواني
وأمواء يصلُّ بها حصاها
صليل الحلي في أيدي الغواني

رسم الشاعر صورته الحالمة والمضيئة وحركاتها الهادئة والمتناغمة، ورفده في ذلك بـ " الطبيعة ومظاهرها فهي في مجموعها مادى حسيَّة مشتقة من الصحراء، وما يتراءى فيها من مناظر الطبيعة ومظاهر الحياة " (٥).

فسعى المتنبي الى خلق صورة مميزة في وصف المغاني والأماكن، فيشبهها بـ (الربيع) في امتيازه وتفوقه عن بقية فصول الزمان، ووجه الشبه تمثل بـ (التفرد والجمال)، كما شبه هذه (المعاني) بـ (ملاعب الجن) في الجمال والتنظيم، فتشكلت صورة فريدة فجرتها الألفاظ من طاقات شعرية حيث تتضح بلاغة وشعرية التشبيه بـ (ملاعب جنة) في ايحاء لأماكن لهوه وعبثه، مما حقق

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

لوصف الابداع من خلال التوازن بين المجهول والمعلوم، للوصول الى الدهشة المبتغاة أو القيمة الفكرية المطلوبة، إذ تنبثق من احساس عميق وشعور مبهم في نفس الشاعر لم تتضح الا حينما تأطرت داخل صورة فنية، فكونت ألوانها المعبرة بدقة عن أغوار نفسية مبدعها(٦)، ثم يتحد الخيال مع الواقع لتشكيل صورة (غربة الأماكن) في قوله:

(لسارَ بِتُرجمان) في كناية عن الغربة وايحاء بعدم الراحة النفسية؛ الا ان هذه المغاني تستبد بجمالها حتى ان الشاعر يخشى على (كَرُمْنَ من الحِرَانِ) في كناية عن البقاء، فدل المشهد على التناقض بين الحركة والسكون وايحاءً بعدم الاستقرار.

ويستمر الشاعر في الوصف الجميل من خلال التركيز والتمعن في تلك الصورة، فيشبه قطرات الندى التي تتجمع في الليل على الأغصان ثم تتدلى وتتساقط على نواصي الخيل بـ (حبات الجمان) ووجه الشبه هو الشكل والصورة، فتكتسب أبعاداً جمالية من خلال الحركة وجمال المنظر، ثم يرسم المتنبي صورة تشخيصية من خلال استعارة الحركة للأغصان فاذا بها تنتفض، وتنفض ما تجمع فوقها ليلاً من قطرات الندى، فيسير الشاعر والاشجار الياسقة على جانبي الوادي تتلاقى وتتعانق، فتحجب أذى الشمس عنه وتأتيه بما يكفيه من الضياء، وترسل بضوئها بين الأوراق لتحط على ثيابه كأنها دنانير، فنجد ((انسجام الصورة التشبيهية مع طبيعتها، وهو ما نسميه بالتناغم الداخلي في العمل الفني)) (٧).

لقد انبعثت الصورة التشبيهية من أرقى ملكات النفس الانسانية، ويظهر جمالها من خلال الاستعارة في قوله:

وألقى الشّرقُ منها في ثيابي
دنانيراً تفرُّ من البنان

فسعى المتنبي الى تشخيص الصورة من خلال الحركة للدلالة على عدم الاستقرار، ثم يتبعه بقوله:

لَهَا ثَمرٌ تُشيرُ إليك منها
بأَشْرِبةٍ وقضَنَ بلا أواني

وتتضح الصورة التشبيهية من خلال تشبيه الهيئة الحاصلة من شفافية الثمار وظهور مائها من تحت قشرتها في أواني الزجاج، فيتحد وجه الشبه (الهيئة الحاصلة) في لون وصورة الشيء؛ ليوحي بشيء من الراحة والهدوء والاطمئنان.

ثم يورد قوله:

وأمواهٌ يصلُّ بها حَصَاهَا
صَليلَ الحَلي في أيْدي الغواني

يرسم الشاعر صورة فيشبه صوت ارتطام الماء بالحصاء بـ (صوت الحلي) حين حركن أيديهن، فيضرب بعضه بعضا، ووجه الشبه هو (الصوت المميز)، فالتشبيه هنا مؤكد، يحكي صورة الترف والنعمة والرغد الذي يعيشه القوم.

