

جماليات الصورة عند الشعراء المقلين في العصر الجاهلي (دراسة أسلوبية)

إعداد

الباحثة/ منى أحمد عبدالحفيظ

معيدة بقسم اللغة العربية

كلية الآداب- جامعة الفيوم

أ.م.د/ إيهاب محمد السيد المقراني

أستاذ مساعد البلاغة والنقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة الفيوم

أ.د/ محمد دياب محمد غزاوي

أستاذ الأدب العربي

كلية الآداب - جامعة الفيوم

رئيس قسم اللغة العربية

موضوع البحث:

يتجه هذا البحث إلى دراسة الصورة من حيث كونها خرق للغة في مستواها الدلالي لا يحدثه الشاعر هباءً؛ لذا يرى هذا البحث أن جماليات الصورة تكمن في إنتاجها للمعنى فذلك غرض الشاعر؛ إن رسم الصورة الجميلة يتحقق حين تؤدي وظائفها المنشودة من قبل الشاعر، وكشفها للمعنى، وكشف تجربته الإنسانية، ورؤيته للكون من حوله، وحين تبنى هذه الصور بطريقة تجعل جلاءها أكثر وتأثيرها أفتح، إذا ما استعان الشاعر بكلماته وجرسها ففي ذلك تقوية للصورة وتجليتها، فجمال الصورة يبرز بحسن إيقاعها وقوة تأثيره في المتلقي؛ مما يعني ابتكار الشعراء وإبداعهم وارتقائهم بصورهم، وفي هذا السياق يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات الصورة الفنية عند خمسة من الشعراء المقلين^(١) في العصر الجاهلي وهم: (قيس بن الحُدادية^(١)، المسيب بن علس^(٢)،

(١) القلة هنا ما تقابل الكثرة، وكل من المصطلحين له أثره في النقد الأدبي، ولم أجد ناقداً وضع حداً للقلة أو الكثرة في الشعر، فقد أُطلق كلٌّ من المصطلحين دون تبيين

قيمة عددية ومعياراً كمياً للقلة أو الكثرة؛ لكن عند إحصاء عدد الأبيات عند أكثر من شاعر ممن أطلق عليهم مقلين وجدت أنه يقل عن الثلاثمئة بيت؛ فسويد بن كراع العكلي من المقلين حوى ديوانه تسعة وستين ومئة بيتاً، والفند الزماني ثمانية وثمانين ومئة بيتاً، وخذاش بن زهير مئتين وأربعة وسبعين بيتاً، وهذه الأعداد إذا ما قورنت بما عند من أطلق عليهم أكثر من مثلاً امرئ القيس الذي حوى ديوانه ٦٨٩ بيتاً، والنابغة الذبياني ٩٢٢ بيتاً، وزهير بن أبي سلمى ٩٤٣ بيتاً، والأعشى ٢٠٥٧ بيتاً؛ فمن هنا أعتبر المقلون مقلين، وللقلة والكثرة في الشعر أثر في النقد الأدبي؛ فقد كانا من معايير بعض النقاد في المفاضلة بين الشعراء، فقد كانت القلة سبباً في تأخير طبقة بعض الشعراء عند ابن سلام الجمحي؛ أحر طبقة سلامة بن جندل والحصين بن الحمام والمتلمس والمسيب، فقال عنهم إنهم مُحَكِّمون لكن الذي أحرهم وجعلهم في الطبقة السابعة قلة شعرهم؛ فلم يكفه جودة شعرهم فاشترط أيضاً الكثرة، كذلك كان لعنصر القلة أثر في نقد الأصمعي واستحقاق الشعراء لقب الفحول؛ فقد قال عن الحويدرة: (لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً). انظر ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة ١٥٦/١، الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق ش.توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٢.

(١) قيس بن منقذ بن عمرو بن عبيد من خزاعة، وهو شاعر من شعراء الجاهلية، كان فاتكاً شجاعاً صعوباً خليعاً، خلعتة خزاعة بسوق عكاظ، واشهدت على نفسها بخلعها إياه فلا تحتمل جريرة له ولا تطالب بجريرة يجرها أحد عليه. الأغاني، الأصفهاني، تحقيق أحمد زكي العدوي وآخرين، دار الكتب المصرية، ١٩٢٩، ١٤٤/١٤، ١٤٥/١٤.

(٢) واسم المسيب: زهير، ولقب بالمسيب، وعن سبب هذا اللقب يقول البغدادي في خزنة الأدب: "المسيب اسم فاعل، لُقِّبَ به لأنه كان يرعى إبل أبيه فسيبها، فقال له أبوه: أحقُّ اسمائك المسيب فغلب عليه"، وقال البغدادي: هو زهير بن علس بن مالك بن عمرو بن قمامة بن زيد بن ثعلبة بن عدي بن مالك بن جشم بن بلال بن جماعة بن جُلِّي بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار بن مضر^(٢) وهو

الفند الزمّاني^(١)، خدّاش بن زهير العامري^(٢)، الحُصين بن الحمام^(٣)، وإضاءة وظائف الصورة عندهم، وتأويل أنماطها، والكشف عن تميز الشعراء عن بعضهم وأصالة صورهم، وتميز كل نمط صوري بوظيفة معينه، ولذا كان المنهج الأسلوبي الذي يدرس النصوص الشعرية ويكشف تميزها في مستويات أربعة (المستوى

خال الأعشى الشاعر^(٢)، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١٥٦/١، البغدادي، خزنة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧، ٢٤٠/٣.

(١) اسمه شهل بن شيبان بن ربيعة بن زَمّان بن مالك بن صعبة بن علي بن بكر بن وائل، وكان عظيم الخلق، فالفند لقب غلب عليه لأنه "شُبه بالفند من الجبل، وهو القطعة العظيمة لعظم شخصه، الأصفهاني، الأغاني، ٩٣/٢٤.

(٢) قال ابن قتيبة: هو خدّاش بن زهير بن ربيعة بن عمرو بن عامر بن صعصعة، وهو من شعراء قيس المجيديين في الجاهلية، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: خدّاش بن زهير أعظم في نفس الشعر من لبيد. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاکر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧، ٦٤٥/٢.

(٣) هو الحُصين بن الحمام بن ربيعة بن مساب بن حرام بن وائلة بن سهم بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار، يعد من أوفياء العرب، أبو يزيد شاعر فارس جاهلي، كان سيد بني سهم بن مرة من ذبيان، ويلقب بمانع الضيم، في شعره حكمة، وهو ممن نبذوا عبادة الأوثان في الجاهلية، مات قبيل ظهور الإسلام وقيل أدرك الإسلام، كانت وفاته نحو ٦١٢م^(٣). انظر المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق د عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٥٣، وابن قتيبة الشعر والشعراء، ٦٤٨/١، وابن المبارك، منتهى الطلب من أشعار العرب، اعتنى به محمد مصطفى محمود زهران، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١١٣.

التركيبية، الدلالي، الصوتي، المعجمي) هو منهج بحثنا، واستخدام المنهج الأسلوبية في دراسة الصورة من أنسب المناهج لدراستها؛ فالصورة أساساً سمة أسلوبية تعتمد في بنائها على الانحراف اللغوي الدلالي، كما أنه منهج علمي محكم، ينطلق من النص ويخرج بدلالات أقرب إلى طبيعته الإبداعية بعيداً عن أية سياقات خارجية إجتماعية أو نفسية أو تاريخية.

خطة البحث:

ينقسم البحث إلى مقدمة ومبحثين وخاتمة بالنتائج، وثبت للمصادر والمراجع. المبحثان: الأول: يختص بوظائف الصورة، وفيه عرضت لوظائفها حسب اللون البياني الأكثر تأثيراً فيها، لما كان نقادنا القدامى قالوا بكثرة تشبيهات الجاهليين عن استعاراتهم وكنياتهم، ولكني توصلت في بحث سابق إلى كثرة استعارات شاعرين عن تشبيهاتهم (الفند الرّماني، قيس بن الحُدادي)، وتوصلت إلى كثرة كنايات كل من (خُداش بن زهير، المسيّب بن علس، الحُصين بن الحمام) فقصدت في هذا البحث إبراز الإكثار من الاستعارات والكنيات عند شعرائنا عن التشبيهات من خلال توضيح ووظائفها التي قصدها شعراؤنا من وراء نصوصهم كقدرة إبداعية وصفة جمالية، وأما في المبحث الثاني: أبحث إحدى وسائل تشكيل الأسلوب والقول المبدع وهو البديع ودوره في أداء صورهم لوظائفها كصفة جمالية جعلت صورهم تتجاوز مستوى المعاني؛ فضرور البديع لاشك تؤثر في أداء الصور لوظائفها التي يروم الشعراء توصيلها للمتلقي.

الدراسات السابقة:

قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، بحث لفاطمه دخية، مجلة المخبر، العدد السادس، ٢٠١٠، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية اللآداب واللغات.

جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية، بحث لد سعيد حسون العنبيكي، مجلة الأستاذ، العدد ٢٠٦٢٠١٣، جامعة بغداد، كلية

اللغات.

أهمية الموضوع:

- ١- شعرية الأدب الجاهلي الذي مازال يلقى عناية كبيرة من الباحثين طلاب اللغة العربية، واحتفاء العلماء به ينقبون في أعماقه البلاغية، وقدرات شعرائه الفنية.
- ٢- أن الشعراء مادة الدراسة مغمورن؛ فهذه محاولة لإزاحة الستار عنهم، والمحافظة على تراث الأمة.
- ٣- بحث جماليات الصورة عند الشعراء مادة الدراسة، بإبراز وظائفها واحتفائها بالبدیع، وتذوق الصور وشرحها؛ خاصة أنه لم يتطرق أحدٌ لدراستها.

