بحوث علمية محكمة (٣١)

دور الخيال الشعري والرمز

في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة

قصيدة البحتري التي مطلعها
(أهلًا بذلكم الخيال المقبلِ)
نموذجًا

تأليف الدكتور

محمد محمد عبد العليم الدسوقي

أستاذ البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية

جامعة الأزهر الشريف

دار الحرم للنشر والتوزيع

دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة

قَصِيدَةُ البُحتُرِيّ ..(مَهلاً بِذلكمُ الخَيالِ المُقبِلِ).. نموذجاً

إعـــداد

أ.د. مُحَمَّد مُحَمَّد عَبدِ العَلِيمِ دُسُوقِي

أستاذ البلاغة والنقد

في كليـة اللغة العربيـة جامعة الأزهر بالقاهرة

دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية..
بين الأصالة والحداثة

{قصيدة البحتري التي مطلعها: أهلًا بذلكم الخيال المُقبِلِ .. نموذجًا}

تأليف
د. محمد عبد العليم الدسوقي
أستاذ البلاغة والنقد في كليتي الدراسات العليا واللغة العربية بالقاهرة
عضو الرابطة العالمية لخريجي الأزهر

دار الحرم للتراث

أولاً

دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة([1])

([1]) نشر – بعد تحكيمه – بحولية كلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة.. بالعدد التاسع والعشرين لسنة ٢٠١٠- ٢٠١١

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله الذي أعز أهل التوحيد بالإسلام، وأعلى قدرهم بالإيمان، وشرف لغتهم بالقرآن، وأيد رسولهم بناصع الحجة ورفيع البيان، وبعد:

فلطالما نسب الحداثيون إلى البلاغة أنها لا تهتم إلا باللفظة المفردة وما تتصف به من فصاحة، فإذا ما اتسعت نظرتها فإنها لا تمتد لأكثر من الجملة الواحدة تشبعها درسًا وتحليلًا.. وكثيرًا ما اتهموا – على إثر ذلك – الفكر العربي برمته بأنه فكر جزئي لا يعني بالكليات ولا يهتم بها، ورتبوا على ذلك نتائجَ جدَّ خطيرة، تصل لحد المطالبة باستئصال شأفة البلاغة من جذورها ولحد أن قال قائلهم: إن "تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاثة هي: (المعاني) و(البيان) و(البديع) لا طائل تحته ولا جدوى منه"([1])، وهو يرى أن الطائل والمجدِي "أن نعمد رأسًا إلى تحقيق الغرض البعيد من البلاغة العربية تجديدًا يمس الأصول والأسس، فيغيرها وينفي فيها ويثبت، ونخالف مقررات كبرى ونضيف إضافات جديدة"([2])، بأن "نضم إلى البلاغة مقدمة فنية، نعرِّف الدارس فيها معنى الفن وطبيعته ونشأته وغايته وأقسامه، متحرين في ذلك بيان الفن القولي.. وأخرى نفسية نعرِّف الدارس من خلالها القوى الإنسانية ذات الأثر في حياته الأدبية، والوجدان والذوق والخيال، ونزيد فهمه للاعتبارات التي أجملها القدماء تحت كلمة (مقتضى الحال)"([3]).

وقد سبق أن رددت قبلُ على ما جنوه بحق موروثنا البلاغي، وأوضحتُ أن ما اقترحوه إنما كان في مجمله أشبه بسراب يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا ما جاءه لم يجده شيئًا، ولا يعدو أن يكون في مجمله كلام حق أريد به باطل.. وذلك في بحث تقدمت به في ربيع الآخر من العام ١٤٣٠ الموافق لشهر أبريل من العام ٢٠٠٩ للمؤتمر العالمي الأول الذي انعقد بفرع جامعة الأزهر بالزقازيق، وكان البحث بعنوان: (موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة.. دراسة وموازنة).

ومن عجب أن يتردد من قِبَل الحداثيين ما سبق أن ذكرته لهم، مع عدم تقديمهم للبديل المقنع، وعلى الرغم مما حظي به باب (الفصل والوصل) – الذي يتضمن الرد الكافي على ما ادعوه بحق بلاغتنا، ومن أنها لا تمتد في نظرتها ولا تتسع مداركها لأكثر من الجملة الواحدة – من عناية فائقة لم يحظ به غيره من مباحث الدرس البلاغي، حتى عده بعض المعنيين بالدرس البلاغي مفهومًا للبلاغة، فقالوا: إن البلاغة هي: معرفة الفصل والوصل.. وإنما يكمن سر هذه العناية في أن هذا الباب يتناول دراسة الأسلوب دراسة شاملة.. وأعني بالدراسة الشاملة: تلك التي لا تقف عند حد دراسة حالي الكلمة والجملة منفردة([4]).. وإنما تتسع أمامها دائرة البحث لتشمل إلى جانب دراسة ما ذكرنا، دراسةَ علاقة الجملة الأولى بالثانية، وعلاقة الثانية بالثالثة.. وهكذا.

"ولسنا في حاجة إلى أن نضرب من اللغة شواهد على ذلك، فكل كلام قد ثقفه صاحبه ونقَّاه يعالج ما شئت من الشئون (والفنون)، إذا تأملته وجدت أحوال جمله تتفاوت من هذه الناحية.. وأنواع الارتباطات داخل هذه الجمل وطرائق الصَّوغ ووجه الترتيب، كل ذلك باب من أبواب النظر، وكل ذلك يختلف لاختلاف الأحوال والمقاصد التي يتجه إليها الكلام، كما يختلف باختلاف أحوال المتكلمين وطبائعهم في إبانتهم عما في نفوسهم، ومدى تمكنهم من أداتهم وقوة إحساسهم بما يجدون"([5]).

وهذا النص لصاحب (دلالات التراكيب)، يحمل في طياته أبلغ رد على بطلان ما رُمِيَ به (علم المعاني)، من أنه مقصور "على دراسة الجملة وأجزائها فحسب"([6])، ومن أن الوقوف عند "اللفظة

([1]) البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. خفاجي ص١٧٧وينظر مناهج التجديد ٢٠١.

([2]) مناهج التجديد في النحو والبلاغة د. أمين الخولي ص٢٠٠وينظر ص١٩٩ وفن القول ص٦٤، ٦٧.

([3]) منهج التجديد ص٢٠١، ٢٠٢.

([4]) على ما لهما من أهمية فائقة في تكوين لبنات الجمل أو النص العربي، على أساس قويم

([5]) دلالات التراكيب د. محمد أبو موسى ٢٨٨.

([6]) مناهج التجديد ص٢٠٠.

المفردة، لا يكفي في درسها البلاغي هذا القدر اليسير الذي ألموا به"([1]) .. وأبلغ رد كذلك على أن مجال البحث في بلاغتنا العربية، لا تقف بالنص الأسلوبي عند جزئياته كما زعموا، بل ينظر إليه نظرة كلية قائمة على أساس العلاقات التي تربط بين جمله وعباراته، وعلى أن أية محاولة لإثبات عكس ذلك هي محاولة باطلة وغير موفقة ومحكوم عليها بالفشل الذريع.

ولقد وجهت نفس السهام والطعان، صوب (علم البيان)، واتهموا أخيلته بأنها مصطنعة.. بل زعم زعماؤهم أن صوره وأبحاثه "لا تجوز دائرة الجملة أيضًا، إلا أن تكون جملًا متماسكة في أداء معنى واحد كتشبيه مركب أو مجاز كذلك، وهي جمل في منزلة الجملة الواحدة، ولها صفتها في أداء معنى بلاغي واحد".. يقول قائلهم كالمستنبط لما جنح إليه آنفًا: "وعلى هذا نجد التشبيه والاستعارة والكناية التي هي كل بحث (البيان)، ليست إلا جملة واحدة أو كالجملة الواحدة"([2]).

وقد غرهم في هذا، تركيز المستلهمين لصور البيان – عادة – على محل الاستشهاد في العبارة أو الصورة الواحدة، لاستكناه ما فيها من براعة وخيال.. وغاب عنهم أن "الصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله، كما تطلق أيضًا على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته، وأن الصورة الجزئية في الشعر – والأدب بعامة – كالألوان والخطوط في الرسم، لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص به في مجموع العمل الأدبي"([3]).. كما غاب عنهم أنه كثيرًا ما تُبتنَى القطعة النثرية أو القصيدة بأكملها، على كيان صورة تخييلية واحدة، بأن ترشح ببقية أبيات القصيدة، فتمتد تلك الصورة بهذا، وتتعدد أجزاؤها لتسع سائر القصيدة، كذا بما يظهرها على الجملة – كما سنرى – خالبة اللب شائقة الفؤاد.

وكأني بمدعي التجديد هؤلاء – وهم يرددون ما سبق ذكره – قد خفي عليهم ما ورد بتعريف البلاغيين لعلم البيان من أنه: (العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه).. وأن قدامى أهل البلاغة إنما أرادوا بتعريفهم هذا، شرحَ طبيعة هذا العلم الذي غابت أصوله عن أرباب الحداثة والأسلوبية.. كما أرادوا بـ (اختلاف الطرق التي يؤدى بها المعنى الواحد في وضوح الدلالة عليه)، لفت الانتباه إلى عدة أمور – يبحثها هذا العلم الجليل بحكم ما وضع له – هي من الأهمية بمكان.

أولها: معرفة علاقة وصلة ودرجة قرب المعنى المجازي أو الكنائي من المعنى الحقيقي وبُعده عنه.

وثانيها: استظهار درجة وضوح القرينة الدالة على المعنى المراد، إذ قد تكون بحيث يدركها السامع لأول وهلة، وقد تحتاج منه إلى إمعان فكر وإطالة نظر.

ثالثها: الوقوف على طرق الأداء المختلفة في التعبير عن المعنى الواحد، وعلى اختلاف درجة المبالغة باختلاف هذه الطرق.

ذلك أن المعنى الواحد وإن كان من غير الممكن أن يعبر عنه إلا بعبارة واحدة لا يتعداها، إلا أنه واختلاف العبارة، اختلف المعنى بمقدار ما بين العبارتين من الاختلاف، وكل زيادة أو نقص أو تغيير في العبارة لابد أن يتبعه تغيير أو نقص في المعنى، لأن الألفاظ هي صور المعاني وأجسادها فإذا تعددت الأجساد كان ذلك حتمًا مستتبعًا تغير الأرواح التي تمثلت فيها.. وكذلك القول بأن هذا المعنى أو ذاك يمكن أن يؤدى بالحقيقة أو بالتشبيه أو بالاستعارة أو بالكناية، لا يخلو من توسع أيضًا، فإن كل واحد منها إنما هو في حقيقته معنى من المعاني، وقد عُبر عن كل معنى بأسلوب يختص بذلك المعنى.

فنحن إذا وصفنا إنسانًا بالكرم مثلًا فقلنا: (إنه كريم)، فالمعنى المستفاد من العبارة لا يتجاوز ما تدل عليه الألفاظ أو يدل عليه ذلك التركيب.. أما إذا قلنا مثلًا: (إنه يشبه السحاب)، فهنا معنى زائد، والذي

([1]) السابق ص٢٠٠، وينظر ص١٢٥ وفن القول ١٠، ٨٠ وغيرهما.

([2]) مناهج التجديد د. أمين الخولي ص١٢٦وينظر له أيضًا (فن القول) ص٩٥، ٩٧، ١٠٧، ٢٣٧.

([3]) النقد الأدبي الحديث د.محمد غنيمي هلال ص٤٤١.

زاده هو خيال المتكلم الذي انتقل عما هو فيه وما هو أمامه، واستطاع أن يفطن إلى الصلة بين الإنسان والسحاب، وهذه الصلة لم تتبين للمتحدث الأول الذي لم يزد على أن وصفه بالكرم فقط.

وكذلك إذا استعرنا فقلنا مثلًا : (إن كفيه تمطران الخير)، أو (رأينا سحابًا لا ينفك يعطي معتفيه)، فإن في هذين ما ليس في القولين السابقين، فقد تناسى المتكلم في أول الأخيرين التشبيه، وتحدث عن ذلك الإنسان بصفات غيره، وكأنه صاحب تلك الصفات التي لم تخلق فيه، ولا هي مستطاعة، وكذلك في ثانيهما الذي تناسى صاحبه الإنسان الذي يتحدث عنه، فلم يذكر اسمه ولا ضميره، ولم يسبق لهما ذكر في العبارة، وإنما ذكر بعض ما يكون له.. ففي كل من هذين القولين من التخييل ومن المبالغة والادعاء ما ليس في القولين الأولين.. ثم اقرأ قول زهير بن أبي سلمى في حصن بن حذيفة بن بدر:

وأبيضَ فياضٍ يـــداه غمامةٌ * على معتفِيـــه ما تُغِبُّ فـواضلُه
بَكرْتُ عليه غـــدوةً فرأيتُـه * قُعُودًا لديـه بالصَّريمِ عواذلــه([1])
يُفدِّينه طورًا وطورًا يلمنْـــه * وأعيا فما يـدرين أين مخاتِلُـــه
فأقصرنَ عنه عن كريم مُرَزّءٍ * عزومٍ على الأمر الذي هو فاعلُه
أخي ثقةٍ لا تُتْلفُ الخمرُ مالَـه * ولكنه قـد يُهلـكُ المالَ نائـلُه
تـراه إذا ما جئتَـــه متهلِّـلًا * كأنك تُعطيـــه الذي أنت سائـلُه

ستجد أن الأبيات كلها تدور حول صفة واحدة هي الكرم، لكن – من دون شك – ليست المعاني التي رأيتها في قولك: (إنه كريم)، أو في عبارة التشبيه، أو في عبارتي الاستعارة.. الأمر الذي يعني ويؤكد على أن الأسلوب إذا تغير بالنقص أو الزيادة تبعه تغير في المعنى.. ففي الأبيات تجد من الأساليب: (أبيض)، (فياض)، (يداه غمامة)، (لا تغيب فواضله على المعتفين)، (بكرْتُ عليه)، (يفدينه طورًا، وطورًا يلمنه)، (فأقصرن عنه)، (أخي ثقة)، (لا تتلف الخمرُ ماله)، (لكنه قد يهلك المالَ نائله)، (تراه متهللًا كأنك تعطيه الذي أنت سائله).. وفي كل أسلوب من هذه الأساليب معنى وتصوير وتخييل، لا تجده في أية عبارة من العبارات السابقة، ولقد أدت هذه المعاني المتتابعة من الأغراض ما لم يؤده غيرها.

فإن ثمة وصفًا عامًا – كما ترى – يُظن الاشتراك فيه، بينا يندرج تحته ما لا يحصى من المعاني، ويتوصل إلى تحقيقه بها، وتلك التي يتفاوت فيه الأدباء، ومظهر هذا التفاوت هو ما نلمسه واضحًا في تفاوت الأساليب([2])..ولك – من غير ما سيأتي – أن تلحظ ذلك وأنت تقرأ من هذه النماذج - في ذات الصفة (صفة الكرم)-:

١- قول الحماسي:

(هم البحور عطاء حين تسألهم * وفي اللقاء إذا تلقى بهم بهُمُ)

٢- وقول الخنساء في أخيها صخر:

(طويلُ النجاد رفيع العماد * كثيرُ الرماد إذا ما شتا)

٣- وقول المتنبي:

(كالبحر يقذف للقريب جواهرًا * جودًا ويبعث للبعيد سحائبًا)

٤- وقوله:

(أرى كل جود إليك مصيرُه * كأنك بحرٌ والملوك جداول)

٥- وقوله:

(فيومًا بِخَيْلٍ تَطرُد الروم عنهم * ويومًا بِجُودٍ تطرد الفقر والجدبا)

٦- وقوله يصف دخول رسول الروم على سيف الدولة:

(وأقبل يمشي في البساط فما درى * إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي)

([1]) الصريم: جمع صريمة، وهي: رملة تنقطع من معظم الرمل، وقيل هو هنا بمعنى الصبح.

([2]) ينظر علم البيان د .بدوي طبانة ص٣١: ٣٤.

٧- وقوله أيضًا:

(وتُحْيي له المالَ الصوارمُ والقَنا * ويقتل ما تُحيي التبسُّمُ والجِدَا)

٨- وقول آخر:

(جرى النهر حتى خلتُه مِنكَ أنعُمًا * تساقُ بلا ضَنٍّ وتُعطي بلا مَنِّ)

٩- وقول أبي تمام:

(تكاد عطاياه يجنُّ جُنونُها * إذا لم يُعَوِّذها برقيةِ طالب)

١٠- وقوله:

(كالغيث إن جئته وافاك رَيَّقه * وإن ترحلت عنه لج في الطلب)

١١- وقول غيره:

(بيضُ المطابخِ لا تشكو إماؤهم * طبخَ القُدورِ ولا غسلَ المناديل)

١٢- وقول آخر:

(كأنه حين يعطي المالَ مُبتسمًا * صوبُ الغمامة تَهمي وهْيَ تأتلِقُ)

١٣- وقول أبي نُواس:

(فما جازه جود ولا حل دونه * ولكن يصير الجود حيث يصيرُ)

١٤- وقوله:

(إن السحاب لتستحيي إذا نظرت * إلى نداك فقاسته بما فيها)

١٥- وقول القائل:

(جادت يد الفتحِ والأنواءُ باخلةٌ * وذابَ نائِلُهُ والغيثُ قد جمدا)

١٦- وقول غيره:

(ما زلتَ تتبع ما تُولي يدًا بيدٍ * حتى ظننت حياتي مِنْ أياديكا)

١٧- وقول آخر:

(أعاد يومُكَ أيامي لِنُضرتها * واقتص جودُك من فقري وإعساري)

١٨- وقول القائل:

(وليس بأوسعهم في الغنى * ولكنَّ معروفَه أوسعُ)

١٩- وقول غيره:

(هو البحر من أي النواحي أتيتَه * فلجته المعروف والجود ساحلُه)

٢٠- وقول آخر:

(علا فما يستقرُّ المال في يده * وكيف تُمسكُ ماءً قنَّةُ الجبَلِ)

ولعلنا مما تقدم، ندرك أن البيان يطلق على معنيين:

١- معنى علمي محدد، وهو التعبير عن المعنى الواحد بطريق الحقيقة أو المجاز أو الكناية

٢- ومعنى أدبي واسع يشمل الإفصاح عن كل ما يختلج في النفس من المعاني والأفكار والأحاسيس والمشاعر، بأساليب لها حظها الممتاز من الدقة والإصابة والوضوح والجمال، وهو بهذا التعميم يجمع فنون البلاغة الثلاثة.

على أن حصر (علم البيان) في الدلالات العقلية – التي تشمل دلالتي التضمن والالتزام، دون دلالة الوضع التي يندرج تحتها (التشبيه) – لم يقل به أحد قبل السكاكي([1]).. وسر ذلك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني، كما أن البحث البياني قبل السكاكي، كان يتناول صور العبارة جميعًا دون أن يفصل بينها، وذلك باعتبار أنها بلا استثناء صور في الأدب ومن صنيع الأدباء، وليس في وسع أحد إنكار التفاوت والتفاضل فيما بينها.

([1]) ينظر مفتاح العلوم ص١٥٦ ط الحلبي وينظر علم البيان د. بدوي طبانة ص٣٨،

ولو كان الأمر كما ذهب إليه السكاكي من قصر علم البيان على البحث في الدلالات العقلية لكان أول اعتراض يوجه إليه، هو: كيف جعلت التشبيه أول مبحث من مباحث علم البيان، مع ما قررته من أن دلالته دلالة وضعية لا تقتضي التفاوت التي تنشده وتقصره على الدلالات العقلية؟ بل ومع ما هو معلوم من أن التشبيه منه ما يكون كامل الأركان، ومنه ما يجتمع فيه الطرفان مع الوجه أو الأداة، ومنه ما يقتصر على الطرفين فقط، وهذا التفاوت في الأسلوب يؤدي قطعًا إلى التفاوت في الإبانة والقوة والوضوح على ما رأينا في الكلام البليغ شعرًا ونثرًا؟.

ولقد تابع البلاغيون السكاكي في إدخال فن التشبيه في مباحث علم البيان، "وكان من الضروري أن يكون التشبيه في مقدمة ما يتعرض هذا العلم لدراسته، لا للسبب الواهي الذي ذكروه، وهو أنه أصل لموضوعٍ من الموضوعات التي دلالتها دلالة عقلية، وهو الاستعارة، ولكن لأسباب أخرى أهم، أبرزها:

١- أن علم البيان هو على حد تعريفهم: (العلم الذي يبحث في تأدية المعنى المراد بأساليب مختلفة في وضوح الدلالة على المعنى المراد)، ومعنى هذا بعبارة موجزة: أن علم البيان هو (علم الأساليب) التي يستعملها الأدباء للإبانة عن معانيهم، والتشبيه من غير شك في مقدمة تلك الأساليب الجارية في الكلام البليغ، بل هو من أظهر تلك الأساليب وأكثرها استعمالًا في كل عصر من العصور، ولا يكاد يوجد أديب لم يستعمله لتحقيق ما يريد من كشف وإبانة ومبالغة، ولقد عبر عن هذه الحقيقة أبو العباس المبرد في قوله:

(والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد)، وعبر عنها أبو هلال العسكري في قوله: (أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل، ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه في البلاغة بكل لسان)، كما أشاد به العلوي (لما فيه من الدقة واللطافة، ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاقة، ولاشتماله على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب).

٢- أننا إذا كنا نريد بهذا العلم، دراسة الأساليب المتفاوتة أو التي يفضل بعضها بعضًا، فإن التشبيه يتفاوت قوة وضعفًا، كما يتفاوت وضوحًا وخفاء، وليست درجاته سواء في الوضوح، وليست هي من البلاغة على درجة واحدة، ثم إن هنالك عوامل كثيرة تتدخل في التشبيه وفيما ينتزع منه، ومن هذه العوامل: البيئة التي يعيش فيها الأدباء ومظاهر الطبيعة، وحياة التبدي والتحضر، وما يطرأ على العقول والأذواق، وكل ذلك له أثره الفعال في ضروب التشبيه عند الأدباء وإدراك الصلات والعلائق بين الأشياء"([1]).

وإذا كان لكل لون من ألوان المعرفة غاية يسعى إليها، وفائدة يفيدها صاحبه من الجدِّ في طلبه، والعناء في تحصيله، فقد تكلم أصحاب علم البيان عن الثمرة التي يُحصِّلونها من هذا العلم، وهي عندهم ثمرتان:

أولاهما: ثمرة دينية، وهي الاطلاع على معرفة إعجاز كتاب الله ومعرفة معجزة رسول الله ﷺ ، إذ لا يمكن الوقوف على ذلك إلا بإحراز (علم البيان) والاطلاع على غوره، والرسول ﷺ مع ما أعطاه الله من العلوم الدينية، وخصه بالحكم والآداب الدنيوية، لم يفتخر بشيء من ذلك.. بل افتخر بما أعطاه الله من علم الفصاحة والبلاغة فقال: (أنا أفصح من نطق بالضاد)، وقال: (أوتيت خمسًا لم يعطهن قبلي أحد)، وذكر منها: (وأوتيت جوامع الكلم)، ولولا علو شأن البيان لما كان خير كتب الله المنزلة على أنبيائه، إعجازه متعلق به، فإن القرآن إنما كان إعجازه من أجل ما اشتمل عليه من الفصاحة والبلاغة.

وتلك الغاية تدل على الأثر البعيد الذي خلَّفته الدراسات الأولى في البيان، وهو: البحث في أسباب الإعجاز، واعتبارها مكملة للإيمان بالنبي ﷺ ورسالته، إذ كان القرآن آيته الكبرى، وقد شرح أبو هلال

([1]) ينظر علم البيان د. بدوي طبانة ص٣٤، ٣٧: ٤١ كما ينظر الكامل للمبرد ٣/ ٩٣ والصناعتين ص٢٣٤ والطراز ٢/ ٢٦٦.

العسكري تلك الغاية في مقدمة الصناعتين وهو يتحدث عن علم البلاغة الذي يراه أحق العلوم بالتعلم، إذ به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة التي رفعت أعلام الحق، وأقامت منار الدين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشك بيقينها.

والثمرة الأخرى ثمرة عامة، تتعلق بفائدة أدبية، وهي: الاطلاع على أسرار البلاغة والفصاحة في غير القرآن من منثور كلام العرب ومنظومه، فإن كل من لا حَظَّ له في هذا العلم لا يمكنه معرفة الفصيح من الكلام والأفصح، ولا يدرك التفرقة بين البليغ والأبلغ، وقد أشار أبو هلال أيضًا إلى تلك الغاية، وذكر أن صاحب العربية إذا أخل بطلبه وفرّط في التماسه ففاتته فضيلته، عفا على جميع محاسنه، وعمِيَ عن سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح، وشعر نادر وآخر بارد، بان جهله، وظهر نقصه"([1]) إلى آخر ما ذكره رحمه الله من كلام يصب في هذا وله ما له من الأهمية.

وقد نتج عن غياب هذه المفاهيم والغايات، وتيك الأسس والمهام التي يقوم عليها وبها (علم البيان)، أن كان ضمن ما وجه من سهام أهل الحداثة والأسلوبية اتهام هذا العلم في أخيلته، وقصوره – برأيهم – عما يرونه من أبحاث "في بلاغات اللغات الحية.. ومن تلك الأبحاث: البحث فيما وراء المعنى الجزئي – تشبيه أو استعارة أو كناية – من معنى كلي وغرض يقصد إليه الأديب، وكيف يرسم له صورة كاملة يراعي تناسب أجزائها وصلة تلك الأجزاء.. ومن ذلك: البحث في إيجاد المعاني كيف يكون؟، وفي ترتيبها كيف يتم؟، وفيما يناسب كل فن أدبي منها وما لا يناسبه، ومن ذلك:

البحث في فنون القول الأدبي نثرية وشعرية بدرسها فنًا فَنًا – كذا يقول أرباب الحداثة – وبيان ما به قوام كل فن منها وحسنه، وما يلائمه من المعاني والتشبيهات والاستعارات والكنايات، وما لا يلائم"([2]).

إلى غير ذلك مما هو أخص بمباحث (علم المعاني)، وأدخل في مهام الدرس الأدبي والنقدي، ومما هو في مجمله لا يصدر إلا ممن يهرف بما لا يعرف، ويصدق فيه قول شيخ البلاغة العلامة د. أبي موسى: "نحن محتاجون إلى أن نتخلى عن عقولنا لنقتنع بأن هذا تجديد وتطوير، وأن علم الأسلوب المنتزع من غير العربية، يمكن أن يكون أداة المفسر والفقيه والأصولي وعالم العقائد، وأن نبسط سلطانه أيضًا على علوم القرآن"([3]).

وليس أمامنا تجاه هذا وغيره من الاعتبارات العقلية والمنطقية، سوى أن نضرب عما فاهوا به صفحًا، لنعرض ضمنًا لما اتسم به بديل ما ادعوه على شعرائنا من الأخيلة المصطنعة، مما كان مفخر نتاج أدبائنا ومحط اهتمام نقادنا من (تخييل ورمز)، ولنقارن من خلال صفحات بحثنا التالية بين ما هو سمين وأصيل، وما هو غث ودخيل، ولنعلم أخيرًا أي الفريقين خير مقامًا وأحسن نديًا.

لكن ليس قبل أن نُذكِّر ونكشف عن أن مشكلة أولئك ومن حجل بقيدهم، هي: أنهم حكموا على البلاغة من خلال قراءة بعض كتبها التي عنيت بالتقعيد على حساب التحليل، ومن خلال نظرتهم الضيقة – أو التي أرادوا لها أن تضيق بشكل أو بآخر – للدلالات الفنية المفادة من الدرس البلاغي، على الرغم من اتساعها في حقيقة الأمر.. فترى بعضهم يهون من شأن الاعتبارات المناسبة وخصوصيات الجمل والفِقَر التي اتسع لها نطاق البحث البلاغي فيسميها (معاني جزئية)، ويتهم البلاغيين بأنهم "قصروا البحث البلاغي على الألفاظ، من حيث أدائها للمعاني الجزئية بالجملة الواحدة، أو الجمل المتصلة في معنى واحد"([4]).

([1]) السابق ص٤٢: ٤٦، كما ينظر معه الطراز للعلوي ١/ ٢٣، والصناعتين لأبي هلال ص٢، ودلائل الإعجاز ص٧.

([2]) مناهج التجديد د. أمين الخولي ص١٢٩.

([3]) مقدمة خصائص التراكيب د. أبو موسى ط .السادسة ص ز .

([4]) مناهج التجديد ص٢٠١.

وهذا اتهام للقدماء وما خلفوه لنا من تراث بلاغي، بالباطل والكذب والبهتان.. أو يَفهم كلامهم على غير مراده، فيحمل مرادهم بـ "المعنى – الوارد في تعريفهم البيان وأنه: (علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بتراكيب مختلفة) – على أنه: (تشبيه) أو (استعارة) أو (كناية) لا غير، أما المعاني الأدبية والأغراض الفنية .. فلم ينظروا فيها"([1]).

وهذا من ضيق العطن، إذ فيه ما فيه من الخلط بين طبيعة الدرس البلاغي وطبيعة الدرس الأدبي والنقدي، كما فيه ما فيه من الخلط بين طرق الإيراد التي تأتي عليها أساليب النصوص، وبين الخصوصيات التي تكتنفها هذه الأساليب.. أو يحمِّل مراداتهم ما لا يحتمل، كأن يُظن أن كل ما ذكروه لا يعدو أن يكون تناولًا للصورة الإفرادية، أما التركيبية التي يجب التوسع فيها، فهي: تلك التي تشمل الفنون التشكيلية من نحت وعمارة وموسيقى وتصوير وسواها، مما يشبه أن يكون – لدى البلاغيين في مقدمة حديثهم عن البيان – مندرجًا تحت أنواع الدلالات غير المعتبرة في الدرس البلاغي.

وقد كان هذا المزيج من (الكذب على البيانيين) و(الخطأ في فهم كلامهم) و(حمل كلامهم على غير وجهه)، هو دافعهم للهجوم الشرس على القدماء والمطالبة بتجديد البلاغة القديمة – حسب تسميتهم – على هذا النحو الذي تغلب عليه روح التمرد.

ويحتاج الأمر لإزالة ما علق بأذهان القوم من تيك الشبهات، إلى تخليةٍ أولًا، مما أجهدوا فيه أنفسهم مما سبق ذكره، ثم إلى تحليةٍ بعد ذاك بما هو جدير أن يسمى تجديدًا أو تحديثًا، وفي حاجة كذلك إلى مزيد بيان من الناحية التطبيقية.. ولاسيما أنهم دعوا "إلى دراسة فن القول، بهدف إظهار علاقته بعلم الفلسفة والجمال والنفس"، واقترحوا لتحقيق ذلك أن تبدأ الدراسة بالكلمة ثم بالجملة ثم الفقرة، ثم تدرس صور التعبير التي قسمت إلى قسمين:

١- صور الإيضاح المعلن وهي: التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية، التهكم، التجاهل، الفكاهة.

٢- صور التعبير المظللة من رمز وإيماء وإلغاز وتورية واستخدام واتساع .. ثم تدرس البلاغة في القطعة الأدبية، ثم في الأساليب الفنية في الأدب"([2]).. ولاسيما أيضًا أن مشكلة (اللفظ والمعنى) – لدى البلاغيين – وكذا مسألة (الصدق والكذب)، لم تكن بمعزل عن مبحث التخييل الشعري.

ومن هنا فقد جاء هذا الكتاب ليرد عادية دعاة الحداثة الذين تباروا ليجعلوا من هذه الأشياء السالفة الذكر.. ذريعة للحرب على البلاغة العربية الأصيلة، وللدعوة إلى استئصال شأفة الدراسات البلاغية القديمة من جذورها.. كما استدعى ما ذكرنا لأن يأتي هذا البحث في:

١- هذا التقديم الذي يمهد لسبب الكتابة حول هذا الموضوع والحديث عنه، والذي يشتمل كذلك على خطة البحث.

٢- وفصلٍ أول، يؤصل لجانبي الخيال الشعري والرمز في موروثنا البلاغي، ويكشف عن منهج شيخ البلاغة – الإمام عبد القاهر – وتصوره تجاه ما يصلح اندراجه في المعاني التخييلية وما لا يصلح، وعما أحدثه – رحمه الله – من أثر فيمن وليه، وعن حديث قدامى البلاغيين عن الخيال وصوره، ويؤصل كذلك لجانب الرمزية أيضًا في موروثنا البلاغي.

٣- وفصلٍ ثانٍ، يتناول إشكالات الحداثيين تجاه الخيال الشعري، ومدى تأثرهم بالحداثة التغريبية، ليفصَّل القول ويسلط الضوء على الدوافع من وراء اتهام الحداثيين الأدب العربي ورميه بالخيال المصطنع، وعلى منازع التخييل لدى الحداثيين أنفسهم، وليقارن الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى (كوليردج) مؤسس نظرية الخيال – الذي يجب برأيهم، مواكبة ما أسفرت عنه جهوده – في عصرنا الحاضر، وليتناول كذلك الرمزية كما تتراءى للحداثيين بغية الرد على إشكالية انفرادهم بها.

([1]) مناهج التجديد ص٢٠١.

([2]) البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. خفاجي وشرف ص١٥ خفاجي، وينظر الأسلوب ٥، ٣٧ وما بعدهما.

٤- وفصلٍ ثالثٍ، يسوق نماذج لصور الخيال التي نهضت بالصورة البيانية – التشبيهية والمجازية والكنائية – لدى رموز كلٍّ من شعراء الأصالة والحداثة، وذلك بعد أن يذكر في إطلالة سريعة مكانة التصوير البياني في العمل الأدبي.

٥- ثم خاتمة توضح نتائج وخلاصة البحث، يتبعه فهرس بالمراجع والموضوعات.

والله أسأل أن يكون هذا البحث مفتاح خير لجمع الأمة على تراثها، وأن يجعله خطوةً مباركةً في تقديرها لما خلّفه أوائلها من كنوز العلم وذخائر الأدب والشعر، لأخذه بعين الاحترام والتقدير والاعتبار.. إنه سبحانه ولي ذلك والقادر عليه، وهو سبحانه نعم المولى ونعم والوكيل.

&&&&&

الفصل الأول
الخيال الشعري والرمز في موروثنا البلاغي

المبحث الأول: التأصيل لجوانب وصور التخييل في موروثنا البلاغي

المبحث الثاني: التأصيل للرمزية في موروثنا البلاغي

الفصل الأول
الخيال الشعري والرمز في موروثنا البلاغي

المبحث الأول: التأصيل لجوانب وصور التخييل في موروثنا البلاغي

لما كان التخييل([1]) أو التصوير التخييلي ضرورة من ضروريات الإنسان ووجوده، وكانت الأحاسيس التي تصل إليه عن طريق المشاعر، والعواطف التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، تتوالد في ذهنه وتتكاثر في خياله حتى إنها تزيد على ما يقتضيه طبيعة وجوده أضعافًا مضاعفة.. لا جرم أضحت حاجته إلى الشعر الجيد – باعتباره الأداة المعبرة عن كل ذلك والتي تفيض به هذه الأحاسيس والعواطف – أوسع وأرحب من حاجته إلى الفكر.

ولا غرو فقد شكَّل الخيال بكل ضروبه – من استعارة وتمثيل وكناية وحسن تعليل – في أدبنا العربي ولدى شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر، ثاني عناصر الصورة الأدبية بعد النظم، بل وعدت هذه المخيلات نفسها من باب النظم، يتحد في الوضع ويَدِقُّ فيه الصُّنع.

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن ما قيل من أمور تتعلق بمعايير الحكم على الكلام بالحُسن والقبول – مما يعتري تراكيب الجمل ومكوناتها، من أحوال يجب فيها مراعاة المقتضى والخصائص التركيبية وتذوق العبارة وإحداث الأثر النفسي من خلالها – مقصور على الجملة من حيث أحوالها العارضة من ذكر وحذف وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير.. إلى غير ذلك مما يخص مباحث علم المعاني، ليس صحيحًا بالمرة.. وإنما يدخلُ جميعُ ما ذكرنا في كل جملة اشتمل عليها أي نص أدبي أو عمل فني، سواء اشتملت هذه الجملة أو ذاك النص على ضرب من ضروب البيان أو لون من ألوان البديع أم لم يشتملا

الأمر الذي يعني أن مراعاة المقتضى وكذا الخصائص التركيبية وتذوق العبارة وإحداث الأثر النفسي من خلالها، هي أمور أعم من أن تكون قاصرة على مسائل ومباحث علم المعاني، لكونها أمورًا متغلغلة فيما تعلق من نصوصٍ أو جملٍ بمباحث سائر الفنون المندرجة تحت هذا العلم الجليل.

وإلا فكيف تسنى لشيخ البلاغة الإمام عبد القاهر أن يتحدث – على حد قول د. شوقي ضيف وبشهادته – عن "الأثر النفسي للاستعارة وأنها تحدث في السامع مُتعة وتجلب له أنسًا، ثم يأخذ في بيان أقسامها، فيقول: إنها إما أن تجري في الأسماء وإما أن تجري في الأفعال، وسمى البلاغيون بعده هذين القسمين على الترتيب باسم الاستعارة (الأصلية) و(التبعية).

وما يلبث أن يقسم التي تجري في الأسماء إلى قسمين، فهي إما محققة وإما مرموزًا إليها، أو كما يقول البلاغيون بعده إما (تصريحية) وإما (مكنية)، والأولى: هي التي يُنتقل فيها الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر، وكأنك تدل به على صفة لموصوف مثل: (كلمت أسدًا)، وأنت تعني رجلًا شجاعًا، والثانية: لا يُنتقل فيها اسم عن مسماه الأصلي، وإنما تثبت لشيء لازمه لشيء آخر، كقولك: (يد الريح تضرب الشجر ضربًا عنيفًا)، فإنك لا تستطيع أن تزعم أن هنا نقلًا، إذ ليس المعنى على أنك شبهت شيئًا باليد، بل المعنى على أنك أردت أن تثبت للريح يدًا، فالمشبه به لا يلقاك مباشرة وإنما يلقاك بما أضيف منه إلى المشبه.

وفرق ثان هو أن وجه الشبه في القسم الأول موجود في المشبه، أما في القسم الثاني فلا يوجد وجه شبه، إنما هو وصف تكسبه المشبه وتعطيه له، إذ تجعل كما في المثال السابق للريح يدًا وقوة وتصرفًا، وهي ملحوظة دقيقة، فإن الاستعارة المكنية لا تقوم على التشبيه وإنما تقوم على بثِّ الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة"([2])؟؟.

([1]) مصدر (خيل)، والمادة لغة: تدور حول معاني الظن والتفرس والتشبيه والتشابه والتشاكل، وتوجيه التهمة والتهيؤ والحسبان، وكلها معان يندرج تحتها بشكل أو بآخر التخييل الأدبي، فالذي يصور صورة أدبية بنظم أو استعارة أو غيرهما، ينقل إلى نفس قارئه صورة مستمدة من حنايا نفسه أو من مشاهد حواسه، بعد أن اندمج في هذه المشاهد بجميع ملكاته، واعتمل بها باطنه واختلج بها صدره، فأخرجها إلى حيز الوجود مكتملة موهمة القارئ أنها حقيقة ليس فيها شوب من خداع أو زيف، وما هي كذلك..

ومن ثم كان التخييل في الاصطلاح: يعني التصوير وإخراج الأمور العقلية المجردة عن شدتها وثقلها، إلى أشكال وصور ووجدانيات، يدركها القلب وتحسها الحواس قبل أن يعيها العقل ويستوعبها الفكر.. ينظر التخيل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص٣، ١٦.

([2]) البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ص١٩٤، وينظر أسرار البلاغة ٤٧، ٥٣ وما بعدهما.

وكيف تأتى له أن يستهل كتابه (أسرار البلاغة) – وهو الذي جعل الكلام فيه عن مسائل علم البيان – "بالحديث عن الجناس والسجع محاولًا أن يثبت أن الجمال فيهما لا يرجع إلى جرس الحروف وظاهر الوضع اللغوي، وإنما يرجع إلى مسائل معنوية من شأنها أن ترضي العقل، وبمقدار هذا الرضا يكون جمال الجناس"([1])؟.

وكيف تسنى له أن يُتبع ذلك بالحديث عن التخييل، ويقول: إنه الذي "يُثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى"، وأنه لدقته وتنوعه "مفتنٌّ المذاهب كثير المسالك، لا يكاد يُحصر إلا تقريبًا، ولا يُحاط به تقسيمًا وتبويبًا، ثم إنه يجئ طبقاتٍ ويأتي على درجات، فمنه ما يجئ مصنوعًا قد تُلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحِذق حتى أعطى شبهًا من الحق وغُشي رونقًا من الصدق، باحتجاجٍ تُمُحِّلَ وقياسٍ تصُنِّع فيه وتُعمِّل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى * فالسيلُ حربٌ للمكان العالي"

يقول عبد القاهر معلقًا: "فهذا قد خَيّل إلى السامع، أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغِنَى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعِظَمِ نفعه، وجب بالقياس أن يزِلَّ عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياسُ تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية: أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والماء شيء من هذه الخلال"([2]).

يريد أن الشاعر خيّل للسامع أن الكريم يزل عنه الثراء، ولأجل هذا راح يحتج – وهو يخاطب صاحبته – لفقره – وهو الكريم – بأن الأمكنة العالية لا يبقى فيها سيل، بل هي أول ما يصيبه المطر ويؤثر فيها، ثم ينحدر عنها إلى الأماكن المنخفضة وتُحرَم هي من السيل أبدًا.. ما يعني أن الكرم والغنى لا يجتمعان عادة، وأن هذا هو شأن ذوي الأقدار الرفيعة والقيم العالية.

إلى غير ذلك من روائع ما كتبه عبد القاهر مما هو أعلق بربط البلاغة المتقدمة بالخيال وبعلوم النفس والأخلاق والجمال التي يستعان بها في تأدية رسالتها، ويُمَكنها من بلوغ هدفها، وهو: الشعور بالأريحية وكسر عزلة البلاغة ووصلها بالحياة([3]).. ومما يدل على أن الصورة الأدبية لا يُجتنى ثمارها في واقع الحال ولا يُعرف وقعها في الكلام ولا أثرها في النفس إلا بتذوقها والوقوف على محاسنها والإحساس بروعتها وجمالها.. وهذا – عينه – هو ما ينادي به أنصار التخييل والاتجاه النفسي وغيره من المجددين الذين لا يحلو لهم إلا الغمز بالحق والباطل في الأقدمين وفيما خلفوه من تراث تليد، شهد به وله الأعداء قبل المنصفين من نقاد العرب ومنظريهم.

أ: منهج شيخ البلاغة وتصوره تجاه ما يصلح اندراجه في المعاني التخييلية وما لا يصلح

كانت دراسة عبد القاهر إمام البلاغيين للمعاني، أشبه ما تكون بمشروع طفق يخطط له بكل عناية، فهو – رحمه الله – لم يتتبع المعاني خاصّها ومشاعها، وربما اكتفى في هذا بدراسة التشبيه والتمثيل، لأن الجمع بين المعاني البعيدة والغريبة داخل فيهما.. ويُلاحَظ من محصلة ما ذكره، أنه إنما أدار دراسة المعاني حول أمرين عظيمين هما: المعاني العقلية والمعاني التخييلية.

وقد أراد بالمعاني العقلية: تلك المعاني الشريفة في ذاتها والتي لا يَرجع شرفها إلى صنعة البيان، لكونها شريفة بنفسها ولو نطقت بها العامة، فهي دالة على أدب نفس أو فضيلة من فضائل الأخلاق أو حكمة استخرجها أهل البصيرة.. وهذا الضرب كالذهب، له قيمة تعلو ولو لم يداخله أي صنعة، فإن داخلته صنعة شريفة زادت حسنَه حسنًا([4]).

ومما جاء على هذا الضرب مما أمكن أن يمثل مكونًا من مكونات عناصر الثقافة العامة، ما جرى في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء.. ولذلك

([1]) البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ص١٩١ وينظر أسرار البلاغة ص٧: ١٩.

([2]) أسرار البلاغة ص٢٦٧ وينظر: (الخيال.. مفهوماته ووظائفه) د.عاطف نصر جودة ص١٧٠، ١٧١.

([3]) وأعلق كذلك بعلمي (البيان) و(البديع)، اللذين الحديث فيهما يمت بصلة لمباحث علم (المعاني)، نظرًا لاتصاله فيهما بمراعاة المقتضى، وعُروضه لنظم الكلام وملائمة الألفاظ لمعانيها، وإفاضته في أحوال الجملة وأجزائها من تقديم وتأخير وحذف وذكر إلى آخر ذلك، مما يعني تلاحم الصلة بين علوم البلاغة.

([4]) ينظر مدخل إلى كتابي عبد القاهر ص١٨٢.

تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعًا من أحاديث النبي ﷺ وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولًا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق وقصدهم الحق.. أو ترى له أصلًا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء.. فما جاء في قول ابن الرومي مثلًا:

وما الحسبُ الموروث – لا درَّ دَرُّه * بمحْتَسَبٍ إلا بآخَـــرَ مُكْتسَبْ

ونظائره.. هو معنى صريح محض، يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة، وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة.. وأعلى مناسبة وأنورها، وأجلها وأفخرها، قول الله تعالى: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم) [الحجرات :١٣]، وقوله النبي ﷺ : (من أبطأ به عمله لم يسرع به نسبه)([1])، وقوله عليه السلام: (يا بني هاشم، لا تجيئني الناس بالأعمال وتجيئوني بالأنساب)([2]).

وعلة جعله كذلك من الحكم عليه بالصراحة، والشهادة له بالعقل: أنه لو كانت القضية على ظاهر يَغتر به الجاهل ويعتمده المنقوص، لأدى ذلك إلى إبطال النسب أيضًا وإحالة التكثر به والرجوع إلى شرفه.. فإن الأول والمقدم في الفضل، لو عدم الفضائلَ المكتسبة والمساعيَ الشريفة، ولم يَبِنْ مِن أهل زمانه بأفعال تُؤْثَرُ ومناقب تُدَوَّنُ وتسطَّر، لما كان أولًا، ولكان المَعلَمُ من أمره مَجْهَلًا، ولما تُصُوِّرَ افتخار الثاني أو التالي له بالانتماء إليه، وتعويلُه في المفاضلة عليه، ولكان لا يتَصَوَّرُ فرق بين أن يقول: (هذا أبي، ومنه نسبي)، وبين أن ينسب إلى الطين الذي هو أصل الخلق أجمعين.. ولذلك قال ﷺ : (كلكم لآدم وآدم من التراب)([3])، وقال محمد بن الربيع الموصلي:

الناس في سورة التشبيه أكفاء * أبوهم آدم والأم حواء
فإن لم يكن لهمُ في أصلهم شرفٌ * يفاخرون به فالطين والماء
ما الفضل إلا لأهل العلم إنهم * على الهدى لمن استهدى أدِلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه * والجاهلون لأهل العلم أعداء
ففز بعلم تعش حيًا به أبدًا * الناس موتى وأهل العلم أحياء

فهذا كما ترى باب من المعاني التي تجمع فيها النظائر، وتُذْكر الأبيات الدالة عليها، فإنها تتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل، ومكانُه من العقل ما ظهر لك واستبان، ووضح واستنار([4]).

ولك أن تتأمل في بيان ذا أيضًا، قول المتنبي:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى * حتى يراق على جوانبه الدم

حيث المعنى المعقول، الذي "لم يزل العقلاء يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينهم، وانتفى عنهم أذى من يفتنهم ويَضيرهم، إذ كان موضوع الجبلة على أن لا تخلو الدنيا من الطغاة الماردين والغُواة المعاندين الذين لا يَعون الحكمة فتردعَهُم، ولا يتصورون الرُّشدَ فيَكُفَّهم النصحُ ويمنعهم، ولا يُحسُّون بنقائص الغَي والضلال، وما في الجَوْر والظلم من الضَّعة والخَبال.. بل كانوا كالبهائم والسِّبَاع، لا يوجعهم إلا ما يخرق الأبشار من حد الحديد وسطو البأس الشديد، فلو لم تطبع لأمثالهم السيوف لما استقام دين ولا دنيا، ولا نال أهل الشرف ما نالوه من الرتبة العليا، فلا يطيب الشرب من منهل لم تُنْفَ عنه الأقذاء، ولا تَقَرُّ الروح في بدن لم تُدْفع عنه الأدواء.. وكذلك قوله:

إذا أنت أكرمتَ الكريم ملكته * وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلى * مُضِرٌّ، كوضع السيف في موضع الندى"([5]).

وقد كانت طريقة توجيه عبد القاهر لدراسة هذا اللون من المعاني – كما ألمعنا – هي: أن نجمع الشعر والأدب حول كل معنى شريف، مثل أن نجمع الشعر والأدب الذي يدور حول ما سبق ذكره من الاعتداد بالحسب والنسب الموروث، شريطة أن يكون ذلك متوفر عند المعتد بذلك، بأن يكون عنده من الحسب

([1]) رواه أبو داود في كتاب العلم والترمذي في أبواب القرآن عن رسول الله ﷺ .
([2]) أخرجه وبنحوه الحكيم الترمذي في نوادر الأصول.
([3]) رواه الترمذي في تفسير سورة الحجرات وأبو داود في كتاب الأدب وابن إسحاق في سيرته في فتح مكة ٤/ ٥٤.
([4]) ينظر الأسرار ص٢٦٤، ٢٦٥.
([5]) الأسرار ص٢٦٦.

والنسب والمكرمة ما عند آبائه.. فليس من حق البليد أن يذكر آباءه الأذكياء، وليس من حق المهزوم أن يذكر آباءه المنتصرين، وليس من حق العبد المستذل الخانع الخاضع أن يذكر آباءه الأحرار الماجدين.. وهكذا نجمع الأدب الذي يدور حول هذه القضية الحية وننظر فيه وندرس لغته، ونتتبعه عند السابق واللاحق، ونقصُّ أثره بفهم وتحليل وتفصيل، وهكذا.

ثم ننتقل إلى دراسة فكرة أخرى تدور حول حديث رسول الله ﷺ مثلًا: (جُبلت النفوس على حب من أحسن إليها)([1])، فنقصُّ أثره، ونجمع نظراءه من ألسنة الفصحاء والشعراء من نحو قول المتنبي:

وكل امرئ يُولي الجميل محببٌ * وكل مكان ينبت العز طيبُ

ثم نوازن ذلك بما في نحو قوله تعالى في كتابه العزيز: (ادفع بالتي هي أحسن فإذا الذي بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم) [فصلت :٣٤].. ونبين استمداده، ثم نتتبع ذلك في الشعر الجاهلي والإسلامي وهكذا.. ونصدر في ذلك الكتب، وننشر الثقافة العربية حية وفي مستوىً رفيع، يرقى لأن نقدم منه مختصرات يتربي عليها عامة الناشئين، بدلًا من تربيتهم على المترجمات البوليسية وقصص الجنس ودنس الإعلام.. والشعر غني بهذا ومترع بما يعد في ذاته مدرسة من مدارس مكارم الأخلاق.

وما أشار به شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر هو في الحقيقة فكرة جيدة وجديرة بالاعتبار، لولا ما يعتورها من عقبات تحول دون إتمامها، ولولا ما يقف في طريقها من صعوبات تنبه لها صاحب الفكرة نفسه رحمه الله تعالى.. فقد ذكر الإمام أن هذا الضرب من المعاني قليل النماء، لأنه ضيق المجال، والإبداع فيه صعب، وإن الاتساع في الصنعة إنما يكون في المعاني التخييلية، وهو كما قال.. وإنما الذي شفع لمن ذكرنا من الموصلي وللمتنبي ومن كان على شاكلتهما، أنهم قدموا لنا نماذج فذة في هذا الباب، وأن هذا الباب لا يتوسع فيه إلا صاحب قلب مفعم وعقل مقتدر ولسان مرتاض، وهم إنما كانوا كذلك.. وكما قيل: إن أبا تمام كانت تعجبه محامد زهير ومدائحه، كما كان يعجبه تذوق هَرِم بن سنان لهذه المحامد وصفوه إليها، ويجعل إنشاد زهير مثلًا، ويقول لمادحه:

ما لي وما لك شِبْهٌ حين أنشده * إلا زهير وقد أصغى له هَرِمُ([2]).

ب: حديث شيخ البلاغة عن المعاني التخييلية قسيم المعاني العقلية

أما المعاني التخييلية، فهي – على ما أفاض فيها الشيخ عبد القاهر وأفاد – التي لا يمكن أن يقال إنها صدق، وإن ما أثبتَه منها ثابت وما نفيته عنها منفي([3]).. فهي بهذا "معدن من معادن مكونات الشعر، لأن الشعر فيها قائم على هذه الصنعة لا غير، وليس فيه إلا مكونات الشعر، ولو نقَّرتَ عن معناه فلن تجد شيئًا، وقد اقتبس البلاغيون المتأخرون من هذا البحث النفيس (حسن التعليل) وجعلوه فنًا من فنون البديع، فاختصروه وتركوا في هذا الباب من كلام عبد القاهر مباحث شريفة"([4]).

وكنت قد ألمعتُ فيما سبق، إلى أن ذهن عبد القاهر تفتق عن عديد من صور التخييل، المفتن – على حد قوله – المذاهب والكثير المسالك.. وذكرتُ قوله: إن التخييل "يجئ طبقات ويأتي على درجات".. وبينت أن صوره في مجملها، تحمل – بنظره – معاني الادعاء والقياس التخييلي القائم على الاحتجاج، بغية الإيهام بالمعنى الذي يكون غريبًا في موضعه حتى ليوشك السامع أن يصدقه.. وحان أن أضيف هنا: أنه رحمه الله أدخل في تيك الأنواع من غير ما ذكرته له – مما:

١- "يجئ مصنوعًا قد تُلطف فيه واستُعين عليه بالرفق والحِذق حتى أُعطي شبهًا من الحق وغُشي رونقًا من الصدق، باحتجاجٍ تمُحِّلَ وقياسٍ تصُنِّع فيه وتُعمِّل"([5]) حتى ظن حقًا وصدقًا، وهو على التخيُّل –

٢- ما به يستخدم القياس في مدح المذموم، وذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء ومدحه، فيتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التزيين([1])، كقول البحتري في الشيب والشباب:

([1]) ذكره في فتح القدير ونسبه لحلية أبي نعيم، وشعب الإيمان للبيهقي، وابن عدي في الكامل، وهو حديث باطل.
([2]) ينظر مدخل إلى كتابي عبد القاهر د. محمد أبو موسى ص١٨٤ وأسرار البلاغة ص٢٦٥، ٢٧٣.
([3]) ينظر الأسرار ص٢٦٧.
([4]) مدخل ص١٨٤.
([5]) الأسرار ص٢٦٧.

وبياضُ البازيِّ أصدق حسنًا * إن تأملتَ من سواد الغراب

فقد بنى الشاعر قياسه على أن المذموم الظاهر من الشيب، البياضُ من حيث هو.. والمذموم الحقيقي إنما هو إدبار الحياة وذهاب رونق الشباب وانطفاء بهجته.. وقد مهد له هذا، لأن يحتج للشيب وأن "يرفعه على الشباب فأخذ منه بياض الشَّعر، ومن الشباب سواد الشَّعَر، وأقام على هذا حجته وهو أن البياض في البازي – الذي هو الصقر وهو السيد وهو الغالب – أصدق في الحسن من سواد الغراب، فنفَّر من الشباب لما جعله سواد غراب، وحبب في الشيب لما جعله بياض البازي"([2]).

وفي استجلاء العلة المفتنَّة في مدح البحتري لما تعورف ذمه، يقول الشيخ عبد القاهر: "وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب بياضُه، ولم يكن هو الذي غَضَّ عنه الأبصار، ومنحه العيبَ والإنكار.. كذلك لم يَحْسُن سواد الشَّعَر في العيون لكونه سوادًا فقط، بل لأنك رأيتَ رونق الشباب ونضارته وبهجته وطلاوته، ورأيتَ بريقه وبصيصه يَعدانك الإقبال، ويريانِك الاقتبال، ويُحضرانك الثقةَ بالبقاء، ويُبعدان عنك الخوف من الفناء، وإنك لترى الرَّجل وقد طَعنَ في السن وشَعَرُه لم يبيض، ولكنه على ذاك قد عدِم إبهاجه الذي كان، وعاد لا يزينُ كما زان، وظهر فيه من الكمود والجمود، ما يريكه غيرَ محمود"([3]).

ومصداقًا لذلك، "أنك ترى الصُّفْرة الخالصة في أوراق الأشجار المتناثرة عند الخريف وإقبال الشتاء وهبوب الشَّمال، فتكرهها وتنفر منها.. وتراها بعينها في إقبال الربيع في الزهر المتفتق، وفيما ينشئه ويشيه من الديباج المُؤْنِق، فتجد نفسَك على خلاف تلك القضية، وتمتلئ من الأريحية.. ذاك لأنك رأيت اللون حيث النماءُ والزيادة، والحياةُ المستفادة، وحيث أبشرتْ أرواح الرياحين، وبَشَّرت أنواع التحاسين.. ورأيتَه في الوقت الآخر حين ولَّت السعود، واقشعرَّ العود، وذهبت البشاشة والبِشر، وجاء العبوس والعُسر"([4]).

٣-هذا، وقد وقف الشيخ عبد القاهر كثيرًا أمام نوع التخييل الشبيه بالحقيقة لكون ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادُّعي، أو – على حد تعبير متأخري البلاغيين – لكون الوصف ثابتًا والمقصود بيان علته التي لا تظهر له في العادة ولا يُسأل عنها.. ومن الأمثلة التي ساقها لذلك قول أبي تمام:

إن ريْبَ الزمان يُحْسِنُ أن يُـهـ * ـدِي الرَّزَايـــا إلى ذوي الأحســاب

فلهـذا يجفُّ بعــدَ اخضـرارٍ * قبلَ روضِ الوَهادِ روضُ الروابي

يعني: إن الرياض الباسقة في الأماكن العالية (الروابي)، أسرع إلى الذبول من الرياض النابتة في الأماكن الواطئة (الوهاد)، وهذا وصف علته – وهي بقاء الماء في رياض الوهاد وسرعة ذهابه عن رياض الروابي – معلومة، ولكن الشاعر صرف الكلام على غير جهته، فادعى أن سبب هذا الوصف، هو عداء الزمان لكل شريف.. ونظيرُه – المفسِّر والمُستأنَس به في فهم سابقه – قولُه الذي "يذكر فيه أن الممدوح قد زاده – مع بعده عنه وغيبتِه – في العطايا على الحاضرين عنده، اللازمِين خِدمته:

لـزموا مَرْكَزَ الندى وذَراهُ * وعدَتْنَا عن مِثلِ ذاك العَوادي

غير أن الرُّبى إلى سبَلِ الأنـ * ـواء أدنى، والحظُّ حظُّ الوِهَادِ

فهو لم يقصد – من الربى هاهنا – إلى العلو، ولكن إلى الدنوِّ فقط، وكذلك لم يُرِد بذكر الوِهاد الضَّعةَ والتسفلَ والهبوط، كما أشار إليه في قوله:

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى * فالسيل حرب للمكان العالي

وإنما أراد أن الوهاد ليس لها قُربُ الرُّبى من فيض الأنواء، ثم إنها تتجاوز الربى التي هي دانية قريبة إليها، إلى الوهاد التي ليس لها ذلك القُرب"([5]).

"ومن هذا النمط، في أنه تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادَّعى، قوله أيضًا:

ليس الحجابُ بمُقْصٍ عنك لي أملًا * إن السماء تُرَجَّى حين تَحتجبُ

([1]) ويجري ذلك أيضًا على العكس منه في ذم المحمود.

([2]) مدخل ص١٨٨وينظر البلاغة تطور وتاريخ ص٢٠٧ والأسرار ٢٦٨.

([3]) الأسرار ص٢٦٩.

([4]) السابق.

([5]) الأسرار ص٢٧٦.

وهنا يعلق الشيخ فيقول في معناه: إن "استتار السماء بالغيم، هو سبب رجاء الغيث الذي يُعَدُّ في مجرى العادة جودًا منها، ونعمةً صادرة عنها، كما قال ابن المعتز:

ما تَرى نعمةَ السماء على الأرْ * ضِ وشُكْرَ الرياض للأمطار"([1]).

ويا لها من روعة تخييلية حين يؤلف الشاعر بين طرفين متباعدين – وهما هاهنا: حجب الممدوح مع عدم نفاد الأمل من قِبل مادحه في الحصول على نواله، وما ترجى السماء حين تحجب ماءها عمن هم في أمس الحاجة إلى مائها – ثم ما يلبث أن يضيف إلى التشبيه ما يفيد تساوي الطرفين في وجه الشبه، بحيث لا نستطيع أن نحدد أيهما مشبه وأيهما مشبه به.

٤- وندع الشيخ يجلي عن نوع آخر مما تظهر وتتألق فيه المعاني التخييلية، ويكمن هذه المرة فيما يقرب أن يعد تشبيهًا مقلوبًا أو مشروطًا.. وهذا قد مثل لمن جاء بعد الشيخ فتحًا لهما، إذ هو تخييل شبيه بالحقيقة مما أصله التشبيه وأريد به التناهي في المبالغة والإغراق والإغراب.. يقول – رحمه الله –: "وهذا نوع آخر، وهو دعواهم في الوصف هو خِلقةٌ في الشيء وطبيعةٌ، بل واجبٌ وًاصل فيه، من حيث إن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادَهُ، وأصل هذا، التشبيهُ.. ثم يتزايد فيبلغ هذا الحدَّ، ولهم فيه عبارات منها قولهم: (إن الشمس تستعير منه النور وتستفيده)، أو (تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة)، وألطف من هذا أن يقال: (تسرق) و(أن نورها مسروق من الممدوح)، وكذلك قال: (المسك يسرق من عَرْفه، وأن طيبه مُسْتَرَقٌ منه ومن أخلاقه)، قال ابن بابك يمدح أبا سعد الهمذاني:

ألا يا رياض الحَزْن مِن أبرقِ الحِمَى * نسيمُك مسروق ووصفك منتحل

حكيتِ أبا سعدِ([2])، فنَشرُكِ نَشرُه * ولكن له صِدقُ الهوى ولكِ المَلل"([3]).

فقد شبه الشاعر في البيت الأول رقة نسيم الروض، برقة طبع الممدوح وطيب خلقه، تشبيهًا ضمنيًا مقلوبًا.. ثم شبه في البيت الثاني رقة النسيم أيضًا برقة طباع الممدوح تشبيهًا صريحًا مقلوبًا: (فنشركِ نشره)، واستدرك فجعل الممدوح أفضل من النسيم لما له من المحبة وتعلق القلوب به، ولما للنسيم من الملل والسأم إذا لم تحتمله الأجساد.. والتشبيه كما ترى قد تحول من الابتذال والقرب إلى البعد والغرابة بسببين: ما شرط فيه بالاستدراك ومجيئه مقلوبًا.

وما أقرب الشبه فيما أوضحه شيخ البلاغة هنا ومثل له بقول ابن بابك، بما أوضحه البلاغيون بعد، ومثلوا له – في محاسن التشبيه ووسائل تحويل التشبيهات القريبة المبتذلة إلى تشبيهات بعيدة غريبة – بأقوال الشعراء المقيَّدة تشبيهاتهم بقيدٍ أو استدراك، يُبرز فضل المشبه على المشبه به، من نحو قول بديع الزمان الهمذاني:

يكاد يحكيك صوب الغيث منسكبا * لو كان طلق المحيا يمطر الذهبا

والبدر لو لم يغب والشمس لو نطقت * والأسد لو لم تُصد والبحر لو عذبا

حيث أزال بإضافة أساليب الشرط ما لحق هذه التشبيهات من ابتذال، وأحالها إلى تشبيهات بعيدة غريبة.. ونظير ما سبق قول آخر:

ولولا احتقار الأسد شبهتُها بهم * ولكنها معدودة في البهائم

٥- وقريب من سابقه "أن يُدَّعَي في الصفة الثابتة للشيء، أنه إنما كان لعلة يضعها الشاعر ويختلقها، إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح، أو تعظيم أمر من الأمور"([4]).. وتستوعب هذه الصورة لدى عبد القاهر، ما إذا كان الوصف المدعى ثبوته غير ممكن الوقوع، على ما هو الحال في بيتٍ فارسي قد ترجمه – رحمه الله – إلى:

لو لم تكن نية الجوزاء خِدْمَتَهُ * لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنتطِق

([1]) الأسرار ص٢٧٧.

([2]) يعني به علي بن محمد بن خلف الهمذاني، من أعلام القرن الرابع، ومدحه البديع الهمذاني وغيره.

([3]) أسرار البلاغة ص٢٧٧.. والحَزْن: الأرض الغليظة المرتفعة، وأبرق الحمى: موضع، النسيم: الرائحة، والوصف: النضارة والبهجة، ومنتحل: مدعي، النشر: الرائحة، وصدق الهوى: ثباته، والملل: السأم.

([4]) الأسرار ص٢٧٧، ٢٧٨.

يريد: أن الجوزاء – وهو برج حوله مجموعة من كواكب تلفه وتسمى نطاق الجوزاء – جند من جنود خَدَمَة الممدوح، والدليل على ذلك أنها قد شَدَّت النطاق حولها اجتهادًا منها في خدمته، ولو لم تكن نيتها خدمة الممدوح لما انتطقت – هكذا – كما تراها([1]).

فهذا أيضًا تخييل شبيه بالحقيقة مما أصله التشبيه، غير أنه لم يُرد به الشاعر المبالغة أو الإغراق أو الإغراب، وإنما القصد منه بالأساس تعظيم الممدوح.. ذلك أن نية الجوزاء خدمة ممدوحه غير ممكنة، وإنما هو وصف غير ثابت ادعى الشاعر ثبوته، والتمس له العلة وجعلها رؤية العقد من النجوم حول نجمة الجوزاء، كمِنطقَة قد شُدَّت على وسطها، وما ذاك إلا لنيتها خدمة الممدوح.. وتستطيع أن تسلك في هذا النظم، بيت حسان بن ثابت في رثاء إبراهيم ابن الرسول عليهما السلام، وفيه:

رأى أن لو عاش ساواك في العلا * فآثر أن تبقى فريدًا بلا ند

فإن حسانًا أراد أن يعلل وصفًا غير واقع ولا هو ممكن الوقوع.. والروايات الصحيحة تحكي أن الرسول ﷺ حين مات ولده إبراهيم حزن عليه حزنًا شديدًا، فأراد شاعره حسان أن يعزيه فالتمس لموت ولده إبراهيم علة فيها مسلاة للرسول ﷺ ، فقاله.

ومعلوم بالضرورة أن وفاة إبراهيم، لها سبب وعلة تنحصر في استيفائه أجله، إذ لكل أجل كتاب.. ولكن حسّانًا طَوى في نفسه هذه العلة والتمس أخرى تخييلية تقوم مقامها، وهي: أن إبراهيم عليه السلام ولد الرسول محمد ﷺ آثر الموت على الحياة، لأنه أدرك أنه إن عاش كان مساويًا لوالده ﷺ في الفضل، وهو يريد أن يعيش والده فريدًا لا مثيل له في الناس، ولذلك آثر الموت على الحياة.

٦-"ويدخل في هذا الفن – على حد ما جاء في عبارة شيخ البلاغة – قول المتنبي:

لم تَحْكِ نائلكَ السحابُ وإنما * حمَّتْ به فصبيبُها الرحضاءُ

لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبِّهُ الجوادَ بالغيث، فإنه وضع المعنى وضعًا وصَوَّره في صورة، خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه، فكان كالواقع بين الضربين"([2])، فهو قريب الشبه بسابقه غير أن التعليل فيه لشيء ثابت لا يسأل الناس عادة عن علته، ولا ينظرون إليها لكونها ظاهرة على حسب العادة عند كل الناس.. فقد أراد أبو الطيب أن يقول لممدوحه:

إن هذا المطر الذي تجود به السحاب لا يشبه عطاءك، وليس محاكٍ لنائلكَ الذي لا يجارى، وإنما كان ذلك من السحاب عَرَقًا للحُمَّى التي أصابته حين اشتدت به الغيرةُ منك.. فنزول المطر وصف ثابت، لا تظهر له علة ولا يُسأل عنها لتعوُّدِ الناس عليه، ومع هذا فقد راح الشاعر يلتمس سببًا وعلة تخييليتَين لنزول هذا المطر، فوجد أنهما كانا لأجل الحمى التي أصابت السحاب، نظرًا لغَيرتها من كرم الممدوح.. وحسَّن هذا التعليل أن الجواد يشبه الغيث، ولكنه أخرج المعنى في علة غير حقيقة، وإن استُمِدَّت من واقع التشبيه المذكور.

ومما هو من هذا الباب – وقد ساقه عبد القاهر في الأسرار – قول المتنبي:

ومنازل الحمى الجسوم فقل لنا * ما عذرها في تركها خيراتها

أعجبتها شرفًا فطال وقوفها * لتأمل الأعضاء لا لأذائها

فقد نزلت الحمى بصاحب الشاعر ولزمته بسبب ما به من داء لم يقو الجسم على مقاومته، لكن الشاعر صرف نظرًا عن هذا السبب، وادعى له علة أخرى فيها عزاء وتسلية للمصاب فقال: إن منازل الحمى التي ترتفع فيها، هي الأجسام، وليس لها عذر إذا تركت ما في منازلها من خيرات وهبات، ولقد أعجبت بشرفك ونباهتك فطال نزولها بك وحلولها بجسمك، لتتأمل ما في أعضائك من حسن واتساق، ولم تقصد بطول حلولها بها أن تؤذيها أو تعذبها.

"ولما كان الاحتيال على العلل هو صنعة الشاعر، فقد استطاع بعضهم أن يجمع بين الشيء وضده، وأن يتلاعب بمهارة في التوجيه والتعليل، فأنت ترى المتنبي في النص المذكور آنفًا، يتخذ من شرف الممدوح وعلو همته مطمعًا للحمى، وسببًا في نزولها ولزومها به.. بينا تراه على العكس من ذلك وفي بعض

([1]) ينظر حاشية الدسوقي ضمن شروح التلخيص٤/ ٢٨١.

([2]) الأسرار ص٢٧٨ وقد مثل متأخرو البلاغيين بهذا البيت لما كان من حسن التعليل من الضرب الأول وهو ما كان التعليل فيه لوصف ثابت لا تظهر له في العادة علة، وينظر في ذلك شروح التلخيص ٤/ ٣٧٥، ٣٧٦.

المواضع، يتعجب كيف تصل الأمراض إلى ذوي المعالي من الناس، فقال يخاطب سيف الدولة، وقد أصيب بجرح في يده:

أيدري ما أرابك من يريب * وهل ترقى إلى الفلك الخطوب
وجسمك فوق همة كل داء * فقرب أقلهـــا منـــها عجيب

يريد أن هذا الداء الذي أصابك يجهل منزلتك، ولو علم بها لما جرؤ على أن يصيبك، لأنك عالي المنزلة وجسمك لا ترقى إليه الأمراض، فإذا أصابك شيء منها، فذلك أمر يدعو إلى العجب"([1])

٧- ومما هو على مثال ما سبق "في أن أصله التشبيه، ثم باعده بالصنعة في تشبيهه وخلع عليه صورته، قوله أيضًا:

ألست ابن الألى سعدوا وسادوا * ولم يلـدوا امرءً إلا نجيـــبا
وما ريح الرياض لهـا، ولكـن * كساها دفنهم في التُرب طيبا"

فالرائحة الطيبة في ريح الرياض ليس لسببها المعروف – وهو مرورها على الرياض واكتسابها طيبًا من ورودها وأزهارها – وإنما لما ادعاه لها المتنبي من أن هذا الطيب الذي تحمله إنما جاءها من مرورها على قبور آباء هذا الممدوح.

"ومن لطيف هذا النوع – كما يتراءى لعبد القاهر – قول أبي العباس الضبي:

لا تركنَّ إلى الفِـــرا * ق وإن سكنت إلى العِنَاقِ
فالشمس عند غروبها * تصفر من فَرَقِ الفِرَاق

فقد خال وادعى – لتعظيم شأن الفراق – أن ما يُرَى من الصفرة في الشمس حين يرِقُّ نورها بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تُفَارِق الناس الذين طلعت عليهم وأنَسِتْ بهم وأنسوا بها وسرتهم رؤيتها"([2])، فهي لأجل فِراقها لهم، وَجِلةٌ حزينة، قد ظهر أثر وجلها وحزنها على وجهها حال الغروب وتواريها عن الوجود.

ومن لطيفه كذلك، "قول الآخر:

قَضِيبُ الكَرْمِ نقطعُه فيبكي * ولا تَبْكِي وقد قَطع الحَبيبُ

وهو منسوب إلى الشِّبلي([3])، ويقال أيضًا أن أبا العباس أخذ معناه في بيته من قول بعض الصوفية، وقد قيل له: (لمَ تصفر الشمس؟)، فقال: (من حذر الفراق)"([4]).

ومما يلحق بسابقه في لطف الصنعة أيضًا، قول أبي هلال العسكري:

زعـــم البَنَفسَجُ أنـــه كعِـذَارِه * حُسنًا، فسلـوا من قفاه لسانه
لم يظلموا في الحكم إذ مَثَلوا به * فلشدَّما رفع البَنَفسج شانه([5])

ذلك أن زهرة البنفسج تمتاز بوجود نبتة زائدة خلفها، فادعى الشاعر بخياله، أن سبب هذه (الزائدة)، تأديب وقع على زهرة البنفسج حين زعم أن حسنه كحسن عذاره، فكذَّبوه على ذلك، وأدبوه على هذا الزعم وانتزعوا لسانه من قفاه، وإسناد العذار للزهرة إنما هو على التشبيه.

"ومن لطيف هذا الجنس، قول الصولي([6]):

الريـح تحسدني عليـ * كِ، ولـم أخلْهَـا في العِدا
لمَّـا هممـتُ بقُبلـــةٍ * رَدَّت على الوجـه الرِّدَا

وذلك أن الريح إذا كان وجهها نحو الوجه، فواجب في طِباعها أن تَردَّ الرداء عليه، وأن تلفَّ من طرفيه، وقد ادعى أن ذلك منها لحسد بها وغيرةٍ على المحبوبة، وهي من أجل ما في نفسها تَحُول بينه وبين أن ينال من وجهها"([7]).. فالريح بما تثيره تلف وجهها، وهي – أي الريح – إنما تفعل ذلك، حسدًا منها لأنها لا تريد له أن ينظر إلى هذه المحبوبة، وغيرة عليها كي تحول بينه وبين تقبيلها.

([1]) البديع في المعاني والألفاظ د. المطعني ص٤٢، ٤٣ بتصرف.
([2]) السابق ص٢٧٨، ٢٧٩ والبيت داخل كما ترى، فيما كان الوصف فيه ثابتًا ولا تظهر له في العادة علة.
([3]) صوفي كبير من الطبقة الرابعة.
([4]) الأسرار ص٢٧٩.
([5]) العذار: هو أول ما يبدو على الخد من الشعر، وقد جعل الخطيب هذا البيت أحد شواهد النوع الأول من حسن التعليل وهو ما جاء التعليل فيه لوصف ثابت لا تظهر له في العادة علة. وينظر بشأن البيت الأسرار ص٢٨٦.
([6]) هما في اليتيمة منسوبان إلى أبي القاسم الهرندي نسبة إلى (هرند) قرية بالقرب من أصبهان.
([7]) الأسرار ٢٧٩.

٨- وعلى هذه الطريقة – غير أنه لم يُنص فيه على علة ولا معلول – قوله:

وحَارَبَني فيه رَيْبُ الزمان * كأن الزمان له عاشقُ([1])

فقد "أثبت محاربة من الزمان في معنى الحبيب، ثم جعل دليلًا على علتها: جواز أن يكون شريكًا له في عشقه، وإذا حققنا لم يجب – لأجل أن جعل العِشقَ علة للمحاربة، وجمع بين (الزمان) في هذا البيت و(الريح) ببيت الصولي في ادعاء العداوة لهما – أن يتناسب البيتان من طريق الخصوص والتفصيل"([2]).. ذلك أن كون العشق علة للمعاداة في المحبوب أمر معقول لا يُنكر، فإذا ما ادَّعى مدع أن الزمان يعاديه ويحاربه فيه، كان ذلك أشبه بالعلة في ذلك، خلافًا للبيت السابق الذي أوجب أن يكون ردُّ الريح للرداء لعلة الحسد أو الغيرة، لأن رد الرداء شأن الريح.

ولعله قد بدا الآن أن ابن وهيب في البيت الأخير قد ادعى صفة غير ثابتة، إذا ما ثبتت اقتضت مثل العلة التي ذكرها لكونها أمرًا ممكنًا.. بينا في البيت الذي سبقه ذكر صفة غير ثابتة حقيقة وبالفعل، ثم ادعى لها علة من عند نفسه وضعًا واختراعًا([3]).

ونظير ما نحن بصدده من ادعاء صفة غير ثابتة، لكن إذا ما ثبتت اقتضت مثل العلة المذكورة لكونها أمرًا ممكنًا، ما جاء في قول المتنبي:

مَلامِي النوى في ظلمها غايةُ الظلم * لعل بها مثلَ الـذي بي من السُّقمِ

فلو لم تَغَرْ لم تَزْوِ عني لقاءَكُـم * ولو لم تُرِدْكُم لم تكن فيكم خَصْمِي

فثمة – على حد قول عبد القاهر – "دعوى في إثبات الخصومة وجعلِ النوى كالشيء الذي يعقل ويميز ويريد ويختار، وحديث الغَيرة والمشاركة في هوى الحبيب، يَثْبُتُ بثبوت ذلك، من غير أن يفتقر منك إلى وضع واختراع"([4]).

٩- ومما يلحق بالنوع قبل الأخير أعني مما له علة مخترعة – مع فارق دقيق بينه وبين سابقه يكمن في أن ثمة تأول في المعنى أو الصفة الموجودة – ما استشهد به عبد القاهر وهو لأبي الفرج الببغاء([5]):

بنفسي ما يشكوه مَن راحَ طَرْفُهُ * ونَرْجِسهُ مما دهَى حُسنَه وَرِدُ

أراقت دَمِي عمدًا محاسنُ وجهه * فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو

فقد أتى لحمرة العين – وهي عارض يعرض لها من حيث هي عين – بعلةٍ يعلم أنها مخترعه موضوعة: ألا وهي كون ذلك الاحمرار من آثار رؤية محاسن الممدوح، ووهج وجهه الذي لم يتحمله الشاعر فأحدث في عينيه ما أحدث.

ويلمح عبد القاهر الفارق الدقيق بين هذا الجنس من التخييل وبين نحو: (الريح تحسدني.. إلخ) فيقول: "وذلك أن لك هناك فعلًا هو ثابت واجب في الريح، وهو رد الرداء على الوجه، ثم أحببت أن تتطرف فادعيت لذلك الفعل علة – موهومة – من عند نفسك، وأما هاهنا فنظرت إلى صفة موجودة، فتأولت فيها أنها صارت إلى العين من غيرها، وليست هي التي من شانها أن تكون في العين، فليس معك هنا إلا معنى واحد، وأما هناك فمعك معنيان: أحدهما موجود معلوم، والآخر مُدَّعىً موهوم"([6]).

١٠ - ومما يشبه هذا الفن الذي هو تأول في الصفة فقط، من غير أن يكون معلول ولا علة– وقد ألفت عبد القاهر الانتباه إليه – ما تراه من تأوُّلهم في الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض، ولكنها فِطَنٌ ثاقبة وأذهان متوقدة وعَزَمات، كقول إسماعيل بن أحمد الشاشي في مرض ألم بالصاحب بن عباد:

وحوشيتَ أن تَضْرَي بجسمك عِلةٌ * ألا إنها تِلك العزُوم الثَّواقبُ

ومن لطيفه قول كشاجم يعلل نزول الحمى ولزومها بعلي بن سليمان الأخفش:

ولقد أخطأ قـوم زعموا * أنها من فضل برد بالعصب

هو ذاك الذهن أذكى ناره * والمزاج المفرط الحر التهب

([1]) هو لمحمد بن وُهيب من أربعة أبيات في ترجمته في الأغاني١٩/ ٧٧.

([2]) الأسرار ص٢٨٠.

([3]) ينظر السابق.

([4]) الأسرار ص٢٨١.

([5]) من أربعة أبيات في يتيمة الدهر ١/ ٢٢٣ وقد ساق عبد القاهر في الأسرار ص٢٨١ بعضها.

([6]) الأسرار ص٢٨١.

فقد نفيا أن تكون حرارة الجسم المصاب بالحمى من فعل الحمى نفسها، وادعيا أن السبب في ذلك هو اتقاد ذكاء الممدوح وفرط مزاجه الحر، فكان أن طويا السبب الحقيقي وأظهرا مكانه سببًا آخر أنسب بمقام الممدوح([1]).

ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز– وقد ألفت الإمام عبد القاهر النظر إليه أيضًا –:

صدَّت شُرَيْرُ وأزمعت هجري * وصَغَتْ ضمائرُها إلى الغدر([2])

قالت كبرت وشبتَ! قلتُ لها: * هذا غبار وقائع الدهرِ

فإنه لم يحاول أن يثبت الشيب ويدفع عنه العيب، بل أنكره دفعة، ورأى الاعتصام بالجَحْد أخصر طريقًا إلى نفي العيب وقطع الخصومة، فكان أن تأوله هذا التأويل الطريف، ولم يسلك الطريقة العامية فيثبت المشيب ثم يمنع العائب أن يعيب كما صنع البحتري في تصويره إياه ببياض البازي.

"وهكذا إذا تأولوا في الشيب أنه ليس بابيضاض الشعر الكائن في مجرى العادة وموضوع الخِلْقَة، ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر، وبان من وجهه وظهر، كقول الطائي الكبير – أبي تمام –:

ولا يُرَوِّعْكَ إيماضُ القتِيرِ به * فإنَّ ذاك ابتسامُ الرأي والأدب"([3]).

١١ – وثمة لون من التخييل هو – بنظر عبد القاهر – غاية في الظرف، ولذا ساغ له – رحمه الله – أن يكشف فيه عن وجه الجمال، وأن يوضح أنه ذاك الذي "يكون فيه للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، ويضع له علة أخرى، مثاله قول المتنبي:

ما به قتل أعاديه ولكن * يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب

فالذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه، فإرادته: هلاكهم وأن يدفع مضارهم عن نفسه، وليُسلَم مُلكه ويصفو من مُنازعاتهم، وقد ادعى المتنبي – كما ترى – أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك"([4])..

وأنها كرم الممدوح البالغ، وتعوده أن لا يُخلف رجاءً لأحد بعثه على قتل أعاديه حتى ولو كانت الذئاب، لما اعتادته من تفضله عليها بأشلائهم([5])..

وهي مبالغة في وصفه بالجود والشجاعة على وجه تخييلي، أو قل: وصف تضمن علة تخييلية.

وعبد القاهر يُحَذِّرُ في هذا المقام، ويستثني مثل هذا في وصيته الشعراء بأن لا يتمادوا في ذكر الأوصاف والتعليلات الخيالية التي من شأنها أن تحدث خللًا في المعنى.. خلافًا لما كان لعلته فائدة شريفة فيما يتصل بالممدوح أو يكون له تأثير في الذم، كقصد المتنبي في بيته السالف الذكر في أن يبالغ في وصف الممدوح بالسخاء والجود، وأن طبيعة الكرم قد غلبت عليه وبلغت به حدَّ أن إذا غدا للحرب غدت الذئاب تتوقع أن يتسع عليها الرزق ويُخْصب لها الوقت من قتلى عِدَاه، وكره أن يُخْلِفَها وأن يخيب رجاءها ولا يسعفها([6]).

١٢- ومما يُجريه عبد القاهر في مسلك ما سبق وينظمه في سلك ما يسوغ فيه شي من الوهم، قول ابن المعتز:

عاقبتُ عَيني بالدمع والسهر * إذ غار قلبي عليكَ من بصري

واحتملتْ ذاكَ وهي رابحةٌ * فيكَ، وفازت بلذة النظرِ

"وذاك أن العادة في دمع العين وسهرها أن يكون السببَ فيه، إعراضُ الحبيب أو اعتراض الرقيب، ونحو ذلك من الأسباب الموجبة للاكتئاب.. وقد ترك ذلك كله – كما ترى – وادعى أن العلة، ما ذكره من غَيرة القلب من عينه على الحبيب، وإيثاره أن يتفرد برؤيته، وأنه بطاعة القلب وامتثال رَسْمه رام للعين عقوبةً، فكان أن أبكاها ومنعها النوم.. خلافًا لقوله في قصيدة له – عن عقوبة العين بالسهر والدمع أيضًا – مطلعها:

قل لأحلى العبادِ شِكلًا وقدًا * أبجِدٌ ذا الهجرُ أم ليس جِدَّا

([1]) ينظر الأسرار ص٢٨٢ والبديع من المعاني والألفاظ د. عبد العظيم المطعني ص٤١، ٤٢ والفنون البديعية د. فوزي عبد ربه ص١٠٦.

([2]) شُرير: تصغير اسم صاحبته، وصغت: مالت.. وينظر بحق البيتين الأسرار ص٢٨٣.

([3]) الأسرار ص٢٨٤ وإيماض القتير: لمعان أول الشيب في رأسه.

([4]) الأسرار ص٢٩٦ وينظر شروح التلخيص ٤/ ٣٧٧.

([5]) وفيه نوع آخر من المدح، وهو أنه يهزم العِدَى ويكسرهم كسرًا بحيث لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم.. وأنه ليس ممن يسرف في القتل طاعة للغيظ والحَنق وأنه يعفو إذا قَدَر، إلى غير ذلك من هذه الأوصاف الحميدة.

([6]) ينظر الأسرار ص٢٩٦.

حيث جعل – في الأول منهما – بعضه يغار من بعض، وجعل الخصومة في الحبيب بين عينيه وقلبه.. وقد بلغ ابن المعتز ببيتيه في تمام الظرف واللطف حدًا، فاق به سواه، وجعل عبد القاهر يشهد له بالأستاذية الظاهرة([1]).

هكذا تتعدد صور الخيال لدى شيخ البلاغة وتتنوع ألوانه وتتشعب طرقه ومسالكه، فمنه ما يقرب من الحقيقة حتى يكاد يصافحها، ومنه ما يبعد منه خطوة أو خطوات.. وما يلبث عبد القاهر – رحمه الله – أن يعرض لما أطلق عليه البلاغيون بعد (حسن التعليل)، وهو: أن يدعي الشاعر لصفة ثابتة في شيء علة يختلقها.. حتى ينتقل إلى الحديث عن التخييل التشبيهي وغيره مما يُتناسى فيه التشبيه ويأتي الحديث عنه بإفاضة في حينه.. وهو في كل ما يذكر، يأخذ بعين الاعتبار أن التخييل أيًا ما كان الأمر فيه هو من باب النظم يتحد فيه الوضع ويدق فيه الصنع([2]).

<u>جـ : تقرير عبد القاهر لمعايير المعاني (العقلية والتخييلية) وتأكيده على إيجاد فواصل بينهما</u>

والذي يتأمل صنيع عبد القاهر في تناوله لباب تقسيم المعاني على النحو الفائت، يلاحظ أمرين:

<u>الأول:</u> أنه قد دخل هذا الباب من مدخل خفي فتحه البحتري ببيته المشهور:

كَلفتمُونا حُدودَ منطقِكم * والشعر يُغني عن صدقه كذبُه

يقول الإمام عبد القاهر معلقًا: "أراد كلفتمونا أن نُجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقَّق، حتى لا ندَّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ويُلجئ إلى موجبه، ولا شك أنه إلى هذا النحو قَصَد وإياه عَمد، إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظًا من الفضل والسؤدد ليس له، ويُبلِّغه بالصفة حظًا من التعظيم ليس هو أهلَه، وأن يجاوز به من الإكثار محلَّه لأن هذا الكذب لا يُبين بالحجج المنطقية والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو ضَعته، ومعرفة محله ورتبته.

وكذلك قول من قال: (خير الشعر أكذبه)، فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعرٌ فضلًا ونقصًا، وانحطاطًا وارتفاعًا، بأن ينحل الوضيعَ صفةً من الرفعة هو منها عارٍ، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخَّله الشعر وبخيل سخَّاه، وشجاع وسمه بالجبن وجبان ساوى به الليث، ودَنيٍّ أوطأه قِمة العيُّوق وغبيٍّ قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم، ثم لم يُعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقدُ دنانيره وتُنشر دياباجه، ويُفتَق مسكه فيضوعُ أريجهُ" انتهى من كلام عبد القاهر([3]).

وحتى لا يُظن أن ما قرره الإمام هنا من أن: (خير الشعر أكذبه) – وهو ما اعتمده طريقًا للتخييل – يناقض ما قيل في معارضته مما اعتمده طريقًا للمعقول من أن: (خير الشعر أصدقه) كما جاء في قول الشاعر:

وإن أحسن بيت أنت قائله * بيتٌ يقال إذا أنشدتَه صَدَقا

نبادر إلى القول بأن ليس ثمة تناقض، وهذا يلحظه المتفحص الذي عرك كلام القوم وأشعارهم وبليغ كلامهم.. "فمن قال: (خيره أصدقه) كان تركُ الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري على العقل على أصل صحيح، أحبَّ إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى وفائدته أظهر وحاصله أكثر"([4])، كأن يدل خير الشعر على حكمة يقبلها العقل وأدب يجب به الفضل، وموعظة تُرَوِّض جماح الهوى، وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال كما قيل: (كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما هو فيه).. فالشاعر فيه والمفلق، كالمقصور المدانَى قيدُه([5])، والذي لا تتسع كيف شاء يَده وأيدُه([6]).. ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معانيَ معروفة وصورًا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفةً،

([1]) ينظر الأسرار ص٢٩٩: ٣٠١.
([2]) الدلائل ص٩٣، ٩٩.
([3]) أسرار البلاغة ص٢٧٠، ٢٧١وينظر مدخل إلى كتابي عبد القاهر د. أبو موسى ١٨٤.
([4]) أسرار البلاغة ص٢٧٢.
([5]) دانى قيد الدابة: ضيقه.
([6]) الأيد: القوة.

فإنها كالجواهر تُحفظ أعدادها ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تَنْمِي ولا تزيد، ولا تربح ولا تُفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تُمِتِّع بجنىً كريم([1]).

"ومن قال: (خيره أكذبه)، ذهب إلى أن الصنعة إنما تَمُدُّ باعَها وتنشر شُعَاعها، ويَتَّسِع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يُقصد التلطف والتأويل، ويُذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف والنعت، والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلًا إلى أن يبدع ويزيد، ويُبدي في اختراع الصور ويُعيد، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، ومددًا من المعاني متتابعًا، ويكون كالمغترف من عِدٍّ لا ينقطع([2])، والمُستخرِج مِن مَعدِنٍ لا ينتهي"([3]).

<u>الثاني:</u> أنه – عليه من الله سحائب الرحمة والرضوان – وضع أمام المتمرس والمتذوق لخصائص تراكيب العربية، منهجًا قويمًا وضابطًا صحيحًا، لِمَا يمكن أن يداخله التخييل من كلام العرب شعرًا ونثرًا، مبينًا أنه خداع عقلي وقياس وادعاء أو احتجاج، وقد يكون تعليلًا، أو مبالغة وإفراطًا في الوصف.. ويكون في المعاني غير الثابتة أي الكاذبة.. وأنه صناعة يصقلها فكر الأديب خداعًا لمخيلة المتلقي ومخايلة لعقله([4]).. وقائلًا – بعد أن بذل جهدًا مشكورًا في بيان أفانين التخييل وميادينه التي يتسنى لهذا الضرب من المعاني أن يجول فيها ويصول، وبعد أن كشف عن أنواعه وألوانه –:

"غرضي الآن أن أريك أنواعًا من التخييل، وأضع شِبْهَ القوانين ليستعان بها على ما يراد بعدُ، من التفصيل والتبيين"([5]).. ما يعني أن أمر التخييل ما كان له أن يُترك هكذا يقول فيه أدعياء التجديد وأرباب الحداثة ومن شاء ما شاء.. وما كان له أن يقتحم غير ميادينه التي يضرب فيها بجذوره، على غرار ما نراه ماثلًا في أشعارهم وما يعدونه من بليغ كلامهم وهو – بكل تأكيد – ليس كذلك ولا يعدو أن يكون إلغازًا وإغراقًا وتخييلًا خارجًا، إذ لكل كلام قوانينه التي تحكمه، وأحكامه التي تضبطه.. وفي ذلك يقول شيخ البلاغة وإمامها:

ليس الشأن في التخييل "على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج، إلى أن يكون الخبر على خلاف المخبَر، من أنه إنما يتسع المقال ويفتنَّ، وتكثر موارد الصنعة ويغزُر ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذا بُسط من عنان الدعوى، فادُّعى ما لا يصح دعواه، وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه.. وإنما هو ما يُثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"([6]).. كما يقول فيما لا يصلح أن يلجه باب التخييل:

"واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل (التخييل)، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شَبهٍ هناك، فلا يكون مَخبَرُه على خلاف خَبَره، وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: (واشتعل الرأس شيبًا) [مريم :٤]؟، ثم لا شبهة أن ليس المعنى في إثبات الاشتعال ظاهرًا، وإنما المراد إثبات شَبهه.

وكذلك قول النبي ﷺ : (المؤمن مرآة أخيه)([7])، ليس على إثباته مِرآةٌ من حيث الجسم الصَّقيل، لكن من حيث الشَّبهِ المعقول، وهو كونها سببًا للعلم بما لولاها لم يُعلم، لأن ذلك العلم طريقُه الرؤية، ولا سبيل إلى أن يَرى الإنسانُ وجهَه إلا بالمرآة وما جرى مجراها من الأجسام الصَّقيلة، فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة، وهي أن المؤمن ينصَح أخاه ويُريَه الحَسَن من القبيح، كما ترِي المرآةُ الناظرَ فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه"([8]).

فسبيل الاستعارة إذن "سبيلُ الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرًا عقليًا صحيحًا، ويدعي دعوى لها سِنْخٌ([9]) في العقل"([1]).. ولعله قد ظهر الآن وبات واضحًا أن سبب عدم

([1]) ينظر أسرار البلاغة ص٢٧١: ٢٧٣.
([2]) العد: الماء الدائم الذي له مادة لا انقطاع لها.
([3]) أسرار البلاغة ص٢٧٢.
([4]) ينظر نظرية الخيال بين عبد القاهر وكوليردج د. عبد الحليم سلطان ١٥٤.
([5]) الأسرار ص٣٠١.
([6]) الأسرار ص٢٧٤، ٢٧٥.
([7]) رواه وبنحوه أبو داود في كتاب الأدب والترمذي في كتاب البر.
([8]) الأسرار ص٢٧٣، ٢٧٤.
([9]) السِّنْخُ: الأصل من كل شيء، وسِنخُ كل شيء: أصله، وسِنخ الكلمة: أصل بنائها.

