



الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

فاعلية الصورة البلاغية في تفاضل الشعر في النقد العربي (حتى نهاية القرن السابع الهجري)

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات النقدية والبلاغية
إعداد الطالب:

فراس طركي الأحمد

إشراف الأستاذ الدكتور

سمير أحمد معلوف

٢٠٢٢ / ١٤٤٣ هـ / م

تصريح

أصريحُ بأنَّ هذا البحثُ

فاعليَّةُ الصُّورةِ البلاغيَّةِ في تفاضُلِ الشُّعرِ في

النُّقدِ العربيِّ (حتَّى نهاية القرن السَّابع الهجري)

لم يسبق أن قُبِلَ للحصولِ على أيِّ شهادة، ولا هو مقدَّم حاليًّا للحصول
على شهادة أخرى.

الطالب المرشَّح

فiras تركي الاحمد

٢٠٢٢م

DECLARATION

I hereby declare that this research /The effectiveness of the Rhetorical Image in poetry Differentiation in the Arabic Criticism (Until the End of the 7th Century AH)/ has not already been registered for any degree, or it's currently presented for any other degree.

Candidate

Firas TurkEy Al-Ahmad

2022م

شهادة

نشهد أنَّ العملَ الموصوفَ في هذه الرسالةِ هو نتيجةُ بحثٍ لنيلِ درجةِ الدكتوراهِ في الدِّراساتِ النَّقديةِ والبلاغيةِ، قام به طالب الدِّراساتِ العليا فراس طركي الأحمد، بإشراف الأستاذ الدكتور سمير أحمد معلوف، الأستاذ في قسم اللُّغة العربية في كُليَّةِ الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث، وأنَّ أيَّ رجوعٍ إلى بحثٍ آخرَ في هذا الموضوع مُوثَّقٌ في نصِّه.

الأستاذ المشرف على الرسالة
أ. د. سمير أحمد معلوف

الطالب المرشح
فراس طركي الأحمد

CERTIFICATE

We hereby certify that the work in this thesis is the result of the research achieved To obtain a doctorate degree, by a student Department Of Arabic Language FIRAS TURKEY AL-AHMAD the supervision of prof. D. R. SAMEER AHMAD MALOUF, a professor in the Department of Arabic, faculty of Arts and Humanities, AlBaath University. Any reference to another research in this subject is authenticated in the text.

Candidate student
Firas turkey AL-Ahmad

supervisor
prof. D. SAMEER MALOUF

قُدِّمَتْ هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة
الدُّكتوراه في الدِّراسات النقدية والبلاغية من كلية الآداب
والعلوم الإنسانية في جامعة البعث .

الطالب المرشح
فiras طرقي الأحمـد

٢٠٢٢م

This thesis was submitted to complete the
requirements for obtaining a doctorate degree in
critical and rhetorical studies from the College of
Arts and Humanities at Al-Baath University.

٢٠٢٢م

Candidate student
Firas turkey AL-Ahmad

نُوقِشتْ هَذِهِ الرُّسَالَةُ وَأُجِيزَتْ

بِتَارِيخ: ١٦ / ٥ / ٢٠٢٢ م

مُشْرِفاً

- أ. د. سمير معلوف

عضواً

- أ. د. أحمد دهمان

عضواً

- د. أكرم معلّ

عضواً

- د. زينب الحايك

عضواً

- د. بثينة سليمان

بموجب قرار مجلس البحث العلمي / ٥٤٥ / بتاريخ: ٢٤ / ٢ / ٢٠٢٢ م

الإهداء

إلى مَنْ حصدَ الأشْوَكَ عنْ درِبي ليمهّد لي طريقَ العلم . . إلى القلب الكبير

أبي الحنون

إلى بسمَةِ الحياة وسرّ الوجود . . إلى التي تعبْتُ وتحملتْ عبءَ الحياة من أجلْ سعادتي

أمي الغالية

إلى فخري وعزوتي وسندي في الحياة

إخوتي

إلى من صبرت عليّ لا تقطاعي عنها إلى كتي وأوراقتي

نزوجتي

إلى من كانا نزينّان كتي وأوراقتي برسوماتهم وخرشاتهم

فلذات كبدي شروق وأيوب

إلى الذين كانوا هدية الأيام الثمينة، فنسيت بينهم غرني

أصدقائي وزملائي طلبة الدراسات العليا

إلى كلّ من دعا لي . . أو أسدى إليّ نصيحة، أو مدّ لي يد العون

أهدي هذا العملَ مراجعياً من الله عزَّ وجلَّ التوفيقَ والقبولَ

قال الجاحظ:

من صنع شعراً ، أو وضع كتاباً فقد استهدف ، فإن أحسن فقد استعطف ، وإن أساء فقد استقذف .

العمدة: ١٨١/١

الملخص

عنوان الرسالة: فاعلية الصورة البلاغية في تفاضل الشعر في النقد العربي (حتى نهاية القرن السابع الهجري).

بحثت الدراسة فاعلية الصورة البلاغية في تفاضل الشعر عند نقادنا القدامى، وكيف أثرت الصورة والإجادة في صياغتها في أحكام النقد في مفاضلاتهم الشعرية بأفضلية وتقدم شعر على آخر، كون الصورة البلاغية عنصر مهم من عناصر نظم الشعر، وإحدى خصائصه، بل إن الصورة أساس الشعر وعليها تُبنى القصيدة، وبالصورة البلاغية يعبر الشاعر عن عواطفه وأحاسيسه ومعانيه وتجاربه، فالشاعر يبلغ ذرى المجد وتشرف مكانته من خلال علو شأن صورته البلاغية في شعره، إذ الصورة البلاغية جوهر الشعر، إضافة إلى أنها أرقى وسيلة لتصوير المعنى.

والصورة البلاغية أهم وسائل النقد التي يستطيع الناقد بها قياس درجة الأصالة للعمل الفني، والخلق الأدبي، وبها يكشف الناقد البصير الشاعر وتجربته وقدرتها على تشكيلها في نظم الشعر، فكانت إحدى معايير النقاد القدامى التي استخدموها في تفاضل الشعر والحكم عليه بالإجادة أو الرداءة.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يطوى على بابين، يسبقهما مقدمة ومدخل مؤصل، وتليهما خاتمة ضمت أهم نتائج الدراسة:

أما المدخل فقد خصص لتعريف مصطلحات العنوان: الفاعلية والصورة البلاغية وتفاضل الشعر، وبين أهم آراء النقاد والعلماء القدامى والمحدثين في الصورة البلاغية، وسبب اعتمادهم الصورة معياراً في تفاضل الشعر.

أما الباب الأول فتناول الحديث عن التفاضل ومعايير النقد، وتوزع الباب على فصلين، جاء حديث الفصل الأول عن نشأة التفاضل وتطوره، وبسط الحديث عن أهم المفاضلات الشعرية التي جرت في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والأموي، ووضح معايير المفاضلين في تقديمهم لبعض الأشعار.

وعني الفصل الثاني ببيان معايير تفاضل الشعر لدى النقاد القدامى، ودرس معيار نقد المعنى وأهم مقاييسه، ثم بحث معيار عمود الشعر في المفاضلات واحتكام النقد إليه بوصفه أولى معايير تفاضل الشعر، ولي ذلك حديث عن معيار الذوق، إذ لا يخلو حكم نقدي سليم من ذوق سليم، ثم اكتمل الفصل بالحديث عن معيار الصورة البلاغية، وبيان أهميتها، وأهم مقاييسها، باعتبارها عمود البحث،

وأهمّ معيارٍ في تفاضل الشعر لدى النقاد القدامى.

أمّا البابُ الثّاني، فقد حُصِّصَ لفاعلية الصورة البلاغية وأثرها في تفاضل الشعر لدى النقاد القدامى، وقد قُسمَ البابُ فصلين، أُفردَ الفصلُ الأوّلُ للحديث عن فاعلية الصورة التشبيهية في تفاضل الشعر، فتناولَ مفاضلات النقاد المبنية على مقياس التشبيه المفرد، ثم المفاضلات المبنية على التشبيه المركّب التمثيلي، فكانَ معيارُ الحكم لأفضلية شعر ما لدى النقاد هي الإجادَةُ في الصور التشبيهية، والإبداعُ في رسمها.

وكشفَ الفصلُ الثّاني عن فاعليّة الصورة المجازية في تفاضل الشعر، وتناولَ حديثُ الصورة المجازية الصورةَ الاستعارية والصورةَ الكنائية، فعرضَ مفاضلات النقاد الشعرية، التي يُقدّمُ فيها شعرٌ على آخرَ بمعيار الإجادَةِ بالصورة الاستعارية، أو الصورة الكنائية.

ثمّ انتهى البحثُ بخاتمةٍ عرضت أهمّ النتائج والتوصيات.

المَقْدِمَةُ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن كثرة الشعر والشعراء ينتج عنها التفاوت في الحُسْنِ والرداءة في قول الشعر - وهذه طبيعة قدرات الشعراء - فيدفع ذلك إلى التنافس والتسابق بغية الوصول إلى الأفضلية والأسبقية، وربما وصل الأمر إلى التنافس المذموم والبُغْض، فيتولد من ذلك مفاضلات شعرية كثيرة، وقد يكون المفاضل شاعراً متمكناً أو ناقداً خبيراً بدقائق الشعر ونقده.

والمفاضلة في الشعر قديمة قدم الشعر والشعراء، فكان لا بدّ للمفاضل المتلقي وللناقد الحاكم من معايير ومقاييس تحدّد درجة الشعر ومرتبة الشعراء في سلم الأفضلية والسبق في الإجابة، وقد اتخذ نقاد الشعر معايير كثيرة منها نقد المعنى، والنظم على عمود الشعر، والكم الشعري، والدّوق النقدي، والإبداع في تصوير المعنى.

وبعد إمعان النظر لمعايير النقاد القدامى في المفاضلات الشعرية وجدتُ الصورة قد شغلت حيزاً كبيراً من اهتمامهم، ولا سيما في تفاضل الشعر، إذ الصورة البلاغية قديمة قدم الشعر نفسه، ولدت بولادته، وهي أهم العناصر والوسائل الفنية لنقل التجربة الشعرية، فالشاعر يجسّد مشاعره وعواطفه، ويعبّر عن أفكاره باستخدام الصورة، وبما ينسجّه خياله المبدع من صور مختلفة، فهي الوعاء لفكر الشاعر وعاطفته الانفعالية وخياله؛ لأنها تتكوّن داخل البناء اللغوي من ألفاظٍ وعباراتٍ وعلاقات قائمة بالنص الشعري، وتتمثّل بالتشبيه والاستعارة والكنية، وأنواع المجاز، وتوحي بمعانٍ ثانوية عن طريق إثارة مخيلة المتلقي، وتجمل المعنى وتحسّنه، ولذلك لا يمكن لمتلقٍ أن يتفاعل، أو يتأثر بشعرٍ يخلو من شكلٍ من أشكال الصور.

والصورة البلاغية لا تغير جوهر المعنى، وإنما تقدّمه بطريقة فنية تصويرية تحرك النفس وتحدث الانفعال في الوجدان بطريق التخيل، وهذا يدفع المتلقي لاّخاذ الموقف المطلوب من إثارة وإعجاب ودهشة من طريقة تصويرها للمعنى الشعري، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير كما قال الجاحظ؛ لذلك تُعدّ الصورة البلاغية خير مقوم للنص الشعري ولشاعريّة الشاعر.

في ضوء ذلك نشأت فكرة دراسة فاعلية الصورة البلاغية في تفاضل الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري، لكونها أهم معيار لدى النقاد يُقاس بها الشعر الجيد من الرديء، والحسن من القبيح، ويُحكّم بها على الشعر بالأفضلية والتّقدّم.

وقد كانت أهداف البحث كثيرة منها:

١- دراسة أثر الصور البلاغية في تفاضل الشعر عند نقادنا القدماء، إذ صبغوا كثيراً من بحوثها بصبغ أدبية لما امتازوا به من نقد رفيع وذوق سليم ونظرة أدبية مرهفة، ومتابعة لفنون البلاغة والوقوف على النصوص الشعرية وقفة المعجب المتأثر أكثر من وقفة المقرر للأصول.

٢- بيان أهم معايير الصورة البلاغية التي اعتمدها النقاد، وانتهجوها، واحتكموا إليها في مفاضلاتهم الشعرية للحكم على شاعرية الشاعر.

٣- البحث في طبيعة تفاضل الشعر، ودراسة أهم معايير التفاضل لدى نقادنا القدامى في إصدار الأحكام النقدية على الشعر والشعراء.

٤- جمع الأحكام النقدية التي تبعثرت هنا وهناك في كتب النقاد، التي تناولت فاعلية الصور البلاغية في تفاضل الشعر، إذ كانت هذه الأحكام ممتزجة بمعارفهم الواسعة، ثم وضع هذه الأحكام في إطار منظم يجمع الأصول، حتى يتمكن الدّراس من تلخيصها بسهولة ويُسر.

٥- دراسة الآراء النقدية المتباينة في تفاضل الشعر، إذ تضيف جهداً معرفياً جديداً إلى الدرس البلاغي، قد تُسهّم في توجيه الدراسات النقدية والبلاغية التحليلية الوجهة التي تتلمس مواطن الجمال والإبداع في الشعر ونقده.

ولم يكن هذا البحث مُبتكراً في بابهِ، فقد سبقَ بدراسات بُني عليها، ولعل أهمّها:

١- الصورة الأدبية: لمصطفى ناصف: وقد بحث فيها المؤلّف جهودَ عبد القاهر الجرجانيّ، وركّز على أنّ عبد القاهر اعتنى بالجانب الفنيّ في كتابه أسرار البلاغة، ومالَ إلى منطق المتكلمين في كتابه دلائل الإعجاز.

٢- الصورة الفنيّة في التّراث البلاغيّ والنقديّ لجابر عصفور، الذي درس فيه جوانب الخيال، وكيفية تشكيل الصورة وظيفتها في الأدب، وكيفية تقديم المعنوي بثوب حسيّ، كما ركّز على أنّ فهم وظيفة الصورة البلاغية يأتي من جانب المتلقي وحده، وجعل جمال الصورة يرجع إلى التناسب بين الشكل والمضمون.

٣- الصُّورَةُ البلاغِيَّةُ لأحمد دهمان: الذي درسَ طبيعةَ الصُّورةِ البلاغِيَّةِ، وكيفيةَ دراسةِ عبد القاهر للصُّورةِ البلاغيةِ في الأدبِ وبيانِ طبيعتها ووظيفتها، كما درسَ آراءَ الجرجاني للصورة وتطبيقاتها العملية، ووقفَ على منهج عبد القاهر في دراسة الصورة والأسس التي تقوم عليها.

وكثيرةٌ هي الدراساتُ التي تناولتْ جهودَ النُّقادِ في شاعريةِ الشاعرِ أو أفضليةِ تقدُّمِ شاعرٍ على آخرٍ في جوانبٍ كثيرةٍ، منها دراسةُ الخصائصِ الفنيَّةِ لشاعرٍ ما، أو دراسةُ الإيقاعِ الشعريِّ، أو تعدُّدِ الأغراضِ الشعريةِ، أو الكمِّ الشعريِّ، أو الإجادةِ في موضوعٍ من موضوعاتِ الشعرِ كالمديحِ أو الغزلِ أو الرثاءِ، لكنَّ دراسةَ فاعليةِ الصُّورِ البلاغِيَّةِ وأثرها في إصدارِ أحكامِ الأفضليةِ والأسبقيةِ في تفاضلِ الشِّعرِ عند نقادنا القدماء لم تُعَنَّ دراسائنا الحديثةُ العنايةَ الكافيةَ بهذا الجانبِ.

أمَّا تحديدُ الفترةِ الزَّمنيةِ إلى نهايةِ القرنِ السَّابعِ الهجريِّ فإنَّها فترةٌ ضَمَّتِ الرِّعيلَ الأوَّلَ من دارسي البيانِ في مرحلتِي التَّأسيسِ والنُّضجِ التي تَمَثَّلُ ألقَ البلاغةِ العربيةِ في دراسةِ الشِّعرِ ونقدهِ والمفاضلةِ بين شعرٍ وآخر، فضلاً عن ذلك أنَّ تلكَ الفترةَ تميَّزتْ عن لاحقِها بصفاءِ الذَّوقِ النقديِّ، واتِّساعِ ظاهرِ العلمِ والتَّأصيلِ العلميِّ ونضجِها لظواهرِ البلاغةِ والنقدِ، على أنَّ ما ذُكِرَ من آراءٍ نقديةٍ لبعضِ العلماءِ في الفترةِ اللاحقةِ لهذهِ الفترةِ كان على سبيلِ الاستئناسِ والشرحِ والاختصارِ لمؤلَّفاتِ الفترةِ التي سبقتها، وإن لم يكن في البحثِ شيءٌ جديدٌ، فإنَّ إعادةَ ترتيبِ الأشياءِ شيءٌ جديدٌ.

وقد اقتضتْ طبيعةُ البحثِ أن يُطوى على بابَيْن، يسبقهما مقدِّمةٌ ومُدخلٌ مؤصِّلٌ، وتليهما خاتمةٌ ضَمَّتْ أهمَّ نتائجِ الدِّراسةِ:

أمَّا المدخلُ فقد خَصِّصَ لتعريفِ مصطلحاتِ العنوانِ: الفاعليةِ والصُّورةِ البلاغيةِ وتفاضلِ الشِّعرِ، وبيَّنَ أهمَّ آراءِ النقادِ والعلماءِ القدامى والمُحدِّثين في الصورةِ البلاغيةِ، وسببَ اعتمادهم الصورةَ معياراً في تفاضلِ الشِّعرِ.

أمَّا البابُ الأوَّلُ فتناولَ الحديثَ عن التفاضلِ ومعاييرِ النقدِ، وتوزَّعَ البابُ على فصلَيْن، جاء حديثُ الفصلِ الأوَّلِ عن نشأةِ التفاضلِ وتطوُّره، وبسطَ الحديثَ عن أهمِّ المفاضلاتِ الشعريةِ التي جرت في العصرِ الجاهليِّ وعصرَي صدرِ الإسلامِ والأمويِّ، ووضَّحَ معاييرِ المفاضلَيْن في تقديمهم لبعضِ الأشعارِ.

وعُني الفصلُ الثاني ببيانِ معاييرِ تفاضلِ الشِّعرِ لدى النقادِ القدامى، ودرسَ معيارَ نقدِ المعنى وأهمِّ مقاييسه، ثمَّ بحثَ معيارَ عمودِ الشِّعرِ في المفاضلاتِ واحتكامِ النقادِ إليه بوصفه أولى معاييرِ تفاضلِ

الشعر، وَلِيْ ذَلِكَ حَدِيثٌ عَنْ مَعْيَارِ الذَّوْقِ، إِذْ لَا يَخْلُو حَكْمُ نَقْدِيٍّ سَلِيمٍ مِنْ ذَوْقٍ سَلِيمٍ، ثُمَّ اكْتَمَلَ
الفصلُ بالحديث عن معيار الصورة البلاغية، وبيان أهميَّتها، وأهمَّ مقاييسها، باعتبارها عمود البحث،
وأهمَّ معيارٍ في تفاضل الشعر لدى النقاد القدامى.

أمَّا البابُ الثَّاني، فقد حُصِّصَ لفاعلية الصورة البلاغية وأثرها في تفاضل الشعر لدى النقاد
القدامى، وقد قُسِّمَ البابُ فصلَيْن، أُفْرِدَ الفصلُ الأوَّلُ للحديث عن فاعلية الصورة التشبيهية في تفاضل
الشعر، فتناولَ مفاضلات النقاد المبنية على مقياس التشبيه المفرد، ثم المفاضلات المبنية على التشبيه
المركَّب التمثيلي، فكانَ معيارُ الحكم لأفضلية شعر ما لدى النقاد هي الإجادةُ في الصور التشبيهية،
والإبداعُ في رسمها.

وكشفَ الفصلُ الثَّاني عن فاعليَّة الصورة المجازية في تفاضل الشعر، وتناولَ حديثُ الصورة المجازية
الصورةَ الاستعارية والصورةَ الكنائية، فعرضَ مفاضلات النقاد الشعرية، التي يُقدَّمُ فيها شعرٌ على آخرَ
بمعيار الإجادة بالصورة الاستعارية، أو الصورة الكنائية.

ثمَّ انتهى البحثُ بخاتمةٍ عرضت أهمَّ النتائج والتوصيات.

وكان منهجي في البحث وفق ما يلي:

- جمعتُ نصوصَ المفاضلات الشعرية من مصادرها التي وردت فيها، ثُمَّ انتقاء أقربها دلالة على
الموضوع، أي: تلك التي يكونُ أساسُ التفضيل فيها الصورة البلاغية، وكان اختياري للمفاضلات
موضوع الدراسة ذوقياً.

- افتتحتُ كلَّ فصلٍ بتعريف بموضوعه وقيمه البلاغية، مع إبراز القضايا التي لا مناص من الوقوف
عليها؛ لإضفاء الصبغة العلمية على التحليل، ضارباً صفحاً عن التقسيمات العديدة وتفرعاتها فهي
موجودة في كتب المتأخِّرين، وتغني من أراد الرجوع إليها.

- خرَّجتُ الأبياتَ الشعريةَ الواردةَ في البحث إلى دواوينها، وعزوتها إلى أصحابها، وقد وردت أبياتٌ
شعرية في نصوص المفاضلات لم استطعُ معرفة قائلها، وقد شرحتُ بعضَ مفردات الأبيات الشعرية
المستغلة على الفهم.

- حرصتُ على نقل كلام العلماء حسب القدم التاريخي، وتتبعْتُ ما أمكن من آرائهم، وعزوتُ
الأقوالَ إلى قائلها، مع تدوين تواريخ الوفيات عند ذكر العلم أوَّل مرة، وقد عرِّفتُ ببعض الأعلام
وذكرتُ له ترجمةً مختصرة من كتب التراجم.

- سرْتُ في البحث مُتَتَبِعاً المنهج التاريخي، ثمَّ الوصفيّ التحليليّ محلّلاً الصور البلاغية الواردة في نصوص المفاضلات الشعرية لدى النقاد تحليلًا بيانيًا نظميًا يكشف عن أغراضها البلاغية، ومعانيها العميقة، وجمالها الفنيّ البياني.

- استأنستُ في تسمية بعض تفريعات معايير النقاد القدامى ومقاييسهم بما وجدته في أبحاث الدارسين المعاصرين، وقد أشرتُ إلى ذلك في موضعه.

ومن نافلة القول أنّ فصول الرسالة لم يكن بينهما تساوٍ من حيث الكم وعدد الصفحات، وذلك يرجع إلى طبيعة كلّ فصلٍ ومادته، إذ غلب على الفصل الأول من الباب الأول الاختصارُ قياساً بالفصل الذي يليه.

وها هي ذي الرسالة المتواضعة تستوي على سوقها بعد أن كانت حلماً فعزماً، وما هي إلّا خطوةً في مسيرة البلاغة والنقد، أمضيتُ فيها أكثرَ من حولين بين مشاعر مختلطة، فكم من ليل أحييته متأملاً أقوال النقاد والعلماء، وكم من ساعة أحسست فيها بعناء البحث وصعوبة فهم كلام أهل العلم. ولا يخلو الموضوع من جملة من الصعوبات كان أشدها على النفس الخوف من الزلل، والقصور عن فهم مقاصد الشعراء، وأقوال النقاد، ولا سيما أنّ النقاد كانوا يقتضبون الشواهد من القصيدة ممّا يحتمّ الرجوع إلى القصيدة كاملة لمعرفة الأبيات التي قبل الشاهد والتي بعده؛ وهذا الأمرُ يحتاج إلى صفاء ذهن وطول فكر وعمق فحص وإنعام نظر وإمعان فكر، وطول مراجعة فيما ورد عند نقاد الشعر وأهل العلم به، فضلاً عن كثرة المراجع وتفرُّق مادة البحث في كتب البلاغة والنقد، ورغبتني في استيعاب أكبر قدر ممكن منها لأصل إلى أفضل تحليل.

ومن العقبات على مستوى البحث التحليلي، صعوبة تحليل جميع صور المفاضلات الشعرية التي وردت على مستوى فصول الرسالة، لذا كان التحليل معتمداً على اختيار الصور البلاغية في كل مبحث.

ومن الصعوبات التي عانيتُها اعتماداً في البحث والقراءة شاشة الحاسوب، لصعوبة الحصول على الكتاب الورقي، وقد بذلت ما في وسعي في سبيل تحطّي تلك الصعوبات بعون الله وتوفيقه.

وبعد: فما كان لهذه الرسالة أن تؤتي أكلها- وإن كان في النفس شعور في تناولها ورغبة في الرجوع وإشباع النظر فيها أكثر وأكثر- لولا فضل الله، ثمَّ توجيهات أستاذي المشرف الدكتور سمير أحمد

معلوف، وما أبداه من توجيه وتسديد، فكان حريصاً على خروج البحث في أحسن صورة صياغة ومضموناً ومنهجاً، ففي النفس امتنان عجز عنه منطقي، وليس أمامي إلا أن أتوجه إلى الله أن يجزيه خير ما يجزي به العلماء المخلصون! وأن يبارك في عمره وعلمه ووقته.

