حجـاجية الاستعـــارة في الشعر العربي القديم
"أبو الطيب المتنبـــي أنموذجـا"

تـركي أمحمّـــد
جـامعـــة ا بن خلـــدون ـ تيارت

1. بين الاستعارة والحجاج(مفاهيم أوليّة):

كانت الاستعارة ولا تزال وستظلّ السمة الجوهرية المكونة لجمالية نص إبداعي ما، ولذلك نالت من الدراسات والبحوث الحظ الوافر ولا سيما مع علماء الذوق والجمال من البلاغيين والنقاد العرب القدامى المؤسسين لجمالية النصوص الفنية، التي تتفاوت في قراءتها مع كلّ آخذ لها، فيبقى النص الرائع ما يعطش القارئ، ويحوجه في التفكير والتأمل بحثا عن معناه ومتى أدركه شعر بلذة هذا المعني الذي جاءه بعد مشقة وتعب [1]، لذلك نال الأحقية وقاسم المبدِع في تكوينه لهذا النص ليصبح صاحب النّص الأوّل. وهذا ما نادت به المدارس النقدية المعاصرة العربية والغربية الناشطة في حقول القـراءة والتلقـي على السواء.

ومن هنا كان للاستعارة –بهذا الفهم– مفهـــومان أحدهما فني نابع من براعة المبدِع (شاعرا أو كاتبا)، صاحب الملكة الفنية في الكتابة، والبراعة الأدائية في التعبير ورسخ الألفاظ والمعاني لعله يصل بالقارئ إلى عالم مفعم بالخيال والحركة فيتجاوب معه ويعجب بهذا النمط من الأساليب المراوغة في الكتابة الفنية بطريقة غير مباشرة تفهم من وراء النقاب.

وآخر حجاجي قديم قِدَم الأسلوب نفسه يهدف إلى الإقناع والتأثير في المتلقي، وما ينتج عنه من تأويلات وتفسيرات تثري النص في جوانبه المتعددة[2]، وعليه حظِي هذا النوع باهتمام كبير من قبل النقاد وعلى رأسهم أرسطو (ت 322 ق. م) فكان كما ادَّعى أن أعظم الأساليب أسلوب الاستعارة وهو آية الموهبة...[3]؛ لأنَّه من أقوى الوسائل المحاولة لإقناع القارئ، الذي بدوره يتحمَّل عناء المشاركة ليكمل ما حملته الطاقة الإيحائية التي يمتلكها أمراء الكلام، ومصرفوه، ومن

هذه المشاركة في صنع وتقويم الخطاب ينمو الحجاج ويربو وهذا ما أشار إليه محمد الولي في تعريفه لهذا العلم بأنه: "توجيه خطاب إلى متلق ما لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معا، وهو لا يقوم إلا بالكلام المتآلف من معجم اللغة الطبيعية"[4]. كما يعرفه أيضا "محمَّد العبد" بقوله: "الحجاج جنس خاص من الخطاب يبنى على قضية أو فرضية خلافية يبني عليها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقياً، قاصداً إلى إقناع الآخر بصدق دعواه والتأثير في موقفه أو سلوكه اتجاه هذه القضية "[5]. ممَّا يلاحظ في هذين التعريفين أنَّ الخطاب الحجاجي بصفة عامة يقوم على ثلاثة أقطاب لا بدا من اجتماعها وإلا بطل أن يُسمى النص حجاجا وهي الباث والمتلقي والكلام الذي يمارس عليه هذا الحجاج.

تساهم الاستعارة إلى حد بعيد في تكوين وتهيئة الخطاب الحجاجي؛ فهي من أقرب الوسائل الهادفة إلى الإقناع وما يينجر عليه من تفسيرات، كل تفسير يضيف شيئا للآخر ويزيد في الفهم، فيصبح الخطاب مفتوحا على عدد لا متناه من القراءات المقاربة لمعناه، ولذلك من النقاد من عدها آلية ضرورية في بناء القول الحجاجي من مختلف النواحي الحجاجية (الاستدلال والتأثير والإقناع)[6] في المتلقي قصد تغيير وجهة فهمه أو تقزيم سلوكاته بالبراهين والحجج المفحمة.