إيراد التخييل فيما هذا شأنه من ضروب الاستعارة، هو دلالة ألفاظ الاستعارة على معانيها دلالة وضعية مجردة، بحيث "لا يكون مَخْبَره على خلاف خبره".. وإلا فالأمر يختلف حين تخرج دلالات الألفاظ في هذا الطريق من طرق الإيراد، في صور حية نابضة نامية، أو تصاغ الاستعارة على نحو فيه جِدَّة وقوة إيحاء.

"ولعل هذا – أيضًا – هو الذي حدا ببعض النقاد المحدثين إلى أن يجعل الاستعارة لباب الشعر وعنصر أصيل فيه، لأن الشعر – إلى حد كبير – صياغة، وفي طريق هذه الصياغة تتركز – عادة – أصالة الشاعر، إذ بفضلها يقيم علاقاتٍ بين الأشياء، وكلما ازدادت كمية تلك العلاقات ودقتها وجِدَّتُها وقوة إيحائها، ازداد الشعر جودة.. بل إن الناقد يجعلُ الاستعارة من خيوط نسج الشعر، وهي منه كالنحو من اللغة"([2])، وعنها عبر د. أبو موسى بأنها:

"تشكل الأشياء تشكيلًا آخر وتمحو طبائعها، وتعطيها صفات وأحوالًا أخرى، يفرغها الشاعر والأديب عليها وفقًا لحسه ودروب انفعالاته وتصوراته.. الاستعارة تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة وتفرغ عليها أوصافًا وجدانية، وهي كما أومأ عبد القاهر (تريك الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية).. الاستعارة ليست حركة ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبًا بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة"([3]).

وعليه "فالميل بالاستعارة إلى أنها مجاز لغوي، أهدى إلى إيضاح أثرها من كونها تشبيهًا حذف أحد طرفيه ووجهه وأداته، والقول بأنها تَجَوُّزٌ قضت به اللغة، أبر بحقها في التخييل من جعلها مجازًا عقليًا.. فاللغة النشطة ترسم صورًا لها إلى مداخل الإدراك أبواب فسيحة متعددة، ترسم هذه الصور بالنظم كما ترسمها بالاستعارة، كما ترسمها بالتشبيه، كما ترسمها بالطباق وغيره"([4]).

ومهما يكن من أمر فإن التخييل – على نحو ما رأينا وسنرى – عج به فكر قدامى البلاغيين، وزخر به كلام منظري ومؤسسي علم البلاغة، وابيضت به صفحات كتبهم، بل وعرفوا مواضعه وقدره وراعوه حق رعايته.. ولا عجب بعد ذاك أن نرى إمام المحققين الشيخ محمود شاكر يضع عنوانًا على هامش (أسرار البلاغة) ينص فيه على أن (بناء الشعر والخطابة على التخييل لا المعقول)، وآخر ينص فيه على (نصرة التخييل وتفضيله)، ويُدرج تحت الأول منهما قول شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر: "وعلى هذا، موضوع الشعر والخطابة، أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة لحكمٍ يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول.. وتسلم – مع ذلك – مقدمته التي اعتمدها بيِّنة.. كتسليمنا أن عائب الشيب – يعني في بيت البحتري:

والصارم المصقول أحسن حلةً * يوم الوغى من صارم لم يُصقل –

لم ينكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كُره ومن أجلها عيب"([5])

ففي بيت البحتري الفائت "احتجاج على فضيلة الشيب، وأنه أحسن منظرًا من جهة التعلق باللون، وإشارة إلى أن السواد كالصدأ على صفحة السيف.. فكما أن السيف إذا صقل وجُلي وأزيل عنه الصدأ ونُقِّي كان أبهى وأحسن، وأعجب إلى الرائي وفي عينه أزين، كذلك يجب أن يكون حُكمُ الشعر في انجلاء صدئ السواد عنه وظهور بياض الصِّقال فيه، وقد ترك أن يفكر فيما عدا ذلك من المعاني التي لها يكره الشيب، ويُناط به العيب"([6]).

وهذا الذي يظن به حقًا وصدقًا وهو على التخيُّل، هو الذي يقوى – بنظر شيخ البلاغة – في تحقيق ما لأجله كانت المعاني التخييلية.. وأنت إذا ما تأملت – من غير ما ذكرناه له – قولَ مسلم بن الوليد:

الشيب كُرْهٌ، وكُرهٌ أن يفارقنى * أعْجِبْ بشيء على البغضاء مودود

تجد أنه "من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكره ويتكرهه على إرادته أن يدوم له، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق، وجدت أن الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة.. فأما كونه مرادًا ومودودًا فمتخيل فيه، وليس بالحق والصدق، بل

([1]) الأسرار ص٢٧٥.
([2]) النقد المنهجي عند العرب د. مندور٤٨، ٤٩.
([3]) التصوير البياني ص١٨٣، ١٨٤ وينظر الأسرار ص٤٣.
([4]) التخييل البلاغي في الشعر العربي د. عبد الرازق فضل ص:٩٠.
([5]) الأسرار ص٢٧٠.
([6]) السابق.

المودود الحياة والبقاء.. إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا وخروجه منها، وكان العيش فيها محببًا إلى النفوس، صارت محبته لما لا يبقى له حتى يبقى الشيب، كأنها محبة للشيب"([1]).

لقد درس عبد القاهر في باب التخييل صورًا كثيرة وحلل واستخرج، وغاص في صنعة الشعر وسبح في بحره، وطال وقوفه ونفَسَه وإبداعه وتجلياته.. ولا يلزم مما قاله عبد القاهر أن كل طرق الأداء يصلح لها التخييل، بل إن الأمر عنده، هو – على ما يمليه الذوق ويسوغ له الكلام – كما أوضحناه له وبيناه.

ولعل في بعض ما ذكرناه هنا دليلًا وتأكيدًا على أن نظرة الإمام عبد القاهر للاستعارة البعيدة عن الخيال، إنما هو باعتبار أن طرفي الاستعارة قد استعمل كل منهما في حقيقة معناه، وإلا فإن الأمر يختلف في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع على حد ما جاء في عبارة عبد القاهر نفسه، فإن من شأن ذلك أن يضفي عليها تخييلًا ما كان له أن يتأتى لو لم يراع التوخي في وضع الألفاظ.. وخذ من ذلك قول سبيع بن الخطيم التيمي:

سالت عليه شعاب الحي حين جرى * أنصاره بوجوه كالدنانير

"فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجَارَّين والظرف، فأزل كلًا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: (سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره)، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تعدم أريحتك التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها؟"([2]).

وحين قسم عبد القاهر الكلام إلى كلام يأتيه الحسن من اللفظ، وكلام يأتيه من النظم، وثالث يأتيه الحسن من اللفظ والنظم، جعل الأخير هو الذي فيه الإشكال، وهو المحتل الدرجة العليا من البلاغة.. وإذا رجعت إلى ما مثل به لهذا القسم، وجدته أمثلة للاستعارة التي مهد لها التمهيد الممكِن لها، الجالب لها من المزايا وجوهًا كثيرة.. وقد مثل لذلك بقول بعض الأعراب:

الليل داج كنَفًا جلبابه * والبينُ محجور على غُرابه

وعقب يقول: "ليس كل ما ترى من الملاحة لأنْ جعل لليل جلبابًا وحجَر على الغراب، ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل (الليل) مبتدأ، وجعل (داج) خبرًا له وفعلًا لما بعده وهو (الكنفان)، وأضاف الجلباب إلى ضمير (الليل)، ولأنْ جعل كذلك (البين) مبتدأ، وأجرى (محجورًا) خبرًا عنه، وأن أخرج اللفظ على (مفعول).. يبين ذلك أنك لو قلت: (وغراب البين محجور عليه)، أو (قد حُجر على غراب البين)، لم تجد له هذه الملاحة، وكذلك لو قلت: (قد دجى كنفًا جلباب الليل)، لم يكن شيئًا"([3]).

كما أراكه في قول المتنبي يمدح سيف الدولة، ويذكر نهوضه إلى قلعة الحدث، لما بلغه أن الروم أحاطوا بها وكان ذلك سنة ٣٤٤هـ:

غَصب الدهرَ والملوكَ عليها * فبناها في وجنة الدهر خالا

فـ "قد ترى في أول الأمر، أن حسنَه أجمع، في أن جعل للدهر (وجنة)، وجعل (البَنِيَّة) – وهي قلعة الحدث التي بناها سيف الدولة وهو يقاتل الروم – (خالًا) في الوجه، وليس الأمر على ذلك، فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مُخْرجه الذي ترى، وأن أتى بـ (الخال) منصوبًا على الحال من قوله: (فبناها).. أفلا ترى أنك لو قلت: (وهي خال في وجنة الدهر) لوجدت الصورة غير ما ترى؟.. وشبيه بذلك قول ابن المعتز:

يا مسكة العطار * وخال وجه النهار

فكان أن جعل الملاحة في الإضافة بعد الإضافة، لا في استعارة لفظة (الخال)، إذ معلوم أنه لو قال: (يا خالًا في وجه النهار)، أو (يا من هو خالٌ في وجه النهار)، لم يكن شيئًا.. ومما أُكثِر الحسن فيه بسبب النظم، قول المتنبي:

وقَيَّدْتُ نفسي في ذراك محبةً * ومن وجد الإحسان قيدًا تقيدا

([1]) الأسرار ص٢٦٨ بتصرف يسير.

([2]) دلائل الإعجاز ص٩٩ وينظر النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال ص٢٨٢.

([3]) الدلائل ص١٠٢، ١٠٣.

فالاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامي يقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره به، حتى يألفه ويختار المقام عنده: (قد قيدني بكثرة إحسانه إليَّ، وجميل فعله معي، حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده)، وإنما كان ما ترى من الحسن، بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف"([1]).

والحق أن الخيال في الاستعارة عمومًا أوسع مجالًا من غيره، والصور عندها أدق وأغزر، ولذا كانت "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"([2])..

وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: "فإنك لترى الجماد بها حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخافية بادية جلية.. وإن شئتَ أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي خبايا العقل، كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لُطِّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون"([3])..

وما ذلك إلا بفضل الخيال وما يستحدثه من الصور.

وصفوة القول أن التخييل له ضروبه وضوابطه، وهو وإن كان غير قابل لأن يتحقق بوضعه اللغوي في كل طريق من طرق الأداء الشعري أو الفني بصفة عامة، إلا أنه وعلى حد قول عبد القاهر – وقد سبق –: "مفتن المذاهب، كثير المسالك".. كل ما في الأمر أن التخييل لا يجمل في كل فن من فنون القول ولا في كل غرض من أغراض الشعر، وإنما له سياقاته التي يبرع فيها ومقاماته التي يعمل فيها عمل السحر.. ولا أحد ينكر ما كان للإمام عبد القاهر من فضل في ترسيم حدود هذا الباب، بل ولا نبالغ إذا قلنا أنه بما أرساه من قواعد ومبادئ لهذا الباب الجليل كان فاتحة خير لكل من أتى بعده.

د: أثر عبد القاهر فيمن وليه، وحديث قدامى البلاغيين عن الخيال وصوره

التقط قدامى البلاغيين ممن أعقب مجيئُهم مجيء عبد القاهر، الخيط من شيخهم.. فطفقوا يجعلون (الخيال) واحدة من مفردات مسائل بعينها في (علم البيان)، وأبوابًا مخصوصة في (علم البديع).

مصداق ذاك أن ثمة كلامًا فاه به الخطيب القزويني في إيضاحه، ومن ورائه شراح تلخيصه، يذكر فيه كثيرًا مما استشهد به عبد القاهر في التخييل، ويفصح فيه عن أنه قد يُتصرف في القريب المبتذل بما يُخرجه من حد الابتذال إلى الغرابة، وهو على وجوه.. منها أن يكون كقول المتنبي في مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب:

لم تلق هذا الوجهَ شمسُ نهارنا * إلا بوجه ليس فيه حياء

فهو يعني أن الشمس دائمًا وأبدًا في حياء وخجل من الممدوح، لما أن نور وجهه أتم من النور والإشراق الذي فيها، فلا يمكن أن تلاقي وجهه إلا إذا انتفى عنها الحياء، أما عند وجوده – كما هو حق الأدب منها – فلا يمكن أن تلقاه.. والتشبيه هاهنا وإن بدا مقلوبا باعتبار أن مراد الشاعر جعل وجه الممدوح أعظم من الشمس في الإشراق والضياء، إلا أن استلزام اشتراكهما في أصل الإشراق، وأن الشاعر زاد على الشمس زيادة، أوجبت لها كونها بحيث تستحيي أن تحضر بين يديه، وبحيث لا يتصور لها ذلك إلا بنفي الحياء إن كانت ممن يستحي، جعل التشبيه ضمنيًا([4])..

ومثل المصنف ذلك، بقول أبي نواس يمدح العباس بن الفضل بن الربيع:

إن السحاب لتستحيي إذا نظرت * إلى نداك فقاسته بما فيها([5])

ولو جعل التشبيه – في بيت: (لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا) – معكوسًا – وهو الأنسب لهذه المبالغة – لأفاد مع تلك المبالغة، هذا المعنى.. فتَحَصَّل من هذا: أنه شبه الشمس بالوجه عكسًا للتشبيه، أو شبه الوجه بالشمس على الأصل وشَرَط في تمامه وصحته انتفاء مانع لهذا التشبيه، وهو الزيادة الكثيرة الموجبة لكون المزيد عليه بحيث يستحي أن يحضر بين يدي الزائد في الحسن، وتحصل كذلك أن هاهنا تشبيهًا ووجهًا، شرط في صحته وتمامه انتفاء وصف اعتبر فيه، وهو بلوغه النهاية ولو كان اعتباره ادعاء، وإدراك الوجه على هذه الحالة غريب، فيكون نفس التشبيه غريبًا باعتباره، وظهرت من ثم موافقته لما في قول أبي تمام:

فرُدَّت علينا الشمسُ والليل راغمٌ * بشمس لهم من جانب الخدر تطلع

([1]) الدلائل ص١٠٣: ١٠٥.

([2]) العمدة١/٢٦٨.

([3]) أسرار البلاغة ص٤٣.

([4]) ينظر مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي ٣/ ٤٦١ والإيضاح مع البغية٣/ ٦٤.

([5]) الندى: الكرم، يعني أن السحاب لتستحيي إذا شبهت نداك بمطرها لأنه أعظم منه، وفي هذا تشبيه ضمني أيضًا.

فــوالله مـا أدري أأحـلام نــائــم * ألمت بنا أم كان في الركب يـوشع

من جهة أن التصرف فيه راجع إلى شرط انتفاء وصفٍ كان، أو ثبوت وصفٍ لم يكن، وأن ذلك مخرج لـه كذلك من الابتذال إلى الغرابة([1]).. وأيًا ما كان الأمر فإن حديث الحياء وكذا التشكيك مع ذكر (يوشع) – عليه السلام – في هذا الأخير، غاية في الدقة والتخييل.

= ونظير مـا سبق فـي الخـروج عن حد الابتذال إلـى حد الغرابـة لمـا فيـه مـن تـصرف وتخييل، مـا ذكـره الخطيب لمن هو معروف بـ (رشيد الدين الوطواط):

عزماته مثل النجوم ثواقبًا * لو لم يكن للثاقبات أفول

فجعل إرادته المتعلقة بمعالي الأمور، مثل النجـوم حـال كونهـا نوافذ فـي الظلمـات بإشـراقها، فكأنهـا ثقبتهـا.. وتشبيه العزم بالنجم في الثقوب الذي هو فـي العزم بلوغـه المـراد، أمـر مشهور معلوم، ولكـن ادعـى أن مـع ثقوب الإرادة، وصفًا زائدًا هو: عدم الأفول، أي: عدم الغيبـة ودوام الظهور، فكأنـه قـال: هذا التـشبيه بـين الطرفين تام، لولا أن المشبه اختص بشيء آخر عن المشبه به.. ومن المعلوم أن الثقوب وهو: النفوذ الذي فـي كلا الطرفين تخييلي، وأصله المجاز، واختل في أحدهما بانتفاء الوصف اللازم له في المحل الآخر، ولا شك أن إدراك هذا الوجه على هذا الشرط غريب، وعليه فالتشبيه به غريب.

ويسمى مثل هذا التشبيه: بالتشبيه المشروط، لتقييد الوجه في المشبه به كما في البيت، أو في المشبه كمـا لـو عُكس فقيل: (النجوم كعزماته لولا أنه لا أفول لها)، أو في كليهما كما لو قيل: (زيد في علمـه بـالأمور إذا كـان غافلًا، كعمرو في علمه إذا كان يقظان)، بشرط وجودي كقولك: (هذه القبة كالفلك لو كان الفلك فـي الأرض)، أو عدمي كما في البيتين (ليس فيه حياء)، (لو لم يكن للثاقبـات أفول)، يـدل عليـه بـصريح اللفظ كمـا ذكـر، أو بسياق الكلام كقولك: (هي بدر يسكن الأرض) أي: كالبدر([2]).. وقد مر بنا سوق نظيره من كـلام عبـد القـاهر، فليراجع.

ونظيره كذلك قول أبي تمام:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس * قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

ويعني به أن النسوة المشبهات، تَفْضُلن بقرَ الـوحش فـي أنهـن أوانـس، كمـا أن قـدودهن يفـضلنها بـالطراوة والنضارة.. وقول البحتري – غيـر أن الغرابة في تشبيهيه ناشئة من قلب التشبيه فيهما –:

في طلعة البدر شيء من محاسنها * وللقضيب نصيب من تثنيها

وقد أراد أنها أصل الحسن وأساسه الذي يؤخذ عنـه ضـوء البدر، كمـا أراد بتثنيهـا: تمايلهـا وتبخترهـا، وأن الأغصان أفادتهما من محبوبته.. ونظير ذلك قول الآخر:

حسبتُ جماله بدرًا منيرًا * وأين البدر من ذاك الجمال

وقول غيره مخاطبًا ممدوحه:

إن قلتُ: ليثٌ، كنتَ أقتلَ سطوة * أو قلتُ: بحرُ ندى، فكفك أسمح

وقول غيرهما:

من قاس جدواك بالغمام فما * أنصف في الحكم بين مثلين

أنت إذا جدتَ، ضاحـك أبدًا * وهو إذا جـــاد دامــع العين

ومحصلة ذلك، أن "التشبيه – على حد ما ذكر الخطيب وأفاده غيره من البلاغيين – ممـا اتفق العقلاء علـى شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به لاسيما قسمُ التمثيل منـه، يـضاعفُ قواهـا فـي تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كـان أو ذمًا أو افتخـارًا أو غيـر ذلـك".. فـضلًا عـن أن التشبيه لـديهم – وكما هو عند عبد القاهر – ينقل النفس من خفي إلى جلي، ومن معقول إلى محسوس([3]).

= فإذا ما انتقلنا من الحديث عن التخييل التشبيهي لدى علمائنـا الأماجد، إلـى حـديثهم عـن التخييـل المجـازي الإفرادي، فإننـا نلحـظ مـدى تـأثر البلاغيين بعبـد القـاهر الـذي لديـه أصـل بابـه، إذ كـان يـرى فـي الـدلائل أن الاستعارة التصريحية هي: (جعلك الشيء الشيءَ ليس به)، والمكنيـة: (جعلك للـشيء الـشيء لـيس لـه)، وراح

([1]) ينظر مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي وسائر شروح التلخيص٣/ ٤٦٢ وأسرار البلاغة ص٣٤١والإيضاح مع البغية٣/ ٦٥.

([2]) ينظر مواهب الفتاح وسائر شروح التلخيص ٣/ ٤٦٣ والمطول ٣٤٤ والإيضاح مع البغية٣/ ٦٥.

([3]) من شروح التلخيص٣/ ٢٩٦والإيضاح مع البغية ٣/ ٧.

يفسر ذلك بـ "أنك إذا قلت: (رأيت أسدًا) فقد ادعيت في إنسان أنه أسد وجعلتَه إياه، وإذا قلت: (إذا أصبحت بيد الشمال زِمامها)، فقد ادعيتَ أن للشمال يدًا، ومعلوم أنه لا يكون للريح يد"([1]).

وزاد شَرح الأولى بيانًا، فوضَّح أن سبب ما ترى للاستعارة من المزية والفخامة، أنك إذا قلتَ: (رأيتُ أسدًا) كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب لـه الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نُصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسدًا فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يُعرى عنها([2])..

وقال في حق الثانية: إن الكلمة المستعارة فيها، لم تنقل من معناها إلى معنى آخر كالنوع الأول، وإنما وصفت ببعض خصائصه على سبيل التخييل والوهم، وراح يستعين على بيان ذلك بقول لبيد السابق وهو العلم في هذا:

وغداة ريح قد كشفتُ وقَرَّةٍ * إذ أصبحت بيد الشمال زمامها([3])

فإنه جعل للشمال يدًا، ومعلوم أنه ليس هنا مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء (الأسد) و(السيف) على الرجل الشجاع في قولك: (انبرى لي أسد يزأر) و(سللتُ سيفًا على العدو لا يُفَل).. و(الظباء) على (النساء) في قوله: (من الظباء الغيد).. وكإجراء اليد نفسها على من يعز مكانه، كقولك: (أتنازعني في يد بها أبطش، وعين بها أبصر؟)، تريد: إنسانًا له حكم اليد وفعلها وغناؤها ودفعها، وخاصّة العين وفائدتها وعزة موقعها ولطف موضعها، لأن معك في هذا كله ذاتًا ينصُّ عليها، وترى مكانها في النفس إذا لم تجد ذكرها في اللفظ.. وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد.

ولكن لمَّا شَبَّه الشمال لتصريفها القرَّةِ – على حكم طبيعتها بالتصريف – بالإنسان المصرِّف لمَا زمامه بيده ومقادتُه في كفه، أثبت لها يدًا على سبيل التخيل والوهم والتقدير في النفس، مبالغة في تشبيهها به.. وحُكم الزمام في استعارته للقِرَّة أي بعد تشبيهها بالمطية وحذف المشبه به، حُكم اليد في استعارتها للشمال.. فجعل للقِرَّة زمامًا ليكون أتم في إثباتها مصرَّفة، كما جعل للشمال يدًا ليكون أبلغ في إثباتها مصرِّفة، فوفى المبالغة حقها من الطرفين([4]).

وقد تلقف السكاكي فكرة عبد القاهر السابقة، وراح يصوغها بأسلوبه ومنهجه في تقعيد المسائل وتقنينها، ويتضح من تعريفه لها وكلامه عنها، أن أيَّ استعارة بالكناية لديه، تتضمن استعارة أخرى تلازمها ولا تنفك عنها، وهي ما أسماها بالاستعارة التخييلية، ومراده بها: إثبات لازم المشبه به للمشبه.. وسار الخطيب على درب السكاكي في القول بملازمة الاستعارة المكنية للتخيلية، بيد انه خالفه في تحديد معنى الاستعارة المكنية، فلم يذهب مثله إلى أنها لفظ المشبه المستعمل في المشبه به بادعاء أنه عين المشبه به أي من جنسه، بل ذهب إلى أنها تشبيه مضمر في النفس، وذلك بأن يَثبتُ للمشبه أمرٌ مختص بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسًا أو عقلًا أجري عليه اسم ذلك الأمر، فيسمي التشبيه استعارة بالكناية ويسمي إثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية([5]).. وذلك هو الصواب، لما يستلزمه قول السكاكي من مرادفة لفظ المشبه في نحو (المنية) في بيت أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها * ألفيت كـــل تميمة لا تنفـــع

وإطلاق اسمه على لفظ المشبه به وهو الموت الذي ادعيت له السبعية([6]).. وإن أخذ على رأي الخطيب أيضًا ربط هذا المصطلح بعملية نفسية أكثر من ربطه بظاهرة تعبيرية لغوية([1])، مع ما هو معلوم من أن

([1]) الدلائل ٦٧.

([2]) السابق ص٧٢.

([3]) القِرَّة: البرد، والشمال: أبرد الرياح، يفتخر بأنه يمنع عادية البرد عن الناس بإطعامهم وإيقاد النار لهم، لأن ذلك حاصل وقت الجدب عندهم.

([4]) ويفهم من كلام الخطيب الذي أجرينا عليه الاستعارة هنا، أن الضمير في (أصبحت) و(زمامها) للقرة، بينا نراه لدى عبد القاهر يعود على الغداة، والأول أظهر.. ينظر البغية مع الإيضاح٣/ ١٣٤ وأسرار البلاغة لعبد القاهر ص٣٣، ٣٤ ودلائل الإعجاز ص٤٣٥، ٤٦٠ وما بعدهما.

([5]) بغية الإيضاح٣/ ١٤٨ وينظر مفتاح العلوم للسكاكي ص٣٧٩.

([6]) إذ على رأيه شبهت المنية بالسبع، ثم تنوسي التشبيه وادُّعِيَ أن المنية فرد من أفراد السبع وأن السبع صار نوعين: متعارف وهو الحيوان المفترس، وغير متعارف وهو الموت الذي ادعيت له السبعية، ثم استعير اسم المشبه وهو الموت الذي ادعيت له السبعية، فصح بهذا أنه أطلق اسم المشبه وهو المنية وأريد به المشبه به وهو السبع.

الدراسة البلاغية تتعامل مع الظواهر الأسلوبية ذات الوجود الفعلي في الكلام الملفوظ، وليس مع الظواهر النفسية الخفية([2])، ومع ما هو معلوم من أن الاستعارة لفظ استعمل في غير ما هو له لعلاقة المشابهة.

هذا ويأتي التخييل في قرينة المكنية – حسب ما ذكر الخطيب – على أنماط وأنواع، فـ "منه ما لا يكمل وجه الشبه في المشبه بدونه، كما في قول أبي ذؤيب الفائت، فإنه شبه المنية – وهي الموت – بالسبع في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة من غير تفرقة بين نفَّاع وضرَّار ولا رِقَّةٍ لمرحوم، ولا بقيًا على ذي فضيلة، فأثبت للمنية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها، تحقيقًا للمبالغة في التشبيه.

ومنه ما به يكون قوام وجه الشبه في المشبه به، كما في قول الآخر – وهو محمد بن عبد الله العتبي –:

ولئن نطقت بشكر برك مفصحًا * فلســـان حالي بالشكايـــةِ أنطق

فإنه شبه الحالَ الدالة على المقصود بإنسانٍ متكلم في الدلالة ، فأثبت لها اللسان الذي به قوام الدلالة على الإنسان"([3]).. ومثله قول زهير بن أبي سلمى:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصَر باطلُه * وعرِّيَ أفراسُ الصبا ورواحله

وذلك من جهة أنه أراد بيان أنه ترك ما كان يرتكبه أوان المحبة من الجهل والغيِّ، وأعرض عن معاودته، فتعطلت آلاته كأي أمر وطَّنْت النفس على تركه، فإنه تُهمَل آلاته فتتعطل.. فشبه الصِّبا بجهة من جهات المسير – كالحج والتجارة – قضى منها الوطر فأهملت آلاتها فتعطلت، ووجه الشبه: الاشتغال التام وركوب المسالك الصعبة.. فهذه استعارة بالكناية على الراجح، أثبت فيها للصبا على سبيل الاستعارة التخييلية بعض ما يخص الأفراس والرواحل – وهي القويُّ منها على الأحمال والأسفار – فالصبا على هذا من الصبوة، بمعنى: الميل إلى الجهل والفتوة، لا بمعنى الفتاء الذي هو: زمن الشباب([4]).

= وقد أولى البلاغيون عامة، اهتمامًا بالغًا بما جاء من التخييل على صورة المجاز المركب، ولاسيما ما كان منه مبنيًا على تشبيه التمثيل، كما هو الحال في قول الله تعالى: (إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب) [ق :٣٧].. ذلك أن الإنسان عندما لا ينتفع بقلبه فلا يَنظُر فيما ينبغي أن يَنظر فيه ولا يَفهم ولا يَعي، كان كمن عدم قلبه جملة([5])، ولزم على هذا ألا يقال: (فلان له قلب) إلا لمن انتفع به، فكان في قوله تعالى: (لمن كان له قلب) تخييل أن من لم ينتفع بقلبه كالعادم للقلب جملة.

ونظير ما سبق في الآية قول الرجل – مع ملاحظة شساعة البون بين كلام الخالق وكلام المخلوق –: (قد غاب عني قلبي)، أو (ليس يحضرني قلبي)، يريد أن يخيل إلى السامع أنه غاب عنه قلبه بجملته، دون أن يريد الإخبار أن قلبه – آلة العقل في الجسم وهي محل الإدراك – لم يكن هناك، وكذا إن قال: (لم أكن هناك) يريد غفلته عن الشيء فهو يضع كلامه على التخييل، على ما أفاده عبد القاهر في كتابيه الأسرار والدلائل.. وعليه فإن المراد بالآية الحث على النظر والتقريع على تركه، وليس مرادها: (لمن كان له قلب مطلقًا)، فإن هذا ظاهر الفساد، بدليل قوله تعالى: (لهم قلوب لا يفقهون بها) [الأعراف :١٧٩]([6]).

وقد سبق لعبد القاهر أن أوضح علاقة المشابهة في الاستعارة التمثيلية بين الدلالة الأصلية للتركيب ودلالته المرادة، فبين – وقد تبعه في ذلك الخطيب وغيره – أنك حين تقول "للرجل الذي يتردد في الشيء بين فعله وتركه: (أراك تقدم رجلًا وتؤخر أخرى)، فالأصل في هذا: (أراك في ترددك، كمن يقدم رِجلًا ويؤخر

أما التخييلية: فهي عنده ما كان معناها صورة وهمية لا تحقق لها حسًا ولا عقلًا، كالأظفار في البيت فإنه لما شبه المنية بالسبع في الاغتيال، أخذ الوهم في تصويرها بصورته، فاخترع لها صورة الأظفار، ثم أطلق عليها أظفار السبع، فالمشبه الصورة الخيالية للأظفار، والمشبه به الصورة الحقيقية لها، والمستعار: اللفظ الموضوع للصورة الحقيقية، والقرينة إضافتها إلى المكنية.

([1]) إذ يرى الخطيب أن المكنية هي التشبيه المضمر في النفس، المدلول عليه بإثبات لازم المشبه به للمشبه، فيقال في البيت المذكور: شبه الشاعر في نفسه المنية بالسبع ثم تناسى التشبيه وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، ثم أثبت لازم المشبه به وهو الأظفار للمشبه، وليس للمشبه وهو المنية شيء محقق حسًا ولا عقلًا يستعار له لفظ الأظفار.

والخطيب بذلك يخالف الجمهور فقط في تحديد مفهوم الاستعارة المكنية، إذ هي عنده فعل من أفعال المتكلم مضمر في النفس، بينا هي لدى الجمهور من قبيل الاستعارة التحقيقية لأن لفظ المشبه به يستعار لشيء محقق هو المشبه كاستعارة السبع للمنية في البيت المذكور.

([2]) ينظر التعبير البياني د. شفيع السيد ص١٣٨.

([3]) الإيضاح ٣/ ١٣٣، ١٣٥.

([4]) ينظر الإيضاح مع البغية٣/ ١٣٥.

([5]) تمامًا كما جعل من لا ينتفع بسمعه وبصره فلا يفكر فيما يؤديا إليه، بمنزلة العادم لهما

([6]) ينظر الإيضاح مع البغية ٣/ ١٣٠، ١٣١ وأسرار البلاغة ص٣٦٣ ودلائل الإعجاز ص٣٠٤.

أخرى)، ثم اختُصر الكلام، وجُعل كأنه يقدم الرِجل ويؤخرها على الحقيقة.. كما كان الأصل في قولك (رأيت أسدًا): (رأيت رجلًا كالأسد)، ثم جُعل كأنه الأسد على الحقيقة"([1]).

وكذلك تقول للإنسان الذي يبذل جهده في أمر من الأمور دون أن يحصل على نتيجة: "(أراك تنفخ في غير فحم، وتخط على الماء)، فتجعله في ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط، والمعنى على (أنك في فعلك كمن يفعل ذلك).. وتقول للرجل يعمل الحيلة حتى يُميل صاحبه إلى الشيء قد كان يأباه ويمتنع منه: (ما زال يفتِلُ في الذروة والغارب حتى بلغ منه ما أراد)، فتجعله بظاهر اللفظ، كأنه كان منه فَتلٌ في ذروة وغاربٍ، والمعنى على أنه لم يزل يرفُق بصاحبه رِفقًا يشبه حاله فيه، حال الرجل يجئ إلى البعير الصَّعب، فيحُكُّه ويفتل الشعر في ذروته وغاربه حتى يسكن ويستأنس"([2]).

والذي نود الانتهاء إليه هنا أن الخطيب الذي كرر نفس كلام وأمثلة عبد القاهر التي أسلفنا ذكرها بحق المجاز المركب مع شيء من الشرح والتوضيح، راح يسترسل في ذكر المزيد.. فذكر – في سر تخصيص التعبير باليمين – ضمن ما ذكر، قول الرمَّاح بن ميادة – في وجه تشبيهه صورة إكرام ممدوحه له بصورة من يجعل الشيء في يمينه لإكرامه، والعكس –:

ألم تَكُ في يمنى يديك، جعلتني * فلا تجعلني بعدها في شمالكا

وأفاد أن المعنى: كنتُ مكرمًا عندك فلا تجعلني مهانًا، وكنتُ في المكان الشريف منك فلا تحطني في المنزل الوضيع.. وكذا قول الشماخ – يمدح به عَرابة الأوسي –:

إذا ما رايةٌ رُفعت لمجد * تلقاها عَرابةُ باليمين

حيث استعيرت هيئة تلقي الشيء باليمين، لهيئة اقتداره على نيل المجد، ومثله قول بشر بن منقذ:

هوِّن عليك، فإن الأمور * بكف الإله مقاديرها([3]).

وإن كنت آخذ على الخطيب، أن استئناسه بما سبق، إنما كان فيه كشيخه وكأقرانه، أعني: لأجل تأويل قول الله تعالى: (والسموات مطويات بيمينه) [الزمر :٦٧] وحمل الآية على التمثيل المفضي للقول بالمجاز والخروج بالصفة عن ظاهر معناها([4]).

= كما عرض البلاغيون لأنماط متعددة ومتنوعة للتخييل – الذي لا يخلو في مجمله من صور بيانية ينهض التخييل بها – فيما اصطلحوا على تسميته بـ (حسن التعليل)، وهو: (أن يُدَّعى لوصفٍ علةٌ مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي)، بأن يكون ما اعتبر من العلة المناسبة لها الوصف، غير مطابقة للواقع، أي ليست علة في نفس الأمر، بل اعتبر كونها علة بوجه يتخيل به كون التعليل صحيحًا([5]).

وقد نظر البلاغيون في هذا الباب إلى الشيء المعلل، وهل توجد له علة حقيقية أم لا؟، وهل إذا وجدت، ينظر الناس إليها ويسألون عنها أم لا؟، وهل هذا الشيء المعلل وصف ثابت أم غير ثابت؟ وإذا لم يكن ثابتًا، فهل هو ممكن – بمعنى أن العرف والعادة يقضيان بإمكان وجوده – أم غير ممكن؟.. وأداهم هذا إلى أن (حسن التعليل) إنما يتأتي على أربعة أضرب، لأن الوصف الذي تريد أن تُثبت له علة – على ما تقتضيه القسمة العقلية – إما ثابت أي: له تحقق، وقُصد بيان علته.. أو غير ثابت أريد إثباته بإثبات علته.. والأول أي الوصف الثابت إما أن لا يظهر له في العادة علة، أو يظهر له علة غير المذكورة، والثاني إما ممكن أو غير ممكن.

١- وقد سبق أن ذكرنا ما مثل به الإمام عبد القاهر لما كان التعليل فيه لشيء ثابت لا تظهر له علة حقيقية أو لا يسأل الناس عادة عن علته – وقد ذكره البلاغيون بعدُ – من قول المتنبي:

لم تَحكِ نائلك السحاب، وإنما * حمت به فصبيبها الرحضاء

فالناس عادة لا يسألون عن علة الأمطار ولا ينظرون إليها، ولكن المتنبي جعلها في عدم محاكاته لعطاء الممدوح، فخيل أن السحاب لم يأت بالمطر لمحاكاة عطائه، وإنما أمطارها عَرَقٌ مِن حُمَّى أصابته جراء

([1]) الدلائل ص٦٨، ٧٨ وينظر الإيضاح مع البغية٣/ ١٢٧.

([2]) الدلائل ص٦٩ وينظر الإيضاح مع البغية٣/ ١٢٧.

([3]) ينظر الإيضاح ٣/ ١٢٨، ١٢٩وشروح التلخيص ٤/ ١٤٣، ومن قبل: (أسرار البلاغة) لعبد القاهر ص٣٥٨: ٣٦٥.

([4]) وينظر تفاصيل رد ذلك، في كتابنا (موقف السلف من المجاز في الصفات) صفحات ٢٦، ٩٩، ١١٢، ٢٣٤ وما بعدها.

([5]) ينظر الإيضاح وحاشية الدسوقي على شرح مختصر السعد٤/ ٣٧٣، ٣٧٤.

إياسه من مشابهته ومن إدراك ما رأى، وجراء تغيظه وأسفه على الفوات، ولا شك أن استخراج هذه العلة المناسبة إنما ينشأ من لطف في النظر ودقة في التأمل وليست علة في نفس الأمر([1]).. ومما هو قريب الشبه بما سبق قول الآخر معللًا ظهور البدر ثم اختفاءه في السحاب:

أرى بدر السماء يلوح حينًا * ويبدو ثم يلتحف السحابا
وذاك لأنه لما تبدى * وأبصر وجهك استحيا وغابا

فبُدُو البدر ثم اختفاؤه، لا ينظر الناس إلى علته ولا يسألون عن سببه، ولكن الشاعر يعلله بهذا التعليل الطريف، وغرضه من ذلك أن يدخل السرور على المخاطب ويُؤَثِّرُ في وجدانه بالتظرف في مدحه والتلطف في الثناء عليه([2]).

وقريب منه ما جاء في قول جمال الدين الحلي – وقد ذكره الطيبي ت٧٤٣ في التبيان –:

نظر الصباح إلى صفاء جبينه * فتعَلقَت أنفاسه الصعداءُ
والليل فكر في سواد فروعه * فتشبثت بمزاجه السوداءُ

فقد علل حدوث النسيم البارد – أنفاس الصعداء – الذي يهب وقت السحر، بنظر الصباح إلى صفاء جبين المحبوب تحسرًا وتلهفًا في أنه لا يلتحق به في الصفاء، كما علل سواد الليل بأنه اكتسب سواده من تفكيره في سواد شعر المحبوب.. وقول آخر – وقد ساقه –:

لهيب الخد حين بدا لعيني * هوى قلبي عليه كالفراش
فأحرقه فصار عليه خالا * وها أثرُ الدخان على الحواشي([3])

ومن لطيف ما جاء من هذا القسم مع استرسال صاحبه في الخيال، قول ابن نباتة يصف فرسًا أسود محجلًا أغر:

وأدهم يستمد الليل منه * وتطلع بين عينيه الثريا
سرى خلف الصباح يطير مشيًا * ويطوي خلفه الأفلاك طيا
فلما خاف وشك الفوت منه * تشبث بالقوائم والمحيا

فقد بالغ في وصف سواد الفرس، فجعله مصدرًا يستمد الليل منه ظلمته، وشبَّه غرته – وهي: البياض بين عينيه – بالثريا، وتخيل أن الفرس أخذ يعدو خلف الصباح ويطوي الأفلاك طيًا بشدة سرعته، فخشيَ الصبحَ أن يسبق، فأمسك بقوائمه وجبهته يحجره عن السبق، فترك أثرًا منه في هذه الأماكن من الفرس، فكانت الغرة في جبينه والتحجيل في قوائمه.. فبياض الفرس وقوائمه أمر ثابت فيه، ولا تظهر له علة، ولكن الشاعر جعلها أثرًا لتشبث الصبح بهذه المواضع خشية أن يفوته الفرس([4]).

ومن لطيفه قول ابن الرومي يمدح:

أما ذُكاءُ فلم تصفرّ إذ جنحت * إلا لفُرقة ذاك المنظرِ الحسنِ

وقول آخر في قلة المطر بمصر:

ما قصَّر الغيث عن مصر وتُربتِها * طبعًا ولكن تعدَّاكم من الخَجِل

فأنت ترى ابن الرومي يعلل لعدم اصفرار الشمس عن الجنوح إلى المغيب، بمخافة أن تفرق الممدوح، نافيًا أن تكون العلة في اصفرارها ذاك السبب الكوني المعروف عند العلماء.

كما ينكر مَن بعده، الأسباب الطبيعية لقلة المطر بمصر، ويتلمس لذلك سببًا آخر، يتمثل في أن المطر يخجل أن ينزل بأرض يعمها فضلُ الممدوح وجوده، لأنه لا يستطيع مباراته في الجود والعطاء

ومن لطيفه كذلك قول أحد الشعراء وقد حدث زلزال في مصر – على إثر تولي كافور الإخشيدي أمرها – فتطير بسببه الناس:

ما زلزلت مصر من كيدٍ يُراد بها * لكنها رقصت من عدله طربا

فقد علل حدوث الزلزال – فيما لا يسأل الناس عادة عن علته – بأن الأرض باتت ترقص طربًا وفرحًا بتولي كافور، لِمَا عرفته من عدله وفضله.. وقول آخر يعلل بكاء الطفل عند ولادته قائلًا:

([1]) ينظر مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي من شروح التلخيص٤ / ٣٧٦ والأسرار ص٢٧٨.
([2]) ينظر علم البديع د. بسيوني فيود ٢/ ١٢١.
([3]) ينظر التبيان في البيان للطيبي ص٤٤٧، ٤٤٨.
([4]) ينظر بغية الإيضاح ٤/ والأسرار ٢٨٦ والفنون البديعية د. فوزي عبد ربه ص١٠٤.

لم يستهل بكًا ولكن مُنْكِرا * أن لم تُعَدّ له الدروع لفائفا

فبكاء الطفل حين استهلاله أمر لا يسأل عن علته عادة، لكن الشاعر جعلها في أنه ينكر لفائفه المعتادة ويريد لفائف أخرى من الدروع والسيوف، لأن الشاعر يتنبأ بشجاعته في مستقبل حياته.

ومما جاء على مثاله، قول أبي العلاء المعري في الرثاء يصف البدر:

وما كُلْفَةُ البدر المنير قديمةً * ولكنها في وجهه أثر اللطم

فالشاعر هنا ينكر أن يتكون البقع السوداء التي تراها في وجه البدر طبيعة فيه، وأن تكون على وجهه من يوم أن خلقه الله، ويدعي أن الحزن على هذا المرثي قد بلغ حدًا جعل كل الكائنات تحزن عليه، ما يعقل منها وما لا يعقل، وأن هذه البقع السوداء البادية على وجه البدر إنما هي أثرٌ لطمة لطمها البدر نفسه على وجهه غمًا وحزنًا على فراق الحبيب المرثي.. وقريب منه وإن اختلفت العلة قول ابن القيسراني:

وأهوى الذي أهوى له البدر ساجدًا * ألست ترى في وجهه أثر الترب

فقد علل كلفة البدر بعلة مغايرة لما عللها به أبو العلاء، عللها بسجود البدر لمن أحبه وهواه، إذ ما نراه من سواد يعلو وجه البدر ما هو إلا أثر التراب الذي كان يسجد عليه تحية للممدوح الذي يحبه الشاعر، وإجلالًا له وتقديرًا واحترامًا.

٢- ومما جاء على مثال ما يظهر لوصفه الثابت علة غير المذكورة، قول المتنبي – وقد سبق أن ذكرناه لشيخ البلاغة عبد القاهر وما لبث أن عكف البلاغيون من بعده على تجليته –:

ما به قتل أعاديه ولكن * يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب([1])

وكذا قول أبي طالب المأموني في بعض الوزراء ببخارى:

مغرم بالثناء صب بكسب الـ * مجد يهتـــز للسماح ارتياحا

لا يذوق الإغفـاء إلا رجـاء * أن يرى طيف مستميح رواحا

ففعلة إغفاءة النوم الحقيقية، هي: راحة البدن، ولكن الشاعر لم يلتفت إليها وذكر أنه ينام ليرى طيف طالبي العطاء ليسعد بهم في منامه، فهو يود أن يُسأل في جميع أوقاته، حتى إذا ما جنه الليل وانقطع عنه المُسْتَجْدُون لعطائه، طلبَ النوم، علَّه يسعد في المنام برؤية مستميح يسأله فيعطيه.. يقول الخطيب القزويني: و"كأن تقييده – يعني: طلب النوم – بالرواح، ليشير إلى أن العفاة إنما يحضرونه في صدر النهار على عادة الملوك، فإذا كان الرواح قلُّوا، فهو يشتاق إليهم فينام ليأنس برؤية طيفهم.. وأصله في نحو قول الآخر – وهو مجنون ليلى مخاطبًا إياها –:

وإني لأستغشي وما بي نعسة * لعل خيالًا منكِ يَلقى خياليًا".

يقول صاحب الإيضاح: "وهذا غير بعيد أن يكون أيضًا من هذا الضرب، إلا أنه لا يبلغ في الغرابة والبعد عن العادة ذلك المبلغ، فإنه قد يتصور أن يريد المُغرم المتيم إذا بعد عهده بحبيبته أن يراه في المنام، فيريد النوم لذلك خاصة"([2]).. ومهما يكن من أمر فإن طلب النوم وصف ثابت، علته الظاهرة طلب الراحة والاستجمام، ولكن الشاعرين جعلا له عللا أخرى يبلغان بهما مرادهما كلٌّ بحسبه.. ومن طريف هذا الضرب قول ابن هانئ الأندلسي:

لو لم تصافح رجلها صفحة الثرى * لما كنتُ أدري علةَ المتيمم

فالتيمم بالتراب علته معروفة، وهي التطهر من الحدث للتهيئة للصلاة عند فقد الماء أو العجز عن استعماله، لكن الشاعر أخفى العلة الحقيقية للتيمم وادعى أن علته أن رِجل المحبوبة بملامستها للتراب أكسبته طهارة وشرفًا، ونحن لا نتيمم إلا لنحصل على هذه الطهارة وذلك الشرف.. ومن بديعه – وقد جعله الخطيب شاهدًا على هذا القسم من حسن التعليل – قول ابن المعتز:

قالوا اشتكت عينه فقلت لهم * من كثرة القتل نالها الوصب

حُمرتها من دماء من قَتلتْ * والدمُ في النصل شاهدٌ عجبُ

([1]) وقد بات واضحًا بعد ما ذكرته من تعليق عبد القاهر هناك، أن المتنبي تغاضى عن العلة الحقيقية في قتل ممدوحه الأعادي، وهي إرادة إهلاكهم ودفع مضارهم، وأنه استعاض عن هذه العلة بما ذكره مكانها من علة تخييلية تكمن في تمكن الكرم من نفس ممدوحه، حتى صار يتقي أن يخيب رجاء الذئاب التي خرجت ترقبه وتنتظر اتساع أرزاقها من قتلى أعاديه.

([2]) الإيضاح من شروح التلخيص ٤/ ٣٧٨ وينظر أسرار البلاغة ص٢٩٧، ٢٩٨.

فحمرة العين وصف ثابت لها، وعلته المعروفة ما يعتري العين من رمد أو قذى، ولكن الشاعر انتحل لهذا الوصف علة أخرى غير ما له في الحقيقة، هي – برأيه – دماء قتلاها من العشاق..ومنه– وقد ذكره – قول الآخر:

أتتني تـؤنبني بالبـــكاء * فأهـلًا بهـــا وبتأنيبها
تقول وفي قولهـا حشمــة * أتبكي بعين تراني بها
فقلت إذا استحسنت غيركم * أمرت الدموع بتأديبها

"وذلك أن العادة في دمع العين أن يكون السبب فيه: إعراض الحبيب أو اعتراض الرقيب ونحو ذلك من الأسباب الموجبة للاكتئاب، لا ما جعله من التأديب على الإساءة باستحسان غير الحبيب"([1]).. فالعلة الحقيقية لبكاء العين تغاضي الشاعر عنها، وراح يخال علة أخرى فيها جدة وطرافة كما ترى.

٣- ويأتي حسن التعليل لما كان الوصف فيه غير ثابت وأريد إثباته مع كونه ممكنًا، ثالث مراتب هذا الباب من التخييل.. وقد مثل له شراح التلخيص بقول مسلم بن الوليد:

يا واشيًا حسنت فينا إساءته * نجَّى حذارُك إنساني من الغرق

فقد استحسن ابن الوليد إساءة الساعي بالكلام على وجه الإفساد، لما في استحسانه – لما الأصل عند الناس أن يسوءهم – من منعه إياه من البكاء، ولما في تركه البكاء من نجاة إنسان عينه وسوادها من الغرق بالدموع.. يقول الشيخ الدسوقي:

"إن الشاعر يقول: إنما حسنت إساءة الواشي عندي لأنها أوجبت حذاري منه، فلم أبك لئلا يشعر بما عندي، ولمَّا تركت البكاء نجا إنسان عيني من الغرق في الدموع، وغرق إنسان العين في الدموع كناية عن العمى"([2]) .. فاستحسان إساءة الواشي بوشايته، شيء غير ثابت، لم يقض العرف بثبوته ولم تجر العادة به، ولكن قد يقع من بعض الناس فهو ممكن وليس محالًا، وقد علله الشاعر بهذه العلة الخيالية وهي: أن حذره من وشاية الواشي منعه من البكاء، فهو لأجل ذا، لم يغرق حبات عينه بالدموع.. ونظيره قول قيس بن الملوح:

ولقد هممتُ بقتلها من حبـــــها * كيما تكون خصيمتي في المحشر
حتى يطول على الصراط وقوفنا * فتلـذ عيني من لـذيـــذ المنـظر

فقد ادعى أمرًا غير ثابت ولا معتاد ولكنه ممكن، ألا وهو: هم العاشق بقتل حبيبته، وعلله بطول الوقوف معها، للمخاصمة يوم المحشر على الصراط فتلذ عينه من منظرها اللذيذ والذي يهون دونه كل عذاب.

٤- أما ما جعله البلاغيون خاتمة هذه الأقسام لحسن التعليل، فهو ما كان الوصف فيه غير ثابت وأريد إثباته، بيد أنه غير ممكن.. وهذا يوضحه قول الشاعر – وقد مر بنا –:

لو لم تكن الجوزاء خدمته * لما رأيت عليها عقد منتطق

يقول الدسوقي في حاشيته على شرح مختصر السعد: "حاصل معنى البيت: أن الجوزاء مع ارتفاعها، لها عزم ونية على خدمة ذلك الممدوح، ومن أجل ذلك شدت النطاق تهيؤً لخدمته، فلو لم تنو خدمته ما رأيت عليها نطاقًا.. فالشاعر كأنه ادعى دعوة، وهي أن الجوزاء قصدها خدمة الممدوح، واستدل على ذلك بدليل، وهو: أنه لو لم يكن قصْدُها الخدمة لما كانت مُنتِطقة، لكن كونها غير منتطقة باطل لمشاهدة انتطاقها، فبطل المقدم، وهو عدم قصدها الخدمة، وثبت نقيضه وهو المطلوب".. وبذا يكون "قد جعل علة الانتطاق في الخارج نية خدمة الممدوح، وجعل الانتطاق دليلًا على نية الخدمة"انتهى من كلام صاحب مواهب الفتاح([3])..
ومن رائع هذا القسم قول كثيِّر في صاحبته:

وحَقِّكَ إن الجِزْعَ أضحى تُرابُه * عبيرًا وكافـــورًا، وعيدانه رَندا
وما ذاك إلا أن مشت بجَنابِـــه * أميمـةُ في سِرْبٍ وجرِّت به بُردا

والمهم أن كل ما ضربنا به وله الأمثال، هو – من دون شك – ضارب بجذوره في التخييل.
وعود على بدء، فإن جهود عبد القاهر وتلاميذ مدرسته في تجلية صور التخييل والكشف عن دورها في النهوض بالصور البيانية، قد واكبها – من غير ما ذكرنا – جهود أخرى لمعاصرين وتابعين له.. وإذا كان

([1]) الإيضاح من شروح التلخيص ٤/ ٣٧٨ وينظر الأسرار ص٣٠٠ والأبيات في معاهد التنصيص ص٣٧٦ بلا نسبة.
([2]) حاشية الدسوقي وينظر سائر شروح التلخيص ٤/ ٣٧٨، ٣٧٩.
([3]) شروح التلخيص٤/ ٣٨٠.

عبد القاهر قد أوفى التخييل التشبيهي حقه، فإن أبا هلال العسكري ت ٣٩٥ قد صرح قبلًا بأن التشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا([1]).. ولا شك أن زيادة الوضوح في المعنى وإكسابه التأكيد عن طريق التشبيه، أمر يرجع إلى ما في التشبيه من التخييل.

كما نجد بواكير وملامح الحديث عن التخييل التشبيهي لدى قدامى البلاغيين أيضًا، في قول ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦: "الأصل في حسن التشبيه أن يُمَثَّل الغائب الخفي الذي لا يُعتاد، بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يُمَثَّل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة"([2]).. فقول ابن سنان: "أن يُمَثَّل الغائب الخفي الذي لا يعتاد، بالظاهر المحسوس المعتاد"، هو التخييل البلاغي في معناه العام.. وقوله: "فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد.. ويكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة"، هو ثمرة التخييل.. كما نلحظه فيما ذكره ابن سنان من قول يزيد بن عوف العليمي يذكر صوت شُرب رجلٍ اللبن:

فعبَّ دِخَالًا، جرعُه متواترٌ * كوقع السحاب بالطراف الممدد([3])

حيث يشير الشاعر إلى صوت الجرع المتتابع، بل ويبالغ في إيضاح الصورة حتى تبدو أظهر وأكمل من صوت جرع الرَّجل لو سمع منه.. يقول ابن سنان: "وهذا تشبيه جيد، لأنه شبه صوت اللبن على عصب المريء من حلق الإنسان، بصوت المطر على الخباء المصنوع من الأدم، وذلك من أصح التشبيه، لأن المريء من جنس الأدم واللبن من جنس الماء فصوتاهما متشابهان.. والغرض في هذا التشبيه المبالغة"([4]).

وها هو ابن الأثير ت ٦٣٧، يصرح بأن إذا شبهنا صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبِتًا في النفس خيالًا حسنًا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهناها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مُثبِتًا في النفس خيالًا قبيحًا يدعو إلى التنفير منها.. ويجلي ابن الأثير ذلك الضابط المهم ببيت شعري واحد يكشف عن عبقرية ابن الرومي في مدح العمل وذمه عن طريق التشبيه، ولولا التوصل بطرق التشبيه على الوجه المذكور لما أمكنه.. والبيت هو ثاني الأبيات الثلاثة الآتية:

في زخرف القول تزيين لباطله * والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول: هذا مِجَاج النحل تمدحه * وإن تُعِب قلت: ذا قيء الزنابير
مدحًا وذمًا جاوزت وصفهما * حسن البيان يرى الظلماء كالنور([5]).

فإذا ما تخطينا فترة الشروح والتحشية والتقرير والتجريد، وطالعنا جهود المخلصين للغة وأدب العربية في العصر الحديث، فإننا – والحق يقال – لم نعدم دقائق في هذا الباب، أضفاها أدباء وشعراء يشار إليهم بالبنان، وينبغي ألا نضرب عنها صفحًا، آخذين بعين الاعتبار أن باب التخييل يتغير بحسب تغير الأزمنة والدول على حد ما أفاده ابن سنان الخفاجي([6]).

ولكثير من المحْدَثين آراء دقيقة صائبة في التخييل التشبيهي، زبدتها – على حد قول د. عبد الرازق فضل – أن التخييل التشبيهي الجيد، هو: الذي تفيض فيه الصورة بالمعاني، وتأتينا الصورة التشبيهية قطعة من نفس مُبدعها، وليست وقوفًا مجردًا عند الصور والأشكال الحسية.

ومن ذلك ما سطره العقاد في كتابه الديوان، قال: "وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئًا أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.. وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس".

يقول مقررًا ومؤكدًا: "وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه.. لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نورًا"([7]).

([1]) ينظر الصناعتين ص٢٤٣.
([2]) سر الفصاحة ص٢٤٦.
([3]) السابق ص٢٤٨والطراف الممدد: هو الخباء من الأدم.
([4]) السابق.
([5]) المثل السائر ٢/ ١٢٣ وما بعدها. ت الحوفي وطبانة.
([6]) في كتابه (سر الفصاحة) ص٢٥٦ وما بعدها.
([7]) الديوان١/ ١٦، ١٧.

وهذا مسلك جيد، نهجه كثير من الشعراء المفلقين في العصر الحديث، من أمثال شوقي ومن لف لفه من الإبداعيين في كثير من تشبيهاتهم، ومن أمثال أبي شادي وناجي ومن حجل بقيدهم من جماعة أبولو، ومن أمثال العقاد نفسه والمازني ومن سار على هداهما من جماعة الديوان.. فقط الذي نأخذه على العقاد فيما ذكره هنا هو عدم صحة ما عرَّض به من اتهام الصور التشبيهية في أدبنا العتيق، من وقوف أصحابها على مجرد الشكل واللون والصوت.. فإن المتعمق والمستقصي للصور التشبيهية التليدة في أشعار الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين بل والمعاصرين، يلحظ في أكثرها، جلالةَ وبراعة ما أبدعته أخيلة شعراء تلك العصور لأشياء أو من أشياء هي في أصلها محسة، بما يكشف عن مخبوء النفس ومكنون الفؤاد، وبما ينقل للقارئ صورة حية نابضة لما تعتمل به نفس الشاعر ويختلج في صدره، وبما يجعلك تعيش الموقف المتخيل منفعلًا به مندمجًا فيه([1]).. وربما نستطيع فيما سنذكره من نماذج تأتي – بمشيئة الله تعالى – في حينها، أن ندلل على صدق ذلك، ومن ثم عدم صحة ما اتَّهموا به أدبنا العربي.

المبحث الثاني: التأصيل للرمزية في موروثنا البلاغي

الممعن فيما دبجه الإمام عبد القاهر بحق الكناية – التي يأتي الرمز واحدًا من أضرابها – يلحظ أنه – رحمه الله – لم يعرض للكناية عن موصوف، بينا نراه يحفل بالصفة إذ لم تأتك مصرحًا بذكرها مكشوفًا عن وجهها ولكن مدلولًا عليها بغيرها، وكذا بالصفة تثبتها للشيء إذا لم تُلقه إلى السامع صريحًا وجئت به إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة.. وإن هذا خلع على الكلام الفضل والمزية، وكان له من الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه([2]).

وشيخ البلاغة وإن بدا في كلامه ما يشير إلى تفاوت الكنايات وصورها وطرقها ومسالكها التي لا حد لها ولا نهاية([3])، إلا أنه لم يضع بين هذه المصطلحات التي أسلفنا ذكرها له، حدودًا وفواصل على النحو الذي فعله السكاكي ثم الخطيب فيما بعد، حينما قسم الكناية إلى أربعة أنواع، مسميًا كل نوع منها بمسماها الخاص، فما كان منها عُرضية سميت (تعريضًا).. وإن لم تكن كذلك وزادت وسائطها عن واحدة، كان من المناسب أن تسمى (تلويحًا).. وإن كان الانتقال فيها بغير واسطة أو بواسطة واحدة، فإن كان فيها نوع خفاء ناسب أن تسمى (رمزًا)، وإن لم يكن فيها خفاء فالمناسب أن تسمى (إيماء وإشارة).. وراح السكاكي يذكر أمثلة لأنواعه تلك، معتمدًا على معظم ما ذكره شيخه من قبل([4]).

ومن قبل ذلك – وتحت باب الإشارة – ذكر ابن رشيق ت ٤٥٦ هذه الأنواع، وقد مثل لها وإن لم يحد جلها، وكان مما مثل به للرمز والتكنية بـ (عدِّ الحصى) عن كثرة الهم والتفكير، قول أحد القدماء يصف امرأة قُتل زوجها وسُبِيتْ:

عقَلتُ لها من زوجها عدَد الحصى * مع الصبح أو مع جُنـح كُلِّ أصيل

"يريد أني لم أعطها عقلًا ولا قَوَدًا بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عَدِّ الحصى".. قال ابن رشيق: "وأصله من قول امرئ القيس:

ظَلِلْتُ ردائي فوق رأسي قاعدًا * أعُدُّ الحصى ما تنقضي عَبرَاتي"([5])

يريد أنه لما غشي ديار الحي فلم يجد أحدًا، وضع رداءه فوق رأسه وجلس مفكرًا يعد الحصى ودموعه لا ترقأ.. وكان ابن أبي الأصبع ت٦٥٤ قد عقد بابًا سماه (باب الرمز والإيماء)، وقال: إن هذا الباب فحواه: أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه، مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزًا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه.

([1]) ينظر التخييل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص٤٢.
([2]) ينظر الدلائل ص٣٠٦.
([3]) ينظر السابق ص٣١٢، ٣١٣.
([4]) ينظر مفتاح العلوم ص١٧٣، ١٧٤ والإيضاح مع البغية ٣/ ١٦٢.
([5]) العمدة لابن رشيق ١/ ٣٠٤.

والفرق بينه وبين (الإشارة)، أن المتكلم في باب الإشارة لا يودع كلامه شيئًا يستدل منه على ما أخفاه.. والفرق بينه وبين (الإلغاز)، أن الإلغاز لابد فيه من ذكر بعض أوصاف الشيء المعمى عنه والمشتركة بينه وبين غيره، فهو أظهر من باب (الرمز) الذي مثل له صاحب (بديع القرآن) بقول النابغة الذبياني:

احْكُمْ كحكم فتاةِ الحيِّ إذ نظرت * إلى حمـــام شـراعٍ وارد الثَّمدِ
يحفـــه جانبًا نيـقٍ وتتبـعُـــهُ * مثلُ الزجاجة لم تُكحَلْ من الرمد
قالت ألا ليتما هذا الحمـام لنـــا * إلى حمامتنـــــا ونصفُـه فقـدِ
فحسَّبـوه فألفَـــوه كما حسبَت * تسعًا وتسعين لـم تنقص ولم تزد
فكمَّلت مائـةً فيهم حمامتـــــها * وأسرعت حِسبـةً في ذلـك العددِ

فإنه رمز إلى عدة الحمام التي رأتها الزرقاء – وعدتها ستة وثلاثون حمامة – فأخفى هذه العدة، ولم يدل عليها بصريح الدلالة، ورمز للدلالة على عدتها بهذا الطريق([1])، أن عدتهن ومثلهن ونصفهن وربعهن، إلى جانب حمامتها يساوين مائة.

والطيبي ت ٧٤٣ الذي فسر الرمز بما يشار به إلى المطلوب من قرب مع خفاء، وعرف القرب بالذي "يُنتقل فيه إلى المطلوب من لازم واحد"، والخفاء بـ "ضعف اللزوم".. جعل الحسن فيه في الذي "يجري منه بين المتحابين"، وأصَّل له بقول زهير:

وللعيون رسالات مُردَّدَةٌ * تَدري القلوبُ معانيها وتُخفيها

وبقول الآخر:

ولما توافينا غـــداةَ وداعـــنا * أشرنَ إليـــنا بالجفـون الفـــواتِر
فلم أر شيئًا كان أخصر شاهـدًا * من اللحظ يُنبي عن دخيـل الضمائر

فهو – بما ذكر – يجعله قاصرًا على دلالة الإشارة، وإن كان ذلك لم يمنعه من جعله كذلك فيما يحترز له عن بشاعة اللفظ، حيث استشهد لهذا الأخير بعديد من الآي، ثم بقول امرئ القيس:

فصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا * ورُضْتُ فذلتْ صعبةً أي إذلالِ([2])

ومهما يكن من أمر، فالرمز يطلق لدى البلاغيين على الكناية التي انعدمت فيها الوسائط أو قَلَّتْ، وكان بها نوع من خفاء التلازم بين المعنيين المكنى به والمكنى عنه، نحو: (عريض القفا) كناية عن الغباء.. وهو – بالطبع، وعلى ما سيأتي تفصيله – يغاير الرمز لدى أهل الحداثة الذين يعنون به: (عدم الكشف عن المعنى الذي يختلج به نفس الأديب)، كذا بما يفيد التعمية وعدم الوضوح.

والذي يهمنا الآن من كل هذا، وبخاصة بعد حديث البلاغيين عن الكناية، هو أنهم ميزوا بين ما صح ووضح فيه الانتقال بين المعنيين المتلازمين، وما كان من ذلك على العكس.. وقد مثلوا لكليهما بقول العباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا * وتسكب عيناي الدموع فتجمدا

"فدل بسكب الدموع على ما يوجبه الفراق من الحزن والكمد، فأحسن وأصاب، لأن من شأن البكاء أبدًا أن يكون أمارة للحزن، وأن يجعل دلالة عليه وكناية عنه.. ثم ساق هذا القياس إلى نقيضه، فالتمس أن يدل على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بقوله: (لتجمدا).. وغلط فيما ظن، وذاك أن الجمود هو ألا تبكي العين في حال يراد منها ذلك"([3]).. وسيأتي كيف نهض الخيال بالصور الكنائية في تراثنا الشعري، وكيف امتاز أدبنا العربي في هذا الميدان بالوضوح، في حين أضحى الغموض والإغراق في الرمزية ملمحًا من ملامح تشكيل الصورة الشعرية في شعر الحداثيين، وكيف أدى ذلك إلى فساد الذوق وإلى غلبة الشعر الهلامي السطحي الذي استهدف محاربة الأصالة والبلاغة، وكيف سعى بأصحابه إلى الانفصال عن مسار الأدب العربي الصحيح.

******

([1]) ينظر بديع القرآن لابن أبي الأصبع ص٣٢٣.
([2]) ينظر التبيان في البيان للطيبي ص٤٠٧.
([3]) الدلائل ٢٦٨، ٢٦٩ بتصرف واختصار.

الفصل الثاني
إشكالات الحداثيين تجاه الخيال الشعري والرمزية في الأدب العربي، ومدى تأثرهم بالحداثة التغريبية

المبحث الأول: الدافع وراء اتهام الحداثيين الأدب العربي ورميهم إياه بالخيال المصطنع
المبحث الثاني: منازع التخييل لدى الحداثيين
المبحث الثالث: مقارنة الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى كوليردج
المبحث الرابع: الرمزية كما تتراءى للحداثيين، وإشكالية انفرادهم – بزعمهم – بها

الفصل الثاني

إشكالات الحداثيين تجاه الخيال الشعري والرمزية في الأدب العربي، ومدى تأثرهم بالحداثة التغريبية

المبحث الأول
الدافع وراء اتهام الحداثيين الأدب العربي ورميهم إياه بالخيال المصطنع

ينتاب الأدب العربي في صورته الراهنة محنة تشبه تلك التي انتابته في القرن الثالث الهجري([1]).. ووجه الشبه بينهما؛ هو: التداعي الذي أصاب نفرًا من المثقفين من الشعوبيين والحداثيين الذين التقوا على كلمة سواء، تَمْثُل في تجريد فن العربية الأول من كل قيمه خلقية وفنية، واتهام أصحابه بفساد الذوق وشطط الذهن، وأن أدبهم أدب معدة وبطون وفقاقيع، "وأدب صحراوي جاف ملئ بالمبالغات والتكلف والزخرف، ووصف العقلية العربية بأنها عقلية سامية قاصرة عن استنتاج المعاني المجردة"([2]).

ووجه آخر للشبه، هو: ظهور حركة التأليف والترجمة لكل ما من شأنه ذم العرب وامتداح غيرهم، ووضع الشروح الغربية لتشويه الأدب العربي والزراية بما ينطوي عليه من قيم ومثل عربية.

والذي يرمق مسار هذه الهجمة الشرسة من قديم، يلحظ أنها سارت في خطين متوازيين تارة، ومتداخلين أخرى، وأنها ما لبثت أن بزغت قرونها من جديد في عشرينيات هذا القرن حين التمعت سوق الثقافة الغربية، وانفتحت أمام المستشرقين والمبشرين – الذين عكفوا على دراسة الأدب العربي وتحليله – نوافذ تحمل تجاه ثقافتنا مناهج مغرضة، ظاهرها الموضوعية وباطنها تشكيك المثقفين العرب في مسلمات تراثهم الأول، على ما يظهر من حركة التمرد التي يأتي في مقدمتها أ. أحمد أمين، وسلامة موسى، وزكي نجيب محمود، ولويس عوض، والمدعو على أحمد سعيد الذي أعلن تبرئته حتى من اسمه العربي الإسلامي، وخلع على نفسه اسم (أدونيس) وتعني (البطل الأسطوري) أو (إله الخصب) عند الفينيقيين.

وغيرهم من رموز الحداثة التغريبية الذين لجُّوا في طغيانهم يعمهون، ودأبوا على التمرد على تراث الأمة الشعري ووصفوه ببرِّيَة الشعر والبداوة.. وبالتحجر والجمود والعقم والتقيد بالقيود الشكلية.. وبالخيال المصطنع والبهرجة الكاذبة والفرقعة اللفظية والصنعة البديعية.. وبافتقاد النزعة الإنسانية.. وأخيرًا بالمحلية وبأنه الأشد كلفًا بعبادة القديم.. وأنه لأجل كل ذا لن يصل إلى العالمية إلا بالتحرر من ربقة الماضي واحتذاء القيم الفنية الأوربية([3]).

هذا على الرغم من أن الأدب العربي يمثل – على حد قول د. طه عصَر – أحد معطيات الحضارة العربية، وقد أدى عبر ماضيه الطويل دوره التاريخي والعقدي، أو الفكري والإنساني على أحسن ما يكون الأداء..

([1]) إذ من الحقائق التي ربما تخفى على كثيرين، والتي كان لها أكبر الأثر في انحراف أدبنا العربي عن الجادة، ومن ثم إعطاء الفرصة لشعوبيي زماننا لأن يعيبوا أدبنا بتشفي وبطريقة فجة يشوبها التعميم.. "أن اتصال الأدب العربي – في ذاك القرن – بالآداب القديمة والمعاصرة له نتيجة التوسع والاتصال، لم يلبث أن حمل معه الكثير من نتاج تلك الآداب، ثم بدأت تلك المحاولات الشعوبية الضخمة في إخضاع الأدب العربي للآداب الفارسية القديمة في أسلوبها ومضامينها، وذلك خطر لم يتعرض له الأدب العربي فقط، وإنما – وما أشبه الليلة بالبارحة – تعرض له الفكر الإسلامي أيضًا، وكان للآداب الفارسية القديمة طوابعها التي تمثل المزاج الفارسي الوثني القديم، ومن هنا انحرف الأدب العربي عن منهجه الأصيل المرتبط بالقرآن، وظهر ذلك في الشعر والنثر جميعًا، أما في النثر فقد ظهر في غلبة أسلوب السجع والزخرف، وأما في الشعر فقد ظهر في شعر الغزل الحسي وشعر الخمريات.

والحق يقال، فإن هذا الانحراف قد أفسد الذوق العربي الأصيل، وأبعد الأدب العربي عن مزاجه النفسي والعقلي، وعن مضامينه المستمدة من جوهره وواقعه.. وبينا خضع الأدب العربي لهذا الانحراف، استطاع الفكر الإسلامي أن يتحرر سريعًا، وأن يواجه حركة الغزو في قوة وصمود، وأن يكشف أخطاءها.. ولقد كانت كتابات الجاحظ والثعالبي والمبرد وابن قتيبة وابن علي القالي في دحض شبهات الشعوبيين والكشف عن أصالة جوهر الأدب العربي، من العوامل الهامة في دحر خطة الغزو.. غير أن دعاة مذهب النقد الأدبي العربي الوافد استغلوا هذه المعركة لغير صالح الأدب العربي الحديث، وحاولوا أن يلتمسوا منها صورة للمجتمع الإسلامي العربي في هذه الفترة.. وتلك هي الحقيقة التي يجب أن يلتفت إليها كل منصف وينظر في تفاصيلها موسوعة أ. أنور الجندي في (محاولة بناء منهج إسلامي متكامل)٤/ ٢١٣.

([2]) يقظة الأدب العربي في مرحلة ما بين الحربين لأنور الجندي ص١٧٦.

([3]) ينظر في ذلك على سبيل المثال فيض الخاطر لأحمد أمين ٢/ ١٢٢، ٢٤٠ – ٢٦٠ والخيال الشعري عند العرب لأبي قاسم الشابي.. إلى آخر ما طفحت به كتب هؤلاء الذين ذكرنا أسماءهم ومن كان على شاكلتهم.

وقد كان للدكتور محمد طه عصَر جهد مشكور في تفنيد هذه الشبهات في بحث له بعنوان: (عالمية فن العربية الأول.. وإشكالات الحداثيين) نشر في حولية كليه اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة العدد ٨ ص٤٣٤.

فكان – وبخاصة الشعر منه – ديوان العرب وخزانة حكمتهم ومستنبط آدابهم ومستودع علومهم، وبه حفظت الأنساب وعرفت المآثر، ومنه تُعُلِمت اللغة وكان الحجة فيما أشكل من غريب القرآن وحديث النبي ﷺ وأخبار أصحابه والتابعين، هذا عن دوره التاريخي.. أما دوره العقدي أو الفكري، فهو: خدمة الدعوة والدفاع عنها كما يتضح من قول النبي ﷺ ملتفتًا إلى الأنصار: (ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم)، وكان ما هو معروف من رد حسان بن ثابت وقول الرسول ﷺ : (قل وروح القدس معك)([1]).

ثم كان له بعد ذلك دوره الحضاري الذي يتمثل في نقل معطيات الحضارات التي توارثها في البلاد المفتوحة، وكان ذلك بلغة القرآن، إلى أن جاءت النهضة الأوربية وقامت على أكتاف الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، فكان العرب أينما حلوا يحملون معهم لغتهم.. تلك اللغة التي قُدر لها أن تصبح أداة أدب عظيم، والتي كان من فخارها أنها صارت الواسطة التي نقل بها علم أرسطو وجالينوس الذي كان قد أوشك أن ينسى([2]).

وكان من أهم ما تذرع به الحداثيون – وهو ما يعنينا هنا – ما تعلق من هذه الشبهات السالفة الذكر من اتهام أدبنا العربي بفساد الذوق والمقاييس الجمالية، وبالخيال المصطنع والبهرجة اللفظية.. وما فتئ أهل الحداثة يلجون في إثارة هذه الأباطيل ويرمون أدبنا بأنه تمثال بديع من المحسنات لا حياة فيها، وبأنه أدب بطون ولا حظ له من الجوهر أو الروح، وتلك هي بعض عباراتهم.

وهم في هذه الفرضية يجردون الأدب العربي من رسالته في الحياة، ويعتبرون ما سبق ذكره جناية على الأدب وإماتة للذوق، وأنه يضعف ملكة الإبداع ويقعد بالأدب عن العالمية.. ومثلهم الأعلى في ذلك هو الأديب الإنجليزي (صامويل تيلور كوليردج) أشهر من تكلم عن الخيال في النقد الأدبي الأوربي في القرن التاسع عشر.

وقبل أن نتعرف على ما لدى (كوليردج) ونعقد مقارنة بين الخيال لديه ولدى شيخ البلاغة العربية، يجب التنبيه أولًا على أن ما أثاره أهل الحداثة بحق تراثنا الأدبي – فيما يتعلق بجزئية التأنق البلاغي – سبق أن أثاره قبلُ، كثيرٌ من الشعوبيين الذين افتخروا على العرب بالذوق والبلاغة، مما جعل الجاحظ يرد عليهم بقوله: "ونحن إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة في القصيد والأرجاز والمنثور، وفي المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا الحكم على ذلك، في الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك والنحت"([3]).

وإذا كان التأنق البلاغي الذي هو من مثالب الأساليب العربية عند الحداثيين، قد حال دون وصول الأدب إلى العالمية، فإن هذا يَرِدُ عليه ويُدحضُه ما قرره المستشرق الإنجليزي س. هاملتون جيب (١٨٩٥ -) من أن التأنق البلاغي هذا، يعد أحد السمات التي يتميز بها الأدب العالمي.. وهو وإن جرد الأدب العربي منه، فقد ناقض نفسه حين ذكر – والحق ما شهدت به الأعداء – أن "التأنق البلاغي الشرقي الذي أصبح نموذجًا، هو أجنبي على التعبير العربي الطبيعي، وقد زحف إلى الأدب العربي من مصادر أجنبية"([4]).. ويذهب إلى هذا الرأي أيضًا المستشرق النمساوي جوستاف جرونباوم (١٩٠٩- ١٩٧٢)، مقررًا أن الجمال عند العرب لم يكن سوى زخارف، وعن هذه النظرية الأرسطوطالية نشأت النظرية النقدية العربية"([5]).

إذ كيف يكون التأنق البلاغي أو البديع – وما به من خيال نراه ماثلًا في كثير من صوره – من مثالب الأدب العربي وأنه سِمَةٌ قعدت به دون العالمية، ثم هو بعدُ، أصل يوناني نقله العرب؟!.. ثم هو كيف يكون عربيًا وأجنبيًا في آن، مع أن البديع كما يقول ابن المعتز معروف في القرآن وكلام العرب والحديث النبوي والأشعار المتقدمة؟!([6]) .. بل كيف يتسنى القول بهذا والعرب الجاهليون لم يعرفوا المصادر الأجنبية، فضلًا عن أن ينقلوا عنها أو يتأثروا بمعطياتها الجمالية؟!.

وأيضًا كيف يتسنى ما قيل، مع ما اعترف به المستشرق كراتشوفسكي مقررًا "أنه من الصعب إيجاد آثار للنفوذ اليوناني في نشوء البديع العربي"، وأن الأخير "قد ولد في بيئة تختلف عن البيئة التي نشأ فيها البديع

([1]) ينظر الأغاني للأصفهاني جـ٤ ط. التقدم ١٣٢٣ والعمدة لابن رشيق ١/ ٣١.. والحديث رواه البخاري ومسلم وغيرهما من أسحاب السنن لكن بلفظ: (اللهم أيده بروح القدس).

([2]) ينظر د. عبده بدوي مجلة الشعر عدد ١٥ يوليو ١٩٧٩ ص٥.

([3]) معجم الأدباء لياقوت الحموي١/ ٧٨ دار المأمون.

([4]) عالمية فن العربية الأول) د. عصَر ص٤٥٥ نقلًا عن تاريخ الأدب العربي للسباعي ص٦٩.

([5]) دراسات في الأدب العربي لجوستاف ترجمة إحسان عباس وآخرين ص٩ بيروت١٦٦٢.

([6]) ينظر النقد المنهجي عند العرب د. مندور ص٤٨.

اليوناني كل الاختلاف، وان ابن المعتز كان رائد البديع في الربع الأخير من القرن التاسع وأن منهجه جاء نتيجة دراسته للقرآن والحديث وشعر العرب الذي ظهر في هذا الاتجاه"([1])؟!.

ثم إن البديع بحكم طبيعة الشعر ذاته أمر يحتاج إلى صياغة، "وفي طرق هذه الصياغة تتركز عادة أصالة الشاعر، إذ بفضلها يقيم علاقات بين الأشياء، وكلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة إيحائها ازداد شعره جودة، فالليل (كالجمل تمطى بصلبه)، والبرق (كمصابيح راهب أمل السليط)، و(الحرب تهر الناس أنيابها عضل)، والرجل الشجاع (تسد به لهوات ثغر)، و(الصدر يريح الليل عازب همه) كما يريح الراعي الإبل إلى مباءتها، وفوارس تغلب (يطعمون الموت كل همام).. وما إلى ذلك مما يجده القارئ في باب الاستعارة من كتاب ابن المعتز السابق ذكره"([2]).

وهنا نتساءل مع د. عصَر.. إذا كان الحداثيون العرب قد جردوا الأدب العربي من العالمية على هذا الأساس البديعي الذي بنوا عليه تصورهم الغير منصف، واعتبروه تمثالًا بديعًا وخيالًا مصطنعًا قائمًا على عبادة الماضي، وأنه أفقد الأدب وظيفته الحياتية، وقصره على الدعاية السياسية للحاكم.. أفلا تعد هذه الدعوى بلورة عربية لفكر غربي أشاد به من قبل كثير من المستشرقين وقرروا من خلاله أن "الطريقة السائدة في الشعر العربي هو فن الزخرفة"([3])؟!.

ويبدو أن جوستاف جرونباوم – يقول عصَر – قد نسي ما كان يدعو إليه من قبل، من أن هذه الصنعة البديعية عند العرب، إنما هي أصل يوناني وأنها من ملامح العالمية في الأدب، إذ نراه – دون تمحيص – يقرر أن هذه الصنعة هي السبب في تأخر المسلمين وتأخر أدبهم بسبب نزوعهم إلى حب الماضي، وأن الكاتب المسلم كان متقِنًا أنواع الأساليب في صفة أي حاكم في أية طريقة، ومثل هذا يقضي على الطبيعة العقلية والجمالية في هذا النوع من الثقافة التي تحجز الذهن بسبب إيثارها الشكل والشكلية على ما فيها من ميل إلى الظهور بمظهر جمالي([4]).

إن المتأمل في حقيقة الأمر – بعد كل ما سردناه من حقائق – يجد بوضوح أن المتمردين عندنا، والمتجنين على تراثنا العربي لا يعدو أن يكونوا ببغاءات يرددون ما يقوله غيرهم من أعداء ثقافتنا.. وأن اتهامهم الذوق العربي بالفساد والشطط، واتخاذهم الحداثة سبيلًا لهدم ترثنا البلاغي، لا يتعدى طور أن يكون تعويذة نقدية صعدوا على سلمها ليطالبوا الشعراء بالصدور عن أذواقهم هم وليس عن أذواق القدماء.

آية ذلك ما أتوا به في ثوب النصيحة والمناشدة بألا يجمدوا على تشبيهاتهم التي لا توائم العصر، صائحين بأنه قد حلت الطائرة محل الإبل ولا زلنا نقول: (ألقى حبله على غاربه).. ذلك أن هذه الصيحات ما هي إلا صدى وترداد لمقولات الحانقين، ثم هي بلورة عربية لفكرة استشراقية نلمح أصولها عند (كراتشكوفسكي) حين رمى البديع العربي بالعقم والجمود، مدعيًا أن التجديد في هذا المجال لم يكن سوى "إحلال شيء محل آخر، فحل القطار محل الناقة، وظلت التقاليد القديمة مهيمنة على الشعر العربي"([5]).

أفنَسْلَمُ – بعد كل هذا – دعاوى الحداثيين أن الخيال في الأدب العربي كان خيالًا مصطنعًا وذا بهرجة كاذبة وفرقعة لفظية وتمثالًا لا حياة فيه، أفسد الذوق وأضعف الملكة وأقعد الأدب عن العالمية؟.

ولا يمنع ما ذكرنا – وهذا للإنصاف – أن لعقلاء المحدثين آراء دقيقة ونماذج طيبة في التخييل البياني، زبدتها: أن التخييل الجيد هو الذي تفيض فيه الصورة بالمعاني، وتأتينا صورته تيك قطعة من نفس مبدعها، وليست وقوفًا مجردًا عند الصورة والأشكال الحسية كما أُدُّعِيَ وعلى ما سيأتي بيانه.

&&&&&&&

([1]) عالمية فن العربية الأول ص٤٥٦ عن دراسات في الأدب المعاصر لكراتشكوفسكي.

([2]) النقد المنهجي عند العرب د. مندور ص٤٧، ٤٨.

([3]) عالمية فن العربية الأول د. عصَر ص٤٥٦ عن المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية لجوتييه.

([4]) عالمية فن العربية ص٤٥٦ بتصرف، عن (دراسات في الأدب العربي) لجرونباوم.

([5])ينظر عالمية فن العربية الأول د. محمد عصَر ص٤٥٧ عن دراسات في الأدب المعاصر لكراتشكوفسكي ص١٨.

المبحث الثاني
منازع التخييل لدى الحداثيين

أ- الحداثة.. وأثر نظرية (الثابت والمتحول) التي اقتبسها (أدونيس) من الغرب على الشعر الحداثي ونقده:

"المصطلح الحداثة – على حد ما ذكر الأستاذ سامح كريم([1]) – جاذبية تخطف انتباه المبدعين خاصة الشباب وبعض النقاد، فما من مبدع إلا ويحب أن يوصف نمط أسلوبه ومسار تفكيره بالتقدم، وهنا تكمن الخطورة حيث تسلل مصطلح (الحداثة) هذا، إلى حياتنا الثقافية من زاوية التقدم والتطور، وباعتباره واحدًا من الاتجاهات الحديثة في الأدب والنقد.. وطبيعي أن يجد هذا المصطلح مبتغاه عند الشباب المتطلع – دائمًا – إلى كل جديد، وعليه فلم ينج من هذا الاتجاه الحداثي إلا من أدرك خطر هذه الحداثة، فمن ذا الذي يرفض اتجاهًا يدعو – في ظاهره – إلى التقدم والتجديد؟.

ويضاعف من سيطرة هذه المصطلح – يقول أ. سامح كريم – ارتباط نشأته بالنهضة الأوربية الحديثة، بما لها من بريق خاص يخطف الأبصار بالنسبة للشرقيين عامة والعرب خاصة، حيث لا يزيد موقفهم أحيانًا عن موقف المتلقي، على الأقل في مرحلة ما قبل اكتشاف هذه الحضارة ونواياها وأهدافها واختلافها عن ثقافتنا العربية الإسلامية.. وهو خطر آخر، على اعتبار أن الحداثة في مفهومها الاصطلاحي اتجاه جديد، يشكل ثورة كاملة على كل ما كان وما هو كائن بالفعل في المجتمع، وأدبها هو الأدب الذي جاء للقضاء على الحقائق العامة المشتركة وعلى الأفكار التقليدية الخاصة بالعِلِيَة، ولعل هذه المعادلة الصعبة هي التي عبر عنها أحد دعاتها من الأوربيين بقوله: (إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم، حتى عندما تقود إلى السأم أو الانحطاط أو الموت البطيء)"([2]).

والغريب أن يحدث هذا لنا كصدى لحداثة أوربا، على الرغم من أن أوربا نفسها تنبهت إلى خطورة هذه الحداثة على المجتمع بما تضمنته من أفكار شاذة وهدامة، وذات طابع إلحادي متهتك.. وإلا فما معنى أن يشير أحد كبار أساتذة اللاهوت في جامعة (هارفارد) في مقال تحت عنوان (الشيطان حداثي) إلى شرور الحداثة بمعناها العام؟، الأمر الذي دفع الكنيسة الكاثوليكية بصفة خاصة عام١٩٠٧ إلى أن تعتبر الحداثة جماع الأفكار الإلحادية.

وهنا ينتقل بنا أ. سامح كريم، من الحديث عن الحداثة كنظرية وتاريخ في الخارج، إلى الحداثة كواقع وتطبيق عملي في عالمنا العربي – وتحديدًا من خلال تفكير (أدونيس) الداعي الأول لها – فيقول: "بتأمل جوهر فلسفة (أدونيس) – المبني على أساس ثنائية (الثبات والتحول) – بكتابه (صدمة الحداثة)، نجده يقول: (التغيير هو مقياس الكشف، ومن هنا يظل العالَم في نظر الرائي الكاشف، في حركة مستمرة وتغير مستمر).. وهو إنما يعني بـ (الثابت) – في عنوان كتابه الذي جعله في ثلاثة أجزاء، وبشَّر فيه بالحداثة – كلَّ فكر أصيل متبع يرتبط بالماضي أو بعقيدة ثابتة أو سلطة شرعية، أما (المتحول) فهو كل ابتداع يتمثل في التمرد على كل ما هو ثابت وأصيل بما فيه من العقائد الثابتة والخروج على السلطة الشرعية.

"وقد يتضح هذا الأمر أكثر، من تعريف (أدونيس) نفسه للحداثة، حيث يقول: (إن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهر رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التعبيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها)".

وهذا يعني – على حد قول أ. سامح كريم وقد نقله عنه د. صلاح عبد التواب – "أن الحداثة لا تستهدف الحركة الإبداعية والنقدية فحسب، وإنما تتجاوز ذلك حيث تتمرد على الواقع الاجتماعي، وتثور على الأنظمة السائدة في الأمم مطالبة بتغييرها".. ولعل مما يؤيد هذا ويؤكده قول أدونيس نفسه – إزاء توضيحه لفكرته –:

([1]) في مقال له بصحيفة الأهرام الأدبي عدد ٢مارس ١٩٩٩ ص٢٩ بعنوان: (الوجه الحقيقي للحداثة).. وقد نقله عنه معقبًا ومحللا د. صلاح عبد التواب في حولية كلية اللغة العربية العدد١٧ لسنة ١٩٩٩. ١/ ٢٩ وما بعدها، وذلك في بحث له بعنوان: (في قضايا النقد الأدبي بين التراث والمعاصرة.. تذوق الجمال الأدبي).

([2]) السابق

إن فكرة الحداثة وأهدافها "تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي: الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر.. هذه الثورة تعني: التوكيد على الباطن، وتعني: الخلاص من المقدس والمحرم، وإباحة كل شيء للحرية"([1]).

فالحداثة التي أتى بها (أدونيس) من الغرب – والتي تعني التمرد على كل شيء حتى المقدس والمحرم وإباحة التفسخ والانحلال – تؤمن بالقول السائد عند غلاة التحرر في الغرب: (افعل ما شئت ما دام جديدًا).. وهو ما أشار إليه كل من (براد بري) و(ماكفرلين) في كتابيهما عن الحداثة، بأنها: (الفن الوحيد الذي يصلح لانهيار العقل، بما فيه من قيم ومبادئ وأفكار أخلاقية).

وتماشيًا مع هذه الأفكار نرى أدونيس يكتب قصيدة عنوانها: (لغة الخطيئة)، يخرج فيها على كل ما هو مألوف أو مقدس، وينسف كل ما بينه وبين تراثه العربي من علائق أو صلات، ويمجد الخطيئة ويعلي من شأنها.. كما أنه يتنكر لسلطة الدين حين يمحو العقاب والثواب، حيث يقول – ونستغفر الله ونعوذ به مما يقول –:

"أحرق ميراثي أقول أرضي / أعبر فوق الله والشيطان / دربي أنا من دروب الإله والشيطان / أعبر في كتابي / في موكب الصاعقة المضيئة / في موكب الصاعقة الخضراء / أهتف لا جنة ولا سقوط بعدي / وأمحو لغة الخطيئة".

وسؤالنا: إذا كان هذا هو جوهر أفكار زعيم الحداثيين وخلاصة ما لدى مبدعي الحداثة في عالمينا العربي والإسلامي، فماذا يطلب إذن منه أو منهم؟، وما مدى التذوق الأدبي لديه ولديهم؟.. إنه يطلب من المبدع إن يعارض الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المتفتح الكثير اللامتناهي.. ويترجم لنا د. محمد مصطفى هدارة هذه التعابير المبهمة الغامضة الغائمة بقوله:

"إن أدونيس يطالب المبدع الحداثي بالثورة والتمرد على كل نظام سائد، واصطناع الإباحية المطلقة بلا منطق أو حدود، وإسقاط كل ما يتعلق بالتراث وكل ما يتصل بالقصيدة العربية".

بل نراه – عليه من الله ما يستحق – يتجرد من الدين، ويدعو إلى ذلك ويرى فيه السبيل إلى النهضة، حيث يقول في كتابه (الثابت والمتحول): "لا يمكن أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي، إلا إذا لم تتهدم البنية التقليدية للفكر العربي.. إلا إذا تخلص من المبنى الديني الاتباعي".. وحيث يقول شعرًا:

"مسافر تركت وجهي على / زجاج قنديلي / خريطتي أرض بلا خالق / والرفض إنجيلي"([2]).. وهو يرى – حتى يصل إلى مبتغاه – أنه سيغسل الإله (الهزيل) بدم الصاعقة، وذلك قوله: "وغدًا نغسل الإله الهزيل / بدم الصاعقة / ونمد الخيوط الرفيعة / بين أجفاننا والطريق".

إلى آخر ما سطره قلمه الآثم وعقله المأفون.. ونكتفي هنا بأن نورد تعليقًا للدكتور عدنان قاسم يقول فيه:

"حين يصرح أدونيس بكتابه (الثابت والمتحول) بلا مواربة، بأن (المطلق الإلهي وحده لم يعد مركزًا للكون بل صار الإنسان شريكًا له)، فإن هذا إلحاد صريح، حيث يشرك بالله فيجعل من الإنسان المخلوق شريكًا للخالق سبحانه وتعالى.. ورجل على هذا النحو لا يستحي، ولا يقيم وزنًا للمقدسات، من الطبيعي ألا يقيم وزنًا للقيم الأخلاقية، وأن تسود صور الانحلال والتفسخ والإباحية والحرية غير المسئولة في كثير من كتاباته".. وطفق د. قاسم يستشهد لذلك بنموذجين، يقول أدونيس في أحدهما:

"بعد هذا، نتفيأ سرادق الحوض / حيث يستدير كوكب الجنس / يكتحل التحول / يصير ثدياك الليل والنهار".. وهو نص لا يحتاج إلى تفسير، حيث يتخذ أدونيس الجنس عالمًا خاصًا به، فيتفيأ (سرادق الحوض) الخاص بالمرأة، ويصير (الثديان) ليله ونهاره.

ويقول في الآخر: "أحسِب نفسي موجة وأظنكِ الشاطئ / ظهرك نصف قارة تحت ثدياك جهاتي الأربع / أتشجر حولك / وأهوى بينك وبيني نسرًا بآلاف الأجنحة"([3]).. هنا تتحول الطبيعة كلها، فتتحد بذرات الجسد، فيزرع الجسد أشجارًا.. إلخ، حيث تصبح العلاقة بين الشاعر والأنثى علاقة عنصرين من عناصر الطبيعة، وبذا يكون الجنس – كما يرى د. عدنان قاسم – معْلمًا من معالم الحداثة.

([1]) السابق.
([2]) السابق.
([3]) السابق.

"هكذا يبدو أدونيس مؤسس فكرة الحداثة، وكأن الحداثة قد شكلته على نحو لا تبقى فيه أية وضعية ثقافية ثابتة.. وهو حين يحاول إيهامنا بوجود (حداثة) عربية، معتمدًا على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم، ومن التطور الحضاري العربي، ومن الصراع المتعدد الوجوه الذي يخوضه العرب، فإنه بذلك يهدف إلى تدمير كل فضيلة ثابتة في المجتمع، وكل قيمة سامية في الفكر، وكل عقيدة لها في النفوس كل التقديس والاحترام، وهذا في حد ذاته يجسد خطورة الحداثة على ثقافتنا العربية، بل وعلى ذوقنا العربي الأصيل.

ومن الطبعي، إذا كانت الحداثة على هذا النحو، أن تكون لها مطالبها وشروطها في الشعر، وهذا ما كان.. فالشعر عند الحداثيين نقيض الوضوح، لأن الوضوح يجعل من القصيدة في زعمهم مسطحًا بلا عمق، ولهذا يطالب (أدونيس) بإسقاط لغة التعبير الواضح التي لا تنسجم مع غموض شعر الحداثة.

