جدلية الوجود الإنساني
قراءة في نونية المتنبي

صحب الناس قبلنا ذا الزمانـــا وعناهم في شأنه ما عنانـا

د ـ علي عزا لدين الخطيب / جامعة واسط / كلية التربية الأساسية

مقدمة أولى :

بات في حكم اليقين بعد إن شهدت نظرية الأدب تطورات فكرية كبيرة أحدثت في مفاهيمها تغيرات جذرية انعكست بدرجة أساس على عملية إنتاج المعنى من خلال النظر إلى الأقطاب الرئيسة الثلاث (المبدع والنص والمتلقي) ،فقد (شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر ، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر و لا سيما نقد القرن العشرين . وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة و بوتائر تنزع نحو وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة وليست كلية)[1] فبعد إن كان الاهتمام منصبا على المبدع والظروف المحيطة بالنص ضمن ما عرف بالمناهج الخارجية (النفسي والاجتماعي والتاريخي ...) تحولت بعد ذلك النظرة إلى الداخل (النص) وان الجمال مرتكز في النص نفسه وان بنيته اللغوية تفسر نفسها بنفسها وفقا لمبدأ المحايثة ، وقد تمثلت هذه النظرة ضمن ما يعرف بالمناهج النصية الداخلية كالبنيوية والأسلوبية ، لتهيمن المفاهيم اللسانية في صياغة نظرياته وتحديد شخصيته ، فهذه جوليا كرستيفا تعرف النص بأنه (جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي (....) في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة)[2] ، فهي لا تخرج في تحديدها للنص خارج حدود بنيته ووظيفته اللسانية .ثم بعد ذلك تحولت النظرة إلى الطرف الثالث(المتلقي) ضمن مرحلة نقدية جديدة عرفت بـ (ما بعد البنيوية) تمثلت بمجموعة من الاتجاهات هي التفكيكية والسيميولوجيا والتلقي التي كما ترى الدكتورة بشرى موسى صالح إن البنائية هي النواة المنهجية المولدة لها اقترابا أو افتراقا عنها لتتحول إلى خيوط نظرية وإجرائية قائمة من جوهر البنية وطابعها الإشكالي .[3] وهذا بالتالي أدى إلى رفع قيمة المتلقي \ القارئ الذي أصبح هو فرس الرهان في العملية الإبداعية وإنتاج المعنى ، فقد تحول حسب بارت (من شخص إلى وظيفة)[4] بعد إن كان مهمشا تماما بل على وصف تودوروف انه كان اكبر المنسيين في نظريات الأدب الكلاسية كلها .[5] ، من هنا أضحت لعملية القراءة أصولها النقدية والإجرائية الخاصة مرتكزة في ذلك على فاعلية القارئ وإمكاناته ومحموله الثقافي الذي يتناسب طرديا مع محمول النص الثقافي ، فالنص وفقا لذلك لا يتحقق إلا بفعل قراءته التي تتم من خلال لقاء

(النص ـ القارئ) لكن ليس بالفهم التقليدي الساذج الذي يقود إلى الانطباعية القائمة على الانفعالات الذوقية بل من خلال إقامة حوار ساخن جدلي بين ثقافتين تنفتح الواحدة على الأخرى ، النص بوصفه

بنية ثقافية أو منظومة معلوماتية خاصة ، والقارئ بوصفه نصا ثقافية أو منظومة معلوماتية أخرى ، لأن القارئ هو أيضا يمثل نصا كما اقترحه رولان بارت إذ يقول (إن هذه الأنا التي تقترب من النص تمثل هي نفسها تعددية من نصوص أخرى من رموز لا متناهية)[6] .فهذا الانفتاح وهذه التعددية سمة جوهرية من سمات عملية القراءة وان عملية إنتاج المعنى لاتتم إلا أثناء لقاء النص القارئ بالنص المقروء ؛ عليه لا وجود للنص من دون عملية قراءة وان دلالاته تبقى مغيبة داخل جدران بنيته والمعنى يبقى مغتربا حتى تتم عملية استخراجه عبر فعل القراءة من خلال تأويله الذي يبدأ لحظة اقتحام القارئ لحدوده .

