شعرية المبالغة
وشعرية المحاكاة ومطابقة الواقع
كتاب أسرار البلاغة أنموذجاً

الدكتور
عـــادل حســـني يوسـف

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Al-Mubalagha as a Literary term

This research assures that hyperbole was highly used in Arabic poetry as a rhetoric term in particular. There were a lot of ancient arab poets, who used to think that making use of hyperbole would make the poem more attractive and of a high quality . Thus, the poetic quotations regarding this term, along with various comments made by famous ancient critics and found in many literary sources. According to those critics the hyperbole would be letter and preferable, if the poet managed to compose some of it'supnormal modes.

What we have attempted to make it quiet obvious in this research is that it's not necessary for the poet to use any type of hyperbole in order to make this poetry attractive . This is to say high quality of poetry can be achieved otherwise. And it might be appropriate to add here that where was only one Arab scholan who paid attention to this point, well known as aL-Imam "Abda'l – QahiraL-Jorjani. He died in the year 471 in the fifth hijra century.

According to what has been mentioned above, this research is an attempt to study the considerable efforts made by aL-Jurjani as far as the issue of hyperbole is concerned.

شعرية المبالغة وشعرية[1] المحاكاة ومطابقة الواقع كتاب أسرار البلاغة أنموذجاً

لا يزال الناس يبتغون الحسن في الفنون، ويبحث أهل الذوق وطلاب الجمال عن المزية في الأدب، كما لايزال الشعراء ينشدون الكمال ويحاولون الاقتراب منه، ليلبوا نداء أنفسهم في توقها إلى الإتقان، ويروا ظمأ الناس إلى الإحسان في كل ما يتعاطاه الإنسان.

وما دام الشعراء ينظمون القصيد، فإن مريديه يطلبون المزيد من التجويد فيه، ومادام الأدب أو الشعر ضربًا من النسج وجنسًا من التصوير[2] فإن مرتاد هذه الصناعة مطالب بالمزيد من البراعة فيه، والسعي وراء أجمل تلاوينه.

لكن الإحسان له طرقه، والإتقان له أسسه، منها ما هو معهود، يرِده الشعراء، واحداً إثر آخر، وجيلاً بعد جيل، ومنه ما يستجد ويتجدد بإبداعات الشعراء.

١- لا يخفى على القارئ ما يكتنف هذا المصطلح من تنازع بين أهل النقد حوله ، فمنهم من يرى أنه ينصرف إلى الشعر وحده ، ومنهم من يوسعه ليشمل الأدب عامة . ينظر : في النقد الأدبي الحديث : محمد صالح الشنطي ،دار الأندلس ، ط٣ ، حائل ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٧٩ . وينظر : الشعرية والشاعرية : أيمناللبدي ،دارالشروق ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٦ ،ص ٢٠ . وينظر : الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي: أحمد جاسم الحسين : دار بترا للنشعر والتوزيع ،ط١ ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص ١٥٧ .ولعل ترجيح جانب تخصيصه بالشعر هو ما نميل إليه ، وقد اعتمدناه في هذا البحث ، وهو ما قرره الغذامي ،حيث أشار إلى أن إيحاء هذا المصطلح ، لا يمكن صرفه عن توجهه إلى الشعر ، ويصعب كبح جماحه عن حضوره إلى الذهن . ينظر : الخيئطة والتكفير : عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي ، جدة ، ١٩٨٥ ، ص٢٢ . وظاهر أن هذا هو ما اختاره محمد العمري أيضاً ، ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية : أفريقيا الشرق ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص ٤٩ ،٥٣ ، ٥٤ .

٢- ينظر كتاب الحيوان:الجاحظ:تح:عبد السلام هارون،دار إحياء التراث العربي،ط٣،بيروت،١٩٦٩، ج٣ ص١٣٢.

وموارد الإحسان إن لم تتجدد فإنها تبلى، ولا تبقى بطراءة الشباب كما يقول عبد القاهر[1] (ت ٤٧١)، وهذا يعني أن صورة ما من صور الشعراء، أو سبيلاً من سبل التعبير، قد يحوز رضى الناس، ويستحسنها محبو البيان العالي، لكن هذا الاستحسان يضمحل، والرضى يتوارى إذا توارد الشعراء على هذا السبيل، وأعادوا القول فيه.

وأمثلة هذا واضحة في تراثنا الشعري ، محفوظة ومروية، من أوضحها، قضية البديع، فقد تراءت أمثلة هذا الفن ونماذجه ، بديعة نبيلة في الشعر الجاهلي وكلام العرب الأوائل، وكانت فنون البديع ترد في كلامهم في مناسبات قليلة، حسبما يقتضيها المعنى، وقد لاقت فنون البديع هذه من بعدُ استحسان الشعراء في أوائل العصر العباسي، فتواردوا عليها، وأغروا بها، حتى بلي جديدها وفلّ حديدها، فانقلب الإحسان إلى الإساءة، وغدا الفن الذي كان سبب الخفة والطرب شيئاً آخر ، يثقل على النفس ويورث السأم.

وما ذاك إلا لأن الشاعر أو الأديب يطلب الإجادة، فإن وجد سبيلها سلكه، لكن يذهب عنه أحيانًا أن مجرد سلوك السبيل لا يوفر الإجادة دائمًا، بل سبيلها الأصح هو البحث عن الجديد.

ومعهود أن "المبالغة" باب من القول مضى فيه الشعراء، يبتغون الترقي في فن القول، والوصول إلى قلوب الناس ونيل الحظوة لديهم، وقد أوغل الشعراء في المضي في هذا الباب، وتمادوا في المبالغة، حتى نشأ رأي أدبي عام، مقتضاه أنه كلما أفرط الشاعر في البعد عن الواقع، وبالغ في الانفصال عنه، أطرب الناس أكثر وهزَّهم[2].

لكن مع هذا النهج الذي ساد، كانت هناك مجموعة أخرى من الأشعار، ينهج فيها أصحابها غير نهج المبالغة، فيتأملون أشياء الطبيعة، ويرقبون

٣- ينظر أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: تح: محمود محمد شاكر،دار المدني بجدة،ط١، ١٩٩١، ص ١٨٩.

١- ينظر : نقد الشعر : قدامة بن جعفر : تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨، ص٦٢.

حوادث الواقع ، في لحظات خاصة، ليقيدوا هذه اللحظات كما هي ، لا ينقصون منها ولا يزيدون عليها . فغاية الشاعر هنا ، أن يؤتى من فرط دقة العبارة ، ما يعينه على أن تتحول كلماته إلى ريشة رسام ، يرقب بعينه المشهد ، ويتتبع خطوطه ، لا يصرفه عن دقة الرسم وكمال مطابقته صارف، مستيقناً أن المشهد الذي أمامه ، فيه من تداخل الخطوط وتشابك الألوان وتكاثف الإيحاء ، ما يجعل ضبط هذه الدقائق كلها ، لحظة من لحظات التوفيق في الشعر ، والسعي إلى هذه الصنعة وإتقانها شيء يجدر بالشعراء أن يتنافسوا فيه .

وقد رصدت عين عبدالقاهر الجرجاني هذا النهج، فرأى فيه مهارة عالية، قلما يبرع فيها شاعر، ثم راح يجمع الشاهد إلى الشاهد، متقصيًا دواوين الشعراء، حتى اجتمع له قدر لا بأس به من الشعر على هذا النهج، يمثل طريقة متميزة، ونهجًا خاصًا.

والكشف عن هذه الطريقة كان أهم دوافع إقامة هذا البحث، كما أن العودة إلى الواقع، بوصف دقائقه وإثبات تفاصيله في الهيئات الخاصة، قد يفتح أبواباً واسعة من المعاني كانت قد ضاقت كثيراً، مع مرور السنين وتكاثر الشعراء. فالواقع غني، وحوادثه وأحداثه وافرة، بما جلّ منها وبما دق.

ومما شجعني على المضي في هذاالبحث أني لم أجد - فيما قرأت – أحداً تتبع كلام عبدالقاهر في هذا الباب، مقيدًا لحدود ما وقف عليه، واصفاً لأنواعه، محصيًا لألوانه.

ومما دفع إلى النهوض بهذا البحث أيضًا، أنه ليس باباً نظريًا، يحلم به فكر ناقد أو خيال منظر، أو معنى يحتمل في منطق العقل إذا قيس بغيره من ظواهر اللغة . إنما هو إبداع منجز، في أشعار كثيرة، ولشعراء كثيرين. فهو إذاً نهج فني راسخ ،أثبتته تجربة الشعراء،وصورته قرائحهم. ومن هنا فهو جدير بأن يصور في النقد، ويبرز في التنظير.

ولعل آخر ما دفعنا إلى استكمال هذا البحث ، أن هذا النهج ، أعني نهج التتبع الحرفي لمطابقة الواقع ، نهج شاع في الفن فيما بعد ، في القرن السادس عشر ، عهد النهضة الأوربية . ولقي هذا الفن من استحسان الناس ما لقيه ، ففي " القرن السادس عشر ، حدث أن أصبحت نزعة التماثل الحرفي شائعة"[١].وهذا فيه إيحاء بأن نهج مطابقة الواقع ، نهج راسخ في فطرة كثير من أهل الفن. وفيه من جهة أخرى ، إثبات بأن في الواقع لحظات تستحق أن ترصد كما هي، وأن هذا النوع من الرصد لا يحسنه كل أحد، بل إن في هذه اللحظات من التحدي ما يجعل ضبطها الضبط الدقيق ، نوعًا من القدرة تستحق أن تكون ضربا عاليًا من الفن.

وهذا هو أحد أوجه[٢] المذهب الواقعي "فمذهب الواقع يرى أن الفن يرمي إلى تقليد الطبيعة كما هي ، وعلى الأقل إلى القرب منها جهد المستطاع"[٣].

وحتى يحقق هذا البحث غايته، في إبراز هذه الطريقة من كلام عبدالقاهر، وإظهار هذا النهج في الفن الشعري، ليستمتع به من يحب هذا الفن، أو يخوض فيه من يريد، من شداة الشعر، أو يقف منه أهل النقد الموقف الذي يرونه، حتى يحقق البحث هذا، لا بد من أن يتبع المنهج الوصفي لأنه أبرّ بمثل هذه المواقف.

١- معنى الفن : هربرت ريد: تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد ، ١٩٨٦، ص٤٧.

١- وقلنا هو أحد الأوجه، لأن محمد مندور يعتبر هذا الوجه هو أحد أوجه المذهب الواقعي، في حين أن هناك أوجهاً أخرى لهذا المذهب ، تبتعد قليلا أو كثيرا عن هذا الوجه. ينظر الأدب ومذاهبه : محمد مندور، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٩، القاهرة، ٢٠١٠، ص٨٣ وما بعد.

٢- مبادئ فلسفة الفن: ا. س. رابو برت: تر: أحمد أمين، شركة نوابغ الفكر، ط١، القاهرة، ٢٠١٠، ص٤٤.

المبحث الأول

المبالغة

لقد سادت مقولة (أعذب الشعر أكذبه) ، وسارت على كل لسان، وآمن الناس بها واعتقدوا، حتى عبد القاهر الجرجاني ، لم يمسك نفسه عن الميل إلى القبول بهذه المقولة، وهو وإن كان يجزم بأن الحق أحق أن يتبع، وأن الصدق هو الأولى بأن يستولي على القلوب، إلا أنه لا يلبث أن يعود إلى نصرة جانب المقولة السابقة، عندما كان يرى سحر البيان في هذا الفن، بأمثلته المعجبة والمطربة، وذلك مالا يملك عبدالقاهر إلا أن يطرب له ويهتز، وينسى - قليلاً- قضية الحق، ونصرة الصدق، في الاقتصاد في القول والاقتراب من الواقع الذي يناصره العقل، ويعضده الدين، وتثبته الحكمة، وما يجري من العقل على أصل صحيح، فعبد القاهر أبدًا كلف بالفن المتقن والنماذج المحكمة من البيان[1].