مادة البحث: يتناول البحث شعر خمسة من الشعراء المقلّين في العصر الجاهلي وهم:

- الحُصين بن الحمام المُري، ت٦١٢م، الديوان، تحقيق الدكتور/شريف علاونة، دار المناهج، عمان الأردن، ٢٠٠٢ م.
- الفندالزُماني، ت ٥٣٠م، الديوان، جمع الدكتور/حاتم صالح الضامن، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ١٤١١ هـ-١٩٩٠ م.
- المُسيّب بن علس، ت ٥٧٥م، الديوان، تحقيق الدكتور/ عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢٠٠٣.
- خدّاش بن زهير العامري، ت٦٠٣م، الديوان، جمع الدكتور/ يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦ م.
- قيس بن الحدادية، ت٦١٢م، الديوان، جمع الدكتور/حاتم صالح الضامن مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ١٤١١هـ-١٩٩٠ م.

مقدمة

جماليات الصورة الفنية

لأن نقادنا قالوا بكثرة تشبيهات الجاهليين عن كناياتهم واستعاراتهم، ولا شك أن شعرائنا اعتمدوا طاقة التشبيه في تصويرهم؛ لكن لم يكن بقوة الاستعارة التي احتلت مقدمة البيان عند شعرائنا ثم أتت الكناية بعدها وجاء التشبيه في النهاية محتلاً دوراً ثانوياً، وفي ضوء ذلك في هذا البحث تأتي مقارنة استعارات شعرائنا وكناياتهم في ضوء وظائفهما التي أدتها كل منهما، والتي وصلت بها إلى قدرة بيانية أسلوبية جمالية بالغة، وجاءت هذه الوظائف في ثلاث:

١- الوظيفة الاجتماعية: للكناية الدور البارز؛ فقد أعطتنا صورة واضحة عن قيم وعادات المجتمع الجاهلي وسلوكه في السلم والحرب، والتعامل مع الجار، والضيف، والمحتاج...

٢- الوظيفة الذاتية، وكان للاستعارة الدور الأكثر تأثيراً؛ حيث حفل أسلوب شعرائنا بالاستعارة وهم يعبرون عن ذواتهم، وتجاربهم ووجدانهم، ومشاعرهم المؤلمة.

٣- والوظيفة التهويلية، وفي وصف حريهم مع أعدائهم برزت الاستعارة في تجسيدها وتصوير جنودهم، فحققت في المعاني ارتفاع شأن شعرائنا وقومهم، وترهيب الأعداء وتهويلهم؛ لبث الخوف في نفوسهم فيسهل هزيمتهم. وتأتي المقارنة لاستعارات شعرائنا وكناياتهم في المبحث الأول بعنوان "وظائف الصورة الفنية".

وفي المبحث الثاني، أبحث إحدى وسائل تشكيل الأسلوب وفنيات القول وما أجراه شعراؤنا في صورهم من أصناف البديع كنموذج من القدرة الإبداعية والتي جعلت صورهم تتجاوز مستوى المعاني؛ فضرورت البديع لاشك تؤثر في أداء الصور لوظائفها التي يروم الشعراء توصيلها للمتلقي به يتحقق خرق الصور العادية، فهو خادم للمعاني ووسيلة أسلوبية تؤثر في الصورة وقدرتها البلاغية والإبلاغية؛ بشرط أن يطلبه المعنى؛ فلا يكون اجتلابه فيه إكراه على وقوعه موضعاً غير لائقاً بالمقام أو فيه مبالغة وغلو؛ فإمامنا عبد القاهر الجرجاني يقول: "فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه

واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه،...، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه"^(١).

المبحث الأول

وظائف الصورة الفنية

الصورة روح الشعر، بدونها يصبح شيئاً جامداً خالياً من الحياة؛ يستعملها كافة الشعراء في كافة العصور، لا فرق بينهم إلا في تسخيرها للتعبير عن رؤاهم وذواتهم، والجهد الذي بذله كل منهم في تكوينها؛ مما يمنح أعمالهم الخلود، ولا تكون مجرد وسيلة اصطنعوها لذاتها، ولا مجرد وسيلة زخرفية لا طائل من ورائها، بل لا بد لها من وظيفة تمنح العمل جماليته، أو تعبر عن موقف الشاعر تجاه مجتمعه، أو تعبر عن تجربته الذاتية؛ حيث " يستغل الشاعر هذا الإطار ليقدم من خلاله دلالة معينة، أو معنى محدداً، أو وجهة نظر خاصة، أو رؤية ذاتية للوجود، وسنده الرئيسي في كل ذلك هو البناء الفني حين يؤثر ويتأثر، ويتفاعل، ويتداخل مع التجربة مشكلاً منها صورة فنية كاملة"^(٢)؛ لذا " تبدو أهمية دراسة الصورة في التركيز على توصيف وظائفها المتعددة، وذلك في ضوء المسلمة النقدية التي تقول إن الشعر كله يستعمل الصورة ليعبر من خلالها عن تجارب أصحابه، حين ينقل ما وراءها من دلالات في شكل فني يتميز بالوضوح والتفصيل فهي عنصر من بين عناصر أخرى كثيرة تتعاقق في إطار فني واحد، حيث تشارك متتابعة في تنمية العمل الفني تنمية داخلية"^(٣).

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه د. محمود شاكر، مطبعة المدني، ط ١٩٩١، ص ١١.

(٢) د. عبد الله النطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٥٠.

(٣) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٢١٧.

وتتنوع وظائف الصورة الفنية في شعر شعرائنا ما بين الوظيفة الذاتية، والاجتماعية، والتهويل، وتتداخل أكثر من وظيفة لنفس الصورة إلا أنني سأنسب الصور لوظائفها حسب الطبع الغالب عليها.

أولاً: الوظيفة الذاتية

ويقصد بها أن يعبر الشاعر من خلال الصورة الفنية عن تجربته الذاتية، وحالته النفسية الخاصة بعواطفه ومشاعره التي تسيطر عليه؛ " فلقد مرَّ الإنسان عبر القرون بنفس التجارب العاطفية والأخلاقية والمادية، وتناوبته أحاسيس اللذة الطاغية والألم، ومرت به لحظات النصر والهزيمة، والعظمة والخيبة، وواجه عين المشاكل الإنسانية، وظل يسأل نفسه الأسئلة... وما كان ليتسنى لنا معرفة ذلك لولا أن نفرًا معينًا من بين ملايين الرجال في كل العصور كانوا يحسون في أنفسهم بتلك القوة القهرية التي كانت تدفعهم دفعًا لكي يعبروا في صور بلاغية عما يعتمل في نفوسهم من أحاسيس، وكانوا بما يتكلفونه من اختيار وربط وصياغة يخلقون من تجاربهم عملاً فنياً واعياً، ويظهرونها في صورة متباينة... محققين كل ذلك عن طريق اللغة"^(١)؛ ذلك أن " الصورة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخدامًا جديدًا حين يحاول أن يتحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وكنائياته وتشخيصاته"^(٢)، وتتجلى براعة الشاعر في قدرته على التعبير عن عاطفته، ونقل إحساسه للمتلقى.

(١) اليزا بيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط. مطبعة ميمنة، بيروت، ١٩٦١، ص ١٧.

(٢) د. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد، ص ٤٥.

وغرض الغزل أبرز الأغراض التي يعبر فيها الشاعر عن عاطفته الذاتية،
ففيه راح شعراؤنا يرسمون صوراً تجسد وجدانهم وما يعتمل في نفوسهم تجاه
محبوباتهم، يقول خدّاش^(١): (من الوافر)

وَعَاوَدَ دَاعَهُ مِنْهَا التَّلِيدَا	صَبَا قَلْبِي وَكَلَّفَنِي كَنُودَا
تَعَلَّقَ دَاعَهُ مِنْهَا وَلِيدَا	وَلَمْ يَكْ حُبُّهَا عَرْضًا وَلَكِنْ
فَأَكْنَفَ الْوَضِيحَةَ فَالْبَرُودَا	لِيَالِي إِذْ تَرِيْعُ بَطْنَ ضَمِيمِ
تُعِيشُ بَرِيقَهَا الْعَطِشَ الْمَجُودَا	وَإِذْ هِيَ عَذْبَةُ الْأَنْبِيَابِ خَوْدِ
مَعَ الْفَتِيَانِ إِذْ صَحَبُوا ثَمُودَا	ذَرِينِي أَصْطَبِحْ كَأَسَا وَأُودِي
وَلَكِنْ لَابْقَاءَ وَلَا خُلُودَا	فَأَنِّي قَدْ بَقَيْتُ بَقَاءَ حَيٍّ
وَلَا حَجْرًا وَلَمْ يُخْلَقْ حَدِيدَا	وَإِنَّ الْمَرَّةَ لَمْ يُخْلَقْ سِلَامًا
إِذَا مَا كَادَهُ الْأَيَّامُ كِيدَا	وَلَكِنْ عَائِشٌ مَا عَاشَ حَتَّى

يعبر الشاعر عن مشاعره تجاه محبوبته؛ وقد جسد اتجاهين لمشاعره: الأول
في حضورها؛ ففي حضورها الحياة إذ تحييه بريقها، والثاني ما يعانیه في غيابها
فرغم غياب محبوبته كنود عاود قلبه حبه لها؛ ذلك الحب الذي كأنه داء أو وليد
تعلق بأمه، وفي استعارة الداء للحب وتشبيهه بالوليد ما يجسد مشاعره في غيابها؛
ولذا قد غلب الحزن منه مبلغه حتى إنه يريد الهلاك لنفسه كما هلك قوم ثمود،
فهوليس حجرًا بل بشرًا لا يقدر على العيش بدونها فكأن الأيام تكيد له بغيابها؛ ولذا
فحياته ليست حياة بل هي الموت بعينه في غيابها، هكذا فإنه لولا الوظيفة الذاتية

(١) الديوان ص ٣٩، ٤٠.

