

بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري

Rhétorique de l'image métaphorique dans la poésie d'Al-Bahtry

الأستاذ الدكتور: عبد-القادر محمد علي شرف*

acheref@jazu.edu.sa

جامعة جازان- المملكة العربية السعودية

تاريخ الارسال: 2021/02/19 تاريخ القبول: 2021/02/24 تاريخ النشر: 2021/03/01

ملخص:

يعد التشبيه من المجاز لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة لأنها لو فسرت كذلك لأصبح كذباً، ففي التشبيه يتجاوز المبدع الواقع ليعبر عن الخيال الذي نعهده عدسة التصوير الذهبية، وقد لقي هذا العنصر عناية كبيرة من قبل البحتري، فجعله أبين دليل على شاعريته.

الكلمات المفتاحية: الصورة - بلاغة - تشبيه - البحتري - شعر.

ABSTRACT :

An analogy is a metaphor based on a relationship between two things in which the poet transcends reality to express the imagination that we consider the golden lens of photography, and this element has received great attention by Al-Bahtry.

Key words : Image - rhetoric - analogy - El-Bahtry - poetry.

تعد قضية الصورة من أعقد القضايا التي واجهت البحتري، فهي عنوان عبقريته، وطريقة تصوره لتجربته، ووسيلته إلى إيصال هذه التجربة إلى المتلقين، فهي لا تنهض إلا على أساس من التعبير المجازي، وليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع، ذلك أن الصورة عمادها خيال المبدع (البحتري) الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرفهة أو الخفية بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلا أن يتعد عن المباشرة والتقرير ويتجه نحو المجاز.

ولأهمية المجاز في شعر البحتري وقدرته على التأثير حضي بعناية الشاعر، وقد أولاه براعة وأهمية كبيرة، قال العلوي: " أعلم أن أرباب البلاغة وجهابذة أهل الصناعة مطبقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة " (1)، وأن سر جوهر البيان " لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة ... كالاستعارة والكنية والتمثيل " (2).

والمجاز عند البحتري هو الأسلوب الأهم في التعبير اللغوي، فهو يحوي محاسن الكلام من استعارة وتشبيه وتمثيل وقلب وتأخير وتقديم وحذف وتكرار، إلى أن يصبح اللغة برمته، وهو " أعم من الاستعارة، والواجب في قضايا المراتب أن يُبدأ بالعام قبل الخاص " (3)، وتظهر أهميته من خلال دراسات الصورة، لأن " كل صورة شعرية هي

إلى حدٍّ ما مجازية " (4).

ويرى فريدمان أنَّ " المجاز ليس في حقيقة الأمر إلا صورة " (5)، وكان كولدرج يقول " الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ، ذلك أنَّ الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة " (6).

فالمجاز إذن هو الوسيلة الوحيدة لرسم صور تمنح التجربة حيويتها وفاعليتها وتكشف عن عواملها الخفية، فهو " الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنَّه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل " (7).

وقد أردنا من دراستنا للصورة التشبيهية في شعر البحري الكشف عن طريقة تصور الشاعر لتجربته وإيصالها إلينا، هذا فضلاً عن مقدار إفادته من عناصر التراث والحضارة، ومدى تقليديته وحدائته لها، وإذا كنّا تناولنا الصورة من زاوية نقدية جمالية حديثة، فإنَّنا لم نرفض البلاغة بأشكالها التقليدية فلهذه أيضاً دورها في رسم ملامح الصورة الفنية، ووظفنا إلى هذه الأشكال التقليدية أنماطاً جديدة كالرمز والانفعال، كما حاولنا الربط بين الصورة والسياق العام للقصيدة الأمر الذي سيُغنيها، ويوسّع من آفاقها الجمالية والتأثيرية، وبهذا ستصبح خلاصة رؤية كونية للعالم المحيط بالبحري الشاعر، وما الكشف عنها إلاّ كشف عن ذات الفنان وطريقة تعامله مع هذا العالم.

ولما كانت الصورة التشبيهية هي وسيلة الخيال في الشعر، فإنَّها مرتبطة بحسب مكوّناتها بفكر البحري وشعوره وحسّه، إذ لا يكون الشعر شعراً إلاّ بحضورها (8)، ومن ثم فإنَّ الخيال هو العنصر الأول والأساس في بنائها، فليس ثمة تصوير من دونه مهما علت درجته، لأنَّ الخيال هو "الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية" (9)، وما على العاطفة إلا أن تجعله أكثر نشاطاً وحيوية وتمنحه قدرة على استجلاء روح الأشياء وحقائقها، والنفوذ في أعماقها حتى تثير المتلقي، وقد يظهر عنصرًا ثالثاً عند البحري يساعد العاطفة على التبليغ، نحسّه في الصورة الشعرية، ذلك هو الإيحاء الذي يمثل قيمة جوهرية في الشعر، فالتعبير الإيحائي أعمق تأثيراً في النفس وأشدّ علوقاً في الذهن من التعبير التقريري المباشر "فليس الجمال فيما يُعلنه الشيء الجميل بل فيما يُوحى به" (10).

