وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة البصـــرة / كليـــــــة الآداب
قســـم اللغة العربيـــــة

التصويـــر الفنـــي
في شعر الشـــاب الظريـــف

رسالة تقدمت بها الطالبة

دعاء يحيى عامر الموسوي

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
فالح كامل اسكندر المنصوري

محرم/ ١٤٣٥هـ — تشرين الثاني/ ٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ هو الخالق البارئ المصور له الاسماء
الحسنى يسبح له ما في السموات والارض
وهو العزيز الحكيم ﴾

سورة الحشر
الآية : ٢٤

توصية الأستاذ المشرف

أشهد بان إعداد هذه الرسالة الموسومـــــة بـ (التصوير الفني في شعر الشاب الظريف) المقدمة من قبل الطالبة (دعاء يحيى عامر الموسوي) قد جرى تحت أشرافي بمراحلها كافة في جامعة البصرة- كلية الآداب وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها وارشحها للمناقشة .

التوقيع :

اسم المشرف : الاستاذ المساعد الدكتور

فالح كامل اسكندر

التاريـــخ : / /٢٠١٣

توصيـــة رئاسة القسم

إشارة الى التوصية المقدمة من قبل الأستاذ المشرف ، أحيل هذه الرسالة الى لجنة المناقشة لدراستها وبيان الرأي فيها .

التوقيع :

الاستاذ الدكتور

عبد الواحد زيارة اسكندر

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / /٢٠١٣

أقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (العلاقات العراقية الكويتية ١٩٦٨ – ١٩٩٠) دراسة تاريخية سياسية

والمقدمة من قبل الطالب (غسان بنيان جلود الشويلي) وناقشنا الطالب في محتوياتها وفي ما لها علاقة بها . ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر بتقدير ( ) .

التوقيع :
الاسم :
عضواً

التوقيع :
الاسم :
رئيساً

التوقيع :
الاسم :
عضواً

التوقيع :
الاسم :
عضواً / مشرفاً

صدقت من قبل مجلس كلية الآداب في جامعة البصرة

التوقيع :
الاسم :
عميد كلية الآداب
التاريخ : / / ٢٠١٣

توصية الأستاذ المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني مصدراً لدراسة تاريخ العرب قبل الإسلام) المقدمة من قبل الطالب (**إياد صالح عاصي التميمي**) جرت تحت إشرافي في قسم التاريخ كلية الآداب – جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير آداب في تاريخ العرب قبل الإسلام.

التوقيـــع :
اسم المشرف : الأستاذ الدكتور
شاكـــر مجيـد كاظم
التاريخ : ٥ / ٤ / ٢٠١٢

توصية رئاسة القسم

إشارة إلى التوصية المقدمة من قبل الأستاذ المشرف ، أحيل هذه الرسالة إلى لجنة المناقشة لدراستها وبيان الرأي فيها .

التوقيـــع :
الأستاذ الدكتور
شاكـر مجيـــد كاظم
رئيس قسم التاريخ
التاريخ :٥ / ٤ / ٢٠١٢

اقرار لجنة المناقشة

نحن اعضاء لجنة المناقشة نشهد اننا قد اطلعنا على هذه الرسالة التي قدمتها الطالبة (**دعاء يحيى عامر الموسوي**) الموسومة بـ (**التصوير الفني في شعر الشاب الظريف**) وقد ناقشناها بمحتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى انها جديرة بالقبول بتقدير (جيد جداً) لنيل درجة ماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :
الاسم : أ. د. شاكر هادي التميمي
رئيساً

التوقيع :
الاسم : أ.م. د. مسلم حسب حسين
عضواً

التوقيع :
الاسم : م. د. ياسين عذاب ناصر
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. فالح كامل اسكندر المنصوري
عضواً ومشرفاً

صدقها مجلس كلية الآداب في جامعة البصرة

التوقيع:
الأستاذ الدكتور عبد الله سالم عبد الله المالكي
عميد كلية الآداب
التاريخ / /

الإهـــــداء

إليه .....

فهو وحده .....

يستحق هذا .....

أبي

دعاء

شكر وتقدير

يجدر بي اولاً ان أتقدم بالشكر الجزيل الى أستاذي الجليل الدكتور فالح كامل اسكندر على رعايته الأبوية اولاً وجهوده وآرائه البناءة ... اشكره جزيل الشكر لمبالغته في إداء ما عليه من واجب ... ولأمانته العلمية وبصره النافذ وصبره الجميل على ما يرى من تقصير ومنحه إياي ثقته الكاملة .

ولأساتذتي كافة سواء من قدم لي فكره او حثني على مواصلة مسيرتي الدراسية رغم الصعاب ... وبعد ذلك اقدم شكري وامتناني الى من عانى معاناتي في البحث والدراسة بل ولا أبالغ ان قلت انه فاقني في المعاناة أخي (اسعد المالكي) وأقدم امتناني لزوجي العزيز اذ لم يقصر في مساعدتي يوماً ... ولجميع أفراد أهل بيتي واخص في ذلك (أم علي) و (منى) و (نور) ...

المحتويـات

الموضـوع	الصفحـة
الاية	
اقرار المشرف	
الاهداء	
الشكر والتقدير	
قائمة المحتويات	
المقدمة	١ – ٤
الفصـــل الاول التصوير الفني / المفهوم – والادوات	٥ – ١٨
الفصل الثاني مصادر التصوير في شعر الشاب الظريف	١٩ – ٥٧
الفصل الثالث التصوير البياني في شعر الشاب الظريف	٥٨ – ١٠٠
١ – الصورة التشبيهية	١٠٠ – ٧٧
٢ – التصوير الاستعاري	٧٨ – ١٠٠
الفصل الرابع التصوير البديعي في شعر الشاب الظريف	١٠١ – ١٢٩

المحتويـات

الموضـوع	الصفحـة
الفصل الخامس جماليات الايقاع والبناء الفني	١٣٠ – ١٦٨
١ – الايقاع الخارجي (الوزن)	١٣٤ – ١٤٣
٢ – الايقاع الداخلي	١٤٣ – ١٥٧
٣ – القافيـــــة	١٥٨ – ١٦٨
الخاتمـــــــة	١٦٩ – ١٧٣
المصادر	١٧٤ – ١٨٣
ملخص باللغة الانكليزية	A - D

المقدمـــــــة

المقدمـــــة

مع ان العناية بشعر العصور المتأخرة بدأت تزداد بعد أن كانت ارض هذهِ العصور لا يقدم على حرثها الا القلائل الا ان هذهِ العناية ما زالت بحاجة إلى ان تتسع لان الكثير من الشعراء الذين يستحقون البحث ما زالوا ينتظرون ان تمتد إليهم الدراسة والبحث والتحليل ، وقد شجعني أستاذي المشرف بعد ان ظهرت طبعة جديدة محققة تحقيقاً علمياً لديوان الشاب الظريف ان ابتدئ بمشروع تحليل هذا الديوان ودراسته دراسةً فنية لان الطبعة النجفية القديمة بتحقيق شاكر هادي شاكر كان يشوبها الكثير من النقص – ولعل هذا كان سبباً لعزوف الباحثين عن دراسة شاعرٍ مهم من شعراء العصور المتأخرة وتحصيل فنه الشعري – ولأن ابرز ما تتسم به شاعرية الشاب الظريف هو خبرته المميزة على تشكيل الصور فقد اقترح عليّ ان يكون عنوان البحث هو (التصوير الفني في شعر الشاب الظريف) .

أن من المؤسف حقاً ان تضم العصور المتأخرة شاعراً متألقاً كالشاب الظريف وبعض الباحثين ما زالوا يعتقدون بأن صفة التأخر التي لازمت أدب هذه العصور إنما كان بسبب التأخر الفني متناسين ان هذهِ العصور ضمت بجانب الشاب الظريف مجموعة كبيرة من الشعراء الذين لا يقلون أهمية وشاعرية عن شعراء العصور السالفة كما ضمت

من الأدباء والكتاب ما يُـغطي القسم الأكبر من مساحة المكتبة العربية . ولذا فنحن نميل ميلاً شديداً الى الفريق الذي يرجّح أن يكون المراد بصفة (التأخر) هو تحديد الإطار الزمني لأدب هذه العصور وهو المدة الواقعة بين سقوط بغداد على أيدي التتار – أي نهاية الزمن العباسي – وعصر النهضة الحديثة .

وليس أدَلَّ على أهمية شاعرية الشاب الظريف من وصف ابن فضل الله العمري الذي نقله ابن شاكر الكتبي في (فوات الوفيات) لشعره بأنه يكاد يُشرب لرقـّته ، وهو وصف يجعل من تخصيص رسالة لدراسة طريقته أمراً يصل الى حدّ الواجب والضرورة لأنها حقاً طريقة تستحقّ أن يُـحاط بجوانبها وتوضّح أساليبها وتستقصى أدواتها .

وطريقة الشاب الظريف هذه القائمة على التصوير والمؤسسة على الرقة والسهولة والمبنية على انسياب النغم وتدفقه إنما هي مدرسة أطلق عليها ابن حجة الحموي في خزانته اسم (الانسجام) وهو أسم على مسمّى كما كان يطلق عليها أيضاً تسمية (الطريق الغرامي) وهو طريق خاص سلكه مع الشاب الظريف عـُصْبةٌ من الشعراء تجمعهم خصائص مشتركة أهمهم البهاء زهير وابن مطروح والحاجري والتلعفري ويمكن أن نضمّ الى مدرسة الرقة والسهولة هذه ابن المعلم الواسطي مع أنه سبقهم بقرن من الزمان وهذه المدرسة التي ينتمي إليها الشاب الظريف ليست منقطعة الجذور فلها مصادرها – كما سنبيّن في صفحات هذه الرسالة – كما أنّ لها خصائصها الخاصّة وطابعها الذي يميّزها عن الطرائق الشعرية الأخرى فهي ابنةُ عصرها وتحمل ملامحه مع انشدادها في بعض صورها وأساليبها الى العصور التي سبقتها .

ولقد اتبعنا في استقصاء التصوير في شعر الشاب الظريف منهجاً فنياً يستند الى التحليل كما يمهّد للتحليل الفني بتتبع الظاهرة الفنية نظرياً والبحث عن أصولها ومناهجها في البلاغة والنقد .

ولقد اقتضى هذا المنهج ان تتوزع الرسالة في مقدمة وفصول خمسة . جعلنا الفصل الأول منها مخصّصاً لاستقصاء مفهوم التصوير وأدواته في الفكر النقدي والبلاغي قديماً وحديثاً إبتداءً من الجاحظ وانتهاءً بانشغالات المعاصرين وتصّوراتهم عن هذا المفهوم .. وقد وقع اختيارنا على تعريف عبد القادر القط للصورة لنبني عليه فصول الرسالة بسبب اشتمال هذا التعريف على ابرز وسائل التصوير وأدواته التي كانت ظاهرة في شعر الشاب الظريف وبخاصة الأنواع البلاغية للصورة .

وخصّصنا الفصل الثاني لاستقصاء المصادر التي نهل منها الشاب الظريف وأسمينا هذا الفصل (مصادر التصوير) وقدّمناه على الفصول التحليليّة التي تليه لأنه فصل تأسيسي تنبني الفصول اللاحقة عليه .

أما الفصل الثالث فخصصناه للتصوير البياني وضمّ أساساً نظرياً وتحليلاً فنياً للتصويرين الاستعاري والتشبيهي . والشاب الظريف لم يكن شاعراً رمزياً ، فمع تأثره بالمتصوفة إلا أن تأثره هذا – كما سنبين في الرسالة – كان تأثراً سطحياً كما ان الوضوح كان السمة الغالبة على شعره ، ولذا لم يكن ميالاً الى الاستعمال الكنائي إذ يندر أن نجد له اتكاءً على هذا الاستعمال في تصويره وقد كان هذا سبباً لاقتصارنا على الاستعارة والتشبيه في هذا الفصل .

وتكفـّل الفصل الرابع بالتصوير البديعي الذي يمثل أهمّ مشاغل عصر الشاب الظريف وقد اخترنا من فنون البديع أكثرها وروداً في شعره وهي (التدبيج) و(التورية) و (الطباق) و (المقابلة) .

أما الفصل الأخير الخامس فقد تخصّص بدراسة جماليات الإيقاع في صور الشاب الظريف بمظهريه الأساسيين الخارجي والداخلي .

إنّ المصدر الأول الذي اتكأت عليه هذه الدراسة هو ديوان الشاعر وهو أمر طبيعّي في كل دراسة تستند إلى منهج فني تحليلي .

كما كانت مصادر النقد والبلاغة قديماً وحديثاً رافداً مهماً تؤسّس لفهم التصوير وتسند تحليل الصور الفنية .

إنني أرجو أن أكون قد أسهمت في إضاءة جانب من جوانب أدب هذه العصور التي عانت الحيف والإهمال وسوء الفهم . كما أتمنى أن تكون الصورة التي قدمتها للشاعر ولطريقته وأدواته في التصوير الفني لائقة به ومفيدة في التعريف بالجهد الذي بذله وهو يرسم في مجال الفن الشعري لوحاتٍ فريدة نادرة .

ولست أدّعي بأنني قد استوفيت الجوانب الفنية جميعها أو أحطت إحاطة كاملة بما في شعر الشاب الظريف من إبداع فالاستيفاء والإحاطة في الدراسات الفنية أمرٌ يتعذر الوصول إليه ولا بدّ أن تـَظلّ مهما بذل فيها من جهد بحاجة إلى إضافة أو تعديل .

وسبحان من بنى الإنسان على النقصان ولم يُـعطِ أحداً من خلقه الكمال .

الفصل الأول

التصويـــــــــر الفنـــــــي

المفهـوم - والأدوات

الفصل الأول

التصوير الفني – المفهوم والأدوات

كانت الصورة الشعرية – وما زالت الى الآن – مثار جدل واختلاف في تحديد مفهومها وعناصرها بين الاتجاهات البلاغية والنقدية . ومع ذلك يمكن ان نتبيّن وسط هذا الجدل والاختلاف اتفاقاً على ان الصورة الشعرية تركيب لغوي يسعى الشاعر من خلاله الى تصوير معنى مجرّد أو مُتخيل وتقديمه تقديماً حسّياً وكأنّ هدف الصورة هو إبراز المعنى ماثلاً للمتلقي عن طريق توظيف الوسائل الفنية التي تقف في مقدمتها الوسائل البلاغية كالتشبيه والاستعارة وما إليها .

وتعدّ نظرية الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في التصوير من أقدم ما وصلنا من النصوص التراثية وقد كاد يقترب فيها من الفهم الحديث للفظ (الصورة) حين قرر أنّ ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفُها العجمي والعربي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتحيّز اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير)) [١] ومع أنّ حديث

---

[١] **الحيوان – ابو عثمان الجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مطبعة البابي الحلبي – ط١ – ج٣ ، ص ١٣٢ .**

الجاحظ هنا يتسّم بالعمومية ولم يقف عند التفاصيل ، إلاّ أنه يمنح للصورة قيمة كبرى ويؤسس لبنة التمهيد في التحديد الإصطلاحي لماهيّة الصورة فقد حاول العديد من البلاغيين بعده أن يبنوا على نظريته وأن يصبّوا اهتمامهم على الصفات الحسّية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثلــّه وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها .

فقد عُني قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) بعده عناية كبيرة بالصورة إذ كان يرى أنّ للشعر صورة لا تتحقق إلاّ من خلال اللفظ والمعنى والوزن والقافية وكرّر فكرة الجاحظ بقوله : ((وممـّا يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلــّم فيه أنّ المعاني كلــّها معرّضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر ، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا بدّ فيها من شي ء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة والفضـّة للصياغة . وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والصنعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح ، وغير ذلك من المعاني الحميدة ، إذ الذميمة أن يتوخيّ البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة)) [١] .

[١] **نقد الشعر / قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت (د. ت) ، ص ٦٤ ،**

ومع أنّ قدامة هنا يتّكئ على فكرة الجاحظ إلاّ أن حديثه أدخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه ، فقد جعل للشعر مادّة ، وهي المعاني ، وصورةً ، وهي الصياغة اللفظية والتجويد في الصناعة ، وقد تناول – كما يرى بدوي طبانه – ((مقوّمات الصورة في الشعر ، ولم يكتفِ من هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب ، وسلامة الوزن ، واتساق القافية ممّـا يعدّ أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر ، بل وقف عند مسائل عرضيّـة تعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع)) [١] .

فالصورة على وفق مفهوم قدامة هي ((الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها ، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات ، وهي – ايضاً – نقل حرفي للمادة الموضوعة ، المعنى يحسّنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع)) [٢] .

والأهمّ في نظرة قدامة أنّ الشكل ((لا ينفي فكرة المضمون في حدّ ذاتها ، إذْ لا قيمة للشكل مفرغاً من محتواه الفني ، وقدامة نفسه قد أكدّ تأكيداً واضحاً خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر ، فكل ما في الحياة معانٍ شعرية يعرض إليها الشاعر

---

[١] قدامة بن جعفر والنقد الأدبي / بدوي طبانة – الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٣ / ١٩٦٩ م ص ٣٤٢ .

[٢] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – بشرى موسى صالح / المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى – ١٩٩٤ م / ص ٤٢ .

في شعره ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها)) [١] ويضيف قدامة الى عناصر التصوير الجاحظي عناصر جديدة حين يقول في موضع آخر :

((وأحسن البلاغة الترصيع ، والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيرادها موفورة بالتمام)) [٢] .

وأكدّ أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) على أهمية الصورة حين عرّف البلاغة بأنها ((كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن ، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خَلَقاً لم يسمّ بليغاً وإنْ كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى)) [٣] . وهو بهذا يُعيد فكرة الجاحظ بتأكيده على أثر حسن التأليف والتركيب في تقبل الصورة وتذوّقها . وحين نصل الى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) نجد أنفسنا أمام منهج متميّز أكثر دقة وعمقاً وتفصيلاً فكان بحقّ اكثر النقاد استيفاءً لمفهوم الصورة إذْ جعل من الصورة وعملية التصوير جزءاً لا يتجزّأ من البحث البلاغي

---

[١] من قضايا التراث العربي – النقد والناقد / احمد عامر ، منشأة المعارف / الاسكندرية / د. ت / ص ١٣٣ .

[٢] جواهر الألفاظ / قدامة بن جعفر / تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد / القاهرة / ١٩٣٢ ص ٣ .

[٣] كتاب الصناعتين / أبو هلال العسكري / تحقيق علي محمد البجاوي ، محمد ابو الفضل ابراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه ، (د. ت) ص ١٩ .

وربطها بالشعرية الغربيّة القائمة على (أن الشعر صناعة) إذْ رأى ((أنّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجلّ المعوّل عليه في شرفه على ذاته ، وإنْ كان التصوير قد يُزيد في قيمته ، ويرفع من قدره)) [١] . وهو بهذا يؤكد امتزاج الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى وهو امتزاج ظلّ عبد القاهر يلحّ عليه ويبذل من أجل ترسيخه جهداً كبيراً مشفوعاً بالتشبيهات التي تقرّب فكرته وتوضحها من نحو قوله :

((ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه ، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يُصاغ منها خاتم أو سوار ، فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ، أن تنظر الى الفضّة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة – كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أنّا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضّة هذا أجود ، أو فصّه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك لا ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفْهُ))[٢] .

---

[١] **أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني – تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف – استانبول ، ١٩٥٤ ، ص ٣٤ .**

[٢] **المصدر نفسه ٤١ .**

إنّ هذه النظرة المتكاملة للنص الشعري والتي تقوم على النظر الى الصورة على انها لا تقوم على عرض واحد وانما على أنّ اللفظ والمعنى عنصران يكمّل أحدهما الآخر تستند على حدّ تعبير عبد القاهر على التأسيس القديم الذي يشير إليه بقوله :

((إنّ قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الاجناس تكون من جهة الصورة فكان ما بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صناعة ، وضرب من التصوير)) [١] .

لقد أدرك عبد القاهر – كما يرى بعض الدارسين – أنّ الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى ، هذا التصوير أو وجوه الدلالة على الغرض هو ((مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية ، وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة ((إنهم لا

---

[١] دلائل الاعجاز / عبد القاهر الجرجاني – تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ودار المدني / جدة – ط ٣ ، ١٩٩٢ م ص ٥٠٨ .

يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ، ولكن صورة وصيغة وخصوصية تحدث في المعنى)) . إنّ هذا الموضوع عينه الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية (صورة)))[١] .

وبهذا فإن عبد القاهر قد ((أنجز قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية)) [٢].

إنّ مقياس التفاصيل في التصوير عند عبد القاهر هو الصياغة والنظم والنحو لأنّ كل كلمة لها صورة وصياغة خاصة بها داخل النظم لا بدّ أن تأخذ مكانها بين أخواتها على أساس النحو ، وعليه يرتبط معناها بمعاني الكلام فيها ككل . وممّا يعزّز أهمية أفكار عبد القاهر في مجال الصورة تأكيده على دور الجانب النفسي في الابداع الفني وبخاصةٍ في تشكيل الصورة الشعرية .

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) فلعلّ أهمّ ما يجب التوقف عنده في عرض مفهوم الصورة عنده هو ربطه الصورة بأهم عنصر من عناصرها وهو الخيال الشعري لأنّ الشعر عنده هو ((كلام مخيل موزون ... والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن)) [٣] .

---

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، جابر عصفور – المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط ١ – ١٩٩٠ م ص ٢٩٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٥٤ .

(٣) منهاج البلغاء / تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٨٩.

وهو يعرّف التخييل بأنه ((أنْ تتمثـّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوب أو نظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلـّها وتصوّرها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويـّة الى جهة ، من الانبساط أو الانقباض)) [١] .

فالتخييل ينطلق من لفظ الشاعر فيعمل على استثارة مخيلة السامع ويحدّد انفعالاته ، أي أنّ طريقة تصوير الشعر ومخيلاته تثير كامن نفس المتلقي وتستثير ما يختزنه في ذاكرته من صور ومعارف لذلك تنتقل الصورة عنده من مرحلة التشكيل والصياغة الى مرحلة التقديم الحسّي للمعنى ثم الى مرحلة الدلالة الذهنية ، أي التأثير في المتلقي لحمله على مفاهيم جديدة بعد تفاعل يحصل بين الصورة والمخيلة وان كان حازم يرى أن التصوير قرين المحاكاة التي تنقسم عنده الى قسمين : محاكاة الشيء نفسه أي نقل أوصافه كما هو ومحاكاة الشيء في غيره ، أي يقصد الى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة إذ يقول :

((والذي يدركه الانسان بالحسّ فهو الذي تتخيـّله نفسه لأنّ التخييل تابع للحسّ ، وكل ما أدركته بغير الحسّ فإنـّما يُرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحسّ ويشاهد . فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحسّ من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده . وكلّ ما لم يحدّد من الأمور غير المحسوسة بشيء

[١] منهاج البلغاء : ٨٩ .

من هذه الأشياء ، ولا خصّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلاً ، لأن الكلام كلّه كان يكون تخييلاً بهذا الاعتبار)) [١] .

ولقد أولى حازم أهمية كبيرة لتوظيف الأنواع البلاغية للصورة بمطالبته أن يراعي المبدع مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لتكون الصورة أكثر تأثيراً في المتلقي . والتصوير عند حازم إنما هو نتيجة تَحقّق قولٍ مكتمل لأي شاعر يتمّ من خلال ثلاث قوى الأولى : القوة الحافظة حيث تكون خيالات الفكر منتظمة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود ، والثانية : هي قوة مائزة وهي التي يميّز بها الانسان ما يلائم الموضع والنظم والاسلوب . أما القوة الأخيرة فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية الى بعض والتدرّج بين بعضها البعض [٢] .

ولم تكن هذه المكانة التي حظي بها التصوير مقصورة على العرب فقد سبق الى امتداحه والثناء عليه (أرسطو) إذ خصّ الصورة – وهي عنده رديف للاستعارة – بالتشريف بقوله : ((ولكنّ أعظم الأساليب حقّاً هو أسلوب الاستعارة ((وهو آية الموهبة)) [٣]

---

[١] **منهاج البلغاء : ٩٨ .**

[٢] **ينظر : منهاج البلغاء : ص ٤٢ .**

[٣] **فن الشعر / ارسطو / ترجمة محمد شكري عياد / دار الكتاب العربي / القاهرة ١٩٦٧ – ص ١٢٨ .**

وكان (سقراط) يعدّ الخيال نوعاً من الجنون العلويّ ، والأمر نفسه عند (أفلاطون) الذي كان يعتقد ((أنّ الشعراء مسكونون بالأرواح ، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة كما يمكن ان تكون أرواحاً شريرة)) [١] .

أما الغربيّون فقد انشغلت مدارسهم النقدية بتحديد مفهوم الصورة وبيان عناصرها فقد عرّفها الشاعر الفرنسي (بيار ريفاردي ت ١٩٦٠ م) وهو من الرومانسيين بأنها ((إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يُدرِكُ ما بينهما من علاقات سوى العقل)) [٢] .

وتعدّ نظرية (كولردج) في الخيال الشعري ذات أثر كبير في توجيه مسار الفهم الغربي للتصوير لانها تمنح للخيال الدور الأساس في بناء الصورة عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة فبواسطته تنفذ الصورة الى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء ، وانفعاله بها ، وتفاعلـــــــه معها [٣] .

---

[١] **فن الشعر / إحسان عباس / دار الثقافة / بيروت ط ٢ – ١٩٥٩ – ص ١٤١ .**

[٢] **معجم مصطلحات الأدب / مجدي وهبة – مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٤ م / ص ٢٣٧ .**

[٣] **يُنظر : النقد الأدبي الحديث / محمد غنيمي هلال – دار الثقافة ودار العودة – بيروت ١٩٧٣ ص ١٦٨ .**

وفي كتاب (الصورة الشعرية) عرّف (سي دي لويس) الصورة أنها ((رسمٌ قوامُه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة)) [١] .

أما النقاد العرب المحدثون فقد خصّصوا لدراسة الصورة والتصوير كتباً مستقلة ابتدأت بكتاب (الصورة الأدبية) الذي عرض فيه (مصطفى ناصف) مفهومه للصورة وعرّفها أنها ((منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء)) [٢] . ورأى أن مصطلح الصورة يستخدم ((للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسّي ، وتطلق ، أحياناً ، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، وقد يُظنّ أنّ ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحيّ أكثر صواباً لأنه أوفى تحدّداً)) [٣] .

ورأى د. محمد غنيمي هلال ضرورة دراسة الصور الأدبيـــــــة في ((معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ، ولا يتيسّر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة ، والى موقف الشاعر في تجربته ، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في

---

[١] الصورة الأدبية / مصطفى ناصف / بيروت – دار الاندلس / ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٨ .

[٢] الصورة الشعرية / سي دي لويس / ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين / منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٢ / ص ٢٣ .

[٣] المصدر نفسه ص ٨ .

تجربته وتعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري)) [١] .

ورأى (علي علي صبح) أنّ الصورة الأدبية هي ((التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحيّ لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محسّ مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين)) [٢] .

وعرّف (محمد حسن عبد الله) الصورة بأنها تركيبة ((حسيّة من كلمات استعارية الى حدّ ما في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الانسانية ، ولكنها أيضاً شُحنتْ – منطلقة الى القارئ – عاطفة شعرية خالصة أو انفعالاً)) [٣] .

وعدّ الدكتور عبد القادر الرباعي الصورة أساس العمل الأدبي وأنّها ((ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوىً داخلية تفرّق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحّد منسجم والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية

---

[١] دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده / محمد غنيمي هلال / دار نهضة مصر / القاهرة / (د. ت) ص ٥٧ .

[٢] الصورة الأدبية – تاريخ ونقد – دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة (د. ت) ص ٥ .

[٣] الصورة والبناء الشعري / محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة (د. ت) ص ٩٨ .

الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة)) [١] .

أما جابر عصفور فيرى ان الصورة ((طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير ، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته . إنها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه ، وكيفيّة تقديمه)) [٢] . ويتوصل بعد ذلك إلى ما يشبه الاقتناع التام بقيمة الصورة ومفهومها فيقول :

((وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه ، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية ، لإدراك نوع متميّز من الحقائق ، تعجز اللغة العاديّة عن إدراكه ، أو توصيله . وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف ، والتعرّف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية . ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك ، والقارئ الذي يتلقّى)) [٣] .

---

[١] الصورة الفنية في شعر أبي تمام / عبد القادر الرباعي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط ٢ ١٩٩٩ م – ص ١٥ .

[٢] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي / جابر عصفور / دار الثقافة للطباعة والنشر / القاهرة ١٩٧٤ – ص ٣٩٢ .

[٣] المصدر نفسه ص ٣٨٣ .

أما نحن فنميل الى تعريف عبد القادر القط الذي نصّ على أنّ الصـــــورة هي ((الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني)) [١] وسبب ميلنا إليه هو اشتماله على آليات التصوير الفني وعناصره وبخاصة الأنواع البلاغية للصورة وهي آليات سنعتمدها في دراسة التصوير الفني في شعر الشاب الظريف .

[١] الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر / عبد القادر القط / مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ٤٣٥ .

الفصل الثاني

مصـــــادر التصويـــــر في شعـــــر

الشـــاب الظريـــــف

الفصل الثاني

مصادر التصوير في شعر الشاب الظريف

لا يمكن ان نتخيل نصاً – شعرياً كان أم نثرياً – خالياً من التأثر بما سبقه من نصوص أو متجرداً مما ورث صاحبه من المعارف أو مما اختزنته ذاكرته من محفوظات أو مما اكتسبه من محيطه أو بيئته الاجتماعية أو الثقافية ، فمهما بلغت درجة ابداع الاديب فإن تخلصه من أسْر التأثر يكاد يكون مستحيلاً .

ومنذ أن اطلق عنترة سؤاله الشهير (الخارج الى النفي) :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم [1]

ظلت تدور شكوى مريرة مفادها أن التفرّد بالمعاني والصور أمر بعيد المنال وأن التكرار أمر لا مفرّ منه ، فمع ما عرف عن الفرزدق من مقدرة تصويرية عالية ومن تتبّع للمعاني الجديدة يقرّ بأنّ السابقين لم يتركوا للاحقين شيئاً فهو يعيد شكوى عنترة في محاورة بينه وأحد متأدبي عصره نقلها المرزباني يقول فيها الفرزدق : ((يا ابن أخي : إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً ، فأخذ امرؤ القيس رأسه ، وعمرو بن كلثوم

[1] ديوانه – تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف ، ص ١٤٢ .

سنامه ، وعبيد بن الابرص فخذه ، والاعشى عجزه ، وزهير كاهله ، وطرفة كركرته ، والنابغة جنبيه ، وأدركناه ولم يبق الا المذارع والبطون فتوزعناها بيننا !!)) [١].

وإذا كان هذا هو حال المتقدمين كعنترة والفرزدق وهذه هي معاناتهما في صعوبة العثور على الصورة المبتكرة والمعنى الجديد فما بالك بحال المتأخرين وقد تقدمتهم جيوش لا تحصى من الشعراء ..

لكنّ هذه المشكلة – وإن بدت عويصة – لم تفض بالشعر جميعاً ً الى أن يصبح إعادة أو نسخاً ً لاقوال السابقين ولم تصل بالشعراء الى طريق مسدود ، فقد وجد المبدعون من الشعراء – على مرّ العصور وسائل أو منافذ للخروج من هيمنة المعاني المطروقة والصور المستهلكة عن طريق :

١ – **محاولة ابتكار صور جديدة** – وهو أمر يمكن للمتتبّع المستقصي ان يضع يده عليه وبخاصة لدى الشعراء الذين شغلوا أنفسهم بهذا الهّم – والذين يسمّون في مصطلح النقد بشعراء المعاني – وإنْ كان نسبة المعاني المبتكرة – حتى لدى هؤلاء الشعراء – نسبة ضئيلة ، فمعاني أبي تمام الجديدة والتي أحصاها الآمدي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليدين. على الرغم من إقرار الآمدي بزعامة أبي تمام وتربعه على عرش شعراء المعاني [٢] .