وعندما انتقلت آفة الحداثة من الشعر وخياله – بهذه الترهات وهذا الغموض – إلى النقد، أصابته هو الآخر في مقتل، وفي ذلك يقول دعاة الحداثة: (إن الحداثة تخترق النص)، أي توجد احتمالات على المستوى الدلالي تفسر المبهم من الرموز، والغامض من الصور التي يتأثر منها النص، وكذلك إيجاد مكونات داخلية فيها ترتبط بمكونات خارجية، وتنقل تعبير الألفاظ من مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى، ومن مستوى التعبير الفردي إلى مستوى التعبير الكلي"([1]).

وهكذا يبدو الغموض عند الحداثيين، سواء فيما أسموه إبداعًا فنيًا أو فيما أدلوا به من نظرات نقدية، فجل ذلك إن لم يكن كله، لا يعدو أن يكون ألغازًا ومعميات.. ناهيك عما صنعته تيك الحداثة من محاولة هدم أسس وأصول هذه الألوان من الإبداع والنقد التي عرفها تراثنا الأدبي والنقدي العريق.

وهكذا، وبهذا الذوق الأدبي (اللقيط) برزت لنا إبداعات الحداثيين من غير أدونيس، وخرجت علينا الحداثة في توجهاتها المشبوهة وذوقها السقيم، لتطالبنا بالتطور والتجديد.. ونحن بدورنا لا نظن حداثة بهذا الثوب المهلهل المتهافت والمبتذل في شكله ومضمونه، وبهذه الدعوة الفاضحة المغرضة وبهذا التذوق الفج السقيم.. لا نظنها بذلك قادرة على أن تقيم صرحًا لأدبنا العربي الحديث.

ومن ثم يحق لنا والحال كذلك أن نقول مع أهل الغيرة وبصوت عالٍ – مرحبًا بالتطور والتجديد لو وجدنا فيهما ما يستحق التقدير في أيٍّ من الشكل أو المضمون.. أما أن تكون الدعوة إلى التجديد والتطوير فيها ما يستهدف فقط التمرد على التراث الأصيل الذي ربى أذواقًا، وصنع أخيلة، وأنشأ من روائع الأدب على مر العصور ما يعجز عن عشر معشاره ذوق وإبداع هؤلاء الحداثيين، فهو ما نرفضه ولا نقبله بحال.

ب- تأثر الحداثيين بمفاهيم (الخيال) لدى الغرب:

وكما ألمعنا قبل، يعد (صامويل تيلور كوليردج) الإنجليزي أشهر من تكلم عن الخيال في النقد الأدبي الأوربي حديثًا، وتحديدًا في القرن التاسع عشر، وقد تأثر به كثير من شعرائنا المحدثين كالعقاد وعبد الرحمن شكري وعمر أبو ريشة.. إلخ.

والخيال عند (كوليردج) هو الخيال الرومانسي.. وعلى ضوء ما ذكره الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه: (النقد الأدبي الحديث.. أصوله ومناهجه)، والدكتور حسن جاد في كتابه: (على هامش النقد الأدبي الحديث)، فإن (كوليردج) اهتم في الفصل الثالث عشر من كتابه (السيرة الأدبية) بالخيال الشعري، وفسره تفسيرًا فلسفيًا اهتدى من خلاله إلى أن إدراك الخيال، إنما يكون: بمزجه شتى المتناقضات بطريقة تَنأى بنفسها عن أن تكون مجرد تجميع للصور.

فهو يرى أن لدى الشاعر القدرة على خلق جو أو نغم خاص يُمَكِّنه من إحداث توازن بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة المألوفة.. بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام.. بين الحكم اليقظ والانفعال العميق([2]).

فالخيال الشعري عند (كوليردج)، وبمعنى أوضح، هو: القوة الموحدة المركبة التي تسعى إلى إيجاد وحدة في الأفكار والموضوعات الخارجية وتحويل الواقعي منها إلى مثالي.. وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال ما يمكن أن يصنعه قانون (الترابط) أو (تداعي المعاني) من صلات باردة بين الأجزاء، إذ ذلك أدخل في مفهوم التوهم

([1]) السابق.

([2]) ينظر (النقد الأدبي الحديث.. أصوله ومناهجه) د.أحمد كمال زكي ص١٢٦ و(على هامش النقد الأدبي الحديث) د. حسن جاد ص٣٦.

الذي يعني: القدرة على جلب مجموعة متباينة من الصور يربط بينها الشاعر ربطًا تعسفيًا مجردًا من العاطفة وفق قانون الترابط أو تداعي المعاني، ومن ثم تكون الصور قلقة فيما بينها، إذ تفتقر إلى الوشائج والصلات الرابطة بينها([1]).

و(كوليردج) الذي تأثر كثيرًا بـ (كانت) و(شلنج)([2])، يقسم الخيال إلى: أولي يشترك فيه الناس جميعًا بطريقة تلقائية وبدون وعي منهم، وخيال ثانوي يُعد صدى للخيال الأول، وهو الذي يختص به الشعراء، والأخير "وإن كان مخلوقًا مع الإرادة الواعية إلا أنه يُفتِت ويشتت ويفكك، كي يعيد الخلق ويوجَد من أجل بلوغ المثال الأعلى، فهو نشيط بطبيعته، وليس كالوهم الذي لا يتعامل إلا مع الثوابت والمحدودات ويظل مفعمًا بالعواطف الجياشة إلى أبعد مدى"([3]).. فـ "الذي يحدث في الخيال الشعري، هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجي ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له"([4]).

ومعرفة النفس تتطلب ما أسماه (كوليردج) بالخيال الأولي لكونه القوة الحيوية والعامل الأساس في كل إدراك إنساني، وهو يشمل ما يسميه (كانت) الخيال الإنتاجي أو الاختراعي أو التأليفي ويتمثل في صور المجاز العربي: التشبيه – التمثيل – المجاز – الاستعارة، وهو الذي يستمد عناصره من الذاكرة بعد أن يكسو الذاكرة صيغة حية.. ويتخذ في الأدب مظهرًا تعبيريًا أو وصفيًا في الأسلوب، وتأليفيًا في اختراع حوادث خارجية تؤثر في الشخصية، وذلك حين يكون ذا عنصر قصصي.. ويتخذ مظهرًا نفسيًا بالكشف عن الحال النفسية بوساطة الصور ووصف مظاهر العاطفة الخارجية.. كما يشمل ما يعرف بالخيال الابتكاري، وهو الذي يبدع الشاعر به الأساطير أو الخرافات التي يسوق بها قضاياه.

وأما الثانوي أو الشعري الذي يعد صدى للخيال السابق، فإنه يُصطحب دائمًا بالوعي الإرادي، وهو وإن كان يتفق مع الخيال الأولي في نوعه، إلا أنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها ويوحدها، أو يتسامى بها ليخرج من ذلك بخلق جديد هو الخيال الجمالي.. وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة، والطبيعة – كما يراها الشاعر – ما هي إلا رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشار له فيها([5]).

إن الخيال – كما يتراءى لـ (كوليردج) وعلى حد قول الدكتور عبد المنعم خفاجي – هو ما "يحاول الشاعر به أن يسمو على الواقع نحو المثال، أي أنه: يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر عن جوهر التجربة الإنسانية.. يحاول أن يؤلف صوره الكامنة من شتات الجزئيات المتناثرة، وعلى ذلك فقد حقق نظرية أخرى في الخيال، هي: أن الخيال ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، وليس ابتداع صورًا جديدة مركبة من حسيات، بل هو في الواقع: خلق جديد، خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، صورةً تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلًا واحدًا في الفنان"([6]).

وهو عنده – وعلى حد قول صاحب كتاب (الخيال.. مفهوماته ووظائفه) – "يعايش الإرادة، ولا يتجلى إلا في عملية الإبداع الفني، إنه يَحل ويُفكك ليعيد الخلق، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعًا مثاليًا يوحد بينها"([7]).. فالخيال برأي (كوليردج) قائم على أمرين هما، التفكيك: وهو مرحلة تحليل عناصر الصورة الخيالية، والتركيب: وهو مرحلة تأليف هذه العناصر بعد منحها من نفسه وظيفة جديدة، تؤديها الصورة بعد انفصالها عن التأمل الداخلي في صورة محسة([8]).

لكن الدكتور مصطفى ناصف يذكر مُتشَدِّدًا في شرح واف، أن القول بأن الإبداع يقوم على التفكيك وتأليف عناصر الصورة المعهودة بشكل جديد، قول ناقص يشوه حقيقة الإبداع في صميمه، فلا ترجع الجدة إلى كون

([1]) ينظر مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ص٤١، ٤٢.

([2]) في تفرقتهما بين الحكم الجمالي والحكم العقلي.. و(كانت) و(وشلنج): فيلسوفان ألمانيان، كان يريا أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال .. ينظر النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال ص٤١٢ والخيال د. عاطف نصر ص٢٤٠،

([3]) النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه ص١٢٦ وينظر مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ص٤١.

([4]) وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث د.سامي منير عامر ص٩٦ وينظر كتاب كوليردج للدكتور مصطفى بدوي ص٨٥.

([5]) ينظر دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص٧٧ والنقد الأدبي الحديث ص٤١٤، ٤١٦ وكلاهما للدكتور غنيمي هلال.

([6]) دراسات في النقد الحديث ومذاهبه د.عبد المنعم خفاجي ص٤٤وينظر البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د.علي صبح ص١٤٣.

([7]) الخيال د. عاطف جودة ص٢٤١.

([8]) ينظر الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ص٣٩: ٤٤، ١٢: ١٥.

التأليف أو التنظيم جديدًا فحسب، بل إلى أن العناصر التي أدخلت في النظام الجديد، كانت – بالفعل – جديدة من حيث معناها ووظيفتها.

ويرى الدكتور ناصف أن للخيال الشعري جانبين: تحليل وتركيب، والتحليل لا يصبح عملًا فنيًا إلا إذا كان في كلٍّ، وليس غايةً في ذاته، بل هو خطوة ضرورية سيكولوجية من حيث إن الفن يُخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد، ولا علاقة لهذا التفكيك أو التحليل بما يقال عن رعاية تفاصيل الأشياء والنظر إليها، وسواء أنَظر الخيال إلى التفصيلات أم أهملها، فإنه على الدوام – إذ يحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور – يحقق التوافق بين الوحدة والتنوع، فالوحدة تعبير عن الشعور، والاختلاف تعبير عن اللاشعور، والوحدة بلا تنوع كالتنوع بلا وحدة لا يخلق عملًا فنيًا، وعلى هذا النحو الحياة الشعورية الخالصة نراها واضحة محددة، والحياة اللاشعورية الخالصة مبعثرة مفككة([1]).

والتعبير الفني هو وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبي كل منهما لا يكتفي بذاته.. وبناء على هذا نفهم كيف يحقق الخيال صفة عليا، هي: التوازن والاعتدال، فيشيع – من ثم – الرضا بالانطلاق من جهة، والمتعة بالقالب من جهة ثانية([2]).

فالخيال الشعري الثانوي – بناء على ما سبق ذكره هنا – يخلق "نظامًا تتلاءم عناصره تلاؤما مظهره الوحدة والتنوع المشار إليهما سلفًا، وهذان مصدرهما: إدراك الدلالة.. وإذا كانت الدلالة تنبع من إحساس أُعْطِيَه المرء في البدء، فإن ثمة قوة روحية تدخلت في كشف ذاك الشيء كشفًا قد يجعله جديدًا، هذا التدخل يعني أن الخيال يرتبط ارتباطًا ضروريًا بما نسميه الواقع، ويعني أنه في الوقت نفسه أسمى من أن ينحلَّ إليه في يسر.. وبذلك يمكن أن يهاجم الذين يرون أن الخيال الشعري ينفصل عن الواقع فضلًا عن الذين يعتبرون الخلق الشعري مجرد تلوين للواقع"([3]).

ثم إن ما قيل بحق خلط بعض القدماء بين الوهم والخيال في المفهوم، لحد أن أداهم هذا الخلط إلى الحذر من استعماله لمجافاته العقل الذي بدونه تكون الأفكار مزورة والحقائق مشوهة.. ينبغي ألا نوجه إليه لومًا، لأن القدماء كانوا يمثلون مرحلة تاريخية في تدرج مفهوم الخيال، كما أن النقد الحديث يمثل مرحلة لها دورها في تحديد مفهومه.

إنها إذن وجهات نظر لا تعدو طور الأخذ والرد، ويدور جميعهًا حول الحق والأحق، بين الجدير بالاعتبار والأجدر.. ولا يستأهل الأمر – والحال كذلك – لأن نشكك في نظرة الأدب العربي للخيال، ولا أن نرمي أدب تراثنا بفرية أن الأخيلة التي تمخضت عنها مصطنعة أو متكلفة، أو أن نتهمها بفساد الذوق والمقاييس وبالبهرجة اللفظية، إلى آخر ذلك.. وبخاصة أن مثل هذا التعميم يتنافى تمامًا مع النظرة العلمية للأمور، وللفتة الدقيقة للحكم على الأشياء.

ومشكلة المتمردين على العربية وآدابها من أهل الحداثة، أنهم يريدون أن يحاكموا أدب الفصحى إلى أدب الغرب ناسين أو متناسين أن لكل أمة ثقافتها، وأن لكل أدب خصوصياته التي تميزه عن غيره.. وقد أداهم حنقهم على أدب القوم إلى أن يؤثروا ما قاله الغربيون دون أن يفكروا في صلاحه لنا أو خطئه.. ومنهم من أخذ ما قاله الغربيون باطمئنان وثقة.. ومنهم من رآه أكثر قداسة.

وإذا كان يعاب على أدبنا أنه جمد على مذاهب القدماء، فأي عذر لنا لِتَقبل ما يفرض علينا من مناهج أنشأها الغربيون على مقاييس أدبهم وقدود فنونهم؟ وكيف نقبل منهم ما ليس مطابقًا لأذواقنا وبيئاتنا؟ ولماذا نكون تابعين لمدارس معينة في الفكر والأدب والشعر، ولا تكون نظرياتنا العربية الأصيلة ومدارسنا المبتكرة قائمة على أسس من قيمنا؟ لماذا نتأقلم نحن لنظريات الآخرين، ولا نمتص أساليب الغير ونخلق مذهبنا ونظرياتنا الخاصة؟.. ويواصل أ. أنور الجندي تساؤلاته – السالفة الذكر – قائلًا:

"إلى متى نظل على هذا الولاء لمذاهب الغرب في دراسة الأدب العربي، هذه المذاهب التي أفسدت علينا نظرياتنا ولم تشأ أن تمنحنا أصالة فكرنا، والتي كانت تستهدف – وما زالت – عزلنا في العصر الحديث عن أدبنا القديم كله وازدرائه، وإقامة مفاهيم أدبنا الحديث وفق مناهج غربية خالصة، وذلك حتى نذوب في البوتقة

([1]) ينظر (الصورة الأدبية) ص١٢، ١٣ و(نظرية الخيال بين عبد القاهر وكوليردج) ص١٠٣، ١٠٤.

([2]) ينظر نظرية الخيال بين عبد القاهر وكوليردج ص١٠٤.

([3]) الصورة الأدبية ص١٣، ١٤ باختصار وينظر قدامة بن جعفر والنقد الأدبي د. بدوي طبانة ص٣١٣ ومقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص٨: ١١.

العالمية، وننصهر في أتون الأممية التي تأكل الشعوب وتقضي على كياناتها الخاصة؟.. ولئن كان للمذاهب الأدبية أوجه خلاف ولقاء بين اللغات الفرنسية والإنجليزية والإيطالية، أو حتى بينها وبين اللغات الهندية والصينية واليابانية، فإن هذا كله لا يعني إلا شيئًا واحدًا هو:

أن الأدب العربي من أرومة مختلفة، وقد كونته عوامل عميقة الأثر في اختلاف مناهجه عن هذه الآداب مجتمعة أو متفرقة، وأن انتساب الأدب العربي إلى الإسلام والقرآن وحده، كفيل بأن يقيم له ذاتية خاصة ومنهجًا خاصًا"([1]).. وهذا هو.

المبحث الثالث
مقارنة الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى كوليردج

ونستطيع – مع هذا، وفي مقارنة سريعة بين الخيال في ميزان النقد العربي الأصيل ممثلا في بواكيره التي بدت على يد عبد القاهر، وبينه في ميزان النقد الحديث ممثلًا في أولئك الذين ارتضوا نظريات الغرب للحكم على آدابنا ولغة شعرائنا – نستطيع أن نكشف ونلخص السمات التي تميز الخيال في موروثنا الأدبي ممثلًا فيما ذهب إليه عبد القاهر، عما يقول به الحداثيون متأثرين فيه بنظرية (كوليردج) فيما يلي:

١- أن التخييل عند عبد القاهر: خداع عقلي، وقياس وادعاء واحتجاج، وقد يكون تعليلًا أو مبالغة أو إفراطًا في الوصف.. ويكون في المعاني غير الثابتة، أي: الكاذبة.. وهو صناعة يصقلها فكر الأديب خداعًا لمخيلة المتلقي مخايلة لعقله.. كما أن الشاعر يهدف من ورائه إلى إيهام المخاطب بالمعنى التخييلي لا تحصيله، وقد تستحضر هذه المعاني كما في قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشـــــر فضيــلة * طويت أتــاح لهــا لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت * ما كان يعرف طيب عرف العود

حيث راعي الشاعر – وهو يصنع التخييل – إحداث أثر نفسي لدى المتلقي، يتجلى في إثارة تعجبه أو استثارته نحو هدف مقصود يتفق والمواصفات الاجتماعية السائدة – دون أدنى اعتبار لذاته الشاعرة – بما يرضي كبرياء المخاطب أو يهيج فيه ثائرة العدوان.

بينا الخيال عند (كوليردج) أستاذ مدرسة الحداثة في بلاد العرب والمسلمين، حدث فني معقدٌ ينسج خيوط تجربة فنية، وهو قوة تركيبية سحرية، ويعني بذلك: أنه عمل فني منبعه اللاشعور.. وهو يُفكك ويُحطم ويُذيب، ويُوفق بين الصفات المتضادة ويخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد، كما أنه يدمج الشعور باللاشعور.. وبمعنىً آخر، يكسر الحاجز الذي قد يبدو عصيبًا بين العقل والمادة، فيجعل الخارجي داخليًا والداخلي خارجيًا، ويجعل من الطبيعة فكرًا ويحيل الفكر إلى الطبيعة.. والخيال وهو يقوم بهذا كله من منبع اللاوعي، إنما يصنع هذا في يقظة ووعي تامين وفي حراسة مشددة من العقل الواعي، وهذا هو موطن السر في الفنون، وهو الخلق الفني.

٢- أن التخييل عند عبد القاهر عمل يصنعه العقل، ويقوم على القياس والتعليل فحسب دون مرور باللاشعور أو تحطم وتفكيك للمدركات الحسية ثم إعادة خلقها.. بينا هدفه عند (كوليردج) إحداث متعة موسيقية، وجلاء الحقيقة الإنسانية بالكشف عنها بطريقة واضحة.

٣- التخييل عند عبد القاهر يأتي في إطار الموضوعات الفنية الشهيرة عربيًا، ولا يتجه كالشعر الرومانسي – الذي خص بالخيال لدى (كوليردج) – نحو الطبيعة، مختارًا منها موضوعاته التي هي من أشد الأشياء بساطة وإلفًا كالفراشة والنخلة الحمقاء والوردة الذابلة والبحار والكهوف وقوس قزح والأساطير القديمة، لأنه يجد فيها رموزًا تجسد فكره وخواطره.

٤- كما أن التخييل عند (كوليردج) نشاط شعري إنساني حي، يُمَكِّن الشاعر من إخراج أحاسيسه والتعبير عن مشاعره الدفينة التي تؤرقه، كما أنه يبعث على التطلع والتشوف إلى مثل ما يتطلع ويتشوف إليه المتخيل، ويحلق بنا في مثل الأجواء التي حلق فيها، ويساعدنا كذلك كما ساعد المفتن على تجميع الحواس والوجدان

([1]) موسوعة أنور الجندي في (محاولة منهج إسلامي متكامل) ٤/ ١٦٣.

والعقل في كل واحد يتذوق الحياة وما وراء الحياة.. بينما هو عند عبد القاهر منقطع الصلة بشعور المبدع لأنه تخييل عقلي يهدف إلى استثارة شعور المتلقي شخصيًا، وخداعه.. فهو يهتم بسكولوجية التلقي.

٥- والتخييل لدى عبد القاهر لا يخرج عن حدود الأغراض الشعرية التي تواضع عليها العرف الفني العربي قديمًا، ولا عن إطار هذه الأغراض.. بينا هو عند (كوليردج) يرتبط بالتجربة الفنية التي يبدعها هو في لحظة الخلق الفني، فهو يستلهم مملكة النبات في كونه يتخذ من التجربة الشعرية بذرة تنمو شيئًا فشيئًا كما ينمو الجذع والساق.. والنمو – برأيه، وفي نظر الشعر الرومانسي – هو القوة التي تظهر في العمل الفني في كونه نموًا وولادة أو تطورًا، وكل كلمة تلد ما بعدها، وكل سطر يتولد مما قبله.. وهكذا تنشأ الوحدة العضوية النامية في العمل الفني.

٦- الخيال عند (كوليردج) يعني العمل الفني كله، بينما هو عند عبد القاهر يَمْثُل في جزئية تطل من بيت أو بيتين.

٧- الخيال عند عبد القاهر ينتهي أثره بمجرد سماعه.. بينا هو عند (كوليردج) يفتح سبيلًا إلى تأمل الدورة الأبدية في الكون: (دورة الهدم والبناء) .. إلخ.

٨- الصورة عند (كوليردج) – الذي يعتمد الخيال الرومانسي – موغلة في الذاتية، ومن ثم فهي غير متشابهة مع صورة أخرى لمبدع ثان، كما أنها كذلك تتميز بالخصوصية والفردية تبعًا لخصوصية المشاعر.. بينما هي عند عبد القاهر يمكنها أن تكون مسروقة مجلوبة لوجه شبه خارجي، فهي أحيانًا لا تعبر عن روح الشاعر الرومانسي الذي يهتم بالألفاظ ويراها معبرة عن حركة الانفعالات الداخلية.

٩- الخيال الرومانسي يعود عند عبد القاهر – في أحيان كثيرة – إلى استغراقه في تجربته وانفعاله بها.. بينا تعود لدى (كوليردج) – في قدرة الشاعر على إبداع الصورة – إلى ذكائه وفطنته.

١٠ – عبد القاهر في التخييل يفضل الصور التي تولدت في الوهم على تلك التي تلتزم بمعطيات الواقع.. بينما الخيال الرومانسي يعتبر الوهم عاملًا في خدمته، وقد يعملان معًا لأنهما غير متضادين.

١١- الخيال الرومانسي يُعنى بالرموز في الطبيعة، ويبث فيها روح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير.. بينما لم يكن للتخييل نصيب من هذا([1]).

تلك مقارنة بسيطة بين الخيال في القديم والخيال لدي الحداثة التغريبية التي أجراها بعض من لهم انتماء إلى فكرة الحداثة، وهي أي حال – وبغض النظر عن أنها قد تكون منصفة في أشياء أو مجحفة في أشياء – مقربة وموضحة، وتعكس عمق الخلاف والمفارقة بين طبيعة أدب وثقافة ولغة العرب، وأدب وثقافة غيرهم من أصحاب اللغات الأخرى.

بيد أن ثمة إشكالات وتساؤلات حول ما أورده هذا الطرح في الموازنات، تبدو واضحة في إخفاء هذه المقارنة لبعض الحقائق الهامة، ومن ثم هشاشة ما عليه القوم، يكمن

<u>أولها:</u> فيما أورده (سير موريس بورا)، من عدم وضوح لمفهوم مصطلح (الرومانسية) ذاته، ومن أن هذه الكلمة – حسب ما ذكره في كتابه (الخيال الرومانسي) ص٣٣١، ٣٣٨ وما بعدهما – لها استعمالات كثيرة وفي أغراض متعددة، بحيث يصبح من العسير تحديد معناها.. ولئن تضافر خمسة من كبار الشعراء الإنجليز هم: (بليك) و(كوليردج) و(ردورث) و(شيلي) و(كيتس) – على ما بينهم من اختلاف – واتفقوا على أن الخيال الإبداعي، مرتبط أشد الارتباط بالبصيرة الخاصة النافذة في نسق غير مرئي يقع وراء المرئيات.. فإنه يوجد في تلك المرحلة وما تلاها شعراء آخرون ممن شاركوا هؤلاء في ذوقياتهم، لم يكن مفهومهم عن الشعر مماثلًا لهذا المفهوم.. فمن ناحية نرى (بايرون) ينكر قيمة الخيال ولا يؤمن بأي نسق سام للأشياء، كما نرى من ناحية أخرى (أدجار آلان بو) متماديًا في شططه وغلوه، يعتقد أن الخيال معنىٌّ كل العناية بـ (الماوراء) ولا يرتبط بعالم الواقع.. وبين هذين الطرفين يوجد شعراء آخرون لم يعترف أحد منهم بوجهة النظر الرومانسية كاملة.. وثمة مخاطر أخرى لهذا التوجه المذهبي تحدث عنها (سير موريس)، لكن ليس هذا مجال الخوض في تفاصيلها.

([1]) أ.هـ ملخصًا من كتاب (نظرية الخيال بين عبد القاهر وكوليردج.. دراسة تنظيرية مقارنة) د.عبد الحليم سلطان ص١٥٤وما بعدها.

كما ينحصر ثانيها: فيما واجه الرومانسيون – على خلفية إصرار بعضهم على أن الخيال أمر تقويه اعتبارات دينية، وإثر ما استنتجه (بليك) عن ارتباط الخيال بعالم الأبدية وبالإله المخلص (المسيح) وما يحدثه في الروح الإنسانية، ومن أن أي فعل خلاق شكَّله الخيال، إنما هو فعل إلهي – من مشكلة كبيرة مؤداها إن الإنسان إذا أطلق لنفسه العنان لخياله، فأي ضمان يثبت أن ما يقوله صادق؟ وهل يستطيع ذلك الخيال أن يخبرنا بأمر لا نعرفه، أم هو قد انعزل عن الحياة العادية انعزال الهارب منها؟.. وقد تفرع عن هذه المشكلة، مشكلة أن الشاعر قد يستغرقه عالمه الخاص وما يقتضيه كشف زوايا هذا العالم البعيدة، حتى يغدو عاجزًا عن نقل تجربته الجوهرية إلى الآخرين ويفشل في تحويلهم إلى عقيدته([1]).

ثالث هذه الإشكالات والفجوات التي أوضحتها هذه المقارنة: ما اقترفه المستغربون – وقد سار فيه على دربهم أهل الحداثة – بحق أدبنا العربي، من تجريده من أخص خصائصه وهي الغنائية التي هي سر الأسرار في فن العربية الأول، فمع أنها "أقدم نشأة لأنها تعبير عن خلجات النفس وعواطف الإنسان العربي وحاجاته في تلك الحياة الأولية الساذجة، التي تجعله ينظر إلى ذاته أولًا ويهتم بحاجات نفسه ومطالبها قبل أن يهتم بغيرها"([2]).. إلا أننا كما رأينا، نلحظ تجاهلًا واضحًا وتغافلًا بينًا بشأنها والإشادة بها، بل وصل الأمر بـ (جرونباوم) إلى أن يدعي "نقص هذا الجانب في الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى وأنه قعد بالعرب عن الإبداع والخلق"([3]).

رابعها: أن الأمر يستوجب – بعد كل ذاك – ألا ننسى أن عبد القاهر الجرجاني حين أفاض في الحديث عن الجانب التخييلي، أوجب تحري الحقيقة وترك الإغراق والمبالغة.. فلا عبرة عنده بالعبارة الطلية المزينة بالباطل الموشاة بالكذب، إذ الحق أوسع ميدانًا وأقدر بتوجيه الهمم إليه، وأنه حين تكلم عن الخيال المصطنع ومَدحه، فليس مقصده "أن ينحَل – المتخيِّلُ – الوضيعَ صفةً من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريفَ بنقص وعَار"، وإنما من جهة كونه "قد تُلُطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحِذق حتى أُعطي شبهًا من الحق وغشي رونقًا من الصدق"([4]).. وألا ننسى كذلك أن النقاد العرب القدامى يكادون يجمعون على قبول الخيال المعتدل والمبالغة المقبولة، ورفض الخيال الجامح والمبالغة المرذولة التي تغرق في الكذب الصريح، أو تفضي إلى الاستحالة الممقوتة([5]).

خامسها: أما ما غُمز به أدبنا العربي – وفي المقدمة منه الشعر – وعُرِّض به في رابع ما ذُكر بالمقارنة، من أن الخيال عند (كوليردج) الإنجليزي، يتميز بأنه "نشاط شعري إنساني حي.. يبعث على التطلع والتشوف إلى مثل ما يتطلع ويتشوف إليه المُتَخيِّل".. وأبان عنه أبو قاسم الشَّابِّي صراحة بقوله: "إن الأدب العربي لا تشوف فيه إلى المستقبل"([6])، وهو ما روج له أحمد أمين وأدونيس وسلامة موسى وزكي نجيب محمود.. فكل هذا يَرِد عليه ما أقروا هم به حين طوفوا على قصص (ألف ليلة وليلة)، وما ذكروه بشأنها من أن الأمر فيها على النقيض، لأن فيها عندهم تطلع إلى المستقبل([7]).

كما يَرِدُ عليه ما لا يستطيع أحد إنكاره من أن العرب أنتجوا شعرًا أنطقوا فيه الحيوان والجماد والنبات، ونَظَم ابن الهبارية ديوان (الصادح والباغم) وهي قصص على لسان الحيوان، كما عرفوا في النثر (كليلة ودمنة)، والمقامات التي ابتكرت شخصيات خيالية لا وجود لها، ووضعوا قصصًا شعبيًا يلعب فيها الخيال دورًا مهمًا كقصة عنترة وسواها.. وكلها ألوان من الخيال تتناول النص الأدبي جملة، فتبتكر الأشخاص وتحركها تارة، وتستنطقها لتجعلها تتحدث على لسان الحيوان والجماد تارة أخرى.. وهكذا.

سادسها: أن الإشكال والتقصير، يكمن ليس في انعدام الأدب العربي مما ذكرنا من ألوان الأخيلة في شعر العرب ونثرهم، وإنما لأن العرب أنفسهم – وقد عرفوا وأنتجوا هذه الألوان من الأخيلة – لم تسترع هذه الألوان انتباههم، ولم يقفوا عندها وقفة ناقدة يتبينون عملها ويدرسون منهجها في العمل الأدبي وفي ابتكار

([1]) ينظر الخيال الرومانسي ص٦: ١٠.
([2]) في النقد الأدبي عند العرب د. محمد طاهر درويش ص٢٥٣.
([3]) نفسه ١٠٧، ١٠٨وينظر عالمية فن العربية الأول د. طه عصَر ص٤٥٧.
([4]) الأسرار ص٢٧١، ٢٦٧.
([5]) ينظر على هامش النقد الأدبي الحديث د. حسن جاد ص٣٧.
([6]) المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية لجوتيه ص٣٧.
([7]) وكلامًا من هذا القبيل قد توسع فيه صاحب مقال (عالمية فن العربية الأول.. وإشكالات الحداثيين) ص٤٤٥، ٤٥٧ وما قبلهما وما بعدهما بحولية كلية اللغة العربية عدد ٨ لسنة ١٤١٠، ١٩٩٠، فليراجع.

الشخصيات.. كما أنهم لم يعنوا بدراسة الخيال دراسة عامة واسعة تثمر بها فنون الأدب، وإنما درسوه باعتباره قوة من قوى العقل، لها اتصال بلاغي بفن القول، وذلك عندما يكون هناك جامع خيالي أو وهمي، أو تداع للمعاني في علمي البيان والمعاني، ولهذا انحصرت دراسته عندهم في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

سابعها: أنه مهما قيل من غمط للصورة الخيالية لدى أدباء العربية وبلغائها، أو الإقلال من شأنها لديهم أو في تراثهم الشعري.. فإنه لا أحد بوسعه إنكار أنهم كانوا ولا يزالون، يرون الكلام المشتمل على الخيال – ولو من ناحية النظم، ناهيك عما اشتمل عليه من صور البيان – أكثر روعة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع([1])، وأن ما يتوارد من صوره، يجعل الأمور المعنوية محسوسة لك، ماثلة أمام عينيك، فيها من الحركة والحياة ما يزيدك بها يقينًا، وما يزيدها في نفسك استقرارًا وتأثيرًا، فإنك ترى الشاعر في قوله:

ولما قضينا من منى كل حاجة * ومسح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على دهم المهاري رحالنا * ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا * وسالت بأعناق المطي الأباطح([2]).

قد بلغ بهذه الصورة – التي تتراءى لك من خلال قوله – إلى ما قصد، من أن الإبل اندفعت في سيرها بأقصى سرعتها، ولكن في سلاسة ولين، فكانت كأنها سيول وقعت في تلك الأباطح، فجرت بها.. وليست الدقة في هذا، فإن هذا شَبَهٌ معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بان جعل (سال) فعلًا للأباطح، ثم عَدَّاه بالباء بأن أدخل الأعناق في البين فقال: (بأعناق المطي) ولم يقل: (بالمطي)، ولو قال: (سالت المطي في الأباطح) لم يكن شيئًا.

ومثل هذا في الحسن واللطف وعلو الطبقة، مع هذه الكلمة ذاتها قول ابن المعتز:

سالت عليه شِعاب الحي حين دعا * أنصاره – بوجوه كالدنانير([3])

فليس وراء هذا قولٌ في جلاء ما أراد، من أنه مطاع في الحي، وأنهم يسرعون في نصرته، وأنهم لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب، إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه، حتى تجدهم كالسيول، تجيء من هاهنا وهاهنا، وتنصب من هذا المكان وذلك الموضع، حتى يغص بها الوادي ويطفح منها.. وهو كسابقه، تجد الغرابة فيه ليس في مطلق معنى (السيل)، وإنما في تعديته بـ (على) والباء، وبأن جعله فعلًا لقوله: (شعاب الحي).

فابن المعتز – وفي سبيل إزالة ابتذال استعارة السيلان لسرعة القوم إلى الممدوح – عمد إلى الصورة بأن:

جعلها في صورة المجاز العقلي، وهو إسناد السيلان إلى الشعاب ليدل على امتلائها بهم.

علق الجار والمجرور (عليه) بالفعل (سال)، ليدل على شدة طاعتهم له، فسيرهم كان عليه ومن أجله.

شبه وجوههم بالدنانير في الإشراق والبهجة، ليدل على حبهم له ورغبتهم في نصرته وإجابته.. ولولا هذه الأمور كلُّها لم يكن هذا الحسن([4]).

والذي نود أن نختم به قولنا هنا، لنطفئ به جذوة وغلواء الحانقين على كل ما هو عربي: أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجودًا وأيسر منالًا من التزامه الواقع في تصوره وفي تفكيره جملة، لأنها لا تحتاج في عملها وإنتاجها لمجهود أو عناء أو ثقافة تلتزم بتحقيق غاية أو وصول إلى نتائج منطقية تربطها بالحقائق أو الواقع.. وما هو إلا أن يطلق العنان لخياله يجول حيثما طاب له الجولان، سابحًا في كل اتجاه دون حاجة إلى زاد من المعرفة أو شيء من القيود، ولهذا كانت للطفولة نزعتها وقدرتها الخيالية على الرغم من أنه لا قدرة لها تذكر في المجالات الأخرى، كما يتضح هذا من تتبع تاريخ الإنتاج الفكري والفني للبشرية.

فهذه النزعة الخيالية تتجلى في رسوم الشعوب الفطرية كما تتجلى في رسوم الأطفال، فجميعهم يرسم ما يتراءى في خياله لا ما هو واقع أمامه، ولهذا كان الخيال في العصور الإنسانية الأولى عماد قوة الإنسان الغنائية والتعليمية، وكم كان لأهل الريف قديما – ولا يزال – من أقاصيص خيالية خرافية ينسجونها

([1]) العمدة لابن رشيق ١/ ١٧٨ وينظر في النقد الأدبي عند العرب د.محمد طاهر درويش ص٢٠٤.

([2]) الأبيات تروى لكثير وليزيد بن الطُثْرية ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، وينظر في شانها أسرار البلاغة ص٢١ والدلائل ٧٤، ٢٩٤ وما بعدها ودراسات في علم البيان د. يحيى محمد يحيى ص٢٢٧ وما بعدها.

([3]) قيل هو لسبع بن الخطيم التيمي في زيد الفوارس الضبي، وينسب أيضًا لمحرز بن الكعبر ولدجاجة بن عبد قيس التيمي.

([4]) ينظر الدلائل ص٧٤، ٧٦ وعلم البيان د. بسيوني ص٢١٥ والنقد الأدبي الحديث د.غنيمي ٢٨٠ وما بعدها.

ويتناقلونها، ويجعلونها أحاديث أسمارهم وأساس فنونهم الغنائية.. ولعل في هذا ما يفسر لنا لمَ كان الشعر في صورته الأولية الساذجة – وهو خليط من الأقاصيص المنبعثة من أساطير أسلافهم – أسبق وجودًا من النثر الفني والخطابي عند الأمم التي عرفت آدابها في طفولتها.

وقد شهد العرب في عهودهم الأسطورية نظيرًا لذلك، كما اشتهر لديه ما كانوا يعتقدونه من أن لكل شاعر شيطانًا يوحي إليه بالشعر وينطق به على لسانه، وفي أشعارهم إشارات إلى هذا، منها قول الراجز:

إني وإن كنتُ صغير السن * وكـــان في العين نُبـوٌّ عني

فإن شيطاني أميـرُ الجــن * يذهب بي في الشعر كل فن

وتوسعوا في هذا حتى ادعوا المعرفة بعالم الجن وقبائله، ونسبوا شياطينهم إلى بعضها، فحسان بن ثابت مثلًا يُذكر أن شيطانه في الشعر من بني الشَّيْصَبان، وهكذا.. بل ذهب خيالهم في تصوير هذه المسألة مذاهب بعيدة، ترمز كلها إلى اعتماد الشعراء على قوىً خفيةٍ، تمدهم بالإعجاز وتسعفهم بذلك الإحسان وتعينهم على ذلك الإبداع الفني، أو ترمز إلى ما يُمَدُّون به من إلهام يفوق قدرة الإنسان، ولذلك كان ذكرهم هذه الشياطين مصحوبًا بذكرهم ذلك الإبداع، ومقصورًا على مشاهير الشعراء دون المغمورين والصغار الذين لا يرتفعون إلى تلك المنازل من الإحسان، ومن هنا قالوا: (شاعرٌ عبقري) نسبة إلى عبقر، وما عبقر عندهم إلا واد تسكنه الجن.

والذي يهمنا أن الشياطين أو الجن كانت لدى شعراء العرب الجاهليين رمزًا إلى العبقرية والإلهام، الذي يفيض على أولئك الشعراء الكبار فيكون مصدر الافتتان والإبداع، وكانت تلك الشياطين عندهم رمزًا للاعتداد بذلك الإلهام.. وعلم النفس الحديث يعرض لهذه القضية، فيصلها بعالم اللاشعور أو العقل الباطن، فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور، لأن وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلحظه في ذات أنفسنا، مجالًا مظلمًا مجهولًا عامرًا بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة، وذلك المجال هو مجال اللاشعور.

والشعر الغنائي – وهو الذي ينبعث عن الوجدان الخالص مترجمًا عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية – أقدم نشأة من كل هذا، لأنه تعبير طبيعي عن خلجات النفس وعواطف الإنسان وحاجاته، والمرء بطبيعته – كما ذكرنا، ونكرر – ينظر إلى ذاته أولًا ويهتم بحاجاتها ومطالبها قبل أن يهتم بغيرها.. والشعر العربي القديم في جملته شعر غنائي، لأنه تعبير عن الانفعالات الذاتية، فلا غرو أن رأيناه يساير ما كان في تلك الحياة الأولية الساذجة([1]).. ففيم اللغط إذًا والخوض في فلسفات تصب في صياغة نظريات للخيال لا ندري مدى صوابها من خطئها، بينا الأمر – كما رأينا – أيسر من هذا بكثير.

&&&&&&&&&

([1]) ينظر (في النقد الأدبي عند العرب) د. محمد طاهر درويش ص٢٤٩: ٢٥٣.

المبحث الرابع
الرمزية كما تتراءى للحداثيين، وإشكالية انفرادهم – بزعمهم – بها

بعد أن أصلنا للرمزية في موروثنا البلاغي، ورأينا – في المبحث الفائت – كيف دخل الرمز في بنية العمل الأدبي التخييلي لدى شعراء العرب التقليديين سواء كانوا من الأقدمين أو المعاصرين، وعرفنا كيف نهض بأداء دوره في تجلية المعنى وتأديته بغير غموض ولا إلغاز.. من المناسب أن نكشف عما تمخضت عنه آراء وأقوال الحداثيين ممن تأثروا بنظرية (كوليردج) وغيره من منظري أدب الغرب، لنرمق الفرق ولنرى كيف أصبح الغموض في أشعارهم مظهرًا عامًا من مظاهر الحداثة.

في مقال للأستاذ محمد الهادي الطرابلسي حمل عنوان: (من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر)، يرى هو أنه لا بد في حدِّ الشعر من اعتبار ظاهرة الغموض وإبرازها في الصيغة التي نضعها له.. وهنا يتساءل الطرابلسي، إذا كان الغموض مقوِّم الشعر الأكبر، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر من نسبة الغامض عند الأمم؟، ثم إذا صح أن الغموض أساس الشعر، فهل يبقى بعد ذلك مجال للتفاهم بين الدارسين على حدِّ الجيد من الرديء فيه؟ وفي أي وجه يكون ذلك؟.

ويجيب: بأنه إذا تأكد أن الغموض أساس الشعر، فلا بد من أن يكون الغموض بنِّاءً، يُطلب طلبًا، ويمثل أدبًا، وأن يكون واحدًا من مقومات الشعر وليس حدثًا عارضًا فيه أو عنصرًا متممًا لعناصر أصلية غيره.

وبعد أن يبين أن من لوازم ذلك، ألا يخضع النص الشعري لقالب موحد، ولا لعدد معين من الموضوعات، ولا لترتيب خاص تخضع له هذه الموضوعات إذا تعدد، أو منطق خارجي مفروض تتسلسل حسبه.. يرى أن للغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تمامًا، فهي هنا بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعاني والأفكار والحقائق والأخبار، كما أنها هنا تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص، قيمتها فيما توحي به لا فيما تخبر عنه، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة لا فيما توضع له في الأصل.

وعلى ذلك فإن قيمتها السامية تُكتسى من البناء بعد الهدم، والخلق بعد الفتك، ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع – على هذه الطريقة – إلا بتحدي القارئ في ثقافته ومعتقده، وبمباغتته بما لم يكن في درايته وحسبانه([1]).

وما من شك أن مثل هذا العبث المقصود والنية المبيتة، هما اللذان جرآ أهل الحداثة على ثوابت الأمة، وهو الذي هيأ المناخ لواحد كبدر شاكر السياب لأن يعلنها صريحة وبكل بجاحة ودون مواربة:

لأُطَوّحنّ بكل عـّرف سائـد * ولأعبثن بكل آي محـــكم
ولأهتكن على الفضيلة سترها * ولأصغين لما يقول به دمي

وعلى نسق ما استعرضته الدراسات والبحوث المعنية بقضية الرمزية، فقد عرض د. مصطفى ناصف لمحاولات ساذجة للمفهوم الذي يحمل خصائص الرمز في العمل الأدبي، أشاح عنها جميعًا، ليعرض مفهومًا هو عنده أولى بالنظر والاعتبار، عبر عنه بقوله:

"إنما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي، يدل عند الناس – ذوي الإحساس الواعي – على شيء، من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقين مباشر"([2]).. وهو في هذا متأثر بالاتجاه النفسي لا الحسي، ولذا أردفه بقول (يونج): "الرمز وسيلة إدراك ما، لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة

([1]) وهنا يشرع الطرابلسي في تحليل أنواع الغموض في الشعر أو ضروبه ومظاهره، ليميِّز الإيجابي منه من السلبي، أو البناء من الهدام.. إذ الغموض قد يكون ناتجًا عن قصد التعمية والتضليل، أو يكون متولدًا عن التمحل باسم الحداثة حين يخفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه، فيفرط في طلب الشعر إفراطًا مخلًا، فينغلق شعره بمقتضى تجريده من كل إطار غير شعري يخرج منه، وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور، وراجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه مع الجهل بحقيقته.

وهذه كلها – لدى الكاتب – مظاهر للغموض غير الشعري، لأن الغموض فيها من صفات الكلام القارة لا العارضة، لا تبدده قراءة النص مهما تعددت أو تنوعت عبر الزمان والمكان.. وهو يرى أن الضرب الرابع المقبول – باعتقاده، والذي يعنيه – هو الغموض الناتج عن الحدة الشعرية، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص قابلًا لقراءات متعددة، تبرهن على سموه وأدبيته.. ينظر مقاله بمجلة فصول ٢/ ٢٨ وما بعدها، المجلد الرابع يوليو: أغسطس ١٩٨٤.

([2]) الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ص١٥٢.

ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"([1]).

ولا يعني هذا كله سوى أن الرمز في تصور هؤلاء يعني: عدم الكشف عن المعنى الذي تختلج به نفس الأديب كشفًا ينتهي به إلى إبراز ملامحه في تحديدٍ صريح صارم، فغاية الشاعر أو الكاتب ماثلة في توليد المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي، ومن ثم فليس "من شأنه نقل المعاني والصور المحددة، وإنما عليه أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس، إذ إن هذا الوقع لا يمكن نقله بأسلوب واضح محدد المعنى، بل لا بد من أسلوب ينزع إلى الإبهام"([2]).. وإنما يتحقق ذلك بانتقاء الألفاظ الموحية، وشفافية الصور الشعرية بحيث تسمو بها عبقرية الشاعر فتخلصها من كثافة المادة، وتقطع الوشيجة بينها وبين القيود الحسية فتغدو مظللة بضباب من الإبهام، يمنحها من السحر والفتنة ما يغري بها([3]).

وبإغماض الطرف عما شاب هذا الاتجاه من نظريات وافدة ومصطلحات أجنبية، لا تتناغى أصلًا مع خصوصيات أدبنا العربي – من نحو (التفكيك والبناء)، وما أسموه أو بالأحرى فيما سماه (بودلير) بـ (تراسل الحواس) بحيث تتداخل معطياتها وتبدو مدركاتها متبادلة – فإنه من الواضح أن هذا الاتجاه، إنما يحاول الاقتراب من درجة الوسطية المتمثلة في: إمكانية أن يدخل الرمز في نسيج العمل الأدبي المعتد به، طالما أن صاحبه يهدف إلى أن يخلع عليه شيئًا من الغموض والإبهام، بحيث لا يبدو المعنى للمتلقي صريحًا، وبحيث ألا يصل – في الوقت ذاته – لحد الإلغاز والتعمية، وهذا ما صرح به رائد الرمزية في العالم العربي (أنطوان غطاس كرم)، فقد ذكر أن جمال الرمز قائم على عمق وعلى عظمة الفكر فيه، ولكن الوضوح أيضًا شرط أساسي.. فلنسلم أن الرمز ينهار إذا فَقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن وعنصرٌ ملازم لجماله، وبفقدانه يكون الشعر باعتباره فنًا قد خسر ركنًا من أركانه الأساسية([4]).

وفي إطار هذا المعنى يقول د. محمد مندور: "والرمز غير اللغز، وما ينبغي أن يكونه، وإلا عُدَّ عيبًا وتخبطًا في التعبير وعجزًا عن الفهم والإبانة، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز، وإنما يجب أن يظل على شفافية تنم عما خلفه أو توحي بمضمونه"([5]).. وتلك هي رؤية المعتدلين في فهم الرمز ودوره في التعبير الأدبي.. ولا أظن أنه يبتعد بنا كثيرًا عما أصلنا له في تراثنا العربي.

وهناك فريق يسرف في نظرته إلى الرمز، فلا يعتد إلا بما كان مغرقًا في الغموض، وعن هؤلاء يحدثنا د. غنيمي هلال فيقول: "وقد أساء بعض الرمزيين من الأوربيين والعرب إلى الرمزية، بإيغالهم في الغموض حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوي الجهد في البحث عما وراءها"([6]).. ولعل هذا هو الذي حدا بالدكتور محمد أبي موسى لأن يفرق بين هذا المسلك وبين مسلك البلاغيين، بل ولأن يعيب عن الأخيرين تقسيماتهم فن الكناية إلى: (تلويح) و(إشارة) و(رمز) و(إيحاء)، قائلًا: "وذِكرْ الرمز في هذا التقسيم التائه، أغرى بعض من يتعلقون بهذا العلم والحداثة أيضًا، بربطه بالرمز الأدبي، وحاول أن يجد للرمزية مسلكًا في أسلوب الكناية، وتلك سذاجة وجهل بطبيعة الرمزين"([7]).

والمتأمل في كلام الدكتور أبو موسى يلحظ – بالفعل – أن ثمة أنواعًا من الكناية لم تشملها تقسيمات البلاغيين، وأن من ألوان الكناية غير التي اصطُلح على تسميتها بـ (الرمز)، ما يصلح لأن يكون رمزًا، وهو ما أسماه فضيلته بـ (الكناية العرفية)، وهي التي ليس فيها تلازم بين المكنى به والمكنى عنه.. وفي كلام د. أبي موسى نفسه ما يؤيد هذا، حيث نجده في تعليقه على قول حميد بن ثور:

تجرم أهلوها لأن كنت مشعرًا * جنونًا بها يا طول هذا التجرم
وما لي من ذنب إليهم علمته * سوى أنني قد قلت يا سرحة اسلمي

([1]) نفسه ص٢٧١.
([2]) الرمزية في الأدب العربي د. درويش الجندي ص١٠٦ بتصرف يسير وينظر في البيان العربي د. البهنسي ص٢٧١.
([3]) ينظر إلى جانب ما سبق (الرمزية والأدب العربي الحديث) لأنطوان غطاس كرم، و(الأدب المقارن) و(النقد الأدبي الحديث) د.غنيمي هلال ص٤١٩ وما بعدها و(الأدب ومذاهبه) د. محمد مندور و(الخيال.. مفهوماته ووظائفه) د. عاطف جودة نصر ص٢٦٦ وما بعدها.
([4]) الرمزية والأدب العربي الحديث ص١٤.
([5]) الأدب وفنونه ص٢٨.
([6]) ينظر النقد الأدبي الحديث ص٤٥٢ وينظر ٤٢١، و(في البيان العربي) د. البهنسي ص٢٧٨.
([7]) التصوير البياني ص٣٩١، ٣٩٢.

يقول: "كنى عن صاحبته بالسرحة.. وإنما يكون ذلك كناية، إذا نظرتَ إلى أن دلالة (السرحة) على المرأة دلالة عرفية، يعني أنه اشتهر عندهم هذا، وأنه روعي فيه ظلها، والراحة والدعة عند الفيء إليها، ويصح أن تكون استعارة إذا نظرت إلى علاقة الشبه هذه، وأن المرأة مشبهة بالسرحة"([1]).

وعلى أية حال، فهاتان وجهتان متقابلتان لا نكاد نرى من خلالهما لدى أهل الحداثة جديدًا.. ومع ذلك أرى من الإنصاف أن نبحث عن المصدر الذي كان بمثابة نقطة الانطلاق في بحث مسألة الرمز عند الحداثيين.. فأقول: إنه وفي حديث مستفيض يحدثنا د. عمر فروخ في سياق كلامه عن المفتونين بأدب الغرب، ويرى أن في شعر حميد بن ثور رمزًا يقابل الرمز عند (بودلير)، ويشده الولاء لأدب العرب فيرى في عمومه رمزًا كما يراه في فن التصوف خاصة، ويدلف من ذلك إلى ما نحن بصدده فيقرر:

"أن الرمز في الأصل ليس شيئًا أكثر من المبالغة في الاستعارة والكناية والتورية، مع المحاولة للجمع بين هذه الأوجه الثلاثة من البلاغة في نظام واحد.. فالاستعارة هي نسبة فعل إلى غير فاعل في العادة، نحو: (ابتسم الفجر).. فإنك شبهت الفجر بإنسان، ثم نسبت إليه الابتسام الذي هو في الأصل من فعل الإنسان، والكناية أن تأتي بلفظ دال على حال مادية وأنت تقصد حالًا معنوية، ويمكن أن تدل عليها تلك الحال المادية، نحو قولك: (فلان ضيق الصدر)، فأنت لا تعني أن مساحة صدره من اليمين إلى اليسار ضيقة، ولكنك تعني أن ذلك الإنسان لا صبر له على معاناة الأمور، ولا على احتمال مناقشة الناس كما يحتملون هم المناقشة منه"([2]).

وهذا كلام جيد، وإن كنت أرى أن ما مَثَّل به الدكتور عمر من نسبة الابتسام إلى الفجر، لتبرير ما لدى القوم مما أسموه بـ (تراسل الحواس).. بعيد كل البعد عن هذه الفكرة التي مثل بعضهم لها – وهو يصف السماء مغطاة بالسحب البيضاء – بقوله: (وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ)، والمبتنـاة أصلًا، وفي نظر أصحابها القائلين بها والمتبنين لها، على: أن الصوت قد يترك أثرًا في النفس شبيهًا بالأثر الذي يتركه اللون، كما يترك اللمس فيها أثرًا شبيهًا بأثر النظر، وكذلك المرئيات والمشمومات.. ذلك أن فكرة (تراسل الحواس) تلك، لا تستقيم وما كان لها – بحال – أن تستقيم مع تراثنا البلاغي أو اللغوي.. إذ من المعلوم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه، ومن المعلوم كذلك أن الاستعارة التي توصف بالبلاغة يجب أن تعتمد على علاقة مقررة بين المستعار منه والمستعار له، وقد عبر عن ذلك كثير ممن كتبوا في البلاغة من المتقدمين.

ومن ذلك ما قاله الآمدي في كتابه: (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، قال: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللفظة المستفادة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"([3]).. ومنه ما كان من عبد القاهر، إذ نراه حين يستشهد بقولنا: (رأيت أسدًا) تريد (شجاعًا)، يفرق بينه وبين (أفواه المنايا) في نحو قولهم: (نواجذ أفواه المنايا الضواحك)، وكذا (يد الشمال) في قول الشاعر:

وغداة ريح قد كشفتُ وقَرَّةٍ * إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

فيذكر أن الأخيرين من باب واحد، ويقول: "ويَفْصِل بين القسمين: أنك إذا رجعت في القسم الأول – رأيت أسدًا – إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد، وجدته يأتيك عفوًا.. وإن رمته في القسم الثاني وجدته لا يواتيك تلك المواتاة.. وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترًا، وتُعمل تأملًا وفكرًا.. فأنت كما ترى تجد الشبه المنتزع هاهنا إذا رجعت إلى الحقيقة، ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي، لا يلقاك من المستعار نفسه، بل مما يضاف إليه"([4]).

صفوة القول: أن التشبيه هو المغزى من كل استعارة تفيد، وهو في مثل (يد الشمال)، يلقاك من المضاف إليه.. والأمر في الاستعارة – كما يقول عبد القاهر – أنها: " تعتمد التشبيه أبدًا"([5]).

والآمدي وعبد القاهر وغيرهما "ممن أصلوا هذا الأصل، لم يبتدعوه من أفكارهم الخاصة، وإنما – يقول الدكتور علي العماري – نظروا في كلام العرب وأطالوا النظر، فتأكد عندهم أن العرب لا تستعير إلا على

([1]) التصوير البياني ص٤١١.
([2]) هذا الشعر الحديث د. عمر فروخ ص٥٥.
([3]) الموازنة١/ ٢٥٠.
([4]) أسرار البلاغة ص٤٧.
([5]) الأسرار ص٥٥ وينظر أدعياء التجديد مبددون لا مجددون د. علي العماري ص٥٥، ٥٦.

هذه الأسس، والعرب كانوا في غاية الفطانة والدقة حين فعلوا ذلك، لأن التصرف في الألفاظ بنقلها من معانيها الأُول إلى معان ثوان، لو كان من غير ضوابط، لشاعت الفوضى في اللغة، كما هو جار الآن عند الخارجين على روح العربية من استعارات ممجوجة"([1]).

فإذا ما تجاوزنا هذه الإشكالية – في مناقشة ما ذكره (د. عمر فروخ) – فإنا نلاحظ أنه يذكر الاستعارة والكناية والتورية، كما أنه يشير – وهو يتحدث عن المفارقة بين (بودلير) و(ملارمة) في رؤيتهما للرمزية – إلى أن الأول كان يجمع بين المشبه والمشبه به بأداة تشبيه، أما الثاني فكان ينزع إلى التجريد فيرفع حرف التشبيه والمشبه، ولا يخفى أن حذف المشبه وأداة التشبيه يحيل الصورة وينقلها إلى حيز الاستعارة.. ومن قبل ذلك رأينا د. أبا موسى يتناول في لفظة (السرحة) جريانها بين الاستعارة والكناية.. وهذا يجعلنا نتساءل، هل تدخل الاستعارة في إطار الرمز، وهل باستطاعة الأخير أن ينهض بها؟.

في سبيل الإجابة عن هذا السؤال، يذكر د. البهنسي أن الباحث الذي استنبط – إبان وفي سياق كلامه عن رمزية (بودلير) وتمحيصه لمضمون الرمز – جذور نظرية الرمزية في التربة العربية.. تحدث عن نظرية (بونو) الرمزية، ثم جمع بينه وبين (ملارمة)، ذلك أنهما كانا "يحاولان إيجاد رموز، هي بالأحرى استعارات تجردت بعض الشيء عن محتواها المادي، إلا أن هذه الاستعارات المستقلة بعض الاستقلال عن محتواها المادي مهدت السبيل للرمز بمعناه الأدق، كما يبرز في شعر (ملارمة)، وهو وحده الذي حقق الرمز الشعري"([2]).. فالاستعارة عندهما لم تكن رمزًا، بل كانت مهادًا للرمز الذي تحقق في شعر (ملارمة) الذي بلوره وصفّى معدنه.

وكان د. البهنسي قد أورد نموذجًا معاصرًا ينهض فيه السياق بمعنى الرمز نهوضًا واضحًا، ونحن إذا تأملناه رأينا فيه صورة الاستعارة، وهذا النموذج من قصيدة لأبي القاسم الشّابّي يخاطب شعبه الذي استكان للذل، ولم ينهض للتخلص من الاستعمار، على الرغم من صرخاته المدوية ليهُبَّ من غفوته متمردًا، وليتحرر من سيطرة هذا الاستعمار، وفيها:

أيهـا الشعب ليتني كنت حطـا * بًا فأهوى على الجذوع بفأسي
ليت لي قوة العواصف يا شعـ * ـبي فألقي إليـــك ثورة نفسي
ليت لي قوة الأعاصيـر لكن * أنت حي يقضي الحياة برمسِ
أنت روح غبيـة تكـــره النـو * ر تقضي الدهور في ليل غلسِ

فالجذوع التي يعنيها، ليست سوى أولئك الذين يحتلون مكان الصدارة في مجتمعه، فهم على رغم ذلك قابعون في مكانتهم خانعون لما يمليه المستعمر، لا يقودون شعبهم للجهاد، فهم كما يقول القرآن: (كأنهم خشب مسندة) [المنافقون :٤]، ولذلك أبرزهم الشاعر في صورة الجذوع التي لا تستحق إلا أن تجتثها الفؤوس، ومن ثم يتمنى الشّابّي أن تكون له قوة العواصف أو شدة الأعاصير، لينفخ في روح شعب يعيش في حنايا القبور أو ظلمات الليل، فهو يكره الحرية ما دام لا يسعى إليها.. استعارة نامية رمز بها الشّابّي إلى تلكم الجذوع أو الخشب المسندة.

بينا يورد د. العماري نموذجًا مما أسموه بـ (الشعر الحر)، فيها يقول نزار قباني:

"حبيبتي إن يسألوكِ عني يومًا / فلا تفكري كثيرًا / قولي لهم بكل كبرياء / يحبني كثيرًا / حبيبتي / يا ألف يا حبيبتي / حبي لعينيكِ أنا كبير / وسوف يبقى / دائمًا كبير".

وعليها يعلق د. العماري قائلًا: "إن ما يسمونه بالأدب الرمزي سواء في مصر أو في أوربا، ليس له عندي أشرف من كلمة واحدة باللغة العامية، وهي (تهجيص).. وسواء تستروا بالرمز ليواروا به عور هذا الهذر، أو صاغوه في أسلوب أشبه بالعامي – في إشارة لقصيدة (نزار) السالفة الذكر – فهي محنة للعربية، بل للإسلام كما يقول أحد الكاتبين بعد أن أشار إلى رمزية الباطنية: (والرمزية التي تطل برأسها اليوم أشد خطرًا وأكثر تدميرًا وفتكًا بالشريعة الإسلامية إلى اليوم، لأن أصحابها أرادوا إفساد اللغة العربية وتضييع معالمها وقطع

([1]) أدعياء التجديد مبددون لا مجددون د. علي العماري ص٥٤.

([2]) في البيان العربي د. بهنسي ص٢٨٧ عن الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطوان غطاس كرم ص٤٦.

الصلات بين الناطقين بها)، وكما قال باحث آخر بعد أن قرأ الكثير من هذا الجديد: (إن وراء هذا التجديد مؤامرة هدم لأدبنا، وثورة على تراثنا)"([1]).

وأضيف: بل وخطر على ديننا – المحفوظ بحفظ الله تعالى – وللقارئ أن يتأمل ويتأكد بنفسه، لينظر إلى أي مدى وصلت الجرأة بأحد هؤلاء الذين زاغوا فأزاغ الله قلوبهم – وأعني به: نزار قباني السالف الذكر – حين يقرأ قوله وهو يتساءل في إحدى قصائده الحداثية إن كان الله تعالى، زعيمًا للمافية:

"قلت لنفسي وأنا / أواجه البنادق الروسية المخرطشة / واعجبي واعجبي / هل أصبح الله زعيم المافيا؟"..

وكذا وهو يزعم – أخزاه الله – أن لله عز وجل ثياب، وأنها تباع في مزاد علني.. وذلك قوله: "حتى ثياب الله في بلادنا / تباع بالمزاد".. إلى آخر هذا الإسفاف الممتلئ بالجرأة على خالق السموات والأرض جل في علاه.

الأمر الذي يؤيد ما ذكره د. المطعني حين أوضح أن "التعبير الرمزي ليس بمستنكر إذا قربت المسافة بين الرمز والمرموز به إليه، وإنما يستنكر الرمز إذا بعدت المسافة بينه وبين معناه، أو عندما لا يكون بين الرمز وبين المراد منه أدنى صلة في الواقع، وهذا هو ما يشيع في شعر الحداثيين الغموضي"([2]) كما رأينا.

ويؤيد كذلك ما خلص إليه الدكتور بهنسي – بعد كلامه الذي ذكرناه له آنفًا، وبعد تحقيق واستفاضة – من أن الاستعارة لدى مستنبط الرمزية في أرض عربية، لا تقصر عن النهوض بدور الرمز إلا عندما تبدو كثيفة، ولا يقبلها الأدب ويرفعها إلى حيز شاف تتراءى على زواياه أطياف من الإيحاء الغامر.. ذلك "أن الاستعارة النامية المتتابعة المختلطة، والتي تجسد الفكرة في جهاز صوري شعري وفكري، والتي هي من باب الإيحاء لا من باب المعنى المحدود، توسع أفق الشعر وترحبه.. حيث تَقررَ أن الإيحاء شرط أساسي من شروط الشعر الذي نعتوه بالرمزي"([3]).

وكان مما خلص إليه د. البهنسي أن كلام د. أبي موسى يُرَسِّخ ويؤكد على اعتبار الاستعارة رمزًا خاصًا، وأن (حميد بن ثور) لم يقصد إلى التصريح لعدم قدرته عليه، فأراد أن يومئ إلى مهوى فؤاده إيماء([4]).. كذا بما يعني أن الرمز، قد نشأ عندنا – وعلى حد قول د. عمر فروخ([5]) – قبل (بودلير) ت ١٨٦٧م بألف ومائتي عام.. وأن الشعر العربي الأصيل لا زال وسيظل على العهد به.. وأن أهل الحداثة ومن تأثروا بهم، لم يزيدوا عن أن أضافوا إلى أدبنا من الخصوصيات ما لا يصلح له، فضلًا عن أنهم تمردوا باسم الرمزية على كل شيء حتى طال ذلك – كما رأينا وسنرى – حدَّ الشعر العربي ذاته، الذي "يقوم – بعد النية – على أربعة أشياء، هي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية" – كما جاء في عبارة ابن رشيق([6]) – بل وفي شهادة الشاعر الإنجليزي (ت. س. إليوت) أحد رموز الحداثة الغربية الذين يَقتدِي بهم دعاة الحداثة العربية، إذ يرى "أن الشاعر الحق لا يسعى إلى التحرر من الشكل الموزون([7])، وأن الشاعر الرديء وحده هو الذي يحاول التخلص منه"([8]).. بل وحتى طال ذلك ثوابت الدين ومعتقد المسلمين، وإلى الله وحده المشتكى.

&&&&&&&&

([1]) (أدعياء التجديد.. مبددون لا مجددون) د. علي العماري ص٦٩، ٧٠ عن مقال لعبد الكريم الخطيب بمجلة الأزهر عدد جمادى الآخرة سنة١٣٨٤، جناية الشعر الحر لأحمد فرج عقيلان ص٣٠.

([2]) الحداثة سرطان العصر ص٣١.

([3]) السابق ص٢٨٨عن الرمزية والأدب العربي الحديث ص١١.

([4]) ينظر السابق ص٢٨٩، ٢٩٠.

([5]) وإبان سوقه في رمزية الكناية بين حميد بن ثور ت٢٣هـ ٦٤٤م.. ينظر كتابه: (هذا الشعر الحديث) ص٥٣.

([6]) العمدة١/ ١١٩.

([7]) وأبرز دليل على أن الرداءة ومجاوزة الحق من لوازم الشعر الحر (غير الموزون)، ما نقله د. عبد الله أحمد المهنا في بحثه عن: (الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة) عن الأديبة الحداثية العراقية (نازك الملائكة) في كتابها: (قضايا الشعر المعاصرة) ص٥٣ من: "أن الشاعرين (نزار قباني) و(فدوى طوقان) ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة، فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة".. وعليه فليس صحيحًا بالمرة ما ساقته (نازك) عمن يقولون: إن "ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر، أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال" {عالم الفكر العدد٣ / ١٩٨٨ بعنوان الحداثة والتحديث في الشعر ص٥٩٧}.. لأن ما ذكر، يمكن – بل يجب – تحقيقه في الشعر الموزون المقفى.

([8]) التمرد في أدب الحداثة ص١١٢ عن (قضية الشعر الجديد) د. محمد البويهي ص٢٨ معهد الدراسات والبحوث العربية. القاهرة١٩٦٤.

الفصل الثالث
الصورة البيانية في أخيلة ورموز شعراء الأصالة والحداثة

المبحث الأول: مكانة التصوير البياني في العمل الأدبي
المبحث الثاني: التخييل المعتمد على التشبيه بين الأصالة والحداثة
المبحث الثالث: التخييل في المجاز اللغوي بضربيه – الاستعارة والمجاز المرسل – بين الأصالة والحداثة
المبحث الرابع: التخييل الكنائي والتعريضي والرمزي بين الأصالة والحداثة

الفصل الثالث
الصورة البيانية في أخيلة ورموز شعراء الأصالة والحداثة

المبحث الأول
مكانة التصوير البياني في العمل الأدبي

من المناسب بعد التأصيل للخيال الشعري والرمز في أدبنا العربي ثم في أدب الحداثة، أن نتبع ذلك بنماذج توضح وتبين نظرة هؤلاء وأولئك عن الخيال والرمز بطريقة عملية تطبيقية، ولاسيما أن ضروب الخيال من استعارة وتمثيل وكناية ورشاقة ألفاظ وجناس وطباق ومزاوجة كلها أمور ناشئة عن النظم، وآتية في الترتيب من حيث الأهمية بعده، إذ بها يكون وعنها يصدر.. ولذلك عد عبد القاهر هذه المخيلات – من باب النظم – يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع، ويكفي هنا أن استشهد بقوله: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدًا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، كما في قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه * وأردف إعجازًا وناء بكلكل

فإنه لمَّا جعل لليل صلبًا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازًا قد أردف به الصلب، وثلث فجعل له كلكلًا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص"([1]).

وللمتنبي في ميدان التشبيه الخيالي فرائد وقلائد، ولعل من ألمع ما برز فيه وخدع بتخييله الحسن، فأحال الأمر الثابت إلى ضده، ما قاله في رثاء أم سيف الدولة:

ولو كـــان النساء كمن فقَدْنـَا * لفضلت النساء على الرجال
وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ * ولا التذكير فخـــر للهلال

فتفضيل الرجال على النساء أمر ثابت، لكن الشاعر يدعي أن هناك من النساء من يفقن الرجال ويرجحنهم عقلًا وذكاء وحكمة.. وهذا أمر يحتاج إلى إقناع عقلي، هنا يأتي دور التخييل القائم على التشبيه، فالشمس مؤنثة اللفظ، والقمر مذكره، وليس فضل الشمس على القمر مظنة شك أو ريب.

ذلك أن العقل يشهد لفضل الشمس على القمر، وفي شهادته دلالة على أن الشرف لا يوصف به أحد من حيث التذكير والتأنيث، بل يوصف به من حيث الخَلق والقَدْر، وتأكيد ذلك وتحقيقه في لمحِ ما بين الشمس والقمر من فرق، رغم تذكير هذا وتأنيث ذاك، وهذا هو الحال للمرثية بالنسبة للرجال([2]).

وتأمل كذلك قوله يمدح سيف الدولة:

يهز الجيش حولك جانبيه * كما نفضت جناحيها العُقاب([3])

وقول ابن المعتز يصف انبلاج الفجر، ومشبهًا إياه بفرسٍ مال عنه غطاؤه الأسود فبدا بياضه:

غدا والصبح تحت الليل باد * كطرف أشهب ملقي الجلال

وقول البحتري يشبه البياض الممتد في قوائم الفرس – إبان عدوه – حتى يتصل بسوادها، بالبرق اللامع وسط الغيم المعتم الذي لا ماء فيه.. ومخالطة البياض في كلٍّ بالسواد:

ترى أحجاله يصعدن فيه * صعود البرق في الغيم الجهَامِ

وقول الفرزدق يصف الشيب ونهوضه، وتمكنه من الشباب وسيطرته عليه:

والشيب ينهض في الشباب كأنه * ليل يصيح بجانبيه نهار

فإنك ترى فيه خيالًا يفوق الوصف ويدق فيه الصنع.. والحق أن مكانة التخييل القائم على التصوير البياني في العمل الأدبي، ليس بمقصور على غرض دون غرض، بل الذي يطلع على قدر مناسب من دواوين الشعراء، يجد مكانة التخييل ضامة كل الأغراض الشعرية تقريبًا.

([1]) الدلائل ص٩٨، ٩٩ وينظر الإيضاح والموازنة١/ ٢٦١حيث يقول الآمدي في تكملة ما ذكره عبد القاهر: "وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه، فإنه لما جعل له وسطًا يمتد وأعجازا وأعجازً مرادفة للوسط وصدرًا متثاقلًا في نهوضه، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطيًا من أجل امتداده.. وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه".

([2]) ينظر التخييل البلاغي في الشعر العربي د.عبد الرزاق محمد فضل ص٢١.

([3]) العقاب: طائر كاسر خفيف الجناح سريع الطيران، معروف بالعزة والمنعة، ويضرب به المثل في ذلك فيقال: (أمنع من عقاب الجو).

خذ مثلًا شعر الحماسة([1])– الذي يقول عنه ابن الأثير: "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك، وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك"([2]) – تجد دور التخييل بارزًا واضحًا.

ولنضرب لذلك مثلًا بقول زفر بن الحارث الكلابي القيسي، في ملحمة مرج راهط المشهورة والتي انتصر فيها مروان بن الحكم الأموي ومعه بنو ثعلب، على الضحاك بن قيس وقومه الذين هم قوم الشاعر:

وكنا حسبنا كل بيضاء شحمة * ليالي لاقينا جذامَ وحميرا
فلما قرعنا النبع بالنبع بعضه * ببعض أبت عيدانه أن تكسرا
ولما لقينا عصبة تغلبية * يقودون جردًا للمنية ضمرا
سقيناهم كأسًا سقونا بمثله * ولكنهم كانوا على الموت أصبرا

والمعنى الذي أقام عليها الشاعر أبياته ويلح على تأكيده فيها، هو أن القوة مع أعداء قومه كانت متساوية، وأن زمام المبادرة كانت في أيديهم هم، ولم تكن الهزيمة لتهافت قوتهم أو نقص سلاحهم، وإنما هو الخطأ في التقدير والتفاوت في الجلد والصبر على الموت.. وتلك شهادة بالقرع وما جره على قوم الشاعر من هزيمة استتبعت الندم.. أعقبته شهادة أخرى بضعف تحملهم وصبرهم، وكيف نتج عن هذا وذاك هزيمة منكرة بالشاعر وقومه رغم ما لديهم من معرفة بفنون النزال وعدته.

وقد تشكلت الصورة التخييلية من أجزاء كونت في النهاية صورة كلية متكاملة، فالأمر قرع متبادل وليس مجرد ضرب – وشتان ما بينهما – إنه قرع لا تكاد تفرق بين القارع والمقروع.. وأداة القرع ليست سهامًا مأخوذة من شجر النبع – الذي هو أصلب وأمتن ما يتخذ منه السهام والقسي – وإنما النبعُ عينُه.. فهو يشهد لقومه شهادته لأعدائه، فالفريقان أقوياء، والشهادة لقوة العدو شهادة آكدة لقوة قومه.

ثم انظر إلى الثبات والجسارة والإباء، وإسناد الإباء إلى عيدان النبع وكأنها ذات علم مختارة، وما في هذا المجاز العقلي من تأكيد القوة والمغالبة والمناجزة والملاقاة، ثم انظر إيثار كلمة (تكسرا) على غيرها، فهي لم تأب أن تتحطم أو تسحق، وإنما هي التي امتنعت على التكسر.. كل هذا تخييل يؤكد ويثبت أن القوة كانت على قدر متساو بينهم، وأن المعركة كانت سجالًا (سقيناهم كأسًا سقونا بمثله)، وأن ما أفاده التخييل من تساو في القوة، آكد وأثبت مما لو اختار الشاعر طريق الدلالة على المعاني بالألفاظ.. وهكذا هو التخييل في الأدب، في استطاعته أن يحيل المنقصة منقبة والهزيمة إلى نصر.

بل لك بعد ذاك أن تلاحظ تعبير الشاعر عن الخطأ في التقدير في قوله: (حسبنا كل بيضاء شحمة)، وما أحدثته الصورة التخييلية التي نهضت به، فإنك واجد أن هذا الشطر مأخوذ من المثل العربي المشهور: (ما كل بيضاء شحمة).. فالتخييل هنا اعتمد هذه الاستعارة التمثيلية طريقًا له، وفي التمثيل بهذا المثل بيان واضح للأسباب التي أدت إلى هزيمتهم – رغم قوتهم – فهم أصحاب نظرة عجلى، لا تُرجع النظر ولا تُحسن التفرس والتأمل، ولا تأخذ للأمر أهبته، وإنما هو الاعتساف والتسرع، وكان نتيجة ذلك ندمًا طويلًا وهمًّا مطبقًا ونهاية مفجعة.

بل انظر إلى قوله قبل، (كنا) وما ترمي إليه من ندم وحسرة طال بهما الزمن، وانظر إلى قوله بعد ذلك: (ليالي لاقينا جذامَ وحميرا)، وما في جمع (ليالي) من إفادة أن قصر زمن التفرس والتأمل والتأهب، أنتج طول المعاناة والمشقة، فما كانت المعاناة في ساعة من نهار وإنما كانت ليالي، وفي إيثار الليالي وما تُلقى به من هم ناصب وليل طويل عقيم، ما يمد في مساحة الندم حيث لا مندم([3]).

والهجاء غرض شعري آخر يبدو – للنظرة غير المتأنية – بعيدًا عن التخييل ومجالاته.. ولكن بالوقوف على بعض نماذجه، يتبين لك دور التخييل ومكانته في العمل الأدبي.. وكانوا قد ذكروا أن الفرزدق أخبر زياد الأعجم أنه هم أن يهجو قومه عبد القيس، فاستمهله زياد وقال: كما أنت حتى أسمعك شيئًا، فقال زياد:

وما ترك الهاجون لي إن هجوتُه * مُصِحًا أراه في أديم الفرزدقِ
وإنا وما تُلقِى لنا، إن هجوتنا * لكالبحر مهما يُرم في البحر يُغرقِ

([1]) والحماسة – على ما هو متعالم – غرض شعري أسلوبه أقوى من أسلوب غيره من الأغراض.
([2]) المثل السائر ١/ ٢٤٠.
([3]) ينظر التخييل البلاغي في الشعر العربي ص٢٢: ٢٥.

فقال له الفرزدق: (حسبك، هلم نتتارك) قال زياد: (ذاك لك).. ولنا – كي نتبين أثر التخييل وقيمته – أن نوازن بين حال الفرزدق وهو يخبر أنه بصدد هجاء بني عبد قيس قوم زياد، وبين حاله وهو يتقهقر وينكص عن الإقدام على ما انتواه، بل ويستجدي زياد السكوت والترك.. وما ذاك إلا لأن ميسم الأذى فيما أنشأ زياد، كان ألذع وأشد، وما جعلَ ذلك كذلك إلا حسنُ التصرف في التخييل الذي صور ساحة الفرزدق أشبه بنطع من جلد، سَدد إليه الرامون سهامهم فنقرته وما تركت فيه بؤرة صحيحة سليمة يمكن أن يُسدد إليه زياد سهم هجاء.. أما ساحة زياد وقومه، فهي من السعة والعمق والضخامة بحيث أن هجاءً – ولو عظم – لا يؤَثر فيها أدنى تأثير، فهي كالبحر سعة وعظمة وعمقًا، كل ما يُلقى فيه يَغرق ولا يبقى له أي أثر([1]).

وهذا كثيِّر عزة – أحد رواد الغزل العذري([2]) في عهد بني أمية – يقول:

وإني وتهيامي بعزة بعدما * تخليت عما بيننا وتخلت
كالمرتجى ظل الغمامةِ كلما * تبوأ منها للمقيل اضمحلت

ونلحظ في بيتيه عاطفة مشبوبة، تكشف عن قلق النفس واضطرابها، كما تكشف عن أمل ضعفت عيدانه وذبلت أزاهيره بعد تساقط أوراقه.. وقد اعتمد كثيِّر التخييل التشبيهي أداته الفاعلة، لكشف ما يعانيه صدره وتعتمل به نفسه وتشقى به حياته، فهو بعد أن استسلم لتجهم الأيام، وأُوصدت أبواب الوصال دونه، يحاول السلو والنسيان، أملًا في الاستقرار والشفاء من داء الحب ومكابدة الشوق، فإذا بحاله يتحول همًا مقلقًا واضطرابًا مفزعًا، ويستعصي عليه المنام استعصاء من يحاول المقيل في ظل سحابة مالها من قرار.

لقد رسم التشبيه صورة ماثلة للعيان، صورة رجل طُوح به إلى صحراء جرداء مقفرة موحشة، اشتد حر شمسها، فهو مضطرب النفس مفزوع القلب زائغ النظرات، يبحث عن مأوى فيه شيء من ظلال، فلما يئس من ذلك لاذ بظل غمامة بدت له من بعيد، لكن سرعان ما ضاع أمله وانزوى رجاؤه بضياعها وانزوائها([3]).

وفي العصر الحديث تصرف كثير من الشعراء المجيدين في الصور البيانية المخيلة، فأتوا بالعجيب الفريد، فهذا أمير الشعراء شوقي، تراه في تخييل استعاري يخاطب الأزهر قائلًا:

ما ضرَّني أن ليس أفُقُكَ مَطلعي * وعلى كواكبه تعَلمتِ السُّرى

وجاعلًا علماء الأزهر كواكب هاديات عاليات، تهدي السائر – ليلًا – في أي مكان، وقد فتح التخييل الاستعاري للشاعر على هذا النحو، طريقًا للاعتذار الذكي عن انتسابه للثقافة الغربية الساعية لمحو نظيرتها العربية، ومكن له ذلك لأن يثبت أن علماء الأزهر نجومًا نيرات في صفحة السماء، ينتفع بها أهل البلدان الذين اختلفوا إليها طوعًا أو كرهًا، فالكوكب الدري ينير في فرنسا إنارته في الأندلس أو في مصر أو في الشام أو في غيرها.. ويمتد به الخيال الاستعاري المصور لعلماء الأزهر، حتى يطال حلقات العلم حول أعمدة الجامع فراح ينسج هذه المعاني بخياله ويقول:

وسما بأروقة الهدى فأجلها * فرع الثُّريا وهي في أصل الثَّرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له * حلقًا كهالات السماء منورا
حتى ظننا الشافعي ومالكا * وأبا حنيفة وابن حنبل حُضَّرا

بل انظر إلى دعوته للتجديد غير المعتمد على هدم التراث، والمبرأ مما اقترفه كثيرون من السخرية من كل ما هو أصيل والتنديد به –:

لا تحذ حذو عصابة مفتونة * يجدون كل قديم شيء منكرا
ولو استطاعوا في المجامع أنكروا * من مات من آبائهم أو عمرا
من كل ماض في القديم وهدمه * وإذا تقدم للبناية قصرا

([1]) ينظر السابق ٢٥: ٢٧.

([2]) عرف هذا الغرض في بادية الحجاز وأطرافها بالعصر الأموي، وسرى بين أمصارها، وكان عماده أمرين هما: صدق العاطفة وصدق العقيدة، وهو يتحدث عن الحب العفيف في ترفع عن الخلاعة والمجون والاستهتار مع استحضار روح الدين، خلافًا لما نراه في شعر الحداثة.

ومعلوم ما للإسلام من أثر في قيام الغزل العذري، لما دعا إليه من مقاومة النفس والهوى، وتهوين أمر الدنيا وتهويل شأن الآخرة، ولذلك نجد بعض هؤلاء المحبين من الزهاد، وقد دعم هذه النزعة العذرية في نفوسهم اعتقادهم بأن المحب في عفة وطهارة له عند الله ثواب وأجر، ولنفس السبب فضلت بثينة جميلًا عن غيره، معللة حكمها بقولها: إنه جعل حديثنا بشاشة، وقتلانا شهداء، في قوله:

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها * ويحيا إذا فارقتُها، فيعود
يقولون: جاهد يا جميل بغزوة * وأي جهاد غيرهم أريد
لكل حديثٍ عندهم بشاشةٌ * وكل قتيل بينهم شهيد

([3]) ينظر السابق ص٦٢، ٦٣ وينظر في النقد الأدبي الحديث د. محمد طاهر درويش ص٣٠٩.

وأتى الحضارة بالصناعــة رثة * والعلم نزرًا والبيان مثرثرا

وها نحن نرى خيال شاعر النيل (حافظ إبراهيم) وهو يحلق في أجواء وأجواز ودوحة لغة الضاد التي كرمها الله بنزول الوحي بها، وشرفها بمجيء القرآن على سننها، يقول على لسانها – وقد راحت تنعي حظها بين أهلها وتشكو بثها وحزنها، بعد أن هجروها ووصفوها بالعجز والتخلف عن مواكبة العصر ومتطلباته –:

رجعت لنفسي فاتهمت حصـــاتي * وناديت قومي فاحتسبت حيـاتي
رموني بعقم في الشباب وليتـــني * عقمـــت فلم أجزع لقول عداتي
ولدت ولما لم أجـــد لعـــرائسي * رجًالا وأكفـــاء وأدت بنـــــاتي
وسعتُ كتاب الله لفظـــًا وغايـــة * وما ضقتُ عن آي بهـا وعظـات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة * وتنسيق أسمـــــــاء لمخترعـات
أنا البحر في أحشائــه الدر كـامن * فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

ويواصل شاعر النيل حديث الفصحى – وهي تبعث في قومها الحمية، وتشعرهم أنهم هم الخاسرون بتركها إلى غيرها من اللغات التي ليست لها من القداسة ما لها، لكونها اللغة العريقة النسيبة التي يستلزم هجرها هجر القرآن النازل بها، وهجر العبادة الجالبة لسعادة الدارين والتي لا تصلح إلا بها – فيقول على لسانها:

فيا ويحكم أَبْلَى وتبلى محـــاسني * ومنكم وإن عـز الـــــدواء أساتي
فـــلا تكلـــوني للزمـــان فإننـي * أخاف عليكم أن تحيـن وفـــــاتـي
أرى لـرجال الغرب عزًا ومنـعـة * وكم عَـــــز أقـوام بعـــز لغات
أيطربُكم من جانب الغرب ناعب * ينـــــادي بوأدي في ربيـــع حياتي
أيهجرني قومي عفـــا الله عنهـم * إلى لغـــــة لم تتصـل بـــــرواة
فـإما حياة تبعث الميْت في البلى * وتنبت في تلـــك الرمـــوس رفاتي
وإمـا ممـات لا قيامة بعـــــده * ممات لعمـــري لـم يُقس بممـــات

ففي البيت الأول تخييل بني على استعارة رُشحت ببقية أبيات القصيدة البالغ عددها ثلاثة وعشرين بيتًا، فامتدت الصورة واتسعت وتعددت أجزاؤها بما يظهرها على الجملة خالبة اللب شائقة الفؤاد.. إذ صورت اللغة شخصًا تسري فيه حياة حقيقية، وله عقل يتهمه، ونفْس يرجع إليها، ولسان ينادي به، وحياة إذا لم يحافظ عليها ويمدها بأسباب الصحة والعافية يتهددها الموت، لتشكو – إلى الله، بعده – تقصيره نحوها.. فاللغة عنده كائن حي، لكن حياتها في ذاتها ناقصة، وحياتها الكاملة إنما تكون بجهد أبنائها وقوتهم العلمية وتفانيهم في خدمتها والتحدث بها.

وحافظ إبراهيم هنا وعلى طريقته في استنطاق ما لا يتأتى منه نطق، راح يستنطق لغة الضاد، ويجعل منها شخصية متحركة ناطقة ذات عاطفة مضطربة بين الحسرة والندم والضيق والشكوى والاعتداد بما كان، ويصورها وهي ترد بالدليل والبرهان على كل عيب رماها به أعداؤها.. بل يترقى في الرد فيصورها – وقد انتفخت أوداجها من أثر الغضب على ما رماها بها الأعداء من عدم القدرة على استيعاب ألفاظ الحضارة – تدعو على نفسها على إثر اتهامها بالعقم، أن لو كانت عقيمًا حقًا، لما كان يفزعها قول الأعداء وفراهم.

ثم تعود فتنحى باللائمة على أبنائها الذين لم يكن لهم حظ في الابتكار العلمي الإبداعي، مما جعل ألفاظها الجديدة لا تجد الذوات الصناعية التي تحملها.. وقد جعلت الألفاظ عرائس تبحث عمن يكنها فلا تجد، فلا يكون أمامها إلا أن تئد هؤلاء البنات.. ثم تستطرد اللغة العربية التي أنطقها الشاعر بخياله العميق فتقول: إذا كنت قد وسعت في الماضي كتاب الله – وهو الذي لم يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها – لفظًا وأسلوبًا، فكيف أضيق في الحاضر عن وصف أشياء، هي بالنسبة لكتاب الله غيض فيض وغثاء سيل([1]).

فلا غرابة إذن أن نجد الخيال يداخل سائر فنون الشعر وأغراضه، وأن يرى الأدباء والبلغاء الكلام المشتمل على الخيال، أكثر روعة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع([2]).. ذلك أن من الميزات التي حبا الله – تعالى – بها الإنسان وفضله بها على سائر المخلوقات، أن أحاسيسه التي تصل إليه عن طريق المشاعر، وعواطفه التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، إنما تتوالد في ذهنه، وتتكاثر في خياله حتى تزيد على ما تقتضيه طبيعة

([1]) ينظر التخييل البلاغي ص١٢٩.
([2]) العمدة١/ ١٧٨.

وجوده أضعافًا مضاعفة([1]).. والفكر والخيال والعاطفة ثلاثتها ملكات للنفس التي عنها يصدر فيض النتاج الأدبي، وحاجة الأدب إلى الخيال أوسع وأرحب من حاجته إلى الفكر، فالشاعر بما يخيِّل يستطيع أن يحيل الوقائع إلى أضدادها، ويخلع الحسن على ما يبدو في صورته المجردة قبيحًا والعكس، وباختصار يستطيع أن يقنع بما ليس في العقل مقنع، وقديمًا قالوا: (غلب باطله حقنا)([2]).

ناهيك عما يتوارد بالخيال من الصور التي تجعل الأمور المعنوية محسوسة لك، وماثلة بين عينيك، وفيها من الحركة والحياة ما يزيدك بها يقينًا، وما يزيدها في نفسك استقرارًا وتأثيرًا، فأنت "إذا قلت: (بلغني أنك تقدم رِجلًا وتؤخر أخرى)، كان أوقع من صريحه الذي هو قولك: (بلغني أنك تتردد في أمرك، وأنت في ذلك كمن يقول: أخرج ولا أخرج، فتقدم رجلًا وتؤخر أخرى"([3]).. كما أنك بما قلت، توجب له – في أخصر عبارة – الصورة التي يقطع معها بالتحير والتردد، وتريه نفسك في حال ناطقة بترددِه.

المبحث الثاني
التخييل المعتمد على التشبيه بين الأصالة والحداثة

رأينا كيف ساق عبد القاهر لبعض ذلك، البيت الذي ترجمه من الفارسية:

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته * لما رأيتَ عليها عِقْدَ منتطق

فأوضح أن اعتزام الجوزاء خدمة الممدوح علة غير حقيقية، وإنما حسَّنها أن الجوزاء حولها كواكب ترسل من الضوء عليها ما يشبه النطاق الذي ينتطق به الخدم في أوساطهم.. كما رأينا كيف تسنى لعبد القاهر أن يعرض للتخييل صورًا أخرى يتأول فيها الشعراء الصفة من غير أن يكون هناك معلول ولا علة، وأخرى يأتي كثير منها في صور مختلفة وأطياف عديدة من حسن التعليل.

ويُلاحِظ عبد القاهر في ثنايا عرضه لصور التخييل أن بابه الرئيس التشبيه، معتبرًا أن هذا الباب "قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر، لا تأتي الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كُنه ما ناله من اللطف والظَّرف، فإنه قد بلغ حدًّا يبز المعروف في طباع الغَزِل، ويلهي الثَّكلان عن الثُّكْل"([4]).

ولا غرو فقد كان للشعراء في ذلك نوادر وروائع، من نحو ما ألمع إليه عبد القاهر فيما كان أصله التشبيه، وساقه لابن الرومي في أبياته التي يفضل فيها النرجس على الورد والتي فيها يقول:

خجلتْ خدود الورد من تفضيله * خَجَـــلًا تورُّدُهـا عليه شاهدُ
لم يخْجلِ الـورد المورَّدُ لـــونـه * إلا وناحـــلُه الفضيلـةَ عانـدُ
للنرجس الفضلُ المبِينُ وإن أبى * آبٍ وحـادَ عن الطريقة حائـد
فصْلُ القضيـة أنَّ هـذا قائـــــد * زَهَرَ الرياضِ وأن هذا طارِدُ
شتان بين اثنين: هـذا مُوعِـــدٌ * بتسلُّبِ الدنيـــا، وهـذا واعـد
ينْهَى النديمَ عن القبيـــح بلحظِـه * وعلى المُدامةِ والسماعِ مساعـد
أُطلب بعفوك في المِلاح سميَّه * أبدًا، فإنك لا محالة واجـــد
والورد لو فتشت فردٌ في اسمه * ما في المِلاح لـه سِميٌّ واحـد
هذي النجـوم هي التي ربتَّهـا * بحَيَا السحاب كما يُرَبِّى الوالد
فانظر إلى الأخوين من أدناهما * شبهًا بوالده، فذاك الماجـــد
أين الخـدود من العيـون نَفَاسةً * ورِئاسةً، لولا القيـاسُ الفاســد

فإنه "عمل أولًا على قلب طرفي التشبيه، فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه، وحملها على أن تعتقد أنه خجلٌ على الحقيقة، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة، وجعلها أن فُضِّل على النرجس، ووُضع في منزلةٍ ليس يرى نفسه أهلًا لها، فصار يخجل من ذلك ويتخوَّف عيب العائب، ويجد ما يجد مَن مُدح مِدحةً يظهر الكذب فيها حتى تصير كالهُزء بمن قُصد بها،

([1]) ينظر دفاع عن البلاغة للزيات ص١١٧.
([2]) ينظر التخييل البلاغي ص١٨.
([3]) الدلائل ص٧١.
([4]) الأسرار ص٢٨٤.

ثم زادته الفطنة الثاقبةُ والطبع المُمثمر في سحر البيان، ما رأيت من وضع حِجَاج في شأن النرجس وجهةِ استحقاقه الفضل على الورد، فجاء بحُسن وإحسانٍ لا تكاد تجد مثله إلا له"([1]).

ومما جاء مُدلِّلًا على هذا الجنس من التخييل بما حواه من تشبيه معلل، قول الصاحب بن عباد – على الصحيح –:

وكأن السماء صاهـــــرت الأرْ * ض فصار النِّثارُ من كافور

وقول أبي تمام:

كأن السحابَ الغُرَّ غَيَّبن تحتــها * حَبيبًا فمــا تَرْقَا لهن مدامع

فكل واحد من هذين الأخيرين، قد خدع نفسه عن التشبيه وغالطها، وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ الشَّبه منه، قد حضر وحصل بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى نصب له عِلَّة، وأقام عليه شاهدًا، فأثبت الصاحب زفافًا بين السماء والأرض، بعد أن شبه وصير النثار – أي: الثلج، باعتباره كالطريق المُمهِّد لإتمام هذا الزفاف – كافورًا.. وجعل أبو تمام للسحاب – بعد أن شبهه بالتراب – حبيبًا قد غُيِّبته تحتها، فعلل – على سبيل الشك – نزول المطر من السحب بأنها غيَّبت حبيبًا تحتها، فهي تبكي عليه ويسيل دمعها مدرارًا في التراب، وذلك بعد أن جعل القَطر الذي ينزل من السحاب دموعًا، ووصف السحاب والسماء بأنهما يبكيان([2]).. ومما يمكن نظمه في سلك ما مضى، قول الشاعر:

رأيت الهلال ووجه الحبيـ * ـب فكانا هلالين عند النظر
فلم أدر من حيرتي فيهما * هلال الدجى من هلال البشر

وقول آخر:

أذكى سراجًا وساقي الشرب يمزجها * فلاح في البيت كالمصباح مصباح
كــدنا على علمنا بالشــك نسألــه * أراحنــا نارنـــا أن نارنـــا الراح

فتشبيه الرجال بالنساء، ووجه الحبيب بالهلال، والخمر بضوء المصباح.. تشبيهات قريبة التناول سهلة الإدراك، لكن ما جعلها بهذا المستوى من الجودة والأداء، ذاك الشك الذي سرى في كل منها، لأنه يقرر ما إذا كان التشبيه ثابتًا على هذا النحو أم لا.