02. إستراتيجية الخطاب الاستعاري بين الغموض والحجاج:

يشكل الغموض اللبنة الأولى في بناء الخطاب الحجاجي، فالحجاج كما هو معروف لا يكون لأمر واضحٍ بيِّن، وإنّما يكون لقضية تضاربت حولها الآراء واختلفت وجهات النظر فيها من قبل البلاغيين والنقاد، وهو ما يعني أنَّه كلّما كان الكلامُ غامضاً اتسعت رقعة الحجاج، وتعددت منافذ القول، ولأجله كان الكلام على ضربين : "ضربٌ أنتَ تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالةِ اللفظِ وحدَه، وذلك إذا قصدتَ أن تُخبِرَ عن زيدٍ مثلاً بالخروجِ على الحقيقة فقلتَ : خرجَ زيدٌ وبالانطلاقِ عن عمرٍو فقلتَ : عمرٌو منطلِقٌ وعلى هذا القياس. وضربٌ آخرُ أنتَ لا تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالة اللفظِ وحده، ولكنّ يدلُّك اللفظُ على معناه الذي يقتضيه موضوعُهُ في اللغُّة ثُمَّ تجِدُ لذلك المعنى دَلالةً ثانيةٌ تصلُ بها إلى الغرضِ. ومدارُ هذا الأمرِ على الكنايةِ والاستعارة والتمثيلِ"[7].

فالكلام وبهذا الشكل على نوعين حقيقة ومجاز، والمجاز قائم على الخيال، والذي بدوره يصل إلى الغموض والاغراق، والمبالغة، وهذا ما يخلق القارئ الضمني والخبير –كما سمته الدراسات الغربية الحديثة– وهو القارئ المثالي الذي يحاجج الأفكار، ويغور في أعماق البنى التحتية للنص حتى يفهم مقصود المبدِع وسر توجيهه لهذا النص الشعري أو النثري.

إنَّ ارتباط الاستعارة بالحجاج بدءا مع المناطقة وعلماء الكلام، وذلك منذ أن جعل أرسطو السؤال نابعاً للجدل ووجهاً من وجوهه المتعدّدة، كما أنّه الامكانية الوحيدة التي تضفي سمة الفعل (lacte) على التفكير، وهذا ما يعرف في التفكير الفلسفي بالفعل التفكيري(lacte de pener)[8]. والتفكير الفلسفي تفكير عقلي منطقي يعتمد على المحاور الكبرى للكلام بين الباث والمتلقي، ويكمن في السؤال والجواب وهو ما يظهر في المحاورات والمناظرات وما ينتج عنها من (براهين واستدلالات ونقاشات ساخنة) كما كان جاريا عند السفسطائيين أصحاب المدرسة العقلية، يسمى حجاجا، وهو طبيعة في الخطابات كلّها[9] سواء كانت شفاهية أم كتابية[10]. ولذلك أجمع نفر من المفكرين والدارسين أنَّ دراساتِنا البلاغية اقتبست من المنطق الأرسطي بعض أدواته؛ وهو الحِجاج[11].

عالج أرسطو الدور الحجاجي للاستعارة، وذلك بالنظر إلى وظيفتها التداولية(التواصلية)[12]، وما تحمله هذه الأخيرة من أساسيات حصرت الاستعارة في بعدها الحجاجي الاستبدالي القائم على النقل والتبادل وكذا الغموض الفني المحبب من القول. هذا ما نلمحه في تعريفه للمجاز في كتابه "فن الشّعر" ؛ إذ يقول: "والمجاز نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر"[13]. شريطة أن يحقِّق التواصل بين الباث والمتلقّي، وإن كان للباث الدّور البارز في خلق هذه الاستعارة وعلمه بتأويلها؛ لكنّ قيامها على النقل يعني كما رأه النقاد الناشطون في مجال البحث يكون "على الاستبدال والتبادل أي: استبدال لفظ بلفظ آخر، أو نقل المعنى من تعبير إلى تعبير آخر"[14]. يسمو بالمتلقّي ويحثه على الارتقاء والتعامل مع اللّغة في مستواها الإبداعي لا المعياري القاعدي، فيخرج المعنى عن مساره الأول ويتحول من تغير في المعنى إلى تغير نمط المعنى العام، ولذلك اتّهم الشعراء المحدثون بالصنعة

والتكلّف والخروج على قواعد الكتابة الشّعرية في العصر العباسي، وذلك باختراعهم لألفاظ ومعاني لم يعهدها التّركيب في نظمه العادي. ومعلوم عند علماء اللّغة والنقد بأنّ: "الشيء إذا فاق في حسنه قيل له: خارجي"[15].

