

الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية هي لمسة فنية تأخذ من الخيال شكله ومن البحر عمقه، ومن الماء صفاءه، ومن السماء زرققتها، ومن الطبيعة سحرها الخلاب، إنها سلاح الشاعر، سيفه اللامع في البيداء الموحشة إنها حسه الفني الذي يعتريه في لحظات الإبداع فيبكي القمر، ويضحك الشمس ويجرك البحر باتجاه المجهول الذي يجعل منه هو الآخر إنسانا بريئا أو حيوانا متوحشا كما يجلو للشاعر وكما يتعامل مع حالاته والصور التي تداعبه حيناً وتجرحه أحيانا فيلامسها الواقع لحظة ويطفوا الخيال على سطحها في لحظة أخرى.

إنها الوقفات التي يجعلها الشاعر أو الكاتب أمام القارئ حتى لا يمر مرور الكرام، فهي الالفة التي تمنعه من السير بشكل مستمر، بل تجعله يتوقف برهة من الزمن، وهذا الوقوف يرتكز على خبرته وزاده الذي سينقله في هاته اللحظات، وعندما يصطدم بهذه الصور وكأنها محطة لا بد على المسافر أن يعرف حقيقتها وإلا خاب رجاؤه وعاد حاملا راية الاستسلام محملا بالعياء من جراء سفريته الفاشلة، لأن زاده لم يكن بالقدر الذي يمكنه من الظفر والعودة بما كان به يلم ، وهذه المحطات لها مميزاتهما، كما «... تتجلى في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى ، وتخفي عنه جانبا آخر حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة... وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى ، ويظهر الغرض كاملا»⁽¹⁾.

وللصورة أهمية كبيرة فما دامت تمثل اللمسة التي تستدعي الوقفة التأملية الجادة والجدية، فمنها ينطلق الدارس إلى معرفة خبايا النص، إنها بمثابة الباب الذي من خلاله يرى عالما آخر مليئا بالمتناقضات والحركات والسكنات، إنه عالم الخيال الفسيح، أين يتحرر العقل من ردهات الواقع، أين تفك قيوده وتتحطم السلاسل فيصبح كالتائر الملق في أعالي الجبال بعيدا عن كل

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط03، 1992، ص

الأخطار، إنه العالم السحري الذي تجعلنا هذه الصور نعانقه، ندخله دونما تذكرة ولا جواز سفر، إنها لمسة الفنان عندما يضع الألوان فتظهر لوحته باهرة الجمال.

فكل من الرسام والشاعر يترك للمتلقي المجال كي يبحث عن حرته المطلقة التي حرمه الواقع منها، ورغم الحرية المطلقة والخيال، إلا أن مصدرها هو العقل والثقافة، صنعها ليجعل منها مركبة نساfer من خلالها إلى عالم أكثر حرية وأقل واقعية، كما أن الاهتمام كان منصبا عليها منذ القديم.

فالنقاد لم يتركوا شيئا يستحق الدراسة إلا وطرقوا بابه، وكان اهتمامهم لا مثيل له بالصورة الشعرية الفنية نظرا لما لها من دور وأهمية بالغين في دراسة النصوص الأدبية ويقول علي البطل في هذا المجال «يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز ، وحديث يضم إلى الصورة باعتبارها رمزا»⁽¹⁾.

ومن هذا القول يتضح ويتجلى دورها وأهميتها فهي محل نقاش ودراسة منذ زمن بعيد المدى وهي أنواع ومنها الصورة البيانية التي تمثل الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها ، ومنها الصور التي تدخل موضوعنا فإننا سنركز في الجانب البلاغي على العناصر التي وجدناها أكثر ورودا في القصيدة فسندرس من جانب الصور البيانية كل من التشبيه والاستعارة ، ومن جانب الصور البديعية علم البديع سنقوم بدراسة -الطباق- وكل من المجالين ينضوي تحت علم البلاغة، الذي هو موضوع الدراسة -البناء البلاغي-.

إذن فعلم البيان «هو العلم الذي يبحث في الأساليب المختلفة التي تعبر عن المعنى الواحد بطرائق متعددة ويندرج تحت البيان كل من التشبيه، الاستعارة، والكناية...»⁽²⁾، ففي الجانب البلاغي أو بالأحرى، البنية البلاغية، في محاولتنا هذه سيكون ممثلا بجانب البيان والبديع، وجانب البيان ندرس فيه الاستعارة والتشبيه.

1 - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط02، 1981، ص 15.

2 - محمد موزاوي: الواضح في الأدب والنحو، الأعمال التطبيقية في قواعد وبلاغة اللغة العربية، دار هومة، الجزائر ط ، 2004، ص 95.

أما جانب البديع فيمثلته، (الطباق)، وإذا أعطينا لمحة تعريفية عن علم البديع فيعرف كالتالي: «هو أساليب تحسين الكلام وتزيينه وطرق تجميلية بما يزيده رونقا وبهاء... والمحسنات منها ما هو معنوي، ومنها ما هو لفظي، وجميع المحسنات إنما تحلو إذا جاءت مطبوعة من غير تكلف»⁽¹⁾، ولا يدخل الطباق وحده في جانب التحسين والتزيين بل هناك صور بديعية أخرى تثري النصوص الأدبية وتسهم بشكل كبير في إثرائها وبنائها واعطاء صورة جمالية لها ومن هذه العناصر (السجع و الجناس و الاقتباس و المقابلة و التورية) فهذه العناصر تدخل كلها إلى جانب الطباق، تحت علم البديع، وإذا اجتمعت صور البديع مع صور البيان كان للنص وقع آخر على عقل وأذن و صدر المتلقي.

2- التشبيه:

عرف العرب التشبيه منذ أن عرفوا كلمة خطابة فهو صورة من صور البيان، وكان اهتمامهم كبير جدا به فأولوه عناية خاصة؛ لأنه يجعل من الكلام العادي شعرا تتناقله الألسنة وترويه الأجيال، إنه الصورة الرائعة إن ورد في البيت الشعري أضاف إليه بعدا آخر وألبسه حلة جديدة وضمنه دلالة بعيدة الأغوار تنقله من السطح إلى العمق، يأخذه من السكون إلى الحركة والخفقان فهو في أبسط صورته «يعني التمثيل، وعند علماء البيان هو عقد مماثلة (مشابهة) بين أمرين لا اشتراكهما في صفة أو أكثر، وذلك بواسطة أداة»⁽²⁾ فلا يمكن لهذه المقارنة بأن تتحقق في الواقع.

ومن أبرز الأسباب التي جعلته يسمو بالكلام العادي ليجعله ضمن إطار الشعر، وكان الاهتمام به كبيرا من لدن الشعراء فأولوه عناية فائقة لما يكسب الشعر من رونق جميل وعذوبة وسلاسة وحسن ديباجة، وتأكدوا بأنه مقرون بالشعر، وأنه إذا خلا منه الشعر أصبح عاديا ، وكان للشعراء كلمتهم فمنهم من جعل أشعاره بتشابهه المنتقاة محل كل الأنظار ومصعب جميع الأبصار، فيتعب بذلك العقول للوصول إلى خباياه وكلما كانت صورته بعيدة المدى كان للعقل وللقلب أجمل غداء، كما أنه يعتمد على براعة التخيل والتصوير وبراعة التشابه تعود إلى براعة

1 - عبد الرزاق عبد المطلب: الجديد في النحو والبلاغة، دار اشرفية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 02، 1996، ص

2 - محمد موزاي: الواضح في الأدب، ص 95.

الشعراء في حد ذاتهم «ألا ترى أن حقيقة قولنا : زيد أسد هي زيد شجاع، لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات غرض المقصود في نفس المتلقي»⁽¹⁾.

وعندما نطرق باب التشبيه في قصيدة ابن هانئ الأندلسي، فإن تشبيهه نلاحظه من وجهة نظرنا في هذا البيت عندما يقول:⁽²⁾

وقال هو الليث الطروق بذي الغضا فليس حفيف الغيل إلا لضيغم
فالتشبيه جاء في بداية صدر البيت مما يدل على أهميته بالنسبة للمرأة التي تكلم الشاعر
عن لسانها، فهي صورت من تحب وشبهته بالليث، وهنا تقصد بشجاعة الليث ومماثلة الشاعر
بالليث في صفة الشجاعة الذي يطرق ليلاً أي لا يهاب شيئاً.

كما أنها وضحت وزادت تأكيداً لهذه الشجاعة التي يتمتع بها الشاعر وحددتها في
صوت الأوراق والحشائش، والذي يحدث الحفيف لا يكون مصدره إلا مرور الضيغم بهذه
النباتات والحشائش، والدلالة هنا تكون في أن هذه المرأة مرة تصوره في صورة ليث ومرة تصوره
في صورة ضيغم، وهما اسمان للأسد أو بالأحرى اسم وصفة.