لقد استطاع المتنبي ان ينقل صورته التشبيهية في الوصف من خلال توليد الصور المتنوعة التي انبثقت عن رؤيته واحساسه بالتماثل بين الأشياء؛ ليعبر عن موقف شعري خاص، فاتضح مدى قدرته وبراعته في انتقاء تلك الصور التي مكّنته من استيعاب تجربته والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه؛ لتُشكل تلك القيم الجمالية.

وقد تأتي الصورة التشبيهية لتصور الحركة والسكون في تشبيهين منفصلين، فيقول: (٨)

يعدو إذا أحزنَ عدو المسهلِ
إذا تَلا جاءَ المدى وقد تُلي
يقعِي جلوس البدويِّ المصطلي
بأربع مجدولةٍ لم تُجدلِ

تقوم الحركة في الصورة الأولى على التشبيه، ليكون البؤرة الأساسية له، فيجمع الشاعر بين طرفي السرعة والسلاسة للمشبه (يعدو) بينما أداة التشبيه فيه محذوفة.

أما في البيت الثاني فيشبه الشاهر هيئة ايقاع الكلب بـــ (جلوس البدوي)، فيسعى الشاعر الى الايحاء بسكنات كل عضو من الأعضاء ووقوعه في موقعه الخاص في صمت تام، فـــ ((نجح الشاعر في ان يجمع الصور على أساس تقابلي، يقف فيه القارئ مندهشاً مأخوذاً بين طرفين)) (٩).

لقد حاول المتنبي النفاذ من خلالها الى عالم النفس وما يعتريه من تقلبات.

ومن الصور التشبيهية الساكنة قوله: (١٠)

وطرف إن سقى العُشاق كأساً
بها نقصُ سقانيها دهاقا
وخصر تثبتُ الأبصار فيه
كأنَّ عليه من حدقٍ نطاقا

تقوم الصورة الأولى على الاستعارة من خلال تجسيد اللحظ المسكر، أما البيت الثاني فيشبه (الخصر) بـــ (النطاق) والجامع بين الطرفين صورة السكون التام، فاستطاع ان يشير لدى المتلقي صورة التفرد والجمال بما يؤدي من تعميق في المعنى والافادة من الدلالة التعبيرية.

ومما مضى نلحظ ان المتنبي عمد الى استعمال هذا الاسلوب التعبيري كأداة مهمة للافصاح عن حالته النفسية، وترجمة انفعالاته ورؤاه بدقة، محققاً في

الوقت نفسه عنصر التشويق في تشكيل أغلب صوره الشعرية، فتمحض عن ذلك الفعالية المعنوية للصورة التشبيهية.

ثانياً: الاستعارة

تُعدُّ الاستعارة من أهم طرائق التعبير، لتميزها بخصيصة الانزياح عن اللغة الوصفية، فتدخل الألفاظ فيها بعلاقات مستحدثة لا سلطة للحقيقة عليها؛ بكونها تهدف إلى الايحاء في عالم الخيال، والاستعارة نوع من التشبيه، " والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالغرابة أو صورة..... من صوره " (١١).

والاستعارة ((ليست الا تشبيهاً مختصراً ولكنها أبلغ منه)) (١٢)، بل انها ((اسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعرية لأنها تخيل)) (١٣).

ولا تخرج الاستعارة عن كونها ذكر أحد ركني التشبيه، بيد انك تعني الطرف الآخر لدخول المشبه في جنس المشبه به عن طريق اثبات خصائص المشبه به للمشبه(١٤).

وتمتلك الاستعارة قدرة كبيرة على التقريب بين الاضداد والعناصر المختلفة المهمة للرؤية الشعرية، عن طريق ايجاد علاقات جديدة بينها.

إنَّ هذا التقريب بين العناصر المتنوعة يدخلنا في عالم من الخيال، فالصورة الاستعارية يمكن ان يدركها الخاطر بسرعة، بل يتحقق ذلك بعد تثبيت نفسه بشكل يؤدي إلى استحضار الذي بَعُدَ عنه (١٥).

فالاستعارة لها دور بارز في تشكيل الصورة؛ لكونها تعمل على تكوين صورة شعرية واسعة الآفاق تنطق بإحساس المبدع ومشاعره.