وإيثار جانب المبالغة شائع عند النقاد، يكثرون ضرب الأمثلة لها، موضحين مظاهر الحسن فيها، مظهرين الطرب الشديد لها، والإقرار بأنه عجيب الأمر، شبيه بالسحر. وها هو قدامة بن جعفر(ت٣٣٧)، يستجيد المبالغة ويختارها، ويجعلها مذهب أهل الفهم بالشعر والشعراء قديمًا، وهو من بالغ ثقته برجاحة اختياره هذا، ينسبه إلى فلاسفة اليونانيين[2].

ولهذا الاختيار توجيه بيّن، يتصل بفن الشعر، فابن رشيق (ت ٤٥٦) يؤثر المبالغة كما فعل غيره، ويرى أنها هي مدار أكثر محاسن الشعر، "ولو

١- أسرار البلاغة، ص٢٧٢.
٢- نقد الشعر : ص ٦٢.

بطلت المبالغة كلها، وعيبت، لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الشعر"[١].

وهكذا درج النقاد في تفضيل المبالغة، حتى الذين ذكّروا بالقسط، والاقتصاد في القول، ولزوم جانب الحقوالميل إلى الصدق، لم يكونوا يقصدون من دعوتهم أن يلزموا الشاعر بمطابقة الواقع تمامًا، بل أن يقتصد في المبالغة ولا يغالي، حتى لايدخل في المحال، فمذهبهم في هذا مذهب الاقتصاد وما قاربه[٢] كما ينقل عنهم ابن رشيق.

وليس من قصدنا هنا مخالفة النقاد ألبتة، أو إنكار الشعرية في هذا المذهب الذي اختاروه، بل قصدنا الإشارة إلى أنهم لما بالغوا في الإشادة بالمبالغة، واعتقدوا أن الشعرية تتنامى بمقدار الانفصال عن الواقع ، والابتعاد عنه، ثم لما تراءت لهم الأمثلة الشعرية الساحرة من هذا الفن، وملأت قلوبهم بالحسن، وهزّت نفوسهم بحسن شياتها، ظنوا أن عكس الاتجاه والاقتراب من الواقع أو مطابقته، سلوك لدرب الخذلان في الشعر، وذهاب عن أسباب التوفيق، وذهول عن طريق الشعرية، وتنكب عن جادة الفن الجميل "لقد أجمع البلاغيون على أن الخبر إما صادق، وإما كاذب، ثم اختلفوا في التفسير، وانتهوا إلى أن الخبر الصادق هو ما طابق حكمه الواقع، والكاذب هو ما لم يطابق الواقع، أما مطابقة الواقع، فقد فهمت على أنها ابتذال، فبقي أن عدم المطابقة هو الإبداع.. بيد أنهم ظنوا أن مطابقة الواقع لا تقتضي إبداعًا ومن ثَمَّ فإن الإبداع يقتضي غلوا "[٣].

ونعتقد أن أهل النقد والبلاغة إذا كانوا قد وفقوا في موقفهم من المبالغة، وفتحوا للشعراء مهيعًا واسعًا، ومدارج كثيرة يترقون فيها، إذا كان النقاد قد وفقوا في هذا الجانب، فإنهم قد ضيقوا على الشعراء مجال الإبداع في الجهة

١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: قدم له وشرحه صلاح الدين الهوارة ومهدي عودة، دار الهلال، بيروت ، ٢٠٠٢. ص٨٦.

٢- ينظر المصدر السابق: ص٨٨

٣- نظرية النقد: عصام قصبجي:دار القلم العربي،ط١،حلب،١٩٨٠. ص١٣٥.

الأخرى، وذلك لما أوحوا أن الشعرية تجانبك كلما اقتربت من الواقع، وصدقك في محاولة مطابقته. لكن من حسن حظ الأدب، أن الشعراء لا يستمعون دائمًا إلى نصح النقاد، ولا يستجيبون في أحايين عديدة لإرشاداتهم، بل يرون الفن أحيانًا في غير ما يشير به النقاد أحياناً، والتوفيق في ضد ما يقولونه، وهذا ما قصده البحتري (ت ٢٨٤) في قوله:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه[١]

وقد جادت علينا قرائح الشعراء بنماذج من الفن البديع، الذي يطابق فيه الشاعر مظاهر الطبيعة، ويسخر قواه، ويستنفد طاقاته الفنية لرسم أشيائها كما هي، قد جادت علينا قرائحهم بالشعر الذي يهز القلب، ويخلب اللب والأحاسيس معًا، ويقف الفكر متعجبًا من قدرة هؤلاء الشعراء الذين وجدوا باباً آخر للفن، غير باب المبالغة.

وإن نظرة متأنية في مختارات عبدالقاهر في كتابه أسرار البلاغة، من هذا الفن الجديد، تطلعك على قدرات عجيبة لبعض الشعراء تمتع أيما إمتاع، وطاقات في فن الشعر لا تنتهي، ومكامن للفن الجميل في كل زوايا الحياة، لا يمكن أن يتحكم بها النقاد، أو يتسلط عليها أرباب البلاغة، قائلين هذا يجوز وهذا لا يجوز، أو أن الفن في تصوير هذا لا في تصوير ذاك.

١- أسرار البلاغة: ص ٢٧٠.

المحاكاة ومطابقة الواقع

المحـــاكـاة

يتراءى لنا مما كتبه المهتمون بقضية الفن: أن المحاكاة نوعان: مثالية وواقعية" فقد بيّن أرسطاليس(ت٣٣٢ ق. م)، أن المحاكاة قد تكون مثالية، أي بتصوير الشيء كما ينبغي أن يكون، وأنها قد تكون واقعية، أي بتصوير الشيء كما هو"[١].

وبيّنٌ أن النوع الثاني هذا هو ما دعا بعض القدماء والمحدثين أن يشبه الشعر بالرسم، "فقد صرح هوراس(ت٨ ق.م)، بأن الشعر كالرسم"[١] ، كما "يصرح لسنج أن الشعر كالرسم نوع من المحاكاة"[٢].

ولكن ينبغي ألاّ نتسرع في تفسير هذا الكلام على غير جهته ، فنفهم أن هذا النوع: (تصوير الشيء كما هو) وقولهم (الشعر كالرسم)، يقصد به معناه الحرفي أي تصوير الواقع كما هو تمامًا، وأن يكون قصد الشاعر رسم مظاهر الطبيعة كما هي، ورصدها رصدًا دقيقًا، يحرص فيه كل الحرص على ألا يزيد عليها ولا ينقص منها ، كما تفعل المصورة الشمسية، ليس هذا هو ما قصده الذين شبهوا الشعر بالرسم "لأنه لا ريب أن أشد أنصار هذه النظرية حماسة لم يقل إنها تعني النقل الحرفي أو (الفوتغرافي) للطبيعة"[٣].

نلمس فيما سبق تبرؤاً من (النقل الحرفي) ، أو(الفوتغرافي)، ويُظن أنهم يفعلون هذا لأنهم يرون أن نقل الواقع كما هو ليس فنًا، ولا فيه موضع لشاعرية، ولا حاجة معه إلى موهبة، ومن هنا فقد شبه بعضهم هذا النقل

١- فن الشعر: إحسان عباس، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٦، ص١٨.
٢- المصدر السابق:ص١٦.
٣- المصدر السابق:ص٢١.
٤- المصدر السابق: ص٢١.

بالمصورة الشمسية، يقول كروتشه (ت ١٩٥٦): " لئن كان في الرسم الشمسي نفسه قبس من الفن ،فبقدر ما ينجح في أن ينقل حدس الرسام ونظرته"[١]، وقد قبس العقاد (ت ١٩٦٤) من كلام كروتشه هذا فقال مبيّنًا طريقة ابن الرومي (ت٢٨٣) في بعض فنه الشعري ،مقرراً أن" المسافة عظيمة بين شاعر يصف لك ما رآه كما تراه المرآة أو المصورة الشمسية، وشاعر يصف لك ما رآه وجعله جزءًا من حياته"[٢].

وهذه براءة أخرى من النقل المطابق للواقع لبعد هذا النقل عن الفن الحقيقي كما يظنون.

ثالثاً - مطابقة الواقع

وإننا على دراية بأن سياق الحديث عن المصورة الشمسية يختلف قليلًا أو كثيراً عما نحن بصدده،لأن كروتشه ،وكذلك العقاد هنا يريدان إثبات الطريقة التعبيرية في الشعر ،ردًا على المذهب التقليدي، ولكن مع هذا الاختلاف يبقى أثر لصلة بين المصورة الشمسية و ما نريد بيانه هنا ، ونقصد تحديده بدقة .

وموقف كروتشه من المصورة الشمسية ،أو المرآة كما أضاف العقاد،يوحي بأن هذه الطريقة هي طريقة أمة كبيرة من الشعراء، هذه سنتهم في التعبير، وهذا ديدنهم في عرض أشعارهم.

وعندما يكون فن ما طريقة سائدة هكذا، ينال منها أفراد المذهب الشعري بيسر، فهي إذن متاحة لهم، فاشية في أشعارهم، يقدر عليها كل أديب.

١- المصدر السابق : ص٢١.

٢- ابن الرومي: حياته من شعره: عباس محمود العقاد،دار الكتاب العربي،ط٢،بيروت،١٩٦٨. ص٣٠٠.

لكن مصورة الشعراء، إذا ما كانت تصور كثيرًا من مظاهر الطبيعة، فإن هناك من بعض مظاهرها ما لا تدركه إلا مصورة قلة نادرة من الشعراء.

وهي لحظات من مظاهر الطبيعة، وهيئات من مشاهدها تتداخل فيها الألوان، وتتركب العناصر، ولكل تداخل –على دقته- معناه، ولكل تركيب - مهما صغر- أثره الخاص . هذه اللحظات هي التي ترقبها أعين المبدعين من الشعراء، وتنالها عدساتهم، وأسمى غاياتها وضع كل عنصر في مكانه، وإبقاء كل خط في موضعه، ثم تتبع كل لون وملاحظة هيئة كل تركيب وتصويرها كما هي ،ثم إظهار كل ذلك في المرآة على حاق ما هي عليه.

وهذا هو مناط العجز والإعجاز، وموضع المبارزة والمباراة، ألاّ تزلّ عدسة الشاعر فتخيل في المشهد ما ليس فيه، أو تهتز يداه بالمرآة فتُري من الصورة ما لا يرى فيها على الحقيقة.

والشاعر هنا يدرك من التوفيق، في فنه الشعري، بقدر ثبات يديه على عدسته، واستقرار المرآة في حضرته، لا يزلّ ولا يغفل، لينقل لنا المشهد بكل دقائقه، ويتم لنا الصورة بأتم حقائقها.

أما المواهب الأخرى من الشعراء التي تعجز عن إدراك هذا الشأو، فدونها المشهد البسيط، تضبطه وتلاحظه، فتعدد أشياء الطبيعة وتحصيها، وتدونها وتذكر أسماءها، فيتحول الشاعر إلى إخباري، لأن عدسات هؤلاء الشعراء كليلة، ومراياهم غير صقيلة،تعكس لكنها لاتصف، وأقلامهم تلتوي بسرعة، ولا تثبت على متابعة المشاهد المركبة كما هي، ونقل الخطوط المتداخلة والمتشعبة على هيئتها الطبيعية ، وتعجز عن رصد التطورات والتغيرات التي تطرأ في أثناء التركيب والتداخل والتشعب.