وعليه فإنَّ الصورة هاهنا هي الصيغة اللفظية التي يقدم فيها الشاعر فكرته ويصور من خلالها تجربته الواقعية، وتكون - بهذا المنحى - البنية المركزية (11) لشعر البحري، ووسيلته، وروحه، وجوهره الثابت وجسده (12) الذي تقف عليه، وفوق كل ذلك تعد سر عظمته وحياته (13)، لأنَّها " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي " (14).

والصورة التشبيهية تمثّل تجربة البحري، وأفكاره الرصينة وعواطفه، وأحاسيسه التجريدية وانفعالاته وتعبيراته النفسية وكيفية تصويرها، وتقديمها في طابق من ذهب إلى المتلقي لتثير فيه ما أثارتة تجربة الشاعر فيه من عاطفة، ذلك أنَّ النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، وما على المجاز، والاستعارات، والكنائيات، والتشبيهات، والموسيقى بنوعها، وصور البديع والمعاني إلا أن تكسو الصور الشعرية جمالاً تجذب إليها

النفوس وتطمئن لها القلوب.

وليس ثمة من عُدَّ التعبير المباشر في دراسته الفنية للصورة الاستطاعة على أن يمدَّ القول فيها أو أن يتحرك في ساحتها كما تحرك في الصور المجازية، لأنَّ هذه الصور " تحيي باردة لا حياة فيها ولا نبض لافتقادها الروح الشعري الذي يقوم على أساس الإيحاء " (15)، والتركيز بهدف التأثير.

ولنا أن نتساءل هنا: كيف تُعد العبارة التقريرية الباردة التي لا حياة فيها ولا نبض صورة تشبيهية، ونحن نعلم أنَّ الصُورة عَصَبُ الحياة في شعر البحري ؟.

إنَّ الوصف المباشر يضعف الصورة وهو دون الصور الإيحائية أيًّا كان مظهر الإيحاء (16)، لذا وجب استبدال مصطلح التعبير المباشر بمصطلح الصورة التقريرية لجعلها صنفًا يقابل الصورة الفنية التشبيهية.

والصورة التقريرية في هذا المبنى هي الصور التي " تنقرر هيئاتها لدى المتلقي بواسطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أساليب البيان، أمَّا الصورة الفنية فهي الصور التي تمتاز بالمهارة في البناء والدقة في الصياغة عن وعي متيقظ وإرادة هادفة، فإذا اللغة بكلماتها وجملها وفقراتها تتجاوز في بناء هذه الصور التقريرية في الأداء والدلالة وتستوي صياغات متقنة تُعبر وتؤثر " (17).

ويعد التشبيه من المجاز لأنَّه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة لأنَّها لو فسرت كذلك لأصبح كذبا (18)، ففي التشبيه يتجاوز المبدع الواقع ليعبر عن الخيال الذي نعهده عدسة التصوير الذهبية.

وقد لقي هذا العنصر عناية كبيرة من لدن البلاغيين القدامى، لا ريب فهو أكثر استعمالا في كلام العرب، وقد جعلوه أبين دليل على الشاعرية ومقياسا تعرف به البلاغة " وفيه تكون الفطنة والبراعة " (19).

والتماثل في التشبيه يمكن أن ينظر إليه من زاوية سطحية أو خارجية، وهي الملاحظة الشكلية لما بين الطرفين من علاقة، إلا أنَّ هناك زاوية أخرى بدأت الدراسات الحديثة تدعو إلى أن ينظر التشبيه من خلالها حيث التغلغل في أعماق الصورة ومحاولة استشراق آفاق النفس التي تروم تقديم رؤية جديدة للموضوع في ضوء هذه العلاقة، وهذا ما أكدته الدكتور رجاء عيد حين قال: " وترك البلاغيون البحث في التشبيه عن قيمته البلاغية وانصرفوا إلى تقنيات يفرعون منها تفرعات تعتمد على إحصائيات غير مجدية " (20)، هذا وقد نجد الدكتور محمد حسن عبد الله يعيب الدراسات القديمة في قوله: " إنَّ الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصور لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية " (21).

فالتشبيه إذا خلق في ينبعث من رؤية المبدع وإحساسه بالتماثل بين الأشياء للتعبير عن موقف شعوري خاص أو هو " صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور " (22).

وفي شعر البحري كان التشبيه أبرز الوسائل التي عمد إليها الشاعر نفسه في تشكيل صوره الشعرية البلاغية، فهو عنده يرتد إلى أعماق الذات، فلم يكن سطحيا ينظر فيه الشاعر إلى ظواهر الأشياء ويمثل بين

أشكالها، ولكنه امتزج بمشاعره وتلون بإحساسه، فأنجب صوراً معبرة ومؤثرة، وما ذلك إلا لصدق التجربة العاطفية التي عاها.