والدلالة في هذا التنقل في التصوير والمبالغة، في جهتين الشجاعة والسير في هذه
الأماكن «إن التشبيه صفة لشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من
جميع جهاته»⁽³⁾، فهذه المرأة تأتيها صورة الضيغم عندما تسمع حفيف الحشائش والنباتات
الكبيرة الملتفة والقريبة من بعضها، فهي تصوره في الحالتين، فهو في ظنها لا يهاب شيئاً، وهذا
التصوير جاء من فرط شوقها ومحبتها للشاعر، والصورتان جاءت إحداهما تشبيهاً بليغا؛ لأنه
صار مباشرة أسداً وجاء في الحالة الثانية كتضمين؛ لأن الحركة التي سمعتها إما أن تكون لضيغم
أو للشاعر.

1 - أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، مصر، د ط، 1988، ص 95.

2 - الديوان: ص 313.

3 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 173.

تأتينا صورة تشبيهه رائعة توضح لنا عدم خوض الشاعر معارك مع الهوى والحب ، وهو ما جعل الشاعر كأنه غريب على هذا الميدان فمثل لنا هذه الحقيقة في هذا البيت الذي يقول فيه⁽¹⁾.

جهلت الهوى حتى اختبرت عذابه كما اختبر الرعديد بأس المصمم
فالشاعر في هذا التشبيه يجعل من نفسه أبلها أمام معركة الهوى، فهو لم يجرب الحب الحقيقي، وكذلك لم يعرف عذابه، وعندما عرفه كانت معرفته به كمن لم يجرب حدة السيف وصلابته وشدة قطعه، فهو يشبه نفسه بالرعديد (الجبان) ويشبه الهوى بالسيف الماضي (المصمم)، فالشاعر هنا يبين لنا حقيقة ذاته بأنه كان جباناً أمام هذه التجارب، فلا يخوضها؛ لأنه يعرف مسبقاً بأنه سيتعذب فهو مرهف الحس لين القلب مثل الجبان الذي لا يقترب من السيف فلا يحمله فهو يجهله من حيث حدته ومن حيث ثقله وكيفية استعماله أو حمله.

كذلك الشاعر فهو لا يعرف شيئاً عن تجارب الحب فهو دائماً بعيد، ولكن عندما خاض تجربة الهوى عرف بأنه على حق وأن ابتعاده وجهله كانا يريحانه من سكير الهوى، وتمنى لو بقي ذاك الرعديد رعيدياً وبقي السيف بعيداً عنه، وهذا التشبيه يدل على بيئة محافظة ومجتمع يرفض هذه التجارب العاطفية وهذا ما ترك الشاعر جاهلاً طول هذه المدة؛ أما التشبيه فهو من النوع الذي قال فيه عبد القاهر الجرجاني «ألفاظه كالماء في السلاسة، وكالنسيم في الرقة، وكالعسل في الحلاوة»⁽²⁾، كما يأتي تشبيه آخر وهذه المرة خاص بالمدوح ودلالته أنه يصف الحالة من جانب، وأيضاً يعلي من مكانة المدوح وسخائه الذي لم يجد الشاعر إلا هذا التصوير لائقاً بهذه الحالة ، ومن خلاله يتبين بأن المدوح ليس كريماً فحسب، بل هو فوق الكرم تجاوز السخاء والكرم، ومن هنا يتبين شرف المدوح ومكانته وحلمه حين يقول الشاعر:⁽³⁾

لك البدرات النجل من كل طلقة عروب كوجه الضاحك المتبسم⁽⁴⁾

1 - الديوان: ص 314.

2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005، ص 71.

3 - الديوان: ص 318.

4 - البدرات، الواحدة بدرة = صرة المال. النجل = الطوال، العراض.

التشبيه في هذا البيت يقرن بين صورة وجه الممدوح البشوش وإبتسامة المستلم هدية المال التي يقدمها له الممدوح، فالصورة هنا تبين لنا بأن الممدوح تجاوز مرحلة الكرم ووصل إلى مرحلة السمو الحقيقي؛ لأنه صار في حالته كمن يستلم الهدايا فالفرحة نفسها التي تتملك الممدوح هي التي تتملك الحاصل على مال الممدوح، فصارت سعادته تكمن في سعادة هؤلاء المستلمين لهدايا، وهداياه لكثرتها من ناحية ولعظمتها من ناحية ثانية فهو يمد بلا حساب ولا عتاب؛ لأن الممدوح في نظر جابر عصفور «إذا استنزل الشرف صار غير شريف»⁽¹⁾. ومن هنا يتبين ما يرمي إليه جابر عصفور أن الممدوح لا بد أن يكون أعلى من المراتب التي يمدح بها، وإلا ما جاز فيه المدح بهذا الشكل الذي نجده من حين إلى آخر ممثلاً في بيت من أبيات القصيدة حينما نجد الشاعر وكأنه لا يصف بشراً.

فالصورة التي سنتوقف عندها قريبة جداً من الصورة السابقة حيث يشبه تلك البدرات وهي جمع بدرة أي صرة المال بأسنمة الإبل من جهة وبمراكب النساء التي عليها من جهة أخرى ففي هذه الحالة حضر المشبه الذي هو صرر المال والمشبه به كأسنمة الإبل أو مراكب النساء وغاب وجه التشبيه مع حضور أداة التشبيه الكاف حين يقول:⁽²⁾

كأسنمة الآبال أو كحدوجها فمن زاهق عن نسعة ومزمم⁽³⁾

وهذه البدرات مشدودة لعدم ثبوتها فهي تتحرك من ثقلها لذلك شدت بجبل من جلد عريض خوفاً من سقوطها والدلالة هنا تعظيم كبير لكرم الممدوح فعطاياه سواء أكانت أموالاً أو أثاثاً منقولاً على ظهور الإبل فهو جاوز هنا للكرم، وهذه الصورة تعبر عن الغنى وعلو المكانة. فالصورة التشبيهية بينت لنا واقعاً لو وصف بطريقة مباشرة وخالية من التشبيه لما قبلنا الأمر كما قبلناه عن طريق التشابه الموظفة، فهي ناقلة أمينة للصورة الحية مع إضفاء مسحة جمالية إضافية عليها وترك العقل يتقبلها تدريجياً والقلب يستعذبها، حتى وإن كان فيها نوع من الغلو إلا أن الدلالة تبقى هي نفسها لو كانت العبارات ليست بهذه العظمة « ذلك أن قدامة

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 349.

2 - الديوان: ص 318.

3 - الزاهق = السمين، المكتنز اللحم.

يرى أن المبالغة لن تكون متقنة ولن تؤثر في المتلقي، إلا إذا قامت على نوع من الإيهام بمشاكلة الواقع وانحصرت فيما يمكن أن يقع، أو فيما يجوز أن يحدث»⁽¹⁾.

ونتوقف مرة أخرى عند صورة من صور الشاعر التشبيهيّة والتي يشبه فيها البحر العظيم والجيش العظيم بالحجر الكبير الذي تكسر به الصخور المتجمعة، حين يقول:⁽²⁾

عظم خضم الموج أورك جحفل لهام كمرداة الصفيح الململم⁽³⁾

يشبه الشاعر الجيش في عظمته بالبحر الهائج وفي الوقت نفسه يشبهه بالحجر الكبير الذي تكسر به الصخور، وهنا تكمن عناصر التشابه بين المشبه والمشبه به، فإن للحجر العريض صلابة ومتانة، وهذه الصلابة والمتانة جعلتهم يكسرون به الصخور المتجمعة فكذلك جيش الممدوح في قوته وعظمته وصلابته يشبه هذا الحجر من ناحية، وفي جعل الخوف والرهبّة والرعب يملأ القلوب سببها هيجان البحر، فالبحر يرهبونه عندما يكون نائراً فالجيش يشبه البحر في حالة هيجانه.

فالدلالة تظهر من خلال هذا التشبيه في أن هذا الجيش ليس له مثل ولا يقارن، فهو أعظم من البحر وأعظم من الحجر العريض الذي تكسر به الصخور، فكذلك هذا الجيش تجاوز حدود العظمة فالتشبيه جمع بعض الصور البعيدة، وكان على كامل البيت فكانت صورة ثنائية وما زاد التشبيه بعدا دلاليا وحسنا جماليا تباعد صورته «واقترنت البراعة في التشبيه بالتفطن إلى العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء، وقيل إن التشبيه إذا قام على عناصر شديدة التقارب كان تشبيها عاديا مبتذلا، وإنه يصبح تشبيها مبتكرا مستطرفا إذا قام على الجمع بين عناصر متباعد»⁽⁴⁾ والتباعد بين المشبه والمشبه يعطي للصورة الدلالية وقعا جديدا وعماما، كما جاء في هذا البيت فقد جمع الشاعر بين ثلاثة عناصر (البحر، الجيش، الصفيح)، لكن الشاعر جمع هذه العناصر المتباعدة ليجعلها في بيت واحد لتشابهها فعلا في

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 346.