ولطالما أشاد عبد القاهر قديمًا بالتشبيه التخييلي، ونثر بحقها – في كتابيه (الدلائل) و(الأسرار) – دررًا نفيسة لا تزال في حاجة إلى من يستخرجها من أصدافها.. ففي غير ما ذكرناه له، وإبان استدلاله على أن مزية الكلام إنما تَمْثُل في النظم، يقول: "تقول: (زيد كالأسد) أو (مثل الأسد) أو (شبيه الأسد)، فتجد ذلك كله تشبيهًا غفلًا ساذجًا، ثم تقول: (كأن زيدًا الأسد)، فيكون تشبيهًا – أيضًا – إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونًا بعيدًا، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه.. ثم تقول: (لئن لقيتَه ليلقينك منه الأسد)، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صورة أحسن وصفةٍ أخص، وذلك أنك تجعله في (كأن) يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يرى منه الأسدُ على القطع، فيخرجُ الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين"([3]).

ثم هو بعد ذلك يَتَّبِع – في استعراضه لجوانب الخيال في طرق الأداء وأعني بها: (الصورة البيانية)، وعلى نحو ما رأينا – الطريقة التي تعتمد تحكيم الذوق في تفضيل بعض التشبيهات على بعض، وتراه يفضي بك إلى أن خير التشبيه هو التشبيه التخييلي الذي يَخْرجُ بالتشبيه عن أن يكون مجرد إلحاق شيء بشيء، إلى كونه إخراج صورة شيء في صورة شيء آخر، حتى إنك ترى المُمَثَّل قد صار هو الممثَّل به شاخصًا مرئيًا محسوسًا.

وكانت هذه هي نقطة انطلاقه صوب الحديث عن التمثيل الذي يأتي "في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضِه، ونُقلت عن صُوَرها الأصلية إلى صورته"([4]).. كما كانت سر الإكثار من شواهد أسبابه، وذكر عباراته الطنانة في بيان أثره.. من نحو قوله: "وانظر هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه وزينتِه، وعطرك بعَرف عوده.. واستكمل فضله في النفس ونُبله، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير – يقصد به ما جاء في قول أبي تمام:

([1]) الأسرار ص٢٨٥ باختصار.
([2]) ينظر الأسرار ص٢٩٠.
([3]) الدلائل ص٤٢٥.
([4]) الأسرار ص١١٥ وما بعدها.

لولا اشتعال النار فيما جاورت * ما كان يعرف طيب عَرْف العُود([1]) –

وما فيه من التمثيل والتصوير؟"([2]).

ومن نحو قوله – عقب استشهاده ببيتي البحتري وقد شبه فيهما ممدوحه في قرب نفعه ورفعة مكانته، بالقمر في دنوِّ ضوئه وعلو مكانه،بجامع الهيئة الحاصلة من بعد المنال مع قرب النوال:

دان على أيدي العُفـاة وساشِعٌ * عن كل نِدٍّ في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوءُه * للعصبة السارين جِدُّ قريب –:

"فكر في حالك وحال المعنى معك، وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني ولم تتدبر نصرته إياه، وتمثيلَه له فيما يُملي على الإنسان عيناه، ويؤدي إليه ناظراه، ثم قِسْهُما على الحال وقد وقفت عليه وتأملت طرفيه.. فإنك تعلم بُعد ما بين حالتيك وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى لديك، وتحبُّبه إليك ونُبله في نفسك وتوفيرِه لأنسك".

وقوله: "أنشد قول ابن لنكك:

إذا أخو الحُسنِ أضحى فعلُه سمِجًا * رأيت صورته من أقبح الصُور

وتبين المعنى واعرف مقداره، ثم أنشِد البيت بعده:

وهبكَ كالشمس في حُسنٍ، ألم ترنا * نَفِرُّ منها إذا مالت إلى الضَّرر؟

وانظر كيف يزيد شرفه عندك؟"([3]).. يعني: بتشبيه الشاعر حال من حسُنت صورته وساء فعله فنَفَر الناسُ منه، بحال الشمس تحسن صورتها وتشتد حرارتها فيفر الناس منها، بجامع الهيئة الحاصلة من حسن الصورة مع الكراهية للأذى الواقع في كلٍّ.

ومن نحو سوقِه فيما بعد – "مما له في التفضيل، الفضلُ الظاهر لحسن الإبداع، مع السلامة من التكلف، وهو من التشبيهات الصريحة التي لا تخلو من تخييل – قول أبي سعيد الرستمي:

ماءٍ على الرَّضْرَاض يجري كأنه * صحائف تِبْرٍ قد سُبِكْن جداولا

كأن بها من شِـــدة الجَـرْي جِنَّةً * وقد ألبسَتهنَّ الريـاحُ سلاسلا"

يقول عبد القاهر: "وإنما ساعده التوفيق، من حيث وُطِّئ له من قبلُ الطريق، فسبق العرْفُ بتشبيه الحبُك على صفحات الغُدران بحَلق الدروع، فتدرج من ذلك إلى أن جعلها سلاسل، كما فعل ابن المعتز في قوله:

وأنهار ماءٍ كالسلاسل فُجِّرت * لترضع أولادَ الرياحين والزَّهرِ

ثم أتم الحِذق بأن جعل للماء صفة تقتضي أن يُسَلسل، وقَرُب مأخذُ ما حاول عليه، فإن شدة الحركة وفرط سرعتها من صفات الجنون، كما أن التمهل والتأني من أوصاف العقل"([4]).

وكما استحسنوا التشبيه المتغلغل في الخيال إذا كان دقيق التصوير، استجادوه إذا كان طريفًا مبتكرًا([5])..

"وقد اتفق للمتقدمين من المحدثين([6]) في هذا الفن نُكت ولطائف وبدع وظرائف، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ولا يضيق مكانه من الفضل عن سعة الإطراء.. فمن ذلك قول ابن نباتة في صفة الفرس – وهو داخل أيضًا في باب حسن التعليل –:

فكأنما لطم الصباح جبينه * فاقتص منه وخاض في أحشائه"

فهو يصور معركة نشبت بين الصباح والفرس، قد بدأها الصباح فلطم جبين الفرس، ولكن الفرس لم يسكت، بل ثأر من الصباح فطرحه أرضًا وخاض بقوائمه في أحشائه، وكان من نتائج هذه المعركة أن ابيضت قوائم الفرس وابيض جبينه([7]).. ومما جاء على شاكلة ما تقدم في التشبيه المعلل، قول الشاعر:

سافر إذا مـــا شئت قدرا * سار الهلال فصار بدرا

والماء يكسب مـــا جرى * طيبًا ويخبث ما استقرا

وبنقلـــة الـــدرر النقيـــة * بُدلت بالبحـــر نحـــرا

([1]) وقبله: وإذا أراد الله نشر فضيلة * طويت أتاح لها لسان حسود.

([2]) الأسرار ١١٨، ١١٩.

([3]) السابق ص١١٦، ١١٨ وينظر الإيضاح مع البغية٣/ ٧، ٨.

([4]) الأسرار ص٢٨٧.

([5]) ينظر نقد الشعر ص٣٩ والعمدة١/ ٢٦٢.

([6]) في الأسرار ص٢٨٦: للمتأخرين من المحدثين، وإنما كان ذلك في عصره.

([7]) الأسرار ص٢٨٦ وينظر علم البديع د. بسيوني فيود٢/ ١٢١.

فالأبيات مستخدمة في التعليل والتدليل على ضرورة الحركة والتنقل، ففيها اكتمال للمعارف وغزارة للخيرات وتخلص من سوء العادات، فالشاعر يعرض تلك الضرورة في صور ناطقة ومعان لا تنكر، فهو يشبه المتنقل بغية اكتمال الخير والفضل بالبدر بعد تحركه وهو هلال، فظل يتنقل حتى صار بدرًا جميلًا، ويشبهه ثانية بالماء الجاري الذي وصف بالعذوبة، ولو ركد مكانه لخبث وكرهه الناس، ويشبهه ثالثة بالدر الثمين في قاع البحر لما تنقل وتحرك بُدل بقاع البحر نحور الغواني وجياد الفاتنات.. ومما زاد هذه الأبيات جمالًا وبداعة، أنها افتتحت بأسلوب طلبي ثم أعقبه مجموعة من الأساليب الخبرية التي تعلل لقيمة الطلب وتحث عليه برفق وترشد إلى الأنفع والأحسن([1]).

وقريب منه قول أبي تمام من قصيدة يمدح بها أبا سعيد الثَّغْري:

وطول مقام المرء في الحي مُخْلِقٌ * لديباجَتَيْه فاغترب تتجدد
فإني أرى الشمسَ زيدت محبة * إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

فأنت ترى الشاعر يكشف عن سر ازدياد محبة الناس لممدوحه وأنسهم المتجدد وتعلقهم به، فيشبه حال ممدوحه في اختياره الإقامة حينًا وإيثاره الاغتراب حينًا آخر، بحال الشمس .. ألا ترى تعلق الناس بها يريد لممدوحه – حتى يزداد أنس الناس به، ويتجدد ولا يخلق – أن يكون كالشمس.. فيشبه ازدياد تعلق الناس به وحبهم إياه جراء اغترابه عنهم وعدم دوام الإقامة بينهم، بتعلق الناس بالشمس وازدياد حبهم لها أن كانت تطلع عليهم نهارًا وتغيب ليلًا.. وهو تصوير بالغ في اللطافة حد الروعة.

ولعل من مبتكر التشبيهات – وقد أدخله عبد القاهر تحت ما جُعل فرعه من التمثيل أصلًا وأصله فرعًا – قول القاضي التنوخي:

وكأن النجوم بين دُجاه * سنن لاح بينهن ابتداعُ
مشرقاتٌ كأنهن حجاج * يَقطعُ الخَصْم والظلامَ انقطاعُ

ذلك أن تشبيه السنن بالنجوم، تمثيل، والشبه عقلي.. وكذلك تشبيه خلافها من البدعة والضلالة بالظلمة، ثم إنه عكس فشبه النجوم بالسنن.. ومنشأ التخييل: في (السنن) و(البدع)، فقد ذكروا أنه لما كان صاحب البدعة كالماشي في الظلمة، شبهت البدعة بها في عدم الأمن من لقاء المكروه وفي عدم الاهتداء لطريق النجاة، وعلى المقابل صاحب السنة كالماشي في النور، فشبهت السَّنة بالنجوم في كمال الأمن من لقاء مكروه وثقة في طريق النجاة ودوام الاهتداء، وقد شاع ذلك حتى تُخيِّل أن السُّنة مما له بياض وإشراق، والبدعة على خلاف ذلك([2]).. ومن جيد ما يقع في هذا الباب قوله أيضًا:

أما ترى البرد قد وافت عساكره * وعسكر الحرِّ كيف انصاع منطلقا
فالأرض تحت ضريب الثلج تَحسَبُها * قد ألبست حبُكًا أو غُشيت ورِقا
فانهض بنار إلى فحم كأنهما * في العين ظلمٌ وإنصافٌ قد اتفقا

"فإنه لما كان يقال في (الحق)، إنه (منير واضح لائح)، فتستعار له أوصاف الأجسام المنيرة، وفي (الظلم) خلاف ذلك، تخيلهما شيئين لهما ابيضاض واسوداد، وإنارة وإظلام، فشبه النار والفحم بهما"([3]).. ناهيك عما خاله بحق البرد حين أقبل بهطول أمطاره، والحر حين ولَّى الدبر أمامه مسرعًا.

ويرى الحداثيون – مع هذه الروائع، ومع كل ما سبق ذكره – أن لغتنا الجميلة "قد فقدت حيوية الإبداع وحرارة الحياة"([4]).. وأنه يجب أن "تتطور مع الزمن، وأنها إنما تتطور على ألسنة المتكلمين بها"([5]).. والأخيرة كلمة حق أريد باطل، وإلا فقد رأينا في أخيلة المتأخرين من المحدثين من أمثال (شوقي) و(حافظ إبراهيم) ومن كان على شاكلتهما، ما يرد هذه العادية، وينقض هذه الدعوى ويجتثها من جذورها.

كما يرى الحداثيون أن على الشاعر ألا يكرر "لغة مألوفة سائدة، بل أن يكتشف لغة غير معروفة"([6])، ولقد كان لشعراء المهجر – بحكم إقامتهم بين من هم من غير جلدتنا ويتكلمون بغير لغتنا – دور في هذه الدعوى

([1]) ينظر دراسات وتطبيقات في علم البيان د. يحيى محمد يحيى ص١٦.
([2]) ينظر أسرار البلاغة ص٢٢٥ والتجريد ص١٥٣ ومواهب الفتاح لابن يعقوب ٣/ ٣٢٤ والإيضاح مع البغية٣/ ١٥، ١٦.
([3])الأسرار ٢٣٠.. وقوله: انصاع: أي انفتل راجعًا، و(الضريب) الصقيع الذي يقع على الأرض، و(الحبك) الطرق المتجعدة، و(الورِق) الفضة.
([4]) زمن الشعر أدونيس ص١٢٩.
([5]) الحداثة في الشعر. يوسف الخال ص٣٨.
([6]) صدمة الحداثة لأدونيس ص٣١٤.

العريضة والدعوة المريضة، فجبران خليل جبران يرى أن الشاعر هو الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة، وأنه يأخذ لغته عما غربلته الأذن، وعما حفظته الذاكرة من كلام مأنوس تتداوله ألسنة الناس، وأن الشاعر لا ينتظر إذنًا من واضعي القواميس وأصحاب المجامع اللغوية، وأنه ليس ثمة تعارض بين الفصحى والعامية([1]).. إلى غير ذلك من الكلام الذي لا يمل هؤلاء ترداده – على خطئه الفادح – بدعوى الإبداع والتحديث.

والحداثيون وإن كانوا يرون أن "الشعر ضد اللغة، وضد الألفاظ لحساب الحروف"([2]).. فإنهم يريدون من وراء ذلك "تحرير اللغة من مقاييس نظامها البراني والاستسلام لمدها الجواني، وإن تصبح اللغة بلا حدود، وتزول الهاوية بين المعنى والمعنى، بين الكلمة والشيء، مما يؤدي إلى القضاء على علم المعاني"([3]).

وقد أسفرت حملتهم هذه الشنيعة على عربيتنا، وأدَّت دعوتهم لهدم اللغة وتحطيمها وإلغاء كل مقوماتها.. لأن يصوروها بأخيلتهم المريضة على أنها قيود يجب أن يتحرروا منها، ولأن يصفوها بصفات لا تليق بها.. ومن مظاهر ذلك وصف وتشبيه أحدهم – هو عبد الوهاب البياتي – إياها بامرأة شاحبة عجوز شوهاء، قد أفقدها الصلع والكبر جمالها وبهاءها وصفاءها، قائلًا:

"اللغة الصلعاء
كانت تضع البيان والبديع
فوق رأسها كالباروكة
وترتدي الجناس والطباق
في أروقة الملوكَ
وشعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق
على البطون في الأقفاص يزحفون
ينمو القمل والطحالب في أشعارهم"([4]).

ويقول في عداوته للعربية ساخرًا منها ومتهكما عليها:

"من أين يأتي الحُب يا حبيبتي، ونحن محكومون بالإعدام
ونحن في السيرك وفي حديقة الحيوان
واللغة المومس والتاريخ والأوهام
العقم واليباب
محاصرون منذ ألفي عام
نحاول الخروج من دوائر الأصفار"([5]).

ويقول محمد علي شمس الدين مشبهًا العربية وكلماتها بجثة، يراد لها الرحيل عن مصدر عزها ومقر أهلها، كي تصبح بعد غربتها ونسيان أهلها لها، أثرًا بعد عين:

"ثم ترحل في يديك جزيرة العرب
عبرتُك جارحة، مع اللغة التي دمرتها
وعرضتُ في سوق المدينة جثة الكلمات
جثتك القديمة: هل تظل مشردا"

هذا الموقف وهذه الكراهية تجاه لغة الضاد التي لا هم للحداثيين سوى تدميرها، بعد أن بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم تجاهها أكبر، لم يقتصر على مجرد الحروف والكلمات بل تعدت إلى ما صرح به بعضهم بقوله: "المطلوب تدمير الأساليب والصور والصيغ اللغوية، وابتداع أساليب وصور جديدة تتسع لمعارف العصر التي عجزت عنها – بزعمهم – اللغة القديمة.. فقد اتفق الناس على أن يكون الفاعل مرفوعًا والمفعول منصوبًا، وبإمكانهم أن يتفقوا على العكس"([6]).

([1]) ينظر المجموعة الكاملة العربية. جبران خليل جبران ص٥٥٤: ٥٦٢.
([2]) بين الأصالة والمعاصرة. لأحمد فرج عقيلان ص٢٥٠.
([3]) مقدمة للشعر العربي لأدونيس ص١٢٧.
([4]) السيف والقيثار من أشعار البياتي. اختيار شوقي عبد الأمير ص٥٢.
([5]) المختار من شعر البياتي ص١٠٧.
([6]) الحداثة سرطان العصر ص١٧ عن مقال لأحمد عبد المعطي حجازي بصحيفة عكاظ عام ١٩٩١.

ولقد حاولوا ذلك بالفعل ووصلت كراهتهم للغة القرآن لأن يطلقوا عليها: "لغة الجيم، بدلًا من لغة الضاد، واختاروا الجيم على غيرها من حروف المعجم، لأنها – كما توهموا – تُكوِّن أول حرف في كلمات يحبها الحداثيون.. وفي ذلك يقول أحدهم:

الجيم جربال وناجود وجام
والجيم سرج وجواد ولجام

وقد كشفت إحدى الحداثيات عن سر حبهم واختيارهم لهذا الحرف، فقالت: "إن الجيم ربما كانت هي اللون الحمر، فالجربال: صبغة حمراء، والناجود: الخمر أو الدم أو الزعفران، والجام: قدح شراب الخمر، وبين الخيل والخمر علاقات قوية توحي بمعنى التمرد والغضب، أو الشهوة والعنفوان.. فالجيم إذن هي الحرف الأول في أبجدية الشاعر الحداثي، لأن الشعر المعاصر شعر غاضب متمرد شهواني"([1]).

ونرى الأمر في خيال شاعر النيل (حافظ إبراهيم) – وهو من المحدثين لا الحداثيين – على عكس كل ما سبق تمامًا.. فهو حيال لغة الضاد التي كرمها الله بنزول الوحي بها، وشرفها بمجيء القرآن على سننها، يقول على لسانها ما سبق أن سقناه له.

وإذ قد عرفنا فيما سبق أن أهم ما يطلب له التشبيه التخييلي الأصيل كي يؤثر في النفس أيما تأثير، الابتكار ودقة التصوير.. فإنه لا ينبغي أن يفوتنا أن نضيف إلى ذلك إبراز الفكرة وجلاءها.. فالخيال المعتمد على التشبيه – أيًا ما كان زمنه الذي قيل فيه، وأيًا ما كانت الموهبة الفذة التي صدر عنها – إنما يكون له وقعه على النفس وموضعه في الاستحسان ومكانه في الاستظراف، إذا ظهرت فكرته.. ولهذا حسن منه ما كان قريبًا في مأخذه، لأنه أقدَمْ على تحقيق الغرض منه.. وخذ من ذلك مثلًا ومن غير ما ذكرنا، قول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي * وإن خِلتُ أن المنتأى عنكَ واسعُ

فهو يشبه قدرة المَلِك الشاملة لا يستعصي عليها قريب أو بعيد، بالليل الذي يعم الناس كافة مهما نأت ديارهم، واختيار الشاعر الليل دون النهار لأن الليل تصحبه الرهبة والخوف اللذين يحس بهما مطلوبٌ هاربٌ من مَلِكٍ قادرٍ واسعِ السلطان، وهو تشبيه بالغ حد القوة والدقة في تصوير هذه الحال.. ذلك أن "اختصاص الشاعر الليل، دليل على أنه روَّى في نفسه، فلما علم أن حالة إدراكه – وقد هرب منه – حالة سُخط، رأى التمثيل بالليل أولى.. ويمكن أن يزاد في نصرته بقول العباس بن الأحنف:

نِعمة كالشمس لما طلعت * بثت الإشراق في كل بلد

وذاك أنه قصد هاهنا نفس ما قصده النابغة في تعميم الأقطار والوصول إلى كل مكان، إلا أن النعمة لما كانت تَسُرُّ وتُؤنس، أخذ المثل لها من الشمس، ولو أنه ضرب المثل لوصول النعمة إلى أقاصي البلاد وانتشارها في العباد، بالليل ووصوله إلى كل بلد وبلوغه كل أحد، لكان قد أخطأ خطأ فاحشًا"([2]).

وكذلك استحسنوا في التشبيه المعتمد على حسن التخييل، قول عدي بن الرقاع العاملي:

تُزجي أغنَّ كأن إبْرةَ رَوْقِه * قلمٌ أصاب من الدواة مدادها([3])

ومأتى الحسن أنه مثل لك طرف قرن الغزال بشبيه عندك، مألوف لديك، قائم بين يديك.. ومنه قول ابن الرومي:

ما أنس لا أنس خبازًا مررتُ به * يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرةً * وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ * في صفحة الماء يُلقى فيه بالحجر([4])

حيث شبه هيئة الرقاقة وهي تشكل على يد الخباز وسرعة تجهيزها وصيرورتها قوراء كالقمر إثر رؤيتها في كفه، كالكرة بهيئة الدائرة التي تنداح وتنساح على صفحة الماء إثر إلقاء الحجر فيه.. وتلاحظ هنا أن جل هذه الصور حسية بديعة أضفى عليها التركيب جمالًا ودقةَ ملاحظةٍ ولطافةً في المقارنة.

وإنك لواجد في تخييل كعب بن زهير التخييلي، أريحية وأنت تسمع أو تقرأ في عيون الشعر العربي قوله مادحًا الرسول ﷺ وقد أمَّنَه بعد أن أسلم:

([1]) السابق ص٨٠ وينظر بعض صولاتهم وجولاتهم تجاه هذا العبث (التمرد في أدب الحداثة) د. إبراهيم قاسم ٩٣: ١٠٨.
([2]) الأسرار ص٢٥٥.
([3]) الأغن: ما في صوته غنة، وإبرة الروق: طرفه.
([4]) يدحو: يبسط، قوراء: واسعة، تنداح: تنبسط.. وينظر في شأن هذه الأبيات العمدة لابن رشيق٢/ ٢٣٧

ما زلتُ أقتطـــــع البيـداء مُدَّرعًا * جنحَ الظلام، وثوب الليل مسبولُ
حتى وضعتُ يميني ما أنـازعهـــــا * في كف ذي نقمـات قيلـــه القيلُ
فلهـو أخـــــوف عنـــدي إذ أكلـمه * وقيـل إنك مسبـورٌ ومسئـــــولُ
من ضيغم من ضراء الأرض مُحْدِرةٌ * ببـطن عَثَّر غيـلٌ دونـه غيـــــلُ
يغدو فيلحـــمُ ضرغـامين عيشُـهُما * لحم من الناس معفورٌ خراذيـــلُ
إذا يســاور قِرنـًا لا يحـلُّ لـــــــه * أن يترك القِرنَ إلا وهو مغلـولُ
منه تظلُّ حميـــرُ الوحشِ ضامـرةً * ولا تمشي بواديـــهِ الأراجيـــلُ
ولا يـزال بواديـهِ أخـــــو ثقـــة * مطرحُ البَزِّ والدرسـانِ مأكـــولُ
إن الرسول لنـور يستضـــــاء بـه * مهند من سيوف الله مســـلولُ([1])

حيث عاطفة الخوف المزلزل، وقد أحسن الشاعر توظيف الألفاظ والصورة التشبيهية في الكشف عن عاطفته.. ففي مسيرةٍ للقاء المرتقب يستعمل فعل المفاعلة (أقتطع)، ليبين عن معاناة حسية أزكتها معاناة نفسية.. وفي قوله: (مدرعًا جنح الظلام) ما يكشف عن معاناة ضيق محيط بالنفس إحاطة الدرع بالصدر، وفي جعل الظلام ثوبًا مسبولًا ما يوحي باتساع مساحة المعاناة التي ألمت بنفس الشاعر من كل أقطارها وأحاطت به إحاطة الثوب بالجسد.

أما الصورة التشبيهية – وهي المرومة بالاستشهاد هنا – فقد خيل فيها الشاعر قوة رسول الله ﷺ التي يرهبها ويخافها وكأنها قوة الأسد، لكن ليس كبقية الأسود، وإنما هو أسد تجمع له من عناصر القوة: عرين في مأسدة تحميها أجمة دونها أجمة، وأشبال صغار يغدو من أجلهم في البكور للوقوع على فريسة يلحمهم بها، بعد أن تتقطع أوصالها وتتعفر قطعها بالتراب من شدة جرها على الأرض، ودوام انتصار في صراع لا تكون نتيجته إلا له، وحمى ممتد تنفر منه حمير البر ولا تهرب نحوه أعظم الفرسان الشجعان، وعلى الرغم من ذلك فإنك واجد في وادي هذا الأسد صريعًا كان شديدًا في قومه، موثوقًا في قوته تقطعت أشلاؤه وصارت ثيابه خِلقًا ممزقة.

فالصورة التي رسمها الشاعر لرسول الله ﷺ لم تكوِّن عناصرُها مشاهدةً، وإنما بالغ في تركيبها هاجسٌ نفسي، وجمع أجزاءها تصورٌ داخلي، وإلا فإنه – بأبي هو وأمي – أَلُوف، يَشعر جليسُه إليه أنه يعرفه منذ زمن بعيد، ولكنها الصورة المركبة من الخوف تداعت أجزاؤها وتهدم بنيانها بمجرد أن وضع كعب يده في يد رسول الله ﷺ .. وقد كان كعب بارعًا في بناء الصورة المتخيلة للخوف، بارعًا في هدمها بما ذكره عقيب أبيات الخوف مباشرة:

إن الرسول لنـور يستضاء بـه * مهند من سيوف الله مسـلولُ

فإذا كان الظلام قد لف نفس كعب وطريقه، فإن نور رسول الله ﷺ بدد هذا الظلام بأسرع مما كان يخطر بالبال، وبدل حالة نفس كعب من ظلام إلى نور، ومن قلق إلى راحة، ومن زيغ إلى هدى، ومن باطل إلى حق، وإذا كان – وهو في الطريق إلى رسول الله يدَّرِع جنحَ الظلام، فها هو قد كُسي بردته ﷺ ، وأعظم بها من كساء([2]).

ومن التخييل التشبيهي قول البحتري:

أضرت بضوء البدر والبدر طالع * وقامت مقام البدر لما تغيبا

حيث شبه المرأة بالبدر، وقد جنح فيه وحلق به – حتى يخرج به عن الحد المعتاد – في آفاق فسيحة من الحسن والطرافة، فهو لم يجعل المرأة شيئًا ملحقًا بالبدر بل رقى به درجات، تباعد التخييل فيه عن أن يكون مبنيًا على تشبيه يكون وجه الشبه فيه أقوى في المشبه به منه في المشبه، وإنما جعلها بدرًا آخر ينافس بدر التمام في كمال الظهور وتمام الرفعة وبعد المنزلة وسموق المكانة، بل طار به الخيال فجعلها أمكن في الإضاءة والظهور من البدر نفسه، فظهورها يضر بظهور البدر ويكاد يخفي ضوءه، ثم طفق بعدُ يصاعد من

([1]) ضراء الأرض: هي الأرض المستوية تأويها السباع وبها نبذ من الشجر، مخدر: مكان إقامة الأسد، وبطن عثر: مأسدة، والغيل: الأجمة، يلحم: يطعم اللحم، معفور: ملقى في التراب، والأراجيل: اسم جمع لراجل، أي سائر على رجليه، البز: الثياب، والدرسان: الخَلِق منها.

([2]) ينظر التخييل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص٥٨: ٦١.

نبرة هذا الظهور حتى أنابها مناب البدر لما تغيبا.. ولم يساوقه في حسن المبالغة ودقة المسلك ولطافة التشبيه ورشاقة اللفظ وقوة التأثير سوى قوله:

في طلعة البدر شيء من محاسنها * وللقضيب نصيب من تثنيها

وقول مجنون ليلى يصف قوة تأثيرها ونفاذ سلطانها:

هي السحر إلا أن للسحر رقية * وإنِّيَ لا أُلفى لها الدهرَ راقيا

وقول كثيِّر في تصوير محاولة نسيانها، وكأنها دعوة إلى أن يراها بخياله في كل سبيل:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما * تَمثَّل لي ليلي بكل سبيل

ومن بدائع تشبيهات بعض المعاصرين التخييلية، قول الهمشري في قصيدته (إلى القمر):

كأنكَ في روض السموات وردةٌ * كـــأن سنـاها عطـرك المتأرجُ
كأنك في خـد السموات دمعـــةٌ * هَمَتْ من عيون باكيات تدحرجُ
كأنـــك طاووس مـدلٌّ، كأنمـا * نجوم الدجى وُرْقٌ حواليك تهزج
كأنك مِزمار من العرش صافر * كأن صـداه نُـورُك المتبـــلجُ

وقول شوقي يخاطب الشمس – وقد تكاثرت المشاعر وقوي الإحساس وأرهفت العاطفة –:

مشيتِ على الشباب شواظ نار * ودرتِ على المشيب رحى طحونا
تعينيـن الموالـــــد والمنايـا * وتبنيـــــن الحيـاة وتهدميـــنا
فيا لـك هرة أكلت بنيهـــــا * وما وَلـدوا وتنتـــــظر الجنيـنا

وأهم ما يطلب له التشبيه التمثيلي حتى يكون له التأثير كذلك – ومن غير ما ذكرنا من الطرافة والدقة إبراز الفكرة وجلائها – أن يكون موائمًا لبيئة وللعصر، إذ تختلف الصورة باختلافهما.. وإذا هفت نفوسنا إلى معرفة ذلك بوضوح، فعلينا أن نتذكر أنه مما جرت به العادة إذا أراد الشاعر في الماضي أن يفصح عن ملامح الحسن في فتاته، أن يشبهها بالبدر وبغصن البان وبالغزال، فيشير بذلك إلى إشراقة الوجه واعتدال القامة ولينها ورشاقتها، كالذي نراه في قول المتنبي:

بدت قمرًا ومالت خوط بان * وفاحت عنبرًا ورنت غزالا

ولعل هذا هو ما دعا أبا القاسم الشّابّي لأن يمضي مع عصره، ليرسم معالم حسنها على نسق آخر، ويقول:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام * كاللحن كالصباح الجديد
كالسماء الضحـــوك كالليـلة * كالـورد كابتسام الوليد

فترى أن خفة الروح والبراءة وصفاء النفس، قد انعكست على ملامح هذه الصورة، ومن ثم فهو يتسلل إلى أعماقنا غير مستأذن، ويسري في نفوسنا سريان الروح في البدن والماء في العود الأخضر، فلا نلبث أن نأنق لها ونعجب من خالب روعتها وحين ألَقِها([1]).

ودع عنك – بعد ذاك – من رموا تراثنا وما خلفه علماؤنا ونقادنا وشعراءنا والتابعين لهم بإحسان بالعقم والجمود، ونفضوا أيديهم منه، وبدا من خلال شذوذهم وتمردهم أنهم ما هم بمبدعين ولا منصفين ولا مطورين.. واقرأ إن شئت لبعضهم – هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي([2]) الذي بلغت جرأته أن راح يطعن في الذات العلية، مشبها إياها وبخياله المريض، كأنها سلعة مهانة تباع وتشترى – قوله:

"الله في مدينتي يبيعه اليهود / الله في مدينتي مشرد طريد / أراده الغزاة أن يكون / لهم أجيرًا شاعرًا قوادا / يخدع في قيثارة المذهب العباد / لكنه أصيب بالجنون / لأنه أراد أن يصون / زنابق الحقول من جرادهم / أراد أن يكون".

ولغيره – هو هذا المارق (أدونيس)([3])، يرى نفسه ندًا لله عز وجل في ملكوته وخضوع العالم له – قوله عن نفسه:

"مالك، ملكه الأرض والسماء / شَعْرُه النبات / جسده الأقانيم / عروقه الأنهار / ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء / ظاهره بر وباطنه بحر / أو / كما / قيل / اخرج إلى الأرض أيها الطفل".

([1]) في البيان العربي د. البهنسي ص٢٥٢، ٢٥٣.
([2]) في ديوانه ١/ ٥٢٦ دار العودة بيروت١٩٧٢.
([3]) في ديوانه (زمن الشعر) ص١٤ دار الأدب بيروت ١٩٨٨.

ولسواهما – هو الخاسئ محمد علي شمس الدين([1])، يصور الله يتأخر عن موعده – قوله:
"والله تأخر عن موعده / فشردنا / كشياه لا وجه لها / في / ظلمات الروح".
بل ويصل به الجنون إلى أن يجعل لله ذقنًا – تعالى سبحانه عما يقوله ويقوله الفسقة الفجرة علوًا كبيرًا – فيقول([2]):
"وإن هذه السماء / مثل إلية النساء / مثل غمامة كبيرة بيضاء / تحت ذقن الله / تدور فيها / نقطة وحيدة من المياه".
ويقول([3]) في وقاحة وفجور ومجون لا حد له:
"في جنة عدن / في الفردوس حيث الحور العين عاريات كفواكه / الصيف على الأشجار / ومستلقيات على بطونهن / وظهورهن تلمع تحت الشمس / والولدان المخلدون بلحومهم البيضة البيضاء / وبطونهن المكورة / وأفخاذهم البلورية / يتكئون على الأرائك / والمياه تجري من تحتهم من تحت الأرض".
ويقول نزار قباني([4]) في عبارات مليئة بالإسفاف والعبارات الجنسية المكشوفة والمتدنية:
"في جواري / ناهد شبعان عزا / يجرح النجمة هزا / والدراري / حلمتان / كاندفاع الهودج / فوق حقي أرج / يطفران / تلك غادة / مثل ثعبان تلوَّى / وهو يطويها فتطوى / كوسادة / يا لنهد / نزق المنقار أبيض / مثل عصفور تنفض / بين ورد".
ونجد هذا التفلت الأخلاقي والتبذل والمجون عند محمد شمس الدين أيضًا، وها هو ذا يقول([5]):
"يلمع العشب فوق سرتك الأنثوية كالسيف / سأرعى إذن كل هذا الحشيش الربيعي / مثل جرثومة / أفتك بالأصغر / الأصغر / الأصغر المنتهى من رزاز النساء / ومن زغب الصدور والفخذ تحت الرداء / وأشرب ما يترك الزغب المشتهى / من حنين الماء".. إلخ.
يقول([6]) كالمعاود والمتمادي في التكشف عن جسد إحدى عشيقاته دون ما حياء ولا خجل:
"دعيني أكتشف ثانية جسدك الحقيقي / يدك، فمك، دمك / ودعيني أركض على ظهرك الفسيح / مثل خيال يقطع سهل البقاع / ويبلع الرياح / وأصعد إلى ذروة نهديك العاليين / مثل مغامر يتسلق ذروة حرمون / ثم نزل به قدميه / فيتدحرج إلى أسفل قدميك العاريتين / ويرتطم بالسماء"([7]).
وإنما وودت – على كراهة من نفسي – أن أسوق هذه النماذج من التشبيهات التخييلية لدى أولئك المتجرئين، تلك التي ما خفي منها كان أعظم، والتي تبرأ منها الأقلام، ويعف عن النطق بها اللسان، وتمجها الأنفس الأبية والقلوب العامرة بالإيمان.. ليعلم المغرر بهم من أبناء عروبتنا والمغترون من أبناء ديننا بالحداثة والحداثيين، مَن أولئك المردة؟، وإلى أي مدى ينجرفون؟، وإلي أي فريق ينتمون؟.. ولله وحده المشتكى.

&&&&&&&&&&

([1]) ضمن أعماله الكاملة ص٦٦٩.
([2]) السابق ص٤٠٤.
([3]) السابق ص٤٥٨.
([4]) في أعماله الكاملة ١/ ١٨٣.
([5]) أعماله الكاملة ص٣٤٧.
([6]) السابق ص٤١٠.
([7]) والسؤال أين ذلك من تخييل البحتري وقد مر بنا منذ قليل ومن قبله تخييل كثير عزة وغيرهما مما سقنا نماذج لتغزلهم في ثنايا هذا البحث؟!.. لا مقارنة.

المبحث الثالث
التخييل في المجاز اللغوي بضربيه – الاستعارة والمجاز المرسل – بين الأصالة والحداثة

كانت الاستعارة بمفهوم الآمدي ت٣٧٠ الذي حدَّها بأنها: (اللفظة المستعارة لوجود علاقة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه)([1])، تكاد تعم كل مجاز، ولا تقتصر على ما كانت علاقته المشابهة بين الطرفين.. وسر ذلك أن الطابع العام الذي يطبع جميع العلاقات التي أشار إليها، هو العقلانية والربط المنطقي بين الأشياء.. وقد قام الآمدي بشرح هذه الفكرة على عديد من الاستعارات التخييلية من نحو ما جاء في قول زهير:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله * وعُريَ أفراس الصِّبا ورواحلُه([2])

وذلك قوله بحق استعارة (الأفراس) لـ (للصبا): "لما كان من شأن ذي الصبا، أن يوصف أبدًا بأن يقال: (ركب هواه وجرى في ميدانه وجمح في عِنانه)، ونحو ذلك، حَسُن أن يستعار للصبا اسم (الأفراس)، وأن يجعل النزوع عنه أن تُعرَّى أفراسه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة من أليق شيء بما استعيرت له"([3]).

وبالمثل من ذلك يكشف الآمدي عن العلاقة الجامعة بين طرفي الاستعارة في إسناد (الاقتيات) الذي هو عمل من أعمال الكائن الحي إلى (الرحل) الذي هو من عالم الجماد، في قول طفيل الغّنوي:

وجعلت كوري فوق ناجية * يقتات شحم سنامها الرَّحل([4])

فيقول: "لما كان شحم السنام من الأشياء التي تُقْتات، وكان الرحل أبدًا يتَخَوَّنَه وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتًا للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى"([5])..وعلى هذا النسق يمضي صاحب (الموازنة) في بيان وجه الحسن والتخييل، في كثير من الاستعارات التي جاءت في الشعر وفي القرآن.

ويتفق القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ت ٣٩٢ في اتخاذ مبدأ التناسب بين طرفي الاستعارة معيارًا لقبولها وحسنها، وهو وإن لم يوسع من دائرتها كما فعل الآمدي، إلا أن الجديد عنده أنه أناط إدراك حسن الاستعارة البعيدة أو المفرطة وقبحها، بقبول النفس ونفورها، وسكون القلب ونبوِّه.. يقول: إن ملاك الاستعارة – أي قوامها وعنصرها الجوهري – تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يُتبين في أحدهما إعراض عن الآخر([6]).. ثم يقول:

"وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه – أي بعض هذا النوع من الاستعارة – واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه"([7]).

وهو بهذا يدع الباب مفتوحًا أمام ذوق الفرد واستجابته الخاصة، وكشف ما خفي من تناسب بين طرفيها، بالبيان الواضح والحجة القوية.. وآية ذلك ما ارتآه بشأن ما حدث من خلاف بينه وبين بعض أصحابه حول عدد من استعارات المتنبي، فقد قال صاحب له: إنه أبعد فيها، وخرج عن حد الاستعمال والعادة.. ومن ذلك قول المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة:

مسَرَّةٌ في قلوب الطيب مَفرِقها * وحسرة في قلوب البيْض واليَلَب([8])

وفي مدح سيف الدولة:

تجمعت في فؤداه هِممٌ * مِلء فؤاد الزمان إحداها

فقد جعل للطيب والبيض واليلب قلوبًا، وللزمان فؤادًا.. وهذه استعارة لم تجر على شَبه قريب ولا بعيد.. فلما احتج عليه القاضي ببعض ما ورد في ذلك لم يحر صاحبه جوابًا.

([1]) ينظر الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ت. السيد أحمد صقر ١/ ٢٦٦.

([2]) صحا: أصله خلاف السكر، وأراد به السلو، وأقصر باطله: انتهى ميله وصباه ولهوه.

([3]) الموازنة١/ ٢٦٧ وينظر سر الفصاحة ١٢٣.

([4]) الكور: الرحل بأداته، الناجية: الناقة السريعة.. يذكر سفره على ناقة سريعة أضناها السفر، وأذاب شحمَ سنامها ملازمةُ الرحل لها في الظعن والارتحال.

([5]) الموازنة١/ ٢٦٧.

([6]) ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه ص٤١.

([7]) السابق ص٤٢٩.

([8]) مفرقها: موضع افتراق الشعر من الرأس، والبَيض: جمع بيضة، وهي الخوذة من حديد، واليلب: الدروع اليمانية تتخذ من الجلود، أو جلود يخرز بعضها إلى بعض تلبس على الرءوس خاصة تحت البيض واحدتها يلبة، والمعنى: أن الطيب يُسر باستعمالها إياه، والبيض واليلب يتحسران بتركها لبسهما لأنهما من ملابس الرجال.

وقد خلص القاضي من ذلك إلى أنه ينبغي أن يحمل ما جاء من ألفاظ المُحْدَثين وكلام المولدين خارجًا على السنن المألوف، على وجوه تقربهم من الإصابة وتقيم لهم بعض العذر.

وربما كان الدافع الذي دفعه إلى ذلك حرصه على تسويغ استعارات للمتنبي من هذا القبيل، فأراد أن يؤسس صنيعه هذا على قاعدة عامة تشمله وتشمل غيره من الشعراء، فيكون ذلك أدعى لقبول النقاد لرأيه وموافقتهم إياه.. لكن الذي يبدو، أنه تراجع بعدُ عما قرره، لأن المسألة بهذا جعلت الاستعارات التي توصم بالإفراط والبعد عن المألوف، قابلة للتفسير والتأويل بما يزيل عنها صفة القبح والسوء، ويُدخلها في حيز القبول([1])..

وسيفيدنا هذا الكلام فيما بعد، إبان تعرضنا لما أسموه بـ (تراسل الحواس).

والذي يظهر لي، أن عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧٤ اقتنع بأن معيار ملائمة المستعار منه للمستعار له، مبدأ ممتد الحدود بعيد الآفاق، يسهل اجتيازه، فآثر تجنب الاحتكام إليه في دراسة الاستعارة، ولهذا لا نقرأ عنده تلك الأوصاف التي أطلقها النقاد على بعض الاستعارات، من نحو: (استعارة مفرطة)، أو (بعيدة)، أو (رديئة)، أو (قبيحة)، أو (فاسدة) وما إليها.

وقد رأى أن مشكلة مثل هذه الاستعارات تكمن في أن علاقة الشبه فيها بين طرفيه غير قائمة، أو غير قريبة من الذهن.. وحلًا لهذه المشكلة، ذهب إلى القول بوجودها على سبيل التخييل والوهم.. إلا أنه تبين له أن هناك طائفة من تلك الاستعارات البعيدة أو المفرطة، لا تعدو أن تكون نقلًا شكليًا فقط للفظ من مكان إلى مكان، كاستعارة (المشفر) وهو للبعير، أو (الجحفلة) وهو للفرس.. للشفة، وهكذا، أما من حيث المعنى فلا فائدة فيها، ولذا يسميها (استعارة غير مفيدة).

ويستعرض عبد القاهر في هذا السياق طائفة من الأمثلة، بعضها مما استقبحه النقاد أو وصفوه بالإفراط أو الرداءة، لكنه يتجنب هذه الأوصاف وينظر إليها من خلال منظوره السابق: الإفادة وعدمها، أو كونها استعارة لفظية أو معنوية، ولا يعني ذلك أن حكمه عليها جاء موازيًا لأحكامهم بالتبعية، وإنما يعني أنه جاء صادرًا عن تقديره وحسه الأدبي الخاص فوافق وخالف، بل كانت مخالفته لهم أكثر من موافقته.. ومن أمثلة ما عرض له من الاستعارات قول أوس بن حجر:

وذات هِدمٍ عارٍ نواشُرها * تُصمت بالماء تولبًا جَدِعا([2])

يريد: بكى ابنها، ولم تجد لبنًا فأسكتته بالماء.. فقد استعار (التولب) الذي هو اسم ولد الحمار، للصبي الرضيع.. وفي حين وصف قدامة هذا الاستعارة بأنها من فاحش الاستعارة([3])، عدها عبد القاهر استعارة معنوية يعني مفيدة، معللًا ذلك بما يفيد استخدامها في موضع الذم والنقص، فالشاعر – كما يقول – "يصف حال ضُر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة، والعادة في مثل ذلك، الصفة بأوصاف البهائم ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال"([4])..

وهكذا.

والذي يعنينا هنا ويستحق الوقوف عنده – وقد غض الطرف عنه كثير من الحداثيين – هو ما اعتد به عبد القاهر وأولاه مزيد اهتمامه وأطلق عليه الاستعارة المفيدة، إذ هي عنده "أمدُّ ميدانًا، وأشد افتنانًا وأكثر جريانًا، وأعجب حسنًا وإحسانًا، وأوسع سعة.. وأذهب نَجدًا في الصناعة وغورًا.. وأسحر سحرًا، وأملأ بكل ما يملأ صدرًا ويمتع عقلًا ويؤنس نفسًا ويوفر أنسًا، وأهدَى إلى أن تُهدِي إليك أبدًا عَذارَى قد تخُيِّر لها الجمال، وعُنِيَ بها الكمال، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف الرُّتبة العليا"([5]).

وقبيل عبد القاهر أقر ابن رشيق ت ٤٥٦ للمجاز بـ "أنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغة العرب عن سائر اللغات".. وبأنه "في كثير من الكلام يكون أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع".. كما أقر للاستعارة بأنها "أفضل المجاز.. وليس في حِلَى الشعر أعجب منها"([6])..

ومهما يكن من

([1]) ينظر الوساطة ص٤١.

([2]) ذات هدم: يعني امرأة ضعيفة، الهدم: الكساء الخَلِق الرث، النواشر: الأوردة التي تحت الجلد في باطن الذراع، مفرده ناشرة والمراد ذراعها، تصمت: تسكت، التولب: ولد الأتان، جدعا: سيء الغذاء.

([3]) ينظر نقد الشعر ص١٧٧.

([4]) أسرار البلاغة ص٣٩ وينظر التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ص١٤٦: ١٦٢.

([5]) الأسرار ص٤٢.

([6]) العمدة لابن رشيق ١/ ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٨.

أمر، فإن الذي يؤخذ من اعتبارات وكلام جمهرة علماء البلاغة والنقد، أن مقاييس الجمال في التخييل الاستعاري تتوافر في أربعة أمور، هي:

١- القرب بمعنى وضوح المناسبة بين الطرفين، ٢- الرفعة والخصوصية، ٣- الطرافة والملاحة، ٤- تجاهل التشبيه.

١- وإنما أريد بالقرب أن تكون الصلة بين المشبه والمشبه به واضحة، فليس من مذاهب العرب استعمال الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة([1]).. وكل استعارة لا تتضح فيها المناسبة بين الطرفين رديئة، لأنها إنما قصدت للإيضاح والجلاء لا للغموض والخفاء، كقول أبي نواس:

بُح صوتُ المال مما * منك يشكو ويصيح

أي أن المال يشكو ويتظلم مما أصابه على يدي الممدوح من تضييع وتمزيق بكثرة العطاء، فالمعنى حسن ولكن الاستعارة هابطة، ففضلًا عن أن قوله: (بح صوت المال) هو من الكلام النازل، فإنه لا صلة بين المال والإنسان([2]).. وما أحسن ما قال مسلم بن الوليد في نفس المعنى:

تظلَّم المالُ والأعداء من يده * لا زال للمال والأعداء ظلامًا

ونظيره قول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا * فتك الصبابة بالمحب المغرم

ومن واضح التخييل في الاستعارة قول امرئ القيس في وصف الفرس:

وقد اغتدى والطير في وُكناتها * بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فاستعار للمنع (القيد)، وهذا أبلغ من قوله: (مانع الأوابد من الذهاب والإفلات)، لأن القيد من أعلى مراتب المنع من التصرف، ولأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه.

ولقد استحسن ابن سنان الخفاجي جملة من الاستعارات لما وجد فيها من قرب المأخذ، كقول ابن نباتة:

حتى إذا بهر الأباطحَ والرُّبا * نظرت إليك بأعين النوَّارِ

قال: "فنظرُ أعين النوار من أشبه الاستعارات وأليقها، لأن النوار يشبه العيون، وإذا كان مقابلًا لمن يجتاز فيه ويمر به كان كأنه ناظر إليه".. وقد أعاد ابن سنان قول ابن نباتة في موضع آخر:

إذا نظرت أرضُ الخليج بأعينٍ * من النَّور قامت للصوارم سُوق

وكان مما عقب به ابن سنان أن قال: "كلاهما واحد".. ومما عدَّ في نظر الخفاجي كذلك من أحسن الاستعارات وأليقها قول الشريف الرضي:

رسا النسيمُ بواديكم ولا بَرِحتْ * حواملُ المُزْن من أجداثكم تضعُ

ولا يزالُ جنين النبت تُرضِعهُ * على قبوركم العُرَاضَةُ الهَمِعُ

وذلك "لأن المزن تحمل الماء، وإذا هملت وضعته، فاستعارة الحمل لها والوضع المعروفين، من أقرب شيء وأشبهه، وكذلك قوله: (جنين النبت) لأن الجنين المستور مأخوذ من الجُنَّة، وإذا كان النبت مستورًا والغيث يسقيه، كان ذلك بمنزلة الرضاع، وكانت هذه الاستعارة من أقرب ما يقال وأليقه".. كما أعجب الخفاجي بقول ذي الرمة:

أقامت به حتى ذَوَى العود والثرى * ولفَّ الثُّريَّا في ملاءته الفجْرُ

ويَبِين ابن سنان عن سر إعجابه فيقول: "لأن الفجر لما غطى الليل ببياضه وشمل الأرض عند طلوعه، حسنت استعارة الملاءة له لتضمنها هذا المعنى، وعبر بطلوع الثريا وقت طلوع الفجر بأنه لفها في ملاءته، وتلك أحسن عبارة وأوضح استعارة"([3]).

٢- كما أريد بالرفعة: ألا تكون الاستعارة عامية مبتذلة، بأن تكون من الخاص النادر الغريب الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقول الشاعر:

أمسي وأُصبح لا ألقاكَ، واحزنا * لقد تأنق في مكروهي القدرُ

فاختيار كلمة (تأنق) حسن لأنها رفيعة، خاصة في الدلالة على ما أراد من تخير الدهر لأشد ما يصيب ويؤذي.. وقول الآخر:

([1]) الموازنة ص١٧.

([2]) ينظر الطراز للعلوي ١/ ٢٤١والمثل السائر لابن الأثير ٢/ ٧٩ والعمدة لابن رشيق ١/ ٢٧٠.

([3]) سر الفصاحة ص١٢٤، ١٢٥، ١٢٢وينظر علم البيان لبدوي طبانة ص٢٠٣، ٢١٣ وفي النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٩.

بِعَرضِ تَنُوفةٍ، للريح فيها * نسيمٌ، لا يرَوَّعُ في التراب[1]

فهذه الاستعارة بالغة حد البراعة، إذ تصور الترب راقدًا في هدوء، وهذا النسيم الواني يمر به فلا يثيره ولا يروعه.. وهو فيها قد استعار الترويع لإثارة الريح التراب، بجامع الحركة الهوجاء في كل.. ومرجع الغرابة في البيت إلى كون المستعار له بعيد الحضور في الذهن عند ذكر المستعار منه، فصار الجمع بينهما غريبًا دقيقًا.

ومن ذلك قول ابن المعتز:

يناجيني الإخلاف من تحت مَطله * فتختصمُ الآمال واليأس في صدري[2]

فقد صور الإخلاف على أنه إنسان يتحدث من خلف ستار، والأمل واليأس على أنهما متخاصمان يتنازعان مكانًا للإقامة فيه.. ومنه قول يزيد بن مسلمة يصف فرسًا:

عودته فيما أزور حبائبي * إهمالَه وكذاك كل مُخاطر

وإذا احتبى قَربُوسه بِعَنانه * علك الشكيم إلى انصراف الزائرِ[3]

يريد الشاعر بيان أنه إذا نزل عن فرسه لوجود زائر عنده أو ليقضي هو زيارته لدى غيره، ألقى لجام فرسه على مقدم سرجه، فيظل الفرس في مكانه ضامًا رأسه إلى جهة السرج يلوك شكيمته حتى ينصرف الزائر أو ينصرف صاحبه من عند زائره دون حراك، وفي هذا مدح لفرسه وإمعان في أدبه وطبعه.

ووجه الغرابة، ما في الجامع من التفصيل، فضلًا عن كون المستعار منه أو المشبه به وهو الاحتباء الذي هو ضم الرَّجُل ركبتيه وجمعه ظهره وساقيه بثوب، نادر عند حضور المستعار له أو المشبه وهو ضم اللجام مقدم الفرس إلى فمه، نظرًا لتباعد الهيئتين[4].

وكان مما استحسنه ابن رشيق لما يقارب نفس الأسباب، قول حسان بن ثابت يذكر قتلة عثمان – رضي الله عنه –:

ضحوا بأشمطَ، عنوانُ السجود به * يقَطِّعُ الليلَ تسبيحًا وقرآنا

فاستعار قوله: (عنوان السجود به) لكثرة قيامه بالليل ولأثر ذلك في وجهه رضوان الله عليه، وقد أخذه من قول الله تعالى: (سيماهم في وجوههم من أثر السجود) [الفتح :٢٩].. وقول أبي الطيب في وصف شجاعة سيف الدولة:

ضممتَ جناحيهم على القلب ضمة * تموت الخوافي تحته والقوادم

حيث أراد بالجناحين ميمنة العسكر وميسرته، وبالقلب موضع الملك، وبالخوافي والقوادم السيوف والرماح، وهذا تصنيع بديع كله حسَّن الاستعارة[5]

٣- كما كان قصدهم بالطرافة في الاستعارة: الجِدَّة، وموافقتها مع ذلك لذوق عصر الشاعر، وقصدهم بالملاحة: أن ترى اللفظة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي.. ويستأنس للأول بقول أبي تمام وقد استحسنه الآمدي:

لا تسقني ماء الملام فإنني * صبٌّ قد استعذبتُ ماء بكائي

وإنما لم يعبه الآمدي، لأنه لما أراد أن يقول: (قد استعذبت ماء بكائي)، جعل للملام ماء ليقابل ماء بماء، وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله تعالى: (وجزاء سيئةٍ سيئةٌ مثلها) [الشورى :٤٠]، وكذلك: (إن تسخروا منا فإنا نسخر منكم) [هود :٣٨]، والثاني ليس بسيئة ولا بسخرية، ومثل هذا في الشعر كثير مستعمل، فلما كان في مجرى العادة أن يقول قائل: (أغلظت لفلان القول) و(جرعته مرارة الكأس) و(سقيته منه أمرّ من العلقم)، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة[6].. ولذا كان ما روى من أن مخلدًا الموصلي بعث إليه بقارورة يسأله أن يبعث له فيها قليلًا من ماء الملام، فقال

---

(1) التنوفة: الفلاة لا ماء بها ولا أنيس، وعرضها: جانبها.

(2) الإخلاف: عدم الوفاء، والمطل: التأخير في إجابة المطلوب.

(3) القربوس: السرج أو مقدمته، العنان: سير اللجام، وعلك: مضغ، والشكيم: الحديدة المعترضة في فم الفرس.

(4) ينظر في شأن هذه الأبيات دلائل الإعجاز ص٧٤: ٧٧ والإيضاح مع البغية٣/ ١٠٩وعلم البيان د. بسيوني ٢١٢، ٢١٣.

(5) ينظر العمدة لابن رشيق ١/ ٢٧٦، ٢٧٧.

(6) الموازنة بين أبي تمام والبحتري١/ ٢٦٠وينظر الإيضاح مع البغية٣/ ١٤٠.

لصاحبه: قل له يبعث إليَّ بريشة من جناح الذل – في إشارة منه إلى الاستعارة في قول الله تعالى: (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) [الإسراء/ ٢٤] – لأستخرج بها من القارورة ما أبعثه إليه([1]).

كما يستأنس للملاحة بلفظة (الجسر) في قول أبي تمام أيضًا:

لا يطمع المرء أن يجتابَ لجتَه * بالقول ما لم يكن جِسرًا له العمل

يعني ما لم يقطع ما يعوقه بهما معًا.. وقوله:

بَصُرتَ بالراحة العظمى فلم ترها * تُنال إلا على جســـر من التعب

فإنك ترى لها في الثاني حسنًا لا تراه في الأول.. ثم انظر إليها في قول ربيعة الرَّقّي:

قولي نعم، ونعمْ إن قلت واجبة * قالت: عسى، وعسى جسر إلى نعم

فإنك واجد لطفًا وخلابة وحسنًا ليس الفضل فيه – على حد قول شيخ البلاغة – بقليل([2]).

٤- كذلك أرادوا بـ (تجاهل التشبيه): ترك ما يشير إليه في اللفظ، كما في قول ابن طباطبا:

لا تعجبوا من بِلَى غلالتِه * قد زرَّ أزراره على قمر([3]).

حيث استعار القمر للممدوح وأدخله في جنس الأقمار فصح بذلك النهي عن التعجب.. وقد عمد إلى أن يذكر في البيت الضمير العائد على المشبه، وهو الضمير المضاف إليه في (غلالته) و(أزراره)، لكن ذَكرَه – كما ترى – بوجه لا ينبئ عن التشبيه، بل ينبئ بالاستعارة.. ومن ذلك قول البحتري مادحًا:

وصاعقـــة من نصلـــه تنكفي بها * على أرؤس الأقران خمس سحائب

فقد استعار السحائب لأنامل الممدوح.. ولإيغاله في التشبيه، ذكر مجموعة أمور متلائمة ومترابطة ببعضها تكشف عن المجازية بالاستعارة في الكلام، وهذه الأشياء،هي: أن تلك الصاعقة من نصل سيفه، والسيف يمسك باليد ويقبض عليه بالأصابع التي تنتهي بالأنامل، وأن تلك الصاعقة يقْلبها أي يقلب أصلها وهو السيف على رؤوس الأقران ليهلكهم، وأن هذه السحائب خمس في العدد.. وكل ذلك إشارات إلى الأنامل([4]).

ومنه قول معن بن أوس في هجاء بني عامر:

يشيب على لؤمِ الفعال كبيرها * ويُغذَى بثدي اللؤم منها وليدها

فأي تصوير للنشأة اللئيمة أقوى وأعمق من تصويرهم يرضعون اللؤم منذ ولادتهم، فيتأصل فيهم ويلازمهم في مشيبهم.. ويلحق بهذا الضرب – فيما أرى – ما سمي بـ (الاستعارة المرشحة) وهي التي قرنت بما يلائم المستعار منه أو المشبه به، إذ تلك فيها من قوة وتوكيد المبالغة ما لا يقدَّر قدره.. الأمر الذي حدا بواحد في منزلة العلوي لأن يطلق اسم (الاستعارة الموشحة)([5])، لما لزينتها وما تحلت به من ذكر لوازمها وأحكامها الخاصة.. ولك أن تستشعر هذه المعاني وأنت تقرأ قول الشاعر:

إذا ما الدهر جر على أناس * كلاكـــــله أنـاخ بآخرين

فقل للشامتين بنـــا أفيقـوا * سيلقى الشامتون كما لقينا

حيث استعار الجَمَل للدهر استعارة مكنية، وتم استيفاء قرينتها بإضافة لازم المستعار منه (الجر) و(الكلاكل) إلى المستعار له (الدهر)، ثم ذكر جملة (أناخ بآخرين)، وهي من ملائمات المستعار منه.. وقول ابن المعتز:

فما أقول لدهـــر شتَّتَتْ يـــده * شملي، وأخلى من الأحباب أوطاني؟

ونظير ما سبق في ذكر ملائم المستعار منه، قول المتنبي:

رميتَهمُ ببحر من حديـــد * لـــه في البر خلفهمُ عُبابُ

فهو لم يكتف باستعارة البحر للجيش القوي، حتى ذكر ما يلائم المستعار منه وهو (العباب) و(البر).. وكذا قوله:

كبَّرتُ حول ديارهم لما بدت * منها الشموس وليس فيها المشرق

وقوله:

([1]) ينظر نهج البلاغة شرح ابن أبي الحديد٣/ ٢١٦.

([2]) ينظر الدلائل ص٧٨، ٧٩.

([3]) البلى: الفساد، والغلالة: ثوب صغير يلاقي البدن يلبس تحت ثوب أوسع منه، وزر: شد.. وهم يزعمون أن ثياب الكتان يسرع إليه البلى عند بروزها لضوء القمر، فكيف إذا زُرَّتْ عليه؟، إن البلى عندئذ يكون أشد سرعة إليها.

([4]) ينظر شروح التلخيص٤/ ٧٣: ٧٥.

([5]) من التوشيح، وهو: ترصيع الحلية بالجواهر واللآلئ برقبة المرأة من عاتقها إلى كشحها، وهو المسمى بـ (الوشاح).

فليت طالعة الشمسين غائبة * وليت غائبة الشمسين لم تغب

وقوله يمدح علي بن سيَّار التميمي:

ولم أر قبلي من مشى البحر نحوه * ولا رجلًا قامت تعانقه الأسد

وقوله يمدح غيره:

تعرض لي السحاب وقد قفلنا * فقلتُ إليك إن معي السحابا

فشمْ في القبة الملِك المرَجَّى * فأمسك بعد أن عزم انسكابا([1])

وقول أبي تمام مادحًا:

يا ابن الكواكب من أئمة هاشم * والرجح والأحساب والأحلام

وقول الفرزدق مادحًا أيضًا:

أبي أحمد الغيثينِ صعصعةُ الذي * متى تخلف الجوزاءُ والدلو يُمطرِ([2])

فقد استعاروا الشمس والبدر والكوكب والأسد والسحاب والغيث لممدوحيهم، ثم بنوا كلامهم على تناسي التشبيه وطفقوا يمعنون في التناسي، حتى جعلوا الممدوحين بدورًا وكواكب وشموسًا وأسودًا وسحبًا وغيثًا على الحقيقة([3])، ولهذا ساغ التعجب من قِبل المتنبي في بعض ما سقته له، على نحو ما ساغ أيضًا في قول ابن العميد يصف غلامًا جميلًا قام على رأسه يظلله من الشمس:

قامت تظللني من الشمس * نَفْسٌ أعزُّ عليَّ من نفسي

قامت تظللني ومن عجبٍ * شمسٌ تظللني من الشمسِ

وعلى غرار ما سبق من تناسي التشبيه، جاء قول ابن المعتز:

سقاني وقد سُلَّ سيفُ الصبا * ح، والليل من خوفه قد هرب

فهو لم يقنع بالتشبيه الظاهر والقول المرسل، في تصوير إدبار وتولي الليل أمام الصبح الممحي لظلامه.. ولكنه أحب أن يحقق دعواه أن هناك سيفًا مسلولًا، وأن يجعل نفسه كأنها لا تعلم أن هاهنا تشبيهًا، وأن القصد إلى لونِ البياض في الشكل المستطيل، فتوصل إلى ذلك بأن جعل ظلام الليل كالعدو المنهزم الذي سُلَّ السيف في قفاه، فهو يهرب مخافة أن يضرب به.. ومنه قول ابن المعتز أيضًا:

والورد يضحك من نواظر نرجس * قَذِيت، وآذنَ حيُّها بممات

فالضحك في الورد وكلِّ ريحانٍ ونَوْرٍ يتفتح، مشهورٌ معروف.. بيد أن ابن المعتز هنا، علله بأن جعل الورد كأنه يعقل ويميز، فهو يشمت بالنرجس لانقضاء مدته وإدبار دولته، وبدو أمارات الفناء عليه.. ومما يشوب الضحكَ فيه شيءٌ من التعليل، قوله كذلك:

مات الهوى مني وضاع شبابي * وقضيت من لذاتــــه آرابي

وإذا أردت تصابيًا في مجلسٍ * فالشيب يضحك بي مع الأحباب

فقد جعل المشيب يضحك ضحك المتعجب من تعاطي الرجل ما لا يليق به، وتكلفه الشيء ليس هو من أهله([4]).

وإن تعجب فعجب أن ترى الخلافة منقادة تجر أذيالها في أبيات أبي العتاهية وهو ينشد الخليفة المهدي قائلًا:

أتته الخلافة منقادةً * إليه تجرجـــر أذيالها

فلم تك تصلح إلا له * ولم يـــك يصلح إلا لها

ولو رامها أحد غيره * لزُلزلت الأرض زلزالها([1])

([1]) قفلنا: رجعنا، إليك: أسم فعل بمعنى تنح، شِم: انظر.

([2]) أحمد الغيثين: أحقهما بالحمد، ومراد بالغيثين: أبوه والغيث الحقيقي، والجوزاء والدلو: برجان يكثر فيهما المطر.

([3]) يقول عبد القاهر في بيان ما بالأخير من تخييل: "وإن أردت أن تعرف مقدار ما له من القوة في هذا التخييل، وأن مصدره مصدر الشيء المتعارف الذي لا حاجة به على مقدمة يُبنى عليها – نحو أن تبدأ فتقول: (أبي نظير الغيث وثانٍ له)، ثم تقول: (هو خير الغيثين) لأنه لا يُخلف إذا أخلفت الأنواء – فانظر إلى موقع الاسم، فإنك تراه واقعا موقعًا لا سبيل لك فيه إلى حل عَقْدِ التثنية وتفريق المذكورين بالاسم.

وذلك أن (أفعل) لا تصح إضافته إلى اسمين معطوفٍ أحدهما على الآخر، فلا يقال: (جاءني أفضل زيد وعمرو)، ولا (إنَّ أعلم بكرٍ وخالدٍ عندي)، بل ليس إلا أن تضيف إلى اسم مثنى أو مجموع في نفسه، نحو: (أفضل الرجلين) و(أفضل الرجال)، وذلك أن أفعل التفضيل بعضُ ما يُضاف إليه أبدًا، فحقه أن يضاف إلى اسم يحويه وغيرَه، وإذا كان الأمر كذلك، علمت أن اللفظ بالتشبيه والخروج عن صريح جعل اللفظ للحقيقة متعذر عليك، إذ لا يمكنك أن تقول: (أبي أحمد الغيث والثاني له والشبيه به)، ولا شيئًا من هذا النحو، لأنك تقع بذلك في إضافة أفعل إلى اسمين معطوفٍ أحدهما على الآخر".. الأسرار ص٣١٦، ٣١٧.

([4]) ينظر الأسرار ص٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤.

وأن يشيب الدهر، فيبيض من أثر ذلك حاجبه، على ما جاء في قول الأخطل:

فنحن أخ لم تُلْقَ في الناس مثلُنا * أخًا حين شاب الدهرُ وابيض حاجبه

وعجب كذلك أن تفزع الأفلاك ويلتفت الدهر في بيت محمود سامي البارودي – وهو من هو من شعرائنا المعاصرين – فتكون لهلعها من الممدوح في وضع استعداد، استجابة له واحتفاء به في سلمه وحربه، وذلك قوله:

إذا استل منه سيد غربَ سيفه * تفزعت الأفلاك والتفت الدهر([2])

وأن تستنطق البلاد، كما جرى على لسان فارس هذا الميدان حافظ إبراهيم.. إذ نراه على عادته وعلى طريقته في استنطاق ما لا يتأتى منه نطق، يشيد بمصر وبفخارها قائلًا على لسانها:

وقف الخلق ينظرون جميعًا * كيف أبني قواعد المجد وحدي
أنا تاج العلا في مفرق الشرق * ودُرَّاتُه فرائد عقدي
أنا إن قدر الإله مماتي * لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي
ما رماني رام وراح سليمًا * من قديم عناية الله جندي
كم بغت دولة عليَّ وجارت * ثم زالت وتلك عقبى التعدي

وأن يجعل للقصائد – على التخييل – (تتيم) و(شوق) و(حسن) و(مهور)، وهي من صفات ولوازم العرائس الحسان، وذلك قول أمير الشعراء أحمد شوقي:

لي في مديحك يا رسول عرائس * تُيِّمن فيك وشاقهن جلاء
هن الحسان فإن قبلتَ تكرمًا * فمهورهن شفاعة حسناء

وأن تركض السحب، وتعصب الشمس جبينها، ويخشع البحر.. كما في أبيات إيليا أبي ماضي التي فيها:

السحب تركض في الفضا * ء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها * صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت * فيه خشوع الزاهدين

= هذا، وثمة كثير من العبارات التي تدل على حكم صائب في الحياة، وقد شاع استخدامها بين الناس في معان مماثلة، وهي لهذا تعد استعارات تمثيلية إذا استُخدمت وحسن استعمالها على هذا النحو، ومن ذلك قول المتنبي:

إذا رأيتَ نيوب الليث بارزة * فلا تظنن أن الليث يبتسم

وقوله:

ومن يك ذا فم مرٍّ مريض * يجد مرًّا به الماء الزلال

وقوله:

ومن يجعل الضِّرغام للصيد بازه * تصيده الضرغامُ فيما تصيدا

وقول عنترة:

إن الأفاعي وإن لانت ملامسُها * عند التقلب في أنيابها العطب

وقول بشار بن برد:

متى يبلغ البنيان يومًا تمامَه * إذا كنت تبنيه وغيرك يهدم؟

وقول الحطيئة:

من يفعل الخير لا يعدِم جوازِيَه * لا يذهب العُرف بين الله والناس

وقول غيرهم:

ومن ملك البلاد بغير حرب * يهون عليه تسليمُ البلاد

وهنا تجدر الإشارة إلى أن بعض الأبيات الشعرية في أدبنا العربي التخييلي، قد تحتوي في شطريها على صورة تشبيهية مركبة، فإنْ ذُكر البيت بكامله تحقق ذلك، وكان من قبيل التشبيه المركب أو تشبيه التمثيل..

([1]) ولقد بلغ من إعجاب بشار – وكان أعمى – أن هاج وقال لصاحبه: (انظر ويحك، هل طار الخليفة عن فرشه؟).. وإنما كان عجب بشار لما في تصوير أبي العتاهية وإبداعه في التمثيل وبلوغه الغاية في التخييل، مما جعل التأثير في السامع قويًا وشديدًا.

([2]) غرب السيف: حده، واستل: انتزع.

وإن ساغ مع هذا انتزاع الشطر الثاني الذي هو المشبه به واستخدامه وحده في موقف مشابه لما يعبِّر عنه، فإن ذلك يعد من قبيل الاستعارة التمثيلية.. ومن ذلك قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه * ما لجُرح بميِّت إيلام

فالبيت بهذه الصورة تشبيه مركب، لكن الشطر الثاني منه إذا ذكر وحده في موقف يستدعيه فهو استعارة تمثيلية.. وكذلك قوله:

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم * وللسيف حد حين يسطو ورونق

إذ يمكن اقتطاع الشطر الثاني والتمثل به في معنى مشابه، على غرار ما جاء في قول أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم * وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فالشطر الثاني هو المشبه به، لكنه إذا قيل وحده في مقام يتلاءم معه كان من قبيل الاستعارة التمثيلية[1].

= ومَن هذا الذي يمكن له أن يَتجاهل – في شأن التخييل الجائي على صورة المجاز المرسل، يعني لعلاقة غير المشابهة – قول عنترة:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه * ليس الكريم على القنا بمحرم

أو قول ليلى الأخيلية:

رموها بأثواب خفاف فلا ترى * لها شبهًا إلا النعام المنفرا

حيث ذكر عنترة الثياب وأراد الجسد، وذكرت ليلى (الأثواب) وأرادت الرجال الذين ركبوا الإبل فرموها بأنفسهم، وذلك على طريق المجاز المرسل لعلاقة المجاورة؟.. ومن ذا في استطاعته أن يتغافل عن قول آخر:

ألِمَّا على معن وقُولا لقبره * سقتك الغوادي مربعًا بعد مربعِ([2])

حيث ذكر الحالَّ وهو (معن) وأراد ما يحل به وهو القبر.. أو قول السموأل:

تسيل على حد الظُّبات نفوسنا * وليست على غير الظبات تسيل

حيث عبر بالنفوس عن الدماء لعلاقة الكلية، إذ الدماء الذي يتأتى منه السيلان جزء منها.. وقول امرئ القيس:

أغركِ مني أن حبكِ قاتلي * وأنك مهما تأمري القلب يفعلِ

حيث عبر عن نفسه بالقلب، لأن السياق سياق حب وغزل وهيام.. ونظيره في العلاقة، وفي التعبير – تحديدًا – بالكف عن الإنسان المعدم، قول الخنساء ترثي أخاها صخرًا:

وكنتَ إذا كف أتتك عديمةً * تُرجِّي نوالًا من سحابك بُلَّتِ؟

ناهيك عما في المجاز المرسل، من الإيحاء – المبتنى على إثارة صورًا خيالية قائمة بين شيئين – في إطلاق السبب على المسبب، كإطلاق اسم اليد على النعمة، باعتبار أن اليد سبب فيها إذ هي وسيلتها في الغالب، تصدر عنها.. على ما في قول الشاعر:

سأشكر عمرًا إن تراخت منيتي * أيادي لم تمنن وإن هي جَلتِ

والكلام في دور الخيال في النهوض بالمجاز اللغوي في شعرنا الرصين قديمه وحديثه، أكثر من أن يحصى.. ولكن حسبنا منه ما ذكرنا، لنقارنه ببعض نتاج الحداثيين وبما تمخضت عنه عقولهم وجهودهم الغير مشكورة.

في قصيدة له بعنوان: (الإشارة) يقول (أدونيس) – ولتحاول قارئنا الكريم أن تتأمل ما يقول –:

"مزجت بين النار والثلوج / لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج / وسوف أبقى غامضًا، أليفًا / أسكن في الأزهار والحجارة / أغيب / أستقصي / أرى / أموج / كالضوء بين السحر في جزيرة الجفون / ضيفًا على الأصداف والجرار / رأيت أن الدهر قارورة / تجمع بين الماء والشرار / وتمنح الإنسان أن يكون / أسطورة أو نار أسطورة / وكنت محمولًا على الغصون / في غابة بيضاء مسحورة / نهارها المنذور للجنون / مدينتي، والليل مقصورة".

([1]) ينظر التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية د. شفيع السيد ص١٤٤، ١٤٥.

([2]) ألِمَّا: أنزلا به، الغوادي: السحاب ينشأ غدوة ومفردها غادية، مربع: أربعة أيام متوالية.

إنك لن تجد سوى ألغاز لا يفهمها سوى صاحبها، وسوى هذيان لا يحسن السكوت عليه، "إنه – على حد قول د. المطعني في كتابه: (الحداثة سرطان العصر) – كلام ميت عقيم سخيف، ملفوف في سحُب من الغموض، ظلمات بعضها فوق بعض"([1]).

بل تأمل معي قول (عبد الوهاب البياتي) عن نيسابور:

"كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور / كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور / وضاجعوها وهي في المخاض / حياتنا فيها وفي داخل هذا النفق المسدود / رواية مملة مثلها أحمق أو مجنون".

وقول (نزار قباني) – وهو يردد ما يقوله الحداثيون عن اغتيال الله، تعالى الله عما يقول الظالمون علوًا كبيرًا –:

"بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخصبا / وحوَّل صخرها ذهبا / وغطى أرضها عشبا / وأعطاها كواكبها / وأجرى ماءها العذبا / بلادي لم يزرها الرب منذ اغتالت الرّبا".

فإنك لن تجد فيه سوى الانحراف والألفاظ الخادشة للحياء، وما يدعو إلى "الضياع والضلال.. إن هذا الذي نقرؤه لدعاة الحداثة، ليدل دلالة واضحة – والكلام هذه المرة، للدكتور إبراهيم قاسم – على أنهم تنكبوا الطريق السوي، وتاهوا في مجاهل الضلال، وضل سعيهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعًا، فظنوا أنهم بهذا الغثاء الذي تطفح به دواوينهم يقدمون فكرًا أو إبداعًا، والحقيقة أنه تلوثٌ فكري يكشف زيف ما يدعون، ويظهر ما ران على قلوبهم من زيغ"([2])، عياذًا بالله.

&&&&&&&&

المبحث الرابع
التخييل الكنائي والتعريضي والرمزي بين الأصالة والحداثة

وللمتفحص في موروثنا الشعري، والمُقدِّر لما خلفه قدماؤنا منه، أن يرمق التخييل بجلاء ووضوح، في باب الكناية الذي هو من أجلِّ أبواب الخيال.. ذلك أنه بدت فيما تركه شعراؤنا في هذا الباب ما إن تأملته رأيت "محاسنُ تملأ الطرف ودقائق تعْجِزُ الوصف، رأيت هنالك شعرًا شاعرًا وسحرًا ساحرًا، وبلاغة لا يكمُل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المِصْقَع"، ويفسر عبد القاهر كلامه السالف الذكر، فيفيد أن الصفة كما أنها إذا لم تأتك مصرحًا بذكرها مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولًا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف بمكانتها.. كذلك إثباتك الصفةَ للشيء تُثبتها له، إذا لم تُلقِه إلى السامع صريحًا، وجئت به من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقلُّ قليله ولا يجهل موضع الفضيلةِ فيه.. فإنهم إنما يرومون وصف الرجلِ ومدحِه، وإثباتَ معنى من المعاني الشريفة له، فيَدَعُون التصريح بذلك، ويَكْنُون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به، ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات، لا من الجهة الظاهرة المعروفة، بل من طريق يخفى ومسلك يدق، ومثاله قول زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى * في قبة ضربت على ابن الحشرج

ومما هو في حكم المناسب لبيت زياد، قول زهير:

هنَّاك ربُّك ما أعطاك من حسَنٍ * وحيثما يك أمرٌ صالح فكنِ

وقول الكميت:

يصير أبـانٌ قَريـنَ السَّما * حِ والمكرُمَات معًا حيثُ صارَا

وقول أبي نُواس:

فما جازه جود ولا حل دونه * ولكن يصير الجود حيث يصيرُ

وقول حسان:

بنى المجدُ بيتًا فاستقرَّتْ عِمادُه * علينا، فأعيى الناسَ أنْ يتحوَّلا

وقول البحتري:

أوَ ما رأيتَ المجدَ ألقى رَحلَه * في آل طلحة ثم لم يتحوَّلِ

([1]) الحداثة سرطان العصر ص٣٣.

([2]) التمرد في أدب الحداثة ص٤٧.

كل ذلك توصُّلٌ إلى إثبات الصفة في الممدوح بإثباتها في المكان الذي يكون فيه، وإلى لزومها له بلزومها الموضع الذي يحله.. على أن هذه الصنعة في طريق الإثبات، هي نظير الصنعة في المعاني، إذا جاءت كناياتٍ عن معانٍ أخَر، نحو قوله:

وما يك فيَّ من عيب فإني * جبان الكلب مهزولُ الفصيل

وإنما كان من فاخر الشعر، ومما وقع في اختيار أبي تمام له في الحماسة، لأجل أنه أراد أن يذكر نفسه بالقِرى والضيافة، فكنى عن ذلك بجُبن الكلب وهُزال الفصيل، وترك أن يصِّرح فيقول: (قد عُرِفَ أن جنابي مألوف، وكلبي مؤدب لا يَهِرُّ في وجوه من يغشاني من الأضياف، وأني أنحر المتَالِي من إبلي وأدع فصالها هَزْلى من فرط جودي).

وإنك لناظر إلى قوله: (مهزول الفصيل)، فتعلم أنه نظير قولِ إبراهيم بن هَرْمَةَ:

لا أُمْتِعُ العُوذَ بالفِصَالِ، ولا * أبتاع إلا قريبةَ الأجلِ

وتنظر إلى قول نُصيب:

وكلبُك آنس بالزائرين * من الأم بالابنة الزائرة

فتعلم أنه من قول ابن هرمة أيضًا:

يكاد إذا ما أبصر الضيفَ مُقْبِلًا * يُكلمه من حبه وهو أعجمُ

ومما هو في معنى بيت زياد السالف الذكر، قولُ الشَّنْفَرى يصف امرأة بالعفة:

يبيت بمنجاة من اللؤم بيتها * إذا ما بيوت بالملامة حُلَّتِ

وذلك أنه توصل إلى نفي اللؤم عنها وإبعادها عنه، بأن نفاه عن بيتها وباعد بينه وبينه، وكان مذهبه في ذلك مذهب (زياد) في التوصل إلى جعل (السماحة والمروءة والندى) في ابن الحشرج، بأن جعلها في القبة المضروبة عليه، وإنما الفرق أن هذا ينفي وذاك يثبت.

وفنٌّ منه غريب، قول بعضهم في البرامكة:

سألتُ الندى والجودَ: ما لي أراكما * تَبَـدَّلتُمَا ذلًا بعـزٍّ مؤيَّـــدِ
وما بال ركن المجدِ أمسى مُهدَّمًا؟ * فقالا: أُصبْنا بابن يحيى محمدِ
فقـلت: فهـلاَّ مِتُّما عند مـوتـه * فقد كنتما عبديه في كلِّ مشهـدِ؟
فقـالا: أقمنـا كي نُعَزِّي بفقـده * مسافـةَ يـومٍ ثم نتلوهُ في غـدِ

فقد شخص الندى والجود بعد أن جعلهما عاقلين يناديان.. ثم رشح ذلك، بذكر ما يكون للعاقل من نقاش وسؤال وجواب.. وعلى حد قول شيخ البلاغة، فليس لشعب هذا الأصل وفروعه وأمثلته وصوره وطرقه ومسالكه، حدٌّ ولا نهاية([1]).

وانظر – في الكناية – إلى قول المتنبي يمدح سيف الدولة ويصف ما أحدثه بأعدائه:

فمساهم وبُسطهمُ حرير * وصبَّحهم وبُسطـهمُ ترابُ
ومن في كفـه منهم قناة * كمن في كفه منهم خضابُ

فهو يصور كم أذلهم بعد عز، وحوَّل حياتهم من حرير يفترشونه إلى تراب يتمرغون فيه ولا يجدون غيره، ثم كم قتل رجولتهم وصيرهم كالنساء المخضبات.. وذلك بعد أن كنى بـ (بسطهم حرير) عن السيادة والعزة، وبـ (بسطهم تراب) عن المهانة والمذلة، وكنى عن الرجال بمن يحمل قناة، وعن النساء بمن في كفه خضاب.

ومما جاء منه لكن على نمط التعريض الذي يفهم من عُرض الكلام وجانبه وسياقاته وقرائن أحواله، قول الشاعر وقد اجتمع له مع التعريض معنى الكناية:

يلوم في الحُب من لم يدر طعم هوىً * وإنما يَعذر العشاق من عشقا

فهو يفيد أن اللوم يقع على العشاق من الذين لم يعرفوا الهوى، ولم يكتووا بنار العشق، وهذا يستلزم نفي اللوم عن أهل الهوى.. فالمعنى المكنى عنه: هو نفي نسبة اللوم إلى العشاق وأصحاب الغرام كما يدل على ذلك الشطر الثاني، فإذا ما وجه هذا البيت إلى من عُرف باللوم أو قيل في مجلس يحضره من عرف أهلُ الهوى بلومه، كان الكلام تعريضًا به.

([1]) ينظر دلائل الإعجاز ص٣٠٦: ٣١٤.

ولعل أقدم من حاول الفصل بين الكناية والتعريض من العلماء، ابن رشيق.. فقد جعل الكناية من أنواع الإشارة، وباعد بينهما وبين التعريض الذي مثل له بقول كعب بن زهير رسول الله ﷺ :

في فتية من قريش قال قائلُهم * ببطن مكة لما أسلموا زولوا

فعرَّض بعمر بن الخطاب، وقيل بأبي بكر رضي الله عنهما، وقيل برسول الله ﷺ تعريض مدح، ثم قال:

يمشون مشي الجِمال الزُّهرِ يعصمُهم * ضربٌ إذا عرد السود التنابيل([1])

فقيل إنه عرض في هذا البيت بالأنصار، فغضبت الأنصار وقال المهاجرون: لم تمدحنا إذ ذممتَهم، حتى صرح بمدحهم في أبيات يقول فيها:

مَن سرَّه كرمُ الحياة فلا يَزَلْ * في مِقْنبٍ من صالحي الأنصار([2])

ومن مليح التعريض قول أيمن بن خريم الأسدي لبشر بن مروان – يمدحه ويعرض بكلف كان بوجه عبد العزيز حين نفاه من مصر على يدي مولاه (نصيب الشاعر) –:

كأن التاج تاج بني هــرقلِ * جَلـوْهُ لأعظم الأعياد عيدا

يصافح خدَّ بشر حين يُمسي * إذا الظلماءُ باشرتِ الخدودا

فهذا من خفي التعريض، لأنه أوهم السامع أنه إنما أراد المبالغة بذكر الظلماء، لاسيما وقد قال: (حين يمسي)، وإنما أراد الكلف([3]).

ومتذوقو الفن التعبيري في الماضي، إذا راعوا قولَ امرئ القيس مفضيًا بمتعة اللقاء بصاحبته في نسق كنائي:

فصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا * ورُضْتُ فذلتْ صعبةً أي إذلالِ

فإن روعتهم ستكون أشد أثرًا وفتنتهم ستضحى أبعد مدى، إذا رأوا تلك الصورة المترفة الممعنة في الترف من قول (علي محمود طه) – أحد المحدثين لا الحداثيين – مفضيًا بهذا المعنى:

هناك على ربى الوادي * لنا مهد من العشب

يلف الصمت روحينا * ويشدو بلبل الوادي

يطوف بنا على شط * من الأضواء مسحور

شراع خافق الظل * على بحر من النور

تناجيه نجوم الليـ * ـل نجوى الأعين الحور

فقد صقل العصرَ بحضارته، حسُّ الشاعر.. وأمده بتلك الصورة الخالية المعبرة عن ذلك المعنى بما هو أبعد من الهمس.. ويضاعف من عمقه شدو البلبل الذي راح يطوف بالشاعر ومحبوبته في جو ساحر، ماثل في: شط من الأضواء المسحورة، وشراع يخفق ظله على بحر من النور، وتناجيه النجوم مناجاة الأعين الحوراء.

ومن روائع التخييل الكنائي التي خلع عليها العصر طابعه، قولُ أبي القاسم الشّابّي:

إذا ما طمحتُ إلى غاية * ركبتُ المنى وخلعت الحذر

ولم أتجنب وعور الشعاب * ولا كبة اللهب المستعر

ومن لا يحب صعود الجبال * يعش أبد الدهر بين الحفر

فقد كنى عن الاجتهاد في المسعى بركوب المنى، واتبع تلك الكناية بأخرى تَشُدُّ من أزرها، وهي الاستهانة بالمخاطر، ماثلة في نسيان الحذر واجتياز الشعاب الوعرة والسقوط في النيران المشتعلة، ثم ألهب شعور المتلقي إلى الاجتهاد في تحقيق الأماني والاستهانة بالمخاطر، فكنى عن نباهة الشأن بصعود الجبال، وعن الخمول بالعيش بين الحفر، وجعل عدم محبة النباهة سبيلًا إلى الضعة والخمول([4]).

هذا بالنسبة للتخييل في الشعر العمودي قديمه وحديثه.. أما بالنسبة له في الشكل الجديد – أعني في الشعر الخالي من الشعر أو ذاك المسمى بالشعر الحر – فـ "ليس من اليسير دائما – وبشهادة شاهد من أهلها –

([1]) الزره: البيض، عرد: فر وأعرض، التنابيل: جمع تنبل وتنبال.

([2]) المقنب: الجماعة من الناس.

([3]) ينظر العمدة١/ ٣٠٤ وعلم البيان د. بدوي طبانة ص٢٥٦، ٢٥٧.

([4]) ينظر (في البيان العربي) د. البهنسي ص٢٦٤، ٢٦٧.

استشفاف البعد النفسي للصورة الحسية.. وكثيرًا ما يتطلب ذلك قدرًا كبيرًا من التأمل"([1]).. ولا بد في هذا الصدد، من التنبيه إلى:

أولًا: بيان أن ظهور شعر الحداثة أو الشعر الحر، إنما كان "ثمرة من ثمار استيراد النظريات النقدية الغربية الحديثة، في ظروف تمكنت فيها جماعات الشعوبيين والتغريبيين، من تصدر أغلب مؤسسات الفكر والثقافة والأدب والصحافة، وذلك بهدف إخراج الأدب العربي من أصالته وتدمير (عامود الشعر)، أو ما أطلق عليه (لويس عوض) (كسر عامود اللغة).. وقد كانت محاولات الشعر الحر، واحدة من محاولات قديمة جرى عليها بعض الشعراء، ولكن الطقس – الذي وضع فيه الأدب العربي بسيطرة الشعوبيين اللبنانيين والماركسيين والتغريبيين على الصحافة، وإغرائهم بعض الشعراء بتغيير أسلوبهم الأصيل تحت اسم المعاصرة أو التقدمية أو التجديد – كان مشربًا بالسموم.

ولعل أكبر دليل على أن هذه المحاولة لم تكن في الاتجاه الصحيح، أنها لم تحقق مزيدًا من القدرة على الأداء أو التصور أو التغيير.. بل على العكس من ذلك، كانت عاملًا من أكبر عوامل القشرية والسذاجة في التعبير وفي المعنى الذي تحمله الصورة، فقد اختفت تلك التصورات العميقة التي عرضها الشعر العربي من خلال عمالقته في العصر الحديث، كما كانت المحاولة تقليد ومتابعة للصور الشعرية الغربية والماركسية التي لم تكن إلا مثلًا للتفاهة والانحسار"([2]).

ومن نماذج ذلك – وقد ساقه د. غنيمي هلال – قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدة له بعنوان: (الذي كان يغني):

"على أبواب طهران رأيناه / رأيناه / يغني / عمر الخيام، يا أخت، ظنناه / على جبهته جرح عميق، فاغر فاه / يغني، أحمر العينين / كالفجر، بيمناه / رغيف مصحف قنبلة، كانت بيمناه / يغني، عمر الخيام، يا أخت / حقول الزيت والله / يعني طفلة المصلوب في مزرعة الشاه / وكان الموت أواه / على مقربة منه، على أطراف دنياه / وناداناه، وناداه / صياح الديك، أختاه / وخلفناه في الساحة لا تطرف عيناه / وداعًا!! قالها واختنقت في فمه الآه".

وكان ضمن ما علق به د. غنيمي، قوله: "هذه طريقة رمزية في التصوير، ولكن الصور التي ذكرها لا تتماسك على وحدة الإيحاء، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحي بانتهاز فرص الاستمتاع، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر، ولم نفهم وجه الإيحاء في صور الرغيف والمصحف والقنبلة، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض"([3]).. والكلام في ذلك أكثر من أن يحصى.

كما لابد ثانيًا: – حتى لا نكون متجنين في حكمنا وكلامنا السابق – من التفرقة فيما سبق ذكره، بين أعمال أدبية صدرت من هذا النوع من الشعر المتحرر عن أناس سلمت نواياهم – إبان خضوعهم لهذه التجربة لظروف، وإن كانوا لا يعذرون عليها بحال – فكانوا أخف وطأة في تجنيهم على الشعر العمودي من غيرهم.. وبين أعمال وتجارب أخرى لآخرين تمردوا على قيم الإسلام ومبادئ عقيدته، فبدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدروهم أكبر.

ولنا أن ندع التقييم لهاتين التجربتين تتحدثان عن نفسيهما من خلال ما نسوقه لكلٍّ من نماذج شعرية وما تحمله من تجارب شعورية وتخييلية.. ولنأخذ من نماذج الضرب الأول على سبيل المثال ما جاء في قصيدة (رحاب) لمحمد إبراهيم أبو سنة، وفيها يقول:

"نهر من موسيقى / بين ضفاف الورد / بسمتك العذراء / فجر من لؤلؤ / وشواطئ من فيروز / فلتبتسمي / حتى يهطل مطر طفولتي الخرساء / في نهر طفولتك الأزرق / بَسمتُك حرير ونداء / أن تتعانق كل الأشياء / تورق فوق الصحراء الأعشاب".

([1]) السابق ص١٦٩.

([2]) موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة لبناء منهج إسلامي متكامل ٤/ ٥٤٨.

([3]) النقد الأدبي الحديث ص٤٥١: ٤٥٢.

الصور الشعرية هنا تجمع بين التشبيه والاستعارة – بما فيها ما أسموه بـ (تراسل الحواس)([1]) – وهي في جملتها نسق جديد وغريب، لكن أشدها غرابة وتأبيًا على منطق العقل الصورتان التاليتان: (مطر الطفولة الخرساء)، و(نهر الطفولة الأزرق).. والذي نلحظه على هاتين الصورتين وما جاء على شاكلتهما – من أمثال تعبيرات: (الضوء الناعم)، و(العطر القمري)، و(الهمسة الخضراء)، و(اللون الدافئ).. إلخ – أن الشاعر لا يتعامل مع اللغة وفق المبدأ القائل بأنها وسيلة للفهم والإفهام، وإنما بمنطق جديد هو منطق اللغة المشعة التي يُعد الغموضُ سمتها الجوهرية.

ونسوق لتوضيح ذلك وتأكيده قول (نازك الملائكة) وهي تخاطب الجزائر الجريحة، وتوائم – بطريقة عجيبة، وفيما عدوه أيضًا من تراسل الحواس – بين رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان:

"ارقصي مذبوحة القلب وغني / واضحكي فالجرح رقص وابتسام / اسألي الموتى الضحايا أن يناموا / وارقصي أنت وغني واطمئني".

وأقول – مع من يقول –: إن الاحتكام في دراسة مثل هذه الصور إلى النظر العقلي المحض، مفض – لا محالة – إلى طريق مسدود، فضلًا عما ينطوي عليه من سخف وتخليط.. ويتضح ذلك تمام الوضوح من النموذجين السابقين، كما يتضح في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) لبدر شاكر السياب، التي جاء فيها:

"ما الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلالِ / منجلٌ يجتث أعراق الدوالي / قاطعًا أعراق تموز الدفينة / وعلى القِنَّب أشلاء حزينة / رأس طفل سابح في دمه / نهد أم تنقر الديدانُ فيه، في سكينة / آي آه من دم في فمه".

