تجليات الصورة الفنية في مديح المتنبي –الإستعارة والتشبيه أنموذجا-

The manifestations of the artistic image in the praise of Al-Mutanabbi - metaphor and analogy as a example

د. مويلح سمية[1,*]

1جامعة سيدي بلعباس- الجزائر soumiamouilah@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2022/02/15 تاريخ المراجعة:2022/03/18 تاريخ النشر: 2022/06/15

ملخص:

يعتمد الشاعر على الأساليب التصويرية وذلك بالاستناد على الخيال في التعبير، فاتحا لنفسه آفاقا تمكنه من الدخول في عالم الشعرية، التي تضمن لإبداعه الخلود بفضل التميز الذي حصل عليه بخرق السائد، وعدم الاقتصار على ما تركه سابقيه، وتعتبر الاستعارة والتشبيه من جملة تلك الأساليب.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية- الاستبدال- الصورة- الاستعارة- التشبيه.

Abstract:

The poet relies on pictorial methods, based on imagination in expression, thus opening up opportunities for him to enter the world of poetics, which guarantees his creativity immortality thanks to the distinction he obtained by breaking the norm, and not limiting himself to what his predecessors left, and metaphor and simile are among those among those methods.

***Keywords**: stylistics, substitution, image, metaphor, simile.*

تقديم:

يبدع الشاعر أعمالا يسمي فيها الأشياء بغير مسمياتها، أو يقرنها بأوصاف لم تعرف بها، إذ يخرج الكلام غير مخرج العادة، معبرا عن الواقع بطريقة لم يألفها جمهور المتلقين، مستحضرا جملة من الأساليب التصويرية

أولا: الاستعارة.

الاستعارة إحدى الوسائل التي يستعملها الشاعر للتعبير عن عالمه غير المألوف، الذي خلقه لنفسه بالابتعاد عن الاتباع والخوض في مجال الإبداع، والاستعارة "عملية معقدة تبلور رغبة الشاعر في إعادة خلق الواقع المعيش وتشكيله من خلال هذه الرؤية الاستعارية، التي تتبدى فيها أطراف الاستعارة واقعة في إطار الحقيقة المبتغاة من قبل الشاعر"[1]، فالاستعارة تنبع من تصور الشاعر لما يحيط به، ومن رغبته الجامحة للتعبير عن ذلك على غير ما اعتاده الناس، محققا الحضور المثالي لذلك الواقع.

*المؤلف المراسل.

تناول القدامى مفهوم الاستعارة استنادا إلى التشبيه، ويتجلى ذلك في الكثير من المواضع التي أقروا فيها أن الاستعارة "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[2]، أي أن دمج المشبه في المشبه به مع ذكر أحدهما دون الآخر هي استعارة، وهي "جعل الشيء لأجل المبالغة في التشبيه"[3]، ذلك أن الاستعارة بهذا المفهوم تبعث على الإحساس بمطابقة طرفي التشبيه.

تضفي الاستعارة على لغة الشعر جمالية فنية، لا نلمسها في لغة النثر، ذلك أن لغة الشعر "لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات، وإنما تصبح مجموعة من المثيرات الحسية، تثير في ذهن المتلقي صورا أو إحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره"[4]، فهي تصور المجرد في هيئة الحسي مثيرة مخيلة المتلقي.

والاستعارة ببعدها الدلالي الرحب تنشأ من معرفة التشابه المؤسس على التباين، ذلك أن "إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات، وهذا التشابه المكتشف يشيع الحنين الإنساني إلى النظام والكمال، وهذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة، فهذه الصلة الروحية الساعية إلى التوحد في مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي"[5]، وكأن الشاعر بتوظيفه الاستعارة ينشد تقريب المتباعدات لبث التآلف بينها، والوصول في الأخير إلى توحيد المتشابهات ودمجها لتصبح كيانا واحدا يعبر عن عالم منسجمة عناصره.

تجدر الإشارة إلى أن الاستعارة لا تكتفي بتصوير المجرد، وإنما هي تتعدى ذلك لتجرد الملموس من جموده معيدة إياه إلى أصله الروحي، فأنت "ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، فإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[6]، فالاستعارة ترد في الشعر لتخرج الكلام غير مخرج العادة بتصويرها للجماد في صورة الحي الناطق، وفي تقريبها للبعيد، جاعلة المتلقي يشعر بحضور كل ما يعبر عنه الخطاب الشعري، حتى أنها تعيد الجماد إلى روحي قد لا يدركه إلا الفكر.

وقد شهد للمتنبي بالتميز والتفردحتى خصومه، فها هو ذا ابن فورجة يقول: "قرأت على أبي العلاء المعري ومنزلته من الشعر ما قد علمه من كان ذا أدب، فقلت له: ما ضر أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى أوردتها، فأبان لي عوار الكلمة التي ظننتها، ثم قال لي: لا تظنن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فجرب إن كنت مرتابا، وها أنا أجرب منذ العهد فلم أعثر بكلمة لو أبدلتها بأخرى كانت أليق بمكانها وليجرب من لم يصدق يجد الأمر على ما أقول"[7]، فأبا الطيب لم يخطأ يوما في انتقاء ألفاظه وكأنها خلقت إلى جنب متراصة تلزم إحداها الأخرى.