وفقا لما تقدم يمكننا أن نطرح تساؤلا مشروعا حول نوعية النصوص التي يمكن أن نطلق عليها بالنصوص المقروءة !وهل تمثل نوعا خاصا من النصوص أم هي صفة مطلقة تدخل تحت لوائها كل ما خطته يد الشعراء ؟

اعتقد إن الإجابة عن هذا السؤال ستكون مقيدة بالنوع وليست مفتوحة لأن عملية القراءة قائمة على وفق آلية التأويل وهي متعلقة بالبنى العميقة وليست الظاهرة والسطحية التي تتسم بالسذاجة والبساطة ولعل ما يؤكد ذلك ما يراه هايدغر أن في النص الأدبي تجليا للعالم عن طريق اللغة وهو ككل عمل فني قائم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة والاستتار والغموض من جهة أخرى ، ومهمة الفهم تتجسد في السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف واكتشاف مالم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل ، وهذا الفهم للخفي والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يتم يقيمه المتلقي مع النص .[7] من ذلك نفهم إن عملية القراءة لا تضع القارئ في طريق معبدة بل ترمي به داخل متاهة كبيرة لعلها هي التي دفعت الدكتورة بشرى موسى صالح أن تسمي كتابها بـ (لعبة المتاهة في التأويل)[8] القائم على مجموعة من الدراسات التحليلية القائمة إجرائيا على آلية التأويل ، وهذه الصعوبة المغرية هي التي تخلق الجاذبية التي تستدعي فعل القراءة وتجذب القارئ إلى منطقة المتاهة . النص التي كما يراها إمبرتو إيكو تصنع عالما يجذب القارئ إليه ويزود هذا العالم بإستراتيجية تشبه المتاهة ، وعلى القارئ أن يدخل المتاهة متبعا قواعد اللعبة ومتسلحا بقدراته المعرفية لإيجاد طريقه فيها .[9] ، فقواعد اللعبة هي المنهجية الخاصة لعملية القراءة فضلا عن الثقافة التي يجب أن يمتلكها القارئ ، وهو بامتلاكه هذه الأسلحة القارئ سيتمكن من الدخول إلى المتاهة ويصبح بمقدوره إنتاج المعنى الكامن في النص بعد أن يأخذ هو زمام المبادرة ويصبح هو الفاعل الرئيس الذي يتحكم بالنص ويملأ فجواته ؛ وعليه يصبح فعل القراءة عملية تطبيقية إجرائية كما يرى ذلك الناقد الغربي ميشال اوتان .[10]

من هنا تبدو الأمور واضحة تماما إن عملية القراءة لا يمكن أن تتم مع أي نص تكون معلوماته متطابقة بشكل واضح مع معلومات القارئ ، في حين إن العملية ستكون أكثر نجاحا وجمالية مع النصوص التي تكون بنيتها مليئة بالفجوات وهي النصوص العبقرية ذات اللغة الشعرية العالية جدا ؛ويدخل في ذلك النصوص التراثية ذات القيمة الأدبية العالية التي ترتكز على متون شعرية عميقة

الدلالات ، من ذلك ما نجده في العديد من قصائد الشاعر العربي الكبير المتنبي الذي سنقوم بدراسة إحدى قصائده المهمة في هذه الدراسة التي ستكون حرية القراءة فيها واضحة عبر زوايا النظر واليات إنتاج المعنى فيها .

يمكن القول أخيرا ، إن نظرية التلقي قد فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ احد ابرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي [11].

مقدمة ثانية :

إذا كان أبو الطيب المتنبي قد ملأ الدنيا وشغلها قبل أكثر من ألف عالم ؛ فهو ما يزال بعد كل تلك الحقب الطويلة يحتل ذات المساحة والمكانة من الشهرة والصيت ؛ وما يزال يملأ كتب النقد ويشغل بال النقاد والدارسين الذين مازالوا ، بعد ذلك الزمن ، يكتشفون ويكتشفون جزرا مطمورة جديدة من السحر والبيان في بحار المتنبي الواسعة ، وهذا هو شأن النصوص العبقرية التي تتجاوز بإبداعها أسوار الزمان .