وطغيان جانب التعبير الانفعالي الوجداني على شعر البحري، يؤكد التنظيم القائم في قصائده الطويلة والكاملة في سلكه، وأبرز ما ظهر في هذا التعبير عنده شعر الطبيعة وهذا أمر طبيعي من قبل شاعر نشأ وترعرع في بيئة بدوية في وسط طبيعي أخذ هو منبع، وكان لا بد أن يظهر هذا الأثر البيئي في شعره عاطفة رقيقة وشعوراً مرهفاً، والبحري نفسه يفصح عن هذا الأثر في نفسه وشعره بقوله:

في نعمة أوطنتها وأقمت في أفيائها فكأنني في منبع (23)

إن الصورة في هذا البيت توشي بوضوح منزلة طبيعة منبع من نفس البحري، فقد تكررت عنده إحدى عشر مرة، لم لا؟ وهي البلدة العظيمة التي نالت إعجابه وإعجاب كل من دخلها أو عاش وترعرع في كنفها، فافتخر بها أشد الافتخار، وفي هذا مبالغة كبيرة، وهو الأمر الذي جعله يستعير إحدى صورها (الأفياء) لينسبها إلى نعم الممدوح، وقد نجح في هذه الصورة في إقامة العلاقة الوجدانية بين طرفيها، فالصلة بين منبع وأفياء صلة وجدانية، وهذا يؤكد بأن الشعور الذي تثيره منبع في نفس البحري يشبه ذلك الشعور الذي تثيره في نفسه أفياء، ولا غرابة في أن يستعير الشاعر صورة أفياء الطبيعية من منبع لنعم الممدوح، والحالة الشعرية المستوحاة من الصورتين واحدة، وهو ما يؤدي بأن العلاقة الوجدانية بين طرفي الصورة هي أساس التصوير الانفعالي. واحتلت الطبيعة مكاناً بارزاً من وجدان البحري، لهذا فإن المحسوسات عنده غالباً ما تجد نظائرها في صور الطبيعة، على سبيل التصوير الانفعالي الوجداني، لاحظ قوله:

وَكأنَّ اهْتِزَازَهُ لِلْعَطَايَا مِنْ قَضِيبِ الْأَرَاكِةِ الْأُمْلُودِ
وَكأنَّ السُّؤَالَ يَنْشُرُ وَرْدَ الرُّو ضِي فِي وَجْهِهِ وَوَرَدَ الْخُدُودِ
وَبَدِيعِ كَأَنَّهُ الزَّهْرُ الضَّاحِكُ فِي رَوْنِقِ الرِّبْعِ الْجَدِيدِ
كَالْعَذَارَى عَدَوْنَ فِي الْحَلْلِ الصُّفْرِ إِذَا رُحْنَ فِي الْخُطُوطِ السُّودِ (24)

ومن قوله كذلك:

أَرَا جَعَتِي يَدَاكَ بِأَعْوَجِي كَقَدَحِ النَّبْعِ فِي الرِّيشِ اللَّوَامِ (25)

فقوله: (كَقَدَحِ النَّبْعِ) أراد سهما وشبهه به للامسته وضموره، فهذه الصورة انبثقت من أغوار البحري وامتزجت بأحاسيسه ومشاعره، وكان هذا الأمر سبباً رئيسياً من أسباب الإبداع فيها. وتعددت أساليب التشبيه عند البحري، إلا أن التشبيه الصريح الذي تذكر فيه أداة التشبيه كان الوسيلة الغالبة على تشكيل صورته، ومن المعروف أن كل أداة تؤدي معنى المشابهة بين طرفي التشبيه تعد أداة للتشبيه سواء أكانت حرفاً أو اسماً أو فعلاً، إلا أن البحري اعتمد أكثر ما اعتمد على (الكاف) و(كأن) من بين أدوات التشبيه كلها لتخدم موضوعاً شاسعاً وواسعاً كهذا، يقول الشاعر:

يُفْتَقُّهَا بَرْدُ النَّدى فَكَأَنَّهُ يَبُثُّ حَدِيثًا كَانَ أَمْسٍ مُكْتَمًا
وَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرِّيعُ لِبَاسُهُ عَلَيْهِ كَمَا نَشَرْتُ وَشَيْئًا مُنَمَّمًا
أَحَلَّ فَأَبْدَى لِلْعُيُونِ بِشَاشَةً وَكَانَ قَدَى لِلْعَيْنِ إِذْ كَانَ مُحْرَمًا
وَرَقَّ نَسِيمُ الرِّيحِ حَتَّى حَسِبْتَهُ يَجِيءُ بِأَنْفَاسِ الْأَحَبَّةِ نُعْمًا (26)

في هذه الأبيات يجعل البحري الندى يفتق الورد من أكمامه بعدما كان مستترًا في أغصانه وكأنه حديث نُشِرَ بعد طول كتمان، ويجعل من الشجر الذي اكتسى حلله الخضراء يبدو كأنه موشى بأبهى الحلل المنمنمة، ففصل الربيع بحلوله أدخل البهجة والسرور إلى النفوس ولما كانت العيون هي نافذة النفس على العالم، فإنها امتلأت غبطة وبشاشة بعدما كان الشتاء لها كالقذى، وهنا أيضاً يلجأ البحري إلى الموازنة الشعرية بين النقيضين: الشتاء والربيع موحياً فيها بموقفه النفسي منهما: الربيع "للعيون بشاشة" والشتاء "قذى للعين".

ويلعب التعبير الانفعالي مداه في البيت الأخير، حيث يجعل النسيم شبيهاً بأنفاس الأحبة فالطبيعة عند البحري تجد نظائرها في الشخص المحبوب، وفي هذا امتزاج بين الذات (المحبوب، وهو ذو مكانة رفيعة من نفس الشاعر)، والموضوع (المادة المحسوسة نسيم الريح) علاقة ترابط وجدانية شعرية هدفها إبلاغنا المكانة التي تحتلها الطبيعة من نفس الشاعر ووجدانه.