للصورة لظلت مشاعره كامنة في داخله. ومن الأبيات الغزلية التي تجسد عاطفة الشاعر، يقول قيس^(١): (من الطويل)

سَقَى اللهُ أَطْلَالَاً بِنُعمٍ تَرَادَفَتْ
بِهِنَّ النُّوى حَتَّى حَلَّنَ المَطَالِيَا
فَإِنْ كَانَتْ الأَيَّامُ يَا أُمَّ مَالِكِ
تُسَلِّمُكَ عَنِي وَتُرْضِي الأَعَادِيَا

فَلَا يَأْمَنَنَّ بَعْدِي إِمْرُؤٌ فَجَعَ لَذَّةِ
مِن العَيْشِ أَوْ فَجَعَ الخُطوبِ العَوَافِيَا

وَبَدَّلْتُ مِنْ جَدْوَالِكِ يَا أُمَّ مَالِكِ
طَوَارِقُ هُم يَحْتَضِرُنَّ وَسَادِيَا

وَأَصْبَحْتُ بَعْدَ الأَنْسِ لِأَيْسَ جُبَّةِ
لِسَاقِي الكُفَمَاةِ الدَارِعِينَ العَوَالِيَا

فَيَوْمَايَ يَوْمٌ فِي الحَدِيدِ مُسْرِبَلَا
وَيَوْمٌ مَعَ البَيْضِ الأَوَانِسِ لَاهِيَا

فَلَا مُدْرِكًا حَظًّا لَدَى أُمَّ مَالِكِ
وَلَا مُسْتَرِيحًا فِي الحَيَاةِ فَقَاضِيَا

خَلِيلِيَّ إِنْ دَارَتْ عَلَيَّ أُمَّ مَالِكِ
صُرُوفُ اللَّيَالِي فَابْعَثَا لِي نَاعِيَا

وَلَا تَتْرُكَانِي لِأَخِيرِ مُعْجَلِ
وَلَا لِبَقَاءِ تَنْظُرَانِ بَقَائِيَا

وَإِنَّ الَّذِي أَمَلْتُ مِنْ أُمَّ مَالِكِ
أَشَابَ قَدَالِي وَاسْتَهَامَ فُؤَادِيَا

فَلَيْتَ المَنَايَا صَبَّحْتَنِي عُذِيَّةً
بِدَبْحٍ وَلَمْ أَسْمَعْ لِيْبِينَ مُنَادِيَا

نَظَرْتُ وَدُونِي يَدْبُلُ وَعِمَايَةَ
إِلَى آلِ نُعمٍ مَنْظَرًا مُتَنَائِيَا

شَكَوْتُ إِلَى الرَّحْمَنِ بَعْدَ مَزَارِهَا
وَمَا حَمَلْتَنِي وَانْقِطَاعِ رَجَائِيَا

وَقَلْتُ وَلَمْ أَمْلِكْ أَعْمُرُو بَنُ عَامِرِ
أَحْتَفِ بِذَاتِ الرَّقْمَتَيْنِ يَرَى لِيَا

(١) عشرة شعراء مقلون، جمع الدكتور حاتم صالح الضامن، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث،

دبي، ١٩٩٠، ص ٤٣، ٤٤.

بأسفل وادي الدّوح أن لا تلاقيا
فشأن المنيا القاضيات وشانها

وقد أيقنت نفسي عشيةً فارقوا
إذا ما طواك الدهر يا أم مالك

تعتبر هذه الأبيات، والصور الفنية-الاستعارة- التي أجاد الشاعر توظيفها من (ترادفت بهن النوى، والأيام تسليكم وترضي، والخطوب العوافيا، طوارق هم يحتضرن وساديا، دارت صروف الليالي، انقطاع رجائيا، المنيا صبحتي، المنيا القاضيات، طواك الدهر) عن عاطفته القوية تجاه محبوبته أم مالك، ومعاناته في غيابها، يظهر فيها إصراره على حبها وإخلاصه رغم بعدها، وتتداخل في الأبيات صورة ألم الفراق الذي أشاب قذاله واستهام فؤاده مع صورة الإصرار على الأمل في اللقاء- رغم قلقه من إصابة صروف الليالي لمحبوبته - ولذا يعيش حياته مستأنساً مع البيض الأوانس أو ممارساً حياته في الغارات مع الكماة كصعلوك من الصعاليك فهي فلسفته في الحياة؛ وبالتالي عبر عن حالته النفسية والعقلية في آن واحد؛ لأن " تتضمن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها، ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغيير إلا أن ينقص كيانها نقصاً. فالتجربة الشعرية هي كل وجداني متماسك متناسق تتبادل أجزاءه التعاون في التعبير عنه، فلكل جزء دلالاته، وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً، دلالة لاتقص لذاتها، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانية بجميع عناصرها وشعبها، وهي حالة أحسها الشاعر بل عاشها معيشة عميقة حتى استبان له بجميع دقائقها وتفاصيلها، فالشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتنبثق فيها وحدة تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم"^(١).

(١) د. شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١٤٥.

والحكمة من الأغراض التي تحمل الطابع الذاتي للصورة الفنية، يلخص فيها الشاعر بضمير المتكلم رؤيته في الحياة وخلاصة تجربته التي عاشها، يقول خدّاش^(١): (من البسيط)

وَلَنْ أَكُونَ كَمَنْ أَلْقَى رِحَالَهُ
عَلَى الْحِمَارِ وَخَلَّى صَهْوَةَ الْفَرَسِ

ومن المواقف التي تعبر عن الوظيفة الذاتية وتحمل الشعور الذاتي للمبدع موقف الأطلال" هذا المكان الذي كان له بالغ التأثير في ذات الشاعر التي أدامها التذکر فاستجابت العيون بالدمع المدرار، إنها لحظة أخرى من لحظات الموت والفناء، التي تعرفها رموز الحياة لاسيما المساكن وما كان فيها من حياة متوثبة، قبل أن يقتل هذه الحياة الارتحال عنها فتتكفل الرياح بمهمة اغتيالها وإزالة معالمها، وهي لحظة آلمت نفسية الشعراء، ولذلك اهتموا بالطلل في أشعارهم وخصوصًا في الافتتاحيات لأنها محطة ذاتية تتدخل فيها أنا الشاعر فتكشف عن خلجات النفس وأسرار الفؤاد، وهي محطة أيضًا يطلق فيها العنان للمشاعر لتنفس عن حالها بالبكاء"^(٢).

فالفند الزماني وقف يبكي لما رأى ديار المحبوبة، كأنه رأى محبوبته فيها تخيلاً، ولذا يقرر أن الديار ليست هي التي تبكيه؛ إنما من كانوا يسكنون الديار، يقول^(٣): (من الرمل)

أَشْجَاكَ الرَّبْعُ أَقْوَى وَالْدِيَارُ
وَبُكَاءُ الْمَرِّعِ لِلرَّبْعِ خُسَارُ

أَيُّ لُبٍّ لِأَمْرِي فِي قَدْرِهِ
عَائِدٌ بِالْحَزْنِ إِذْ تُشْجِيهِ دَارُ

(١) الديوان ص ٨٤.

(٢) د. عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط١، ٢٠١٤، ص١٧٧.

(٣) عشرة شعراء ص ١٤.

فَانْتَأَوْهُ بَعْدُ فَاَنْشَطَ الْمَزَارُ

إِنَّمَا يَبْكِي الْأَلَى كَانُوا بِهَا

فإن الدار أثارَت بكاءه، وشجنه وحزنه؛ لما رآها وقد خربها الدهر، ثم تساءل كيف تشجيه الدار، نعم تشجيه ليس لأنه إنسان حزين محتمي بالكآبة؛ بل لأنها ليست الدار التي كان يعرفها، إنها دار أخرى غريبة عنه لا يعرفها، أحزنه خرابها وفراغها ممن كانوا يسكنون بها، فهم الذين يبكي بسببهم في الحقيقة.

ثانياً: الوظيفة الاجتماعية

يقول ابن سلام الجمحي: "كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون"^(١)، وقوله يجسد العلاقة الوثيقة بين الشاعر ومجتمعه إلى الحد الذي جعل من الأدب ديوانهم؛ نتخذه وثيقة اجتماعية لحياتهم وأحداثهم ووقائعهم وعاداتهم وقيمهم، من خلال الرؤية التي يعكسها عنهم؛ إذ إن "مضمون الأدب- في جوهره - بمثابة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية، كما تظل الصورة الأدبية بمثابة تشكيل لهذا المضمون، وإبراز عناصره ومقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر في الفضاء، بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع"^(٢).

فللأدب وظيفة اجتماعية تعكس تقاليد المجتمع وقيمه، ظروفه الاجتماعية والسياسية؛ "قالشاعر من هذا المنطلق ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب من نفس المفهوم مؤسسسة اجتماعية ينتسب إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية، مستنداً في ذلك إلى أداته اللغوية وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خلق المجتمع، فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها"^(٣).

(١) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص ٢٤.

(٢) د. عبد الله النطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨١.

(٣) المرجع السابق ص ٣٨٢.

وكانت الكناية هي الوسيلة الأبرز في ذلك؛ حيث إن أسلوب الكناية هو أقرب الأساليب إلى الحياة الاجتماعية حيث حفلت أساليبها بسلوك وعادات المجتمع العربي في الجاهلية لدرجة أنها تكاد تستوعبها فإن كان ثمة ارتباط بين الآثار الأدبية والأنظمة الاجتماعية، فإن الكناية هي أكثر ما يعطينا هذا المثال بصورة وافية، وفي أغراض مختلفة عرفها المجتمع العربي بعضها محمود، وبعضها مذموم، فقد وجدنا في الكناية ما يخص الرجل من صفات تمثل الرجل العربي في صورته المثالية التي كان يريدتها المجتمع: كالكرم، والشجاعة، والسؤدد، وعلو الهمة، والذكاء، والنشاط، والعفة، وجاء فيها ما هم مذموم كذلك: كالجبين، والحقارة، وقلة الشأن^(١).