من هنا يمكن تحديد طموح هذه الدراسة المبتسرة التي توجهت نحو تلك العوالم وتلك الجزر الحلمية لتستكشف ما علق هنا وهناك من بقايا اللؤلؤ والمرجان واستكشاف قيم الجمال في تلك القصائد الخالدات عبر ممر ضيق جدا ؛ يضيق ويضيق ثم يتسع فجأة ليشمل الحياة والتاريخ والجمال عبر (بوصلة) حساسة هي (اللغة الشعرية) ، إنها من أقسى الممرات وأكثرها عذوبة في آن واحد .[12] ، فهي كما يصفها سارتر (عصية متمردة ذات إباء والشاعر يحاول ترويض شراستها ، وهو في محاولته تلك يكون أشبه بمن يطلق رصاصات قد تصيب أو لا تصيب)[13]، فكل هذه الصفات في شخصية هذه اللغة جعلتها تمتلك جاذبية خاصة امتدت في جميع مفاصلها وتراكيبها النحوية وممارساتها البلاغية المتنوعة جعلت القصيدة تبدو ، كما يصورها سارتر أشبه بـ (السور الصيني العظيم)[14] وهذا السور لا يمكن لأحد تجاوزه والمرور عبره إلا عن طريق واحدة هي (اللغة) ، فهي أشبه بمغارة علي بابا التي لا تفتح إلا لمن يعرف كلمة السر ؛ وكلمة السر لا يعرفها سوى الشاعر الفنان ، الفنان فقط ، صاحب الموهبة والحساسية العالية لتلمس مواطن الإبداع والجمال ، ومن امتلك لغته امتلك مقومات السحر وصار قادرا على أن يحول التراب إلى ذهب كما يقول نزار القباني .[15] ، هنا تصبح الكتابة الشعرية أشبه بالكتابة على الطين وليس كالنحت على الحجر.

من هنا تأتي أهمية العديد من قصائد المتنبي ولا نقول كلها ، لتؤشر لنا شاعرا استطاع أن يمسك عصا موسى بيده لتتفجر اللغة بين يديه ماء وفنا .

تسعى دراستنا التحليلية هذه إلى تأشير قيمة المنتج التراثي عبر واحدة من أهم قصائد المتنبي ، وهي قصيدته النونية التي سجلت حكاية الإنسان عبر مسيرة حياته ضمن صراعاته الحتمية مع الآخر ، هذا الآخر متعدد الوجوه والأقنعة الذي يحاول دائما الوقوف بوجه الإنسان ويحيده ويصده عن مواصلة مسيرته

، فنراه في كل مرحلة من مراحل حياته يأخذ شكلا جديدا ويرتدي قناعا جديدا ليصبح كأنه القضاء والقدر ، بمعنى آخر إننا في هذه القصيدة نكون إزاء واحدة من أكثر الجدليات في حياة الإنسان حضورا وتأثيرا في مسيرتها ، ألا وهي جدلية وجوده الإنساني.

إن المعاني التي تقدمها نونية المتنبي بلا شك ذات قيمة إنسانية عالية وهذا هو ديدن شعر المتنبي ، إلا أن الدراسة حاولت البحث عن قيم جمالية إبداعية على مستوى التعبير والكيفية في بناء هذا النص وتشكيله لتكتشف أبعاد العبقرية الإنسانية عبر صور الإبداع والفن ، ولعل هذا هو السر الذي منح الخلود للمتنبي الشاعر العظيم .

قبل الدخول في أجواء الدراسة أود أن أنبه إلى أن دراستنا تنصب على الجانب التحليلي الإجرائي لهذه القصيدة ، فهي غير معنية بتفاصيل جانبية أخرى ، كما أنها حاولت التعامل بحرية عالية مع النص أثناء التحليل ولكن وفق قراءة نصية بحتة ، فهذه الحرية مكنتنا من استدعاء بعض الأساليب القرائية من خارج منطقة الشعر والأدب تحديدا واستخدامها أثناء التحليل واقصد هنا الأساليب الرياضية للوصول إلى الدلالات التي سعت القصيدة إلى تحقيقها ، والذي دفعنا لذلك هو تأشير مدى طواعية النص التراثي وغناه بشكل يمكن أن نمارس عليه وسائل قرائية قد لا تستخدم إلا مع النصوص المعاصرة .

القصيدة .....