ونلاحظ ان الاستعارة المكنية تشكل مساحة كبيرة من صور المتنبي الذي يُعدُّ بحق من أبرز الشعراء المصورين، ولعلَّ شيوع هذا النوع من الاستعارة في شعره يفسر كونه شاعراً مصوراً، لما تمثله من نوع مخفي يحتاج الى قوة نفسٍ ويقظة وبراعة تصوير التي تشكلت في:

أ- التشخيص

ب- التجسيد

ج- تبادل المدركات

د- التوظيف اللوني

هـ- توظيف الزمان والمكان

أ- التشخيص

هو ان يخلع المبدع على المعاني العقلية المجردة أو الأشياء المادية صفات بشرية وبمعنى آخر يتمثل في احياء المواد الحسية الجامدة، واكتسابها بعض سمات الانسان وافعاله (١٦).

وقد اتضحت هذه الظاهرة في شعر المتنبي حيث كان لها دور كبير في رسم معالم رؤية الشاعر وملامحها، فتتجاوز الواقع فتشكل رؤى ودلالات وأبعاد لها وظيفة نفسية ومعنوية في آن واحد، فبدت المواقع الاستعارية واضحة في مجملها دون تفعيل للحس التخييلي الى أقصى مدى، لذا كثرت الصور الاستعارية الجزئية حتى تكان ان تحقق استقلالاً دلالياً في شكلها دون تعقيد، ولاحظنا انتشاراً واسعاً للاستعارة التشخيصية المتكئة على الفعل بهيأة لافتة للنظر، يقول المتنبي: (١٧)

لا يملك الطرب المحزون منطقه
ودمعه وهماً في قبضه الطرب
غدرت يا موت كم أفنيت من عدد
بمن أصبت وكم أسكتَّ من لحب
وكم صحبتَ أخاها في منازلة
وكم سألت فلم يبخل ولم تخب
طوى الجزيرة حتى جاءني خبر
فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

تمثل هذه الأبيات حالة شعرية خاصة ومميزة وتتبع خصوصيتها وتميزها بلجوء الشاعر الى تشخيص الطرب (الحزن)، فجعل له قبضة، فسعى الى انسنة الصورة فجعل له مشاعر لا يستطيع الانسان مواجهتها لشدة تحكمها وسيطرتها، ثم ينتقل في البيت الثاني والثالث الى الموت الذي كان سبباً في الحزن فيجعل له تصرفاً ويسند إليه أفعالاً فهو (يغدر، ويفني)، وفي البيت الرابع يستجمع الفكر ويستوعب الموقف، فيحكي ما كان من بداية الأمر، إذ سمع خبر موت (سيف الدولة) وهو هنا يسند للخبر ما يجعل له قوة وسرعة) طوى الجزيرة حتى جاءني خبر) على سبيل الاستعارة المكنية التي جسدت الخبر ونفخت فيه الروح فقطع المسافات وطواها في خفة وسرعة حتى واجه المتنبي بقسوته وكأنّما كان يعمده ويقصده (جاءني خبر).

فكشفت هذه البنى اللغوية عن قدرة الشاعر في اضفاء الصفات أو الأفعال الانسانية على غير ما هو انساني، ومن هنا تستطيع الصورة التشخيصية ان تصبح ذات طاقة خاصة لا تقوم على علاقات التناسب، وإنّما تقوم على علاقات جديدة تستطيع ان تعبر عن احساس الشاعر وموقفه من الأشياء التي تتعامل معها، فدث انزياح دلالي، تمثل في تنافر العلاقات الاسنادية بين المسند والمسند إليه، فأحدث ما يعرف بالانحراف الاسلوبي (١٨).

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

(١٩)

قد كان كل حجاب دون رؤيتها

فما قنعت لها يا أرض بالحجب

ولا رأيت عيون الإنس تدركها ج

فهل حسدت عليها أعين الشهب

وهل سمعت سلاماً لي ألمّ بها ج

فقد أطلت وما سلمت من كثب

سعى الشاعر الى أنسنة الأرض مما أضفى على التشخيص فعالية ووظيفة جديدة ركز عليها الشاعر، تمثلت باضفاء عنصر الحركة والحيوية والدينامية، فجعل الارض لا تقنع ولا ترى فأصبحت تحسد وتسمع، إذ شبههما بمن يتأتى منه كل ذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي بدأت من تخيل الارض قد دبّت فيها الحياة فاختطفتها وحجبتها وكان منها ما كان، وقد يعكس قدرة خيال الشاعر في صوغ المشاهد المتتابعة فيجعلك تعيش التجربة.

ونستطيع القول: ان في شعر المتنبي صورة شعرية شمولية ذات بعد تصويري، حدد فيها الخطوط العامة للمنظر والحركة والصوت، فعبرت هذه القصائد عن أحاسيسه وآلامه وأحزانه وشكواه.