ومن الوظيفة الاجتماعية للصورة ودلالاتها على تقاليد المجتمع الجاهلي خاصة دلالاتها على الكرم، يقول خدّاش يفتخر بكرمه وكونه لا يترك الغارم وطارق الليل؛ بل يكون مقصده خاصة في الليل^(٢): (من الطويل)

وإني إذا ابن العمّ أصبح غارماً ولو نال مني ظنة لا أهاجره

يكون مكان البرّ مني وأجعل مالي ماله وأوامره

فإنّ ألوك الليل معطي نصيبه لديّ إذا لاقى البخيل معاذره

ويكني الشاعر هنا عن كرمه بكينياتين: الأولى عدم هجره لابن عمه الغارم، والثانية عطاؤه لطارق الليل، الأولى خاصة بالأقارب لكن الثانية عامة لكل طارق يأتيه لا يردّه، فكل كناية منهما تعبر عن نفس الغرض إلا إنه لكل واحدة منهما أصل بنفسه ومزية على الأخرى، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: "وقد يجتمع في البيت الواحد كنايةتان المغزى منها شيء واحد ثم لاتكون إحداهما في حكم النظير

(١) د.محمد الحسن علي الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير،

جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٤، ص ١٢٦.

(٢) الديوان ص ٤٩.

للأخرى. مثال ذلك أنه لا يكون قوله: "جبان الكلب" نظيرًا لقوله: "مهزول الفصيل"، بل كل واحدة من هاتين الكنايتين أصل بنفسه، وجنس على حدة^(١).
ومن وظيفة الصورة دلالتها على عادة الشجاعة، أيضًا يقول الحصين^(٢):
(من الطويل)

إِذَا مَا دُعُوا لِلْبَغْيِ قَامُوا وَأَشْرَقَتْ
وُجُوهُهُمْ وَالرَّشْدُ وَرَدَّ لَهُ نَفَرٌ

وهنا يبالغ بشجاعة قومه بإشراق وجوههم عند الحرب وفي ذلك الموقف الصعب، كناية عن الشجاعة والثبات والقوة.

ومن صور الفخر، ودلالة الصورة على قيمة الشجاعة، يقول الفند^(٣):

(من الرمل)

إِنَّا نَضْرِبُ بَبِيضٍ أُخْلِصْتُ
فَلَهَا مِنْ جَوْهَرِ الْعَتَقِ نَجَارُ
أَسْمَحْتُ قَحْطَانُ فِي أَرْسَانِنَا
خَبَبَ الْأَعْيَارِ تَتَلَوُّهَا الصِّغَارُ
فَحْوِينَا دُونَكُمْ أَرُوسَكُمْ
وَتَرَكْنَا النَّهْبَ يَحْوِيهِ الْخُشَارُ
تُجْنِبُ الْأَمْلَاكُ مِنْكُمْ طَرْدًا
بَيْنَ أَيْدِينَا وَتُسْتَهْدَى الْعِشَارُ
لَسْتُمْ كَالْخَيْلِ فِي أَعْرَاقِهَا
تَتَّبِعُ الْخَيْلَ لَدَى السَّبْقِ الْمِهَارُ
وَعَلَى هَمْدَانٍ مَلْنَا بِالْقَنَا
فُورَانَ الْقَدْرِ تَطْفَى وَتَنَارُ
فَارْجِعُوا مِنَّا فِلُولًا وَاهْرَبُوا
لِظَفَارِ لَيْسَ يُؤِيكُمْ ظَفَارُ
إِنَّمَا قَحْطَانُ فِينَا حَطْبٌ
وَنَزَارُ فِي بَنِي قَحْطَانَ نَارُ

(١) دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٤، ص

٣١٢.

(٢) المرجع السابق ص ٧٧.

(٣) عشرة شعراء ص ١٦.

لن تنالوا من نِزارٍ مثلما
ومنّت في عارضٍ مُغلوبٍ
أخذ بالأفق كالليل له
شمرّ الفتیانُ فيه بالقنا
منكم نالت من الذلِ نِزارُ
بسجيل فيه برق وقطارُ
عارضٌ ما بلغت منه الغزارُ
وبأسبابٍ لهم فيها ابتيارُ
نحن دُونا فحمينا دارنا
حين لم يمنعكم منها اضطرارُ

هذه الصورة من ميدان ذكر الحرب، بنى الشاعر الفخر بقبيلته على اتجاهين: صورة فخرية لقومه من تصوير سيوفهم العتيقة، قتلهم لأعدائهم من قحطان، قطعهم لرؤوسهم، ثم تشبيههم بالسحاب سد الأفق، وصورة ثانية للحط من قدر أعدائه الذين لا يعدوا أكثر من حطب يشعلوا به نار الحرب ثم يطفوه بقتلهم كما لو كان هناك قدر مشتعل على النار ثم يفور يطفأها؛ لذا كان أمره لهم بالرجوع عن الحرب التي لا يقدرّون عليها، هذه صورة من صورة حرب نشبت بين بكر قبيلة الشاعر وقحطان؛ فتصويره لها لا يخرج عن أن يكون وقعة من الوقائع الحربية التي وقعت في عصره؛ استشفاه مدخلاً عليها إمكاناته الفنية لإثراء المنحى الفخري الشجاعي لقومه؛ لأن "للصورة بهذا القياس مضموناً اجتماعياً وهذه مسألة لاجدل فيها، إذ يعيش الشاعر بالضرورة في مجتمع بما يسوده من قيم، وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجود خارج العيان، ثم تتدخل الصنعة المتقنة لتمزج بين هذا وما يدور داخل الشاعر"^(١).

ثالثاً: الصورة ووظيفة التهويل

رأينا شعراءنا وفي مواقف الفخر بالقبيلة أو هجاء الأعداء يُحمّلون أشعارهم معاني التهويل، فيصفون أنفسهم وقبائلهم بمعاني ترهيبية لبث الرعب في نفوس

(١) د. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد، ص ٣٩٢.

الأعداء، وكان شعر الفخر والهجاء وشعر الحماسة ووصف الحرب المجال الأرحب لذلك؛ فوصفوا حريهم بمعاني ترهب الأعداء، وتحمل معاني الفخر لأنفسهم فهم أصحابها الذين يقومون بها من أجل الذود عن القبيلة، وتحقيق المجد والعزة...إلخ.

فقد عمد شعراؤنا في المواقف التي ترهب العدو وتعلي شأن القبيلة إلى أسلوب الاستعارة خاصة في تهويل الحرب وإخافة الأعداء، فكان موضوع الحرب من أبرز الموضوعات التي اعتمدت الصور الاستعارية على طرفين: الصور الاستعارية للقبيلة وإعلاء شأنها مثل استعارة الأسود بدلاً منها، والصور الاستعارية الترهيبية التي تخيف الأعداء وتفزعهم من مثل استعارة النار والرحى والقوادم من الضروع للحرب.

ومن ذلك يقول خدّاش^(١): (من الطويل)

حُمَاةٌ يَشْبُونُ الحُرُوبَ وَسَادَةٌ
يَجْرُ عَلَيْهِمَ آخَرُونَ الجَرَانِرَا

ويقول أيضاً^(٢): (من الوافر)

أنا الحَامِي الدَّمَارَ وليثُ غَابِ
أُشْبُ الحَرَبَ أُشْغَلُهَا وَقُودَا

والصورة هنا مبنية على التشبيه البليغ والاستعارة المكنية، شبه الحرب بالنار وحذف النار وهي المشبه به وأتى بلازم من لوازمها وهو الإشعال، وجاورها بتشبيه نفسه بالأسد، كل صورة منهما تقوي الأخرى، وهذا إنما ينم عن جمال التشكيل والتصوير، وكلتا الصورتين مصدرهما الطبيعة القوية الغاشمة؛ لذا تتعاضد الصورتان معاً في القيام بوظيفة الترهيب للعدو والافتخار بالنفس.

(١) الديوان ص ٧٣.

(٢) الديوان ص ٤٥.

من شعرائنا من استعار النار للحرب لتحويلها فيتحقق له إقناع قومه
بالإعراض عنها، يقول **الفند**^(١): (من الوافر)

وإنَّ النَّارَ قَدْ تُصِّبُ
بِحَ يَوْمًا وَهِيَ نِيرَانُ

فاستعار الحرب للنار على الاستعارة التصريحية، وقواها "بالأسلوب الخبري
المؤكد بأنَّ وقد"، وبأسلوب "رد الأعجاز على الصدور" بذكر كلمة النار في صدر
البيت وتكرارها في عجزه لكن بالجمع؛ للتحويل من أمر الحرب الذي يريد إرجاعهم
عنها؛ لأنها قد تصير أكبر وأكبر فلا يستطيعون إيقافها حتى تأتي على الأخضر
واليابس.

واستعار خدائش للحرب الناقة التي لاتدر اللبن، يقول^(٢): (من الطويل)

كذبتُم وبيتِ الله حتى تعالجوا
قوادم حربٍ لاتلِينُ ولا تَمْرِي

فالحرب شديدة قوية مستعصية على أعدائه كالناقة التي تستعصي على
حالبها ولا تدر اللبن، فعدوهم لا يستطيع الفوز بحربه معهم؛ ليس لديه قدرة على
الإمساك بزمام الحرب، فحربهم عصية عنيفة، كما الناقة لا يقدر الحالب على
إخضاعها ومسح ضرعها لتدر اللبن فذلك لا يستطيعه أي حالب إذ الناقة شديدة
وتتمنع وتضرب من يقترب منها، وحربه لا يقدر عليها إلا الفارس الحق، وفي ذلك
تقليل من عدوهم، وفخر بأنفسهم.

ومن جميل الصور الافتخارية بالقبيلة، الترهيبية للأعداء، يقول **خدائش**^(٣):
(من الوافر)

ألم يبلِّغك ما لأقت قريش
وحي بني كنانة إذ أثيروا

(١) عشرة شعراء ص ٢٢.

(٢) الديوان ص ٧٩.

(٣) الديوان ص ٦٥.