1. صحب الناس قبلنا ذا الزمانـا وعناهم في شأنه ما عنانا
2. وتولّوا بغصّة كلـهم منـ ـه و إن سرّ بعضهم أحيانا
3. ربما تحسن الصنيع لياليـ ـه و لكن تـكدر الإحسانا
4. و كأنا لم يرض فينا بريب الـ دهر حتى أعانه من أعانا
5. كلمـا أنبـت الزمان قنـاة ركّب المرء في القناة سنانا
6. ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيـه و أن نـتفانى
7. غير أن الفتى يلاقي المنايـا كالحات و لا يلاقـي الهوانـا
8. ولو أن الحياة تبقـى لحـيّ لعدنـا أضـلنا الشجعانـا
9. و إذا لم يكن من الموت بـد فمن العجز أن تكون جبانـا
10. كل ما لم يكن من الصعب في الأنـ فس سهل فيها إذا هـو كانـا (16)

إن القيمة الدلالية لنونية المتنبي تتمثل في تصويرها جدلية الوجود الإنساني ضمن إطارها الكوني الشامل ؛ فهذا المعنى يتأسس عبر بؤرة شمولية جوهرية بدت في حالة تصادم مستمرة يمكن تمثيلها في ثنائية (الإنسان \ الدهر) التي يمكن أن نقترحها عنوانا للقصيدة ، كما إن هذه الثنائية سوف تتشظى إلى مجموعة من الإثنينيات المتقابلة المتضادة أثناء تفكيك شبكة النص كما سيتوضح ذلك لاحقا في التحليل .

إن شعرية القصيدة وبنيتها التعبيرية المنساقة إلى هذه الثنائية نجدها تتجسد برصد مواقع حضور هذه الصراعات و تصادمها داخل حدود النص ، على وفق هذا التأسيس والعنوان المقترح (الإنسان \ الدهر) ستكشف لنا قراءة ثانية للنص عن سلوك اللغة وممارساتها فيه ، وسنجده سلوكا مشدودا في حركته البنائية للعنوان المقترح مما يجعل القصيدة تبدو ذات بنية متشكلة من طبقات نصية تتحرك بشكل دينامي تظل فيها صورة الطرف الأول (الإنسان) ثابتة في حين تتغير هيأة وشكل الطرف الآخر (الدهر) من طبقة إلى أخرى مرتديا في كل طبقة قناعا جديدا مؤشرا بذلك تعدد أوجه الدهر التي تقف حائلا دون تحقيق الإنسان طموحه ومشروعه السيادي في السيطرة على العالم ؛ وسنكون مع أنماط متعددة لأبعاد هذه العلاقة بين الإنسان والدهر تتشكل وفقا لطبيعة هذا الصراع ؛ وهذه الأبعاد هي : (البعد الجبري ، والبعد الاجتماعي والبعد الإرادي) ، لذا سيكون النص مقسما على طبقات بهذا الشكل :

الطبقة الأولى : الأبيات : 1\ 2 \3.

الصراع : الإنسان ـ الزمان ، الزمان هنا يمثل قناع الدهر .

أبعاد الصراع : البعد الجبري . أي تحكم الزمان بالإنسان وانصياع الإنسان إليه .

الطبقة الثانية : الأبيات : 4 \ 5\ 6 .

الصراع : الإنسان مع أخيه الإنسان ، الإنسان هنا يمثل قناع الدهر .

أبعاد الصراع : البعد الاجتماعي ، إذ يسيطر النفاق والوشاية الخ على علاقة الإنسان بالإنسان .

الطبقة الثالثة : الأبيات : 7 \8 \ 9\ 10 .

الصراع : الإنسان مع الذل والهوان ، إذ تمثل هذه المعاني السلبية قناع الدهر .

أبعاد الصراع : البعد الإرادي في الإنسان : المواجهة .

الطبقة الأولى : صراع الإنسان ـ الزمان .