وقد أدرك بعض أهل النقد في تراثنا، أن هذا النوع من التصوير الدقيق فن راق جدًا، وأهم من هذا أنهم كانوا قد أدركوا موضع الصعوبة العالية فيه،وأنه لا يوفق إلى دركه إلا كل ذو حظ كبير من الموهبة، ولا يناله إلا أفراد من فحولة الشعراء.

لقد كان بعض أهل النقد على بينة من هذا، ومما يذكر في هذا الباب ، ويدل على هذا النوع من الفن، قصة بشار بن برد (ت ١٦٨) في اهتدائه إلى ما لم يهتد إليه المبصرون في قوله المشهور:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يقول الأصمعي (ت ٢١٦): " ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط ، وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله" . في كلام الأصمعي هنا إشارة واضحة على أن في الأشياء مواضع لا ترى إلا بعد التدقيق، وأن رؤيتهابالوصف شيء يصعب حتى على كثير من البصراء. وظاهر كذلك من كلام الأصمعي أن هذا موضع تحدّ، ثم هو ميدان سبق يتفاوت فيه الشعراء.

ثم لما سُئل بشار نفسه عن سر اهتدائه هذا ،أجاب بما يؤكد ما جاء في كلام الأصمعي ،من أن إصابة حاق ما في أشياء الطبيعة ومظاهرها موضع تحدّ لا يدركه كل شاعر، وإنما يحتاج فيه أصحاب الموهبة منهم إلى قدرة إضافية تعينهم على ذلك. قال بشار مبينًا سر توفيقه " إن عدم النظر يقوي ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته"[(١)(٢)].

١- كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تح: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، ط٣، بيروت، ٢٠٠٨. ج٣ ،ص١٤٢.

٢- ويبدو أن (عدم النظر الذي يقوي ذكاء القلب) هو النور الداخلي الذي كان يهدي المنشد الضرير القديم إلى أن يرى أشياء لا يراها الآخرون والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضرير العجوز الذي ينتمي إلى جزيرة خيوس chios تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذي كان فيه الشاعر شخصًا ملهمًا أعني عرافًا، له نوع من القداسة يتلقى الوحي من الآلهة، ولم تكن صفة العمى فيه إلا العلامة الخارجية للنور الداخلي الذي يملأ كيانه ويتيح له أشياء لا يراها الآخرون" : الفن والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هاوزر: تر: فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١. ج١ ص٧٣.

وقد لحظ عبدالقاهر الجرجاني هذا اللون من الإبداع في بيت بشار بن برد، فأراد بيانه ،والتنبيه على أنه ضرب من الإتقان عال، لا يجيده كل شاعر. ويتبارى فيه الشعراء، فمنهم من يصيبه بعض الإصابة، ومنهم من يقع دونه،وإن كان لا يبعد. ومنهم من يصيبه تمام الإصابة، فيُعجِبُ ويُعَجِّب.يقول عبدالقاهر: "وليس كذلك بيت بشار (كأن مثار النقع)، لأن التشبيه هناك كما مضى مركب وموضوع على أن يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائه تبرق وتومض"[1].

وعبارة عبدالقاهر هذه، تدل على أنه على بينة من هذا الفن، كما تدل على أن بشار بن برد بصير به، فهو يحاوله على معرفة ،ويسابق الشعراء على هدى .

إن الشاعر هنا يرسم مشهدًا من مشاهد الطبيعة، وكلما أجاد هذا الرسم، وأقام خطوطه وعناصره في مواضعها،على ما هي عليه في الطبيعة تمامًا، يكون أبلغ في التصوير. فإن نسي خطاً ولو كان صغيرًا، أو أمال هيئة وهي مستقيمة ،أساء بقدر ذلك إلى المعنى، ولواه ،وحول مساره عن المتلقي . فهيئة الصورة في الطبيعة لها عناصرها المحددة، ولكل عنصر هيئة خاصة تجاه العناصر الأخرى، وعلى الشاعر إذا رسم هذه الصورة ألا ينسى أي عنصر ولا هيئته، ليصيب حقيقة معناه ويستقبله المتلقي استقبالاً صحيحاً.

ولحظات التعبير هذه هي لحظات يحتاج فيها الشاعر إلى الإشراق، ليقيد ما يحدث كما يحدث، ويستقصي عناصر الصورة ويتتبعها، ويفلي المشهد،يدقق فيه ويحقق، ضاما كل عنصر إلى أخيه ،جامعا اللفق إلى لفقه،حتى يكتمل بناء المشهد صرفا، وتتم الصورة المحضة، بريئة كما تلدها الطبيعة.

وإصابة الصورة أو رسمها على أكمل وجهها، أي بكل خطوطها وتعرجاتها ومواضع الإضاءة والظلال فيها، إصابة الصورة على هذه الهيئة

١- أسرار البلاغة: ص١٩٤.

أو بهذا الكمال ،أمر غير هين ألبتة، والشعراء يجهدون أنفسهم لدرك هذه الغاية ويحاولونها. كل يدرك قدرًا منها، ويضل عن قدر آخر، ويصيب المعنى من التشويه أو الغموض بقدر ما تشوّه الصورة البريئة في المشهد الطبيعي.

ولا نتسمّح هنا في الكلام، أو نصور في قضية النقد ما ليس فيها، أو ننسب إلى الشعراء من الجهد في محاولة إتقان فنهم مالا يبذلونه، بل الكلام عن هذه الدقائق لاتذببعض زوايا كتب النقد المضيئة.

ويعبر عبدالقاهر الجرجاني عن هذا تعبيرًا بيّنًا، ولكن بتسمياته هو ، فما أسميناه عناصر الصورة يسميه هو (التفصيل)، وما ذكرناه من محاولة الشعراء استكمال أجزاء المشهد واستقصاءه، أسماه عبدالقاهر تكاثر التفصيلات ،وانضمام بعضها إلى بعض، وهكذا.

ويبين عبدالقاهر فكرته هذه أول شيء،من خلال الصورة التي رسمها بشار بن برد في بيته السابق،يجرد عبدالقاهر فكرة البيت أو المشهد الذي يراد تصويره،ثم يبين محاولات الشعراء في وصفها،ما الذي أصابه من هذا المشهد كل واحد منهم وما الذي أخطأه،ما الذي استطاعوا رؤيته من عناصر الصورة فأثبتوه،وما الذي لم يتمكنوا من رؤيته فأضاعوه.

أو قل يبين عبد القاهر، كيف تكتمل الموهبة في بعضهم،فيتمكن من إقامة المشهد وتصويره كما هو،في حين تخذل الآخر قريحته، فلا يضبطه كما هو.يقول عبدالقاهر: "وأما العبرة الأولى، وهي التفصيل، فإنها في حكم الشيء يتكثر وينضمُّ فيه الشيء إلى الشيء. ألا ترى أن أحد التفصيلين يفضُل الآخر بأن تكون قد نظرت في أحدهما إلى ثلاثة أشياء، أو ثلاث جهات، وفي الآخر إلى شيئين أو جهتين؟ والمثال في ذلك قول بشار:

كأنّ مُثارَ النَّقع فوق رؤوسِنا وأسيافَنا ليلٌ تَهَاوَى كواكبُه

مع قول المتنبي (ت ٣٥٤):

يزورُ الأعادي في سماء عجاجةٍ أسِنَّتُه في جانِبَيهَا الكـواكـبُ

أو قول كلثوم بن عمرو:

تَبنِي سنابكُها من فوق أرؤُسِهم سَقفًا كواكبُه البِيضُ المَباتيـرُ

التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحدٌ، لأن كل واحد منهم يشبّه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشّار من الفضل، ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقلُّ مقداره، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتم الشبه"[1].

لقد انتزع عبد القاهر المشهد الذي جهد الشاعر في رسمه، ونصبه أمامنا، ثم بيّن كيف بنى بشار هيئة المشهد، وهو يستجلب عناصره كلها، ويضبط مكان كل جزء من جملة الصورة ، حتى تمت له على الهيئة الكاملة في المشهد الطبيعي.

لذا، فقد نسب عبد القاهر الفضل إلى بشار بن برد (لأنه راعى ما لم يراعه غيره فأتم الشبه)، أي فأتم هيئة الطبيعة الحقة، وأكمل صورتها على غاية ما هي عليه، فاكتمل فيه الفن هنا. في حين أن غيره نسي من هنا ومن هناك، فلم يتم الصورة، وأرانا المشهد الطبيعي منقوصا، فأخطأه الفن بقدر ذلك.

وليس من اليسير إتمام المشهد الذي في الطبيعة، لأن هذا المشهد لا يمكنك من نفسه لترى كل دقائقه، وتتمثل هيئات هذه الدقائق ، لأن حوادث

١- أسرار البلاغة : ص١٧٤ -١٧٥.
٢- فن الشعر: ص٣١.

الطبيعة تعرض لك أحيانا جانبها سريعًا. وعلى مواهب الشعراء أن تقيّد منه ما تتبين، وتحفظ منه ما تلحظ. وهذا هو موضع التحدي في الشعر، وذلك هو مناط المزية في فن القول، وهو هو مكمن الجمال من الطبيعة الآسرة، وما أودعه الله –تباركت يداه– في مشاهدها من الفتنة والسحر.

ومن هنا فإنه ينبغي النظر بحذر – ونحن في صدد بيان هذا اللون من الفن– إلى موقف كروتشه الذي "عدّ الطبيعة في ذاتها شيئًا بليدًا إذا قورنت بالفن، وأنها خرساء إلا إذا أنطقها الإنسان"[1].

وبعد، فإن فكرة مطابقة الواقع، وسعي الشعراء إليها تستبين أكثر، من خلال الأمثلة الكثيرة التي يضربها عبدالقاهر، نفهم بها فكرته هذه، ونعرف منها أنواعها وألوانها.وإذا كان لنا أن نسمي هذا الفن محاكاة، فإنها ولاشك محاكاة خاصة، مع أننا نؤثر صيغة(مطابقة الواقع)، وذلك لما يسابق الى الذهن من المعنى المعهود للمحاكاة كما تبيّن لنا مما تقدم.

ثم بعد، فإنه لا بد من الإشارة أننا هنا مع فن نرى فيه المشهد الطبيعي، كما هو، لا كما يراه الشاعر بعد أن يضع عليه صورة نفسه، وسمت عاطفته، نرى هنا فنًا خالصا من ذاتية الشاعر وإضافاته ،نراه وصفًا صرفًا، ورسما بحتًا، خلوًا من كل زيادة، بريئًا من أنفاس الشاعر وخيالاته.

لم يأت هذا ،ليكون دفعا لشعرية الفن التعبيري، ولا لإلغاء قيمته الفنية ، بل لإقرار أن هناك ألوانًا أخرى من المقاربات هي من صميم الفن الشعري.