ب- التجسيد:

ويعني تقديم المعنى في جسد شيئين، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم المادية إلى الحسية(٢٠).

فهو نمط اسلوبي قائم على الركائز الحسية بطرائق منظمة، بهدف أحداث نقلة ادائية ذا قيمة اسلوبية خارقة وانجاز مواقف دلالية متعددة، وقد تركزت الممارسة التجسيدية في المعايشة التي حاول الشاعر اقامتها بين الحياة اليومية المتمثلة باصداء الحرب والمظاهر الكونية المختلفة، مما يخرج النصوص الشعرية من مجال التعبير المباشر الى تركيبات أكثر تأملاً وعمقاً فسعى الشاعر من خلال التجسيد إلى خلق صور تحمل قيماً توصيفية تقترب إلى الثبوت في علائق دلالية واضحة إلى حدٍ ما، ويتضح ذلك في قول المتنبي: (٢١)

للهِ قلبك ما تخاف من الرَّدى

ويخاف أن يدنو إليك العارُ

فتبرز صورة التجسيد في (العار)، فجعل الشاعر له صورة مرئية، ثم أضفى عليه صفة الخوف في اشارة الى ان العار لو اتيح له ان يتمثل في صورة ما لخاف ولم يدنُ من الممدوح لفرط هيبته وعلو همته، ومن ذلك قوله: (٢٢)

أظمتني الدُّنيا فلمَّا جئتُها

مستسقياً مطرت عليَّ مصائبا

إنَّ الشاعر لا يقصد كما يبدو (الحرمان) حين يشبهه بـ (الظمأ) بقدر تصوير الدنيا في جنايتها عليه، وانها لم تكتف بحرمانه حتى أمطرته المصائب حضورها بمن تمتلك الري والظمأ، ثم ترقى في تصويرها فعلها تمطر مصائباً كلما أتاها مستسقياً عن طريق التجسيد ومنه قوله: (٢٣)

أذاقني زمني بلوى شرقتُ بها

ذاقها لبكى ما عاش وانتحبا

فالشاعر هنا لا يريد تصوير ما أصابه من بلوى بقدر تجسيد جور الزمان عليه ولذا فالحمل على المكنية في الزمن المشبه بإنسان يذيق أولى من تشبيه الاصابة بالاذاقة ويؤيد هذا انه استمر في تجسيد الزمن والعتب عليه فقال انه لو ذاق مثلما ذاق الشاعر الباكي وانتحب.

فمحور التجسيد هو (الدهر) الذي أذاق الشاعر ما لا يتحمله هو. وبالنتيجة فإن الشاعر رغب في مواجهة ظروف عصره بطرق عدة فسخر مفردات كثيرة مقصودة في سبيل اخراج لغته من المباشرة ورفدها بالمتخيلات؛ لتكون أكثر شعرية في تصوير وقائعه.

ج- تبادل المدركات:

وهو اداء يعمل على خلق صلات علائقية مترابطة اعتماداً على مبدأ تبادل مدركات الحواس فتسهم في " خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل " (٢٤).

فتبادل المدركات أمر له دلالة موحية بشكل متميز وربما يعود الشاعر إليه من أجل ان يؤكد الصورة أو يضيف إليها شيئاً جديداً، لذا عُدَّ مصدراً لإثراء الصورة؛ لأن " معناه اشتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد وهو يعني فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصورة، وخلق أكثر من علاقة بين الأشياء، واضافة أكثر من ظل ولون على اللوحة " (٢٥).

ويتضح ذلك في قول المتنبي: (٢٦)

وذكى رائحة الؤاض كلامها

تبغي الثناء على الحيا فتنوح

فـ (الرائحة)، وهي مدرك شمي قد اجتلاها الشاعر من خلال حاسة السمع لديه في قوله: (الؤاض كلامها)، وهي مدرك سمعي، وقد أدى ذلك إلى خلق علاقة جديدة بفعل تبادل وظائف مدركي (البصر، والسمع).

فالشاعر يستطيع ((استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقاً للواقع الذاتي للمدركات على نصه، الذي يستند الى الرؤية العميقة الشاملة التي توحد بين الموجودات، وتنفذ

الى خصائصها الداخلية)) (٢٧).

وقد تتخذ عبارات التشكيل البنائي – تبادل المدركات وصفاً اسلوبياً يمارس تذويباً للمعاني التي قد تترابط مع المرتكز التشكيلي كي تنبثق من دلالة موحدة.