ذلك أن من يتأمل التحليل العقلي لهذه الصور، يجد أنها لا تؤدي بحال إلى شيء مفيد، فالشاعر يتساءل عن الظلال التي تتبدى على الأشجار من حوله، وكأنها مرآة كاشفة، والصور التي تتراءى على صفحتها: منجل يجتث جذور أشجار للعنب، بل يقطع عروق إله الخصب (تموز).. وهناك أشياء حزينة فوق نبات القِنَّب الذي تُفتل من لحائه الحبال، منها: رأس طفل غارق في دمه، ومنها: ثدي أم تنهشه الديدان في أمان واطمئنان.

هذه هي دلالات الصورة الشعرية وفقًا للعلاقات اللغوية الظاهرة، وهي – بالطبع، والكلام هنا وفيما قبله للدكتور شفيع السيد – دلالات غير سائغة بمنظور الفن، وإنما يرمز بها الشاعر إلى جرائم القتل والإرهاب والتدمير التي ارتكبها الحكم الشيوعي في العراق، وما يكمن في أعماقه إزاءها من إحساس بالقبح والشناعة([2]).

فإذا ما انتقلنا إلى قول بدر شاكر السيّاب الشاعر العراقي المعروف – وهو يتجرأ على الله تعالى فيصوره سبحانه فزِعًا في الليالي الداجية –:

"وفي الليالي الداجية / في ذلك السكون ليس فيه / إلا الرياح العاوية / سيفزع الله من الأموات / ويسحب الموت ويغفو فيه / مثل دثار في الليالي الشاتية".

وقول أمل دنقل الشاعر المصري الممشهور وهو يتحدث عن رب العالمين – جل في علاه – بسخرية تدل على الزيغ والانحراف والمجون الذي لا حد له:

"يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة / نجنا من يد القابلة / نجنا حين نقضم في جنة البؤس تفاحة العربات وثياب الخروج".

وقول سعدي يوسف في حديثه – المسف والخالي من الأخلاق والقيم – عن أفريقيا:

"على أبواب أفريقية المفتوحة الأفخاذ / وكاد الثلج يسقط، والصبية تحته تبكي".

وقول نظيره أحمد عبد المعطي حجازي:

"أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور / أظنها التقوى وليس الخوف / أو أني أرد الخوف بالذِكرى / فأستحضر في الظلمة آبائي / وأستعرض في المرآة أعضائي / وألقي رأسي المخمور في / شقشقة الماء الطهور / تركت مخباي لألقي نظرة على بلادي / ليس هذا عطشًا للجنس / إنني أودي واجبًا مقدسا".

([1]) وهو واحدة من ثمرات التأثر بأدب الغرب وما تمخضت عنه الرمزية، وهو ليس سوى الاعتداد بالعالم الباطني الذي قصده (برجسون) وأراد به تلك الأحاسيس الدقيقة الغائمة في اللاشعور، والتي تستعصي على اللغة العادية تحديدها، كما لا يمكن وصفها وصفًا مباشرًا، وليس من سبيل إلى التعبير عنها إلا بالإيحاء، وذلك بإعادة خلقها في عقل القارئ باستعمال الرموز الغامضة وانهيار الحواجز القائمة بين مجالات الإدراك الحسي المختلفة، ليحل محل الاختلاف بينها التجاوب والتوافق.

([2]) التعبير البياني د. شفيع السيد ص١٧٩: ١٨١ وما بعدها.

وقول صلاح عبد الصبور:
"هذا زمان السأم / نفخ الأراجيل سأم / دبيب فخذ امرأة بين أليتي رجل سأم".
وقوله – وقد بلغ به الإسفاف والتبذل والمجون منتهاه:
"مَلاحُنا ينتف شعر الذقن في جنون / يدعو إله النقمة المجنون / أن يلين قلبه ولا يلين / ينشده أبناؤه وأهله الأدنون / والوسادة التي لوى عليها فخذ زوجه / أولدها محمدًا / وأحمدًا وسيدًا / وخضرة البكر التي لم يفترع حجابها إنس ولا شيطان / يدعو إله النقمة الأمين / أن يرعاه حتى يقضي الصلاة / حتى يؤتي الزكاة / حتى ينحر القربان / حتى يبني كنيسة ومسجدًا وخان"([1]).
عرفنا كم جنت الحداثة على أصحابها ومجتمعها من فساد وإفساد، وتأكد لنا كم جرت هذه الساقطة على الأمة من تحلل في الأخلاق، ومن انطماس للفطر السليمة، ومن دمار في القيم لم يلو على شيء، بل عَمَّ مع العمل الفني كل شيء.
ولقد رصد د. المطعني المبادئ التي أقام عليها الحداثيون نظريتهم – الغريبة هذه عن ثقافتنا ومبادئنا وقيمنا – في الغموض، وذكر لذلك نماذج عدة.. ومن قبل ذلك رصد – رحمه الله – الدوافع والأسباب التي جعلت ظاهرة الغموض شائعة لديهم في أشعارهم، وذكر من أهمها:
١-الجهل المركب والعجز الفاضح في مقدرتهم اللغوية، وعدم الإلمام بالأساليب البيانية شعرًا ونثرًا، وذلك بشهادة (أحمد عبد المعطي حجازي) أحد شيوخهم، الذي أقر بأن معرفة الكثيرين من الأدباء والشعراء المعاصرين لقواعد اللغة متواضعة، لم تؤثر في سلائقهم أو عواطفهم، وأن هذه حقيقة لا تزعجهم بل ربما عدوها ميزة يعتزون بها.. وقد رد أ. أحمد حسن الزيات في كتابه (دفاع عن البلاغة) على هؤلاء (النجباء البله) ببيتين من الشعر هما:

رام عنقـــودًا فلما * أبصر العنقود طاله
قال هذا حامض لما * رأى أن لا ينالـــه

٢-الافتتان الشديد ببعض مذاهب الغرب، والتقليد الأعمى لطرائقه ونماذجه، وذلك أيضًا بشهادة بعضهم.
٣-الهروب من مطارق النقاد، وليتسنى لهم الفرار من نقد الشكل المتمثل في تحطيم الوزن والقافية، ومن نقد المضمون المتمثل في اللجوء إلى الغموض الذي بلبل أفكارهم حتى جعلهم لا يفهمون ما يقولون.
٤-النيل من قيم الأمة وتحطيم مقومات المجتمع من وراء ستار، وأفكارهم وأشعارهم طافحة بالمكر والكيد، ساخطة كل السخط على الفضائل والأخلاق والسلوكيات النبيلة([2]).
إننا نستطيع – وبكل جرأة وإنصاف – أن نخلص من تجربة الحداثيين وما أجهدوا فيه أنفسهم من أعمال شعرية وتجارب شعورية، أن نردد مقولة أ. أنور الجندي في هذا الصدد من أنه "ربما يصح قول البعض في أن منطق هذه الدعوة إلى الشعر الحر كانت ذات نية سليمة، تهدف إلى نظم هذا النوع من الشعر، لأنه لا يحتاج إلى أي مجهود، أو ربما كان الهدف اتخاذه أسلوبًا في محاولة للرمز والإخفاء لمعاني تحول بعض الظروف دون إبرازها.
لكن المعروف أن الشعراء الذين حملوا لواء الدعوة إلى الشعر الحر، هم دعاة الشعوبية أمثال (سعيد عقل) و(أدونيس) و(نزار قباني)، وهم يحملون لواء تدمير اللغة العربية وهدم مقومات فكرها، وقد وجدوا من أتاح لفكرتهم تلك المسمومة، أن تصل إلى كثير من الشباب المثقف، وأن تستقطب بعض الأغرار الذين لا يعرفون أبعاد المؤامرة.. والمعروف كذلك أن الدراسة المتأنية لهذا الركام الذي صدر، تكشف عن حقائق أساسية:
أولها: انفصال تام عن التراث الإسلامي العربي، وتهويم في آفاق غريبة ليست لها أصالة النظرة الإسلامية العربية العميقة الممتدة.
ثانيها: الاستهانة بالبيان العربي واللغة العربية والسخرية بهما.
ثالثها: استعلاء طابع الرمز والسحر والأساطير القديمة والشعر الباطني الوثني الذي يذيع مفاهيم وحدة الوجود والحلول والتقمص، وكلها مفاهيم زائفة.
رابعها: الاستغراق في الضبابية في الرمز، والعمل على ضياع نغمة التفعيلة، وغلبة الشعر الهلامي السطحي الذي يستهدف محاربة الأصالة والبلاغة والانفصال عن مسار الأدب العربي".

([1]) والكلام في ذلك كثير يعجز المقام عن حصره، وينظر المزيد منه كتاب: (التمرد في أدب الحداثة) د. إبراهيم قاسم.
([2]) الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ص١٠: ١٦.

يقول – رحمه الله – مستطردًا: إن "أبرز معالم الشعر الحر: الغموض والرمز والتعبير الساذج عن المعنى الساذج، ويرجع هذا إلى صدور هذا الشعر من نفسيات لم تتعمق البيان العربي، ولم تتعمق تجربة الحياة أيضًا، ولم تستطع الوصول إلى مستوى الأصالة وما يتصل به من سمو اعتقادٍ وإيمانٍ وفهمٍ تعرفه النفوس العالية، ومن ثم فقد جاء بيانها هزيلًا ومضمونها ساذجًا طفيليًا، أشبه بما يتحدث به البسطاء وعلى قدر ما تحمل العبارات من غرور العجز والقصور عن التحليق في شامخات المعاني وعظمة البيان.. فإذا ما أمكن للشعر الحر أن يعبر عن شيء، فهو معبر عن ردة وقصور وعجز في الوصول إلى آفاق البيان العربي، ذلك أن الإفصاح الكاشف لكل ما يختبئ في الفكرة من دقيق المعاني وخفيها، هو علامة البلاغة العربية، ولا سبيل إلى أن يتولى أدب الغموض شيئًا من ذلك، لأنه يعتمد غالبًا على أشياء مجهولة تحتاج هي نفسها إلى شرح وإفصاح، وعليه فالكشف عن دقيق المعاني بعيد كل البعد عن محاولات التجديد في الأدب العربي مهما كانت الدوافع إلى ذلك"([1]).

تلك شهادة بعض المنصفين حيال ما يجري من عبث العابثين بمقدرات أمتنا، وبرصيدها اللغوي والأدبي والبلاغي.. إنما نسوقها بكل صدق أمانة، ليحيا بعدها من حي عن بينة وليهلك من هلك عن بينة.. ومن حقنا أن نطرح هذا السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام، والذي طرحه أ. الجندي، وفيه يقول – ونقول معه –:

"إذا كانت الدعوة إلى إيقاظ الأدب العربي، التي تحمل لواء الخروج من الخضوع لمذاهب القدماء، فلماذا يكون المقابل لذلك هو الخضوع لمذاهب الغير؟.. ولماذا – إذا كنا صادقين حقًا في تحرير الأدب العربي، ومنحه ذاتيته وجوهره وطابعه ومزاجه النفسي – نأخذ ما وضعه الغربيون من مناهج وفق أذواقهم وبيئاتهم وظروفهم السياسية والاجتماعية، لندرس على أساسها أدبنا؟.. لماذا نأخذها أخذ الأعمى، دون تقدير لأي عامل من عوامل الاختلاف في الزمن أو البيئة أو العصر أو الذوق، وكلها عوامل تحكم بالتباين بين أدب وأدب، وبالتالي بين مناهج تاريخ أدب وتاريخ أدب؟"([2]).

ومن المهم أن نختم بحثنا هذا بالتأكيد على أن "اللغة العربية من أدق اللغات وأبرعها في استخدام كل ما يحرك النفس ويهيج الخاطر، ولها في الإيحاء المفصح مسالك يدركها من درس أسلوبها البلاغي، ومن حذق إشاراتها الجهيرة في باب الكناية، فإن منها التعريض والتلويح والإيماء والرمز، والشعر العربي لا يستجيب إلا للطبع العربي، ولا يستقيم إلا على جادة البيان والصدور عن الأصالة الفنية التي تنكر التقليد وتنفر منه، وتنطلق إلى النور من كهوف الغموض المظلمة، وعليه فالتقليد لشعر (بولدير) و(إليوت) وغيره مما يقوم على متاهات الرمز وسراديب الغموض لا يمثل الطبيعة العربية، ومن هنا فقد وجدت الماركسية والشعوبية والتغريب في هذه الوجهة الغريبة عن الأدب العربي منطلقًا لتحقيق أهواء كثيرة، في مقدمتها – كما رأينا – تحطيم القيم الأساسية للأدب العربي والفكر الإسلامي في الأخلاق والعقائد، ولعله ينتهي إلى إنكار الألوهية والدين والأخلاق والحدود والضوابط التي أقامها الإسلام، والسخرية بها والغض منها"([3]).. ولعل ما سقناه قريبا من نماذج وأمثلة، خير شاهد وأبلغ دليل على هذا.. فهل إلى خروج من سبيل؟.

&&&&&&&&

([1]) موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة لبناء منهج إسلامي متكامل ٤/ ٥٤٨: ٥٥٠ باختصار وينظر ٤/ ٣٧٥.
([2]) السابق ٤/ ١٦٢، ١٦٣.
([3]) السابق ٤/ ٥٥٠، ٥٥١ بتصرف وينظر ٤/ ٣٧٠.

الخاتمة

يشهد الواقع أن النظر إلى (الصورة الشعرية) والاعتداد بها باعتبارها أداة فنية، لم يظهر في النقد الحديث بوضوح إلا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، على أيدي نقاد (الحركة الرومانتيكية)([1]) وشعرائها في أوربا، فقد أوْلوْها اهتمامًا كبيرًا وربطوها بفن الشعر خاصة، ومن هنا – وباختصار شديد – ذاع مصطلح (الصورة الشعرية).. ولما كان الشعر عندهم فيض العاطفة أو الشعور، فقد خلع هذا الربط سمة أساسية، هي أن تكون نابضة بالإحساس والشعور، فلا يكفي لتحقيقها عندهم – كما يقول (س. دي. لويس) – أن تكون الكلمة أو العبارة مرتبطة بصفة حسية، لأن الصحفي وكاتب الإعلانات كثيرًا ما يخلقان صورًا حسية بهذا المعنى، لكنها لا تعد صورًا شعرية لخلوها من العاطفة والإحساس.

وفي ذلك يقول (كوليردج): "إن الصور مهما تكون جميلة لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل على العبقرية الأصلية إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور القوي من صور أو أفكار مترابطة"([2]).

وكان للنظرية الرومانتيكية في الشعر بعامة، صداها القوي في الحركة النقدية الجديدة التي ظهرت في العالم العربي في أواخر العقد الثاني وأوائل الثالث من هذا القرن، وحمل لواءها العقاد والمازني في كتابيهما (الديوان)، وميخائيل نعيمة في مقالاته التي كان ينشرها في بعض الصحف العربية في المهجر، ثم جمعها ونشرها في مصر، في كتاب باسم (الغربال) عام ١٩٢٣.. وقد استطاع العقاد في نقده لشعر شوقي – من خلال كتاب (الديوان) – أن يُرسي عددًا من المبادئ النقدية المهمة، استقاها مما قرأه لدى كتَّاب الرومانتيكية وشعرائها الذين أعجب بهم، ومن أهم هذه المبادئ ربط التشبيه – على ما سبق أن أوضحت – بالشعور والوجدان، وليس لمجرد التشابه الخارجي بين الأشياء.

وقد أوهم الحداثيون أنفسهم بأن هذه الرؤية النقدية جديدة، وأنها تختلف اختلافًا بينًا، عن الرؤية البلاغية القديمة التي رأيناها تعتد بالتشبيه الحسي، وتذهب إلى استحسانه على أساس تباعد ما بين الطرفين، أو تركيبهما من جزئيات متعددة، وذلك على نحو ما في بيت ابن المعتز يصف الهلال:

وانظر إليه كـزورق من فضة * قد أثقـلته حمولـة من عنبر

فقد شبه الهلال في شكله المنحنى على صفحة السماء الزرقاء، ولونه الأبيض تتوسطه – بحسب ما يتراءى للناظر إليه – بقعة سوداء، بهيئة زورق مصنوع من الفضة يسبح في الماء وقد أثقلته حمولة من العنبر.. فالتشابه هنا قائم على الشكل واللون، وربما الحجم أيضًا باعتبار النظر من مسافات بعيدة.. على أن هذه النظرية التي أريد لها أن تقوم على أعقاب الصورة الأدبية في شعرنا القديم، على نحو ما أريد لها أن تقوم على أنقاض الكلاسيكية التي كانت تحرص هي الأخرى على الغاية الخلقية للأدب، كان يمكن لها أن تمثل جديدًا في عالمي الخيال والنقد الأدبي لو بنيت على أساس صحيح.

لكن "الصور القائمة على التشبيه الحسي في الشعر العربي القديم – حسب شهادة بعض المحدثين وهذا ما يجب الانتباه إليه – لا تفتقد في كثير من الأحيان إثارة الشعور"([3]).. كما أن الصورة الخيالية – بصفة عامة – ليست بمعزل عن أصلها المحسوس، إذ من المعلوم أن الخيال الفني لا يبني الصور بحيث تطابق معطياتها الحسية، وإنما يتخذ الشاعر من هذه الأشياء بعدًا نفسيًا يشبه البعد المكاني اللازم لرؤية طبقات الظلال والأوان ،وتفاصيل المنظور من اللوحة المرسومة، ومعلوم أيضًا أن الشاعر عند التخيل لا يركب الصور من عدم خالص، وإنما الأحرى أن يقال: إنه يعدم الأصل العياني بتغييبه، وذلك بعد أن يتعرف من خلال الصور على الكيفية التي يدرك بها الأشياء.

([1]) التي ظهرت نتيجة انتصار الحركة الإبداعية الرومانسية في الأدب الأوربي والأمريكي، وأتت ثمرة التمرد المتأني على التقاليد المهيمنة في الكلاسيكية التي كانت تحرص على الغاية الخلقية للأدب وانتصار الحق والخير، والرومانتيكية لا تعني سوى إدخال الخيال والإحساس والشعور في الفن، وهذا– مع العدل والحرية والمساواة– كان شعار الثورة الفرنسية بعد أن تحرر المبدع من السادة والقيود التي كانت مفروضة عليه قبل الثورة.

([2]) التعبير البياني د. شفيع السيد ص١٦٣ عن (الصورة الشعرية) لـ (س. دي. لويس) ص١٩ ط. لندن ١٩٦٨.

([3]) التعبير البياني د. شفيع السيد ص١٦٧.

فوضاءة القمر أو الشمس مثلًا لا تتجلى إلا في أشياء نصفُها بأنها مضيئة، وفي شعرنا العربي تفصح الوضاءة عن نفسها في صور خيالية، لكل منها نسقه ومعناه.. وانظر في دلالة ذلك – وعلى سبيل المثال – إلى قول طرفة في وضاءة وجه المرأة:

ووجه كأن الشمس حلتْ رداءَها * عليه نقي اللون لم يتخدد

وقول امرئ القيس:

تضئ الظلام بالعشاء كأنها * منارةُ ممسي راهب متبتل

وقول الأخطل:

ونحورهن دياسق من فضة * ونواهدٌ كنواعم الرمان

وقول عمير بن شبيم القطامي:

وفي الخدور غماماتٌ برَقْنَ لنا * حتى تصيدننا من كل مصطاد

ومن قبيل الصور التي تَحَوَّلَ البياض والوضاءة فيها، إلى رمز على الحسب كرم السيادة، قول أبي الطمحان القيني:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم * دُجى الليل حتى نظَّم الجزع ثاقبه
بيض الوجوه كريمة أحسابهم * شُمُّ الأنوف من الطراز الأول

وقول الكميت الأسدي:

يُصافحن خدَّ الشمس كل ظهيرة * إذا الشمس فوق البيد سال لعابها

وتطالعنا وضاءة السلاح في قول امرئ القيس وهو يصف الرمح:

جمعت رُدَينيًّا كأن سنانه * سنا لهب لم يتصل بدخان

وقول عنترة يصف السيف:

تتَابعَ لا يبتغي غيره * بأبيض كالقبس المُلتَهب

وقول حسان بن ثابت:

الضاربون الكبش يَبْرقُ بيضُه * ضربًا يطيح له بنان المفْصَلِ

والكلام في ذلك لا ينتهي، وينظر تفاصيله كتاب: (الخيال.. مفهوماته ووظائفه)([1])

ولكم تحدث عبد القاهر عما اتفق عليه العقلاء من "أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته.. ضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفًا"([2]).. وإنك لو نظرت على سبيل المثال إلى قول الوأواء الدمشقي:

فأمطرَت لؤلؤًا من نرجس، وسَقتْ * وردًا، وعضت على العُنَّاب بالبرَدِ([3])

تجد "أن سبب أن راقك وأدخل الأريحية عليك – ليس لمجرد أنه قد شبه دمعها باللؤلؤ وعينها بالنرجس وخدها بالورد وأناملها بالعناب وثغرها بالبرد، وإنما وحسَب عبارة إمام البلاغة، لـ – أنه أفادك في إثبات شدة الشبه مزية، وأوجدك فيه خاصة قد غُرِز في طبع الإنسان أن يرتاح لها، ويجد في نفسه هِزَّة عندها.. وهكذا حكم نظائره كقول أبي نواس:

يا قمرًا أبصرتُ في مأتمٍ * يندبُ شَجوًا بين أترابِ
تبكي فتذري الدُّر عن نرجس * وتَلطمُ الورد بِعُنَّابِ

ويُعَقِّبُ عبد القاهر على ذلك، فيقول: "واعلم أن من شأن (الاستعارة)، أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنًا، حتى إنك ترها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّف تأليفًا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافُه النفس ويلفظه السمع".. وراح – رحمه الله – يستأنس لذلك – من غير ما سبق أن ذكرته له وأيضًا إبان تقريرنا لهذه الحقيقة – بقول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحتِه * لِجنَاةِ الحسنِ عُنابا([1])

([1]) د.عاطف جودة نصر ص٢١٧ وما بعدها.

([2]) أسرار البلاغة ص١١٥.

([3]) العنَّاب: شجر شائك من الفصيلة السدرية، يبلغ ارتفاعه بضعة أمتار، ويطلق العناب على ثمره أيضًا، وهو: أحمر حلو لذيذ الطعم، على شكل ثمرة النبق.. والبرد: الماء الجامد ينزل من السماء قطعا صغيرًا.. ينظر (المعجم الوجيز) ص٤٣٦، ٤٤.

وإحقاقًا للحق، فإنا واجدون فيما جاء من شعر المحدثين على نمط صور الشاعر (إبراهيم ناجي) البيانية، ما يهدف إلى تحقيق هذه المعالم التي أرساها قدمائنا، ففي تشبيهه طلوع الفجر لحظة انتشائه بلقاء حبيبته بالحريق، يقول ناجي:

يقظة طاحت بأحلام الكرى * وتولى الليل والليل صديقي
وإذا النـــور نذيـــرٌ طالـعٌ * وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعــرفــها * وإذا الأحباب كلٌّ في طريق

فهاهنا تلحظ أن كلا الطرفين من مدركات حاسة البصر، بيد أن المشابهة الحسية غير واردة ولا مرادة بالمرة، وإنما هي كامنة في عالم الوجدان، فلبزوغ الفجر بما يترتب عليه من فراق حبيبته، وتبدد لحظات سعادته، وقع مؤلم على نفسه، مثل وقع الحريق عليها بما يثيره من ذعر وألم.

وحين نستعيد قوله أيضًا:

هل رأى الحب سكارى مثلنا * كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طـريـق مقمــر * تثب الفرحة فيه حـولنا

لا نتحير في إقامة مشابهة بين الفرحة والإنسان، وإنما نقول: إن الشاعر أراد أن يعبر عن انتشائه هو وحبيبته، بمتعة اللقاء السعيد، وإحساسهما معًا بالفرحة الغامرة التي شاعت في الجو كله، فتصور هذه الفرحة كائنًا بشريًا يمرح وينطق ويتراقص من حولهما.

وحين نستعيد – كذلك – قول الشاعر السعودي غازي القصيبي:

أمُرُّ بالشاطئ الغافي فأوقظـه * بقُبـلة، وأناديـه إلى السمر

لا حاجة بنا إلى البحث عن وجه شبه يجمع بين الشاطئ والإنسان لنقول بعد إجراء التشبيه: إن المشبه به – وهو الإنسان – قد حذف ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الإغفاء.. إلخ، وإنما نقول: إن الشاعر الذي بدا تواقًا إلى رؤية الخليج – رمز الوطن الأم بتقاليده البسيطة – راح يجسد توْقه وحنينه، فتصور شاطئ الخليج إنسانًا حيًا مستلقيًا في إغفاءة، ولم يستطع – وهو المحب العاشق – أن يصبر حتى يستيقظ حبيبه من إغفائه، فبادر إلى ندائه وإلى إشباع نوازع الحب والشوق في نفسه، بقبلةٍ حانية رقيقة على وجهه، هاتفًا به أن يخف إلى مسامرته والحديث معه.. وشوقي هو الآخر حين يقول:

ولد الهدى فالكائنات ضياء * وفم الزمان تبسم وثناء

إنما أراد أن يجسد معنى الفرحة الكبرى التي عمت الكون بأسره، لحظة ميلاد النبي الأعظم ﷺ ، فتصور الوجود كله إنسانًا قد ملأت الفرحة كل جوانبه، وبدت على فمه ابتسامة معبرة، وانساب منه حديث عذب مستطاب، يفيض بالثناء على الوليد الذي أشرقت الدنيا بمولده صلوات الله وسلامه عليه.. وهكذا يمكن لنا – بيسر – المضي في تحليل أساليب ذلك النوع من الاستعارة، ومن مثل هؤلاء الذين ذكرنا من أصحاب الشعر العمودي، دون حاجة إلى تلمس تشبيه قد يستعصي أمرُه، ويبدو مستكرهًا لا معنى له([2]).

والذي نريد أن نخلص إليه هنا أن الصور الشعرية – منذ القدم – هي عطاء اللاشعور، وأنها كالصور في الحلم، وأن أية تجربة شعرية إنما هي نتاج الوجدان والفكر معًا، لأن الوجدان هو الذي يعطيها ذاتيتها وروحها، والفكر هو الذي يضمن لها عنصر الدقة، ويساعد على تنسيق الخواطر والصور، وإحكام الروابط بين أجزائها في خلق فني مكتمل.. وأنه من المفيد حقًا في دراسة الصور الشعرية الخيالية أو الرمزية، الكشف عن العلاقات النفسية المتبادلة بين طرفيها، ذلك أن تكرار استدعاء كلا الطرفين للآخر، يشي بوجود علاقات متشابكة بينهما في ذات الشاعر المبدعة.

وهذه النتيجة – التي خرج بها هذا البحث والتي تعد من أهم ثماره – هي عينها التي طالما نادى بها شعراء الشعر الموزون المقفى، سواء الأقدمون منهم أو المحدثون.. ذلك أن جوهر الشعر كله في كل لغة، هو: التأثير الشديد في النفوس، ومن ثم فهو لا يلجأ إلى المنطق ولا إلى الحجة – كما في النثر – كما أنه لا يخاطب العقل، بل وجهته الروح والقلبَ والعاطفة.. وحتى يكون الشعر آخَذَ في النفوس وأعلقَ بالقلوب وأطرب للأفئدة، فإن

([1]) دلائل الإعجاز ص٤٤٩: ٤٥١.
([2]) ينظر التعبير البياني د. شفيع السيد ص١٤٠، ١٦٣ وما بعدهما.

صاحبه يعمد إلى تشخيص المجردات وتجسيد المعنويات، ويسعى جاهدًا في أن يخلع الحياة على ما لا حياة فيه، ويجعل من التصوير طريقًا لمنهجه، ويتخذ من التمثيل سبيلًا لصياغته([1]).

الأمر الذي يعني بالضرورة وباختصار، أن كل ما أتت به (الحداثة) إنما هو تحصيل حاصل، وأنها لم تأت بجديد سوى الشغب بتراث أمتنا والعبث بموروثها البلاغي والأدبي والثقافي والأخلاقي، الذي نسأل الله أن يحفظه ويحفظنا بخير ما يحفظ به عباده الصالحين.. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العامين.

هذا، وقد تم الانتهاء من إعداد هذا الكتاب في فجر يوم الجمعة الخامس والعشرون من شهر الله المحرم من العام ١٤٣٢ من الهجرة المباركة، الموافق الواحد والثلاثون من شهر ديسمبر للعام ٢٠١٠من الميلاد

&&&&&

([1]) ينظر أسرار البلاغة ص٤٣ والتعبير البياني ص١٩٠ وعلم البيان د. عبد الفتاح لاشين ص٢٢٠.

شرح
قصيدة البحتري في مدح
(محمد بن علي بن عيسى
القمّي).. ووصف فرسه وسيفه
ومطلعها
أهلاً بذلكمُ الخيالَ المُقبلا * فعلَ الذي تهواهُ أو لم يفعل
(دراسة بلاغية نقدية)
إعداد
أ.د. محمد محمد عبد العليم دسوقي
أستاذ البلاغة والنقد
بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة

ثانيًا:

قصيدة البحتري في مدح {محمد بن علي بن عيسى} الكاتب
ووصف فرسه وسيفه

ومطلعها

أَهـلًا بذلِـكُم الخَيـال المُقبِـلِ * فَعلَ الَّـذي نَـهـواهُ أَو لـَم يفعَلِ

{دراسة بلاغية نقدية}[1]

(1) كان هذا بحثًا مرجعيًا قُدم ليكون خاتمة بحوث أخرى لنيل درجة الأستاذية

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله الذي هذَّب النفوس بالقرآن، وجمَّلها بالأدب والحسن والبيان، والصلاة والسلام على خير ولد عدنان، محمد الذي أنار به الله القلوب والعقول والأذهان، وعلى آله وصحبه ذوي الفضل والعرفان.. وبعد:

فإن شعر البحتري جدير بالتقدير، وحري بأن تُجرى حوله البحوث وتملأ به الصفحات وتدبج فيه الدراسات، فالبحتري كما شهد له أهل الفضل والأدب والنقد شاعر مُجيد، وسنرى كيف أنه وبخياله الواسع وطبعه المتدفق ومقدرته الرائعة على التصوير والعرض، استطاع أن يرسم لوحة فنية رائقة لـ (طيف الخيال)، وكيف كان يفرِّع في معانيها وينوع، ويضيف إليها ما يندر أن تجده عند غيره من الشعراء الذين وَصفوا الطيف في مقدماتهم أو في ثنايا أشعارهم، حتى لقب هو من دونهم، بـ (شاعر الطيف والخيال)، وأضحى الأدباء في ضربهم به المثل يقولون: (أرق من طيف البحتري).

وعنه – في ذلك – قال الحصري القيرواني: "كان البحتري أكثر الناس إبداعًا في الخيال، حتى صار لاشتهاره مثلًا، يقال له: (خيال البحتري)"([1]).. وقال الشريف المرتضى: "كان البحتري مغرمًا متيمًا بالقول في الطيف، فأكثر فيه وأغزر مع تجويد وإحسان وافتنان، وتصرَّف فيه تصرف المالكين، وتمَكَّن منه تمكن القادرين"([2])..
وقال ابن رشيق: "البحتري أرق الناس نسيبًا، وأملحهم طريقة.. لاسيما إن ذَكر الطيف، فإنه الباب الذي شهر به"([3]).

ومن كلامه – في مقارنةٍ بينه وبين أبي تمام –: "فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ – يعني: غليظه – وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعًا وكرهًا، يأتي للأشياء من بُعْد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبًا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"([4]).

والذي اتضح لي بعد، أن شاعرنا لم يكن مميزًا فيما ذكروا وحسب، بل وجدت آثارًا لأعلام آخرين وجهابذة، يخلعون عليه خُلعة (إجادة الوصف) أيضًا، وكلهم يطلق عليه ويقول بحقه: "وكان (وصافًا للخيل)"، ومن هؤلاء صاحب كتاب (العود الهندي عن أمالي في ديوان الكندي) ابن عبيد الله ص٢٣٠، الذي راح بعد أن وصفه بما سبق، يذكر أبياته في وصف جواد أهداه له ممدوحه ابن عيسى القمي، وفيها يقول:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّـلٍ * قَد رحـت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكَـــلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّــهُ * في الحُسنِ جـاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامــهِ * يَـومَ اللقــاء عَلى معِمٍّ مُخـوَلِ

أَخوالَه للرُستُمِــينَ بِفــارِسٍ * وَجُـدودُهُ لـلتُبَّـعِينَ بِـمَوكَـلِ

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَـد رَأَت * صَيـدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجـدَلِ

([1]) زهر الآداب وثمر الألباب ٢/ ٧٠١
([2]) طيف الخيال للشريف المرتضي ص١٤
([3]) العمدة لابن رشيق ٢/ ١١٩ وينظر مقدمات قصائد البحتري دراسة فنية تحليلية لعبير مجاهد أحمد ص٣١٤
([4]) العمدة لابن رشيق ١/ ١٣٠

مُتوَجِّـسٌ برَقيقَتَيـنِ كَأَنَّمـــا * تُرَيــانِ مِن ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّـلِ

ومن هؤلاء الذين وسموه بأنه الوصاف للخيل: ابن حمدون في كتابه (التذكرة الحمدونية) ص١٦٩١، وذكر أبياته السالفة الذكر.. ومنهم: ابن عون في (التشبيهات) ص٣١ وذكرها، والنويري في (نهاية الأرب في فنون الأدب) ص٣٠٦٢، وذكرها.

وكان مما ذكره ابن رشيق بحقه في العمدة ٢/ ١٦٠ أنه كان "أحسن الناس طريقًا في عتاب الأشراف"، وأوضح أنه في ذلك "شيخ الصناعة وسيد الجماعة"، وساق له أبياتًا تشهد له بذلك.. ومما ذُكر للبحتري أيضًا أنه كان يَبْلغ في بعض قصائد رثائه درجة أرفع مما بلغها في قصائد مدحه لهؤلاء الذين رثاهم، وقد سئل البحتري في ذلك، فأجاب: بـ "أن من تمام الوفاء أن تفْضُل المراثي المدائح"(١)

والدارس لشعر البحتري يرى أنه يستخدم في أكثر أشعاره الأسلوب المباشر ويختار الكلمات السهلة المستعملة التي اعتادها شعراء العرب، وشهادة الآمدي له بذلك تغني عن كل شهادة، ومن كلامه:

"وجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يَدْفعون البحتري عن حُلو اللفظ وجودة الوصف وحسن الديباجة وكثرة الماء، فإنه أقرب مأخذًا وأسلم طريقًا من أبي تمام.. وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسنُ التأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير متنافرة لمعناه، فإن الكلام لا يَكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري".

ومن جليل ما فاه به في هذا الشأن، قوله – إبان عقد مقارنة بينه وبين أبي تمام –: "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمِّيه حتى يحتاج مستمعه إلى تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره.. وحسنُ التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنًا ورونقًا، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري".. وأردف يقول معللًا ومبينًا أثَر ذلك: "ولذلك قال الناس: (لِشعره ديباجة)، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام"(٢).

فهل تتأتي هذه الشهادات من هؤلاء الأعلام إلا لكونه مجددًا، أو – على الأقل – مرددًا لمعاني الشعراء السابقين ومضيفًا إليهم من حسنه وخياله مضامين مبتكرة لم يسبق إليها.

وبغض النظر عن هناته في خُلق أو في قريض.. فلو لم يكن للبحتري سوى ما شهد له به أولئك الأعلام، وسوى ما تميز به من إبراز فكرته وإظهار تجربته الشعرية في قوالب قديمة، تزينها ألفاظ ذات نغمٍ وجرسٍ موسيقي، وسوى ما تحلى به من جمال لفظ أضفاه على الأساليب، أو ما فعله فيها من صقل.. لكان هذا حسبه.

وعلى أي حال، فنحن الآن أمام قيمة كبيرة وقلعة من قلاع الشعر، نود أن نَلِجَها ونتعرف على دفائنها وذخائرها على قدر ما يسع الوقت والجهد.. ولا سبيل لذلك، سوى ما اختير لي مما قدره الله تعالى، من كتابة هذا البحث وما استلزمه من تحليلٍ وشرحٍ لقصيدة مشتهرة لهذا الفحل، جعلها في مدح محمد بن عيسى القمي، وفي وصف فرسه وسيفه وقد أهداهما الأخير له.. فكانت هذه الدراسة التي جاءت في **مقدمة** وثلاثة فصول:

جعلت **أولها:** في ذكر نبذة مختصرة عن البحتري: تناولت فيها نسبه ونشأته، ومراحل إنشائه الشعر، وصفاته وثقافته ومنابع تأثره، وتجربته الشعرية.. وأخرى عن قصيدته: التي مدح فيها ابن عيسى القُمِّي الكاتب.. وإنما دعا لجعل هذه النبذة في مبحث مستقل، مع أن الأصل أن تأتي في تمهيد: تعلق القصيدة موضوع الدراسة بأحداثٍ وبأشخاص ورد ذكرهم في القصيدة ذاتها، لا يتأتي التعرف عليها وعليهم، إلا من خلال التأريخ لهذه الحقبة التي

(١) الأغاني ١٨/ ١٧٠ وينظر البحتري لأحمد بدوي ص٥٣.
(٢) الموازنة للآمدي ص٣٥٠، ٣٥١

عاش فيها البحتري.. فقد فارق الأهل والأحبة، وأقام في بغداد دهرًا يمدح جماعة من الخلفاء والوزراء، منهم القمي الذي استوزره الخليفة الواثق، ثم كان ما كان مما اضطره لأن يعود مرة أخرى لمسقط رأسه (منبج) قرب حلب التي قضى فيها نحبه.

كما جعلت **ثانيها:** في الحديث عن التراكيب التي تشكلت منها القصيدة وصيغت بها، وعن خصائص هذه الأساليب وما تضمنتها من دلالات، وهذا ما اقتضى بطبيعة الحال تحليلها تحليلًا أدبيًا، والتعرض لدلالات مفرداتها ولأسرار الحذف والذكر إلى آخر ما عني به علم المعاني.. ثم أفردت **الفصل الثالث:** بالحديث عن الصورة البيانية والتحسينية والفنية في القصيدة، فعرضت إبان ذلك لصور البيان من تشبيه واستعارة وكناية تخللت القصيدة، ثم لوجوه التحسين التي ازدانت بها، لأعرج على إثر ذلك للحديث عن العاطفة والخيال إلى غير ذلك مما يتم من خلاله رصد وبيان الظواهر الفنية والنقدية التي أفصحت عنها لامية البحتري، ثم **أعقبت ذلك بالخاتمة والفهارس**.. والله أسأل أن يوفق الباحث والقارئ لما فيه خيري الدنيا والآخرة، ثم للانتفاع بهذا الجهد.. وأن يجعل هذا البحث لبنة في صرح العلم ويثيب قارئه والمنتفع به خيرًا.. إنه ولي ذلك والقادر عليه.

&&&&&&&&

الفصل الأول

(نبذة عن البحتري.. وقصيدته في مدح محمد بن عيسى القُمِّي)

المبحث الأول: البحتري.. حياته وشعره.. ومنابع تأثره
المبحث الثاني: نبذة عن تجربة البحتري الشعرية.. ومكانته الشعرية
المبحث الثالث: إطلالة على لامية البحتري في مدح ابن عيسى القمي.. والأغراض التي اشتملت عليها

المبحث الأول: البحتري.. حياته وشعره

١ ـ نسبه وأسرته ونشأته

البحتري الشاعر المعروف، هو: أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد بن شملال ابن جابر بن سلمة بن مُسْهِر بن الحارث بن خيثم بن أبي حارثة بن جُدَي بن تَدُول بن بحتر بن عتود بن عنين بن سلامان بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن جلهمة، وهو طيئ ابن أُدَد بن زيدان بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان الطائي.. فهو باتفاق، طائي ومنسوب إلى (بحتر) أحد أجداه، وقد تفاخر بطائيته ونسبته في أكثر من قصيدة، ومنها قوله:

إن قومي قـومُ الشَّرِيف قديمًا * وحـديثـًا أبــوَّةً وجـدُودا

وإذا ما عددتُ (يحيى) و(عمرًا) * و(أبانـًا) و(عامرًا) و(الوليـدا)

و(عبيـدًا) و(مُسْهرًا) و(جُديَّـًا) * و(ثُدولًا) و(بحتـرًا) و(عتـودا)

ذهبَـتْ طيـءٌ بسابقـة المَجْـ * ـدِ على العالمين: بأسًا وجُـودا([1])

وقوله:

بنو بحتــر قومي ومن يك بحترٌ * أبـاه يكن في منتهى المجد والفخر

أنا البحتـري ابن البحاتـرة الألى * هم غَمَـروا الأيـام بالنائلِ الغِمرِ([2])

كما حدد البحتري نسبه من جهة أمه في قوله:

أعَمرُو بن شيبانِ! وشيبانُكم أبي * إذا نُسِبَتْ أمي وعمرُكم عَمْرِي([3])

وبما أن (طيئًا) – قبيلته من جهة أبيه – قبيلة يمنية قحطانية.. و(شيبان) – قبيلته من جهة أمه – تنتمي إلى ربيعة من عدنان، فإن هذا يعني أن البحتري من حيث شرف الأرومة، يجمع في انتمائه بين قحطان وعدنان، فهو من سلالة عريقة في النسب، كما أنه على حق حين عدَّ المنحدرين من قبيلة ربيعة أخواله قائلًا:

أسَيتُ لأخوالي (ربيعةَ) إذ عفَتْ * مصانِعُها منها، وأقوَتْ ربُوعُها([4])

وهذا النسب العريق للبحتري، كان مبعث نشوته وعزه وفخاره، وقد أداه هذا الإحساس إلى كثير من المبالغة فيما ينسبه هو لجدوده وعشيرته، وذلك في نحو قوله:

لنا حسب لو كان للشمس لم تغب * وللبدر ما استولى المحاق على البدر

فـأبخلنـا بالمـال نِدٌّ لحاتـم * وأجبنُنا في الروع أشجع من عمرو([1])

([1]) الديوان١/ ٥٩١، ٥٩٢
([2]) الديوان٢/ ١٠٨٢
([3]) الديوان٢/ ١٠٥٧
([4]) الديوان٢/ ١٢٩٨ والمصانع: القرى والحصون والقصور

والبحتري – إلى جانب عراقة حسبه ونسبه – هو أحد أشهر شعراء العرب في العصر العباسي، يقال لشعره سلاسل الذهب، وهو – مع أبي تمام والمتنبي – أحد الثلاثة الذين مثلوا أشهر أبناء عصرهم، حتى قيل لأبي العلاء المعري: أي الثلاثة أشعر؟، فكان جوابه: (المتنبي وأبو تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري).

ولد البحتري سنة ستة ومائتين بعد الهجرة، أو سنة خمسة ومائتين وهو الأرجح والأوفق مع ما رواه ابن الجوزي في (أعمار الأعيان) من أنه مات في الثمانين من عمره وأن سنة وفاته كانت سنة أربع وثمانين ومائتين([٢]).

ولم تحظ كتب التراجم بالشيء الكثير عن أسرة البحتري سوى أن ابنه يحيى كان راوية له، وأن حفيديه وهما عبد الله وأخوه أبو عبادة كانا سيدي وقتهما، وأن أخاه محمدًا قد توفي عام ٣٢١هـ.. وفي هذا دلالة على أن أسرة البحتري مع عراقتها كانت خاملة الذكر متواضعة في طبقتها الاجتماعية، وأن حياته نفسها قبل الارتحال إلى الخلفاء كانت تضرب في الفقر إلى آخر مدى، مما يجعلنا نحمل قوله يمدح ابن حميد الطوسي:

لا أنسيَنْ زمنًا لديـكَ مهـذَّبًا * وظـلال عيش كان عندك سجسجِ

في نِعْمـةٍ أوطنـتُها وأقمت في * أفيائـها، فكـأنني في منبــجِ([٣])

على أنها شطحات شاعر لا تحمل من الحقيقة شيئًا، متكئين في ذلك على قوله:

وعيرتني سِجالَ العُدمِ جاهلةً * والنبع عريانُ ما في فرعه ثمرُ([٤])

ثم على ما رواه ابن خلكان عن صالح بن الأصبغ التنوخي، حيث قال: "رأيت البحتري هاهنا عندنا قبل أن يخرج إلى الطريق يجتاز بنا، في الجامع من هذا الباب – وأومأ إلى جنبتي المسجد – يمدح أصحاب البصل والباذنجان وينشد الشعر في ذهابه ومجيئه، ثم كان منه ما كان في (علوة) التي شبب بها في كثير من أشعاره.. وهي بنت زريقة الحلبية وزريقة أمها"([٥]).

نشأ البحتري إذن بـ (المنبج) في الشمال الشرقي من حلب، فهي التي شهدت ولادته وقضى فيها عهد صباه([٦])، وتلقى ثقافته بكتاتيبها التي هي كالعادة تُعنى بحفظ القرآن والكثير من النثر وبعض الثقافات الدينية من نحو الفقه والحديث وعلوم اللغة والتاريخ والمغازي.. لكن ما لبث أن تركها ثم خرج إلى العراق وأقام ببغداد دهرًا طويلًا يمدح جماعة من الخلفاء – وأولهم المتوكل على الله – وخلقًا كثيرًا من الرؤساء والأكابر([٧]).. ثم عاد إليها بعد مقتل المتوكل وأمضى فيها بقية أيام حياته.

٢ ـ *مراحل إنشائه الشعر:* بدأ البحتري إنشاء الشعر وهو ما يزال فتى يافعًا، وذكر بعضهم أنه ظل يَضرب في دروب الشعر ولا يصل إلى مغياه، إلى أن ذهب يلتمس أبا تمام الذي كان يجلس بحمص للشعراء يعرضون عليه أشعارهم، وإلى أن نزل هو بها يعرض عليه شعره، وإذا بأبي تمام يتوسم فيه نجابة وشاعرية حية جعلتاه يقبل

([١]) الديوان٢/ ١٠٨٥

([٢]) ينظر وفيات الأعيان لابن خلكان ٥/ ٧٣١ والأغاني ١٨/ ١٦٧- ١٧٥والإرشاد لياقوت ٧/ ٢٢٦- ٢٣٢ وشذرات الذهب لابن العماد٢/ ١٨٦- ١٨٨

([٣]) الديوان١/ ٤٠٥ والقصيدة في أبي نهشل محمد بن حميد بن عبد الحميد وقد مدحه البحتري فيها وراح يصف فرسًا بلجامه كان البحتري قد سأله إياه

([٤]) الديوان٢/ ٩٥٤

([٥]) وفيات الأعيان ج ٥/ ٧٤١ مكتبة النهضة المصرية ترجمة المتولي

(٦) و(المنبج) مديرية تقع في الشمال الشرقي من حلب ويبتعد عنها بمسافة قصيرة، وقد وصفها ياقوت بقوله: "هي مدينة كبيرة واسعة، ذات خيرات كثيرة وأرزاق واسعة في فضاء من الأرض.. بينها وبين الفرات ثلاثة فراسخ وبينها وبين حلب عشرة فراسخ، وشرب أهلها من قنى تسيح على وجه الأرض، وفي دورهم آبار أكثر شربهم منها لأنها عذبة".. معجم البلدان لياقوت الحموي ٨/ ١٦٩

(٧) كان منهم محمد بن علي بن عيسى القمي الكاتب، الممدوح بالقصيدة موضوع الدراسة.

عليه ويُسَرُّ به.. وكان البحتري بعد ذلك على اتصال دائم بأبي تمام الذي طفق يشرح له كلما أعضل عليه أمر الشعر وأفنانه ويوجهه ويشجعه ويرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعره.. ومما حكي عنهما في ذلك ما كتبه صاحب الأغاني على لسان البحتري من قوله:

"كان أول أمري في الشعر ونباهتي: أن صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري – وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم – فأقبل عليَّ وترك سائر من حضر، فلما تفرقوا قال لي: (أنت أشعر من أنشدني، فكيف حالك؟)، فشكوت خلة، فكتب إلى أهل معرة النعمان وشهد لي بالحذق بالشعر وشفع لي إليهم، فأكرموني بكتابه ووظفوا إلى أربع آلاف درهم، فكانت أول مال أصبته"([1])

وقد عاش البحتري قبل ذلك وقبل حظوته بالخلفاء خامل الذكر، لم ينقل له من القصائد الجيدة سوى تلك التي أنشأها في مدح أشراف معرة النعمان وكان ذلك بإشارة من أبي تمام، وسوى تلك القصيد التي مدح بها أبا سعيد محمد بن يوسف، وأولها:

أأفَاقَ صبٌّ من هـوىً فأُفيـقَا * أم خـانَ عهدًا أم أطـاعَ شفيقَا([2])

وفي شأن ذلك يقول البحتري – فيما حكته بعض المصادر –: "أول ما رأيت أبا تمام.. أني دخلت إلى أبي سعيد محمد بن يوسف فامتدحته بقصيتي – السالف ذكر أول بيت فيها – وأنشدته إياها، فلما أتممتها سُرَّ بها وقال لي: (أحسن الله إليك يا فتى).. فقال له رجل في المجلس: (هذا – أعزك الله – شعري علقه هذا الفتى فسبقني به إليك)، فتغير أبو سعيد، وقال لي: (يا فتى قد كان في نسبك وقرابتك ما يكفيك أن تمت به إلينا، ولا تحمل نفسك على هذا)، فقلت: (هذا شعري أعزك الله)، فقال الرجل: (سبحان الله! لا تقل هذا)، ثم ابتدأ فأنشد من القصيدة أبياتًا، فقال لي أبو سعيد: (نحن نبلغك ما تريد ولا تحمل نفسك على هذا).. فخرجت متحيرًا ولا أدري ما أقول، ونويت أن أسأل عن هذا الرجل من هو؟، فما أبعدت حتى دنا أبو سعيد، ثم قال لي: (جنيتُ عليك فاحتمل، أتدري من هذا؟)، فقلت: لا، قال: (هذا ابن عمك حبيب بن أوس الطائي – أبو تمام – فقم إليه)، فقمت إليه فعانقته ثم أقبل عليَّ يقرِّظُني ويصف شعري، وقال: (إنما مزحت معك)، فلزمتُه بعد ذلك وكثر عجبي من سرعة حفظه"([3]).

والحق أن التشكيك الذي لجأ إليه البعض في وقائع هذه القصة، لا مكان له.. لأنه يرد عليه أنه وإن لم يُكتب للبحتري أي رواج في الشعر إلا بعد أن قضى أبو تمام نحبه – حيث خلا الجو ليس للبحتري وحسب، بل لكل ذي شعر – إلا أن ذلك لا يمنع وقوع هذه الحادثة، كما لا يمنع منها نزوح البحتري إلى حاضرة الخلافة وسعيه لملء الفراغ الذي خلفه أبو تمام عقب وفاته.. وسيأتي الكلام عن ذلك مفصلًا إبان الحديث عن ثقافة البحتري وروافدها.. والذي يعنينا الآن هو بيان أن وفاة أبي تمام كان لها دورها في أن تخلو الساحة للبحتري ليمهد لنفسه الطريق، ولينال الحظوة التي كانت لأستاذه في بلاط الخلافة.. وقد كانت البداية لذلك قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات وزير الخليفة الواثق وفيها:

يا نديميَّ بـ (السواجير) من و * د بن مَعْنٍ و(بُحتر بن عتُود)

اطلبـا ثالثـــــًا سـواي فإني * رابع العيس والدجى والبيد([4])

ولكن القدر لم يسعف البحتري، إذ لم يلبث أن مات الواثق ودالت الدولة إلى المتوكل ألد أعداء ابن الزيات والذي أخرج ابن الزيات من الوزارة وصادر أمواله وأعدمه في تنور حديدي كان ابن الزيات قد أعده لتعذيب أعداء الدولة.. بيد أن البحتري لم يتأثر بهذه الملمة ولا كان بالذي يدعها تفت في عضده، إذ سرعان ما أخذ – بعد فترة

---

(١) الأغاني ٢١/ ٤٢ ط. دار الفكر.
(٢) الديوان ٣/ ١٤٥٠ وينظر فيما سبق وفيات الأعيان٥/ ٧٤١
(٣) وفيات الأعيان ٥/ ٧٤٢ وينظر أخبار البحتري ص٦٤
(٤) الديوان ١/ ٦٢٣ والسواجير: نهر مشهور من عمل منبج بسوريا

وجيزة – في رتق ما خلفه له الدهر من قطيعة، وابتسم له الحظ وظفر بحظوة كبيرة لدى الفتح بن خاقان وزير المتوكل فالمتوكل نفسه، حيث أصبح من خاصته ومن منادميه وأصدقائه، وظل ملازمًا له زهاء خمسة عشر عامًا كانت خير أيام حياته، لا يتركه إلا لزيارة بني أهله في حمص والمنبج.. وقد بذل البحتري كل جهده فيما كان يبثه من أشعار تفضي إلى تحبيب الخليفة إلى الناس وتقريب قلوبهم إليه، واستمر البحتري على هذه الحالة، منهمكًا في رغيد العيش موزعًا أيامه بين مجالس الشراب والمنادمة والتفكه واللذائذ ورحلات القنص، إلى أن قتل المتوكل ووزيره ابن خاقان في مؤامرة حاكها ضده ولي عهده المنتصر بالله مع عدد من قادة الجيش، فلم يجد البحتري أمامه إلا أن يهرب بحياته وينجو بنفسه من سيف المتآمرين.

لم يرق للبحتري العيش بعد هذا الحادث في حاضرة الخلافة، ولم يجد فيها ما يملأ الفراغ الذي خلفه غياب المتوكل إلى الأبد، كما لم يفسح كلٌّ من المنتصر والمعتز والمستعين – وهم من خلفوا المتوكل بعد هلاكه – المجال للبحتري ولم يظفر هو لديهم بشيء، على الرغم من معاودته المحاولة تلو المحاولة في مد جسور التواصل، وعلى الرغم من مدحهم بأجود قصائده وإضفاء جلائل الصفات عليهم من خلالها، مما جعله يكر عليهم – وبخاصة المستعين – بأهاج مقذعة انحدر فيها إلى دركات الشتم والإسفاف.

وهكذا كانت حياة البحتري لفترة ما بعد المتوكل، داعية لأن يعيد النظر في معيشته.. فلم يعد بلاط الخلافة ولا (بغداد) ولا (سُرَّ من رأى)، بالملاذ الآمن الذي يمكن للبحتري أن يكتنفه ليأمن فيها بوائق الدهر، كما لم يعد ثمة مظان ميسرة لكسب المال والشهرة له ولا غيره من أرباب الشعر، فقد سقطت مهابة الخلافة وأصبحوا ألعوبة في أيدي الأتراك، وأصبحت الحياة مختلفة، ومتطلبة لمواصفات ومؤهلات جديدة تكمن في مثل الدس والمكيدة والمنافسة غير الشريفة وقدر من النفاق وغير ذلك مما لا قبل بها لشاعر بادئ الرأي كالبحتري..ولم يكن له من سبيل بعد أن نفد صبره، من أن يودع حاضرة الخلافة وداعًا غير مأسوف عليه، موليًا الوجه نحو مسقط رأسه المنبج لتتحول حياته فيها وعلى خلاف سابقتها إلى حياة مثقلة بالثراء، نتيجة ما جمعه في حاضرة الخلافة من مال وعقار وبساتين ودور.

فقد كان يملك قرية بأكملها بكل ما فيها من الأراضي والمياه والحيوان وقد أوقفها على أولاده من بعده، فأصبحوا من جراء هذا الثراء سراة قومهم في حمص وحلب، يؤمهم الشعراء لينثروا بدورهم قصائد المدح وينالون منهم الهبات والعطاءات.. ومات هو بـ (المنبج) سنة ٢٨٤ هـ - ٨٩٨ م.

<u>٣- *سمات البحتري الجسمانية والنفسية:*</u> البحتري – على خلاف أبي تمام – رجل متعة، لا يعرف الزهد والتصوف إليه سبيلًا، وشعره فيض من وصف مجالس الأنس والخمر، ويبدو وكأنه كان له جانب من التلهي بالذكور، فقد أورد ابن المعتز وغيره له في صبابته وكلفه بغلامه الوسيم، قصة تكاد تكون أندر قصة من نوعها، وأما غزله بالأنثى فقد شَغَلَ غزله بـ (علوة) وبعض الخرائد العربية الأخرى، حيزًا لا بأس به في شعره.. وفيما عدا ذلك، لم يورد أصحاب التراجم والسير من صفات البحتري الشيء الكثير عن سماته الخِلقية، بينا أوردوا من صفاته النفسية بخله الشديد وبذاذته في ملبسه وهيئاته.. ويفاد من صمتهم عن ذكر عاهة ظاهرة في جسمه أنه لم يكن ثمة ما يعيبه جسديًا، إذ لو كانت له عاهة لما توانى معارضوه في الإكثار من الحديث عنها.. كما يفاد من وصف ابن الرومي إياه بقوله:

البحتري ذَنُوبُ الوجــه نعرفُه * وما رأينـا ذَنُــوب الوجـه ذا أدب

أولى بمن عظمت في الناس لحيته * من نِحلـة الشعر أن يدعى أبا العجب

ومن قوله هو عن نفسه:

فـإن تلقني نضْــوَ العِظام فإنها * جريرة قلبي منذ مرت على جسمي

وحسبيَ من بــرءٍ تَماثُـلُ مُثخَنٍ * من الحب ينمِي مُدَّريه ولا يُصمي([1])

أنه كان – على غير عادة متعاطي الشعر في زمانه – ذا لحية كثة طويلة، وأنه كان ممتلئ الوجه مكتظه، وأن هذا – مع كونه ذا جسم نحيل صغير الحجم قد أضناه داء العشق وأشقاه طول البعاد، وتملكت فيه صفتي عدم الاتزان ورثاثة الهيئة – ربما أثار إليه الانتباه وألفت النظر إلى حاله.

وإنما دعا أصحاب التراجم لأن يذكروا البحتري بهيئته الرثة، ما عُرف به ووسَمه به صاحب الموشح على لسان أهل المعرة النعمان، فقد قالوا: "ورد علينا كتاب أبي تمام للبحتري يقول فيه: (يصل كتابي على يد الوليد بن عبادة، وهو على بذاذته شاعر فأكرموه)"([2]).. وقد ذهب البعض إلى إنكار ما ورد عن البحتري بهذا الشأن ولاسيما ممن بالغوا في مدحه، بحجة أن لو كان البحتري رث الثوب قذره، لما كان له أن يجالس المتوكل ولا أن ينادمه، وبخاصة إذا علمنا أن المتوكل قد رفض الجاحظ عندما أشخص إليه ليقوم بتثقيف أولاده، حيث استبشع منظره ودمامة وجهه ولم يقبله معلمًا لولده، وإن أرجع البعض ذلك الأخير إلى نزعة الجاحظ الاعتزالية مع ما كان عليه المتوكل من عداء شديد لأهل الاعتزال، فلربما فعل المتوكل ذلك خشية أن يسمم الجاحظ أفكار أولاده بثقافة الاعتزال أو أن يطعمهم بما يسئ إليهم في معتقداتهم.

وأيا ما كان الأمر، ففي تقديري أن البحتري كان له نصيب وقدْر من تلك البذاذة وعدم التعهد بمظهره ونظافته، إذ ذك هو الذي يتفق مع ما وسم به من بخل.. ولعل ما يرجح هذا التوجه ويردُّ على ما قيل بحقه من أن لو كان الأمر كذلك لما تأتى له مجالسة المتوكل: أن المتوكل نفسه لم يكن يوافقه ثقل العلماء ورزانتهم، ولم يكن مجلسه ملتقى أهل العلم وإنما كان مجلس المرقعين وأصحاب المجون والمضحكين ومصطنعي النادرة، حيث يتفق المؤرخون على أن صناعة الرقاعة والضحك، قد بلغت أوج رواجها في بلاط المتوكل، وهؤلاء الذين ذكرنا عادة ما يكونون من المستهترين بأنفسهم وبهيئاتهم، لدرجة أن ثمة كتابًا وضعه محمد بن أحمد بن عبد الله الهاشمي سماه: (جامع الحماقات ومأوى الرقاعات)، فيه يحكي ويسرد واقع حياة البلاط في عهد المتوكل، ولدرجة أن (إيتاخ) قائد المتوكل، قد هم مرة بقتله وهو يعربد في صورة مشينة.

يضاف إلى هذا أن المتوكل – كما تحكي عنه كتب التراجم – كان أسخف الخلفاء سلوكًا ولم يكن متزنًا، وكان يسكر ويظهر أمام الخدم والجنود بأبشع صور العربدة، حتى أن أولئك الخدم لم يكونوا يقيمون له وزنًا وكانوا يأتون في حضوره بأعمال مزرية ويسخرون منه في استخفاف، كذا بما لم ير مثله في أي زمن([3]).

ومما يدعم ما اتهم به البحتري من بخل ويسهم بالتالي في إبراز ما يميز شخصيته، ما قيل عنه من أنه كان يقتر على أخيه وغلامه([4])، ومن أنه استطاع أن يكوِّن ثروة كبيرة في أقل من خمس عشرة سنة، وأن يتحول من فقر مدقع إلى ثراء فاحش([5])، وقد جادل في ذلك أنصاره وراحوا يرفضون الروايات التي تحكم عليه بالبخل مستدلين على دعواهم بقوله:

من شاكر عني الخليفة في الذي * أولاه من طَول ومن إحسان

ملأت يـداه يدي وشرد جـوده * بخلي فأفقرني كما أغناني([6])

([1]) ديوان البحتري٣/ ٢٠١٣

([2]) ينظر الموشح ص٣٣١ والأغاني١٨/ ١٦٨، ١٦٩

([3]) ينظر إلى جانب ما سبق تاريخ الطبري١١/ ٣٣ والفهرست لابن النديم ص٢١٦: ٢١٨ وزهر الآداب ص٣٢٣، ٣٢٤ مروج الذهب للمسعودي ٧/ ١٩١

([4]) وكانا يمكثان معه في داره، ويحكى عنه صاحب الأغاني أنه كان يقتلهما جوعًا، فإذا بلغ منهما الجوع أتياه فيبكيان، فيرمي إليهما بثمن أقواتهما مضيقًا مقترًا ويقول: كلا! أجاع الله أكبادكما وأعرى أجلادكما وأطال إجهادكما

([5]) وفيات الأعيان ٢/ ١٧٩

([6]) الأغاني ١٨/ ١٧٠

بيد أن هذا الاستدلال لا تنهض به حجة في الدفاع عن البحتري، لأن أقل ما يقال في مضمونه أنه اعتراف منه بأنه كان بخيلًا ثم زال عنه البخل بسبب جود المتوكل عليه، وأنه لما كان البخل من الصفات الملازمة لصاحبها، فإن ادعاء زوال البخل عنه ادعاء لا يستقيم بسهولة، ثم إن واقع حياة البحتري بعد جود المتوكل عليه يتنافى وادعاء البحتري، لأنه يقول: إنه أصبح فقيرًا بسبب جوده وبذله بماله بعد أن أغناه جود المتوكل، والواقع يقول: إنه استغنى وأصبح صاحب دور وقرية كبيرة، فكلامه إذن ليس صادقًا لا في جوده ولا في غناه وفقره، وبالتالي لا يمكن الاعتماد عليه في نفي صفة البخل عنه أصلًا.

على أن ثمة صفة ثالثة صارت تلازم البحتري وتعيبه، وقد أوردها صاحب الأغاني وفيها يذكر: أن البحتري كان أبغض الناس إنشادًا، يتشادق ويتزاور في مشيته مرة جائيًا ومرة القهقرى، ويهز رأسه ومنكبيه ويشير بكمه ويقف عند كل بيت ويقول: (أحسنتُ والله)، ثم يقبل على المستمعين فيقول: (ما لكم لا تقولون أحسنت!، هذا والله ما لا يُحسن أحدًا أن يقول مثله).. وقد كان ذلك مثار ازدراء ندماء المتوكل بالبحتري، فقد حدث أن وضع أبو العنبس الصَّمْيَرِي – بإيعاز من المتوكل – شعرًا ساخرًا ماجنًا على وزن قصيدة البحتري التي كان ينشدها في حينه، ولم يكد البحتري يتم إنشاء قصيدته حتى ألقى أبو العنبس قصيدته الساخرة المستهزئة بالبحتري، فما كان من البحتري إلا أن يهرب غيظًا وغضبًا([1]).

ولا ينبغي أن نغفل أثر هذه الصفات على تكوين شخصية البحتري، ولا أثر انعكاسها على قريض شعره وتصرفاته، وقد مر بنا ما يدلل على ذلك في ثنايا ما ذكرناه له آنفًا.

ولا يعني ما ذكرتُ، أن الرجل كان خاليًا من صفات تميزه وتعلي من قدره – ولاسيما وأن كثيرين ممن أثنوا عليه وذبوا عنه، تأولوا فعاله السالفة الذكر وحملوها على وجوه حسنة – وكثيرة هي أبياته وعبارات الكبار، التي تحمل له الثناء العاطر والتي قيلت في علو شأنه، فقد ذكروا أنه كان يحمل بين جنبيه عزيمة قوية، وهمَّة تكلفه الجليل وتحمله على المشاق وتدفعه إلى الرحلة والأسفار، وتَسْمعُ روح عزيمته ومضائه في قوله:

فإني إن أزمعْ غدًوًا لطيةٍ * أغلسْ، وإن أجمع رواحًا أهجّر([2])

هذه العزيمة التي اقترن بها طموح لا يرضى بالواقع ولا يقنع بما بين يديه، كانت حياته دليلًا عليها، ولذا فقد تسنى له أن يقول عن نفسه:

وأرى همتي تكلفني حَمـ * ـل أمور خفيفُهن ثقيلُ

ولو أني رضيت مقسوم حظي * لكفاني من الكثير القليلُ([3])

كما كان جادًا يؤمن بأن الواجب هو العمل والجهاد، أما النتائج فليس إليه أمرها، ويقول في ذلك:

ذَريني من ضرب القداح على السّرى * فعزميَ لا يثنيه نحس ولا سعدُ

سأحمل نفسي عند كل ملمة * على مثل حد السيف أخلصه الهند

فإن عشت محمودًا فمثلى بغى الغنى * ليكسب مالًا أو ينث له حمد

وإن مت لم أظفر فليس على امرئ * غدا طالبًا إلا تقصيه والجهدُ([1])

([1]) ينظر الأغاني ١٨/ ١٧٠، ١٧٣ والعمدة لابن رشيق ١/ ٢٠٤

([2]) أزمَع الأمر: أظهر فيه عزيمة، والغدو: التبكير، والطية: النية، والغلس: المشي في ظلمة آخر الليل، والرواح: الذهاب في العشي، والهجر: نصف النهار في القيظ

([3]) الديوان ٣/ ١٧١١

وكذا كانت الشجاعة سمة من سماته، يدل عليها مشاركته الحرب تحت لواء بعض القواد، وقوله له:

وأنا الشجاع، وقد بدا لك موقفي * بعَقَــرْقسٍ والمشرفيــةُ شُهَّدِي

ورأيتني فرأيتَ أعجبَ منـظـرٍ * رَبُّ القصائــد في القنا المُتَقَصِّدِ([2])

<u>٤ـ ثقافة البحتري ومنابع تأثره:</u> مهما نسج الأدباء والنقاد بحق البحتري من هالات مدح، ومهما أضفوا عليه من صفات الشاعرية المتدفقة، ومهما أفاضوا في صفات نصاعته وجزالته وقوته وأصالته.. فإن البحتري يقف دون الخط الذي وقف فيه سابقوه، من أمثال أبي تمام وأبي نواس وبشار والفرزدق وغيرهم ممن وضعهم العلماء في صف أئمة اللغة العربية، يدل على ذلك إقرار أكثر المترجمين للبحتري بأنه كان ينقصه العلم بأفنان الثقافة، وأنه حاول أن يملأ هذا النقص بالجزالة في الأسلوب وباستعمال المعاني القريبة واللفظ العذب.. وقد شهد هو على نفسه بذلك حين قال: (كان أبو تمام أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه)([3]).

أما أن البحتري لم يكن قد اطلع بثقافة عصره اضطلاع أبي تمام بها.. فهو ما يشهد به شعره الذي جاء خاليًا من آثار ذلك، إذ قلما نجد في شعر البحتري ما يشير إلى المعاني القرآنية وإلى النحو والفقه والمنطق والنجوم وما إليها من العلوم المتداولة إذ ذاك.. وقد يعود ذلك إلى مذهبه في الشعر، القائم على تجنب كل ما من شأنه أن يخلق التعقيد في الشعر أو يثقله بأغراض تقلل من رقته وسهولته.

ولا يُشك في كون البحتري ضليعًا في العربية، ولا أدل على ذلك مما أورده في كتابيه (الحماسة) و(معاني الشعر)، فقد امتازت حماسته عن حماسة أبي تمام بكثرة أشعارها التي تتعلق بالأدب والأخلاق، ويغلب عليها الطابع الأدبي، وهي إلى جانب ذلك غزيرة المعاني دقيقة التبويب، وكان الأجدر بالبحتري أن يسمي حماسته: (كتاب الأدب)، ولكنه من المغرمين بالتقليد، وذلك واضح حتى من التسمية وفي الشعراء الذين اختارهم وفي المقطوعات الشعرية التي أوردها.

وقد كلَّفته هذه المحاكاة لأبي تمام، الكثير وحالت دون أن تلقى النجاح والذيوع التي حظيت بهما حماسة أبي تمام، ويظهر ذلك بوضوح في الشروح التي تناولت كلٍّ، ففي حين وصل عدد من تناول حماسة أبي تمام يفوق الستة عشر شرحًا، لا نكاد نجد أحدًا – فيما نعلم – اكتنف حماسته أو قام بتحشيتها، ناهيك عن كونها لم ترْق بالبحتري في اللغة العربية رقي السابقين عليه من الشعراء الذين وضعوا الاختيارات الشعرية في مرحلة ما قبل النضوب الذهني.

أما فيما يتعلق بثقافة البحتري، فيرى البعض أنها لا تعدو أن تكون ثقافة تأثر أكثر من تكون ثقافة إبداع، ذلك أن البحتري رجل تقليد ومحاكاة ويكاد ينحصر ذكاؤه في هذا، فهو يتخذ أمثلة من نماذج سبقته، ثم يبرزها بشكل أو بآخر في أسلوب سهل، فيه رقة الحضر ولينة نعيمه وظرف الموغلين في مدنيته.. أما أن يبدع في اللفظ أو يبتكر في المعنى فذلك ما لا شأن له به، بل إن أنصاره – وحتى المتعصبين له – يعترفون بأنه تمسك بعمود الشعر ولم يفارقه، وأنه لم يجدد ولم يبدع، وأن ما انفرد به يتلخص في حلاوة الألفاظ وحسن العبارة فقط.. يقول الآمدي في تقرير ذلك وعلى لسان بعض أنصاره: "وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيرًا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة وحلاوة اللفظ وصحة المعاني حتى وقع إجماع على استحسان شعره واستجادته"([4]).

([1]) الديوان٢/ ٧٤٥ والسرى: السير ليلًا، ونثَّ الحمد: أفشاه، تقصى الشيء: بلغ الغاية في البحث عنه، والجهد: الطاقة

([2]) الديوان١/ ٥٤٩ والمتقصد: المتكسر

([3]) الموازنة للآمدي ص١٥ وينظر عبقرية البحتري للسيد الأهل ص١١ وما بعدها، والخصومات البلاغية والنقدية د. عبد الفتاح لاشين ص٥٣

([4]) الموازنة للآمدي ص٢٠.

والبحتري بما ارتضاه لنفسه، إنما يسلك طريق السابقين من المجيدين – ابتداء من الجاهليين إلى نهاية العصر العباسي الأول – ويتمسك بمذهبهم، فبهذا يؤثر السلامة، لكون أقل ما يقال فيه: إنه استطاع بهذا الأسلوب أن يتقي خطر الرفض وإنكار المولعين بالشعر القديم، وأن يسلم من نقد كان يمكن أن يضره أكثر مما ينفعه.

ولا يعني ما ذكرنا، ابتعاد البحتري عن التأثر بأهم وجوه التأثر، وهو التأثر بثقافة معاصريه، فقد توفر له ذلك وآية تأثره بشعراء زمانه أنه اتصل بكثير منهم ونادمهم واستفاد منهم، وكان ضمن هؤلاء الشعراء: دعبل الخزاعي وابن الرومي وعلي بن الجهم وابن المعتز وابن الزيات وابن أبي طاهر، فقد كان أخذه من هؤلاء كبيرًا، ولكن أبا تمام كان أكثر من أثر في البحتري، فهو الذي علمه كيف يقتنص المعاني وأبصره بأفانين الشعر ووجوه اقتضائه، ومن الروايات التي نقلت عنه أنه كان في حداثة سنه يؤم الشعر ويرجع فيه إلى طبعه حتى قصد أبا تمام وانقطع إليه، وعوَّل – في حل ما كان يستعصي حله من فنون الشعر ووجوه المعاني – عليه.. من هذه الروايات قوله حاكيًا ما كان منه مع أبي تمام:

"كنت في حداثتي أروم الشعر وكنت أرجع فيه إلى طبعٍ، ولم أكن أقف فيه على تسهيل مأخذه ووجوه اقتضابه، حتى قصدت أبا تمام وانقطعتُ فيه إليه واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: (يا أبا عبادة! تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صِفر من الغموم، واعلم أن العادة جرت في الأوقات:

أن يقصد الإنسانُ لتأليفِ شيء أو حفظه، في وقت السحر.. وإذا أردت التشبيب فاجعل اللفظ رشيقًا والمعنى رقيقًا، وأكثِر فيه من بيان الصبابة وتوجّع الكآبة وقلق الأشواق ولوعة الفراق، فإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد، فأشْهِر مناقبه وأظهر مناسبه وأبِن معالمه وشرِّف مقامه، ونضِّد المعاني واحذر المجهول منها، وإياك أن تُشين شعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خياط يقطع من الثياب على مقادير الأجسام.. وجملة الحال:

أن تعتبر شعرك بما سلف من الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله".. قال: "فأعملت نفسي فيما قال فوقفت على السياسة"([1]).

ولكن الآمدي أنكر في موازنته تلمذة البحتري لأبي تمام، مستدلًا بالقصة التي سبق أن ذكرتها وقيل إنها قصة أول لقاء كان بينهما عند أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، ويرتكز الآمدي في استدلاله بهذه القصة على النضج الذي تفيض به قصيدة البحتري التي مدح بها أبا سعيد، فزعم أبو تمام الذي كان حاضرًا في المجلس أنها من شعره.. ثم حدث ما حدث([2]).

فالآمدي يتكئ – في نفي أستاذية أبي تمام للبحتري وتأثره به – على أنه لو تعلم منه الشعر، لكان قد عرفه في هذا اللقاء وما حصل هذا الذي حصل في مجلس أبي سعيد.. وإذا لم يكن قد تتلمذ عليه إلى ذلك الوقت، فادعاء الأستاذية ادعاء غير ذي موضوع، لأن بلوغ البحتري أوج المقدرة الشعرية عند أول لقاء بأبي تمام يجعله في غير حاجة بأن يتتلمذ لا لأبي تمام ولا لأحد غيره.

وفي تقديري أن ادعاء الآمدي هنا وأنصاره في إنكارهم أستاذية أبي تمام للبحتري، لا تستقيم معه حجة لأن كون قصيدته – التي مدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف والتي سبق لنا ذكر بعض أبياتها – من القصائد الناضجة السامية، لا ينافي أنه تتلمذ لأبي تمام بعد هذه القصة، لاحتمال أن يكون البحتري قد وضع القصيدة في سنين طويلة وأنه نقحها شيئًا فشيئًا إلى أن أكملها ثم أنشدها أبا سعيد، ومن ثم فقد كان في حاجة إلى من يسهل عليه مأخذ الشعر ووجوه اقتضابه وأفانينه، وليذلل له ما يلاقيه في سبيل ذلك من صعاب وليتسنى له وضع القصيدة الجيدة في وقت قصير.. يضاف لذلك أن البحتري كان في حاجة كذلك إلى من يمهد له السبيل إلى التعبير عن رقة الحضر وإلى أشعار المناسبات الملائمة لمجالس الأنس، ولظرف الحضور في محافل الخلفاء والكبراء والمنادمة مع وجهاء

([1]) زهر الآداب للحصري١/ ٢٠٥ والعمدة لابن رشيق ٢/ ١١٤، ١١٥ وينظر فيما يتصل بمجالسته الشعراء: أخبار أبي تمام للصولي ص٦٧، ٦٨، ٩٣ والموشح للمرزباني ص٥١٧، ٥١٨

([2]) ينظر الموازنة١/ ٧، ٨

الحواضر والشخصيات المرموقة.. ولاسيما أن حصول ذلك ليس بالشيء السهل بالنسبة للبحتري الذي ما فتئ يضيع الوقت في ضروب المنبج بين أصحاب البصل والباذنجان، ولا بالشيء الذي يمكن أن يتحصل عليه أو يتعلمه على أيدي شعراء البادية.

ثم إن هناك في رواية القصة ذاتها ما يدحض زعم الآمدي، إذ يقول البحتري: (وكثر إعجابي من سرعة حفظه فلازمته)([1])، وهذا يرد إنكار الآمدي تلمذة البحتري لأبي تمام وصحبته له.. ومن الأدلة القاطعة في رد إنكاره أيضًا، ما أخبر به النقاد والأدباء عن سرقات البحتري من أبي تمام والتي تصل – كما يقول المرزباني – إلى نحو خمسمائة سرقة.. ومنها اعتراف الآمدي نفسه بأن البحتري قد سرق مائة معنى من معاني أبي تمام([2]).. ناهيك عن الروايات المتعددة الأسانيد والغرض، والتي تحمل اعترافات البحتري بأستاذية أبي تمام والتي بلغت سبع روايات([3])، وحسبنا منها قوله على الملأ: "أيعاب علي أن اتبع أبا تمام، وما عملت بيتًا قط حتى أخْطِر شعره ببالي؟".

ويحق لنا بعد هذا، أن نقرر أن هذه الحجج والأدلة تؤكد أن ما جنح إليه الآمدي وأنصاره، لا يرقى لما يقتضيه المنهج العلمي السديد.. وأن نخلص بالتالي إلى أن ثقافة البحتري إنما هي ثقافة تقليد ومحاكاة كان من خلالها يعيش على نهج السابقين عليه.

&&&&&&&

المبحث الثاني: نبذة عن تجربة البحتري الشعرية

١ ـ تجربة البحتري الشعرية من واقع مفتاح شخصيته:

في تحديد معالم شخصية أي شاعر أو أديب، يصعب البحث عن الخصائص والمقومات الشخصية له، وذلك نظرًا لاختلاف وتنوع وتعدد كلٍّ من هذه الخصائص وتلك المقومات، لكن مع هذا نرى أن كثيرًا من النقاد نحوا هذا المنحى فكشفوا النقاب على حسب قدراتهم عن بعض الشخصيات،بغية تحديد معالمها والوقوف من خلال هذه المقومات والخصائص على مفتاحها ومعرفة نقاط ضعفها أو قوتها، وانعكاس كل ذلك على تجربته الشعرية.

وعلى كلٍّ فقد كانت هذه المهمة، من المهام التي عادة ما كان يقف إزاءها هؤلاء النقاد المحللون موقف الحيطة والحذر، وعادة ما يغلب عليها الاجتهاد، لكونها وإن دُعمت بالأدلة والبراهين إلا إن أحكامها لا ترقى لدرجة اليقين أو ما يقرب منه، ولما يكتنف هذه الجوانب من غموض قد يصل أحيانًا إلى حدٍّ لا يسهل معه أن يَبتُّوا في أمره أو يحددوا العاطفة الأم التي تدور حولها وفي فلكها عواطف وميول هذه الشخصية.

ولو غامرنا وأردنا من وراء ذلك لأن نضرب بسهم في التعرف على معالم وخصائص شخصية البحتري، فإننا – ومن خلال ما سبق ذكره من تصرفات وأعمال سلوكية – نستطيع أن نصل إلى هذا المبتغى وأن نحدد مفتاح شخصيته، وأنها شخصية تُعنى أشد ما تعنى، باقتناء المال وكسب الثراء، ويغلب عليها عاطفة حب التملك المصحوب بالجد والعزيمة والتفاؤل.

وإنما يتضح ذلك فيما وُسم به البحتري بالبخل الشديد وحب المال وجمع الثروة، فمن غير ما سبق ذكره، نراه يهجو ضيفًا بسبب أنه لاحظ أنه يأكل كثيرًا من طعامه، فقد حكى أبو الفرج الأصفهاني عن محمد بن بحر الأصبهاني الكاتب، قوله: دخلت على البحتري يومًا، فاحتبسني ودعا بطعام له، ودعاني إليه، فامتنعت عن أكله

([1]) وفيات الأعيان ٥/ ٧٤٢ كما وردت نفس هذه العبارة أو قريب منها في الأغاني١٨/ ١٦٩ وأخبار أبي تمام ص١٠٥.
([2]) الموازنة ص٣١١- ٣٤٥ وينظر النقد المنهجي عند العرب لمندور ص٣٥٥
([3]) ينظر في شأنها: أخبار أبي تمام ص٦٦، ٦٧، ٦٩، ١٠٥ والموشح ص٥٠٥ – ٥٢٥ والأغاني جـ ١٨ والصناعتين ص٣١٧ وزهر الآداب٤/ ٤٩، ١٥٠ ومعجم الأدباء ٧/ ٢٢٧

وعنده شيخ شامي لا أعرفه، كان يأكل أكلًا عنيفًا، فغاظه ذلك والتفت إليّ وقال لي: أتعرف هذا الشيخ؟، فقلت: لا، قال: هذا الشيخ من بني الهجيم الذي يقول فيهم الشاعر:

وبنو الهجَيم قبيلة ملعونــة * حـصّ اللِحَي مُتشابهُو الألوان

لو يسمعون بأكلـة أو شَربةٍ * بعمان أصبــح جمعَهمْ بعُمان

قال: فجعل الشيخ يشتمه، ونحن نضحك.. ومما شهد فيه البحتري على نفسه بحب المال، قوله في غلام له يدعى (نسيم) كان – على خلافه – غاية في الحسن، وكان قد وهبه له محمد بن علي القمي، فباعه منه أبو الفضل إبراهيم بن سهل بعد أن زاده في ثمنه، ثم تتبعته نفسه وأراد أن يرده ثانية:

دعا عَبْرَتي تجري على الجور والقصد * أظن (نسيمًا) قارف الهجر من بعدي

(أبا الفضل) في تسـع وتسعين نعجـةً * غنىً لـك عن ظبيٍ بساحتنا فَـرْدِ

أتأخـذه منى وقـد أخـــــذ الجـوى * مآخـذه مما أسِـرِّ ولا أبـدي([1])

إلى آخر هذه القصيدة التي وقعت في خمسة عشر بيتًا، والغريب في الأمر أنه أحوج إبراهيم إلى رده عليه وقال في ذلك يمدحه: (فداؤك نفسي دون رهطي ومعشري)، وهو مطلع قصيدة أخرى في الديوان (٢/ ٨٨٩)، تقع في اثنين وعشرين بيتًا.

بل إنك لتعجب حين تراه لا يتغنى في الحب إلا بلغة المال، فهو في واحدة من أحسن قصائده([2])، لا يقوى على التخلص من صفة الأثرة حتى وهو يتشبب بحبيبته (علوة).. وتعجب كذلك من شدة ولعه باقتناء الثروة، حين تراه يعصف بالمبادئ ويضرب بها عرض الحائط إذا حالت دون بلوغه غايته وهو المال، فيمدح ويهجو في وقت واحد، ويتحول أكبر صديق لديه – كذا بكل بساطة – إلى أكبر عدوٍّ له، وفي ذلك يحكي عنه المرزباني أنه هجا أربعين رئيسًا ممن سبق أن مدحهم وأخذ جوائزهم، وأنه نقل نحوًا من عشرين قصيدة من مدائحه لجماعة توفر حظه منهم عليها، إلى مدح غيرهم([3]).

كذلك يكشف شعره عن إعجاب بالنفس، واعتداد ظاهر بما لديها من موهبة الشعر، كما يبدو ذلك من قوله:

لي من الشعر نخـوة واعتزاز * وهجــوم على الأمـور الشـداد

فـإذا ما بنيـت بيتًا تبختر * ت كـأني بنـيت ذات العمــاد

أو كـأني أحوك حوك زيادة * أو كـــأني أبو داؤد الأيـــادي

لي معينــان همة واعتـزاز * تلك من طــارفي وذا من تـلادي([4])

وظهر هذا الإعجاب والاعتزاز عنده في سن مبكرة من عمره، فمن قصيدة أنشأها في ريعان صباه، نراه يقول:

إن شعري سار في كل بلــدْ * واشتـهى رقتــه كـل أحـد

([1]) الديوان١/ ٥٢٨: ٥٣٠ وينظر طبقات الشعراء لابن المعتز ص٣٩٣، ٣٩٤

([2]) ينظر قصيدته في تهنئة المتوكل بعيد الفطر.

([3]) ينظر الموشح ص٥١٥

([4]) الديوان١/ ٦٢٠

قلت شعرًا في الغـواني حسنًا * ترك الشعر سواه قد كســد

أهلُ فرعَانـةَ قد غنُّوا بــه * وقرى السُّوس وألْطــا وسَند

وقُرى طنجة والسَّـدِّ الـذي * بمغيب الشمس شعـري قد ورد([1])

ويقول:

إذا كسا في الفتح أثــواب الفتى * فكسوتي إيــاه مـدح منتخب

قصائد يطرب من تُهــدى له * ولـذة النفس من العيش الطرب

فشعره سار في كل مكان لرقته التي تملك القلوب، ولأجل ذيوعه هذا وانتشاره فإن شعر غيره قد بار وكسد في الأسواق.

على أن هذه الرقة هي التي جعلت شعره في المديح يُطرب الممدوحين، وجعلت مدحه عطاء وجائزة لهم لا تقل عن جائزتهم له بالمال.

وعلى أي حال، فإنا لو استحضرنا للبحتري صفاته التي تغلبت عليه وذُم لأجلها – من غير شحه وبخله – لوجدناها تلتقي وتتفق مع شخصيته المولعة بالمال، الهائمة في حبه الشغوفة باقتنائه، فالبذاذة في الهيئة وما اعتاده من ارتداء الرث من الثياب، وعدم الاتزان الذي كان يبدو عليه وقت الإنشاد وفي سلوكه، إلى غير ذلك.. هي – في مجملها – أمور لا تلتقي ولا تتفق إلا مع المساكين المشغوفين بحب الأموال واكتنازه.

وعاطفة اعتبار الذات مكانتها – كما توصل إلى ذلك بعض الباحثين وكما يقول (شاند) – ليست انفعالًا بحتًا وإنما هو: متوسط الميول الوجدانية، والسلوك والتصرفات المرتبطة بموضوع العاطفة، كما أن الخلق الذي يميز فردًا ما: هو مجموعة عمليات تنظيمية للعواطف التي توجد عند الشخص والتي تدور على محور واحد، هو: موضوع العاطفة أو ما يسمى بالعاطفة الأم لدى الشخصية.

ويخلص الباحث من وراء ذلك إلى ما خلصنا إليه، من أن أعمال البحتري وتصرفاته الشخصية – التي يمكن لها أن تنصب وترتكز على نقطة واحدة تطغى على صفاته وخصائصه الأخرى الشائعة غير المركزة في تصرفاته، والتي يمكن إدماجها في: اقتناء المال وجمع الثروة – هذه التصرفات تدعونا للقول بأن مفتاح شخصية البحتري التي أثَّرت بالطبع على تجربته الشعرية، هو: حب التملك، فهذه الصفة هي التي أدت للخلوص إلى أن المثل الذي يسعى البحتري إلى تحقيقه، هو: اقتناء المال وكسب الثراء([2]).

٢ ـ مذهبه في الشعر وأهم ما يميزه:

أهم ما يميز شعر البحتري كونه مطبوعًا وبعيدًا عن التكلف، وقد وصفه الثعالبي بأنه ملتقى الجزالة والسلاسة([3]).. كما وصفه الآمدي على لسان أكثر رواة أشعار المتأخرين بأنه صحيح السبك حسن الديباجة، ليس فيه سفساف، ولا رديء ولا مطروح([4]).

([1]) الديوان٢/ ٧٩٢ وينظر الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري د. طه أبو كريشة ص٣٨، ٣٩

([2]) ينظر الخصومة بين الطائين في القرن الرابع وأثرها في محيط النقد الأدبي د. محمد رشاد صالح ص١٣٧، ١٣٨

([3]) ينظر (من غاب عنه المطرب) للثعالبي ص٢٣٦

([4]) ينظر الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص١٠

ويقول الآمدي في سياق آخر متصل في بيان أوجه الخلاف بينه وبين أبي تمام: "إنه أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام"([1]).. ومما ذكره الآمدي بحقه قوله: "فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن تفضل سبيل الكلام وقريبه، وتؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك بالضرورة"([2]).

وقد أغرى تركيزُ السابقين على الألفاظ دون المعاني كثيرًا من النقاد المحدثين لأن يحكموا على شعر البحتري بأنه لا يعدو الجمال اللفظي، وهذه في الحقيقة تعكس وجهة نظرهم في وصف البحتري بأنه: أراد أن يُشعر فغنى، ومن وصف شعره، بأنه: أشبه بسلاسل الذهب([3])، وقد دعا أصحاب هذا الاتجاه لذلك ما لاحظوه بالفعل في شعر البحتري من أنه قائم على الغناء والجرس الصوتي، ومن أن مذهبه في الشعر مذهب النغم والترنيمات الموسيقية.

ولعل هذا ما يفسر لنا السبب الذي جعل البحتري ينصرف كلية عن المعارك الفكرية والنهضات المدنية التي تغلغلت في البيئات الأدبية العربية، ويفسر لنا السبب الذي دفعه إلى التمسك بالتقاليد القديمة وبترسيم أساليب الأوائل، ولا يجاوز القديم حتى وهو يعالج الموضوعات الحديثة، مثل: وصف بركة المتوكل أو قصر المعتز، ذلك أن البحتري ملتزم في كل ذلك بالقديم، ولا يعني ذلك أن شعره خلا تمامًا من أفكار جديدة أو أن يأتي في شعره بصور مبتكرة.. لكن ما نريد قوله: إن جل ما كان يسعى إليه هو أن يبرز الفكَرة والصُورة مما تجود به قريحته، وأن يصيغها في قوالب قديمة تزينها ألفاظ ذات جرس موسيقي ونغم لفظية أخذت من الحضارة نصيبًا وافرًا.

وبرأيي أن ما قيل من أن البحتري لم يأت بإبداع في اللفظ أو ابتكار في المعنى، ومن أنه لم يخترع طريقة جديدة تضيف على المعنى زوايا جديدة، أو أن يُدخل على الشعر فكرًا أو رمزًا يدعو إلى تسلسل في الفكر أو تداع في الخواطر، أو أن يجعل من شعره وعاء لثقافة عصره.. والاستدلال على ذلك بأن أنصاره قد اتفقوا على أنه لم يأت بجديد وأن فضله ينحصر في الأسلوب الجميل واللفظ الحسن وفقط، ومن أنهم لاحظوا قلة الجديد من المعاني حتى إنهم حصروا هذا القليل الذي انفرد به في ثلاثة معان، منها قوله:

يخفي الزجاجة لونها فكأنها * في الكف قائمة بغير إناء([4])

وهذا معنى سبقه إليه – واعترف بذلك الآمدي وهو من أشد أنصاره – علي بن جبلة، وذلك في قوله:

كأن يد النــديم تُديــر منها * شعاعًا لا يُحيط عليه كاس

ومنها وصفه إيوان كسرى، وهو أيضًا ليس من المعاني التي ابتكرها البحتري، إذ سبقه إليها أبو نواس([5])..
برأيي أن كل ذلك، فيه شيء من المبالغة.

ومن خلال استعراض ما ذكره القدماء والمحدثون، يمكننا القول بأن حظ البحتري من لطف الخيال والقدرة على الصياغة الجزلة السلسة، وفضله في اختيار اللفظ الحسن والأسلوب الجميل، كبير لا يمكن الاستهانة به.. وأن هذا هو الذي أغراه بأن يضفي على التعبيرات القديمة جمالًا فنيًا ولونًا خلابًا يجد السمع والقلب فيه المتعة.. أما جديد المعاني فإن حظ البحتري منها قليل.

([1]) السابق ص١١
([2]) نفسه ص٥، ٦
([3]) ينظر إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٧ ومقدمة (من شوامخ الفكر.. البحتري) د. محمد صبري
([4]) الديوان١/ ٧ وينظر الموازنة للآمدي ص٢٦، ٣٠، ٢٥١
([5]) ينظر الخصومة بين الطائيين د. محمد رشاد صالح ص١٣٩ وعبقرية البحتري للسيد الأهل ص٤٩ وما بعدها والبحتري سلسلة الشوامخ د. محمد صبري باب معاني البحتري

ولم يكن حظ البحتري من شعر الحِكم والأمثال – التي عُدَّت له على أصابع اليد – ولا من الفكر والفلسفة، بأحسن حالًا من حظه من المعاني المبتكرة التي شحت في شعره بشكل ملحوظ، فقد جاء شعره خاليًا من كل هذا إلا فيما ندر، وإلا فما له من أحكام تعليلية ونظرات في الطبيعة من نحو ما جاء في قوله:

ما كان في عقلاء الناس لي أمل * فكيف أملتُ خيـرًا في المجانين

وقوله:

ولولا اهتمامي بالعلا وانعكاسها * لما ارتعْتُ ذُعرًا من تعلي الأسافلِ

يُسـار بنا قصـد المـنون وإننا * لنشْغَفُ أحيانًا بطي المراحِـلِ([1])

إضافة على أنه لا يمكن عزوه إلى منطق أو فلسفة، يعد قليلًا بالنظر إلى ما صفا من شعره وخلا من كل ذلك.

وهكذا نجد البحتري يشح بشعره عن الفكر وفلسفة الأمور وجديد المعاني، لنراه في المقابل يجود بالمسحة الجمالية التي طالما أضفاها على الأساليب والقوالب القديمة.. وهنا يأتي السؤال، كيف تمكن من تحقيق هذه المسحة الجمالية في شعره؟ أبانصرافه عن الغريب واستعماله الكلمات المتداولة؟ أم بتجنبه المحسنات البديعية؟ أم بماذا؟..وندعه هو ليجيب عن ذلك بقوله في تحديد وسائله لخلق الجمال:

ومعـانٍ لـو فَصَّلتـها القــوافي * هجَّنَتْ شعـر جَـرْوَلٍ ووليـدِ

حُـزْنَ مُسْتعملَ الكلامِ اختـيارًا * وتجَنَـبْنَ ظـلمـةَ التعقيــدِ([2])

وقوله:

باللفظ يقـرب فهمه في بعـده * منا ويَبعـد نيلُـهُ عـن قـربِـه([3])

وقوله:

كلفتمونــا حــدود منطقكم * والشعـر يكفي عن صدْقـهِ كذبُه

والشعر لَمْحٌ تكـفي إشـارتُـهُ * وليس بالهـذرِ طـّولتْ خُطَبُه([4])

فقد أبان البحتري عن منهجه الذي يرى أنه التزم به وسعى حثيثًا إلى ألا يتخطاه، والذي أداه في النهاية إلى أن يصبغ شعره بهذه المسحة الجمالية التي طالما شهد له بها الجميع، وهو يتلخص في أنه:

أ - يستخدم الكلمات المستعملة التي يقع عليها اختياره، فهو لأجل هذا يصطفي الكلمات ويجيد في وضعها مواضعها التي لا تنبو عنها.