فَظَلَّ لَنَا بِعَقَوْتِهِمْ رَئِيْرُ

دَهْمَنَاهُمْ بِأَرْعَنٍ مُّكْفَهْرٍ

يَجِيءُ عَلَيَّ أَسْنَتِنَا الْجَزِيْرُ

نُقُوْمَ مَارِنَ الْخَطِيءِ فِيهِمْ

يصف خداش في هذه الأبيات محاربة قومه لقبيلة قريش في يوم العبلاء^(١)، فصورَ هذه الواقعة تصويرًا حسيًا بصريًا، ووصف الحيش بالجبل "أرعن" على سبيل الاستعارة التصريحية، وشبه الأعداء بالجزير على سبيل الاستعارة التصريحية أيضًا، والجزير هو من جزرت النخل إذا قطعته، ولنا أن ندرك الفرق بين أرعن وجزير، فأفاد من خلال الاستعارتين الفخر بقبيلته، وترهيب أي عدو تسؤل له نفسه محاربتهم، وقد قوّت الأبيات الموسيقى الداخلية من تكرار صوت الهاء في " دهمناهم، مكفهر، عقوتهم" الدال مخرجه من أقصى الحلق على عمق ما فعلوه وقوته.

يقول خداش^(٢): (من البسيط)

وَالأَبْجَرِينَ وَوَهْبًا وَابْنَ مَنْظُورِ

أَبْلَغُ أَبَا كَنْفٍ إِمَّا عَرَضَتْ بِهِ

أَلَا تَجشُّوْكُمْ عِنْدَ التَّنَائِيْرِ

أَلَا طِعَانَ وَلَا فُرْسَانَ عَادِيَةَ

فِي كُلِّ يَوْمٍ يُزِيلُ الْهَامَ مَذْكَورِ

ثُمَّ احضَرُونَا إِذَا مَا احمرَّ أَعْيُنُنَا

وَلَا هَلَابِيَجَ رَوَّائِينَ فِي الدُّورِ

تَلَقُّوْا فَوَارِسَ لَا مِيْلًا وَلَا عَزْلًا

وَرِقَاءَ فِي النَّفْرِ الشُّعْثِ الْمَعَاوِيْرِ

تَلَقُّوْا أُسَيْدًا وَعَمْرًا وَابْنَ عَمَّهُمَا

عِنْدَ الْقِتَالِ إِلَى رُكْنٍ وَمَحْبُورِ

مِنْ آلِ كُرْزٍ عُدَاةَ الرُّوْعِ قَدْ عُرِفُوا

(١) يوم العبلاء هو اليوم الثالث من أيام عكاظ، كان لقيس على كنانة وقريش، وكانت الهزيمة على كنانة، انظر أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى وآخرين، نشر عيسى البابي الحلبي،

ط١، ١٩٤٢، ص٣٣.

(٢) الديوان ص٧٥، ٧٦.

طَعْنَا وَضَرْبًا كَشَقِّ بِالْمَنَاشِيرِ
عَنكُمْ وَفُرْسَانَكُمْ يَوْمَ الْيَعَامِيرِ
وَكُلُّ شَعْنَاءَ بِالْوَعْنَاءِ مِحْضِيرِ
عَشِيَةِ النَّفْرِ أَمْثَالِ الْقَرَايِيرِ
وَلَمْ نَعَاوِرَكُمْ ضَرْبَ الْمَعَاوِيرِ
هَنْدِيَةَ وَقِتَالِ لَيْسَ بِالزُّورِ

يَحْدُونَ أَقْرَانَهُمْ فِي كُلِّ مَعْتَرِكِ
فَأَسْأَلُ فُؤَارِسَ مِنْكُمْ يَوْمَ ذِي سَرْفِ
يَعْدُو بِنَا كُلُّ مَعْصُوبٍ أَسَافِلِهِ
كَلًّا وَرَبَّ الْقِلَاصِ الرَّاقِصَاتِ بِنَا
لَا تُتْرَكَنَّ وَلَمَّا نُبِلَ نَجَدَتَكُمْ
حَتَّى نَذِيْقُكُمْ ضَرْبًا بِمُخْلِصَةٍ

يصف خدّاش قومه وقد أظهرهم بمظهر القوة والفروسية؛ حتى يبعث الرهبة في نفوس أعدائهم، وقدّم كثير من الأدلة التي تسعفه في ذلك، فبدأ بالفرسان فوصفهم بأنهم عاديون تشبيهاً لهم بقوم عاد في العتق والقدم، وهذا يقتضي خبرتهم وشراستهم بالحرب، فهم في النفر المغاوير، لا يعد أعداءهم بالنسبة لهم سوى خشب يشقوه بالمنشار، الذين إذا حاربوا انتصروا، ولم يكن لهم قتلى يقتصون لهم، وهو ما عبر عنه بقوله يزيل الهام؛ ذلك أن العرب كانت تزعم أن روح القتيل الذي لا يدرك بثأره تصير هاماً فتزقوا عند قبره تقول: اسقوني اسقوني حتى يُدرك بثأره^(١)، وخبولهم سريعة قوية، وبلاؤهم يوم ذي سرف ويوم اليعامير شاهد عليهم، وبعد كل هذا الترهيب لن يتركوهم حتى يقتلوهم قتالاً ليس زوراً أي قتال صادق لا رحمة فيه، وحتى يذيقوهم ضرباً، فشبه الضرب بالطعام، وحذف المشبه وأتى بلازمه وهو التذوق، وهنا حول الضرب من حاسته اللمسية إلى حاسة التذوق فهي أقدر على توصيل الإحساس من اللمس، فإن الإدراك بالتذوق يستلزم الإدراك باللمس من غير

(١) انظر ديوان خدّاش ص ٩٧.

عكس، فكان في الإذاعة إشعار بشدة الإصابة^(١)، وهو ما يسمى بتراسل الحواس^(٢).

وهكذا فإن شعراءنا قد وظفوا بعض الصور الفنية في ترسيخ كثير من القيم التي سادت في مجتمعهم حينئذ، وبعضها في التعبير عن مشاعرهم، وأخرى في ترهيب الأعداء؛ فالصورة الفنية الوسيلة الرئيسية لنقل مشاعر المبدع، والتعبير عن آرائه ومعتقداته، ونظرته للكون من حوله، ولم يتركوا وسيلة من وسائل التشكيل الأسلوبية كالموسيقى؛ من أجل التكتيف والمبالغة في المعنى المراد، فتجاوزوا بذلك الإقناع إلى الإمتاع.

(١) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٥٠٧.

(٢) تراسل الحواس في البلاغة أن تعبر بحاسة من الحواس الخمس بدلاً عن حاسة أخرى كأن تعبر بحاسة السمع بدلاً من البصر، وما شابه ذلك، يقول الدكتور نذير العظمة: "إن تحولات البصري إلى سمعي والسمعي إلى بصري وتداخل الحواس وتناغمها إن هو إلا معبر عن النفس الإنسانية الواحدة فليس عجباً أن تتجلى هذه الوحدة عبر المخيلة التي تعود بالمتعة إلى الواحد في الأعمال الفنية، إن تراسل الحواس عبر المخيلة أمر يثير الدهشة ينقشه فنان على زجاج كأس صورة مجسمة من خلال الرؤية والعين تبدعه مخيلة شاعر آخر بالكلمات في قصيدة شعرية" وهو أسلوب بلاغي من أساليب القرآن الكريم، لكتاب الله الأسبقية في عدد من آيات القرآن الكريم، فقد تحدث علماءنا من المفسرين والمحدثين عن هذا الأسلوب البلاغي في كتاب الله العزيز، يقول الإمام الرازي (ت ٦٠٦ هـ) في تفسير قوله تعالى: "ذوقوا مس سقر" (القمر آية ٤٨) قوله: ذوقوا استعارة فيه حكمة وهو أن الذوق من جملة الإدراكات فإن المذوق إذا لاقى اللسان يدرك أيضاً حرارته وبرودته وخشونته وملاسته، كما يدرك سائر أعضائه الحسية، ويدرك أيضاً طعمه ولا يدركه غير اللسان، فإدراك اللسان أتم... فإن الذوق إدراك لمسي أتم من غيره في الملموسات فقال: "ذوقوا" إشارة إلى أن إدراكهم بالذوق أتم الإدراكات في العذاب شدته وإيلامه بطول مدته ودوامه) التفسير الكبير مفاتيح الغيب، فخر الدين محمد الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، (٢٩/٧١). منقول من شبكة الفصح لعلم اللغة العربية.

المبحث الثاني

البديع ودوره في دلالة الصورة الفنية

يرتبط البديع بالصورة الفنية ارتباطاً وثيقاً؛ إذ يتآزر معها في توصيل المعنى، بل والمبالغة فيه، فالمعنى بالبديع يحلّق في سماء المعاني، إضافة إلى دوره في إضفاء الصبغة الموسيقية والجمالية في النص، فيتجاوز به الشاعر الإقناع إلى الإمتاع، وبه يتحقق تميزه وانفراده، شريطة أن يكون البديع عفوًا ملائمًا لحالته الانفعالية، ولصوره الفنية، وليس متكلفًا مصطنعًا لغاية في ذاته.

يقول قدامة: "وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم بانتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير اللفظ، وتكافؤ المعاني المقابلة، والتوازي، وإرداف الواحق وتمثيل المعاني"^(١)، وهذا إنما يجسد دور البديع في النص جنباً إلى جنب مع فنون البلاغة الأخرى، فدوره أصيل في العمل الشعري؛ ذلك لأن "اللغة المشحونة ودقائق الإيقاع والنغم هي الأجنحة التي تساعدنا في التحليق في سماء الشعر وارتداد آفاقه الواسعة"^(٢).

ولذا فإن "البديع في الشعر ضرورة لاستكمال الإطار الفني للصورة لذلك لاينكر دوره في تلوين الصورة حتى تبدو كاملة، ولا يستهان بما في البديع من إمكانيات تصويرية، شريطة ألا يتحول البديع إلى غاية وهدف حتى لاتبدو الصورة زخرفية زاهية الألوان، باهتة الأفكار، عقيمة المحتوى"^(٣).