2 - الديوان: ص 321.

3 - العظم = البحر العظيم. أورك = أكدر. الهام = الجيش العظيم. المرداة = حجر تكسر به الصخور. الصفيح = الحجر العريض. الململم = المجتمع.

4 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 185

عناصر وهذه العناصر يعرفها ويحس بها المتلقي فور اجتماع العناصر الثلاثة فكل واحد منهم يوحى بالخطر و بالقوة و بالعظمة، وكل منهم يبعث الخوف والرهبة والفرع عندما يتخيل المتلقي فعل كل منهم على حدة، فالبحر إذا هاج يدمر و يفتك و يتلع و يجرف كل ما وجده أمامه، فلا يفرق بين الأحجام الصغيرة ولا الكبيرة، الكل عنده سواء، وكذلك الجيش العظيم فهو مثل البحر أيضا في التدمير والتنكيل، والصفوح يشاركهما هذه الصفات كلها فالتشبيه جمع من خلال العناصر الثلاثة إطارا مستقلا فهم تشابهوا في العديد من العناصر التي حولت للشاعر بأن يجمعهم في إطار واحد ولكن هذا الإطار لا يمكن له أن يستقل، ولا تكتمل دلالاته إلا بعلاقته بعناصر عديدة أخرى.

وبهذا تكتمل الصورة الشعرية وتوصل دلالتها كاملة للمتلقي «كل من المشبه والمشبه به دائرة تكاد تكون مستقلة، ثم هي مرتبطة بالصورة الأخرى لتكون الإطار العام لعناصر الفكرة، المصورة تصويرا فنيا»⁽¹⁾، وكذلك البحر لا نعرف عظمتة ولا الجيش والصفوح إلا بعد التحامه بعناصر أخرى خارجة عن نطاقه ودائرة تكوينه، فالبحر عادة ما يلتحم بصور من الطبيعة وهنا تظهر حقيقته.

ولهذا السبب رسم الشاعر هذه الصورة الفنية، وليست محددة في علاقة هذا الثالث فقط بل هي في علاقة كل منهم بعناصر أخرى خارجة عن إطارهم وإلا كيف عرف الشاعر دور كل واحد من العناصر الثلاثة وكون بذلك صورته لتكتمل الفكرة في ذهن المتلقي، الصورة موجودة في الحقيقة أو الطبيعة، وهناك صورة أخرى رسمها الشاعر بعديد التشابيه حين يقول:⁽²⁾

ألا إن يوما هاشميا أظلمهم يطير فراش الهام عن كل مجثم
كيوم يزيد والسبايا طريدة على كل موار الملاط عثمثم

نلاحظ أن البيتين حدث فيهما نوع من التشبيه، فالأول تشبيه بين شيئين متماثلين متقاربين وهما (يوما هاشميا، كيوم يزيد)، لكن هذا التشبيه وضعه كتمهيد لتشبيهات أخرى عناصرها متباعدة فالتشبيه باتجاهين أحدهما يبني على التأويل، وهو الذي يكون مع الشئيين

1 - منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي (التشبيه)، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 2002، ص 277.

2 - الديوان: ص 323.

المتباعدين، والاتجاه الثاني وهو لا يذكر فيه تأويل مرتبط بالشيعين المتماثلين، وكما جاء في البيتين على حد قول الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي يقول في هذا الشأن «اعلم أن الشيعين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأويل - والآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل»⁽¹⁾.

وهذا الكلام ينسحب على البيتين فالتشبيه الأول لا يحتاج إلى تأويل، لكن التشبيه الثاني يحتاج إلى تأويل، وهذا التأويل بين (فراش الهام من جهة) و (السبايا الطريدة) من جهة ثانية. فتأويلنا لهذه الصورة وتقديرنا لهذا الشبه هو أن الفراشة لم تطر بإرادتها بل بفعل فاعل وكأن هناك من أرغمها على الطيران، فهذا الإرغام هو الاشتراك بين صورة الفراشة التي لم تطر بإرادتها بل بفعل فاعل، فهذا الإرغام في الاشتراك يبين صورة الفراش وصورة السبايا؛ لأن كلمة السبية تدل على أنها أخذت مرغمة وهذا ما حدث في الصورة الأولى، صورتان يجمعهما حدوث عملية الإرغام والمطاردة والدلالة بذلك تقودنا إلى أن كلا منهما أصبح مثل التائه لا يعرف مصيره وهل سيعود إلى المكان الذي أرغم على مغادرته وتركه أم أنه لا يعود إليه ويبقى مطاردا.

وكان التشبيه الثالث صور لنا المكان الذي طار منه فراش الهام بالموار الملاط العثمثم، وهذا التشبيه يبين أن كلا من المجرثم الذي هو مقر الفراش والجمل الذي يحمل السبية، لكن الصورتان رغم أنهما تسيران في اتجاه واحد إلا أن هناك اختلافا بينهما يكمن في أن فراش الهام والمجرثم بعد الطيران صارا منفصلين؛ أي بعيدين عن بعضهما على عكس صورة السبايا التي فيها التصاق بين الموضع الذي هو ظهر الجمل والسبية الراكبة، ورغم هذا الاختلاف إلا أن الصورة التشبيهية اكتملت بهذا الجزء الأخير.

فالتشبيه في البيتين يتكون من ثلاث صور تشبيهية الصورة الأولى بين (اليوم الهاشمي الذي يشبه يوم يزيد) الصورة الثانية (فراش الهام الذي شبهت بها وهي طريدة) الصورة الثالثة (المجرثم الذي شبه به الجمل السريع)، وهذه التشبيهات التي تدل على أن المجتمع به اضطرابات وينم على عدم الاستقرار وهذه الحركية تدل على عدة حركات داخل المجتمع والبيئة مستعدة في

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 69.

كل لحظة لاستقبال هذه التصرفات وهذه الأعمال التي تؤدي إلى عدم الاطمئنان والأمان في أرجاء هذه البيئة من جراء الحروب القائمة.

ولوعدنا إلى التشبيهات لوجدنا الأول يدل على « تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل...»⁽¹⁾، وما فهمناه من هذا أن الشاعر شبه اليوم الهاشمي بيوم يزيد ، فالصورة والشكل يجمعهما الإثتان أما الأحداث فهي قد تختلف في جوانب كثيرة، أما التشبيه الثاني والثالث وهما من النوع «... الذي يحصل بضرب من التأويل كقولك هذه حجة كالشمس...»⁽²⁾؛ أي واضحة مثل وضوح الشمس، فكذلك ما ينطبق على هذه الصورة ينطبق على التشبيهين؛ لأن كلا منهما يتحد مع المشبه به في وجه من الوجوه أو في وجهين دونما مماثلة كما حدث في تشابه الحجة مع الشمس في الوضوح والتجلي والظهور واللمعان لكنها في واقع الأمر لا تماثلها.

ويأتي تشبيه آخر به صورتان إحداهما تمثل القوة والصلابة والثانية تمثل الليونة والبساطة والضعف حين يقول الشاعر:⁽³⁾

وإنا وإياهم كمارن نبعة تهضم نجما من يراع مهضم

الشاعر هنا يشبه « إنا » والتي تمثل الممدوح وقومه بالرمح المصنوع من شجر صلب ويشبه «إياهم» أعداءه وأعداء قومه (الممدوح) بالنبات والقصب المكسر. والصورتان تمثلان حقيقة الممدوح وقومه وحقيقة أعدائه فعندما يقارنهما الشاعر يجد بأن الممدوح يمثل القوة الضاربة التي تحقق وتفتك بالأعداء، وأن الأعداء عبارة عن نباتات هشة.

كما أن الرمح يدل على الحرب والصلابة والقوة والحدة والانتصار، أما النباتات والقصب المكسر فيدلان على الحطام والليونة والضعف والذل والاستسلام والانحزام ، وفي هذا التشبيه حدث ما يسمى بالمفارقة أو التباعد وهذه تعود إلى إمكانيات الشاعر التصويرية ودرايته الكاملة بالتشبيه «... لأن التشبيه -في النهاية- نوع من الملاحظة الذكية لصلة بين شيئين أو أشياء لا تبدو للنظر العادي لأول وهلة وتلك بدورها ليست شيئا سوى الفطنة التي يرتد

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 69.

2 - المرجع نفسه: ص 70.

3 - الديوان: ص 324.