قسم أهل البلاغة الاستعارة إلى تصريحية ومكنية، أما الاستعارة التصريحية فهي "ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه"[8]، أما الاستعارة المكنية فهي"ما حذف فيها المشبه به أو

المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه"[9]، ومن الأبيات التي انزاح فيها المتنبي باللفظ عما وضع له مستعملا في ذلك الاستعارة قوله:

فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى متعمدا[10]

اعتادت العرب القول بالدهر أو الزمان، إلا أن المتنبي انزاح عن المألوف بجعل البحر هو الذي يعثر بالفتى مشبها ممدوحه به، وهي بذلك استعارة تصريحية، إلا أن هذا الممدوح يختلف عن البحر في كونه يتعمد تعثير الفتى على عكس البحر.

فالمتنبي في مدحه يلفت انتباه المتلقي بتلك الانزياحات، ومن ذلك قوله:

وفي أكفهم النار التي عبدت قبل المجوس إلى ذا اليوم تضطرم[11]

فانظر إلى المتنبي كيف استعار للسيوف صفة النار محاولا إيهام المتلقي أن النار التي يعنيها هي نفسها التي عبدها المجوس، على أساس إيراده لقرائن دالة عليها مثل: عبدت...المجوس...تضطرم، إلا أنه أخرجها هذا التخريج للدلالة على السيوف في بريقها ولمعانها.ومنها قوله:

إذا وصفوا له داء بثغر سقاه أسنة الأسل الطوال[12]

لاحظ جمالية الانزياح في هذا البيت، فأبو الطيب استعار للثغر-وهي المنطقة المتنازع عليه- داء، ثم زاد الصورة حسنا بإسناد السقيا للرماح لإزالة الداء، وقد تعني كلمة الثغر الفم مما يزيد الاستعارة جمالا، فهو انزاح عن المعتاد ملفتا انتباه المتلقي لخدمة الدلالة.

والمتنبي باستعاراته يصور ميدان الحرب بكل تفاصيله، بحيث يقرب البعيد بتصويره للجماد في صورة الحي، مثل قوله:

تهدي نواظرها والحرب مظلمة من الأسنة والقنا شمع[13]

كسر المتنبي السائد بأن استعار للأسنة نارا وزاد الاستعارة حسنا بأن جعل القنا شمعا.ومن ذلك قوله:

وإن تكن محكمات الشكل تمنعني ظهور جري فلي فيهن تصهال[14]

فلفظة تصهال الواردة في البيت، اكتسبت الدلالة من السياق الذي ألبسها معنى جديدا منزاحا عن المألوف، فالمتنبي استعار التصهال للتعبير عن عدم عجزه فهو كالفرس الذي يلجأ إلى التصهال إذا هو عجز عن الحركة، فانزاح بموجبها عن المألوف لخدمة الدلالة.

فالصور الاستعارية بهذا المفهوم تعمل على خلق علاقات مجازية جادة، خالقة المعنى مرورا بالدال الأول ووصولا إلى الدال الذي خلقه السياق بانزياحه عن السائد.

فالاستعارة تدخل ضمن الانزياح الدلالي الذي يتحقق بالمفاجأة التي تنتج أثرا جماليا، ونلتمس هذا في قول أبي الطيب:

سلكت تماثيل القباب الجن من شوق بها فأدرن فيك الأعينا[15]

فالبيت يصور كيف أن أرواح الجن سلكت التماثيل شوقا للممدوح، ثم زاد الصورة حسنا بأن جعلها تدير الأعين، والبت هذا لما فيه من إبداع وصور تفنن المتنبي في تخريجها، جذب من حوله الأنظار حتى قال فيه أبو الفتح عثمان ابن جني:"ما أعلم أنه وصفت صورة بأنها تكاد تنطق بأحسن من هذا"[16]. فالمتنبي بخرقه نظام اللغة تمكن من تحقيق المفاجأة الأسلوبية التي جعلت المعنى فريدا.

وأبو الطيب في شعره لا ينزاح عن المألوف لأجل الانزياح، إنما هو يحقق الشعرية ببثه التنافر بين اللفظة والأخرى التي تسند لها في السياق الجديد، ذلك أنه بقدر ما يتحقق التنافر بين الحقول الدلالية في البيت بقدر ما تتوطد العلاقة بين المعنى والسياق، ويظهر ذلك في قوله:

فقد مل ضوء الصبح مما تغيره ومل سواد الليل مما تزاحمه[17]

فكيف لضوء الصبح وسواد الليل أن يملا وهما من المجردات، فانزاح المتنبي عن المألوف باستعارته الملل للصبح ولليل ليصور شجاعة الممدوح التي جعلت الصبح يمل من غاراته صبحا وجعل الليل يمل من مزاحمته إياه وبلوغه كل موضع يبلغه.

ثم يصور ميدان الحرب بكل تفاصيله، مبالغته في وصف شجاعة جيش الممدوح.