والبحري بهذا المزج بين ذاته والموضوع، وهو امتزاج وسيلته الخيال، يبلغ أعلى مستويات التعبير الانفعالي، وهو في الواقع لا يرسم لنا الصورة، وإنما يفضي بما أثاره الربيع من المعاني في نفسه وبما حركه من طلب الانسراح في عيد الطبيعة.

وقد امتاز الشاعر في بعض تشبيهاته بقدرته على النفاذ إلى أدق الأشياء وتصويرها وذلك ملمح من ملامح الشاعرية المقتدرة، خذ لك الأبيات الآتية:

جَنَّاكَ نَحْمِلُ أَلْفَاظًا مُدَبَّجَةً كَأَنَّمَا وَشِيْهَا مِنْ يُمْنَةِ الِيمَنِ
كَأَنَّهَا وَهِيَ تَمْشِي الْبُحْتَرِيَّةَ فِي يَدِي أَبِي الْفَضْلِ أَوْ فِي نَائِلِ الْحَسَنِ
تُهْدِي الْقَرِيضَ إِلَى رَبِّ الْقَرِيضِ مَعًا كَحَامِلِ الْعَصَبِ يُهْدِيهِ إِلَى عَدَنِ
مِنْ كُلِّ زَهْرَاءَ كَالنُّوَارِ مُشْرِقَةً أَبْقَى عَلَى الزَّمَنِ الْبَاقِي مِنَ الزَّمَنِ (27)

ألا ترى أن البحري يُبَالِغُ في افتخاره ببحر المنشأ الأصلي والعرق الأصيل، ألا ترى أنه يشبه في البيت الأول الألفاظ المدبجة بوشي اليمن، ثم بالغ فثنى وجعل من هذه الألفاظ كائنات يمشي كالبحاترة في يدي شخصيات مرموقة، ثم ثلث وجعل هداية القرية كحامل العصب، ثم رُبع وتباهى بالزهور في البيت الأخير وجعلها كالنُّوَارِ تشرق وتتألأل لتبقى خالدة في الزمن يشهد عليها التاريخ ويسجله في صفحاته للأجيال اللاحقة.

ومن التشبيهات كذلك ما يطالعنا به البحري قوله:

يُخْفِي الرُّجَاحَةَ لَوْهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَفِّ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءٍ

وَلَهَا نَسِيمٌ كَالرِّيَاضِ تَنْفَسَتْ فِي أَوْجِهِ الْأَرْوَاحُ وَالْأَنْدَاءُ
وَفَوَاقِعُ مِثْلُ الدَّمُوعِ تَرَدَّدَتْ فِي صَحْنِ خَدِّ الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ
يَسْقِيكُهَا رَشَاءٌ يَكَادُ يُرْدُّهَا سَكْرَى بِفَتْرَةٍ مُقْلَةٍ حَوْرَاءِ
يَسْعَى بِهَا وَمِثْلُهَا مِنْ طَرْفِهِ عَوْدًا وَإِبْدَاءً عَلَى النَّدْمَاءِ
إِذْ قَيْظُهَا مِثْلُ الرِّبْعِ وَلَيْلُهَا مِثْلُ النَّهَارِ يُخَالُ رَأْدَ ضَحَاءِ
صَعِدُوا جِبَالًا مِنْ غَلَاكَ كَأَنَّهَا هَضْبَاتُ قُدْسٍ وَيَذْبُلُ وَحِرَاءِ (28)

في هذه الأبيات يجعل البحري الزجاجة تختفي بسبب لوغها القاتم، وكأنها قائمة بغير إناء، ثم يجعل من نسيمها رياض يتنفس في أوجه الأرواح والأنداء، ثم يجعل من الفواقيع دموع تتردد في صحن خد ناعم يداعبه الحسن والجمال، ومن السعي بهذه الزجاجة وما يشابهها عوداً وإبداءً على النَّدْمَاءِ، ثم يمثل قيضها بفصل يدخل البهجة والسرور على القلوب ذلك هو الربيع، إلى أن يصل ليمثل صعود الجبال من أعلى أبي سعيد محمد بن يوسف الثَّعْرِي الطائي تبدو وكأنها هضبات عظيمة في التاريخ هي قُدْسٌ وَيَذْبُلُ وَحِرَاءِ، والشاعر هنا يبالغ في وصف عظمة هذا الرجل.

ومنه أيضاً قوله:

كَأَنَّ الْعُيُونَ الْفَاتِنَاتِ تَعَاوَنْتَ عَلَى تِرَةِ عِنْدَ الْعُيُونِ الدَّوَارِفِ (29)
كَأَنَّكَ السَّيْفُ حَدَاهُ وَرَوْنَقُهُ وَالْعَيْثُ وَأَبْلُهُ الدَّائِي وَرَيْقُهُ (30)

ولعل ترديد البحري لهذه الأداة المكونة من (كاف) التشبيه و(أن) التوكيدية جاء من إحساسه بقدرتها على تشكيل صور تتضمن شعوراً أعمق وأقدر على حمل الانفعال من (الكاف) وحدها، وقد ذهب الدكتور صلاح فضل إلى أن "أكثر أشكال التشبيه دورانا في الشعر وأعظمها قدراً من الشعرية والبلاغة ... هو الذي تستخدم فيه (كأن)" لما تقيمه من تخيل وتنهض به من صورة فنية وتنتج من نموذج التدويم الذي يعتمد على التكرار الملموس ويقف على حافة رؤية شعرية تنتزع من واقع البناء الكلي للقصيدة لحظة مسنونة متوهجة خاصة أنها كثيراً ما تنصدر الجملة الشعرية ممّا يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال الذي يشحذ فاعليتها في التصوير" (31).