إليها معنى كلمتي الشعر والشاعر»⁽¹⁾، وهذه الفطنة لوحظت في هذا البيت حينما تجد الرمح الرمح والقصب لا يلتقيان، فالفرق بينهما شاسع وكبير من حيث القوة والصلابة والمتانة والفتك. وتستوقفنا صورة أخرى من الصور التشبيهية وهذه الصورة تعدّ واضحة إذا ما قورنت بمثيلاهما لأن الشاعر أظهر جميع أركان التشبيه، فكان التشبيه ممتدا على كامل البيت حين يقول الشاعر:⁽²⁾

أناس هم الداء الدفين الذي تترى إلى رمم بالطف منكم وأعظم⁽³⁾
فالتشبيه واضح حيث شبه هذا القوم (أناس) بالداء الدفين، فأهل سقيفة كانوا وراء قتل الحسين ومن معه في كربلاء، فهم مثل المرض الخبيث الذي يسري في دم المريض ولا يستطيع هذا الأخير الخلاص منه حتى يقضي عليه، فلا يمكن استئصاله؛ لأنه تمكن واستفحل فهو أصبح مدفونا في أعماق الجسد كذلك هؤلاء القوم مثل هذا الداء الفتاك ليس من السهل الخلاص منهم أو القضاء عليهم.

ووجه الشبه هو كلمة (سرى) التي تصورهم وكأنهم صاروا مثل الدم في الجسد والسريان هو الرحيل ليلا أو المشي من بداية الليل إلى آخره كي لا يرى أحد من يقوم بهذه الرحلة الليلية، كذلك هؤلاء القوم من خبثهم ومكرهم صار الإجرام بتعودهم عليه، كمثل الدم الذي يغذي أجسامهم فأصبحت غايتهم وهدفهم الوحيد أن يشتموا كل شئم ويعبثوا بكل جمع ويبقى هذا التشبيه من التشبيهات المألوفة حتى وإن ضرب في أعماق التاريخ إلا أنه يبقى في دائرة الصور التشبيهية التي يقول عنها عبد القاهر الجرجاني: «فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا...»⁽⁴⁾، وما زاده وضوحا هو غياب أداة التشبيه والتي تترك المتلقي في وضع الشبه الدال على التناحرات السياسية والأوضاع غير المستقرة على وضع معين ومحدد ما

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 313.

2 - الديوان: ص 324.

3 - أراد بأناس = أهل سقيفة الذين كانوا سبب قتل الحسين ومن معه في كربلاء.

4 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 71.

دام بما أقوام هدفهم التفرقة وسلاحهم الكذب والافتراء فالوضع يبين حالة عدم الاستقرار، والحرب متوقعة في أية لحظة، فثمة صورة تشبيهية في هذا البيت الذي يقول فيه الشاعر: (1)

كأنكم لا تحسبون أكفكم تفيض على العافي إذا لم يحكم

فالشاعر هنا يضمن هذا البيت تشبيها في ثناياه ليس واضحا وإنما يفهم من السياق الذي ورد فيه والعبارات التي احتوته، فهو نوع من التشايبه ويسمى التشبيه الضمني «... وهو تشبيه لا يذكر فيه أركانه... وإنما تلمح من مضمون الكلام وسياقه» (2)، والتشبيه في هذا البيت متضمنا في " أكفكم تفيض " فهنا شبه الأكف بالسماء التي تفيض بالمطر فترزق الأرض بالخير، وكذلك الأكف تشبيه بالبحر الذي يفيض بخيراته على الإنسان والحيوان والنبات، ويدل على النعيم الذي يعيش فيه هذا المجتمع ويعود الشاعر في تشبيهاته إلى نفسه ومن نفسه انطلق وإليها عاد حين يقول: (3)

وعندي على نأي المزار وبعده قصائد تشرى كالجمان المنظم (4)

ويعود الشاعر بمدحه متوجها به إلى قصائده هذه المرة فهو يبين بأن القصائد التي يكتبها لمعناها يزيد كلمعان اللؤلؤ المنظم الذي لا ينقطع، وأن مستوى قصائده راق ودائما في صعود وهذا الصعود والرقى مثل له بالجمان الذي هو اللؤلؤ الثمين الذي لا يمتلكه كل الناس، كما أن قصائده لا يستطيع جل الشعراء أن يكتبوا بمستواها، كما أنها تمتاز بالنفاسة والندرة.

والدلالة تكمن في أن الشعراء دائما في الموعد برغم البعد والنأي عن أماكن الأحداث إلا أن قصائدهم دائما في الموعد وحاضرة ومعبرة عن كل ما يجري.

وهنا يقول الشاعر إن الحضور ليس بالجسد، ولكنه بالروح والعقل، وهذا الحضور ممثلا في القصائد التي هي بمثابة الجمال (اللؤلؤ الثمين والنفيس)، وهذا النوع من التشابه هو الذي

1 - الديوان: 326.

2 - احمد موزاوي: الواضح في النحو العربي، ص 97.

3 - الديوان، ص 328.

4 - الجمال = اللؤلؤ.

يقول فيه عبد القاهر الجرجاني «ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجِه إلى فضل رؤية ولطف فكرة»⁽¹⁾.

3/ الاستعارة:

عرفت الاستعارة منذ أن عرف الشعر ، فهي لون من ألوان البيان، قد لا تبين لك الصورة مباشرة، لكنها في ذات الوقت تترك تلهث خلفها باحثا عن ماهيتها عن هدفها ودلالاتها، وهذا الانحراف بالكلام عن موضعه الأصلي يكسب الكلام أو الشعر رونقا جذابا وحلاوة تعبيرية تترك هذا التعبير عذبا مستأنسا تتهنز الأذن عند سماعه ويقف العقل كي يتأمله، وهي عبارة عن كلمات تستعمل في غير أصولها حتى يصعب على المتلقي الوصول إلى المعنى مباشرة، ويعطي عبد القاهر الجرجاني لمحة عن الاستعارة نفهم من خلالها حقيقتها وكنهها حين يقول

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 71.

«اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية»⁽¹⁾.

فالاستعارة ترد في الشعر كما أنها ترد في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وأن الكلام الذي يخلو منها يعتبر كلاما مباشرا واضحا فمعناه على سطح ألفاظه ولا يجهد المتلقي ولا يعنى في البحث عنه، بل يجده جاهزا، وهذا دليل على أن الاستعارة ترفع من شأن الكلام وتسمو به إلى مراتب الإبداع فيصبح كلاما ثريا مزخرفا، مزركشا يحمل معان عديدة في لفظ وجيز، فيه دقة تصويرية، وإيحائية وبلاغة، فيشتاق المتلقي لهذه الأنواع من الكتابات وترسخ في ذهنه، لأنها تعلق به دونما ارغام، والصورة الفنية تجعل من الكلام العادي فنا راقيا، يقول جابر عصفور «الصورة الفنية ... طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدده في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»⁽²⁾.

ننطلق مع صور الشاعر البيانية وهذه المرة مع الاستعارة التي تواجهنا في بداية القصيدة حين يقول الشاعر:⁽³⁾

ولا طعمت إلا غرارا من الكرى حذارى كلوء العين غير مهوم⁽⁴⁾

شبه الشاعر في هذه الصورة (الكرى) وهو النوم الخفيف بالطعام فحذف المشبه به وأسند أحد لوازمه وهي -طعمت- إلى الكرى، فكانت بذلك صورة استعارية؛ لأنه استعار صفة من صفات الطعام وألحقها بالكرى .

فدلالة هذه الصورة أن هذه المرأة، وهي في انتظار قدوم الشاعر غالبها النوم لكنها لم تنم بل غفت غفوات سريعة واستيقظت مخافة أن يأتي الشاعر في أي لحظة من لحظات الليل، فصورها الشاعر كمن يذوق الطعام ليعرف نكهته فقط دونما الأكل منه، هذا ما وقع لهذه المرأة فهي تغفو وتفتح عينيها وكأنها تذوق الطعام، فهذه الصورة تدل من جانب آخر على الاهتمام

1 - عبد القاهر الجرجاني: ص 27.

2 - جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 323.

3 - الديوان: ص 313.

4 - المهوم = الذي يهز رأسه من النعاس.

والمعزة التي تكنها هذه المرأة للشاعر، فهي من ناحية متشوقة لرؤيته، ومن ناحية ثانية حائفة عليه من كل سوء، وهي نابعة من أعماق الشاعر وهو يتأسف على ما آلت إليه محبوبته.

فالصورة هنا استعملها الشاعر وسيلة من وسائله الخاصة كي يقنع المتلقي لتقبل الحالة التي تعترضه «فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فضلا على أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر»⁽¹⁾.