---

[١] الموشح : تحقيق علي محمد البجاري – دار نهضة مصر ١٩٦٥ م / ص ٥٣٣ .

[٢] تنظر الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي – تحقيق السيد احمد صقر – الطبعة الثانية – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٢ ، ص ٧٥ .

٢ – **التوليـــــد :** وهو إعادة تشكيل الصور القديمة وإظهارها بمظهر جديد إذ لم يضرب الشعراء المصوّرون صفحاً عن معنى طرق من قبل ، بل راحوا يقلبّون فيه القول ويُلبسونه ثياباً جديدة وهو أمر قدّره النقاد القدامى ووضعوه في باب الصنيع العجيب الحاذق الذي يُحسب لطائفة المولّدين من الشعراء الذين يعنون بالتصوير ويشغلهم همّ الاتيان بالجديد من المعاني والصور فقد امتدحهم – على سبيل التمثيل – ابن طباطبا في عبارة بقوله :

((وستشعر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمّهم ، ولطفوا في تناول أصولها منهم ، لبّسوها على من بعدهم ، وتكثّروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها)) [١] .

ان هذه الوسيلة (التوليد) جعلت من قضية تأثر الشاعر بسابقيه أمراً لا يؤاخذ عليه الشاعر بل لا نغالي اذا قلنا أنه – وبسبب إدراك النقد لصعوبة الابتكار – صار أمراً محموداً إذا أحسن الشاعر تقليب المعنى السابق واستعمل آليات التأثر بحذق ومهارة .

إن (الاتباع) – وهو مصطلح نقدي يقابل مصطلح (الابتداع) كان في البداية مأخذاً فقد كان ابن سلاّم – مثلاً وهو يتحدث عن سبق امرئ القيس للمعاني ينسب الابتداع لامرئ القيس ، ونقيضه الاتباع للاحقين له .

---

[١] عيار الشعر – ابن طباطبا – تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعـــة والنشر ١٤٠٥ هـ / ص ١٢ .

لكن (الاتباع) صار فيما بعد – وبالذات في عصر (الشاب الظريف) فنّـاً بديعياً يُعرف بـ (حسن الاتباع) : ((وهو أن يأتي المتكلم الى معنى اخترعه غيره ، فيحسن اتباعه ، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات ، إمّـا باختصار لفظه ، أو قصر وزنه ..)) [١] .

ونحن هنا لسنا بصدد بحث قضية السرقات – التي أفادت موضوع المصادر التي يستقي منها الشعر والشعراء إفادة جمّة – لكنّ من المناسب جداً الاشارة الى ان رؤية عبد القاهر الجرجاني كانت من اكثر الرؤى توسيعاً على الاديب إذ يحصر الاخذ فيما يتأنق الشاعر في صنعته فقد ارتقى بدراسة السرقات وأبعدها عن التعلق بظواهر الامور ، وتتبّع الالفاظ ، أو التشبّث بالتشابه في المعاني المشتركة . وذلك في تقسيمه المعاني الى قسمين :

الاول : المعنى العقلي ويريد به المعنى العام المشترك الذي لا يمكن ان يحكم بالسرقة فيـــــــه .

والثاني : المعنى التخيلي وهو الذي ((لا يمكن أن يقال : إنه صدقٌ وأن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي وهو مفتن المذاهب كثير المسالك)) [٢] وفيه مجال للتفاضل فيه بين

---

[١] تحرير التجسير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ص - ابن أبي الاصبع المصـــــــري (ت ٦٥٤ هـ) – تحقيق : مغني محمد شرف – الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية – لجنة احياء التراث (د. ت) ، ص ٨٦.

[٢] أسرار البلاغة : ٢٦٧ .

الادباء ؛ ليؤكد انه كذلك ما دام لم تلحقه صنعته ، ولم يعمل فيه من حيث الصياغة نقش ((فأما إن لحقته صنعته وعمل فيه نقش وركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل اليه من باب الكتابة والتعريض والرمز والتلويح ، فقد صار بما غُيّر من طريقته ، واستؤنف من صورته ، واستجد له من المعرض ، وكسي منه من دلّ التعرّض ، داخلاً في قبيل الخاص الذي يمتلك بالفكرة والتعمل ... فإذا حققت النظر فالخصوص الذي تراه ، والحالة التي تراها تنفي الاشراك وتأباه)) [١] .

إن عبارة (الخصوص الذي تراه) في نص الجرجاني تفيدنا هنا كثيراً وتهمّنا في سعينا الى الاجابة عن السؤال الآتي :

هل كان الشاب الظريف – وهو يستقي من المنابع المتعددة التي سنفصل القول فيها – يحافظ على خصوصيته ؟ أم أن اتكاءه كان اتكاء العاجز الضعيف الذي سرعان ما يقع إذا أبعدت عنه السند الذي يتعكز عليه ؟

ليس من باب الانحياز الى الشاب الظريف أو التهويل في مقدرته – ان نسارع للاجابة على هذا السؤال – الى القول : إنّ الشاب الظريف ظلّ محتفظاً بطابعه الخاص حتى وهو ينضوي تحت لواء الآخرين وأنّ ملامحه كانت تظل بارزة حتى وهو يتزيّا بثياب غيره . ولم يكن اتكاؤه على معنى أعجبه فوظفه اتكاء الناسخ المقلّد ..

---

[١] اسرار البلاغة : ٣٤٠ .

إن الصور القديمة صارت على يديه صوراً جديدة وإنْ هي استندت على أساس بناه الاخرون . ان إعادة تشكيل صورة قديمة لا يقلّ – في نظرنا – اهمية عن ابتكار صورة جديدة . فالتشكيل وإعادته بهيئة جديدة كلاهما ينتميان الى مجال الابداع .

إن (خصوص) الشاب الظريف ظل قائماً وملامح الشاب الظريف بقيت شاخصة وطبيعة عصر الشاب الظريف وخصائصه يمكن تبيّنها بسهولة حتى وإن انتمت الصورة الى عصر سابق .

بل يمكن الزعم أن كثيراً من الصور التي شكلّها شعراء آخرون – سبقوه أو عاصروه – استطاع وهو يعيد صياغتها أن يجلوها بمظهر أكثر حياة وخصباً وشاعرية .

ومن هنا يمكن لنا ان نفسر القول الذي يكررّه من ترجم لوالده عفيف الدين التلمساني [*] بأن ((ابنه أشعر منه)) .

---

[*] هو ابو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي الكوفي التلمساني ، ينسب الى قبيلة بدرومة ، التي تقيم الان بمدينة بالقرب من تلمسان تحمل اسم القبيلة أي بدرومة ، ولد سنة ٦١٣ هـ . لم يصلنا عن فترة شبابه شيء ذو بال ، غير أنه بعد انتقاله الى المشرق في العشرية الثالثة من عمره بدأ يذيع صيته بولوجه عالم التصوف ، خصوصاً منع تجواله في البلاد المختلفة ، فقد اقام في بلاد الروم عادة المتصوفة اربعين يوماً ، ليستقرّ به المطاف بعد ذلك بدمشق ، وكان فيها مباشراً استيفاء الخزانة ويظهر أنه في هذه الفترة من حياته قد هجر التصوف بعد قبوله الوظيفة . وعاش حياته كغيره من الناس حتى وافاه اجله في شهر رجب من عام ٦٩٠ هـ ودفن في مقابر الصوفية بدمشق . (ينظر : العفيف التلمساني – شاعر الوحدة المطلقة – باشا عمر موسى ص ٤٦) .

وما دمنا قد ذكرنا والده فسنبدأ بأولى المؤثرات في شعره وهو (الاثر الصوفي) لارتباط المؤثر ارتباطاً مباشراً بنشأة الشاعر وتربيته . فقد كان عفيف الدين التلمساني – بجانب كونه شاعراً معروفاً – احد المتصوفة المشهورين ((وكان فاضلاً ويدعي العرفان ، ويتكلم في ذلك على اصلاح القوم ، وكان منتحلاً في اقواله واحواله طريقة ابن عربي وسلوكه ، وهو من القائلين بالوحدة والاتحاد)) [١] وقد ولد سنة ٦١٠ هـ وفي ربوع (تلمسان) نشأ ، وتلقى بذور التصوف وطريق الصوفية من شيخه القونوي – تلميذ ابن عربي – الذي صاحبه في حله وترحاله ، وتعلم منه حتى أنه فاقه علماً وتصوفاً . وهو شاعر مجيد وأهم الاغراض الشعرية التي تناولها هي النسيب والغزل الصوفي والخمريات الصوفية والطبيعة والوصف والعقائد الصوفية [٢] .

وقد تأثر الشاب الظريف بوالده كثيراً من خلال شعره – ألفاظاً وبناءً وصوراً - وكان لنشأته على يديه وفي كنفه بالغ الاثر في نمو ثقافته .

وقد فطن القدامى الى هذا الاثر والى دور البيئة الدمشقية في تنشئة الشاعر وتشكيله ادبياً وثقافياً من نحو ما قاله ابن شاكر نقلاً عن شهاب الدين بن فضل الله .

((وكان لاهل عصره ، ومن جاء على آثارهم افتتان بشعره وخاصة اهل دمشق ، فإنه بين غمائم حياتهم ربيَ ، وفي كمائم رياضهم حبيَ ، حتى تدفق نهره ، وأينـــع زهره)) [٣] .

---

[١] **الادب في بلاد الشام ص ٣٧٩ .**

[٢] **ينظر :الادب العربي في العصر المملوكي / عمر موسى باشا ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٩ .**

[٣] **المصدر نفسه ص ١٩٥ .**

ان اختلاف طبيعة شخصية الاب في طريقة الحياة عن شخصية الابن يجب ان لا تمنعنا عن البحث عن المواقع التي ظلت شاخصة في نتاج الابن والتي هي من تأسيس الأب او عن البصمات التي بقيت مطبوعة في شعره – سواء عن قصد او غير قصد – والتي سلك فيها طريقة والده في التصوير والبناء والاداء الفني .

إن كتب التراجم تروي لنا أن أتباع والده حاولوا تفسير شعر الشاب الظريف تفسيراً صوفياً . وتنقل لنا أن العفيف التلمساني كان يقول واصفاً طريقة والده القائمة على الميل الى المجون وسلوكه الشعري الذي ينطوي على تشبيب بالنساء والغلمان :

((إن إفراط (شمس) يعينه على أن يكون صوفياً متحققاً على طريقة (الملاقية) أي ادعاء الفجور والظهور بمظهره والتقوى والورع في باطنه)) [1] .

لقد كانت علاقة الشاب الظريف بأبيه – كما سيصورها النص الآتي – تقوم على رابط الرحم والمحبة والودّ والموهبة الاصيلة ، وكان أبوه معه على كل حال ، وعاش معه مكفول الرزق ، يتمتع بنعيم أبيه وعزّه مما دفعه الى الانطلاق في ربوع الشام مع أترابه وأنداده من شباب دمشق .

ها هو – في هذا النص الذي يتبيّن فيه الاثر الصوفي بجلاء – يصف والده بالبّر الشفوق ويرسم له صورة فريدة فكفّاه تتجه اتجاهين : كف يمّدها لولده تزوّده بأسباب الحياة . واخرى يمدها للسماء تدعو له ، كما يصّوره رؤوفاً يعدّ- لكرمه وإحسانه -

---

[1] **الموسوعة الصوفية – اعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية – حنفي عبد المنعم – دار الرشاد ط ١ ١٩٩٢ م ، ص ٨٥ .**

سيئات ابنه حسناتٍ ، وكأنه يشير الى تخريج ابيه الذي مرّ قبل قليل حين عدّ إفراطه نوعاً من التصوف المبطّن !!

وفي أرقى حالات البرّ بالاب واكثرها عاطفية يرى الابن أنه يبقى مقصرّاً حتى لو وقى نعال أبيه بوجنتيه :

أبدأ بذكرك تنقضي اوقاتـــــــي ... ما بين سماري وفي خلواتـــي

يا واحد الحسن البديع لذاتـــــــه ... أنا واحد الاحزان فيك لِذاتـــي

وبحبك اشتغلت حواسي مثلمـــــا ... بجمالك امتلأت جميع جهاتـي

حسبي من اللذات فيك صبابـــــــة ... عندي شغلت بها عن اللـــذات

ورضاي اني فاعل برضـــــاك ما ... تختار من محوي ومن اثباتـي

يا حاضراً غابت به عشاقـــــــه ... عن كل ماضٍ في الزمان وآت

حاسبت انفاسي فلم ار واحـــــداً ... منها خلا وقتاً من الاوقـــات

ومدلهين حجبت عنك عقولهـــم ... منهم من الاحيـــاء كالاموات

تتلو على الهضاب تطلب ناشـــداً ... منهم كأنك في ذرى الهضبـات

لما بكوا وضحكت انكر بعضهـــم ... شأني وقالوا : الوجد بالعبرات

فأظنهم ظنوا طريقك واحـــــداً ... ونسوا بأنك جامـــع الاشتات

ما تستعد لما تفيض نفوسهـــــم ... فتفيض من كمدٍ ومن حسرات

يا قطر عُمَ دمشق واخصص نزلاً ... في قاسيون وحلّه بنبـــات

وترنمـــــــي يا ورق فيه ويا صبا مري عليه بأطيب النفحـــــات

فيه الرضا فيـــــه المنى فيه الهدى فيه اصول سعادتي وحياتـــــي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري وجلا شموس الحقد من مرآتـــي

فيه الاب البر الشفوق فديتـــــــه من سائر الاسواء والآفـــــــات

كف تمدّ بجوده نحوي وأخـــــر ى للسماء بصالـــــــح الدعوات

وإذا جنيتُ بسيئاتـــــــي عدهـــا ـ كرماً وإحساناً – من الحسنات

وإذا وقيت بوجنتـــــــــيّ نعاله عـــــــدّدْت تقصيري من الزلات

لم يرض بالتقليد حتى جـــاء في التوحيـــــــــد بالبرهان والآيات

نفس زكت وزكت بها انوارهـــا في صورة نسخت صفاء صفاتي [1]

إن وضوح التصوير في الابيات التي تخص الاب يقابله غموض هو من أثر الطابع الذي تتسمُ به العبارة الصوفية ، إذ نشر الشاب الظريف في هذا النص تراكيب اللغة الصوفية ومصطلحاتها مراعاة لموضوعها فالنص مخصص لابيه وتأثيره لا بّد ان يظهر وكأن الابن هنا يخاطب الاب بطريقته ولغته : طريقة المتصوفة ولغتهم .

يا واحد الحسن البديع لذاته

أنا واحد الاحزان فيك لذاتي

[1] ديوان الشاب الظريف / قدم له وشرحه ووضع فهارسه د. صلاح الدين الهواري ، دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م ، ص ٩٨ – ١٠١ .

وبحبّك اشتغلت حواسي مثلما

بجمالك امتلأت جميع جهاتي

.. ورضاي أني فاعل برضاك ما

تختار من محوي ومن إثباتي [١]

أننا نحسّ أننا بإزاء شاعر متصوف والشاب الظريف هنا يتمثل طريقة شعراء الصوفية تمثلاً دقيقاً، إنّ القدرة على أن يتمثـّل الشاعر طريقة غير طريقته أمر لا يتاح إلا في حالتين :

الأولى : ان يكون الشاعر قد عايش الطريقة التي يريد تمثلها وعرف خباياها وأسرارها وهو ما اتيح تماماً للشاب الظريف بحكم التصاقه بها مباشرة بالرابط الابوي .

والثانية : إن يمتلك الشاعر القدرة على التنصـّل عن لغته التي اعتاد عليها وهو أمر يستلزم إمكانيات شاعر محترف يطوّع اللغة والاساليب كيف يشاء ، وممن عرف بهذه القدرة (المتنبي) الذي سبق الشاب الظريف في ارتداء ثياب المتصوفة مع انه يعدّ منهم وذلك في قصيدته الشهيرة في مدح أبي علي الاوراجي التي مطلعها :

أمن ازديارك في الدجى الرقباء

اذ حيث انت من الظلام ضياء [٢]

---

[١] **الديوان : ٩٨ .**

[٢] **ديوان ابي الطيب المتنبي ، شرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان – ضبطه وصححه ووضع فهارسه : مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شكبي – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر ، ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦ م .**

والتي تفنن فيها في استعارة صور المتصوفة ، وتراكيبهم وألفاظهم مراعـــــــاة لممدوحه الصوفي ، ويذكرنا أيضاً بتوظيف المتنبي اصطلاحات المتصوفـــــة في بعض أشعاره ، وهو أمر لم يكن يروق للذائقة النقدية العربية فقد عاب الثعالبي – مثلاً – عليه ((امتثال ألفاظ المتصوّفة واستعمال كلماتهم ومعانيهم المغلقة)) [1] .. لكن أثر التصوف في المتنبي لا يقاس – من الناحية التكوينية في الاقل – بأثره في الشاب الظريف ، وصِلةُ الاخير به صلة مباشرة ، إذ تشرب التصوّف فيه عن طريف أبيه وعن طريق الجوّ العرفاني الذي كان يحيط به منذ صغره . وهو وإن لم يعدّ من المتصوفة لكنّ أثرهم ظلّ بادياً في الكثير من أشعاره وتوشحت الكثير من صوره بأساليبهم وألفاظهم .

إن اغلب شعر الشاب الظريف يشبه شعر المتصوفة لكن الذي أخرجه من دائرتهم هو ما شاب مسيرته من تهتك وخلاعة ومجون وبسبب هذه الشائبة لم يعد بالامكان النظر الى ألفاظه على انها رموز صوفية أو دراسته على أنه شاعر صوفي ..

وفي ضوء هذا المنطق يصّح أن نجيب من يسأل: لم تعد اشعار المتصوفة أشعاراً صوفية مع أن شعرهم – وهو الغالب - في المرأة والخمرة والطلل لا يختلف في الظاهر عن شعر الغزل والخمرة من غير المتصوفة ؟ ولم تنظر الى ألفاظهم على انها رموز والى ألفاظ سواهم بدلالاتها الظاهرة ؟

---

[1] يتيمة الدهر في شعراء اهل العصر – عبد الملك الثعالبي – المطبعة الحنفية – دمشق – ١٣٠٢ هـ . جـ ١ ص ١٢٤ .

إنّ جوهر القضية – من نظرنا – لا يتصل بنوع الشعر وإنما يتصل بسيرة صاحبه .

إن غزل المتصوفة هرب من الذات الانسانية الطبيعية الى ذات الله الوسيعة الرحبة مع أنه يبدو شبيهاً بالشعر العادي المادي التعابير والتصاوير والالفاظ ففيه ذكر اسماء المحبوبات .. ووصف الالتقاء بهن ليلاً حيث لا رقيب ولا واشٍ كما كان عمرو بن ابي ربيعة يلتقي بمحبوبته (نعم) .

كما أن خمرياتهم لا تختلف في الظاهر عن الشعر الخمري المألوف وما يتصل به من حانٍ وألحانٍ ، وكأس وندمان ، ونشوةٍ وسكر ، لكنّ خمرياتهم تختلف فهي ترمز الى المعرفة أو الشوق أو المحبة الالهية .

ما الذي جعلها رامزة وخلع عن غيرها صفة الرمزية ؟

أي لِمَ ليس باستطاعتنا – مع شبه شعر الشاب الظريف بأشعارهم أن ننظر الى شعره بمنظار رمزي ؟

إن الذي يجعلنا نؤمن بصدق النزعة الروحية في شعر اولئـــــــك – في غزلهم وخمرياتهم هو – **اولاً** – كثرة الحقائق والشواهد التي أوردها المترجمـــــــون لاثبات اخلاصهم في تصوفهم ونزعتهم الروحية وتقربهم الى الله عن طريق الحب والتزهّد وتصفية النفس من شوائب المادة .

ثانياً – اعلانهم عن وجود الرمز في اشعارهم كما يتضح لنا – على سبيـــل التمثيل – من هذا النصّ المهم لابن عربي – أكثر المتصّوفة أثراً في فكر العفيف التلمساني وفي شعر الشاب الظريف ، ونحن نقتبسه هنا لفائدته من جهتين الاولى تنبيه ابي عربي فيه الى المقاصد الرمزية للشعر الصوفي والثانية – وهي الاهم – أنه يضع أيدينا على ان المحاور التي يدور عليها الشعر الصوفي – هي نفسها – صوراً وألفاظاً وموضوعات – التي يدور عليها شعر الشاب الظريف :

كلّ ما أذكـــــــــــره من طللٍ ... أو ربوعٍ أو مغانٍ كلّمـــــــا

وكذا إن قلت ها أو قلت يـــــــا ... وألا ، إنْ جاء فيه أو أمـــــــا

وكذا إن قلتُ هِيْ أو قلتُ هُوْ ... أو همو أو هنّ جمعاً أو همـا

وكذا إنْ قلتُ قد أنجـــــد لي ... قدرٌ في شعرنا أو أتهمـــــــا

وكذا السحبُ إذا قلـــتُ بكت ... وكذا الزهر إذا ما ابتسمـــــــا

أو أنـــــــــادي بحداةٍ يمموا ... بانه الحاجـــر أو وُرق الحمى

أو بدور في خـــــدورٍ أفلتْ ... أو شموس أو نبات أنجمـــــــا

أو بروق أو رعـــــود أو صبا ... أو رياح أو جنوب أو سمـــــــا

أو طريق أو عقيقٌ أو نقـــــا ... أو جبال أو تلالْ أو رمـــــــــا

أو خليل أو رحيل أو رُبـــــــى ... أو رياض ، أو غياض ، أو حِمى

أو نساءٌ كاعبـــــاتٌ نـُهـّدٌ ... طالعات كشمـــــــوسٍ أو دمى

كلّ ما أذكره مما جـــــــرى ذكره أو مثله أنْ تفهمـــــــــا

منه أسرار وأنوار جـــــــلتْ أو علتْ جاء بهارب السمـــــا

لفؤادي أو فؤادٍ من لـــــــه مثل مالي من شروط العلمـــــا

صفة قدسية علويـــــــــة أعلمت أن لصدقي قدمـــــا

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما [1]

إن هذا النصّ الذي يلخّص ما ورد في (ترجمان الاشواق) من محاور يكاد ينطبق تماماً على المجالات التي شملها التصوير في شعر الشاب الظريف . فالمادة الشعرية واحدة والمجال الذي يدور فيه الاثنان هو المجال نفسه لكنّ الفرق الوحيد والجوهري هو أن مجالات ابن عربي عُلْويّة ومجالات الشاب الظريف إنسية أو بتعبير آخر – عوالم ابن عربي – والمتصوفة الآخرون – الهية روحية وعوالم الشاب الظريف بشرية مادية .

لقد اشتمل النص على المجالات الاتية :

المكـــــان
- الطلل
- الربـوع
- المغاني

[1] **ترجمان الاشواق – محيي الدين ابن عربي – دار صادر ، بيروت لبنان ١٩٩٢ . ص : ١٠ – ١١ .**

أدوات التنبيه والنداء والعرض والاستفتاح
- ها
- يـا
- ألا
- آما

الاماكن الحجازية
- أنجد
- أنهم

الطبيعـــــــة
- بكاء السحاب
- ابتسام الزهر

نباتات البادية وحيواناتها
- بانة الحاجر
- ورق الحمى

الطبيعـــــــة
- بدور
- شموس
- نبات
- بروق
- رعود
- رياح
- جنوب
- سماء

- طريق
- عقيق
- نقـــا
- جبال
- تـــلال
- رمـــال

الطبيعة والمكان

- خليل
- رحيـل

الوصل والفراق

- نساء كاعبات
- نساء كالشموس أو كالدمى

غزل (حسي وعفيف)

أليست هذه هي عوالم الشاب الظريف نفسها ، ومجالات تصويره ؟ إن القسم الاعظم من ديوانه يتشكل من هذه المفردات والادوات .

إن الشـــاب الظريـــف ينهـــل مـــن مـــنهج الشـــعر الصـــوفي لكنـــه يفتـــرق عـــنهم فـــي الاهـداف ، وإن بـدا لنـا فـي احيـان قليلـة يسـتعير بعـض مصـطلحاتهم فـإن ذلـك لـم يكـن علـى سـبيل المشـاركة الفكريـة وإنمـا كـان فيمـا نـرى مجـاراةً لطريقـة شـعراء عصـره – بعامـــة – التـــي تميـــل مـــيلاً شـــديداً لتوظيـــف المصـــطلحات العلميـــة فـــي تشـــكيل

الصورة الشعرية . على نحو إيراده مصطلح (التجلّي) (*) الذي يشيع في فكر المتصّوفة وأشعارهم في هذا النصّ المشبّع بجّو يشبه تماماً جّو النموذج الصوفي ولولا ما ذكر عن سيرة الشاب الظريف لما كان هناك أدنى شك في أنّ قائل هذا النص ينتمي الى المتصوفة :

غرامي فيكم ما ألـــــذّ وأطيبـــا

وأهلاً بسقمي من هواكم ومرحبـــا

غزالكم ذاك المصون جمالـــــــه

الى غيره في الحب غيري ما صبـــا

<u>تجلّى</u> على كل القلوب فعندمـــا

سبى حسنه كل القلوب <u>تحجبـــــــا</u>

أ أحبابنا بناهل عائد في حماكـــم

او يقات أنسٍ كلها زمن الصبـــــا

(*) التجلي هو ((ما ينكشف للقلوب من انوار الغيوب)) على حدّ تعبير ابن عربي والكاشي والغزالي وهو على ثلاثة احوال : تجلي ذات ، وهي المكاشفة ، وتجلي صفات الذات ، وهي موضع النور ، وتجلي حكم الذات : وهي الاخرة وما فيها – على حد تقسيم سهل التستري . ينظر في تفصيل هذا المفهوم وتعريفاته : - معجم المصطلحات الصوفية / الشيخ الدكتور انور فؤاد ابي خزام – مراجعة الدكتور جورج متري عبد المسيح – مكتبة لبنان ، ناشرون بيروت – لبنان / الطبعة الاولى – ١٩٩٣ ص ٥٨ .

على حبكم أفنيت حاصل مدمعي

وغير ولاكم عبدكم ما تكسبـــــــا

وحاشاكم أن تبعدوا عن جمالكم

حليف هوىً بالروح منكم معذبـــا

وأن تهجروا من واصل السهر خفية

وهذّب فيكم عشقه فتهذّبـــــــا

وأحسنتم تأديبه بصدودكـــــــــم

فلا تهجروه بعدما قد تأدبـــــــا

ولي مهجة دين الصبابة دينهـــــا

فكيف ترى عنكم مدى الدهر مذهبا [1]

أليس هذا تصويراً لمذهب المتصوفة في العشق وهل التصّوف سوى هذا الدين الذي يسميه الشاب الظريف في البيت الاخير (دين الصبابة) الذي يغنى فيه العاشق او (العبد) الذي لا يتكسب سوى الولاء للمحبوب :

على حبكم أفنيت حاصل مدمعي

وغير ولاكم عبدكم ما تكسّبـــــا

[1] **الديوان : ص ٦٦ – ٦٧ .**

إنه عشق (هذّبه) السهد المتواصل و (أدّبه) صدود المحبوب . وهو سعي الى القرب جمال المحبوب الذي يهواه هوىً روحياً :

وحاشاكم ان تبعدوا عن جمالكم

حليف هوى بالروح منكم معذبا

إن جوّ (العفّة) هذا الذي يصّوره هذا النص وما يماثله من نصوص في شعر الشاب الظريف يحيلنا الى مصدر مهمّ نهل منهما الاثنان : المتصّوفة والشاب الظريف معاً ونعني به الشعر العذري فرموز هذا الشعر وأدواته وصوره هي الأسس التي استند اليها بناء الاثنين وبخاصة رمز الطلل ورمز المرأة .

ومع ما عرف عن الاثنين : المتصوفة – في العصر المملوكي بخاصة ، والشاب الظريف – من ولع بتوظيف البديع – كما سنرى فيما بعد – إلا أنهما وهما يحاكيان النمـــــوذج العذري حاولا ما استطاعا ان يتجنبا الاكثار منه ويفعلا ما فعل العذريون وهو الاستعاضة عن ذلك بعنصرين أساسيين يعدّان عماد التصوير سوا ءً في الشعر العذري أو شعر المتصوفة والشاب الظريف – حين يسلكان سلوك الاول وهما :

- الخيال المحلّق الخلاق
- والعاطفة الجيّاشة

وراحا – المتصوفة والشاب الظريف – يتوسّلان بالالفاظ العاطفيّة المهوّمة التي تمثل معجم العذريين اللفظي وبالتراكيب الشفافة الخالية من التصنّع واعمال الفكر وبالجمـــل

المنسابة انسياب الماء النمير تلك الجمل التي عهدناها في شعر المجنون وكثيرّ وجميـــل واضرابهم من أرباب الهوى العذري .

إنّ الذي يقرأ النص الآتي – مثلاً – والذي يصور فيه الشاب الظريف تصويراً حاذقاً مراحل الحب :

النظرة ← الحبّ ← طلب الوصال ← امتناع المحبوب ← صبـــر المحبوب

نفاذ صبر المحب أو العجز عن الصبر ← الموت حباً .. إن الذي يقرأ هذا من دون ان يعرف أنه للشاب الظريف سيسارع – بلا أدنى شك – الى نسبته للعذريين :

للعاشقين بأحكام الغرام رضا

فلا تكن يا فتـــى بالعذل معترضا

روحي الفداء لاحبابي وان نقضوا

عهد المحبْ الذي للعهد ما نقضا

قف واستمع سيرة الصبّ الذي قتلوا

فمات في حبهّم لم يبلغ الغرضا

رأى فحبّ فسام الوصل فامتنعوا

فرام صبراً فأعيا نيله فقضى [1]

[1] الديوان : ص ١٩٦ .

لقد طوّع الشاب الظريف المعجم الشعري العذري ونهل منه كما نهل الصوفيون فراح يكثر في صوره الغزلية – واحياناً في غير الغزل – مفردات (السهد) و (المدامع) و (اللوعة) و (الوجد) و (البكاء) و (الطيف) و (الجوى) و (العهد) و (الهجر) .. والقائمة تطول كثيراً لكننا ذكرنا ما نثره في قوله :

ركائب سهدي من قراها المدامع

هداها لهيبٌ أضرمتها الاضالع

أبيت أبيت الليل إلا بلوعـــــــة

أقضت بها وجداً عليّ المضاجع

كأنّ الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهـــرات مدامع

فيا ربّ هل طيف الحبيبة زائر

وهل عهد ليلـــى بالاجيرع راجع

ويا ربة الخال الخلية من جوى

محبٍ له دون التصبـّر مانـــع

هجرت فلم يستغرق الطرف هجعة

فناظـــره صادٍ وهجرك صادعُ

وما ذنب من لا عنده الحب ذائع

ولا السر مبذول ولا العهد ضائع [١]

إنّ الشاب الظريف وهو يستقي من منابع العذريين في هذا النص واشباهه يتخلّى عن التصنّع الذي عرف عن شعراء عصره بالسعي الدائم له ورغبتهم الدائمة بإظهار براعتهم فيه ، ويكتفي بالإيحاءات التي تشيعها في الصورة تلك الالفاظ العاطفية وذلك المعجم الخاص بالاماكن . ولعلّ هذا هو الذي دعا بعض الدارسين وهو يبحث في دلالات المكان في الشعر الجاهلي الى القول :

((إنّ كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر من أسماء أماكن واشخاص ، تستحيل لديه الى مادة فنية ، لها لغتها الخاصة ودلالتها المحايثة لتجربة الشاعر التصويرية)) [٢].