ومن قول البحري كذلك:

وَكَمِثِلِ الْأَحْبَابِ لَوْ يَعْلَمُ الْعَا ذُلُّ عِنْدِي مَنَازِلِ الْأَحْبَابِ (32)

عبّرت صورة البيت هنا عن نفسية الشاعر وما تحسه إزاء الحبيب في مواقف متباينة، فمنازل الأحباب هي الأحباب، وفي هذا دلالة بعيدة على عمق أثر هذه المنازل ومكانة أولئك الأحباب من نفس الشاعر، العلاقة بين طرفي الصورة، وإن كانا حسيين علاقة شعورية وجدانية، يوحد فيها البحري بين الطرفين في بوتقة شعوره المرهف. وكثرة ورود (الكاف) و(كأن) لا يعني أنّ التشبيه في شعر البحري قد اقتصر على هاتين الأداتين، فهناك

أساليب تحذف فيها الأداة، فتمتيز الصورة بقوتها وتأكيد انطباعها في الذهن، وهذا الأسلوب يبدو قليلا إذا ما قارن بالتشبيه الذي ذكرت فيه الأداة، ومن أمثلته قوله:

قِي وَبَحْرٌ طَامِي الْعُبابِ (33)	فَهُوَ عَيْثُ وَالْعَيْثُ مُحْتَفِلُ الْوَدِّ
وَالْجَوَى فِي جَوَانِحِ الصَّدْرِ خَافٍ (34)	أَمْ هُوَ الدَّمْعُ عَنْ جَوَى الْحُبِّ بَادٍ
تَوَالِي نَدَاةً وَاسْتَنَارَتْ حَمَائِلُهُ (35)	بِدَانِي بِمَعْرُوفٍ هُوَ الْعَيْثُ فِي الشَّرَى
إِلَى كَبِيدٍ جَمٍّ تَبَارِيخُهَا حَرَى (36)	فُؤَادٌ هُوَ الْحَزَانُ مِنْ لَاعِجِ الْجَوَى
وَأَيَقُنْتُ أَنَّ الْأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الْجِدُّ (37)	فَمَا إِزْدَادَ إِلَّا جُرْأَةً وَصَرَامَةً
إِذَا وَقَعْتَ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ (38)	هُوَ الْجَبَلُ الَّذِي لَوْلَا ذُرَاهُ
هُوَ الْعَيْثُ الْمَغِيثُ مِنَ السَّمَاءِ (39)	هُوَ الْبَحْرُ الَّذِي حَدَّثَتْ عَنْهُ
وَهَزَبْتُ مِنْهَا حِينَ يَحْمِي هَجِيرُهَا (40)	هِيَ الْأَرْضُ هَوَاهَا إِذَا طَابَ فَصْلُهَا
عَفَا مُعْلَمٌ مِنْهَا وَأَقْفَرُ مُعْلَمٌ (41)	هِيَ الدَّارُ إِلَّا أَنَّهَا لَا تَكَلِّمُ
وَأَشْرَقَ فِي سِرِّ الْقُلُوبِ طُلُوعُهَا (42)	هِيَ الشَّمْسُ أَبَدَى رَوْنَقَ الْحَقِّ نَوْرُهَا
وَلَهَا عِنْدَكَ الصَّدَاقُ الْجَزِيلُ (43)	هِيَ بِكَرٍّ زُفَّتْ إِلَيْكَ عَرُوسَا
ثَرَّتْ كَانُوا هُمْ أُولَى الْأَلْبَابِ (44)	هُمْ أُولُو الْمَجْدِ إِنْ سَأَلْتَ فَإِنْ كَا
سَفَهَا تَعَدِّي هَذِهِ الْأَوْهَامِ (45)	أَثَرُهُ وَهُمْ أَنَّهُ أَهْلٌ لَهَا

يقوى انطباع هذه الصور في الذهن من خلال هذه الأمثلة التي ذكرنا، لأنَّ حذف الأداة يحدث اندماجا بين المشبه والمشبّه به ، ويقرب التشبيه من الاستعارة، فهناك فرق بين ما قاله البحري في (فَهُوَ عَيْثُ - هُوَ الدَّمْعُ - هُوَ الْعَيْثُ - هُوَ الْحَزَانُ - هُوَ الْجِدُّ - هُوَ الْجَبَلُ - هُوَ الْبَحْرُ - هِيَ الْأَرْضُ - هِيَ الدَّارُ - هِيَ الشَّمْسُ - هِيَ بِكَرٍّ - هُمْ أُولُو - أَنَّهُ أَهْلٌ) وبين أن تدخل الأداة على هذه الأمثلة كقولك بإضافتها (فَهُوَ كَعَيْثُ - هُوَ كالدَّمْعُ - هُوَ كالعَيْثُ - هُوَ كالحَزَانُ - هُوَ كالجِدِّ - هُوَ كالجَبَلِ - هُوَ كالبَحْرِ - هِيَ كالأَرْضِ - هِيَ كالدَّارِ - هِيَ كالشَّمْسِ - هِيَ كَبِكَرٍّ - هُمْ كَأُولُو - أَنَّهُ كَأَهْلٍ)، لأنَّ الأداة تدل على أنَّ الاختلاف ما يزال ماثلا بين الطرفين، أمّا حذفها فيعني أَنَّهُ يدمج ذاته بذات (العَيْثُ والدَّمْعُ والحَزَانُ والجِدُّ والجَبَلُ والبحرُ والأَرْضُ والدَّارُ والشَّمْسُ والبِكَرٍّ واسم الموصول أُولُو والأَهْلُ)، وينجم عن ذلك اتحاد الطرفين اتحادا لا يقبل الانفصال.