أمّا الصورة الثانية التي نتوقف عندها هي حينما يحس الشاعر بأهميته وقيّمته الكبيرة والعظيمة في قلب وعقل حبيبته فيرسم لنا ما يدور في فكرها وما يخلج في روحها من أحاسيس الحب والاحترام والمعزة والتقدير الذين تكنهم للشاعر فيعبر عن ذلك ويكلم المتلقي والثقة تطفوا على سطح الكلمات حين يقول:⁽²⁾

يعز على الحسناء أن أطأ القنا وأعثر في ذيل الخميس العرمم⁽³⁾

إنّ الشاعر يرحل بنا في آخر البيت إلى الخيال قليلا حينما يمهد لهذا الرحيل ويقول بأن حسناء لا تتمنى له أن يخوض المعارك، كي لا يصاب بأي مكروه، وتخاف عليه من السقوط في مؤخرة الجيش وهذا السير أو السقوط في المؤخرة دليل على التعب أو الهزيمة، وهي لا تريده أن يدخل ميدان الحرب حتى لا يحدث له ما تخشاه فهو يجعل للجيش ذيلا، فقد استعار الذيل من الحيوان جملا أو فرسا وأسنده للجيش فكانت بذلك صورة يطفو عليها نوع من الخيال ويكسبها رونقا وحسنا.

والشاعر ترك الصورة المباشرة وقدم لنا صورة غير مباشرة أكثر ثراء وهذا يدل على الانتقاء، وهذا الانتقاء غير مقصود إنما أتى بالطبع والسجية والمران الذي ترك الشاعر يستعيره وكأنه أصبح جزء من البيت «من المركز في الطباع الراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة وعمد إلى

1 - جابر عصفور: الصورة البيانية، ص 331.

2 - الديوان: ص 313.

3 - الخميس العرمم = الجيش العظيم.

معنى آخر فأشير به إليه، وجعله دليلاً عليه، كان الكلام بذلك حسن ومزياً، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ويلفظه صريحاً»⁽¹⁾.

وما زال الشاعر مع الصور التي تنقل لنا واقعه الخاص وصراعه مع الأيام وبخاصة مع الليل الذي جعل منه صديقاً حميماً يحمي به فيجعله لباساً يستتر به كي يحجب الرؤية بينه وبين الملاحظين والناظرين، ومن يرفضون هذه العلاقات ويبين ذلك حين يقول:⁽²⁾

ولم تدري أني ألبس الفجر والدجى وأسفر للغيران بعد تلممي
في هذه الصورة استعار الشاعر أحد لوازم الثوب وهي الدالة عليه - ألبس - وأسندها
للفجر والدجى، وبذلك كون منهما ثوباً يقيه من الخوف ويبعث بداخله الاطمئنان ويستتره
بحيث لا يترك أحداً يراه، كما يستتر الثوب صاحبه فيقيه من البرد وحرارة الشمس.

ودلالة هذه الصورة أن الشاعر يخاف قانون المجتمع فالبيئة محافظة فهي تنفي هذا النوع
من العلاقات وهذا التستر نعتبه نوعاً من السرقة المعنوية، فهي تنقل لنا حالة الواقع الذي يعيشه
كل من الشاعر ومن يجب. وتأتي صورة أخرى حين يقول الشاعر:⁽³⁾

وبين حصى الياقوت لبات خائف حبيب إليه لو توسد معصمي
يشبه الشاعر المعصم بالوسادة بحيث أخذ أحد لوازمها وهي -توسد- وأسندته إلى
المعصم، فصار بذلك المعصم عبارة عن وسادة، ودلالته رغم أن الخوف الذي يكتنف هذا الجو
العام، إلا أن هناك اطمئناناً كاملاً وداخلياً بين قلبين يتعانقا في ظلمة الليل، وهذا التعانق الخفي
أبرزته صورة -توسد معصمي- التي تدل على الانتماء الروحي والوجداني لدائرة الهدوء
والاطمئنان والسكينة التي صنعها عالم الشاعر وحببته بريشة الحب النقي الصادق، ويوضح في
صورة من صورته كيف آلت حالته من جراء هذا الحب حينما يظهر بأنه وصل إلى مشارف
النهاية من خلال هذه الصور والمنتقاة بطريقة عفوية وأملتها سجية الشاعر فيقول:⁽⁴⁾

1 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، مصر، د ط ، 1961، ص 289.

2 - الديوان: ص 313.

3 - الديوان: ص 314.

4 - الديوان: ص 314.

ألا إن جسما كان يحمل همتي تطاوح في شفق من الدهر أضجم⁽¹⁾

شبه الشاعر جسمه بحيوان يحمل الهمة، وهي بذلك شبهت ببضاعة توضع على ظهر الجمل أو الناقة، فحذف الأولى - الجمل - ووضع أحد لوازمه - يحمل -، وفي الثانية أتى بأحد لوازم البضاعة وهي كلمة - يحمل - وأسندها إلى - الهم .

والحمل عادة يكون للبضائع والسلع، والهمة عوضت البضائع وعوضت الشاعر في حد ذاته، ودلالة الصورتان أن الشاعر أدت به هذه التجربة الغرامية إلى الهلاك فجسمه يترامى ولم تعد له همة ولا قوة فقد تلاشت بل سقطت بتلاشي الجسم وبهذه الصور نقل لنا الواقع وعبرت الصورتان أصدق تعبير فهما تركنا المتلقي يعايش ويتفاعل مع هذه الحالة التي وصل إليها الشاعر ، نلومه مرة عندما يكون غامضا ونتألم معه مرة أخرى حينما تظهر لنا مواقفه واضحة و جلية، فهو بقى بين الوضوح و الغموض حتى و إن كان يؤثر الوضوح على الغموض و هذا ما يقوله جابر عصفور «إن نظرة قدامة ... إلى الشعر جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، ومن هنا كان يستنكف البعد في الاستعارة ويقرنه بالمعاظلة ويستنكر بناء استعارة على أخرى، خاصة إذا كان هذا البناء يؤدي إلى غموض واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء»⁽²⁾.

إن الصور تبين أنه جاء فيهما نوع من التداخل، لكنه تداخل واضح ومنظم لأن حدود كل صورة من الصورتين واضح وجلي، ولم يكن هناك غموض يكتنف الصورتين، بل كان يطفو على سطحهما الوضوح وهذا ما يؤثره جابر عصفور في قوله السالف الذكر.

ندخل الصور التي تبرز حالة أخرى وهي حالة الممدوح حين يظهر الشاعر بأن ممدوحه حلیم والحلم متأصل فيه فهو توارثه عن جده وأبيه، وليس هذا الحلم مصدره التصنع حين يقول:⁽³⁾

ومدره غيب لا معنى تجارب ولا بس حلم لامعار تحلم⁽⁴⁾

1 - تطاوح = ترامى . الأضجم = الأعوج.

2 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 208.

3 - الديوان: ص 316.

4 - مدره غيب = أراد عالم غيب. المعنى = المحبوس المقيد.

شبه الشاعر الحلم بالمعطف كما شبه التحلم بشيء نستعيره وهنا تشبيه المحسوس باللمس، ففي الأولى حذف المعطف وأتى بأحد لوازمه "لابس" وأسنده إلى "الحلم"، أما في الثانية أسند الإعارة وهي من لوازم الأشياء كالكتب وأسندها إلى التحلم، وهما تدلان على أن الممدوح حلیم بطبعه.

كما تأتي صورة أخرى تجعلنا نظرق باب الخيال ليجعل من الحرب إنسانا يضحك حين يقول: (1)

وتضحك سن الحرب وهي مليّة لأبطالها بالمأزق المتجهم (2)

يصور الشاعر في هذا البيت بأن الانتصار الناجم عن الحرب الضاحكة، والضحك دلالة أن الممدوح دائما منتصر في حروبه فهي دائما واقفة في صفه ومن جهة أخرى تنم على بيئة حربية فيها خصومات ونزاعات سياسية تخص الحكم. وترد استعارتان في البيت نفسه وكل منهما في شطر، حين يقول الشاعر: (3)

ومن لم تؤيد ملكه يهوي عرشه ومن لم تثبت عزه يتهدم

الصورة الأولى شبه فيها الشاعر "العرش" بالجدار أو البناء العالي عندما يسقط، ولم يذكر لا الحائط ولا القصر ولا شيئا آخر ملموسا ومشاهدا بالعين، بل ذكر شيئا لا يلمح، وهو من المحسوسات والمعنويات واسند له لازمة من لوازم الجدار أو البناء العالي، وهذه اللازمة هي "يهوي" أي يسقط، وهنا من قام بهاته الحركة (السقوط) هو العرش الذي يمثل السلطة، فكان التشبيه محصورا بين البناء والعرش فهما تشاركا في صفة "السقوط" لأن كلا منهما يمثل "العلو والارتفاع" فكلاهما يمثل السمو، فكان السقوط من الأعلى باتجاه الأسفل.