وأخيراً أحمد الله على ما منَّ به من فضل وكرم، وأتوب إليه مما ندَّ به القهم، أو زلَّ به القلم، فهذا جهد المقل، فيا ربِّ سلِّم سلِّم، كما أنعمت فتِّم، وصلِّ الله وسلِّم على خير خلقه، وأشدِّهم خشية لربِّه، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

مَدْخُلُ

الْبَحْثِ

توطئة

فُطِرَ الإنسانُ على حبِّ المفاضلة بين الأشياءِ، ومنها المفاضلة في الشعر العربي، وذلك حين تبارى الشعراءُ في قرضه^(١)؛ لأنَّهم يتواردون على جملة أغراضٍ معدودةٍ، ومقاصدٍ محدودةٍ، ولهذا تراهم يصرفون القولَ في هذه المعاني، أو تلك المقاصدِ، فيتسابقون في عرضها معارضَ شتى، فتربُّو فيها بلاغةً على بلاغةٍ، ويسمُّو نظمً على نظمٍ^(٢)، ويبدعُ فيها تصويرً على تصويرٍ، فاحتكم النقادُ إلى معاييرٍ نقديةٍ كثيرةٍ لبيان أفضلية شعر أحد الشعراء على الآخر، ومنها: تقدُّم عصر الشاعر، أو الكمُّ الشعري، أو الإجادة في نظم الشعر، أو الطبعُ والصنعة عند الشاعر، وقد كان للصورة البلاغية حضوراً واهتماماً كبيراً لدى النقاد القدماء عندما يفاضلون بين الأشعار، وذلك لفاعليتها في بيان شاعرية الشاعر وكشف تجربته، فيحكمون بها على أفضلية هذا الشعر أو ذاك، وبقدر فنية الصورة وجمالها وطرافتها وتأثيرها في المتلقي، يُحكم على شاعرية الشاعر بالأفضلية والأسبقية، والتقديم، وبلوغ مراتب المجد.

وقبل دخول غمار الدراسة، لابدَّ من توضيح بعض مفاهيم عنوان البحث.

أولاً: الفاعلية:

الفاعلية لغةً: «الفعل كناية عن كلِّ عملٍ متعلِّ أو غير متعلِّ»^(٣)، وقد جاء معناها في المعاجم المعاصرة بأشكالها: «مصدرٌ صناعيٌّ، ووصفٌ في كلِّ ما هو فاعلٌ كون الشيء فاعلاً»^(٤)، والفاعلية قوَّة الفعل والأثر، و«فلانٌ له فاعلية في هذا الأمر، أي: له تأثيرٌ في إنجازه»^(٥)، والفاعلية مصطلحٌ مُحدثٌ، كان يُستعاضُ به عن مصطلح (أثر)، إذ الأثر: «بقية ما ترى من كلِّ شيءٍ، وما لا يرى بعدما يَبْقَى عُلقه»^(٦)، أي: بقية الشيء في القلب أو النفس.

(١) يُنظر: الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، ط ١، ١٩٢٦م، ص ١.

(٢) يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، د. كمال عبد الباقي لاشين، دار البصائر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٣٦.

(٣) لسان العرب، ابن منظور جمال الدين بن مكرم الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٥٦م، مادة: (فعل).

(٤) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط ٤، ٢٠٠٤م، مادة (فعل)، ص ٦٩٥، والمعجم العربي الأساسي، تأليف جماعة من كبار اللغويين، المنظمة العربية للتربية والثقافة، جامعة الدول العربية، ٣٠٠٣م، ص ٩٤٣.

(٥) العاميُّ الفصيح في المعجم الوسيط، د. أمين السيد، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦: مادة (فعل)، ص ١٦٠.

(٦) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م، الجزء: ١/٥٦، مادة (أثر).

لكن دلالة صيغة فاعلية على المشاركة والنشاط المستمر والحيوية وإحداث الأثر، جعلنا نختار مفهوم الفاعلية على مفهوم الأثر، ومن هذه المعاني المعجمية، يمكن تعريف مفهوم الفاعلية في الاصطلاح.

الفاعلية اصطلاحاً: مقدرة الشيء على إحداث أعلى درجات التأثير القوي وإنجازه في نفس المتلقي، وتحقيق أفضل النتائج.

ثانياً: الصورة البلاغية:

الصورة لغة: جاءت على ذكرها معاجم اللغة في مادة (ص و ر)، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥هـ): «الصاد والواو والراء، كلمات كثيرة متباينة الأصول.... من ذلك الصورة صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته»^(١)، ويقول ابن سيده (ت ٤٥٨هـ): «الصورة الشكل»^(٢)، وعند ابن منظور (ت ٧١١هـ): «تصوّرت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل.... والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي: هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي: صفته»^(٣)، وفي المعجم الوسيط: «الصورة: الشكل والتمثال المجسم، وصورة المسألة أو الأمر صفتها ونوعه، يقال: هذا الأمر على ثلاث صور. وصورة الشيء ماهيته المجردة وحياله في الدّهن أو العقل. وتصوّر الشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم، والأمر: وصفه وصفاً يكشف عن جزئياته. وتصوّر تكونت له صورة وشكل، والشيء تخيله واستحضر صورته في ذهنه»^(٤).

الصورة عند قدامى البلاغيين:

تختلف تعريفات الصورة البلاغية باختلاف اتجاهات المدارس النقدية، وانطلاقاً من أهمية الصورة البلاغية في الشعر والنقد سوف نأتي على بعض تعريفاتها باختصار عند البلاغيين القدامى. من أوائل الذين تحدّثوا عن الصورة **الجاحظ** (ت ٢٥٥هـ)، في تعريفه للشعر بأنه: «صناعة وضرب

(١) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تح: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، مادة (صور).

(٢) المُحكّم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسى، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م، الجزء: ٨/٣٦٩.

(٣) لسان العرب، مادة (صور).

(٤) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى. أحمد الزيات. حامد عبد القادر. محمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، مصر، ط ٤، ٢٠٠٤، باب (الصاد).

من النَّسج وجنسٌ من التَّصوير»^(١)، فهو يقصد بالتصوير التصوير اللفظي للمعاني، وصياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى على نحو صوري وتصويري^(٢)، بمعنى أوضح، الجاحظُ يقصد صورة اللفظ التي تؤدي إلى تشكيل المعنى.

كما جاء على ذكر الصورة قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧هـ)، ولم يخرج عن المعنى الذي أراده الجاحظ،، فقال: «إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها»^(٣)، فجعل للصورة في الذهن إطاراً خارجياً، فعدها الهيكل والشكل لما يقابل المادة والمضمون.

أما الباقلاني (ت ٤٠٣هـ)، فقد جاء على ذكر الصورة بقوله: «لكل شيء طريق يتوصل إليه به، وباب يؤخذ نحوه فيه، ووجه يؤتى منه، ومعرفة الكلام أشد من المعرفة بجميع ما وصفت لك، وأغمض وأدق وألطف، وتصوير ما في النفس وتشكيل ما في القلب حتى تعلمه وكأنك مشاهدته، وإن كان قد يقع بالإشارة ويحصل بالدلالة والأمانة كما يحصل بالنطق الصريح والقول الفصيح»^(٤)، فالمعاني اللطيفة تحتاج إلى تمثيل وتصوير، حتى تستقر في النفس وذلك بتحصيل صورتها.

والصورة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، أكثر تحديداً، إذ جعل الصورة تمثيلاً وقياساً إذ يقول: «اعلم أنَّ قولنا: الصورة، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس، تكون من جهة الصورة فكان تبين الإنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فيُنكره مُنكرٌ، بل هو

(١) الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط ٢، ١٩٦٥م: ١٣٢/٣.

(٢) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٢١.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م، ص ٥٣.

(٤) إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٥، ١٩٩٧م، ص ٢٤٤.

مستعملٌ مشهورٌ في كلام العلماء، ويكفيك قولُ الجاحظ: وإنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من التصوير»^(١).

فالصورةُ عندَ الجرجاني هي الصياغةُ الفنيَّةُ في تصوير المعنى باستخدام التشبيه والاستعارة والكناية، أو هي نظمُ الكلماتِ داخلَ سياقٍ لغويٍّ متفاعلٍ، وهو في موضعٍ آخرٍ يتحدَّثُ عن تصوير المعاني بقوله: «ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلَ التصوير والصياغة، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتمٌ أو سوارٌ»^(٢)، فالصورةُ هنا تعني الصياغة، فحيثما ذكر كلمة الصورة، فإنَّ المقصودَ بها النِّظْمُ أو الصياغة، أو ما يحدث من تفاعلاتٍ داخلِ السياقِ^(٣).

يُتَّضحُ من كلام الجرجاني أنَّ الصورةَ عنده صورتان:

- ١ - الصورة الكلامية: ويعني بها الصيغة اللغوية التي يُعبِّرُ بها الإنسانُ عن نفسه، أي: نقل ما في الذِّهنِ للمخاطبِ.
- ٢ - الصورة البلاغية: ويعني بها طريقةً في تصوير المعنى بأسلوبٍ فنيٍّ باستخدام التشبيه والاستعارة والكناية.

ويأخذُ مصطلحُ الصورة أكثرَ دقةً وتحديداً، بقوله: «...ضربٌ آخرُ أنتَ لا تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالةِ اللفظِ وحده، ولكنَّ يَدُلُّكَ اللفظُ على معناه الذي يفتضيه موضوعه في اللغة، ثمَّ تجدُ لذلك المعنى دلالةً ثانيةً تصلُ بها إلى الغرضِ. ومدارُ هذا الأمرِ على الكناية والاستعارة والتمثيل»^(٤)، في هذا النصِّ الجليل يحدِّدُ الجرجانيُّ المرادَ بالصورة البلاغية، وهو ما عبَّرَ عنه بمفهوم (معنى المعنى)، إذْ نعقلُ من معنى دلالةِ اللفظِ الوضعيةِ معنىً آخرَ يكونُ مدارُ الحديثِ فيه على التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل، أي، على الأنواعِ البلاغيةِ للصورة الفنية.

ويعمضي الجرجاني في بيان كلامه السابق بقوله: «أولاً ترى أنَّك إذا قلت: هو كثيرٌ رماذٍ القدر، أو

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٥٠٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٢٥٤.

(٣) ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، د. أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط٢،

٢٠٠٠م، ص١٨٣-١٨٤.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٢٦٢.

قلت: طويل النجاد، أو قلت في المرأة: نؤوم الضحى، فإنَّك في جميع ذلك لا تفيدُ غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدلُّ اللفظُ على معناه الذي يُوجِبُهُ ظاهرُهُ، ثمَّ يعقلُ السامعُ من ذلك المعنى على سبيل الاستدلالِ معنىً ثانياً هو غرضك، كمعرفتك من كثيرٍ رمادِ القدرِ أنَّه مضيافٌ، ومن طويل النجادِ أنَّه طويلُ القامةِ، ومن نؤوم الضحى في المرأةِ أنَّها مُتَرْفَةٌ مخدومةٌ لها من يكفيها أمرها. وكذا إذا قال: رأيتُ أسداً ودلَّك الحالُ على أنَّه لم يُردِ السَّبُعَ علمتُ أنَّه أرادَ التشبيهَ، إلا أنَّه بالغَ، فجعلَ الذي رآه بحيثُ لا يتميَّزُ من الأسدِ في شجاعته^(١). يبيِّنُ الجرجانيُّ في هذا النَّصِّ أنَّه يقصدُ ما نقصده اليومَ بالصورةِ البلاغيةِ، من استخدامِ اللَّغَةِ فنيّاً من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ وتمثيلٍ للتعبيرِ عن المعنى الذي يقصده الشاعرُ، وفي تفاوتِ صياغةِ الصورةِ وتقديمها للمعنى يقعُ التفاضلُ بين شعرٍ وآخر، وهذه الصياغةُ هي المستوى الفنيُّ لمعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، والذي أجملهُ بقوله: «وإذْ قد عرفتَ هذه الجملةُ فيها هنا عبارةٌ مختصرةٌ، وهي أنْ تقولَ المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظِ، والذي تصلُّ إليه بغيرِ واسطةٍ، وبمعنى المعنى أنْ تعقلَ من اللفظِ معنىً، ثمَّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخرَ كالذي فسَّرْتُ لك»^(٢)، فالمعنى هو ما يقصده المتكلِّمُ، وهو «المفهومُ من الكلامِ بدلالتهِ الوضعيةِ، وأنَّ معنى المعنى هو أنْ يعقلَ من هذا المفهومِ الأوَّلِ دلالةً ثانيةً، تصلُّ بها إلى الغرضِ، فتنتقلَ من دلالاتِ الألفاظِ الوضعيةِ إلى المرادِ، وهو المعنى الذي أوحثَ به الصورةُ الفنيةُ بوسائلها البلاغيةِ من استعارةٍ وتشبيهٍ وكنايةٍ وتمثيلٍ، والتي هي المستوى الفني الذي يمكن تسميته بمعنى المعنى»^(٣) عند عبد القاهر الجرجاني.

ففي مرحلةٍ معنى المعنى: «يكونُ التفاوتُ أيضاً في الصورةِ أو الصياغةِ، لأنَّه تفاوتٌ في الدلالةِ المعنوية... ومن مرحلةٍ المعنى يتكون (علم المعاني)... ومن مرحلةٍ (معنى المعنى)، يجيء علم البيان»^(٤)، نصل إلى أنَّ معنى المعنى الذي قصده الجرجاني هو ما يمكن أنْ نصلِّحَ عليه اليومَ بـ(الصورةِ البلاغيةِ)، فيقدِّمُ الشاعرُ تجربتهِ الشعريةَ وعواطفه وأفكاره معنىً مصوراً باستخدامِ وسائلٍ فنيَّةٍ هي الاستعارةُ والتشبيهُ والكنايةُ والتمثيلُ، فالصورةُ كما يذكرها عبدُ القاهر لا تشيرُ إلى مفهومِ التقديمِ الحسيِّ للمعنى

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٢-٢٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٣) الصورة البلاغية، دهمان: ١١٩.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣، ص ٤٢٩.

— وهو أحد وظائفها الأساسية— بقدر ما تشيرُ إلى طريقة التَّظْمِ أو الصياغة، وتحدِّ قيمتها الفنيَّة تبعاً للفروق الكائنة بين نظمٍ وآخر، وما ندركه بعقولنا وإحساسنا وذوقنا^(١).

ويذكرُ حازم القرطاجي (ت ٦٨٤)، الصورة في معرض حديثه عن التخيل^(٢) الشعري «والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوراً ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»^(٣)، بمعنى أن صور الشعّر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ولهذا لم تعد الصورة عند حازم إشارة إلى الشكل والصياغة فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيّر مواقفه أو اتخاذه مواقف جديدة بعد تفاعل صور النصّ مع مخيلة المتلقي.

تعددت وجهات النظر في تحديد مصطلح الصورة عند علماء البلاغة القدماء، واختلفت تعبيراتهم في تحديد المراد بها، إلا أن مدلولها عندهم لا خلاف فيه، فأبسط دلالة لكلمة الصورة عندهم «وأقربها إلى الأذهان هو دلالتها على التجسيم، أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية»^(٤)، هذا المفهوم هو ما كان عليه علماء البلاغة القدامى ومثوه بعلم البيان، ويشمل (التشبيه، والمجاز، والتمثيل، والكناية)، فالصورة البلاغية تعني: الاستعمال الفني للغة المجازية للتعبير عن المعنى، وقد تعني الصورة الشكل الخارجي أو قالب المعاني المراد التعبير عنها، وهو ما يُعرف بالصورة الكلامية، إذ بتصوير الكلام تحصل صورة الشيء في العقل؛ وهذا ما يسمّى بالتصوّر^(٥)، وقد يدل مفهوم الصورة على وصف تجربة ما تصوّر موقفاً إنسانياً لحظة قول الشعر دون استخدام المجاز، وهذا ما يُعرف التصوير بالحقيقة.

وقد وصف الباحثون في النقد الحديث الصورة أوصافاً مختلفة، فقد وصفوها بأنها شعرية، وأنها أدبيّة، وبلاغية وفنيّة، وذلك بحسب الفنّ الأدبي الذي قيلت فيه، «فهي شعرية إذا كانت في الشعر لا

(١) ينظر: الصورة البلاغية، دهمان، ص ١٨٨

(٢) التخيل: هو ما يُثبت فيه الشاعِرُ أمراً هو غيرُ ثابتٍ أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى. يُنظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، دار المدني، جدّة، ط ١، ١٩٩١م، ص ٢٧٥.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تح: محمد الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٨٩.

(٤) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ثانية، ١٩٨٢م، ص ١٣٩.

(٥) ينظر: التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١٤٠٥هـ، ص ٨٣.

في النَّثر، وأدبيّة إن أُريد التعميم وعدم تخصيص الشّعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية، وهي فنيّة إن أُريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللّغة الأخرى»^(١).

وبعد استعراض أبرز ما قاله الباحثون في فهم مصطلح الصورة البلاغية، يمكن التوصل إلى محاولة لعرض فهمنا للصورة البلاغية: على أنّها: تعبيرُ الشاعر عن أفكاره وعواطفه وتجربته بألفاظٍ وتراكيبٍ مُستعمَلاً لغةً فنيّةً موحيةً استعمالاً مجازياً من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية، فيكونُ الخيالُ أو العالمُ الخارجيّ أهمَّ عناصرها بإظهار المعنى مجسّماً ممثلاً، بغية التأثير في المتلقّي وإمتاعه وإقناعه لإحداث الدهشة والانفعال.

نصلُ ممّا سبق إلى أنّ فاعليّة الصُّورة البلاغية تعني تفاعل المتلقي معها وتأثره بها بأن تجعله يميل إلى هذا المعنى أو ذاك لطريقة عرضها له وفنيتها فيه، فينجذب نحوها وتشد انتباهه، وكلُّ ذلك يعودُ إلى حُسن اختيار المبدع للألفاظ والتراكيب التي تتكوّن منها الصُّورة متمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية.

مصطلح تفاضل الشعر:

يُقامُ التفاضلُ بالشّعر عندما يكثر الشعراء وتتقارب مستويات إجادتهم بالشّعر، فيحصلُ التفاوتُ في الإجادة، فيكونُ الحكمُ بالأفضلية والأسبقية لأجود شعرٍ في معيّ ما، ويكونُ اعتمادُ المفاضلين في الحكم على ذوقهم المدرّب بسماع الشّعر ونصوصه.

التفاضل لغة: الفضل في الأصل اللغوي الزيادة والتّمازي في الفضل، وفضله: مرّاه، والتفاضل بين القوم: أن يكون بعضهم أفضل من بعض... وفضلته على غيره تفضيلاً: إذا حكمت له بذلك أو صيرته كذلك، وأمّا المتفاضل فالمدعي للفضل على أضرابه وأقرانه^(٢)، وفلانٌ يفاضل على قومه: يدّعي الفضل عليهم، ومنه قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ أَنْ يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ﴾، المؤمنون: ٢٤، أي: يكون له الفضل عليكم في القدر والمنزلة، وفضله على غيره تفضيلاً: مرّاه أي: أثبت له مزيةً، أي: حصّله تميّزه عن غيره، أو فضله: حكم له بالتّفضيل، وفاضلني ففضلته أفضله فضلاً: غالبني في الفضل فعلبته به، وكنتُ أفضل منه، وتفاضل عليه: تَمَرَّى^(٣)، وفاضل بين الشيئين، والأشياء تتفاضل، وهو مفضل:

(١) الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، إبراهيم عبد الرحمن غنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م، ص ١٨.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ولسان العرب: مادة (فضل).

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،

مغلوب، ورأيتُ صقَّهم قد أفضلَ على صقِّنا أي: زادَ عليه وكانَ أكثرَ منه^(١).
نستنتجُ من المعنى اللغوي لمصطلح التفاضل، والمفاضلة والتفضيل، أنَّها تدلُّ على الزيادة في الفضل والتميز والحكم بالتفضيل على الآخر.
ولا يبعدُ معنى التفاضل اصطلاحاً عن المعنى اللغوي، بل يستمدُّ دلالاته من مضمونه، وعليه فإنَّ المعنى الاصطلاحي للتفاضل الذي سيجري عليه هذا البحث هو الآتي:
التفاضل اصطلاحاً: عملية نقدية تُعنى بالشعر، لِعَمَلَيْنِ شعريَّين أو أكثر، سواءً أكانَ بينهما اتفاقٌ في المعنى أم اختلافٌ، يُجرِيها ناقدٌ امتلكَ أدواتِ النقدِ الضرورية التي تؤهِّله لإصدار الحكم بالتفضيل والتقديم لأحدِ العملَيْنِ الشعريَّين على الآخر، وَفَقَ مقاييس ومعايير يحدِّدها الناقدُ في ذهنه.
وإنَّ المقياسَ والمعياريَّ^(٢) الذي سيجري عليه التفاضل في هذا البحث هو الصورة البلاغية.
ولعلَّ من أسبابِ علوِّ شأنِ الشِّعرِ وتقدُّمِ مرتبته بين فنون القول، هو تنافسُ الشعراءِ فيما بينهم على درجةِ الأفضلية، وتفاوتهم في سلَمِ السَّبقِ والتَّقدُّمِ، وهذا ما عبَّرَ عنه القاضي الجرجاني في مطلع كتابه الوساطة بقوله: «التفاضلُ - أطالُ الله بقاءَكَ - داعيةُ التَّنَافُسِ؛ والتَّنَافُسُ سببُ التَّحاسدِ»^(٣)، وهذا دليل اهتمامهم واحتفالهم الكبير بالمفاضلة والتفاضل بالشِّعر، «ويبدو أنَّ المفاضلة تشيغُ في جوِّ أكثرِ فيه الشعراءِ وتتقاربُ مستوياتُ إجادتهم، وقد يكونُ من الصوابِ القولُ إنَّ المفاضلة تعبِّرُ عن افتتانِ آتِيٍّ بالشعر؛ افتتانِ يستبدُّ بالنفسِ في اللحظة التي هي فيها؛ فيصدرُ المتلقي حكمَ الإعجاب:

ط ١، ١٩٨٧م، مادة (فضل).

(١) أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٩٨م: مادة (فضل).

(٢) المقياس: مجموعة الضوابط والمواصفات الفنية، وما يمكن أن يكون علّة للحكم، والضوابط: هي مجموعة الإجراءات أو المبادئ أو المثل أو القيم والخصائص التي ينبغي للفنان أن يتوخّاها ويحرص عليها في عمله، ويراعها الناقد عند الحكمين بجودة العمل أو رداءته، وكذلك المعيار: مجموعة المقاييس والقواعد والضوابط التي يرجع إليها الناقد لإصدار حكمه النقدي، ويبقى الدُّوق عنصراً مهماً في ذلك، يُنظر: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، د. حامد الربيعي، معهد البحوث العلمية، (مخطوطة جامعية) جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦م، ص ٢٢، والشعر الأموي بين أيدي النقاد (التصوير الفني معياراً للمفاضلة بين الشعراء أنموذجاً)، سجا جاسم محمد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، العراق، المجلد: ١٩، العدد ٣٩، ٢٠٢٠م، ص ٢١٧.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ط ٤، ١٩٦٦م، ص ١.

فلان أشعر كذا^(١)»، فهو إعجابٌ بلحظة قول الشعر، وربما يتغيّر حكم المتلقي بعد حين، وقد تكون الأحكام النقدية بتفضيل شعر شاعر على آخر صادرةً عن تروٍ وأناة، فيكون الحكم أكثر دقة وإصابة. وقد كان النقاد يستخدمون مصطلحاً آخر إلى جانب مصطلح التفاضل والمفاضلة، هو مصطلح الموازنة.

والموازنة لغة: مصدر وازنَ بين الشيئين أي: ساوى بينهما... ووازنْتُ بين الشيئين موازنةً ووزاناً، وهذا يوازنُ هذا، إذا كانَ زنته أو كانَ محاذيةً... ووازنُته: عادله وقابله، وهو وزنه وزنته وبوزانه أي: قبالته... وفلانٌ أوزنُ بني فلانٍ أي: أوجههم، ووزنَ الشيء: رجح^(٢)، ووازنُته: عادله، وقابله، وحاذاه^(٣)، ووازنَ الشيء الشيء: ساواه في الموازنة^(٤).

فالموازنة لغةً تعني: المعادلة، والمقابلة، والمحاذاة، والمساواة، والترجيح، والتقدير، وهذه المعاني تناولتها أقلام النقاد والبلاغيين في دراساتهم للشعر وللنصوص الأدبية، لأن الناقد يضع الشاعر إزاء الشاعر ثم يرجح بينهما ويفاضل، ويفعلُ مثلَ ذلك حين يضع القصيدة إزاء القصيدة، والبيت إزاء البيت^(٥)، وأكبر دليل على اهتمام النقاد بالموازنة، هو تأليف الأمدّي (ت ٣٧٠هـ) لكتاب في النقد أسماه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري)، ثم توالى كتب كثيرة في النقد في العصر الحديث تحمل اسم الموازنة^(٦).

الموازنة اصطلاحاً: ثمة تعريفات كثيرة للموازنة في كتب البلاغة والنقد^(٧)، لكننا سنذكر التعريفات

(١) التفكير النقدي عند العرب، د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط ١٠، ٢٠١٦م، ص ٣٣.

(٢) لسان العرب، مادة/ وزن.

(٣) القاموس المحيط: الفيروزآبادي، مادة/ وزن.

(٤) أساس البلاغة، الزمخشري، مادة/ وزن.

(٥) ينظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٢٦.

(٦) الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، للدكتور زكي مبارك، وكتاب الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، للدكتور حمود يونس، وكتاب الموازنات الشعرية في النقد العربي، للدكتور كمال لاشين.