وتمثل ميمية مطوّلة للشاب الظريف مطلعها :

حديث غرامي في هواك قديم وفرط عذابي في هواك نعيم [٣]

نموذجاً مثالياً لمحاكاة الطريقة العذرية في التصوير نقتبس منها الجزء الاخير الذي يمثل صورة ممتدة نامية يطلب منها من (سائق الاضعان) – وهو شخصية تتكرر كثيراً في الشعر العذري والشعر الصوفي ان يوصل لاحبته في (سلع) – وهو مكان يتكرر كثيراً

---

[١] الديوان / ص ٢٠٣ – ٢٠٤ .

[٢] مفاتيح القصيدة الجاهلية (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الاثار والميثولوجية) – النادي الادبي الثقافي – جدة – السعودية ط ١ / ٢٠٠١ ، ص ٤١ .

[٣] الديوان : ص ٣٠٠ .

ايضاً في الشعر العذري وشعر المدائح النبوية – رسائل حب تحمل اشواقه وحفظه العهود وتحياته ودعاءه لهم بالسلامة :

ويا سائقاً يضني الركائب طلّحاً

لها في الرسوم المقفرات رسيم

إذا عاينت عيناك بارق أبرقٍ

يلوح كما في الافق لاح نجـوم

وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطّر اقطار القفار شميـــم

وعاينت سلعاً قف وسائل أحبتي

فهذا الذي اصبحت منه أروم

فثـمّ رشا شوقي إليه مبـــــرّح

وريم فؤادي عنه ليس يريـــم

أغالط عنه بالكلام مجالســـي

وفي القلب من ذكرى سواه كلوم

له من سويداء الفؤاد معاهد

وبين سواد المقلتيـــــن رسوم

وقل يا غريب الحسن رقّ لنازح

غريب له قلب لديك مقيـــــــم

ترحّل عنه مذ ترحلت نافراً

فليس له حتى القدوم قدوم

عليك سلام من كئيب متيم

تظل سليماً وهو منك سليم [١]

ويجدر الانتباه هنا الى المسافة الفاصلة بين فعل الشرط (عاينت) وجوابه (قف) التي يملؤها الشاعر بصور جزئية متنوعة ضمن الصورة الكلية ثم الى اللجوء الى وسائل الربط الاخرى وبخاصة ادوات العطف كالفاء والواو التي تنتشر في النص ليغدو كلاً متماسكاً ينسجم مع الايحاء العام الذي يريد ايصاله .

ويشارك الشاب الظريف شعراء عصره في توظيف المعارف اللغوية والدينية والتاريخية التي تعدّ مصدراً ثرّاً من مصادر التصوير في شعره من نحو توظيفه المعارف النحوية وهو غالباً ما يجعل توظيفها ممزوجاً بالانواع البديعية وبخاصة المجانسة والتورية من نحو هذه الصورة الغزلية التي اثنى عليها البديعيون :

يا ساكناً قلبي المعنّى وليس فيه سواك ثاني

لأي معنى كسرت قلبي وما التقى فيه ساكنان !! [٢]

---

[١] **الديوان : ص ٣٠٢ ـ ٣٠٣ .**

[٢] **المصدر نفسه : ٣٣١ .**

ومن ذلك هذه الصورة التي يشكلها لنحوي حسن الصوت :

ونحويٍ له نغـــــمٌ يحار بوصفه الذهـــن

فيا لله نحـــــــــوي جميع حديثه (لحــن) [١]

فهو هنا يوجّه لفظ (لحن) وجهتين :

النغم والخطأ على سبيل التورية . ومن ذلك ايضاً :

يا جامع الضدين في وجناته

ماء يشف عليه نار تضرم

عجبي لطرفك وهو (ماضٍ) لم يزل

فعلام (يُكسر) عندما تتكلم [٢]

فهو هنا يوجّه مصطلحات النحو توجيهاً ظريفاً ليتناسب مع موضوع الصورة وهو ما عرف من وصف العيون بأن لها سهاماً ماضية أي حادة وهي في الوقت نفسه توصف بالفتور والانكسار .

ويلتذّ الشاب الظريف كثيراً بهذه المفارقة التي تجمع بين الاثر القاتل لعين المتغزل به وفتورها ويكررها كثيراً في شعره كما في تصويره للمعركة العجيبة التي تنتصر فيها الجفون المكسورة :

---

[١] الديوان : ص ٣٢٤

[٢] المصدر نفسه : ص ٣٠٨ .

فغدا كل محبّ في الهوى ولـه قلب من الوجـــــد طعين

يا له معرك حربٍ عجبٍ كُسرتْ فانتصرت فيه الجفون !! [١]

ومن ذلك هذه الصورة التي يرسمها لنحوي صغير الفم :

يا ربّ نحوي له مبســـــم تقبيله غاية مطلوبي [٢]

قد (صغّر) الجوهر من ثغره لكنّه (تصغير) تحبيب

موجهاً تصغير الفم الى أحد اقسام التصغير الاصطلاحي .

ومن ذلك ايضاً هذه الصورة التي يشكلها لمحبوبٍ يتفيّأ وجهه المشمس بفيء الصدغ ، اما الشاعر فيكتوي بعذاره الذي يشبه اللام فهي لام (كيْ) لانه يكتوي بها فاستثمر استثماراً لطيفاً اللام التي تسبق كي عند النحاة والتي يسمونها (لام كي) . على سبيل التورية .

ومستتر من سنا وجهها

بشمس لـها ذلك الصدغ فيّ

كوى القلب فيّ بلام الفِدا

لـ فعرّفني انـها لام كـــــي

---

[١] **الديوان : ص ٣٨٧ .**

[٢] **المصدر نفسه : ص ٩٢ .**

ومن توظيف المصطلح العروضي هذه الصورة التي يعبّر فيها شوقه (المديد) ووجـــده (السريع) وشوقه (الطويل) مستغلاً ما تتيحه التورية من توجيه المصطلـــــــــح الى اتجاهين :

مغرى الفؤاد صبـّه عاني الحشا

اسيره مضني الفؤاد عليله

قد أوقعت عيونه فؤاده

في عثرةٍ فمن له يقيله

وافى بشوقٍ نحوكم مديده

سريع وجدٍ فيكم طويله

فما الذي يـُضير قـُدس وصلكم

أن الذي هام بكم خليله

.. إنْ ناظروا ناظره في قتلتي

يقوم من دلاله دليله [1]

[1] الديوان : ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩ .

وهو يضيف في البيتين الاخير توظيف مفردات الدين والجدل ليوّري في (القدس) و (الخليل) ويوجههما الى مجال الغزل كما يوجّه مفردات (المناظرة) و (الدليل) في هذا المجال :

ويغفل الشاب الظريف حين يصف الهجر (بالطويل) والتولّه (بالخبب) ويتمنى الوعد (سريع) :

دبّتْ عقارب ضُدغه في خدّه

فغدا وقلبي في الهوى ملسوعه

يا وافر الهجر الطويل تولهي

خبب الا وعدّ يجود سريعه [1]

وتعجّ عينية له طويلة مليئة بالصور التي يشكلها لمحبوبته ويستعرض فيها محاسنها تعجّ بمصطلحات العلوم المختلفة من نحـــو (المنظور والمسموع) و (المفروق والمجموع) و (المحمول والموضوع) و (التثليث والتربيع) و (التوشيح والتوشيع) :

من لي بها قـَمريـّة قـُمرية

تسبيك بالمنظور والمسموع

زادت بطرةِ شعرها المفروق فو

ق جبينـها في حسنـها المجموع

[1] الديوان : ٢٠٥ .

فعجبت من تلك الذوائب بعضها الـ

محمول جاذبُ بعضِها الموضوعِ

قد نزه البدر المنير وجههـــــــا

والشمس بالتثليث عن تربيـــــــعِ

.. بأبي بديع راقني من قـــــــدّه

والثغر بالتوشيح والتوشيـــــــع [1]

وهو في الصورة الاخيرة يوظف مصطلحين من مصطلحات البديع التي تفنن بها هو وشعراء عصره وعُدّ هذا التفنّن أبرز ملامح التصوير في العصور المتأخرة بعامة وفي العصر المملوكي بخاصة .

وكـرّر هذا التوظيف في مناسبات كثيرة منها هذه الصورة التي يرسمها ايضاً لمحاسن محبوبه الاهيف الذي يشبه الغصن المائس وله طرف ناعس كالغزالة يجمع في دلالة بين التباعد والتقـرّب والوحشية والاينـاس وهو يحسن المجالسة والحديث ثم يختم هذه الصور بالقول صار (بديع) الجمال بسبب (تطابق) حسنه و (تجانسه) :

من خـدّ اهيف كالقضيب المايس يرنو بطرفٍ كالغزالة ناعسِ

متباعد بدلاله متقـــــــــرب مستوحش بنفاره مستأنـــسِ

وغدا بديعاً في الجمال بما بدا من حسنه المتطابق المتجانس [1]

---

[1] **الديوان : ص ٢٠٩ – ٢١٠ .**

ونقف الآن عند مصدر مهم من مصادر التصوير التي نهل منها الشاب الظريف وهو الموروث الشعـــري :

ولقد وجدنا - ونحن نستقري الديوان استقراءً كاملاً دقيقاً - أن أكثر الشعراء تأثيراً في شعر الشاب الظريف وأسلوبه في التصوير هو أبو الطيب المتنبي .. ولم يكن الميل الى المتنبي – وبخاصة في غزله البدوي – مقصوراً على الشاب الظريف فقد كان أصحاب الطريقة الغرامية التي ينتمي اليها الشاب الظريف ، جميعاً يعدّون شعر المتنبي والشريف الرضي في حجازياته من أهم مرجعياتهم في الالفاظ والصور ويستهويهم جميعاً طابع البداوة وجو العفة اللذان يشيعان في شعر المتنبي وقد اقتبسوا من معجمه الشعري ومن تصويراته الكثير ، بل وراحوا يحاكون طريقته في البناء الشعري . كما يفعل الشاب الظريف مثلاً وهو يضع نصب عينيه قصيدة المتنبي التي مطلعها :

من الجآذر في زي الأعاريب

حمر الحلى والمطايا والجلابيب

التي يتغزل فيها بالاعرابيات ذوات الجمال الطبيعي ويتهكم بالمدنيات ذوات الجمال المصطنع :

أ فدي ظباء فلاةٍ ما عرفن بها

مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

---

(١) **المصدر نفسه : ١٨٧ .**

.. حسن الحضارة مجلوب بتطريةٍ

وفي البداوة حسن غير مجلوب

والتي تضم صورة التسلل الخفي الى ديار الاعرابيات تلك الصورة التي عدّها القدامى – هي وصورة امرئ القيس التي يشبه فيها تسللّه بسموّ حباب الماء – أحسن ما قيل في هذا الباب :

كم زورة لك في الاعراب خافية

أخفى وقد رقدوا من زورة الذيب

أزورهم وسواد الليل يشفع لي

وأنثني وبياض الصبح يغري بي [1]

لقد راح الشاب الظريف ينسج على منوال قصيدة المتنبي قصيدة مطوّلة على الوزن نفسه والقافية نفسها بل وعلى الجو البدوي نفسه الذي يشيع في قصيدة المتنبي واستقى الكثير من ادوات المتنبي وصوره وقوافيه . يبتدئ الشاب الظريف بائيته على النحو الآتي :

قف بالركائب أوسقها بترتيب

عسى تسير الى الحيّ الاعاريب

[1] **ديوان المتنبي / ٥٧ .**

واسأل نسيماً ثنت اعطافه سحراً

من أين جاءت ففيها نفحة الطيب

وفي الركاتب مطويّ على حرقٍ

يلحقن مرد الهوى العذريّ بالشّيب

يلقى الفراق بصبر غير منتصرٍ

على النوى وبوجد غير مغلوب

يا ربة الهودج المحمي جانبه

إلام حبّك يغريني ويغري بي ؟ (١)

إنّ ما عرفناه عن المتنبي من فخر بنفسه يصل الى حتى الكبرياء والنرجسية سيتكرر هنا في بائية الشاب الظريف ايضاً ، ويبدو ان هذا النمط من الفخر القائم على الاعتزاز الشديد بالنفس واستعراض الشجاعة والشاعرية كان يستهوي الشاب الظريف فعمل على إشاعته في الكثير من شعره الذي يحاكي به طريقة المتنبي ولنتأمّل في ابيات الشاب الظريف الآتية لنرى كيف تقفز روح المتنبي وطريقته من بين ثنايا الصور :

فاسأل معانيك عني فهي تعرفني

تخبرْك عن كرمٍ منهن مـــوهوب

(١) الديوان : ص ٨٠ .

من سيّر الشهب من نظمي الشموس ضحىً

أضاء ما بين تشريـــــق وتغريب

قد جرّد البيض من ذهني ومن همي

وقلّـد البيض من مدحي وتشبيبي

لا رأي لي في جياد الخيل أركبها

إذا نهضت فعزمي خيـــر مركوب

مُـلئتُ بالدهر علماً وهو يملأ بي

جهلاً ويحسب مني غير محسوب

إحدى الاعاجيب عندي منه لو وضعت

لكان وصفي لها إحدى الاعاجيب

.. فليت كل مريبٍ غاب عاتـبُه

فداء كل بريء العـــرض معتوبِ

وليت اني لم أدفع الى زمنٍ

ألقى الأسود به طـــــوع الارانيب

إن يحجب الأضعف الأقوى فلا عجب

فرب عقلٍ بستر الوهم محجوب

والدهر ليس مجنون على بشر

يديره بين تنعيـــــــــم وتعذيب

فلا يرق مسكن فيه لساكنه

ولا يثق صاحب فيه بمصحـــوب

.. دعني وشعري ومن في جفنه مرض

دوني يُزل مرض الاجفان تطبيبي

وخذ شواهد ما أمليت من فكر

تثني عليك بمحفوظ ومكتـــوب

فالدرّ يحسن مثقوباً لناظمه

وحســـن لفظي درّ غير مثقوب

وكلما قيل شعر أو يقال فما

أراه إلا رذاذاً من شأبيبـــــي [1]

إنها طريقة المتنبي نفسها التي يصوّر فيها نقمته على زمن يسود فيه العبيد ويُذل فيه الاحرار وتتحكم في الارانب بالاسود – بتعبير الشاب الظريف – او العجم بالعرب - بتعبير المتنبي - . وهي نفسها النغمة التي يردّدها المتنبي دائماً نغمة الشاعر الفرد الذي

[1] الديوان : ص ٨٣ – ٨٧ .

يتطفل على مائدته الشعراء فهو وحده الصوت الذي يجب اختياره اما الآخرون فهم مجرد صدى :

فدع كل صوت غير صوتي فإنني

أنا الصائح المحكي والآخر الصدى[١]

لكنّ الشاب الظريف وهو يحاكي هذه الصورة يعيد صياغتها فيجعل الآخرين رذاذاً من شأبيبه فيمنح الصورة التي يحاكيها بعداً جديداً ويعيد اليها الحياة مما يجعلنا نصل الى نتيجة مفادها ان الشاب الظريف وهو يستلهم الموروث الشعري لم يكن يستنسخه أو يقلده على الرغم من أنّ بصمة التأثير تظل شاخصة للعيان على النحو الذي تظهر فيه بصمة المتنبي في لامّية مؤثرة للشاب الظريف ينهج فيها نهجه في تصويره اقتحام الاهوال وتحمل الشدائد بهمة المقتدر العزيز النفس المستهين بالصعاب في زمن لا يقدّر قيمة الرجال الحقيقيين :

فوا عجباً أني خفيتُ ولم أبى

وقد راح مملوءاً بي الحَزْنُ والسهلُ

طريدٌ ولي مأوى مباحٌ ولي حمىً

وحيد ولي صحْبٌ غريب ولي أهـــلُ

---

[١] ديوان المتنبي : ٦٣ .

سأجهد إمّا للمنايا أو المنى

قصاراي إما النصر أو ما جنى النصلُ

فإنْ لم تصل بي همتي بمطالبي

ولم ينتسج للشيب في لمتي غـــزْ لُ

فلا نظرت عيني ولا فاه مقولي

ولا بطشت كفـــــي ولا سعت الرجلُ

ومن عرف الأمر الذي أنا عارفٌ

رأي كل صعب كـــــلّ ُ إدراكه سهلُ

خذ العزّ من أي الوجوه آتيه

فلا خير في عيش يكون به الذلّ (١)

والبيت الاخير المتعلق بالعيش الذليل والموت العزيز من المعاني التي تتكرر كثيراً في شعر المتنبي .

ويستلهم الشاب الظريف ميمية المتنبي الشهيرة التي مطلعها :

واحرّ قلباه ممن قلبه شبمُ ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ (٢)

---

(١) **الديوان : ص ٢٤٧ – ٢٤٨ .**

(٢) **ديوان المتنبي ٧٢ .**

فيشكل صورة مشابهة لكنه يوّرها ويضيف اليها ملامح جديدة لم تكنُ موجودة في الصورة القديمة :

يبيتُ قلبي عليه حرقةً وجوي
وقلبه بارد من لوعتي شبمُ
.. لولا تثني رديني ّ القوام به
حلفتُ ألف يمينٍ أنـّهُ صنمُ (١)

فصورة الصنم لمسه فنية خاصة بالشاب الظريف أضافها الى لوحة المتنبي وكأنه أحس ّ بأن اللوحة القديمة تحتاج لكي تكتمل الى هذه الاضافة .

ويمكن للمتتبع ان يضع يديه على تأثيرات لشعراء آخرين تتوزع على نحو متناثر في صور الشاب الظريف من نحو هذه الصورة التي يستمدها من صورة لأبي نؤاس :

يا قمراً رأيته في مأتم — من حزنه شق ّ على شقيقه
لا تلطم الخد ّ عليه آسفاً — فربّما شق ّ على شقيقه (٢)

فهي مستمدة من قول ابي نواس :

يا قمـــــــراً أبرزه مآثم — يندب حزناً بيـــــن آتراب
يبكي فيذري الـــــدر من — نرجس ويلطم الورد بعناب
لا تبك ميتاً حل في حفرة — وابك قتيلاً لك بالباب (٣)

---

(١) الديوان : ص ٢٩٩ .

(٢) الديوان : ص ٢٣٩ .

(٣) ديوان ابي نؤاس :

لكن طابع الشاب الظريف الميّال الى الاكثار من التوريات والمجانسات جعل الصورة الجديدة تلبس ثياباً مملوكية جديدة مع انها منسوجة من خيوط عباسية قديمة ، ومما يقع ضمن هذا التوظيف هذه الصورة التي يرسمها للطلّ :

والطلّ مثل برادة من فضةٍ

منثورة في تربة من عنبر (١)

التي تحاكي (ابن المعتز) في تصويره الشهير للهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد اثقلته حمولة من عنبر (٢)

ويستعير الشاب الظريف بيت ابي تمام :

ثقلّ فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحبّ الاّ للحبيب الاول (٣)

ولكن في سياق آخر فيقول :

إني وإن عذلوا عليك وأطنبوا

لتزيد أشواقي إليك العذلُ

---

(١) **الديوان : ص ٣٦٩ .**

(٢) **شعر ابن المعتز – ابي بكر الصولي : دراسة وتحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي – الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – الجزء الثاني – ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .**

(٣) **ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق عبده عزام ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف – القاهرة – (د.ت) .**

لكنني أبدي السلوّ تجملاً

للعاذلين وللمحبّ تجملّ

وإليك اول ما انثنيت عن الهوى

إنّ الحبيب هو الحبيب الاول [1]

[1] الديوان : ص٢٥٣ .

الفصل الثالث

التصوير البياني في شعر الشاب الظريف

١ – الصورة التشبيهية

٢ – التصوير الاستعاري

الفصل الثالث

التصوير البياني في شعر الشاب الظريف

١ – الصـورة التشبيهية :

استمر النقاد والبلاغيون ابتداءً من الجاحظ صاحب العبارة الشهيرة ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج والتصوير)) [١] يتخيلون الشاعر رساماً أو نساجاً أو صانعاً من ذلك مثلاً قول الباقلاني ((وشبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد جمعوا ان من احذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك والباكي الحزين والضاحك المتباكي والضاحك المستبشر . وكما انه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة فكذلك يحتاج الى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير)) [٢] ، أما قدامة بن جعفر فالشعر عنده يجري على سبيل سائر الصناعات لأن ((المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من ان لا بد فيها من

---

[١] الحيوان – ج٣ . ص ١٣٠ .

[٢] إعجاز القرآن ، ابو بكر الباقلاني ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص١٨١ .

شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر اذا شرع في أي معنى ان يتوخى البلوغ من التجويد الى النهاية المطلوبة)) [١] .

لقد كان عبد القاهر اكثر البلاغيين وضوحاً في تطبيقه مستلزمات الفن التشكيلي على الشعر فهو لم يكن يرى فرقاً بين وظيفتيهما لأن ((سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه)) [٢] .

ولعل اكثر نصوصه ربطاً للتصوير الشعري بالفنون التشكيلية قولـــــــــــه ان ((الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر الى التصاوير التي يشكلها الحذاف بالتخطيط والنقش او بالنحت والنقر ، فلما ان تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس في مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الاصنام وما عليه اصحابها من

---

[١] نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى ببغداد ١٩٦٣ ، ص ١٧ – ١٨ .

[٢] دلائل الاعجاز – عبد القاهر الجرجاني – دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م . ص ١٦٧ .

الافتتان بها والاعظام لها ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني)) [١] .

اما تعريف عبد القاهر الجرجاني للصورة الشعرية فهو مستند فيه الى عبارة الجاحظ السابقة ((انما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الاجناس تكون من جهة الصورة فكان بين ما بين انسان من انسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك ، وكذلك الامر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في احد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : ((وانما الشعر صناعة وضرب من التصوير)) [٢] .

لقد كان النقاد البلاغيون يقيسون براعة الشاعر في التشبيه على مقدار براعته في محاكاة الاعمال الصناعية (الفنون التطبيقية) كالنسيج والصياغة وكل ما هو صنعة وعمل يد ، ان ابن طباطبا يعد الشاعر كالنساج الحاذق الذي يفوف شيئاً بأحسن تفويف

---

[١] اسرار البلاغة – ص٣١٧ .

[٢] دلائل الاعجاز – ص ٣٨٩ .

ويسدّه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه فهو كالنقاش الرفيق الذي يصنع الاصباغ في احسن تقاسيم نقشه ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في البيان [١] .

إن الذين يظنون ان الصور التشبيهية العربية كانت خالية من جانب الشعور كانوا يفهمون هذه الصور بعيداً عن الدوافع التي دعت الشعراء و ((البلاغيين والنقاد)) الى العناية بالجانب الشكلي . ولعل اهم هذه الدوافع هو : إن هدف تثبيت المشاهد لم يكن بالامكان تحقيقه الا عن طريق اللغة وقد وجد الشاعر – وآزره البلاغي والناقد في ذلك مؤازرة شديدة – وجد في التشبيه منفذاً اساسياً لتحقيق هذا الهدف فأولى الجانب الشكلي عنايته الاولى ولم يكن يجد ضيراً في التضحية في كثير من الاحيان بالجوانب النفسية .

إن الشاعر العربي كما يرى الدكتور فالح كامل اسكندر ((قد حمّل اللغة- لانه لا يملك سواها– اضافة الى مهمتها الاساسية ، مهمة اخرى هي مهمة الرسم وتحديد الاشكال ومراعاة الدقة والتناسب في توزيع الالوان والظلال والاحجام وما الى ذلك من متطلبات هذا الفن ، وقد نجح في ذلك ايما نجاح)) [٢] .

---

[١] ينظر : عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي – تحقيق وتعليق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥ .

[٢] الصورة الفنية في شعر ابن المعتز – د. فالح كامل اسكندر ، رسالة ماجستير – مجلس كلية الاداب / جامعة البصرة – ١٩٨٥ – ١٤٥٠ هـ ، ص ١٨٥ .

إن قراءة دقيقة لديوان الشاب الظريف توصلنا الى نتيجة مهمة وهي ان الشاب الظريف كان من اكثر الشعراء مواءمة بين الجانب الشكلي الذي يُعنى بتشكيل الصورة تشكيلاً حسياً والجانب النفسي الذي يملأ الصورة الشعرية شحنات عاطفية وفيرة ، ولعل عدم تخلي الشاب الظريف عن الجانب النفسي الذي عُرف عن الصورة الشعرية العربية ابتعادها عنه حتى انها لقيت انتقاد الفكر البلاغي والنقدي الحديثين هو ما عُرف عن الشاب الظريف من احساس مرهف ورقه اشاد بها مترجموه كما بينّا فيما سبق * وهو ما جعل الصورة الغزلية اكثر انواع الصور انتشاراً في ديوانه .

إن الذي بدأ الحملة ضد الصور التشبيهية العربية هو العقاد متأثراً بالمعطيات النقدية الرومانسية [١] ، وقد تبعه في هذه الحملة مجموعة كبيرة من النقاد المحدثين من ذلك مثلاً علي الجندي يستعير عبارات العقاد ويقول في كتابه (فن الشعر) : ((ان فضل التشبيه ان يزيدنا احساساً بالصورة لا ان ترسمها المصورة الشمسية ، لانه وسيلة الى تمام التعبير عن الوعي والشعور)) [٢] .

إن من يقرأ هذه الابيات مثلاً :

---

* ينظر الفصل الثاني من الرسالة .

[١] يتظر : كتاب العقاد ، حياته من شعره ، ٢٩٩ – ٣٠١ .

[٢] فن الشعر ، علي الجندي ، مكتبة نهضة مصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٥٢ ، ص ٦٤ .

ومثلـــــي اولى من يموت صبابه ومثلك اولى من يحن ويسعـــــفُ

أيا من له الحسن الذي بهر الورى ومن حازَ معنىً لا يُحدّ ويوصف

تجليت لي في كل شيء تكرمـــــاً فلست لهجرٍ واقع اتخـــــــوف

وحزت مجالاً ليس في الخلق مثله به دائماً قلبي يهيم ويشغـــــف

فخدك ورد واللواحظ نرجـــــس وشخصك ندمان وريقك قرقـــف

وجفنك نبال وشعرك مسبـــــــل وقدك خطي ولحظك مرهــف [١]

إن مفردات عاطفية تشيع في الأبيات الأربعة الأولى تحيل جو الصورة الغزلية الى جو مليء بالايحاء من شأنه ان يغير الفكرة التي بدأنا بها الفصل والتي اشرنا اليها قبل قليل وهي طغيان الجانب الشكلي على الصورة الشعرية التشبيهية ، إن هذا المأخذ على الصورة لا يمكن ادراجه هنا أي لا يمكن القول ان الجانب الشكلي هو الطاغي على صور الشاب الظريف التشبيهية ، إن هذا الجو العاطفي شكلته بهذه الصورة هذه الالفاظ الهائمة كالموت صبابه (ومثلي اولى من يموت صبابة)) وهو خاص بالشاعر وحنين الحبيب واسعافه وهو خاص بالمتغزل به ، كما ان الصورة التي تلي ذلك توضح قدرة الشاب الظريف على الموازنة بين الشكل (الجانب الحسي) والمضمون (الجانب المعنوي) .

[١] الديوان : ٢١٧ – ٢١٨ .

إن الشطر الاول من الصورة يتعلق بالحس وهو مظهر خارجي مبهر ((ايا من له الحسن الذي بهر الورى)) اما الشطر الثاني فيتعلق بمعاني المحبوب التي لا يكن وصفها وهو جانب معنوي جاء به ليوازن او يوائم او يقابل به الجانب الشكلي في الشطر الاول ((ومن حازَ معنىً لا يُحد ويوصف)) . اما الصورة التي تلي هذا البيت فهي تُحيلنا الى سبب مهم جعل الشاب الظريف قادراً على الافلات من طغيان الشكل وسيطرة الجانب الحسي وهذا السبب هو استناد الشاب الظريف الى مرجعيه تعني بالجانب الروحي في المقام الأول وتتخذ من الجانب الحسي طريقاً للوصول الى الجانب الروحي ، وهذه المرجعية هي التصوف * .

لقد كانت الصورة الغزلية خليطاً من مفردات المعجم الصوفي ومفردات الغزل التقليدي ، وكان هذا مدعاة لإشاعة جو عاطفي خلّص الصورة الغزلية من محاذير الافراط في التشكيل الحسي ، فلم يكن الشاب الظريف يجد بأساً في استعارة مفردات التصوف حتى وهو يشكل صوره الحسية ولعل ذلك يبدو واضحاً في اتم صوره في قولـــــــــه :

تجلـيت لي في كل شيء تكرمـــــاً فلست لهجرٍ واقعٍ اتخوف

وحزت مجالاً ليس في الخلق مثله به دائماً قلبي يهيم ويشغف

* **ينظر فصلنا عن مصادر الصورة .**

فهنا ايضاً ليس من الصعب ملاحظة هذه الثنائية بين الشكل (الحس) والمضمون (المعقول او المجرد) فالشطر الأول يتحدث عن حس خارجي لا شبيه له وفي الثاني يتحدث عن الشغف والهيمان ، ويختم الشاب الظريف هذه الصورة الممتدة ببيتين يقومان على صور تشبيهية متتالية وكلها من التشبيهات المواكدة الخالية من الأداة وهي جميعاً تنتمي الى الجانب الشكلي وهي صور حسية بامتياز :

فخدك ورد واللواحظ نرجس وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفنك نبال وشعرك سبـــل وقدك خفي ولحظك مرهـــــف

ان تشبيه الخد بالورود واللواحظ بالنرجس والريق بالخمرة والجفن بالسهام والقد بالرمح قد تبدأ للوهلة الاولى تشبيهات مألوفة تكررت كثيراً عند الشعراء ولكن فضيلة الشاب الظريف هنا هي انه جاء بثمان صور تشبيهية متتابعة جمعها في بيتين ، وهو امر سيسعى الشعراء فيما بعد الى تقليده والتباري في جمع اكبر عدد من الصور التشبيهية في اقل عدد من الابيات ، ومع اننا نميل الى ان تتابع الصور على هذا النحو قد يُعد مأخذاً على التصوير الشعري لأننا نرى هذا التتابع لا يتيح الفرصة الكافية للمتلقي للوقوف عند الصورة الواحدة لان الشاعر يباغت المتلقي بصورة اخرى وهو ما زال تحت ايحاء الصورة الاولى الا ان الذي يخفف من هذا المأخذ هو ما ذكرناه من قدرة الشاب الظريف

الباهرة على المواءمة بين الجانبين (المجرد والحسي) ومن صوره التي تعلن عن قدرة خاصة على الموازنة بين الصور التشبيهية الحسية والمجردة قوله :

صدقتم قده يحكـي القضيبا الم تره حوى زهراً وطيبـــا

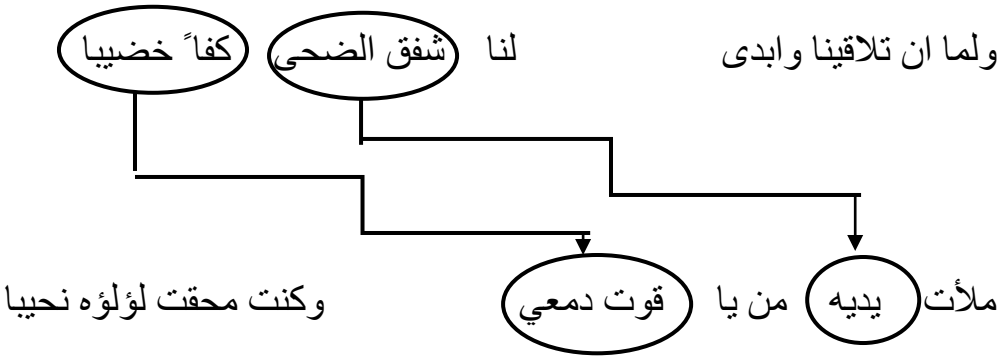
ولكن تحمل الكثبان بانـــاً ولم أرَ بانة حملت كثيبـــــا

ولما ان تلاقينـــــا وابدى لنا شفق الضحى كفاً خضيبا

ملأت يديه من ياقوت دمعي وكنت محقت لؤلـــؤه نحيبا [١]

فقد بدأ الشاب الظريف هذه الصورة بتشبيه مألوف وعنه اعاد تشكيله على نحو جديد وذلك بأن جعله مقترناً بحسن التعليل في البيت الاول بتشبيه بالفعل (يحكي) والصورة قديمة وهي تشبيه القد بالغصن لكنه في الشطر الثاني خلـّصها من قدمها وألفتها ، فقدّ الحبيب يشبه الغصن لأنه يحوي الزهر والطيب ، أما البيتين الثالث والرابع عمد الشاب الظريف الى جعل الصورة التشبيهية على شكل مشهد مهد له بصورة من الطبيعة كشفق الضحى يبدي للحبيبين كفاً مخضباً وهي صورة نادرة للطبيعة جعلها مقابلة لعنصرين آخرين فشفق الضحى في هذا البيت يقابل يد الحبيب .