1. صحب الناس قبلنا ذا الزمانـا وعناهم في شأنه ما عنانا
2. وتولّوا بغصّة كلـهم منـ ـه و إن سرّ بعضهم أحيانا
3. ربما تحسن الصنيـع لياليـ ـه و لكن تـكدر الإحسانا

في بنية الطبقة الأولى التي تتمثل في هذه الأبيات يصبح (الزمان) البديل النصي لـ (الدهر) الذي يمارس دوره وسلطانه على الإنسان الذي يعبر عنه النص هنا بلفظة (الناس) التي جعلها السياق تبدو غير متناهية في تحديدها الزماني رغم انتمائها إلى الماضي ، فهي لا تعني أناسا في زمن محدد بعينه ، بل بدت إنها تمثل الإنسان في كل زمان ومكان : (الماضي \ الحاضر \ وحتى المستقبل) ؛ فالنص يحمّل الزمان هنا بمجموعة من الدلالات الخاصة عبر السياقات النصية التي تموضع فيها ضمن بنيته التي يمكن أن نؤشرها في المظاهر اللغوية الآتية :

أولا : الظرفية الزمانية (قبلنا) المرتبطة نحويا \ دلاليا بالفعل (صحب) ؛ إذ استطاع هذا السياق أن يشكل زمنا غير متناه اخترق عمق الماضي إلى نقطة غير محددة ليشمل مسيرة الإنسان كلها منذ الخليقة وكأن هذا هو شأن الإنسان مع الزمان :

.....*

ماض غير محدد لهذه العلاقة الناس \ الزمان

هنا يصبح الزمان = الدهر في احتوائه ومساحة حضوره وسطوته .

ثانيا : اسم الإشارة (ذا) : إن اسم الإشارة هنا استطاع تحديد وتأشير مصدر الصراع من خلال توجيه الإدانة للزمان : (..... ذا الزمانا) ؛ فهو يحدد علة الإنسانية التي مصدرها الزمان ، كما استطاع أن يجعل(الزمان) يحتفظ بهويته السلبية في النص من دون غيره بوساطة هذا التحديد الاشاري .

ثالثا : لفظ (الزمانا) نفسه : بهذا البناء الصرفي الخاص المتشكل من صوتي (مد) الأول في وسط الكلمة تقريبا والآخر ألف الإطلاق نجدهما يحققان زيادة في زمن النطق ، وهذا الامتداد في النطق من شأنه أن يحيل إلى امتداد مجازي أكبر عمقا متمثلا بامتداد الزمن في عمق الماضي ؛ كما إن هذه

الزيادة أوحت باحتواء الزمن وسطوته ؛ إذ أصبح يمارس الدور نفسه الذي يمارسه الدهر ليمثل وجهه الآخر في القصيدة .

وإذا ما أردنا رصد مواقع التصادم في هذه الطبقة الأولى بين الإنسان والزمان فإننا سنكون إزاء مواجهات مباشرة سوف تكشف عن ضعف الإنسان واحتياجه للدهر وسعيه وراءه وليس العكس مما يؤكد جبرية هذه العلاقة بينهما جراء ضعف الإنسان وهو ما يمكن أن نستشفه من تأويل العلاقة بينهما عبر فك شبكة البنية التركيبية للبيت الأول تحديدا للجملتين (صحب الناس الزمانا \ عناهم من أمره ما عنانا) :

فنحن إزاء علاقتين تربطان الناس بالزمان هما (علاقة الصحبة) و أيضا (علاقة الاعتناء بالزمان) ، وهما علاقتان مع كونهما حدثتا في الماضي كما يشير النص إلى ذلك ، إلا أنهما تتكرران في حاضر النص عبر الضمائر المتصلة (قبل..نا \ ما عنا..نا) ، من خلال هذه المواجهة نتوصل إلى بعض النتائج وهي كالآتي :

1. أن علاقة الإنسان بالزمان (الدهر) علاقة تصدر من الإنسان نحو الزمان وليس العكس ، إذ أننا لو عدنا إلى الجملتين السابقتين (صحب الناس الزمانا \ عناهم من شأنه ..) نجد أن (الناس) هو (الفاعل) والزمان من حيث الدلالة هو المفعول به وهي إشارة إلى صلابة العلاقة بينهما بشكل لا يمكن أن ينفصلان عن بعضهما البعض وهي صورة جبرية ليس للإنسان القدرة على التحكم برغباته فيها .