(٧) من هذه التعريفات ما يتصل بعلم البلاغة: «هو أن تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشعر مترن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معاً في الغالب»، ينظر: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د. حفي محمد شرف، المجلس الأعلى الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٨٦، وهناك تعريف آخر له صلة بالنقد، وهو «مقارنة المعاني بالمعاني؛ ليُعرف الراجح في النظم من المرجوح»، ينظر: معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس - كلية التربية، ١٩٧٥م: ٩٤١/٢.

القريبة من مصطلح التفاضل والتي لها علاقة بالبحث، من هذه التعريفات بأنها: «نقدٌ مركَّبٌ لنصَّين أدبيين، أو لموضوعين بينهما شبه قريب أو بعيد عن طريق التأثر أو من غير تأثر، وتُبنى الموازنة على قراءة أدبية للنصين واستعراض للفكرة الأساسية التي هي المحور، والأفكار الثانوية التي هي هيكل الموضوع، وبالتالي دراسة كل نصٍّ على حدة، دراسة أدبية شعورية مبنية على قواعد النقد، وعناصر الأدب، وبواعث الإنتاج لدى كلِّ أديب، ويتبع هذا الاستعراض الفني موازنة بينهما من حيث: فكرة الموضوع، وعناصره، وشكله، ولا بأس أن يكون أحد النصين شعراً والآخر نثراً، كما لا مانع أن يختلف النصان زماناً، أو يكونا لشاعرٍ واحدٍ»^(١). نلاحظ أنَّ هذا التعريف شاملٌ للموازنة، ولا يقف عند مكوّن من مكونات الأدب، بل يشمل كلَّ عناصر الأدب المختلفة، ونجدُ تعريفاً آخر للموازنة أكثر تحديداً بأنها ليست «إلا ضرباً من ضروب النقد يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان: فهي تتطلب قوةً في الأدب وبصراً بمناحي العرب في التعبير»^(٢).

وفي ضوء التعريفات السابقة لمصطلحي الموازنة والتفاضل، لابدَّ لنا من موازنة بينهما، وتحديد سير خطِّ كلٍّ منهما، فالتفاضل في الشعر هو إصدار الحكم بتفضيل أحد الشعرين على الآخر، في ضوء مقاييس نقدية يحددها الناقد في ذهنه، ففي التفاضل يقتضي الأمرُ فاضلاً ومفضولاً، أمّا الموازنة في الشعر فهي معرفة الجيد من الرديء، أو إظهار المحاسن والمساوي، دون قصد إصدار حكم بأفضلية أحد الشعريّن، أو تفضيل شعرهما، وقد ذكر ذلك الآمدي في موازنته قائلاً: «فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما»^(٣).

هذا، والمفاضلة التي أقصدها في هذا البحث ليست مفاضلة بين الشعراء، لأنَّ الشعراء أكفاء ونظراء لبعضهم، بل هي المفاضلة الفنية التي قام بها النقاد بين شعريّن أو أكثر، سواءً أكان بين الشعريّن اتفاق في المعنى أم اختلاف فيه، وذلك بأن يُفضِّلُون شعرَ شاعرٍ على آخر، ومعياريهم في الحكم على أحد الشعريّن الإجادة في استخدام الصورة البلاغية في نظم الشعر، أو أن يكون في أحد

(١) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد ألتونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م: ٨٣٣/٢-٨٣٤.

(٢) الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، دار الجبل، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٧.

(٣) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط ٤،

القاهرة، ١٩٩٢م: ١٠٦.

الشعرين صورةً بلاغيةً في حين يخلو الآخر منها، وبهذا تكون الصورة البلاغية معياراً في تفاضل الشعر والحكم عليه بالأفضلية والتقديم على غيره، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في رسالته الشافية فذكر: «أنَّ الفضلَ يَجِبُ والتَّقديمُ، إمَّا لمعنى غريب يسبقُ إليه الشاعرُ فيستخرجه، أو استعارة بعيدة يفتنُّ لها، أو لطريقة في النظم يخترعها»^(١).

البابُ الأوَّل

التفاضلُ ومعاييرُ النِّقدِ

الفصل الأول: تفاضل الشعر نشأته وتطوُّره.

(١) الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للروماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، حققها: محمد خلف الله، ود.

محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٦م، ص١٣٣.

الفصل الثاني: معايير تفاضل الشعر عند النُّقاد
القدامى.

الفصل الأول

تفاضل الشعر نشأته وتطوره

١ - تفاضل الشعر في العصر الجاهلي.

٢ - تفاضل الشعر في عصر صدر الإسلام.

٣- تفاضل الشعر في العصر الأموي.

٤- تفاضل الشعر في العصر العباسي .

المبحث الأول: تفاضل الشعر في العصر الجاهلي

توطئة

نشأت المفاضلات الشعرية بنشوء الشعر، وتطوّرت بتطوّره، فكانت أرقى وسائله المقوّمة له، والبحث بهذه المفاضلات يحتمّ دراستها بنحو موجز عبر القرون التي رافقت ظاهرة الشعر. من أوّلى المرويات عن عرب الجاهليّة، ظهورُ المفاضلة بين الشعراء بوصفها نقداً ذاتياً متجذراً في نفوس العرب، وهذا مما لا يُستغرب منهم ولا يُنكر عليهم، فإنّ للبيئة الجاهلية أثرها في نشوء التفاضل في الشعر والتنافس فيما بينهم، إذ يكثر النزاع والتنافر والتناحر والتنافس، ويصبح الهجاء والفخر عاملين أساسيين في نشاط التفاضل، فإذا اجتمع شاعران أو أكثر -ولا سيما إذا كانوا من قبائل مختلفة- فإنهم يتبارون على أيّهم أفضل وأشعر، وأيّ الشعرين أقوى، وأيّهما أكثر إيلاماً للخصم في الهجاء والفخر، وأيّهم أجودُ بشعره وأسبقُ بنظمه، وجزء ذلك تنشأ أحكام نقدية تقوم على المفاضلة والحكم بالأفضلية لأحد الشعراء المتمارين^(١).

١- حكومة أمّ جندب:

لعلّ أوّل أخبار التفاضل في الجاهليّة حكاية أمّ جندب التي حملتها لنا كتب التراث الأدبي، فكانت صورةً لتلك المفاضلات الشعرية، وهذه المفاضلات -إن كانت صحيحة النسبة إلى أصحابها- تمثّل وعياً مهماً في نقد شعر الجاهليّة، فقد «تنازع امرؤ القيس بن حجر وعلقمة بن عبدة، وهو علقمة الفحل، في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك. فقال علقمة: قد رضيت بامراتك أمّ جندب حكماً بيني وبينك، فحكماها؛ فقالت أمّ جندب لهما: قولا شعراً تصفان فيه

(١) ينظر: النظرية النقدية عند العرب، د. هند حسين طه، دار الرشيد للنشر، العراق، ط ١، ١٩٨١م، ص ٥٢.

فَرَسَيْكُمَا عَلَى قَافِيَةٍ وَاحِدَةٍ، وَ رُوِيَ وَاحِدٌ، فَقَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ: [الطويل]

خَلِيلِي مُرَّايَ عَلَى أُمِّ جَنْدَبٍ نَقَضَ بُبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ^(١)

وَقَالَ عُلْقَمَةُ: [الطويل]

ذَهَبَتْ مِنَ الْمَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبٍ وَ لَمْ يَكُ حَقًّا طَوْلُ هَذَا التَّجْنُبِ^(٢)

فَأَنْشَدَاهَا جَمِيعاً الْقَصِيدَتَيْنِ، فَقَالَتْ لَامِرُؤِ الْقَيْسِ: عُلْقَمَةُ أَشْعُرُ مِنْكَ، قَالَ: وَكَيْفَ؟ قَالَتْ: لِأَنَّكَ قُلْتَ: [الطويل]

فَلِلْسُوطِ أَهْلُوبٍ وَلِلْسَّاقِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أَخْرَجَ مُهْذَبِ^(٣)

فَجَهَدْتَ فَرَسَكَ بِسُوطِكَ فِي زَجْرِكَ، وَمَرِيَّتُهُ فَأَتَعَبَتْهُ بِسَاقِكَ، وَقَالَ عُلْقَمَةُ: [الطويل]

فَأَذْرَكُهُنَّ ثَانِياً مِنْ عِنَانِهِ يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ^(٤)

فَأَدْرَكَ فَرَسَهُ ثَانِياً مِنْ عِنَانِهِ، لَمْ يَضْرِبْهُ، وَلَمْ يَتَعَبْهُ، فَقَالَ: مَا هُوَ أَشْعُرُ مِنِّي، وَلَكِنَّكَ لَهُ عَاشِقَةٌ»^(٥).

وَبَصَرَفَ النَّظَرَ عَنْ صِحَّةِ الْخَبَرِ بِلَفْظِهِ أَوْ بِمَعْنَاهُ، وَتَشَكَّكَ بَعْضُ الدَّارِسِينَ الْمَحْدِثِينَ^(٦) بِدَقَّةِ

(١) ديوان امرئ القيس وملحقاته: بشرح أبي سعيد السكري (ت ٢٧٥ هـ)، دراسة وتحقيق د. أنور عليان أبو سويلم، ود. محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط ٢٠٠٠م، ١/ ٣٦٢ - ٣٦٣. وفيه: (لنقضي) بدلاً من نقضٍ، و(حاجات) بدلاً من (لبانات).

(٢) ديوان علقمة بن عبدة الفحل بشرح الأعلام الشنتمري، حققه: لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، ط ١، حلب، ١٩٦٩م، ص ٧٩، وفيه: (كل) بدلاً من (طول).

(٣) الأُهْلُوبُ: أَنْ يَجْتَهِدَ الْفَرَسُ فِي عَدْوِهِ حَتَّى يَثِيرَ الْغَبَارَ، فَيُقَالُ لَهُ: فَرَسٌ أَهْلُوبٌ، لِلْسَّاقِ دِرَّةٌ أَوْ لِلْسُوطِ دِرَّةٌ عَلَى حَسَبِ الرِّوَايَةِ: مَعْنَاهُ إِذَا مُسَّ بِالْسَّاقِ أَوْ بِالْسُوطِ دَرٌّ بِالْجَزِيِّ، وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ: أَيُّ إِذَا زُجِرَ وَقَعَ الزَّجْرُ مَوْقَعَهُ، وَالْأَخْرَجَ: الظَّلِيمُ فِي لَوْنِهِ سَوَادٌ وَبَيَاضٌ، يُنْظَرُ: دِيْوَانُ امْرِئِ الْقَيْسِ وَمُلْحَقَاتُهُ: ١/ ٣٩٢، وفيه: (فَلِلزَّجْرِ أَهْلُوبٌ)، بدلاً من فللسوط أهْلُوبٌ، وفيه: (وللسوط منه)، بدلاً من (وللزجر منه)

(٤) الرَائِحُ: السَّحَابُ أَوْ الْعَارِضُ يَأْتِي عَشِيًّا، وَالتَّحَلِّبُ: الْمَتَسَاقُطُ الْمَتَابِعُ، يُنْظَرُ: دِيْوَانُ عُلْقَمَةَ، ص ٩٥.

(٥) المَوْشَحُ مَا خَذَ الْعُلَمَاءُ عَلَى الشُّعْرَاءِ فِي عِدَّةِ أَنْوَاعٍ مِنْ صِنَاعَةِ الشُّعْرِ: أَبُو عَبْدِ اللَّهِ مُحَمَّدُ بْنُ عِمْرَانَ بْنِ مُوسَى الْمَرْزِبَانِي (ت ٣٨٤هـ)، تَحْقِيقُ عَلِيِّ مُحَمَّدٍ الْبَجَاوِيِّ، نَحْضَةٌ مِصْرِيَّةٌ، د.ت، ص ٢٣ - ٢٤ - ٢٥، كَمَا وَرَدَ هَذَا الْخَبَرُ فِي أَكْثَرِ مِنْ كِتَابٍ مِنْ كُتُبِ الْأَدَبِ، فَانْظُرْ مِثْلًا: الشُّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ، لِابْنِ قَتِيْبَةَ الدِّينِيِّ (ت ٢٧٦هـ)، تَحْقِيقُ: أَحْمَدُ مُحَمَّدُ شَاكِرٌ، دَارُ الْمَعَارِفِ، مِصْرُ ١٩٨٢م، ١/ ٢٢٠، وَانْظُرِ الْخَبَرَ أَيْضًا: بَيَانُ إِعْجَازِ الْقُرْآنِ، الْخَطَّابِيُّ (ت ٣٨٨هـ)، (ضَمَّنَ ثَلَاثَ رِسَائِلَ فِي إِعْجَازِ الْقُرْآنِ الْخَطَّابِيُّ - الرَّمَانِيُّ - الْجَرَجَانِيُّ)، تَحْقِيقُ: مُحَمَّدُ خَلْفُ اللَّهِ، وَد. مُحَمَّدُ زَغَلُولُ سَلَامٌ، دَارُ الْمَعَارِفِ، بِمِصْرَ، ط ٣، ١٩٧٦م، ص ٥٨-٥٩.

(٦) مِنَ الدَّارِسِينَ الَّذِينَ شَكَّكَوا فِي صِحَّةِ الْخَبَرِ: الْأَسْتَاذُ طَهْ أَحْمَدُ إِبْرَاهِيمَ، فِي كِتَابِهِ، تَارِيخُ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ مِنَ الْعَصْرِ

مصطلحات النقد المستخدمة في حكومة أمّ جُنْدَب وغيرها فإنّ له أصلاً في كتب النقد القديم ولا حاجة لإثبات حكومة أمّ جُنْدَب، فقد خاض وأفاض النقاد والدارسون المحدثون في صحة الأحكام النقدية التي صدرت عن الجاهليين، فإذا سلمنا «بأن الجاهليين لم يعرفوا (الروي)، و(القافية)، بمعانيها الاصطلاحية، فالذي يبدو لي أنّهم قد عرفوا معاني هذين اللفظين، وما يدلان عليه؛ إذ يبعد كل البعد أن يكونوا جميعاً قد مضوا على هذا النهج المطرد، والطريقة المحكمة في أوزان الشعر وقوافيه، وهم يجهلون حقائق علمي العروض والقافية، وما تدل عليه ألفاظها، التي وضعت من بعد، ولا تلازم بين الجهل بمصطلحات العلم، والجهل بروحه وحقائقه»^(١) على أنّ ابن فارس (ت ٣٩٥هـ)، يذهب إلى أنّ علمي العروض والنحو كانا موجودين عند العرب لكنهما دُرسا وقتاً وجاء من جدّدهما، «فإن قال قائل: فقد تواترت الروايات بأنّ أبا الأسود أوّل من وضع العربية، وأنّ الخليل، أوّل من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك، بل نقول: إنّ هذين العلمين قد كانا قديماً وأتت عليهما الأيام وقتاً في أيدي الناس، ثمّ جددهما هذان الإمامان»^(٢)، وأمر آخر، وهو: أنّ بعض الرواة كان يروي الكلام بالفاظه هو، ولا يرى في ذلك بأساً ما حافظ على أصل المعنى.

وموضوع كلّ من القصيدتين هو وصفُ الفرس، وحكمُ أمّ جُنْدَب يقضي بأفضلية شعر علقمة، انطلاقاً من تقبل النصّ، وفاعليّته في نفس أمّ جُنْدَب، فقالت لامرئ القيس: جهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك، أمّا علقمة فأدرك طريدته ولم يضربه بسوط ولا مرأه بساق، ولا زجره، ولعلّ نصّ علقمة حقق أكثر وقعاً وانفعالاً في نفس أمّ جندب من جهة، وإصابة علقمة في وصفه من جهة أخرى، «فحكم أمّ جُنْدَب وتفضيلها علقمة على امرئ القيس، كان في حقيقته تفضيلاً لفرس علقمة على فرس امرئ القيس، ولم يكن تفضيل شعرٍ على شعرٍ، أو شاعر على شاعر»^(٣)، ولذلك

الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م، ص ٢١-٢٢، و د. عبد الفتاح عثمان، في كتابه: دراسات في النقد العربي القديم، دار القلم للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ١٩٩٥م، ١٩-١٨، وللرد على هؤلاء الدارسين وغيرهم، وبيان حججهم ودحضها، أحيل القارئ إلى كتاب: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، د. كمال لاشين، ص ٥٦٩-٥٨٥، فقد أغنى الموضوع في الردّ ذلك.

(١) الموازنات الشعرية في النقد العربي، د. كمال لاشين، ص ٥٧١.

(٢) الصّاحبي في فقه اللغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط ١، د/ت، ص ١٣.

(٣) الموازنة في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د. حمود يونس، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط ١، ٢٠٠٨م،

لاعتمادها على ثقافتها ومعرفتها بجياد الخيل.

على أنني أرى سبب تفضيل أم جندب لفرس علقمة على فرس امرئ القيس، هو تأثير الصورة في نفس أم جندب، وفاعليته تلك الصورة التي رسمها علقمة لفرسه السريع، والذي يُدرك طريته دون جهدٍ أو زيادةٍ عناءٍ، واستحواذ هذه الصورة على خيال أم جندب، فكانت السيطرة الكبرى لصورة الفرس على باقي موضوعات القصيدة، مع العلم أن امرأ القيس خير من وصف الجياد، واتباعه الشعراء من بعده، وساروا على نهجه، منها قوله^(١): [الطويل]

عَلَى سَابِحٍ يُعْطِيكَ قَبْلَ سُؤَالِهِ أَفَانَيْنَ جَرِيٍّ غَيْرِ كَرٍّ وَلَا وَإِنْ

فالبيت الذي تفاضلا وتنازعا على معناه ليس بموضع تفضيل، لأن في قصيدة امرئ القيس ما هو أبلغ في هذه الصنعة من بيت علقمة، لكن زوج امرئ القيس اختارت هذا البيت من القصيدة لأن خيالها ارتسم به صورة فرس علقمة، ففضلت صورة فرس علقمة في القصيدة، وعلى ذلك يكون علقمة غلب امرأ القيس بكلمة امرأته لا بقصيدته وشعره، فهذه المفاضلة من أولى الروايات التي وصلت إلينا في كتب الأدب، وهي تحدد بشكل دقيق مستوى التفاضل اعتماداً على وقع النص في نفس متلقيه، وما يحققه من خصائص فنية تثير استجابة المتلقي.

٢- حكومة النابغة الذبياني:

هناك مفاضلات كانت تجري في الأسواق، وجرى فيها تحكيم للشعر والشعراء، ومن هذه الأسواق التي كانت موضع التفاضل بين الشعراء: سوق (عكاظ)^(٢)، أشهر أسواقهم، وأعظمها،

ص ٦٩.

(١) ديوان امرئ القيس: ٤٩٢/٢، وفيه (هَيْكَلٌ) بدلاً من (سَابِح).

(٢) وقد ذكر أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠ هـ)، من أسواقهم في الجاهلية عشرة أسواق (دومة الجندل)، ينزلونها أول يوم من ربيع الأول، ثم يدعونها إلى (هجر)، من الشهر نفسه، ثم يرحلون إلى عمان، حيث تقوم سوقهم بديار (دَبَا)، و (صُحَار)، ثم ينزلون بعدها (إِزْم)، و (قُرَى الشَّخَر)، ثم (عَدَنُ أَبْيَن)، من حضرموت، ثم ينزلون (صَنْعَاء)، ثم ينزلون (عُكَاظ)، أعظم أسواقهم، ينظر: الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس التوحيدي، تحقيق: الأستاذ أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د/ت: ٨٣/١ وما بعدها، وعدّ ياقوت الحموي في أسواق الجاهلية غير ما ذكره أبو حيان: (مَجَنَّة)، وكانوا يقيمون بها عشرين يوماً من ذي القعدة، و(ذِي الْمِجَاز)، وكانوا يقيمون فيها إلى أيام الحج، معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، د/ط، ١٩٧٩ م: ١٤٢/١، وقد زُوي أنَّ نهاية المهلهل كانت بسوق (هَجَر)، وأنَّ امرأ القيس كان ينزل سوق (المَشَقَّر) بالبحرين، ينظر: أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٦٠ م، ص ٢٤١ - ٢٤٩، وهذه الأسواق المذكورة غير عُكَاظ لم تذكر كتب الأدب بأنها كانت أسواقاً أدبية

والأصل في هذه الأسواق جميعها أنها مُجْتَمَعٌ للتبائع.

فإذا كانت العرب اتخذت هذه الأسواق للتبائع بين الناس، فما علاقتها إذن بالنقد والأدب؟
بما أنها أماكن لاجتماع الناس، فإنهم صاروا مع الزمن يناشدون فيها الأشعار، ويتفاخرون
بذلك، وأخذت حُلل الشعر تُنشر فيها، كما حصل لسوق عُكاظ، «وقد قال أميئة بن خلف الخزاعي
يهجو حسان بن ثابت: [الوافر]

ألا مَنْ مبلِّغ حسان عني مُعلِّلة تدبُّ إلى عُكاظ
فقال حسان يجيبه: [الوافر]

سَأَنْشُرُ مَا حَيْثُ هُمْ كَلَاماً يُنْشَرُ بِالْجَامِعِ مِنْ عُكَازٍ^(١)»^(٢)
إذ أخذت القوافي تدبُّ إليها من كلِّ مضارب العرب، بل ويفاضلون بين الأشعار التي تُلقى
في تلك الأسواق، وقد دلَّت الروايات الكثيرة على أنَّ النابغة الذبيانيَّ ضُربَ له قبةٌ من آدم في عكاظ،
وجلس للشعراء، ينشدونه، أو يستنشدهم، ثم يفاضل بينهم، أو ينتقد عليهم^(٣)، فأصبحت أسواقاً
أدبيةً، ونقديةً، رائجةً، فهذا النابغة الذبياني كانت «تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ، وتأتيه
الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصير أولاً، ثم أنشده حسان بن ثابت قوله: [الطويل]

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْعُرُ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا
وَلَدْنَا بَنِي الْعَنْقَاءِ وَابْنِي مُحَرَّقٍ فَأَكْرِمْنَا خَالاً وَأَكْرِمْنَا ابْنَمَا^(٤)
قال النابغة: أنت شاعرٌ ولكنك أقللت جفانك وسيوفك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن
ولدتك»^(٥)، ثم أنشدته الخنساء قولها: [البسيط]

أو نقدية.

(١) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د. وليد عرفات (في جزأين)، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦م: ١ / ١٥٣.

(٢) أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني: ٣٣٩.

(٣) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٣٥١، والأغاني، أبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٣٦م: ٩ / ٣٤٠، والموشح، للمرزباني، ٦٩ - ٧٠.

(٤) العنقاء: ثعلبة بن عمرو مزنيقياء بن عامر بن ماء السماء، ومحرق: هو الحارث بن عمرو مزنيقياء، وكان أول من عاقب بالنار، ينظر: ديوان حسان بن ثابت: ١ / ٣٥.

(٥) المصون في الأدب، الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة الكويت، ط ٢، ١٩٨٤م، ٣-٤.

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّهُ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ^(١)

فقال: «والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفاً لقلت: إِنَّكَ أشعرُ الجِرِّ والإنسِ»^(٢)، فغضب حسان من ذلك، إذ قال: «والله لأنّا أشعرُ منك ومن أهلك وجدك»^(٣)، ثم التفت النابغة إلى حسان فقبضَ على يده محاولاً التخفيف من حدّة غضبه قائلاً: «يا بن أخي، إِنَّكَ لا تُحْسِنُ أن تقولَ مثلَ قولي»^(٤): [الطويل]

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ حِلْتُ أَنْ المِتَّأَى عَنْكَ واسِعٌ^(٥).

فهذا النصُّ النقديُّ هو نصٌّ في تفاضلِ الشِّعر بين عددٍ من الشعراء، فالنابغة يرى أنَّ الأعشى أشعرُ من الخنساء، وهو حكمٌ لا يرضي حساناً، فيندفعُ أمامه ونشده بيتين ليحكمَ له، واللذين كانت للنابغة عليهما ملحوظاته، وأنَّ حساناً لا يستطيعُ أن يأتي بمثل قول النابغة: فإنَّكَ كالليل... (البيت الشعري)، فيعقبُ أبو بكر الصولي (ت ٣٣٥هـ)، على نقدِ النابغة قائلاً: «فانظر إلى هذا النقدِ الجليل الذي يدلُّ عليه نقاءُ كلامِ النابغة، وديباجةُ شعره؛ قال له: أَقَلَّتْ أَسِيافُكَ؛ لأنَّه قال: (وأسيافنا)، وأسيافُ جمعٍ لأدنى العدد، والكثيرُ سيوفٌ، والجفُناتُ لأدنى العدد، والكثيرُ جفان، وقال: فخرتُ بمن ولدت؛ لأنَّه قال: ولدنا بني العنقاء وابني محرق، فترك الفخرَ بآبائه، وفخرَ بمن وَلَدَ نساؤه»^(٦).

لكنَّ قُدَّامَةَ بنَ جعفرٍ (ت ٣٣٧هـ)، يُخالفُ الصوليَّ في رأيه، ويرى أنَّ الصَّوابَ مع حسانٍ، ولذلك فهو يبرِّرُ لحسانٍ ما قاله، ويعلِّلُ له ما أرادَه بصورةٍ أخرى، «فإنَّ النَّابِغَةَ عَلَيَّ ما حُكِّي عَنْهُ لم يردْ من حسانٍ إلا الإفراطَ والغلو، بتصييرِ مكانٍ كلِّ معنى وضعه ما هو فوقه وزائده عليه، وعلى أنَّ مَنْ أنعمَ النَّظَرُ عَلِمَ أنَّ هذا الردَّ على حسانٍ، من النَّابِغَةِ كانَ أو من غيره، خطأً وأنَّ حساناً مصيبٌ، إذ كانت مطابقةً المعنى بالحقِّ في يده، و كانَ الردُّ عليه عادلاً عن الصَّوابِ إلى غيره»^(٧)، فكلُّ ما أرادَه

(١) ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، حققه: د. أنور أبو سوَيْلَم، دار عمار، عمان، ط ١، ١٩٨٨م، ٣٨٦، وفيه: (أغر أبلج تأتم)، بدلاً من (وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّ).