[١] الديوان : ص ٦٤ – ٦٥ .



والكف الخضيب يقابل (ياقوت الدمع)

إن هذه الصورة الملونة بلون الشفق ((الذي يقابل لون اليدين)) ولون الخضاب الذي يقابل (دموع الشاعر) التي هي بلون الدم الذي يقابل الياقوت مبنية على عنصرين اساسيين الاول : تشبيه الاضافة (ياقوت الدمع) انما هو دمع كالياقوت في الاصل . والبلاغيون يشيدون بهذا النوع من التشبيه ويعدونه من التشبيه البليغ الذي هو عندهم ما حذفت فيه اداة التشبيه ووجه الشبه معاً ، ولعل اشادتهم بهذا النوع تكمن في ان امثال هذه الصورة هي صورة مختزلة ومكثفة او موجزة كما انها تحسن الظن بفطنة القارئ لانها لا تعير لوجه الشبه عناية ، فذكر وجه الشبه في كثير من الاحيان يفسد الصورة التشبيهية ولا يمنح المتلقي فسحة تخيل وجه الشبه غير الذي ذكره الشاعر .

والذي يلفت الانتباه في هذه الصورة مما له علاقة بموضوع المبحث وهو صلة الجانب الشكلي بالجانب الشعوري .

إن الشاب الظريف ظل محافظاً في هذه الصورة التشبيهية ، وفي تشبيهات لها كثر في ديوانه على ما يسمى عند المحدثين بوحدة الشعور ، وهو مصطلح يكثر البلاغيون والنقاد المحدثون من ترداده حيث يحاكمون الصورة التشبيهية القديمة وهم يرون ان الشاعر العربي كان يُفرط بوحدة الشعور ويهتم في المقام الاول بدقة الصورة ، فالصورة التشبيهية التي كانت محط اعجاب البلاغيين وهي قول ابن المعتز :

ولازوردية اوفت بزرقتهـــا بين الرياض على حمر اليواقيت

كانها فوق قامات ضعفن بها اوائل النار في اطراف كبريت [١]

هي صورة غير محببة للمحدثين على الرغم من احتفاء القدامى بها بسبب انهم يرون ان هناك تنافراً بين الشعور الذي تثيره رؤية النار والشعور الذي تثيره حمرة الورد ، لكن هذا التناقض تخلّص منه الشاب الظريف في اغلب صوره التشبيهية ، فالموقف الذي يشبه فيه الشاب الظريف هنا الدمع بالياقوت متناسب تماماً مع الموقف الذي استدعى تشكيل الصورة وهو اللقاء بالحبيب بعد غياب يستدعي البكاء الذي عبر عنه في الشطر الثاني ((وكنت محقت لؤلؤه نحيبا)) إذ ان ((الصورة في الشعر ليست الا تعبيراً عن حالة

[١] شعر ابن المعتز ، ص ٥٢٨ .

نفسية معينة يعانيها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وان أي صورة داخل العمل الفني انما تحمل من الاحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الاخرى المجاورة لها . وان من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتمي اليها القصيدة ومعنى هذا ان التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست الا صورة كبيرة ذات اجزاء هي بدورها صور جزئية ولن يتأنى لهذه الصور الجزئية ان تقوم بواجبها الحقيقي الا اذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً اميناً ، ومن ثم فقد وجب ان يسري فيها جميعها نفس الاحساس . ومن هنا جاء هيمنة الصورة او الاحساس على العمل الفني كله . ومن هنا ايضاً لزم ان تكون الصورة وعاء للاحساس)) [١] .

فلم يجلب الشاعر هنا وردة كما فعل ابن المعتز ليشبه بها الدموع وانما جلب مشبهاً به يناسب المشبه شكلاً ومضموناً .

لقد حدد البلاغيون لنجاح الصور التشبيهية جملة من المقاييس ، لعل اهمها :

١ – البعد والندرة .

٢ - الوضوح .

٣ – التفصيل .

٤ – الحسية (حسية الصورة)

---

[١] فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – الدكتور محمد زكي العشماوي – دار النهضة العربية – بيروت ١٩٨٠ . ص ١٢٨ .

٥ ـ الحركـــة .[١]

إن الصورة الناجحة هي الصورة التي يجلب فيها المشبه به من امكنة غير متوقعة ولعل هذا هو الذي جعل اهم وظائف التشبيه عندهم الجمع بين المتباينات . اما التشبيه الناجح هو الذي يؤلف بين امرين مختلفين لا يظن احد ان بالامكان التوفيق او الجمع بينهم فقد سمى عبد القاهر ذلك بالجمع بين المتباينات حتى تكون المختلفات مؤتلفات على حد تعبير عبد القاهر بأن الصورة التشبيهية ((كانت الى النفوس اعجب ، وكانت النفوس لها اطرب ، وكان مكانها الى ان تحدث الاريحية اقرب ، وذلك ان موضع الاستحسان ومكان الاستظراف انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، مؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض))[٢] ، وعلى حد قوله ايضاً ((ان الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدنٍ له ، كانت صبابة النفس اكثر ، وكان بالشغف اجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، واخراجك الى روعة المستغرب ، وجودك الشيء من مكان ليس من امكنته ، ووجود شيء لم يعرف من اصله في ذاته وصفته ، ولو انه شبه البنفسج ببعض النبات ، او

---

[١] يُنظر في تفصيل هذه المقاييس : التصوير البياني – محمد علي ابو موسى – منشورات جامعة قار يونس ، ط ١ – ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .

[٢] اسرار البلاغة ، ٣ : ١١٨ .

صادف له شبهاً في شيء من المتلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحس هذا الحظ)) [١] .

إن تشكيلات الشاب الظريف التشبيهية تفاجئنا في كثير من الاحيان بمشبهات بها مجتلبة من اماكن غير متوقعة وكثيراً ما كانت هذه التشكيلات تزاوج بين مشبهات بها مألوفة ومشبهات بها مبتكرة خاصة بالشاعر ولم تكن المشبهات بها المألوفة تدل على تقليد لصور قديمة فقد استطاع الشاعر في اغلب الاحيان ان يعيد تشكيل القديم ليظهر وكأنه تشكيل خاص بالشاعر ومن انماط هذه المزاوجة هذه الصورة التشبيهية التي يشبه فيها صدغ حبيبه بالحشيش وفمه بالخمرة ، والصورة الثانية قد تبدو قديمة لأن تشبيه الفم بالخمرة تشبيه قديم ألفناه في اغلب الصور الخمرية من نحو صورة الاعشى المشهورة :

وفـوهٍ كأقاحـيّ غذاه دائـــــــم الهطل

كما شيب بـــراحٍ باردٍ من عسل النحلِ [٢]

الذي شبه فيه فم صاحبته بالعسل البارد الممزوج بالخمرة وهي صورة بديعة لم يقبل بها ابن قتيبة وعدها من الصورة التي لا فائدة منها لميله الخاص الى صور الموعظة والحكمة .

---

[١] اسرار البلاغة ، ١١٨ .

[٢] ديوان الاعشى : شرح وتعليق د. محمد حسين ، المطبعةالنموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

اما الجديد في الصور التشبيهية التي يشكلها الشاب الظريف هنا فهو توظيف صور البديع التي برع بها شعراء عصره وبخاصة صور التورية ومزج هذه الصور مع التشبيه لتتشكل صور غير معهودة .

أن لحية الغلام التي بدأ اخضرارها يظهر بمنظر يشبه الحشيش وظفهـــــــــا الشاعر توظيفاً مخادعاً، فالحشيش هنا يتجه وجهتين الاولى نحو العشب والثانية ونحو المخدرات :

زار وجنح الظلام منسدل فأنشق ثوب البصر من الفجر

وبت من صدغه ومبسمه اجمع بين الحشيش والخمر [١]

إن مثل هذا الاستدعاء مبتكر كثيراً في اغلب صور الشاب الظريف التشبيهية،وهو استدعاء غير متوقع في الغالب بسبب طريقة المزج التي ذكرناها بين التشبيه وفنون البديع

إن الصورة السابقة بجانب ما لاحظناه تقع ضمن صور التشبيه التي يميل اليها المتأخرون كثيراً وهي التي تنتمي الى التشبيه الذي تقف فيه المشبهات مجموعة في طرف وفي الناحية الاخرى تقف المشبهات بها ، فالصدغ والمبسم مشبهان يقفان في شطر ، اما الحشيش والخمر فمشبهان يقفان في العجز ، وهذا سُمي بالتشبيه المتعدد ، ومن هذه الصورة التي تنتمي الى هذا النوع والتي يمكن ان ينطبق عليها مقياس البعد احسن انطباق

[١] الديوان : ١٧٥ .

وهي صورة لا يمكن فصلها عن سياقها الذي يضم مجموعة كثيرة من الصور التشبيهية تمتلئ بمفاتن الحبيب تقابلها مناظر الطبيعة الخلابة :

اما وتمايل الغصن النضيـــر وحسن تلفت الظبي الغريـــــر

وخالٍ عمّه في الخد حسنٍ يجول بصفحة الخد الحريــري

وصدغ قد حكى لما تبـــدى خيال الروض في صفو الغدير

لقد نشطت لواحظه لقتلـــي بعزمٍ وهي توصف بالفتـــــور

كما جهلت ذوائبه غرامـــي عليه وهي تنسب للشعـــــــور

هلال في التباعد والتدانـــي غزال في التلفت والنفـــــور

اعاين من محاسنه ودمعي طلوع الشمس في اليوم المطير[١]

إن خال الحبيب يعمّه الحُسن ولكن لانه ذكر الخال فقد وظّف الفعل (عم) توظيفاً مخادعاً قال (عمّه) في الحسن ليجمع بين العمومة ما دام قد ذكر الخؤوله والعموم الذي يعني انتشار الحسن ، وهذا الخال ليس ثابتاً فهو يتجول في الخد الذي نسبه الى الحرير فتشبيه النسبة اكثر ايجازاً وبلاغة من التشبيه المعتاد ، فتركيب الخد الحريري اوجز من تركيب خدكا كالحرير واكثر حداثة ، اما صدغه فلن يشبه الحشيش كما في الصورة

[١] الديوان : ١٧٣ .

السابقة وانما يشبه في صورة مركبة بديعة يشكلها الشاب الظريف (ظل الروض في الغدير الصافي) ، ويلجأ الشاعر في الصورة قبل الاخيرة الى صورتين تشبيهيتين مفصلتين (ذكر فيهما وجوه الشبه) * .

هلال في التباعد والتداني غزال في التلفت والنفور(١)

ومع ان التشبيه المجمل اكثر بلاغة في رأي اكثرية البلاغيين لوجازته الا ان وجوه الشبه التي ذكرها تقلل من اهمية هذه القاعدة ، فهي وجوه شبه مركبة متناسبة تماماً مع جو المقطع الذي يعج بالحركة ، فالتباعد والتداني ، والتلفت والنفور ، الفاظ حركية بامتياز ، وتصل الى الصورة المحورية التي قصدناها والتي يهدف الشاعر في الحقيقة الى الوصول اليها وهي صورة محاسن الحبيب التي تقابل طلوع الشمس ودمع الشاعر الذي يقابل اليوم المطير ، ان هذا هو الذي نريده بتجديد الصورة وتوليدها ، فتشبيه الحُسن بالشمس والدمع بالمطر أمران او صورتان مألوفتان ، لكنهما بالتركيب الجديد الذي انشأه الشاب الظريف لم تكونا قديمتين ولا مألوفتين – انهما صورتان لا تنتميان الى احد سوى الشاب الظريف .

ولعل اهم ما يميز صور الشاب الظريف التشبيهية عنصر الحركة الذي يشيعه الشاعر في اغلب صوره وفي موضوعاته جميعاً تقريباً مع ان صور الغزل الحركية هي

---

* **التشبيه المفصل : ((ما ذكر وجهه)) والمراد به ((ان ينظر في اكثر من وصف واحد لشيء واحد او اكثر)) .**

(١) **الديوان : ١٧٣ .**

الصور الطاغية بسبب غلبة صور هذا الغرض على الصور الاخرى وبسبب ان الشاب الظريف كان يتفنن في اشاعة هذا العنصر في صوره الغزلية لأن هذا الغرض بطبيعته يعج بمستلزمات الحركة أي بالمشاهد التي تتطلب ان تسود فيه الجوانـــــــــب الحركية .

ومن اهم الوسائل التي كان الشاب الظريف يلجأ اليها لإشاعة عنصر الحركة وهو امر ينطبق على الصور الحركية جميعاً وليس عند الشاب الظريف فحسب وهي : الاكثار من استعمال الافعال وبخاصة تلك التي تدل على الحركة فالافعال الحركية تعد من اهم وسائل إشاعة عنصر الحركة في الصورة وبخاصة اذا استعملت استعمالاً خاصاً ، وهو ما وقف عنده عبد القاهر كثيراً في مبحث دقيق حفل فيه مجموعة من الصور الحركية وعدّ استعمال الفعل استعمالاً خاصاً واحداً من الوسائل ومن ذلك وقوفه عند الفعل (نطير) في صورة شعرية لابن المعتز في قوله :

كأنّا وضوء الصبح يستعجل الدجى (نـُطير) غراباً ذا قوادم جون [١]

((فقال نطير غراباً ، ولم يقل (غرابٌ يطير) مثلاً ، وذلك ان الغراب وكل طائر اذا كان واقفاً في مكان ما فأزعج وأخيف واطير ، أو كان قد حبس في يد أو قفص ، فأرسل كان ذلك لا محالة اسرع لطيرانه واعجل وامد له وابعد لإمده ، فان تلك الفزعة

[١] شعر ابن المعتز ، ج ٢ ــ ٢٤٩ .

التي تعرض له من تنفيره او الفرحة التي تدركه وتحدث فيه من خلاصه وانفلاته ، ربما دعته الى ان يستمر حتى يغيب عن الافق ويصير الى حيث لا تراه العيون ، وليس كذلك اذا طار عن اختيار لانه يجوز حينئذ ان يصير الى مكان قريب من مكانه الاول وان لا يسرع في طيرانه بل يمضي على هينته ويتحرك حركة المستعجل))[١] .

وقد كان الشاب الظريف يشيع الجو الحركي بصوره التشبيهية والاستعارية معاً بالوسيلة التي ذكرناها وهي الاكثار من افعال الحركة (ليس الامر مقصوراً على الافعال فحسب فقد يوظف الفاظاً أسماءً كانت او مصادر ذات صبغة حركية) ، او بوسيلة اخرى وهي ان يكون الموضوع الذي يشكل له الصورة الفنية موضوعاً حركياً ومن نماذج اعتماده هاتين الوسيلتين في التصوير قوله :

مُذ رأته الشمس في الحمل ... لم تكدْ تبدو من الخجل

غصن بانٍ مثمر قمـــراً ... يُخجل الاغصان بالميل

ورد خديـــــه يضرّجـــه ... خجل من نرجس المُقل

وسوى ذا ان مبسمـــــه ... جامع للخمر والعســـل

من مجيري من لواحظـه ... انني منها على وجـــلِ

كُلما سُلت صوار مهـــا ... قال قلبـــي قد دنا اجلي [٢]

---

[١] اسرار البلاغة ، ١٦٣ .

[٢] الديوان : ٢٦٧ ــ ٢٦٨ .

وتؤدي الصور التشبيهية المشخّصة دوراً مهماً في تحقيق الغرض الذي يسميه البلاغيون ((بيان حال المشبه)) وهي صور تشيع في صور الشاب الظريف التشبيهية – وإن كان التشخيص في التصوير الاستعاري أكثر شيوعاً عنده كما يتبّين في المبحث القادم – من نحو هذه الصورة النادرة التي يشبه فيها الحسن بالحادي الذي يسوق المحبّين إلى المحبوب :

مليحٌ كأن الحسن أصبح حادياً

يسوق إليه كل صبّ يشوقُه

تحمّل منه الخصر ردفاً يقلّه

وحمل منه الصب ما لا يطيقهُ

وحكم فيه طرفه وقوامه

فراشقهُ يودي به ورشيقه [١]

وتظل الحركة هنا تسند التشخيص عبر حزمة من الافعال الحركية : يسوق ، ويقلّ ، وحكمّ ، ويودي ..

وهو في هذه الصورة يمزج بين الحسيّ والمعنوي إذ تتقابل أوصاف المحبوب الشكلية مع شوق المحب ومعاناته وهي طريقة التزمها في الكثير من صوره التشبيهية وبخاصة الغزلية منها .

[١] الديوان : ٢٣١ – ٢٣٢ .

٢ ــ التصوير الاستعــاري

تـُعد الاستعارة ركناً مهماً من اركان التصوير الفني وجعلها كثير من النقـــــاد المحدثين عماد الصورة بل ان بعضهم عدّها مرادفاً لها حين عرّف الصورة بالقـــــول ((تستعمل كلمة الصورة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق احياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات)) [١] .

وعدّها آخرون ((المحسّن اللفظي الاول ، او نواة البلاغة ، او جوهرها ، او كل شيء فيها تقريباً)) [٢] ، وهذه المكانة المرموقة التي حظيت بها الاستعارة عند المحدثين من النقاد والبلاغيين لا تقل عما حظيت به في الفكر النقدي الغربي الذي كان الاستعمال الاستعاري واثره في التصوير الفني من انشغالاته الاساسية واذا كان مصطفى ناصف قد جعل الصورة رديفاً للاستعارة فإن الكثير من نقاد الغرب زاد على ذلك فجعلها رديفاً للشعر فبدون الاستعارة ((لا يوجد شعر ، لانه بجوهره استعارة شاملة)) [٣] على حدّ تعبير (جيرد) الذي نقله (صبحي البستاني) وهو يتحدث عن الصورة الشعرية ، ومع اننا نختلف مع من يقصر التصوير على الاستعارة ومع من يحدد الشعرية بالاستعمال

---

[١] الصورة الادبية ــ مصطفى ناصف ، بيروت ، دار الاندلس ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٣ .

[٢] دليل الدراسات الاسلوبية ــ جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ــ بيروت ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ٧١ .

[٣] ينظر : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ــ الاصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٨٦ ، ص ٦٨ .

الاستعاري لاعتقادنا ان كثيراً من الشعر يخلو من الصور البيانية بعامة ومن الاستعارة بخاصة لكنه لم يكن يخلو من التصوير لأن اصحابه عوضوا غياب الصور البيانية بعناصر فنية اخرى كما هو الحال مثلاً مع الكثير من صور الشعر العذري .

لقد مرّ الفهم الاستعاري في الفكر البلاغي والنقدي القديم بسلسلة من المراحل ابتداءً بالجاحظ وانتهاءً بالسكاكي وشراحه وكان في بدايته فهماً عمومياً لم يُخصص بشروط او مقاييس بل لم يختص به علم معين فقد عرف الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الاستعارة أنها ((تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)) [١] ، وهو تعريف اقرب الى المعنى اللغوي وتلاه ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) فرأى ان ((العرب تستعير الكلمة ، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها ، بسبب من الاخرى او مجاوراً لها، او مشاكلاً ، فيقولون للمطر سماء ، لأنه من السماء ينزل ، قال معاوية بن جعفر بن كلاب :

اذا نزل السماء بارض قوم رعيناه وان كانوا غضابا

يريد اذا نزل المطر بأرض قوم فأخصبت أرضهم ، سرنا ورعينا نباتها ، وقد عبر بكلمة السماء عن المطر فاجتاز بها وصفها الأصلي)) [٢] وهو هنا يتحدث عن النقل من مجال إلى آخر لعلاقة المجاورة او المشاكلة او السببية والنقل في البيت المذكور هو للعلاقة

---

[١] البيان والتبيين ، ج ١ / ١٥٢ .

[٢] تأويل مشكل القران – ابن قتيبة – تحقيق السيد احمد صقر – دار التراث – القاهرة – ط ٢ – ١٩٧٣ ، ص ١٣٩ .

الاخيرة . ولم يزد المبرد (ت ٢٨٥ هـ) على هذا الفهم فالاستعارة عنده ((نقل اللفظ من معنى لمعنى أي هي اجتياز الألفاظ مواضعها الأصلية إلى مواضع أو معان أخرى)) [١].

وقد وصفنا هذا الفهم بالعمومية لقلة التخصص فيه لان هذه التعريفات تنطبق على عموم المجازات ، ثم جاء ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) فأدخل الاستعارة ضمن بديعه وعرّفها بأنها ((استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عرف بها ، مثل : ام الكتاب ومثل جناح الذل ، ومثل قول القائل (الفكر مخ العمل) فلو كان قال : لبّ العمـــــــل لم يكن بديعا)) [٢] .

اما قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) فجعلها ضرباً من ضروب المفاضلة واستشهد لها بصورة امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه واردف اعجازاً وناء بكلكلِ [٣]

---

[١] الكامل : .

[٢] البديع : عبد الله بن المعتز – تعليق وتقديم اغناطيوس كراتشوفسكي – دار المسيرة – بيروت ط ٣ – ١٩٨٢ ، ص ٢ .

[٣] ديوان امرئ القيس – طبع دار صادر – بيروت – د. ت ، ص ٤٨ . وينظر الاستعارة نشأتها وتطورها : محمد السيد شيخون ص ١٤ .

وحين نصل الى الرماني (ت ٣٨٤ هـ) نلاحظ بدء التفريق بين الاستعارة وسواها من صور البيان فالاستعارة عنده ((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على جهة النقل للإباته)) [١] .

واذا كان الفهم السابق لم يبيّن الغرض من (النقل) فإن ابا هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) تكفل بذلك في تعريفه الاستعارة بأنها ((نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرض ، وذلك اما ان يكون شرح المعنى ، وفصل الابانة عنه او تأكيـــــــده والمبالغـــــــة فيه ، او الاشارة اليه بالقليل من اللفظ ، او بحسب المعرض الذي يبرز فيه)) [٢] .

وقدم ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) المجاز الاستعاري على سواه من المجازات بقوله ((الاستعارة افضل المجاز واول ابواب البديع ، وليس في حلى الشعر أعجب منها ، وهي من محاسن الكلام ، إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها)) [٣] .

---

[١] النكت في اعجاز القرآن – علي بن عيسى الرماني ، تحقيق محمود خلف الله احمد ومحمد زغلول سلام – دار المعارف – القاهرة ١٩٦٨ هـ ص ١٨ .

[٢] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر – ابو هلال العسكري – تحقيق مفيد قيمة – دار الكتب العلمية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٤ ، ص .

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني – تحقيق عبد الحميد هنداوي – المكتبة العصرية – صيدا – ط ١ – ٢٠٠١ ، ج١ ، ص ٢٣٥ .

ثم راح ابن سنان الخفاجي (ت ٤٤٦ هـ) يبين سبب افضلية الاستعارة على الحقيقة وهو يشرح فكرة الرماني محللاً قوله تعالى : ((واشتعل الرأس شيبا)) [١] ومستنتجاً ان نقل الاشتعال للشيب ((وهو نقل العبارة عن الحقيقة في الوضع للبيان ، ولا بد ان تكون اوضح من الحقيقة . لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت اولى ، لانها الاصل والاستعارة الفرع)) [٢] .

مفضلاً : الاستعارة القريبة لما فيها من تناسب ووضوح .

ولم يعرض احد من السابقين للاستعارة كما عرض لها عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في اسراره ودلائله : إذ وقف عندها وقفة متأنية ، وفصّل في وظائفها واغراضها ، وقد بلغ في دقة تحليله لصورها امكنة طالما التقى فيها تفكيره مع ما توصل اليه الفكر البلاغي والنقدي الحديث في مجال الادراك الاستعاري فاستحق اشادتهم وتقديرهم إذ لم يخل كتاب او مبحث عن الاستعارة من الافادة من مباحثه في الاستعارة والاتكاء على تحليلاته العميقة لصورها .

ولعل اهم ما طرأ على الفهم الاستعاري على يد عبد القاهر هو انتقال الاستعارة من مفهوم (النقل) الى مفهوم (الادعاء) وهو المفهوم الذي استبسل عبد القاهر في

---

[١] سورة مريم ، آية ٤ .

[٢] سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي – شرح وتحليل عبد المتعال الصعيدي – ميدان الازهر ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م ، ص ١٠٨ .

تأكيده والدفاع عنه محاولاً هدم فكرة النقل التي شاعت عند من سبقه من البلاغيين في اكثر من موضع من نحو قوله : ((ومن شأن ما غمض من المعاني ولطف ، ان يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس ، فيقع لذلك في العبارات التي يعبر بها عنه ، ما يوهم الخطأ ، واطلاقهم في الاستعارة انها نقل للعبارة عمّا وضعت له من ذلك ، فلا يصح الاخذ به ، وذلك انك اذا كنت لا تطلق اسم ((الاسد)) على ((الرجل)) الا من بعد ان تدخله في جنس الاسود من الجهة التي بينّا ، لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة ، لانك إنما تكون ناقلاً ، إذا انت اخرجت معناه الاصلي من ان يكون مقصودك ، ونفضت به يدك ، فأما ان تكون ناقلاً له عن معناه مع ارادة معناه ، فمحـــــــــال متناقض)) [1] .

ثم يؤكد على فكرة الادعاء هذه بالقول : ((ففي هذه الجملة بيان لمن عقل ان ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء الى شيء ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء ، اذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا ((رأيت اسداً)) بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد ، ولم يكن ادعاء انه اسد حقيقة ، لكان محالاً ان يقال : (ليس هو بانسان ، ولكنه (اسد) أو (هو اسد في صورة

[1] دلائل الاعجاز – ص ٤٣٢ – ٤٣٣ .

انسان) كما انه محال ان يقال : (ليس هو بانسان ، ولكنه شبيه بأسد) أو يقال : (هو شبيه بأسد في صورة انسان))) [١] .

وظلت نظرية عبد القاهر في (الادعاء) سائدة في الفكر البلاغي بعده إذ تابعهـــا (السكاكي ت ٦٢٦ هـ) إذ عـرّف الاستعارة بقوله : ((هي ان تذكر احد طرفي التشبيه ، وتريد به الطرف الآخر ، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك باثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)) [٢] .

وبسبب من الطابع المحافظ الذي اتسم به الفهم الاستعاري العربي القديم للاستعمال الاستعاري فقد وضع النقد المعاصر هذا الفهم – ومعه الفهم الارسطي – ضمن ما اسموه بالنظرية الاستبدالية التي تعتمد على الابدال والمقارنة والتي تتمسك على الدوام بالبحث عن علاقة المشابهة . وتعد التشبيه اصل كل استعارة لأن العرب على حد تعبير الامـدي ((انما استعارت المعنى لما ليس له . إذ كان يقاربه او يناسبه او يشبهه في بعض احواله ، أو كان سبباً من اسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ،

---

[١] دلائل الاعجاز : ٤٣٤ .

[٢] مفتاح العلوم – ابو يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد السكاكي – بيروت – لبنان – المكتبة العلمية الجديدة ، ص ١٧٤ .

وملائمة لمعناه))[١] وعلى مقتضى ذلك رأى ان استعارات ابي تمام رؤية مخالفة للعرف اللغوي المفترض الذي ينبغي الا تخرج الاستعارات عن حدوده .

وبظهور النظرية التفاعلية نهض الفهم الاستعاري نهضة كبرى وانتقل الى مرحلة حاسمة توصل فيها اصحابها الى نتيجة مفادها ((ان الاستعارة تحصل من التفاعل او التوتر بين بؤرة الاستعارة والاطار المحيط بها ، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة ، والكلمة او الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية ، وانما السياق هو الذي ينتجه .. واننا عندما نستخدم استعارة ما ، فأمامنا فكرتان حول اشياء مختلفة وحركية في آنٍ معاً ، وترتكزان على لفظ واحد او عبارة واحدة لتداخلهما))[٢] . وتبين هذه النظرية ان للاستعارة هدفاً جمالياً ، وتشخيصياً ، وتجسيدياً ، وتحليلياً ، وعاطفيـــــاً . وهي اهداف سنحاول – في استقائنا لطبيعة التصوير الاستعاري في شعر الشاب الطريف – ان نصل اليها لاننا – ايضاً – نرى ان قصر البحث عن علاقة المشابهة لم يعد امراً مجدياً ، لأن كثيراً من الصور الاستعارية – وبخاصة المكنية منها – قد تحولت الى بناء مستقل يصعب فيه العثور على المواد الاولية التي تشكل منها ، وأن الانشغال بهذا البحث سوف يهشم التصوير الاستعاري ويسلب الاستعارة جمالياتها وتأثيراتها .

---

[١] **ينظر الموازنة : ١ / ٤٠٣ .**

[٢] **الاستعارة في النقد الادبي الحديث – الابعاد المعرفية والجمالية – د. يوسف ابو العدوس ، ط١ ، الاهلية للنشر والتوزيع ، عمّان ، ١٩٩٧ ، ص .**

وإذا كان النقد المعاصر يقيس – في كثير من الاحيان – مكانة الشعر على مقتضى مقدرته على التشكيل الاستعاري وعلى وجه التحديد على براعته في التشخيص – وهو احد الوظائف المهمة للاستعارة إن لم يكن اهمها ، فإن هذا المقياس – في نظرنا – يصحّ تطبيقه بدرجة كبيرة على الشاب الظريف لتمتعه على نحو مبهر بهذه المقدرة ولمهارته في تنويع انماط التصوير الاستعاري واخيراً لاستطاعته تحقيق الاهداف التي مرّت: الجمالية والتشخيص والتجسيد والعاطفة والتخييل ، فلا تكاد قصيدة او مقطوعة من شعره تخلو من صورة او مجموعة من الصور بُنيت على اساس تحقيق هدف او اكثر من هذه الاهداف على نسق يتسم بالتنوع والانسجام من نمو هذه الصور الاستعارية التي جمعها هدف واحد وهو تجسيد المعنويات على النحو الآتي :

ـ الطرب يهزّ عِطْف الشاعر

ـ الحُسن يقوم بالعذر كما يجب

ـ الشاعر يرعى الوداد

ـ الحياء والفضل والادب يُعيدون المحبوب .