أما الاستعارة الثانية فقد شبه "العز وهو شيء معنوي لا يرى ولا يلمس بشيء يرى ويلمس وهو "البناء"، فجعل من "العز" شيئا يثبت كي لا يتحرك من مكانه من جهة والبناء المتهدم من جهة ثانية، ودلالة الصورتين هي المكانة السامية والمرموقة التي يتمتع بها الممدوح حتى

1 - الديوان: ص 317.

2 - المالية = الجديرة بالشيء.

3 - الديوان: ص 318.

وإن كان فيها نوع من المبالغة إلا أنها أدت الغرض وبينت مكانة الممدوح وفضله على من يجب وبطشه بمن يكره فهو منتصر في الحالتين إن ظلمَ وإن ظلمَ وهذا دليل الحكم السائد آنذاك والقوة التي تفصل وتحسم في كل الأمور، فهي الحكم العادل، والاستعارة هنا على رأى عبد القاهر الجرجاني «... فإنك لا ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الحرس مبينة، والمعاني الخفية، بادية جلية...»⁽¹⁾.

وتأتي صورتان في بيتين متتاليين، فالمشبه هو نفسه في الصورتين والمشبه به، فحالته في الأولى تختلف أو هي معاكسة لحالته الثانية حين يقول الشاعر:⁽²⁾

فأما الليالي الغابرات فأدركت مآربها من بهجة وتكرم
وأما الليالي السالفات فقطعت أناملها من حسرة وتندم

فالليالي في الصورة الأولى شبّهت بإنسان سعيد، حيث أخذت مواصفاته أو حالات السعادة وهي " البهجة والتكرم" وأدركت، فالإنسان هو الذي يدرك الأشياء ويلحق بها وعند ما يلحق ويفوز بها يبتهج، وهو ما حدث " لليالي الغابرات" فهي عملت عمل هذا الإنسان فتوجت مجهوداتها بالسعادة والفرحة والبهجة.

أما ليالي الصورة الثانية فلم تكن محظوظة حيث قطعت أطراف أصابعها من شدة الندم والحسرة الدالة على الخيبة المؤلمة وهذه الأفعال تصدر من إنسان تعيس الحظ يسيطر عليه الندم وينهشه فيعظ أطراف أصابعه دليلاً على الندم والألم، إذن فالصورتان متعاكستان أحدهما تمثل السعادة، والأخرى تمثل التعاسة، وهذا التقابل لوحدته يمثل صورة ثالثة ولوحة تقابلية تبين مدى شساعة خيال الشاعر، فالكلمات متراصة منظمة تنظيمًا محكمًا رغم التكرار، لكنه تكرر زادها بعدا دلاليًا إضافيًا «... وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف مفرد، وفضيلة مرموقة، وخلاصة موموقة»⁽³⁾.

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 37.

2 - الديوان، ص 319.

3 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 36.

وكلام الإمام عبد القاهر الجرجاني ينطبق على بيتي الشاعر أو بالأحرى على كلمة ليالي، فكان توظيفها فيه تفنن خاص وبعد تفرد واضح، فجعلت كلمة الليالي من البيتين نجمين متقابلين الغابرات تقابل السالفات، فأدركت تقابلها فقطعت، مآربها تقابلها أناملها، من بهجة تقابلها من حسرة، وتكرم تقابلها وتندم هذا التقابل اعطى للبيتين تشكيلا جديدا واللافت للنظر أن القارئ لا يحس بأي تصنع، أو أن الشاعر أرغم على إضافة البيت الآخر، بل على العكس تماما فالبيت الأول لا يصلح له أي بيت سوى الثاني وجاءت تكملة وقفلا في المعنى والمبنى، وهذه هي أهمية الصورة فرغم بساطة الكلمات وعفوية نظمها أكسبت السياق وزنا، وأعطت للمتلقي عدة معان بألفاظ يسيرة، وكذلك لها خصائص عديدة وثمينة «ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنبي من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»⁽¹⁾.

ولم يتعد الشاعر بنا هذه المرة وسرعان ما حط الرحال ورسى مركبته عند البيت المجاور لمكان رسونا في المرة السابقة فجاء بيته على الشكل التالي حين يقول:⁽²⁾

فما تنطق الأرماع غير تصلصل ولا ترجع الأبطال غير تغمغم
في هذه الصورة أنطق الشاعر الأرماع ونحن نعرف بأن الأرماع تقوم بالأفعال فقط، لكنها أخذت النطق وهو ميزة تميز بها الإنسان من دون كل المخلوقات، لكن الأرماع صارت كالإنسان الناطق وهذه دلالة على أن الحرب حامية الوطيس بين جيوش الممدوح وجيوش العدو والغلبة دائما لصالح الممدوح.

رفض الشاعر عودتنا إلى عالمنا الواقعي، أرادنا أن نبقى معه في عالمه الخيالي حيث يتمتع العقل والوجدان بكامل الحرية، حرية بلا حدود وهذا ما نجده في هذا البيت حين يقول:⁽³⁾
لقد أعدرت فيك الليالي وأنذرت فقل للخطوب استأخري أو تقدمي

1 - المرجع نفسه، ص 37.

2 - الديوان: ص 321.

3 - الديوان: ص 322.

بدأ الشاعر البيت باستعارة ولم يكمل صدر البيت حتى أكمل الثانية وأضاف استعارة أخرى مزدوجة في عجز البيت ليكون بذلك البيت بكامله استعارات أي صار لوحة زيتية مزركشة الألوان كل لون منه يعبر عن ناحية من نواحي هذا الزمن المتعب.

جعل الشاعر من الليالي إنسانا حكيما رزينا يتمتع بمقدرة عقلية اتزانة رفيعة المستوى، جرب الحياة حلوها ومرها، وجاءت الليالي وبكل بساطة فأخذت هذه الصفات واللوازم التي هي من حق هذا الإنسان المجرب، أخذت "أعدرت"، "أنذرت"، فالإنسان هو الذي يعذر ثم ينذر وبذلك أصبحت الليالي تقوم بمهام هذا الإنسان الحكيم الواقعي وفي الشطر الثاني يجعل من «الخطوب» أي «الحروب المدمرة» إنسانا يسمع، وتقوم بحركات مثله، تتقدم وتتأخر وهناتدل على أنه لا يجوز اختلاط الجد بالهزل بل يجب وضع كل شيء في موضعه مع ترك المسؤولية يتحملها صاحبها الحقيقي، فلقد أعذرتة الليالي بعدما أنذرتة فالحرب بعد هذا آتية إن طلب منها التأخر أو التقدم فهي مدركة ما عزمت عليه ولم يبق سوى التنفيذ.

في هذه الصورة تداخلت حالتان المزج بين الواقع والخيال وهذا هو الشعر على حسب رأي جابر عصفور «أن الشعر صناعة ذهنية أو تخييل عقلي»⁽¹⁾، ونلاحظ أن في هذا البيت خاصة، تشكلت الصناعة الذهنية والتخييل العقلي، ويبقى لكل صورة وقعها الخاص ودلالاتها الخاصة، والشاعر هنا في الصورة الموالية يجعل من الدين إنسانا يبسط كفه، فهذه الحركة لا يقوم بها إلا العاقل، وهنا لم يقم بها العاقل فلقد قام بها الدين وبذلك أخذ مكان العاقل حين يقول الشاعر:⁽²⁾

وقد غضبت للدين باسط كفه إيهن في الآفاق كالمتمظلم

ودلالة هذه الصورة التي جعل فيها الدين بمثابة الإنسان، أن الدين يمثل العقيدة يمثل التسامح يمثل السلم، فبسط اليد أو الكف هنا هو دليل الصفاء والمحبة والإخاء، فالمصافحة هي عربون المحبة والصلح بين المتخاصمين من جهة، وتوثيق العلاقة بين الصديقين من جهة ثانية وهذه الصورة تمثل الصلح بين المتخاصمين والوصول إلى السلم الذي يهدف إليه الدين والدليل

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 206.

2 - الديوان: ص 322.

هو أنه بادر وبسط كفه وهذا يمثل القدر السامي والعظمة الحقيقية، ورغم هذه العظمة إلا أن مبادرة بسط الكف تدل على التواضع.