ب - يسعى جاهدًا في أن يكون شعره واضحًا وبعيدًا عن الغموض والتعقيد بنوعيه.

([1]) الديوان٣/ ١٨٦٣، ١٨٦٤
([2]) الديوان١ / ٦٣٧
([3]) الديوان ١/ ١٦٥
([4]) الديوان١/ ٢٠٩

جـ - يحاول أن يأتي باللفظ القريب الخفيف إذا كان ممكنًا، ويتحاشى ما استطاع الألفاظ الوحشية أو البعيدة أو الثقيلة على اللسان.

د - يرفض الاستدلال المنطقي والمقدمات الفلسفية، ولا يتحرى الصدق في الشعر باعتباره خيال، وخيال الشعراء لا يقيد.. وبغض النظر عن كون البحتري نجح في تلبية ما ارتضاه أم لا، فإن هذه البنود التي وضعها لنفسه، هي التي رسمت خطاه وتغلبت على نزعته الشعرية ومثلت في النهاية مذهبه في الشعر([1]).

ولو وددنا أن نلخص ما عليه شعره في كلمات لما وجدنا أفضل مما قاله بحقه د. أحمد بدوي من أنه: "ذو أسلوب واضح لا ظلمة فيه ولا تعقيد، قد اختار الألفاظ المستعملة وتجنب الحوشية الثقيلة منها، واستعمل ألوان البديع ولكنه اقتصد في استعمالها حتى لا تجَرُّ الغموض على معانيه، كما اتخذ الخيال وسيلة يكمل بها معانيه فتتضح في ذهن السامع، وأحب الإيجاز في شعره لأنه كان يرى الإطالة سمة للخطابة لا للشعر"([2])

٣ـ مكانته الشعرية ومنزلته بين الشعراء:

لم يحظ شاعر بإطراء النقاد والشعراء والأدباء بمثل ما حظي البحتري، فهو على نحو ما أجمعوا – باستثناء من تحاملوا عليه – شاعر موهوب يصدر فنه عن طبع مصقول، فلا يعقِّد ولا يغوص في المعاني العميقة، ولكأن هذه الميزة – أي ميزة كون شعره مطبوعًا وبلا تكلف – هي التي بهرت العلماء والنقاد فساقتهم إلى الإكثار من الإطراء عليه، ودفعتهم إلى أن يثنوا عليه بما هو أهله، ونذكر من هذا الثناء من غير ما ذكرناه له منذ قليل وفي مقدمة هذه الدراسة:

أ: قول أبي هلال العسكري: "إن التهاني من خصوصية شعر البحتري بعد النابغة، فهو النابغة الثانية".. وقوله: "البحتري أكبر المداحين على الإطلاق ولا يصل إلى مدحه مدح غيره".. وقوله: "البحتري أحسن المحدثين في وصف الفرس، فقد استطاع أن يضيف نواحي جديدة في الفرس يتجاوز ما وصل إليه غيره"([3]).

ب: قول الثعالبي: "إبداع البحتري في وصف الربيع – ولعه يعني قوله: أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكًا – قد جعله نسيج وحده"([4]).

جـ: وصف ابن المعتز له – وقد نقله عنه الصولي – بأنه أكبر الشعراء المحدثين، لوصفه إيوان كسرى وبركة المتوكل، ولوصفه مركبًا اتخذه أحمد بن دينار وهو والي البحر وغزا فيه بلاد الروم([5]).. وقوله: "إن البحتري لا يكاد يغلظ لفظه، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة.. وللبحتري المعاني الغزيرة"([6]).

د: قول المبرد – وهو يخاطب البحتري –: "يا أبا الحسن: تأبى إلا شرفًا من جميع جوانبك".

هـ: وصف عبد القاهر الجرجاني للبحتري وتفضيله إياه على أبي تمام، لسلاسة لفظه ووضوح معانيه، على عكس أبي تمام التي ضرب بألفاظه في الغموض والتعمية لحد كبير([7]).

و: قول الصولي في تعليقه على قول البحتري: (جيِّدُه - أبي تمام - خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه): "صدق البحتري، فجيد أبي تمام لا يتعلق به أحد من زمانه وربما اختل لفظه قليلًا لا معناه، والبحتري لا

([1]) ينظر الخصومة بين الطائيين في القرن الرابع د. محمد رشاد صالح ص١٣٩ وما بعدها
([2]) ينظر البحتري سلسلة نوابغ الفكر العربي ص٤٨.
([3]) ديوان المعاني لأبي هلال العسكري ١/ ٩١، ٢/ ١١٥، ١/ ٥٧
([4]) من غاب عنه المطرب ص٣٢٦
([5]) ينظر ديوان المعاني ١/ ٢١٨، ٢/ ٦٤ وتاريخ بغداد ١/ ١٣٠ وديوان البحتري٢/ ٢٢، ٢٥، ٥٢، ٥٩
([6]) طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٨٦ وترجمة البحتري بنفس المصدر ص٣٩٣، ٣٩٤
([7]) ينظر أسرار البلاغة ص٢٦٨، ٣١٣، ٣٨١، وينظر ما قاله عبد القاهر بشأنه ص١٤٦

يختل"([1]).. وقوله فيما نقله عنه أبو هلال العسكري: "سمعت عبد المعتز يقول: (لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى.. وقصيدته في البِركة: {مِيلوا إلى الدار من ليلى نحييها}، واعتذاراته في قصائده إلى الفتح – بن خاقان، التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان، مثلها – وقصيدته في دينار ابن عبد الله التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبلها {ألم تر تفليس الربيع المبكِّرِ}، ووصف حرب المراكب في البحر.. لكان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقَّة تشبيهه)"([2]).

ز: ثناء أبي العلاء عليه، وذلك حين سئُل أيهما أشعر البحتري أم أبي تمام؟، فقال: "أبو تمام والمتنبي حكيمان، والشاعر البحتري"([3]).

حـ: قول ابن الأثير في جواب أبي العلاء الفائت: "ولعمري إنه أنصف في حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه: فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصَّماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المُرام، مع قربه من الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاط الغالية، ورقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية".. ومن كلامه عنه: "إن مكانه في الشعراء لا يجهل، وشعره هو السهل الممتنع الذي تراه كالشمس قريبًا ضوئُها بعيدًا مكانها، وكالقناة لينًا مسهًا خشنًا سنانها، وهو على الحقيقة قبلة الشعراء في الإطراب، وعنقاؤهم في الإغراب"([4])

ط : قول المتنبي وقد نقله عنه أيضًا ابن الأثير : "البحتري أوحد الشعراء المحدثين"([5]).

ي: وقول ابن رشيق القيرواني: "أحسن الناس طريقًا في عتاب الأشراف شيخ الصناعة وسيد الجماعة، أبو عبادة البحتري"([6]).

ك: وقول المرزباني: "ومما قبح فيه أيضًا وعدل عن طريق الشعراء المحمودة، أني وجدته قد نقل نحوًا من عشرين قصيدة من مدائحه لجماعة توفر حظه منهم عليها، إلى مدح غيرهم.. وأمات أسماء من مدحه أولًا، مع سعة ذرعه بقول الشعر، واقتداره على التوسع فيهما"([7]).

ل: قول أبي القاسم الإسكافي فيما نقله عنه الثعالبي في كتابه (برد الأكباد): "استظهر على البلاغة بثلاثة: القرآن، وكلام الجاحظ، وشعر البحتري".

م: وقول بن أبي طاهر:

فلما تصفحت أشعـــاره * إذا هو في شعره قد حـرِي

ففي بعضهـا لاحن جاهل * وفي بعضها سارق مفتر([8]).

فهذه نماذج من الأقوال التي قيلت في البحتري، وهي غيض من فيض وقليل من كثير، وكلها – كما رأينا – تصب في الإطراء عليه والثناء.

([1]) أخبار أبي تمام ص٦٧ وأخبار البحتري ٥٧ وينظر الخصومات في صنعة أبي تمام د. لاشين ص٥٣
([2]) ديوان المعاني لأبي هلال العسكري ١/ ٢١٨، ٢/ ٦٤ وتاريخ بغداد ١/ ١٣٠ وشرح ديوان البحتري ٢/ ٥٢، ٥٩، ٢٢، ٢٥.
([3]) وفيات الأعيان جـ ٥ ترجمة البحتري.
([4]) المثل السائر ص٢٤٠ وينظر أمراء الشعر العربي في العصر العباسي لأنيس المقدسي ص٢٤٣.
([5]) المثل السائر ص٤٧١
([6]) العمدة لابن رشيق ٢/ ١٦٠ وينظر ٢/ ١١٩
([7]) الموشح ص٥١٥
([8]) الموشح ص١١

وهي وإن جاءت استجابة – ممن ذكرنا – لعاطفة كراهية أو حب نحو الشاعر، إلا أنا لا نعدم ما ابتني منها على الأخذ والنقد.

٤ ـ الآثار التي خلفها البحتري وما دار حوله وحولهما من دراسات:

ا- خلف البحتري وراءه (ديوانًا) ضخمًا غير مرتب إلى أيام أبي بكر الصولي، فجمعه ورتبه على الحروف، وجمعه أيضًا علي بن أبي حمزة الأصبهاني ولكن رتبه بحسب الأنواع.

ب- كتاب (الحماسة)، وقد اختاره البحتري من شعر نحو ستمائة شاعر أكثرهم من الجاهليين والمخضرمين، وقسمه أربعة وسبعين ومائة بابًا.. والبحتري وإن ترجم للمعاني المندرجة تحتها بأبواب خاصة، إلا أن مردها في الحقيقة إلى ثلاثة: واحدة للحماسة ويمكن إدراج الأبواب السبعة والعشرين الأولى في الحماسة تحتها.. وثان للأدب والاجتماع ويمكن إدراج الباقي عدا الأخير منها تحتها.. وثالث للرثاء ويندرج تحتها الباب الأخير الذي هو في مراثي النساء.

ومهما يكن من أمر فإن حماسة البحتري تمتاز بغزارة المعاني وكثرة الشعر الذي يتعلق بالأدب والأخلاق، فهو أكثر ما فيها.. كما أن الحماسة وأمور الحرب في حماسة أبي تمام، قد أخذت أكبر عنايته بالنسبة إلى الأبواب الأخرى التي ترجم لها في حماسته من أدب ونسيب ورثاء وأضياف ومديح وملح ومذمة نساء، ويبدو أن الدافع وراء تسميتهما كتابيهما بالحماسة، أنهما بدآ مختاراتهما بها، لكن يميز بينهما أن الأدب والأخلاق عند البحتري أكثر وأغزر، بينا نلحظ أن الحماسة لدى أبي تمام هي الأكثر والأغزر.

وفارق آخر يتمثل في أن طريقة أبي تمام لها فضلها من ناحية أنه يعطيك القصيدة كاملة أو ما يختاره منها، من غير أن يضطره التفصيل – كما اضطر البحتري – إلى تجزئة القطعة وتفريق شملها لكونها لا تدخل عنده فيما عقده من أبواب، ولعل هذه الطريقة – مع ما قيل من خلو حماسة البحتري مما يحتاج إلى تمحيص ودراسة، ومن أن جل من اختارهم هم أعينهم شعراء حماسة أبي تمام – هي التي أشهرت حماسة الأخير عن قرينتها.

وإن كان فيما اختاره البحتري من طريقه، ما يميزه من ناحية التقسيم، إذ يعطيك صورًا مختلفة في الأساليب وطريقة الأداء للمعنى الواحد، فيسهِّل هذا من عقد المقارنات والموازنات فيما بينها.. كما تشترك الحماستان في قلة ما فيهما من الكلمات الغريبة، وفي كثرة عدد الشعراء الذين تم اختارهم من قِبَل صاحبي الحماستين.

جـ - كتاب (معاني الشعر): ولم يصل إلينا بعد، لكن بوسعنا – من خلال ما وصلنا مما هو على شاكلته – أن نعده كتابًا يضم بين دفتيه أبياتًا من الشعر بها كثيرٌ من الألفاظ اللغوية الغريبة وكثيرٌ من الألفاظ التي تحتمل معاني عدة، ثم يتكفل البحتري بشرح ذلك([1]).

وبصفة عامة، نستطيع القول:

إن العلماء لم يولوا البحتري وتراثه الاهتمام، بالقدر الذي أولوه لأبي تمام وتراثه، فباستثناء الكتب التي وضعت في سرقات البحتري من أبي تمام وما أخذه منه – وهي جد قليلة([2]) – يلاحظ أن الكتب التي ألفت لدراسة شخصية البحتري وأثره وتأثيره قليلة أيضًا([3])، وهي كتب وضعها المحدثون، ولا نكاد نجد كتابًا قيمًا – لا في القديم ولا في الحديث – يعرض لآثار البحتري ولا لشخصيته عرضًا دقيقًا.

([1]) ينظر البحتري من نوابغ الفكر العربي د. أحمد بدوي ص٤٣ وما بعدها.
([2]) منها كتاب أبي الضياء بشر، ذكره الآمدي في الموازنة ١/ ٣٢٤، ٣٥٨ وهو غير موجود
([3]) إذا ما قورنت بما كتب عن صنوه أبي تمام مما يضيق المقام هنا بذكرها

وبينا يوجد ما يربو على الثلاثين شرحًا وضع على حماسة أبي تمام، لا نجد لحماسة البحتري شرحًا واحدًا يمكن الاستناد إليه.. وكذا هو الحال بالنسبة لسائر ما خلفه البحتري من تراث شعري، فباستثناء شرح وضعه أبو العلاء المعري على مقتطفات من ديوان البحتري أسماه: (عبث الوليد)، لا يوجد شرح لكامل ديوانه، في حين أن هناك أكثر من عشرين شرحًا قد وضع على ديوان أبي تمام، وكلها من آثار جلة أهل العلم واللغة[١].. ويترجم ذلك عن عدم وقوع آثار البحتري موقع اهتمامهم، ربما لخلو هذه الآثار من الجديد أومن الأغراض الخفية والمعاني العميقة التي لم تتوافر لديه بالقدر التي توافرت لدى أبي تمام.

ومن أهم الكتب التي وضعت لدراسة البحتري والتي ذكرنا منها ما ذكرنا: (عبث الوليد)[٢]، و(طيف الوليد)[٣]، و(البحتري.. دراسة وتحليل)[٤]، و(عبقرية البحتري)[٥]، و(سلسلة الشوامخ.. البحتري)[٦]، و(سلسلة نوابغ الفكر العربي.. البحتري)[٧]، و(شعراء الشام: البحتري وأبو تمام)[٨]، و(الرثاء بين أبي تمام والبحتري)[٩]، و(المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام)[١٠]، و(رسالة الحاتي في تفضيل أبي تمام على البحتري)[١١]، و(سرقات البحتري من أبي تمام[١٢]، و(الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري) د. طه أبو كريشة ط .م الملك فيصل الإسلامية، و(نقد الموازنة بين أبي تمام والبحتري) د. محمد رشاد صالح[١٣].. إضافة إلى مجموعة من الرسائل العلمية أشير إلى بعضها – في بيليوجرافيا الرسائل العلمية حتى نهاية القرن الماضي – بأرقام ٤٧٨، ١٢٢١، ١٢٢٩، ١٢٥٩، ١٣٤٤، ١٣٧٨، ١٥٥١، ١٧٢٩، ١٨٥٠، ٢٢٩٩، ٢٤١٥، ٢٤٨٠، ٢٥٨٧، ٢٦٢٨، ٢٧٧٦، ٢٨٢٦، ٢٩٢٩.

على أن هذه المصنفات التي خص بها البحتري والتي يكاد يكون نصفها مشتركًا بينه وبين أبي تمام، هي أقل بكثير مما خص به أبو تمام الذي ألف فيه بمفرده ما يقارب الأربعين كتابًا.. والحق يقال: إن هذا القدر الضئيل من التناول لما اختُص به البحتري أيًا ما كانت نسبته، لا يمثل شيئًا بجانب جسارة هذا الشاعر وباعتباره ظاهره كثر الحديث عنها، كما لا يتناسب بحال مع مكانته كشاعر ثار حوله جدل واسع النطاق واحتدمت بين أنصاره وأنصار أبي تمام خصومات عنيفة، عُقد للبحتري على إثرها لواء القيادة في الشعر العربي.

والسؤال.. هل يا ترى لذلك من سبب؟.

يُرجع البعض السبب في ذلك إلى ما أحس به أهل العلم من وقوع ظلامة على أبي تمام من قبل المائلين عليه، إذ رأوا أن البحتري يجدر بالاهتمام مع أنه الذي كرر ما لاكته ألسنة السابقين ولم يبدع على نحو ما أبدع أبو تمام، والذي خلا شعره من كل ما يتعلق بعصره من الأحداث والثقافة، وأعطي زمام الفضل في الشعر الجيد، وألقي إليه القياد في كل ما يتصل بالفنون الشعرية، بينا أبو تمام الذي ابتكر حتى شهد له المتعصبون عليه بمائة معنى أخذها منه البحتري يُصَدُّ دونه الفضل، ويدخل فئة الخطباء مطرودًا من صف الشعراء المجيدين ومحكومًا عليه بإفساد الأذواق والإخلال بتقاليد العرب والخروج عن عمود الشعر العربي!.. إن هذه الظلامة عند القائلين بها هي التي

---

(١) ينظر أعيان الشيعة لحسن الأمين ١٩/ ٤٩١- ٤٩٤ وقد ذكر أربعة وثلاثين شرحا لحماسة أبي تمام، وينظر أيضًا تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ٢/ ٨١، ٢/ ٤٨- ٥٢.. وطبيعي أن نستثني مما ذكرنا كتب التراجم وتاريخ الأدب العربي التي لم تفرق في التناول بين الشاعرين ولم تأل جهدًا في بيان التفاصيل التي تعود إلى مشرب كلٍّ وتكشف عما يختص به كلاهما عن الآخر

(٢) لأبي العلاء المعري طبعته مكتبة النهضة المصرية وظهرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٧٠

(٣) لعبد السلام رستم ط. القاهرة

(٤) لإسحاق كنعان ط. بيروت

(٥) لعبد العزيز سيد الأهل ط. بيروت دار العلم ١٩٥٣

(٦) د. محمد صبري ط. دار المعارف المصرية

(٧) د. أحمد أحمد بدوي. دار المعارف المصرية ١٩٦٤

(٨) أ. خليل مردم بك ط. بيروت

(٩) لأبي محمد محمد علي ط. بيروت

(١٠) لعبد القاهر الجرجاني ط. لجنة التأليف والنشر بمصر ١٩٣٧

(١١) ينظر في شانها زهر الآداب للحصري ٣/ ٦٥٢- ٦٦٢ ط. دار الجيل ت. زكي مبارك

(١٢) لأبي الضياء بشر بن يحيى، وينظر في شأنها الموازنة ٢/ ٣٢٤- ٣٥٨

(١٣) ط. المركز العربي للصحافة – أهلًا

أهاجت أئمة الفكر والعلم إلى الانبراء للدفاع عنه واتصافه بالإفصاح على وجه الحقيقة والإتيان بحكومة مرضية في القضية، وكانت النتيجة: وضع هذه الكتب الكثيرة عن أبي تمام.

بينا يرى آخرون أن سر الإكثار من الكلام عن أبي تمام دون صاحبه، هو عدم وجود الباحثين في آثار البحتري من الفضل والمزية ما يدفعهم إلى دراستها وتحليلها وكشف النقاب عن كوامنها، فكل مزاياه تتلخص في انه مطبوع وأنه يسلك مسالك الشعراء المطبوعين وعلى مذهب القدامى، وهذه مزية يشترك فيها معه – بلا استثناء – جميع الشعراء الأمويين والعباسيين.. بل إن ما امتاز به عن غيره، لم يصل فيه إلى ما وصل إليه غيره من المطبوعين من أمثال عباس الأحنف وأبي نواس في الغزل، ولم يبلغ ما بلغه ابن المعتز مثلًا في الوصف.. وهكذا

ويرى فريق ثالث أن السبب في قلة تناول البحتري بالشرح والدراسة دون صاحبه، هو ما أقدم عليه الآمدي من صنيع في الموازنة، حيث وضع البحتري في أعلى مكانة وأسلم له قيادة الشعر الجيد وأضفى عليه من صفات الجلال ما لا يستحقه، فجعل كل ما يأتي بعده للكتابة عن البحتري إما أن يجتر ما مضغه الآمدي فيأتي من النوافل ما يضر ولا ينفع، وإما أن يسكت ليتخلص من آفة التكرار، فكان من نتيجة ذلك أن ضؤلت الكتب الخاصة به([1])..
وأيا ما كان الأمر فإن كل ما قيل بهذا الصدد – كما رأينا – ليس بالشيء الذي يقدح في تراث الرجل، ولا في جهده الذي بذل ولا في عطاءه الذي قدم.

&&&&&&&&

المبحث الثالث: إطلالة على قصيدة البحتري في مدح محمد بن علي بن عيسى الكاتب

أولًا: مكانة القصيدة ومنزلتها والمناسبة التي قيلت فيها:

تعد قصيدة البحتري موضوع الدراسة، من "أجود شعره" على حد ما ذكر الباقلاني رحمه الله([2])..
وقد اختارها القاضي أبو بكر الباقلاني وقصيدة امرئ القيس: (قفا نبك) من دون سائر ما قيل من شعر – وباعتبارهما من أبلغ وأفصح ما قالته العرب – في مقام الكشف عن أن أسلوب القرآن لا يبارى، وفي إطار التأكيد والبرهنة على أن جيد الكلام لا يستطيع مهما بلغت جودته، أن يسامق هذا البيان المعجز الذي "وقع موقعًا في البلاغة يخرج عن عادة الإنس والجن"، إذ عجزوا – جميعًا وإلى أبد الآبدين – على أن يأتوا بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرًا..
ولمَ لا، وهو الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد؟.. ما يعني في النهاية صدق مُبلِّغه صلى الله عليه وسلم وصدق نبوته ورسالته.

وفي بيان فضل قصيدة البحتري هذه ومكانتها، روى الباقلاني عن الصاحب بن عباد قوله: "سمعت أبا الفضل بن العميد يقول: سمعت أبا مسلم الرستمي يقول: سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله:

أَهلًا بذلِكُم الخَيال المُقبِـــلِ * فَعل الَّذي نَهواهُ أَو لـَم يفعَلِ

قال الصاحب: وسمعت أبا الفضل يقول: أجود شعره هو قوله في الشيب.. وذكر غيره، قال: وسُئلتُ عن ذلك فقلت: (البحتري أعرف بشعر نفسه من غيره)".

([1]) ينظر الخصومة بين الطائيين في القرن الرابع د. محمد رشاد صالح ص١٣١ وما بعدها
([2]) إعجاز القرآن ص٦٦.

ومما قيل في فضلها وفضل من قيلت بحقه، ما رواه الباقلاني أيضًا قال: "حدثني إسماعيل بن عباد أنه رأى الفضل بن العميد قال لرجل لمن حضره: أتدري من هذا؟، هو الذي قال في أبيه البحتريُّ:

لِمُحَمَّـدِ بنِ عَلِيٍّ الشَرَفُ الَّـذي * لا يرمُـقُ الجَوزاءَ إلا مِن عَـلِ"

يقول الباقلاني معقبًا: "فذلك يدل على استعظامه للميت، بما مُدح به في البيت"([1])

وقد يلزم بداية أن نعرِّف بأن البحتري مدح كثيرًا من الناس مما اختلفت فئاتهم وطبقاتهم ومواقفهم السياسية في البلاط العباسي، وأن ممدوحيه تجاوزا المائة حيث بلغ عددهم على وجه التحديد مائة وأحد عشر ممدوحًا.. فقد عاش البحتري شاعرًا رسميًا لخلفاء بني العباس ما يقرب من نصف قرن من الزمان بدأت سنة إحدى وثلاثين ومائتين، مما أتاح له أن يحتل مكانة خاصة في بلاطهم، بل في قلوب بعضهم أحيانًا، كما هيئت له الفرص لأن يتصل بكبار رجال الدولة على مختلف مستوياتهم، ومن هنا حفل ديوانه بكثير من أسمائهم، حتى ليمكن أن يعد ديوانه هذا سجلًا تاريخيًا هامًا لتلك الفترة على امتدادها السياسي والاجتماعي والحضاري مما تحكمت فيه أيدي ممثلي تلك الفئات فكان لهم دورهم الإيجابي في توجيه الحركة الأدبية عند البحتري وغيره من كبار الشعراء.

وقد كان من نتائج صلات البحتري الكثيرة والمستمرة بكبار رجالات الدولة هؤلاء – بالإضافة إلى وفرة نتاجه الشعري – ذلك الثراء المادي العريض، الذي توفر له حتى صار يمشي في موكب من عبيده كما يقول ابن رشيق.. كما منحته حياته الفنية الطويلة الفرصة، لكي يأتي بكثير مما ورد في حقيقة المدح التي انتهى إليها الحمدوني في قوله: "حقيقة المدح وصف الموصوف بأخلاق يحمد عليها ويكون نعتًا حميدًا"([2])، ما يعني أن البحتري تحقق له في ديوانه حشد ضخم من شمائل ممدوحيه تتمثل في الجود والكرم والإعطاء قبل السؤال والشجاعة والصبر والإقدام ووفور العقل والصدق والوفاء والتواضع والقناعة والنزاهة والشكر والثناء والوعد والإنجاز والشفاعة والاعتذار والاستعطاف([3]).

ولا مجال لعرض ما ورد من هذه الموضوعات في ديوان البحتري تفصيلًا، ولا لاستقصاء من قيلت بحقهم قصائده، وإنما الذي يعنينا هنا هو ما ذكره في هذه اللامية بحق ممدوحه: (أبو جعفر محمد بن القائد المشهور علي بن عيسى القمي) الكاتب، والذي استوزره الخليفة الواثق.

إذ مما تجدر الإشارة إليه أن البحتري كان حفيًا بمحمد بن علي هذا حفاوة شديدة، وقد أراد لشعره فيه أن يكون ركبًا منشدًا يروى مآثره ومناقبه، فالممدوح يمتد نسبه إلى طلحة بن محمد بن السائب بن مالك الأشعري من ولد أُدَد، فضلًا عن أن آل طلحة هم فخر (أُدد) التي ينتمي إليها البحتري، وموئل عزهم.. ويريد البحتري بهذه العصبية أن يكون المَلكُ من (أُدد)، سيد ملوك الناس، وأن يكون الشاعرُ منهم، سيدَ شعراء الناس.. وهذا حال يدعوه لأن يقول بحق نفسه وبحق ممدوحه:

لَيواصِلنـك ركبُ شعـر سائـرٍ * يَرْويه فيـك لحسنِه الأعداء

حتى يتم لــك الثنـاء مُخلَّدًا * أبـدًا كمـا تمت لك النّعماء

فتظل تحسـدكَ الملوك الصِّيدُ بي * وأظل يحسـدُني بك الشعراء

ولأن يقول قبل ذلك:

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٦، ٧١.
([2]) نهاية الأرب ٣/ ١٧٣ وينظر العمدة لابن رشيق ٢/ ١٨٥
([3]) ينظر السابق وينظر معه (قصيدة المدح بين البحتري وابن المعتز) د. عبد الفتاح التطاوي ص٢٧، ٢٨

مَلِك أغرُّ لآل طلحة فخــره * كفَّــاه أرضٌ سمحة وسماءُ

وشريـف أشراف إذا احتكمت بهم * جربُ القبائل أحسنوا وأساءوا

لهم الغنـاء الرَّحبُ والبيتُ الـذي * أُددٌ أواخ حـولـه وفنــاء([1])

فإنك واجد – من خلال هذه الأبيات – كيف هو حرصُ البحتري على أن يكون المُلك في آل طلحة لا ينزعه منهم أحد، وأن هذا أمر يستوجب ذكر مناقبه وما له من حظوة لدى خلفاء بني العباس، إذ هو برأي شاعرنا خير من يمثل القبيلة، وبذا يتحقق ذكر الناس له ولهم ويستمر ثناؤهم عليه وعليهم، وتحكي الدنيا أمجاده وأمجادهم وتترنم بمآثره ومآثرهم.

<u>ثانيًا: إطلالة على القصيدة والأغراض التي تضمنتها:</u> وفي قصيدتنا وبعد أن فرغ البحتري مما اعتاد أمثاله البدء به من حديث عن التغزل بالمحبوبة، ومن حديث مستفيض له عن طيف خيالها، قائلًا:

١- أَهـلًا بذلِـكُم الخَيـال المُقبِـــلِ * فَعـل الَّـذي نَهـواهُ أَو لـَم يفعَلِ

٢- برْقٌ سرى في بطنِ وَجرَةَ فَاهتـَدَتْ * بِسَناهُ أَعناقُ الركــابِ الضُلَّــلِ

٣- من غــادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَـها * فَلـوَ انَّهــا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

٤- كَالبدرِ غيــرَ مُخيَّلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّـلٍ وَالدِّعْـصِ غَير مُهَيَّلِ

٥- ما الحسن عنـدَك يا سُعـادُ بِمُـحسِنٍ * فيما أَتـاه وَلا الجَمالُ بِمُجــمِلِ

وأعقبه بمخاطبة رفيقه وعاذله في حبها أيضًا على عادة الشعراء، قائلًا:

٦- عـذل المَشوقُ وَإِنَّ من شِيـمِ الهَـوى * في حيثُ يجهلُـه لَجـاجَ العُـذَّلِ

٧- مـاذا علَيك مـنَ انتِظـارِ مُتَيَّــمٍ * بل ما يَضُـرُّكَ وَقفَةٌ في مَنـزِلِ

٨- إن سيل عيَّ عَنِ الجَوابِ فَلَم يُطِـق * رَجـعًا فَكَيفَ يَكونُ إِن لَم يُسـأَلِ

٩- لا تَكلِفـنَّ لي الدُمــوعَ فَـإِنَّ لي * دَمـعًا يتِـمُّ عَليهِ إِن لَم يَفضُــلِ

١٠- وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إِلى النَـوى * وَالشَـريُ أَرْيٌ عِندَ أَكل الحَنظَـلِ

١١- وَكَذاك طَرفَةُ حينَ أَوجـس ضربَةً * في الرَأسِ هـان عَلَيه قَطعُ الكاحِلِ

ما لبث أن عطف عليه بذكر وصف تفصيلي لفرس ممدوحه، وقد طمع في أن يهديه إياه، فقال:

١٢- وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهـيمِ مُحَجَّـلٍ * قَد رحــت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

([1]) الديوان١/ ٢١ وأواخ: جمع آخية وهو حبل يدفن في الأرض مثنيًا فتبرز منه شبه حلقة تشد فيها الدابة، أدد: هو أدد بن زيد بن يشجب جد الأشعريين.

١٣- كَالهَيكَــلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّــهُ * في الحُسنِ جـاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

١٤- وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامـهِ * يَـومَ اللقــاء عَلى مُعِمٍّ مُخـوَلِ

١٥- أَخوالَه لِلرُستُمــينَ بِفــارِسٍ * وَجُـدودُهُ لِلتُبَّـعينَ بِـمَوكَـلِ

١٦- يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيـدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجـدَلِ

١٧- مُتوَجِّـسٌ برَقيقَتَيـنِ كَأَنَّمــا * تُريــانِ من ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّـلِ

١٨- ما إِن يَعــافَ قَذًا وَلَو أَورَدتَــهُ * يَـومًا خَلائق حَمدَويـهِ الأَحوَلِ

١٩- ذَنَبٌ كَما سُحِب الرِداءُ يَـذُبُّ عَـن * عـرفٍ وَعُـرف كَالقِناعِ المُسبَـلِ

٢٠- جَـذلانَ ينفُـضُ عُذرَةً في غُـرَّةٍ * يقَـقٍ تَسيـل حُجولُهـا في جَندَلِ

٢١- كَالرَائـحِ النَشــوان أَكثَرُ مَشيِـهِ * عَرْضًا عَلى السنَـنِ البَعيدِ الأَطوَلِ

٢٢- ذهب الأَعالي حَيثُ تَذهَبُ مُقلَــةٌ * فيه بِناظِـرِهــا حَديـدُ الأَسفَلِ

٢٣- تُتَوَهَّـمُ الجَـوزاءُ في أَرساغـهِ * والبدرُ غـرَّةُ وَجهــهِ المُتَهَلِّـلِ

٢٤- صافي الأَديمِ كَأَنَّمــا عُنِيَت لَــهُ * بِصفــاء نُقبتهِ مَداوِسُ صَيقَلِ

٢٥- وَكَأَنَّما نفَضــت عَلَيــه صِبغَـهَا * صهباءُ لِلبَـردانِ أَو قُطرُبُّــلِ

٢٦- لَبِسَ القُنُوَّ مُزَعفَـرًا وَمُعَصفَرًا * يدمـى فَراح كَأَنَّـهُ في خَيعَـلِ

٢٧- وَتَخالُهُ كُسيَ الخُـدودَ نَواعِمـًا * مَهمـا تُواصِلُهـا بِلَحـظٍ تَخجَـلِ

٢٨- وَتَراهُ يَسطَع في الغُبــارِ لَهيبـهُ * لَونًا وَشَــدًّا كَالهـريقِ المُشعَلِ

٢٩- وَتَظُنُّ ريعــانَ الشَبابِ يَروعُـهُ * مِن جَنَّــة أو نَشـوَةٍ أو أَفكَـلِ

٣٠- هَزِجُ الصَهيلِ كَـأَنَّ في نغَماتــهِ * نَبـراتِ مَعْبَدَ في الثَقيل الأَوَّلِ

٣١- مَلَـك العيـونَ فَإِن بَـدا أَعطَينَـهُ * نَظَر المحبِّ إِلى الحَبيبِ المُقبِـلِ

ثم سرعان ما انتقل بعد، للحديث عن نفس الممدوح، قائلًا:

٣٢- لِمُحمَّـدِ بنِ عَلِيٍّ الشَرَفُ الَّــذي * لا يرمُـقُ الجَوزاءَ إلا مِن عَـلِ

٣٣- وَسماحَةٌ لَولا تَـتابـعُ مُزنِهـا * فينا لَـراح المزنُ غَير مُبَخَّلِ

٣٤- وَالجـودُ يَعذُلُـهُ عَلَيه حاتِــمٌ * سَرفًا وَلا جُودٌ لِمَن لَم يَعــذِلِ

٣٥- فَضلٌ وإفضالٌ وَما أَخَذَ المدى * بَعــدَ المَدى كَالفاضِلِ المُتَفَضِّلِ

٣٦- ســارٍ إذا اِدَّلـجَ العُفاةُ إلى النَدى * لا يصنعُ المَعروفَ غَيـر مُعَجَّـلِ

٣٧- عالٍ عَلى نَظَـرِ الحَســودِ كَأَنَّما * جذَبَتـهُ أفرادُ النُجــوم بأَحبُلِ

٣٨- أَوَ ما رأيتَ المَجدَ أَلـقى رَحلَــهُ * في آل طَلَــحةَ ثُمَّ لَم يتَحَــوَّلِ

٣٩- ضيفٌ لَهم يَقري الضُيوفَ وَنـازِلٌ * مُتَكَفِّـلٌ عَنهُم بِبِــرِّ النُـزَّلِ

٤٠- نَفسي فـداؤكَ يا مُحمَّدُ مِـن فَتىً * عـوفي عَلى ظُلَمِ الخُطوبِ فَتَنجَلي

٤١- إنّي أُريدُ أَبـا سَعيـدٍ وَالعِــدى * بيـني وَبيـنَ سحـابِهِ المُتَهَلِّـلِ

٤٢- مُضرُ الجزيرةِ كُلُّها وَربيعَـةُ الــ * خابـورِ توعدني وَأَزدُ المَـوْصِلِ

وختم البحتري بعد ذا لاميته بوصف سيف الممدوح، وقد استهداه إياه أيضًا – بعد أن استهداه جواده – فقال:

٤٣- قد جُدتَ بِالطَرف الجَـواد فَثَنِّـهِ * لأخيكَ مِن أُددٍ أَبيــكَ بِمُنصُلِ

٤٤- يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُــهُ * عَفَـوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

٤٥- بِإنارة في كُـلِّ حَتـفٍ مُظلِمٍ * وَهِدايــةٍ فـي كُلِّ نَفسٍ مَجهَلِ

٤٦- ماضٍ وَإن لَم تُمضِــهِ يَدُ فارِسٍ * بطَلٍ ومَصـقولٌ وَإن لَم يُصقَلِ

٤٧- يغشى الوَغى فَالتُرسُ لَيس بِجَنَّــةٍ * من حدِّهِ وَالــدرعُ لَيسَ بِمَعقِلِ

٤٨- مُصغٍ إلى حُكمِ الـرَدى فَإذا مَضى * لـم يلتَـفت وَإذا قَضــى لَم يَعدِلِ

٤٩- مُتَوَقِّـدٌ يبرِي بِـأَوَّلِ ضربَــةٍ * مـا أَدركَـت ولوَ اَنَّــها في يَذبُلِ

٥٠- وَإذا أَصابَ فَكُـلُّ شَيءٍ مَـقتَـلٌ * وَإذا أُصـيبَ فَمـا لَــهُ مِن مَقتَلِ

٥١- وَكَأَنَّمــا سـودُ النِمالِ وَحمرُهـا * دَبَّت بِـأيـدٍ في قَــراهُ وَأَرجُلِ

٥٢- وَكَأَنَّ شاهـرُهُ إذا استَعصـى بِـهِ * فـي الروعِ يعصَى بِالسِّماكِ الأَعزَلِ

٥٣- حملت حمائِلُـهُ القَديمَـةُ بَقلَــةً * من عَهـدِ عــادٍ غضَّةً لَم تَذبُلِ

&&&&&&&

الفصل الثاني

خصائص التراكيب في لامية البحتري في مدح ابن عيسى القُمِّي..

ودلالات مفرداتها

المبحث الأول: الخصائص والدلالات في مطلع القصيدة .. وحديث البحتري عن الطيف
المبحث الثاني: الخصائص والدلالات في تغزل البحتري .. وحديثه عن الطلل ومخاطبته العاذل والرفيق
المبحث الثالث: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري الممدوح وجواده الذي أهداه له الممدوح
المبحث الرابع: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في مدح البحتري لابن عيسى القمر
المبحث الخامس: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري للسيف المُهدى له من قِبَل ممدوحه

المبحث الأول:

الخصائص والدلالات في مطلع القصيدة وحديث البحتري عن الطيف:

في بيته الأول من قوله:

١- أَهـلًا بذلِـكُم الخَيـال المُقبِـــلِ * فَعـلَ الَّـذي نَـهـواهُ أَوْ لـَم يفعَلِ

٢- برْقٌ سرى في بطنِ وَجرَةَ فَاهتـَـزَتْ * بِسَناهُ أَعناقُ الرِكــابِ الضُلَّـلِ

٣- من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَـها * فَلـوَ انَّهــا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

٤- كَالبدرِ غيــرَ مُخيَّلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـرَ مُمَيَّـلٍ وَالدِّعْـصِ غَير مُهَيَّلِ

يرحب البحتري في مطلع قصيدته في مدح الكاتب محمد بن علي بن عيسى القمي، بخيال محبوبته (علوة) القاطنة بمسقط رأسه حلب، وذلك بعد أن رحل عنها إلى بلاط الخلافة ببغداد، عله يحظى بتذكر أيامه الخوالي معها أو ينال بغيته بأن يكون هو أيضًا على بالها، وسواء أكان الطيف منيلًا أو بخيلًا، فالشاعر يهلل لمقدمه ويرحب بزيارته في كل الأحوال، وهو ما أفاده قوله في قصيدة أخرى:

هذا الحبيب؛ فمرحبــًا بخياله! * أنى اهتدى والليل في سربالـه؟!

بل كيف زار ودونه مجهولــةٌ * من سبسبٍ قفْرٍ تمـور بآلـه؟!

سارٍ تجاوز من شقائـقٍ (عالجٍ) * بُعد المدى من سهلـه وجبالـه

حتى تقنـَّصَه الكـرى لمتيـَّمٍ * لولا الكـرى لشَفاه من بلباله([1])

وللبحتري – من غير هذا – باع طويل في مدح الطيف والترحيب به والتعجب من قدرته على تخطي عوائق الزمان والمكان، ومن مظاهر ترحيبه به قوله في مطلع قصيدة يمدح فيها إبراهيم بن الحسن بن سهل([2]):

مرحبًا بالخيال منــك المُطيفِ * في شموسٍ لم تتصل بكســوفِ

وظباء هيفٍ تَجـِلُّ عن التـشبيـ * ـه في الحُسن بالظبــاء الهِيفِ

كيف زرتم ودونكم رَمْلُ (يبريـ * ـن) فـ (فلجٌ) والحي غيرُ خُـلوفِ

ورداءُ الظلماء في صبغهِ الأسْـ * ـود، والصبـح من وراء سُجـوفِ

زورة سكنت غليـلًا وقـد ها * جت غليــلًا من هـائمٍ مشعوفِ([1])

([1]) من قصيده له في مدح محمد بن حميد الطائي ، والسربال: القميص وقيل كل مل يلبس، والسبسب: المفازة، وتمور: تضطرب وتموج، والآل: السراب، والشقائق: هي الأرض الصلبة بين رياض.. ينظرالديوان٣/ ١٧٨٨

([2]) حاجب المتوكل، وللبحتري فيه أكثر من عشر قصائد، وقد كان أبوه وزيرًا للمأمون

فهو هنا – وقد جمع عناصر الترحيب بالطيف والتغزل في زائرة المنام، وإظهار مفاتن جمالها والتعجب من قدرة الطيف على تخطي حواجز الطبيعة المنيعة، وقدرته على تجاوز الظلام، وأخيرًا إيثاره الزيارة في تهدئة الشعور المتقد والهيام الصارخ، وقد سكَّنت هذه الزورة غليلًا هائجًا من هائم محب – يثبت قدرته الفائقة وبراعته الفنية في الجمع بين كل هذه المعاني، وفي عرضها في أسلوب رصين.

وفي قصيدتنا التي يعد مطلعها من أروع مقدمات الطيف عند البحتري حيث يظهر فيها مهارته في الجمع بين القديم والحديث، وتتجلى فيها مقدرته على التفريع في المعاني والإضافة إليها، نراه يقول:

أَهـلًا بذلِـكُم الخَيـال المُقبِـلِ * فَعـل الَّـذي نَهـواهُ أَوْ لـَم يفعَلِ

فيفتتح القصيدة بقوله: (أهلًا)، وهي كلمة ترحيب من قولهم: (هو أهلٌ للإكرام)، أي: مُسْتَحِقٌ له، تقول: (أهلًا وسهلًا ومرحبًا)، و"معناه: أتيتَ قومًا أهلًا وموضعًا سهلًا واسعًا، فابسط نَفْسك واستأنس ولا تستوحش"([2])، فقد جئت أهلك ووطئتَ موطئًا سهلًا وصادفتَ مكانًا واسعًا رحبًا.. فهذه المفردة – بما فصلنا – تتضمن الدعاء، أو الأمر المراد به الالتماس، وتقديره: (فلتحل علينا أيها الطيف أهلًا).. كما أنها اختصار لجملة خبرية لفظًا إنشائية معنى، وقد قصد الشاعر من مجيئها كذلك، إظهار الحرص والرغبة في وقوع المعنى الإنشائي وتحقيقه إدخالًا للسرور على نفسه، كما أن حذف المسند والمسند إليه منها، جاء اتباعًا للاستعمال الوارد عن العرب، وذلك على غرار كثير مما اكتفي فيه بحذف المسند لنفس الغرض من نحو قول الأعشى:

إن محلًا وإن مرتحلًا * وإن في السَّفر إذ مضوا مهَلًا

يريد: إن لنا محلًا في الدنيا وإن لنا مرتحلًا عنها إلى الآخرة، وإن في غيبة الموتى طولًا وبعدًا، فقد مضوا مضيًا بعيدًا لا رجوع معه إلى الدنيا.. وفي الحذف من الإيجاز الذي هو لب البلاغة ما ليس في الذكر.. ونظير قول البحتري في حذف ركني الجملة – بيد أن المقام فيه مقام إسراع إلى الإفصاح عما اقتضاه الحال من ضيق المقام – قولهم: (أهلكَ والليل) يريدون: (إلحَق أهلك وبادر الليل حتى لا يحول بينك وبينهم).

والبحتري فيما يصوره من إقبال للطيف، وكأنه إنسان يتأتى منه المجيء والمحازاة وجهًا لوجه، يستعمل اسم الفاعل (المقبِل)، ليفيد – إلى جانب التشخيص وتأتي الملاقاة من الطيف بالليل عيانًا دون ما حجاب – أن مجيء الطيف واستقبال الشاعر إياه أمر ثابت ودائم لا ينقطع.. فهو يستشرف محبوبته يقظة ومنامًا بشكل معتاد، وهو لانشغاله الدائم بها، يحنو إليها ويخاطب طيف خيالها قائلًا له: قدومُكَ أيها الخيال سهل علينا ولا يسبب لنا أي قلق أو ضيق، بل على العكس ففيه التسلية والتسرية عن لوعة الفراق، وفيه العزاء والسلوى عن بعد الحبيب وشدة الشوق.. والشاعر هنا إنما يُتبع القول بالعمل فهو يجدُّ في القيام للطيف ويرحب بقدومه ويهلل لزيارته، سواء جاد على الشاعر بما يرجوه فنال منه ما يريد، أم لا.

وما جاء في عجز البيت على التقدير الفائت، يعني: أن الجملة الثانية – (فعل الذي أهواه أو لم يفعل) – إنما جاءت على صورة ما بات يعرف لدى البلاغيين بـ (شبه كمال الاتصال) أو (الاستئناف البياني) حيث أتت الجملة الأولى متضمنة لسؤال جاءت الثانية جوابًا عنه، وكأن سائلًا سأله هل حفاوتك بطيف محبوبتك متوقف فقط على أن يجود طيفها عليك بما تهواه منها، أم أن ذلك يأتي منك على إطلاقه؟، فكان الجواب بما ذكره، حيث جاء استئنافه في الجملة الثانية موضحًا ومبينًا جواب السؤال المثار والمنبعث من سابقتها.. وهنا يشهد القاضي أبو بكر الباقلاني لما ورد في البيت الثاني لقصيدة البحتري في مدح القمي ونصه:

([1]) ديوان البحتري ٣/ ١٣٦٣، والهيف جمع هيفاء والأهيف وهما الضامرا البطن الرقيقا الخصر، والخلوف: الحي إذا خرج منه الرجال وبقي النساء، ويبرين: من أصقاع البحرين، والفلج: اسم بلد، والسجوف: الستور، والمشعوف: المجنون الولِه

([2]) المصباح المنير للفيومي ص٢٨

برْقٌ سرى في بطنِ وَجرَةَ فَاهتَدَتْ * بِسَناهُ أَعناقُ الرِكـابِ الضُلَّـلِ([1])

فيقول: إن "بيته الثاني عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ حسن الرواء أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم ويفرح الخاطر، وترى بشاشته في العروق"، يقول: "وكان البحتري يسمي نحو هذه الأبيات عروق الذهب، وفي نحوه ما يدل على براعته في الصناعة وحذقه في البلاغة"([2])، ذلك أن البحتري في هذا البيت وفي اللذين بعدهما، وهما:

من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَـها * فَلَـوَ انَّهـا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

كَالبدرِ غيـرَ مُخيَّـلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّـلٍ وَالدِّعْـصِ غَير مُهَيَّلِ([3])

يعمد إلى جعل صاحبة الطيف في صورة مشوقة، وهو وإن صورها على أنها غادة حسناء متمنعة مصونة غير متبذلة، أشبهت البرق تألقًا وإشراقًا، والغصن لينًا واعتدالًا، والكثيب قوامًا وردفًا، إلى غير ذلك من المعاني التقليدية التي لا جديد فيها.. إلا أن المعنى الطريف في هذه المقدمة والذي لم يسبق إليه، نراه يتمثل في تصوير طيف الخيال بالنور المتوهج المتألق كأنه البرق، الذي لم يقتصر دوره على تبديد ظلام الليل لينير الطريق لنفسه فقط، بل إنه ليمتد أثره ليضيء دروب الصحراء وشعابها، فيبدد ظلمتها ويؤنس وحشتها وتهتدي القوافل بنوره الساطع فلا تضل الطريق.. إنها صورة رائعة معبرة ومعنى جميل حسن، أدى بالباقلاني لأن يقول بحقها ما سبق أن ذكرناه له.

وقد استعان البحتري في تشكيل هذه الصور التشبيهية الطريفة بعديد من الألفاظ والأساليب التي أعانت على إخراجها على النحو الذي رأينا، فهو يبدؤها بالمسند النكرة والمنبئ عن التفخيم والتعظيم، ويثني بحذف المسند إليه وما يحمله هذا الحذف من إثارة لتحريك خيال المخاطب وأحاسيسه ليدرك من العبارة ما طُوي ذكره وسُكت عنه.. ولطالما أطال الإمام عبد القاهر النفس في هذا اللون من الحذف وأفصح عن قيمته البلاغية وفي مثل هذا المقام، فذكر أنه "دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن"([4])، ولعلك تدرك معي صدى هذه الكلمات ووقعها وأنت تقرأ كلام البحتري عن خيال محبوبته: (برق سرى في بطن وجرة فاهتدت.. البيت)، ولعلك تدركه كذلك وأنت ترى الوصف الذي ولي المسند إليه، وقد جاء مبينًا وكاشفًا عن معنى الموصوف، ومفسرًا وموضحًا لحقيقته.

وتحديد البحتري للمكان الذي انبعث منه سنا البرق الذي كان لخيال محبوبته فأضاء كل ما حوله، هو وإن جاء حشوًا إلا أنه لم يفسد المعنى، لأنه ارتبط بالحال والمقام التي اختيرت في جوهما هذا المكان دون غيره، ذلك أن السنا الذي سرى فملأ الكون من حوله إنما بدا تأثيره الواضح مما كان مضرب المثل في الظلمة والاستيحاش، فـ (بطن وجرة) مربٌّ للوحش، وإذا كان تأثير السنا قد بدد ظلام هذا المكان الضارب بجذوره في الاستيحاش حتى صيره مبعث الضوء لما حوله، فما يكون الحال لما هو دونه؟.

وأيا ما كان الأمر، فـ "تحديد المكان على الحشو أحمدُ من تحديد امرئ القيس من ذكر (سقط اللوى) بين (الدخول) فـ (حومل)([5])، فقد حده بأربع حدود كأنه يريد – على حد قول الباقلاني – بيع المنزل، فيخشى إن أخل بحدٍّ أن يكون بيعه فاسدًا أو شرطه باطلًا"([6]).

([1]) وجرة: مكان للوحش بين مكة والبصرة ليس فيها منزل، والسنا: الضوء المرتفع

([2]) إعجاز القرآن للبقلاني ص٦٧

([3]) الغادة من الفتيات والغيداء: الناعمة اللينة، المخيَّل: الذي يحجبه الغيم، والدِّعص: كثيب الرمل مجتمعه

([4]) دلائل الإعجاز ص١٧٠

([5]) يعني في قوله: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل

([6]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٧

وينتقل بنا البحتري إلى بيتيه التاليين:

من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَـها * فَلـوَ انَّهـا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

كَالبدرِ غيـرَ مُخيَّـلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّـلٍ وَالدِّعْـصِ غَير مُهَيَّلِ([1])

ليطنب في سرد أوصاف صاحبة هذا الخيال المقبل([2])، فيذكر لها من المحاسن ما يجعلك تقف منبهرًا بجمالها وقوامها ونعومة ملمسها، ومعجبًا قبل وبعد ذلك بأدبها وحيائها.. فهي كما قال من أراد لعبارة الشاعر الاختصار: (ممنوعة مانعة)([3])، وإنما آثر البحتري أن يأتي بهذا المعنى مستخدمًا جملة الشرط المصدرة بـ (لو) ليفيد أن امتناع عدم تبذلها في الأصل للشاعر، ناشئ عن كونها غير متبذلة في بيت أهلها، أعني أراد امتناع الشرط لامتناع الجزاء، فهو يقول: "إنها لن تَبذُل نيلها ولو بذله قومُها، وهذا كما ترى من حر الأساليب"([4]).

والقول بان ما ذكره الشاعر في هذا البيت إطالة بزعم أن "ألفاظه أوفر من معانيه، وكلماته أكثر من فوائده"([5])، يَرِد عليه أن مما عرف عن البحتري أنه شديد الكلف بتصوير الطيف في مطالع قصائده، وأنه في كثير من الأحيان يطيل النفس في ذلك، ويُلِمُّ في صوره بكثير من العناصر التي ثقفها من السابقين ويضيف إليها كثيرًا من حسه وخياله، وقد سجل القدماء إكثاره وإلحاحه على فكرة الطيف الزائر، فأشار ابن رشيق إلى أنها طريقة اشتهر بها البحتري كما اشتهر أبو نواس بالخمر وأبو تمام بالتصنع([6]).

وهي شهادة تحمل اعترافًا بقِدَم الطيف من ناحية، وبإكثار البحتري فيه من ناحية ثانية، ومحاولاته أن يضيف فيه إلى ما جاء عند القدماء من ناحية ثالثة.. وشهادة تسجل كذلك دوره في رعاية مقدمات الطيف لدرجة تجعله من ذوي المهارات الفنية وتضعه في موازاة أبي نواس في خمرياته وأبي تمام في صنعته.

وعليه فلا يصح أن ينتقد في هذه المسألة، وإلا فما فائدة البكاء على الأطلال وبكاء الديار لدى شعراء الجاهلية ومن حذا حذوا حذوهم من الشعراء المجيدين؟!.

على أن ما ساقه البحتري في آخر بيته:

كَالبدرِ غيـرَ مُخيَّـلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّـلٍ وَالدِّعْـصِ غَير مُهَيَّلِ

من احتراس([7]) تمثل في تشبيه عجز محبوبته – وقد تراءى له طيفها – بالدِّعْص الذي اشترط فيه أن يكون غير مهَيَّل، قد استجاده الآمدي ودافع عنه بشدة([8])، ذلك أن الكثيب إذا كان مهَيَّلًا فإنه يذهب ولا يتماسك، ومن هنا نفى الآمدي أن يكون البحتري قد أخطأ أو أطنب، لأن الشعراء عندما تُشبه أعجاز النساء بكثبان الرمل المنهالة فإنما تقصد بذلك تحركها عند المشي، وهو ما لم يرُمه البحتري ولا عمد إليه.

&&&&&&

([1]) الغادة من الفتيات والغيداء: الناعمة اللينة، المخيَّل: الذي يحجبه الغيم، والدِّعص: كثيب الرمل مجتمعه

([2]) فشبه الجملة (من غادة) والذي تصدر به بيته الثالث، متعلق بقوله في البيت قبله: (برق سرى).

([3]) ينظر إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٧ ونص عبارته: "ولو قال: (ممنوعة مانعة) كان ينوب عن تطويله وتكثيره الكلام وتهويله"

([4]) الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٢٥

([5]) السابق

([6]) ينظر العمدة ١/ ١٩٣

([7]) وهو ضرب من الأطناب يسمى التكميل، وهو: أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود، بما يدفع ذلك التوهم، ومثاله من غير بيت البحتري قول طرفة:

فسقى ديارك – غير مفسدها - * صوب الربيع وديمة تهمي

([8]) ينظر الموازنة١/ ٣٨٤- ٣٨٧

المبحث الثاني

الخصائص والدلالات التي تكمن وراء تغزل البحتري وحديثه عن الطلل ومخاطبته العاذل والرفيق:

وذلك قوله:

٥- ما الحُسنُ عندَكِ يا (سُعاد) بِمُحسِنٍ * فيما أَتاه وَلا الجَمالُ بِمُجمِلِ

٦- عذل المَشوقُ وَإِنَّ من شِيمِ الهَوى * في حيثُ يجهلُه لَجاجَ العُذَّلِ

٧- ماذا علَيك منَ انتِظارِ مُتَيَّمٍ؟ * بل ما يَضُرُّكَ وَقفَةٌ في مَنزِلِ؟

٨- إن سيل عيَّ عَنِ الجَوابِ فَلَم يُطِق * رَجعًا فَكَيفَ يَكونُ إن لَم يُسأَلِ

٩- لا تَكلِفنَّ لي الدُموعَ فَإِنَّ لي * دَمعًا يتِمُّ عَليهِ إن لَم يَفضُلِ

١٠- وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إلى النَوى * وَالشَريُ أَرْيٌ عِندَ أَكل الحَنظَلِ

١١- وَكَذاكَ طَرفَةُ حينَ أَوجس ضربَةً * في الرَأسِ هان عَلَيه قَطعُ الأكحِلِ

فـ (سعاد) التي يشيد الشاعر هنا بحسنها ويُظهر لوعته على فراقها، ليست سوى صاحبته المسماة (علوة)، فهي التي ما كان يَعرف غيرها، وهي التي راح يرسم لوحة فنية بديعة لطَيفِ خيالها ويفرع في معانيها وينوع، قائلًا ومُذكرًا بطيفها ومهديًا له التحية والسلام:

طيف لعلوة ما ينفك يأتيني * يصبو إليَّ على بعد ويُصبيني

تحية الله تَهدي والسلام على * خيالكِ الزائري وهنا يحييني

إذ قربت فهجرٌ منكِ يُبعدني * وإن بعُدت فوصلٌ منكِ يدنيني([1])

ولا غرو، فطيفٌ يزور الشاعر ليلًا على بعد ويحييه، فيهيج صبابته وشوقه، ويهديه التحية والسلام، ويثير في نفسه مشاعر الشوق والحنين الكامنة في أعماقه، ويجسد إحساسه بالبعد والحرمان، ويخترق أستار الظلام ويسري في ظلمات الليل ليزور من تعلق القلب به، فيؤرقه ويعيده إلى ذكريات ماضيه.. لجدير بأن يهيم به محبوبه ولا يبغي به بدلًا.

لكن الغريب في الأمر أن البحتري مع هذه البراعة – التي تمثلت في صوغ تراكيبه وترتيب عباراته، وحشد المعاني الجمة بإزائها عقيب اصطفاء مفرداتها، والتي لاحظناها عليه في كل ما ذكرناه له، لاسيما في مقدمة قصيدته في مدح حاجب المتوكل – يأخذ عليه الباقلاني أنه في قوله:

ما الحُسنُ عندَكِ يا (سُعاد) بِمُحسِنٍ * فيما أَتاه وَلا الجَمالُ بِمُجمِلِ

([1]) ديوان البحتري ٤/ ٢٢٤٧

لم يكن موفقًا، فيقول: "قوله: (عندكِ) حشو وليس بواقع ولا بديع، وفيه كلفة، والمعنى الذي قصده أنت تعلم أنه متكرر على لسان الشعراء، وفيه شيء آخر لأنه يذكر أن حسنها لم يُحسن في تهييج وجده وتهييم قلبه، وضد هذا المعنى هو الذي يميل إليه أهل الهوى والحب"([1]).

وأرى أن الأمر على خلاف ما ذكر.. ذلك أن الذي دعا الباقلاني لأن يفوه بما نطق به، توهمه أن البحتري حين قال (ما الحسن عندكِ يا سعاد بمحسن)، عنى بعبارته: (أن حسنك لم يحسن حين هيج وجدي وتيَّم قلبي)، وهذا المعنى غريب عن البيت، بل وغريب عن الشعر في هذا الباب، لأن الشاعر لا يتأتى أن يقول لصاحبته ذلك، وإنما يتأتى له أن يطلب في مقام كهذا الاستزادة، على غرار ما جاء في قول الشاعر:

فيا حبَّها زدني جوى كل ليلة * ويا سلوة الأيام موعدك القبرُ

أفاد ذلك شيخنا أبو موسى مستأنسًا بما قاله الأستاذ سيد صقر الذي ذكر أن الباقلاني لم يصب في تحديد مراد الشاعر، قائلًا: "ويخيل إليّ أن الباقلاني قد ضل عن معنى بيت البحتري، إذ فهم أنه يذكر أن حسنها لم يُحسن في تهييج وجده وتهييم قلبه، وإني أفهم أن المعنى الذي أراغ إليه البحتري: أن حسنها لم يُحسن إليه بما يود الحبيب من حبيبه أن يحسن إليه به، مما يمنع نفسه ويروي ظمأ حبه، وأن جمالها لم يُجمل بإصفاء المودة"([2]).

الأمر الذي يعني أن المعنى الذي عمد إليه الباقلاني واستأنس له ببيت كشاحم:

بحياة حسنك أحسنى وبحق من * جعل الجمال عليكِ وقفًا أجملي

مدعيا أنه "أسلم.. وأبعد عن الخلل"، لم يكن هو مصيبًا فيه ولا فيما استأنس له، بل وأن العكس مما ذكره هو الصحيح.. ذلك أن "نحت الكلام في بيت البحتري غير نحته في بيت كشاحم، لأن البحتري يذكر أن حسنها نفسه لم يحسن، وأن جمالها نفسه لم يُجمل، أي لم يصنع جميلًا، والبحتري لم يطلب حسنًا من سعاد وإنما كان يرجو الإحسان من حسنها والإجمال من جمالها، وهذا مختلف تمامًا عن كلام كشاحم: (وحياة حسنك أحسني)، لأنه كما ترى يستحلفها بحسنها أن تحسن إليه، هذا يشبه كلام العامة"([3]).

فإذا ما انتقلنا إلى خصائص هذا التركيب وما يكمن وراءه من معنى جليل، وتأملنا بعض مفرداته، لوجدنا أن القيد الذي عابه الباقلاني في نفس بيت البحتري وعدَّه حشوًا – وهو كلمة (عندكِ) المتعلقة باسم الفاعل بعدها – يكمن وراءه غرض بلاغي يختل المعنى بدونه، ذلك أن المقام قد اقتضى مجيء هذه الكلمة، وأن البحتري إنما أتى بها لتأكيد المعنى الذي غفل عنه الباقلاني وتقريره، فهي – بما أفادته من تربية الفائدة وتكثيرها – تعد "معقد معنى البيت، وانظر إلى الكلام في غيبتها: (ما الحسن يا سعاد بمحسن)، تجده كلامًا عامًا عن مطلق الحسن، وقد أدرك الشاعر أهمية هذه الكلمة فوضعها موضعًا يفصح فيه عن معنى جليل، لأنه قدمها على متعلقها (بمحسن)، فأفاد ذلك الاختصاص الذي هو محض معنى البيت، لأن تحرير المعنى هو أن الحسن عندك خصوصًا ليس بمحسن، بخلاف الحسن عند غيرك فإنه قلما يضن بالإحسان، لأن الإحسان من الحسن، وبهذا يتميز حسنها عن الحسن كله، ويرتقي به الشاعر على عادته فيما قدمنا"([4]).

ولك أن تتأمل بعد، أسلوب النداء وقوله فيه: (يا سعاد) كذا بأداة النداء للبعيد، وما أضفاه كل ذلك على بيت البحتري من اختصاص، ومن طلب للإقبال بغرض الإصغاء لمن يناديه من بعيد.. فإنك واجد أنه متوافق مع ما سبق ذكره من تقديمه على متعلقه، وأن الكلام ينساب جهة مغازلة القلوب لا الأخيلة والأطياف.

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٨
([2]) مقدمة أ. سيد صقر على الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ص٨٤، وينظر الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٢٦
([3]) الإعجاز القرآني لأبي موسى ص٣٢٧
([4]) السابق

على أن ثمة معان كثيرة جرت في نفس الشاعر – وهو يتغزل بمحاسن محبوبته ويهيم بتذكر الأيام الخوالي التي جمعته بها – منها: لجاجة العازل، ومنها: إلحاحه على الشاعر أن ينصرف عن الأطلال التي راح يبكيها وألا ينشغل بها.. وقد دعا كل هذا شاعرنا لأن يسجل ضلالته حين يتعلق بالمنازل، على نحو ما سجل أضاليل الحلم الذي يأتيه بها الطيف، ودفعه في النهاية لأن يقول:

ماذا علَيك منَ انتِظـــارِ مُتَيَّمٍ؟ * بل مـــا يَضُرُّكَ وَقفَةٌ في مَنزِلِ؟

إن سيل عيَّ عَنِ الجَـوابِ فَلَم يُطِق * رَجـــعًا فَكَيفَ يَكونُ إن لَم يُسأَلِ؟

كذا ببناء الأسلوب على الالتفات والانتقال إلى طريقة المخاطبة خصوصًا، وبالاستئناف المعروف بلاغة بشبه كمال الاتصال، وكأننا بالعازل يقول للشاعر: إنها منازل خالية ليس فيها شيء ولا تعي شيئًا، والشاعر لا يأبه بمناشدته ويستمر في وصف المنزل.. كأننا بالعازل وقد ألح على أن ينصرف، بينا صاحبه صابر عليه منصرف عنه، وسرعان ما ضجر وضاق به ذرعًا فالتفت إليه منكرًا ومعنفًا بلغة غاضبة: (ماذا عليك؟).

تلك هي الصورة التي يعكسها هذا اللون من البيان، فالفصل بين الجمل على هذا النحو وقد لُفَّ في ثوب الالتفات، "لا يكون إلا حيث تتكاثر المعاني والأحوال، وحيث يتمكن الشاعر من إجراء لغته على هذا الوجه الذي ترى الكلام فيه دالًا على كلامين، وغالبًا ما يحدث هذا عند مقاطع الكلام التي نسميها انتقالًا مفاجئًا، ولو أمعنا النظر لرأينا وراء هذه الانتقالات أحداثًا وأحوالًا ومعاني ألحت على الشاعر حتى قطع كلامه إليها، وكثيرًا ما تجد اللغة فيها منطوية على عناصر ذات لفت وإثارة، كهذا التحول الذي نسميه التفاتًا، أو الحذف الذي نسميه اختصارًا، أو الاستفهام الذي جرى على غير وجهه كالاستفهام الذي في هذا البيت والذي نفسره بالإنكار، وفيه ما ليس في الإنكار، لأن فرقًا بين أن يقول له: (لا شيء عليك) وأن يقول له: (ماذا عليك؟)، هو في الثاني كأنه يقول له: (عُدْ إلى نفسك واسألها عن وجه تطفُّلك هذا واقتحامك فيما لا يعنيك)"([1]).

وهذا المعنى المختزل، الذي صاغه شيخنا أبو موسى باقتدار في هذا اللفظ المطنب، إنما جاء ردًا على ما ذكره الباقلاني بحق البحتري من أن بيته الأول – والمصدر بقوله: (ماذا عليك) – "منقطع عن الكلام المتقدم".. والحق أن هذا أمر "لا يعاب به البيت، وربما كان من عناصر جودته، وذلك أن هذا القطع وهذا الاستئناف، وبناء الأسلوب على الالتفات، والانتقال إلى طريقة المخاطبة، كل ذلك وراءه معان كثيرة جرَّت في نفس الشاعر منها لجاجة العاذل وإلحاحه على الشاعر أن ينصرف عن المنازل وألا يشغل بها"([2]).

كما أن انتقاد الباقلاني البحتري في بيته الثاني بأنه ليس بالجيد لأنه "معلق بالأول لا يستقل إلا به، وأنهم يعيبون وقوف البيت على غيره، ويرون أن البيت التام هو المحمود"([3])، يرد عليه "أن كثيرًا من المستجاد جاء على ذلك، وأن الدراسات النقدية الآن لا تراه أمرًا مقبولًا فحسب، وإنما تراه واجبًا"([4]).. وكذلك قول الباقلاني عن المصراع الأخير في البيت الثاني: إنه "لا تستمر ملاحة ما قبله عليه"([5])، يرد عليه أيضًا أنك "لو تأملته لوجدت صدره هو الذي فتح هذا المعنى: (إن سيل عيَّ)، وأن عجُزَه هذا – المليح بحق كما قال الباقلاني – ليس إلا استعظام ما يجده المنزل في حال صمته، والمعنى: إذا كان إذا سؤل حبسه عن الجواب ما يجد، مع ما هو معرف من أن من شأن المسئول أن يجمع نفسه لبيان ما سئل عنه وأنه يتشاغل قليلًا عما يجده، فكيف إذا لم يُسأل وبقي غارقًا فيما هو فيه؟!"([6]).

([1]) السابق ص٣٢٩ بتصرف يسير
([2]) السابق ص٣٢٨، ٣٢٩ وينظر إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٨.
([3]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٨
([4]) الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٣٠
([5]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٨
([6]) الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٣٠بتصرف

ومهما يكن من أمر، فقد أدى ضعف ما في انتقاد الباقلاني لبيتي البحتري هذين، وخلو ما بهما من كبير فائدة، لأن يعترف في البداية والنهاية بـ "حسن البيتين وظرفهما ورشاقتهما ولطفهما ومائهما وبهجتهما"([1]).. ولاسيما مع عدم الغفلة عما سلكه الشاعر إبان مخاطبته للعاذل من اتباعه ما اعتاده الشعراء السابقين من بكاء على الأطلال، ومن استخدامه – على نحو ما رأينا – كل أدواته الفنية في مخاطبة الديار واستعطافها علَّ ذلك يذكره بما كان يدور بينه وبين محبوبته.

وعلى نحو ما التفت الشاعر إلى العذول وخاطبه بما أراد مراعيًا المقتضى، التفت في قوله:

لا تَكلَفنَّ لي الــدُموعَ فَإِنَّ لي * دَمــعًا يتِمُّ عَليهِ إِن لَم يَفضُـــلِ

وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إِلى النَوى * وَالشَريُ أَرْيٌ عِنــدَ أَكل الحَنظَلِ

وَكَذاك طَرفَةُ حينَ أَوجس ضـربَةً * في الـرَأسِ هـان عَلَيه قَطـعُ الأكحِلِ

إلى الرفيق، فخاطبه أيضًا بما أراد مراعيًا المقتضى، ذلك أن الأسلوبين: (ماذا عليكَ؟) و(لا تكلفن)، وإن أتيا في خطاب البحتري بصيغة الخطاب وهي طريقة فيها استحضار وشهود لحال الكلام وتشخيص له، وأتيا من الشاعر وكأنك تسمع معه وترى وتشاركه خواطره ومشاعره وعواطفه، إلا أنك تلحظ أن خطاب العاذل (ماذا عليك؟) فيه توبيخ وحدَّة، بينا خطاب الرفيق (لا تكلفن لي الدموع) فيه لين وحب وإقبال، "وكأن البحتري هنا مشفق على صاحبه هذا، ولا يحب أن تنتقل إليه أحزانه وأشجانه، وهذا شيء فوق الإسعاد بالدموع.. وإذا كان الإسعاد هو بكاء الرفيق على شجا رفيقه، فكيف ننكر على البحتري أن يرفق هو الآخر بهذا الرفيق الشفيق وأن يقول له: (لا تكلفن لي الدموع)؟!"([2]).

وفي قول البحتري: (ولقد سكنت من الصدود إلى النوى)، ترمق المعاني وهي "تتصاعد وتترقى، فالصدود الذي هو همُّ أهل الهوى وموضع شكايتهم، قد يصير أمرًا مَرْضيًّا عنه حين يطوف همٌّ آخر يفوقه، وهو النوى الذي يمثل القمة المفجعة بين القلوب المتآلفة، والبحتري يقف عند هذه النقطة ويلقي عليها مزيدًا من البيان، ويكرر ويقرر، فيقول أولًا: (والشَّريُ أَرْيٌ عند أكل الحنظل)، أي أن المُرَّ يكون عسلًا عند ما هو أمرٌّ منه، وهكذا يعلو كربٌ كربًا، وهمٌّ يبتلع همًا، بل إن حقائق الأشياء هنا تتغير ويصير الشَّرْيُ أريًا، أي يصير الكرب الكارب – حين يُطْبِق همٌّ أفدح منه – أمرًا كأنه من النعم التي تركن إليها النفوس.

وقد كرر البحتري ضرب المثل لهذا المعنى البعيد الغريب ليؤنس النفوس به، فذكر شاهدًا له آخر في فعل طَرْفَة في قصته الأليمة مع (عمرو بن هند) و(الربيع بن حَوْثر) عامله، ولما لم يجد طرفة مندوحة من الموت، اختار فصد أكحله ونزف دمه، لكون هذا أهون من ضربة الرأس التي أوجس منها وهو الفتى الشاعر ذو القلب الواجف"([3]).

وهذا الكلام العذب المذاق من شيخنا أبي موسى، والذي يعجز الفحول عن شرحه واستيعابه، يضعف معه – في الحقيقة – كلام الباقلاني بل ويطيش به، وذلك حين يصف الأخير بيت (ولقد سكنت.. إلخ) بأنه "أجنبي من كلام

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٨

([2]) الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٣٢

([3]) السابق٣٣٣ بتصرف يسير.. والقصة مع موت طرَفة بن العبد باختصار: هي أن عمرًا بن هند الملك حين حقد على طرْفة ومعه خاله المعروف بـ (المتلمس) بعد أن هجواه وقد كانا قبل ذلك ينادمانه، أرسلهما بصحيفتين إلى عامله على البحرين (الربيع بن حَوثرة)، وأوهمها أنه قد أمر لهما فيها بجائزة، فاسترابَ المتلمس في صحيفته ففضها وعرف ما بها من أمرٍ بقطع يديه ورجليه ودفنه حيًا، وأخبر طرفة أن في صحيفته مثل هذا، فقال طرفة: (كلا، لم يكن ليجترئ علي)، ثم أخذ المتلمس نحو الشام فنجا بنفسه، وتوجه طرفة نحو البحرين وأوصل الكتاب إلى عاملها، فما أن قرأها الربيع حتى قال له: (إن الملك أمرني بقتلك فاختر أي قِتلة تريدها؟!)، فأسقط في يديه وقال: (إن كان لابد من القتل فقطع الأكحل)، فأمر به ففصد من الأكحل – وهو عرق في اليد يموت الإنسان بقطعه – وظل حتى نزف دمه فمات ولم يتجاوز الثامنة والعشرين من عمره، وكان ذلك قبل الهجرة بستين عامًا.. كذا أفاده أبو منصور الثعالبي ص٢١٦،٢١٧ في كتابه: (ثمار القلوب في المضاف والمنسوب)، فيما أطلق عليه: (صحيفة المتلمس) وجعلها مثلًا يضرب لمن يحمل كتابًا فيه حتفه.

البحتري، غريب في طباعه، نافر من جملة شعره، وفيه كزازة وفجاجة"([1]).. ذلك أن غاية ما يمكن للباقلاني أخذه على البحتري في ذلك ونهاية مبتغاه، هو تسكينه – كما قال أبو العلاء – راء طرَفة وأن هذا غير صالح، وجوابه: أن الضرورة الشعرية يتسع لها نحو ذلك وأكثر، هذا من ناحية اللفظ.. وأما من ناحية المعنى فقر أقر الباقلاني نفسه بأنه "صالحًا"([2]).

وصفوة القول: أن هذه الانتقالات وحسن التخلص من غرض إلى غرض ومن موضوع إلى موضوع، لابد للشعر منها لاستئناف معنى بعد معنى، لاسيما وأن المناسبة – هنا وفي كل ما لاحظناه لدى البحتري – ظاهرة.

ويبقى للبحتري في النهاية براعته في التعامل مع صورة الطيف وتوسيع إطارها والقدرة على تشخيصه والإكثار من جزئياته التي تناثرت في شتى مقدماته، بالإضافة إلى إكثاره منه في شعره.

كما يبقى له تلقيه صورة الطيف هذه عمن سبقه ليُحمِّلها هو ما يجعل طيف صاحبته ضيفًا عزيزًا، وجب عليه أن يكرمه ويرحب به حتى ينبلج الصبح فينتهي الحلم الجميل، وهو يحمِّله أيضًا عواطفه ومشاعره ويبثه حنينه، آملًا أن يوصله إلى صاحبته، كما اتخذ من نفسه أنيسًا يبثه شكواه ممن يهوى ويتوسل به إلى استعادة أيام لقائه مع صاحبته وما كان يعيشه من الشوق، حتى إذا تنبه إلى واقعه رأى أن الخيال قد انتهى، وجاءت اليقظة التي تؤدي به إلى مواجهة الواقع، فيزداد حزنه ويشتد حنينه، ولا يبقى له إلا التشبيب والأسى وهو ما رأيناه في امتزاج الطيف بالغزل([3]).

&&&&&&&&&

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩

([2]) السابق وينظر الإعجاز البلاغي لأبي موسى ٣٣٤

([3]) ينظر (قصيدة المدح بين البحتري وابن المعتز) د. عبد الله عبد الفتاح التطاوي رسالة دكتوراه مخطوطة بآداب القاهرة ص٤٧٧.

المبحث الثالث

خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري للجواد الذي أهداه له الممدوح

وفيه يقول البحتري:

١٢- وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّلٍ * قد رحت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

١٣- كَالهَيكَلِ المَبنِيِّ إلاَّ أَنَّهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

١٤- وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامِهِ * يَومَ اللقاء عَلى مُعِمٍّ مُخوَلِ

١٥- أَخوالَه لِلرُستُمينَ بِفارِسٍ * وَجُدودُهُ لِلتُبَّعينَ بِمَوكَلِ

١٦- يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجدَلِ

١٧- مُتوَجِّسٌ برَقيقَتَينِ كَأَنَّما * تُريانِ من ورَقٍ عَلَيهِ مُوَصَّلِ

١٨- ما إن يَعافَ قَذًا وَلَو أَورَدتَهُ * يَومًا خَلائق حَمدَويهِ الأَحوَلِ

١٩- ذَنَبٌ كَما سُحِبَ الرِداءُ يَذُبُّ عَن * عرفٍ وَعُرف كَالقِناعِ المُسبَلِ

٢٠- جذلانَ يَنفُضُ عُذرَةً في غُرَّةٍ * يقَقٍ تَسيل حُجولُها في جَندَلِ

٢١- كَالرَائحِ النَشوانِ أَكثَرُ مَشيهِ * عَرضًا عَلى السنَنِ البَعيدِ الأَطوَلِ

٢٢- ذَهب الأَعالي حَيثُ تَذهَبُ مُقلَةٌ * فيه بِناظِرِها حَديدُ الأَسفَلِ

٢٣- تُتَوَهَّمُ الجَوزاءُ في أَرساغِهِ * والبدرُ غرَّةُ وَجهِهِ المُتَهَلِّلِ

٢٤- صافي الأديمِ كَأَنَّما عُنِيَت لَهُ * بِصفاء نُقبتهِ مَداوِسُ صَيقَلِ

٢٥- وَكَأَنَّما نفَضَت عَلَيه صِبغَها * صهباءُ لِلبَردانِ أَو قُطرُبُّلِ

٢٦- لَبِسَ القُنُوَّ مُزَعفَرًا وَمُعَصفَرًا * يدمى فَراح كَأَنَّهُ في خَيعَلِ

٢٧- وَتخالُهُ كُسيَ الخُدودَ نَواعِمًا * مَهما تُواصِلُها بِلَحظٍ تَخجَلِ

٢٨- وَتَراهُ يَسطَع في الغُبارِ لَهيبهُ * لَونًا وَشَدًّا كَالهريقِ المُشعَلِ

٢٩- وَتَظُنُّ ريعانَ الشَبابِ يَروعُهُ * مِن جَنَّة أو نَشوَةٍ أو أَفكَلِ

٣٠- هَزِجُ الصَهيلِ كَأَنَّ في نغَماتهِ * نَبَراتِ مَعبَدَ في الثَقيل الأَوَّلِ

٣١- مَلَك العيونَ فَإِن بَدا أَعطَينَهُ * نَظَر المحبِّ إِلى الحَبيبِ المُقبِلِ

في أول بيتي هذه الفقرة من الأبيات السالفة الذكر، وهما:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّـلٍ * قـَد رحـت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكـــَلِ المَبنِـيِّ إلّا أَنَّـهُ * في الحُسنِ جـاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

يجتهد البحتري في إيجاد صلة تجمع بين الجواد والممدوح، فإذا به يلتمسها في (الأغر المحجل)، وتأمل معي كيف أجاد البحتري في الربط بينهما، فالممدوح الذي قصده الشاعر في صدر بيته الأول، وأراد وصفه بالإشراق في طلعته، والتميز والتفرد في كرمه وشجاعته وشهرته بذلك، يمثل النور الساطع في الزمن المظلم البهيم.. والحصان الذي عاد به من عنده والذي جاء ذكره في آخر البيت، له هو الآخر من السمت والشكل وبياض القوائم، ما يميزه عن غيره ويجعله متفوقًا على سواه من بني جنسه من الخيول([1]).

وفي تناول وصف هذا الجواد بشيء من التفصيل، راح البحتري في بيته التالي يصوره ويشبهه في مظهره الحسن الجميل بتمثال أجاد نحاته صنعته، وإنما تسنى للشاعر عقد هذه الصورة لأن نحات التمثال يعمد دائمًا إلى إبراز أحسن الصفات التي تؤخذ من جميع الجنس، فكأن هذا الجواد قد جمع في شكله الصورة المثلى لجميع الخيول، فهو تمثالها ومضرب المثل لها، وقد جاء في هيئته الحسنة المتكاملة على صورة الهيكل، بحيث لو أراد مَثَّال أن يبحث عن النموذج الذي ينقل عنه، لوجد في هذا الجواد خير مِثال.

ونلمح من خلال الصورة التي رسمها البحتري للغرة التي تعلو الجواد المُهدَى له من قبل الممدوح، وصفه إياها بالنور في الزمن المظلم المعاصر له، ولعلك تدرك معي ما صحب هذا الوصف من توضيح وكشف عن حقيقة الموصوف.. وهو وإن جاء منه على سبيل الادعاء والمبالغة، فهو ادعاء محمود ومبالغة مقبولة، إذ يعني البلاغيون بالمبالغة: الإفراط في الصفة، كما أنها في اعتدالها ومجيئها على سبيل التمثيل أكسبها بهاء وجمالًا، وجعلها في مصاف ما مثل له أهل البيان بقول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معًا * كجلمود صخر حطه السيل من علِ

إذ المعنى على تقدير يكاد، وبقول المتنبي يصف الخيل أيضًا:

عقدت سنابكها عليها عثيرًا * لو تبتغي عنقًا عليه لأمكنا([2])

فقد أراد على سبيل التخييل أن يبين أن حوافر الخيل أثارت غبارًا كثيفًا انعقد فوقها وتراكم، بحيث لو أردت السير عليه لأمكنك السير لكثافته وغزارته.

كما أن الاحتراس الوارد ذكره في بيته الثاني لدى تشبيهه الفرس بالهيكل، وجاء مشوبًا بسلسلة من القيود، أزال توهم خلاف المقصود بما يدفع ذلك التوهم، كما أفاد تمكن الحسن من الفرس تمكن الظرف من المظروف.

بيد أن هاتين الصورتين اللتين شمِلهما بيتا البحتري، لم تكن بالتي تعجب أبا بكر الباقلاني، فراح ينتقدهما بما مفاده: أن ذكر التحجيل بحق الممدوح في قوله في البيت الأول: (وأغر في الزمن البهيم محجل) "قريب وليس بجيد، وقد كان يمكن أن يقال إنه إذا قرن بالأغر، حسُن وجرى مجراه وانخرط في سلكه وأهوى إلى مضماره،

([1]) ينظر الخيال الشعري في شعر وصف عند البحتري د. طه أبو كريشة ص١٧٩

([2]) السنابك: الحوافر، والعثير: الغبار المثار، وعنقًا: سيرًا

ولم يُنكر لمكانه في جواره، فهذا عذر والعدول عنه أحسن، وإنما أراد أن يرد العجز على الصدر، ويأتي بوجه في التجنيس، وفيه شيء: لأن ظاهر كلامه يوهم أنه صار ممتطيًا الأغر الأول ورائحًا عليه"([1]).

وهذا كلام جيد، لكن قوله بأن "العدول عنه أحسن"، يَرِد عليه أن قد سوغه وصف الممدوح بأنه (أغر)، وأن "صار التحجيل جاريًا معه ومنخرطًا في سلكه، وكأنها مشاكلة خفية، ليست – بالتأكيد – هي التي تراد بمصطلح البلاغيين، لأنه هنا لم يذكر الشيء بلفظ غيره لمجيئه في صحبة ذلك الغير، وإنما جاز هنا وصفه بالتحجيل لمجيئه في صحبة وصفه بأنه أغر، فهو – على حد قول أبي موسى – باب عام في مشاكلة المعاني، ذلك أن الألفة بين لفظتي (الغرة) و(التحجيل) في جريانهما في وصف الفرس، سوغت صحبتهما في وصف الرجل، وهذا وإن كان خلاف الأولى إلا أنه فهم جيد لما بين المعاني من تراحم"([2]).

وما ذكره الباقلاني في آخر كلامه من (أن ظاهر كلام البحتري يوهم أنه صار ممتطيًا الأغر الأول ورائحًا عليه)، إنما بناه على أمر مهم لم يذكره وإنما أفاده هذا النقد.. ذلك أن "مقارنة الغرة والتحجيل في وصف الممدوح، للغرة والتحجيل في وصف الفرس، جعل الممدوح والفرس يتقاربان، وليس في الكلام إلى هنا عيب، لأن الشعر ملئ بانتقال أوصاف الجياد الكريمة إلى أشراف الرجال وسادتهم، ولكن العيب جاء لأن الشاعر لم يفطن إلى ما وجب للفرس من الحرمة في هذا القِران، وإنما ذَكر ما يُمتهن به الجواد وهو الركوب، وكأن ذلك رَشْحٌ على الأغر الأول، فأوهم الكلام أنه امتطاه"([3])، وفي ذلك ما فيه من امتهان الممدوح، ومن خروج المدح عما ينبغي أن يكون عليه من ذكر المحاسن والمناقب.

أما كلام الباقلاني عن بيت البحتري التالي ومؤاخذاته عليه بما ملخصه أن تشبيه الجواد المهدى إلى الشاعر من قبل ممدوحه بالهيكل فيه ما فيه من الثقل، وأن حذفه والاقتصار على صورة كان أولى وأجمل.. فذلك ما نرجئ الحديث عنه إلى المبحث التالي حيث نتناول الصور البيانية في القصيدة بشيء من التفصيل.. لنفسح المجال الآن للحديث عن الخصائص التركيبة في قول البحتري بعد بيتيه السابقيين:

وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامِهِ * يَومَ اللقـــــاء عَلى مُعِمٍّ مُخوَلِ

أَخوالَه للرُستُمِـــينَ بِفــارِسٍ * وَجُـدودُهُ لِلتُبَّـعيـــنَ بِمَوكَـلِ

حيث يذكر الشاعر هنا من الصفات المستحسنة في هيكل الجواد، أنه وافي الضلوع ليس فيها عيب خِلقي، وإنما خصها بالذكر لكونها التي يقوم عليها بناؤه السليم، وهي التي تعطي له المظهر الخارجي الحسن، فضلًا عن كونها تهيئ للفارس المركب الممهد الوطيء.

ولا يكتفي الشاعر بما ذكره بحق هذا الجواد الذي فاق أقرانه من سرد صفاته الشكلية حتى أتبع ذلك بسرد صفاته العِرقية وراح يتحدث عن نَسَبه وأنه منحدر من سلالة مشهود لها بالجودة، والنسب في الخيول أمر يلتفت إليه المغرمون بها،ومن النسابين من تخصص في حفظ أنسابها([4])، على نحو ما تُحفَظ أنساب البشر، ووصل الأمر إلى أن أضحى هذا هدفًا إلى معرفة المُعرق منها في الأصالة من غيره، والمنحدر منها من سلالة مشهود لها بالجودة ممن لم يكن منها كذلك، ولعل هذا هو السبب في تفاوت أثمانها وتعالي أقدارها.

وفرس البحتري دون سواه، جمع نسبًا بين أشرف الخئولة والعمومة، فهو من ناحية أمه ينتمي إلى الجياد التي كان يحوزها عظماء الفرس من أمثال (رستم)، ومن ناحية أبيه للتي كان يملكها ملوك (تُبَّع) في اليمن، وتحديدًا من (موكل) اسم موضع بها، فهو لأجل هذا قد حاز أفضل الأنساب وجمع بين أفضل الأعراق.

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩

([2]) الإعجاز البلاغي د. محمد أبو موسى ص٣٣٥ بتصرف واختصار

([3]) السابق

([4]) مثل ابن الكلبي في كتابه (أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام)

وقد اصطفى البحتري في توضيح ما وصف به فرسه، اسم الفاعل: (وافي الضلوع) ليدلل على ثبوت ذلك له ودوامه، بينا عبر بالمضارعة في قوله: (يشُد عقدُ حزامه يوم اللقاء على معم مخول) ليكشف عن أن أصالته وعراقته متجددة وضاربة بجذورها في القدم، فسلالته لم تختلط على مدار تاريخه المتطاول بسلالة ضعيفة أو غير ذات فضل، ومن ثم جاءت خلاصة الشرف والحسن.

وإنما جاء التعبير بلفظ الجمع بحق أخوال الجواد وأعمامه وأجداده على نحو من جاء بحق من شُبِّهوا بهم من الرستمين والتبعِيِّين ليكشف عن أن الجواد قد ورث هذا الفضل كابرًا عن كابر على نحو ما جرى ذلك لملوك تُبَّع وفارس.. وهذه في الحقيقة معانٍ مبتكرة للبحتري وإن كنا نشتَمُّ من ألفاظها صدق ما ذكره الباقلاني من أنه حشا بيته بلفظة: (عَقد)، ولفظة: (يوم اللقاء)، وأن لو خلا البيت منهما لكان أفضل.. وهو وإن ذكر ما ذكر إلا أنه أشاد به وأقر له بالفضل في بيته التالي، وكذا في قوله بعد:

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيـدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجـدَلِ

فقال بأنه "صالح.. وأن الهوِي يذكر عن الانقضاض خاصة، وليس للفرس هذه الصفة إلا أن يشبه جِدُّه في العدو، بحالة انقضاض البازي والعُقاب"([1]).. على أن الشاعر هنا وبانتقاله إلى وصف كفاءة هذا الفرس ولياقته في العدو والانطلاق، يحلق بخياله فيراه تارة عُقابًا بينا يراه أخرى صقرًا، فهو يراه كالعقاب حين يمرق في عدوه مروقًا خاطفًا لا تدركه العين، تمامًا كما تهوي العقاب وتنقض انقضاضها السريع الخاطف حين تبصر فريستها فلا تدع لها سبيلًا إلى النجاة من قبضتها.. بينا يراه صقرًا حين يقف منتصبًا في تحفز ونشاط واعتداد.

ومن البلاغة أن يتخير الشاعر – للتعبير عن أن هذه أحوال لطالما تجددت في حدوثها إزاء الخطوب والنوازل – أفعال المضارعة: (يهوي) و(تهوي) و(ينتصب)، إذ هي الأعون على استحضار هذه الأوضاع حال وقوعها، كما أن فيه تصويرًا للحدث كأن العين تراه، فهي ترمقه يهوِي كالعقاب حين يقتضي الأمر ذلك، كما أنها تراه كالصقر عندما يقتضيه، وبهذا يستقر الوصف في الأذهان فلا ينسى، يقول صاحب الخصائص: "الفعل المضارع يدل على الحال، أي: على وقوع الحدث الآن، وهذه هي دلالته الأصلية، ومن هنا كانت صيغته أقدر الصيغ على تصوير الأحداث، لأنها تحضر مشهد حدوثها كأن العين تراها وهي تقع، ولهذا الفعل مواقع جاذبة.. وترى المتكلمين من ذوي الخبرة بأسرار الكلمات يعبرون به عن الأحداث الهامة التي يريدون إبرازها وتقريرها في خيال السامع"([2]).. ولك أن تلمس مصداق ذلك ليتأكد لك، في قول البحتري بعد:

مُتوَجِّـسٌ برَقيقَتَينِ كَأَنَّمـــا * تُريــانِ من ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّلِ

وتحديداً في قوله: (تُرَيان)، فهو من خلال وصف وقفته المترقبة المتحفزة، يقدم وصفًا لأذنيه الشبيهتين بالورَق الرقيق، فهو بهما يتسمع أخفى الأصوات، حتى ليبدوان للناظر رأي العين بعد أن يستشعر فيهما حدوث ذلك.. ويختلف السياق في التعبير عن التوجس الحاصل من فرس البحتري، إذ يفيد التعبير عنه باسم الفاعل هذه المرة، وقوع ذلك منه بصورة مستمرة، ففرق بين أن يكون الجواد حذرًا دائمًا وأبدًا، وبين أن ترى أنت منه ذلك و"الدقة والصعوبة يكمنان في ملاحظة اقتضاء المقام لأحدهما"([3]).

وهنا يخطو الشاعر، لينقل لنا وصفًا دقيقًا لذَنب الجواد ولشعره المتدلى من عنقه في هذه اللوحة المصوَّرة والمنحوتة على بناء الهيكل وجدرانه، فيقول بعد استطراد قلد فيه أبا تمام وجعله بمثابة الانتقال إلى معنى آخر عنَّ له فأتى به على غير قصد:

ما إن يعـافُ قَذىً وَلَو أَورَدتَـــهُ * يَـومًا خَـلائق حَمدَويـهِ الأَحوَلِ

([1]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩
([2]) خصائص التراكيب د. محمد أبو موسى ص٢٦٤
([3]) السابق ص٣٠١

ذَنَبٌ كَما سُحِبَ الرِداءُ يـَذُبُّ عَـن * عـرفٍ وَعُــرف كَالقِناعِ المُسبَلِ

وإنما أراد البحتري في معرض مدحه للقمي، أن يهجو (حمدويه الأحول) الذي كان شديد الخصومة له، كما أراد أن يضرب به المثل في سوء الأخلاق، ليعاود الحديث في مدح الجواد الذي لا يعاف اتساخ المياه إذا وردها قذى، بقدر ما يعاف هذا المهجو الذي اجتمعت له وفيه مساوئ الأخلاق، في خطوة لبيان مدى السوء والقذر التي اتسم به ذاك (الأحول)، ومقارنة ذلك بمدى ما اتسم به هذا الجواد من شجاعة وشهامة، وما اتسم به كذلك من قوة بأس وسلامة صحة وتمام عافية.. وكأني بالبحتري يريد أن يظهر براعته في الجمع بين المدح والذم على نحو ما فعل في قوله:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّـلٍ * قـَد رحـت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

حين قصد في صدر البيت ممدوحه وفي عجز البيت الفرس الذي أهداه له.. وعن الاستطراد الذي جاء في أول البيتين السالفي الذكر، قال العلوي: "إنه من علم البلاغة دقيق المجرى غزير الفوائد، يستعمله الفصحاء ويعوِّل عليه أكثر البلغاء.. ومعناه في مصطلح علماء البيان: أن يشرع المتكلم في شيء من فنون الكلام، ثم يستمر عليه فيخرج إلى غيره ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل، فإن تمادى فهو الخروج وإن عاد فهو الاستطراد"([1]).