ـ المحب والمحبوب يرضعان اخلاق الصبا

ـ صُبح العزم يظهر ولا يحتجب

انها جملة من الصور تُظهر قدرة الاستعمال الاستعماري على تجسيد المعنويات ، والجديد هنا هو ان الشاب الظريف جمعها في حزمة منسجمة واحدة :

لا غرو إنْ هزّ عِطفي نحوك الطربُ

قد قام حسنك عن عذري بما يجب

فراعني في وداد ٍ كنتُ راعيه

أنّي بُعدت وغيري منك مقتربُ

لكن لي حسنٌ ظنّ ان يعيدك لي

ذاك الحياء وذاك الفضل والادبُ

وبيننا من علاقات الهوى ذممُ

ومن رضاعة اخلاق الصّبا نسبُ

ولا يغرنّك من فوديّ شيبهما

فصبح عزميَ بادٍ ليس يحتجبُ (١)

وقد يبدو تشكيل (رضاعة اخلاق الصبا) نافراً لكنه ينطوي على شيء من الجده وهو بسبب التركيب الاستعاري فيه ، قريب من النوع الذي امتدحه عبد القاهر حين عدّ هذا التركيب مليحاً في صورة ابن المعتز :

(١) **الديوان : ص ٤٧ – ٤٨ .**

يا مسلكة العطار وخالَ وجه النهار [١]

بقوله ((فالملامة هنا في الاضافة بعد الاضافة ، لا في الاستعارة لفظة الخال ، إذ معلوم ان لو قال : يا في وجه النهار ، أو : يا من هو خال في وجه النهار لم يكن شيئاً . ومن شأن هذا الضرب ان يدخله الاستكراه)) [٢] .

ثم يتحول الشاب الظريف بعد تجسيد المعنويات الى تشخيص مظاهر الطبيعة :

كم مهمةٍ جُبتهُ والليل معتكرٌ

ووجه بدر الدجى وبالغيم منتقبُ

اقول والبارق العلوي العُلوي مبتسم

والريح معتلة والغيث منسكب

إذا سقى حلبُ من مزن غاديه

أرضاً فخصّت بأوفى قطرة حلب

ارضٌ إذا قلتَ مَنْ سكان اربُعها

أجابك الاشرفان الجودُ والحسبُ [٣]

---

[١] ديوان ابن المعتز : ٥٨

[٢] دلائل الاعجاز : ص ٨٢ .

[٣] الديوان : ٤٨ – ٤٩ .

إذ يبتسم البرق – في هذه الصور المشخصة – وتقتل الرياح وينسكبُ الغيث والحَلَبُ يسقي الارض ثم يُقفل الشاب الظريف هذه الصور المتماسكة بالعودة الى المعنويات (الجود والحسن) ليجعلهما يتكفلان بالرد على السؤال .

ولعل عبد القاهر الجرجاني كان يشير الى امثال هذه الصور حين حدّد وظيفة الاستعارة بقوله ((فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً والاعجم فصيحاً ، والاجسام الخُرس مُبينةً ، والمعاني الخفية بادية جلية ... ان شئت ارتكَ المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطُفتَ الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيً لا تنالها الا الظنون)) [1] .

لقد كان الشاب الظريف يسخر لتحقيق هذه الغاية ادواته الفنية ووسائله اللغوية على نحو احترافي الى الحدّ الذي يجعلنا نظن ان الهاجس الاستعاري كان شاغله الاساس وهو يشكل صوره وكانت مخاطبة الكائنات الحية والجامدة على السواء من اهم وسائله في التصوير ، إذ كثر في شعره كثرةً مفرطة ما يمكن تسميته بالنداء الاستعاري وبخاصة في صوره الغزلية ، من نحو هذا الخطاب المتتابع لمفاتن محبوبه :

أول عهدي في الحبّ منك غدا

آخر عهدي بالصبر والجلدِ

---

[1] اسرار البلاغة ، ص ١٣٧ .

يا شعرَه قد اعنت ليلي في الـ

طول على ناظريّ فاتئدِ

وانت يا خدّه نسبت الى الـ

رقهِ الاعلى أخي الكمدِ

وانت يا طرفه السقيم اما

ترحم ما قد حكاك من جسدي (١)

وفي مجال التصوير نفسه – أي في موضوع مخاطبة محاسن المحبوبة يتفنن الشاب في التشخيص عن طريق النداء وهو ينادي القدّ والعيون نداءً استعارياً ممتزجاً بإيحاءات العبارة الواضحة المليئة بالجمال والحركة :

أخجلت بالثغر ثنايا الاقاحْ

يا طرّة الليل ووجه الصباح

يا بانة مالت بأعطافـــه

ها قد عرفنا منك هزّ الرماح

وانت يا اسهم الحاظه

أثختنت والله فؤادي جراحْ (٢)

---

(١) الديوان : ١٣١ .

(٢) المصدر نفسه : ١١٦ .

وقد يبدو وصف القد بالغصن واللحظ بالسهم من الصور المألوفة الشائعة لكن القالب الذي صاع فيه الشاب الظريف هذه الصور هو الامر المهم فهو قالب استعاري من صنعه وينتمي الى طريقته في التشكيل واسلوبه الذي يجمع بين وضوح العبارة وإحكام الصفة .

إن عبارة (أثخنت والله فؤادي جراح) قد تبدو عادية ايضاً ومباشرة لكنها تنطوي على شحنات عالية من العاطفة والتوجع ونفاد الصبر، ومثل هذه العبارات اكثر تأثيراً وايحاءً من بعض الصور المصطنعة التي يتكلفها الشاب الظريف في بعض الاحيان لإظهار براعته في تشبيه محاسن المحبوب من نحو هذه الصورة التي يشبه فيها الخال بالحبة والصدغ بالفخ :

إياك يا طائر قلبـــــي ففي وجنته معنى الجمال نَسخْ

كم حائم حول الحمى صاده فخاله الحبة والصدغ فخْ (١)

لكن هذا التكلف في التشبيه سبقه ابداع قل نظيره في الاستعارة عن طريق النداء .. يحقق به واحداً من اهم اهداف الاستعارة التي ذكرناها في بداية هذا المبحث وهو التخييل . فالتركيب الاستعاري (يا طائر قلبي) لا ينتمي لمعجم شعري سابق فهو خاص بالشاب الظريف وان كانت استعارة الطيران للقلب معروفة في مثل قولهم طار قلبه خوفاً او هلعاً او ما اشبه ذلك لكنّ التشكيل الجديد المؤسس على الاضافة اعاد للاستعارة المألوفة

(١) الديوان : ١١٨ .

الحياة بعد ان قتلها الاستعمال الكثير فبدت على يد الشاب الظريف مبتكرة نابضة بالحركة والحداثة .

واعتماد الشاب الظريف في تصويره الاستعاري على تركيب الاضافة يكثر ايضاً – كما هو في النداء الاستعاري – كثرة تلفت الانتباه من نحو هذا النص المكتنز بالاستعارات المكنية القائمة على الاضافة .

لحاظ الظبا تحكي الظبي في المضارب

على انها امضى بقطع الضرائب

فناهيك عن روض ثغور اقامه

لهن ابتسام في وجوه الغياهب

ظبى مقل سالمتهن لدى الهوى

وافعالها في القلب فعل المحارب

وقد جردت في الفتك فينا فلا ترى

سوى دم مضروب على خد ضارب

فلا تحذروا بيض القواضب واحذروا

قواضب سود في جفون الكواعبِ

وليلٍ شر بنا فيه كأساً من اللمى

على جلّنار من خدود الحبائب

تريك به ضحكاً بروق ثغوره

إذا ما بكت فيه عيون السحائب

ودوح كسا عاريه منبجس الحيا

محاسن نورٍ لم ترع بمصائبِ

فأبدى من النوار بيض مباسمٍ

وارض من الاغصان خضر ذوائبِ

لدى وجنات من شقيق يزينها

من المسك امثال اللحى والشواربِ (١)

ان عملية الاضافة في الاصل تقوم على اسناد معنى الى معنىً آخر، بحيث ان اللفظ الاول (المضاف) يصبح معرفاً باللفظ الثاني (المضاف اليه) . وفي الاستعارة تضطرب العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف اليه ويتخلخل على نحو واضح النظام المنطقي ليحلّ محله نظام جديد قائم على التوقع والحدس .

(١) الديوان : ٧١ – ٧٢ .

ومع ان عصر الشاب الظريف عُرف بطغيان موجات التصنع في التعبير والتكلف في التصوير الا ان الشاب الظريف وبخاصة في استعمالاته الاستعارية لم يترك شعره اسيراً لهذه الموجات او بتعبير ادق ان موجات التصنع هذه لم تستطع ان تجرف شاعريته وتطمسها على الرغم من ان الشاب الظريف كان يلذ له في كثير من الاحيان مجاراة شعراء عصره في اظهار المهارة والحذق في هذا المضمار وكان يتعمد ركوب هذه الموجات وبخاصة في باب الصبغ البديعي – كما سنرى – إلا انه كان ركوب الحذر الذي يعرف اين يضع قدميه .

وقد هداه خياله الشعري الى صور مبتكرة تجعل بالامكان القول ان الشاب الظريف تمكن من تأسيس معجم استعاري له خصوصيته وتفردّه امتاز بالتنوع والحيوية والبعد عن الرتابة والتكرار ، كما امتاز تشكيله الاستعاري بالامتاع والتأثر او الابهاج ، وتحريك النفوس على حدّ تعبير حازم القرطاجني الذي اعتنق فكرة التخييل الشعري ورأى ان التخييل هو الباعث الذي به ((صارت الاقاويل الشعرية اشد ابهاجاً وتحريكاً للنفوس من غيرها)) [١] . ورأى ايضاً ان المزية في التعبير المصّور ترجع الى ((ما يقترن به من

[١] منهاج البلغاء وسراج الادباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط ٢ ، دار الغرب الاسلامي – بيروت – لبنان – ١٩٨١ – ص ١٢٠ ؟

إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها)) [١] .

ان غرابة الصورة المؤسسة على الاستعارة وخرقها للمألوف هو الذي يجعل بعض الدارسين يرى ان من غير الممكن فصل الصورة عن الادراك الاستعاري ((لأن الصورة اذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال عن الادراك الاستعاري ، وان الاستعمال الاستعماري يربط الفرد بالكل ، ويربط اللحظة بالديمومة وتنشأ الصورة حيث يتسعْ الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات واول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها ، واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها – فالصورة ادراك اسطوري تنعقد فيه الصلة بين الانسان والطبيعة – ويريد الشاعر ان يجعل من الطبيعة ذاتاً ، وان يجعل من الذات طبيعة خارقة ، فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الاشياء)) [٢] .

ان كثيراً من استعمالات الشاب الظريف حازت بجدارة هذه الخاصيّات التي احتفى بها النقاد القدامى والمحدثون وبخاصة مزّية الغرابة وفرق المألوف بجانب القدرة على الامتاع مما يجعلنا نعجب ونلتذ بالتركيب الاستعاري الجديد الذي انتجه خيال شعري يقوم على خلق انسجام غير متوقع بين عناصر لم نكن نظن ان بالامكان توحيدها لأن كلاً

---

[١] **منهاج البلغاء : ٧١ .**

[٢] **الصورة الادبية – مصطفى ناصف – ص ٨ .**

منها قد احتلت من مجال مختلف بل ومتنافر في كثير من الاحيان ... إن قدرة التخيّل الخلاق عند الشاب الظريف هي التي تجعل– على سبيل التمثيل – للملامة جيشاً مُظفراً :

جيش الملامة مقرون به الظفر

كذاك قالت لنا الاحداق والطرر

فإذهب اذا ما اراك الحسن بارقةً

فإن دمعك ان ستسقيها المطر

ونادِ ظبي النقا ان عنّ ملتفتاً

يا نزهة العين لولا الدمع والسهرُ (١)

ان الشاب الظريف يفتح هذه الرائية المطولة باستعارة مكنية خلابة وبدء القصيدة باستعارة امر يندر وقوعه ولا يعمد اليه الا الشعراء المولعون بالاستعمال الاستعاري من شاكلة ابي تمام الذي لا ينازعه احد في هذا الباب .

واذا كانت ثائرة الآمدي قد ثارت لأن ابا تمام قد استعار للدهر أخدعاً في الصورة التي ناهضها المحافظون :

(١) الديوان : ١٥١ .

يا دهرُ قوّم من اخدعيك فقد

أضججت هذا الانام من خرقك [١]

فإن صورة الشاب الظريف التي يستعير فيها للهوى ثدياً قد تلاقي ردّة الفعل نفسها لو كانت وقعت بيد الآمدي :

قمر جنيت الورد اول بدئــه

وجنى علي الوجد عند تمامه

وألفـِْته ُ مُذ كان يألفُ مَهَده ْ ُ

ورضعتُ ثدي هواه قبل فطامه [٢]

وهي صورة استعارية غريبة يلفها جو من الغموض الفني يقل نظيره في تشكيلاته الصورية إذ نجد انفسنا بإزاء هذا القمر الغريب العجيب الذي جنى الشاعر منه الورد حين كان هلالاً لكنه حين اكتمل قتله اشتياقاً ، وهو قمر إلفه الشاعر مذ كان طفلاً ورضع ثدي هواه قبل ان ينفطم .

---

[١] ديوان ابي تمام : شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام – دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الخامسة (د. ت) ، ص ٦٣ .

[٢] الديوان : ٣٢٠ .

وتراكب الاستعارة هنا يزيد من غرابتها فالهاء في هواه العائدة على القمر تعني ان الاستعارة هي (ثدي هوى القمر) وهو تشكيل لم نعهد في الشاب الظريف ميلاً متكرراً اليه ، لأنه في الغالب – وبسبب ما عرف عنه من رقة وظُرف – كان مشغولاً باستحداث استعارات مكنية تنتمي الى معجم حديث يقترب الى حد بعيد من معجم بعض شعراء عصرنا من المتغزلين المعروفين بطابع السهولة والرقة من شاكلة الاخطل الصغير ونزار قباني من نحو استعارته للحسن معهداً في الرائية التي سبقت :

إني وان كنت انهى الناس عن كلفٍ

فإن لي في الهوى شأناً له خبرُ

وناظراً بتُ في تسهيده قلقاً

الومه ثم استحي فاعتذر

يا حبذا معهد للحسن ما درست

رسومه وسقاه الذلّ ُ والخفرُ

ساقته نحو اباطيل المنى صور

من حسنها تليت في حبه سورُ (١)

(١) الديوان : ١٥٢ .

ومن ذلك ايضاً هذه الصورة التي يبرز في آخرها تركيب محدث يستعير فيه للخصور دولة !! ويدعو لها بالبقاء وإن كانت دولة جائرة .

اعزّ الله انصار العيـــــــون وخلّد ملك هاتيك الجفـــــون

وضاعفَ في الفتور لها اقتداراً وجّدد نعمة الحسن المصـــون

وابقى دولة الاعطاف فينـــــا وان جارت على قلبي الطعين (١)

وينهج الشاب الظريف النهج نفسه في قصيدة مبنية ايضاً على اسلوب الدعاء وملأها باستعارات تشبه دولة الاعطاف ذات طابع حداثي يمثل مدرسة الرقة والسهولة اصدق تمثيل وهي تتوالى على هذا النحو :

ادام الله ايام الوصال

وخلّد عمر هاتيك الليالي

واسبغ طُلّ اغصان التداني

وزاد قدودها حسن اعتدال

ولا زالت ثمار الانس منها

تزيد لطافة في كل حـــــالِ

(١) الديوان : ٣٣٥ .

ولا برحت لنا فيها عيون

تغازل مقلتي خشف الغزالِ

لقد مـرّت لنا فيها ليالٍ

كأن نظامها عقد اللآلي

اقمنا في حباب امير حُسْن

عقدن عليه الوية الجمال[١]

ان مخيلة الشاب الظريف التي تتمتع في تصويره الاستعاري بقدرة فائقة على الاستدعاء تستدعي على نحو متدفق للوصال اياماً ولليالي عمراً وللتداني اغصاناً وللأغصان قدوداً وللأنس ثماراً ثم يأتي البيت الاخير حاملاً استعارتين تنتميـــان الى (دولة الاعطاف) وهما (امير الحسن) و (الوية الجمال) . وهي جميعاً تشكيلات تؤكد ما بدأنا به هذا المبحث وهو قدرة الشاب الظريف على تحقيق الاهداف الجمالية والتشخيصية والعاطفية والتخيلية التي يسعى اليها كل استعمال استعاري ناجح .

[١] الديوان : ٢٧٣ .

الفصل الرابع

التصوير البديعي
في شعر الشاب الظريف

الفصل الرابع

التصوير البديعي في شعر الشاب الظريف

لم يشهد عصر من عصور الأدب ما شهده العصر المملوكي من عناية بما سمّي بالمحسنات البديعية فقد بلغت حدّ الهوس والافراط ((فقد تبارى الكتّاب والشعراء في استخدام البديع وتلوينه وتفريعه ، في جميع اشكال الكتابة ، شعراً ونثراً ، وبتنا لا نقع على نص مكتوب ، في أيّ نوع من أنواع الكتابة ، الاّ وضروب المحسّنات البديعية بادية ساطعة لا مفرّ منها ولا مندوحة لانها اصبحت من مقوّمات الكتابة وبرهاناً على علوّ مرتبة صاحبها ، وحجّة لا تدفع في وجه من تصدّى لدراسة الادب وتقويمه)) [١] .

ومع أنّ البعض من الدارسين أرجع هذه الظاهرة الى عوامل تتصل بضحالة العمق الفكري وخبوّ الوهج الابداعي ، وطغيان الزخرف والتكلّف في حياة القادة من السلاطين والأمراء والوجهاء ، وضعف الاساليب النقدية والنظريات الفكرية الفلسفية التي تغذي النقد وتمدّه بالمنهج العلمي [٢] . الا اننا نظنّ ان طغيان المدّ البديعي تقف وراءه في المقام الاول العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية . ونعدّ الانشغال بالصنعة البديعية الى هذه الدرجة – شبه المرضيّة – نوعاً من أنواع الهروب من الواقع السياسي

---

[١] آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي ، د. ياسين الايوبي ، الطبعة الاولى ، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٥ – ١٤١٥هـ ، ص ٤٠٩ .

[٢] ينظر المصدر السابق ٤٠٩ .

والاقتصادي والاجتماعي المتردي يماثله ايضاً ً الانشغال بالأحاجي والالغاز اللذين كان هذا العصر مرتعاً خصباً لازدهارهما .

لقد كان الذوق الرسمي والذوق الشعبي يقيسان براعة الأديب في ضوء مقدرته على توظيف البديع وقد كان هذا الامر ايضاً من العوامل الحاسمة في نمو موجة البديع واشتدادها وفي تسابق الأدباء في استعراض مهاراتهم البديعية .

إن البديع في جوهره يقوم على التفتيش في خبايا اللغة العربية والبحث عما تتيحه من مرونة للتلاعب بالالفاظ والمعاني وتوجيهها أو بتعبير أدق – تطويعها لتستقبل أكبر قدر من التشكيلات والتلوينات في الالفاظ والمعاني ، ولم يعرف الأدب العربي من تاريخه نشاطاً يشبه نشاط المتأخرين من شعراء وكتاب – في البحث والتنقيب في قابلية اللغة على انتاج التشكيل اللفظي والمعنوي الجديد . وقد هداهم هذا النشاط في اغلب الأحيان الى استحداث صور طريفة ومبتكرة بل وغريبة أيضاً .

وقد لا نغالي اذا ارجعنا هذا النشاط وهذه الهمّة العالية في استنطاق العربية واستكناه أغوارها وتجديد إمكاناتها الى موقف يمكن أن يعدّ ردّة فعل تقابل طابع العُجمة السياسية الذي خيّم سياسياً على العصر وكاد يكتم الانفاس العربية فيه . ولذا فإن الموجة البديعية في جانبها المحمود هي - في الحقيقة – إبراز لطاقات اللغة وعامل من عوامل تنميتها وإغناء معجمها اللفظي وتوسيع لآفاقها التصويرية شعراً ونثراً .

ومع أن البلاغيين المتأخرين كانوا يعدّون البديع مجرّد حِلِيةٍ للكلام تأتي في مرتبة متأخرة عن المعاني والبيان ، كما يتضح مثلاً من تعريف القزويني (ت ٧٣٨ هـ) له بأنه ((علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة)) [١] إلا أنّ بعضاً – من المتأخرين أيضاً – لم يقبلوا بهذا المفهوم فقد اعترض بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ) عليه بقوله : ((والحقّ الذي لا ينازع فيه منصف أنّ البديع لا يشترط فيه التطبيق ولا وضوح الدلالة ، وأنّ كل واحد من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من الإيراد بطرق مختلفة من وجوه التحسين ، قد يوجد دون الآخرين . وأدلّ برهان على ذلك أنك لا تجدهم في شي ء من أمثلة البيان يتعرّضون الى بيان اشتمال شي ء منها على التطبيق ، ولا تجدهم في شي ء من أمثلة البديع يتعرضون لاشتماله على التطبيق والإيراد ، بل تجد كثيراً منها خالياً عن التشبيه والاستعارة والكناية التي هي طرق علم البيان . هذا هو الانصاف ، وإن كان مخالفاً لكلام الأكثرين)) [٢] .

فالفيصل إذن في أهمية البديع في الكلام أن يضع المتكلّم تصوير المعنى وإصابته نصب عينيه ، فتأتيه الألفاظ معبّرة عنه أتمْ تعبير ، وهذا هو ما قصده عبد القاهر الجرجاني

---

[١] الايضاح في علوم البلاغة – الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ) ، دار احياء العلوم ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٨ م .

[٢] عروس الأفراح (ضمن كتاب شروح التلخيص) – سعد الدين التفتازاني – دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان – المجلد الرابع ص ٢٨٤ .

الذي كان من أوائل المنتصرين للمعنى في نظريته المشهورة فقال مؤكداً قيمته : ((ولن تجد أيمنَ طائراً ، وأحسن أولاً وآخراً ، وأهدى الى الاحسان ، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها ، وتدعها تطلب لانفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأمّا أن تضع في نفسك أنك لا بدّ أن تجنّس وتسجّع بلفظين مخصوصين ، فهو الذي أنت منه بعَرَضِ الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم)) [1] .

وفي ضوء هذا الفهم يمكن للبديع أن يكون وسيلةً مهمّة للتصوير تسهم كثيراً في إظهار المعنى وتمكّنهُ في ذهن المتلقي شرط أن يستدعيه المقام .

وعلى نحو ما رأينا من قدرة الشاب الظريف في التصويرين التشبيهي والاستعاري سنجد تفوّقه في هذا المضمار الذي يستند الى التأنّق والتصنيع وهو ما يتفق مع ما عُرف به من رقّة وطرافة وظرف ، كما ينسجم مع أناقة خطّه وجماله وما يتمتع به من ((قلم جارٍ)) على حدّ قول مترجميه .. وكأنه يضيف وهو يستعرض مهاراته في التشكيل البديعي الى مقدرته في الخطّ مقدرةً أعظم منها وهي الرسم بالكلمات والتصوير بآلة البديع .

لقد جهّز الشاب الظريف للوحاته الشعرية أهمّ مادة أولية وهي الألوان مستعيناً بصبغ بديعيّ شغف به المتأخرون وهو (التدبيج). والدبج – لغةً – يعني ((النقش والتزيين ،

---

[1] أسرار البلاغة ١٤ .

فارسيّ معرّب ، ودبّج الأرضَ المطر يدبّجها دبجاً : روّضها ، والديباج ضرب من الثياب مشتق من ذلك)) [١] أما في الاصطلاح فهو ((أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً يقصد الكناية بها ، أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون لبيان فائدة الوصف بها)) [٢] وعدّه ابن سنان الخفاجي نوعاً من الطباق أسماه (المخالف) وهو الذي يقرب من التضاد كقول أبي تمام :

تردّى ثياب الموت حمراً فما أبَى

لها الليل إلا وهي من سندسٍ خضر[٣]

((فإن الحمر والخضر من المخالف وبعض الناس يجعل هذا من المطابق)) [٤] ومثّل ذلك فعل القزويني وذكر أنّ من الناس من سمّي نحو ما ذكرناه تدبيجاً وفسّره بأن يذكر في معنى من المدح أو غيره ألواناً بقصد الكناية أو التورية [٥] .

واستبعد بعض العلماء كالزركشي شرط قصد الكناية والتورية في الألوان حتى تكون من التدبج ، فذكر الألوان وحده يكفي لأن تدخل في باب التدبيج كما في قوله تعالى : **((هو**

---

[١] لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف ، مصر (د. ت) ، ج٢ ، ص ٢٦٢ مادة (دبج) .

[٢] تحرير التجبير ص ٥٣٢ .

[٣] ديوان ابي تمام :

[٤] سر الفصاحة ٢٣٩ .

[٥] ينظر الايضاح ٣٣٩ .

الذي جعل لكم من الشجر الأخضر ناراً)) [١] ، فكأنه جمع بين الأخضر والأحمر ، وهذا من التدبيج البديعي [٢].

ومعنى هذا أنّ هذا النوع البديعي متعلّق بتوظيف الشاعر الألوان في صوره الشعرية مستثمراً قيمة الألوان ودورها في التعبير ومستغلاً دلالاتها التي ارتبطت في القرآن والشعر العربي وفي العادات والتقاليد بمعان خاصة وبرموز معيّنة فيجي ء بها مرةً على الحقيقة واخرى على سبيل المجاز وأحياناً شعاراً أو رمزاً لشي ء محدد .

ومن الطريف أن نجد الشاب الظريف يذكر المصطلح البديعّي بلفظه وهو يشكل صورة مرسومة بالاسود والابيض والأحمر :

تدبيجُ حسنك يا حبيبي قد غدا

في الناس أصل بليّتي وبلائي

بالطرّة السوداء فوق الغرة الـ

بيضاء فوق الوجنة الحمراء [٣]

ومن الطبيعي أن يكون المجال الذي يحظى بأكبر قدر من توظيف هذا النوع من البديع هو موضوع الطبيعة : فأكثر صور الشاب الظريف في هذا الموضوع تستند الى التدبيج

---

[١] **يس / ٨٠ .**

[٢] **البرهان في علوم القرآن – الزركشي ، محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان – الطبعة الثانية ، ١٩٥٧ – ١٣٩٤هـ ،ص ٤٥٧ .**

[٣] **الديوان : ص ٣٨ .**

لاحساسه أنّ مظاهر الطبيعة لا تتجسّد على نحو واضح إذا لم تنغمس ريشته بين الحين والآخر في اللون الذي يناسب المظهر الذي يريد إبرازه .

ويلي الطبيعة في كثرة توظيف التدبيج مجال الصور الخمريّة ، وهو مجال تفنّن فيه شعراء الخمرة ابتداءً بالأعشى ومروراً بالأخطل وأبى نؤاس وشكلّوا فيه تحفاً فنية تقوم في أغلبها على توظيف الضوء واللون . وحين انتهى هذا الموضوع الى الشعراء المتأخرين وجدوا فيه فرصةً لا تضيّع لإظهار مقدرتهم في التلوين والتشكيل فاتسعت على أيديهم المساحات اللونية وتنوّعت جماليات الصورة الخمرية التي كثيراً ما كانت تقترن على يد الشاب الظريف بمظاهر الطبيعة وبالغزل في اتجاهيه- المذكر والمؤنث على السواء- من نحو هذه الصورة التي يمتزج فيها التدبيج بالقدرة التشخيصية للاستعارة .

هاتِ المشعشعةَ التي أنوارها

تمحو ظلام الليلـــــــة الظلماء

راحاً تروحُ بجسم نارٍ لابسٍ

في راحة الساقي قميص هواء

ودع الهموم إذا هممت بوصلها

عذراءَ من يد غادة عـــــذراء

في حيثُ قينات الغصون سواجع

فغناؤهنّ لنا بغير عنـــــــاء

وعرائس الأشجار تُجلى في حلىً

صيغتْ من البيضاء والصفراء

وغلائل الأوراق فوق قدودها

تنقدّ عند تطرّب الورقـــــاءِ

والأرض يضحك ثغرها عجباً إذا

مزج الغمام تبسّمـــــاً ببكاءِ

والعيش غضّ والزمان مساعد

والشمل مشتمل على الســرّاء[١]

ويمتزج لون الخمرة الأصفر في لوحةٍ حركيّة بالتشبيه والاستعارة معاً وهو يشكل لساقيها صورة نادرة :

قلتُ وقد أقبل يسعى بها

صفراء وتحكي فعل عينيهِ

إنْ قسته بالشمس في حسنه

فالشمس في قبضة كفّيه !! [٢]

---

[١] **الديوان : ٣٨ .**

[٢] **المصدر نفسه : ٣٥١ .**

ويميل الشاب الظريف كثيراً الى توظيف اللون الاسود في صوره الغزلية الحسيّة مبتعداً به كثيراً عن مجاله الرمزي المعهود المرتبط بالحزن والتشاؤم ليجعله عنصراً أساسياً في تكوين الصورة المثالية لجمال المحبوب التي تتألف من تفصيلات تقتضي أنْ تلوّن بالأسود كالعين والشعر والخال والعارض والطرّة ، من نحو استغلال سواد العين في باب التورية :

وافى الحبيب بطلعة غرّاء

من فوق قامة صعدةٍ سمراء

وبمقلةٍ خفق الفؤاد وقد أتت

إن الجنون يكون في السوداءِ (١)

وهو في البيت الأول يمهّد قبل أن يغمس ريشته في اللون الاسود بلمستين لونيتين من البياض والسّمرة .

ويكثر هذا التشكيل الثلاثي للألوان في الكثير من تدبيجاته ، فالأسود في لوحة أخرى يقترن بالذهبي والفضيّ .

وقد سوّدت حظي منك يا أبهى الورى غرّة

سوادَ الخال والمقلة والعارض والطـــــرة

(١) الديوان : ص ٣٣ .

إذا قارن بالأكؤس إذ يمزجها ثغـــــــــره

أراك الذهب المصريّ فوق الفضّة النّضرة [١]

ويقترن في مشهد طريف لون ثياب المحبوب السوداء بالتورية بين الحلة السوداء للمحبوب وسوداء قلب الشاعر :

قلت وقد أقبل في حلةٍ

سوداء من حلّ بأحشائي

عرّفت كل الناس يا سيدي

أنك اصبحت بسودائي [٢]

ثم يُعيد تشكيل المشهد ثانية لكنه هذه المرة يستبدل لون الحلّة الاسود بلون آخر هو الأحمر مستثمراً قدرة التورية على توجيه المعنى الى أكثر من وجهة :

وافى بأحمر كالشقيق وقد غدا

يهتزّ فيه بقامة هيفـــــــــاء

فعجبت منه وقد غدا في حلةٍ

حمراء إذ ما زال في سودائي !! [٣]

---

[١] الديوان : ص ١٦٢ – ١٦٣ .

[٢] المصدر نفسه : ص ٣٥ .

[٣] المصدر نفسه : ص ٣٥ .

لقد لاحظنا أن التدبيج في شعر الشاب الظريف لا يقتصر على الاقتران بالتورية والكنايه كما اشترط اكثر البديعيين فقد كثر عنده اقترانه بالاستعارة ةالتشبيه كما كثر اقترانه بالمطابقة من نحو هذه الصورة التي يشكلها للعيون السود :

فيا لها سوداً مراضاً غدتْ

تسلّ للعاشق بيضاً صِحاحْ (١)

فالتشكيل اللوني مرتبط هنا بالمطابقة بين السود والبيض والمراض والصحاح . ونحن نظنّ ان اجتماع أكثر من مؤثر تصويري يسهم في إثراء الصورة وتنويع إيحاءاتها .

إنّ الألوان الأربعة الشهيرة – الابيض والاخضر والاحمر والاسود – التي لوّن بها صفيّ الدين الحلّي – زعيم الصنعة البديعية في العصور المتأخرة – بيته الذائع الصيت :

بيض صنائعنا سود وقائعنـــا

خضر مرابعنا حمر مواضينا (٢)

هي نفسها الحزمة اللونية التي تتوشح بها هذه الصورة الحركية الخلابة التي يشكلّها الشاب الظريف ولكن في ميدان غير الفخر ، فالفخر لم يكن يستهويه ويندر أن تجد له

(١) الديوان : ١١٦ .