فينشده قائلا:

سحاب من العقبان تحتها سحاب إذا استسقى سقتها صوارمه[18]

جعل العقبان الطائرة فوق جيشه سحابا، وجعل جيشه أيضا سحابا يسقي السحاب الذي يعلوا بدماء الأعداء التي تسفكها سيوفه، فانظر كيف انزاح عن المألوف بجعل السحاب الذي في الأسفل سيقي السحاب الذي في الأعلى، مما يبعث على الدهشة وينتج تلك المفاجأة التي تزيد البيت ثراء، فالمتنبي آثر المبالغة في تصوير جيش ممدوحه مما جعل كلامه أكثر شعرية.

المتنبي يكسر المألوف بلغته المتفردة، مستعملا في ذلك الاستعارات البعيدة أو ما نسميه بأسلوب المنافرة، باستخدامه لدالين دون أن يكون بينهما اشتراك، فيحدث بذلك الانزياح بفعل الخيبة التي خلفتها هذه المنافرة، لذلك نجده يقول:

تبكي على الأنصل الغمود إذا أندرها أنه يجردها

لعلمها أنها تصبر دما و أنه في الرقاب يغمدها[19]

فكيف للغمود أن تبكي وهي من الجوامد، وكيف له أن ينذرها وهي لا تعقل، وكيف لها أن تعلم وهي ساكنة، فالبيت هذا يظهر فيه تنافر في إسناد الصفات إلى أشياء لا يقبل العقل أن تكون لهما، هنا تنتج الغرابة ناشئة عن الفهم السطحي لبناء البيت، والتي بدورها تدفع المتلقي إلى التأويل والبحث عن سبب هذا الإسناد المنزاح عن المألوف، ليقع بذلك فهم الدلالة بعد أن يعيد المتلقي بناء ذلك الكسر.

على الرغم من أن سياق النص يفرض على الشاعر أحيانا درجة الانتقال بين الرموز ومعانيها، نجد أبا الطيب يخيب توقع المتلقي بقوله:

لم تحك نائلك السحاب و إنما حمت به فصبيها الرحضاء[20]

فكيف للسحابة أن تتصبب رحضاء* من حسدها إياه، فأبو الطيب انزاح عن المألوف بأن أخرج الاستعارة عن السائد بإسناده صفة الحسد إلى ما لا يعقل، فألبس الدال مدلولا جديدا تبعا للسياق.

في هذا المنحى من التنافر تسمو اللغة الشعرية باعتبار أنها لا تكتفي بوصف الأشياء وإنما هي تحاول تفجيرها في قوالب أخرى، تعيد للشعر وجوده، باسترداد القارئ لذلك المعنى الذي انفلت بفعل الإنزياح، لذا نجد أبا الطيب ينحرف عن وصف الحقيقة مباشرة فيقول:

أتحسب بيض الهند أصلك أصلها و أنك منها ساء ما تتوهم

إذا نحن سميناك خلنا سيوفنا من التيه في أغمادها تتبسم[21]

فالمتنبي في البيت الأول جعل الجماد عاقلا باستعارته لكلمة (تحسب)، ثم جعل السيوف في البيت الثاني تتبسم في أغمادها من التيه، الذي سببه لها تكبرها وإعجابها بنفسها لظنها أنها تبلغ الشرف بتسميتها باسم الممدوح، فأبوا الطيب مارس على المتلقي نوعا من التمويه بعدم عرضه للمعنى مباشرة، مما يضطره إلى تأمل هذا الانزياح لاستعادة المعنى ورصد الدلالة، ذلك أن "علاقات الجوار بين الألفاظ هي التي تحدد معانيها لا علاقاتها المرجعية بما تدل عليه في الوضع، والدليل على ذلك أن القارئ لا يفهم، أحيانا من اللفظة مدلولها في واقع اللغة، ويفهم المراد بها في الشعر"[22]، فالسياق هو الذي يفرض على الكلمة المعنى وفق ما يخدم الدلالة، على هذا الأساس كثيرا ما يلتبس على المتلقي فهم معنى كلمة ما فإذا هو وجدها في سياق بيت شعري انكشفت له دلالتها تبعا لما يجاورها.

إن حكم المعنى في الشعر يختلف عنه في النثر، لأن الشاعر يحاول خلق الجديد الذي يمكنه من الابتعاد قدر الممكن عن الكلام، المبتذل، لذلك نجده كثيرا ما يؤثر المبالغة في تخريج استعارته، محدثا بذلك غموضا يجعل شعره أكثر جمالا لابتعاده عن أفق توقع القارئ، "ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له، توقع الباث (أي الأديب) من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة"[23]، فالشاعر لكونه أديب يبدع أعمالا فيها من الغموض ما يضطر القارئ إلى التأويل بحثا عن الدلالة، وهذا ما ينشده المبدع من خلال الانزياح، فهو لا يلجأ له لذاته وإنما لتحقيق الخاصية الأسلوبية التي تجعل من الكلام غامضا يصعب طلبه دون الولوج في أعماقه، والغموض الذي نعنيه هنا هو "ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية"[24]، مما ينتج حوارا بين النص والقارئ، ذلك أن الغموض الناشئ عن هذا الانزياح يعمل على استفزاز المتلقي مما يعطي للنص الشعري ثراء بفعل التأويل الذي يضطر المتلقي للتواصل معه ومحاولة تأويله وفتح المستغلق منه، وأبو الطيب كثيرا ما جاء باستعارات غامضة تدفع القارئ إلى إعادة قراءتها، ومنها قوله:

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت لها المنايا إلى أرواحنا سبلا[25]

فالمتنبي أجرى بيته غامضا، ذلك أن "لها" الواردة فيه تظهر وكأنها ضمير، إلا أن المتأمل للبيت يجد أنها تدل على جمع لهاة، فانظر كيف استعار للمنايا لهاة، مما يبعث على الدهشة في نفس المتلقي، وأبو الطيب بإجرائه الغموض على أبيات المديح عمد إلى جذب انتباه المتلقي، لذلك هو يقول:

جفخت وهم لا يجفخون بها بهم شيم على الحسب الأغر دلائل[26]

فانظر كيف أجرى بيته غامضا خدمة للدلالة، وجعل شيم ممدوحيه تفخر بهم وهي من المجردات، وهو ما يثير تساؤل المتلقي، بحثا عن هدف الشاعر من خرق نظام اللغة واستعماله لهذه اللفظة في هذا الموقع التي لم يألفها الناس.

أبيات المتنبي التي جاءت غامضة ظلت مفتوحة على جمهور المتلقين، فمنهم من لم يتوصل إلى تأويلها وفهم دلالتها، ومنهم من أصاب فحاز قصب السبق بأن أكد شاعرية أبي الطيب التي حققها بانزياحه عن المألوف، وتصيده لما لم يألفه الناس، فتلك الاستعارات كانت سابقة لعهدها، إذ لم يجريها على ما أجراها غيره من الشعراء بل أبدع ملفتا الأنظار إلى إمكانية إستعارة صفات الأشياء لم يعهد الناس وصفها بها، وهو بعمله هذا لم يخلق معجزة، بل اكتشف الموجود الذي لم يطله أحد.

ثانيا: التشبيه.

تتحقق الاستعارة بذكر أحد طرفي التشبيه وحذف الآخر، إلا أن التشبيه لا يكتفى فيه بذلك وإنما يشترط ذكرهما معا، في حالة من المقارنة يبقى طرفيها منفصلان بفضل تلك الحدود التي فرضها ذكرهما، لذلك أقر القدامة أن طرفا التشبيه لا يتداخلان أبدا، ذلك أنه "من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ أن الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا"[27] فأطراف التشبيه لا تتداخل، لذلك نجد العلاقة القائمة بينهما مبنية على المقارنة، فلا يمكن لأحدهما أن يتماهى في الآخر.

ويتأكد عدم تداخل المشبه والمشبه به في أسلوب التشبيه بوجود أداة التشبيه سواء كان حضورها ظاهرا أم مقدرا، "فأسلوب التشبيه ذو ركنين تضمن فطنة المتلقي إليها فطنته لدلالة الأسلوب، فثمة وضوح وانكشاف يتسم به هذا الأسلوب، وقد ينضاف إلى هذين الركنين رابطان آخران يزيدان الأسلوب وضوحا وهما: الرابط اللفظي المتمثل في الأداة، والرابط المعنوي المتمثل في وجه الشبه"[28] فتوفر طرفي التشبيه وزيادة حضور الأداة ووجه التشبيه يرسم حدودا فاصلة بينهما تمنع تداخلهما.

وباستطاعتنا رصد تجليات الانزياح في أسلوب التشبيه على الرغم مما طاله من قيد، فنجده متجليا في تقسيم أحد القدامى للشعر إلى "مثل سائر واستعارة غريبة وتشبيه واقع نادر"[29]، فهذا التشبيه النادر هو الذي

يتحقق بالانزياح عن المألوف وكسر السائد بالإتيان بما غفل الناس عنه حتى أصبح جديدا لا يطوله إلا شاعر حاذق، بحيث "يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء"[30]، فيعمل الشاعر على إخراج خطابه من الآلية التي قد يرثها من إتباع سابقيه إلى سبيل إبداع الجديد الذي يحقق بفضله التفرد والتميز، جامعا من حوله جمهور المتلقين الذي لفت انتباههم وخيب انتظارهم بهذا الانزياح.

مما سبق تنشأ صورة تتناغم فيها تلك الحواس، والصورة بهذا المعنى "لا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجلعنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيا وخبرة جديدة"[31]، فالصورة الناشئة عن أسلوب التشبيه تخلق للمتلقي فضاء جديدا يستطيع من خلاله اكتشاف ما تحويه الأشياء من حوله من معاني فريدة لم يكن ليلمسها لو أن الخطاب ورد دون تشبيه.

نرى الانزياح متجليا في التشبيه حين يقرب الشاعر بين المتباعدين، فيكون خطابه بديعا لخروجه غير مخرج العادة، "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إليه النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"[32]. فالتشبيه بين المتباعدين يبث في نفس المتلقي التعجب والدهشة التي تجعل الخطاب الذي تلقاه متفردا، متفردا في ابتعاده عن المألوف الذي يشبه بين المتقاربين مما لا يحدث العجب ولا يحقق الأريحية التي ينشدها الشاعر، ويترقبها المتلقي.