وقد راح شعراؤنا يشكلون صورهم مستعينين بالأساليب البديعية التي يشيع فيها الجنس والطباق والتكرار والمقابلة في قوة صنعة، وحسن صياغة وعدم تكلف

(١) قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق د. محمد محي الدين عبد الحميد، ص ٣.

(٢) د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ١/١٦٢.

(٣) د. كامل محمد عويضة، دعبل بن علي الخزاعي، الصورة الفنية في شعره، ص ٢١٣.

يخرج بهم إلى المغالاة؛ بل ما كان منهم إلا خدمة المعاني وإبرازها، وكانت المقابلة التي تجسد رؤيتهم وفخرهم بعاداتهم وتقاليدهم من الكرم والشجاعة وغير ذلك من عادات، ورفض الجبن والبخل، كانت هي اللون البديعي الأكثر ظهوراً في صورهم. وألوان البديع التي أثرت في الصورة الفنية عند شعرائنا هي:

التكرار:

وهو من الأساليب الشائعة في اللغة العربية؛ وقد تعرض له معظم النحاة والنقاد والبلاغيين، يعرفه السجلماسي بأنه "بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من فعّلت بلحاق الزيادة وهي الفاء المفتوحة في أوله لقصد المبالغة فصار بناؤه بناءً آخر على ما يجب للفعل"^(١)، وأولى الجاحظ التكرار عناية كبيرة، قال الجاحظ ويسميه الترداد: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه ويؤتى على وضعه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص، وقد رأينا الله- عز وجل- ردد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وشمود وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم"^(٢).

ولا بد إضافة إلى وظيفة التكرار الإيقاعية الصوتية من وظيفته الدلالية؛ فقد ذم النقاد أن يكون التكرار ضرباً من الحشو الممل الذي لاداعي له " لو أن الأمر في التكرار مجرد إعادة حروف بدلها ومدلولها، بلا طائل من ورائها، أو فائدة من خلالها"^(٣).

(١) السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط ١، ١٩٨٠.

(٢) انظر، د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣، ص ٢٣٦.

(٣) د. محمد دياب، الغزل الأندلسي من الإمارة إلى سقوط المرابطين، دراسة أسلوبية، النور نشر، ألمانيا، ط ٢٠١٦، ص ٢٤٨.

ويتنوع التكرار إلى:

١- تكرر الصوت:

وهو تكرر حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم^(١).

ويرتبط تكرر الأصوات بدلالة الصورة الفنية؛ فمن خلال معرفة مخارج الأصوات وصفاتها إذا كانت مهموسة أو مجهورة مفخمة أو مرققة شديدة أو رخوة، نستطيع تبين دلالة اعتماد الشاعر أصوات معينة بكثرة في أغراض معينة دون أصوات أخرى؛ لأن "يستخدم الشاعر الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعوري للقصيدة، كما يستخدم هذه الأصوات ليعبر من خلالها عن فكرة أو معنى، وبهذا يمكن أن نجد ما نسميه الصدى الصوتي للمعنى"^(٢).

ومن أمثلة التكرار الصوتي عند شعرائنا يقول قيس^(٣): (من الطويل)

بكى من فراقِ الحيِّ قيس بن مُنقذٍ وإذراء عيني مثله الدَّمعُ شائعُ

بأربعةٍ تَهَلُّ لَمَّا تَقَدَمْتُ بهم طُرقَ شَتَّى وَهَنَّ جَوامِعُ

وَمَا خِلْتُ بَيْنَ الْحَيِّ حَتَّى رَأَيْتَهُمْ بَبَيونَةَ السُّفلى وَهَبَتْ سَوافِعُ

وَإِنِّي لِأُنْهِيَ النَّفْسَ عَنْهَا تَجْمُلًا وَقَلْبِي إِلَيْهَا الدَّهْرَ عَطْشَانُ جَائِعُ

كَأَنَّ فُوَادِي بَيْنَ شِقَيْنِ مِنْ عَصَا حِذَارِ وَقُوعِ الْبَيْنِ وَالْبَيْنِ وَاقِعُ

ويقول أيضًا^(٤): (من البسيط)

(١) ابن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة

مصر، القاهرة، ١/٣٠٩.

(٢) آسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، رسالة ماجستير، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٠٠.

(٣) عشرة شعراء ص ٣٦.

(٤) المرجع السابق ص ٣٥.

إِنَّ الْفُؤَادَ قَدْ أَمْسَى هَائِمًا كَلْفًا قَدْ شَفَّهَ ذِكْرَ سَلْمَى الْيَوْمَ فَاثْتَكَسَا
 عَنَاهُ مَا قَدَعَنَاهُ مِنْ تَذَكُّرِهَا بَعْدَ السُّلُوفِ فَأَمْسَى الْقَلْبُ مُخْتَلَسَا
 وَبَعْدَ مَا لَاحَ شَيْبٌ فِي مَفَارِقِهِ وَبَيَانَ عَنْهُ الصَّبَا وَالْجَهْلُ فَاثْمَلَسَا
 تَذَكَّرَ الْوَصَلَ مِنْهَا بَعْدَ مَا شَحَطَتْ بِهَا الدِّيَارُ فَأَمْسَى الْقَلْبُ
 مُلْتَبَسَا

نلاحظ أن الشاعر كرر أصواتاً معينة (السين، العين، الهاء، وصوت المد الألف)، وهناك ارتباط بين هذه التكرارات ودلالة الأبيات؛ فقد أدت دوراً عميقاً في الدلالة، فضلاً عن دورها الإيقاعي، فالقصيدة في الغزل يصف الشاعر معاناته في غياب محبوبته؛ لذا استعان الشاعر بأصوات يكون لها القدرة على توصيل مايمور بداخله من مشاعر دفيئة مؤلمة، فصوت المد الألف يعطي الشاعر القدرة على المبالغة في التعبير والتنفيس عما بداخله، وصوت الهاء حنجري احتكاكي مهموس أي مخرجه عميق يدل على عمق مشاعره وشدة توجعه، ومهموس يدل على بقاء الإيقاع وطول النفس فيؤدي دور الألف في التنفيس والتخفيف لآلامه وتوصيلها للمتلقي، بالإضافة إلى عمق المشاعر، كذلك صوت العين صوت احتكاكي مجهور من أقصى الحنك بعد الهمزة والهاء فيعبر عن عمق الحزن وقوة العشق والآهات، هذا فضلاً عن صفير السين⁽¹⁾ الذي يجول كل مكان.

(1) د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٥، ص ٧٦.

الطباق

ويسمى الطباق والتضاد أيضاً، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة^(١)، وجاء الطباق عند شعرائنا عفويًا خاليًا من التكلف، إنما يزيد المعنى جمالاً ووضوحًا، ومنه يقول خدّاش^(٢): (من الطويل)
وإن كلابًا لا كلاب لأهلها
وقد جعلتُ كعبٌ تكون يحايرًا

ففي قوله " كلاب / لا كلاب " مطابقة، وهي مطابقة بالسلب لأنها جاءت بإثبات الاسم ثم نفيه، ونلاحظ هنا الجنس الناقص بين كلاب الأولى بمعنى قبيلة كلاب، وكناب الثانية بمعنى كلاب الحيوانات، فهم اسم ليس على مسمى، مستغلاً الشاعر الطباق لخدمة مدح قومه، فضم البيت نوعين من البديع أحدهما لفظي وهو الجنس، والآخر معنوي وهو الطباق، فمنح مدحه قيمة إضافية، وكثف إيقاعه.

ويقول الحصين^(٣): (من المتقارب)

إذا الموتُ كان شَجًّا بالخُلوق
وبادرتُ النَّفْسُ أشْغَالها

صَبْرْتُ ولم أك رَعْدِيَّة
وللصبرِ في الرَّوع أنجى لها

لبيان مقدرته الحربية وإقدامه في الحروب، يبدو الطباق واضحًا؛ فبالرغم من رؤيته الموت أمامه؛ إلا إنه يصبر وصبره في الحرب أفضل من الهرب، إضافة إلى الجنس بين صبرت والصبر، لإفاة المبالغة في الشجاعة.

(١) بغية الإيضاح، ص ٥٧٢-٥٧٣.

(٢) الديوان ص ٧٢.

(٣) الديوان ص ٧٩.

المقابلة:

ومعنى المقابلة "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"^(١)، ولا بد أنها تزيد المعنى وضوحاً من ذكر الشيء بما يقابله. والفرق بينها وبين الطباق في أنه يقع بين ضدين، بينما هي تقع بين أكثر من ذلك، وتتجلى المقابلة عند شعرائنا في دورها الموسيقي الدلالي، يتضح ذلك من خلال ما جاء عند شعرائنا، ومنها يقول المسيب^(٢): (من البسيط)

هُمُ الرَّبِيعُ عَلَى مَنْ ضَافَ أَرْحَلَهُمْ وَفِي الْعَدُوِّ مَنَاقِدَ مَشَائِمُ

تظهر المقابلة بين معاملة ممدوحيه لضيوفهم ومعاملتهم لأعدائهم، فأبان عن صفتين متناقضتين في الممدوحين، الحلم والشدّة، تخص أحدهما ضيوفهم، وتخص الأخرى الأعداء، من خلال أسلوب المقابلة الذي استخدمه الشاعر.

الجناس:

الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ مع الاختلاف في المعنى، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها، والناقص إن اختلفا في أعداد الحروف فقط، والمحرف إن اختلفا في هيئات الحروف، والمضارع إن اختلفا في أنواع الحروف بشرط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف مع تقاربهما، فإن كانا غير متقاربين سمي لاحقاً، ومما يلحق بالجناس أن يجمع اللفظين الاشتقاق^(٣).

لكن يمكن تقسيم كل هذه الأنواع إلى نوعين:

١- التام وتتفق فيه اللفظتان اتفاقاً تاماً لا تختلفا إلا في المعنى.

(١) بغية الإيضاح ص ٥٨٠.