(٢) ديوان صفي الدين الحلي

صورة في ديوانه ، إنه ميدان الغزل صنعة الشاب الظريف الأساسية وأهم مشاغله وأكثر الأغراض دوراناً في شعره :

ماستْ فقيل هي القضيب الأملدُ

ورنت فقيل : هي الغزال الأغيدُ

ورأت بديعَ جمالها فتبسمّتْ

عن لؤلؤٍ بحثا له تتقلّدُ

بيضاء روض الحسن فيها أخضرٌ

ومدامعي حمرٌ وعيشي أسودٌ

فعلت سيوف السحر من احقانها

ما يفعل الهندي وهو مجرّد (١)

وتحتلّ (التورية) مكاناً فسيحاً بين صور الشاب الظريف وانتشرت في شعره ، ولا سيما المقطوعات منه ، انتشاراً واسعاً استغلّ فيه مرونة اللغة وبخاصةٍ ظاهرة الاتساع فيها وتنوّع دلالات مفرداتها ليشكل بمهارة فائقة مشاهد تقوم على تعدّد احتمالات المعنى وتوجيهه الى أكثر من وجهة. فقد عرفت التورية بأسماء هي: الإيهام، والتوجيه ، والتخيير. والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمّى ، فهي مصدر ورّيت

(١) الديوان : ٣٦٣ ــ ٣٦٤ .

الخبر تورية إذ استرته وأظهرت غيره ، كأن المتكلم يجعله وراءه من حيث لا يظهر .

فهي من المشترك اللفظي الذي له معنيان ظاهران أحدهما أسبق الى الفهم من الآخر .

وهي في الاصطلاح أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة . والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورّي عنه بالمعنى القريب فيتوهم السامع اول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك ولأجل هذا سمّي هذا الوجه البديعي إيهاماً [١] .

وذهب ابن حجّة في خزانته الى ان التورية لم يتنبّه لمحاسن فنّها إلا المتأخرون من حذاق الشعراء وأعيان الكتاب :

((ولعمري إنّهم بذلوا الطاقة في حسن سلوك الأدب الى أن دخلوا إليه من بابه ، فإن التورية من أغلى فنون الأدب وأعلاها رتبة ، وسحرها ينفث في القلوب ويفتح بها أبواب عطف ومحبة)) [٢] .

وقد كان ابن حجة هنا محقاً في تقدير الجهد التصويري الذي بذله الشعراء المتأخرون في توظيف هذا الفن ، وبراعتهم فيه وتنافسهم في الابداع في تشكيل صوره التي مثلّتْ نتاجاً غزيراً دلّ عند الكثير منهم – وبخاصة من امتلك منهم القدرة على التحكم بادواته الفنية وأحسن التصرّف في المواءمة بين الشكل والمعنى أو بين ما تتطلبه الصنعة وما

---

[١] ينظر في التورية وأقسامها – علم البديع – د. احمد احمد فشل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٦ / ص ٢٢٢ وما بعدها .

[٢] خزانة الأدب وغاية الأرب / تقي الدين ابي بكر بن حجة الحموي ط ، بولاق ١٢٩١ هـ ، ص ٥١٦ .

يتطلبه الخيال الشعري ، وهما خاصيّتان كانتا تميّزان الشاب الظريف – على إجادة توظيف الصناعة البديعية في عبارات واضحة يحيط بها صفاء الطبع وتغلّفها في أكثر الأحيان روح الدعابة والسخرية .

ولقد استطاع الشاب الظريف وهو يشكل مشاهد التورية ان يستثمر ما ينطوي عليه هذا الفن من عنصر المفارقة وهو عنصرٌ مهم في التصوير . كما نجح نجاحاً باهراً في الافادة من طابع السخر الذي كان يتواءم في كثير من الاحيان مع الطابع الشعبي الذي شاع في كثير من صور العصر ولقي رواجاً في الذائقة الشعبية والرسمية على السواء . وتستند صور التورية الساخرة في هذا الجانب الى توظيف لغة العامة توظيفاً طريفاً من نحو هذا المشهد الذي يتلاعب فيه الشاب الظريف بلفظة (بغـّا) وهو اسم علم تركي ليوجّهه وجهتيـــن :

وألثغُ زار لكـــــــــنْ رأى رَقيبيَ أصغَى

فقال : ((ادخُلُ أو امضي الى متى أنت بغـّــا ! [1]

والوجهة الثانية هي لفظة (بـرّا) الشعبية اي الى متى أنت في الخارج .

وإذا كان البعض ممن لا تروق لهم أمثال هذه الصور بحجّة سهولتها المفرطة وشعبيّتها التي جعلت الكثيرين يرمونها بالركاكة والضعف ، فإن هؤلاء لا يمكنهم أن يعدّوا المشهد الآتي – وهو مشهد يمثل خيال الشاب الظريف المحلّق أصدق تمثيل – مشهداً ضعيفاً أو

[1] الديوان : ٢١٥ .

ركيكاً – لأنّ الشاب الظريف سخّر فيه القدرات التشخيصيّة للاستعارة وجعلها في خدمة التورية مما اكسب المشهد طابعاً حداثياً يجعل القارئ يستبعد أن يكون من نتاج العصور المتأخرة فهو أقرب الى المشاهد التي اعتاد شعراء المهاجر في العصر الحديث على تشكيلها وقد يظنّ أنها من صنع إيليا أبي ماضي صاحب قصيدة (الطين) الشهيرة :

قامت حروب الزهر ما بين الرياض السندسيّة

وأتت جيوش الآس تغزو روضة الورد الجنيّة

لكنها كُسرتْ لأنّ الورد شوكته قويّـــــهْ !! [1]

إن توجيه الشوكة الى وجهتين لم يكن وحده الذي أسهم في نجاح الصورة أي ان التورية كما أشرنا من قبل لا بدّ ان تسندها عناصر صوريّة أخرى تكفل لها مقاييس النجاح والاستعارة بسبب ما تختزنه من التخييل هي أهم العناصر السائدة للتورية .

وتصاحب الاستعارة في لوحة اخرى التورية فيتكامل مقياس نجاحها فغصون الزهر صالحة للقصف ، والقصفُ هنا يتجه في معناه وجهتين وهي تورية مهّد لها بتبسّم زهر اللوز :

تبسّم زهر اللوز عن درّ مبسمٍ

وأصبح في حسنٍ يجلّ عن الوصفِ

---

[1] الديوان : ٣٥٢ .

هلـمّ إليه بين قصفٍ ولذةٍ

فإن غصون الزهر تصلحُ للقصفِ ! [١]

إن الخيال الخصب هو وحده القادر على أن يركّب هذه الصور وهو وحده الذي يمكّن الشاعر من تشكيل توريات ناجحة تنتج دلالات متنوعة . إن قيمة التورية تكمن هنا أي في كونها مصنعاً لانتاج دلالات متعددة شرط أن تحظى بشاعر يملك خيالاً كخيال الشاب الظريف يتقنُ رسم المشاهد والتقاط الصور من نحو صورة هذه الحسناء التي تسير في موكبٍ جنائزي فوق رقاب الناس !! والمفارقة التي يوظفها الشاعر ويُحسن اقتناصها هي ان هذا الكائن العلويّ يسير بين المشيّعين :

قلت وقد أبرزت بنعش

فوق رقاب الانام تمشـــــي

من البدور التمام كانت

فلِمْ غدت من بناتِ نعش ! [٢]

أنّ التلاعب باتجاهات لفظة (نعش) هنا يؤازره الاستعمال الاستعاري وهو مشي الحسناء فوق رقاب الانام ، وهي مؤازرة يعتمدها الشاب الظريف كثيراً حين يشكل صور التورية فلفظة (دقيق) في الصورة الآتية مثلاً تتوجه معنوياً الى الدقيق الذي

---

[١] الديوان : ٢٢٣ .

[٢] المصدر نفسه : ١٨٩ – ١٩٠ .

يعني الطحين والى دقة الخصر وهو تلاعب يسنده خيال استعاري من طراز خاص فصاحبة هذا الخصر الدقيق قد عجنت فؤاد الشاعر بالغرام ومثل هذا التشكيل الاستعاري تقلّ نظائرهُ في الشعر العربي القديم :

علق الفؤاد بظبيةٍ عجّانةٍ

ما كنت يوماً آمناً من هجرها

عجنت فؤادي بالغرام فماؤها

من أدمعي ودقيقها من خصرها (١)

لقد كانت نزعة الشاب الظريف الى الاتيان بالتوريات المبتكرة تهديه في كثير من الاحيان الى تشكيل صور استعارية تتسم بالغرابة والمبالغة في التشخيص من نحو هذه الصورة التي يرسمها وهو يخاطب قابلةً حسناء (داية) طالباً منها أن تُسعف مهجته الحامل بطفلٍ اسمه الحبّ وهو يخاف عليها من الإسقاط بسبب خوف الهجر :

يا دايةً من حسنها أرتضي

أنّ عذولي دائماً يسخُطُ

تداركي من مهجتي حاملاً

حبّك من خوف النوى تُسقط (٢)

---

(١) **الديوان : ٧٧ .**

(٢) **المصدر نفسه : ١٩٨ .**

وشبيه بذلك تلاعبه بلفظة الصحن لتتجه الى صحن الجامع مرة والى الاناء مرة اخرى وهو تلاعب مسبوق ايضاً باستعمال استعاري إذ تُثني فيه أغصان البان على قدّ المحبوب :

تمشّي بصحن الجامع اليوم شادن

على قدّه أغصان بان النقا تُثني

فقلتُ وقد لاحتْ عليه حلاوةٌ

ألا فأنظروا هذي الحلاوةَ في الصحن (١)

وهي تورية طريفة تنهل من البيئة الشعبية وإن كانت تنطوي على انتهاك لحرمة المكان واستهانة بقدسيته وهو أمر درج عليه شعراء المجون في العصر العباسي وتبعهم فيه المتهتكون من الشعراء في العصور التالية على سبيل التقليد الفني أحياناً وعلى وجه الحقيقة والسلوك المنحرف أحياناً أخرى .

وكثيرة هي الصور الفنية التي يستمدّها الشاب الظريف من البيئة الاجتماعية والثقافية لعصره ولطالما شكّل صوراً ومشاهد تقوم على التوريات استمدّها من الحِرَف والمهن والصناعات بما يضاعف قيمة هذه الصور لتكتسب بجانب الاهمية الفنية اهمية تاريخية وثقافية ومن ذلك – مثلاً – تصويره لأحد الخياليين أي المسرحيين الذين يشتغلون بخيال الظلّ الذي شاع في بيئة العصور المتأخرة الثقافية على يد (ابن دانيال الكحال) ،

(١) الديوان : ٣٣٥ .

والشاب الظريف يستثمر لفظة الخيال ليوجهها على سبيل التورية توجيهاً شعبيّاً ظريفاً يستند فيه الى مصدر مهم من مصادر الشعر وهو المثل الشعبي :

خيالي ّ أخافُ الهجرَ منه

ولست آراه يرغب في وصالي

وكنت عهدْتُني قِدْماً شجاعاً

فما لي اليوم أفزعُ من خيالي [١]

ومع انّ اتكّاء الشاب الظريف على البيئتين الدينية والتاريخية في تشكيل صوره كان قليلاً إلا أننا قد نعثر هنا أو هناك على بعض صور في التورية يستعين فيها بهذين المصدرين من نحو هذه الصورة في غلامٍ اسمه (عليّ) يوجّه فيها لفظة (مرحب) توجهاً طريفاً على سبيل التورية نحو الترحيب مرّة ونحو (مرحب) الذي أرداه الامام علي (عليه السلام) قتيلاً :

أحبّ ُ عليّاً وهو سؤلي وبغيتي

وما زار إلا قلتُ أهلاً ومرحبا

فيا ليت شعري عندما راح مغرماً

بقتليَ مُغرى ً ظنّتي فيه مرحبا [٢]

ومن ذلك هذه التوريّة التي تستند أيضاً الى الإرث الديني والتي يوجه فيها لفظتي (مالك) و (خازن) توجيهاً غزلياً مرة فمحبوب الشاعر (يملك) قلبه ومن حقه أن (يخزن)

---

[١] الديوان : ٢٧١ .

[٢] المصدر نفسه : ٥٩ .

فيه النار ، وتوجيهاً دينياً مرةً أخرى فمالك هو المسؤول عن الجنة وخازن هو المسؤول عن النار ، كما هو معروف : -

لا تنكروا إحراقه في الهوى

قلبي فما ذلك من عار

قلتُ له : أنت له مالكٌ

فكان فيه خازنَ النارِ [١]

أمّـا البيئة اللغويـّة فقد وجد فيها الشاب الظريف مجالاً أرحب من البيئتين السابقتين ليوظف فيها صوراً كثيرة من صور التوريّة وبخاصة في باب الغزل أكبر أبواب شعره إذْ جعل الكثير من أدوات اللغة والنحو والكتابة مادةً أولية يركـّب منها صوره ، من نحو هذه التورية التي يستثمر فيها تشبيه الشعراء المتأخرين المتداول لعارض الغلام بحرف اللام ليتجه به وجهة ثانية وهي الفعل (لامَ) على سبيل التورية :

بأبي أفدي حبيباً تيمّ القلب غرامـــــــا

عـَذِر العاذِلُ فيه مُذْ رأى العارض لاما [٢]

ومما يقع ضمن الاستعانة بالبيئة النحوية توجيهه وهو يتغزّل بنحويٍّ عذب الصوت مصطلح (اللحن) الذي يعني الخطأ الإعرابي توجيهاً طريفاً على سبيل التورية أيضاً :

---

[١] الديوان : ١٧٥ .

[٢] المصدر نفسه : ٣٠٩

ونحويٍ له نغمٌ يحارُ بوصفه الذهنُ

فيا للهِ نحـــــويّ جميع حديثه لحــن [١]

وأدّى كل من الطباق والمقابلة دوراً مهماً في التصوير الفني في شعر الشاب الظريف وإنْ كانت نسبة توظيفهما في صورة أقل من نسبة توظيف التدبيج والتورية والمجانسة . وقد عدّهما البديعيّون محسناً معنوياً وأسموا الأول أيضاً المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ ، وهو عندهم أن يُجمع بين متضادّين ، أي معنيين متقابلين في الجملة . وهو نوعان : حقيقي ومجازي ، ويخصّ بعضهم الثاني باسم التكافؤ ؛ فالطباق الحقيقي ما كان بألفاظ الحقيقة كالمطابقة بين الأعمى والبصير ، والظلمات والنور ، والأحياء والاموات ، والضحك والبكاء وما الى ذلك . والطباق المجازي : ما كان بألفاظ المجاز كقوله تعالى : **((أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى))** – [٢]فإن اشتراء الضلالة وبيع الهدى مجازي لانهما لا يحدثان على سبيل الحقيقة [٣] .

اما المقابلة فهي عندهم أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر ، ثم بأضدادها أو غيرهما على الترتيب ، وفرقوا بين الطباق والمقابلة من وجهين :

---

[١] **الديوان : ٣٢٤ .**

[٢] **البقرة – ١٦ .**

[٣] **يُنظر في تعريف الطباق والمقابلة وأقسامهما : فن البديع – (عبد القادر حسين) – القاهرة – دار الشروق – ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ ، ص ٤٥ وما بعدها .**

اولـهما : أن الطباق لا يكون إلا بالأضداد ، والمقابلة تكون بالأضداد وبغيرها ، وإن كانت الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعاً . **وثانيهما** : أن الطباق لا يكون إلا بين ضدين فقط ، والمقابلة لا تكون إلا بما زاد عن ذلك من أربعة الى عشرة ، وكلما كثر عددها كانت أوقع [1].

وتمثّل رائية الشاب الظريف التي خصصّها لمدح (ابن عبد الظاهر) نموذجاً مثالياً لتوظيف الطباق والمقابلة وهي قصيدة محكمة النسج بُنيت صور البديع فيها بناءً شديد الإحكام :

رأى الحسن في العشاق ممتثل الأمرِ

فجاز وناجت عنه عيناه في الغدر

وقال خذ الهجر المبرّح بالحشا

فقلت خذ الصبر المبرّح بالهجرِ

ولي فيكَ بين القرب والبعد مشهدٌ

يريني صدق الهجر في كذب السرِّ

أمثّل ما أختار منك بخاطـــــري

فيمنحني وصلاً وإن كنت لا تدري

[1] يُنظر: فن البديع : عبد القادر حسين – القاهرة ، دار الشروق ، الطبعة الاولى، ١٤٣٠-١٩٨٣، ص٥٢.

أ أحبابنا نبتمْ وخلفتم الهـــــوى

يملل حرّ الشوق منا على الجمـــــر

هلمّ الى العهد القديم نجدّه

وننشي به ميت الهوى طيبّ النشــر

فنحن قبلناكم على كلّ حالةٍ

أحباء لا نسلوكـــــــــم آخر الدهر

ونحن فعلنا ما يليق من الوفا

فلا تفعلوا ما لا يليـــــــق من الغدر

وإنـّا وإن أغرى بنا العسر عامراً

نؤمّـل أن يجري بنا اليسرُ ما يُجري

اسائلكم هل روّض الشـّعْبُ بعد

وهل سحّ في ساحاتــه وابل القطرِ

وهل سنحت فيه جاذره التي

تعوّض بالألباب مرعى من الزهــر

كواكب قال الناس هنّ كواعب

تقلـّدن بالاحداق منا وبالـــــــــدرّ

نحرن جفوني بالدموع وإنما

سلبن عقود الدرّ من ذلك النحـــرِ

رعى الله نفساً كم أكلّفها الهوى

وأجني بها حلو الأمـــور من المرّ

وألقى صروف الدهر مستقبلاً لها

فلست ترى تأثيرها في سوى صدري

وقد شاب فؤادي قبل أن ينقضي له

سوى الخمس والعشرين من مدة العمر

أحبّ ورود الماء يُحرس بالظّـُبى

وأهوى ازديار الحيّ يمنع بالسمـــرِ

ولي بابن عبد الظاهر الهمّة التي

اجاد بها جَدّي وأعلى بها قـــدري

هو البرّ إلا أنّه إنْ قصدتـــه

يتعّنتَ أنّ البحر من ذلك البّـــر

يقاسمني قلبي إليه اشتياقـــه

فيرجح شطر الشوق منه على الشطرِ [1]

[1] الديوان : ١٦٧ – ١٦٩ .

انّ الطباقات والمقابلات أو بتعبير آخر التضادات والتوافقات تتوزّع في القصيدة وتشكّل بيئتها الأساسية وإن كنا نرى بين ذلك صوراً قليلة تخلو من البديع تماماً كهذا البيت الممتلئ عاطفة وإيحاءً :

فنحن قبلناكم على كلّ حالةٍ

أحبّاءَ لا نسلوكم آخر الدهرِ

ويمكن تحديد أوجه التضاد والتوافق على النحو الآتي :

ـ خذ الهجر المبرح بالحشا
خذ الصبر المبرح بالهجر } مقابلـــــــة

ـ القرب ـ البعد ← طباق

ـ صدق ـ كذب ← طباق

ـ الموت ـ النشر ← طباق

ـ فعلنا ـ لا تفعلوا
ـ ما يليق ـ ما لا يليق
ـ من الوفا ـ من العذر } طباق

ـ العسر ـ اليسر ← طباق

ـ هل روّض ـ هل سحّ
ـ هل سنحت } مقابلـــــــة

ـ نحرن ـ سلبن ← مقابلـة

ـ الحلو ـ المـرّ ← طباق

ـ أحب ورود الماء ـ أهوى ازديار الحي
يحرس بالظـّبى ـ يُمنع بالسمر } مقابلـــــة

ـ أجاد بها جدي
أعلى بها قدري } مقابلـــــة

ـ البحر ـ البـر ← طباق

وقد وجد الشاب الظريف في التضاد منفذاً لتشكيل صور غريبة وإن لم نقل غرائبية ـ تستند الى جملة من المتناقضات من نحو هذه القصيدة التي تضّم مجموعة من (العجائب) على حدّ تعبير الشاب الظريف نفسه ـ . وهي عجائب أو عوالم خيالية لا تنتهي ولا يمكن للناس أن يُحصوها كما أنّ خصائل ممدوحه لا يمكن إحصاؤها :

كم من آبٍ قد غدا أمـّاً لمعشره

فاعجب لإعطاء لفظ الأم للذكرِ

وناطح بقرون لا قرون له

وكبش قوم بنقل العلم مشتهـــر

ورب ّ حامل وزرٍ غير مجترمٍ

ولائطٍ وهو عف ّ الذيل والنظر

.. وضاربٍ لي أهواه وأكرمه

أراه يحضُر عندي وهو في السفرِ

وكم بليدٍ بظهر الغيب حدّثنــا

وذي ذكار رأيناه من الخمُـــــــر

وكم بدا عاقلٌ يوماُ وليس له

فكر وليس بمنسوب الى البشـــرِ

وكم نظرت لوجه ليس في بدنٍ

وكم سمعتُ بصخرٍ ليس من حجر

ورب ّ ناظم أشعار وليس له

شعرٌ فهل مثل هذا سار في السير ؟

وممسكٍ بيديه النجم يقلعُـه

وليس للمرء نيل الأنجم الزهـــــرِ

ولابسٍ وهو عارٍ لارداء له

كسوته أطلساً من أحسن الشعـَرِ

وعابدين من المحراب قد هربوا

ترى المسيح يوافيهم على قدر

ومدبرين وما ولّوا ولا اجترموا

ويُنسبون بلا شكٍ الى دبُــرِ

وصالحين رأيت الخمر عندهم

قد حلّلوه بلا خوف ولا حذر

وسالحين وما زالت طهارتهم

وآمنين وقد أمسوا ذوي خطر

وتارك كـَرَشاً في البيت منفرداً

من بطنه وهو لا يخشى من الضررِ

وجالسين على ظهر الهريسة قد

وافاهم السمن ما فيها من الشجرِ

ونازلين بأرض قد أصابهم

غيم بلا بللٍ والقوم في مطـــــــرِ

وتابعين إماماً وهو من خشبٍ

وقد يؤنّث في وصف وفي خبـــــر

عجائب ما لها حدّ فقل وأطِلْ

إنْ شئت أو فاقتصد في القول واقتصر

كأنها لأبن يعقوبٍ صفاتُ عئلاً

لذاك إحصاؤهُا أعيا على البشـــــرِ[1]

أنها قصيدة تقوم باكملها على الطباق وهي أغرب قصيدة مدح على الإطلاق فالمتضادات التي سبقت البيت الاخير كلها عبارة عن مشبهاتٍ بها لمشبه واحد هو الممدوح * .

---

[1] **الديوان : ١٦٤ – ١٦٦ .**

*** عرضتُ هذه القصيدة على استاذي المشرف فعقّب قائلاُ : (لم يترك الشاب الظريف للسرياليين شيئاً) .**

الفصل الخامس

جماليات الإيقاع والبناء الفني في شعر الشاب الظريف

١ – الإيقاع الخارجي (الوزن)

٢ – الإيقاع الداخلي

٣ – القافيـــــــة

الفصل الخامس

جماليـــــات الإيقاع والبنـــــاء الفني

ارتبط الإيقاع في الاصطلاح اللغوي بالموسيقى فقد ورد في لسان العرب أنّه ((من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أنْ يوقـّع الألحان ويبيّنها)) [١] . ونقل ابن سيـــــدة عن الخليل بن احمد الفراهيدي أنّ الإيقاع ((حركات متساوية الأدوار لها عودات ٌ متوالية)) [٢] . وفي القاموس المحيط ((هو إيقاع ألحان الغناء ، وهو أن يوقـّع الألحــان ويبيـّنها)) [٣] . وقد شاعَ ربط الإيقاع بالموسيقى في الفهم البلاغي أيضاً وإنْ كان بعض البلاغيين كابن طباطبا وحازم القرطاجني قد (لاحظ من غير تفصيل الفارق بين الإيقاع الشعري والإيقاع في الموسيقى من نحو ما نراه مثلاً في قول ابن طباطبا وهو يعرّف الشعر بأنه ((كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونـُظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتجْ الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي

---

[١] **لسان العرب – ابن منظور – دار المعارف . مصر . د. ت مادة (وقع) .**

[٢] **المخصص – ابن سيدة – دار الفكر – بيروت ١٩٧٨ – السفر ٣ / مادة (وقع) .**

[٣] **القاموس المحيط – مجد الدين الفيروز آبادي – ط ٥ (د. ت) – شركة فن الطباعة ، مصر / الجزء الثالث / مادة (وقع) .**

ميزته ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به)) [١] . وكان حازم القرطاجني أكثر البلاغيين دقّة في التفريق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي حين رأى أنْ الشعر يتألف من ((التخاييل الضروريّة : وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، وتخاييل مستحبة وأكيدة : وهي تخاييل اللفظ في نفسه ، وتخاييل الأسلوب ، وتخاييل الأوزان والنظم)) [٢]. كما بدا هذا التمييز واضحاً في تشديده على أهمية التناسب بين المسموعات والمفهومات وعنايته بالدور الذي يؤديه تآلف الكلمات وانسجامها . فالكلمة التي هي أداة الشعر – تتميز عنده بالتوافق بين المفهوم والمسموع مما يكسبها قدرة الموسيقى على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية [٣] ويتضح ذلك من قول حازم : ((ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري الى بعض على قانون محدد (راحةً شديدة) واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال الى حال ، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة ، تأثرٌ من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعية ، والوضع المتناسب العجيب ، فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوّتة ، من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس .. لأن

---

[١] **عيار الشعر : ص ٣ – ٤ .**

[٢] **منهاج البلغاء ص ٨٩ .**

[٣] **ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي / عز الدين اسماعيل ، ط١ ، دار الفكر العربي ، مصر ، ١٩٥٥ ، ص ١٧١ .**

للنفوس في تقارن المتماثلات والمتشابهات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات ، وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال الى مقتضى الكلام)) [١] ومثل هذا الفهم مختلف كثيراً عن فكرة الربط التي سبقته فقد كان الجاحظ يرى أنّ وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى ، وان كتاب ((العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس ، لا تحدّهُ الألسن بحدّ مقنع ، قد يُعرف بالهاجس كما يُعرف بالإحصاء والوزن)) [٢] كما أكد ابن فارس هذا الربط بقوله : ((إنّ أهل العروض مجمعون على أن لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة)) [٣] .

لكنّ مفهوم الإيقاع ودلالته توسعا كثيراً في الفكر الفلسفي العربي فصار يشمل الحروف وليس الموسيقى فحسب فهو عند الفارابي ((نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، والفاصلة هي توقّف يواجه امتداد الصوت ، والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل ، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة)) [٤] .

---

[١] منهاج البلغاء ١٢٢ – ١٢٣ .

[٢] رسالة القيان : الجاحظ (ضمن كتاب : ثلاث رسائل للجاحظ – المكتبة السلفية ، القاهرة ، ١٣٤٤ هـ ، ص ٦٣ .

[٣] الصاجي في فقه اللغة / أحمد بن فارس / جمع ونشر المكتبة السلفية / القاهرة ١٩١٠ م . ص ٢٣٠ .

[٤] الموسيقى الكبير – الفارابي – تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (د. ت) . ص ١٠٨٥ .

وهو عند أبي حيان التوحيدي ((فعلٌ يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة ، متشابهة ، ومتعادلة)) [١] كما عرّفه ابن سينا بأنه ((تقدير لزمان النقرات ، فإن اتّفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحناً ، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً ، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً)) [٢] .

والإيقاع عند ابن سينا عنصر اساس في صنعة الشعر ويتضح ذلك من تعريفه الشعر بأنه : ((كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة – ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر)) [٣] .

إن عناية البلاغيين – وبخاصة عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم – بمواقع الألفاظ في سياقاتها ، وتتبعهم الدقيق لما أسموه بالمحسّنات ينمّان عن تصوّر عميق لجمالية الإيقاع الشعري وعن تذوّقهم المرهف له في مظهريه :

---

[١] المقابسات / أبو حيات التوحيدي – تحقيق محمد توفيق حسين ، ط ٢ ، دار الآداب / بيروت ١٩٨٩ / ص ٢٨٥ .

[٢] الشفاء – الرياضيات – جوامع علم الموسيقى / ابن رشد / تحقيق زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة – ١٩٥٦ / ص ٨١ .

[٣] الشفاء – المنطق – الشعر / ابن سينا ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة / القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٣ .

١ – الوزن الذي يسمّى الآن الإيقاع الخارجي .

٢ – تآلف الألفاظ وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية ، والتي تقوم على التماثل والتوازي كما تقوم على التخالف والتضاد ، وهو مظهر يسميه الدارسون المحدثون بالإيقاع الداخلي .

وسوف نحاول أن نتتبع هذين المظهرين في شعر الشاب الظريف وتستقضي صورهما عنده ونحلل أهم وسائله في توقيع الصورة عبرهما .

اولاً - الإيقاع الخارجي (الوزن)

قد توحي صفة (الخارجي) بأن الأمر يتعلق بمهمة تزيينية يقوم بأدائها الوزن ، على خلاف صفة (الداخلي) التي توحي بفاعلية أشدّ وأعمق تقوم بها المحسّنات البلاغية في المظهر الإيقاعي الثاني .

وليس الأمر– في اعتقادنا – على هذا النحو ، لأن الوزن ليس زينة خارجية أو قشوراً تغلّف القصيدة ، وهو ، كذلك ، ليس عنصراً ثانوياً في العمل الشعري ، كما قد يتصور البعض – بل هو كما نرى عامل حاسم في إعادة تشكيل اللغة العادية وفي بنائها على نحو جديد . بمعنى أنه يعمل على خلق الأشكال الفنية وعلى إثراء اللغة كما يشكّل أداة جوهرية للتواصل والتصوير ..

إنّ جزءاً مهماً من وظيفة الوزن يقوم على أنّ الشاعر كثيراً ما يعدل فيه عن بنية الجملة الاصلية فيحذف منها أو يضيف إليها بما يناسب اتساق الوزن واكتمال البناء

الشعري للبيت ، وقد يدفعه ذلك الى التقديم والتأخير ، والفصل بين المتلازمين ، والعدول من صيغة الى أخرى مما يُسهم الى دفع الكلام الى حقل الشعر وهذا الذي نراه من التعديل على تلك البنية هو الذي يميّز الشعر عما ليس بشعر . وهذا التعديل هو الذي يفرّق بين النسق اللغوي المألوف أو المعياري والنسق الشعري الميّال في الغالب الى الانحراف او الانزياح .

وقد أتاح الوزن العربي على الرغم من هندسته المحكمة بسبب كثرة عدده وما توافرت فيه من فرص لخرق أصوله كالتجزئة والشطر والزحاف والضرورة وما إلى ذلك ، أتاح للشاعر فسحة للتنويع في الإيقاع بما يتناسب مع شخصيته وتجربته وطبيعة عصره .

إن سلطة القالب الوزني – مع صرامتها – لم تستطع أن تحجب جماليات الإيقاع الشعري ولعلّ شعراء العصور المتأخرة كانوا أكثر شعراء العربية تشبّثاً بالبحث عن وسائل التنويع الإيقاعي بسبب موجة التحسين اللفظي والمعنوي التي بلغت ذروتها في عصر الشاب الظريف ولقيت مساندة منقطعة النظير في الجانبين الرسمي والشعبي كما حظيت بمؤازرة شديدة من النقاد والبلاغيين .