عبد القاهر الجرجاني بتناوله للتشبيه يحاول إخراجه من حيز الحسي الذي يجعله مألوفا، إلى فضاء أكثر رحابة تسبح فيه الذات الشاعرة بفضل الخيال دونما حدود تكبح حريتها، إلا أنه يستدرك موقفه لأن لا يفهم أن كل تشبيه بين متباعدين مقبول، فيقول : "واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا، وحتى يكون ائتلافها الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحس، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور، فلا؛ لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتو"[33] فهو يحذر من مغبة الخروج عن العادة الذي ينتج اللامعقول، بتقريب البعيدين اللذين ليس من مزية في أحد منهما تلزمنا تشبيهه بالآخر، فيخرج بذلك الخطاب عن الشعرية ليدخل في اللامعقول الذي يظهره مضطربا، وذلك أنه ليس "الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل"[34]، فالانزياح الذي نبحث عنه في أسلوب التشبيه هو ما أقر به عبد القاهر الجرجاني، بحيث يتحقق باكتشاف نقاط الاشتراك بين المتباعدين، وليس بخلق تشبيه بين ما لا يمكن أن يكون بينها تشبيه، فيخرج بذلك الانزياح إلى اللامعقول الذي يستهجنه المتلقي، وينفي عن الشاعر ذلك التميز الذي يحاول من خلاله تحقيق الشاعرية لنفسه والشعرية لنصه.

لعل أبا الطيب المتنبي من الشعراء الذين وقفوا عند الحدود الفاصلة بين الانزياح الذي يحقق الشعرية وبين الانزياح الذي يخرج الخطاب إلى اللامعقول، فتجسدت شاعريته في تصوير الأحوال النفسية التي تنتمي إلى المجرد، محاولا شد انتباه المتلقي بوعي تام يجعل خطابه شعريا بطريقة جمالية لا تخرجه من حيز المعقول، فأصبح المتنبي ممن وصف الباقلاني من أنهم "شبهوا الخط والنطق بالتصوير وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين، من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير"[35]، مما يبعث على الدهشة في نفس المتلقي بخروجه عن المألوف وتصويره للمجرد على هيئة مرئي، معتمدا في ذلك على التخييل الذي يرقى بموجبه فكر المتلقي، ليتقبل أفكارا لم تكن في منظروه أنها تتجسد، ذلك أن "الشعر بما يقوم عليه من تخيل يمثل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإن أفضل الوصف الشعري هو ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه"[36]، فالتخييل الذي يقوم عليه الشعر يرقى به إلى الشعرية إذا هو استطاع أن يصور للمتلقي ما اعتاد سماعه ولم يكن يتوقع أن يتصور له.

لذلك نحاول فيما يلي رصد تجليات الانزياح في أسلوب التشبيه في مديح المتنبي، لكشف مدى مساهمة هذا الأسلوب في تحقيق الشعرية له، ومن ذلك قوله:

تشرق أعراضهم وأوجههم كأنما في نفوسهم شيم[37]

فالمتنبي في هذا البيت انزاح عن المألوف بجعله العرض خلق صاف في وجه الممدوح، فأخرج بذلك المعنوي إلى حسي، كاسرا بذلك السائد محققا الشعرية لبيته، لذلك يقر أحد النقاد الغربيين أن الشعر لغة حسية بصرية تعمل دوما على إبراز الانفعالات، لكونها تعمل على "عرقلة المتلقي، وجعله يرى باستمرار – شيئا فيزيقيا، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدي إليها لغة النثر، ولكي يحقق الشعر هذه الغاية، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات البعيدة"[38]، فـ(هيوم) بهذا الموقف يلتقي إلى حد ما مع حازم القرطاجني الذي تماهى في تعريف الشعر وتقديمه على أنه إبراز للحسي، فالشاعر على هذا الأساس يستقر المتلقي بتصويره لمواقف مجردة لم يكن المتلقي ليتخيل أنها تتجسد وتتجلى للعيان، لذلك لم يعب المتنبي أن ينزاح عن المألوف مصورا بذلك المعنوي في هيئة حسي، ذلك أن الشعراء في كلامهم إنما يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[39]، فأبو الطيب أبدع في تشبيهاته، لذلك نجده يقول:

ولربما طعن الفتى أقرانه بالرأي قبل تطاعن الأقران[40]

فكيف للرأي أن يطعن وهو من المجردات، فأبو الطيب بهذا التشبيه صور المجرد على هيئة الحسي منزاحا بذلك عن المألوف محققا لبيته الشعرية، فالفتى عنده قد يطعن أقرانه بالرأي الصائب والتدبير الدقيق قبل أن يخوض في القتال.