ويقول المتنبي: (٢٨)

في جحفل ستر العيون غباره

فكأنَّما يبصرن بالأذان

فالدلالة الرئيسية التي تنبثق من التركيب الاستعاري (يبصرن بالأذان)، فاذا بخيال الشاعر ينشط بالحوار، فتتبادل معطياتها من خلال تجسيد المعنويات، فلم يعد الابصار مدركاً حسياً للعين وحدها؛ ولكن الأذان أيضاً أصبحت ترى وتبصر مما يفضي في المحصلة إلى تغيير الأثر المعنوي.

ويمثل تبادل المدركات عند المتنبي انعكاساً للحياة الاجتماعية والترف الذي كان يعيشه شعراء هذا العصر، فكان لجوء الشاعر إليه يعمد ومعرفة يقينية بجماليات هذا التبادل، فشكله في شعره كنوع من التجديد في الصورة الشعرية، وربما كان تفوقه نابعاً من الاقتران في تشكيل هذا الصور.

د- التوظيف اللوني:

يتظافر اللون بكل ما يحمله من طاقات تعبيرية وايحائية مع غيره داخل الصورة الاستعارية، حتى تبلغ غايتها الجمالية ووظيفتها التأثيرية، فالشاعر ينقل لنا الطبيعة الحسية للبيئة إلى عالم الشعر والخيال، فالصورة " في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات " (٢٩).

ويعدُّ اللون من المكونات الأساسية للصورة والمصدر الشعري الخصب، فضلاً عن تزويدها بكلِّ الطاقات والايحاءات التي يتميز بها، فيسعى الشاعر إلى استعمال أفضل للون في التعبير، وليبني قدرته في التعامل مع اللون، فهي تقيم نوعاً من الاتحاد الفني أو التقمص الوجداني بين الشاعر المبدع والمتلقي، فتنطوي على دعوة خفية لطيفة، ليسهم المتلقي في عملية الابداع، وهو ما يشعره بأنه شريك الشاعر في ابداعه (٣٠).

ونلاحظ في شعر المتنبي العديد من الصور اللونية الاستعارية التي شكلها في قصائده، فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني والاشغال الفكري، فجاءت عميقة المعاني بعيدة الخيال رائعة التعبير، ومن تلك الصور التي يقف اللون فيها عنصراً اساسياً، قوله: (٣١)

هل الحدث الحمراء تعرف لونها

وتعلم أيُّ السَّاقيين الغمائمُ

سقتها الغمام الغرُّ قبل نزوله

فلما دنا منها سقتها الجماجمُ

بناها فأعلى والقنا تقرع القنا

وموج المنايا حولها متلاطم

وكان بها مثل الجنون فأصبحت

ومن جثث القتلى عليها تمائمُ

فسعى الشاعر الى تجسيد المكان وجعل اللون البؤرة المركزية للحدث من خلال استعارة لفظ (الحمراء) في رمز (للقلعة الحمراء) للدلالة على كثرة ما سُفك من دماء، فحقق اللون الاحمر في الصورة التي رسمها الشاعر بعداً مرعباً لأعدائه، فكان اللون دور كبير في ابراز المعاني الحربية، وما يرتبط من أثر نفسي وتعميق المعاناة الوجدانية.

وتظهر آلية الاستعارة اللونية أيضاً في قوله: (٣٢)

وما ماضي الشّباب بمسترد

ولا يوم يمر بمستعاد

متى لحظت بياض الشّيب عيني

فقد وجدته منها في السّواد

متى ازددت من بعد التناهي

فقد وقع انتقاصي في ازديادي

فيظهر الشاعر قدرة التأثير اللوني في النفس الانسانية وهو يشخص الشيء مشيراً الى لونه الأبيض، فتهيج معه مشاعر النفور لما أوحته للمتلقي من دلالات تكمن في (العمى)، مقابل تصريحه بـــ (السواد) وما يثيره من قوة ونضارة، فمنح التضاد اللوني الذي أقامه الشاعر داخل الصورة الاستعارية قوة تكمن في اثارة عواطفنا، واستجابة للفكرة التي قدّمها الشاعر.