وهنا لا بدّ من الإشارة الى أنّ الوزن الشعري أو البحر يمكن أن تتنوع إيقاعاته حتى وإن تشابه مظهره الخارجي ، بمعنى أن بحراً واحداً قد يختلف إيقاعه من قصيدة الى أخرى بل قد تختلف إيقاعات البحر الواحد في القصيدة الواحدة ، ومعنى ذلك ان

الوزن نمط مثالي لا يتحقق أبداً تحققاً كاملاً وإنما الذي يتحقق فعلاً هو الإيقاع ، وبهذا المعنى يكون لكل وزن أكثر من إيقاع ، لأن له أكثر من تحقق ، ومن ثمّ فالوزن على حدّ قول فولتير الذي ينقله د. محمد زغلول سلام ((ليس مجرد قيد للشاعر ، بل هو الذي يرغم الشاعر على التفكير بدقّة وأن يعبّر عن نفسه أكثر وضوحاً وصدقاً)) [1] .

إنّ البحث في جماليات الإيقاع يقتضي متابعة طريقة الشاعر ومنهجه في توظيف الأوزان ، ورصد ميوله الإيقاعية وهذا يتطلب معرفة أيّ الأوزان كان يؤثرها على سواها ، كما يقتضي التدقيق في علاقة الوزن بالغرض الشعري :

لقد ضمّ ديوان الشاب الظريف مئتين وست عشرة قصيدة ومئتين وخمس عشرة مقطوعة ، وهو عددٌ يكاد يكون متشابهاً مما يدلّ على حيادية النزوع الشعري لدى الشاب الظريف وعدم تفضيله بناءً شعرياً على آخر وعلى أنه ترك التجربة الشعرية أو ما نسميه بلحظة الإبداع وهي التي تتحكم في اختيار البناء الشعري لموضوعه .

كما تضمّن ديوانه ستة وثلاثين دوبيتاً وهو بناء وزني مختلف سنمّر على بعض صوره فيما بعد .

ويمكن للجدول الآتي أن يوضح بدقّة استعمالات الشاب الظريف الوزنية وقد رتبناه ابتداءً بالبحر الأكثر استعمالاً :

---

[1] **النقد الأدبي الحديث / د. محمد زغلول سلام – منشأة المعارف بالاسكندرية – ١٩٨١ م – ص ٧٠ .**

ت	البحـــــر	عدد القصائد والمقطوعات
١-	الكامل	١٠٤
٢ -	الطويل	٦٧
٣ –	البسيط	٥٤
٤ –	الوافر	٤١
٥ –	السريع	٣٩
٦ -	الخفيف	١٩
٧ -	المُسرح	١٨
٨ -	الزجز	١٥
٩ -	الرمل	١٢
١٠ -	المجتث	٧
١١ -	المتقارب	٥
١٢ -	المديد	٢

إنّ النظرة الأولى الى هذا الجدول يتبيّن خلالها ميل الشاب الظريف الى أن تشمل استعمالاته الوزنية أغلب بحور الشعر العربي إذْ لم يهمل منها إلا أربعة هي المضارع

والمتدارك والمقتضب والهزج ولعلّ هذا الإهمال يتفق مع عدم ميل الذوق النقدي القديم لهذه البحور . فقد وصف حازم القرطاجني المضارع بقوله : ((فأما الوزن الذي سموه المضارع فما أدى شيئاً من الاختلاف على العرب أحقّ بالردّ منه الآن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتائجها)) [١] وقد أشار إبراهيم انيس الى ندرة استعمال المضارع والمقتضب بقوله : ((إنك لو بحثت فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة)) [٢].

وشكّ حازم أيضاً في المتدارك بقوله ((والذي يشكّ في وضع العرب له الخبب)) [٣] .

وأشار عبد الله الطيب الى ((أنهم لم يعدّوا الهزج من القريض)) [٤] وتحيلنا نظرة ثانية الى الجدول الى غلبة البحور التي ألفتها الذائقة الشعرية العربية كالكامل والطويل والبسيط وهي بحور متدفقة النغم استراحت الأذن العربية لنغماتها وعني بتشكيلاتها الشعراء قديماً ولعلّ تأثر الشاب الظريف بالمتنبي والعذريّين – وهو ما فصّلنا القول فيه في مصادر التصوير – كان من الأسباب المهمّة لدوران هذه البحور في شعره بهذه النسبة العالية .

---

[١] منهاج البلغاء : ٣٤٣ .

[٢] موسيقى الشعر / إبراهيم انيس / مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ، ١٩٩٧ م ، ط ٧ ، ص ٥٤ .

[٣] منهاج البلغاء : ٣٤٣ .

[٤] المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها / عبد الله الطيب ، ج ١ ، ط ٣ ، الكويت ١٩٨٩م – ١٤٠٩ هـ ، ص ٢١٩ .

وقد تستنتج من ذلك ايضاً ميل الشاب الظريف الى الإيقاعات الطويلة لأن هذه البحور وبخاصة الكامل والطويل والبسيط تتسم بكثرة مقاطعها فالكامل يتكوّن من ثلاثين مقطعاً والطويل والبسيط يتكوّن كل منهما من ثمانية وعشرين مقطعاً ولا بدّ هنا من وقفة متأنية عند تفوّق بحر الكامل واحتلاله المرتبة الأولى بين ميول الشاب الظريف الإيقاعية ، إذْ أننا نظن ان لميل الشاعر الى وزن معين أكثر من سواه علاقة وطيدة بشخصيته وطبعه . وقد لاحظنا قبل قليل كيف توزع شعر الشاب الظريف على نحو متساوٍ تقريباً بين القصائد والمقطوعات وسنقرن هنا بين هذه الملاحظة وملاحظة أخرى مهمة وهي أن شعره جميعاً – تقريباً – يتوزّع بين غرضين ولا ثالث لهما وهما الغزل والمدح * ، وإذا كان مترجموه قد عدّوا أغلب شعره غزلاً فذلك لأن بناء المدحية الفني عنده يقوم على استهلال طويل بالغزل ثم ينتهي بخاتمة قصيرة يخصصها للممدوح – كما سنلاحظ – مثلاً – في تحليلنا بعد قليل مدحة من بحر الكامل لم يخصّص فيها للمدح سوى البيت الأخير وهو بناء فريدٌ في الشعر العربي يشيع كثيراً في البناء الفني في مدائح الشاب الظريف يخالف فيها طرق البناء المألوفة .

إن دلالة هاتين الملاحظتين أي تناسب توزع القصائد والمقطوعات وتوزّع شعره بين الجانب الرسمي المتمثل بالمدح والجانب الشخصي العاطفي المتمثل بالغزل دلالة ترتبط بإيثاره لبحر الكامل الذي عُرف في التحليل الإيقاعي له بقدرته على الجمع بين طابع

* لم نعدّ الحُمرة غرضاً مستقلاً عن الغزل فأغلب شعره فيها عبارة عن غزل حسيّ .

الفخامة وطابع الرقة . وقد أشار الى هذا (عبد الله الطيب) في وصفه الدقيق للطبيعة الإيقاعية للكامل بقوله : ((وهو أكبر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إنْ أريد به الجدّ – فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر ، ويجعله إن أُريد به الى الغزل وما يجري مجراه من أبواب اللين والرقة ، حلواً مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس ، ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً .

وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزْل . ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال ، ولهذا السبب فإنّ الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الكلمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل ، قلّ أن يصيبوا فيه أو ينجحوا . ذلك بإنّ الحكمة والتأمل – مهما كانت مناسبتها – يحتاجان الى هدوء وتؤدة . وفي النظم خاصة يحتاجان لأن يكون نغم الوزن شيئاً منزوياً يصل الى الذهن من غير ما جلبة ولا تشويش ، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه الاجزاء الهامة من صورته ورسمه)) [1] .

ولأنّ الشاب الظريف لم يكن – في ضوء هذا الوصف – من المتعمقين في الحكمة ولا من أصحاب الشعر التأمّلي – بل أنتنا أخرجناه في الفصل الأول من دائرة التصوّف على الرغم من تأثره الشكلي بهم – فإن إيثاره للبحر الكامل كان منسجماً مع شخصيته ومع طبيعة شعره التي تجمع بين الفخامة والرقة وبين إحكام البناء وانسيابية النغم على النحو

[1] المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها – ص ٣٠٢ – ٣٠٣ .

الذي نراه مثلاً في هذه القصيدة التي يجتمع فيها سبك رصين وسهولة ممتنعة وتنويع في الإيقاع أتاحته طبيعة البحر كما أتاحته ايضاً مقدرة الشاب الظريف على استغلال الطاقة الإيقاعية التي تتضمنها المحسنات اللفظية والمعنوية :

لي من هواك بعيدة وقريبه

ولك الجمال بديعـــــه وغريبه

يا من أعيذ جماله بجلاله

حذراً عليه من العيون تصيبه

إن لم تكن عيني فإنك نورها

أولم تكن قلبي فأنت حبيبـــه

هل حرقة أو رحمة لمتيم

قد قلّ فيك نصيره ونصيبـــه

ألف القصائد في هواك تغزلاً

حتى كأن بك النسيب نسيبـــه

هبْ لي فؤاداً بالغرام تشبّه

واستبق فوداً بالصدود تشيبه

لم يبق لي سّر أقول تذيعه

عني ولا قلب أقول تذيبـــــــه

كم ليلة قضيتها متسهدّاً

والدمع يجرح مقلتي مسكوبه

والنجم أقرب من لقاك مناله

عندي وأبعد من رضاك مغيبه

والجود قد رقـّت عليّ عيونه

وجفونه وشماله وجنوبـــــه

هي مقلة سهم الفراق يصيبها

ويسحّ وابل دمعها فيصوبـُه

وجوّى تضرّم جمرَه لولا ندى

قاضي القضاة قضى علي لهيبه ُ [1]

أنّ الكامل الذي اخترنا التفصيل فيه بسبب تفوّقه وميل الشاب الظريف إليه ، بمقاطعهِ الثلاثين التي تغلب عليها الحركات ، ولو التزم الشاعر تفعيلاته التامّة أو دقة ذلك في الرتابة ، وسر الصناعة في الكامل كلـّه يدور على تغليب السكنات على الحركات طوراً ، ثم على تغليب الحركات على السكنات طوراً آخر ، ثم على الموازنة بينهما أحياناً – ومعنى هذا أن يتفنن الشاعر في استعمال الأحرف المتحركة والأحرف المشدّدة ، وأحرف

[1] الديوان : ص ٥٥ – ٥٦ .

المد والإشباع ، وأنواع التنوين وهذا ما أتقنه الشاب الظريف في قصائده على هذا البحر مضيفاً الى هذا كلّه إتقاناً ومهارة في التوقيع الداخلي الذي هو المظهر الأبرز في جماليات الايقاع في شعره .

ثانياً – الإيقاع الداخلي

إن الإيقاع في هذا المظهر يتأسس على ما تحدثه علاقات الكلمات مع بعضها من تناغم كما يقوم في الغالب علي توظيف الجماليات البلاغية في إطارٍ إيقاعي ، مثل توظيف فنون البديع الصوتية (الجناس ، والتكرار ، والتوازي ، والتضمين ، والمشاكلة ، وردّ الأعجاز على الصدور ، والترديد) وغيرها ولا يقتصر الإيقاع هنا على الجانب الصوتي وإنما يشمل الجانب الدلالي الذي تنتجه المطابقة في مجال الكلمة وتنتجه في مجال التراكيب ظواهر أخرى كالمقابلة والتقديم والتأخير وغير ذلك .

ومن بين هذه الموضوعات جميعاً يبرز في شعر الشاب الظريف على نحو أوسع التوظيف الإيقاعي للجناس والتكرار والتوازي والتقابل إذْ تقدم لنا صور الشاب الظريف في هذه الظواهر عطاءً موسيقياً ثـرّاً يمكن أن نعـدّه من أهم خصائص التصوير الشعري عنده .

ومع أن الإيقاع الداخلي في الكثير من جوانبه لا يأتي عن عمد وبخاصة في النصوص الشعرية القديمة إلا ان المتتبع لصور الشاب الظريف لا يجد صعوبة في الوصول الى استنتاج مفاده أن الشاغل الإيقاعي كان من أهم ما يميّز شاعرية الشاب الظريف وأنّ

السعي إلى توظيف الإيقاع في صوره كان سعياً مقصوداً في أغلب هذه الصور وهو ما يمكن رؤيته على أوضح صورة في تشبّثه بالتجنيس وولعه بتشكيله – وهو ولع لم ينفرد به بالطبع وإنما كان متّسقاً مع الميل العام كما أوضحنا من قبل – إذْ لم يترك مظهراً من مظاهر التجنيس من غير ان يستثمره إيقاعياً . لكنّ هذه القصديّة – فيما نرى – لم تكنْ تؤثر سلباً في الجانب الدلالي للصورة ولم يكن انشغال الشاب الظريف وهو يؤسس البنية البلاغية لصوره بالجانب الموسيقي إنشغالاً يمنع أو يُعيق الوصول الى المعنى ولم يصل هذا الإنشغال – كما حدث عن كثير من شعراء عصره وشعراء العصور التي تلته – الى الحدّ الذي تتحوّل فيها الإنشغالات بالتشكيلات الصوتية الى أسلاك شائكة تقف حائلاً بين المتلقي ودلالة الصورة .

إن جمالية التجنيس الإيقاعية تكمن في توجيه نغمتين متشابهتين توجيهاً دلالياً مختلفاً . ولقد كان الشاب الظريف يتصرف في هذا الميدان تصرّف الأستاذ المتمرّس في توزيعه النغمات المتشابهة أو التي تبدو متشابهة في اتجاهات دلالية مختلفة وإنْ بدا في بعض الأحيان طابع التكلّف ظاهراً بسبب المبالغة في السعي وراء المتشابهات من نحو ما يفعلهُ مثلاً في هذه الفائية التي تعجّ بضروب التجنيس :

أتراك بالهجران حين فتكت في

قلبي علمت بما يجنّ فتكتفي

عاهدتني ان لا تخون ولمت في

طلبي وفاءك بالعهود ولم تفي

إنْ جال طرفي في سواك فلا غفِي

او حال قلبي عن هواك فلا عفي

أنا صابر بل شاكر في الحبّ إنْ

أخلفتَ عهد الوصل أو لم تخلفِ

لكنني أهوى وفاك وفاكَ إذ

أحببت نيل تشرّفٍ وترشّفِ

وأبثّ وجدي في الهوى بتوصّل

وتوسّل وتطفّلٍ وتلطّف

تالله لم أتوقّ في وجدي وقد

ثارى هواك جوى ولم أتوقّفِ

إنّي لأنأى معرضاً عن عاذلي

إن عادَ لي أو عنّ فيك معنّفي

وأهيم منك بمرسلٍ ومسلسلٍ

ومورّدٍ ومجعّدٍ ومهفهفِ

لو زرتني يا مُنُيتي ومنيّتي

ورحمت فرط تلهبّي وتلهفي

لرأيت طرفاً ليس ينكر للبكا

وشهدت جسماً بالضنا لم يعرفِ

لم تخلُ من قلب المحبّ وحقّ ما

ترضى به وبغير ذا لم أحـــلفِ

إلا هواك وأنت فيما أدعي

أدري بأني عنه لم أك أنكفـــي

قد جارَ جارُ الحبّ في قلبي ولم

أر في الصبابة مَنْ صَفا من مَنْصَف (١)

إنّ هذا الاكتظاظ في صور التجنيس لا يعدّ دائماً مدعاةً للحكم بالتكلّف لأنّ ((الحمد أو الذمّ قد يصحب الإفراط أو الاقتصاد في طلب البديع ، فليس في الإفراط ذمّ مطلق ، ولا في الاقتصاد حمد دائم ؛ وإنما المعيار بنهوض الطبع بما يحمل به من جهة ، أو الجري وراءه واقتناصه لمجرّد إظهار البراعة والغرابة من جهة أخرى . إذن فالكثرة التي تفسد البديع هي الكثرة المتكلفة التي يلجأ إليها صاحبها ليريك مدى مقدرته في وصف المحسنات بعضها بجوار بعض . وإن لم تحمل في وصفها من بنية الكلام شيئاً ذا بال ، فنشعر أننا إزاء شيء غث لا فائدة فيه . وليس هذا التكلّف – أيّاً كانت صوره – مفسداً للبديع وحده بل هو مفسد للبيان أيضاً ، وما صور التعقيد المعنوي ، والمعاظلة إلا من هذا

(١) الديوان : ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

القبيل ، ومُفسد للمعاني أيضاً ، حين نقدّم أو نؤخر في غير موجب للتقديم والتأخير ، فيؤدي الى انغلاق المعنى ، كما هو الشأن في التعقيد اللفظي ، ومفسد للأدب كله ، لأنه قوات ألفاظٍ ليس وراءها حياة)) [١].

ومعنى ذلك ان المقياس في نجاح توظيف التجنيس يسهم في فاعلية التصوير وتنويع الإيقاع هو (الطبع) وليس كثرة التوظيف أو قلـّته .

ونحن نضيف إليه هنا مقياساً آخر طالما اعتمده عبد القاهر الجرجاني وهو (المعنى) ؛ إذ كان على الدوام في فصله عن التجنيس يصوّب بصره الى المعنى ((فالقبيح من الجناس هو الذي لم يزدك على أن أسمعك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة إلا مجهولة منكرة ، والحسن منه هو الذي يُعيد عليك اللفظة كأنـّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنـّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفـّاها ، الا فرق في هذا الحسن بين الجناس التام والجناس الناقص ، وبهذا المعيار يعدّ التجنيس من حلى الشعر ومذكوراً في أقسام البديع ، ففضل التجنيس مرهون بنصرة المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن)) [٢] .

---

[١] **فنّ البديع – د. عبد القادر حسين – دار الشروق ط ١ ١٤٠٣ – ١٩٨٣ ، ص ١٥ .**

[٢] **أسرار البلاغة ص ١١ .**

إن الشعر عند العرب صناعة – كما يقول بعض المهتمين بدراسة البديع [١] – ولهذه الصناعة قوانينها التي تتحكم في الشكل والإطار الخارجي ، فتجعل منه شعراُ جميلاً أو قبيحاً ، لذلك كان اهتمام العرب بالجانب الشكلي، لا يقل عن اهتمامهم بالمحتوى الداخلي ، وحين كان الشعر مرتبطاً بالسمع ، كان اعتماده في الدرجة الأولى على التناسق والتوازن والتماثل والتطابق والتقابل الذي هو سبيل الى التلاؤم ، والتناظر وغيرها. مما ينضوي تحت لواء شيءٍ واحد يمكن ان نطلق عليه الإيقاع أو موسيقى الشعر ، ألا ترى أنّ الألفاظ في الأسماع لا يقلّ وقعها في النفس عن الصور في الأبصار ؟

ولقد كان الشاب الظريف يميل من بين ضروب التجنيس المختلفة ميلا ً واضحاً الى ما يسمى بتجنيس التركيب أو الجناس المركب وهو على حدّ تعريف ابن أبي الإصبع ((أنْ تركّب كلمة من كلمتين ليماثل بها كلمة مفردة في الهجاء واللفظ ، وهو قسمان : قسم تتشابه الكلمتان فيه لفظاً وخطاً ، وقسم يتشابهان في لفظاً لا خطاً)) [٢] . ويمكن أن نلحظ ذلك مثلاً في الفائية التي استشهدنا بها قبل قليل والتي احتشدت فيها ضروب التجنيس على النحو الآتي :

الجناس المركب :

- فتكتَ في ←——— فتكتفي

---

[١] ينظر فن البديع ص ٨ .

[٢] تحرير التحبير ص ١٣ .

- ولمتَ في ⟵ ولم تفيَ
- وفـــاكَ ⟵ و فاك
- لم أتوقّ في ⟵ أتوقّفِ
- عنَّ فيك ⟵ معنّـفي
- وأنتَ في ⟵ وأنكــفي
- من صفا ⟵ منـصفِ

أنواع أخرى من الجناس :

- جــال ⟵ حــال
- تشـرّف ⟵ ترشّـف
- توصل ⟵ توسّـل
- تطفـّل ⟵ تلطـّف
- عاذلي ⟵ عادَلـي
- منيتي ⟵ منيّـتي
- تلهبي ⟵ تلـّهفي
- جــازَ ⟵ جــارٌ

فاستعمال الجناس المركب ورد بنسبة تكاد تتساوى مع أنواع الجناس الأخرى مجموعةً كجناس التصحيف والقلب والتام والناقص مما يؤكد ميله الى المركب مع حرصه على تنويع إيقاعاته بتوظيف أنواع مختلفة يوزّعها في رقعة القصيدة توزيعاً حاذقاً لا يخلو من استعراض القدرة على توليد المتشابهات . وهو استعراض يمكن أن نتبيّنه في الكثير من بُناه الإيقاعية التي تستند الى هذا المحسّن من نحو هذه الصورة التي تنبني أيضاً على تجنيس التركيب :

إنّ الذي منزلُه من سُحبِ دمعي أمرعا

لم أدرِ من بعديَ هلْ ضيّع عهدي أم رعى [1]

وهي صورة موقّعة توقيعاً تُسند فيه الاستعارة الجناس كما يؤازره التكرار المتتابع لصوت العين في (دمعي) و (أمرعا) و (بعدي) و (ضيّع) و (عهدي) و (رعى) .

ومن ذلك أيضاً هذه الصورة التي يتوالى فيها على التنويع الإيقاعي الجناس المحرّف الذي تتشابه فيه الكلمتان لكنّ احداهما تخالف الأخرى في الحركة ، مع جناس التركيب :

حملتني بهواكَ أضعاف الذي

يكفيك منه البعض في إضعافي

هلاّ ترقّ كوجنتيك على فتىً

[1] الديوان : ص ٢٠٨ .

يجد المنى في الوجد وهو مُنا في [١]

وفي صورة أخرى يسبق الجناس التام جناس التركيب ليتشكل بناء إيقاعي يتناغم مع حركية الصورة التي يرسمها لتثنّي الغلام الذي يَشبهُ حركة الغصن :

إن شكونا له ظمانا وَجدْنا

منه (بالريّ للحديث) ضمانا

ما سبانا لينُ المعاطفِ منه

مذ تثنّى إلا وقد ما سَ بانا [٢]

ومع ما في هذه الصورة الحركية من صنعة إلاّ أن عنصري العاطفة والايحاء حافظا على الصورة ومنعاها من الوقوع في فخّ التكلف كما أسهم التراسل الحسي الذي تضمّنته صورة الإرتواء بالحديث في نجاح التشكيل . كما أنّ ظاهرة التكرار الصوتي لحرفٍ بعينه تبرز هنا على نحو واضح إذ يطغى صوت (النون) الرخيم طغياناً لافتاً ويمنح الصورة إيقاعاً ذا طابع خاص .

إنّ المساندة الاستعارية لصور التجنيس لعبت دوراً مهماً في الكثير من صور الشاب الظريف لتخفّف من عبء الصنعة وثقل الحشد البديعي في مثل هذه الصور المتتابعة التي يستعرض فيها الشاب الظريف مقدرته التجنيسية :

---

[١] الديوان : ص ٢٢٣ .

[٢] المصدر نفسه : ص ٣٨٧ .

وافى وواصل عِندما

أجرى المدامع عَندما

ورنا إليّ فسلّمـا

للوجد قلبي سلّمـــــا

وثنى القوام فهزّ مـا

لجيوش صبري هزّما

وحمى مراشف ثغره

أرأيتهم برق الحِمـــى [1]

فتسليم القلب للوجد وهزيمة جيوش الصبر وحماية برق الحمى للمراشف كلها تشكيلات استعاريّة تشخيصيّة أدخلها الشاعر لمؤازرة الجناسات التي بالغ كثيراً في استدعائها لأداء الدور الإيقاعي الذي تضطلع به .

ومن الطريف ان نجد الشاب الظريف يسعى وهو يؤسس جماليات الإيقاع في تصويره الى إتباع نظام يشبه نظام الخليل في معجمه الشهير (العين) إذ يعمد الى تقليب الألفاظ أسماءً وأفعالاً) لتؤدي وظيفة التلوين الإيقاعي من نحو التقليب الثلاثي (عاجل ، وجاعل ، ولاعج) في هذه القافيّـة التي يفتتحها بجناس ثلاثي ويختتمها بجناس ثلاثي أيضاً :

لما رأت عشاقها أحدقوا

من حسنها بحدائق الأحـــــداق

شغلت سواء عيونهم في شعرها

---

[1] **الديوان : ص ٣١١ .**

وتوشحت ببياضهن الباقـــــي

وارجع الى حسن الوفاءِ فإن قـُبـْ

حَ الغدر حجـّة سلوة المشتاقِ

والحسن ليس بحافظٍ لك ذمـّةً

إلا بحفظك ذمـّة العشـّـــــاقِ

يا عاجلاً بالهجر منك وجاعلاً

بين الجوانح لاعجَ الأشـواق (١)

أما التقليب الثنائي فيكثر في صوره كثرة لافتة وكأنه قد وجد في هذا النوع من التجنيس القائم على القلب منفذين : الأول إظهار البراعة من الاشتقاق والاخر التنويع الإيقاعي الممتع الذي يؤديه هذا النوع من التجنيس كما يبدو مثلاً في هذين التقليبين اللذين يجمعهما بيت واحد :

رميت عداك في حـَرْبِ بـَبـَرْحٍ

بأمثال البحار من الحراب

فطارت أنفسٌ فوق الثريـّـــــا

وغارت أرؤسٌ تحت التراب (٢)

---

(١) **الديوان : ص ٢٣٦ – ٢٣٧ .**

(٢) **الديوان : ص ٩١ .**

وفي الصورة الثانية يبرز التقسيم المتناظر للعبارة وهو نوع من الأداء الإيقاعي يُكثر الشاب الظريف من اللجوء إليه لإخفاء الجمالية في الإيقاع إذ تتشكل العبارات في هذه الصورة تشكلاً يقوم على التقابل على هذا النحو :

فطارت	⟷	وغارت
أنفس	⟷	أرؤسٌ
فوق	⟷	تحت
الثريّـا	⟷	التراب

إن التقابل والتناظر في العبارات يؤدي دوراً أساسياً في اضفاء طابع إيقاعي خاص على البناء الفني للصورة الشعرية وهو مظهر يقابل ما يسمى في النثر بالازدواج الذي افتتن به أمراء النثر وبخاصة في العصر العباسي ثم تلقـّفه الشعراء – وبخاصة في عصر الشاب الظريف – ليصبح واحداً من أهم مظاهر البناء الشعري .

وقد راح الشاب الظريف يكثر من الاتكاء عليها كما في هذه الصور المدحية التي تتناظر فيها العبارات على نحو متتابع :

السعد في أبوابه والأمن في

إقليمه والرزق في أقلامه

والشمس من قسماته والجود

تقسيمه والبرّ في أقسامهِ

والبأس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلمُ ملء كلامه

والصدق في أقواله والحق في

أفعاله والعدل في أحكامهِ

والله من حفـّاظه والنصر من

أعوانه والدهر من خدامّه [1]

وقد يبدو الخيال الشعري في صور الشاب الظريف المدحية ذا نصيب ضئيل لأنّ الخطاب المباشر الذي يقتضيه الجوّ الرسمي للمدائح يعمل على ان تخفت الصورة ويضمحل وهجها لكنّ التتابع الإيقاعي القائم على أسلوب التناظر يسدّ هذه الثغرة ويعوّض هذا النقص .

وتختفي هذه الثغرة ويغيب ذلك النقص في التخييل في الفنّ الذي يحترفه الشاب الظريف ويجيده إجادة تامة وهو الغزل إذْ يختفي في صوره الغزلية المتناظرة طابع المباشرة لتحل الصور البيانية محلها وبخاصة التشبيه والاستعارة التي تستمدّ فاعليتها من المقام الأول من الخيال الشعري كما في هذه الصورة الغزلية القائمة على التقابل :

متى يعطف الجاني وتقضى وعوده

فقد طال منـــــــــه هجره وصدوده

---

[1] **الديوان : ص ٣١٨ .**

أشدّ نفاراً من منامي عطفه

وأكذب من طيف الخيال وعـــــودُه

هلال بعيد النيل من ذا يرومه

ومرعى خصيب الروض من ذا يرودهُ

يسوق الى قلبي الضنا ويقودهُ

ويطرد عن جفني الكرى ويـــــذوده

يريني قضيب البان منه نهوضه

ويحكي كثيب الرمل منه قعـــــوده

حلاوته في ثغره وكلامه

ونيرانه في مهجتي ووقيـــــــدُه (١)

وتحتل التقفية الداخلية واحدة من وسائل التوقيع المهمّة وبخاصة إذا توزعت على نحو منتظم يسمح بتتابع الضربات الموسيقية التي تختتم بالضربة الأخيرة وهي القافية وتشكل الحائية الآتية مثالاً واضحاً لهذا المظهر الإيقاعي إذ يوزّع فيه الشاب الظريف صيغاً متشابهة تنتهي بالحاء لتتناغم مع القافية الأساسية :

صاحي الجوانح لستُ منه بصاحي

سلب الجسوم وهمّ بالأرواح

(١) الديوان : ص ١٢٦ – ١٢٧ .

يا بدرُ قد سدّ الغرام مسالكي

فأنرْ بوجهك مسرحي ومراحي

قد حرتُ فيك بمن أروم تشفّعاً

حتى تفوز مقاصدي بنجـــاحِ

بفؤادي المرتاح ام بسهادي الـ

فضّاح ام بودادي الوضـــــاحِ

فبعَرفِك الفيـّاحِ أم فبطرفك الـ

السفـّاح أو فبعطفُـك الرمـّاحِ

لا ترقدنْ عن ساهرٍ في ليلةٍ

مذ غاب وجهك لم يفز بصباحِ[1]

ثالثاً ــ القافيـــــــــــــة

تحتل القافية العنصر الثاني الذي يكمّل الإيقاع الخارجي وهي – كما يرجّح بعض الباحثين – متطوّرة عن نهايات الأسجاع في النثر . وقد حدّد الخليل إطارها في تعريف ظلّ الدارسون يعتمدونه إلى اليوم وهو قوله : ((ليست القافية حرف الروي ، ولا الكلمة الأخيرة من البيت ، ولا البيت نفسه ، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور

[1] الديوان : ص ١١٣ – ١١٤ .

بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما)) [١] وبجانب كون القافية جزءاً إيقاعياً متمماً للوزن تسهم في ضبط نهايات الأبيات وتحدّدها ((كأنّ الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر ، ليبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمر وهو ما نجد أثره في اللغة أيضاً ((وقفوت الأمر : أتبعته ..)) [٢] .

والقافية – في ضوء ذلك – إيقاع خارجي منتظم أولاً وهي تشكل انتهاء وحدة البيت ثانياً وتؤدي – ثالثاً – دوراً مهماً في إضافة التنويع إلى الطاقة الإيقاعية الشعرية وتعين الشاعر على التتابع ، وصبّ انفعالاته ، وتجديد نشاطه .

ولا يقف دور القافية على المجال الصوتي الإيقاعي بل يتجاوز ذلك للإسهام في بناء القصيدة وتوجيه الدلالات الشعرية فهي تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة ، وكلّما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضمّ المتباعدات في إطار واحد ، لأنّ الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوّغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . والقافية – على حد قول الدكتور صفاء خلوصي ((

---

[١] يُنظر في تعريف القافية : كتاب القوافي – للتنوخي ص ٣٣ – ٨٣ . تحقيق محمد عوني عبد الرؤوف / مكتبة الخانجي ، مصر ١٩٧٥ م . ومعجم النقد العربي القديم / أحمد مطلوب ٢ / ١٧٢ – ١٧٣ ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية / بغداد ، ١٩٨٩ م .

[٢] العروض وموسيقى الشعر العربي – د. محمد علي السلطاني ، ط ١ / جامعة دمشق ١٩٨٢ م ، ص١١٧ .