كثرت الآراء وتضاربت حول ماهية القول الاستعاري وأدلى كلّ واحد بدلوه في هذه القضية، ولا سيما عبارة النّقل التي أطلقها أرسطو، وهي المدار في فهم القول المجازي، والنّقل عنده يتم من[16]:

1. جنس إلى نوع
2. أو من نوع إلى جنس
3. أو من نوع إلى نوع
4. أو بحسب التمثيل

ينطلق أرسطو في تبينه للنوع الأول من النقل بتقديم مثال بسيط فحواه: "هنا توقفت سفينتي". فالجنس في هذا المثال معروف وهو (التوقف) وهو عام يدخل فيه جميع الأشياء، أمَّا الخاص فكان الأجدر تحديد النوع وهو (الإرساء)، الذي يطلق على السفينة دون غيرها، فنقول: أرست السفينة في الميناء. ولكن لا يختلفان لأنَّ القصدية واحدة وإن كان لكلّ لفظة استعمال خاص.

أمَّا فيما يخص المستوى الثاني: (من نوع إلى جنس) فقد قدَّم مثالا آخر وهو: "أجل لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة" وفي هذا الكلام مبالغة استحقها أودوسوس وكان يعني بها الأعمال الكثيرة. وممَّا يلاحظ في هذين النوعيين-(1) و(2)- أنَ الكلام جارٍ ومفهوم وإن كان نقلا لا يؤثر على بنية الخطاب؛ فهو نقل إمَّا من جنسه وإمَّا من نوعه، وألفاظ اللغة واسعة فتعبر عن الجنس من نوعه أو عن النوع من جنسه ولنأخذ مثلا قضية التمييز، وما يجري عليه فنقول في المثال: اشتريت لترا زيتاً، فالزيت في المثال هو النوع ويمكن أن يقال حليبا أو لبنا. . . .

إنَّ الدور الحجاجي للاستعارة يكمن في النّوعين الأخيرين (3 و4) وهما أساس كل مجاز ومنهما تتفتق كلّ استعارة تخلخل فهم القارئ، وتدفعه للبحث والاكتشاف عن معناها الدفين، ولنتأمل هذا المثال الموجود في كتابه "فن الشّعر" :

1. استلَّ الحياة بسيف من نحـــاس

2. عندما قطع بكأس متين من نحـــاس

إنَّ متأمل هذين المثالين يلمح تطابقا وتداخلا في معانيهما، فيقف وقفة متأنية ليحاور ويحاجج هذا القول فيجد كلمة: استلَّ وقطع وهما في السياق شيء واحد[17] في حين أنَّ الحقيقة اللغوية غير ذلك إذا ما غاص في الجوهر وتتبع اللفظة في القواميس والمعاجم فهي بعيدة على ما جاء به المثال. فصحيح أنَّ أرسطو نظر للاستعارة من حيث هي نقل واستمالة كلمة مجازية مكان لفظة حقيقية، ولكن التأثير يكمن في قدرة المبدع على إيصال وتأديته بنفس الصورة الأولى التي تؤديها اللفظة في تداولها العادي. وما ينتج عنها من معاني متعدّدة تنمو وتتوالد مع كثرة الاحتمالات والتوقعات تشرئب لها نفسية القارئ. وعليه –وفي نظرنا- يكون أرسطو المشرّع الأوَّل للنقاد العرب في كشفه عن حجاجية الاستعارة أو المجاز بصورة عامة.

انطلق النقَّاد العرب القدامى في تعاملهم مع الاستعارة من حيث هي: "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصلِ اللُّغة على جهة النّقل للإبانة"[18] وهذا ما يعرف بالبعد الإيحائي المجازي، وهي مسألة تداولها اللغويون والنحويون؛ كابن جنِّي (ت 392 هـ) الّذي عقد بابا في التفريق بين الحقيقة والمجاز، فعرَّف الحقيقة بأنها:" ما أقرَّ في الاستعمال على أصل وصفه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك"[19].

وللرأي نفسه مال صاحب العمدة ابن رشيق (ت 456هـ) بقوله: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة»[20]. ولأجله كان سرّ الحجاج فلا" حجاج بغير مجاز"[21]؛ لأنَّ الكلام المجازي كلام مراوغ يتعب طالبه في القبض عن معناه ولا سيما الشعر ولغته السّحرية التي يضفي عليها الشاعر ملكته وبراعته الأدائية، ولذلك تبقى "الصّورة المجازية بخاصة والصّور البلاغية

بعامة في الخطاب أداة مهمة لتحقيق الغرض الحجاجي فيه، وكلَّما اقترنت الحاجة بالإغراب، وأسلوب الإشارة؛ فإنَّ الخطاب الحجاجي غالبا ما يشكل في جنس الخطبة التي تكرِّس مبدأ المفاوضة بين المتكلِّم والمستمعين"[22]، ومن هنا نرى أنَّ الخطاب الحجاجي يبنى على آليات المجاز وركائزه التي تجمع بين المبدِع والمتلقّي أو المستمع وما يحصل بينهما من كلام يضمن نجاح العملية التواصلية بينهما ولأجله اتّفق النقَّاد أنَّ للاستعارة مهمة حجاجية تداولية أكثر منها جمالية إبداعية[23]. وهذا ما نلاحظه في مختلف نصوص المدونة الشعرية القديمة والحديثة.