ورغم ذلك تبقى الصورة ينتابها شيء من الغموض والإبهام وتحتاج إلى أكبر قدر من التأمل ودقة النظر؛ لأن هناك نوعاً من الصور مهما حاول المتلقي بأن يصل إلى دلالتها تبقى بعيدة الغور وصعبة المنال «ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجِه إلى أفضل روية ولطف فكرة»⁽¹⁾، ويبقى الدين هو الدستور الذي يمثل الفوقية دائماً، ورغم هذه الفوقية والعلوية التي يتمتع بها، إلا أنه نظر إلى من هم في الأسفل، وبقى مع صورة الشاعر فمرة نغوص معه في أعماق الخيال، ومرة نطفو معه على سطحه، وفي كل مرة يترك لنا حرية التأويل، حين يقول الشاعر:⁽²⁾

فلم يبق للمقدار إلا تعلقة لديك مداها فاحسم الداء يحسم

فالصورة رغم وضوحها ظاهرياً، إلا أنها لم تخل من الفنية والمسحة الخيالية التي عودنا عليها الشاعر، ولمسناها في أبياته، فهذه المرة لم يشبه "الداء" وهو المرض الخبيث بالإنسان، بل شبهه "بالأمر" لأن الأمور هي التي تحسم في العادة، لكنه جعل من "الداء" "أمراً" لا بد أن يحسم، والحسم هنا هو أن ينهي التواصل ولا يترك الأمور معلقة، بل يجب عليه أن يقطع دابرها حتى لا تشكل له في يوم ما عائقاً لا يستطيع التغلب عليه، فاستعار أحد لوازم "الأمر" الذي هو "أحسم" وأسنده إلى "الداء" فكانت بذلك صورة في لمسة خيالية.

والدلالة الكامنة في هذه الصورة هو أن أمر هؤلاء الأعداء لا بد أن ينتهي وإلا فهم عبارة عن "داء"، والداء إن ترك دونما معالجة فسيقضي على الجسم، لذلك شبهوا بالداء نظراً لما سيكون من نتائج وخيمة تعود من جرائمهم وبسببهم على من ترك أمرهم دون حسم، فصاروا هم الداء في حد ذاته نظراً لخطورة فكرهم ومبتغى أهدافهم ومراميها التي لا توقفها حدود سوى الحسم النهائي فهو يقضي على دابرههم، ويمحي ويذيب أوصلهم.

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 71.

2 - الديوان: 323.

من خلال الصورة نلاحظ بأن الشاعر يعايش هذه الحالات بشكل مباشر وكأنه هو المعني بالأمر، فأصبحت جزء من حياته وكيانه ووجدانه، فعايشها بروحه ونبضات فؤاده لذلك نجد رأي جابر عصفور القائل «إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته ، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع»⁽¹⁾.

وهذا ما لمسناه ولمناه في هذا البيت وفي غيره؛ بأن الشاعر يلتحم فعلا بما هو خارج عنه لكن الشاعر يجعله ينتمي إلى كيانه يعبر عنه كما لو أنه من كيانه الشخصي، فيلغي الحدود والفواصل ويعبر تعبيرا مباشرا يجعل المتلقي يعايش ويعيش اللحظة بكل تفاصيلها وهنا تكمن قدرة الشعراء على التقمص الوجداني، فتصير الكلمات نابعة من الوجدان ويصبح هو طرفا في الموضوع ولا يبقى ملاحظا فقط بل يصبح معنيا بالأمر يعالج ويصنع الحلول وهذه سمة من سمات التفوق والنبوغ، ويتفوق عند صورة أخرى حين يقول الشاعر:⁽²⁾

ولما تلتقك المواسم أنفا تربصت حتى جئت فردا بموسم

وكانت الصورة في بداية صدر البيت حيث جعل الشاعر من المواسم إنسانا يقوم ويتأهب لملاقاة أحبائه، وهذه الصفة ليست من مميزات "المواسم"، لكنها استعيرت من عند الإنسان وأسندت للمواسم ، فجاءت بذلك صورة فيها نوع من الخيال؛ لأنه في الواقع لا يحدث ولا يصدر هذا الفعل والعمل من قبل المواسم ودلالاتها تكمن في أن شأن الممدوح عال جدا .

كما أن المادح يفتخر بالممدوح وبنفسه وكأن المادح في مرتبة الشرف والمدح، أما الممدوح فقد تجاوز هذه الرتبة وكلها تدل على السمو والرفعة، والمكانة العالية كما أن هناك صورا ليس من السهل فهم ما ترمز إليه وبخاصة إذا كان الشاعر ملتحما التحاما كبيرا بالعالم الخارجي، كما أنه «... لا يمكن فهمها إلا بقدر تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها»⁽³⁾.

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 204-205.

2 - الديوان: 328.

3 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 205.

الطباق:

البديع: هو اسم من أسماء الله الحسنى، ومنه أبدع الخلق وهذا الكون وهو بديع كل شيء. والإبداع هو الاختراع، أبدع شيئاً جديداً أي اخترعه وابتكره فلم تكن الناس على علم به من قبل وهو أحداث وإيجاد أشياء لا قبل لنا بمعرفتها، فهي جديدة علينا، والذي يبدعها ويخترعها نسميه مبدعاً ومخترعاً.

أما علم البديع: فهو عبارة عن «أساليب تحسين الكلام وتزيينه وطرق تجميله بما يزيده رونقا وبهاء، والمحسنات منها ما هو معنوي، ومنها ما هو لفظي، وجميع المحسنات إنما تحلوا إذا جاءت مطبوعة من غير تكلف»⁽¹⁾.

ومن المحسنات البديعية: الجناس والطباق والمقابلة، والطباق نوعان: طباق الإيجاب وطباق السلب طباق الإيجاب: «وهو ما لم يختلف فيه الضدان سلبا وإيجابيا...»⁽²⁾.
مثل: العلم والجهل، الليل والنهار.

طباق السلب: «وهو ما اختلف فيه الضدان سلبا وإيجابيا حيث يكون أحدهما مثبتا والآخر منفيا»⁽³⁾، مثل: يعلم، لا يعلم.

وسنحاول إحصاء الطباقات الواردة في القصيدة ونوضحها في الجدول مع الوصول إلى الدلالات والمعاني التي وظفت من أجلها.

هذا الجدول نبين فيه الطباقات الموجودة في القصيدة مع رقم البيت والطباق الموجود فيه مع توضيح ورود طرفي الطباق في الصدر أم في العجز.

1 - عبد الرزاق عبد المطلب: الجديد في النحو والبلاغة، ص 59.

2 - بدر الدين بن تريدي: البلاغة العربية للمرحلة الثانوية ولطلبة كلية الآداب، ص 88.

3 - المرجع نفسه، ص 88.

البيت	الطباق (طرفا الطباق)	الصدر	العجز
16	لم يصب ، أصابني	++	-
19	يقضي، لا يقضي	+	+
33	لم تعلم، تعلم	+	+
43	حاربه، سالمه	-	++
43	تخرب، تسلم	-	++
66	ترزق، تحرم	+	+
66	يرزق، يحرم	+	+
67	يهوي، تثبت	+	+
70	يتشذر، يدرم	+	+
79	يقيني، توهمي	-	++
114	استأخري، تقدمي	-	++
135	يتخرم، لم يتخرم	+	+
159	مؤدما، غير مؤدم	+	+
159	غير مبشر، مبشرا	+	+
159	مبشر، مؤدم	+	+
164	شاد ، تخدم	+	+
164	تهدمت، لم تهدم	-	++
172	متأخر، متقدم	+	+
200	الشرق، الغرب	++	-

إذا تأملنا الجدول نجد النوعين قد ورد في القصيدة، فطباق السلب ورد سبع مرات وكان مبنيا على الإثبات والنفي أو العكس النفي والإثبات.

فالحالة الأولى: الإثبات والنفى وردت في الأبيات التالية (19- يقضي، لا يقضي)، (135- يتخرم، لم يتخرم)، (159- مؤدما، غير مؤدم)⁽¹⁾، (164- تخدمت، لم تنهدم).

نلاحظ أن هذه الحالة وردت في أربع أبيات وورد فيها الطباق موزعا بين الصدر والعجز باستثناء بيت واحد فقد كان في العجز، أما الحالة الثانية فقد ورد فيها مع الحالات التالية (16- لم يصب، أصابني)، (33- لم تعلم، وتعلم)، (159- غير مبشر، مبشرا)، وكما نلاحظ فهذه الكيفية وردت في ثلاث أبيات كما جاء الطباق في بيتين من بين الثلاثة موزعا بين الصدر والعجز ومرة من بين الثلاثة ورد طرفاه في صدر البيت.