(٢) الشِّعر والشُّعراء: ١ / ٣٤٤.

(٣) المصدر نفسه: ١ / ٣٤٤.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٧م، ص ٣٨.

(٥) الشعر والشُّعراء: ١ / ٣٤٤.

(٦) الموشَّح، المرزباني، ٧٠.

(٧) نقد الشِّعر، قُدَّامَةُ بن جعفر، ٩٣.

حسانٌ بقوله: (الغر)، المشهورات، و قال: بالضحي؛ لأنه لا يلمع فيه إلا العظيم اللامع الساطع النور، والدُّجى يلمع فيه يسير النور ولو كان أدنى بصيص، وأما أسياف وجفناث فإنه يضع القليل موضع الكثير، وقوله: (يَقْطُرْنَ دَمًا)، هو المعروف والمألوف، ولو قال: يجريْنَ حَرَجَ عن العادة في وصف الشجاع^(١).

ويرى أسامة بن منقذ^(ت ٥٨٤هـ)، أن بيت حسان هذا يدخل في باب التفريط، «وهو أن يقدم الشاعر على شيء، فيأتي بدونه، فيكون تفريطاً منه، إذا لم يكمل اللفظ، أو بالغ في المعنى، وهو باب واسع عليه يعتمد النقاد من الشعراء، وهو مثل قول حسان بن ثابت: [الطويل]

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى
وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا^(٢)

فرط في قوله: (الجفناث)، لأنها دون العشرة، وهو يقدر أن يقول: (لدينا الجفناث)، لأن العدد الأقل لا يفتخر به، وكذلك قوله: (وأسيافنا)، لأنها دون العشرة، وهو يقدر أن يقول: (ويصن لنا)، وفرط في قوله: (الغر)، لأن السواد أمدح من البياض، لكثرة الدُّهن والقرى فيها، وفرط في قوله: (يلمن بالضحي)، وهو قادر على أن يقول: (بالدُّجى)، لأن كل شيء يلمع في الضحي، وفرط في قوله: (يقطرن)، وهو قادر على أن يقول: (يجرين)، لأن القطر قطرة بعد أخرى^(٣).

والملاحظ على نقد النابعة السابق -إن صحَّ الخبر- «أنه قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفاً، والعربي يحس أثر الشعر إحساساً فطرياً لا تعقيد فيه، ويتذوقه جبلةً وطبعاً، وعمادته في الحكم على ذوقه وعلى سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من فنون القول، وإلى المبرر من الشعراء^(٤)»، واعتماد النابعة على ذوقه وسليقته لا يلغي من ذهنه المقاييس النقدية التي قررها النقاد فيما بعد، فهو يعرفها أكثر من معرفة النقاد، وهذه طبيعة معرفة الشاعر، فهي تفوق معرفة الناقد مهما ارتفع شأنه.

موضوع قصيدتي الخنساء وحسان، هو الفخر، فهذا يفخر بنفسه وقبيلته، وتلك تفخر بأخيها،

(١) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٩٣-٩٤.

(٢) ديوان حسان بن ثابت: ٣٥/١.

(٣) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مطبعة بابي الحلبي، مصر، ط ١، ١٩٦٠م، ١٤٦.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الأستاذ طه إبراهيم، ٢٣.

ولعلّ ما حدا بالنابعة أن يحكم للخنساء هو حسُّه اللغوي، وتأثره بالموقف، فكان حكمه ذوقياً انطباعياً، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، لأنَّ النقد في تلك الحِقبة كان في أوّل طريقه نحو التأسيس، ولا تعارض بين مقياس الذوق والأحكام النقدية، ولا سيما إذا كان الحكمُ ناتجاً عن ذوق سليم، بل إنّ النقد العربي الأصيل هو الذي يعتمد الذوق في أحكامه النقدية، ويتدقيق النظر نجد أنّ في هذه المفاضلة «من الأحكام النقدية ما يتلاءم وطبيعة النقد في تلك الفترة من العمومية والانفعالية والذاتية، هذا ما تجلّى في تقديم النابعة لشعر الخنساء»^(١).

ونقدُ النابعة لحسان - إنّ صحت رواية الخبر - يمكن أن يُدرج في النقد المعلّل، إذ إنّ المكانة الشعرية للنابعة تمكّنه من ذلك، وهو الحكم الذي تُضرب له قبةٌ للنظر في أشعار الشعراء والحكم عليهم.

٣- حكومة ربيعة بن حذار الأسدي^(٢):

لم تكن المفاضلات بين الشعراء والتفاضل في الشعر يقتصر على الالتقاء في الأسواق، بل تعدّها إلى المجالس العامة والأندية الخاصة، وهذا بدوره يبعث على التّفاخر والتّنافس والتّفاضل بين الشعراء في أشعارهم، ومن النّصوص التي حملتها كتب الأدب، أن صادف اجتماع كلٍّ من الزّبرقان بن بدر^(٣)، وعمرو بن الأَهمتم^(٤)، وعبدَةَ بن الطّبيب^(٥)، والمخبل السّعدي^(٦) في مجلس، «وتحاكموا إلى ربيعة بن

(١) الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، ٦٥.

(٢) هو ربيعة بن حذار الأسدي من بني أسد بن خزيمة، كان قاضياً وأحد الكُهان المعروفين، عُرف واشتهر في الجاهلية، ونُعت بقاضي العرب، وكان حكماً من حكام بني أسد، وإليه مرجعهم في أمورهم ومشورتهم، ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م: ١/ ٣٦٦ - ٢/ ٢٩٠.

(٣) الزبرقان: اسمه حصين بن بدر بن امرئ القيس وسمي الزبرقان لجماله، جرت بينه وبين عمرو بن الأَهمتم القصة السابقة، وعاش الزبرقان إلى خلافة معاوية، وكان شاعراً مُفلقاً، يُنظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجُمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ط١، ١٩٧٤م: ١/ ١١٧.

(٤) هو عمرو بن سنان بن خالد بن منقر، من بني تميم، وسمي أبوه سنان الأَهمتم لأنّ قيس بن عاصم المنقرّي ضربه بقوسٍ فهتم فمه، وكان عمرو شريفاً وشاعراً وخطيباً، وهو جاهليّ، وإسلاميّ، وكان يُدعى في الجاهليّة (المكحل)، لجماله، ينظر: الشعر والشعراء: ٢/ ٦٣٢-٦٣٣.

(٥) والطبيب اسمه يزيد بن عمرو بن وعلّة بن أنس بن عبد الله بن عبد تيم بن جشم بن عبد شمس، وعبدَةُ شاعرٌ مجيدٌ، ليس بالكثر، وهو مخضرمٌ أدرك الإسلام فأسلم، ينظر: الشعر والشعراء: ١/ ٧٢٧.

(٦) المخبل السّعدي: اسمه ربيعة بن مالك، وهو من بني شماس بن لُأي بن أنف الناقة، كنيته أبو يزيد، شاعرٌ فحلّ مشهورٌ مقلّ،

حذار الأسدي في الشَّعر: أيُّهم أشعر؟ فقال للزُّبرقان: أمَّا أنت فَشَعركَ كَلَحِمٍ أُسْخِنَ لا هو أنْضَجَ فأُكِلَ ولا تُرِكَ نِيئاً فَيُنْتَفَعُ به. وأمَّا أنتَ يا عمرو، فإنَّ شَعركَ كَبُرودٍ حَبَرٍ، يتلألُ فيها البَصْرُ، فكَلَّمَا أُعيدَ فيها النُّظْرُ نقصَ البصرُ. وأمَّا أنتَ يا مَخْبَلٌ فإنَّ شَعركَ قَصَّرَ عن شِعْرهم، وارتَفَعَ عَن شِعْر غيرهم. وأمَّا أنتَ يا عَبدَةَ فإنَّ شَعركَ كَمَزَادَةٍ أُحْكِمَ حَرْزُها، فليس تَقْطُرُ ولا تَمْطُرُ»^(١).

ففي هذه المفاضلة، تَظهر آثارُ البيئَةِ واضحةً في أَحكامِ ربيعةَ بنِ حِذارٍ، فَهُم متأثرون بها في آرائِهِم النِّقدية، وفي مفاضلاتِهِم بينَ شاعرٍ وآخر، فربيعةٌ يفاضلُ بينَ الشعراءِ الأربعة، ويطلقُ أَحكامَهُ فيهم معتمداً على تشبيهِ شعرِ كلِّ واحدٍ منهم بعنصرٍ من عناصر البيئَةِ التي حوله، باستثناءِ حُكمه في شعر المَخْبَلِ.

فحَكَمَ ربيعةٌ على شعر الزُّبرقان بأنَّه مثل لحم أُسْخِنَ، لا أنْضَجَ فأُكِلَ، ولا تُرِكَ نِيئاً فَيُنْتَفَعُ به، ولعلَّه يقصدُ بهذا التشبيه، أنَّ الزُّبرقان يعمدُ إلى المعنى الشَّعري، فيسبقُ غيره من الشعراءِ إليه، فلا هو يستوفي المعنى حقَّه، ولا يستقصي جوانبه ويصادره لنفسه، وربَّما يكون هناك شاعرٌ آخر يتناوله بطريقةٍ أفضل، ويعبِّرُ عنه بأسلوبٍ أحسن.

وأمَّا حُكمه على شعر عمرو بأنَّه كأثوابٍ يَمْنِيَّةٍ مَخْطُطَةٍ، يتلألُ فيها البصرُ، فكَلَّمَا أُعيدَ فيها النُّظْرُ نقصَ البصرُ، ولعلَّه يقصدُ بحُكمه هذا أنَّ شَعْرَ عمرو يجذبُ المتلقيَ للوهلةِ الأولى، لما فيه من ألفاظٍ حسنةٍ، وصياغةٍ جيدةٍ، فإذا أدمتَ النُّظْرَ فيه وكررتَ القراءةَ لمعانيه مرَّةً أخرى، اكتشفتَ بهرجةَ ألفاظه ورداءةَ معانيه، وهذا ما عبَّرَ عنه ابن قتيبة فيما بعد بقوله: «وضربُ منه حَسَنٌ لفظُهُ وحَلًا، فإذا أنتَ فَتَشْتَتُهُ لم تجدْ هناكَ فائدةً في المعنى»^(٢)، وهو الضرب الثاني من الشعر حسب تقسيم ابن قتيبة.

وأمَّا حُكمه على شعر المَخْبَلِ، فهو لا يخلو من جرأة الناقد في التفاضل بين الشعراء، لأنَّه قدَّم عليه أقرانه الثلاثة، بأنَّ جعل شِعْرهم يرتفع فوق شعر المَخْبَلِ في الجودة والحُسن، وقدَّم شعره على شعر بقية الشعراء الباقين، وبهذا فإنَّ مرتبة شعر المَخْبَلِ حسب حكم ربيعة دون شعر الشعراء الثلاثة وفوق شعر بقية الشعراء، غير أنَّه لم يفصح عن سببٍ أو تعليلٍ، ولم يشبِّه لهذا الحكم كالذي وجدناه في

أدرك خلافة عمر بن الخطاب، وكان أولاده شعراء، ينظر: الشعر والشعراء: ٤٢٠/١.

(١) الموشَّح، المرزباني، ٩١.

(٢) الشعر والشعراء: ٦٦/١.

الأحكام السابقة على شعر الزبرقان وشعر عمرو، ومع هذا فالحكمُ يمثل صورةً من صور التفاضل بين الشعراء.

وأما شعر عبدة فهو كالرواية المحكمة الصُّنع التي تكون لحفظ الماء، فلا تقطر ولا تمطر، ولعلّه يقصدُ بحكمه هذا أنّ شعر عبدة حسنُ السَّبكِ^(١)، ومُحبُّ الصِّياغة، متماسكٌ متلاحمٌ.

في هذه الحكومة تتجلى أوضح صور التفاضل بالشعر في العصر الجاهلي، و«لعلّ هذا النموذج من أرقى الأمثلة وأشدّها دلالة على طبيعة النقد الأدبي، قبل أن يصبح لهذا النقد كيانٌ واضحٌ، فهو نموذجٌ يجمعُ بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون لجوءٍ للتعليل، وتصوير ما يحول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه»^(٢).

فهذه طائفةٌ من التفاضلات والحكومات بين الشعراء جرت في العصر الجاهلي قبل مرحلة الكتابة والتدوين، وقبل أن يصبح الشعرُ مدوّنًا والنقدُ مبنياً على أسس فنية، وتشارك جميع هذه المفاضلات بأنّها مفاضلات عامّة تعتمد على ذوق الناقد وانطباعه، كما يلحظ في هذه الأحكام الاختصار والإيجاز، ربّما لاعتماد عرب الجاهليّة على الحفظ دون الكتابة في تلك المرحلة، ولأجل هذا فإننا ملزمون بالحدّز الشديد بالحكم على خصائص النقد في فترة الجاهلية؛ لقلة نصوص التفاضل بين أيدينا، ومع ذلك فنحن مضطرون إلى الاسترشاد بما لدينا من هذه النماذج القليلة التي تتكرر عند كل متحدث عن النقد الأدبي في تلك الفترة، وربما كانت أحكام النقاد السابقة، أنسب شيء إلى طبيعة الناس وظروفهم في تلك الحقبة قبل عصر التدوين^(٣)، فلو كان هناك تدوين للشعر ولنقد الشعر كان هناك علم كثير، وهذا ما أكّده يونس بن حبيب (ت ١٨٢هـ) بقوله: «قال أبو عمرو بن العلاء [ت ١٥٤هـ] ما انتهى إليكم مما قالت العربُ إلا أقلُّه ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علمٌ وشعرٌ كثيرٌ»^(٤)، فكما وصل إلينا أشعار محدودة وقليلة، كذلك وصل إلينا نقد ضئيل.

فهذه الأحكامُ أحكامٌ ذوقيةٌ انطباعيةٌ غير معلّلة، تعتمدُ على ذوق الناقد المهذّب المصقول بالمعرفة بكلّ دقائق الشعر، كما أنّها تستمدُّ عناصرها من البيئة المحيطة بالناقد، وتعبّرُ تعبيراً صادقاً عن النشأة

(١) السَّبكِ: هو أن يتعلّق كلمات البيت بعضها ببعض من أوّلِهِ إلى آخره، فيأخذ بعضها برقاب بعض، يُنظر: البدیع في نقد الشعر، ص ١٦٢.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر)، إحسان عباس، ١٣.

(٣) يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٤٥١-٤٥٢.

(٤) طبقات فحول الشعراء: ٢٥/١.

الأولى للمفاضلات الأدبية في أطوارها الأولى في العصر الجاهلي، غير أنَّ الناقد البصير يستطيع أن يتبين تعليلاً خفياً كاللمح والوحي لهذه الأحكام، فهو إن لم يكن تعليلاً مباشراً، فهو على سبيل الإقناع بالرأي، ويظهر هذا التعليل الخفي بالتصوير الحسي والمجازي للحكم، وذلك بتوضيح الرأي وبيان الحكم من خلال التشبيه الحسي والتمثيل بعنصر من عناصر البيئة المحيطة بالناس، وهذا ما لحظناه في حكومة ربيعة، ويمكن أن يُعدَّ هذا لوناً من ألوان التعليل الخفي^(١).

من خلال ما تقدّم يمكن القول إنَّ العناصر التي اعتمدوا عليها في مفاضلاتهم تعودُ إلى دلالات الألفاظ في السياق، أو أسلوب التعبير أو إلى الصورة الشعرية وفق مرجعية المفاضل وذوقه في الحكم على الشعر.

ثانياً: تفاضل الشعر في العصر الإسلامي:

جاء الإسلام بتعاليمه الجديدة، وشغل الناس به، وبمعجزات الكتاب المنزل، وأعجبوا به أيما إعجاب، وأدهشهم سحرُ بيانه، واستساغوا الحقيقة، وهي أنَّ القرآن الكريم كلامٌ لا يعلوه كلامٌ، وعلى الرغم من انشغال الناس عن الشعر بالجهاد وبالفتوح الإسلامية، وما زالوا يتناقلونه مشافهةً، إلا أنَّ العرب لم يتوقفوا عن قول الشعر، ولم يكفوا عن ذلك^(٢)، لكنَّ تفاضل الشعر والنظر فيه كان قليلاً، فلا

(١) يُنظر الموازنات الشعرية في النقد العبي القديم، ص ٥٣١-٥٣٢.

(٢) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الأستاذ طه إبراهيم، ص ٢٨.

نجدُ في كتب الأدب والنقد مفاضلاتٍ للشعر إلا ما ندر، إذ كانت تحصلُ في بعضِ مجالسِ الخلفاء مصادفةً، من ذلك:

١ - مُفاضلةُ عمر بن الخطاب رضي الله عنه للشعر:

كانَ الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه يخوض في الشعر والمفاضلة بين الشعراء، ولا سيما مع الوفود التي تَفدُ عليه إلى المدينة، ولعلَّه أوَّل من أقامَ أحكاماً نقديةً مبنيةً على أسسٍ واضحة، تبيُّن وتعلُّل أحكامه، وقد نُقِلت عنه مجموعة من المفاضلات تعكسُ ذوقه الخاص في التفاضل في الشعر، ولا سيما أنه كان «من أنقذ أهل زمانه للشعر، وأنقذهم فيه معرفة»^(١)، من ذلك أنه فضَّل الشاعر النابغة الذبياني على

شعراء بني عُظفان غير مرة، فقد «خرج وبابه وفد عُظفان، فقال: أي شعرائكم الذي يقول: [الوافر]

أَتَيْتُكَ عَارِيًّا خَلَقًا ثِيَابِي عَلَى خَوْفٍ تُظَنُّ بِي الظُّنُونُ

فَأَلْفَيْتُ الْأَمَانَةَ لَمْ تَخْنَهَا كَذَلِكَ كَانَ نُوحٌ لَا يَخُونُ^(٢)

قالوا: النابغة، قال: فأبي شعرائكم الذي يقول: [الطويل]

خَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيَّةً وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ

لَئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَيِّي خِيَانَةً لَمُبِلِّغِكَ الْوَاشِي أَغَشُ وَأَكْذَبُ

وَلَسْتُ بِمُسْتَبَقٍ أَخَا لَا تَلُمُهُ عَلَى شَعَثِ أَيُّ الرِّجَالِ الْمَهْدَبِ؟^(٣)

قالوا: النابغة، قال: فأبي شعرائكم الذي يقول: [الطويل]

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

خَطَاطِيفُ حُجْنٍ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ^(٤)

ويُروى (وازعُ)، قالوا: النابغة، قال: هذا أشعر شعرائكم»^(٥).

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. النبوي شعلان، دار الخانجي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م: ٣٢/١.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ص ٢٢٢، وفي الديوان: (فجئتُك)، بدلاً من (أتيتُك).

(٣) قوله: لا تَلُمُهُ: أي: لا تصلح من أمره وتجمعه، والشَّعَثُ: الفساد والتَّفَرُّق، المَهْدَبُ: المنقبي من العيوب المخلص، يقول: إن لم تصبر للأخ والصديق على فساد يكون منه لم تُبقِ لنفسك أحاً، يُنظر: ديوان النابغة، ص ٧٢ - ٧٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٥) الشعر والشعراء: ١/ ١٥٨-١٥٩ والأغاني: ٦/ ١١، وجمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق: علي البجاوي، نخبة مصر، مصر، ط١، ١٩٨١م، ص ٧٢.

نلاحظُ في هذه المفاضلة أنَّ الخليفةَ عُمَرَ بنَ الخطابِ فضَّلَ الشاعرَ النابغةَ على شعراءِ غُطَفَانَ، وفي هذا الحكمِ شيءٌ من الدِّقَّةِ والموضوعيَّةِ، وقد اعتمدَ الخليفةُ في حكمه هذا على معايير فنيَّة وموضوعية في ذهنه، ونعني بذلك قولَ النابغة: (فإنَّك كالليل...)، وهذا يشيرُ إلى أنَّ عمرَ بنَ الخطابِ معجبٌ بفنيَّةِ هذين البيتين، وكانَ أكثرُ إعجابه بالصورة الفنيَّةِ فيهما وما تضمَّنَتِه من تشبيه الممدوح بالليل الذي لا يمكنُ الهروب منه، لأنَّه يَحِيِّمُ على جميع الأشياءِ، وتأكيدُ هذا التشبيه في البيت الثاني، فيصوِّرُ النابغةَ نفسَه وكأنَّه معلقٌ بخطاطيفِ بئرٍ تُجْرُ بها إلى النعمانِ، فلا يستطيعُ الفرارُ أو الإفلاتُ من قبضته، فكان تأثيرُ هذه الصورة واضحةً في نفسِ الخليفة، ومعجبٌ بشعره الجيد ومضمونه، إذ إنَّ الخليفةَ يفضِّلُ شعرَ النَّابغةِ وفقاً لمضمونه وصورتِه الفنيَّةِ معاً، فهو معنيٌّ بالقيم ومعنيٌّ بطريقة التعبير، واتَّخَذَ ذلكَ مقياساً ينظرُ من خلاله إلى نتاجِ الشاعرِ، فكانت الصورةُ البلاغيَّةُ ومضمونُ الشِّعرِ معاً معياراً لتفضيلِ الخليفة لشعرِ النَّابغةِ.

وسؤالُ الخليفةِ وفَدَ غُطَفَانَ: أيُّ شعرائكم الذي يقول كذا وتكرارُ السؤال أكثرَ من مرةٍ، يدلُّ على أنَّ الخليفةَ قد عَرَفَ شعرَ النابغةِ وشعرَ غيره من شعراءِ غُطَفَانَ، فأعجابه شعرُهُ وتأثَّرَ بالجيِّدِ منه، مما جعلَهُ يحكمُ بتقديمه على شعراءِ غُطَفَانَ.

ولم تكنْ أحكامُ الخليفة عمر رضي الله عنه جزافاً، بل كانت نتيجةً تذوقِهِ الشعرَ الجيِّدِ بحسِّه وطبعه، وإنصافه لجيِّدِ الفن الشعري، وأنَّه عالمٌ بالشِّعرِ، ويُدركُ مراميه، ويُحسِّنُ أنْ يفاضلَ بين شعرٍ وآخر، وأنْ يقدِّمَ الشعراءَ المجيدين، وما أحكامُه التي أطلقها في الشعراءِ إلا من صميمِ النقدِ الموضوعيِّ الذي يدرسُ الأشعارَ ومن ثَمَّ الحكمَ عليها^(١)، وكانَ الخليفةُ عُمَرُ يدعو الشعراءَ إلى الابتعاد عن المبالغة في القول، وإلى التمثُّلِ بالقيم الخُلقيَّةِ وتعاليم الإسلام، وتركِ الهجاء والنيل من أعراضِ الناسِ، من ذلك أنَّه أوصى الحطيئةَ قائلاً: «إيَّاكَ والهجاءَ المقذعَ، قال: وما المقذعُ يا أمير المؤمنين؟ قال: المقذعُ أنْ تقولَ: هؤلاء أفضلُ من هؤلاء وأشرفُ، وتبني شعراً على مدحِ لقومٍ وذمِّ لمن تعاديهم، فقال: أنتَ واللهِ يا أمير المؤمنين أعلمُ مني بمذاهبِ الشِّعرِ»^(٢).

٢-مُفاضلةُ الخليفةِ عليٍّ بن أبي طالبٍ رضي الله عنه.

كانَ للخليفةِ عليٍّ مواقفٌ مماثلةٌ للخليفة عمر بن الخطاب، فقد كان يروي الشعرَ ويتمثِّلُ به

(١) يُنظر: النظرية النقدية عند العرب، د. هند طه، ٧٥.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٢ / ٨٦٨.

ويقدّره، بل كَانَ يَنْظُمُهُ، وذكر ابن رشيق أَنَّ الخليفةَ عليّاً رضي الله عنه كان يقول: «الشَّعْرُ ميزانُ القول»^(١) وقد «رووا أَنَّ أمير المؤمنين عليّاً رضي الله عنه، كَانَ يُفْطِر النَّاسَ فِي شهرِ رمضانَ، فإذا فَرَغَ من العشاءِ، تكلَّمَ فأقلَّ وأوجَزَ، فأبْلَغَ»^(٢)، فاختصَمَ النَّاسُ ليلةً حتَّى ارتفعتْ أصواتُهُم في أشعرِ النَّاسِ، فقالَ عليٌّ -رضوان الله عليه- لأبي الأسود الدؤلي قل: يا أبا الأسود، فقال أبو الأسود: وكانَ يتعصَّبُ لأبي دؤادِ الإيَّادي، أشعرُهُم الذي يقول^(٣): [الخفيف]

ولقد أغتدي يدافع زكني
أجـوـلي ذو مـيعةٍ إضـريـج^(٤)
مخلطٌ مزيلٌ مكرٌ مفرٌ
مطرَحٌ مضرحٌ جموحٌ خرُوج^(٥)
سَلَهَبٌ شَرَجَبٌ كأنَّ رِماحاً
حَمَلَتْهُ فِي السَّارَةِ دُمُوجُ^(٦)

فأقبلَ أميرُ المؤمنين -رضوانُ الله عليه- على النَّاسِ فقال: كلُّ شعرائكم مُحسِّنٌ ولو جَمَعَهُم زمانٌ واحدٌ وغايةٌ واحدةٌ ومذهبٌ واحدٌ في القول، لعلمنا أنَّهم أسبقُ إلى ذلك، وكلُّهم قد أصابَ الذي أرادَ وأحسنَ فيه، وإنَّ يكنْ أحدهم أفضلُ فالذي لم يقلْ رغبةً ولا رهبةً امرؤ القيسِ بنِ حجر، كان أصحَّهم بادرةً، وأجودَهم نادرةً^(٧) «^(٨).