تفطَّن البلاغيون القدامى إلى القيمة التَّداولية للاستعارة، ورأوا أنَّ سرّ نجاحها كامنٌ في مدى التأثير في المتلقي[24]، فضلا على عدِّها لونا من ألوان البلاغة والبيان. وهذا معيار يظهر جليا في مقومات عمود الشعر التي شرحها المرزوقي (ت421 هـ) فيقول: " وعيار الاستعارة، الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار؛ لأنَّه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[25]، وبهذا تتحقَّق المتعة وتكون الفائدة. وعلى مثل هذا سار كلام العرب[26] فنجدهم مثلا يقولون:" رأس الأمر، رأس المال، وجه النار، عين الماء، حاجب الشمس، أنف الجبل، أنف الباب، لسان النار، ريق المزن، يد الدهر، جناح الطريق، كبد السماء، ساق الشجرة"[27]، وغيرها من الصِّيغ المتداولة في الكلام.

03. الاستعارة الحجاجية بين جمالية التأويل وشعرية القراءة:

كثيرة هي النصوص الزاخرة بهذا النوع من الصور الشعرية الاستعارية، سواء في التراث أو الحداثة والمعاصرة ويبقى من أجملها وأبرعها كفاءة وأداء نصوص أبي الطيب المتنبي (ت123هـ) الذي لطالما فاجأ قراءه وأدهشهم بأسلوبه الراقي وفذلكته اللغوية، كيف لا وقد شهد له عظماء النّقاد بأنَّه: " مالئ الدنيا وشاغل النَّاس"[28]. وهو ما يظهر جليا في قوله[29]:

رَمَانِي الدَّهرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّىْ فُؤَادِيْ فِيْ غِشَاءٍ مِنْ نِبَالِ
فَصِرْتُ إِذَاْ أَصَابْتْنِيْ سِهَاْمٌ تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَىْ النِّصَالِ

تكشف أبيات المتنبي عن براعته الفنية في الكتابة الشعرية العالية، فهو يشحن متلقيه بعدد لا متناه من الصور المجازية الخيالية وما تحمله هذه الصور من معاني عميقة تشتت ذهن وتفكير القارئ وتجعله يطرح السؤال ماذا يريد الشَّاعر بكلامه؟ ولماذا يلجأ إلى هذه المفارقات الدلالية حتى يبعث رسائله؟.

يحاور المتلقي صورة بيت المتنبي الأوَّل ويصارع معناه فيجده يحتوي على استعارة جمعته مع الشَّاعر وهي قوله: (رماني الدّهر) إذا شبه الدَّهر برجل رامٍ يحسن التصويب، وكان يكفيه التعبير المباشر فيذكر كثرة الرزايا والنوائب، وإنما لجأ الشاعر إلى إخفائها بطريقة جميلة مراوغة تفتح شهية القارئ على البحث وتحفزه على اكتشاف المعنى الخفي، ليفهم المتلقي أنَّ كثرة البلايا والرزايا وتتابعها لم تبق مكانا إلا وأصابته سهم من سهامها فصار وكأنَّه غلِّف بهذه السِّهام، حيث إنَّه لو رمي بسهم (بلية. فاجعة) لم تصل إلى قلبه؛ وإنَّما تتكسَّر بالسِّهام الأولى التي سبقتها.

صورة جميلة لكنَّ التعبير أجمل. فقد بدأ الشاعر أبياته وفق تسلسل منطقي يقبله الوضع اللغوي في تعبيره العادي، وتوجبه أوضاع الكلام بدءا بـــ :

الحجة ..... تقتضي التبرير ——— نتيجة الوصول إلى الإقناع

تلعب الكفاءة التأويلية لدى المتلقي دورا بالغا في تفتيت دلالة النَّص الحجاجي، وعليه يحكم على القول بالفعل الحجاجي[30]، عِلما أنَّ التأويل يزيد في ثراء المعاني وتوليدها دون ضبطها في معنى معين، وعليه لجأ الشعراء إلى هذا النوع من الكتابات الموجزة التي تعبر بالقليل وتريد به الشيء الكثير إذا فهم القارئ مقصد الشاعر فيتواصل معه دون أية صعوبة.