تساعد على الإيحاء بالمعنى الجميل أو أنها تحوّر الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل ، وليست القافية حجر عثرة أمام الشاعر ، بل على العكس فهي تبعده عن الفوضى والضياع في خضمّ المعاني الشعرية المتشعبّة .. وهذا ما جعل دقة تركيب القافية بشكل تصويري هي التي أضفت على موسيقى الشعر العربي روعة يندر أن نجدها في عروض اللغات الأجنبية ، ولذلك أفرد الباحثون بها فصولاً خاصة ، بل وكتباً خاصة ، فكل البحور الشعرية في كفّة والقافية في كفّة أخرى توازيها وقد اهتم العرب بدراسة القافية أكثر من دراسة البحور ذاتها)) [١] .

وقد وضع النقاد والبلاغيون القدامى حملة من المقاييس للحكم بنجاح القافية لعلّ أهّمها ألاّ تكون دخيلة متكلّفة ؛ فاشترط ابن طباطبا العلوي – مثلاً – على الشاعر أن ((تكون قوافيه كالقوالب لمعاينه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، ويكون ما قبلها مسبوقاً إليها ، ولا تكون مسبوقة إليه ، فتعلق في مواضعها ، ولا توافق ما يتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة ، مختصرة الطرق ، لطيفة الموالج ، سهلة المخارج))[٢] ثم يضيف إلى ذلك شرطين مهمين هما :

١– عذوبة القافية .

---

[١] فن التقطيع الشعري ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية ، الطبعة السادسة ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ص ١٥٧ .

[٢] عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي ، ص ٢١٠ .

٢ – مناسبتها للمعنى .

وذلك في قوله : ((فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم ، فأدِرْها على جميع الحروف ، وأختر أعذبها وأحسنها ، وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه))[١] .

إن الشرط الأول وهو (العذوبة) هو أكثر الشروط انطباقاً على قوافي الشاب الظريف بل وعلى شعره جميعاً فلطالما أشاد مترجموه بمذهبه الشعري بسبب قيامه على هذا الشرط ولعل تشبيههم شعره بالماء الجاري وبأنه يكاد يشرب لعذوبته .

لم يكن لسهولة ألفاظه ورقتها فحسب وإنما كان ، بجانب ذلك ، بسبب انسياب قوافيه وتدفقها على نحو تستريح له الأذن وتستأنس به النفوس .

إنّ أهمّ ما تجدر الإشارة إليه في قوافي الشاب الظريف هو أنّ الصنعة التي تعدّ من وسائل الشاب الظريف الأساسية في بناء صوره – وبخاصة الصنعة البديعية – لم تكن تشكّل عبئاً ثقيلاً على قوافيه . ومن النادر أن نجد في قوافيه تكلفاً أو تصنعاً ألجأتْهُ إليهما انشغالاته بالصبغ البديعي .

لقد وظف الشاب الظريف صنعته الفنية ليجعل نهاية البيت بأجزائه الداخلية وهو بهذا أبعد القافية من أن تكون مجرد خاتمة هامشية أو واجب مفروض على الشاعر وإنما صارت على يديه صلة وصل أساسية بألفاظ البيت ومعانيه . وهذا أمر مهم طالما أكد عليه الدارسون المحدثون إذْ ((أن القافية لا تضطلع بالوظيفة الصوتية الإيقاعية حسب ، بل

---

[١] نفسه ، ص ٢١٨ .

تضطلع في الآن نفسه بوظيفة دلالية)) [١] أي أن القافية ((ترتبط بما يسبقها من الكلمات ارتباطاً عضوياً ، بحيث تسوق الأفكار والمعاني إليها ، وتكون هي أحق بهذا الموضوع دون غيرها ، فليس الهدف من القافية هو مجرد التوحيد بين القصيدة في حرف الروي وإنْ أحسّ القارئ باجتلابها واستدعائها وإنما هي تدخل في سياق الكلام كله وتؤدّي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات)) [٢] .

لقد كان الشاب الظريف حريصاً جداً على مسألة الربط هذه ، ولا نكاد تجد في شعره قافية تبدو خارجة عن سياق التصوير الفني في البيت أو أنه اجتلبها دخيلةً أو مستكرهة وإنما كانت قوافيه في الغالب دعاماتٍ أساسية وأركاناً تنهدّ الصورة وتخبو ويزول مغزاها إذا غيّرناها بسواها .

إن الصورة الآتية – مثلاً – التي استند في تشكيلها على التوريّة لا تحتمل قافية أخرى سوى القافية التي اختارها هو وإن تبديلها بأخرى سيخرّب الصورة ويفسدها :

واطول شوقـــاه الى غائبٍ غيّب عن جفني طول الرقادْ

في مِصرَ عهدي أنه ساكن فكيف من قلبي حلّ السوادْ [٣]

---

[١] الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري (أطروحة دكتوراه) – زيد قاسم ثابت ، جامعة بغداد / كلية الآداب / ٢٠٠٢ م / ص ٢١٢ .

[٢] أصول النقد الأدبي / د. طه مصطفى أبو كريشة / ط١ ، الشركة المصرية العالمية للتوزيع والنشر ، لونجمان – مصر – ١٩٩٦ م .

[٣] الديوان : ص ١٤٥ .

إن (السواد) هنا يرتبط دلالياً بـ (مصر) وبـ (القلب) وهو يتساءل : كيف حلّ حبيبه السواد وهو في مصر ؟ موزّعاً الدلالة بين سويداء القلب والسواد (الكوفة) !!

ومع أنّ قوافي الشاب الظريف شملت أغلب حروف العربية إلا أنّ قدرته على التحكم بصنعته وتمكنه من أدواته الفنية ، استطاعتا ان تحجبا التكلف والاستكراه حتى وهو ينظم في الحروف التي يقلّ استعمالها رويّا من نحو حرف الذال الذي يبدو على يديه طيّعاً منساباً في هذه الصورة :

لي فودُ وفؤاد يرتجي

طيب وصل منكم بالهجر لاذا

فاعجبوا بالله من أمريهما

شاب هذاك وما أدرك هذا [1]

ولفظة (هذا) هنا أيضاً مرتبطة بالبيتين معاً ، فهي مرتبطة بلفظة (هذاك) المجاورة لها ، وبلفظة (فؤاد) في البيت الأول . لأن المعنى ان ذاك الفود شاب وما أدرك هذا الفؤاد ما يرتجيه . وقد اختار اسم الإشارة (هذا) لقربه اللفظي من الفؤاد واسم الإشارة هذاك لبعده اللفظي من الفود .. مبرهناً بذلك على أحكام صنعته في التقفية .

---

[1] **المصدر نفسه : ص ١٤٧ – ١٤٨ .**

ان ابرز ما يتمتع به الشاب الظريف في مجال استعمالات القافية هو تنويعه للقوافي ويكاد شعره يشتمل على جميع حروف المعجم ومع اننا لا نؤيد صحة التفضيل حرفٍ على آخر في استعمالات القافية لان هذه الاستعمالات تتعلق في المقام الأول بقدرة الشاعر على التوظيف وطريقته على اختيار ما يناسب أسلوبه وتصويره الفني الا ان الضرورة المنهجية اقتضت ان نلحق هذا المبحث بجدولٍ يبين حروف الروي التي استعملها الشاب الظريف ثم أعدنا ترتيب هذا الجدول بحسب الأولوية لمعرفة أنواع الحروف التي استعملها أولاً ثم معرفة أي منها آثره او قدمه على سواه .

جدول توزيع القافية باعتبار عرضي الغزل والمدح

القافية	عددها في الغزل	عددها في المدح
الهمزة	٨	-
الباء	٢٩	١٠
التاء	٣	-
الجيم	٥	-
الحاء	٤	-
الخاء	٣	-

الدال	١٩	٣
الذال	٣	-
الراء	٣١	٣
الزاي	٣	-
السين	٣	-
الشين	٢	-

القافية	عددها في الغزل	عددها في المدح
الصاد	١	٢
الضاد	٤	-
الطاء	٥	-
العين	١١	-
الغين	١	-
الفاء	١٣	-

القاف	٢٧	-
اللام	٤١	٦
الميم	٢٩	٦
النون	٢١	-
الهاء	٨	-
الواو	٧	-

جدول استعمالات القافية بحسب الاولوية

ت	القافية	عددها في الغزل
١	اللام	٤١
٢	الراء	٣١
٣	الباء	٢٩
٤	القاف	٢٧
٥	النون	٢١
٦	الدال	١٩

٧	الفاء	١٣
٨	العين	١١
٩	الهمزة	٨
١٠	الواو	٧
١١	الطاء ، الجيم	٥
١٢	الضاد ، الحاء	٤
١٣	السين - الزاي - الذال – الخاء – التاء	٣
١٤	الشين	٢
١٥	الصاد - الغين	١

فمع ان الكثير من الباحثين في القوافي أشاروا الى صلاحية حروفٍ دون غيرها للقوافي الا ان بعضهم ومنهم المعري نفسه لم يعدّ الحروف الأخرى غير صالحة فهو يرى ان ((حروف المعجم بعد ذلك متساويات في القوة)) [١] .

فقد لاحظ المعري قلة استعمال القدامى والمحدثين معاً القوافي النادرة وذلك في قوله ((فاما المتقدمون ، فقلما ينظمون بالروي حروف المعجم ، لان ما روي من شعر امريء القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء والسين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف

[١] **اللزوميات ، ابو العلاء المعري ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠١ م ، ص ٢٤ .**

المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه رويّ على الصاد ولا الظاء ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن وهذا ليس بخفي)) [١]

يرى ان ((المحدثين أكثر تحققاً بالنظام ، لان فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان احدهم في العِدّه كدواوين كثير من أشعار العرب وهذا ابو عبادة وله شعرُ جم ولا اعلم فيما روي له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء الا ان يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ)) [٢] .

إن مدار الأمر في هذه القضية هو ميل الشاعر الخاص يضاف إليه قدرة الشاعر على تطويع قوافيه وهي قدرة يختلف فيها الشعر وتؤثر في زيادتها او نقصانها درجة ثقافتهم وخزينهم اللغوي ، وفي هذا الصدد يمكن ان نضيف الى سمة التنويع في قوافي الشاب الظريف قدرته على التطويع والتحكم بقوافيه على اختلاف أنواعها .

---

[١] **المصدر نفسه ، ج١ / ٢٤ .**

[٢] **نفسه ، ج١ / ٣١ .**

الخاتمـــــــــة

الخاتمـــــــة

ليس من المنتظر في الدراسات الأدبية – بعامة – والدراسات الفنية – بخاصة – الوصول الى استنتاجات حاسمة كتلك التي يصل إليها الباحثون في العلوم الصرفة . فحسب من ينهج منهجاً فنياً أن يرصد الظاهرة الفنية ويعرّف بها ويستقصي مظاهرها ويحلـّل عناصرها وهذا هو الذي فعلته الرسالة في فصولها الخمسة :

ـ فقد عرّف الفصل الأول بمفهوم التصوير وبيّن اختلاف البلاغيين في طرق فهمهم وأسلوب تعبيرهم عن هذا الفهم مع أنهم كما أشرنا يكادون يتفقون على أن الصورة تركيب لغوي يقوم على التقديم الحسي للمعنى .

واستنتجنا في هذا الفصل ان نظرية الجاحظ في التصوير قد ألهمت البلاغيين بعده ليؤسسوا في ضوئها مفهومهم عنها لكنهم مع هذا التأثرّ طوّروا هذه النظرية وأضافوا لها الكثير .

وبعد أن عرض الفصل لمفهوم التصوير عند المحدثين وقع الاختيار على مفهوم عبد القادر القطّ لاشتماله على الادوات التي تناسب طريقة الشاب الظريف في تصويره . ولا

يعني هذا بالطبع تجاهل المفهومات التي سبقته فقد أفادت الدراسة منها في التأسيس النظري والتحليل كثيراً .

ـ وقد كان من مهمة الفصل الخاص بتتبع مصادر التصوير في شعر الشاب الظريف القيام بالآتي :

١ – تحديد اهم المصادر التي استقى منها الشاعر وأسهمت في تشكيل صوره الفنية .

٢ – الاجابة على السؤال الآتي :

هل كان الشاب الظريف وهو ينهل من هذه المصادر يحافظ على طابعه الخاص ، ام كان إتكاؤه اتكاء المقلـّد الذي يستنسخ جهود السابقين ويتطفـّل على صورهم وأساليبهم ؟

وللاجابة على هذا تولـّى الفصل تحديد اهم تلك المصادر ابتداءً بالاثر الصوفي الذي استنتجنا بعد تأمل وطول بحث أنـّه كان تأثراً لا يتجاوز مسايرة طريقة المتصوّفة وأساليبهم وصورهم ولا يمتدّ ليشمل سلوكه الشخصي ولذا لا يصح – في نظرنا – النظر اليه متصوّفاً او التعامـّل مع شعره تعاملاً رمزياً كما هو الحال مع الشعر الصوفي .

ـ كما حاولنا في هذا الفصل بيان أثر الشعر العذري في تصوير الشاب الظريف وهو أثرٌ عمّ الشعراء الذين سلكوا الشعر الغرامي الذي يعدّ الشاب الظريف أحد روّاده ، وتولـّى الفصل لذلك متابعة المعجم الشعري العذري في صوره .

ـ وختمنا الفصل بتتبع طريقة الشاب الظريف في توظيف المعارف اللغوية والدينية والتاريخية . ومن الغريب أننا لم نجد ضمن هذا المجال اتكاءً كثيراً على القرآن الكريم والحديث مع أن شعراء عصره كانوا يفعلون ذلك بكثيرة .

ـ أما في الموروث الشعري فقد توصلنا الى أن شعر المتنبي كان معيناً ثرّاً لكثير من صور الشاب الظريف ، كما ان روح المتنبي الشامخة كانت تبرز في كثير من الاحيان في ثنايا صوره .

ـ اما فصل التصوير البياني فقد بدأناه بالصورة التشبيهية ومهّدنا لها بأساس نظري استنتجنا منه ان القدامى كانوا يقيسون براعة الشاعر على مقدار براعته في محاكاة الفنون التطبيقية كالنسج والصياغة وغيرهما من الاعمال الصناعية .

ـ كما وقفنا عند مطالبة المحدثين للشاعر القديم بالتعبير عن الاحساس وانتقاد الصور القديمة بحجة أنها لا تؤدي هذه المهمة وانها انشغلت بالجانب الشكلي فحسب وناقشنا هذا الموقف . ثم بيّنا طبيعة الصورة التشبيهية عند الشاب الظريف وتوصّلنا الى أنه كان يوائم بين الشكل والمضمون مواءمة ناجحة ولم يكن انشغاله بالتشكيل يحجب الجانب العاطفي أو النفسي .

ـ وفي مبحث التصوير الاستعاري استعرضنا اولاً مفهوم الاستعارة وبيّنا مكانتها في الفكر البلاغي والنقدي قديماً وحديثاً ووقفنا عند مراحل نمو الفهم الاستعاري ابتداءً

بالنقل عند الرماني ومروراً بالادعاء عند عبد القاهر وانتهاءً بالتفاعل عند ريتشاردز واصحاب النظرية التفاعلية . ثم تولى الفصل تحليل الكثير من صور الشاب الظريف المؤسسة على الاستعمال الاستعاري واستنتجنا أن كثيراً من استعمالاته استوفت بجدارة مقاييس نجاح الصورة الاستعارية التي حددها البلاغيون واحتفوا بها – سواء في القديم أو في الحديث– وبخاصة مزيّة الغرابة وخرق المألوف بجانب القدرة على الامتاع والتأثير .

ـ أما التصوير البديعي الذي انشغل باستقصائه الفصل الرابع فقد تضمّنت تحليلاتنا لصور الشاب الظريف فيه بعض الاستنتاجات التي بنيناها على رؤية خاصّة لواقع المجتمع المملوكي وللاوضاع السياسية للعصر ومنها أننا ربطنا هذا الواقع وهذه الاوضاع بما عرف عن الشاب الظريف – وعن شعراء عصره بعامّة – بالتشكيل البديعي ورجّحنا أن يكون ذلك بدافع التشبّث بالعربية وعبقرية أساليبها وتنوّعها لتقابل العجمة والضعف اللغوي اللذين سادا العصر المملوكي .

وارتأينا هنا أن نتابع أهم التشكيلات البديعية التي عُني بها الشاب الظريف وهي صور التدبيج والتوريه والطباق والمقابلة .

ـ اما الفصل الاخير (الخامس) فان جماليات الايقاع كانت هي المحطّ الاخير لرحلتنا مع التصوير في شعر الشاب الظريف وهو عنصر يعدّ – في نظرنا – أحد أبرز الملامح في تصويره وقد استنتجنا – بالتحليل والإحصاء – أن الشاب الظريف كان يتقن على نحو

مُبهر الجمع بين انسياب النغم وتدفّقه سواء في المظهر الخارجي (الوزن) الذي تتبّعنا فيه اهم البحور التي كان يُؤثرها على سواها مخصّصين (للكامل) عناية خاصة عرضنا فيها خصائص هذا البحر وسماته الإيقاعية .

أما في المظهر الداخلي الذي وقفنا فيه على أبرز عناصر التشكيل فيه يقف (الجناس) في مقدمتها بجانب إبراز قدرة الشاب على توظيف التقابل والتناظر في العبارات توظيفاً إيقاعياً يسهم في بناء الصورة الشعرية ، بناءً ذا طابع خاص .

المصـــــــادر

المصـــــــادر

ـ القرآن الكريم .

ـ الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر / عبد القادر القط ، مكتبة الشباب – القاهرة ، ١٩٧٨.

ـ الأدب العربي في العصر المملوكي – محمد كامل الفقي ، دار الموقف العربي ، الطبعة الثالثة ، مصر ١٩٨٤ م .

ـ الاستعارة في النقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفية والجمالية ، د. يوسف أبو القدوس ، الطبعة الأولى – الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – ١٩٩٧ .

ـ أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق هـ . ريثر – مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤ .

ـ الأسس الجمالية في النقد العربي / عز الدين إسماعيل – الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي – مصر – ١٩٥٥ .

ـ أصول النقد الأدبي – د. طه مصطفى أبو كريشه ، الشركة المصرية العالمية للتوزيع والنشر ، لو نجمان – مصر ، الطبعة الأولى ١٩٩٩ .

ـ إعجاز القرآن – ابو بكر الباقلاني – تحقيق السيد احمد صقر – دار المعارف – القاهرة ، ١٩٥٤ .

ـ آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي ، د. ياسين الأيوبي ، طرابلس – لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م – ١٤١٥ هـ .

ـ الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٨م .

ـ البديع – عبد الله بن المعتز – تعليق وتقديم اغناطيوس كراتشوفسكي – دار المسيرة – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٨٢ .

ـ البرهان في علوم القرآن – الزركشي – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٧م / ١٣٩٤ هـ .

ـ البيان والتبيين ، الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن حجر) ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون – مؤسسة الخانجي – القاهرة .

ـ تأويل مشكل القرآن – ابن قتيبة – تحقيق السيد احمد صقر – دار التراث – القاهرة – الطبعة الثانية ، ١٩٧٣ .

ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الاصبع المعري (ت ٦٥٤ هـ) – تحقيق مغني احمد شرف – الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث (د. ت) .

ـ ترجمان الأشواق – محيي الدين ابن عربي – دار صادر – بيروت – لبنان ، ١٩٩٢ .

ـ ثلاث رسائل للجاحظ – الجاحظ ، المكتبة السلفية – القاهرة ، ١٣٤٤ هـ .

ـ جواهر الألفاظ – قدامة بن جعفر – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ١٩٣٢ .

ـ الحيوان – أبو عثمان الجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – الطبعة الأولى – مطبعة البابي الحلبي – ١٣٥٦ هـ ـ ١٩٣٨ ، الجزء الثالث .

ـ خزانة الأدب وغاية الارب ، تقي الدين ابي بكر بن حجه الحموي – بولاق ،١٢٩١ هـ .

ـ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده – محمد غنيمي هلال – دار نهضة مصر – القاهرة (د. ت) .

ـ دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – القاهرة – دار المدني – جدة – الطبعة الثالثة ، ١٩٩٢ .

ـ دليل الدراسات الأسلوبية – جوزيف ميشال شريم – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧ .

ـ ديوان ابي الطيب المتنبي ، شرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان – ضبطه وصححه ووضع فهارسه : مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شكبي – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر ، ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦ م .

ـ ديوان ابي تمام ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام – دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الخامسة ، (د. ت) .

ـ ديوان الأعشى ، شرح وتعليق د.محمد حسين ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ،١٩٥٠م .

ـ سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي ، شرح وتحليل عبد المتعال الصعيدي – ميدان الأزهر – مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .

ـ شعر ابن المعتز – أبي بكر الصولي – دراسة وتحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي – الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – الجزء الثاني – ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .

ـ الشفاء – الرياضيات – جوامع علم الموسيقى – ابن رشد ، تحقيق زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة – ١٩٥٦ .

ـ الشفاء – المنطق – الشعر / ابن سينا – تحقيق عبد الرحمن بدوي – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٦ .

ـ الصاجي في فقه اللغة – احمد بن فارس – جمع ونشر المكتبة السلفية – القاهرة – ١٩١٠ م .

ـ الصورة الأدبية – مصطفى ناصف – بيروت– دار الأندلس – الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ .

ـ الصورة الأدبية – تاريخ ونقد – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – (د. ت) .

ـ الصورة الشعرية / سي دي لويس – ترجمة احمد نصيف الجنابي وآخرين – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٢ .

ـ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – المركز الثقافي العربي – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٩٠ .

ـ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية – الأصول والفروع – دار الفكر اللبناني – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٨٦ .

ـ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – بشرى موسى صالح – المركز الثقافي العربي – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٩٤ .

ـ الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي / جابر عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة – ١٩٧٤ .

ـ الصورة الفنية في شعر ابن المعتز – د. فالح كامل اسكندر ، رسالة ماجستير – مجلس كلية الآداب- جامعة البصرة – ١٩٨٥ – ١٤٥٠ هـ .

ـ الصورة والبناء الشعري – محمد حسن عبد الله – دار المعارف – القاهرة (د. ت) .

ـ عروس الأفراح (ضمن كتاب شروح التلخيص) – سعد الدين التفتازاني – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – المجلد الرابع .

ـ العروض وموسيقى الشعر العربي – د. محمد علي السلطاني ، الطبعة الأولى ، جامعة دمشق ، ١٩٨٢ .

ـ علم البديع – د. احمد احمد مشل – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٦ .

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني – تحقيق عبد الحميد هنداوي – المكتبة العصرية – صيدا – الطبعة الأولى – الجزء الأول ، ٢٠٠١ .

ـ عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي – تحقيق وتعليق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة – ١٩٥٦ .

ـ فلسفة الجمال في الفكر المعاصر–الدكتور محمد زكي العشماوي– دار النهضة العربية.

ـ فن البديع – عبد القادر حسين – القاهرة – دار الشروق ، الطبعة الأولـى ، ١٤٣٠هـ - ١٩٨٣ م .

ـ فن التقطيع الشعري – د. صفاء خلوصي – دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٧ .

ـ فن الشعر / إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت – الطبعة الثانية – ١٩٥٩ .

ـ فن الشعر/ أرسطو– ترجمة محمد شكري عباد – دار الكتاب العربي – القاهرة – ١٩٦٧ .

ـ فن الشعر – علي الجندي ، مكتبة نهضة مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٢ .

ـ القاموس المحيط – مجد الدين الفيروز آبادي – شركة فن الطباعة ، مصر ، الجزء الثالث ، الطبعة الخامسة (د. ت) .

ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبي – بدوي طبانة – الانجلو المصرية – القاهرة – الطبعـة الثالثة – ١٩٦٩ .

ـ كتاب الصناعتين – أبو هلال العسكري – تحقيق علي محمد البجاوي – محمد أبـــو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه (د. ت) .

ـ كتاب القوافي : التنوخي ، تحقيق محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٥ م .

ـ لسان العرب ، ابن منظور ، دار المعارف ، مصر – الجزء الثاني ، د. ت .

ـ اللزوميات : أبو العلاء المعري ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠١م .

ـ المخصص – ابن سيده – دار الفكر – بيروت – السفر الثالث – ١٩٧٨ .

ـ معجم مصطلحات الأدب – مجدي وهبة – مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٤ .

ـ معجم المصطلحات الصوفية ، الشيخ الدكتور أنور فؤاد أبي خزام ، مراجعة الدكتور جورج متري عبد المسيح–مكتبة لبنان ناشرون– بيروت – لبنان–الطبعة الأولى ١٩٩٣ .

ـ معجم النقد العربي القديم : احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد – الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، ١٩٨٩ .

ـ مفاتيح القصيدة الجاهلية (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيه) النادي الأدبي الثقافي – جدة – السعودية – الطبعة الأولى – ٢٠٠١ م .

ـ مفتاح العلوم – أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي – بيروت – لبنان – المكتبة العلمية الجديدة .

ـ من قضايا التراث العربي–النقد والناقد– احمد عار– منشأة المعارف–الإسكندرية–د.ت.

ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي – تحقيق السيد احمد صقر – الطبعة الثانية – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٢ .

ـ الموسيقى الكبير – الفارابي – تحقيق غطاس عبد الملك خشبة – دار الكاتب العربـــي – القاهرة (د. ت) .

ـ موسيقى الشعر – إبراهيم أنيس – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة – الطبعة السابعة ، ١٩٩٧ .

ـ الموسوعة الصوفية – أعلام التصوف والمفكرين عليه والطرق الصوفية – حنفي عبد المنعم – دار الرشاد – الطبعة الأولى – ١٩٩٢ م .

ـ الموشح – المرزباني – تحقيق علي محمد البجاوي – دار نهضة مصر – ١٩٦٥ م .

ـ المقابسات – أبو حيان التوحيدي – تحقيق محمد توفيق حسين – الطبعة الثانيـــة – دار الآداب بيروت – ١٩٨٩ .

ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله الطيب ، الكويت ، الجزء الأول – الطبعة الثالثة – ١٩٨٩ م ، ١٤٠٩ هـ .

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه – الطبعة الثانية – دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان – ١٩٨١ .

ـ النكت في إعجاز القرآن – علي بن عيسى الرماني – تحقيق محمود خلف الله احمد ومحمد زغلول سلام – دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٨ .

ـ النقد الأدبي الحديث – محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الإسكندرية – ١٩٨١ .

ـ النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال– دار الثقافة ودار العودة – بيروت– ١٩٧٣ .

ـ نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى ببغداد – ١٩٦٣ .

ـ يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر – عبد الملك الثعالبي – المطبعة الحنفية – دمشق – ١٣٠٢ هـ - الجزء الأول .

الرسائل والاطاريح :

ـ الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري (أطروحة دكتوراه) ، زيد قاسم ثابت ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ٢٠٠٢م .

ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام – عبد القادر الرباعي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – الطبعة الثاني – ١٩٩٩ .

Abstract

Altheugh the interest with the ancient poetry began bincrease after it was tackled by only few ,but this interest still needed to be expanded because many poets who deserve investigating are still waiting to be studied and quested . My supervisor has encouraged me after the appearance of a new edition , scientifically investigating Shaab AL – Dhareef's divan to start a research / study dealing eith this divan artistically because the old Nejefian edition verified by Shakir Hadi Shkir was in complete , that's why a number of researchers refrained fram studying an important poet from the ancient periods (ages) and analyzing his poetic artistry . What characterizes the poetry of this poet is his distinguished experience in forming images . Therefore , my supervisor suggests that the title of this study is (The Artistic Representation / portrayal in the poetry of AL – Shaab AL Dhareef) .

It is really unfortunate that the ancient ages had such a brilliant poet like AL – Shaab AL – Dhareef – while some researchers still believe that the characteristic of backwardness that was concomitant to the literature at that time was due to the artistic backwardness , forgetting that there ages included , besides AL- Shaab AL- Dhareef , a

vast group of poets who were no less important and poetic from those of the earlier ages . These ages , above all , included a group of authors and writers whose works and names had occupied a wide space of the prabic library . So we are with the view and team that say that , backwardness is the time limit of the literature of these ages , which is the period between the fall of Baghdad by the Tatar ,i.e. , the end of the Abyssian era and the new renaissance .

The importance of AL – Dhareef's poetry had been described by – fadallah AL – Omary and narrated by Ibn Shakir in (Fawat AL – Wafyaat) who described the delicacy of this poetry and thus becomes a must on our part to assign a study for AL – Dhareef's method since it is a method that deserves to be analyzed and studied .

AL – Dareef 's delicate and simple representation or rests up on the smoothness of rhythm and spontaneity is but only a school named (harmony) by Ibn – Hija AL – Hamoui in his booksafe , a name that it is fit to be called by ; it was also called the (love road) , a special road shared with AL – Dhareef , a group of poets , having common features between then , among of these are : AL- Bahaa Zuhair , Ibn Matrooh , AL – Hajeery , AL – Telfurry . To the above school of delicacy and simplicity , we may add Ibn AL – Muaalem AL – Wassiti , though he

preceded them a century . The same school to which AL- Dhareef belongs is not uprooted , but has its own roots and origin , as we shall explicate in the next few pages of this thesis. Above all , the school of AL- Dhareef has its own characteristics and marks that makes it different from other poetic methods for it is a daughter of its age and carries its features though it seems to belong to former ages in its intensity of methods and images .

In investigating imagery in the poetry of AL- Dhareef , we have followed an artistic method resting up on analysis as it is also paves the way for an artistic analysis by tracing the artistic phenomenon theoretically and seeking or searching for its origins and methods in rhetoris and criticism .

The study is divided into introduction and five chapters . The first chapter is dedicated to investigate the concept of imagery , its tools in the old and new rhetorical and critical conception , beginning from AL-Jahidh and ending with the works of modernists and their views concerning this conception . We have chosen Abdul Kadar's definition for the image so as the chapters of the thesis can be built on due to the fact that the definition involves the most prominent tools and means of

imagery which were a phenomenon in the poetry of AL- Shaab AL-Dhareef , especially , the rhetorical types of the image .

The second chapter is allocated to investigate the sources that A:-Dhareef borrowed form and we call this chapter (Sources of imagery) and we have made it prior to the analytic chapters that come after it because it is considered a foundation on which the other chapters are built .

As regards chapter three , it is assigned to deal with the rhetorical imagery . It basically includes an artistic analysis and theory for the metaphor and simile in imagery , and that AL- Shaab AL – Dhareef was not a symbolic poet ; though be was influenced by mysticism , but this influence , as we shall expound in the thesis , was only superficial . Besides , clarity was a prevailing characteristic in his poetry ; thus , he was not inclined to the kenathian use that we seldom see his dependence on this employment in his portrayal or representation and that was the reason for our restriction on rhetoric and simile this chapter .

Chapter Four tackles AL- Badeei's portrayal or representation which was the major concern of the age of AL – Shaab AL- Dhareef . We have opted from AL- Badeei's artistry , his most prominent poetry , there are :

(embellishment) , (allusion) , (antithesis) , and (contrast) .

The last chapter is devoted to deal with the study of the aesthetics of rhythm in the images of AL- Shaab AL- Dhareef in their basic outer and interior aspects .

The first source on which this study depends is the poet's divan , since it is something natural that each study should rely or rest upon an analytic artistic method .

Finally , I hope that I have contributed in expounding and illuminating one of the literary sides or aspects of these ages that had suffered oppression and negligence and misunderstanding . Also , I hope that the image I have presented or introduced for the poet , his methods , tools in his artistic portrayal or representation are suitable and useful and for the identification of the effort he exerted while portraying the rare , unique images in the field of poetic artistry .

I don't chaim that I have fulfilled all the artistic aspects or sides or have completely covered the hreatness in AL – Dhareef's poetry because the idea of covering to tally or thoroughly such artistic studies is something inaccessible and needs great efforts and hard work and time to reach completion , modification and addition .