ومن أساليب التشبيه التي أكثر البحري من الاعتماد عليها في تشكيل صورته الأسلوب المقارن، وفيه يخلق الشاعر علاقة تشبيهية بين أمرين على سبيل المقارنة وكثيراً ما يجلو الشاعر في هذا الأسلوب صورة المشبه به وينميها عن طريق شحنها بأوصاف متعددة مبالغة في التصوير، وقد عرف هذا النوع من التشبيه تحت مصطلح (التفريع) أو نفي الجحود، والتفريع " أن يأتي الناظم في صدر كلامه باسم منفي بما تم بأحسن ما يناسب المقام في أوصافه ثم يخبر عنه باسم التفضيل يليه المقصود بالمدح أو الذم مثلاً مجروراً بمن التفضيلية وذلك لتحصل بينهما المساواة" (46).

والبحثري في هذا النوع، يعتمد في قياسه بين طريقي الصورة إلى نفي الصفة عن أحدهما رغبة منه في المبالغة في نسبتها إلى الطرف الآخر، لاحظ قوله في وصف السيف:

ماضٍ وإن لم تُمضِهِ يدُ فارسٍ بَتَلٍ وَمَصْقُولٍ وإن لم يُصَقِّلِ
غشى الوغى قَالُتُرسُ لَيْسَ بِجَنَّةٍ مِنْ حَدِّهِ وَالدُّرْعُ لَيْسَ بِمَعْقِلِ (47)

ويقول البحثري أيضاً:

أتوني بلا وعدٍ وإن لم تجِدْ لهم بِرَاحَهُمْ راحوا جميعاً على وعدٍ
ولم أرَ خِلاًلاً كَالنَّبِيدِ إذا جفا جَفَاكَ لَهُ خِلَالَتُهُ وَذَوُ الْوُدِّ (48)

ويقول أيضاً:

في غَايَةِ طُلِبَتْ فَقَصَّرَ دَوْهَا مَنْ رَامَهَا فَكَأَنَّهَا مَا تُطَلَّبُ
كِرْماً يُرَجَّى مِنْهُ مَالاً يُرْتَجَى عُظْماً وَيَوْهَبُ فِيهِ مَالاً يَوْهَبُ (49)

إن هذه الصور تقوم على المبالغة، لكن الملاحظ أنَّ هذه المبالغة شكلية تظهر في الصفة دون أن يكون هناك قياس بين طرفين، والمقصود من هاتين الصورتين المبالغة في بيان مضاء السيف وصقله في الشاهد الأول، ومخالفة الوعد والحيرة في رؤية الخِلِّ كَالنَّبِيدِ في جفافه في الشاهد الثاني، وبُعد الغاية وكرم الممدوح في الشاهد الثالث.

والشواهد كما يبدو لنا تقدّم هذه الأفكار في قالب تقرير لا تصوري، يُستخدم فيه النفي استخداماً شكلياً لأداء معنى المبالغة وحسب، وقد يعتمد البحثري في بعض صور النفي هذه إلى القياس، كما في قوله:

لَقَدْ قَطَعَ الْوَاشِي بِتَلْفِيْقٍ مَا وَشَى مِنْ الْقَوْلِ مَا لَا يَقْطَعُ الصَّارِمُ الْعَضْبُ (50)

يقيس البحثري قطع لسان الواشي بقطع السيف، ثم يسمو بالسيف عن أن يدايني بقطعه لسان الواشي على سبيل المبالغة في بيان شِدَّة قطع هذا الأخير، ولنلاحظ أنَّ الصورة هنا تقوم على القياس بين فعلين (القطع)، وفي هذا التركيب ذهنية واضحة.

ويبقى أثر الفكر أخف وطأة على هذه الأبيات ويبدو هذا الأمر واضحاً من طريقة تركيب البحثري

لصورته، ومن وقع هذه الصورة على نفس المتلقي، كما في قوله:

لَوْ شِئْتُ عُذْتُ بِإِلَادِ نَجْدٍ عَوْدَةً فَتَنَزَلْتُ بَيْنَ عَقِيقِهِ وَزُرُودِهِ (51)

لَوْ شِئْتُ لَمْ تُفْسِدْ سَمَاحَةَ حَاتِمٍ كَرَمًا وَلَمْ تَهْدِمِ مَآثِرَ خَالِدٍ (52)

وقد يتضمن إيقاع الفعل على صريح لفظه، إظهاراً لكمال العناية بوقوعه عليه، كقول البحثري أيضاً:

قَدْ طَلَبْنَا فَلَمْ نَجِدْ لَكَ فِي السُّؤِّ دُودَ وَالْمِجْدِ وَالْمَكَارِمِ مِثْلًا (53)

لو أولنا عبارة البيت لقلنا: (قد طلبنا لك مثلاً في السؤدد والمجد والمكارم)، فحذف المثل إذا كان غرضه أن يوقع نفي الوجود على صريح لفظ المثل، فقد أعمل الفعل الأول الذي هو (طلبنا) في ضميره، والثاني الذي هو

(يُجَد) في صريح ألفاظ (السُّؤْدِ والمَجْدِ والمَكَارِمِ) مع التذكير بضميره (لك)، إذ كان غرض البحري إيقاع نفي المدح على الطلب صريحاً دون الإرضاء ويجوز أن يكون سبب الحذف في بيت الشاعر قصد المبالغة في التأديب مع الممدوح بترك مواجهته بالتصريح بما يدل على تجويز أن يكون له مثل، فإنَّ العاقل لا يطلب إلا ما يجوز وجوده، وإمّا للقصد إلى التعميم في المفعول والامتناع عن أن يقصره السامع على ما يذكر معه دون غيره مع الاختصار.

ومن أساليب التشبيه كذلك نجد تشبيه المركب بالمركب (54)، وهو ما طرفاه كثرتان مجتمعتان كما في قول البحري:

تَرَى أَحْجَالَهُ يَصْعَدْنَ فِيهِ صُعودَ الْبَرْقِ فِي الْعَيْمِ الْجَهَامِ (55)

ما يريد به الشاعر تشبيه بياض الحجل على الانفراد بالبرق، بل مقصوده الهيئة الخاصة الحاصلة من مخالطة أحد اللونين بالآخر، وشبيه بهذا البيت الآتي:

وَبَدُرُ أَضَاءِ الْأَرْضِ شَرْقاً وَمَغْرِباً وَمَوْضِعُ رَجُلِي مِنْهُ أَسْوَدُ مُظْلِمٍ (56)

لو رجع البحري في هذا البيت إلى التشبيه الساذج في معنى (كالبدر) لا لزم أن يكون قد جعل البدر المعروف موصوفاً بما ليس فيه، فظهر أنَّه إنما أراد أن يثبت من الممدوح بديراً له هذه الصفة العجيبة التي لم تعرف للبدر، فهو مبني على تخيل أنَّه زاد في جنس البدر واحداً له تلك الصفة، فالكلام موضوع لا لإثبات الشبه بينهما، ولكن لإثبات تلك الصفة.

والأسلوب المذكور، وإن كان تقليدياً إلا أنَّ الإبداع فيه يظهر من خلال قدرة البحري على التجديد والابتكار في أجزاء الصورة ومكوناتها، وتنمية صورة المشبه به لتصل إلى أبعد حدود المبالغة في أوصافه، لذلك كان الشاعر مجدداً ومبدعاً في التصوير من خلال هذا الأسلوب، وليس كما توهمه الآمدي مقلداً ومحافظاً على عمود الشعر، والآمدي بهذا الدأب يكون قد انخدع في الصورة التي كان قد رسمها في مخيلته عن البحري.

ومن أساليب التشبيه التي تشكلت بواسطتها بعض صور البحري الأسلوب الخفي (الضمني)، وفيه يختفي التشبيه بين ثنايا العبارة، فيفهم ضمناً من دون أن ينص عليه صراحة، وقد اتخذ الشاعر منه وسيلة لتشكيل صورة تعبر عن جمالها وإشراقها، وغالباً ما تتميز الصورة من هذا النمط بفاعليتها وحيويتها ذلك أنَّ التشبيه الخفي أقدر على الإيحاء من التشبيه الصريح، لنقرأ قوله:

فَكَمْ لَيْلَةٍ قَدْ بَتُّهَا ثُمَّ نَاعِماً بَعِيَّيَ عَلِيلِ الطَّرْفِ بِيضُ تَرَائِبُهُ (57)

ترك البحري الصراحة في التشبيه، وبذلك اكتست الصورة طاقة إيحائية تعبر عن وجدان الشاعر بدلالات خلاقية، فأثرت التعبير بأسلوب أخاذ، وقد زاد من قدرة الصورة على الإثارة والتشبيه أنَّه صاغها بأسلوب الاستفهام.

وكذا أيضاً قوله وهو يصف سحابة:

ذات إرتجازٍ بحنين الرعدِ بحرورهُ الذَّيْلِ صدوق الوعدِ
فَراحَتِ الأرضُ بِعَيْشِ رَعْدٍ مِنْ وَشْيِ أنوارِ الرُّبَى في بُردِ (58)

صرح البحري بوصفه للسحاب عندما يكون مجرورا بحنين الرعد ثم أوحى بمقدار صدق الذَّيْلِ عندما قطع وقال: (صدوق الوعد) حيث أنَّ الذهن يسقط كل ما أدركه من ارتجاز الرعد في السحاب على الوعد الذي يقطعه الشخص لصاحبه، وبذلك ينشط الذهن ويتأمل، لإدراك لهفة الشاعر وحبه لفن الوصف الجميل. ومنه كذلك قوله:

تَحْسِبُهُ نَشْوَانٌ إِمَّا رَنَا لِلْفَتْرِ مِنْ أَجْفَانِهِ وَهُوَ صَاحِ (59)

إنَّ الصور التي يختفي فيها التشبيه تستدعيها النفس وتستمتع بها فضلا عن إنها أكثر رسوخا واستقرارا في الذهن، وقد صدق الجرجاني حين قال: " إنَّ المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهمّة في طلبه وما كان منه الطف (أي أدق) كان امتناعه عليك أكثر وآبؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى بالميزة الأولى، فكان موقعه من لنفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف " (60). فالتشبيه إذاً خلق فني ينبعث من رؤية المبدع البحري وإحساسه بالتمائل بين الأشياء للتعبير عن موقف شعوري خاص أو هو صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور وفهو في شعر البحري أبرز الوسائل التي عمد إليها الشاعر نفسه في تشكيل صوره الشعرية، فهو عنده يرتد إلى أعماق الذات، فلم يكن سطحيا ينظر فيه الشاعر إلى ظواهر الأشياء ويمثل بين أشكائها، ولكنه امتزج بمشاعره وتلون بإحساسه، فأنجب صورا معبرة ومؤثرة، وما ذلك إلا لصدق التجربة العاطفية التي عاها.

الهوامش:

- ¹ العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت (ب ت)، ص8.
- ² المصدر نفسه، ج1، ص43.
- ³ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص36.
- ⁴ سي دي لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومراجعة عناد غزوان، ص21.
- ⁵ جابر عصفور، الصورة الفنية، مجلة الأديب المعاصر العراقية - العدد (16) - سنة 1976، ص34.
- ⁶ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه لإليزابيت درو، ص59.
- ⁷ الصورة الشعرية لسي دي لويس، ص20.
- ⁸ ينظر: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده لغنيمي هلال، ص73، ومحمد بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص72.
- ⁹ سي دي لويس، الصور الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومراجعة عناد غزوان، ص73.
- ¹⁰ روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص239، وينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص88.
- ¹¹ وارين وويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب 1972م، ص239.
- ¹² عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، ص41-46، ومحمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي جمع وتحقيق علي الرضا التونسي، ط2، المطبعة التعاونية، 1972م ص7، وإحسان عباس، فن الشعر ص238.

- 13 تامر سلوم، النقد الأدبي ، القسم الأول ، مطبعة الزهراء ، بغداد 1967م ص 165 .
- 14 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.
- 15 عبد الكريم راضي جعفر، شعر الشيخ عبد القادر رشيد الناصري - دراسة تحليلية فنية- دار الشؤون الثقافية بغداد 1989.
- 16 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 453.
- 17 كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في الشعر البيان العربي، بغداد 1987، ص 286.
- 18 أحمد مطلوب، فنون البلاغة، ص 36.
- 19 ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ص 130.
- 20 رجاء عيد، فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور، ص 169.
- 21 محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة 1981م، ص 148.
- 22 عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، الأردن 1980م ، ص 164.
- 23 البحري، الديوان، ج 1، ص 405.
- 24 البحري، الديوان، ج 1، ص 636.
- 25 المصدر نفسه، ج 3، ص 2031.
- 26 البحري، الديوان، ج 4، ص 2090 - 2091.
- 27 البحري، الديوان، ج 4، ص 1214.
- 28 ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 7-11.
- 29 البحري، الديوان، ج 3، ص 1390.
- 30 المصدر نفسه، ج 3، ص 1539.
- 31 صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص 250.
- 32 البحري، الديوان، ج 1، ص 83.
- 33 البحري، الديوان، ج 1، ص 75.
- 34 المصدر نفسه، ج 3، ص 1385.
- 35 نفسه، ج 3، ص 1613.
- 36 نفسه، ج 2، ص 1103.
- 37 نفسه، ج 1، ص 744.
- 38 نفسه، ج 1، ص 36.
- 39 نفسه، ج 1، ص 47.
- 40 نفسه، ج 2، ص 943.
- 41 نفسه، ج 3، ص 1927.
- 42 نفسه، ج 2، ص 1298.
- 43 نفسه، ج 3، ص 1881.
- 44 نفسه، ج 1، ص 85.
- 45 نفسه، ج 3، ص 2019.
- 46 ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 632 الخوري بولس عوّاد، العقد البديع في فن البديع، ص 119.
- 47 البحري، الديوان، ج 3، ص 1751.
- 48 المصدر نفسه، ج 1، ص 491.
- 49 البحري، الديوان، ج 1، ص 74.

- ⁵⁰ المصدر نفسه، ج 1، ص 123.
- ⁵¹ نفسه، ج 1، ص 693.
- ⁵² نفسه، ج 1 ص 223.
- ⁵³ نفسه، ج 3، ص 1657.
- ⁵⁴ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 144، وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، ج 2 ص 138.
- ⁵⁵ البحتري، الديوان، ج 3، ص 2030.
- ⁵⁶ المصدر نفسه، ج 3، ص 1980.
- ⁵⁷ البحتري، الديوان، ج 1، ص 214.
- ⁵⁸ المصدر نفسه، ج 1، ص 567 – 568.
- ⁵⁹ نفسه، ج 1، ص 435.
- ⁶⁰ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 126.