يكثِّف المتنبي نصوصه الشّعرية بصور استعارية فائقة تزيد في شَدِّ انتباه القارئ وتدفعه إلى الحوار والمحاججة، ولذلك نرى أنَّ من شروط انتقاء قراء المتلقي أن يكونوا ذا نفس طويل في التعامل مع معانيه الخفية، وهذا ما أطلق عليه الباحثون بـ"قراءة الممارسة، التي تستدعي الإلمام باللغة

ومستويات النّحو والصوت والموسيقى الشعرية، ومفترضات المعنى المكثّفة، والقدرة على تركيب وتفكيك النُّصوص إلى مفرداتها الأولى، أو استبدالها وإغنائها بنصوص أخرى، وتفسير العلامات المحدَّدة في بنيات النَّص، أو فك شفراتها"[31]، واكتشاف معناها الغائر، وما أكثر هذه النصوص في مدونته الشّعرية.

يقول المتنبي في قصيدته (وَاحَرَّ قَلْبَـاْهُ) [32]:

وَاحَرَّ قَلْبَـاْهُ مِمَنْ قَلْبُـهُ شَبِمُ ... وَمَنْ بِجِسْمِيْ وَحَالِـي عِنْدَهُ سَقَمُ

مَالِي أُكَتِّمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِى ... وَتَدَّعِيْ حُبُّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْأُمَمُ

إِنْ كَانَ يَجْمَـعُنَا حُبٌّ لِغُرَّتِـهِ ... فَلَيْـتَ أَنَّا بِقَـدْرِ الْحُـبِّ نَقْتَسِـمُ

قَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوْفِ الْهِنْدُ مُغْمَدَةٌ ... وَقَـدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالْسُّيـُوفُ دَمُ

فَكَـاْنَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللهْ كُلِّهِمِ ... وَكَاْنَ أَحْسَنَ مَاْ فِي اْلأَحْسَنِ الْشِّيَمُ

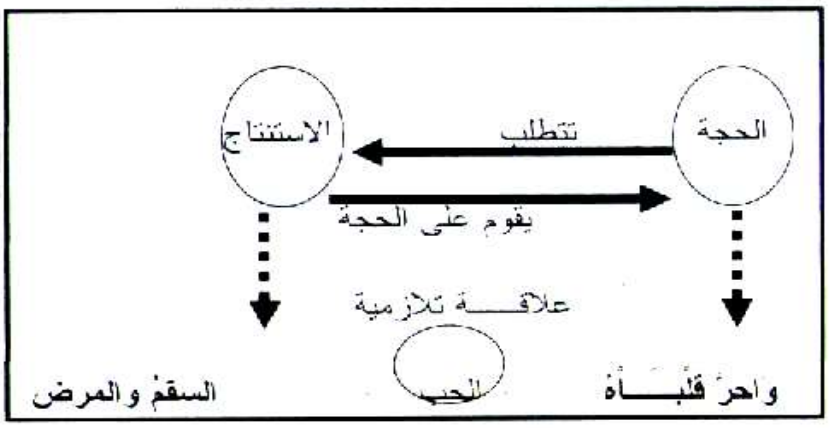
فَـوْتُ الْعَدُو الَّذِي يَمَمْتُهُ ظَفَرٌ ... فِـي طَيِّـهِ أَسَـفٌ فِي طَيِّـهِ نِعَـمُ

وقوله أيضـــا:

أَمَاْ تَرَى ظَفَراً حُلْوا سِوَى ظَفَـرٍ ... تَصَاْفَحَتْ فِيْهِ بِيْضُ الْهِنْدِ وَالْلَّمَمُ [33]

يمثّل نص المتنبي الواقع بين أيدينا قمّة الاستعارة الحجاجية التي تحوّج القارئ، وتدفعه لوضع بصمته على هذا النوع من الأساليب المراوغة، والمشاركة في تفتيت دلالتها، وفهم معناها، ولعلّ من أولى الاستعارات في هذا النص قوله: (واحر قلبـــاه) وهي بالطبع استعارة مكنية فيها شبَّه المتنبي القلب بشيء يلتهب ويشتعل بقرينة لفظية دالة وهي الحرّ عكس الشبم[34] وهو البرودة. والشّاعر هنا قد أحسن انتقاء هذه الاستعارة لأنّه بصدد لوم وعتاب سيف الدولة الحمداني، ولذلك اقتصر التعبير عن الحبّ المكتوم والمضمر بالنار[35] التي أحرقت قلب المتنبي ولم يترك لهيبها منه شيئا إلا وأحس بحرّه، عكس من لا يهمه الحب ولا يفهم معناه أو كما سمَّاه قلب شبم وهو يعني معاتبه سيف الدولة، الذي لا يدرك ما يعانيه المتنبي من سقم ونحول.