(١) المصدر نفسه: ٢٣/١.

(٢) أبلغ: حكّم جماليّ استخدمه النقاد والبلاغيون للدلالة على معيّنين، الأوّل: أكثرُ بلاغةً للدلالة على الحُسْنِ والإجادة والتفضيل، والثّاني: أكثرُ مبالغةً، للدلالة على اكتمال المعنى الاكتمال والوصول إلى غايته وتوكيده، وقد يستخدمه النقاد ويريدون به المعيّنين، وهذا الحكم يُطلق صفةً للكلام وللمتكلم وكذلك الصور البيانية، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني (مخطوطة دكتوراه)، رضوان فدعوس، جامعة حلب، ٢٠١٧م، ص ١٩١-١٩٢.

(٣) ديوان أبي دؤاد الإيَّادي، جمعه وحققه: أنوار الصالحى ود. أحمد السامرائي، دار العصماء، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٦٦-٦٧.

(٤) الأجوّليّ: الفرسُ الذي يجول بفارسه، وذو مـيعة: أوّلُ جَزِيّ الفرس، والإضريج: الفرس الكثير العرق الشديد الجري، كأنه يتضرّج في عدّوه، وقيل الأشقرُّ من قوهم: (ضرّج الدّم)، إذا لطح به، يُنظر: ديوان أبي دؤاد، ص ٦٦.

(٥) المخلط، والمزِيل والمطرَح والخرُوج، كلّها صفات الفرس الكريم الجواد، يُنظر: ديوان أبي دؤاد، ص ٦٧.

(٦) السَّلَهَب: الفرسُ العظيم الطويل، و(شرجب): طويل القوائم، و(السراة): الظَّهْر، و(دموج): انفثال الظَّهْر، يُنظر: ديوان أبي دؤاد، ص ٦٧.

(٧) كان أصحَّهم بادرة، أيّ كان أوّل من ابتداءً بالمعاني الصحيحة المطابقة للواقع، وأجودَهم نادرة، أي: أنّ شعره حسَنٌ قليلٌ وجودُه، بمعنى لا يوجد مثيلٌ له بالحُسْنِ والجودة، يُنظر: الحكم الجمالي، ص ٨٠-٨١.

(٨) الأغاني: ٣٧٦/١٦-٣٧٧، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٦/١، والرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ١٣٠-١٣١، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٧.

يتجلى في هذا الخبر أُسُسَ التفاضل بين الشعراء، ويمتثل روح النقد المنهجي، ويمكن أن نستنتج من هذه المفاضلة النقاط الآتية:

- ١- الاهتمام بالشعر وولع الناس بالأدب والمفاضلة بين الشعراء، رغم أنهم في شهر الصوم والعبادة، وقيام المنازعات والخصومات على أشعر الشعراء، وعدم اتفاقهم على ذلك الأمر^(١).
- ٢- مراجعة أهل العلم بالشعر، (قل: يا أبا الأسود)، وطلب رأيهم في مراتب الشعراء بحضور أمير المؤمنين عليه السلام.

- ٣- ظهر تعصّب أبي الأسود الدؤلي للشاعر أبي دؤاد الإيادي، وتفضيله على غيره من الشعراء.
- ٤- جاءت حكمه أمير المؤمنين في نزح التعصّب لأحد الشعراء من صدور القوم، وسيطرته على انفعال القوم لمن فضّلوا من الشعراء، وذلك بأن قال: (كل شعرائكم محسن).
- ٥- بهذه المفاضلة يكون الإمام علي عليه السلام قد حدّد بعض الأسس والمعايير الموضوعية والفنية للمفاضلة بين الشعراء، وهي: الزمان الواحد- والغاية الواحدة- والمذهب الواحد، ولو اجتمع الشعراء على هذه المعايير لاستطاع المرء معرفة الفاضل من المفضول.

- ٦- صعوبة تحقيق المفاضلة بين الشعراء، إنّ عبارة الإمام علي: (إن يكن أحدهم أفضل)، تشير إلى صعوبة المفاضلة التي يحس بها الناقد، ولم يذكر الإمام مثلاً واحداً من الشعر عندما فضّل امرأ القيس، بل جعل المفاضلة بين الشعراء، وليس بين شعر وآخر، إنّ الشاعر الذي لم تدفعه رغبة في جائزة، ولا رهبة من أحد، الشاعر الذي كان يقول الشعر؛ لأنّ وظيفته في الحياة أن يقول الشعر، إنّ أشعر الشعراء، لأنّه شاعر قبل كلّ شيء، شاعر قبل أن يكون أميراً أو ملكاً، والإمام في هذه المفاضلة يطبّق المعيار النقدي الفني بمعزل عن المعايير الأخرى^(٢).

- ٧- تُعدّ هذه المبادئ التي وضعها الإمام عليّ بعض المعايير التي اعتمدها بعض النقاد فيما بعد في التفاضل بين الشعر والحكم على أشعرهم، ومنهم حازم القرطاجيّ (ت ٦٨٤هـ)، وفي ذلك يقول: «فتحرّى الحقيقة في الحكم بين شعراء الأعصار والأمصار، ممّا لا يتوصل إلى محض اليقين فيه، ولكن يرجّح بعضهم على بعض على سبيل التقريب، وكذلك الحكم بين شاعر وشاعر، فإنّه مُعَيٌّ على من

(١) ينظر: الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس هجري، ١٤٠.

(٢) ينظر: المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم، د. عبدالرحمن حميد ثامر، مجلة جامعة الأنبار للغات، العدد:

طالب نفسه بتحرير التحقيق وتحصيل اليقين فيه، فإنَّ أحدهما قد يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخايل ومحاكاة في شيء لا يساعده الآخر شيء من ذلك عليه.... ولذلك قد يعسر الحكم في المفاضلة بين الشعارين في جودة الطبع وفضل القريحة، ولكنَّ تُمكن المفاضلة بين قولهما إذا اجتمعاً في غرض ووزن وقافية»^(١)، في هذا النصِّ يعلِّل القرطاجني تعذُّر المفاضلة بين الشعراء إذا لم يجمعهم زمان واحد وغرض واحد وقافية واحدة، وأنَّ يتوافر للشاعرين المفاضل بينهما البواعث والمهيئات نفسها.

٨- لم تكن هذه المفاضلة على معيار الصورة، ولكنَّها مفاضلة عامّة بين الشعراء، وأدرجناها ههنا لما فيها من الأسس المهمة التي اعتمدها النقاد فيما بعد في المفاضلة بين الشعراء.

٩- على الرّغم من المبادئ التي قرّرها الإمام عليّ وشرطها، إلاَّ أنّه قال رأيّه في قضية التفاضل بين الشعراء، وقدّم امرأ القيس على غيره من الشعراء، من غير تعصّب أو غلبة للهوى، وإتّما وفق مقاييس حدّدها في ذهنية نابغة من المعنى الشعري، وقد أخذ النّقاد بها، وفضّل امرأ القيس، لأنّه لم يقلّ رغبة في عطاء، كما كان عند الشاعر زهير، ولم يصدر الشعر منه عن رهبة أو خوف كما حصل للشاعر النابغة الذبياني^(٢)، بل كان أصحّهم بادرة، وأجودهم نادرة.

١٠- لم يوافق الإمام عليّ على حكم أبي الأسود الدؤلي، بأنَّ أبا دؤاد في وصفه للجواد، هو أفضل الشعراء، لأنَّ هذا الحكم كان نتيجة ذوق خاصّ بأبي الأسود، ونتيجة إعجابه الذاتي به، وربّما تحكّمت به عوامل ثقافية أخرى منها موافقته لطبعه أدّت به لهذا الحكم، ولم يكن حكم أبي الأسود نتيجة مقارنة شاملة ودقيقة لكل شعر أبي دؤاد، لذلك وضع الإمام عليّ معياراً للتفاضل، هو شعر معين في موضوع معين في زمن واحد أساساً لتبريز الشاعر، وهذا مما يصعب تحقيقه^(٣).

ولا يخلو التفاضل بالشعر في صدر الإسلام من الإحساس الذاتي والذوق التأثري، الذي لم يتعمّق في أسباب تفضيل شاعر على آخر، غير أنَّ الطابع الإسلامي الذي صبغ كلّ شيء في الحياة قد أثّر في الذوق الأدبي، فأصبح الناقد يفضّل الشعر المتعلّق بالدين ويدعو إلى الإسلام وحسن

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٧٦.

(٢) يُنظر: الموازنة في النقد العربي حتّى القرن الخامس الهجري، ١٤١.

(٣) ينظر: دراسات في الأدب الإسلامي والأموي الشعراء نقاداً، د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة كتب

شهرية)، العراق، ١٩٨٦م، ص ٧٤.

الأخلاق والصدق والابتعاد عن المبالغة ومحاولة الاقتراب من الواقع، لكن ذلك لم يمنع من النظر إلى الجانب الفني للشعر، وتفضيل الشعر الجيد، وبيان أسباب التفضيل بناء على معايير فنية وموضوعية في الشعر.

ثالثاً: تفاضل الشعر في العصر الأموي:

اتسعت مظاهر التفاضل في الشعر في العصر الأموي اتساعاً كبيراً، ولعل سبب ذلك هو تعدد البيئات الأدبية، العراق والحجاز، والشام، وظهور بعض الشعراء الذين مالوا إلى التخصص بغرض معين من أغراض الشعر، كالرثاء، أو الغزل، وكثرة المنازعات والخلافات بين القبائل العربية في هذا العصر، مما دعا إلى عودة العصبية القبلية، مما يثير ألواناً من الجدل والنقاش، وكل شاعر يرى نفسه أفضل من غيره، إضافة إلى مجالس الخلفاء والولاة ودورها الفعال في النقد عامة والتفاضل خاصة مما يجعل المفاضلات تأخذ منهجاً جديداً يختلف عما كان عليه، ولا سيما السؤال المشهور (من أشعر الشعراء، أو ما أشعر العرب؟)، الذي أخذ يدور في كل مجلس ومناسبة، وقد ليس ثوباً جديداً من الدقة والموضوعية، فلم يعد السائل يرضى بالجواب الذي يسمعه ويسلم به، بل يعقبه السؤال الملازم (كيف، ولماذا هو أفضل، وبم فُضِّل؟)، كما أصبح المفاضل لا يفاضل بين شاعر غزل وآخر هجاء، وشاعر مديح وآخر رثاء، وإنما ساد المفاضلة جو من مقابلة الشاعر بنظيره أو مثيله، فكانوا يفاضلون بين جرير والفرزدق، وكثير ونصيب، فكان ذلك يمثل نقلة نوعية في تطوّر المفاضلات الشعرية^(١).

(١) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الأستاذ طه إبراهيم، ٣٤ - ٣٥، والنقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم

فكانَ هذا العصرُ زاخراً بالتفاضلِ في الأشعار، مليئاً بالخصومات بين الشعراء والخطباء والأدباء، ولا سيما في الأسواق والمجالس العامة والأندية الخاصة عند الخلفاء والولاة، وكلُّ ذلك كانَ الناسُ يتناقلونه مشافهةً، فلا تُؤول إلى دوان شعر مكتوب ولا إلى نقدٍ مدّون^(١)، وقد شارك في تفاضُل الشِّعر فئاتٌ متنوعةٌ من خلفاءٍ وشعراء، ومَن لهم علمٌ بالشِّعر.

إضافةً إلى ذلك استمرار الذوق العربي السليم، الذي يعتمدُ السليقة والطبع المصقول بمعرفة الشِّعر ونقده، وبيان درجات الجودة والحسن فيه، فلم يكنِ التفاضل بالشِّعر خالياً من التعليل والتحليل، وإثماً كان مشفوعاً به، ومقنعاً إلى حدِّ ما، ممَّا حمَّل المفاضلين - في أغلب الأحيان - على المبادرة في إعطاء الدليل قبل أن يُعترض عليهم بالسؤال: كيف، ولماذا؟^(٢).

١ - مفاضلةُ الخليفة عبد الملك بن مروان:

كانَ مجلسُ الخليفة عبد الملك بن مروانَ حافلاً بالمناطرات الأدبية والتفاضلات الشِّعرية، وهي مفاضلات بين الشِّعر تارة، وبين الشعراء تارة أخرى، وقد كانَ عبد الملك يشارك فيها مشاركةً فعَّالةً، يظهرُ فيها حسُّه الأدبي وتذوّقه للجيد من الشِّعر، ومن ذلك «ما زوي أنَّ جريراً اجتمع مع الفرزدق في مجلس عبد الملك، فقال الفرزدق: التَّوار بنت مجاشع طالقٌ ثلاثاً إنَّ لم أقل بيتاً لا يستطيع ابن المراجعة أن ينقضه أبداً، ولا يجد في الزيادة عليه مذهباً، فقال عبد الملك: ما هو؟ فقال: [الطويل]

فَهَلْ أَحَدٌ يَا بَنَ الْمِرْاعَةِ هَارِبٌ مِنْ الْمَوْتِ إِنَّ الْمَوْتَ لَا بُدَّ نَائِلُهُ
فَإِنِّي أَنَا الْمَوْتُ الَّذِي هُوَ ذَاهِبٌ بِنَفْسِكَ فَانْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مُحَاوِلُهُ^(٣)

فأطرق جريراً قليلاً ثم قال: أُم حَزْرة طالقٌ منه ثلاثاً إنَّ لم أكنْ نقضتُه وزدتُ عليهن فقال عبدُ الملك: هاتِ فقد - والله - طلق أحدكما لا محالة، فأنشد: [الطويل]

أَنَا الْبَدْرُ يَعِشِي نَوْرَ عَيْنِكَ فَالْتَمَسْ بِكَفِّكَ يَا بَنَ الْقَيْنِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهُ

والثقافة، مصر، ط ١، ٢٠١٢م، ص ٣٦٧-٣٦٩.

(١) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الأستاذ طه إبراهيم، ص ٤٢-٤٣.

(٢) ينظر: الموازنة منهجاً نقدياً قديماً وحديثاً، د. إسماعيل الزامل، جامعة واسط، العراق، (مخطوطة)، ١٩٨٩، ص ٢٣.

(٣) الأبيات في ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م: ١٧١/٢، لكنَّ البيتين جاءا برواية مختلفة بين مصدر وآخر، ففي بدائع البدائيه جاءا على الرواية الآتية:

فإنِّي أَنَا الْمَوْتُ الَّذِي هُوَ وَاقِعٌ ... بِنَفْسِكَ فَانْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مَزَاوِلُهُ

وما أَحَدٌ يَا بَنَ الْأَتَانِ بَوَائِلٍ ... مِنْ الْمَوْتِ إِنَّ الْمَوْتَ لَا شَكَّ نَائِلُهُ

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي المَوْتَ وَالدَّهْرُ خَالِدٌ فَجَعَنِي بِمَثَلِ الدَّهْرِ شَيْئاً يَطَاوُلُهُ ^(١)
فَقَالَ عَبْدُ الْمَلِكِ: فَضَّلَكَ - وَاللَّهِ - يَا أَبَا فَرَّاسٍ، وَطَلَّقَ عَلَيْكَ، فَقَالَ الْفَرَزْدَقُ: فَمَا تَرَى يَا أَمِيرَ
الْمُؤْمِنِينَ؟ فَقَالَ: وَأَيُّمَ اللَّهِ لَا تَرِيمُ حَتَّى تَكْتُبَ إِلَى النُّوَّارِ بِطَلَاقِهَا ^(٢).

في هذه المفاضلة يحكمُ الخليفةُ عبدُ الملك بن مروانَ بتقدُّم جريرٍ، وأفضليته في الشعر، وقد سبق
الفرزدق في شعره بالبيت الذي شبَّه به نفسه بالدَّهر، فكانت المبالغة في التشبيه أشدَّ تأثيراً في نفس
الخليفة من بيت الفرزدق الذي شبَّه نفسه بالموت، فالصورة التشبيهية عند جرير أعلى درجات المبالغة،
لأنَّه «جَعَلَ الدَّهْرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ، لِأَنَّ المَوْتَ يَفْنَى بَعْدَ انْقِضَاءِ الدُّنْيَا» ^(٣)، مما جعل الخليفة يقول:
(فَضَّلَكَ - وَاللَّهِ - يَا أَبَا فَرَّاسٍ)، فالمعيارُ عند الخليفة هنا هو معيارٌ فنيٌّ والمقياسُ فيه المبالغة في التشبيه،
وعبد الملك ذؤاقة للشعر، إذ يميّز الشعرَ الجيّدَ والحسنَ من الرديءِ، ويحكمُ بين الشعراء بالتقدّم
والأفضلية.

٢- مفاضلة بين النابغة الجعدي وأوس بن مغراء بالهجاء:

كما كَانَ في الجاهليّة أسواقٌ يجري فيها تناشُدُ الأشعارِ والمفاضلة بين الشعراء، كذلك صار في
الإسلام أسواقٌ وتطوّرت إلى أسواقٍ أدبية ونقدية، والمعروف والمشهور سوقُ المُرَبَّدِ ^(٤)، أو مِرْبَدُ البَصْرَةِ
أو عكاظُ الإسلام كما يُسمّى، كانَ في الأصلِ سوقاً لبيع الإبل، ثمَّ صار سوقاً أدبياً ونقدياً، يخرج إليه
النَّاسُ كلَّ يومٍ، وتُتَّخَذُ فيه المجالسُ يتوسطها الشعراء والأشرافُ، وكلُّ إلى فريقه وشاعره، يتناشدون فيه
الأشعارَ ويتفاضلون بينها، ويتفاخرون ويتهاجون ^(٥)، ولا سيما شعراء النقائص (جرير والأخطل

(١) الأبيات في ديوان جرير، بشرح محمد بن حبيب (ت ٢٤٥هـ)، تحقيق: د. نعمان أمين طه، دار المعارف، مصر، ط ٣،
١٩٨٦م: ٩٧٠/٣، إلا أنَّ البيتين في الديوان جاءا بهذه الرواية:

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي المَوْتَ وَالدَّهْرُ خَالِدٌ ... فَجَعَنِي بِمَثَلِ الدَّهْرِ شَيْئاً يَطَاوُلُهُ
فَإِنْ كُنْتُ يَا بَنَ الْقَيْنِ رَائِمَ عَرْنَا... فَرَمَ حَضَنًا فَإِنظُرْ مَتَى أَنْتَ نَائِلُهُ.

(٢) الأغاني: ٣٥٥/٢١ - ٣٥٤، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: ٣٣٦/١ - ٣٣٧، وبدائع البدائع، جمال الدين علي بن ظافر
الأزدي (ت ٦٢٣هـ)، ضبطه: مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٧م، ١٦-١٧، وقد
اعتمدت رواية الخبر في كتاب بدائع البدائع، لوجود اختلاف في روايته في المصدرين الآخرين.

(٣) لسان العرب، مادة (دهر).

(٤) معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٩٧/٥.

(٥) ينظر: أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني، ٤٠٨.

والفرزدق)، وغيرهم من الشعراء، إذ كانوا يأتون المريد للتهاجي والتفاخر، ومن التفاضل بالشعر في غرض الهجاء ما يرويه أبو الفرج الأصفهاني «أن النابغة الجعدي^(١) هاجى أوس بن مغراء^(٢)، وقد اجتمعوا في المريد فتنافروا وتهاجيا وحضرهما العجاج^(٣)، والأخطل، وكعب بن جعيل^(٤)، فقال أوس: [الرجز]

لما رأث جعدة منا وزداً
وَلَوْ نَعَمَاءُ فِي الْبِلَادِ زُبْدًا
إِنَّ لَنَا عَلَيْكُمْ مَعَادًا
كَاهَلَهَا وَرَكْنَهَا الْأَشْدَّ
فقال العجاج: كل امرئ يعدو بما استعدا^(٥).

وقال الأخطل يعين أوس بن مغراء ويحكم به: [الطويل]

وإني لقاض بين جعدة عامرٍ
وسعدٍ قضاءً بين الحق فيصلا
أبو جعدة الذئب الخبيث طعأه
وعوف بن كعب أكرم الناس أولاً^(٦)
وقال كعب بن جعيل: [البسيط]

إني لقاضٍ قضاءً سوف يتبعه
مَنْ أَمْ قَصْدًا وَلَمْ يَعِدْ إِلَى أَوْدٍ
فَصلاً من القول تَأْتُمُّ الْقَضَاءُ بِهِ
ولا أجور ولا أبغي على أحدٍ
نالت بنو عامرٍ سعداً وشاعرها
كما تنال بنو عبس بني أسدٍ

(١) هو عبدالله بن قيس بن جعدة، شاعر جاهلي، أدرك الإسلام وعمر طويلاً، كان مغلباً بالهجاء، توفي نحو (٥٠هـ)، ينظر: ديوان النابغة الجعدي، جمعه: د. واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٨.

(٢) هو أوس بن مغراء القريني السعدي (ت ٥٥هـ): شاعر مخضرم، اشتهر في الجاهلية، وعاش زمناً في الإسلام، ينظر: طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٢٥-١٢٦، الشعر والشعراء: ٢/ ٦٧٦.

(٣) اسم العجاج عبد الله بن ربيعة من تميم، والعجاج لقب له اشتهر به لشطر قاله في أرجوزة له يفخر بقوم: (حتى يبعج نخناً من عجبها)، عُمر طويلاً، شاعر من كبار رُجَّاز العربية هو وابنه ربيعة، ينظر: ديوان العجاج رواية الأصمعي، تحقيق: د. عزّة حسن، دار الشرق العربي، سوريا، ط ١، ١٩٩٥م، ص ٥ - ٢٢.

(٤) هو كعب بن جعيل من تغلب وائل، وشاعرها في عصره، شاعر مُفْلِق، عُرف في الجاهلية والإسلام، (ت ٥٥هـ)، ينظر: معجم الشعراء، المرزباني، تحقيق: د. فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ٢٧٩.

(٥) هو مثل يضرب في الحث على استعداد ما يحتاج إليه، ينظر: مجمع المثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د/ط: ١٥٩/٢.

(٦) شعر الأخطل غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا، ط ٤، ١٩٩٦م، ص ٣٦٦.

قال ولم يكن أوس مثله ولا قريباً منه في الشعر، فقال النابغة إليّ وإيّاه لنبتدر بيتاً أينما سبق إليه غلب صاحبه، فقال أوس: [الطويل]

فلست بعافٍ عن شتيمَةٍ عامٍ ولا حاسي عما أقول وعيدها
تري اللؤم ما عاشوا جديداً عليهم وأبقى ثياب اللابسين جديدها
لعمرك ما تبلى سرايل عامٍ من اللؤم ما دامت عليها جلودها
فلما بلغ أوس البيت الأخير، قال النابغة: هذا البيت الذي كنّا نبتدر إليه، فعَلَبَ أوس عليه»^(١).

نرى في هذه المفاضلة الشاعرَين يشترطان شرطاً للسبق والغلبة في الشعر، هو من يبتدر أحدهم بيتاً في الهجاء لم يسبق إليه الآخر، ويكون جديداً في المعنى وإصابة الغرض، فيكون هو الغالب، «وإذا قالت العرب مُعَلَّبٌ فهو مغلوب، وإذا قالوا غَلَبَ فهو غالب»^(٢)، والنابعة هو من حكم على نفسه بأنه مغلوب، بقوله: (هذا البيت الذي كنّا نبتدره)، فقد سبق إليه الشاعر أوس بن مغراء، على الرغم من أن الشاعر أوساً لم يكن ضريب النابغة بالشعر، ولا بالقرب من التفضيل عليه، بل كان النابغة مقدماً عليه، إلا أن النابغة كان مغلباً عليه بالهجاء، وقد ذهب ابن رشيق إلى فريق أوس وذلك «أن أشدّ الهجاء ما أصاب الغرض، ووقع على النكتة»^(٣)، إلا أن استعارة لبس الثياب الجديدة للبس اللؤم هو الذي جعل بيت أوس يغلب بيت النابغة، وذلك كما أن لبس الثياب الجديدة لأوّل مرة يجذب الأنظار إليها، كذلك بنو عامر كلّ يوم يجددون اللؤم بحلل وأشكال متنوعة، حتّى جعل اللؤم لباساً يستترهم ولا يستطيعون نزعه، بهذه الاستعارة وبهذه الصورة البديعة غلب بيت أوس بيت النابغة الجعدي حتّى صار من الأبيات المفردة والسائرة بين الناس.

هذا شيء موجز عن المفاضلات الشعرية التي حصلت في الطّور الشفوي للنقد، قبل أن يُدوّن الشعر وتُكتب مؤلفات النقد، وقد اتسم حكم المفاضلات الشعرية في هذا الطّور بالإيجاز الشديد، والانفعال له، وإرساله دون تعليل، ومرجع ذلك أنّه أثر من آثار النقد الشفهي، الذي يعتمد على الحفظ والذاكرة، «وإنّ ما تكشفه الأخبار المروية من أحكام نقدية لا تخلو من التعليل تلميحاً أو

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٢٥-١٢٦، والموشح، ٧٧-٧٨، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: ٢/ ٨٧٦، والأغاني:

١٢/٥-١٣، مع اختلاف بسيط في رواية الخبر بين مصدر وآخر.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٢٥.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٢/ ٨٧٦.