ويقول المتنبي: (٣٣)

فما تُرجى النفوس من زمن

أحمدُ حاليه غير محمود

إنّ نيوب الزمان تعرفني

أنا الذي طال عجمها عودي

وفي ما قارع الخطوب وما

أنسني في المصائب السُّود

فيحقق وجود اللون الأسود في الصورة التي رسمها المتنبي ظلالاً من الحزن والفجيعة من خلال تشخيص الزمان في دلالة على اليأس والفشل والتشاؤم الشديد.

وقد لاحظنا ان ثلاثية الألوان (الأبيض، والأسود، والأحمر) بوصفها من الألوان العنيفة شكلت النسبة الأكبر وروداً في شعره، وربما يعود السبب في ذلك؛ كونها الأغلب وروداً في المجال العربي لما توحيه من مظاهر القوة والشجاعة والشدة الحربية في مقابل اظهار ألوان

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

الهزيمة والانكسار والموت، وما يرافقها من حالات نفسية مختلفة، فتمكن الشاعر من ابراز اللون في بنيته الشعرية حتى عُدَّ جزءاً مهماً ذا فعالية واضحة منحها طابعاً فنياً وزادها قبولاً ووقعاً في النفس، فكشف عن براعة الشاعر في صياغتها بالعبارات الموجزة والاسلوب الرفيع الدال على الجمال والابداع الفني.

هـ- توظيف الزمان والمكان:

عُدَّ المكان ميداناً لاحتواء الزمان واظهاره إلى العيان بعد ان يكشف تأثيراته ويمظهرها وقد شكلت إحدى وظائف المكان (٣٤)، وهو أيضاً ميداناً لإظهار تغيرات الزمان، فالزمان وحده لا يجلب التغيير وإنما التغيير هو الذي يجلب الزمان(٣٥)، حيث تتغير الظواهر والاشخاص.

وكان الزمان والمكان لهما حضوراً فعالاً في شعر المتنبي، فالمكان وما تلقيه عليه حركات الزمان المتوالية موضوعاً يمس وجود الانسان بكل ما حمله من صور وايحاءات، فلم تكن تلك المعاناة المكانية بعيدة عن تحولات الزمان وتقلباته بل كانت تلك التحولات تمثل هاجس الخوف والألك الذي اجتاح نفس الشاعر، وهو يرى دائرة تلك التحولات تحوم حول أماكنه فتحيل المألوف والوديع منها إلى مكان مخيف وطارد بل ومعادٍ أحياناً (٣٦).

والشاعر في تعامله مع الزمان بشقيه التاريخي والكوني لا بد ان يستعيد ذاكرة ما، ذاكرة انسانية عامة أو ذاكرته الشخصية، ولا بد ان تحضى لديه بفعل عامل التداعي الزمني عوامل متشعبة احتفظت بها ذاكرته الشخصية وذاكرة جيله أو قومه، وفي ذلك سمعنا أصوات عديدة سكتت مدونة نصه وهو يشكل بناءه الزماني والمكاني معاً.

فالشاعر عندما يستحضر أماكنه وأزمانه يحاول استفراغ كل مكوناته الدلالية وكل طاقاته الايحائية تطاوعه في ذلك وتساعده فضاءاته المختارة بقصد وعناية، فصنع المتنبي فضاءه المتميز الواضح مع أماكن وازمنة كان لها أثر في حياته وهو يخوض صراعاً من أجل استمرار وجوده ضد موجات الموت التي تهاجمه، فاستطاع ان يعبر عن مواضيع عديدة، فهو خبير بتقلب الألم وعرض صفحات المأساة من مختلف الزوايا، ويتضح ذلك في قوله: (٣٧)

أعزمي طال هذا الليل فأنظر
أمنك الصبح يفرق أن يئويا
كأنَّ الفجر حبُّ مستزار
يراعي من دُجنَّته رقيبا
كأنَّ نجومه حلي عليه
وقد حُذيت قوائمه الجيوبا
كأنَّ الجو قاسى ما أقاسي
فصار سواده فيه شحوبا
كأنَّ دجاه مُجذبُها سهادى
فليس تغيب إلاّ أن يغيبا
أقلب فيه أجفاني كأني
أعذبه على الدهر الذنوبا
وما ليل بأطول من نهار
يظل بلحظ حسادي مشوبا
عرفت نوائب الحدثان حتى
لو انتسبت لكنت لها نقيبا
ولما قلت الإبل امتطينا
إلى ابن أبي سليمان الخطوبا

يرسم الشاعر صورته من خلال تشخيص (العزم)، فيجعل منه إنساناً يخاطب ويادي عليه فيسمع وينظر ويرى الصبح الخائف المرتعد الذي لا يريد ان يظهر بسبب خوفه من عزم الشاعر، وفرق الصبح وخوفه استعارة أخرى.