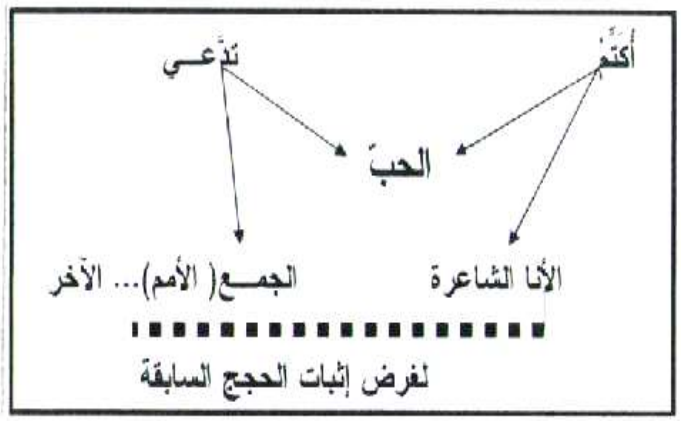
وقد نمثلها بالخطاطة التالية :



فالشاعر في مثاله هذا قد صرّح بكل عناصره التي تقوم عليها النظرية الحجاجية من حجة ورابط (الواو) التي قد نستطيع تغييرها بإذ والنتيجة وهي المرض.

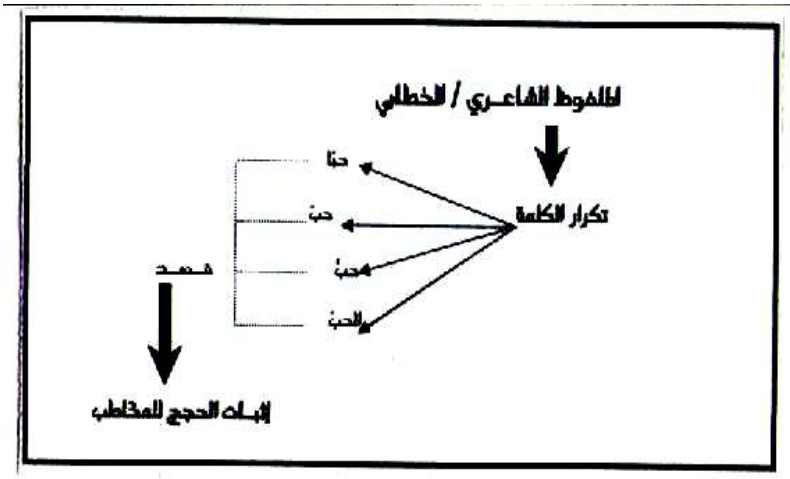
ولم يتوقف خيال الشاعر عند هذه الصورة الحجاجية، وإنما لفت انتباه المتلقي بصورة أخرى شهدت له بالبراعة والأداء، وهذا ما وجد في بيته الثاني: (ما لي أكتم حبا قد برى جسدي) وقد تخلله هو الآخر استعارة أكدت ما رمى إليه الشاعر في بيته الأول وهي (برى جسدي) حتى يؤكد ويثبت كلامه، وبمعنى آخر حتى يحصر المتلقي في مضمار حجاجي(سياق) لا يحيد عنه من النّار والحر إلى البري والذوبان، وكلّها تعبيرات دالة على حقل معجمي واحد هو الحب والشوق والدَّلع وغيرها. فعبارة (برى جسدي) استعارة مكنية فيها شبّه الشاعر الحب بآلة حادة تبري الجسم وتصيبه بالهزال والنّحالة، وهو الحب الصحيح الصادق الذي يصدر من أعماق الذات المحبة، لا كما يفعل المدّعين من جلساء سيف الدولة، فهم يبدون المحبّة ويضمرون الكيد والكراهية.

وممَّا يلاحظ في حجج هذا البيت أنَّها قائمة على التأكيد وهذا ما يرى في لفظتي:



شحن المتنبي في نصه كلّ طاقاته ومهاراته الأسلوبية، فغدت قصيدته وكأنّها فسيفساء تظهر ألوانها في كل ناحية لا عيب يورى فيها ولا نقصان، فبعدما لام سيف الدولة وعاتبه، راوغ متلقيه بصورة بلاغية أخرى تشدّ وثاق الأبيات الأولى فهو ما زال في إثبات حججه الأولى المتعلّقة بالحبّ فيقول: إن كان يجمعنا حب لغرتــهِ.