تصريحاً، إذ إنّ الوعي بظاهرة المفاضلة، إنّما هو وليد تأملٍ خفي ظهرَ على شكل حكمٍ نقديٍّ شائعٍ عند الناس، واختلفت مستويات التعبير عنه بعباراتٍ مقتضبةٍ تلائم المشافهة والحفظ، لأنّ فعلَ التلقّي تمّ في إطارٍ ارتجاليٍّ يحتكم إلى الذوق»^(١).

فالمفاضلات الشعريّة - في بداياتها الأولى - كانت تتسم بمجموعةٍ من الطوابع، فهي مفاضلاتٍ عامةٌ وذوقيةٌ تأثريةٌ وغير معلّلة، والأحكام النقدية كانت يسيرةً بسيطةً، لا تعرف القواعد النقدية التي نضجت فيما بعد، فهي تعبّر عن استحسان الناقد أو المفاضل للأثر المنقود، وتعكس انطباعه العام والذاتي، وميوله وأهواءه، دون أن يكون هناك درسٌ أو تحليل للنص المنقود، ومن ثمّ إطلاق الحكم المناسب على النص الشعري، ولهذا الأحكام مبرراتها، وأسبابها، منها: أنّ النقد ما يزال في بداياته الأولى، ومنها أنّ الشعر العربي شعرٌ غنائي، يعبّر عن عاطفةٍ ووجدان، فتأتي الأحكام تأثريةً، يتجلّى فيها أثر الذوق والعاطفة والانفعال، ومنها أنّ الشعر كان يُنقلّ مشافهةً، ويُداول بين الناس روايةً، ولم يكن في الكتابة نصيبٌ في ذلك^(٢)، ليتسنى النظر والتحليل والموضوعية في الأحكام النقدية، وهذا من طبيعة النقد الشفوي في تلك الفترة، «إذ الاتجاه الشفوي لا يمكن من الفحص والتأمل، وإنّ سمح بقسط من التدوّن والتأثير»^(٣)، ونحن نرى أنّ مقياس الذوق لا يتعارض ونتيجة الأحكام المنهجية - ولا سيما - إذا كان الحكم ناتجاً عن الذوق السليم، وإنّ النقد العربي الأصيل والموضوعي، هو الذي اعتمد الذوق أساساً له في أحكامه النقدية^(٤)، و«المعروف عن العرب أنّهم ذواقون، يملكون السليقة التي أفادتهم في أحكامهم النقدية، والشعر عندهم - كما نعلم - إحساس محض، أو يكاد يكون كذلك، ومثله النقد، وعلى هذا فهما لازمتان من لوازم العربي في الجاهلية، ومن لوازم البيئة الجاهلية، التي كان لها الفضل الكبير في تكوين الشخصية الجاهلية، وهاتان اللازمتان تقومان على الانفعال والتأثر، كما يقومان على السليقة والطبع»^(٥)، والمقصود بالذوق في تفاضل الشعر العربي الذوق المدرب بالنصوص الشعريّة لا الذوق العاري من التدريب والتعليم.

(١) مستويات المفاضلة في نقد الشعر عند العرب، حيدر إسماعيل عسكر (مخطوطة ماجستير)، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٠م، ص ٦.

(٢) يُنظر: الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، ٦١ - ٦٢.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ص ١٤.

(٤) يُنظر: النظرية النقدية عند العرب، ص ٤١.

(٥) المرجع نفسه، ص ٣٣.

والسمات التي لحظها البحث في المفاضلات السابقة الذكر ليست عيوباً في الحكم، بل هي ظواهرٌ فيه لها أسبابها منها: تباينُ طباعِ النَّاسِ واختلافِ أذواقهم بالنظر إلى هذه المفاضلات، وتقاربُ مستوى الشَّعرِ المفاضل فيه، وقد لحظنا في العصر الأموي بعضَ التفصيل والتعليل في أحكام المفاضلين بين الشعراء، وقد اقتصرنا على المفاضلات التي رأينا فاعليَّة الصورة البلاغية سبباً لأفضلية شعرٍ على آخر.

رابعاً: تفاضلُ الشَّعر في العصر العباسي:

كان العصرُ العباسيُّ عصرَ اتساع الحضارة الإسلامية، وعصرَ اتصالِ العربِ بثقافاتٍ أخرى، وتعرُّفهم حضاراتِ أممٍ قديمةٍ كال يونانٍ والفرس، وعصرَ تجديدٍ في جميعِ مرافقِ الحياة، فقد تغيَّرت فيه الأوضاعُ العامةُ تغيُّراً كبيراً عمّا كانت عليه في العصر الأموي، فهو عصرُ التدوين والمؤلفات والكتب والمصنَّفات، ويعودُ ذلك إلى مقتضيات التطوُّر التي فرضتها الأحوال السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، إذ ساعدَ ظهورُ التدوين على انتشار التعليم في كلِّ مكان، وُترجمت العلوم والآدابُ المختلفة عن اليونانية والفارسية والسريانية^(١)، فأصبحت الكوفة والبصرة قبلتين يؤمُّهما العلماء والطلاب من كلِّ صوب وحذب، فكانَ العصرُ العباسيُّ عصرَ جمعِ التراث وتسجيله وتدوينه في الكتب والمؤلفات، فنُقِلَ إلى السطور ما كانت تحويه الصدور ويجري على الألسنة، فانعكس ذلك على الحياة الأدبية والنقدية عامةً، فعمدَ العلماء إلى جمع ما استطاعوا من أشعار الجاهليين والإسلاميين ونتاج السابقين والمعاصرين وكلامهم ودَوَّنوا ذلك في كتبِ الأدب ومختارات الشَّعر ودواوين الشعراء، كما كانَ هناك مؤلفون عمدوا إلى تسجيل آرائهم وملحوظاتهم في الأدب والشعر في كتب ومصنَّفات مختلفة، فتناثرَت ملحوظاتهم البلاغية والنقدية في تلك الكتب والمصنَّفات، ثمَّ جاء بعدهم العلماء المتخصِّصون وقد وجدوا الشَّعر والأدب مدوَّناً والملاحظات والآراء في الأدب والشعر متناثرة في الكتب، فكانت بين أيديهم مادةٌ غزيرةٌ وفيرةٌ ينقدونها، فاستفادوا منها وأضافوا إليها من معارفهم، فنتجَ عن ذلك مصنَّفات نقدية تُعنى بالشَّعر عامة وبالمفاضلة بين الشعراء خاصة^(٢)، وكانوا قد اطلَّعوا على أقوال النقاد

(١) ينظر: الكتاب والمصنَّفون ونقد الشعر، (منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، د. هند حسين طه، مطبعة الجامعة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦م، ص ٨.

(٢) ينظر: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، د. فوزي عبد ربّه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٨٧-٨٨.

السابقين، من آراء للخلفاء والولاة والشعراء والرؤاة وأهل العلم بالشعر، كلُّ هذا أفسح لهم مجال النقد، ومكَّن لهم من رقي الذوق، وحوَّلوا النقدَ غيرَ المعللِ في العصور السابقة إلى نقدٍ معلَّلٍ يُبيِّنُ فيه سبب الاستحسان والاستهجان^(١)، فشهد هذا العصر حركةً علميةً ونقديةً واسعة النطاق، ونشاطاً متميزاً، فساعد ذلك على تقعيد القواعد وإرساء النظريات والأسس والمقاييس النقدية، وساعد على ظهور الناقد الذي يهتدي إلى وضع معايير تفاضل الشعر، وهي مقاييس وأسس راسخة ذات قيمة نقدية عالية، لأنَّ هذا النقدَ قامَ على أسسٍ بلاغيةٍ وثقافيةٍ، سارعت إلى مدِّ جسور القضايا النقدية التي هي أساس علم النقد، فكانت من تلك القضايا قضيتُ المفاضلة بين الشعراء والتفاضل بالشعر، لأنَّ أوَّل أشكال النقد في الشعر وصوره وما بُدئَ به، كان بالمفاضلة، فهي ركنه الأساسي، الذي استأثر باهتمام النقاد وعلماء الشعر، فقد فاضلوا بين الشعراء في ألفاظهم، ومعانيهم، ومدى قدرة الشاعر على الإبداع، ففضَّلوا من أسعفته قريحته، وطبعه، على من تصنَّع قولَ الشعر، وفاضلوا على أساس التنوع في الأغراض، وغزارة الكم الشعري وجودته^(٢)، كما فاضلوا بين الشعراء في قضية عمود الشعر، واتخذوه مقياساً للحكم بين الشعراء، فضلاً عن معيارية الصورة البلاغية في التفاضل بالشعر، فهذه المقاييس التي اعتمدت عليها قضية المفاضلة، ووضعها علماءنا الأجلاء عن علم ودراية، وإذا كان (الشعراء النقاد)، و(الخلفاء)، والجيل الأول والثاني من (علماء اللغة والرؤاة) قد استأثروا بأكثر أحكام المفاضلات الشعرية، في القرنين الأول والثاني الهجريين في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، فإن طبقة (النقاد المؤلفين)، قد غلبوا على المفاضلات الشعرية في العصر العباسي، ابتداءً من محمد بن سلام (ت ٢٣٢هـ)، وانتهاءً بحازم القرطاجي (ت ٦٨٤هـ)، وعلى الرغم ممَّا أُنجِزَ خلالَ القرن الثالث الهجري، وظهور كتبٍ تحتوي على بعض الملاحظات البلاغية المبثوثة في كتب الجاحظ وابن سلام وابن قتيبة وثعلب (ت ٢٩١هـ)، وابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، وغيرهم من النقاد والبلاغيين واللغويين والنحويين «إلا أنَّ القرنَ الرابعَ الهجريَّ هو العصرُ الذهبيُّ لازدهارِ النقدِ البلاغي وبرزه تياراً رئيساً من تيارات النقدِ عند العرب، له كتبه ورجاله، بعد أن هبَّ ازدهارُ العوامل التي مرَّ ذكرها لهذا البروز، فقد حظي هذا القرنُ برجالٍ استطاعوا الخروجَ بالنقدِ البلاغيِّ من ميدانِ الملاحظات والإشارات النقدية إلى ميدانِ

(١) ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ٣٧٩.

(٢) ينظر: المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم حتَّى نهاية القرن الخامس الهجري، نهاد فخري محمود الهيتي، (مخطوطة ماجستير)، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠م، ص ٢٢.

الدراسات الموضوعية القائمة على منهج واضح^(١)، وقد شهد هذا القرن والقرون التي تلتها إلى نهاية القرن السابع أهم الكتب التي اهتمت بالنص الشعري ونقده، فقد وضعوا المؤلفات والكتب التي ضمت معايير ومقاييس لنقد الشعر والتفاضل فيه، وتميز جديده من رديئه، كما وضعوا معايير لنقد الصور البلاغية من التشبيهات والاستعارات والكنائيات والجناس والطباق إلى غير ذلك من فنون البلاغة العربية، ومن خلال ذلك فإن العصر العباسي يمثل تحولاً في النقد والنقد البلاغي وظهور البلاغة مقياساً نقدياً للشعر ولتقويم العمل الفني والنصوص الأدبية بشكل منهجي^(٢).

ولعل مصطلح التفاضل والمفاضلة من أكثر المصطلحات دوراناً على ألسنة النقاد في هذا العصر، وأكثرها ذيوعاً وانتشاراً في كتب النقد، فالمفاضلة بين الشعراء تمثل أرقى أشكال النقد، ونجد بعض النقاد قد ألّفوا كتباً ورسائل في المفاضلة بين الشعراء أو التفاضل بين شعر وآخر^(٣)، وكذلك أفرد بعض النقاد في كتبهم أبواباً للمفاضلة بين أشعار الشعراء^(٤)، ومن أمثلة مفاضلات النقاد بين شعر

(١) النقد البلاغي عند العرب الى نهاية القرن السابع للهجرة، عبد الهادي نيشان، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩م، ص ٣٥.

(٢) ينظر: المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، د. محمد خليف خضير، دار غيداء، الأردن، ط ١، ٢٠١٢م، ص ٢٨.

(٣) من ذلك: كتاب بعنوان: (الفاضل)، لأبي العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٩٥م، وكتاب بعنوان: (تفضيل الشعر)، لأبي العباس الناشئ الأكبر، انظر: ديوان الناشئ الأكبر (أبي العباس عبد الله الأنباري ت ٢٩٣هـ)، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، المجلد: ١١ - العدد: ١، ١٩٨٢م، ص ٩٦، وكتاب آخر (تفضيل امرئ القيس على شعر الجاهليين)، للآمدي، ذكر ذلك ابن النديم في الفهرست، ص ١٥٥، وكتاب (تفضيل ابن الرومي ومختار شعره)، لأحمد بن عبيد الله الثقفي (ت ٣٢٤هـ)، ينظر: معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٢م: ٣٦٦/١-٣٦٧، وكتاب (تفضيل أبي نؤاس على أبي تمام)، لأبي الحسن الشمشاطي، ينظر: معجم الأدباء: ٢٤١/١٤، ومن الرسائل: رسالة أبي أحمد يحيى بن علي المنجم في المفاضلة بين العباس بن الحنف والعتابي، ينظر: الموشح: (٤٤٩-٤٥١)، ورسالة أحمد بن الواثق إلى أبي العباس محمد بن يزيد (المبرد)، يسأله عن أفضل البلاغيين شعراً أم نثراً، وجواب أبي العباس المبرد عنها، وقد طبعت بعنوان: (البلاغة)، بتحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٤) من ذلك: ما أورده ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر)، تحت عنوان: تفاضل الأشعار، ص ١٠، وكذلك فعل أبو زيد القرشي في كتابه (جمهرة أشعار العرب)، تحت عنوان: تفاضل الشعراء، ص ٦٥ وما بعدها، ونجد كذلك في كتاب (أخبار البحري)، لأبي بكر الصولي فصلاً بعنوان، ما جاء في تفضيل البحري، ص ٧٢ وما بعدها، ونجد الأمر ذاته في فصل في كتاب (أخبار أبي تمام)، للصولي تحت عنوان: ما جاء في تفضيل أبي تمام، ص ٥٧ وما بعدها.

وآخر ما نجده عند المرزباني (ت ٣٨٤هـ)، إذ يقول: «وفضَّلَ أهل العلم قول امرئ القيس بن حُجْر: [الطويل]

من القاصراتِ الطَّرْفِ لو دبَّ مُحْوَلٌ
من الذَّرِّ فوقَ الإِتْبِ منها لأثَرًا^(١)
على قول حسان: [الخفيف]

لو يدبُّ الحوليُّ منْ وَلَدِ الذَّ
رَ عليها لأندَبَتْها^(٢) الكُؤُمُ^(٣)»^(٤)
فقد فضَّلوا بيتَ امرئ القيس للمبالغة فيه، إذ قال: فوقَ الإِتْبِ، لأنَّ الذَّرَّ أخفُّ وزنًا على
الجسم، فإذا أثَّرَ في الجسمِ من فوقِ الإِتْبِ كان أبلغَ وصفًا، فقَصُرَ بيتُ حسانِ عنه^(٥).

فقد كانت مفاضلاتُ النَّقادِ مبنيةً على أسسٍ ومعايير حدِّدوها ويتَّبَعونها في ذلك كالذي نجده
عند القاضي الجرجاني إذ يقول: «وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودةِ والحسنِ بشرف
المعنى وصحِّته، وجزالة اللفظِ واستقامته، وتسليم السَّبْقِ فيه لمن وصفَ فأصاب، وشبَّهَ فقارب، وبدَّه
فأغزَّر، ولمن كثرت سوائِرُ أمثاله وشواردُ أبياته؛ ولم تكنْ تبعاً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفيل بالإبداع
والاستعارة؛ إذا حصل لها عمودُ الشعر، ونظام القريض»^(٦)، وهذه المعايير التي حدَّدها القاضي
الجرجاني أصبحت تُعرف فيما بعد بعمود الشَّعر، ثم تراخى الزَّمَنُ فأخذت معاييرُ تفاضُلِ الشَّعر أكثرَ
دقَّةً وتخصُّصًا؛ لأنَّ «المفاضلة بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين الصناعة وعرفوا مذاهبها لا يمكن
تحقيقها، ولكن إنما يفاضل بينهم على سبيل التقريب وترجيح الظنون، ويكون حكم كل إنسان في
ذلك بحسب ما يلائمه ويميل إليه طبعه، إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه،
ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها مما شأن القول الشعري أن يتعلق به، ويختلف بحسب

(١) ديوان امرئ القيس وملحقاته: ٤١٦/١، والمحوَّل: من أتى عليه الحَوْلُ، وهو كناية عن الصغير، ولد الذَّرِّ: صغير النمل،
الإِتْب: الثوب الرقيق له جيب وليس له كمان.

(٢) أندبَتْها: أثَّرت فيها.

(٣) البيت في ديوان حسان بن ثابت: ٤٠/١.

(٤) الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشعر)، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر،
١٩٦٥، ص ٧٢-٧٣.

(٥) يُنظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار العربية للكتاب،
تونس، ط ٢، ١٩٨٢م: ٨٤٨/٦.

(٦) الوساطة: ٣٣-٣٤.

اختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف، ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له وما يليق بها وما تحمل عليه، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها وما تحمل عليه، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعاني، ويختلف بحسب ما تختص به كلُّ أمةٍ من اللغة المتعارفة عندها الجارية على ألسنتها»^(١)، فحكمُ المفاضلة بين الشعراء يكونُ على سبيل الظنِّ والتَّقريب، ولذلك لا اختلافِ الأحوال ولأزمانٍ وتغيُّر مهَيِّئات الشعر.

إذًا، كانَ العصرُ العباسيُّ عصرَ التدوين والتأليف والنظر والتحليل والتعليل لأحكام نقد الشعر وفق أسسٍ ومعايير مضبوطة، وسيأتي البحثُ في الفصل الآتي على ذكرِ أهمِّ معايير النقاد التي اعتمدوها في مصنَّفاتهم للتفاضل بالشعر وتقديم الشعراء.

(١) منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٤.

الفصل الثاني

معايير تفاضل الشعر عند النقاد القدماء.

١- معيار المعنى.

٢- معيار عمود الشعر.

٣- معيار الذوق.

٤- معيار الصورة البلاغية.

توطئة

إذا دققنا في كتب النقد والبلاغة القديمة، نجدُ النقادَ والبلاغيين القدامى وضعُوا معاييرَ للألفاظِ ومعاييرَ للمعاني، وحاولوا أن يضعُوا قيماً ومعايير ومقاييس لجميع فنون البلاغة، لأنَّ «البحث عن المعيار كان من المشاغل المنهجية القارة في التفكير البلاغي عند العرب»^(١)، إذ به يُستطاع تقديرُ العمل الفنيّ أو الأدبيّ، ومعرفة الجودة الفنية وقياسها به^(٢)، وقد ارتبطت بظاهرة التفاضل بالشعر مجموعة من المعايير التي اعتمدها النقاد في المفاضلة، والتي حوَّثها كتبهم ومؤلفاتهم النقدية والأدبية، ودارت في فلكِ التفاضل، وكانت وثيقة الصلة به، فالمعيارُ هو المفتاحُ الأوَّلُ للحكم على النصِّ من خلال المعايير النقدية التي يضعها الناقد في ذهنه، فالناقد لا ينطلق من فراغ عشوائي للحكم على النصِّ، بل لا بدَّ من ممارسة العملية القرائية والتذوقية المصقولة بالثقافة والمعرفة بالشعر الذي يفاضل فيه منطلقاً من النظرة الجمالية التي يحكمُ بها، إلا أنَّ المعيارَ الذي سيعتمده البحثُ ويسيرُ عليه، هو معيارُ (الصورة البلاغية وفعاليتها)، عند النقاد القدماء في تفاضل الشعر، ولكن رغم ذلك لا بدَّ من التعريف بأهمِّ معايير التفاضل بالشعر عند النقاد القدامى، وذكر بعض مقاييسهم بشيء من الإيجاز، وهذه المعايير هي معايير (المعنى، عمود الشعر، الذوق، الصورة البلاغية)^(٣)، إذ تُعد هذه المعايير كلّها تحليلات لظاهرة التفاضل، ولا يستطيع الناقد توضيح قضية من قضايا النقد إلا بالاعتماد على هذه المعايير، وهي معايير يُقصد بها تقويم الشعر معنًى، وصياغةً، وصورةً، وغرضاً، وتجربةً، ومذهباً في القول، ومن أولى معايير النقد معيار (المعنى).

أولاً: معيارُ المعنى

(١) التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، د. حماد صمود، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ص ٤٠٢.

(٢) ينظر: المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي في القرن الثالث إلى نهاية القرن السابع الهجري، عباس ثابت محمود، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٣م، ص ٣٧.

(٣) هذه المعايير وما يندرج تحتها من مقاييس وأسس، جمعُها من كتبٍ ورسائل جامعيةٍ درست قضايا النقد ومصطلحات التفاضل بالشعر، فتصرَّفت في ترتيب هذه المقاييس والمعايير وفق مقتضيات البحث، وأهمُّ تلك الكتب والرسائل: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، وكتاب الموازنة في النقد العربي القديم، ورسالة ماجستير بعنوان: مستويات المفاضلة في نقد الشعر عند العرب، حيدر إسماعيل عسكر، ورسالة أخرى بعنوان: المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، نهاد فخري محمود الهيتي.

شَغَلَتْ قَضِيَّةُ الْمَعْنَى أَذْهَانَ النُّقَّادِ قَدِيمًا، وَعُدَّتْ أَهَمَّ قَضَايَا نَقْدِ الشِّعْرِ، فَأَفَاضَ النُّقَّادُ فِي تَحْدِيدِ الْمَعْنَى أَثْنَاءَ دِرَاسَتِهِمْ أَشْعَارَ الشُّعْرَاءِ وَالْحُكْمَ عَلَيْهِمْ فِي مِيدَانِ الْمَفَاضِلَةِ، فَكَانُوا يَقُولُونَ: هَذَا الْمَعْنَى بَكْرًا، وَذَاكَ مُبْتَدَلًا، وَهَذَا الْمَعْنَى حَسَنًا، وَذَاكَ قَبِيحًا^(١)... إلخ وَاضْعَيْنِ فِي حِسَابِنَاهُمْ مَجْمُوعَةً مِنَ الْمَقَائِيسِ يَظْهَرُ لَهُمْ مِنْ خِلَالِهَا مَدَى إِجَادَةِ الشَّاعِرِ الْمَعْنَى أَوْ عَدَمِهَا.

المعنى لغةً: جاء في لسان العرب: عَنَا عَنَاءً وَالاسْمُ الْعَنَاءُ، وَعَنَيْتُ بِالْقَوْلِ كَذَا أَرَدْتُ، وَمَعْنَى كُلِّ كَلَامٍ وَمَعْنَاهُ وَمَعْنِيَّتُهُ مَقْصِدُهُ، يُقَالُ: عَرَفْتُ ذَلِكَ فِي مَعْنَى كَلَامِهِ وَمَعْنَاةٍ كَلَامِهِ، وَفِي مَعْنَى كَلَامِهِ. وَمَعْنَى كُلِّ شَيْءٍ مَحْنَتُهُ وَحَالُهُ الَّتِي يَصِيرُ إِلَيْهَا أَمْرُهُ. وَالْمَعْنَى وَالتَّأْوِيلُ وَاحِدٌ^(٢).

المعنى اصطلاحاً: هو المفهوم المقصود باللفظ وبالشياء عموماً. وهو الصورة الذهنية من حيث تقصُّد من اللفظ، وقيل: اللفظ إذا وُضِعَ بِإِزَاءِ الشَّيْءِ فَذَلِكَ الشَّيْءُ مِنْ حَيْثُ يَدُلُّ عَلَيْهِ الْفَرْقُ يُسَمَّى مَدْلُولًا، وَمِنْ حَيْثُ يُعْنَى بِالْفَرْقِ يُسَمَّى مَعْنَى، وَمِنْ حَيْثُ يَحْصُلُ مِنْهُ يُسَمَّى مَفْهُومًا وَمِنْ حَيْثُ كَوْنَ الْمَوْضُوعِ لَهُ اسْمًا يُسَمَّى مُسَمًّى^(٣).

وَعَرَّفَ النُّقَّادُ الْبَلَاغِيُونَ الْمَعْنَى بِأَنَّهَا: «الصُّورُ الْحَاصِلَةُ فِي الْأَذْهَانِ عَنِ الْأَشْيَاءِ الْمَوْجُودَةِ فِي الْأَعْيَانِ. فَكُلُّ شَيْءٍ لَهُ وَجُودٌ خَارِجُ الذَّهْنِ فَإِنَّهُ إِذَا أُدْرِكَ حَصَلَتْ لَهُ صُورَةٌ فِي الذَّهْنِ تَطَابُقُ مَا أُدْرِكَ مِنْهُ، فَإِذَا عَبَّرَ عَنْ تِلْكَ الصُّورَةِ الذَّهْنِيَّةِ الْحَاصِلَةِ عَنِ الْإِدْرَاكِ أَقَامَ الْفَرْقُ الْمَعْبَّرَ بِهِ هَيْئَةً تِلْكَ الصُّورَةِ الذَّهْنِيَّةِ فِي أَفْهَامِ السَّامِعِينَ وَأَذْهَانِهِمْ»^(٤). وَهَذَا هُوَ الْوُجُودُ الذَّهْنِي الْمَعْنَايَ، حَتَّى إِذَا عَبَّرَ عَنْ هَذِهِ الصُّورِ بِالْأَلْفَاظِ صَارَ لِلْمَعْنَى «وُجُودٌ آخَرٌ مِنْ جِهَةِ دَلَالَةِ الْأَلْفَاظِ»^(٥).