نقول هذا هنا، لأن بعض أنصار (التعبيرية[2]) قد بالغ في الانتصار لمذهبه الشعري، حتى كاد ينفي بعضهم الشعرية عن أية أبيات تخلو من ذاتية الشاعر، فكل وصف لمشهد طبيعي مثلا ينبغي أن يتغلف بعواطف الشاعر ويلتبس بأنفاسه، لتخرج الأبيات من لسانه وعليها عبق روحه، وعطر أنفاسه ،مشمولا بغلال من سواد حزنه، أو إشراقة من بهجة ضحكته، وإلا

١– ينظر المصدر السابق: ص٣٢ وما بعد

فإنها ليست من الفن في شيء "إن الفن ليس تصويرًا للطبيعة، وإنما هو تعبير عنها، وإن مافي التصوير من فن يرجع إلى ما فيه من حدس الفنان"[١]. ويقول د.عصام قصبجي أيضًا "إن التصوير إنما هو ضرب من اللعب الشعري، إذ هو يحاكي ظاهر الأشياء"[٢] . وهذا الموقف - ولاشك - فيه من المبالغة مافيه، ولكن لا يمكن فهمه بعيدًا عن موقف العقاد وإيثاره لهذا المذهب التعبيري بشدة، وللعقاد في هذا الشأن كلام كثير، منه قوله "المسافة عظيمة جدًا بين شاعر يصف لك ما رآه كما تراه المرآة أو المصورة الشمسية، وشاعر يصف لك ما رآه وجعله جزءًا من حياته، وليس يعنيك أنت أن يكون الشاعر صحيح العين، مطلعًا على المرئيات المتشابهة ليتصل ما بينك وبينه ويقترب وجدانك من وجدانه، ولكنما يعنيك منه أن يكون إنسانًا حيًا يشعر بالدنيا ويزيد حظك من الشعور بها "[٣].

كما لا يمكن فهم موقف د.عصام قصبجي السابق بعيدًا عن مقولة وردزورث (ت ١٨٥٠) حيث يقول إن الشعر "فيض تلقائي لعواطف قوية"[٤].

ولكن لما بالغ بعض أنصار هذا الموقف، وقف بعضهم الآخر ليقول "إن الفن ليس تعبيرًا عن انفعالات بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه العواطف لدى الآخرين"[٥] .

ومهما يكن من أمر، فإننا ههنا نرى نوعًا آخر من الفن ،يحتشد فيه الشعراء ليصفوا لنا المشاهد كما هي، ويتتبعوا الصور خطوة خطوة، ليرسموها لنا على حقيقتها في الطبيعة، وليس على الهيئة التي رسمت عليها في حقيقة نفوسهم.

٢- نظرية النقد: ص٢٨٨.
٣- المصدر السابق : ص٢٨٢.
٤- ابن الرومي حياته من شعره ، ص٣٠٠.
٥- فن الشعر : ص٢٩.

١- التفسير النفسي للأدب: عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص٧٠.

وهذا فن جديد من القول، يريك من الواقع ما لاتراه، ويدعك تتابع منه ما لاتلحظه وحدك، لأنه يعيرك- من الشاعر- عينا زائدة ترى بها مالم تكن تراه. فنحن نحسب أننا نحيط بما نراه، لايفوتنا منه شيء، ونزعم- مستكبرين- أننا نبصر ما يحدث كما يحدث، وفي الحق إن فينا من العجز في هذا الشأن قدرا كبيرا، لذلك يفوتنا من رؤية المشاهد الكثير، وبقدر ذلك يفوتنا من المتعة، لأن اللذة الكاملة هي في المشهد التام، فإن غاب عنك جزء من المشهد المتتابع غابت عنك لحظة من متعة، أو فاتك بقدرها شيء من الإدراك والمعرفة بذلك المشهد.

وهنا يبرز دور الشاعر المبدع، الذي يعيد لنا المشهد كما كان ،لا لنراه بقدراتنا، بل لنحياه بموهبته في دقة الوصف، والإحاطة بجزئيات الصورة، والاحتفاظ بإيحاءات العناصر ،واقتناص لحظات تداخلها وتشابكها.

رابعاً - المشهد الطبيعي مشهدان

من المهم أن نبين أن لدينا مشهدين في هذا المقام ، أولهما المشهد الطبيعي الذي مضى، والمشهد وصفه بشار ابن برد وغيره، وهذا المشهد، عناصره خافية إلى حد ما، و ليست ماثلة لعين الشاعر، ينظر إليها، ثم يصورها. ولكن خفاء عناصر المشهد لا يعني أنها تستحيل على الكشف، إنما هي- أحيانا- خطوط باهتةالألوان في بعض جهات الصورة، أو تفصيلات مطموسة إلى حد ما في جهة أخرى، وهكذا، والشاعر بحذقه لفنّه، ومهارته في تأمل مظاهر الطبيعة ومعرفة نظامها، يستطيع أن يزيد في صبغ الألوان الباهتة فتتبين معالم الصورة وتجلو، ويمرر قلمه على التفصيلات أو الخطوط المطموسة فتظهر وتعلو، ثم يستحث موهبته، ويستفز ملكته ليضبط معاقد ما ملأ عينه، بكل دقائقه فلا يفوته شيء.

أما المشهد الثاني فهو بيّن واضح للعين لا يحتاج أن يظهره الشاعر لأنه ظاهر، لكن ظهوره لا يجعله أيسر على الوصف المطابق، لأن فيه من الخطوط والتفصيلات المتداخلة، والعناصر المتحركة ما يجعل ملاحظة كل

خط ورؤية كل حركة في تداخلها أمرًا عسيرًا جدًا، لا ينهض له إلا أفراد الشعراء.

وهذان اللونانمن المشهد الطبيعي لا يفصح عنهما عبدالقاهر هكذا، بالتقسيم أو التسمية، إنما هو بيّن من خلال الأمثلة العديدة التي يضربها، ويكشف عن أسرارها.

والمهم ،أنه لا يزال في كل مشهد موضع تحدٍ، ومجال للتنافس بين الشعراء، وهو أن ههناهيئة تحصل في الطبيعة أو لحظة هائجة تتلاطم أمامهم ،وهذه الهيئة فيها عناصر دقيقة تتركب منها، ونمنمات صغيرة تؤلف بينها . وعلى الشعراء الإحاطة بهذه الهيئة واقتناص العناصر التي تتركب منها، وتقييد النمنمات التي فيها. على الشعراء إدراك هذا أولاً في مخيلتهم، ثم اختيار الألفاظ المناسبة لرسم هذه الهيئة الحاصلة، بإيداع كل عنصر في مكانه ،وإبقاء كل نمنمة في موضعها،مع مراعاة تداخل هذه العناصر،وملاحظة حركتها،في صعودها وانحدارها (تبيينا للتشبيه كما هو وتصورا).[1]

ولما كانت صور بعض الشعراء كذلك ،وجاءت هيئة معانيهم على الصفة التي مضت، قدرها عبد القاهر حق قدرها، واستولت على إعجابه، يقول "ومن أبلغ الاستقصاء وعجيبه قول ابن المعتز:

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى نُطير غرابا ذا قوادم جون

شبه ظلام الليل حين ظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان، ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضًا،لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيها، من حيث تلي معظم الصبح وعموده لمع نور يتخيل منها في العين كشكل قوادم إذا كانت بيضًا، وتمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه في شيء آخر، وهو أنه جعل ضوء الصبح، لقوة ظهوره ودفعه لظلام الليل، كأنه يحفز الدجي ويستعجلها ولا يرضى فيها بأن تتمهل في حركتها، ثم لما بدأ بذلك أولًا اعتبره في التشبيه آخرًا فقال: " نُطير غرابًا، ولم يقل غراب يطير مثلاً،

١- أسرار البلاغة ،:ص ٢١٠

وذلك أن الغراب وكل طائر إذا كان واقعًا هادئًا في مكان، فأزعج وأخيف وأطير منه ،أو كان قد حبس في يد أو قفص فأرسل، كان ذلك لا محالة أسرع لطيرانه وأعجل..."[١].

لقد تتبع الشاعر بدقة المشهد الطبيعي، فبناه بتأن،مضيفاً عنصراً إلى عنصر،جامعاً جزءاً إلى جزء ،مراعياً أن يكون كل لون في مكانه ،ليوافق هيئة الحركة الجارية في الطبيعة ،وكأنك بالشاعر قد أعاد النظر مرة بعد مرة، مدققاً ومستقصياً، حتى اكتملت له الصورة على أكمل وجه . وبيّن أن هذه الصنعة الدقيقة قد حظيتبإعجاب شديد من عبدالقاهر، يظهر ذلك من قوله في العبارة السابقة" ومن أبلغ الاستقصاء وعجيبه قول ابن المعتز.... وتمام السحر في هذا التشبيه...".

ومن فرط إعجاب عبدالقاهر بمثل هذا الفن ،راح يكثر من الشواهد ويحللها تحليلاً دقيقاً، بل كان يتتبع ريشة الشاعر، ويراقبها حركة بعد حركة،وإذا بالشاعر غارق في مراقبة هيئة الحركة في الطبيعة، حاضر الذهن فيها، يضبطها ، وينتقل معها حيث تنتقل. وعبد القاهر إذ يتتبع رسم الشاعر وحركة يده، تذهله مقدرته العجيبة في دقته وتتبعه واستقصائه ، حتى تستوي له الصورة بتفاصيلها "ومما حقه أن يكون على فرط الاستقصاء في التشبيه وفضل العناية بتأكيد ما بدئ به قول أبي نواس..."[٢] السابق.

فالشاعر كما هو بيّن يرسم بالكلمات، فيتتبع الصورة المنمنمة بين يديه، ويجري معها خطوة خطوة، فيضرب ضربة يسيرة بريشته، ثم يتوقف ويتأنى ليتابع رسم لوحته بإضافة جزء آخر وتفصيل جديد، ليطابق صورة الطبيعة وطبيعة الصورة.وإظهار التفصيلات والأجزاء الدقيقة أمر ضروري، لأن كل تفصيل خطوة على طريق رسم الصورة الكاملة.

١- المصدر السابق :ص١٧٧-١٧٨.
٢- المصدر السابق :ص١٧٨-١٧٩.

فالشعراء إذن يقصدون إلى إصابة حقيقة مايحدث قصدا، ومن هنا نرى أن الأستاذ الكبير شوقي ضيف ، ضلت عنه هذه الغاية، ففهم بيتي ابن الرومي بعيدًا عن هذا الفن، وهما قوله:

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا

وكأنما صفعت قفاه مرة وأحس ثانية لها فتجمعا

قال شوقي ضيف، ذاكرًا فن الهجاء عند ابن الرومي ومعلقا على البيتين السابقين: "أما الهجاء الساخر فقد نما إلى أبعد حد، يسعفه ذلك قدرة بارعة على استغلال العيوب الجسدية في مهجويه حتى ليصبح شبيهًا أدق الشبه بأصحاب الصور الكاريكاتورية فهم يستغلون العيوب الخلقية ويبرزونها بالطول والعرض أو بالتضخيم أو بالتقصير إبرازًا مضحكًا في كل صورة"[1]. ونرى أن ابن الرومي لم يحاول تضخيم الشكل ولا تصغيره، ولم يرد إضحاك الناس بتشويه الصورة كما يفعل فن الكاريكاتير، إنما أراد أن يحاكي الواقع تمامًا، ودقق وبالغ ليصور الهيئة الحاصلة كما هي. وقد أدرك العقاد هذا، ورأى أن هذه "براعة لا نظير لها في وصف الشكل والحركة ولا في تضمينها هيئة الشعر... فصورة الرجل وهو يتهيأ لأن يصفع ثم يتجمع ليتقي الصفعة الثانية هي صورة الأحدب بنصها وفصها"[2]. إذا فالشاعر هنا يحاول أن يأتي بالصورة (بنصها وفصها). وهذا هو الإتقان في هذه الصنعة، لأنها كما قلنا غاية قصية، ولا تنيل كل فنان جانبها، ومن نال ذلك الجانب وتسنمه فهو ينال المجد وثناء النقاد، واستحسان الناس. أما السخرية التي أشار إليها شوقي ضيف فلم تأت من تشويهها بالتضخيم أو بالتقصير، أي بالابتعاد عن (نصها وفصها)، وإنما الهزء والسخرية في حقيقة تلك الهيئة نفسها، حين يجمع بينها وبين هيئة الأحدب.