2. يقدم لنا النص صورة سلبية جديدة لهذه العلاقة يمكن تأشيرها عبر ثنائية جديدة متضادة هي : (الإحسان \ الإساءة) ؛ وسنستخدم العلاقات الرياضية (> و<) لتبيان ذلك عبر قراءة الجملتين الآتيتين :

الجملة الأولى : تولوا بغصة كلهم منه ،،، الجملة الأخرى : وان سرّ بعضهم أحيانا

الأولى تشير إلى علاقة سلبية (غصة) = إساءة

الأخرى تشير إلى علاقة ايجابية (سرّ) = إحسان

العلاقة الرياضية سوف تكشف لنا أن الإساءة هي الأكثر حضورا من الإحسان ضمن علاقة الناس (الإنسان) بالزمان (الدهر) بالشكل الآتي :

الدلالة الكلية في (تولوا بغصة كلهم) > الدلالة التبعيضية في (سرّ بعضهم)

أي أن (كل) في (كلهم) > (بعض) في (بعضهم) ، أي إن الغصة > السرور : الإساءة > الإحسان .

الشيء نفسه يحدث في الجملتين التاليتين :

الأولى : ربما تحسن الصنيع .... \ الأخرى : ..... تكدّر الإحسانا

الأولى تشير إلى علاقة ايجابية (تحسن الصنيع) = إحسان

الأخرى تشير إلى علاقة سلبية (تكدر الاحسانا) = إساءة .

العلاقة الرياضية سوف تكشف لنا أن الإساءة هي الأكبر حضورا من الإحسان بهذا الشكل :

نسبة الشك في (ربما تحسن) < التوكيد في الفعل (تكدّر الاحسانا) ،

أي أن إحسان الزمان < إساءته بعد استدراك النص بـ (لكن)

أي أن الإحسان < الإساءة

الطبقة الأولى أشرت سلطة الدهر على الإنسان كما أشرت في الوقت ذاته ضعف الإنسان تجاه هذه القوة الجبارة وهي تمثل ، كما اشرنا آنفا ، الجانب الجبري في خضوع الإنسان للدهر .

الطبقة الثانية : صراع الإنسان مع أخيه الإنسان .

4. و كأنا لم يرض فينا بريب الـ دهر حتى أعانه من أعانا
5. كلما أنبت الزمان قناة ركّب المرء في القناة سنانا
6. ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيه و أن نتفانى

إذ يمثل الآخر الإنسان ضمن علاقته مع أخيه الإنسان في هذا الموقع الجديد من القصيدة الوجه الآخر للدهر ، أو القناع الجديد الذي يرتديه الدهر بعد إن ارتدى في الموقع السابق قناع الزمان وهذا هو البعد الاجتماعي في علاقة الإنسان بالدهر .

في هذا الموقع يكون الآخر (الإنسان) هو أداة الدهر في صراعه مع الإنسان ، إذ يمكن أن نؤشر حضوره في بعض المواقع النصية بهيأة جديدة وشكل جديد :

1. في الضمير المتصل بالفعل ← (أعانه) (الهاء) الضمير ظاهر \ غائب.
2. صفته المستنبطة من الاسم الموصول← (مَن) ضمني \ خفي .
3. في الفاعل ← (المرء) ظاهر
4. ضمنيا في ← (النفوس) ضمني

نحن إزاء مجموعة من أشكال حضور الآخر (الإنسان) في النص ؛ تارة نجده حضورا ظاهرا وتارة حضورا ضمنيا وتارة أخرى غائبا .. الخ ، أي أن هناك وجوها متعددة لهذا الآخر (الإنسان) في النص . إن تأويلا قريبا لهذا التنوع في تعدد الوجوه بين الغياب والحضور للآخر الإنسان ضمن صراعه مع أخيه الإنسان يمكننا عبره أن نشخص طبيعة هذه العلاقة \ الصراع ، فهذا التعدد ما هو ألا صورة من صور التلون المستمر للآخر وعدم الوضوح في التعامل ضمن السلوك الاجتماعي وهو ما يمكن أن نصفه بـ (النفاق الاجتماعي) وهو ما نجده في عديد صور المقطع بهذا الشكل :

1. اتحاد الآخر (الإنسان) مع الدهر في إعانته على آخيه الإنسان وهو ما يكشف عنه السياق التركيبي عبر الضمير المتصل الغائب في الفعل (أعانه) ؛ ويمكن تأويل هذا الاتصال للضمير بالفعل اتصالا وتوحدا على مستوى الموقف بين الآخر الإنسان والدهر ووقوفهما معا ضد الإنسان ، أي بعبارة أوضح (أعان الآخر الإنسان الدهر على أخيه الإنسان)