(٢) الديوان ص ١٢٦.

(٣) انظر بغية الإيضاح، ص ٦٤٠، ٦٤٣، ٦٤٧.

٢- الناقص وتختلف فيه اللفظتان في هيئة الحروف أو عددها أو ترتيبها مع الاختلاف في المعنى، ومنه الجناس الاشتقائي وهو أن تختلف اللفظتان في الاشتقاق فتكون إحداهما مثلاً اسم والأخرى فعل؛ لكنهما مشتقان من نفس الجذر اللغوي.

ولاشك أن الجناس يطلبه المعنى فلا فائدة من إيراده للموسيقى فقط؛ إذ لا بد أن "يتعدى اللفظ والجرس إلى ما يناجي فيه العقلُ النفس" (١)، فالذي "يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن. ولذلك دُمَّ الاستكثار منه والولوع به" (٢).

ومن الجناس التام، يقول الفند (٣): (من الرمل)

وَلَقَدْ تَعَلَّمُ أَنَا دُونَهَا
لِلْعَذَارَى الْبَيْضِ بِالْبَيْضِ نَعَارُ

فالشاعر يعتمد في توضيح بأسهم وشجاعتهم، يصور غيرتهم على نسائهم والدفاع عنهم بالسيوف، من خلال المجانسة (بين البيض وتعني النساء، والبيض وتعني السيوف) ليحقق بذلك المعنى المقصود من صورته، ويعطي لهم صفة الغيرة والشجاعة، فقوى الموسيقى، وزكى المعنى المراد.

ومن الجناس الناقص، يقول المسيب (٤): (من المتقارب)

وَكَاثِلُ الشَّهْدِ بِالرَّاحِ أَخْلَافُهُمْ
وَأَحْلَامُهُمْ مِنْهَا أَعْدُبُ

ويقول أيضاً (٥): (من الكامل)

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.

(٢) أسرار البلاغة ص ٨.

(٣) عشرة شعراء ص ١٧.

(٤) الديوان ص ٦٧.

(٥) المرجع السابق ١٠٨.

عُرِّ السَّوَابِقِ حِينَ تَسْتَبِقُ

وَأَعْرُ تُقْصِرُ دُونَ غَايَتِهِ

فالمسيب يوضح صورة ممدوحيه باستخدام الجنس الناقص بين (أحلامهم وأخلاقهم)، (أغر وغرُّ) للتدليل على أنهم جمعوا الأخلاق والأحلام كما في البيت الأول، والكرم في البيت الثاني بل وممدوحه هو الأفضل والأسبق من غيره، فالجناس في هذه الصورة ساعد على رسم صورة الممدوح المثالية التي جمعت ما بين الحلم والخلق والكرم والمبالغة فيها، هذا بالإضافة إلى أسلوب بديعي آخر أزر الدلالة وقوى الموسيقى، هو المقابلة بين الممدوح والسوابق، وتقتصر وعرُّ، فممدوحه هو سابق السوابق إلى الكرم.

ومن الجنس الناقص التجنيس الإشتقائي^(١):

ومعناه أن يجمع اللفظين الاشتقاق، كقوله تعالى: "فَأَقْمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ"^(٢)، وقوله تعالى: "فَرُوحٌ وَرِيحَانٌ"^(٣).

يقول خدّاش^(٤): (من الكامل)

تَتَنَبَّجُونَ تَنْبَجَ الرِّيحِ

وَمَسْبُوكِ سُفْيَانٍ ثُمَّ تُرَكِّمُ

ويقول الفند^(٥): (من الوافر)

عَدَا وَاللَّيْثُ عَضْبَانُ

شَدَدْنَا شَدَّةَ اللَّيْثِ

(١) بغية الإيضاح، ص ٦٤٧.

(٢) الروم ٤٣.

(٣) الواقعة ٨٩.

(٤) الديوان ص ٦٣.

(٥) عشرة شعراء ص ٢٢.

وظف كل من الفند وخذاش الاشتقاق لإظهار الجبن عند أعداء خدش وإظهار الشجاعة لدى قوم الفند من خلال الاشتقاق بين تنتجون وتنتج فالأولى فعل والثانية مصدر والجذر اللغوي واحد هو تنتج، وكذلك الاشتقاق بين شددنا وشدة فالأولى فعل والثانية مصدر والجذر اللغوي شدّ، وقد حقق هذا الأسلوب عنصرًا إيقاعيًا ناتجًا عن تكرار الجذر اللغوي نفسه للمشتقين؛ وليس اشتقاقًا فقط بل أيضًا هو من بناء التشبيه على اقتران الفعل بمجئ مصدره، و" بناء التصوير على مثل أساليب التقييم والتجنيس والتطريز يوفر كثافة صوتية تصل الإيقاع بالتصوير وتتدرج به نحو عمل شعري متكامل وهناك وسيلة أخرى تحقق هذا التواصل وتتمثل في بناء التشبيه على اقتران الفعل بمجئ مصدره واندماجهما معًا في مركب لاتنفك جهة الترجيع الصوتي فيه عن الصورة التي يولدها"^(١) وفضلاً عن دوره في دلالة التشبيه من تأكيد دلالة الهجاء للأعداء في البيت الأول، وتأكيد دلالة المدح لقوم الفند في البيت الثاني، ولهذا كرر كل من خدش والفند الجذر اللغوي وصياغة مشتقين من مشتقاته ليعمق الدلالة، إضافة إلى ذلك تكرار كلمة الليث وإحياء حرف الشين بنقشي وانتشار شجاعتهم وهذا يتلاءم مع ما أراده الفند من مدح قومه.

التصريح:

وهو أن تتفق آخر كلمة في الشطر الأول من البيت مع آخر كلمة فيه؛ فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد زيادته"^(٢)، وأكثر ما يقع التصريح في افتتاح القصائد وعدّه قدامة من مميزات الفحول المجيدين من الشعراء، يقول عند حديثه عن القوافي " أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون

(١) آسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، ص ١٣٦.

(٢) ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١،

يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره^(١).

والتصریح نادراً عند شعرائنا؛ لعل ذلك يرجع إلى إن كثيراً من شعرهم يتمثل في صورة مقطوعات، ربما كانت هذه المقطوعة جزء من قصيدة ضاعت مقدمتها ولم تصلنا، والتصریح كثير ما يكون في مقدمة القصائد؛ حيث أن " حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"^(٢)، ويرد أحياناً داخلها في أبيات آخر منها لكن ليس كثيراً.

يقول المسيب^(٣): (من الطويل)

أَلَا انْعَمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبِّعِ واسْلَمِ
تَحِيَّةَ مَحْزُونٍ وَإِنْ لَمْ تَكَلِّمْ

في هذه الاستعارة التشخيصية للربيع فكل من الضرب والعروض جاء على وزن واحد لوقوع التصريح، وقد منح البيت موسيقى عذبة جاءت من التوافق الصوتي بين العروض والضرب، فضلاً عن وظيفته الدلالية التي تؤكد على أهمية الربيع وتعلقه به فهو الذكرى الباقية التي تذكره بالأحباب وتصبره على فراقهم، وهو القاسم المشترك بينه وبين محبوبته، فكل منهما يتألم لفراق الأحبة، وإن لم يتكلم الربيع.

ومنه أيضاً، يقول المسيب^(٤): (من الكامل)

بَكَرَتْ لِتُحْزِنَ عَاشِقًا طِفْلُ
وَتَبَاعَدَتْ وَتَجَدَّمِ الوَصْلُ

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٣، ط١، ص ٥١.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ١/٢١٧.

(٣) الديوان ١٢٧.

(٤) الديوان ص ١١٤.

وهكذا استدعى التصريح اتزان عروض البيت وضربه، بين تشبيه الشاعر لنفسه بالطفل أي رخص ناعم، واستعارة التجزم للوصل؛ فهذا يعمق الأثر الذي تركه انقطاع الوصل بينه وبين محبوبته، فالبعد والفرق قد حدث وهو ما زال رخصاً، فتكون إصابته بداء الهوى سهلة، ويحدث هذا الاتزان بين العروض و ضربه في المقابل اتزاناً صوتياً ونغمياً.

التصدير:

وهو نوع من الموسيقى الداخلية، يقوم على انسجام صوتي نابع من استخدام كلمة ما في أول البيت أوحشوه، ثم إعادة استخدامها -تقريباً- عند القافية، مما يكون له كبير أثر في موسيقى البيت من ناحية، ودلالته من ناحية أخرى؛ وذلك لما فيه من ربط أوله بآخره ربطاً معنوياً قائماً على اتحاد الكلمة المستعادة دالاً ومدلولاً^(١).

وفائدته تتمثل في أنه " يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"^(٢)، ومنه ما يوافق آخر البيت آخر الشطر الأول، يقول **الفند**^(٣): (من الرمل)

فادْفَعُوها بِرَحائِي

دارتُ الحَرْبُ رَحاهَا

ووقع التصدير هنا في عروض البيت وضربه، ووظفه الفند في صورته الفنية هنا بتكرار كلمة الرحا آخر الشطر الثاني وآخر الشطر الأول، وبه يؤكد أنه قادر على الحرب؛ فإذا كانت الحرب تملك رحا فهو أيضاً لديه رحا، كما أنه منح البيت نغماً تطريبياً جميلاً.

(١) د. محمد دياب، الغزل الأندلسي من الإمارة إلى سقوط المرابطين، ص ٢٥٣.

(٢) العمدة، ٢/٣.

(٣) عشرة شعراء ص ١٢.

ومنه ما يوافق آخر البيت كلمة ليست أوله ولا آخره ، يقول الفند^(١): (من الوافر)

وَإِنَّ النَّارَ قَدْ تُصُّ بِحُ يَوْمًا وَهِيَ نِيرَانُ

استعار النار للحرب، يؤكد الفند على أن الحرب قد تتأقلم فلا يستطيعون إيقافها فعبعن ذلك بتكرار لفظة النار بالجمع آخر البيت فتتحول إلى نيران؛ وذلك للتحويل من أمر الحرب التي يكرهها.