وظاهر أن عبد القاهر كان يجد متعة كبيرة في هذه المقدرة عند الشاعر، فراح يستقصي الشعر، فاحتاج أن يفلي الدواوين ليظفر بمثل هذه الأمثلة.

١- العصر العباسي الثاني : شوقي ضيف ، دارالمعارف بمصر، ط٢، ص٣١٦.
٢- ابن الرومي، حياته من شعره: ص١٤٣.

لكن أمثلة هذا الفن ليست وافرة، فهي تحتاج من الشعراء الفحول إلى لحظات يقظة، يتهيأ فيها الذهن وتصفو النفس، ليقتنص اللسان من خزائن اللغة، الهيئة الناطقة والمطابقة لحال الطبيعة، والحوادث التي تجري فيها.

وقد آب عبد القاهر من مراجعته للدواوين ،بعدد لا بأس به من الأمثلة الدالة التي تظهر فيها مواهب الشعراء ظهورًا واضحًا.

ولم يعد عبد القاهر من فليه لهذه الدواوين بأمثلة تؤكد فكرته فحسب(فكرة مطابقة الواقع)، بل وجد في هذه الأمثلة وجهًا آخر من براعة الشعراء ، لقد لحظ في الشعر الذي ظفر بها ألوانًا بيّنة الاختلاف واضحة التمايز، وكان هذا الاختلاف ذا فائدة كبيرة في بيان هذا الوجه الجديد من الشعرية، وعائدةعظيمة على الفن،لتعدد أنواعه واختلاف هيئاته.

وهو وإن بدا لنا فنًا واحدًا إذا تأملنا العنوان العام، إلا أن ما ذكره عبد القاهر من التمايز والاختلاف بين أنواع هذا اللون العام، يحيل كل نوع، لونًا فردًا وفنا متميزًا، كل لون فيه إبداعهالذي يغريك ويسبي خاطرك، وكل فن له إيحاؤه المتميز الذي يستميلك ويستهوي قلبك.

المبحث الثاني

ألوان مطابقة الواقع

وهنا يتأمل عبد القاهر الشعر الذي وجده في الدواوين، وإذا بهذه الأشعار التي تلتقي بالاشتراك في هذا اللون، و تتشابه باشتمالها على هذه الميزة تفترق من وجه آخر افتراقًا ،يزيدها بهاءً ويرقى بها في سماء الإتقان،وفي فن الشعر وجمال الفن. لذلك فقد وضعها عبدالقاهر تحت عناوين مختلفة، واشتق من حقيقة كل نوع خاص اسمًا يصدق عليه.

ولكل شاعر ميوله المتميزة، وموهبته التي تقوده إلى ملاحظة شيء دون آخر، واستعداده الذي يميل إلى مراقبة جانب مامن الأحداث الجارية و المشاهد التي تعرض للعين.

والأمثلة التي استحضرها عبد القاهر في هذا الفن، فن المحاكاة ومطابقة الواقع بتفاصيله ودقة أحداثه، أو " ما يؤدي الشيء كما هو"[1] تكاد تنحصر في أربعة ألوان أو جهات،حيث يرصد الشاعر في كل جهة جانبًا من الصورة، يتتبعه بريشته، ويرسمه في تطوره، مستكملاً ذلك الجانب، مستقصيًا كل أحداثه التي ترسم صورته في العين، وتحيي إيحاءه في النفس.

١- أسرار البلاغة :ص ١٦٤.

اللون الأول:

يرصد الشاعر في هذا اللون هيئة الحركة من المشهد الذي يجري، هذا المشهد الذي يشتمل على عدة أحداث وعناصر، لكن ما يهم الشاعر هنا هو عنصر الحركة، فهو يرقبه بعينه الفاحصة، ليعيد لنا بناءه بكل إيحاءاته.

وحتى يستكمل الشاعر الوصف الذي تقدم، فهو يحتاج أن يكثف فكرته ويركز ذهنه على جانب واحد من المشهد، وبما أن الحدث فيه جوانب عديدة، فإن التركز على واحد ليس يسهل دائمًا، لأن العناصر الأخرى من المشهد قد تنال قدرًا من اهتمام الشاعر، فتشتت تركيزه وتشغله عن غايته الدقيقة، وتبعده قليلًا عن ذلك، ومن هنا فقد وجد الشعراء مخرجًا من هذا الحرج.

يقول عبد القاهر الجرجاني مبينًا مهارة الشعراء في رصد هيئة الحركة وتصوير دقائقها وتجديد إيحاءاتها :" ومما جاء في التشبيه معقودًا على تجريد هيئة الحركة، ثم لطف وغَرُبَ لما فيه من التفصيل والتركيب، قول الأعشى يصف السفينة في البحر وتقاذف الأمواج بها:

يَقِصُ السفينُ بجانبيه كما ينزو الرُّباحُ خلاله كَرَعُ

(الرّباح) الفصيل، وقيل: القرد. و(الكرع) ماء السماء. شبَّه السفينة في انحدارها وارتفاعها بحركات الفصيل في نزوه. وذلك أن الفصيل إذا نزا، ولا سيما في الماء، وحين يعتريه ما يعترى المهر ونحوه من الحيوانات التي هي في أول النشء، كانت له حركات متفاوتة تصير لها أعضاؤه في جهات مختلفة، ويكون هناك تسفُّل وتصعُّدٌ على غير ترتيب، وبحيث تكاد تدخل إحدى/ الحركتين في الأخرى، فلا يتبيّنه الطرفُ مرتفعًا حتى يراه منحطًا متسفلاً، ويهوي مرة نحو الرأس ومرة نحو الذنب، وذلك أشبه شيء بحال السفينة وهيئة حركتها حين يتدافعها الموجُ"[1].

١- المصدر السابق :ص١٨٣.

وهذا الباب المستحدث من المنافسة في الإبداع، يسلكه الشعراء ليترقوا في مدارج البلاغة والفصاحة، ويكتشفه عبدالقاهر في الشعر، ويعلن عنه ساحة جديدة للمبارزة بين الشعراء ، لإبراز قدراتهم في مقاربة المعاني وتصويرها، وبعث الأفكار وتجديدها، وإحياء خواطر المبدعين وتحريرها.

هذا الباب الجديد، باب مطابقة الواقع بتتبع تفاصيله لينقل حيًا، هو مجال يتنافس فيه الشعراء ويتسابقون في ميدانه، ومقدار ترقيهم فيه إنما هو بمقدار مطابقتهم له والنجاح في تصوير المشاهد - التي تتعدد عناصرها وتتداخل – كما هي، من غير إضاعة لأي عنصر من عناصرها، أو ساعة غفلة تحجب أحد مكوناتها.

ومن هنا كان المثال السابق في هذه الفقرة مثالًا جيدًا، ولكن في ميدان السباق ما هو أعلى منه وأولى بالقبول، وسبب علو هذا الشاهد الآتي هو أنه يصف مشهدًا يشتمل على عناصر أكثر والصورة فيها أشد تركيبًا، ومع ذلك، فقد وفق الشاعر إلى الإحاطة بالمشهد كله، وتتبعه في التصوير واستقصى عناصره، وأحيا المشهد كله بإيحاءاته كلها.وليست تأتي الإيحاءات بإضافات الشعراء المقصودة فحسب،كما عهدنا،بل قد يكون في هذا الفن الجديد من بث الإيحاءات ما يفوق إضافات الشعراء.

وتأمل هذا في قول الشاعر :

حفت بسروٍ كالقيان تلحّفت خضرَ الحرير على قوام معتدل

فكأنها والريح حين تميلها تبغي التعانق ثم يمنعها الخجل

يقول عبد القاهر"وفي البيت الثاني تشبيه من جنس الهيئة المجردة من هيئات الحركة، وفيه تفصيل طريف فاتن، فقد راعى الحركتين حركة التهيؤ للدنو والعناق ، وحركة الرجوع إلى أصل الافتراق، وأدى ما يكون في

الحركة الثانية من سرعة زائدة تأدية تحسب معها السمع بصرًا، تبيينًا للتشبيه كما هو وتصورًا، لأن حركة الشجرة المعتدلة في حال رجوعها إلى اعتدالها أسرع لا محالة من حركتها في حال خروجها عن مكانها من الاعتدال، وكذلك حركة من يدركه الخجل فيرتدع، أسرع أبدًا من حركته إذا هم بالدنوّ، فإزعاج الخوف والوجل أبدًا أقوى من إزعاج الرجاء والأمل، فمع الأول تمهل الاختبار، وسعة الحوار، ومع الثاني حفز الاضطرار، وسلطان الوجوب"[1].

لا مزيد على براعة عبدالقاهر في إبراز قدرة الشاعر في هذا الفن الساحر، الذي استطاع فيه الشاعر بمهارته تصوير المشهد بالكلمات وتمثيله لنا، بإثبات عناصر الحركة كلها، ووضع كل عنصر في مكانه، ومنح كل جزء من الصورة قدره ، و بيان هيئة حركته ، ومقدار تبدل هذه الحركة سرعة وإبطاء، في ميل الحبيب بهدوء وحذر للعناق، ثم اعتداله بسرعة والابتعاد بقوة. حقا إنها براعة عجيبة من الشاعر في قدرته على اقتناص هذه اللحظات الحية من الحدث، وبث إشعاعاتها في هذه الصورة الأخرى.

وكما نعهد عبدالقاهر في مثل هذه اللحظات من اللغة المتوترة، والقلب العامر المتوثب، والكلمات المفعمة بتجديد المشهد لا حكايته ،فإنه يزداد إعجابًا بالفن كلما زادت محاكاته للواقع ويسحره الشعر إذا كان أقرب إلى "التحقيق وما يؤدي الشيء كما هو "[2]، ويخلب الشاعر لبه حين يتتبع الحركة الجارية في الطبيعة بكلماته، يرينا إياها، بكل دقائقها مصورًا خافيات حقائقها وجلياتها، ناقلا لنا مع هذه الحقائق والدقائق كل إيحاءاتها .

والشاعر قد راقب في هذا اللون إذا جانبًا واحدًا من جوانب الصورة، وهو هيئة الحركة. لكن هذا الجانب وإن كان واحدا إلا أنه بما يشتمل عليه من العناصر يغدو مشهدا متكاملا.

١- المصدر السابق :ص٢١٠.

١- المصدر السابق : ص ١٦٤.

اللون الثاني

لقد رصد الشاعر في اللون الأول هيئة الحركة بعد تجريدها من العناصر التي تشاركها، وهيأ باصرته لتلقي هذا الجانب من المشهد لينقله إلينا، أما هذا اللون الثاني فإنه يوسع فيه دائرة ملاحظته، ويراقب مع الحركة عناصر أخرى، تشترك في الصورة وتتداخل مع هيئة الحركة وتتفاعل معها،لأن الشاعر يريد "أن يريك مع الشكل الذي هو الاستدارة ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة، الحركة التي تراها للشمس إذا أنعمت التأمل"[١].

وهنا تتعقد المسألة ويتسع مجال التسجيل[٢]، وتكثر تفصيلات المشهد، وتكبر الدائرة التي يتتبع فيها الشاعر عناصر الصورة، ليتحققها ويطابقها، فيرسمها بكلماته، ويصورها لنا بألفاظه، لا يخرم منها عنصرًا، ولا يغادر منها دقيقة من الدقائق. يقول عبد القاهر"اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحرًا، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات. والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين: أحدهما: أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما. والثاني: أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها. فمن الأول قوله:

والشمس كالمرآة في كف الأشل

٢- المصدر السابق :ص ١٨٠.