لذلك أقر القدامى أن التشبيه بين الأشياء المتباعدة أظرف، على عكس التشبيه بين المتقارب منها، والذي لا يزيد على الحقيقة شيئا، فيعمل بذلك التشبيه على تقريب البعيد، فيكون خارجا عن السائد متماهيا في جوهر الأشياء، باحثا عن ذلك الخيط الرفيع الذي يجمع بينهما، "وهذه المحاولة هي التي تجعل الشاعر لا يقبل

ما يرد على العين، ويألفه الناس، بل يتجاوزه إلى النادر الذي لا يعتاد، والغريب الذي لا يؤلف"[41]، جامعا بين الغربيين، هذا الجمع له الدور الفاعل في مسألة التلقي بحيث ترتفع درجة المفاجأة بقدر ابتعاد الشيئين الذي يجمع بينهما الشاعر في تشبيه، فيكون وقعها على ذهن المتلقي أعمق، وإعجابه بها أكثر، بحكم أن "التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"[42]، فيحقق بذلك الشاعر التميز الذي يجعل عمله غاية في الإبداع، لذلك يقول أبو الطيب:

أغار من الزجاجة وهي تجري على شفة الأمير أبا الحسنين

كأن بياضها والراح فيها بياض محدق بسواد عين[43]

فانزاح المتنبي في البيت الثاني، إذ شبه الزجاجة والراح فيها، ببياض محيط بسواد عين، هذا الخروج عن السائد يحدث الدهشة في نفس المتلقي، مما ينتج مفاجأة أسلوبية، تجعل البيت شعريا.

وفي أبيات غير قليل نجد أبا الطيب شبه الحسي بالمعنوي كاسرا بذلك نظام اللغة، إذ هو يخرج الكلام غير مخرج العادة، مما يبعث على التساؤل عن سبب هذا الانزياح، لذلك هو يقول:

تشرق تيجانه بغرته إشراق ألفاظه بمعناها[44]

فالمتنبي في هذا البيت شبه التاج على رأس ممدوحه وإشراق وجهه بألفاظه المشرقة.

وذكر عن أخبار المتنبي أن أبا العباسي النامي، وهو من خصومه، قال في حضرة سيف الدولة، معترفا بسبق أبي الطيب وإبداعه للجديد، قال: " كان بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبي، وكنت أشتهي أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما، ولم يسبق إليهما، أما أحدها فقوله : [الوافر]

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابني سهام تكسرت النصال على النصال

والآخر:

في جحفل ستر العيون غبارة فكأنما يبصرن بالآذان"[45]

فانظر إلى أبي الطيب المتنبي كيف أبدع في قوله: يبصر بالآذان، فشبه الآذان بالعين المبصرة، مستعملا الخيال الذي ساعده في تخريج هذه الصورة البديعة، منزاحا بفضله عن المعتاد، منتجا بذلك الشعرية التي جعلت خصومه يشهدون بتفرده واكتسابه قصب السبق، ثم نجده يبدع حين يقول:

ركض الأمير وكاللجين حبابه وثنى الأعنة وهو كالعقيان[46]

نلاحظ أهمية الانزياح في هذا البيت، متجليا في تشبيهه ماء النهر قبل عبور جيش الممدوح له كيف كان أبيض كاللجين* ثم كيف أصبح بعد مروره منه وتقتيله لجيش الروم، كالعقيان**، فالمتنبي عمل على مفاجأة المتلقي بإجرائه الانزياح وتشبيهه لبياض الماء بالفضة ثم احمراره بالدم كالذهب.

ونجده يبدع في المدح مستعملا أسلوب التشبيه، محاولا إحداث التوافق بين المتباعدين، دون أن يصل إلى إجراء التفاعل بينهما فها هو ذا يقول:

لا يعتقي بلد مسراه عن بلد كالموت ليس له ري ولا شبع[47]

فانظر كيف انزاح أبو الطيب عن المألوف وشبه الممدوح بالموت الذي لا يقنع بكثرة القتل، هذا ما يدفع المتلقي إلى البحث عن خيط الالتقاء بين المشبه والمشبه به فيصل إلى أنه إنما شبه الممدوح بالموت لأنه لا يقنع بغزو بلد ليحاول فتح الأخرى.

وأحسن أبو الطيب في المدح حين قال:

كل ذمر يزيد في الموت حسنا كبدور تمامها في المحاق[48]

فانظر كيف خيب أبو الطيب توقع المتلقي بقوله: تمامها في المحاق، وهو ما يظهر للوهلة الأولى أنه كلام متناقض، إلا أن قوله: يزيد في الموت حسنا، فسر البيت وفتح الباب للتأويل وفهم الدلالة، فهؤلاء الذين يمدحهم يشبه طلبهم للموت في سبيل المجد، بالبدر في المحاق، والمحاق هو تمام النقصان، فانزاح بذلك عن المألوف في هذا التشبيه خادما بذلك الدلالة.