التقسيم

ويطلق التقسيم على أمرين أن يذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يليق بها، كقول المتنبي:

بَدَتْ قَمَرًا وَمَالَتْ خُوطَ بَانَ وَفَاحَتْ عَنبَرًا وَرَنْتَ غَزَالًا

والثاني استيفاء أقسام الشيء بالذكر^(٢)؛ وهذا القسم يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه"^(٣). وقال ابن أبي الإصبع "وأحسب أن أول من نطق بصحة التقسيم زهير حيث قال^(٤):

وَأَعْلَمَ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسَ قَبْلَهُ وَلَكُنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدِ عَمِي

فالأيام يوم مضى نعلمه ويوم نعيشه ونعلمه ويوم أتٍ ولا نعلمه لأننا لم نعيشه بعد، ولا تخرج الأيام عن هذه الأنواع ولا يخرج علمنا عن هذا التقسيم.

(١) عشرة شعراء ص ٢٢.

(٢) بغية الإيضاح، ص ٦٠٧، ٦٠٨.

(٣) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٣٧٥.

(٤) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، تحقيق د. حنفي محمد شرف، إصدار الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ص ١٧٩.

ومن التقسيم عند شعرائنا، يقول الحصين^(١): (من الوافر)

لَقَدْ عَلِمْتُ هَوَازُنُ أَنْ خَيْلِي غَدَاةُ النَّعْفِ صَادِقَةُ الصَّبَاحِ
عَلَيْهَا كُلُّ أَرْوَغٍ هُبْرِي شَدِيدٌ حَدَّهُ شَاكِي السَّلَاحِ
فَكَّرَ عَلَيْهِمْ حَتَّى التَّقِينَا بِمَصْقُولٍ عَوَارِضِهَا صِبَاحِ
فَأَبْنَا بِالنَّهَابِ وَبِالسَّبَايَا وَبِالْبَيْضِ الْخَرَائِدِ وَاللَّقَاحِ

نجد التقطيع واضحاً في تشكيل الصورة، إلا إنه لا يؤدي إلى مشاكلة تامة بين المقاطع؛ إذ يعدد صفات كل من: عتاد الحرب، الخيل والجنود، ثم يعدد صفات النهاب والسبايا؛ ويأتي التوافق الموسيقي في تقطيع أفقي بين كل الصفات (غداة النعف وصادقة الصباح، شديد حده وشاكي السلاح، مصقول عوارضها وصباح، البيض الخرائد واللقاح)؛ ثم التوافق بينها جميعاً رأسياً، بالإضافة إلى التجنيس الرأسي بين "صباح وسلاح وصباح واللقاح" وكله يساعد على تعميق المعنى فقد أراد الشاعر من خلاله جمع عدداً من الصفات المحمودة الفاضلة للشاعر وقومه وعتادهم في حربهم؛ حتى ترسم لهم صورة الشجاعة في الحرب، فضلاً عن الجرس الموسيقي مما يحقق المتعة الفنية.

ويقول أيضاً المسيب^(٢): (من الوافر)

وَعَيْنُ السَّخْطِ تَبْصُرُ كُلَّ عَيْبٍ وَعَيْنُ أَخِي الرِّضَا عَنْ ذَاكَ تَعْمَى

يصنف حالين من أحوال الناس: الساخط ويرى بعين سخطه السخط في كل شيء، والراضي ولا يرى السخط في أي شيء، فيصير البيت كأنه وحدتين دلالتين.

(١) الديوان ص ٧١.

(٢) الديوان ص ١٢٧.

الترديد:

ضرب من التكرار؛ ففيه تتكرر الكلمة، لكنها ترد أولاً متعلقة بمعنى ثم ترد مرة أخرى متعلقة بمعنى آخر، كما يقول ابن رشيق: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في نفس البيت، أو في قسيم منه"^(١)، فالترديد إذن من قدرة الشاعر على التصريف في اللغة، وتبيين قدراتها وقدراته؛ لإضفاء العذوبة الموسيقية على شعره، وتأكيد دلالاته. ومنه، يقول الحصين^(٢): (من الطويل)

نُطَارِدُهُمْ نَسْتَقْدُ الْجُرْدَ كَالْقَتَا وَيَسْتَقْدُونَ السَّمْهَرِيَّ الْمُقُومَا

ردد الشاعر الفعل "استنقذ مرتين، مرة لهم، ومرة لأعدائهم، وهو تكرر للدال دون المدلول، فدلالة الفعل في الشطر الأول للشاعر ولقومه يستنقذون الجرد: أي الخيل القصيرة الشعر وهي من جياذ الخيل، يستنقذونها فتكون من غنائمهم من المعركة مع أعدائهم، بينما يكون استنقاذ أعدائهم للسهمري مطعونين به فهذه غنيمتهم من المعركة مع الحصين وقومه؛ تعبيراً وتأكيداً لفروسية الحصين وقومه، هذا فضلاً عن الأثر الموسيقي النابع من التكرار اللفظي لنفس الفعل.

ومنه، يقول المسيب^(٣): (من الكامل)

وَإِذَا رَمَاهُ الْكَاشِحُونَ رَمَاهُمْ بِمَعَابِلٍ مَذْرُوبَةٍ وَقِطَاعٍ

ردد الشاعر الفعل "رمى"، في الشطر الأول ورد متعلقاً بالكاشحين المبغضين للشاعر، ثم في نفس الشطر ورد متعلقاً بالشاعر، وترديد نفس الفعل له يوحي باقتداره على الرد على أعدائه بل رده عليهم يكون بالمعابل المذروبة والقطاع؛ تشبيهاً لحججه القوية الدامغة على سبيل الاستعارة التصريحية.

(١) ابن رشيق، العمدة، ٣٣٣/١.

(٢) الديوان ص ٦٦.

(٣) الديوان ص ١٠٠.

والواضح أن شعراءنا وإن لم يكثرُوا من أصناف البديع؛ إلا إنهم على أي حال وظفوه في جميع مواضيع الصورة الفنية من مدح وفخر وهجاء؛ عكسوا وأكدوا به حالتهم النفسية في غير تكلف أو غرابة مما أبرز صورهم بطريقة مبدعة يتجاوب معها عقل المتلقي ويتسامى معها وجدانه.

الخاتمة

وقد خلص البحث إلى نتائج هي:

- ١- تعدد وظائف الصور الفنية لدى شعرائنا واختصاص كل صورة بوظيفة معينة؛ فوجدت تأثير الكناية في الوظيفة الاجتماعية وانعكاسها لعادات وقيم المجتمع الجاهلي بصورة واضحة، وكان للاستعارة الدور البارز في الوظيفة الذاتية؛ حيث تعبير الشعراء عن مشاعرهم ووجدانهم، وكذلك كان لها تأثير كبير في وظيفة أخرى وهي التهويل؛ حيث كانت اهتمام الشعراء الأكبر وهم يصفون حروبهم القوية الغاشمة لتهويل العدو وإخافته وترهيب كل واحد تسول له نفسه محاربتهم.
- ٢- تنوع أشكال البديع من التكرار والطباق والمقابلة والجناس والتصدير والترديد والتقسيم والتصريح ما جعل صورهم تتجاوز الإقناع إلى الإمتاع.
- ٣- تعدد الدور الذي يقوم به البديع فبالإضافة إلى دوره الموسيقي فإن أهميته تكمن أيضاً فيما يقوم به من الدور الدلالي وتكثيف المعنى.

المصادر والمراجع

- ابتسام البقمي، مقال بعنوان تراسل الحواس، ، ٦/٢٠١٦، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، www.alfasee.com.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، ، المثل السائر، قدمه وعلق عليه د.أحمد الحوفي، د.بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة.
- ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني ت٤٦٣هـ، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣.
- أسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، رسالة ماجستير، الجزائر، ٢٠٠٩. محمد الحسن علي الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة، ١٩٨٤.
- الأصفهاني، علي بن الحسين ت ٣٦٠هـ، الأغاني، تحقيق أحمد زكي العدوي وآخرين، طبع دار الكتب المصرية، ١٩٢٩.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب، فحولة الشعراء، تحقيق ش.توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر ت ١٠٩٣، خزانة الأدب، تحقيق د.عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧.
- جاد المولى والجبجوي وأبو الفضل، أيام العرب في الجاهلية، نشر عيسى البابي الحلبي، ١٩٤٢، ط١.
- السجل ماسي (أبو محمد القاسم) المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، طبع المعارف، المغرب، ط١، ١٩٨٠.
- شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

- عبد العظيم ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر ونثره، تحقيق د. حنفي محمد شرف، إصدار الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ت ٤٧١هـ) أسرار البلاغة، قرأه د. محمود شاكر، مطبعة المدني، ط ١٩٩١.
- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ت ٤٧١هـ) دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه د. محمود محمد شاكر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٤.
- عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط ١، ٢٠١٤.
- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢.
- عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة الآداب، القاهرة.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري ت ٢٧٦هـ، الشعر والشعراء، تحقيق د. أحمد شاكر، ط دارالمعارف، ١٩٦٧.
- قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ، جواهر الألفاظ، تحقيق د. محمد محي الدين عبد الحميد.
- قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٦٣.
- كامل محمد عويضة، دعل بن علي الخزاعي، الصورة الفنية في شعره، دارالكتب العلمية، بيروت.
- محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية، القاهرة، د.ت.
- محمد بن سلام الجمحي ت ٢٣١هـ طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة.
- محمد دياب محمد غزاوي، الغزل الأندلسي من الإمارة إلى سقوط المرابطين،

- دراسة أسلوبية، النور نشر، ألمانيا، ط ٢٠١٦.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
 - أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل ت ٣٩٥هـ، الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١.
 - اليزا بيت دور، الشعر كيف نتفهمه وندوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مطبعة ميمنة، بيروت، ١٩٦١.