بِهَذَا الْفَهْمِ أُدْرِكَ الْعَرَبُ أَهَمِّيَّةَ الْمَعْنَى وَالْوَصُولَ إِلَيْهَا، وَأَهَمِّيَّةَ أَنْ تُصَاغَ بِعِبَارَاتٍ بَلِيغَةٍ تَحَرِّكُ النُّفُوسَ وَتَهْزُ الْوُجْدَانَ، فَصَارُوا يُكَبِّرُونَ مَعْنَى الشَّاعِرِ لَيْسَ لِلْمَعْنَى الْمَجْرَدَةِ وَلَكِنْ لِقُدْرَتِهِ عَلَى إِخْرَاجِ هَذِهِ الْمَعْنَى وَتَصْوِيرِهَا وَتَجْسِيدِهَا.

أولاً: المعنى معياراً للتفاضل بين الشعراء عند النقاد القدماء:

(١) يُنْظَرُ: الْمَوَازَنَةُ: ٣٥٠/١، وَالْوَسَاطَةُ، ص ٢١٨ وَ ٢٤٣ وَ ٢٥٦، وَمَنْهَاجُ الْبَلَاغِ وَسِرَاجُ الْأَدْبَاءِ، ص ١٧٩.

(٢) يُنْظَرُ: لِسَانُ الْعَرَبِ، مَادَّةُ: (عَنَا).

(٣) يُنْظَرُ: التَّعْرِيفَاتُ، الْجُرْجَانِي، ص ٢٨٢، بَابُ (الْمِيم).

(٤) مَنْهَاجُ الْبَلَاغِ وَسِرَاجُ الدُّبَا، الْقُرْطَابِيُّ، ص ١٨ - ١٩.

(٥) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ، ص ١٩.

أجمع النقاد على أنَّ المفاضلة بين الشعراء تكون بين الأبيات المتَّفقة في المعنى، لأنَّ التفاضل إنما يظهر بالاشتراك في الصِّفة^(١)، ولا يشترطون اتِّحاد العصر أو الطبقة بين الشعراء، وهذا ما قرَّره المبرِّد عندما فاضل بين أبيات الفرزدق في الفخر قالها بحضرة الخليفة سليمان بن عبد الملك وأبيات للشاعر نُصيب بن رباح في المدح، وأبيات الفرزدق مطلعها: [الطويل]

وَرَكِبٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَطْلُبُ عَنْدهُمْ هَا تَرَّةٌ مِنْ جَدِّهَا بِالْعَصَائِبِ^(٢)

ومطلع أبيات نُصيبٍ: [الطويل]

أَقُولُ لِرَكَبٍ صَادِرِينَ رَأَيْتَهُمْ قِفَا ذَاتِ أَوْشَالٍ وَمَوْلَاكَ قَارِبُ^(٣)

فكان سليمان بن عبد الملك قد فضَّلَ أبيات نُصيب على أبيات الفرزدق، فقال المبرِّد: «وليس شعرُ نُصيبٍ هذا الذي ذكرناه في المدح بأجودَ من قول الفرزدق في الفخر، إنما يُفاضلُ بينَ الشَّيئين إذا تناسبا^(٤)»^(٥).

فالمبرِّد يطلب الاتِّفاق في المعنى للأبيات حتَّى تكونَ المفاضلة بين الشعارين ناجحةً، ويكونَ الحكم دقيقاً، لأنَّ المعنى الذي طرَّقه الشاعران مختلفٌ. إضافةً إلى ذلك أنَّ الغرض العام لكلِّ من القصيدتين مختلفٌ، فأبيات الفرزدق في الفخر، وأبيات الشاعر نُصيب في المدح.

الأمْرُ ذاته عند الآمديّ عندما وازنَ بين الطائيين في الأبيات المتَّفقة المعاني، فقال: «فكذلك الشعر: قد يتقاربُ البيتانِ الجيِّدانِ النادرانِ^(٦)، فيعلمُ أهلُ العلمِ بصناعةِ الشَّعرِ أيُّهما أجودُ^(٧) إنَّ كانَ

(١) يُنظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، علَّق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٣م: ٣/٢٧٠.

(٢) ديوان الفرزدق: ٢٩/١.

(٣) ذات أوشال: مكان قليل الماء، قارب: يطلب الري، يُنظر: شعر نُصيب بن رباح، جمع وتقديم: د. داود سلّوم، مكتبة الأندلس، ط ١، بغداد، ١٩٦٨م، ص ٥٩.

(٤) التناسب: المقاربة والمشاكلة في صفة ما، يُنظر: لسان العرب، مادة (نسب).

(٥) الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرِّد، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٩٨م: ١/٢٣٩.

(٦) الشَّعرُ النادرُ: هو الذي يستفزُّ القلبَ ويحمي المزاجَ في استحسانه، يُنظر: البديع في نقد الشعر، ص ١٦٠، والثَّدرَةُ: مفهوم من مفهومات الأحكام الجمالية، يدلُّ على القلَّةِ المستَحْسنةِ التي لا تُوجد إلا في الكلام العزيز الحسن الذي لا يقدِّرُ عليه إلا أهلُ الإبداع، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ٨٠.

(٧) الجودةُ تعني الكمالَ في صنعةِ الشَّعرِ، وهي نقيضُ الرداءة، يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٤٣٥.

معناها واحداً، أو أيهما أجودُ في معناه إن كان معناهما مختلفاً»^(١).

فالآمديُّ يشترطُ الاتِّفاقَ في المعنى عند الموازنة أو المفاضلة بين البيتين إن كانت دلالتُهما واحدةً، كما أنَّه أجازَ الموازنةَ بينهما وإن اختلف معناهما، وهو في موضع آخر يقرُّ «إنَّما يُوازنُ بين بيتٍ وبيتٍ إذا اتَّفقا، أو بينَ غرضٍ وغرضٍ إذا تقاربا»^(٢).

فالآمديُّ يميِّزُ المفاضلةَ بين الأبياتِ المتقاربةِ الأغراضِ بشرط أن تكون الأبياتُ متفقةً في أصل المعنى وإن انفردَ كلُّ بيتٍ بوجهٍ منه، وقد شرحَ مراده في المفاضلة التي أجراها عند ذكرِ قول أبي تمام: [البسيط]

كَمْ مِنْ يَدٍ لَكَ لَوْلا مَا أَحَقَّقُهَا بِهِ مِنَ الشُّكْرِ لَمْ تُحْمَلْ وَلَمْ تُطَقِّ
بِاللَّهِ أَدْفَعُ عَنِّي حَقٌّ فَادِحُهَا فَلِإِنِّي خَائِفٌ مِنْهَا عَلَى عُنُقِي^(٣)

وقول أبي نواسٍ: [الكامل]

لَا تُسَيِّدِينَ إِلَيَّ عَارِفَةً حَتَّى أَقُومَ بِشُكْرِ مَا سَلَفَا^(٤)

وبعد أن فسَّرَ مرادَ الشاعرين قال: ومعنى أبي نواسٍ أجودَ وأبرعَ^(٥) ^(٦).

فظاهرُ الغرضِ في الشعرين واحدٌ، وهو: بيانُ كثرةِ عطاء الممدوح، وإنَّما الاختلافُ في جهة المعنى، وعلى ذلك سار الآمديُّ في الموازنة بين المعاني عند الشعراء، الاتِّفاقُ في المعنى إذا تيسَّرَ أو التقارب في الغرض، فهم يفاضلون في المعنى الواحد بين ما قاله الجاهليُّ والإسلاميُّ والمولَّد، وقد يقدِّمونَ الشاعرَ المولَّدَ في معنى ما أبدعَ فيه على ما قاله شاعرٌ جاهليٌّ بنفس المعنى، فالإتفاقُ في المعنى للأبياتِ المفاضلِ بينها يكونُ أكملَ للمفاضلة وأدقَّ للحكم بين الشعراء، لأنَّ الشاعرين إذا جمعهما

(١) الموازنة، الآمدي: ٤١٣/١.

(٢) الموازنة، الآمدي: ٥٠٩/١.

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٨٣م: ٤٠١/٢، وفيه: (يا منَّةً لك)، بدلاً من (كم من يد لك).

(٤) ديوان أبي نواسٍ الحسن بن هانئ الحَكَمي، تحقيق: إيفالد فاغندر، دار الكتاب العربي، ط٢، برلين، ٢٠٠١م: ١٥٦/١، وفيه: (لا تُحْدِثْ إِلَيَّ) بدلاً من (لا تسدينَّ إليَّ).

(٥) البراعة: حكمٌ جماليٌّ تعني: التمامُ والحِدْثُ والإجادةُ بطريقة الكلام ونظمه، يُنظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطوُّرها، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط١، ١٩٨٧م: ٣٨٧/١.

(٦) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ١٢٨/١.

مقصداً واحداً، وانتحيا غايةً واحدةً ظهرَ السابقُ من المسبوقِ، كالجوادينِ إذا جمعهما مضمارٌ واحدٌ، ومضيا إلى غايةٍ واحدةٍ، ولا كذلك الحالُ عند اختلافِ المعاني أو الغاياتِ.

وليس المرادُ تمامُ المساواة بين المعنيين بحيث تكونُ صورةُ المعنى في البيتينِ واحدةً، لأنَّ هذا يُبطلُ المفاضلةَ، بل المرادُ الاتِّفاقُ في المقصدِ أو الغرضِ أو أصلِ المعنى، أمَّا أغراضُ الشِّعرِ فهي ستةٌ كما ذكرها قدامة بن جعفر تزيد أو تنقصُ بحسبِ العصر^(١)، أمَّا معاني الشِّعرِ الجزئية المتولِّدة من تلك الأغراضِ والتي تكلمَ فيها الشعراءُ فهي كثيرة ولا تحصى حتَّى زعمَ الصولي^(ت ٣٣٥هـ)، أنَّها بلغت عشرة آلاف معنى قال فيها الشعراءُ^(٢)، وهذه المعاني مباحةٌ أمامَ الشاعرِ يتكلَّمُ بما أحبَّ وآثر منها من غير أن يُحظرَ عليه منها شيءٌ.

وقد ذهبَ ابنُ الأثير (ت ٦٣٧هـ) إلى مخالفةِ النقادِ السابقين في إجماعهم على المفاضلة بين الأبيات المتفقة المعنى والدلالة أو المقاربة في الغرض، فانفردَ برأيه بجواز المفاضلة بين المعنيين أو الغرضين المختلفين، فقال: «ذهب قومٌ إلى منعِ المفاضلة بين المعنيين المختلفين واحتجُّوا على ذلك بأن قالوا: المفاضلة بين الكلامين لا تكون إلا باشتراكهما في المعنى، فإنَّ اعتبارَ التَّأليفِ في نظمِ الألفاظ لا يكون إلا باعتبارِ المعاني المندرجة تحتها، فما لم يكن بينَ الكلامين اشتراكٌ في المعنى، فإنَّه لا يُعلمُ مواقعُ النظم في قوة ذلك المعنى أو ضعفه.... وهذا القولُ فاسدٌ فإنَّه لو كان ما ذهبَ إليه هؤلاء من منعِ المفاضلة حقاً لوجب أن تسقطَ التفرقة بينَ جيِّدِ الكلامِ وردئه وحُسْنِه وقبيحِه، وهذا محالٌ، وإنَّما خفيَ عليهم ذلك لأنَّهم لم ينظروا إلى الأصلِ الذي تقعُ المفاضلة فيه سواءً اتَّفقتِ المعاني أو اختلفت ومن ههنا وقع لهم الغلطُ»^(٣).

وقد مثَّلَ لمذهبه بالمفاضلة بين قصيدتين، إحداهما للبحتري والثانية لأبي الطيب المتنبي، قال البحتري: [الطويل]

وَمَا نَقَمَ الْحَسَادُ إِلَّا أَصَالَه لَدَيْكَ وَفِعْلاً أَرْحِيّاً مُهَذَّباً^(٤)

(١) ينظر: نقد الشِّعر، ص ٩١.

(٢) يُنظر: أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، حقَّقه وعلَّقَ عليه: خليل عساكر ومحمد عبده عزَّام ونظيراً الإسلام الهندي، وقدَّام له: د. أحمد أمين، دار الآفاق الجديدة، ط ٣، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٣٨.

(٣) المثل السائر: ٢٧٠/٣.

(٤) ديوان البحتري، عني بتحقيقه وشرحه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٣م: ١/١٩٩.

في حين قال أبو الطيب: [الكامل]

أَمْعَقَرِ اللَّيْثَ الْهَزْبِرَ بِسَوِطِهِ لِمَنْ إِدْخَرَتِ الصَّارِمَ الْمَصْقُولَا^(١)

فحكم لأبي الطيب، لأن المعاني عنده أكثر عدداً وأسد مقصداً، وتفنن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته وأحواله، وشبه الممدوح به في الشجاعة وفضله عليه بالسخاء، ثم عطف بعد ذلك على ذكر الأنفة والحمية التي بعثت الأسد على قتل نفسه بقاء الممدوح، فأخرج ذلك في أحسن مخرج وأبرزه في أشرف معنى، بينما قصر البحري مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى، ولم يأت بشيء سوى ذلك^(٢).

ثم يعلل ابن الأثير رأيه بجواز المفاضلة بين المعاني المختلفة بأن «الحكم بين الشاعرين في اتفاقهما في المعنى أبين من الحكم بينهما فيما اختلفا فيه، لأنهما مع الاتفاق في المعنى يتبين قولاهما ويظهران ظهوراً يُعلم ببديهة النظر، ويتسارع إليه فهم من ليس بثاقب الفهم، وأما اختلافهما في المعنى، فإنه يحتاج في الحكم بينهما فيه إلى كلام طويل يعز فهمه ولا يتفطن له إلا بعض الناس دون بعض، بل لا يتفطن له إلا بعض الفرد الواحد من الناس»^(٣). وفي بعض كلامه نظر؛ لأن المفاضلة مع اختلاف المعنى إنما تكون من حيث النظم واللفظ فقط، ولا يدخل فيها عنصر المعنى بحال، لكننا مع الاتفاق في المعنى نوازن بين المعنيين لنفاضل بين قدرة الشاعر على تصحيح المعنى، أو تدقيقه، أو إصابته، أو الإبداع فيه، ولولا الاتفاق في المعنى والدلالة أو التقارب في الغرض لما تيسر ذلك.

ثانياً: مقاييس معيار المعنى:

جُلَّ اهتمام النقاد منذ بداية وعيهم النقدي مُنصبً على المعنى، حتى بلغوا من اهتمامهم الكبير بالمعاني والحرص عليها أن أجازوا خطأً واللحن من أجل سلامة المعنى، فإن العرب «قد تحمل على

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي، جمع وتصحيح ومقارنة: د. عبد الوهاب عزّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤م، ص ١٣٤.

(٢) يُنظر: المثل السائر: ٢٨٧/٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢٨٩/٣.

ألفاظها لمعانيها حتى تُفسد الإعراب لصحة المعنى»^(١)، وكان نقدهم لجوانب أخرى يدور في نطاق المعنى، فنقدُهم للألفاظ والمفاضلة بينها إنما كان بوحى من تفاوتها في القدرة على التعبير عن المعنى بصورةٍ أبلغ وأوضح^(٢).

١- وضوح المعنى: لعلَّ النقاد لم يتناولوا قضية وضوح المعنى وغموضه إلا بعد أن سطع نجم الشاعر أبو تمام (ت ٢٣١هـ)، إذ كان يتعمَّل في أشعاره، ويتعمَّق في الغوص على المعاني، وكان الشعراء حينها متَّبِعِينَ سنن العرب في محاكاة لهم، فطالب النَّقادُ الشعراء الالتزام بمبدأ الوضوح في معانيهم، وهو ما قرَّره الجاحظ من قبل، إذ علَّق قيمة الشِّعر على وضوحه، وبروز معناه: «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقَّة المدخل يكون إظهارُ المعنى، وكلُّما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع»^(٣).

فالمعنى الواضح هو: «الكلام الذي يفهمه كلُّ سامعٍ عرفَ ظاهر كلام العرب»^(٤). كما يطالعنا الأمديُّ الذي اتخذ من الوضوح مقياساً يُقاسُ به شعرُ الشاعر، ففضَّل شعر الشاعر الواضح المعنى سهل العبارة، صحيح السَّبك، وجعل ذلك مقروناً بالبحر^(٥).

وبمثل هذا لخصَّ رؤية الأمديِّ بشأن وضوح المعنى مجموعة من الدراسين المحدثين بقولهم: «هناك صفات يجب توافرها في المعنى، حتى يكون واضحاً، وهذه الصفات هي: أن يكون الشِّعر صحيح السَّبك، وحسن الدِّياجة»^(٦)، وأن يكون مستوياً يشبه بعضه بعضاً، وأن يسير الشاعر فيه على مذهب الأوائل، وألا يفارق عمود الشِّعر، وأن يتجنَّب الشاعر التعقيد ومستكرة الكلام، وأن تكون ألفاظه سهلة عذبة لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الحاجة»^(٧).

(١) المحتسب في تبيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: علي ناصف وآخرون، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤م: ٢/٢١١.

(٢) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ١١٠.

(٣) البيان والتبيين: ٧٥/١.

(٤) الصاحبي، أحمد بن فارس بن زكريا، ص ٦٩.

(٥) يُنظر: الموازنة، الأمدي: ٥/١.

(٦) الدَّبجُ النَّقشُ والتزيين فارسي معرب، ودِّياجةُ الوجه ودِّياجةُ حُسْن بشرته، ودِّياجةُ القصيدة، مقدمتها، وتستعار الدِّياجة للكلام المنمق والأسلوب الحسن، يُنظر: لسان العرب، مادة (دَبج).

(٧) قضايا النقد القديم، محمد صايل حمدان وآخرون، دار الأمل، ط ١، الأردن، ١٩٩٠م، ص ٣٦.

وقد عقد الآمدي مجموعة من المفاضلات^(١) التي علَّلَ فيها سببَ تفضيل أحد الشعارين [البحتري وأبو تمام]، أو غيرهما بمقياس وضوح المعنى، فأوردَ قولَ المَرَّارِ الفقعسي^(٢) في وصف الأثافي: [السريع]

أَثَرُ الْوَقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا بِخُدُودِهِنَّ كَأَنَّهُ لَطْمٌ^(٣)
أخذه أبو تمام فقال: [الوافر]

أَثَافٍ كَالْخُدُودِ لَطْمَنَ حُزْنًا وَتُؤَيِّ مِثْلَمَا انْفَصَمَ السِّوَارُ^(٤)

ناقش الآمدي البيتين، وأثنى على بيت أبي تمام بالمدح والثناء، إذ جاء بالمعنى الجديد، لكنَّه فضَّلَ بيتَ المَرَّارِ الفقعسي لأنَّ «بيتَ المَرَّارِ أشرح وأوضح معنى، لقوله (أثرُ الوقود على جوانبها)، فأبانَ المعنى الذي من أجله أشبهت الخدودَ الملطومة»^(٥)، لكنَّ الشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ)^(٦)، اعترض قولَ الآمديِّ في بيت أبي تمام، فعَلَّقَ قائلاً: «وقد عاب عليه قوله: (لَطْمَنَ حُزْنًا)، بعضُ من لا معرفة له، وقال: لا فائدة في قوله (حُزْنًا)، ولذلك فائدة، وذلك أنَّ لَطْمَ الحُزْنِ يكونُ أوجع وأبلغ، فتأثيره أظهر وأبين»^(٧)، وقد يكون اللطمُ لغير الحزن»^(٨).

والحقيقة أنَّ الآمديَّ غير منصف في حكمه هذا؛ لأنَّ في ذكر الأثافي ما يغني عن ذكر الوقود، لكونها الأحجارُ التي يوضع عليها القدرُ، فمن البداهة تأثرُها بما يوضع تحتها من وقودٍ، وهو ما فعله أبو تمام اختصاراً وتلميحاً في محيط الصورة، بالإضافة إلى أنَّ لغتها أقوى تماسكاً من نظيرتها، وأجمل

(١) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ٦٧/١، ٨٣، ٨٧.

(٢) هو سعيد بن نضلة بن الأشتر بن فقّس، إسلامي كثير الشَّعر، ينظر: معجم الشعراء، المرزباني، ص ٣٩٦.

(٣) المَرَّارِ الفقعسي، حياته وما تبَقَّى من شعره، صنعة د. نوري القيسي، مجلة المورد، مجلد ٢، عدد ٢، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣م، ص ١٧٥.

(٤) ديوان أبي تمام: ١٥٣/٢.

(٥) الموازنة، الآمدي: ٦٨/١.

(٦) الشَّريف المرتضى واسمُه علي بن الحسين بن موسى، أبو القاسم، من أحفاد الحسين بن علي بن أبي طالب: نقيب الطالبين، وأحد الأئمة في علم الكلام والأدب والشعر، له تصانيف كثيرة، منها (غرر الفوائد ودرر القلائد)، ويُعرف بأُمالي المرتضى، مولده ووفاته ببغداد، يُنظر: الأعلام، خير الدين محمود بن فارس الزَّركلي، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م: ٢٧٨/٤.

(٧) يعني الوضوح والظهور، يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٤٣٥.

(٨) أُمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، للشَّريف المرتضى، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط ١، ١٩٥٤م: ٣٤/٢.

موسيقى^(١).

وبإعادة النظر في البيتين نجد أنَّ بيتَ المرَّار سبق إلى المعنى، وأبانَ وأوضح ما رامَ إليه، إلا أنَّه اقتصرَ على تشبيه واحدٍ، وذكر (على جوانبها)، حشواً لا فائدة فيه، فحدَّدَ الموضع فقط، ولو اقتصر على ذكر الحدود لكفاه، لكنَّ بيتَ أبي تمام قد جاء بمعنى وصياغة راقيةً أسمى بياناً، إذ كشف المعنى، وأدَّاه على أكمل وجهٍ بصورتين، فالأولى: أنَّه شبَّه الحجارَةَ الصَّمَاءَ وقد علاها سوادٌ وحمرةٌ بخدودِ خُمُرٍ لُطِمَتْ حتَّى اسودَّتْ حُزْناً من شدَّةِ وجدها على فراقِ رُبْعها، والصورةُ الثانية: شبَّه النَّوْيَ الذي تَلَمَّ بعضٌ منه بسوارٍ متكسِّرٍ، وقد استحسَنَ القاضي الجرجاني شطرَ بيته الثاني، لما فيه من إيضاحِ المراد وزيادة الفائدة، وتحصيل هذا قائم على التمثيل الذي أظهره توظيفُ لفظة (النَّوْيِ)، التي أشبهت السِّوَارَ المنفصم «لأنَّ النَّوْيَ لا تستدير بالبيت إلا وفيه فرج»^(٢)، بهاتين الصورتين كانت الزيادة والفائدة لبيت أبي تمام.

ولا يطلبُ النقَّادُ بوضوح المعنى أنَّ يصلَ إلى درجة الرديء المردود، فـ«ما كانَ لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو من جملة الرديء المردود»^(٣)، وهم وإن كانوا يطالبون الشاعر بالوضوح في معانيه، إلا أنَّهم مدحوا الغموض المحبَّبَ إلى النَّفسِ، الذي لم يبلغ درجة الإبهام، لأنَّ النَّفسَ إلى ما تحصَّله بعد التَّعب والمعاناة أميلُ إليه أعلَقُ به، إذ «من المركزِ في الطَّبعِ أنَّ الشيءَ إذا نِيلَ بعد الطَّلَبِ له أو الاشتياقِ إليه، ومعاناة الحنين نحوه كانَ نيله أحلى وبالمزجَّة أولى، فكانَ موقعه من النَّفسِ أجلاً والطفَ، وكانت به أضنَّ وأشغفَ... وأشباه ذلك ممَّا يُنالُ بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدُّم المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكونَ التعقيدُ والتعميةُ وتعمُّدُ ما يكسبُ المعنى غموضاً، مُشترِفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلافُ ما عليه النَّاسُ، ألا تراهـم قالوا: إنَّ خيرَ الكلامِ ما كانَ معناه إلى قلبك أَسبقَ من لفظه إلى سمعك؟ فالجوابُ: أيُّ لم أرُ هذا الحدَّ من الفكرِ والتَّعبِ، وإمَّا أردتُ القدرَ الذي يحتاج إليه في نحو قوله: [الوافر]

(١) التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، حمود عبد محمد علي، (مخطوطة دكتوراه)، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٨م، ص ٤٣.

(٢) الوساطة، ص ٢٥١.

(٣) الصناعتين، ص ٦٤.

فَلِإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْعَزَالِ^(١)»^(٢)

.....

وهذا ما يدفع إلى تكرار التأمل ومعاودة النَّظَر، ففي كلِّ مرّةٍ يمكن أن يوحى لك بشيء جديد، وفي كلِّ قراءة يصلون إلى حقائق ومعانٍ ربّما لم يفكّر به الشاعر نفسه، ممّا يجعل النَّفوس تذهب في تفسير غموض الشّعر المحبّب إلى النفس مذاهب متفاوتة بحسب ثقافتهم وحسّهم الفني^(٣).