ثم يحقق الشعرية لخطابه بقوله:

قمرا ترى وسحابتين بموضع من وجهه ويمينه وشماله

سفك الدماء بجوده لا بأسه كرما لأن الطير بعض عياله[49]

لاحظ كيف جاء المصراع الثاني للبيت الأول تفسيرا له وانظر إلى حسن التشبيه في هذا المقطع، إذ جعل المتنبي يدي الممدوح سحابتين، تتلازم فيهما صفة العطاء والسفك، فهو بقدر ما يعطي هو يسفك دماء الأعداء، ومن حسن مدحه في البيت الثاني جعل الممدوح يسفك دماء الأعداء كرما منه لا حبا في القتال، لأجل إطعام الطير التي عودها أكل لحوم الأعداء حتى أصبحت بعض عياله، فأبو الطيب بإبداعه صور تقتيل الأعداء جودا من الممدوح لا شجاعة، فانزاح بذلك عن المألوف لإثراء الدلالة.

وكثيرا ما حقق المتنبي الشعرية بانزياحه عن المألوف وإجرائه للتشبيهات النادرة، كقوله:

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة كنت البديع الفرد من أبياتها[50]

فممدوحه لاستئثاره بالأوصاف الحميدة دون الناس، أصبح كالبيت البديع المتميز في القصيدة ، فالمتنبي لم يحقق الانزياح بإبداعه الجديد، وإنما بذكره لما غفل الناس عنه، وهي إحدى وجوه الانزياح الذي نحاول رصد معالمه.

ثم يبدع فيقول:

رضوا بك كالرضا بالشيب قسرا وقد وحظ النواصي والفروعا[51]

انزاح المتنبي في هذا البيت حيث شبه صبر الأعداء على ذل ممدوحه بصبر الخلق على الشيب حين يعم الرأس، فكسر بذلك السائد لخدمة الدلالة.

واستحق المتنبي التقدم والتميز عنمن سبقه بقوله:

دروع الملك الروم هذي الرسائل يرد بها عن نفسه ويشاغل[52]

جعل هذه الرسائل دروعا، يرد بها ملك الروم سيف الدولة عنه، فجاء البيت بفضل هذا الانزياح بديعا متفردا، مما جعل معاصري المتنبي يقرون أنه "لو لم يكن لأبي الطيب سوى هذه القصيدة لاستحق بها فضيلة التقدم على كل من تقدمه"[53]، فكان هذا البيت في إحدى القصائد التي استحق بها أبو الطيب الفضيلة والتميز عن غيره، وحاز بفضلها قصب السبق.

وأبدع أبو الطيب حين قال:

وأضعفن ما كلفنه من قباقب فأضحى كأن الماء فيه عليل[54]

نلاحظ ورود الانزياح بشكل ملفت للنظر في هذا البيت، فكيف للماء أن يصبح عليلا، فالمتنبي خيب توقع المتلقي بتشبيه الماء الذي مرت عليه جيوش سيف الدولة حتى أضعفته بالعليل، مما جعل البيت غاية في الجودة بفضل الشعرية التي أكسبها إياه الانزياح.

والذي يؤرق المتلقي في أسلوب التشبيه هو البحث عن نقطة الالتقاء بين المشبه والمشتبه به، ذلك أن الانزياح الذي أنتج هذا التشبيه قرن بين الأشياء التي ربما لم يكن للمتلقي أن يتصور أنها قد تجمع، مما يؤسس للمفاجأة الأسلوبية التي تجعل الخطاب أكثر شعرية، لذلك نجد أن الشعر يتواصل مع الرسم في جوانب كثيرة، ذلك أن "الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا بعين العقل"[55]، مما يجعلنا نفتش عن المواضع التي يكون فيها التصوير الحسي أكثر تجليا، فلا يتقدم بذلك المعنوي الذي لا نجيد تصوره، في هيئة بصرية أكثر وضوحا إلا بالاستعانة بمخيلة الشاعر الذي يفتح للمتلقي مجالا أوسع يرى من خلاله الأشياء بوضوح.

خاتمة:

المتنبي في إبداعه وانزياحه عن المألوف أسس حقلا كاملا من الكلمات يضمن بفضله الوصول إلى مبتغاه وكلمات هذا الحقل تعبر عن وجدانه وتنتج خيالا يتميز به المتنبي، فمنح المتلقي فرصة تجعله يكتشف العالم من حوله بمجرداته التي أصبحت محسوسة، وملموساته التي عادت إلى أصلها الروحي بتصوير المتنبي لها على هيئة المعنوي، وعليه استخلصنا جملة من النتائج:

- يبقى الشعر أكثر أنواع الإبداع استنادا على الاستعارة، بحكم الفضاء الذي يشغله مما يضطر الشاعر إلى أن يخلق الصور الاستعارية خلقا، ليعبر عن الواقع بطريقة لم يألفها جمهور المتلقين، مما يكسبه شعرية متفردة بفعل خيبة الانتظار التي تنتج عن هذا الانزياح.