وهذا النوع من الطباق جاء في هذه القصيدة في الحالتين بثلاث أدوات للنفى، وهذه الأدوات تلغي العمل الأول وهي (لا، لم، غير)، ونلاحظ أن الشاعر نوع في طريقة النفي بين الأدوات، وهذا النوع بشكل عام كانت دلالاته معبرة على التناقض الحاصل فيما بين الأحوال التي يعايشها الشاعر كما في البيت السادس عشر (16) الذي يقول:⁽²⁾

رمىت بسهم لم يصب وأصابني فألقيت قوسي عن يدي وأسهمي

هذا التناقض حدث؛ لأن الشاعر لم يكن مستعدا لخوض في مثل هذه التجارب العاطفية، فكان يظن بأنه في رحلة صيد عادية دائما يصطاد، ولكن هذه المرة انقلب الأمر وأصبح هو المصطاد؛ لأنه في هذه الحالة لا يريد اصطياد أرنب أو غزال، فهو أراد أن يصطاد كيانا وقلبا ينبض ووجدان، ولكن صعب عليه الحال فأصبح الأمر معاكسا كما توضحه صورة الطباق في هذا البيت، فالسهم الذي رماه عاد وأصاب كيانه ونبض فؤاده ووجدانا، والطاق بين لنا حالتين متناقضتين وهما:

حالة الشاعر قبل الإصابة، وحالته بعد الإصابة، فالطاق بيني على الشيء وضده «وبما أن الطباق يعتمد على إيراد اللفظ ثم الإتيان بضده، فذلك يسهم حتما في توضيح المعنى، ذلك أن معرفة الأضداد تساعد على تمييز الأشياء»⁽³⁾، ففي جل الأبيات التي وردت فيها الطباقات وبخاصة السالبة فساعدت بشكل كبير على معرفة الفرق بين الحالة الأولى والحالة

1 - الؤدم = من أدمة الجلد أي باطنه.

2 - الديوان: ص 314.

3 - بدر الدين بن تريدي: البلاغة العربية، ص 87 و 88.

الثانية سواء أكانت الأولى مثبتة والثاني منفية أو العكس، وسنوضح ذلك بيت آخر وهو بدوره سيعطينا توضيحا آخر لما يحمله الطباق الوارد فيه من تمييز وإبراز للفروق الموجودة وللتناقض الحاصل في كلا الوجهين حين يقول الشاعر: (1)

إذا أنت لم تعلم حقيقة فضله فسائل به الوحي المنزل تعلم

إن دلالة صدر البيت من خلال طرف الطباق الأول "لم تعلم" الدالة على الجهل بحقيقة فضل الممدوح، ولكن في العجز تتضح الصورة وكان ذلك بسبب طرف الطباق الثاني "تعلم" حذفت أداة النفي فأصبح الفعل العلم والمعرفة بحقيقة فضل الممدوح والفرق واضح وكبير وشاسع بين الجهل والمعرفة، فمن خلال الطباق الوارد في هذا البيت انتقلنا نقلة كبيرة من ظلمات الجهل إلى أفاق العلم والوضوح والمعرفة.

أما بالنسبة للنوع الثاني وهو طباق الإيجاب فهو ممثل في القصيدة باثني عشر طباقا توزعت على كامل القصيدة من البيت الثالث والأربعين (43) إلى البيت المائتين (200) ومن خلال هذا التوزيع يتضح بأن الشاعر يحتاج في كل مرة لإبراز الصور وإيضاح المعنى، ويرد في الحالات التي يجد الشاعر؛ بأن الغموض يكتنفها، فيوظف الطباق حسب السياق ليوصل المعنى والدلالة للمتلقي ويجعله يتقرب من الحالات التي عايشها، وجاءت في الأبيات على النحو التالي (43- حاربه، سالمه)، (43- تحرب - يسلم)، (66- ترزق، تحرم)، (1)، (79- يقيني - توهمي)، (114- استأخري - تقدمي)، (159- مبشر - مؤدم)، (2)، (164- شاد - تهدم)، (172- متأخر - متقدم)، (200- الشرق - الغرب)، كما أن الطباق تكرر في البيتين 43 و66 وسنأخذهما على سبيل المثال لنبين دور الطباق ودلالته مع إبراز كيفية وروده، وفي هذا الجانب حيث يقول الشاعر: (2)

ألا إنما الأقدار طوع بنانه فحاربه تحرب أو فسالمه تسلم

الطباقان الموجودان في العجز يدلان دلالة قطعية على أن الممدوح يمثل الوجهين، فهو مسالم إذا وجد من يسالمه ومحارب إذا وجد من يحاربه، فالشاعر يحذر من الصورة الثانية،

1 - الديوان: ص 316.

2 - المرجع نفسه، ص 316.

ويرغب في الصورة الأولى ، والطباق الثاني هو نتيجة حتمية للطباق الأول، فكل طرف من طرفي الطباق أدى إلى إنشاء طرف جديد لطباق ثان، ويرد طباق آخر بالكيفية نفسها حين يقول الشاعر: (1)

رأيتك من ترزقه يرزق من الورى دراكا ومن تحرم من الناس يحرم
دلالة الطباق الأول المحصور زمن العمل في الوقت الحاضر أي من "ترزق الآن" ومن "تحرم الآن" أدى هذا الطباق إلى ورود طباق آخر أكثر عمومية وشمولية وليس معلوما زمنه بل مبني للمجهول "يرزق" "يحرم" فحدوث العمل يأتي في أي لحظة منطلق من زمان التكلم ساجين في المستقبل الذي ليس له حدود في الطباق الثاني.

و عليه فدلالتهما حتى وإن كان فيها نوع كبير من المبالغة إلا أنهما يوضحان ويبرزان دور الممدوح في هذه الفترة وما بعدها، فهو يكون سبب الغنى الذي يأتي عن طريق الرزق المهدي من قبله، والفقر الذي يكون بسبب الحرمان الذي يكون سببه عدم اهداء الممنوح الأموال للمعني، كما تبين الطباقات بأن الممدوح يمثل السلطة العليا واليد المتسببة والقادرة على الرزق والفقر.

كانت الطباقات التي وردت في عمومها تسير على الطريقة نفسها تقريبا والهدف منها تقريب المعنى أو تبسيطه للمتلقي بطريقة يستطيع تقبلها والتعامل مع القصيدة بشكل إيجابي نظرا لما زرعت هذه الطباقات بين ثنايا القصيدة من بذور منتجة ومثمرة بدلالات موحية ومعان واضحة وصارت في متناول فهم المتلقي، حتى وإن كان في بعض الحالات يشوبها نوع من الغموض لكنه بالتقصي والمعاشة العقلية والروحية مع الكلمة سيتضح معناها و يزال الغموض تدريجيا.

إن للصورة الشعرية الدور الأكبر في جعل الأعمال الأدبية سواء تعلق الأمر بالنثر أو بالشعر ترقى إلى مستوى من الفنية، وهذه الفنية تجعل من الأعمال الأدبية ترسخ في الأذهان، وتطبع على جدار الذاكرة؛ لأن تلك الصورة تكون أكثر إيجاء ورمزية من الكلام الآخر الذي يبقى مجرد وصف تغلب عليه التقريرية حيناً والانشائية حيناً آخر، أما الصورة

الشعرية المتمثلة في هذا الفصل بالتشبيه والاستعارة والطباق، فهيا تعتبر من أهم الصور البيانية والبديعية في عالم البلاغة، فالمبّغ إذا أراد أن يكون لكلامه وزن وقبول وتأمل لا بد عليه أن يلف أقواله في ثوب الاستعارة أو التشبيه أو المجاز أو الطباق، ومن هنا نجد أن شاعرنا قد طعم قصيدته بأنواع من الصور التي وجدنا أنها في متناول الدراسة؛ لأنها تمثل ظاهرة أسلوبية.

وبالفعل لقد تناولنا هذه الصورة؛ لأنها فرضت علينا القيام بالدراسة وأخذها عينة نحاول السباحة في مياهها نفوس مرة ونطفو مرات عديدة؛ لأن الصورة الشعرية لا تقدم المعنى جاهزا بل تترك الدارس يجهد ذاته حتى يصل إليه، وهذه هي المتعة الحقيقية التي تطلقها هذه الصور بدفعها للدارس والقارئ للتأمل أكثر.

أما بخصوص هذه القصيدة نلاحظ بأن الشاعر وظف صورا بعيدة في الواقع عن بعضها ويستحيل بأن تلتقي أو تلتحم وبخاصة في جانب الاستعارة، لكن الشاعر بخياله الواسع جعل هذه الأطراف تقترب من بعضها، وفي بعض الحالات تلتحم، وفي أحيان أخرى تصبح هي ذات الأخرى، وبهذا التصوير الفني البديعي أعطى لأبياته حيزا أكبر من الخيال ليترك بذلك الحرية للدارس كي يتجول في أرجاء هذا الخيال ويشعر بأنه بلا قيود في عالم سحري بعيد عن قيود الواقع وحدوده الواضحة، وفي العموم كانت الصور كلها موحية ومعبرة عن دلالتها، وكان للطباق دور في ايضاح المعنى لأنه كما يقال بالأضداد تتضح المعاني.