ثم هو في ثاني بيتيه يسِم ذنَبَ الجواد بأنه طويل يكاد شعره يلامس الأرض، ولطوله فهو يستخدمه للذب عن عنقه ودفع الأذى عنه، والطول غير المفرط من علامات الجودة في الخيول الأصيلة.. أما عُرفه الكائن فوق رقبته فإنه كثيف غزير، يتدلى على عنقه حتى يكاد يخفيه، فهو أشبه بقناع على رأس لابسه يغمره حتى ما يكاد يُظهر منه شيئًا، وهو لذلك يختال بجماله ويتيه بحسنه ويعجب بمظهره.. أما مشاعر جواده ومشيته فهو:

جـذلانَ ينفُضُ عُـذرَةً في غُـرَّةٍ * يَقَقٍ تَسيـل حُجــــولُهـــا في جَنــدَلِ

كَالـــرَائحِ النَشوانِ أَكثَرُ مَشيـهِ * عَرْضًا عَلى السنَـنِ البَعيدِ الأَطوَلِ([2])

يعني: أنه دائمًا في سعادة غامرة، يترجم عنها بهزة رأسه ونفض عذرته البادية في غرته البيضاء (جذلان ينفض عذرةً في غرة)، فمن ينظر إليها فإنه يقرأ فيها هذه السعادة وهذا الانتشاء والزهو بالقوة الفائقة، وأما مشيه وعدوه فهي مشية الطرِب المنتشي والواقع تحت تأثير الخمر، وكذلك فإن من صفات مِشيته أنه يأتي أكثره عدْوًا دون كلل ولا تعب، ولو طال به المسير إلى أبعد مكان([3]).

والشاعر يختار لكل هذه الأوصاف الأساليب الخبرية المحذوف منها المسند إليه، إذ التقدير في الكلام: (هو جذلان) (هو ينفض عذره) (هو كالرائح النشوان) (هو أكثر مشيه عرضا على السنن البعيد).. ولا غرو، ففي الحذف اختصار والبلاغة الإيجاز، ناهيك عما يحمله هذا الحذف من احتراز عن العبث في الظاهر، ومن إثارة لحس المخاطب وإيقاظ لمشاعره كي يقف على المطوي من العبارة ويحيط به.. يقول فيصف بعد ذاك عيناه وجلده الناعم الملمس:

ذَهب الأَعالي حَيثُ تَـذهَبُ مُقلـَةٌ * فيه بِناظِـرِهـا حَديـدُ الأَسفَلِ

تُتَوَهَّمُ الجَـوزاءُ في أَرساغـِهِ * والبدرُ غـرَّةُ وَجهـِهِ المُتَهَلِّلِ

([1]) الطراز للعلوي ٣/ ١١، ١٢

([2]) العذرة: خصلة الشعر النابت في مقدمة الجبهة بين الأذنين، والغرة: بياض في جبهة الفرس، واليقق: شدة البياض، والحجول: البياض في قوائم الفرس، والجندل: الفخر العظيم، وهو يمثل فخامة الفرس به، والسنن: الطريق، يقال: تنح عن سنن الطريق وعن سنن الخيل أي عن طريقها، وعرض الفرس عَرْضًا: أي ذهب في عدوه، ولو أنشدت عُرضا تعني به الناحية لكان وجهًا، والنشوان: السكران.

([3]) ينظر الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري د. طه أبو كريشة ص١٨١، ١٨٢.

يريد: أنه موصوف ببعد النظر وأن شيئًا عن مجال رؤيته لا يغيب عنه، عاليًا كان هذا الشيء أو منخفضًا، ذلك أنه قد توافرت فيه حدة السمع إلى جانب حدة الإبصار مع كمالهما الحيواني فيه كمالًا ليس فيه نقص ولا ضعف، ويخال البحتري البياض الموجود في الأرساغ فوق الحوافر، كما يخال بياض الغرة في جبهة الجواد، فيشبه الأول بالجوزاء وهو: "نجم يعترض في جوز السماء"([1]) ووسطها، والثاني بالقمر لدى اكتماله.. وقد أكسب الوصف في قوله: (تُتوهم الجوزاء في أرساغه) جمالًا، إذ حوى هذا الوصف تركيبًا أضفى على الوصف مبالغة، وخلع على صورة أرجل الجواد ويديه ملاحة، الأمر الذي جعل الراغب يذكره ضمن أبيات استجادها واختارها في وصف (الأغر المحجل)([2]).. وفي نقلة لحديث البحتري عن أديم جواده الصافي ولون جلده الملفت، نرمقه يقول:

صـافي الأديمِ كَأَنَّمـا عُنِيَت لَـهُ * بِصفـاء نُقبتهِ مَــداوِسُ صَيقَلِ

وَكَأَنَّما نفَضَـــت عَلَيه صِبغَـها * صهبـاءُ لِلبَـردانِ أَو قُطرُبُّـلِ

لَبِسَ القُنُوَّ مُزَعفَـرًا وَمُعَصفَرًا * يدمـى فَراح كَأَنَّــهُ في خَيعَـلِ([3])

فيقف خياله بنا عند أديم الفرس وجلده الصافي، فيصوره ويصفه بأنه مصقول ناعم، كأنما توافرت على صقله أداة بعد أداة، فبدا في هذا الرواء الجميل.. ثم إن لونه بعد ذلك لون الخَمرة المشوب لونها بالحمرة، وليس ذلك عن مشابهة وإنما في حكم الخيال، ذلك أن صبغ الجلد كان بالخمر ذاتها وتشرَّب لونِها المنعكس عليه (وكأنما نَفَضَت عليه صِبغَها صهْبَاء).. ولأن هذا اللون لون يروق للناظرين، ولأن هذا الأمر مبعث تعجب واستغراب وتساؤل، فقد ود الشاعر بخياله الخصب أن يزيل هذا كله، ببيان أن ذلك راجع إلى نوع الخمر التي صبغ بها الأديم، فهي خمرٌ من صنع واحدة من هاتين البلدتين المشهورتين بأجود الخمر: (البرَدان) و(قُطْرُبُّل).. وكذا الحمرة الخَمرية التي تبدو عليه، هي أيضًا حمرة قانية، وعليه فمن ينظر إلى لون الجلد الأحمر القاني وإلى لون القوائم البيضاء المحجلة، يرى الجواد كأنه لبس قميصًا أحمر ليس له أكمام([4]).

ويختار الشاعر لوصف لون جلده الناعم الملمس، الجملة الاسمية المصدرة بصيغة اسم الفاعل (صافي)، تنبيهًا على أن ذلك هو الأصل فيه، فلون جلده بالطبع لا يتأتى له أن يتجدد حينًا بعد حين، بل هو ثابت لا يتغير وهذا ما يدل عليه مجيئُه على هذه الصيغة.. كما يتخير الشاعر للتعبير عن المشبهات بها هنا الأداة: (كأن)، حتى يجعلها كالظاهرة الوضوح في هذه الأبيات.

ويواصل خيال الشاعر وصف ما تبقى من تفاصيل جواده الذي بلغ العُجب به كل مبلغ وفاق التعجب منه كل تصور، وراح يصف هذه المرة خديه الناعمتين واصطكاك حافريه بالأرض الصلبة وما ينبئ ذلك عنه من إفصاح عن قوته وامتلائه، ويقول:

وَتَخـالُهُ كُسِيَ الخُـدودَ نَواعِمًا * مَهمـا تُواصِلُهــا بِلَحـظٍ تَخجَـلِ

وَتَراهُ يَسطَع في الغُبارِ لَهيبـهُ * لَونـًا وَشَـدًّا كَالهــريقِ المُشعَلِ

وَتَظُـنُّ ريعـانَ الشَبابِ يَروعُهُ * مِن جَنَّــة أو نَشــوَةٍ أو أَفكَـلِ([5])

([1]) ينظر لسان العرب مادة جوز

([2]) ينظر محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء للراغب الأصفهاني.. الحد الرابع والعشرون: في الحيوانات أولًا ما جاء في الخيل والبغال والحمير ٤/ ٦٩٤

([3]) الصيقل: شِحاذُ السيوف وجلاؤها، والنقبة: اللون، والمداوس: جمع مدوس وهي المصقلة يقال داس الصيقل السيف وغيرَه دوسًا أي صقله، وكأنه مأخوذ من داس الأرض إذا شدد وطأته عليها بقدمه، والصهباء: اسم للخمر والأصهب: ما كان حمرة أو شقرة، البرَدَان: موضع من قرى بغداد، وقُطرُبُّل: اسم موضع كذلك، والقنوُّ: شدة الحمرة، والمزعفر: المصبوغ بالزعفران، والمعصفر: المصبوغ بالعصفر وهما نباتان، والخيعل: القميص بلا كمين.

([4]) ينظر الخيال الشعري عند البحتري ص١٨٣، ١٨٤

([5]) الشد: ارتفاع النار، والجنة: كالجنون، الأفكل: الارتعاد من خوف أو برد

يريد وصف خديه، وإظهار أنهما في الملمس الناعم كالحرير، فهما أشبه ما يكون بخدود الحسناوات الرقيقات الناعمات، حتى إنهما في نعومتهما لتجعلان من يديم النظر إليهما يخجل من نفسه حين لا يغض الطرف عنهما ولا يصنع ما يصنعه الرجل العفيف من غض البصر حياء وامتثالًا، وإنما آثر لتعبير بـ (تخال) لما في التخيل من "تصور الشيء على أوصافه"([1]).. وعما يتعلق بوصف عدوه وجريه، فإنك لامس في البيت الثاني وصف الشرر المتطاير حين تحتك حوافر الجواد بالأرض الصلبة فتبدي هذه الصورة التي مثلها الخيال قوته، ويظهرها على أنها بلغت حدًا جعلته بحيث إذا وطئ الأرض بحوافره أثناء عدوه فإنه يثير حوله غبارًا يعلو، وشررًا يلمع تحت أقدامه فيَظهر هذا الشرر وسط الغبار ساطعًا لامعًا بما يكشف عن امتلاء هذا الجواد بالحركة والنشاط، وهو نشاط يجعل من الصعب عليه أن يهدأ حين يقف، بل يبدو والقوة الكامنة في كل عضو من أعضائه تنازعه الانطلاق وتجبره على التحرك.

وهنا يبحث الشاعر عن علة يعلل بها هذه الحركة الماجنة التي تهز جسده هزًا، يجعل أقدامه في تنقل دائب لا يعرف الاستقرار، فإذا به يجدها – كما هو متضح في بيته الثالث – في القوة الكامنة التي كان عليها وهو في ريعان شبابه، تلك القوة المفزعة التي جعلت من يرى حركته يظن أن به مسًا من جنة أو نشوة من سكر أو رعدة من خوف.

إنها صور معبرة اختار لها الشاعر من الكلمات ما يجعلها نابضة بالحركة والحيوية، فوصْفُ الجواد في بيته الأول، قد تحول إلى نوع من الغزل المستتر غير المقصود، وتأمل في اصطفائه لتصوير ذلك كلمة (كُسِيَ)، وما توحي به من شمول يعم كل موضع لمس في خديه، وتأمل كذلك ما يوحي به حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامها (نواعما)، فأنت تحس منه وكأن هناك نوعًا من الكساء يسمى بهذا الاسم، لأنه النعومة ذاتها ولا شيء غيرها في نسيجه وخيوطه.

ثم أية قوة تلك التي خلعها الشاعر على جواده تجعله يُخرج من تحت حوافره شررًا يعلو غباره ويتطاير حتى يظهر وكأنه الحريق المشتعل؟!، ناهيك عن انتقاء الكلمات التي كان لها دورها البارز في صنع هذه الصورة وفي إظهار علامات القوة، وقد تمثلت في: (يسطع) (لهيبه)، بل وعما توحي به الصورة البيانية: (كالحريق المُشْعَل) من فرط قوته وفظاعة شدته.. إضافة لما أوحت به تراكيبه المنتقاة في بيته الثالث وما أضفته هي الأخرى من تصوير لتلك الحركة العزيزة الإمساك وقد ملأ العين بها وإن كانت في غيبة عن جواده([2]).. ويختم البحتري وصفه لجواده المُهدى له من قبل ممدوحه، فيصف صهيله وجمال منظره قائلًا:

هَزِجُ الصَهيلِ كَأَنَّ في نغَماتـهِ * نَبَـراتِ مَعبـَدَ في الثَقيل الأَوَّلِ

مَلَـك العيونَ فَإِن بَدا أَعطَينَهُ * نَظَر المحـبِّ إِلى الحَبيبِ المُقبِـلِ

فهزيج صوته وجميل صهيله يشنف الآذان، فهي ما أن تسمعه إلا وتستشعر نغمًا حلو النبرات، شجي الألحان، عذب الإيقاع والترنيم، إذ ثمة قوة تجعل هذا الجواد يرجِّعُ صهيله ترجيعًا فيه إطراب وإمتاع، إنها قوة الشباب التي تملأ إهابه وتجعله يشعر بها شعور المنتشي الجذلان، وحُقَّ للخيال إذن أن يرجع بذاكرته إلى الوراء فيتذكر (معبدًا) – وهو واحد من أئمة الغناء – فيستعيد نغماته ويستحضر ألحانه من خلال ما يصل إلى المسامع من صهيل هذا الجواد، فإن هذا هو أقصى ما يمكن أن يمثل به صوت حيوان في عذوبته.. ومرة أخرى يتحول الوصف إلى لون من الغزل الذي لن يقل في عبارته الغزلية عما يقال في العاشقين من بني الإنسان، فقد ملك جواد البحتري العيون وأخذ بالألباب وحارت في وصفه الأفهام.

([1]) خلافًا لكلمة التصور الذي لا يثبت على حال، ينظر الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري ص٣١

([2]) ينظر الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري د. أبو كريشة ص١٨٤، ١٩٤

ومن بليغ ما جاء في عبارات البحتري، أن يأتي في مقام وصف الصوت بالجمل الاسمية التي يتسنى لها إفادة الثبوت والاستمرار، كما فعل في قوله: (هزجُ الصهيل كأن..)، (في نغماته نبراتُ معبد)، بينا يأتي فيما يقبل ويناسب الحدوث والتجدد من نحو امتلاكه عيون الناظرين في الحسن، وإعطاء تلك العيون نظرات العشق والإعجاب فيعبر عنها بالجمل الفعلية.. وإن تعجب فعجب أن يأتي الشاعر بأداة الشرط (إن) التي تفيد الشك في وقوع الشرط، فتستشعر من ذلك مدى الحياء الذي يمنع التحديق في وجه وعيون هذا الفرس الذي هو فريد نوعه ونسيج وحده.

المبحث الرابع

خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في مدح البحتري لابن عيسى القمي

يقول:

٣٢- لِمُحمَّدِ بنِ عَلِيٍّ الشَرَفُ الَّذي * لا يرمُقُ الجَوزاءَ إلّا مِن عَلِ

٣٣- وَسماحَةٌ لَولا تَتابعُ مُزنِها * فينا لَراح المزنُ غَير مُبَخَّلِ

٣٤- وَالجودُ يَعذلُهُ عَلَيه حاتِمٌ * سَرفًا وَلا جُدٌ لمَن لَم يَعذِلِ

٣٥- فَضلٌ وإفضالٌ وَما أَخَذَ المَدى * بَعدَ المَدى كَالفاضِلِ المُتَفَضِّلِ

٣٦- سارٍ إذا اِدَّلَجَ العُفاةُ إلى النَدى * لا يصنعُ المَعروفَ غَير مُعَجَّلِ

٣٧- عالٍ عَلى نَظَرِ الحَسودِ كَأَنَّما * جذَبَتهُ أفرادُ النُجوم بأَحبُلِ

٣٨- أَو ما رأيتَ المَجدَ أَلقى رَحلَهُ * في آلِ طَلحَةَ ثُمَّ لَم يتَحَوَّلِ

٣٩- ضيفٌ لَهم يَقري الضُيوفَ وَنازِلٌ * مُتَكَفِّلٌ عَنهُم بِبِرِّ النُزَّلِ

٤٠- نَفسي فِداؤكَ يا مُحَمَّدُ مِن فَتىً * عوفي عَلى ظُلَمِ الخُطوبِ فَتَنجَلي

٤١- إنّي أُريدُ أَبا سَعيدٍ وَالعِدى * بيني وَبَينَ سحابِهِ المُتَهَلِّلِ

٤٢- مُضرُ الجزيرةِ كُلُّها وَربيعَةُ الـ * خابورِ توعدني وَأَزدُ الموصِلِ

فبعد عرض تفصيلي من شاعرنا لفرس ممدوحه وقد عزم أن يهديه إياه، انتقل للحديث عن نفس الممدوح فبدأ بقوله:

لِمُحَمَّدِ بنِ عَلِيٍّ الشَرَفُ الَّذي * لا يرمُقُ الجَوزاءَ إلّا مِن عَلِ

وَسماحَةٌ لَولا تَتابعُ مُزنِها * فينا لَراح المزنُ غَير مُبَخَّلِ

وَالجودُ يَعذلُهُ عَلَيه حاتِمٌ * سَرفًا وَلا جُدٌ لمَن لَم يَعذِلِ

يقول: إن ممدوحه قد بلغ في ذروة مجده عنان السماء، وسمت بشرفه العلياء، فبات يبصرُ الجوزاء – وهو ما يُضرب به المثل في العلو والشرف من بين سائر النجوم – وينظر إليه من علٍ، وفي هذا من وصف قوة الممدوح وفضله وشرفه ما لا يحد ولا يوصف.. والشاعر لم يكتف بالقول بأن ممدوحه قد بلغ في سمو شرفه وعلو منزلته عنان السماء، حتى كشف عن حقيقة أنه جاد جودًا غزيرًا بخَّل معه الغمام الذي كان يمسك في بعض الأعوام، ولطالما نتج عن إمساك الأخير أن هلكت السائمة والأنيس لفقد المطر، وهذا الممدوح ليس كذلك، بل إن جوده حاصل في كل الأوقات والسنين([1]).. كما أن الجود الذي صار الممدوح نبعًا صافيًا له، أضحى من يضرب به المثل فيه – وهو حاتم الطائي – يحسده ويلومه عليه، لما يلمسه حاتم من سرف في كرم الممدوح، وهكذا وبمثل هذا يكون الجود بحق.

وفي تقديم (المسند) شبه الجملة الذي تم واكتمل التعريف به من خلال الصفة التي تلته، وما صحب هذا التقديم من تخصيص وما أفاده من قصر الشرف على الممدوح وتفرد الأخير به قصر صفة على موصوف، وما أضفاه ذكره والتنصيص عليه بالتعريف بالعَلم من تأكيد.. وكذا في التعبير عنه باسم الموصول الذي يأتي ليشير – على حد قول عبد القاهر – إلى تحقيق معنى يكون في اكتماله وصفائه وعزته كالشيء يوشك ألا يوجد إلا في الخيال والوهم.. وأيضًا في استخدام القصر للمرة الثانية في عجز نفس البيت وما أفاده ذاك القصر من أن شرف الممدوح سامق مصون من التدني والتدلي لكونه لا يتنزل عن هذه الذروة العالية، وما يحمله هذا من تكاليف أخرى شاقة على من يختص به هذا الشرف، باعتبار أن المحافظة على البقاء فوق الذروة قد يكون أصعب من الوصول إليها.

وكذا اتباع مسلك التشبيه المشروط الذي انتقاه الشاعر في التعبير عن سماحة الممدوح من دون مسالك التشبيه الأخرى، وما أتبع ذلك من نسبة العذل إلى الجود على سبيل الاستعارة، إلى غير ذلك من ضروب البيان التي يضيق المقام هنا عن ذكرها مفصلة.. وأيضًا مجيء الأساليب المعبرة عن كرم الممدوح بصيغة الاسمية وما يعنيه ذلك من استمرار ودوامٍ لصفتي الكرم والسماحة بما يفيد ملازمتهما الممدوح أبدًا دون مفارقة.

كل ذلك أكد إلصاق الصفة بالموصوف، أعني: الكرم بالممدوح، فزاد المعنى بيانًا وأكسبه حسنًا وبهاء.. بل ومهد لأن يُتبِع البحتري هذه الأبيات بقوله بعد:

فَضلٌ وإفضالٌ وَما أَخَذَ المَـدى * بَعدَ المَـدى كَالفاضِلِ المُتَفَضِّلِ

سارٍ إذا اِدَّلجَ العُفاةُ إلى النَدى * لا يَصنَعُ المَعروفَ غَيـر مُعَجَّلِ

عالٍ عَلى نَظَـرِ الحَسودِ كَأَنَّما * جذَبَتـه أفرادُ النُجـوم بأَحبُلِ

فيصف ممدوحه بأن له فضلًا وإفضالًا أو بأنه صاحب فضل وإفضال، وأنه قد بلغ في هذا الغاية والمنتهى دائمًا وأبدًا ما تعاقب الليل مع النهار، فهو فاضل في نفسه متفضل على سواه([2]).. كما أن من عادة هذا الممدوح المسارعة إلى العطاء، فما من مرة يقصده أهل الفضل أو الحاجة إلا ويتعجل الخطى لاستقبالهم ومد يد العون للمحتاج منهم، ولا غرو فما كان لصانع معروف ولا لصاحب فضل – من مثل الممدوح – أن يتوانى أو يتباطأ عن فعل ذلك.. بل إن مما يتسم به ممدوح البحتري ويميزه عن سواه، أنه فوق أن يحسده حقود أو يمتد إليه شر حاسد، وكيف؟! ولم؟!، وهو الكثير العطاء الذي لا يدخر وسعًا في سد حاجة المعوزين، والذي ما ضن بشيء لمستحق أبدا ولا استأثر به لنفسه قط، فكأن النجوم – وقد عصم من نظر الحاسدين وكيدهم بسبب ما له من الفضل عليهم وعلى سواهم – جرته إليها ورفعته بالأرسان إلى العلياء فجعلته بمنأى عن لحاق الأذى به.

([1]) ينظر عبث الوليد لأبي العلاء المعري ص١٨٨

([2]) وفي حديث النبي عليه السلام ليهود تيماءَ: (أن لهم الذمة وعليهم الجزية بلا عداء، النهار مدى والليل سدىً)، أي: ذلك لهم أبدًا ما دام الليل والنهار إلى يوم القيامة.. والتفضل: التطاول على الغير، يقال: رجل مفضال: أي كثير الفضل والخير والمعروف، وامرأة مفضالة على قومها: أي سمحة ذات فضل.. ينظر لسان العرب مادة: (مدى) و(فضل)

فهل ترى في هذه التراكيب الناطقة بفضل الممدوح من تفاوت، وكلها – وقد حذف من جملها المسند إليه وجاءت على تقدير: (له فضل وله إفضال)، (هو سار) (هو عال) (هو قد جذبته أفراد النجوم إليها بأحبل) – تخرج من مشكاة واحدة؟، وهل تستشعر من مجيء الشرط في بيته الثاني والتعبير عنه بـ (إذا) سوى اطمئنان القاصدين إليه وتأكدهم من أنه لا يرد أحدًا لكونه المطبوع على ذلك، وسوى تأكدهم من أنهم سينالون حظوتهم وحاجتهم عنده دون ما حرج لكون ذلك هو الحاصل المقطوع بوقوعه؟!.. ثم تعال معي إلى قول مادحه البحتري:

أَو ما رأيتَ المَـجدَ أَلـقى رَحلَـهُ * في آل طَلحةَ ثـُمَّ لَم يتَحَـوَّلِ

ضيفٌ لَهم يَقري الضُيـوفَ وَنازِلٌ * مُتَكَفِّلٌ عَنهُم بِبِـرِّ النُـزَّلِ

نَفسي فـداؤكَ يا مُحمَّدُ مِـن فَتىً * عوفي عَلى ظُلَمِ الخُطوبِ فَتَنجَلي([1])

إنه يبدأ فيُساءل مخاطبه – الذي خاله – على سبيل التقرير قائلًا له، أما رأيت ملازمة المجد له واستقراره بين أهله وعشيرته وجذوره وفروعه، حتى لكأنه جَملٌ لم يجد له مقامًا يهنأ فيه ويطمأن إليه، غير مربضه الذي آوى إليه بعد أن أُلقِي عنه الرحل، ليخلد بعد ذاك إلى الراحة والدعة والمبيت حيث لا مكان له سواه، هكذا هو المجد المتأصل في بيت الممدوح والمتجذر بين أرومته والموغل في القدم لدى أجداده.

فهذا "البيت بما حواه، من الشعر العالي.. ومن وجوه جودته افتتاحه بالاستفهام والتقرير، والاستبانة والتوقيف التي أعدها الباقلاني من عيوبه، ووجه ذلك أن تقرير المعاني بطريق الاستفهام في هذا السياق يَفضُل تقريرها بطريق الإخبار، لأننا في الاستفهام نعود بالسامع إلى نفسه ليسائلها هو عن هذه الحقيقة، ونحن واثقون أنه سيجد هذه الحقيقة قائمة في نفسه.. ولو أن البحتري قال: (ألقى المجد رحله في آل طلحة)، لكان ذلك دعوى منه قد تستوحشها نفس سامعه وترى فيها تزيُّدًا، أما أن يثير الشاعر نفس سامعه ويستخبرها هذا الخبر، فذلك شيء آخر.. وهذا باب من أبواب التلطف في مناغاة النفوس بالمعاني وإقناعها بها"([2]).

ولا عجب أن ترى الممدوح نفسه – بعد ذاك – ضيفًا على ضيوفه، فهم لديه بمثابة أصحاب داره وهو النازل عليهم القائم فيه وفيهم بما يجب.. وما يكون أمام شاعرنا حيال هذا الكرم المفرط المستكن في دواخل ممدوحه، إلا أن يجعل من نفسه فداء له، فهو الذي يستحق أن يضحى لأجله ويُذب عن عرضه، ويكون الناس له فداء كي يبقى الخير ويدوم المعروف ما بقي على وجه الأرض، فيا له من فتى يتعدى نفعه لكل أحد ليصل بعد ذلك وقبله إلى كل صاحب مظلمة أو مصلحة، ولا عجب فهو الذي ما أن يشرف على أيٍّ أو يربت على كتف صاحبها، إلا وسرعان ما تنقشع لتقضى الحاجة وليعود الحق في النهاية لصاحبه.

وقد صيغت كل هذه المعاني في عبارات رصينة، شابها توصلٌ إلى إثبات الصفة للممدوح بإثباتها في أهله.. وإثبات لزومها له وعدم تحولها عنه بلزومها عشيرته وعدم تحولها عنهم.. كما شابها حذفٌ للمسند إليه تكرر في قوله: (ضيف) و(نازل) و(متكفل عنهم) والتقدير في جميعه: (هو)، وهو حذف دل عليه الكلام و"ترى النفْسَ فيه كيف تتفادى من إظهاره، وكيف تأنس إلى إضماره؟!، وترى الملاحةَ كيف تذهب إن أنت رمتَ التكلم به؟!"([3]).

ناهيك عن قوله: (نفسي فداؤك) وما أضفته هذه الجملة الخبرية لفظًا الدُّعائية معنى، من معان الحب والإخلاص والتفاني والتضحية من قِبَل الشاعر تجاه ممدوحه، ودعاء له من القلب أن يحفظه الله ويديم عليه البقاء ويمنحه طول العمر والبركة فيه.. يزيد من ذلك الالتفات الذي بدئ به، وكيف دل على الإقبال والقرب والمواجهة، وكأن الشاعر يحرص على أن يُسمعه ما يقوله من تفْدية وتعجُّبٍ وهو حاضر ماثل.. كما يزيد منه أسلوب النداء ومناداة الممدوح باسمه الذي يأنس له ويدل على نفس ما دلت عليه المعاني السالفة الذكر.. ناهيك عما أضفته كلمة (يوفي)

([1]) آل طلحة: هم أسرة الممدوح حيث تنتسب إلى طلحة بن محمد بن السائب بن مالك، وقوله (يقري الضيوف): أي يضيفهم

([2]) الإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٤٦ وينظر إعجاز القرآن للباقلاني ص٧١.

([3]) دلائل الإعجاز ط. شاكر ص١٥٢

من إشارة إلى أنه يقبل على الظلم متمكنًا مستعليًا، وما خلعته صيغ الجمع (ظلم) (الخطوب) من دلالة على أنها ظلمة فوق ظلمة وخطب يركب خطبًا، والتعبير عن كل ذلك بالمضارعة وحرف الفاء التي تفيد تجدد انجلاء الظلم بمجرد استشراف الممدوح لها، وحدوث ذلك حينًا بعد حين وواقعة إثر واقعة، كذا دون ما كلل أو ملل.. يقول:

إنّي أُريدُ أَبـا سَعيـدٍ وَالعِدى * بيـني وَبيـنَ سحابِهِ المُتَهَلِّـلِ

مُضـرُ الجزيرةِ كُلُّها وَربيعَةُ الـ * خابـورِ توعدني وَأَزدُ الموصِلِ([1])

فينتقل فجأة من مدح محمد بن علي القمي، إلى مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري([2])، ذلك أن مما يعرف عن البحتري أنه كان أحيانًا يوزع شعره بين الاثنين، وأنه كان يقول الشعر ويؤم به أناسًا آخرين، وأن الثغري كان قائدًا لجيش حميد الطوسى ثم قائدًا لجيش المعتصم، وقد وُسد له في نهاية حياته أمر ولايتي أرمينية وأذربيجان، ما يعني أنه هو الآخر كان صاحب حظوة وممن توفرت لديهم أدوات العطاء المادي([3])، وقد رأى البحتري في الثغريِّ واحدًا من الأعيان وذوي الهيئات، وممن يستطيعون أن يرضوا فيه طموحه، فلا جرم راح يذكره مادحًا وناسبًا له كل الفضل.

ولا يبعد أن يكون البحتري – الطائي من جهة أبيه والمنتمِ إلى ربيعة من جهة أمه – قد خشي إن هو غفل عن مدح الثغري الطائي أن يمنع عنه رفده، أو أن يتسع الخرق وتنتقل العداوة إلى قبائل مضر وربيعة وأزد، فيجر عليه ذلك وعيد تيك القبائل فيحرم خيرها، وهي من هي كرمًا وعطاء، وبذلًا وسخاء.

وأيا ما كان، فإن ذلك يؤكد لنا هذا ما قيل عن انقطاع البيت عما قبله، ومن أن البحتري كان يسعى من وراء مدح الأخير إلى تحقيق طموح خاص، ينتهي به عند التكسب والرغبة في الغنى والثراء، كما يؤكد ما دار حول البحتري من شكوك حول مدى إخلاصه حين يحول المدح إلى لون من التملق أو النفاق، ومن ثم يكون عمله من هذه الناحية قابلًا لأن يوصف بالتفاهة وربما فقد قيمته الاجتماعية.

ومهما يكن من أمر فقد أفلح في ترضية الجميع بهذا (الاستطراد) وما حققه هذا اللون البديعي من عنصر المفاجأة والمباغتة، حيث يكون المخاطب مشغولًا بالمعنى المسوق له الكلام ثم يتم التحول بطريقة مفاجئة، وأيضًا بما يهدف إليه من دفع الملل أو السأم عن السامع، وبخاصة عندما يطول الكلام ويمتد في بيان الغرض المقصود منه.

&&&&&&&&

([1]) والخابور: نهر شرقي دجلة الموصل، والمَوصل: أرض بين العراق والجزيرة، وأزد لغة في الأسد وتجمع قبائل وعمائر كثيرة في اليمن وغيرها، وهو: أزد بن الغوث بن نَبْت بن مالك بن كهلان بن سبأ

([2]) هو: محمد بن يوسف بن عبد الرحمن الثغري، ويورد الطبري اسمه هكذا: (أبو سعيد محمد بن يوسف المروزي الكبح فاه).. طائي من أهل مرو، وكان من قواد حميد الطوسي في حربه مع بابك الخرَّمي، وبعد مصرع حميد صار أبو سعيد من قادة الجيوش عند المعتصم، وقد كانت أول هزيمة لأصحاب بابك على يديه سنة ٢٢٠هـ، توفي فجأة في عهد المتوكل سنة ٢٣٦ وهو يلبس أحد خفيه وكان معقودًا له ولاية أرمينية وأذربيجان، فولى المتوكل ابنه يوسف ما كان لأبيه من شئون الحرب وولاه خراج الناحية، وكان أول اتصال للبحتري بأبي سعيد عام ٢٢٧، ولأبي تمام والبحتري في هذا البطل العربي أبي سعيد وولده يوسف مدائح كثيرة ومراث.

وكان (فازيليف) في كتابه (العرب والروم) قد ذكر الشيء الكثير عن المعارك التي خاضها أبو سعيد مما أغفلته المصادر التاريخية العربية، وهي وقائع أشار إليه الشاعران الطائيان في أمداحهما.. وقد غلبت على أبي سعيد صفة الثغري لأن معظم حياته قضاها في العمل في ثغور البلاد العربية

([3]) ومما يعرف عنه أيضًا، أنه – وفي سبيل الوصول إلى غايته البعيدة – كان يمدح صغار الكتاب وينظم القصائد مشيدًا بهم، وعندما اقتيد أبو سعيد الثغري إلى السجن، قال البحتري قصيدتين يستنكر فيهما ذلك، فأحدثتا دويًا أوصلتا الشاعر إلى بلاط الخلافة، وحقق البحتري غايته عند ذاك ووصل إلى الفتح بن خاقان مستشار المتوكل ومدحه بثلاث قصائد، وظلت الصلة بينه وبينهما وطيدة زهاء خمسة عشر عامًا كانت أفضل أيام حياته، وهذه الصلة وإن فترت حينا مع الفتح، فلعدم انقطاعه له وأنه كان يؤم بشعره أناسا آخرين، وأيضًا لاتصاله في هذه الأثناء برجل السلطة الأول المتوكل.. وبعد المتوكل ولي الأمر ابنه المنتصر الذي لم يستقر له الملك سوى أشهرًا ستة، ولما ولي من بعده المستعين نظم فيه البحتري أربعة مدائح فقط على مدار أربع سنوات، مدح فيها معه ابنه العباس ووزيره، ثم دالت الدولة للمعتز أحد أبناء المتوكل وموضع رجاء البحتري في أن تئول إليه الخلافة.. ولعل في هذا كله ما يكشف عن سر قصده الثغري أثناء مدحه للقمي.. كما يكشف لنا مدى ولائه التام للمتوكل وأولاده، وكيف كان ينظر للمستعين على أنه مغتصبًا للخلافة من المعتز، وكان قد جرى التنافس على الخلافة أيام المستعين، فلا جرم كان التعرض للمستعين – الخليفة السابق – والنيل منه، عنصرًا من عناصر المدح للخليفة الجديد.

المبحث الخامس

خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري للسيف المُهدى له من ممدوحه ابن عيسى القمي

يقول:

٤٣- قد جُدتَ بِالطَرف الجَواد فَثَنِّهِ * لأخيكَ مِن أُددٍ أَبيـــكَ بِمُنصُلِ

٤٤- يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُـــهُ * عَفَوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقـفَلِ

٤٥- بِإنارة في كُـلِّ حَتـفٍ مُظلِمٍ * وَهِدايــةٍ فـي كُلِّ نَفسٍ مَجهَـلِ

٤٦- ماضٍ وَإن لَم تُمضـهِ يَدُ فارِسٍ * بَطَـلٍ ومَصـقولٌ وَإن لَم يُصقَـلِ

٤٧- يغشى الوَغى فَالتُرسُ لَيس بِجَنَّـةٍ * من حدِّه وَالـــدرعُ لَيسَ بِمَعقِلِ

٤٨- مُصغٍ إلى حُكمِ الرَدى فَـإذا مَضى * لـم يلتَفت وَإذا قَضــى لَم يَعـدِلِ

٤٩- مُتَوَقِّـدٌ يبرِي بِأَوَّلِ ضربَـــةٍ * مـا أَدركَت ولوَ اَنَّــها في يَذبُـلِ

٥٠- وَإذا أَصابَ فَكُـلُّ شَيءٍ مَـقتَـلٌ * وَإذا أُصـيبَ فَمـا لَـهُ مِن مَقتَـلِ

٥١- وَكَأَنَّمــا سـودُ النِمالِ وَحمرُهـا * دَبَّت بِـأيدٍ في قَــراهُ وَأَرجُـلِ

٥٢- وَكَأَنَّ شاهِـرُهُ إذا استَعصـى بِـهِ * فـي الروعِ يعصَى بِالسِّماكِ الأَعزَلِ

٥٣- حملت حمائِلُــهُ القَديمَـةُ بَقلَـةً * من عَهـدِ عــادٍ غضَّةً لَم تَذبُلِ

وعلى ما هي عادة البحتري في الوصف التفصيلي لما يتناوله، نراه يقف بنا هذه المرة في وصف السيف الذي أهداه له ابن عيسى القمي قائلًا:

قد جُدتَ بِالطَرف الجَواد فَثَنِّهِ * لأخيك مِن أُددٍ أَبيـــكَ بِمُنصُلِ

يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُـــهُ * عَفَـوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

بِإنارة في كُـلِّ حَتـفٍ مُظلِمٍ * وَهِدايَــةٍ فـي كُـلِّ نَفسٍ مَجهَلِ

فيبدأ الوصف بالتوجه بطريق المخاطبة إلى الممدوح، راجيًا أن يهب له سيفًا صارمًا على نحو ما وهبه من قبل جوادًا أصيلًا، ويأخذ البحتري في التغني بوصف هذا المُنْصُل الذي طالما تمناه ورجاه لنفسه، كي يأخذه منه على سبيل الهبة أو الهدية، لما له من خصائص جعلته جديرًا بأن يكون موضع الرجاء ومحط الأمل.

فهو يقتنص الأرواح من بعيد، ويختطفها فتفارق أجسادها قبل أن يصل بحده ليطعن هذه الأجساد، فكأنه يأخذها عفوًا وعرضًا لا عمدًا وقصدًا، وهو إلى جانب عدم تمكن البعيد من الفرار منه، فإن من أوصدت من دونه الأبواب

المقفلة لا يقوى هو الآخر عن الاحتماء منه ولو بحاجز حصين، ذلك أنه وبمقدرته الفائقة يفتح الأبواب الموصدة ويزيل الأقفال المحكمة.

وها هنا سؤال يطرح نفسه – على طريقة ما انفك يُعرف لدى البلاغيين بشبه كمال الاتصال – هذا السؤال مؤداه، بماذا يتم له الفتح والإزالة؟ وكيف يتسنى له بعد ذاك الخطف والاقتناص؟، وإذا بالجواب يكمن في بيته التالي وبما مفاده: أن له طرقه التي وضعها لنفسه في الوصول إلى ضحيته، ومن أن له من النور ما يبدد ظلمات الحتوف، وله من الهداية ما يوصله إلى مجهول الأنفس والأرواح.. وتأتي هذه المبالغات من الشاعر لتكشف عن مدى الرعب الذي يجعل الأرواح تخمد في أجسادها حين ينظر أصحابها لهزته وبريقه ولتهديده ووعيده([1])..
ويأتي بعد ذلك قوله:

ماضٍ وَإن لَم تُمضــهِ يَدُ فارِسٍ * بَطَلٍ ومَصــقولٌ وَإن لَم يُصقَــلِ

يغشى الوَغى فَالتُرسُ لَيس بِجَنَّــةٍ * من حدِّه وَالــــدرعُ لَيسَ بِمَعقِلِ

مُصغٍ إلى حُكمِ الـرَدى فَـإذا مَضى * لـم يلتَـفت وَإذا قَضــى لَم يَعـدِلِ

مُتَوَقِّــدٌ يبرِي بِـأَوَّلِ ضربَــةٍ * مـا أَدركَـت ولَوَ انَّــها في يَذبُـلِ

ليكشف عن أن لسيفه المُهدى له من قِبل ممدوحه خصائص ذاتية ليست متوفرة لغيره، فهو يمضي إلى ضحيته ويصيب منه مقتلًا وإن لم يكن ذلك بتوجيه فارس مغوار، كما أن مادته المصنوع منها من أنقى المواد وأصفاها، إذ إنها تُظهر آلة الحرب مصقولة وإن لم تصقل.. وسيف هذا حاله لابد من الحذر منه والخوف من فتكه إذا بادر الوغى ونازل الأقران، ذلك أنه من غير ما سبق لا ينجو منه ترس ولا درع، فحده كفيل باختراق التروس واقتحام الدروع.

ومن عجيب ما لهذا السيف ومن غير هذه الأمور الحسية السالفة الذكر: أن له اتصالًا بعالم آخر هو عالم المنايا، فهو يُصغي إليها كما أن بينهما ما بين القاضي والجلاد، فالقاضي يحكم وما على الجلاد إلا أن ينفذ دون ما تمهل أو تلكؤ، وعليه فما تَحْكم به المنايا لا مناص من سماع هذا السيف له، وتلقي ما تأمره به في سمع وطاعة، ومن ثم يمضي لينفذ ما أمر به لا يلوي على شيء ولا يتردد ولا يتريث، ذلك أنه إذا قضى قضاءه جاوز الحد ولم يلتزم بمقدار العدل، فكان من وراء ذلك القتل الكثير.. ثم هو لامع مشتعل، ما أن يضرب ضربته، إلا وتمضي قاطعة ومدركة على الفور هدفها، فضربة واحدة لا ثانية له كفيلة بحسم الأمر مهما كانت قوة أو مكان المضروب به.

إن الشاعر هنا يصطفي ألفاظه بعناية فائقة، ويستخدم كل أدوات الإثارة التي تصور السيف وكأنه القضاء المحتوم والموت الزؤام لمن أصابه، فحذف المسند إليه الذي تكرر في قوله: (ماضٍ)، (مصقول)، (لا يغشى الوغي)، (مصغ)، (لم يلتفت)، (لم يعدل)، (متوقد)، (يبري بأول ضربة)، من شأنه أنَ يجعلك ترى "ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة"، ويجعلك "ترى نصبةَ الكلام وهيئته، تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ، وتباعده عن وهمك، وتجتهد في ألا يدور في خلدك ولا يعرض لخاطرك، وتَراك كأنك تتوقاه توقيَ الشيء تكره مكانه، والثقيل تخشى هجومه"([2]).

كما أن في التعبير بالمضارع: (يغشى) و(يبري) استحضار لصورة السيف وهو يقوم بما يقوم به، بينا في قوله: (أدركتَ) وهو لما يدرك بعد، فالوجه فيه: تحقق الوقوع وكون ذلك حاصل لا محالة وما يحجبه عن ذلك سوى همة الفارس وأمره، وفي كلمتي (متوقد) و(يَبرِي)، إيحاءً بحدة السيف الشديدة والتي تجعله كأنه شعلة نار يتقد اتقادًا ويلتهب التهابًا، فيقضي على ما يطيح به قضاء مبرمًا ولا يلوي على شيء.

([1]) ينظر الخيال الشعري في شعر وصف البحتري د. أبو كريشة ص١٣٣، ١٣٤
([2]) دلائل الإعجاز ص١٧٠، ١٥١ وينظر الخيال الشعري عند البحتري ص١٣٤، ١٣٥

وَإذا أَصابَ فَكُلُّ شَيءٍ مَقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَما لَهُ مِن مَقتَلِ

فهو على كل حال ماض لا يأبه بما أمامه، إذ كل "ما يمسه يدركه الفناء ويذوب تحت لهيبه، أما ما يوجه إليه من ضربات، فإنها ترتد خاسئة كليلة، خاسرة بائرة"([1]).

وهنا ينقدح خيال البحتري ليقدم لسيفه البتار صورة بيانية، تمثل وهج هذا السيف وتصور بريقه وما يبدو على صفحتيه من شعاع ألوان متداخلة وغريبة، فيقول:

وَكَأَنَّما سودُ النِمالِ وَحمرُها * دَبَّت بِأيدٍ في قَراهُ وَأَرجُلِ

وَكَأَنَّ شاهرُهُ إذا استَعصى بِهِ * في الروعِ يعصَى بِالسِّماكِ الأَعزَلِ

حملت حمائِلُهُ القَديمَةُ بَقلَةً * من عَهدِ عادٍ غضَّةً لَم تَذبُلِ([2])

وهو بذلك يكشف عن أن ما يبدو على صفحتي هذا السيف العجيب الشأن، من أشعة تخيِّل لرائيها أنه يشاهد نملًا كثيفًا مختلف الألوان يدب على ظاهره، إنما هو في الحقيقة تموجات للضوء التي ما كان لها أن تحدث، لولا أن هذا السيف جيد الصنع، ولاغرو فهو حين سقي وطُلي، سُقي بمائه وطلائه الأصيل الذي أعطاه هذا البريق الأخاذ بالألباب اللافت للأنظار.

ثم إن شاهره المستعصم به في حرب أو شدة، عادة ما يكون بعيد المنال صعب الاقتراب منه، لأنه بإمساكه إياه كأنما يحتمي عن عداته بعيدًا هناك في أجواز الفضاء بحيث لا يطمعون في الوصول إليه ولا يقوون على النيل منه.. وهنا ينهي البحتري حديثه عن وصف السيف مشيرًا إلى أن الحديد الذي صنع منه، حديد غض غير متآكل ولا صدئ، وهذا مما يزيد من قيمته ويرفع من قدره ويقوى من عزيمته وتأثيره.. والحديث عن أثر هذه الصور البيانية في أداء الغرض المسوق له الكلام سيأتي – بمشيئة الله – في المبحث التالي.

<u>نظرة فاحصة إلى تراكيب القصيدة ومفرداتها:</u> والذي نريد أن نختم به هذا المبحث، هو الانتهاء إلى أن شاعرنا استطاع أن يبرز قدرة فائقة على انتقاء الأساليب المعبرة، وفي حين استطاع معاصرو البحتري كأبي تمام ومسلم بن الوليد وغيرهم أن يواكبوا في تعبيراتهم وتراكيب أشعارهم: الرقي العقلي وصناعة الشعر الجديد، وأن يتنمقوا ويتأنقوا اللفظ ويجعلوا البديع صنعة ومذهبًا، "حافظ البحتري على الأساليب العربية الموروثة وعلى عمود الشعر العربي، فجاء أسلوبه أقرب ما يكون إلى أسلوب البادية"([3]).

وهذه الأساليب التي لجأ البحتري إلى استخدامها وجاءت على النحو الذي ذكرنا، هي وإن أتت في كلامه مألوفة الاستعمال، إلا أن ما نلحظه عليها هو أن استعماله لبعضها جاء بصورة لافتة للنظر.. فهو كثيرًا ما يستخدم أسلوب الاستفهام – وهو بالطبع من الأساليب الإنشائية الطلبية – وذلك لما تحمله هذه الأساليب من معان تخدم غرضه من نحو: الأمر والحث على الفعل، ومن نحو التقرير الباعث على إمكانية جعل المستحيل ممكنًا، ولك أن تتأمل في ذلك قوله:

ماذا علَيك منَ انتِظارِ مُتَيَّمٍ * بل ما يَضُرُّكَ وَقفَةٌ في مَنزِلِ

أَوَ ما رأيتَ المَجدَ أَلقى رَحلَهُ * في آلِ طَلحةَ ثُمَّ لَم يتَحَوَّلِ

([1]) الخيال الشعري عند البحتري ص١٣٥.

([2]) النمال جمع النمل وهي: الحشرة الضئيلة المعروف، القرا: الظهر أي صفحتا السيف، واستعصى: ضرب به كضربه بالعصا، السماك الأعزل: الكوكب النير الذي ليس أمامه شيء، الحمائل: علاقات السيوف، البقلة: واحدة البقل وهو ما نبت في بزره لا في أرومة ثابتة، الغض: الطري

([3]) الطبيعة في شعر البحتري د. عبد الهادي عبد النبي أبو علي ص١٥١

ومنها الأساليب الشرطية، سواء منها ما كان مقطوع وقوعه، أو كان على العكس من ذلك، أو كان ممتنع جزاؤه لامتناع شرطه، وخذ من ذلك قوله: (فلوَ انها بُذلتْ لنا لم تَبذُلِ)، وقوله: (إن سيل عيَّ عن الجواب فلم يطق * رجعًا)، وقوله في وصف السيف المهدى له من قِبل ممدوحه:

وَإذا أَصابَ فَكُلُّ شَيءٍ مَقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَما لَهُ مِن مَقتَلِ

ومنها أسلوب النفي كما في قوله: (لا تكلفن لي الدموع)، وقوله:

ما الحسن عندَك يا سُعادُ بِمُحسِنٍ * فيما أَتاه وَلا الجَمالُ بِمُجمِلِ

وهو إن استخدم الأساليب الخبرية، فعادة ما يختار منها تلك التي يخاطب فيها قلب السامع وعقله، وكأنه يريد من خلالها أن يشاركه أحاسيسه ومشاعره، وتأمل في ذلك مثلًا قوله في وصف الجواد:

وَتخالُهُ كُسيَ الخُدودَ نَواعِمًا * مَهما تُواصِلُها بِلَحظٍ تَخجَلِ

وَتَراهُ يَسطَع في الغُبارِ لَهيبهُ * لَونًا وَشَدًّا كَالهريقِ المُشعَلِ

وَتَظُنُّ ريعانَ الشَبابِ يَروعُهُ * مِن جَنَّة أو نَشوَةٍ أو أَفكَلِ

كما لوحظ على أسلوبه الخبري في القصيدة التي نحن بصددها، كثرة حذف المسند إليه ومجيء الخبر على صيغة اسم الفاعل، وما ذلك إلا لما يحدثانه من أثر على نفس السامع على نحو ما فصلنا.

وما من شك أن ما اصطفاه شاعرنا من أساليب جاءت جميعها على ما اقتضته الأحوال وسياقات الكلام، وكانت تقطر رقة وعذوبة، ساهم بشكل أو بآخر في إبراز المضامين التي احتوتها قصيدته في مدح القمي وسيفه وجواده، كما أبرزت قبل ذلك وعند ذكره الطيف والمحبوبة شجن الوجدان وصدق العاطفة.. وسر ذلك باختصار شديد هو طريقته في المشاكلة بين الألفاظ والمعاني بشكل جيد ودقيق.

فإذا ما انتقلنا للحديث عن انتقاء البحتري لألفاظه ومفردات تراكيبه، فإننا نلاحظ أنه دائمًا ما يعمد في مقام الحديث عن الغزل والمدح والوصف، إلى اختيار الواضح الجلي والسهل الممتنع منها، حتى لكأنه وقد تجسد فيه قول ابن الأثير: "ألفاظ البحتري، كأنها حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحُلي"([1])، وقول بعض المعاصرين: إن "البحتري – على وجه العموم – قد اختار ألفاظه العربية الخالصة بعيدة عن التوعر، متسمة بالألفة والقرب من القلوب، وكان في ذلك مستفيدًا بما أُخِذ على أبي تمام.. وكان البحتري في صنيعه هذا متجاوبًا مع من ينشدهم شعره من الخلفاء والوزراء والقواد والكتاب، وكثيرًا منهم من الموالي الذين وإن كانوا قد ثقفوا العربية فإن الكثير منهم ومن العرب الخلص، لا يعرفون الغريب ولا يستسيغون الحوشى من الألفاظ، بالإضافة إلى أن الألفاظ الجافية الوعرة لا تتواءم وتلك الرفاهية والنعيم العباسيَين"([2])، وحسبك – حتى تطمئن لما ذكراه – أن تقرأ للبحتري قوله في مدح القمي:

سارٍ إذا اِدَّلجَ العُفاةُ إلى النَدى * لا يصنعُ المَعروفَ غَير مُعَجَّلِ

عالٍ عَلى نَظَرِ الحَسودِ كَأَنَّما * جذَبَتـه أفرادُ النُجـوم بأَحبُلِ

أَوَ ما رأيتَ المَجدَ أَلقى رَحلَهُ * في آلِ طَلحَةَ ثُمَّ لَم يتَحَوَّلِ

([1]) المثل السائر ١/ ١٩٥

([2]) البحتري بين نقاد عصره لصالح حسن اليظي ص٢١٦

وقوله في وصف جواده:

ماضٍ وَإِن لَم تُمضـهِ يَدُ فارِسٍ * بطَلٍ ومَصـقولٌ وَإِن لَم يُصقَلِ

يغشى الوَغى فَالتُرسُ لَيس بِجَنَّـةٍ * من حدِّه وَالــدرعُ لَيسَ بِمَعقِلِ

مُصغٍ إلى حُكمِ الرَدى فَـإِذا مَضى * لَـم يلتَـفت وَإِذا قَضـى لَم يَعدِلِ

ثم نظرة عابرة وعلى سبيل المثال، إلى قوله يصف طيف محبوبته:

برْقٌ سرى في بطنِ وَجرَةَ فَاهتَـزَتْ * بِسَناهُ أَعناقُ الركـابِ الضُلَّـلِ

من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَـها * فَلـوَ انَّهـا بُـذِلت لَنـا لَم نَبذُلِ

وقوله في وصف فرس ممدوحه:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهـيمِ مُحَجَّـلٍ * قـد رحـت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكــلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّـهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

تجد أن مما يحمد للبحتري استخدامه حروف الجر، وعدم تكراره لها وهو إن كررها لا يتابع بينها بدون فواصل، ففضلًا عن أن تكرارها عيب في الكلام، هي تحتاج إلى غيرها في التعلق والارتباط، فالذهن تلقائيًا إذا سمع الحرف اتجه إلى متعلقه، فإذا تتابعت لم يستطع أن يلاحقها في البحث عن متعلقاتها، الأمر الذي يخلق نوعًا من تشتت الفكر ويجعله يفقد الصلة بين الألفاظ ومعانيها.. ومن ثم تلحظ أن قصيدة البحتري قد خلت من هذا التكرار المعيب والتتابع المخل.

&&&&&&

الفصل الثالث

الصورة البيانية والتحسينية والفنية في لامية البحتري

في مدح ابن عيسى القُمّي

المبحث الأول: الصورة البيانية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه

المبحث الثاني: الصورة التحسينية في لامية البحتري في مدح القمي جواده وسيف

المبحث الثالث: الخصائص الفنية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه

المبحث الأول: الصورة البيانية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه

طرق الأداء ودورها في تشكيل الصورة:

علق النقاد قديمًا وحديثًا أهمية كبيرة على (التشبيه) باعتباره الذي ينبني على أساسه المجاز اللغوي بصوره المختلفة، ذلك أن التشبيه – كما هو معلوم – يلعب دورًا كبيرًا في تشكيل الصورة الفنية، ولهذا كان من المهم أن أمهد قليلًا في بداية هذا المبحث على أهم ما قيل بحقه، لكي نقف بالتالي على بعض الأمور التي تعين على ما نحن بصدده من دراسة الصورة التشبيهية في لامية البحتري، وأيضًا تحليلها واسكتناه ما بالقصيدة من صور البيان الأخرى.

ومن نافلة القول: أن نشير هنا إلى أن اللغويين والنقاد القدماء اهتموا بالتشبيه، وإلى أن هذا الضرب من الأداء كان مثار إعجابهم واستحسانهم، وأن البعض منهم وصل به الأمر إلى أن يجعله أصلًا من أصول الشعر([1])، والسبب في ذلك ببساطة شديدة:

أن "التشبيه أكثر ظهورًا وجذبًا للانتباه.. فضلًا عن أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين لفتًا شديدًا ودائمًا"([2]).

والشواهد على هذا الاهتمام كثيرة في كتب القدماء، ومن أوضح هذه النصوص ما يروى عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، من أنه جاء باكيًا إلى أبيه – وكان صبيًا – فقال له: (لسعني طائر)، قال: فصفه لي يا بني، قال: (كأنه ثوب حبرة)، قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة([3])، فحسان هنا يربط بين الشاعرية وبين القدرة على التشبيه.. ولا عجب أن نرى أبا العلاء بعد ذلك يقول: "افتُتِح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة"([4])، يعني: لِما تميز به شعرهما من كثرة التشبيهات، آية ذلك ما ذكره ابن سلام بحق امرئ القيس، مفسرًا عبارة أبي العلاء، قال: "كان أحسن الجاهليين تشبيهًا، وأحسن الإسلاميين تشبيهًا ذو الرمة"([5]).

وممن عنوا بالتشبيه كثيرًا وأولوه اهتمامًا بالغًا، ابن طباطبا العلوي ت ٣٢٢، وكان من مظاهر اهتمامه به أن نظر إليه على أنه وثيقة تعرف منها حياة الأوائل وحياة بيئتهم، وها هو يقول: "اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومر به تجاربها، وهم أهل وبر وصحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها.. فشبهت الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"([6]).

وراح ابن طباطبا يبين إمكانيات الصورة التشبيهية، ويوضح أنه بالإمكان عن طريق التشبيه رسم صورة الهيئة والمعنى والحركة والبطء والسرعة واللون والصوت، إذ التشبيهات تعني: "تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئًا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونًا أو صوتًا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها بعض، فإذ اتفق في الشيء المشبه بالشيء، معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه"([7]).

وهذا المحيط الذي يستمد منه الشعراء تشبيهاتهم ليست أشياؤه على درجة واحدة من الوضوح والقرب، وإنما تختلف في ذلك اختلافًا شديدًا، فهناك أشياء خفية لا تستشعرها إلا العيون الحادة ولا تحسها إلا النفوس التي على

([1]) ينظر قواعد الشعر لثعلب ص٢٨
([2]) الصورة الفنية د. جابر عصفور ص١١٢
([3]) ينظر الحيوان للجاحظ٣/ ٦٥، وأسرار البلاغة ص١٩١
([4]) البيان والتبيين ٤/ ٨٤ ت عبد السلام هارون القاهرة ١٩٦٨
([5]) طبقات فحول الشعراء ت. محمود شاكر ص٥٥ بتصرف
([6]) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ص١٧
([7]) السابق ص٢٣

درجة عالية من الوعي واليقظة، ولقد نظر البلاغيون – وعلى رأسهم شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر ت ٤٧١ – نظرة تقويم إلى التشبيه من هذه الجهة، فأشاروا إلى أن التشبيهات المستمدة من الأشياء الواضحة القريبة تشبيهات نازلة مبتذلة، كالتشبيهات المستمدة من الأشياء التي يكثر دورانها على العيون، ويَدُكَ ترددها في مواقع الأبصار، والتي تدركها الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات([1]).

ولسنا الآن بصدد التأريخ لمصطلح التشبيه، ولا سرد ما ذكره البلاغيون في تعريفه ولا ما ذكروه في أحواله وصوره.. ولكن وددت فقط التركيز على أن الصورة التشبيهية – ومن ورائها بالطبع الاستعارة والتمثيل – تعد وسيلة كشف مباشرة، تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، وبذا يعمل التشبيه – ومن ورائه كما قلنا طرق الأداء الأخرى – عمله بشكل ناجع ومؤثر.. كما وددت من خلال ذلك الوصول إلى أن البحتري في تشبيهاته دائمًا ما كان يبحث عن هذه الأمور الخفية، سعيًا منه إلى إظهارها وكشف أستارها.

١ -: الصورة البيانية في حديث البحتري عن: (الطيف والتغزل بالمحبوبة) وأثرها في تأدية المعنى المراد:

فتراه في قوله:

أَهلًا بذلِكُم الخَيال المُقبِلِ * فَعل الَّذي نَهواهُ أَوْ لَم يَفعَلِ

برْقٌ سرى في بطنِ وَجرَةَ فَاهتَدَتْ * بِسَناهُ أَعناقُ الرِكابِ الضُلَّلِ

قد "جعل الخيال كالبرق لإشراقه في مسراه، كما يقال: إنه يسري كنسيم الصبا فيطيِّب ما مرَّ به، كذلك هو يضيء ما مر حوله وينوِّر ما مر به"([2]).

وفي وصف الباقلاني البحتري لأجل ذلك بالعيب لأنه غالى، لا يستقيم مع ما عابه عليه أيضًا بالتقصير لذكره (بطن وجرة) فحسب، بما يعني أن بطون الأودية مما ينورها النور القليل.. ذلك أن "(بطن وجرة)، مما يتبدى به شعر البحتري – وتجري فيه عناصر بدويته – وهو حسن جدًا"([3]).

كما أن إشراقة الخيال المنورة – وإن لم يكن شيئًا ابتدعه البحتري، لاستمداده من انبثاق النور الحسي من وضاءة الوجوه وشرف الأنساب وهو شائع بين أشعار العرب – وتشبهه بالبرق تألقًا وضياء، وكذا تشبيه المحبوبة بالغصن لينًا واعتدالًا في قوله:

من غادَةٍ مُنِعَت وَتمنعُ نَيلَها * فَلوَ انَّها بُذِلت لنا لَم نَبذُلِ

كَالبدرِ غيرَ مُخيَّلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّلٍ وَالدِّعْصِ غَير مُهَيَّلِ

وتشبيهها أيضًا بالكثيب قوامًا وردفًا، إلى غير ذلك من المعاني التقليدية.. كل هذا وإن لم يكن تحته جديد، إلا أن المعنى الخفي والطريف والذي لم يسبق إليه البحتري، نراه ماثلًا في تصوير طيف الخيال بالنور المتوهج المتألق كأنه البرق، الذي لم يقتصر دوره على تبديد ظلام الليل لينير الطريق لنفسه فقط، بل إنه ليمتد أثره ليضيء دروب الصحراء وشعابها، فيبدد ظلمتها ويؤنس وحشتها وتهتدي القوافل بنوره الساطع فلا تضل الطريق.. وعلى غرار طريقة البحتري التي آثرها على غيرها، جاء قول أبو الطَحَمَان القَيْني:

([1]) ينظر أسرار البلاغة للجرجاني ص٩٠ وما بعدها.
([2]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٧
([3]) الإعجاز البلاغي د. أبو موسى ص٣٢٤ بتصرف

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم * دُجى الليل حتى نظَّم الجَزْع ثاقبه

ذلك أن "اهتداء الركاب الضلل يكفيه قليل من السنا، بخلاف أن ينظم الجزع ثاقبه، فإنه في حاجة إلى ضوء ساطع.. ولما كان أبو الطمحان يذكر الأحساب والأنساب جعل ضياء وجوههم منيرًا لمن ينظم عقد المساعي والفعال، ولما كان البحتري يذكر خيال الصاحبة، جعل سناه يهدي أعناق الركاب الضلل التي بدت وكأنها تبحث عن الأحبة"([1]).

ومجيء التشبيه الأول على صورة التشبيه المؤكد منزوع الأداة، إنما كان يهدف إلى بيان مدى غايته في الدقة، لأن العامة يتبادر إلى أذهانهم تناسب المشبه به للمشبه في الشكل والصورة، لكن لا يدرك التناسب على وجه الدقة إلا الخاصة، ولذا احتاج التشبيه إلى وصف المشبه به بهذا الوصف الذي أومأ إلى وجه الشبه ودل على أنه: سريان واهتداء على وجه معين([2]).

والأمر بهذا يختلف عما ذكر البحتري فيه أداة التشبيه: (كالبدر)، وإن لم يعدم التشبيه معها من لطيفة تجعله في مصاف التشبيهات الجيدة، ذلك أن (الكاف) التي "هي أكثر أدوات التشبيه شيوعًا في الاستعمال، وتفيد المشابهة على المقاربة"([3])، هي وإن أفادت ذلك هنا ونَمت عن شيء من الابتذال، فقد حسَّن وضعها مجيء التشبيه معها مقيدًا أو مشروطًا، وذلك في التشبيه بالبدر وأيضًا فيما قدرت فيه من قوله:

كَالبدرِ غيـرَ مُخيَّلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر مُمَيَّلٍ وَالدِّعْصِ غَيرَ مُهَيَّلِ

ذلك أن من أعظم مواطن تبديل البعيد بالقريب وتحويل المبتذل إلى غريب، أن يجيء التشبيه مشروطًا فيُطرد منه ما يشوه الصورة أو يخرجها عما أريد بها.. والبحتري هنا "لم يرد مطلق التشبيه بالبدر والغصن والدِّعْص، لأن هذا التشبيه المرسل فيه أننا نحتفل بالمشبه ونتعمَّل له لنلحقه بالمشبه به للبون القائم بينهما، أما التشبيه المشروط الذي جاء عليه هذا البيت، ففيه أننا لا نلحق المشبه بالمشبه به إلا بعد تقيد وشرط، وكأننا نشعر أن هنا غميزة في المشبه به يجب إبعادها قبل أن نلحق به المشبه حتى لا يقع منها شيء على المشبه، وهذا فرق دقيق في الإبانة، لو حققته وجدت المشبه كأنه يعلو فوق المشبه به من بعض جهاته، وعلى هذا استحسنه أهل العلم"([4]).

<u>٢ -: الصورة البيانية في وصف البحتري الطلل والصبر على الفراق وأثرها في تأدية المعنى:</u>

والبحتري في قوله:

مـاذا علَيك مـنَ انتِظـارِ مُتَيَّـمٍ * بل ما يَضُـرُّكَ وَقفَةٌ في مَنـزِلِ

إن سيل عيَّ عَنِ الجَوابِ فَلَم يُطِـق * رَجـعًا فَكَيفَ يَكونُ إن لَم يُسـأَلِ

يستنطق الديار، ويجعل هذا المنزل الذي يذكِّرُه بمحبوبته "ذا توق شاج على ساكنيه الذين ترحَّلوا عنه، وأن ما به: فوق الذي يجده الشاعر، فالشاعر يتكلم ويحاور العازل، أما هذا المنزل فإن صمته هذا ذهول من هول ما يجد، حتى إنه لو سئل عي عن الجواب، وهذا هو أصل بناء البيت"([5]).

والبحتري باستنطاقه المنزل على طريقة الاستعارة المكنية يعمد إلى تشخيصه، وهذا التشخيص بحد ذاته مزية في أسلوب الاستعارة، إذ به ومن خلاله يتأكد المعنى ويرسخ في ذهن المخاطب، كما أن من شأنه أن يخلع الحياة

([1]) السابق ص٣١٦ بتصرف، والجَزع: نوع من الخرز
([2]) ينظر علم البيان د. بسيوني فيود ص٨٣
([3]) بيان التشبيه د. عبد الحميد العيسوي ص٣١٥
([4]) الإعجاز البلاغي د أبو موسى ص٣٢٥
([5]) الإعجاز البلاغي ص٣٣٠

على ما لا حياة فيه، بحيث تصبح الأمور المجردة ماثلة أمام الأعين، ويصير فاقد الحياة بتيك الاستعارة حيًا متحركًا.. ولك أن تستشعر هذه المعاني جلية وأنت تقرأ للبحتري أيضًا، في بعض مطالع قصائده قوله:

لا دمْنةٌ بِلِوَى خَبْتٍ ولا طللُ * يرُدُّ قولًا على ذي لوعةٍ يسَلُ([1])

وقوله في معنى ما سبق:

عستْ دمنٌ بالأبرقين خَوَالِ * تَردُّ سلامي أو تُجيب سؤالي([2])

وقد استحسنهما الآمدي وفضلهما على ابتداءات أبي تمام قائلًا: "فهذا ما وجدته لهما من الابتداءات في هذا الباب.. وبيتا البحتري أجود لفظًا وأصح سبكًا"([3]).. وقائلًا في موضع آخر: "وبيت البحتري أحلى وأبدع"([4])، وذلك إثر مقارنة أخرى بينهما في وصف الديار والبكاء على الأطلال.. كذا بعد ما استشعر منهما ما فاق فيه البحتري فيه صاحبه.. ذلك أن "جوهر الشعر في كل لغة هو التأثير الشديد في النفوس، فالشعر لا يلجأ إلى المنطق ولا إلى الحجة – كما في النثر – كذلك لا يخاطب العقل، بل وجهته الروح والقلب والعاطفة، وحتى يكون الشعر آخذَ في النفوس وأعلق بالقلوب وأطرب للأفئدة، لا مناص من أن يجعل الشاعر طريقة التصوير منهجًا ويتخذ من التمثيل والتخييل سبيلًا لصوغ شعره"([5]).

وعلى نحو ما برع البحتري وأفلح في صياغة ابتداءات كان التخييل فيها مضرب المثل، فعل الشيء ذاته في تمثيله الذي أورده في مدحته للقمي قائلًا فيه:

وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إلى النَوى * وَالشَريُ أرْيٌ عِندَ أَكل الحَنظَلِ

فالصدود الذي هو همُّ أهل الهوى وموضع شكايتهم، يصير لدى صاحبنا أمرًا مَرْضيًّا عنه، وذلك حين يطوف به همٌّ آخر يفوقه، وهو النوى الذي يمثل القمة المفجعة بين القلوب المتآلفة، وهذه دعوى عريضة يدعيها البحتري تحتاج منه لأن يدعم حجتها ويثبت أركانها ويقوي دعائمها، وليس ثمة شيء يسعفه خلا ضرب المثل الذي يزيل عن هذه الدعوى الشكوك ويُلقي عليها مزيد بيان، وذاك قوله: (والشَّريُ أرْيٌ عند أكل الحنظل)، فلأن يكون المر عسلًا عند ما هو أمر منه، أمر لا يماري فيه شخصان ومسلمة لا يختلف عليها اثنان، وعليه وجب التسليم للبحتري بأن فراقه لمحبوبته يهون إلى جوار معاناته الفقر وخشيته العوز، إن هو استسلم لهواه ولزمها وآثر الثانية على الأولى.. وقد قرر البحتري مواصلة ضرب المثل لهذا المعنى البعيد الغريب ليؤنس النفوس به، فقال:

وَكَذاك طَرفَةُ حينَ أَوجس ضربَةً * في الرَأسِ هان عَلَيه قَطعُ الكاحِلِ

فذكر شاهدًا آخر ليزيد من قناعتنا بصحة ما ارتآه، تمثل في فعل طَرَفَة عندما آثر فصد أكحله ونزف دمه – عند اختياره إحدى الميتتين – على ضربة الرأس التي أوجس منها خيفة.. وما من شك أن ضرب المثل من شأنه أن يزيد الأمر قناعة وجلاء، وبخاصة عندما يستشهد له بأحداث جرت وكان لها وقعها المؤثر على النفوس.

٣-: الصورة البيانية في وصف البحتري جواد ممدوحه الذي أهداه له:

([1]) ديوان البحتري٣/ ١٧٥٨ من مطلع لقصيدة له في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف.. والدمن مفرد دمية وتعني: آثار الناس وما سودوا من آثار، يسل: يسأل، اللوى: ما التوى وانعطف من الرمل أو مسترقه، وخبت: علم لصحراء بين مكة والمدينة يقال له خبت الخميش

([2]) ديوان البحتري ٣/ ١٧٠١من مطلع قصيدة في مدح بني المهلب.. وعست: من عسى التي للترجي، الأبرقان تثنية الأبرق ومراد بهما أبرقي حُجْر اليمامة وهو: منزل على طريق مكة من البصرة

([3]) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي ص٣٨٠

([4]) السابق ص٤٠٣ وينظر العمدة لابن رشيق ١/ ٢٣٣

([5]) علم البيان د. عبد الفتاح لاشين ص٢٢٠ بتصرف

يقول:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّـلٍ * قد رحت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكَــلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّــهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

ومما هو معلوم أن وصف الممدوح بالأغر المحجل مما تعاهدته العرب، إذ كانت تعد الوصف بذلك دليلًا على الشهرة والتميز والظهور، ففي (معجز أحمد) لأبي العلاء المعري: "يقال: أغر محجل، إذا كان مشهورًا كشهرة الفرس الأغر المحجل"([1])، وفي خزانة الأدب: "يقولون في الشيء المشهور: (هو أغر محجل)"([2]) ، وفي الصحاح: "الغرة بياض في جبهة الفرس"، كما أن "التحجيل: بياض يكون في قوائم الفرس"([3])، وفي الحديث عن أبي هريرة يقول صلى الله عليه وسلم: (إن أمتي يأتون يوم القيامة غرًا محجلين من أثر الوضوء)([4])، يعني، أنهم يعرفون بذلك وبه يُميَّزون من بين سائر الأمم، وفي اللسان: "حجَّل فلان أمره تحجيلًا إذا شهره"([5]).. وهذا ما أراده الشاعر لممدوحه.

الأمر الذي يعني أن الوصف بهما في الأصل: موضوع للفرس([6])، وأن وصف غيره بهما إنما يكون على سبيل التشبيه، أو المجاز لعلاقة المجاورة على ما أفاده ابن هذيل في حلية الفرسان وشعار الشجعان([7]).

على أن تشبيه البحتري فرس ممدوحه بالهيكل المبني، كان مثار جدل بين العديد من النقاد، فقد رأى فيه الباقلاني ثقل، وأن "لو اقتصر على ذكر الصورة وحذف (الهيكل)، كان أولى وأجمل، ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب العزائم على الشياطين لراعوهم بها وأفزعوهم بذكرها"([8]).

وأقول مع شيخي أبي موسى: إنما كان يمكن أن يسلم هذا للباقلاني "لو اكتفى البحتري بقوله: (كالهيكل المبني إلا أنه في الحسن كصورة)، لكنه قال: (كصورة في هيكل)، فانبعثت من كلمة هيكل إيحاءات كانت محجوبة عنا، وذلك لأن لفظة: (كصورة في هيكل) قرَّبت الهيكل الذي هو الفرس الضخم، من الهيكل"([9]) الذي عنى به البناء المشرف العالي.. فهو إذن قيد دقيق وخيط رفيع راعه الشاعر فصحح من خلاله عقد المشابهة والإلحاق ولم ينبو

([1]) معجز أحمد لأبي العلاء، ص٦٠٧ضمن الموسوعة الشعرية

([2]) خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي ص٤٥٧٦ ضمن الموسوعة الشعرية

([3]) ينظر لسان العرب مادتي: (غرر) و(حجل)

([4]) متفق عليه واللفظ لمسلم

([5]) لسان العرب لابن منظور مادة (حجل)

([6]) حتى أن كثيرًا من أدباء العرب وكتَّابهم أغرق في توصيف ما لذلك من درجات، وما ذلك إلا لأن العرب كانت تعده أهم أدوات الحرب وأبرز عُدد السبق، ويقيسون من خلاله مدى الشجاعة لدى الفارس ودرجة فروسيته، وممن كتب في هذا بإفاضة ابن هذيل علي بن عبد الرحمن في كتابه (حلية الفرسان وشعار الشجعان)، فقال تحت عنوان فصل في الغرر:

"الغرة: اسم عام لكل بياض يكون في وجه الفرس، وحدُّه في القدر أن يكون فوق الدرهم، فإذا كان في وجه الفرس فما دونه فهو (قُرحة) والفرس (أقرح)، والعرب تتشاءم من القرحة وإن لم يكن معها بياض في شيء من أعضائه، فإذا كانت مع القرحة أدنى بياض خرجت من حيز الكراهة وصارت مدحًا.. فإذا زاد على قدر الدرهم البياضُ في وجهه، فهو (غرته) واسمها (النجم)، وهو أول مراتب الغرر، فإن انتشرت في الجبهة ولم تبلغ العينين فهي (شادخة) والفرس (أشدخ)، فإن استدارت في موضعها وتوسطها لون آخر فهي (الحالقة) والفرس (محلق)، فإن كانت النكتة التي فوق البياض لازقة بأحد جوانب البياض فهر (الهلال) والفرس (مهلل)، فإن سالت الغرة ودقت ولم تجاوز العينين فهو (العصفور) والفرس (معصفر)، فإن نزلت إلى الخيشوم ولم تبلغ الجحفلة فهو (شِمراخ) والفرس (أغر شمراخي)، فإن ملأت جميع وجهه غير أنه ينظر فيه سواد فهي (مبرقعة) والفرس (أغر مبرقع)، فإن بلغت عينيه فابيضت بها أشفار العينين فذلك (الأغرب) والفرس (مُغْرب)، فإن سالت في أحد الخدين فهي (الأطمة) والفرس (أطيم).. إلخ".

ثم راح وتحت عنوان: (فصل في التحجيل)، يتكلم عنه ويذكر تفاصيله على نحو ما فعل مع الغرة، وكان مما قاله: "التحجيل: شية من الشيات، وإنما خص بهذا الاسم أخذًا من الحَجْل وهو الخلخال، وهو مخصوص بالرِّجل، فسمي بذلك كل ما وليه أو قاربه على طريق تسمية الشيء بما جاوره، فإذا بلغ البياض من التحجيل ركبة اليد وعرقوب الرِّجل فهو فرس (مُجبَّب)، واسم ذلك التحجيل (الجُبَّة)، فإن جاوز البياض إلى العضدين أو الفخذين فهو (أبلق مُسَرْول)، وإن كان البياض بيديه دون رجليه فهو (أعصم)، فإن كن في أحدهما فهو (أعصم اليمنى أو اليسرى)، فإن كان البياض في يديه إلى مرفقيه دون الرجلين فهو (أقْفز)، فإن كان البياض برجليه دون اليدين فهو (المحجل)، ولا يكون الفرس بشيء من البياض محجلًا إلا بياض الرِّجلين.. وما كان من القوائم أبيض فهو (محجل) وما ليس فيه بياض من القوائم فهو (مطلق)، يقال: (محجل الأيامن ومطلق الأياسر) أو بالعكس، فإن كان البياض بثلاث قوائم وإحدى القوائم ليس عنده بيضاء فهو (محجل الثلاث مطلق يد كذا أو رجل كذا).. إلخ ينظر حلية الفرسان وشعار الشجعان لابن هذيل ص٤٦، ٤٨

([7]) ينظر ص٤٨

([8]) إعجاز القرآن ص٦٩

([9]) الإعجاز البلاغي ص٣٣٦ بتصرف

به الكلام، لاسيما وأن كلمة (الهيكل) كلمة جارية في الشعر والكلام، كما أنها ليست ثقيلة في نفسها، وإنما عابها وأوحشها، أن البحتري أراد أن ينبه إلى أن هذا الفرس الضخم، ليس كمطلق الهيكل ولا كالهيكل على حاله، وإنما فيه من الحسن والاستواء ما يجعله كالصورة اللاصقة بجدرانه لأن ضخامته قد توهم أن ليس كذلك.

وفي قول البحتري وهو يواصل نعت الجواد:

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجدَلِ

مُتوَجِّسٌ برَقيقَتَينِ كَأَنَّما * تُريانِ من ورَقٍ عَلَيهِ مُوَصَّلِ

نلمس تفاصيل أخرى لفرس البحتري، فهو هذه المرة يشبهه تارة بالعقاب وأخرى بالصقر، ولكلٍّ لدى الشاعر ما يناسبه ويلائمه في وجه الشبه، فهو في اندفاعه ومروقه في عَدْوه، أشبه ما يكون بالعقاب، وفي وقوفه ممتشق القوام منتصب الأطراف ممتد العنق مرفوع الرأس، أشبه ما يكون بالصقر، فهو مثال للقوة القاهرة كما أنه مثال للتحفز النشيط اليقظ.. والتشبيه هنا كما يلمسه كل متذوق من قبيل تشبيه الهيئات، لكونها مركبة من أجزاء في كل من المشبه والمشبه به، عمد إليها الشاعر وقصد إليها.

وكما أن لخيل البحتري هويًا وانتصابًا يختلف فيهما عن سائر الخيول، فإن له كذلك أذنين تغايران أذني غيره، ذلك أن في سمعه رهافة وتوجس وحدَّة، تصور لك أذناه على أنهما مصنوعتان من ورق رقيق وُصل في موضعهما من رأسه، وأن حدتهما وسرعة حركاتهما وإحساسهما بالصوت أشبه بحس الورق بحفيف الريح، وهذه الصورة التشبيهية المركبة تظهر لك أنهما دائمًا في إنصات لأخفى الأصوات، وهو إنصات من ورائه الحذر الشديد الذي تفصح عنه كلمة (متوجس) المعبرة، فالتوجس الذي يوقظ الأحاسيس من شأنه أن يجعله منصتًا للدبيب الخفي فضلًا عما ارتفع عنه من الأصوات([1]).

وينتقل بنا البحتري فيعبر عن سلامة بنية فرسه بقوله: (وافي الضلوع)، وفيه مجاز مرسل علاقته الجزئية، والنكتة البلاغية في اختيار الضلوع كونها التي تعطي له المظهر الخارجي الحسن فضلًا عن أنها التي تهيأ للفارس المركب المريح.. وفي حديثه عن نسبة الفرس وأن أجداده من الرستمين والتبعِيين تشبيه ضمني، أراد من خلاله إثبات عراقة نسب هذا الجواد وكرم أرومته، وأنه فيهما أشبه بما عليه حال الفرس والتتابعة، وهم من هم ممن ورثوا الملك والشرف والمجد كابرًا عن كابر.

ثم ينتقل بنا البحتري بعد، لتصوير ذيله وعُرفه مشبهًا إياهما بالرداء والقناع، فيقول:

ذَنَبٌ كَما سُحِب الرِداءُ يَذُبُّ عَن * عُرفٍ وَعُرف كَالقِناعِ المُسبَلِ

فيخفق في الأولى ويفلح في الثانية، ذلك أن تشبيه الذيل بالرداء الطويل المسحوب، "خطأ في الوصف؛ لأن ذَنب الفرس – إذا مس الأرض – كان عيبًا، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذناب ما قرُب من الأرض ولم يمسها، كما قال امرئ القيس:

(بضاف فويق الأرض ليس بأعزل)

فقال: (فويق الأرض) أي فوق الأرض بقليل"([2])، وهذا كلام للآمدي له وجاهته.. أما في تشبيهه العُرف بالقناع المسبل فجيد، لكونه يرمي إلى وصفه بالكثافة والغزارة بحيث يتدلى على عنقه حتى ليكاد يخفيه، كما يتدلى القناع على رأس لابسه فيغمره، وفي ثنائه على ما كان هذا وصفه يقول ابن قتيبة: "وجدت في كتاب من كتب الروم، أن

([1]) ينظر الخيال الشعري في وصف البحتري د. أبو كريشة ص١٨١ وإعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩

([2]) الموازنة للآمدي ص٣١٢.

من علامة فراهة المهر الحولي: صغر رأسه وشدة سواد عينيه، وأن يكون محدد الأذنين أجرد كثيف العرف.. إلخ"([1]).

كما زاد من حسن تشبيه البحتري هنا ذهابه في وصف مشاعر فرسه، بأنه في سعادة غامرة دائمة مستقرة يترجم عنها بهزة رأسه ونفض خصلة شعره البادية في غرته البيضاء، ثم وصفه إياه في مشيته بأنها أشبه بمشية الطرِب الذي يتمايل في تراقص، كأنه شارب احتسى الخمر فسكر وانتشى، ومشي تحت تأثير هذا الشعور:

كَالرَائـحِ النَشـوان أَكثَرُ مَشيِهِ * عَرْضًا عَلى السنَنِ البَعيدِ الأَطوَلِ

هذا وقد امتلأت أبياته الأربعة، والماثلة في قوله:

تُتَوَهَّـمُ الجَـوزاءُ في أَرساغهِ * والبدرُ غـرَّةُ وَجهـهِ المُتَهَلِّـلِ

صافي الأديمِ كَأَنَّمـا عُنِيَت لَـهُ * بِصفـاء نُقبتهِ مَداوِسُ صَيقَلِ

وَكَأَنَّما نفَضـت عَلَيـه صِبغَـهَا * صهباءُ لِلبَـردانِ أَو قُطرُبُّـلِ

لَبِسَ القُنُـوَّ مُزَعفَـرًا وَمُعَصفَـرًا * يدمـى فَراح كَأَنَّـهُ في خَيعَـلِ

امتلأت بعديد من الصور البيانية، فمن تشبيه ضمني تمثل في تشبيهه البياض الموجود في الأرساغ التي هي فويق الحافر، بذلك النجم الزاهر والذي يبدو معترضًا في السماء والمعروف بالجوزاء، كما تمثل في تشبيه بياض الغرة في جبهة الفرس بالبدر في صفحة السماء، وقد جاءا بطريقة خفية مستترة ينبئ بها الأسلوب وتفهم من سياق الكلام.. إلى تشبيهٍ لجلده الصافي، بما توافرت على صقله أدوات الجلاء والصقل فبدا في رواء جميل وملمس ناعم.. إلى تشبيهٍ لحمرة لونه المائلة إلى الشقرة، بالخمر المشربة بلون الأديم (وكأنما نفَضتْ عليه صِبغَهَا)، وما صاحب ذلك من استعارة مكنية تمثلت في تشبيه الخمر بأنه كائن حي يملك أن ينفض لونه على ما شابهه، وفي ذلك من التخييل ما فيه.. إلى تصوير في بيته الأخير تمثل في تشبيه هيئة الفرس وقد تسربل بحمرة خمرية قانية، يحسب من يراها من بعيد كأنه قد كسي قميصًا مزعفرًا ومعصفرًا ليس له أكمام.. وقد تخيير لكل ذلك الأداة: (كأن) حتى يجعل ذلك كالأمر الظاهر الوضوح، لكونها التي تفيد التشبيه على الإطلاق، سواء كان الخبر معها فعلًا أو اسمًا جامدًا أو مشتقًا([2])، ناهيك عما تفيده من قوة الشبه بين الطرفين.

وتستوقفنا تشبيهات البحتري بعد ذاك عند تصوير خدي هذا الجواد المتفرد، فيشبههما في نعومة ملمسهما بخدود الحسناوات الناعمات الرقيقات، اللواتي ما تَراها أيها الحيي العفيف إلا وتجتهد في غض الطرف عنها، و(مهما تواصلها بلحظ تخجلِ).. ثم هو يصف جواده بالقوة المفرطة – وكأنه يستدرك حتى لا يُظن به سوءً وأنه لشدة جماله ينتابه ما ينتاب النساء من ضعف – فيشبه الغبار الناشئ عن سرعة عدوه جراء صك حوافره بالأرض والشرر المتطاير إلى أعلى، بأنه (كالحريق المشتعل)، وهو قيد في المشبه به يقابله هيئة حاصلة في المشبه، تختل توازن الصورة لو ترك شيءٌ بها أو أغفل عن جزء منها.. ثم هو في قوله:

وَتَظُنُّ ريعـانَ الشَبابِ يَروعُـهُ * مِن جَنَّـة أو نَشـوَةٍ أَو أَفكَـلِ

هَزِجُ الصَهيلِ كَـأَنَّ في نغَماتـهِ * نَبـراتِ مَعْبَدَ في الثَقيـل الأَوَّلِ

([1]) عيون الأخبار لابن قتيبة ص٢٣٥

([2]) ينظر دلائل الإعجاز ٤٢٥ ودراسات في البيان د. يحيى محمد ١٣٢، ١٣٣ وبيان التشبيه د.عبد الحميد العيسوي ص٣١٧

يستخدم التشبيه الضمي في تصوير قوة حصانه الكامنة في ميعة شبابه، إذ هي في إفراطها، أشبه بقوة من خرج عن شعوره بسبب مس من جن أو نشوة من سكر أو رعدة من خوف، وهو في هذا وسابقيه – (وتخاله كُسي الخدود نواعمًا)، (وتراه يسطع في الغبار لهيبه) – يستخدم أفعال اليقين أو الرجحان في إفادة التشبيه، وهو رأي معتبر أساغه لإفادته وقال به بعض البلاغيين.. ويتحول الشاعر في وصف قوة الفرس إلى وصف صوته وصهيله فيشبههما بأنغام حلوة النبرات عذبة النغمات لكونهما غاية في الإمتاع والإطراب، بل إنها فاقت في ذلك من كان مضرب المثل.

٤-: الصورة البيانية في وصف البحتري الممدوحَ وسيفَه الذي أهداه له، وأثرها في تأدية المعنى المراد:

بعد أن عرض شاعرنا وصفًا تفصيليًا ودقيقًا لجواد ممدوحه، ما لبث أن سارع في وصف الممدوح نفسه، مستخدما كذلك أدوات وطرق الأداء البيانية، التي تأخذ بالألباب وتعمل عملها في تأدية المعنى المراد، فهو القائل بحقه:

لِمُحَمَّدِ بنِ عَلِيٍّ الشَرَفُ الَّذي * لا يرمُقُ الجَوزاءَ إِلّا مِن عَلِ

وَسماحَةٌ لَولا تَتابعُ مُزنِها * فينا لَراح المزنُ غَير مُبَخَّلِ

وَالجودُ يَعذُلُهُ عَلَيه حاتِمٌ * سَرفًا وَلا جُدٌ لمَن لَم يَعذِلِ

فيُلحقه بالجوزاء – مضرب المثل في الذروة والعلو والشهرة – ثم ما يفتأ يبالغ في وصف جوده وعطائه.. وبالنظر إلى السياق تجد أن ليس ما قاله في الأبيات التالية تشبيهًا بالسحاب – على ما قد يُتوهم – وإنما هو استمرار لما في البيت الأول، فكما أن شرفه فوق كل شرف سامق، فكذلك جوده.. وإذا كان فيض العطاء يُشَبَّه بالسحاب، فجوده سحابة فوق السحاب كله، وبهذا الجود صار المزن مَنُوعًا كنودًا مع بسطه يديه في مشرق الأرض ومغربها، كما أضحى حاتم .. هكذا ترى المعاني هنا تتجاوز المألوف وتبحث عن أفق آخر فوق المعلوم وترقى إلى ما هو فوق الأعلى مما يتواصفه الناس.. وكذا ترى في البيت الثالث حاتمًا المتحرق في العطاء عاذلًا لائمًا لأنه رأى في عطاء الممدوح عطاء خارقًا(١).. ويتمادى البحتري في وصف ممدوحه على طريقته في المبالغة، قائلًا:

سارٍ إذا اِدَّلَجَ العُفاةُ إِلى النَدى * لا يصنعُ المَعروفَ غَير مُعَجَّلِ

عالٍ عَلى نَظَرِ الحَسودِ كَأَنَّما * جذَبَتهُ أفرادُ النُجوم بأَحبُلِ

فيصفه بأنه المعطاء الذي لا يدخر وسعًا في مد يد العون للمعوزين، والذي ما ضن في ساعة من ليل أو نهار بشيء لمستحِق ولا استأثر به لنفسه، فكأن النجوم – وقد عُصم هو من شر النفاثات في العقد ومن نظر الحاسدين وكيدهم بسبب ما له من الفضل عليهم وعلى سواهم – جرته إليها ورفعته بالأرسان إلى العلياء، فجعلته بمنأى عن لحاق الأذى به.. وإن تعجب فعجب أن يتبع هذا الوصف البليغ والتشبيه المركب بما هو الغاية في الوصف بالكرم فيقول بحق ممدوحه:

أَوَ ما رأيتَ المَجدَ أَلقى رَحلَهُ * في آل طَلحةَ ثُمَّ لَم يتَحَوَّلِ

فتراه يكنى عن نسبة المجد إلى الممدوح بنسبته إلى آل طلحة، وبإلقاء المجد رحله فيهم، إذ من المعلوم بالبداهة أن ثمة تلازم بين الممدوح وبين أسرته التي ينتمي إليها، لكونه واحد منهم وما يعمهم من لحاق المجد يعمه،

---

(١) ينظر الإعجاز البلاغي ص٣٤٢، ٣٤٣.

و"مدار الأمر – على حد ما ذكر عبد القاهر – على أنه جعل المجد والممدوح في مكان، وجعله يكون حيث يكون"([1]).

ولا يخفى ما أضفته هذه الكناية من خيال رائع، تمثل في تصوير المجد حيًا متحركًا يلقي برحله في ساحة هؤلاء الأمجاد، ثم يستقر فيهم فلا يتحول عنهم، وبالطبع فقد نشأت هذه الصورة الخيالية جراء الاستعارة بالكناية التي تجسدت في تشبيه المجد برجل كريم يُضرب به المثل في الجود والكرم.. كما لا يخفى أن الكناية هنا عن نسبة، وأنها جاءت على نمط ما أطلق عليه البلاغيون: (الرمز)، ومن ثم كان هذا البيت قريب الشبه بقول زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى * في قبة ضربت على ابن الحشرج

حيث كنى هو الآخر عن نسبة هذه الصفات إلى ابن الحشرج، بجعلها في قبة مضروبة عليه، لأن الشيء إذا ثبت في مكان الرجل وحيزه فقد ثبت له، وذلك لاستحالة قيام الوصف بنفسه ووجوب قيامه بموصوف صالح للاتصاف به.. كما أنه قريب الشبه بقول الآخر:

متى تخلو تميم من كريم * ومسلمة بن عمرو من تميم

حيث كنى بعدم خلوهم من الكريم، عن نسبة الكرم إلى مسلمة بن عمرو.. وفي كل هذا من البلاغة: إفادة المبالغة في المعنى، لأن التعبير عن المعنى الكنائي بروادفه وتوابعه، له من القوة والتأكيد ما ليس في التعبير عنه باللفظ الموضوع له، وذلك لأنه يصبح كإبراز الدعوى بدليلها وكإثبات الحجة ببينتها([2]).. وذلك هو الوجه في إيثار التعبير بها عن سواها.

والشيء بالشيء يذكر فإن سيف الممدوح لا يقل عن صاحبه مضاء وجدة، فهو كما قال:

يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُــهُ * عَفوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

فهو يَعقل ويتفهم من أمامه ويعامل كلًا بما يستحق، فمن كان من أعاديه مطلق السراح اقتنصه واختطفه من بعيد، فإذ بروحه تفارق جسده قبل أن يصل إليه، وما ذلك إلا للرعب الذي ينتاب هذا العدو الهارب وقد أعيته الحيل، أما من أوصدت دونه الأبواب ووضعت على أبوابه الأقفال، فذاك منهم هو الواهم في النجاة بحق، فمن ذا الذي يمنعه من هذا السيف الذي (يفتح في القضاء المقفل)، فيزيل الحواجز ويقتحم الأبواب والنوافذ؟.

هي إذن صورة خيالية نادرة، صنعتها وعملت على تشكيلها تلك الاستعارة المكنية التي تم فيها تشبيه السيف في مضائه بفارس مغوار لا تقف أمامه العوائق ولا تصده عن تحقيق هدفه السدود أو الحواجز.. ثم إن هذا السيف، وبهذه الصورة الخيالية:

ماضٍ وَإن لَم تُمضـهِ يَدُ فارِسٍ * بَطَـلٍ ومَصـقولٌ وَإن لَم يُصقَـلِ

يغشى الوَغى فَالتُرسُ لَيس بِجَنَّـةٍ * من حدِّه وَالــدرعُ لَيسَ بِمَعقِلِ

مُصغٍ إلى حُكمِ الرَدى فَإذا مَضى * لـم يلتَفت وَإذا قَضــى لَم يَعـدِلِ

مُتَوَقِّـدٌ يبرِي بِـأَوَّلِ ضربَـةٍ * ما أَدركَـت ولوَ اَنَّــها في يَذبُـلِ

([1]) دلائل الإعجاز ص٣١١

([2]) ينظر علم البيان د. بسيوني فيود ص٢٤٩، ٢٦٣ وينظر الطراز للعلوي ١/ ١٧٨، ٤٢٤

وسيف يجمع بين كل هذه الصفات، لحري أن يطمعَ فيه من يراه، ولاسيما لو كان هذا الرائي له، هو الذي عرك حده ووصْفَه، وعرف مداخله ومخارجه.. ثم هو قبل وبعد – فضلًا عن أنه يقضي على كل ما يطيح به ولا تؤثر فيه ضربات خصومه بحال – تبدو على صفحتيه أشعة غريبة متداخلة يخيل لرائيهما كأنه يرى نملًا كثيفًا مختلف الألوان يدب على ظهرهما، كما أن حامله إذا شهره مستعصمًا به بدا وكأنه احتمى من عداته في مكان بعيد لا يستطيع أن يطاله أحد، فهو كما وصفه الطامع في نيله:

وَإذا أَصابَ فَكُلُّ شَيءٍ مَقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَما لَهُ مِن مَقتَلِ

وَكَأَنَّما سودُ النِمالِ وَحمرُها * دَبَّت بِأَيدٍ في قَراهُ وَأَرجُلِ

وَكَأَنَّ شاهِرُهُ إِذا استَعصى بِهِ * في الروعِ يعصَى بِالسِّماكِ الأَعزَلِ

حملت حمائِلُهُ القَديمَةُ بَقلَةً * من عَهدِ عادٍ غضَّةً لَم تَذبُلِ

وهذه جميعًا تشبيهات مركبة، خلعت على السيف صفات ما كان لها أن تتحقق لسواه.. والأخير منها – وقد شُبه السيف فيه بالنبتة التي ظلت تعارك عوامل الطبيعة دون أن تتأثر بشيء منها – يدلل على أصالته، ويثبت عراقته في القدم، ويؤكد تجذره على مدار الزمان والأحقاب، ومن ثم فقد وقع منه في النفس موقعًا حميدًا.