أما في البيت الثاني فيشبه (الفجر) بـ (الحبيب) الذي يبغي زيارة من يحب؛ ولكن الرقيب (ظلمة الليل) يحول دون هذه الزيارة المرتجاة، فالتشبيه انعقد من خلال تشبيه طول الليل وابطاء الفجر بالحبيب الذي يخاف رقيبها ووجه الشبه بين الطرفين هو الابطاء والتأخير.

وفي البيت الثالث تحول الليل في خيال الشاعر إلى ذات قوائم استعبرت له وتجسد منها، وان الارض بضخامتها وثقلها واتساعها قد صارت حذاءً لقوائم الليل، وبهذا تؤدي الاستعارة وظيفتها في التعبير عن طول الليل المقيدة قوائمه بـ (جيوب الارض)، والمرتبطة بها، والتشبيه يقوم من خلال تشبيه (نجوم الليل) بـ(الحلي) في الزينة.

أما التشبيه في البيت الرابع فينعقد من خلال تشبيه معاناة الليل بمعاناة الشاعر في المقدار والكم وتشبيه سواد الليل بـ(الشحوب) في اللون.

وفي البيت الخامس سعى الشاعر من خلال التخيل إلى تجسيد السهاد فيجعله منجذباً إليه، وموحياً من ظلمة الليل منجذباً الى السهاد.

هكذا تتشابك تلك العناصر في الصورة، لتعبر عن حزن الشاعر وألمه؛ ليكون وجه الشبه بين الطرفين هو البقاء والاستمرار.

وفي البيت السادس يرسم الشاعر صورة تشبيهية لنفسه وقد استقصى عليه النوم فأخذ يقلب أجفانه في ظلمة الليل وفي جوانبها، بمن يعد على الدهر ذنوبه

وخطاياه، ووجه الشبه هو الكثرة.

وفي البيت السابع يؤكد الشاعر سهره وألمه حين يصور التقاء الليل والنهار معاً وتناصرهما في جلب الأذى والضرر له.

وفي البيت الثامن يشبه نفسه بـ (النقيب) في الخبرة والمعرفة، ثم سعى في البيت الذي يليه الى تشخيص الصورة حيث شبه (الشدائد والخطوب) بما يركب ويمتطى وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه (امتطيا) على سبيل الاستعارة المكنية.

وهكذا استطاع المتنبي ان يصور ليله الطويل، وان يقف المتلقي على مقدار ضجره وألمه من هذا الليل البغيض الثقيل من خلال تلك الصور الجزئية التي جسدت الرؤية النفسية للشاعر حين عبرت عن آلامه وأوجاعه وأشواقه إلى طلوع الفجر؛ ليحظى بلقاء الممدوح؛ وليقوم بين يديه بالتوضيح والشرح فجسدت الصورة الغربة النفسية والجسدية للشاعر؛ وبذلك ضمن لشعره مكاناً ومنيراً عنده، وقد لاحظنا استخدام الشاعر أداة التشبيه (كأنَّ) وكررها في صور جزئية متلاحقة للشرح والتبيين، و(كأنَّ) تستخدم كأداة للربط بين المشبه والمشبه به حين تقرب المسافة جداً بينهما الى درجة التماثل والتشابك والاختلاط وبهذا كله يكون قد وظف المتنبي أدواته البيانية في أداء غرضه.

ويقول المتنبي: (٣٨)

غضب الدهر والملوك عليها
فبناها في وجنة الدهر خالا
فهي تمشي العروس اختيالاً
وتثنّى على الزّمان دلالا
والطعنُ شرزٌ والأرض واجفة
كأنّما في فؤادها وهل
قد صبغت خدها الدماء كما
يصبغ خدَّ الخريدة الخجل

فتظهر عند المتنبي التي تمثلت باسلوب تشخيص المكان وتجسيم الاحساس به مع التفهم الواعي للأبعاد الخفية للمكان، وجعل صورته ذات معنى وقيمة، يسخر بحيوية الحركة والحياة، وتجسيد موضوعية الحدث وقيمة ما يحمل من تاريخ، وأثر الشخصية فيها، وسعى الى تشخيص الأرض حيث شبه خد الأرض ملطخاً بالدم بخد الجارية الحيية اذا خجلت واحمر وجهها، واستعمل ألفاظ النسيب في وقت الشدة والحماسة ثقافته منه، واقتدار في الكلام (٣٩).