- المتنبي باعتبار تفرده استخدم آلة الاستعارة للتعبير عما يجوب بخاطره، وهو لم يقتصر على الاستعارات التي جادت بها قرائح سابقيه، بل تعدى ذلك إلى إبداع استعارات جديدة اكتسبت جدتها إما من ندرتها أو من سبقه إليها.
- استعمال المتنبي للاستعارة اكتسب أهمية خاصة بفعل قدرته الإبداعية على ابتكار الجديد التي مكنته من تجاوز المواضعات المألوفة، التي اعتاد الناس سماعها فغدت مألوفة لا تخلف أي دهشة، إلى أخرى جديدة توفر لخطابه الشعري تلك الخاصية الأسلوبية التي نحاول كشفها ورصد الانزياح فيها.
- وعلى هذا يعمل التشبيه على تحقيق غاية فنية، تكمن في استحضار المجرد في أشكال بصرية، وهو لا يقف عند هذا الحد من التصوير، إنما هو يصيب كل الحواس فيصور أحوالها محاولا شد انتباه المتلقي، والذي بدوره تنسجم كل حواسه لتدخل ضمن رد الفعل.

هوامش وإحالات المقال

[1] -طارق سعد شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي (قراءة أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص)، 2001، ص202.

[2] - السكاكي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية- بيروت، ط2، 1407هـ-1987م، ص384.

[3] - السكاكي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص304.

[5] - محمد حسن عبد الله، بالصورة والبناء الشعري، دار المعارف-القاهرة، د.ط، 1981، ص156.

[6] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1424هـ- 2003م، ص37.

[7] - ابن فورجة، التجني على ابن جني، تح: محسن عياض، نشر بمجلة المورد عدد 6-بغداد، 1977، ص187.

[8] -عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1405هـ، 1986م، ص176.

[9] - عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[10] - البرقوقي، شرح الديوان، ج1، مراجعة يوسف شيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1424هـ/2004م.، ص252.

[11] - المصدر نفسه، ج1، ص324.

[12] -المصدر نفسه، ج2، ص74.

[13] - المصدر نفسه، ج1، ص455.

[14] - المصدر نفسه، ج2، ص232.

[15] - المصدر نفسه، ج2ص449.

[16] - نفسه، ج2، ص 449 (الحاشية).

[17] - نفسه، ج2، ص272.

[18] - نفسه، ج2، ص 272.

[19] - المصدر نفسه، ج1، ص 270.

[20] - نفسه، ج1، ص 100.

[*] - الرحضاء: العرق إثر الحمى.

[21] - البرقوقي، شرح الديوان، ج2، ص 287.

[22] - حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004م، ص 142.

[23] - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، د.ط. ص 73.

[24] - الخواجة دريد يحي، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991، ص 107.

[25] - البرقوق، شرح الديوان، ج2، ص 160.

[26] - المصدر نفسه، ج2، ص 218.

[27]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 124.

[28]- طارق سعد شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، ص 154.

[29]- إبراهيم بن محمد بن أبي عون، التشبيهات، تح: محمد عبد المعين خان، ط كمبردج 1950، ص 1- 2.

[30]- قدامة، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 128.

[31]- جابر عصفور، الصورة الفنية، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص 310.

[32]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 130.

[33]- المصدر نفسه، ص 151.

[34]- المصدر نفسه، ص 152.

[35]- أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1954، ص 181.

[36]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 307.

[37]- البرقوقي، شرح الديوان، ج2، ص 355.

[38] -T.E Hulme, speculation, Edited bgh. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960, pp134- 135.

- نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 305.

[39]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 144.

[40]- البرقوق، شرح الديوان، ج2، ص 432.

[41]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 188.

[42]- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 98.

[43]- البرقوق، شرح الديوان، ج2، ص 443.

[44]- البرقوقي، المصدر نفسه، ج1، ص 497.

[45]- البديعي مصطفى، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1963، ص81.

[46]- البرقوقي، شرح الديوان، ج2، ص 343.

[*]- اللجين: الفضة.

[**]- العقيان: الذهب.

[47]- البرقوقي، شرح الديوان، ج1، ص 452.

[48]- المصدر نفسه، ج2، ص 47.

[49]- المصدر نفسه، ج2، ص 411.

[50]- نفسه، ج1، ص 223.

[51]- نفسه، ج1، ص 473.

[52]- نفسه، ج2، ص 125.

[53]- البديعي، الصبح المنبي، ص 100.

[54]- البرقوقي، شرح الديوان، ج2، ص 122.

[55]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 284.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم بن محمد بن أبي عون، التشبيهات، تح: محمد عبد المعين خان، ط كمبردج 1950.
2. ابن فورجة، التجني على ابن جني، تح: محسن عياض، نشر بمجلة المورد عدد 6-بغداد، 1977.
3. أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1954.
4. البديعي مصطفى، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1963.
5. البرقوقي، شرح الديوان، ج1، مراجعة يوسف شيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1424هـ/2004م.
6. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992.

7. جابر عصفور، الصورة الفنية، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992.
8. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
9. حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004م.
10. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، د.ط.
11. الخواجة دريد يحي، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991.
12. السكاكي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية- بيروت، ط2، 1407هـ-1987م، ص384.
13. طارق سعد شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي (قراءة أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص)، 2001.
14. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1405هـ، 1986م.
15. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1424هـ- 2003م.
16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
17. قدامة، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
18. محمد حسن عبد الله، بالصورة والبناء الشعري، دار المعارف-القاهرة، د.ط، 1981.

T.E Hulme, speculation, Edited bgh. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960.