٣- إذا كانت دائرة المراقبة قد اتسعت على الشاعر، فإنه لا ينبغي أن يستغرق من اللغة قدرًا أكبر مما اقتضاه في اللون الأول الذي راقب فيه (هيئة الحركة) فحسب فالشاعر بضربة واحدة من ريشته يصور لنا المشهد كله، بتفاصيله، ويعيده كله بلمحة دالة موحية.وأظن أن هذا ضرب من ضروب ما يعنيه أهل اللغة والأدب ب(جوامع الكلمة) أو (الكلمة الجامعة)، كما أنه وجه طريف وظريف وخفي من أوجه الإيجاز، وهو فوق هذا وذاك ضرب من ضروب شجاعة الشعراء بإزاء شجاعة العربية التي حدثنا عنها ابن جني .

أراد أن يريك مع الشكل الذي هو الاستدارة، ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة، الحركة التي تراها للشمس إذا أنعمت التأمل، ثم ما يحصل في نورها من أجل تلك الحركة. وذلك أن للشمس حركة متصلة دائمة في غاية السرعة، ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجيب، ولا يتحصل هذا الشبه إلا أن تكون المرآة في يد الأشل، لأن حركتها تدور وتتصل ويكون فيها سرعة وقلق شديد، حتى ترى المرآة لا تقر في العين، وبدوام الحركة وشدة القلق فيها يتموج نور المرآة، ويقع الاضطراب الذي كأنه يسحر الطرف وتلك حال الشمس بعينها حين تحد النظر وتنفذ البصر، حتى تتبين الحركة العجيبة في جرمها وضوئها، فإنك ترى شعاعها كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها، ثم يبدو له فيرجع في الانبساط الذي بدأه إلى انقباض كأنه يجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط ..."[1]

وتأمل كلمة عبدالقاهر "وتلك حال الشمس بعينها" من قوله السابق، لتتبين صدق ما نعنيه من هذا الفن فن مطابقة الواقع والسعي الدقيق والحرص الشديد على رصده، وتتبع عناصره، وضبط تفصيلاته،ثم تسجيل ذلك كله تسجيلًا دقيقًا[2]، بإبراز كل قسماته، ورسم التداخل فيمابينهما، لأن مهمة الشاعر هنا هي إحياء المشهد لا التذكير به.

وفي الحق إنك لتعجب من دقة عبدالقاهر في إدراك حقائق ظواهر الطبيعة، وملاحظته الصادقة والصائبة، لصفة ما يدور في مشاهد أشيائها، فوصفه الدقيق لما يحدث - في رأي العين- في قرص الشمس، من فيوضات النور ثم انكفائها، وصف مذهل. وهو ثمرة مراقبة طويلة لشيات

١- المصدر السابق :ص١٨٠.

٢- يقول العقاد مبينًا روعة هذا الفن الدقيق في أبيات لابن الرومي "فإنك تقرأ هذه الأبيات، فيروعك منها –أول ما يروعك– صدق تمثيلها للحركة في الجملة والتفصيل، ليس أصدق من وصف ذوائب الكتان بالغدير وهي تتلاحق مع الريح، ثم يتمم تصوير الحركة هنا تصوير اللون الأخضر والملمس الناعم.... فالصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة، ولا حظ من حظوظ العين واللمس " ابن الرومي حياته من شعره: ص ٣١٠.

الأكوان، وملاحظة واعية لحوادثها. ولا يبعد عن هذا المشهد، وصفه للمشهد السابق، الذي حدثنا فيه عن سر حركة شجر السرو البطيئة إذاأمالتها الرياح، ثم ازدياد هذه السرعة في أثناء خفوت الرياح ورجوع الشجرة إلى سمتها وهيئة طبيعتها، وكذلك معرفته الصادقة بصفة حركة (السفينة)، والهيئة الدقيقة لحركة (الرياح) المتفاوتة التي تصير له أعضاؤه في جهات مختلفة على غير ترتيب.

وهذه البصيرة النافذة من عبدالقاهر والوعي الصادق بما حوله، هي التي أعانته على كشف هذه الفنون الكامنة في الشعر العالي، ومكنته من تجلية وجه الإبداع في مثل هذه الأبيات.

ولا يكفي في الناقد معرفته بقواعد اللغة، وعلمه الواسع بسنن جريانها على ألسنة العرب الفصحاء. بل لابد فوق ذلك، من خبرة واسعة بشؤون الطبيعة وسننها.

وكأن عبدالقاهر كان يتأمل مظاهر الكون، ليدرك كيف تحدث حوادثه وتجري نواميسه، بقدر تأمله لظواهر الكلام، والصلة قوية بين هذين الأصلين. والجاحظ يؤكد هذا، ويرى أنه لابد لمن يريد معرفة المعاني الدقيقة، وتحصيل المقاصد من النصوص، أن يعلم طبائع الأشياء، ولن تنفعه علوم العربية كلها إن أخل بهذا الجانب. ويفهم من عبارته في هذا الشأن، أن العلم بطبائع الأشياء هو أحد دعائم علم الكلام.[1]

ويبدو أن أكثر العلماء من أهل النقد كانت تنقصهم هذه المعرفة الثانية، فلم تنفعهم كثيرًا وفرة علمهم بقواعد اللغة وأصولها، فما اهتدى كثير منهم إلى الكشف عن مواطن الجمال في الشعر، فمرت بهم أمثلة من الشعر الراقي، يقرؤونها قراءة غير العالم، واسترذلوا أشعارًا هي غاية في الجودة، وذموا أبياتًا هي في المكان الأسنى من الفن. وليس خبر ابن قتيبة عنا ببعيد، وذلك حينما قسم الشعر تلك القسمة المعروفة، فمن الشعر ضرب.... "

١- ينظر كتاب الحيوان للجاحظ : تح: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط٣، بيروت ١٩٦٩. ج٢ ص١٥-١٦.

وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل :

ولّما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشُدّت على دُهم المهارى رِحالُنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ "[1].

وأظن أن ابن قتيبة قد أوتي من الجهة التي أشرنا إليها، أي من قلة خبرته وضعف معرفته بمشاهد الطبيعة ودقائق أحوال الناس، وما تكتنفها من الأسرار، وما يضمرونه من الدقائق والحقائق، مما تجب معرفته على الناقد، فلا يتذوق شعر شاعر من دونها ، ولاتدرك أسراره من غير معرفتها، وإلا فكيف له أن يستخف بهذه اللحظات الخصبة من الانفعال، التي تستثار فيها مشاعر هامسة حينا ، وصاخبة حينا آخر، تستبد بالقلوب، وتحضر كل الجوانح، فتستولي على النفس وتجرفها، فيستجيب المرء لكل ذلك، ف (يأخذ بأطراف الأحاديث)، فلا يكاد يستكمل واحدًا منها، لأنها ساعة اشتغال بالنفس وتجهيزها للرحيل، لذا (فلا ينظر الغادي الذي هو رائح).

٢- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المدني، ط١، جدة، ١٩٩٦ . ج١ ، ص٦٧.

اللون الثالث

في هذا اللون، يرصد الشاعر الحركة أيضًا، ولكن لا لنفسها، بل لاتصالها باللون وإبرازها له، فالغرض هنا بشكل رئيس، هو رصد اللون، ولكن الحركة- وإن لم تكن أساسية في الرصد والملاحظة- لا غنى عنها، لأن اللون الذي يراقبه الشاعر إنما هو لون خاص، وهذه الخصوصية المقصودة في اللون لا تظهر إلا متلبسة بالحركة، فالحركة هي التي تنتجها وتبديها، بل هذه الحركة هي التي تبدي في اللون موضع الخصوصية، وحالة من العجب والفتنة بالمشهد تغري بالملاحظة، وتنبه عين الشاعر، فيحرك ريشته للتصوير، يقول عبد القاهر:

"وأما قوله:

إذا تفرّى البرق فيها خلته بطن شجاع في كثيب يضطرب

وتارةتبصره كأنه أبلق مال جله حين وثب

ينبغي أن يكون الغرض بذكر الجلّ، أن البرق يلمع بغتة ويلوح للعين فجأة، فصار لذلك كبياض الأبلق إذا ظهر عند وثوبه وميل جله عنه ، وقد قال ابن بابك (ت ٤١٠) في هذا المعنى:

للبرق فيها لهب طائش كما يعرّى الفرس الأبلق

إلا أن لقول ابن المعتز (ت٢٩٦) ، (حين وثب) من الفائدة ما لا يخفى، وقد عني المتقدمون أيضًا بمثل هذا الاحتياط، ألا تراه قال:

وترى البرق عارضًا مستطيرًا مرح البلق جلن في الأجلال

فجعلها تمرح وتجول، ليكون قد راعى ما به يتم الشبه، وما هو معظم الغرض من تشبيهه، وهو هيئة حركته وكيفية لمعه"[1].

فالتشبيه في الأبيات قائم على إخراج ضياء البرق ولمعانه من سواد الليل أو ظلمة الغيوم، فقابل الشاعر هذه الصورة ببياض الفرس، حين يبرز من تحت قتامة الجلّ الذي ينزاح ساعة وثوبه.

وما يعنينا أكثر هنا،الوقوف عند سبب تفضيل عبدالقاهر تصوير ابن المعتز على غيره، وذلك عندما قال : "(إلا أن لقول ابن المعتز - حين وثب - من الفائدة ما لا يخفى)، وتوجيه هذا الكلام، أن هذه الزيادة من ابن المعتز جعلت تشبيهه أشدّ مطابقة لحال البرق في المشهد الطبيعي . فقول ابن بابك يفيد خروج الضياء واللمعان من تحت ظلمة الجلّ، وهذا كان فيه شبه كبير للواقع، إلا أن فيه نقصًا، وذلك لأن ابن بابك، لما أشار إلى تعرية الفرس وخروج اللمعان، ترك الأمر هكذا، ولم يشر البتة إلى عودة الجل ليغيّب الضياء، ويغطي بياض الفرس. وهذا يعني أن ابن بابك راعى أو طابق حال البرق في ابتداء أمره، ونسي آخره.

وتمام المشهد الطبيعي غير هذا، وطباق التشبيه ناقص، لأن البرق لا يلبث أن يلتمع حتى ينطفئ، والظلمة إذ تذوب في ضياء البرق لا تلبث أن تعود من جديد، فتستولي على الأمد. وما هي إلا هنيهة من نور، ثم كأن لم تكن.

وهذا بتمامه، ما أفادته إضافة ابن المعتز، فأتم الشبه، وأكمل الصورة بكل تفصيلاتها، لأن قوله (حين وثب) يفيد أن بياض الفرس برز لما انزاحالجل،لحظة وثوب الفرس، وما هي إلا لحظة حتى يعود الفرس من وثبته فيغيب الضياء تحت ظلام الجل وسواده، كما ينطفئ لمعان البرق ويذوب في ظلمة الليل وسواد الغيوم.

١- المصدر السابق :ص١٧١-١٧٢.

ومن أجل هذه الزيادة في قول ابن المعتز، التي أتم بها تفصيلات المشهد وأكمل وأحكم بنيان الصورة، منحه عبدالقاهر الفضل، وأوجب له المزية وأقر له بالسبق.

وقد أكدّ هذا عبدالقاهر في المثال الأخير، حيث اعتنى من التشبيه بما يطابق الواقع، فقال: "فجعلها تمرح وتجول ليكون قد راعى ما به يتم (التشبيه)، وذلك لما كانت (البلق) تمرح وتجول، فإن (أجلالها) كانت تتراجع ثم تعود بسرعة إلى موضعها، وفي التراجع يلمع اللون الأبيض، ثم ينكفئ بعودة الأجلال.