ويبدو ان المكان قد ساير الزمان في شعر المتنبي حيث مثل في تجربته شكلاً فنياً وفكرياً من وحدة الموضوع، فيتداخل فيه الزمان والمكان، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وان شكلت على أساس التخيل.

ونستطيع القول ان بنية المشابهة عند المتنبي كثرت في شعره وترددت فيه، مما يعكس قدرته على تملك أدوات اللغة وتوظيفها توظيفاً فنياً لا يخرج عن الغرض الذي لا يخرج عن الغرض الذي جاءت فيه، ونلاحظ براعته في التصوير التي اثبتت قد زاوج بين العقل والعاطفة، وبين الفكر والخيال، وعلى الرغم من قدرته الفكرية الفذة فقد امتلك طاقات تصويرية لا تتوفر الا له أو لمن على منواله من الشعراء المبرزين؛ وذلك نابع من واقع الشعر ذاته الذي شاعَ فيه التشبيه الضمني والمركب وكثرت فيه الاستعارة بما له فيها من صياغة عجيبة واتقان محكم من خلال علاقات وارتباطات بينها وبينه وتنمو في جو نفسي وشعوري حين يزداد احساسه بالشيء المدرك نراه يصعد في التصوير ويكشف منه في غزارة وتدفق يصور الشيء الواحد لأكثر من لون بياني، وهذا يعكس قدرة الشاعر التصويرية.

الهوامـــــــش

١- ينظر: بنية الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م: ٥١

٢- لسان العرب، مادة (شبه).

٣- مفتاح العلوم، ابو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)ت ح، اكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ١٩٨٢م: ٣٣٢.

٤- ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، بلاشير، أحمد بدوي، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، د.ت، ج٤: ٢٥١.

٥- دراسات في الشعر الجاهلي، د. يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م: ٧٤-٧٥.

٦- ينظر: توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي (دراسة تحليلية)، دنيا طالب محمد العتابي، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٧م: ١٤٨.

٧- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م: ٣٠٠.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

٨- الديوان، ج٣: ٢٠٤.

٩- جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني، د. نواري سعودي أبو زيد، عالم الكتب الحديث، إربد – الاردن، ٢٠١١م: ٣٧.

١٠- الديوان، ج٢: ٢٩٦.

١١- أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، ١٩٥٩م: ٢٠.

١٢- دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. توفيق رشوان مدكوري، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م: ٢٠.

١٣- الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج: ٤، ج٣-٤، بغداد، ١٩٨٩م: ٧٣.

١٤- ينظر: مفتاح العلوم: ٥٩٩.

١٥- ينظر: الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٤٨.

١٦- ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، شركة المكابع النموذجية، عمان، ط١، ١٩٨٠م: ١٦٩.

١٧- الديوان، ج١: ٧٨.

١٨- ينظر: علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م: ٢٢٢.

١٩- الديوان، ج١: ٩٢.

٢٠- ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٦٨.

٢١- الديوان، ج٢: ٨٧.

٢٢- المصدر نفسه، ج١: ١٢٤.

٢٣- الديوان، ١: ١٢٠.

٢٤- التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، ١٩٧٧م: ١٧٦.

٢٥- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث (رؤية بلاغية لشعرية الاخطل الصغير)، وجدان الصايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيرو.ت – لبنان، ٢٠٠٣م: ١٥٤.

٢٦- الديوان، ج١: ٢٥٥.

٢٧- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ٨٩- ٩٠.

٢٨- الديوان، ج٤: ١٧٦.

٢٩- الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، تر: د. أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م: ٢١.

٣٠- ينظر: الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، د. طارق سعد شلبي، دار البراق للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م: ٣٢٢.

٣١- الديوان، ج٣: ٣٨٠.

٣٢- الديوان، ج١: ٣٥٦.

٣٣- الديوان، ج١: ٢٣٦.

٣٤- ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦م: ٤٦.

٣٥- ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولا برد يانف، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م: ١٢١.

٣٦- ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام، د. عبد الآله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٣٧- الديوان، ج١: ١٣٩-١٤٠.

٣٨- الديوان، ج٣: ٢١٤.

٣٩- ينظر: التبيان في شرح الديوان، ابو البقاء العكبري (ت٦١٦هـ)، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ج٣: ١٤٥.