تغيرت الصيغة الحجاجية في هذا البيت من استعارة إلى كناية مفادها لو كان حقا أنَّ الحب متبادل بيني وبينك لوجب أن نقتسم الأشياء والموارد بقدر هذا الحب، لكنّ الحب من طرف واحد والدليل على هذا لفظة التمني (ليت). هذا إضافة إلى استعماله لسمة أخرى من سمات الأسلوب وهي التكرار للفظة الحبّ التي تكرّرت في البيت الثاني والثالث، أربع مرات:



تتكاثف الصور المجازية في قصيدة المتنبي، وتتعالق مع سمات أسلوبية كثيرة تزيد في ثراء هذا النَّص الاستعاري، بحيث يندهش المتلقّي بهذا الزخم الأدائي والقدرة الإبداعية الهائلة التي تزخر بها الذات الشاعرة، فالمتنبي شاعر فحل عالم بخبايا الأداء الكلامي الذي يدهش المتلقي ويعجبه، وهو معروف بخرجاته غير المألوفة فلنتأمل قوله:

أَمَا تَرَى ظَفَراً حُلْوا سِوَى ظَفَرٍ تَصَافَحَتْ فِيْهِ بِيْضُ الهِنْدِ وَالْلَّمَمُ

وهو يريد وصف المعركة التي دارت بين سيف الدولة والعدو، وكما هو معروف أنَّ العدو يمكر بعدوه ويفتك به إذا ظفر به، لا أن يصافح ويُلقي السلم، فالمتنبي هنا بصدد مفارقة لغوية فحواها أنَّه شبّه السيف باليد التي من صفاتها المصافحة، فحذف المشبه (السيف) وأبقى على شيء من لوازمه ليدلَّ عليه وهو المصافحة والمبادرة بالسلم، فالشاعر هنا وبهذه الاستعارة استطاع أن يستلّ ذهن سامعه ليرقى به من هذا التعبير إلى تعبير أجمل يتساوق معه ويطرب به.

مجمع القـول:

تمثِّـل الاستعارة الحجاجية دورا كبيرا في نصوص وقصائد أبي الطيب المتنبي، وهي سبب جماله ومتعته، فالقارئ لا يعجب بالنّص الواضح المعروف لديه مسبقا؛ وإنما يعجب بالنّص المحاجي الغامض الذي يخبئ له ألفاظا ومعاني لا تُرى إلاّ بالقراءة المتأنية والنّظر الفاحص، وعليه نرى أنَّ الغموض من اللبنات الأولى في تأسيس الحجاج وعليه يقوم أيّ نصٍ حجاجيٍ، وقد رأينا كيف برّر الشاعر حججه لسيف الدولة بطريقة أسلوبية لبقة تجاوزت كلّ الأطر الكلامية التي كان يرصف عليها الشّعر فيما مضى، كيف لا وهو الشّاعر الّذي تأتيه المعاني سلسلة دون الحاجة في اختراعها وابتداعها وهذا ما عبّر عنه بقوله:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُوْنِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ (36)

الإحالات:

1- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البَّلاغة في علم البيان. تح: محمود محمَّد شاكر. دار المدني، جدَّة؛ (د. تا). ص: 139.

2- للاطلاع أكثر ينظر: ميشيل لوجيرن. "الاستعارة والحجاج". تعر: الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، المغرب، العدد (04)، السنة الثانية؛ 1411هـ، 1991م، ص: 89.

3- أرسطو. فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة، بيروت، (د. ط) و(د. تا)، ص: 128.

4- محمد الولي. "«مدخل إلى الحجاج(أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان) ". مجلة عالم الفكر، الكويت؛ (ع02)، ديسمبر2011، مج: 40، ص: 11.

5- محمَّد العبد. "النَّص الحجاجي العربي". مجلة جذور، السعودية؛ 1426هـ، 2006م، مج09، ج21، ص: 243.

6- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تح: محمود محمَّد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5؛ 2004م. ص: 262.

7- عبد السلام، عشير. عندما نتواصل نغير(مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج). إفريقيا الشرق. المغرب؛ 2006م. ص: 112.

8- ينظر، نعمان بوقرة. نظرية الحجاج. مجلة الموقف الأدبي، سوريا، دمشق، العدد(407)؛ آذار 205م، ص: 92، 93.