وإذ سكت عبدالقاهر عن التعليق على هذا الشاهد عند هذا الحدّ، ولم يلحظ الفرق بين قول ابن المعتز وبين الشاهد الأخير المنسوب إلى كثّير، فإنه يجب علينا بيان فرق ما بين الموضعين، وإظهار فضل قول كثير (ت ١٠٥) على قول ابن المعتز، ولا نريد من هذا أن نستدرك على عبدالقاهر، بل إنه بيان وجب، لأنه متصل بقضية بحثنا هذا.

بيان ذلك أن قول ابن المعتز هو صورة كاملة، راعى فيها كل التفصيلات وتداخلها فأتم الشبه، لكنها مع ذلك هي صورة لمرة واحدة، تنظر إليها وحدها، وتتأمل حركة الظلمة واللمعان وحيدة، أما قول كثّير فإنه يريك مشهدًا متراحبًا[1]، ترى فيه الصورة التي رسمها ابن المعتز تحدث هنا وهناك، وما تزال تتأمل إحداها حتى تحضرك الثانية، وما تكاد تفرغ من النظر إلى واحدة حتى تلوح لك أخرى، بل قد تظفر بعدد منها، تبدو لك في وقت واحد.

وهذا هو حقيقة المشهد الطبيعي، فالتناوب بين إضاءة البرق وغيابه في الظلمة، لا يحدث مرة واحدة فحسب، بل نراها حيناً بعد حين، أونرى

١- ويبدو أن غفلة عبد القاهر عن هذه النظرة المتراحبة وتأمل الصورة المتكاملة يعود إلى منهج القدماء عامة، وهو النظر إلى التفاريق ونقد الجزئيات في الشعر، وقد أشار إلى هذا السمت عند القدماء غير واحد من المحثين منهم الشيخ محمود محمد شاكر في كتابه ، انظر (نمط صعب ونمط مخيف)، انظر ص١٣٨و٣٢٦.

عددًا منها في وقت واحد. وهذا المشهد الواسع، وهذا الحدوث المتكرر، المطابق للطبيعة والمتمم لدائرة الشبه الواسعة، كان من أثر إضافة الشاعر كثّير (مرح البلق). فالجياد هنا لا تثب وثبة واحدة كما قال ابن المعتز، بل هي تمرح، أي تتحرك فتثب وثبات لا تنتهي، وكلما وثبت بدت هذه الصورة، كما أن (الأبلق) واحد عند ابن المعتز ، فالصورة فذة مفردة، في حين أن المشهد عند كثّير، فيها (بلق) تمرح، تتجاوب في مرحها في وقت واحد، وتشارك في إنتاج الصورة ورسم المشهد المتراحب، من إيماضة برق، ثم استيلاء الظلمة على المشهد.

وظاهر أن هذا المشهد الأخير الذي رسمه كثّير قد زادت فيه العناصر، وكثرت التفصيلات وتداخلت، وهو مع ذلك كله، أقوى شبهًا بالمشهد الطبيعي وأصدق مطابقة له.

وتأدية الشيء كما هو ،ليس بإثبات ما فيه من عناصر فحسب، بل قد يكون كذلك بنفي ما يدخل فيه، وإبعاد ما ليس منه، فالشاعر يجب أن يحترز في عبارته، وقد يكون حال الاحتراز والاحتياط بإخراج ما ليس من الصورة، أوجب وأدعى لمطابقة الواقع .

ومن هنا فإن كان في العبارة والكلام، ما يوهم البعد عن حقيقة الواقع، والتنائي عن أدائه كما هو، فإنه ينبغي على الشاعر أن يحترز في عبارته، فيدخل فيهاما يدفع هذا الوهم، حتى تثبت الصورة كما هي، خالصة مما يكدرها، بريئة مما قد يلتبس بها وهو ليس منها. يقول عبد القاهر: "والمقابلات التي تريك الفرق بين الجملة والتفصيل كثيرة، ومن اللطيف في ذلك أن تنظر إلى قوله:

جمعت ردينيًا كأنه سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

... ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة، بل لابد فيه من أن تتثبت وتتوقف وتروي وتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل حتى يقوم حينئذ في نفسك أن في الأصل، شيئا يقدح في حقيقة الشبه، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك،

وأنه إذا كان كذلك، كان التحقيق وما يؤدي الشيء كما هو، أن تستثنى الدخان وتنفى، وتقصر التشبيه على مجرد السنا وتصور السنان فيه مقطوعًا عن الدخان" [1].

هكذا إذاً، كان هذا هو حق تأدية الشيء كما هو، وكان ذلك هو التحقيق، لقد بلغ من عناية عبدالقاهر بفكرته هذه، واهتمامه ببيانها أن وضعنا أمام الصورتين، وقبالة المشهدين، صورة الواقع ومشهد الطبيعة من جهة، والصورة التي ينشئها الشاعر من جهة أخرى، فما يكون في الأولى ينبغي أن يكون في الثانية، وإن تركت ريشة الشاعر وهو يمررها، فضل أثر أو ظل لمسة ليست في الأصل، فإنها تبدو للعين مباشرة، قلقة نافرة، ولذلك يجب عليه أن يسارع إلى إزالتها، فليس عدلاً في حق هذا الفن الراقي ألاّ تطابق صورته هيئة الواقع، وليس كريمًا بالشاعر القادر أن يقال عن فنه في هذا الباب ليس هذا هذا[2].

وهذا ليس مرتقى سهلاً لكل شاعر، ولا أرضاً ذلولة لكل من ينشدها، ولقد بين عبدالقاهر "أن هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة، بل لابد فيه من أن تتثبت وتتوقف وتروي وتنظر في حال كل..." أي أن دَرك حقيقة صورة الطبيعة، ومعرفة تفصيلاتها ليس أمرًا هينًا (بل لابد أن تتثبت وتتوقف...) لأن الصورة تشتمل على تفصيلات عديدة، وفيها أنواع وأصناف، من (لون وحركة شكل...)، وبين هذه الألوان تداخل، ولكل تداخل إيحاء ، وكل هذا ينبغي تصويره وإبرازه في عبارة الشاعر . فرأس السنان فيه وقدة النار وإضاءة النور، خالية من كل شائبة، والقضية كذلك في (سنا اللهب)، لكن بعض اللهب يتصل آخره بدخان، وعندها تفسد الصورة ،لأنها تبتعد عن المشهد الحقيقي كل ذلك إذا لم (يتثبت الشاعر ولم يتوقف...)، و شاعرنا هنا قد (نظر وتروى وتثبت وتوقف) ،فقال(سنا لهب

١- المصدر السابق ص ١٦٣- ١٦٤
٢- أي أن صورة الشاعر ليست كصورة الطبيعة.

لم يتصل بدخان)، وهنا فحسب، كان التحقيق، ورسم الشاعر المشهد كما هو.

ومما جرى فيه الشعراء على هذه السنّة الحذرة في رسم المشاهد، بل أدقّ منها وأشد ضبطاً وحذراً، حتى كأن الشاعر يضع أمامه صورة يرسمها خطوة يسيرة، ثم ينظر مرة أخرى ليكمل الخطوة التالية، ويضيف تفصيلاً دقيقاً بعد آخر، لأن الأمر دقيق جداً، وأي تسرُّع قد يبعد الشاعر عن الصورة التي أمامه، قليلاً أو كثيراً، وهذا ما لا يريده ألبتة. يقول عبد القاهر موضحاً هذه الصنعة الدقيقة، متابعاً شاعراً يرسم بدقة فائقة :"ومما حقه أن يكون على فرط الاستقصاء في التشبيه وفضل العناية بتأكيد ما بدئ به قول أبي نواس (ت ١٩٠)في صفة البازي:

كأنَّ عينيه إذا ما أتأرا فصّان قيضا من عقيق أحمرا

فيهامة غلباء تهدي منسرا كعطفة الجيم بكف أعسرا

أراد أن يشبه المنقار بالجيم، والجيم خطان :الأول: الذي هو مبدؤه وهو الأعلى، والثاني: وهو الذي يذهب إلى اليسار وإذا لم توصل فلها تعريق كما لايخفى، والمنقار إنما يشبه الخط الأعلى فقط فلما كان كذلك قال(كعطفة الجيم) ولم يقل: (كالجيم)، ثم دقق بأن جعلها بكف أعسر، لأن جيم الأعسر- قالوا- أشبه بالمنقار من جيم الأيمن . ثم إنه أراد أن يؤكد أن الشبه مقصور على الخط الأعلى من شكل الجيم فقال:

يقول من فيها بعقل فكَرالو زادها عيناً إلى فاء ورا

فاتصلت بالجيم صارت جعفرا

فأراك عياناً أنه عمد في التشبيه إلى الخط الأول من الجيم دون تعريقها، ودون الخط الأسفل. أما أمر "التعريق" وإخراجه من التشبيه فواضحٌ، لأن الوصل يسقط التعريق أصلاً، وأما الخطّ الثاني فهو، وإن كان لا بُدّ منه مع الوصل، فإنه إذ قال : "لو زادها عينًا إلى فاء ورا" ثم قال: "فاتصلت بالجيم"، فقد بيّن أن هذا الخط الثاني خارجٌ أيضًا من قصده في التشبيه، من حيث كانت زيادة هذه الحروف ووصلها هي السبب في حدوثه. وينبغي أن يكون قوله : "بالجيم"، يعني بالعطفة المذكورة من الجيم. ولأجل هذه الدقة قال: "يقول من فيها بعقل فكّرَا" ، فمهد لِما أراد أن يقول، ونبّه على أن بالمشبَّه حاجةً إلى فضل فكرٍ، وأن يكون فكره فكرَ من يراجع عقله ويستعين على تمام البيان"[1].

وفي الحق إنه لا مزيد على كلام عبد القاهر، في وصف سنة الشعراء هذه، لقد وضح أوضح بيان أن الشاعر كان يتأمل المشهد الذي أمامه، ويترسم خطا الصورة التي فيه، نمنمة، نمنمة، لايريد أن يخرج عنها ،و هو يبذل جهداً كبيراً ،ليبقى قلمه ثابتاً على الخطوط المرسومة في المشهد الطبيعي الذي أمامه.

١- أسرار البلاغة : ص١٧٩.

اللون الرابع

ومن بدائع هذا الفن الذي نحن بصدده، أن فضله لا يقتصر على تصور المشاهد التي تشتمل على الحركة، ولا على الصور التي فيها فضل حيوية ونشاط فحسب، وكان هذا هو الذي يغلب على الظن، لأن تلك المشاهد هي التي تعنى بالعناصر المختلفة والمتداخلة، و هي التي تكثر فيها التفصيلات، لم يقتصر هذا الفن على ذلك، بل إنه قد فتح بابًا آخر من القول، لا تحسب أنه يتيسر فيه، ولا تظن أنه يعين عليه، بيان ذلك، أن الشاعر هنا يرصد هيئة السكون فحسب، وتحسب أن السكون أيسر على التعبير، لأنه لا حركة فيه، وتصوير الحركة أصعب [1]، ولا سيما إذا كانت متفاوتة وكان التفاوت إلى جهات مختلفة، وقد تحسب كذلك، أن هيئة السكون لا تفصيل فيها، فتظن أنها أيسر على التعبير، كذلك هنا يخيب الظن، لأنه قد يكون في السكون من التركيب والتداخل ما يزيد على المشهد المشتمل على الحركة.