2 . يتجلى ، أيضا ، هذا التوحد بين الآخر (الإنسان) والدهر في صورة التحرك المشروط والمتزامن بينهما :

كلما أنبت الدهر ⟵ ركب المرء

بهذا الشكل :

أنبت الدهر

التزامن ـ كلما { تحرك مشروط } الإنسان \ الدهر ـ ضد ـ الإنسان

ركب المرء

3. كما يتجلى التوحد بينهما على مستوى التنامي الصوري ، إذ ما إن تبدأ الصورة الأولى بالتشكل حتى يكتمل بناؤها ودلالتها في الصورة الأخرى التي تليها بهذا الشكل :

الصورة الأولى : كلما أنبت (الزمان) قناة .

تستمر هذه الصورة في الصورة الأخرى التي تليها : ركب (المرء) في القناة سنانا .

الصورة الأولى تؤشر حرب الزمان على الإنسان (الزمان \ قناة) ، أما الصورة الأخرى فهي امتداد للأولى تستكمل ما بدأت به وهنا يأتي دور الآخر (الإنسان) ليكمل صورة آلة الحرب التي شكلها الزمان في الأولى (القناة) ليضع لها سنانا :

الأولى : الزمان ـ آلة الحرب ⟵ (القناة) الصورة الأخرى . الإنسان . يكمل آلة الحرب ـ للقناة سنانا

لتكتمل صورة آلة الحرب في الصورة الثانية وهي صورة واضحة لتضافر عملهما معا ضد الإنسان .

بذلك يكون المقطع الثاني قد قدم لنا إساءة جديدة وتحد جديد من الدهر لطموحات الإنسان متخذا من الإنسان عدوا لأخيه الإنسان ، هذا المقطع أشار إلى البعد الاجتماعي للإنسان ضمن محيط علاقته بمجتمعه ، وحتى هذه اللحظة لم نجد ردة فعل واحدة ايجابية من قبل الإنسان إزاء هذه التحديات .

الطبقة الثالثة . جدلية الإنسان \ الذل والهوان .

7. غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات و لا يلاقي الهوانا
8. ولو أن الحياة تبقى لحيّ لعدنا أضلنا الشجعانا
9. و إذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا
10. كل ما لم يكن من الصعب في الأنـ فس سهل فيها إذا هو كانا

في هذا المقطع تصبح هذه المعاني قناعا جديدا للدهر مؤديا دور البديل النصي في القصيدة ، وهنا يظهر الموت في هذا المقطع ، إلا أن الجديد في هذا الموقع إن الموت واختياره سيكون حلا من الحلول للوقوف بوجه سلطة الدهر وهذا يحدث حينما يتحرك النص بين صورتين للموت تشكلان ثنائية ضدية ، هما : صورته الحقيقية المتمثلة بـ(الفناء) وصورته المجازية المتمثلة ضمن العرف الاجتماعي بـ (الذل \ الهوان \ الجبن) ، ويمكننا أن نعبر عن هذه الثنائية بـ (الموت \ الحياة) ، وفي هذا المقطع نعثر على مواقف جديدة للإنسان لم نألفها في مواقفه السابقة ضمن المقطعين السابقين تجلت عبر هذه الثنائية الجديدة (الموت \ الحياة) ، إذ يقف الإنسان حيالها وما سيصدر عنه من ردود أفعال سوف تكشف قيمته الإنسانية الحقة التي يحاول المتنبي تأسيسها في قصيدته هذه والتي قد تبناها ، أو يحاول أن يتبناها في حياته :

البيت رقم (7) : نجد أن موقف الإنسان المتمثل في صورة (الفتى) يتحرك بين طرفي الثنائية (المنايا = الموت) \ الهوانا = الحياة) :

موقف الإنسان ← يرغب يلاقي المنايا (الموت) شجاعة ـ خلود

← لا يرغب لا يلاقي الهوانا (الحياة)

البيت رقم (8) : يبرز موقف الإنسان الجديد عبر صورة الشك الساخرة في (لو) لتحقق مفارقة مهمة تتمثل في الشجاعة في استسهال الموت وتقبله عبر استنكار ساخر من خلود الحياة بواقعها المذل لتصبح الحياة والشجاعة متحققة حصرا في الموت وطلبه :