9- إسحاق بن وهب. البرهان في وجوه البيان. تح: حنفي محمّد شرف. مطبعة الرسالة، عابدين، (د. ط) و(د. تا)، ص: 176.

10- ينظر: المرجع السابق. ص: 93.

11- عبد الرحمن، طه. « الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحِجاج». مجلة المناظرة، المغرب، العدد (04)، السنة الثانية؛ 1411هـ، 1991م، ص: 53.

12- ينظر: مسعود صحراوي. التداولية عند العلماء العرب(دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي). دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1؛ 2005م. ص: 16.

13- أرسطو. فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي. ص: 58.

14- ينظر: يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد العربي الحديث(الأسس المعرفية والجمالية). الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط1؛ 1997م. ص: 47.

15- ابن جني، أبي الفتح عثمان. الخصائص. تح: محمد علي النجـــار. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ؛ 1986؛ ط3، ج3، ص: 46.

16- أرسطو. فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي. ص : 58.

17- نفسه. ص: 58.

18- الرماني. النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن. تح: محمّد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3؛ (د. تا)، ص: 85.

19- ابن جني أبي الفتح عثمان. الخصائص. تح: محمد علي النجـــار. ج2. ص: 442.

20- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5؛ 1401هـ، 1981م، ج1، ص: 266.

21- عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ 1998م، ص: 213.

22- نعمان بوقرة. " نظرية الحجاج". مجلة الموقف الأدبي، ص: 94.

23- وهذا ما رآه الباحث عمر بلخير في دراسته" الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب دراسة تداولية، حيث يقول: والاستعارة حجة، وليست صورة لأنَّها مبنية على أساس تمثيل تكثّف بين الموضوع والحامل؛ وبالتالي هي حصيلة تفاعل لا نتيجة استبدال". ص: 171.

24- ينظر: محمَّد سويرتي. «اللغة ودلالتها(تقريب تداولي للمصطلح البلاغي)». مجلة عالم الفكر، الكويت؛ 2000م، (ع03)، مج 28، ص: 41، 42.

25- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ط1؛ 1951، ج1، ص: 11.

26- وللعرب مجازات في الكلام كما يقول ابن قتيبة الدينوري. ينظر كتابه تأويل مشكَل القرآن. تح: السيد أحمد صقـــر، (د. ط) و(د. تـا). ص: 20.

27- الثعالبي، أبو منصور. فقه اللغة وأسرار العربية. تح: ياسـين الأيوبي. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت؛ 1420 هـ، 2000م، ط2، ص: 432.

28- هذا ما رآه النقاد كمحمّد التونخي الذي سمى كتابه " المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس". كما ينظر كذلك: محمود عباس. العقاد، مطالعات في الكتب والحياة. دار الكتاب العربي، بيروت، ط3؛ 1966م، ص:201.

29- عبد الرحمن البرقوقي. شرح ديوان المتنبي. دار الفكر للطباعة والنشر، بيرةت-لبنان، ط1؛ 1422هـ-2002م، ج2، ص: 728.

30- ينظر: عبد السلام عشير. عندما نتواصل نغير(مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج). ص: 132.

31- ينظر: أحمد، نصيرة. "قصيدة الحمى للمتنبي (دراسة تحليلية في خطاب الذات) ". مجلة المورد، وزارة الثقافة، العراق، بغداد؛ 1429هـ، 2008م، العدد (04)، مج 35، ص: 123.

32- ديوان أبي الطيب المتنبي. شرح عبد الرحمن البرقوقي. ج2، ص: 1007، 1008.

33- نفسه. ج2، ص: 1009.

34- الشَّبَمُ بالتحريك البَرْدُ ابن سيده الشَّبَمُ بَرْدُ الماء يقال ماءٌ شَبِمٌ ومطر شَبِمٌ وغَداةٌ ذاتُ شَبَمٍ وقد شَبِمَ الماءُ بالكسر فهو شَبِمٌ وماء شَبِمٌ بارد.

35- ينظر: ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ. لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. تا). ج 12، ص: 316.

وهذا ما وجد في أشعار وأخبار المحبين والعشاق فنقول الهوى، ثم العشق، ويليه الشعف، والشغف كذلك، ثم الدلع والدلج، ثم الجوى، ثم اليتم، ثم البتل، ثم الهيوم والهيام. ينظر: الثعالبي، أبو منصور. فقه اللغة وأسرار العربية. تح: ياسين الأيوبي. ص: 211.

36- ديوان أبي الطيب المتنبي. شرح عبد الرحمن البرقوقي. ج2، ص: 1010.