وهنا يتعقد مجال التعبير أكثر، لأنه يصعب كشف التركيب في هيئة السكون، ثم إن هناك صعوبة أخرى، وهي تحريك هذه الهيئة بوصف التفصيل فيها.والتفصيلات في هيئة الحركة - إلى حد ما –واضحة، لذلك فإن وضعها أيسر، أما هيئة السكون، فإن اشتملت على التفصيلات فإنها تكون خافية ،ومن هنا فهي أصعب في أن تنالها عين الواصف، وأشد إباء على التحريك بالوصف الدقيق المطابق، وإبراز الصورة كما هي. يقول عبد القاهر: "واعلم أنه كما تعتبر هيئة الحركة في التشبيه، فكذلك تعتبر هيئة السكون على الجملة وبحسب اختلافه، نحو هيئة المضطجع وهيئة الجالس

١- يقول العقاد مصورًا فن التصوير عند ابن الرومي :"إنما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه" : ابن الرومي حياته من شعره ص٣٠٩.

ونحو ذلك. فإذا وقع في شيء من هيئات الجسم في سكونه تركيبٌ وتفصيلٌ، لطف التشبيه وحَسُن ... كقول المتنبي في صفة الكلب:

"يقعي جلوس البدوي المصطلي"

فقد اختص هيئة البدوي المصطلي، في تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب ومواقعها فيها. ولم ينل التشبيه حظًا من الحسن، إلا بأنّ فيه تفصيلاً من حيث كان لكل عضو من الكلب في إقعائه موقع خاص، وكان مجموع تلك الجهات في حكم أشكال مختلفة تؤلّف فتجيء منها صورة خاصة"[1].

ووجه التفصيل في الإقعاء "أن يلصق الرجل أليتيه بالأرض وينصب ساقيه ويتساند إلى ظهره"[2].

وعبدالقاهر كما هي عادته، يجعل الحسن في مطابقة الواقع في تفصيلاته، فلم (ينل التشبيه حظا من الحسن، إلا بأن فيه تفصيلا من حيث كان لكل عضو من الكلب في إقعائه ، موقع خاص).

وتوجيه الربط بين الحسن والتفصيل، هو من جهة ارتباطه بمطابقة الواقع على هيئته الطبيعية، وذلك كلما زادت التفصيلات، زاد حظنا في رؤية التشارك بين الصورتين، وقوي التطابق، وخرج الكلام من باب الرضا بالعفو، وتحصيل الشبه في إطاره العام . وهنا يفتح "باب التفاضل، ثم تختلف المنازل في الفضل، بحسب الصورة في استنفادك قوة الاستقصاء أو رضاك بالعفو دون الجهد"[3].

ولأجل هذا الامتياز الذي في الاستقصاء وذكر التفصيلات والجزيئات، يكثر عبدالقاهر من إيراد "المقابلات التي تريك الفرق بين الجملة

٢- أسرار البلاغة،:ص١٨٥-١٨٦.

٣- لسان العرب: ابن منظور ، تح: إيميل يعقوب ومحمد نبيل الطريفي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٩. ج٦، ص٤٧٤ .

١- أسرار البلاغة:ص١٧٩

والتفصيل"[1]، وتنال الأمثلة التي تشتمل على تفصيلات أكثر استحسانه أكثر، " ومن لطيف هذا الجنس قوله: في صفة المصلوب:

كأنـه عـــاشق قد مـدّ صفحته يوم الـوداع إلـى توديـع مرتحل

أو قـائم من نعـاس فيـه لُوثَتُه مـواصل لـتمطـيـه مـن الكـسل

ولم يلطف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل، ولو قال: "كأنه متمطٍّ من نعاس" واقتصر عليه، كان قريب المتناول، لأن الشَّبه إلى هذا القدر يقع في نفس الرائي المصلوب، لكونه من حدِّ الجملة، فأما بهذا الشرط وعلى هذا التقييد الذي يفيد به استدامة تلك الهيئة، فلا يحضر إلا مع سفر من الخاطر، وقوة من التأمل، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول: "هو كالمتمطّى"، ثم يقول: المتمطى يمدّ ظهره ويديه مدّة، ثم يعود إلى حالته، فيزيد فيه أنه مواصل لذلك، ثم إذا أراد ذلك طلب علته، وهي قيام اللُّوثة والكسل في القائم من النعاس."[2].

(فلم يلطف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل)، وكل هذا الاستحسان والاستلطاف، مرتبط بمقدار بلوغ الصفة غاية ما يمكن أن يكون عليها في الواقع، وهذا بيّن من مقارنة عبدالقاهر قول الشاعر (مواصل لتمطيه) بقوله (هو كالمتمطي)، ولقد فضل اختيار الشاعر (مواصل) لأن الاختيار الثاني ينقص فيه جانب الشبه الحقيقي والتطابق مع الواقع، وذلك لأن المتطمي - كما قال عبدالقاهر- يمدّ ظهره ثم يعود، وإذن،فهو يخالف (هيئة المصلوب) لأنهاهيئته مستدامة، في حين يفي بحق هذا المعنى، قوله (مواصل) تمامًا، ويؤدي الصورة كما هي.

وعبد القاهر أبدًا مشغول بإثبات هذه الفكرة في هذا الباب، من كتابه أسرار البلاغة، لذلك فقد عطف على المقارنة السابقة، مقارنة أخرى،وهو

٢- المصدر السابق:ص ١٦٤

٣- المصدر السابق: ص ١٨٦-١٨٧.

يقدر أنك إن لم تجد دليلك في الشاهد الأول، فهاك الثاني يهدي إليك ما يطمئن به قلبك. وفيه يصف شاعر آخر هيئة السكون في (المصلوب)، وذلك في قوله:

أخـو نـعاس جـدّ فـي الـتمطي قـد خـامر النـوم ولـم يغطّ

يقول عبد القاهر: "فقوله: (جدّ في التمطي)، شرطٌ يتمّ التشبيه، كما أن قوله: (مواصلٌ) كذلك، إلا أن في اشتراط المواصلة من الفائدة ما ليس في هذا، وذلك أنه يجوز أن يبالغ ويجتهد ويجدَّ في تمطيه، ثم يدع ذلك في الوقت، ويعود إلى الحالة التي يكون عليها في السلامة مما يدعو إلى التمدد. وإذا كان كذلك، كان المستفاد من هذه العبارة صورة التمطي وهيئته الخاصة، وزيادة معنى، وهو بلوغ الصفة غاية ما يمكن أن يكون عليها. وهذا كله مستفاد من الأول. ثم فيه زيادة أخرى، وهو أخص ما يقصد من صفة المصلوب، وهي الاستمرار على الهيئة والاستدامة لها"[1].

وها هو عبدالقاهر يبني المقارنة الجديدة هذه، على فكرة الزيادة في استقصاء جزئيات المشهد وتتبع التفصيلات في هيئة الطبيعة، كما يدير عليها أمر الاستحسان، وذلك لأن كل تفصيل جديد يقرب من تأدية الأمر كما هو. ومن هنا فقد بين عبدالقاهر بيانًا شافيًا فرق ما بين (جدّ في التمطي) و (مواصل)، فكلا القولين يتم به التشبيه، إلا أن الجدّ في التمطي قد يقع بعده فتور، ثم عودة عن التمطي، وهذا لا يطابق حال (المصلوب) تماماً، بل ينقص من مطابقة المشهد الحقيقي قليلاً، وقد احترز الشاعر الأول من هذا النقص بقوله (مواصل)، أي أن التمطي متصل لا ينقطع، وبهذه الإفادة أو الإضافة الجديدة أضاف الشاعر تفصيلاً آخر، أكمل الصورة وأتم الشبه، وأدى الصفة كما هي، وبلغ بها غاية ما يمكن أن تكون عليه.

١- المصدر السابق ص: ١٨٧-١٨٨.

وهكذا، فقد كان للإبداع طريق جديدة، سلكها الشعراء ،فأودعوا فيها تحليقاتهم، وسجلوا تدقيقاتهم ، وإذا كان أكثر النقاد قد ذهب عنهم التوقف عند هذه الطريقة، فإن عبدالقاهر قد أضاء جوانبها وأكثر شواهدها، وتولاها بالشرح الدقيق والتفصيل الشديد، فغدت واضحة بينة، ورائقة معجبة.

ولكن هذا الضرب من الإبداعكان يحتاج إلى جهد أكبر من وقفة ناقد واحد، يتناولونها بالشرح والتحليل، والإشادة والتقويمٍ ، حتى تغدو سنة يتبعها الشعراء، ومساحة للتنافس يتبارون فيها، وطريقا لاحبة إضافية في الأدب، يتجدد بها شباب الشعر ، بعد أن استهلكته رسوم قديمة، وتتسع سبيله بعدما غدت ضيقة، وتتعدد أدواته بعد تقليل.

كان هذا إذن يحتاج إلى عدد أكبر من النقاد، يضمون جهودهم إلى جهد عبدالقاهر ، ولو فعلوا لربما غدا هذا الوجه مذهبا واسعاً في الشعر العربي، وطريقة سائدة في فنهم، تتأكد وتترسخ بمرور الزمن، وتتهذب وتتكامل ، وتشيع، كما حصل في الفنون الغربية في (القرن السادس عشر، حدث أن أصبحت نزعة التماثل الحرفي شائعة)[1].

١- معنى الفن ، ص٤٧.

المصادر والمراجع

١- الأدب ومذاهبه : محمد مندور، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٩، القاهرة، ٢٠١٠.
٢- أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١.
٣- التفسير النفسي للأدب: عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
٤- جذور الفن: محسن محمد عطية: دار المعارف بمصر، ١٩٩٤.
٥- الخيئطة والتكفير : عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي ، جدة ، ١٩٨٥.
٦- دراسات في علم الجمال : ياسمين نزيه أبو شيخة ، عدلي محمد عبدالهادي، مكتبة المجتمع العربي، ط١ ، عمان، ٢٠٠٩.
٧- ابن الرومي: حياته من شعره: عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٦٨.
٨- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المدني، ط١، جدة، ١٩٩٦.
٩- الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي : أحمد جاسم الحسين : دار بترا للنشعر والتوزيع، ط١، دمشق ، ١٩٩٩.
١٠- الشعريةوالشاعرية : أيمناللبدي ، دارالشروق ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٦.
١١- فن الشعر: إحسان عباس، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٦.

١٢- الفن والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هاوزر: تر: فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١.

١٣- في النقد الأدبي الحديث : محمد صالح الشنطي ،دار الأندلس ، ط٣ ، حائل ، ٢٠٠٥.

١٤- العصر العباسي الثاني : شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٢.

١٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: قدم له وشرحه صلاح الدين الهوارة ومهدي عودة، دار الهلال، بيروت ، ٢٠٠٢.

١٦- كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تح: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، ط٣، بيروت، ٢٠٠٨.

١٧- كتاب الحيوان: الجاحظ: تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط٣، بيروت، ١٩٦٩.

١٨- لسان العرب: ابن منظور ، تح: إيميل يعقوب ومحمد نبيل الطريفي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٩.

١٩- مبادئ فلسفة الفن: ا. س. رابو برت: تر: أحمد أمين، شركة نوابغ الفكر، ط١، القاهرة، ٢٠١٠.

٢٠- معنى الفن : هربرت ريد: تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد ، ١٩٨٦.

٢١- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية : أفريقيا الشرق ، بيروت ، ٢٠٠١ .

٢٢- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح : كمال مصطفى مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨.

٢٣- نظرية النقد: عصام قصبجي: دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٨٠.

٢٤- نمط صعب ونمط مخيف: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط١ ، جدة ، ١٩٩٦.