ومما من شك أن هذه الصور البيانية التي رسمت لنا الممدوح وفرسه وسيفه، اتسعت لها أخيلة الشاعر، فكانت وراء كثرتها وتنوعها، وما كان يمكن للغة الحقيقة وحدها أن تقوم بما قامت به ولا أن تصل إلى عشر معشار ما أدته أو أفادته.. فلله رده من شاعر.

&&&&&&&&

المبحث الثاني: الصور التحسينية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه

الاستطراد في لامية البحتري في مدح القمي:

الذي يدل عليه كلام محمد بن يحيى الصولي وتكرَّر ذكره في مصادر عديدة، أن البحتري كان في الأساس يعمد حين قرْضه هذه اللامية إلى هجاء حمدويه الأحول الكاتب والذي كان عدوًا للممدوح، فاستطرد به في قوله:

ما إِن يَعافَ قَذًا وَلَو أَورَدتَهُ * يَومًا خَلائق حَمدَويهِ الأَحوَلِ

وأنه تابع في هذا، طريقة أبي تمام حين فعل الشيء ذاته، فراح يصف الفرس بينا أراد من وراء ذلك هجاء عثمان بن إدريس.

وقد سبق أن ذكرتُ أن البحتري إنما أراد في معرض مدحه للقمي، أن يهجو (حمدويه الأحول) الذي كان شديد الخصومة له بأبشع الصفات، كما أراد أن يضرب به المثل في سوء الأخلاق، ليعاود الحديث في مدح الجواد الذي لا يعاف اتساخ المياه إذا خالطها قذى، بقدر ما يعاف هذا المهجو الذي اجتمعت له وفيه مساوئ الأخلاق، في خطوة لبيان مدى السوء والقذر الذي يتسم به (الأحول)، وقياس ذلك بمدى ما يتسم به هذا الجواد من شرف وشجاعة وفضل وشهامة، ومن قوة بأس وسلامة صحة وتمام عافية.

وفي ذكر وبيان ما نسج عليه البحتري وقلد فيه أبا تمام، يقول الصولي في رسالته إلى مزاحم بن فاتك بشأن ما جاء في تفضيل أبي تمام: "حدثني أبو الحسن علي بن محمد الأنباري، قال: سمعت البحتري يقول: أنشدني أبو تمام لنفسه:

وسابحٍ هطـلِ التَّعْـداءِ هتـَّان * على الجِـرَاء أمين غيــر خـوان

أظمى الفصوصِ ولم تظمأ قوائمه * فخـلٍّ عينيك في ظمـآن ريــان

فلو تراه شجيـًا والحصى زِيَـمٌ * بين السنـابـك من مثنى ووحـدانِ

أيقنـت – إن لم تثبّتْ – أنَّ حافره * من صخـر تدمـر أو من وجه عثمان

ثم قال البحتري لي: ما هذا الشعر؟، قلت: لا أدري، قال: هذا المستطرد؟ – أو قال: الاستطراد؟ – قلت: وما معنى ذلك؟، قال البحتري: يرى أبو تمام أنه يريد وصف الفرس وهو يريد هجو عثمان".

يقول الصولي:

"فاحتذى هذا، البحتريَّ فقال في قصيدته التي مدح فيها محمد بن علي القمي ووصف الفرس، أولها:

ـ أَهـلًا بذلِـكُم الخَيـال المُقبِـلِ * فَعـل الَّـذي نَهـواهُ أَو لـَم يفعَلِ

ثم وصف الفرس فقال:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البَهـيمِ مُحَجَّـلٍ * قـَد رحـت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكــَـلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّـهُ * في الحُسنِ جـاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامـهِ * يَـومَ اللقــاء عَلى مُعِمٍّ مُخـوَلِ

أَخوالَه للرُستُمِــينَ بِفـارِسٍ * وَجُـدودُهُ لِلتُبَّـعينَ بِـمَوكَـلِ

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيـدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجـدَلِ

مُتوَجِّــسٌ برَقيقَتَيـنِ كَأَنَّمــا * تُريــانِ من ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّـلِ

ما إن يَعــافَ قَذًا وَلَو أَورَدتَــهُ * يَـومًا خَلائق حَمدَويـهِ الأَحوَلِ

وكان (حمدويه) هذا عدوًا للذي مدحه([1])، فحدثني عبد الله بن الحسن وقد اجتمعنا بقرقيسياء قال: قلت للبحتري: (إنك احتذيت في شعرك – يعني الذي ذكرناه – أبا تمام، وعملت كما عمل في المعنى، وقد عاب هذا عليك قوم)، فقال لي: (أيعاب علي أن أتبع أبا تمام، وأنا ما عملت بيتًا قط حتى أخطر شعره ببالي، ولكني أسقط بيت الهجاء من شعري)، قال – يعني ابن الحسن –: (فكان بعد ذلك لا ينشده)، وهو ثابت في أكثر النسخ"([2]).

([1]) يعني: عدوًا للقمي، وذلك أنه هجاه في عرض مدحه البحتري لمحمد القمي

([2]) تنظر في هذه القصة: (أخبار أبي تمام) للصولي ص٧٠ كما ينظر في شأنها (البديع في نقد الشعر) لابن منقذ ص٦٨، و(الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسام ٢/ ٣٨٥، و(زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري ٤/ ١٥٠ التجارية، و(شرح نهج البلاغة) لابن أبي الحديد ١/ ٢٤٢ ثانية، و(معجم الأدباء) لياقوت الحموي ١٩/ ٢٥٠، و(الخزانة) للحموي ٥٦، و(مجموعة المعاني) ص١٦٢، و(سر الفصاحة) ٢٥٤، و(الصناعتين) ص٣١٨، و(إعجاز القرآن) ص٣٤، و(حلية المحاضرة) لابن المظفر الحاتمي ص٣٥، و(نهاية الأرب) ٧/ ١٢٠، و(الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ص٧٥١٨، و(نسمة السحر في ذكر من تشيع وشعر) ليوسف بن يحيى ص٩٣١، و(المنصف للسارق والمسروق منه) لابن وكيع التنيسي ص٤٨، و(أنوار الربيع في أنواع البديع) لابن معصوم ص١٤٤.

يقول ابن معصوم في تأكيد ما قصد إليه البحتري: "ألا تراه كيف استطرد بذكر (حمدويه الأحول) الكاتب، وكأنه لم يقصد لذلك ولا أراده وإنما جرَّت إليه القافية، ثم ترك ذكره وعاد إلى وصف الفرس، ولو أقسم إنسان أنه ما بنى القصيدة منذ افتتحها إلا على ذكره ولذلك أتى بها على روي اللام، لكان صادقًا"([1]).

فقَدَّم بذلك أكبر دليل على ما قصد إليه البحتري من غير اعتراف الأخير بذلك، وذلك أنه بنا القصيدة على روي اللام ليتسنى له ذكر (الأحول) في بعض أبياتها، وليرجع بعد ذاك لما كان يقصد ضمنيًا إليه من مدح القمي، فيما يعرف بـ (الاستطراد).

والاستطراد: هو الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به لمناسبة، ثم الرجوع إلى المعنى الأول، يقول ابن منقذ في تعريفه: "اعلم أن الاستطراد نبه عليه أبو تمام والبحتري، وهو أن تمدح شيئًا أو تذمه، ثم تأتي في آخر الكلام بشيء هو غرضك في أوله، وهو في أشعار المتأخرين بالقصد وفي أشعار المتقدمين بالطبع"([2]).. ثم راح يذكر نماذج لهؤلاء وأولئك، ويحكي ما كان بين البحتري وأبو تمام.

وكان أبو علي ابن المظفر الحاتمي قد أرخ لهذا الباب من ألوان البديع، فقال: "وأبو تمام أخذ هذا الاستطراد من قول الفرزدق:

كأن الأزد حول ابن مسمع * إذا عرفت أفواه بكر بن وائل"

يقول: "فقد تعاور هذا المعنى طائفة من الشعراء قديمًا وحديثًا، وأول من ذكره السموأل، وكان آخر تبع له في قوله:

وإنّا أناس ما نرى القتل سُبّة * إذا ما رأته عامر وسلول

يقرب حب الموت آجالنا لنا * وتكرهه آجالهم فتطول"([3]).

فقد استطرد في مدح قومه والفخر بأمجادهم ومآثرهم إلى هجاء قبيلتي عامر وسلول، ثم عاد بعد ذلك إلى غرضه المنشود.

وقد يقبل بشيء من التحفظ ما أفاده الدكتور التطاوي من أن الاستطراد يمثل ظاهرة في شعر البحتري عمومًا، وعلى أي حال فعند الرجل لما قرره شواهد بالحاشية، تشهد بصدق ما توصل إليه، ومن كلامه:

"عند البحتري قصائد تنتهي بتصوير صفة الكرم من باب الاستطراد، ليُلمح منها بشكل غير مباشر إلى رغبته في العطاء، فقد تدور القصيدة كلها حول صفة الكرم فقط دون سواها، وقد يبين أثر الكرم في نفسه وهو يوظفها بذلك في ضمان إنجاز حاجته، وقد ينتهي بذكر صفة ملحقة بالكرم مثل البشاشة أو الوفاء جاعلًا منها ختامًا للقصيدة، وقد يصوغ الكرم في شكل حكمة لتقع من نفس الممدوح موقعًا حسنًا فيزيد من عطائه، وقد يصور خيرات الممدوح، أو يربط بين صفة الكرم وتشجيع الشعر توسلًا إلى العطاء أيضًا، وقد يقارن بين الشعر والكرم في سيرورته، وقد تنتهي القصيدة بذكر فضل الدنانير أو بعرض رغبته في العطاء بشكل صريح وواضح، وإن كان يحاول في بعض الأحيان أن يفلسف تكسبه ويبرره.. إلخ"([4]).

وأيا ما كان الأمر، فإن بلاغة فن الاستطراد إنما تكمن فيما يحققه من عنصر المفاجأة أو المباغتة، فبينما المخاطب مشغول بالمعنى المسوق له الكلام، إذ بالمتكلم يفاجئه بالمعنى الآخر الذي يستطرد إليه.. كما ترجع

([1]) أنوار الربيع في أنواع البديع لابن بسام ص١٤٤

([2]) البديع في نقد الشعر لابن منقذ ص٦٨ وينظر علم البديع د. بسيوني ص١٣٢

([3]) حلية المحاضرة للحاتمي ص٣٥

([4]) قصيدة المدح بين البحتري وابن المعتز د. عبد الفتاح التطاوي ص١٤٧، ١٤٨

بلاغة الاستطراد أيضًا إلى دفع الملل أو السأم عن السامع، وبخاصة عندما يطول ويمتد الكلام في بيان الغرض المقصود منه.. فهو من ثم "نوع من علم البلاغة دقيق المجرى، غزير الفوائد يستعمله الفصحاء ويعول عليه أكثر البلغاء"([1]).

٢ ـ التخلص في لامية البحتري في مدح القمي:

وعلى نحو ما رأينا، فقد كثر في لامية البحتري – موضوع الدراسة – الانتقال من غرض إلى آخر فيما تعورف على تسميته لدى البلاغيين بـ (حسن التخلص).. لكن نلحظ أن جمال ورونق هذا الباب المهم قد ذهب وتغيب إلى حد كبير عن قصيدة البحتري التي معنا، وسر ذلك باختصار قد أجمله الباقلاني إبان تعليقه على بيت البحتري الذي انتقل به عن مخاطبة الطيف والعاذل والرفيق، إلى وصف الخيل الذي طمع في يُهدى له من قِبل القمي، والقائل فيه:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّلٍ * قَد رُحتَ مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

يقول الباقلاني عن شاعرنا مجملًا: "لم يتفق له فيه خروج حسن، بل هو مقطوع عما سلف من الكلام"، يقول: "وعامة خروجه نحو هذا، وهو غير بارع في هذا الباب وهذا مذموم معيب منه، لأن من كان صناعته الشعر وهو يأكل به، وتغافل عما يدفع إليه في كل قصيدة، واستهان بإحكامه وتجويده، مع تتبُعِه لأن يكون عامة ما يصدر به أشعاره من النسيب عشرة أبيات، وتَتبُعِه للصنعة الكثيرة وتركيب العبارات وتنقيح الألفاظ وتزويرها، كان ذلك أدخل في عيبه، وأدل على تقصيره أو قصوره، وأنه لا يقع له الخروج منه"([2]).

والحق أن الشيخ أبا موسى لم يجد ما يشفع به للبحتري عند الباقلاني، وكأنه وهو الذي نقل عن الباقلاني هذا النص وتناول أبياتًا كان قد تناولها – قد ارتضى من البلاقلاني ما قاله بحق البحتري في هذا الشأن.. ومن يتأمل بشيء من الإمعان كلام الدكتور التطاوي الذي ذكرته له آنفًا بشيء – وقد نقلت من كثيره القليل – يدرك حقيقة هذا الأمر.. ولا مفر من بيان أن ثمة فرقًا بين الاستطراد وحسن التخلص، أوضحه جهابذة العلم فقالوا: "إن الاستطراد: فيه الرجوع إلى الغرض الأول بعد الغرض المنتقَل إليه، والتخلص: بخلاف ذلك، فإنه مشروط بعدم العود إلى الغرض الأول أو شرط الاستمرار إلى الغرض المنتقل إليه"([3])، أو هو على حد قول الخطيب: "الانتقال مما شبب – أي ابتدى – الكلام به من تشبيب أو غيره، إلى المقصود مع رعاية الملائمة بينهما، لأن السامع يكون مترقبًا للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون، فإذا كان حسنًا متلائم الطرفين، حرَّك من نشاط السامع وأعان على إصغائه إلى ما بعده، وإن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس"([4]).. وإنما وددت بتوضيح الفرق، صحة أن يتميز شاعرنا ويتسم شعره بالأولى منهما دون الثانية.

٣ ـ الطباق والمقابلة في لامية البحتري في مدح القمي([5])

أول ما يصافنا في قصيدة البحتري التي معنا، تلك المطابقة في قوله من البيت الأول:

أَهلًا بذلِكُم الخَيال المُقبِلِ * فَعل الَّذي نَهواهُ أَو لَم يفعَلِ

وهو من نوع طباق السلب الذي عادة ما يكون بين المثبت والنفي، وهو هنا قوله: (فعل) وقوله: (لم يفعل)، وتكمن بلاغة الطباق في هذا البيت في أنه كشف عن ترك الطيف وصاحبته يفعل في قلب الشاعر ما يشاء له أن

([1]) الطراز للعلوي ٣/ ١١ وينظر علم البديع د. بسيوني ص١٣٤
([2]) إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩
([3]) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر لعصام الدين العمري ص٣٧١
([4]) بغية الإيضاح ٤/ ١٣٥
([5]) الطباق في اصطلاح البلاغيين: هو الجمع بين الشيء وضده في كلام واحد أو بيت شعر، بينا تعني المقابلة لديهم: أو يؤتى بمعنيين متقابلين متوافقين أو بمعان متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب

يفعل، فالأمر متروك له ودال على مدى اللوعة وتعلق القلب بالمحبوبة، فهو طباق أقرب ما يكون من نوع الطباق المرشح لاقترانه بهذه المساحة الكبيرة في الإباحة للطيف يفعل ما يشاء وكيف يشاء، ولا أدري لماذا يذكرنا هذا البيت بقول كثيِّر عزة:

أسيئ بنا أو أحسني لا ملومة * لدينا ولا مقلية إن تقلت([1])

فحاله من حال صاحبنا وهو – كشاعرنا – راض في الحالين كل الرضا.. ولا عجب ففي البيتين ما يكشف لنا عما أصاب هذا وذاك من عشق وهيام وصلا بهما إلى منتهاه، حتى صار كلٌّ يطلب ما لا يهواه ويلح في طلبه طالما أن الطرف الثاني قد ارتضى لهما ذلك، فالإنسان عندما يصل به الحب إلى حد الإفراط يصير كل فعل يصدر عن حبيبه لا يراه إلا جمالًا.

ثم تأمل مخاطبته للائمه في حبها، وسؤال الشاعر عما يضير هذا اللائم في وقفته وتذكيره إياه بالديار وسؤالها، سواء أجابت أم أعيت عن الجواب:

مـاذا علَيك منَ انتِظـارِ مُتَيَّـمٍ * بل ما يَضُـرُّكَ وَقفَةٌ في مَنـزِلِ

إن سيل عيَّ عَنِ الجَوابِ فَلَم يُطِـق * رَجعًا فَكَيفَ يَكونُ إن لَم يُسـأَلِ

فقد طابق في ذلك بين (سئل) و(لم يُسأل)، وإنك لواجد معي أن صمت هذا المنزل، إنما هو ذهول من هول ما يجد، حتى أنه لو سئل عن سر ذلك عيَّ عن الجواب، وأن عجزه هذا ليس إلا استعظام لما يجده المنزل في حال صمته، فكيف إذا لم يسأل؟.. والمعنى: إذا كان إذ سئل حبسه عن الجواب ما يجد، على الرغم من أن من شأن المسئول أن يجمع نفسه لبيان ما سئل عنه فيتشاغل قليلًا عما يجده، فكيف إذا لم يُسأل وبقي غارقًا فيما هو فيه من صمت وذهول.. وقد أفاد كل هذه المعاني، هذا الطباق الذي أورده الشاعر فدلل فيه على ما ذكرنا.

ومن أبرز مواطن المطابقة في القصيدة، المطابقة في قوله بالبيت العاشر: (والشريُ أريٌّ عند أكل الحنظل)، بين (الشريُ) وهو الحنظل وبين (الأري) الذي يضاده في المذاق وهو العسل.. وقد ساق الشاعر هذه المطابقة في صورة تجنيس مقارب أكسبها بهاء وجمالًا، حيث اختلفت إحدى الكلمتين عن أختها في حرف متقارب.. كما زاد من جمالها وبهائها أن جاءت في سياق مَثَلٍ يصلح أن تسير به الركبان ويتحدث بشأنه الخلان، وبخاصة عند ذكر مورده.

وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إلى النَوى * وَالشَريُ أرْيٌّ عِندَ أَكل الحَنظَـلِ

فما من شك أن الهموم يسرِّي بعضها عن بعض ويهون بعضها من شأن بعض، ويَعرفُ هذا من ذاق لذة العشق أو مرارة الفراق، كما يعرفه من عانى الفقر والهموم وشظف العيش، وعلي كلٍّ فالنوى الذي يمثل لدى البحتري القمة المفجعة بين القلوب المتآلفة، خير شاهد على هذا، كما يشهد به ما ساقه من قصة طرفة بن العبد حين أوجس من ضربة الرأي فآثر عليها قطع أكحله.

ومن أبرز مواطنها، قوله في وصف ممدوحه بالكرم في البيت الرابع والثلاثين:

وَالجـودُ يَعذلُـهُ عَلَيه حاتِـمٌ * سَرفًا وَلا جُودٌ لمَن لَم يَعــذِلِ

فقد طابق بين (يعذله) وبين (لم يعذل)، وذلك ليصل إلى أن الجود الذي تأصل في الممدوح، أضحى من يضرب به المثل فيه واشتهر به وهو حاتم الطائي، يلومه عليه، لما يلمسه الأخير من سرف في كرم الممدوح.. ثم ليخلص

([1]) القلي: البغض والكراهية، وتقلت: هي على تقدير إن تقلتينا فالتفت إلى الغائب وحذف المفعول

من ذلك في النهاية بنتيجة مؤداها: أن من لم يكن كذلك لا يستحق أن يكون في ذلك مضرب المثل، وأن ذلك كائن لممدوحه دون سواه.. وشبيه بها وجار مجراها، قوله في وصف جواده:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّلٍ * قَد رحت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

فإنك إذا تأملت هذا البيت وتالييه:

كَالهَيكَلِ المَبنِيِّ إلا أَنَّــهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامهِ * يَومَ اللقــاء عَلى مُعِمٍّ مُخـوَلِ

"وجدتها مبنية على نوع من الطباق اقتضته محاولة البحتري تصفية المعاني والصفات وانتزاع خلاصها"([1])..
ونظير ذلك قوله في وصف سيفه:

ماضٍ وَإن لَم تُمضـهِ يَدُ فارِسٍ * بطَلٍ ومَصـقولٌ وَإن لَم يُصقَلِ

والمعنى واضح، وقد حلاه وجلاه، مقابلته فيما تلا ذلك بعدة أبيات، وقوله:

وَإذا أَصابَ فَكُلُّ شَيءٍ مَـقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَمـا لَــهُ مِن مَقتَلِ

ولا غرو، فسيف بهذا المضاء وبتلك القوة، لا يُستغرب أن يكون مصير كل ما يمسه الهلاك والذوبان تحت لهيبه، أو أن ترتد إلى ضاربه سهامه كليلة خاسئة بائرة خاسرة.

= وللمقابلة لدى البحتري – كما للمطابقة – رونقها وروعتها.. ومما أجاد فيه منها، تلك المقابلة اللطيفة الخفية الذكية التي رقمَها الشيخ أبو موسى، بين البيتين السابع والتاسع، أعني بين ذكر العاذل أو اللائم وقول البحتري في مخاطبته: (ماذا عليكَ من انتظار متيم؟)، وبين ذكر الرفيق وقوله في مخاطبته: (لا تكلفن لي الدموع)، وأوضح فضيلته أن هذا من دقيق تصاريف المقابلات لدى البحتري، وعلق يقول:

"خطاب العاذل فيه توبيخ وحدة، وخطاب الرفيق فيه لين وحب وإقبال" .. يقول: "وكأن البحتري هنا مشفق على صاحبه هذا، ولا يحب أن تنتقل إليه أحزانه وأشجانه، وهذا شيء فوق طلب الإسعاد بالدموع، ولا يلزم البحتري أن يطلب إسعاد صاحبه ما دام الشعراء يفعلون ذلك، ثم إن الصاحب هنا قد بكى من غير طلب الإسعاد، وإذا كان الإسعاد هو بكاء الرفيق على شجا رفيقه، فكيف ننكر على البحتري أن يرفق هو الآخر بهذا الرفيق وأن يقول له: (لا تكلفن لي الدموع)"([2]).

ونظيرها في الدقة والخفاء، قوله في وصف جواد الممدوح بالبيت الرابع والأربعين:

يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُــهُ * عَفوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

بِإنارةٍ في كُـلِّ حَتـفٍ مُظلِمٍ * وَهِدايـةٍ فـي كُلِّ نَفسٍ مَجهَلِ

حيث قابل في وصف العَدُو الذي هو في مرمى فرس الممدوح، بين بعيد لا يُطيق الهروب منه لوقوعه لا محالة في براثنه ولسقوطه مهما طالت المسافة فريسة له.. وبين قريب مختبئ قد وضعت له الحصون والحواجز

([1]) الإعجاز البلاغي ص٣٣٧.
([2]) الإعجاز القرآني ص٣٣٢

والأماكن المظلمة بحيث لا يطاله بأس هذا الجواد النادر، لكونه هو الآخر لن يقوى على الاحتماء بكل ذلك، ولأن هذا الجواد – وببساطة شديدة – يفتح هذه الأبواب، ولا يصده عن فريسته أو هدفه أعتا قوة على وجه الأرض، ذلك أن له من النور ما يبدد ظلمات الحتوف، وله من الهداية ما يوصله إلى مجهول الأنفس والأرواح.

٤ـ رد الأعجاز على الصدور في لامية البحتري:

وحده عند البلاغيين: أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، هذا في النثر.. أما في الشعر فهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني([1]).. وهذا قد تواجد وتوافر بكثرة في قصيدة البحتري فأكسب المعنى بلاغة، وهاك قوله في البيت الثالث عشر:

كَالهَيكَـلِ المَبنِـيِّ إلا أَنَّـهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

وقد رد د. أبو موسى غيبة البحتري، عندما وقف للباقلاني الذي عاب مجيء هذا الصبغ البديعي على هذا النحو لِمَا أوحت به من فزع ورعب، ورأى أن "لو اقتصر على ذكر الصورة وحذف الهيكل لكان أولى وأجمل".. فكان مما قاله: "كان من الممكن أن يسلم الكلام لو اكتفى بقوله: (كالهيكل المبني إلا أنه في الحسن كالصورة)، ولكنه قال: (كصورة في هيكل)، فانبعثت من كلمة (هيكل) إيحاءات كانت مكفوفة، وذلك لأن لفظة (كصورة في هيكل) قرَّبت الهيكل الذي هو الفرس الضخم، من الهيكل الذي هو بيت النصارى، وقد زعموا أن فيه صورة المسيح وأمه مريم.. وفيه الأسرار وأوهام القساوسة والنفاثات في العقد، وهذا هو الذي صير الكلمة ذات غموض وذات روع وسطوة تستطار بها الشياطين"([2]).. يعني:

ومن ثم حسن موقعها وصار المعنى معها: أن هذا الجواد قد جمع في شكله الصورة المثلى لجميع الخيول، فهو نموذجها والصورة المتكاملة لها، إلا أنه في الحسن جاء كصورة في هيكل.. وتلمس مثل هذه الدقة في قوله بالبيت الخمسين وهو يكشف عن قوة الجواد وقدرته الفائقة على الفتك بالأعداء على أي حال:

وَإذا أَصابَ فَكُـلُّ شَيءٍ مَـقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَمـا لَـهُ مِن مَقتَلِ

فالمعنى يتقرر في ذهن السامع ويتأكد، عندما يُكرَّر اللفظ أو يذكَرُ مجانسًا للآخر، فضلًا عما يفيده ذلك التكرار من دلالة أول الكلام على آخره ومن ارتباط آخره بأوله، وتلك هي البلاغة كما صورها وأنبأ بها الخبراء بفن القول حين عرفوها بـ (أن يكون أول الكلام دالًا على آخره، وآخره مرتبط بأوله)، وقد كان صناع الكلام يفخرون بدلالة أول كلامهم على آخره وارتباط آخره بأوله، كما كان النقاد يفطنون للكلام الجيد المتماسك ويدركون آخره عند سماعهم لأوله([3]).

٥ـ ما تضمنته لامية البحتري في مدح القمي من تجنيس وخلافه:

وثمة ألوان أخرى – من غير ما تم التنصيص عليه هنا – بدا أثرها واضحًا في تأدية المعنى بالقصيدة، منها: التطريز الذي سيأتي الإشارة إليه عند الحديث عن موسيقى الألفاظ بالقصيدة.. ومنها: الترصيع الذي سنذكر شيئًا من محاسنه إبان الحديث عن العاطفة باعتبارها إحدى ظواهر الصورة الفنية في قصيدة البحتري.. ومنها: التجنيس الذي بدا واضحًا في قوله يصف الفرس: (ذهب الأعالي حين تذهب مقلة)، وقد قال شيخ البلاغة في الأسرار ص١١ عنه وعما جاء على شاكلته: "إنك لا تجد تجنيسًا مقبولًا ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلًا ولا تجد عنه حولًا، ومن هاهنا كان أحلى تجنيس

([1]) ينظر بغية الإيضاح ٤/ ٧٧

([2]) الإعجاز البلاغي ص١٨٠

([3]) ينظر (البيان والتبيين) ١/ ١١٦ والعمدة ١/ ٢٤٤ وما قبله و(علم البديع) د. بسيوني فيود ص١٨٥

تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد المتكلم إلى اجتلابه وتأَهُّبٍ لطلبه، أو ما هو – لحسن ملائمته، وإن كان مطلوبًا – بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة"

&&&&&&&&

المبحث الثالث: الخصائص الفنية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه:

١ - الخيال:

يمثل الخيال الشعري ركنًا بارزًا في شعر البحتري، ولو نظرنا بعين الاعتبار في قصيدته التي نحن بصددها، لوجدناه يحلق بخياله البعيد في كل غرض من أغراضها، فهو يهلل لمقدم الطيف وزيارته له في كل الأحوال.. ثم هو ما يلبث في قوله:

وَلَقَد سَكَنتُ منَ الصُدودِ إلى النَوى * وَالشَـريُ أرْيٌ عِندَ أَكل الحَنظَلِ

أن ينفتل عن رفيقه وقبله لائمه، حتى يلوذ بعزلته يبث لنفسه شكواه، ويغنيها وجده ولهفته وشجاه، وإذ بالمعاني في حالته تلك تتصاعد وتترقى، فالصدود الذي هو هَمُّ أهل الهوى وموضع شكايتهم، يصير لديه مقبولًا ومرضيًا عنه حين يطوف به همٌّ آخر فوقه، وهو البعد الذي لا حيلة تجاهه، والنوى الذي يمثل القمة المفجعة بين القلوب المتآلفة.

وتتجلى خيالات البحتري – فيما انتقل إليه بعد – في وصف الخيل، فجواد ممدوحه:

مُتوَجِّـسٌ برَقيقَتَينِ كَأَنَّمـا * تُريـانِ من ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّـلِ

والتوجس الذي يوقظ الأحاسيس ويرهف المشاعر، من شأنه أن يجعل جواده منصتًا للدبيب الخفي، فضلًا عما ارتفع من الأصوات.. كما أن عينيه بما تحملانه من جمال أخَّاذ:

ذهب الأَعالي حَيثُ تَذهَبُ مُقلَـةٌ * فيه بِناظِـرِهـا حَديـدُ الأَسفَلِ

فهما ذواتا بريق لامع أشبه ما يكون بالتبر، أو الخالص من الذهب الذي يؤتى به لعلية القوم من مكان بعيد قد شهر بذلك، وهذا ما يجعله يرى الأشياء مهما نأت على حقيقتها، ولا يبعد شيء عن مجال رؤيته عاليًا كان أو منخفضًا، فلقد توافرت فيه حدة الإبصار إلى جانب حدة السمع، بما لم تتوافر لفرس مثله ولا قبله ولا بعده، فهو فريد نوعه ونسيج وحده.

ويلتفت خيال الشاعر بعد، إلى البياض الموجود في الأرساغ فوق الحوافر، وإلى بياض الغرة في جبهة الجواد، فتراه يشبه الأول ببرج الجوزاء والثاني بالبدر في كبد السماء، ويصورهما لك وكأنك تنظر إلى الأمرين في وقت واحد:

تُتَوَهَّـمُ الجَـوزاءُ في أَرساغهِ * والبدرُ غـرَّةُ وَجهـهِ المُتَهَلِّـلِ

وتنتقل مصورة البحتري التي لا تريد أن تترك شيئًا من أجزاء هذا الجواد إلا وتوقفت عنده والتقطت له بعضًا من محاسنه.. وقد توقفت فيما توقفت أمام خديه فنقلت لنا هذه اللوحة:

وَتخالُهُ كُسيَ الخُـدودَ نَواعِمًا * مَهما تُواصِلُها بِلَحظٍ تَخجَلِ

فالوصف هنا قد تحول إلى شيء من الغزل المستتر غير المقصود، ولا يخفى ما في كلمة (كُسِي) من إيحاء الشمول الذي يعم كل موضع لمس فيهما، وكذلك ما يوحي به حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامها (نواعمًا)، وكأن هناك نوعًا من الكساء قد سمي بهذا الاسم، لأن النعومة ذاتها ولا شيء غيرها في نسيجه وخيوطه([1]).

وهكذا هي سائر أعضاء وصفات وخلال هذا الفرس من صوت وسطوع غبار ناشئ عن اصطكاك حافره بالأرض، ومن قوة خارقة تظهرها ميعة صباه.. إلى غير ذلك مما لا تكاد أن تجد له في عالم الحيوان – فضلًا عن عالم الخيول – نظيرًا.. وتتجلى ملكة التخيل في البيت الأخير في وصف هذه اللوحة الواصفة، وذلك حين يجعل الجواد يحوز عيونًا لها من الجاذبية القاهرة والجمال الأخاذ ما تذهب فيه النفس كل مذهب، فلا تملك أنت إلا أن تتجه إليه في نظرة والهة وفم مشدوه، ويتملكك العجب.. ولاغرو فهو الذي:

مَلَـك العيـونَ فَإن بَـدا أَعطَينَهُ * نَظَر المحبِّ إلى الحَبيبِ المُقبِـلِ

أما عن خيال البحتري في وصف السيف، فهذا متضح مما خلعه على هذا السيف من خصائص جعلته جديرًا بأن يكون موضع الأمل ومحط الرجاء، فهو سيف:

يتَناوَل الروح البَعيـدَ مَنالُــهُ * عَفوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

وهذا يعني أنه يلقي الرعب في الأرواح، فإذ هي خامدة في أجسادها وما ذاك إلا لأنه يختطفها فتفارق أجسادها قبل أن يصل بحده ليطعن هذه الأجساد، وتعجب له حين (يفتح في القضاء المقفل) فيزيل هذه الأقفال المحكمة.

ومن عجائب ما لهذا السيف، أنه:

ماضٍ وَإن لَم تُمضـهِ يَـدُ فارِسٍ * بطَلٍ ومَصـقولٌ وَإن لَم يُصقَـلِ

فهو يمضي إلى عدوه الذي هو عدو الممدوح ويصيب منه مقتلًا، وإن لم يكن ذلك بتوجيه فارس بطل مغوار، وكذلك فإن مادته من أنقى المواد وأصفاها، ولذلك جاء مصقولًا لا يحتاج إلى صقل، ثم هو إلى جانب ذلك:

مُصغٍ إلى حُكمِ الرَدى فَإذا مَضى * لم يلتَـفت وَإذا قَضــى لَم يَعدِلِ

ذلك أن له اتصالًا بعالم آخر هو عالم المنايا، وبينه وبينها ما بين القاضي والجلاد، فما على القاضي إلا أن يحكم، وما على الجَلّاد – الذي هو بمثابته – إلا أن ينفذ، فهو لا يلوي على شيء، فإذ قضى القاضي قضاؤه لم يلتزم هو بمقدار العدل فكان من وراء ذلك القتل الكثير.. ثم ينهي البحتري أوصاف هذا السيف العجيب الشأن، فيقول محلقًا بخياله البعيد:

حمـلت حمائِلُـهُ القَديمَـةُ بَقلَـةً * من عَهـدِ عــادٍ غضَّةً لَم تَذبُلِ

([1]) ينظر الخيال الشعري في وصف البحتري ص١٨٤

تيك هي أوصاف البحتري للسيف الذي ود أن يهبه له الممدوح، كما وهب له من قبل ذلك، جواده الأصيل.. وقد لجأ إلى الوصف بالحقيقة في أغلب هذه الصفات الظاهرة التي تراها العين، أما الأثر المترتب على الطعن به، فقد لجأ في بيانه – كما رأينا – إلى لغة الخيال.

٢ - *العاطفة:* يرى البحتري في الترحيب بالطيف والتعجب من قدرته على تخطي الزمان والمكان، تسرية لنفسه وعزاء لها مما يعانيه في غربته من لوعة الفراق.. ذلك أنه لا يكف عن المقارنة بين الخيال وصاحبته، فعلى حين تَبعده بهجرها يدنيه ويقربه إليه وصل خيالها.. وهنا يقف إجلالًا لمحبوبته وتقديرًا لاستبقاء العلاقة فيما بينه وبينها، وقد سنح له ذلك لأن يرى في طيف خيالها النور والسنا المنبعث والذي يسري في كل مكان فيزيل ظلمته، ولأن يذْكرَها بلفظ (الغَيْد) شارة النعمة والرَّفه والصون:

من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَها * فَلـوَ انَّهـا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

وتأمل كيف انتقل الكلام إلى وصف صونها وعفافها، وكيف سلك سبيله في بيان ذلك فقال: (مُنعت) في إشارة إلى من حولها من أهل بيتها وعشيرتها، ثم قال: (وتمنع نيلها) فانتقل بنا إلى ذات الغيداء، ليؤكد على أن عفافها وصونها لا يتأتى أن يكون قد جاءها من خارج نفسها، وإن كان من تمامه أن تكون هذه الخلال خلال الأهل والعشيرة، لآن شرف النفوس يجري مع كرم العروق.

وتستشعر – وقد أطال الشاعر هنا الكلام – وكأنه يريد أن يُسَمِّع بها، فهو ينتقل من صيغة المضارع بعد الماضي، ليشير في عاطفة حب مشبوبة إلى أن تصونها إنما هو خلق يتجدد في ذات نفسها وكأنها تستمده من نبع فياض.. ثم انظر كيف سلك في تصوير صون أهلها مسلكًا لا تراه إلا في حر الكلام (فلوَ انَّها بُذلتْ لنا لم تُبذل)، وعلى هذا – في الترقي بالصفات والتسامي بها – جاء البيت التالي:

كَالبدرِ غيـرَ مُخيَّـلٍ وَالغُصنِ غَيـ * ـر ممَيَّـلٍ وَالدِّعْصِ غَير مُهَيَّلِ

فهو يعني وصفها بأنها كالبدر نقيًا من الكلف، وكالغصن في حال استقامته، وكالكثيب من الرمل حال قيامه.. وهذا الترصيع الذي أتى في كلامه عفوًا، وما يحدثه من قوة الإيقاع وتميز النغم، ما هو إلا زيادة في الكشف عن العاطفة الجياشة في نفسه، وما هو إلا رنين الفكرة الغائرة التي امتلأت بها فؤاده، وليس مجرد نغمٍ منبعثٍ من الألفاظ([1]).. ثم إنه وفي مخاطبته اللائم له في هواه، وقوله له:

مـاذا علَيك مـنَ انتِظـارِ مُتَيَّـمٍ * بل ما يَضُـرُّكَ وَقفَةٌ في مَنـزِلِ

كأنه يقول: عد إلى نفسك واسألها عن وجه إقحامك نفسك فيما لا يعنيك.. وهذا وإن لم يجر لمشافهة العاذل به ذكر، فقد جرت أحداثه ووقائعه مع الشاعر، فهو ما كان يتسنى أن يقول له: (ماذا عليك) إلا بعد أن أقلقه وأزعجه، وكأن شاعرنا في واد ولائمه في واد آخر.. فبينا العاذل يتكلم ويحاور، نجد الشاعر – وقد جعل المنزل ذا توق على ساكنيه الذين ترحلوا عنه – في ذهول، كذهول هذا المنزل الذي ترجم ذهوله إلى صمت من هول ما يجد، حتى إنه لو سئل عيَّ عن الجواب.

ثم إن هذه الدموع التي ورد ذكرها في مخاطبة الشاعر لرفيقه هذه المرة في قوله له:

لا تَكلِفـنَّ لي الدُمـوعَ فَـإنَّ لي * دَمـعًا يتِمُّ عَليهِ إن لَم يَفضُـلِ

شيء نفيس في ديوان البحتري، لا شيء يبين بيانها، ولا يُجيب جوابها، وأن من لم يرقّ لها لا يرقُّ لشيء، وإنها من أقوى الدلائل على قدر الوجد الكامن بدواخله، والذي وصل إلى حد جعل رفيقه يبكي شجاه، وإلى حد أن طفق

([1]) ينظر الإعجاز البلاغي ص٣٢٣ وما بعدها

الشاعر يرفق بهذا الرفيق مناشدًا إياه: (لا تكلفن لي الدموع).. هذه من دون شك عاطفة أقل ما يقال في حقها، أنها عاطفة جياشة مليئة بالمشاعر الفياضة والعبق الفواح.. يعكسها وقف البحتري جزءً كبيرًا من شعره في التغزل بغاديته، وقوله فيما قال – يصف مواقف اللقاء والوداع:

باتت تبرِّد من جـواي وغـلتي * أنفـاس ظبي طيب الأنفاس

يدنو إليَّ براحــه وبريقــه * فيعـلني بالريق بعد الكاس

هَيفُ الجوَانِح منهُ هاض جَوانحي * ونُعاسُ مقلتِه أطار نعاسي([1])

ولكن من خلال رصد د. أبو كريشة لظاهرة إطالة الوصف والتصوير الذي لاحظناه في وصف الفرس ومن بعده السيف، كشف فضيلته – من خلال دراسة مستقلة عن الخيال لدى البحتري – عن حقيقة أن ذلك إنما كان يقع منه "عند وصفه لجواد أهدي إليه، أو لجواد يطمع في أخذه منحة وعطية، ويُتبع ذلك بطلبه صراحة، بينما يكون الإيجاز: عند وصفه لجواد أراد أن يقدمه لغيره هدية".

وخلص من ذلك إلى أنه "ليس للإطالة والإيجاز – يعني على النحو السالف الذكر – من تفسير، إلا اختلاف العاطفة في الموقفين، فحينما كان في مقام المُهدى إليه فإنه كان سعيد النفس منشرح الصدر متوثب العاطفة، ومن ثم انعكس ذلك على الخيال، يقظة ونشاطًا، وسعة في مجال التصوير، ومهارة في إدراك الملامح والشيات، وحرصًا على رسم الدقائق والجزئيات، أما حينما كان مهدِيًا، فإنه كان في مقام الذي يتخلى عن شيء عزيز يحبه ويحرص على اقتنائه، وبداهة فإن واقعه النفسي وإحساسه العاطفي، سيكونان في موقف يختلف كثيرًا عن الموقف الأول، ومن هنا فإن عامل الخيال سوف يكون محصورًا، ويبدو أثر ذلك في الإيجاز وفي التصوير الكلي المجمل"([2])..وهذه – في حد ذاتها – تُعد واحدة من أهم نتائج هذا البحث التي خلص إليها، وإحدى ثمراته.

٣- الأفكار:

وكما هو مشاهد، فقد تضمنت القصيدة عديدًا من الأفكار التي دارت حولها موضوعات القصيدة، فالبحتري لم يجعلها في موضوع واحد وإنما اتبع في إنشائها طريقة السابقين، فبدأ بذكر الطيف وراح يستقبله ويرحب به، ثم انتقل بنا للحديث عن محبوبته والتغزل بها وطفق أثناء ذلك يخاطب لائمه في هواها، ويبدو أنه لم يجد فيه الإنسان الذي يبوح له بأسراره أو يرتاح إليه في بث شكواه، ودعاه هذا إلى أن يستدعي حميمه فعلَّه يجد ما افتقده عند لائمه، فإذا به وقد وجده عند حسن الظن، فراح يشاطره أحزانه حتى بدا الصاحب الحميم متأثرًا بصورة أكثر، الأمر الذي دعاه إلى أن يشفق عليه ويخاطبه بقوله:

لا تَكلِفنَّ لي الدُموعَ فَإنَّ لي * دَمعًا يتِمُّ عَليهِ إن لَم يَفضُلِ

وينتقل بنا البحتري سريعًا في وصف تفصيلي لجواد كان قد طلبه من الممدوح وتعشم أن يهديه إياه، فراح يصفه بكل دقة، كالملِحَّ عليه في إهدائه، ثم راح بعد، يتناول الممدوح نفسه بحميد المكارم وعظيم الخصال، وجعل يعرِّض إبان ذلك بواحد من مناوئيه كان يناصبه العداء وطفق يهجوه بأقذع ألوان الهجاء وقد جاء ذلك منه في حديث عابر، وكأنه يشير إلى أنه لا يستحق أن يؤبه به ولا أن يعيره الممدوح أدنى اهتمام.. وقد دفعه كرم الممدوح بعد ذاك لأن يطلب منه سيفًا على سبيل الهبة كما أهدى له من قبل ذلك جواده.

([1]) الديوان٢ / ١١٣٨والجوى: شدة الوجد من العشق، والغلة: شدة العطش، والراح: الخمر، وأعله: سقاه سقيًا بعد سقي، أي جرعة بعد جرعة، الهيف: ضمور البطن ورقة الخاصرتين، وهاضه: كسره وفتته

([2]) الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري ص٢٣٧، ٢٣٨ وينظر ص٢٤١

والبحتري يسير في ذلك وينتقل من موضوع إلى موضوع ومن فكرة إلى فكرة بخفة، وحسن تخلص حالفه التوفيق في بعضه أحيانا، وخانه الحظ في التخلص منها أحيانًا أخرى.. ويفسر لنا د. أحمد في كتابه (حياة البحتري وفنه) ص٢١٤ سر إخفاقه فيشير إلى أن "غزله في مقدمات قصائده كان غزلًا صادقًا، حقيقيًا.. يعبر فيه عن عواطفه وإحساسات نفسه، فكانت القصيدة قصيدتين، واحدة يفرغ فيها عواطفه، وأخرى للمدح أو غيره، وكأنه كان يضم إحدى القصيدتين إلى الأخرى من غير عناية بالربط بينهما"، وهذا غير مستبعد، بل يسانده ما سبق أن ذكرناه له من اهتمامه بما يجتنى من وراء تمدحه، وما يعكسه ذلك من عدم إخلاص لممدوحيه.

٤ ـ موسيقى الألفاظ الداخلية في القصيدة:

أكثر البحتري من استخدام ما عرف لدى البلاغيين بـ (رد الأعجاز على الصدور) وأولع به، ولا تكاد تخلو قصيدة منه في شتى بحور شعره، وقد ذكرنا من ذلك في الصور التحسينية لقصيدته في مدح القمي ما يدلل على صدق ذلك، ولكم ساعد هذا الفن – على نحو ما رأينا – على بث الموسيقى الداخلية في القصيدة، وإشاعة هذه الموسيقى في الصورة، وانظر إلى قوله:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البهيمِ مُحَجَّلٍ * قَد رحت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكَلِ المَبنِيِّ إلا أَنَّهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

وتأمل معي كيف ساعد رد العجز على الصدر على تحسين الصورة الفنية، وكيف أسهم بشكل كبير في زيادة الإيقاع الصوتي لها، فساعد من ثم على إظهارها.. وأجِلْ معي النظر وارجع البصر كرتين، تجد كيف أنه ساعد مرة ثانية في توضيح المعنى الذي يريده الشاعر وكيف جَلَّى الصورة الشعرية.. ففي الترديد يحاول الشاعر أن يؤكد على المعاني لتبيينها، ومن ثم جاء فنه في هذا المجال تلقائيًا دون تكلف أو تصنع، وقد رأينا كيف رد أستاذنا أبو موسى على من زعم فيها عكس ذلك.

كما أن هذا الصبغ وإن أتى أحيانًا في بعض صوره وأبياته مقرونًا بفنون أخرى كما في قوله:

وَإذا أَصابَ فَكُلُّ شَيءٍ مَقتَلٌ * وَإذا أُصيبَ فَما لَهُ مِن مَقتَلِ

فإنه لا يسرف في ذلك، وإن أسرف أحيانًا في بديعة، فإن رشاقة ألفاظه وعذوبة موسيقاه وديباجة شعره يغطي كل هذا.. وثمة لون آخر يخلع على شعر البحتري موسيقاه العذبة، وهو ما يسمى بالتطريز وهو "أن تأتي في الأبيات مواضع متقابلة كأنه طراز"، أو هو حد ما ذكر أبو هلال العسكري في تعريفه: "أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون منها كالطراز من الثوب"([1])، ومن أمثلته الواضحة بيتاه:

وَأَغرَّ في الزَمَنِ البَهيمِ مُحَجَّلٍ * قَد رحت مِنهُ عَلى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

كَالهَيكَلِ المَبنِيِّ إلا أَنَّهُ * في الحُسنِ جاءَ كصورَةٍ في هَيكَلِ

فإنك لامس هنا دقة أوصاف البحتري ودقة ألفاظه، وملاحظ أن البيتين – إلى جانب هذه الدقة – أشبه بثوب محكم الصناعة والألوان، وما ذلك إلا لأن التطريز قد أضفى عليهما وعلى الصورة الفنية التي صنعت بفعلهما، جمالًا فنيًا جذابًا، وإيقاعًا صوتيًا وموسيقيًا خلابًا، فالألفاظ تُختار بعناية وضمن نسق مرتب، كما أنها لا تأتي عبثًا وإنما تأتي في موقعها الملائم.

([1]) الصناعتين ٣٣٩ ت. محمد أبو الفضل والبجاوي، وينظر الصورة الفنية في شعر البحتري د. عيد حمد عبد الله ص٣٦٦

لقد "كان البحتري – بحق – ذا مقدرة بارعة على تنغيم اللغة، واستخراج زكي لحنها، ثم توظيف ذلك في الإبانة"، وحسبك أن تجيل النظر في قوله مخاطبًا طيف محبوبته: (أَهلًا بذلِكُم الخَيال المُقبِلِ)، (برقٌ سرى)، (من غادةٍ مُنعت)، لترى "كثرة ما جرى فيه من نون وتنوين، وكيف أجرى هذا غنة طروبة بنعمتها ومنعتها".. ولك أن تستشعره أيضًا في قوله يمدح القمي:

نَفسي فِداؤكَ يا مُحَمَّدُ مِن فَتىً * عوفي عَلى ظُلَمِ الخُطوبِ فَتَنجَلي

لترى كيف هو "الامتداد في كلمة (يا)، وكيف دلت على بعد منزلة المنادى، وكيف تلاقت مع المدات الكثيرة التي كأن البيت بُني عليها"([1]).

٥- عذوبة الألفاظ وحسن التأليف:

على أن الدارس لشعر البحتري، يرى فيما يرى أنه يستخدم في أكثر أشعاره، الأسلوب المباشر ويختار الكلمات السهلة المستعملة التي اعتادها شعراء العرب، وشهادة الآمدي له بذلك تغني عن كل شهادة، ومن كلامه:

"وجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يَدْفعون البحتري عن حُلو اللفظ وجودة الوصف وحسن الديباجة وكثرة الماء، فإنه أقرب مأخذًا وأسلم طريقًا من أبي تمام.. وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسنُ التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير متنافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"([2]).

والآمدي حين يقرر ذلك لا يطلق الكلام على عواهنه، بل نراه يستأنس لذلك ببعض ابتداءات يضمنها البحتري ويذكر فيها وقوفه على الديار.. منها قوله:

"ما على الركب من وقوف الرِّكاب * في مغاني الصبا وريم التصابي([3])

وقوله أيضًا:

ذاك وادي الأراك فاحبس قليلًا * مُقصِّرًا عن ملامتي أو مطيلًا"

ويعلق الآمدي فيقول: "وهذان ابتداءان في غاية الجودة"([4]).. وكلامه في هذا يطول.

ومن جليل ما فاه به في هذا الشأن، قوله – إبان عقد مقارنة بينه وبين أبي تمام –: "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويُعَمِّيه حتى يحتاج مستمعه إلى تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره.. وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنًا ورونقًا، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري"، وأردف يقول معللًا ومبينًا أثر ذلك: "ولذلك قال الناس: (لِشعره ديباجة)، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام"([5]).

ولك أن ترمق أثر ذلك في قوله:

([1]) ينظر إعجاز القرآن د. أبو موسى ص٣٢٥، ٣٤٨.
([2]) الموازنة ص٣٥٠، ٣٥١وينظر نقد الموازنة د. محمد رشاد صالح ص٣٢٦
([3]) والتصابي: التفاعل من صبا يصبو إذا اشتاق وإذا فعل فِعل الصبي.
([4]) الموازنة ص٣٥٨ وينظر قصيدتا البيتين بالديوان ١/ ٧٠، ٢/ ٢١
([5]) السابق ص٣٥٢ وينظر العمدة ١/ ٢٣٣

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجـدَلِ

مُتوَجِّسٌ برَقيقَتَينِ كَأَنَّمـــا * تُريـانِ من ورَقٍ عَلَيـهِ مُوَصَّـلِ

إذ اختار في جانب المشبه به لفظة (أجدل)، دون كلمة الصقر لما في تشبيه الفرس بالأجدل من اقتدار وعلو وعزة وخيلاء ووفرة نشاط، وجاء قوله في البيت التالي: (متوجس برقيقتين) ليؤكد أنه بعد أن أبلى وأنفق من جهده وانتصب كالأجدل، بقي موفور النشاط ذا ميعة متهيِّئًا متسمعًا، الأمر الذي دعا الباقلاني نفسه لأن يستحسن منه هذا، وما ذاك إلا لأن كلمة (متوجس) كلمة حيَّة، وإلا لأنه استخرج من ذكر الورق شدة التنبه والإحساس بالصوت الخفي الذي هو أشبه ما يكون بحفيف الريح([1]).. ولك أن ترمقه في قوله: يصف السيف:

يتَناوَل الروح البَعيدَ مَنالُــهُ * عَفوًا وَيَفتَحُ في القضاءِ المُقفَلِ

حيث أشار بكلمة (يتناول) إلى أنه ينالها متمكنًا مقتدرًا محيطًا بها، وهذا هو فضل هذه الكلمة وسر إيثارها على كلمة (ينال)، لأن التناول فيه تمكن واقتدار وسيطرة كما يسيطر الواحد منا على الشيء في متناوله، وقديما قالوا أن زيادة المبنى دال على زيادة المعنى.. على أن هذه في قصيدة البحتري – محل الدراسة – مجرد نماذج لكثير مما كان على هذا المستوى من الأداء في تصفية العبارة وانتقاء ألفاظها، وإلا فالكلام في ذلك لا ينتهي.

٦ ـ معاني البحتري بين الابتكار والتأثر:

والدارس لشعر البحتري أيضًا يرى أنه قد تأثر كثيرًا بغيره من الشعراء، ولا يختلف أمره في ذلك بين أن يكون متغزلًا أو مادحًا أو هاجيًا.. وقد ذكر له الآمدي نفسه تحت باب: (سرقات البحتري)، ثمانٍ وعشرين موضعًا تأثر فيها البحتري وأخذه مما عدا أبي تمام، كما ذكر له مما تأثر فيه بهذا الأخير خاصة أربعة وستين موضعًا([2]).

وكان مما ذكره فيما تأثر فيه البحتري بغير أبي تمام، قوله في المحبوبة:

من غـادَةٍ مُنِعَـت وَتمـنعُ نَيلَها * فَلـوَ انَّهـا بُـذِلت لنـا لَم نَبذُلِ

فقد كشف عن أن البحتري قد أخذه من عبد الصمد بن المعذَّل حين قال:

ظبيٌ كـأن بِخَصْــره * من رقــةٍ ظمًا وجوعـا

إني عَلِقــتُ لشِقْوَتي * يا قــومِ ممنوعًا منيعا

وكان مما أخذه من أبي تمام، قوله في وصف الفرس:

وَتَظُنُّ ريعــانَ الشَبابِ يَروعُـهُ * مِن جَنَّـة أو نَشـوَةٍ أو أَفكَـلِ

فقد تأثر فيه البحتري بقوله:

كأنما خامَــرَهُ أوْلَــقٌ * أو غازلتْ هامَتَـه الخَندريسْ

([1]) ينظر إعجاز القرآن للباقلاني ص٦٩ والإعجاز البلاغي لأبي موسى ص٣٣٩.

([2]) ينظر الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص٢٥١: ٢٨٧

وكان مما نقله الآمدي عن أبي الضياء بشر بن تميم من المعاني المستعملة، وذكر أن البحتري أخذه من أبي تمام، قول أبي تمام يصف الفرس:

مِنْ نَجلِ كُلِّ تليدة أعراقه * طرفٍ مُعمٍّ في السوابق مُخْوِلِ

فقد ذكر أن البحتري أخذه عنه – مع ما فيه من الغرابة التي خلى منها قول الناس في مدح الفرس: كريم الآباء والأمهات، وشريف الأنساب – فقال:

وافي الضلوعِ يُشَدُّ عَقدُ حزامهِ * يَومَ اللقـاء عَلى مُعِمٍّ مُخـوَلِ([1])

لكن ليس هذا – بنظري – هو الذي يعيب البحتري، وإنما الذي يعيبه بحق ألا يكون قد ابتكر، أو يكون قد أخفق في التعبير عما ابتكر، وهو ما لم يحدث ولا شهد له به أحد.. وقد رأينا أنه وبخيال واسع وطبع متدفق ومقدرة رائعة على التصوير والعرض، كيف كان يرسم لوحاته الفنية لطيف الخيال ولجواد وسيف الممدوح، وكيف كان يفرع في معاني ذلك وينوع، وكيف كان يضيف إليها ما يندر أن تجده عند غيره من الشعراء الذين وصفوا في مقدماتهم أو في ثنايا أشعارهم، حتى لقب بـ (شاعر الطيف والخيال)، وعنه في ذلك قال الحصري القيرواني:

"كان البحتري أكثر الناس إبداعًا في الخيال، حتى صار لاشتهاره مثلًا، يقال له: (خيال البحتري)"([2])، وقال الشريف المرتضى: "كان البحتري مغرمًا متيمًا بالقول في الطيف، فأكثر فيه وأغزر، مع تجويد وإحسان وافتنان، وتصرَّف فيه تصرف المالكين، وتمكن منه تمكن القادرين"([3])، وقال ابن رشيق: "البحتري أرق الناس نسيبًا، وأملحهم طريقة.. لاسيما إن ذَكر الطيف، فإنه الباب الذي شهر به"([4]).

ومن كلامه في مقارنة بينه وبين أبي تمام: "فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ – يعني: غليظه – وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعًا وكرهًا، يأتي الأشياء من بُعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبًا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"([5]).

فهل تتأتي هذه الشهادات من هؤلاء الأعلام إلا لكونه مجددًا، أو حتى مرددًا لمعاني الشعراء السابقين ومضيفًا إليهم من حسنه وخياله، أو مخترعًا ومبتدعًا – في بعض الأحايين على الأقل – لمعاني جديدة ومضامين مبتكرة لم يسبق إليها.

ولو لم يكن للبحتري سوى ما شهد له به أولئك الأعلام، وسوى ما تميز به من سعي في أن يبرز الفكرة والصورة في قوالب قديمة تزينها ألفاظ ذات جرس موسيقي ونغم لفظية أخذت من الحضارة نصيبًا وافرًا، وسوى ما تحلى به من شعره من جمال لفظ أضفاه على الأساليب، أو ما فعله فيها من صقل، لكان هذا حسبه.

<u>٧-تكرير الصورة وتغايرها حسب مقتضيات الأحوال:</u>

بملاحظة ما ذكره البحتري بشأن وصف الجواد الذي طمع من ممدوحه أن يهديه له، ومقارنة ذلك بما ذكره في وصفه في مواضع أخرى، ربما يظن من لم يدرك دقائق الأوصاف ولطيفها أن البحتري يقول الشيء وعكسه، والحق أن الأمر في ذلك لا يعدو أن يكون من قبيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ففي قوله فيما مر بنا من وصف صهيل الفرس الذي لممدوحه:

([1]) ينظر الموازنة ص٣١٠
([2]) زهر الآداب وثمر الألباب ٢/ ٧٠١
([3]) طيف الخيال للشريف المرتضي ص١٤
([4]) العمدة لابن رشيق ٢/ ١١٩ وينظر مقدمات قصائد البحتري دراسة فنية تحليلية للباحثة عبير مجاهد أحمد ص٣١٤
([5]) العمدة ١/ ١٣٠

هَزِجُ الصَهيلِ كَـأَنَّ في نغَماتـهِ * نَبـراتِ مَعْبَدَ في الثَقيـل الأَوَّلِ

مقارنة بقوله عن نظيره ٣/ ١٩٩١:

وكأن صهلتــه إذ استعلى بها * رعــد يقعقع في ازدحام غمامه

نلحظ أن المشبهين بهما متغايران تمامًا، على الرغم من أن المشبه وهو: الصهيل واحد فيهما، إذ يصور صهيل الأول كأنه الغناء بينا صهيل الثاني أشبه بالرعد، ويكمن سبب وسر تغاير هاتين الصورتين في القيد (إذا استعلى)، حيث قيد به الصورة الثانية بما لم يفعل في الأولى، ومن ثم ساغ التغاير.. إذ من المعلوم أن "الاستعلاء بالصوت حالة عارضة وفي توقيع عال غير عادي، ومع العلو يكون الترجيع الشبيه بالرعد، أما الصهيل المعتاد فليس فيه هذه القعقعة، فبدا من ثم في أذن عاشقه نغمًا عذبًا شجيًا، قام بوضع ألحانه أشهر الملحنين المغنين"([1]).

والشيء بالشيء يذكر، فإن سرعة الجواد التي ورد ذكرها في قول شاعرنا:

يهوي كَما تَهوي العقابُ وَقَد رَأَت * صَيدًا وَينتَصبُ انتِصابَ الأَجدَلِ

إذا ما قورنت بذكره لها في قوله ٢/ ١٠٤٤:

مرت تباري الريح في مرورهـا * والشمس قد غـاب ضياء نورها

وفي قوله ٤/ ٢٤٣٢:

يجري إذا جرت الجياد على الونى * فيبــذ أولى جريها أخــراه

وفي قوله ٣/ ١٩٩٠:

جارى الجياد فطار عن أوهامهــا * سبقًا وكـاد يطير عن أوهــامه

نرى أن جواد البحتري في كلٍّ هو من السرعة بمكان، بيد أنه في اللقطة الأولى يُرى حين يعدو في سرعته الفائقة حتى يغيب عن مرمى البصر، كأنه ينقض انقضاض العقاب على الفريسة، وهو كذلك في الصورة الثانية يسابق الريح في مرورها، وما ذاك إلا لكون المسابقة هنا تأتي دون موازنة بجواد آخر.

فإذا ما جرت على هذا النحو – على ما صورته اللقطة الثالثة – فإن قياس السرعة هنا يأتي على لون آخر وهو: إثبات مفارقة القوة بين جواد وجواد، وبينا يبذل الجواد المسبوق أقصى قدر من القوة والطاقة، يبذل جواد البحتري السابق أدنى الجهد إذ هذا يكفيه، والسبب في ذلك هو الفرق بين طاقة وطاقة في داخل الصنف الواحد.

ثم يأتي هذا المعنى في الصورة الرابعة ولكن بلون آخر، أعني: دون إشارة للطاقة ولا للقوة، وإنما هذه المرة مع الإشارة إلى النوايا الخفية، فالجياد المسبوقة عادة ما يقع في وهمها أن تكون هي السابقة، فهي تتخيل أن سرعتها من التفوق بحيث لا تدرك، ومع ذلك فإن الجواد السابق يجاريها، ثم ما يلبث أن يتفوق فيسبق قرينه في الأوهام وفي واقع الحال، بل وفوق ما يظنه في نفسه من قوة ومقدرة، (فطار عن أوهامها سبقًا)، (وكاد يطير عن أوهامه) هو بعد.

([1]) الخيال عند البحتري د. طه أبو كريشة ص٢٢٥.

وهكذا تلونت الصورة وتنوع القالب الذي وضعت فيه، والذي دل أحيانًا عن السرعة بصفة عامة، أو عنها موضوعة في مقام الموازنة والترجيح بين أفراد النوع الواحد([1]).

٨- استظهار الرموز والموروث التراثي القديم في شعره:

وقد ظهر هذا في كثير من قصائد البحتري، والذي يعنينا منها الآن ما خالط منها قصيدته في مدح القمي.. فهو يقول فيها ضمن ما يقول:

وَكَذاك طَرفَةُ حينَ أَوجس ضربَةً * في الرَأسِ هان عَلَيه قَطعُ الكاحِلِ

فيذكرنا – وهو يعاني في غربته أخف الضررين – بما كان من هذا الشاعر العربي الجاهلي عندما خُير بين أن يُضرب على رأسه ضربة تهشمها ويلقى فيها حتفه، وبين أن يقطع أكحله – وهو عرق في الذراع بفصده يتحقق الموت – فإذا به يختار الثانية على الأولى.. ولهذه الواقعة قصة سبق أو أوردتها، وقلت إنها كانت قبل الهجرة بستين عامًا.. وتجد وقع تأثره بالرموز وبالتراث قديمه وحديثه في قوله يصف أصالة جواده:

أَخوالَهُ لِلرُستُمــينَ بِفـارِسٍ * وَجُـدودُهُ لِلتُبَّـعينَ بِـمَوكَـلِ

وقوله يصف نغمته وصهيله:

هَزِجُ الصَهيلِ كَــأَنَّ في نغَماتـهِ * نَبـراتِ مَعْبَدَ في الثَقيـل الأَوَّلِ

وقد أورد (مَعبد) هذا ومعه آخر، في قصيدة أخرى يمدح فيها أبا أيوب أحمد بن شجاع المعروف بابن أخت أبي الوزير، وفيها يقول:

نشوان يطربُ للسؤال كأنما * غنَّاهُ (مالك طيئٍ) أو (مَعْبدُ)

و(مالك طيئ) هذا، هو: أبو الوليد مالك بن أبي السمح جابر بن ثعلبة الطائي، كان من مغني العصرين الأموي والعباسي.. أما معبد: فهو معبد بن وهب، أصله من الموالي نشأ في المدينة يرعى الغنم لمواليه، وربما اشتغل بالتجارة.. ولما ظهر نبوغه في الغناء أقبل عليه كبراء المدينة، ثم رحل إلى الشام فاتصل بأمرائها وعلا شأنه، وقد عاش طويلًا إلى أن انقطع صوته وتوفي سنة ١٢٦هـ.

الأمر الذي يعكس لنا إلى حد ما منازع ومنابع تأثره، واتساع ثقافته واتصاله الوثيق بالأدب الموروث والأدب المعاصر، كما يعكس لنا عبثيته وشغفه بالغناء، وانشغاله بما فطن إليه د. عبد العزيز الأهل حين ذكر أن البحتري عند تعرفه على فتاته التي أخذت بلبه وهي (علوة بنت زريقة)، كان قد التقى بها "ذات مساء وفي ملهى للغناء، فأحبها وجعل يتبعها في أماكن اللهو بين أفياء حلب في حدائق الزهران وعلى ضفاف قويق وعند ضاحية بطياس وباب قِنسرين، وبدت هذه الفتاة الشادية والتي كانت حديثة عهد بالغناء في عين الشاب القادم من أم البادية، فتنة الدنيا وجمالها.. وراح بعد يصفها ويصف غناءها، وهو على ما فيه من غلو"([2]).. ولله في خلقه شئون.

ومهما يكن من أمر، فقد كان البحتري موهبة شعرية هائلة ومتميزة، أثرت الحياة الإنسانية والتراث العربي بالثر والخالد من صور التعبير الفني المتميز([3]).

([1]) ينظر السابق ص٢٢٥، ٢٢٦.

([2]) عبقرية البحتري د. الأهل ص١٠، ١١

([3]) ينظر البحتري بين نقاد عصره د. صالح حسن اليظي ص٧٥.

الخاتمة

وبعد: فقد برزت من خلال معالجة قصيدة البحتري في مدح القمي – موضوع الدراسة – عدة ظواهر تمثل – بحق – أهم نتائج هذا البحث، ويمكن إجمالها فيما يلي:

١-: قدرة الشاعر على الابتكار، والإكثار من مضامين كل غرض سيق له الكلام، فتصويره الطيف – مثلًا – يخترق سنا الظلام، ويسري في ظلمات الليل ليزور الشاعر في أحلامه ويؤرقه ويعيده إلى ذكريات ماضيه، ويثير في نفسه مشاعر الشوق والحنين ويجسد إحساسه بالبعد والحرمان، وتكرار هذا منه على نحو يبعث على التجديد والإضافة والتغيير، أمر لا يقوى عليه الكثيرون.. ولعل هذا هو الذي جعله محط إعجاب واحد كابن رشيق، وهو الذي دعاه لأن يحتفي به ويجعله يشير إلى أن وصف الطيف طريقة اشتهر بها البحتري، كما اشتهر أبو نواس بالخمر وأبو تمام بالتصنع.

٢-: ما تميز به من اتساع في الخيال، وهذا الاتساع الذي أحسن البحتري توظيفه، فتح أمامه وأمامنا آفاقًا رحبة، فتصوير الحسن والجمال وكأنهما وَدَّا أن يضعا نفسيهما على وجه محبوبته لتزداد بهما حسنًا وجمالًا، وشاعرنا يأبى إلا أن يتركاها لما تتمتع به من حسن طبيعي وجمال فطري، فما الحسن عندها بمحسِن ولا الجمال بمُجمل.. ثم تصوير الجواد يضرب بجذوره إلى نسب سحيق وشرف عتيق وقد اجتمعا له من الرستمين أخواله والتُّبَعِيين أعمامه، والجوزاء تُتوهم في أرساغه والبدر في غرته.. ثم تصوير هذا السيف الذي يتناول الأرواح من بعيد ويفتح الأبواب المغلقة، فيحصي أعداءه عدًا ولا يبقي منهم أحدًا.. هذا التصوير النابع من خيال متقد وذكاء حاد – وغيره كثير – تصوير يدلل على عطاء البحتري وابتكاره، لم يقف على الطيف وإنما امتد إلى سائر أغراضه.

٣-: كما أن التشخيص الذي اعتمده البحتري في رسم صورته الفنية، وتمثل في أمور عديدة، من نحو: استنطاق منزل فتاته لتذكر الأيام الخوالي، ولوْمِ جود الممدوح حاتمًا لأنه وجد من دونه من يضرب به المثل في الكرم.. إلى غير ذلك مما جاء على طريقة الاستعارة المكنية والتي من خلالها تتأكد المعاني وترسخ في الأذهان، كما أن من شأنها أن تخلع الحياة على ما لا حياة فيه، ويصير فاقد الحياة بها حيًا متحركًا.. أمر هو بالضرورة محسوب للشاعر، وقد أبرز هذا البحث شيئًا منه.

٤-: ثم هذه القدرة التي مكنته من أن يمدح ويهجو في آن واحد – فجعلته كما يقال في المثل: (يضرب عصفورين بحجر واحد) – قد أحسن البحتري استخدامها عندما تناول بالذكر (حموديه الأحول) هاجيًا، وهو الذي كان بين وبين ممدوحه خصومة.. فأتى مدحه لممدوحه مركبًا، إذ عدو المحبوب عدوٌ للحبيب.

٥-: ثم هذا الإطار الذي وضع البحتري فيه أبيات قصيدته، وقد احتوى بداخله أغراضًا شتى درج على نحوها غيره من الشعراء، نجد أنه ما انفك يضفى عليه ما لم يضفوه، ويزيد فيه من الأفكار والمعاني ما لم يتطرقوا إليه..هذا بحد ذاته يمثل الجديد لدى شاعرنا

٦-: ثم هذا الحرص من الشاعر على أن تتناسب الألفاظ مع المعاني، بما يؤدي إلى التناغم والتآلف داخل القصيدة، أظهرت السهولة والوضوح والحفاظ على عمود الشعر والوحدة العضوية – وبخاصة فيما أطال في وصفه النفس – أمورًا بادية وماثلة للعيان.. وحسبنا ما ذكره عبد القاهر الجرجاني بشأن ذلك في الأسرار ص١٤٦ حيث قال: "وإنك لا تكاد تجد شاعرًا يعطيك من المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب، ما يُعطي البحتري ويبلغُ في هذا الباب مبلغه، فإنه ليروِّض لك المُهْرَ الأرِن – يعني: الصعب من شدة نشاطه – رياضة الماهر، حتى يُعْنِق من تحتك إعناق القارح المذلَّل"، أي يلين قياده.. إلى آخر ما قال.. ولله درها من شهادة!.

٧-: وأخيرًا وليس آخرًا هذا الأسلوب الرصين والسهل الممتنع، الذي ابتعد به عن التعقيد والحوشي من الألفاظ، والذي غبطه عليه الشعراء قبل النقاد.. كل ذلك أسهم في جعل القصيدة أشبه بحديقة غناء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها.. وبعد: فهذا جهد المقل تجاه عمل جليل كهذا والله أسأل أن يجبر تقصيرنا ويستر عيوبنا ويلهمنا رشدنا إنه ولي ذلك والقادر عليه.. وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وهو رب العرش العظيم.

ثبت بأهم مراجع (دور الخيال)

١- أدعياء التجديد.. مبددون لا مجددون د. علي العماري ط١/ ١٩٩٤ مكتبة وهبة.
٢- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ت محمود شاكر ط ١/ ١٩٩١ دار المدني.
٣- البديع بين المعاني والألفاظ د. عبد العظيم المطعني ط١/ ١٩٧٦ دار وهدان للطباعة.
٤- بغية الإيضاح للشيخ عبد المتعال الصعيدي ط١٠/ ١٩٩٩ مكتبة الآداب.
٥- البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ط ٥ دار المعارف.
٦- البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. عبد المنعم خفاجي ط١/ ١٩٩٢ دار الجيل بيروت
٧- البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د. عليّ علي صبح ط١/ ١٩٧٦مطبعة الأمانة.
٨- بين الأصالة والمعاصرة لأحمد فرج عقيلان نادي الطائف الأدبي ١٤٠٦- ١٩٨٦
٩- التبيان في البيان للإمام الطيبي ت.د. عبد الستار زموط ط ١/ ١٩٩٦.دار الجيل بيروت.
١٠- التخييل البلاغي في الشعر العربي د. عبد الرازق فضل ط١/ ١٩٩٦
١١- التصوير البياني د. محمد أبو موسى ط٢/ ١٩٨٠ مكتبة وهبة.
١٢- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية د. شفيع السيد ٣/ ١٩٨٨ دار الفكر العربي.
١٣- التمرد في أدب الحداثة ط. إبراهيم محمد قاسم ط١/ ٢٠٠٢مطبعة الحسين الإسلامية.
١٤- حاشية الدسوقي على شرح مختصر السعد ضمن شروح التلخيص ط١/ ٢٠٠٨ دار البصائر
١٥- الحداثة سرطان العصر أو (ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث) د. عبد العظيم المطعني ط١/ ١٩٩٤ مكتبة وهبة.
١٦- الخيال.. مفهوماته ووظائفه د. عاطف جودة نصر. ط١/ ١٩٨٢ الهيئة المصرية العامة.
١٧- الخيال الرومانسي (سير موريس بورا) ترجمة.إبراهيم الصيرفي ط١/ ١٩٧٧الهيئة المصرية.
١٨- دراسات في الأدب العربي لجوستاف جرومباوم ترجمة إحسان عبد القدوس وآخرين
١٩- دراسات في النقد الحديث ومذاهبه د. محمد عبد المنعم خفاجي ط١.
٢٠- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده د. محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر
٢١- دفاع عن البلاغة للأستاذ أحمد حسن الزيات مطبعة الرسالة
٢٢- دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني ت. محمود شاكر ط ٣سنة ١٩٩٢دار المدني
٢٣- الرمزية في الأدب العربي د. درويش الجندي ط. مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨
٢٤- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ط١/ ١٩٨٢ دار الكتب العلمية بيروت
٢٥- صدمة الحداثة. أدونيس. دار العودة. بيروت ط٢/ ١٩٧٩.
٢٦- الصناعتين الكتابة والنثر لأبي هلال العسكري ت علي البجاوي أبو الفضل لإبراهيم ط١/ ١٩٥٢ دار إحياء الكتب العربية.
٢٧- الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ط٣/ ١٩٨٣. دار الأندلس
٢٨- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز للعلوي
٢٩- على هامش النقد الأدبي الحديث. د. حسن جاد حسن ط١/ ١٩٧٨ دار المعلم للطباعة
٣٠- علم البديع دراسة تاريخية وفنية د. بسيوني عبد الفتاح فيود ط١/ ١٩٨٧
٣١- علم البيان د بسيوني عبد الفتاح فيود ط١/ ١٩٨٧
٣٢- العمدة في محاسن الشعر لابن رشيق ت.محيي الدين عبد الحميد٥/ ١٩٨١دار الجيل
٣٣- فن القول د. أمين الخولي ط دار الكتب المصرية ١٩٩٦.
٣٤- الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغي د. فوزي عبد ربه ط١/ ١٩٨٨ مطبعة الحسين.
٣٥- في البيان العربي د. عبد الموجود متولي بهنسي ط١/ ٢٠٠٦ م المتنبي بالسعودية.
٣٦- في النقد الأدبي عند العرب د. محمد طاهر درويش ط ١٩٧٨ مكتبة الشباب
٣٧- المثل السائر لابن الأثير ت. أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر للطبع والنشر
٣٨- مدخل إلى كتابي عبد القاهر د. محمد أبو موسى ط١/ ١٩٩٨مكتبة وهبة.
٣٩- مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ط. دار الهاني للطباعة والنشر

٤٠- مفتاح العلوم للسكاكي ت.أ. نعيم زرزور دار الكتب العلمية بيروت ط١/ ١٩٨٣
٤١- مناهج تجديد في النحو البلاغة د. أمين الخولي ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب
٤٢- الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ت. السيد صقر ط. دار المعارف١٩٦١
٤٣- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي ضمن شروح التلخيص.
٤٤- موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة بناء منهج إسلامي متكامل ط. دار الأنصار بالقاهرة
٤٥- نظرية الخيال بين عبد القاهر الجرجاني و (كوليردج) ط١/ ١٩٩٢ مطبعة الأمانة
٤٦- النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ط ٤ .دار النهضة العربية لسنة١٩٦٩
٤٧- النقد الأدبي الحديث.. أصوله ومناهجه أحمد كمال زكي. النهضة العربية. بيروت١٩٨١
٤٨- النقد المنهجي عند العرب د. محمد مندور ط/ دار نهضة مصر.
٤٩- هذا الشعر الحديث د. عمر فروخ ط١/ ١٩٧٨ دار لبنان للطباعة والنشر.
٥٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ت. أبو الفضل والبجاوي م .الحلبي
٥١- وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث د.سامي منير عامر ط/ دار المعارف ١٩٨٤.

الدوريات:

٥٢- عالم الفكر٣/ ١٩٨٨(الحداثة والعناصر المحدثة في القصيدة المعاصرة) بحث د.عبد الله المهنا.
٥٣- حولية كلية اللغة العربية عدد ٨ (عالمية فن العربية الأول) بحث د. محمد طه عصَر.
٥٤- حولية كلية اللغة العربية عدد١٧ (من قضايا النقد الأدبي بين التراث والمعاصرة) بحث .د . صلاح عبد التواب ١/ ٢١.
٥٥- فصول ١٩٨٤الهيئة المصرية (الغموض في الشعر) بحث د. محمد الطرابلسي ص٢٨

ثبت بأهم مراجع ومصادر (لامية البحتري)

١-أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي ط ١٩٣٧ المكتب التجاري للطباعة والتوزيع القاهرة
٢- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر ت محمود شاكر ط١/ ١٩٩١ مطبعة المدني
٣- إعجاز القرآن للباقلاني ط١/ ١٩٧٨ مطبعة مصطفى الحلبي
٤- الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د. محمد أبو موسى ط١/ ١٩٨٤ مكتبة وهبة
٥- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ط ١٢٨٥ بولاق
٦- الأمالي للشريف المرتضى ط١٩٥٤ عيسى الحلبي
٧- أنوار الربيع في أنواع البديع لقطب نعمان وسيد علي خان ط١ بيروت
٨ - البحتري بين نقاد عصره د. صالح حسن اليظي دار الأندلس
٩ - البحتري سلسلة الشوامخ د. محمد صبري ط دار المعارف لمصرية
١٠- البحتري سلسلة نوابغ الفكر العربي د. أحمد بدوي ط ١٩٦٤ در المعارف
١١- بغية الإيضاح لتلخيص لمفتاح لعبد المتعال الصعيدي ط٩/ ٢٠٠٠ مكتبة الآداب
١٢ - بيان التشبيه د. عبد الحميد العيسوي ط١/ ١٩٨٧
١٣- البيان والتبيين للجاحظ ت عبد السلام هارون دار الفكر ودار الجيل بدون تاريخ
١٤- تاريخ الأدب العربي لبروكلمان مترجم ط١ دار المعارف. القاهرة
١٥- تاريخ بغداد للخطيب البغدادي ط١٩٣١
١٦- التحف والهدايا للخالدين أبو بكر وعثمان ط١٩٥٩ دار المعارف المصرية
١٧- حياة البحتري وفنه د. أحمد بدوي مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٩١
١٨- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب عبد القادر البغدادي ط١٢٩٩ بولاق
١٩- خصائص التراكيب د. محمد أبو موسى ط٦/ ٢٠٠٤ مكتبة وهبة

٢٠ - الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام د. عبد الفتاح لاشين ط. دار المعارف
٢١ - الخيال الشعري في شعر الوصف عن البحتري د. طه أبو كريشة ط١/ ١٩٨٣ مكتبة الملك فيصل بالهرم
٢٢- دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني ت محمود شاكر ط. ٣/ ١٩٩٢ مطبعة المدني
٢٣- ديوان البحتري ت حسن كامل الصيرفي ط/ ١٩٦٣ دار المعارف
٢٤- ديوان المعاني لأبي هلال العسكري ط١٣٥٢ القاهرة
٢٥- زهر الآداب وثمر الألباب للحصري القيرواني ط الرحمانية – عيسى الحلبي.
٢٦- شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ط ١٣٥٠ القاهرة
٢٧- الصناعتين لأبي هلال العسكري ت البجاوي ١٩٧١
٢٨- طبقات الشعراء لعبد الله بن المعتز ط١٩٥٦ دار المعارف المصرية
٢٩- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ت محمود شاكر العامة لقصور الثقافة.
٣٠ - الطبيعة في شعر البحتري عبد الهادي عبد النبي أبو علي مكتبة مصر
٣١- الطراز ليحيى بن حمزة العلوي ط دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٠
٣٢- طيف الخيال للشريف المرتضى ت محمد سيد كيلاني ط ١/ ١٩٥٥ مكتبة مصطفى الحلبي
٣٣- عبث الوليد لأبي العلاء المعري ط٣/ ١٩٧٠ مكتبة النهضة المصرية
٣٤- عبقرية البحتري د. عبد العزيز سيد الأهل ط١/ ١٩٥٣ دار العلم بيروت
٣٥- علم البديع د. بسيوني فيود ط١/ ١٩٨٧
٣٦ - علم البيان د. عبد الفتاح لاشين ط١/ ١٩٩٥
٣٧- علم البيان د. بسيوني فيود ط١١٤٠٦
٣٨- العمدة لابن رشيق ت محيي الدين عبد الحميد ط.دار الجيل بيروت ط ١٩٨١/٥
٣٩- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ط/ ١ مكتبة التجارة القاهرة
٤٠- عيون الأخبار لابن قتيبة ط. دار الكتب المصرية ١٩٠٥
٤١- الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري ت محمود القيعي ط١/ ٢٠٠٧ دار الفضيلة
٤٢- قصيدة المدح بين البحتري وابن المعتز د. عبد الفتاح التطاوي أطروحة دكتوراه بآداب القاهرة
٤٣- لسان العرب لابن منظور ط. دار المعارف
٤٤- المثل السائر لضياء الدين ابن الأثير ط١ الحلبي – دار النهضة.
٤٥- مروج الذهب للمسعودي ط ١ المنار
٤٦- المصباح المنير لأحمد بن علي الفيومي ت د. عبد العظيم الشناوي ط٢/ ١٩٧٧ دار المعارف
٤٧- معجم الأدباء لياقوت الحموي ط مرجليوث ١٩٢٣ القاهرة
٤٨- مقدمات قصائد البحتري عبير مجاهد أحمد أطروحة ماجستير مخطوطة ببنات المنصورة
٤٩- الموازنة بين أبي تمام والبحتري ت محيي الدين عبد الحميد ط٢/ ١٩٥٤مطبعة دار السعادة بمصر.
٥٠- الموشح للمرزباني محمد عمران ط١٩٦٥ نهضة مصر
٥١- النقد المنهجي عند العرب د. محمد مندورط١٩٤٨ القاهرة
٥٢- نقد الموازنة بين أبي تمام والبحتري د. محمد رشاد صالح المركز العربي للصحافة – أهلًا ط١٩٨٢.
٥٣- نهاية الأرب في فنون الأدب لأحمد عبد الوهاب النويري ط١٩٢٦ دار الكتب المصرية
٥٤- وفات الأعيان لأحمد بن خلكان ط. مطبعة السنة لمحمدية ١٩٥٨
٥٥- هامش ديوان البحتري د. حسن كامل الصيرفي دار المعارف ١٩٦٣

&&&&&&

فهرس الموضوعات

أولًا: فهرس الموضوعات لكتاب
(دور الخيال في النهوض بالصورة البيانية)

المقدمة

الفصل الأول
الخيال الشعري والرمزية في موروثنا البلاغي
المبحث الأول: التأصيل لجوانب وصور التخييل في موروثنا البلاغي
أ: منهج عبد القاهر شيخ البلاغة وتصوره تجاه ما يصلح اندراجه في المعاني التخييلية وما لا يصلح
ب: حديث شيخ البلاغة عن المعاني التخييلية قسيم المعاني العقلية
جـ : تقرير عبد القاهر لمعايير المعاني (العقلية والتخييلية) وتأكيده على إيجاد فواصل بينهما
د: أثر عبد القاهر فيمن وليه، وحديث قدامى البلاغيين عن الخيال وصوره
المبحث الثاني: التأصيل للرمزية في موروثنا البلاغي

الفصل الثاني
إشكالات الحداثيين تجاه الخيال الشعري والرمزية في الأدب العربي، ومدى تأثرهم بالحداثة التغريبية
المبحث الأول: الدافع وراء اتهام الحداثيين الأدب العربي ورميهم إياه بالخيال المصطنع
المبحث الثاني: منازع التخييل لدى الحداثيين
المبحث الثالث: مقارنة الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى كوليردج
المبحث رابع: الرمزية كما تتراءى للحداثيين، وإشكالية انفرادهم – بزعمهم – بها

الفصل الثالث
الصورة البيانية في أخيلة ورموز شعراء الأصالة والحداثة
المبحث الأول: مكانة التصوير البياني في العمل الأدبي
المبحث الثاني: التخييل المعتمد على التشبيه بين الأصالة والحداثة
المبحث الثالث: التخييل في المجاز اللغوي بضربيه – الاستعارة والمجاز المرسل – بين الأصالة والحداثة
المبحث الرابع: التخييل الكنائي والتعريضي والرمزي بين الأصالة والحداثة
الخاتمة
فهرس المراجع
فهرس الموضوعات

ثانيًا: فهرس الموضوعات (للامية البحتري)

المقدمة.....
الفصل الأول:
نبذة عن البحتري وقصيدته في مدح محمد بن عيسى القمي.....
المبحث الأول: البحتري.. حياته وشعره.....
١ـ نسبه ونشأته وأسرته.....
٢ـ مراحل إنشائه الشعر.....
٣ـ سمات البحتري الجسمانية والنفسية.....
٤ـ ثقافة البحتري ومنابع تأثره.....
المبحث الثاني: نبذة عن تجربة البحتري الشعرية .....
١ـ تجربة البحتري الشعرية من واقع مفتاح شخصيته.....
٢ـ مذهبه في الشعر وأهم ما يميزه .....
٣ـ مكانته الشعرية ومنزلته بين الشعراء.....
٤ـالآثار التي خلفها وما دار حوله وحولها من دراسات.....

المبحث الثالث: إطلالة على لامية البحتري في مدح ابن عيسى القمي.....
مكانة القصيدة من بين قصائد البحتري والمناسبة التي قيلت فيها
إطلالة على القصيدة والأغراض التي اشتملت عليها.....

الفصل الثاني:
خصائص التراكيب في لامية البحتري في مدح ابن عيسى القمي ودلالات مفرداتها
المبحث الأول: الخصائص والدلالات في مطلع القصيدة وحديث البحتري عن الطيف.....
المبحث الثاني: الخصائص والدلالات في تغزل البحتري وحديثه عن الطلل ومخاطبته العاذل والرفيق
المبحث الثالث: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري الممدوح وجواده الذي أهداه له الممدوح.
المبحث الرابع: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في مدح البحتري لابن عيسى القمر
المبحث الخامس: خصائص التراكيب ودلالات مفرداتها في وصف البحتري للسيف المُهدى له من قِبَل ممدوحه..
نظرة فاحصة على تراكيب القصيدة ومفرداتها.....

الفصل الثالث:
الصورة البيانية والتحسينية والفنية في لامية البحتري في مدح ابن عيسى القمي
المبحث الأول: الصورة البيانية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه.....
طرق الأداء ودورها في تشكيل الصورة.....
١- الصورة البيانية في حديث البحتري عن الطيف والتغزل بالمحبوبة وأثرها في تأدية المعنى...
٢- الصورة البيانية في وصف البحتري الطلل والصبر على الفراق وأثرها في تأدية المعنى.....
٣- الصورة البيانية في وصف البحتري جواد ممدوحه الذي أهداه له.....
٤- الصورة البيانية في وصف البحتري للممدوح وسيفه الذي أهداه له، وأثرها.....
المبحث الثاني: الصورة التحسينية في لامية البحتري في مدح القمي جواده وسيف.....
١- الاستطراد في لامية البحتري.....
٢- التخلص في لامية البحتري.....
٣- الطباق والمقابلة في لامية البحتري.....
٤- ظاهرة رد الأعجاز على الصدور في القصيدة.....
٥- ما تضمنته لامية البحتري من تجنيس وخلافه
المبحث الثالث: الخصائص الفنية في لامية البحتري في مدح القمي وجواده وسيفه.....
الخيال.. العاطفة.. الأفكار.....
موسيقى الألفاظ الداخلية في القصيدة.. عذوبة الألفاظ وحسن التأليف.....
معاني البحتري بين الابتكار والتأثر.....
تكرير الصورة والتغير فيما بينها حسب مقتضيات الأحوال
استظهار الرموز والموروث التراثي القديم في القصيدة.....

الخاتمة.....
فهرس المراجع.....
فهرس الموضوعات.....

كتب للمؤلف

- (التصوير البياني في كتاب فتح الباري بشرح صحيح البخاري .. دراسة ومقارنة)، رسالة (العالمية الدكتوراه) .. ط. دار الحرم للتراث.
- (المشاكلة .. دلالتها ومواقعها في القرآن الكريم)، رسالة (التخصص الماجستير) .. ط. دار الحرم للتراث.
- (موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة: دراسة وموازنة) .. ط. دار الحرم للتراث .
- (سيرا على خُطا الأشعري.. أئمة الخلف يتراجعون إلى ما تراجع إليه) .. ط. دار الحرم للتراث.
- (موقف السلف من المجاز في الصفات)، ط. دار اليسر.
- (موقف السلف من تفويض الصفات) .. ط. دار اليسر.
- (من بلاغة الوقف في القرآن الكريم).
- (أثر الوقف على حروف المعاني والبدء بها في إثراء المعنى واتساعه).
- (واو المعانقة في آي التنزيل بين العطف والاستئناف: دراسة بلاغية) ..
- أثر الوقف على القيود والبد بها في إثراء المعنى واتساعه
- (كلا: دلالتها ومواقعها في القرآن الكريم).
- (التضمين في الأفعال بين النحاة وأهل البيان).
- (من بلاغة القرآن في التعبير بالغدو والآصال والعشي والإبكار) .. وقد جمعت هذه السبعة كتب في مؤلف تحت عنوان: (من طرائق الاتساع في معاني الذكر الحكيم) .. ط. دار الحرم للتراث.
- (قرائن اللغة والعقل والنقل في حمل صفات الله الخبرية والفعلية على ظاهرها دون المجاز)، ويقع في مجلدين .. ط. دار اليسر.
- (كشف الحجاب في ترجيح أدلة القائلين بفرضية النقاب) .. ط. دار اليسر.
- (مجمل معتقد أبي الحسن الأشعري في توحيد الصفات) .. ط. المكتبة الإسلامية.
- (تحفة الإخوان في صفات الرحمن .. إطلالة على رسالة العقائد ومنهج جماعة الإخوان في توحيد الأسماء والصفات).
- (حقائق حول عدم أحقية اليهود في أرض فلسطين .. بموجب ما جاء في التوراة والإنجيل وفي آي التنزيل) .. ط. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
- (أوبة الإمام النووي عن تأويل الصفات وحسم ما أثير حولها من لغط).
- (الغارة على العالم الإسلامي)، منشور ضمن كتب أخرى على موقع صيد الفوائد.
- (الخفاض: {صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة ونحن له عابدون}
- (خطوات نحو تصحيح المفاهيم، ويتضمن: نظرة شرعية في: نقض ما تقوم به الجماعات الجهادية).
- (التماس القدوة في خاتم النبيين وإمام المرسلين).
- (معارج القبول .. سؤال وجواب).
- إقامة الحجة والدليل على بغي جماعة الإخوان المسلمين) .. قيد الإعداد
- (تقريب الإيضاح في: البلاغة وعلاقتها بالفصاحة – أحوال الإسناد الخبري ومكوناته) .. وهو شرح ممزوج بمتن الإيضاح للخطيب القزويني جزء أول .. ولما يكتمل بعد
- أدلة العقل والنقل على حمل صفات الله على الحقيقة .. وهو مجمل لما جاء في (قرائن حمل صفات الله الخبرية والفعلية على ظاهرها دون المجاز) نشرت على هيئة حلقات بمجلة التوحيد التابعة لجمعية أنصار السنة المحمدية

- (القول المبين في حكم التوسل بالموتى والمغيبين) .. قيد الإعداد
- (إماطة اللثام عما تمس الحاجة لمعرفته من عقائد ووقائع وأحكام) .. ط. دار ابن عباس
- (ولايات المسلمين المعاصرة .. في ضوء معتقد أهل السنة وسلف الأمة) .. ط. دار ابن عباس.
- (جدلية ورود المجاز في القرآن وحسم اللغط الحاصل حولها) .. قيد الطبع
- (نماذج تحتذى من أئمة أهل السنة في تصحيح عقائد الأمة) .. قيد الطبع
- (الإبانة في أصول الديانة) .. تحقيق. أ.د. محمد عبد العليم الدسوقي
- معتقد فقهاء المذاهب الأربعة .. وجولة حول معتقد من تلقوا منهم ومن تبعوا مذاهبهم
- إلى الأشعرية .. هذا معتقد أبي الحسن الأشعري فاتبعوه عن كنتم صادقين
- (قضية الفهم عن الله وعمن نأخذ ديننا؟)
- اتبعوا ولا تبتدعوا .. فقد كفيتم
- عاجل .. لمن سرت شركياتهم في جسد الأمة كالنار في الهشيم .. {ضرب مثل فاستمعوا له}
- الوسطية الحقة والوسطية المدَّعاة .. دراسة ومقارنة
- الدرر الحسان في وصايا الصحابة ومن تبعهم بإحسان