{ } يرغب ـ الموت

موقف الإنسان شجاعة ـ خلود

لا يرغب ـ الحياة

البيت رقم (9) : يتجسد موقف الإنسان الجديد في حضوره و حركته بين (الموت) في صورة (لم يكن من الموت بد) و الحياة في صورة (الجبن) ؛ فنجد إن الموقف الإنساني يرفض الجبن عبر رفض صورة الحياة الذليلة وهذا موقف شجاع يصدر من الإنسان .

البيت رقم (10) : يسير على منوال البيت السابق ، إذ يتجلى الموقف الإنساني باستسهال الموت ورفض الحياة الذليلة وهنا يصل الموقف الشعري في هذه الطبقة إلى ذروته بعد إن وجدنا حركة نصية مواجهة بإيجابية من قبل الإنسان نحو سلطة الدهر ، فالمواقف السابقة جميعا أشرت صورة ضعيفة للإنسان إلا أن المقطع الأخير قدم لنا صورة جديدة رافضة لذلك الضعف :

الطبقة الأولى : ← الإنسان ← الزمان إساءة (ضعف)

الطبقة الثانية: ← الإنسان ← الإنسان إساءة (ضعف)

الطبقة الثالثة: ← الإنسان ← الموت مواجهة . شجاعة .

إن موقف الإنسان في الموقع الثالث لم يكن ارتجاليا قائما على وفق لعبة المصادفة ، بل هو تناميا للمواقف السابقة في القصيدة لا سيما البيت السادس الذي يمثل نقطة مفترق بين الموقفين ، إذ على طول الأبيات الخمسة الأولى نجد ضربات متلاحقة من الدهر بأشكاله المختلفة موجهة إلى الإنسان في حين يأتي البيت السادس ليمثل وقفة تأمل ومراجعة لتلك العلاقة :

و مراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيـه وان نتفانـى

فهي لحظة تأمل فتحت الطريق أمام اتخاذ موقف جديد لتأتي الأبيات اللاحقة لتكشف عن هذا الموقف الجديد المتمثل بالمواجهة والرفض مما يؤشر فاعلية بنية القصيدة وديناميتها .

يمكن القول أخيرا إن القصيدة في مجملها مثلت معادلا موضوعيا لرحلة الإنسان في حياته في كل زمان ومكان وما يتعرض له من مواقف تمثل جزءا من الطبيعة البشرية بشرها وخيرها فهي تمثل سر حياته وجدلية وجوده الانساني فيها ، ولعل هذا ما كان يستشعر به المتنبي الطموح الذي يصل طموحه إلى مديات واسعة جدا جعلته هدفا للحاسدين ولعل هذه الطموحات هي من أودت بحياته في النهاية .

المصادر

1) نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، د.بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية ،1999 ، 22.
2) آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، مجموعة مؤلفين ،ترجمة وتقديم ، محمد خيري البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ،37
3) ينظر : نظرية التلقي ، 12 . 13 .
4) معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، مجموعة مؤلفين ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990 ، 32 .
5) ينظر : آفاق التناصية ، 157 .
6) المصدر نفسه ، 86 .
7) ينظر : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ،ط4 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996 ، 36.
8) لعبة المتاهة في التأويل ومقالات أخرى ، ط1 ،أزمنة للنشر والتوزيع ، 2009 .
9) المصدر نفسه ، 9 .
10) آفاق التناصية ، 159.
11) ينظر : نظرية التلقي ، 23.
12) ينظر: مملكة الغجر ، دراسات نقدية ، علي جعفر العلاق ،دار الرشيد للنشر ، 1981،77 .
13) لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، رجاء عيد ،منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1985، 93 .
14) ينظر ، اللغة في النقد الحديث ، جاكوب كورك ،ترجمة ، ليون يوسف ، وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، 1989، 26 .
15) ينظر ، الشعر قنديل أخضر ، نزار القباني ، المكتب التجاري ، بيروت ،1964، 43 .
16)ديوان المتنبي ،شرح أبي البقاء العكبري ،شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، 1956،239، 240.239 . 241 .