والمعنى الذي يأتي به الشاعر، فيختلف النَّاسُ على تأوله سمّاه ابن رشيق (الاتّساع)، «إنّما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتّساع المعنى»^(٤). فالغموض المحبّب في الصورة البلاغية يجعلها عزيزةً على القلب، قريبة من النفس، بعد بذل الجهد في الوصول إلى خفاياها، «وأياً كان الأمر، فإنّ النقاد والبلاغيين على امتداد الفترة من الجاحظ إلى الإمام عبد القاهر قد أجمعوا على أنّ مقياس الوضوح من أهمّ المقاييس التي تكسبُ الكلامَ جمالاً، وتنزله منزلته من البلاغة، انطلاقاً من أنّ الوظيفة الأصلية للكلام هي: الإبانة والإفهام»^(٥).

٢- دقة المعنى: وهذا المقياس أخذ من قول ابن أبي عتيق^(٦): «أشعر قريش من دقّ معناه، ولطّف مدخله»^(٧)، وسهّل مخرجه^(١)، ومثّن حشوه، وتعطّفت حواشيه، وأنارت معانيه»^(٢)، هذا القول وإن كان

(١) ديوان المتنبي، ص ٢٥٨، هو عجز بيت للمتنبي وصدّره: فإن تفق الأنام وأنت منهم.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٣٩-١٤٠.

(٣) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ١٥٠-١٥١.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٧٣٤/٢.

(٥) مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، ص ٣٤٩.

(٦) هو عبدالله بن أبي عتيق بن عبدالرحمن بن أبي بكر الصديق، كان من أفاضل زَمَانِهِ عِلْماً وعِفَافاً، ومن نساك قريش وظرفائهم، وله أخبار كثيرة، يُنظر: الكامل، المبرّد: ٧٨١/٢، وزهرُ الآداب وثمر الألباب، أبي إسحاق إبراهيم الحصري القيرواني (ت ٤٥٣هـ)، تحقيق: علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، القاهرة، ١٩٥٣م: ٢٤٤/١.

(٧) اللّطف: معناه صَغُر ودقّ، واللّطيف من الكلام: ما خفي وعَمُضَ، وهو صفة للمعنى خاصّة، يُنظر: لسان العرب، مادة (لَطَفَ).

في أصله خاصاً بأشعر قريش، فإنه صالحٌ ليكون مقياساً عاماً في التفاضل بين الشعراء. ثمَّ إنَّ المفاضلة بين شاعرين في معنى من المعاني إنما تكونُ في النظر في شعر كلِّ واحد منهما في ذلك المعنى «وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشدَّ تقصيًّا لها، وأحسنَ تخلصاً إلى دقائق معانيه، وأكثرَ إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه»^(٣).

والمقصود بدقة المعنى أن يجتمع شاعران أو أكثر على معنًى فيصيانه معاً، لكنَّ أحدهما أرقى لكبد المعنى من الآخر، إذ أحسنَ اختيارَ ألفاظٍ مناسبةٍ مُعبِّرةٍ عن معانيه المصوِّرة لأحاسيسه، في غاية الترتيب والضبط والإحكام^(٤)، ولا أقصدُ بدقة المعنى غموض المعنى الذي يؤدِّي إلى التعمية، «لأنَّ الغاية في تدقيق المعاني سبيلٌ إلى تعميته، وتعمية المعنى لُكنةٌ»^(٥)، فإنَّ ذلك ليس دليلاً على الشاعرية، لأنَّ المعاني الدقيقة يمكن أن تكون فلسفة أو علماً، لكن لا يمكن أن يكون صاحبها شاعراً، لذلك عابوا الشاعر أبا تمامٍ لتدقيقه المعاني في أشعاره وتعمُّل الإغراق في الغوص عليها، فقال عنه الأمدى: «فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً؛ لأنَّ طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبيهم»^(٦).

وقد جاءت أهمية هذا المقياس عند النقاد، من كونه يشمل كل ملاحظات النقاد على الشعراء ممَّا يقع في باب الخطأ في الاستعمال والخروج على الأصل اللغوي، كما يدخل في هذا المقياس دقة اختيار التصريف المناسب للفظه المعبِّرة عن المعنى^(٧)، وهو ما سمَّاه ابن جني «باب قوَّة اللفظ لقوَّة المعنى»^(٨)، وهو ما أخذه ابن الأثير في نقده للألفاظ واستجادة المزيد منها إذا كان المعنى يقتضيه لدقته في الدلالة على المعنى^(٩).

(١) أن يتحدث الإنسان بطلاقة بحيث لا يتكلف أو يتوقف، ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٥٠/٣.

(٢) الأغاني: ١١٣/١، والأُمالي، لأبي علي القالي، دار الكتب العلمية، د/ت: ١٥/٢، الموشح، المرزباني، ص ٢٦٨.

(٣) بيان إعجاز القرآن، الخطابي، (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الخطابي - الرماني - الجرجاني)، ص ٦٦.

(٤) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٨٧.

(٥) الصناعتين، ص ٢٩.

(٦) الموازنة، الأمدى: ٤٢٥/١.

(٧) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٨٨.

(٨) الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٥٥ م ٢٦٤/٣.

(٩) المثل السائر: ٢٤١/٢.

وخير ما نستشهد به على هذا المقياس المفاضلة التي أجراها أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) في صفة الناقة في معنى ذكائها وحسن تفهّمها عن صاحبها، «أنّه لقي ذا الرّمة، فقال: أنشدني (ما بال عينيك)، فأنشده، فلمّا انتهى إلى قوله: [البسيط]

نُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكُورِ جَانِحَةً حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي عَرْزِهَا تَثْبُ^(١)
فقال أبو عمرو: ما قاله عمّك الراعي أحسن ممّا قلت: [المتقارب]

وَهِيَ إِذَا قَامَ فِي عَرْزِهَا كَمَثَلِ السَّفِينَةِ أَوْ أَوْقَرُ
فَلَا تُعْجِلُ الْمَرْءَ عِنْدَ الْبُرُؤِ لِي وَهِيَ بِرُكْبَتِهِ أَبْصَرُ^(٢)

فقال ذو الرّمة: إنّ الرّاعي وصف ناقة ملك، وأنا أصف ناقة سوقة^(٣). إذ وصف ذو الرّمة ناقته نفوراً تُهْلِكُ من عليها، بينما وصف الراعي ناقته بحسن الفهم عن ركبها، والمفاضلة في هذا من جهة المعنى، والمقياس هو دقّة المعنى^(٤).

وذهب الشّريف المرتضى إلى أنّ أبا نؤاس قد أخذ المعنى فأحسن نهاية الإحسان، فقال يصف الناقة في مدحه الخصيب بن عبد الحميد^(٥): [الكامل]

فَكَأَنَّهَا مُصْغٍ لِسَمِيعُهُ بَعْضَ الْحَدِيثِ بِأُذُنِهِ وَقَرُ^(٦)

ففضّل على بيتي الراعي وذو الرّمة بيت أبي نؤاس لأنّه «لم يرض بأن وصفها بالإصغاء حتّى وصفها بالوقر، وهو الثّقُلُ في الأذن، لأنّ الثّقيلَ السمع يكون إصغاًؤه وميلُهُ إلى جهة الحديث أشدّ وأكدّ»^(٧). وبعد إعادة النظر في الأبيات الثلاثة نرى أنّ بيت ذي الرّمة قد أدّى المعنى عن طريق الصورة

(١) ديوان ذي الرّمة، شرح الخطيب التبريزي، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م، ص ٣٠، ويصغي:

تميل، الجانحة: المائلة، والغرز: ركاب الناقة، يضع الرّجل رِجْلَهُ إذا أراد الركوب، الكور: الرجل،

(٢) ديوان الراعي النميري، جمعه وحقق: راينهت فايرت، دار فرائس شتاير، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م، ص ١٠٢-١٠٣.

(٣) الموشح، ص ٢٢٩، وأمالى المرتضى: ٢٧٩/١.

(٤) يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٢٤١.

(٥) هو أحمد بن عبد الحميد الخصيب، صاحب خراج مصر وأميرها، في أيام هارون الرشيد، وقد سار إليه أبو نؤاس وامتدحه

بقصائد، يُنظر: وَفَيَاتُ الْأَعْيَانِ وَأَنْبَاءُ أُنْبَاءِ الزَّمان، أبو العبّاس أحمد بن خَلِّكان، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار صادر،

بيروت، ط ١، ١٩٩٤م: ٦١/١ و ٩٦/٢.

(٦) ديوان أبي نؤاس: ٢٥٦/١.

(٧) أمالي المرتضى: ٢٧٩/١.

البلاغية بمنتهى الدقة، وبيانُ التصوير في البيت الذي بعده: [البسيط]

وَتَبَّ الْمَسْجَحُ مِنْ عَانَاتٍ مَعْقِلَةٍ كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشَّلِّ أَوْ جَنْبٍ^(١)

إِذْ شَبَّهَ وَثُوبَ النَّاقَةِ بَعْدَ أَنْ يَسْتَوِيَ عَلَيْهَا صَاحِبُهَا بِوُثُوبِ الْمَسْجَحِ الَّذِي يَشْتَكِي دَاءً وَمَا بِهِ مِنْ دَاءٍ إِلَّا فَرَطَ النَّشَاطِ وَالْحَيَوِيَّةِ فِي الْعَدُوِّ، فَالصُّورَةُ فِي بَيْتِ ذِي الرُّمَّةِ فِيهَا حَرَكَةٌ وَحَيَوِيَّةٌ، إِذْ تَصِفُ وَثُوبَ النَّاقَةِ عَلَى أَنَّهُ نَشَاطٌ وَحَمِيَّةٌ، لَا نَفُورٌ، بَيْنَمَا الصُّورَةُ فِي بَيْتِ الرَّاعِي ثَابِتَةٌ لَا حَرَكَةَ فِيهَا، إِذْ شَبَّهَ النَّاقَةَ بِالسَّفِينَةِ الْمُسْتَقَرَّةِ، بِالإِضَافَةِ إِلَى أَنَّ ذَا الرُّمَّةِ احْتَجَّ عَلَى مَنْ عَابَهُ بِاحْتِجَاجٍ حَسَنٍ، فَقَالَ: (وَصَفَتْ نَاقَةً سَوَقَةً، وَوَصَفَ الرَّاعِي نَاقَةً مَلَكًا)، وَهَذَا أَصْلٌ عَظِيمٌ بِأَنَّ الْوَصْفَ يَخْتَلِفُ بِاخْتِلَافِ الْمَوْصُوفِ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ.

٣- شرف المعنى: لعلَّ أَوَّلَ مَنْ صرَّحَ بهذا المقياس هو بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ)^(٢)، إِذْ بَيَّنَّ الْمَقْصُودَ بِشَرَفِ الْمَعْنَى قَائِلًا: «وَالْمَعْنَى لَيْسَ يَشْرَفُ بِأَنْ يَكُونَ مِنْ مَعَانِي الْخَاصَّةِ، وَكَذَلِكَ لَيْسَ يَتَضَعُ بِأَنْ يَكُونَ مِنْ مَعَانِي الْعَامَّةِ. وَإِنَّمَا مَدَارُ الشَّرَفِ عَلَى الصَّوَابِ وَإِحْرَازِ الْمَنْفَعَةِ مَعَ مَوَافَقَةِ الْحَالِ، وَمَا يَجِبُ لِكُلِّ مَقَامٍ مِنَ الْمَقَالِ»^(٣). فَهُوَ يَطْلُبُ بِشَرَفِ الْمَعْنَى صَحَّتَهُ وَسَلَامَتَهُ، تَحْقِيقَ الْمَقْصُودِ مِنْهُ، وَمَوَافَقَةَ الْمَقَامِ، سِوَاكَ أَكَانَ ذَلِكَ شَعْرًا أَمْ نَثْرًا.

ثُمَّ جَاءَ الْقَاضِي الْجَرَجَانِي، وَقَرَّرَ هَذَا الْمَقْيَاسَ، وَهُوَ يَبَيِّنُ مَعَايِيرَ الْمَفَاضِلَةِ بَيْنَ الشُّعْرَاءِ، إِذْ يَقُولُ: «كَانَتِ الْعَرَبُ إِنَّمَا تُفَاضِلُ بَيْنَ الشُّعْرَاءِ فِي الْجُودَةِ وَالْحُسْنِ بِشَرَفِ الْمَعْنَى وَصَحَّتِهِ، وَجَزَالَةِ اللَّفْظِ وَاسْتِقَامَتِهِ، وَتَسْلُمُ السَّبْقِ فِيهِ لِمَنْ وَصَفَ فَأَصَابَ، وَشَبَّهَ فَقَارَبَ، وَبَدَّهَ فَأَغْزَرَ»^(٤)، وَلَمِنْ كَثُرَتْ سِوَاكُ أَمْثَالِهِ وَشَوَارِدُ أَيْيَاتِهِ، وَلَمْ تَكُنْ تَعْبَأُ بِالتَّجْنِيسِ وَالْمِطَابَقَةِ، وَلَا تَحْفَلُ بِالإِبْدَاعِ وَالِاسْتِعَارَةِ، إِذَا حَصَلَ لَهَا

(١) ديوان ذي الرُّمَّة، ص ٣١، والمسجَح: الحمار، عانات: ج: عانة، جماعة الحمير، معقلة: موضع، الشَّلِّ: أول ما يعدو من نشاطه، والجَنْب: الذي يشتكي جنبه، فهو على شقٍّ من النشاط.

(٢) بشر بن المعتمر الهلالي البغدادي، أبو سهل، من أهل الكوفة، كان أخبارياً شاعراً متكلماً، وهو فقيه معتزليٌّ مناظرٌ، بل رئيس المعتزلة في بغداد، (ت ٢١٠هـ)، يُنظر: الفهرست، ابن النديم (ت ٣٨٠هـ)، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٩٧١م، ١٨٤ و ٢٠٥، وسير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرنؤوط ونعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١١، ١٩٩٦م: ٢٠٣/١٠، الأعلام، الزركلي: ٥٥/٢.

(٣) البيان والتبيين: ١٣٦/١.

(٤) البداة: إجادة في إسراع، وبَدَّه: أجاد وأحسن القول على البديهة، يُنظر: لسان العرب، مادة (بَدَّه).

عمود الشعر، ونظام القريض»^(١).

على أنّ المصطلح قد استقرت دلالته على نحو مفصل عند المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، إذ حدّد عناصره بقوله: «إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارذ الأبيات»^(٢).

من خلال أقوال النقاد البلاغيين في شرف المعنى، ومن خلال مؤاخذاتهم للشعراء، يتضح لنا أنّهم يريدون بشرف المعنى، «تصوير المعنى (المثال)، أي: وصف الشيء في أسمى معانيه وأشرف حالاته، وبغض النظر عن مطابقة ذلك الوصف لحقيقة الشيء واتّصافه به حقاً أم لا»^(٣)، فرغبة النقاد بأنّ

يصل الشاعر إلى الكمال في معانيه، هي التي جعلتهم يفضلون بيت امرئ القيس: [الطويل]

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقاً وَجَدْتُ بِهَا طَيْباً وَإِنْ لَمْ تَطَّيْبِ^(٤)

على قول كثير عزة: [الطويل]

فَمَا رَوْضَةً بِالْحَزْنِ طَيِّبَةَ الزَّرْعِ يَمْجُجُ النَّدى حَوْذَاهَا وَعَرَازُهَا

بَاطِيبَ مَنْ أَرْدَانِ عَزَّةٌ مَوْهِنَاً وَقَدْ أَوْقَدَتْ بِالْمِنْدَلِ الرُّطْبِ نَارُهَا^(٥)

إذ رأوا أنّ كثيراً قد قصّر في معانيه، ولم يبلغ في الإحسان ما بلغه امرؤ القيس^(٦)، «لأنّه لم يأت بإحسانٍ فيما وصف من طيب عرق المرأة؛ لأنّ كلّ من تجمّر بالعود طابت رائحته»^(٧).

فالنقاد قد أجازوا للشاعر أن يُبالغ كثيراً حتّى يصل إلى التصوير المثالي في معانيه، فإذا «أتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن الموجود، ويدخل في باب المعدم، فإنّما يُراد به المثل، وبلوغ الغاية في

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٣٣-٣٤.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨ م: ٩/١.

(٣) النقد البلاغي عند العرب، ص ١٢٨.

(٤) ديوان امرئ القيس: ٣٦٣/١.

(٥) ديوان كثير عزة، ص ٤٢٩ - ٤٣٠، وفيه: (جثجأؤها)، بدلاً من (حوذانها)، والحوذان أو الجثجات والعرار: نوعان من النبات طيّبا الرائحة، والمندل: العود.

(٦) يُنظر: الموشح، ص ٢٠٢، وكتاب الصناعتين، ص ٩٧.

(٧) كتاب الصناعتين، ص ٩٧.

النعته^(١).

وفق هذا المقياس فإنَّ قولَ امرئ القيس أفضل، وقد علّق على بيت امرئ القيس ابنُ وكيع التّيسبي (ت ٣٩٣هـ)^(٢) قائلاً: «جاء بمراده بيت حسن النّظام، مُستوفي التّمام»^(٣)، فهناك بونٌ شاسع بين بيت امرئ القيس وبيت كثير عزة، وقد عُدَّ كثيرٌ مُقَصِّراً على الرّغم من صدقه فيما قال في عَزّة، إذ كان عليه أن يتلافى تطويل المعنى بوصف حسنٍ صحيح؛ لأنّه جعل طيب رائحتها من تجمُّرها بعودٍ رطبٍ، «والعودُ الرّطبُ ليس بمختارٍ للبخور، وإنّما يصلحُ للمضغ والسواك، والعودُ اليابسُ أبلغُ في معناه»^(٤). فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، والمقياس هو شرف المعنى.

٤- إصابة المعنى: هذا مقياسٌ ذكره الأمدئي عندما عرّف بلاغة الشّعر فقال: «الشّعرُ أجودُه أبلغُه، والبلاغةُ إنّما هي إصابةُ المعنى، وإدراكُ الغرضِ بالفاظٍ سهلةٍ عذبةٍ مُستعملةٍ سليمةٍ من التّكلّف»^(٥). إنّ إصابةَ المعنى مقياسٌ مُهمٌّ من مقاييس بلاغة الشّعر، ويحتاجه البليغُ سواء أكان شاعراً أم ناثراً، لأنّ مدارَ البلاغة عليه، وهو ما أكّده أبو هلالٍ العسكري بقوله: «يحتاجُ صاحبُ البلاغةِ إلى إصابةِ المعنى كحاجتهِ إلى تحسينِ اللفظِ، لأنّ المدارَ بعدُ على إصابةِ المعنى»^(٦) والمقصودُ بإصابةِ المعنى، أن يقصدَ شاعرانِ معنًى من المعاني، فيصيب أحدهما جهةَ المعنى، ويخطئ الآخرُ، سواء أكان الخطأ ناشئاً عن جهله بصواب المعنى أم اختلالاً بلفظه، وتصويب الخطأ يكون في ضوء ما وُضِعَ للألفاظ والمعاني من مقاييس خاصّة، يُعرفُ بها صحة المعنى المراد صوغه والتعبير عنه. والإصابةُ بالمعنى هي الإصابة بالوصف، و«الوصفُ إنّما هو ذكرُ الشيء بما فيه من الأحوال

(١) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاقمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق، ط ١، ١٩٧٩م: ١٩٥/١.

(٢) الحسن بن علي التّيسبي المعروف بابن وكيع: شاعر بارع، وعالم جامع، أصله من بغداد، ومولده ووفاته في تنيس (بمصر) له (ديوان شعر) وكتاب (المنصف) في سرقات المتنبي، يُنظر: بيتمة الدّهر في محاسن أهل العصر تأليف أبي منصور عبد الملك الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م: ٤٣٤/١، ووقّيات الأعيان، ابن خلكان: ١٠٤/٢، والأعلام، الزّركلي: ٢٠١/٢.

(٣) المنصف للسّارق والمسروق منه، الحسن بن علي بن وكيع، تحقيق: عمر خليفة إدريس، جامعة قاريونس، بنغازي، ط ١، ١٩٩٤م: ١٢٣/١.

(٤) كتاب الصّناعتين، ص ٩٧.

(٥) الموازنة، الأمدئي: ٤٢٤/١.

(٦) كتاب الصّناعتين، ص ٦٩.

والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته»^(١)، بحيث تكون أوصاف الشاعر مطابقة لحقيقة الموصوف، مستوفياً لكل صفاته وجزئياته، كي يأتي معناه صائباً كاملاً، وهذا الذي طالبه النقاد من الشعراء يريدون به كل أغراض الشعر وفنونه.

وماخذُ النقاد على الشعراء بهذا المقياس كثيرة جداً، من ذلك خطأ الشاعر في استخدام المفردة، فقد روي عن الأصمعي أنه خطأ امرأ القيس في قوله: [المقارب]

وَأَرْكَبُ فِي الرُّوعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعْفٌ مُنْتَشِرٌ^(٢)

وقال: الجيد قول عبيد: [السيط]

مُضَبَّرٌ خَلْفُهَا تَضَبِيرٌ يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهَهَا السَّيْبُ^(٣)

لأن الناصية الفرس إذا غطت وجهها لم تكن كريمة، وكان عيباً في الوصف، وخطأ في المعنى^(٤).

فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، والمقياس هو إصابة المعنى، لأن امرأ القيس اضطرب في إصابة المعنى، لهذا عابه الأصمعي في وصفه للفرس، وذلك بأن جعلها كالخيفانة في سرعتها وخفة حركتها، ثم اختل الوصف بأن جعل شعر ناصيتها يغطي وجهها، وهذا لا ينسجم والوصف السليم.

وكثيراً ما كان النقاد يخطئون الشعراء المحدثين، ويؤاخذونهم في أشعارهم، لأنهم كانوا يحاولون انتهاز نهج القدماء فيصفون أشياء لم يروها ولم يألفوها، لانقطاعهم عن الصحراء وحيواناتها، وقد أخذ على البحري ماخذ كثيرة، منها في قوله: [الطويل]

قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَاهَا وَسَلْ دَارَ سَعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤْلُهَا^(٥)

فقال الأمدئي: «هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال: (أدنى خطاها كلاها) أي: قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار، وإنما وقف لإعياء المطي. والجيد قول عنتره؛ لأنه لما

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ١٣٠.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٢ / ٦٢٤، الخيفانة: الجرادة، والسعف، ورق النخيل، والمنتشر المتفرق.

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٢٤، مضرب: موثق، السيب: شعر الناصية.

(٤) يُنظر: الموشح، ص ٣٢.

(٥) ديوان البحري: ٣ / ١٦٢٩.

ذَكَرَ الْوُقُوفَ عَلَى الدَّارِ احْتِطَاطَ بَأَنْ شَبَّهَ نَاقَتَهُ بِالْقَصْرِ: [الكامل]

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَنْ لِقَضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ^(١)

قد قال ذلك: لِيَعْلَمَ أَنَّهُ لَمْ يَقِفْ بِهَا لِيَرِيحَهَا^(٢).

إِنَّ هَذِهِ الْأَحْكَامَ الَّتِي دَوَّنَهَا الْأَمَدِيُّ رَاجِعَةً إِلَى مَبْدَأِ الْخَطَأِ وَالْإِصَابَةِ فِي الْمَعْنَى الَّتِي ذَهَبَ إِلَيْهَا الشُّعْرَاءُ فِي اشْتِرَاكِهِمْ، فَالْبَحْثِيُّ قَدْ أَخْطَأَ الْمَعْنَى لِأَنَّهُ نَعَتْ نَاقَتَهُ بِالتَّعَبِ وَالْكَلالِ، فَضْلاً عَنْ ذَلِكَ مَا يُؤْخَذُ عَلَيْهِ فِي وَقُوفِهِ عَلَى الدِّيَارِ فَعُدُّوهُ «عَدُولاً عَنْ مَذَاهِبِ الشُّعْرَاءِ، وَطَرِيقَةً الْعَرَبِ فِي الْقَوْلِ»^(٣).

وَالدَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ «أَنَّ الْعَرَبَ لَا تَقْصُدُ الدِّيَارَ لِلْوُقُوفِ عَلَيْهَا، وَإِنَّمَا تَجْتَنِزُ بِهَا، فَيَقُولُ الرَّجُلُ لِمُصَاحِبِهِ: قَفْ، وَقَفَا، وَلَوْ كَانَ هُنَاكَ قَصْدٌ إِلَيْهَا لَكَانُوا إِذَا وَصَلُوا لَا يَقُولُونَ: قَفْ، وَلَا قَفَا وَإِنَّمَا ذَلِكَ تَعْرِيجٌ عَلَى الدِّيَارِ فِي مَسِيرِهِمْ»^(٤).

وَبِهَذَا يَكُونُ الْبَحْثِيُّ مَخْطِئاً؛ لِأَنَّهُ أَخْلَلَ بِالْمَعْنَى الَّذِي قَصَدَهُ، أَمَّا عُنْتَرَةٌ فَقَدْ أَصَابَ الْمَعْنَى لِاحْتِرَاسِهِ فِي الْوُقُوفِ، لَا لِأَنَّ الرَّاحِلَةَ مُتَعَبَةٌ فَيَرِيحُهَا، بَلْ لِأَسْبَابٍ أُخْرَى اضْطَرَّتْهُ لِلْوُقُوفِ، أَضْفَ إِلَى عُنَاوَرِ التَّفْضِيلِ السَّابِقَةِ الصُّورَةَ الْبَلَاغِيَّةَ مِنْ تَشْبِيهِ نَاقَتِهِ الصُّخْمَةِ الْكَامِلَةِ الْخَلْقِ بِالْقَصْرِ الْعَظِيمِ، وَكَأَنَّهُ أَكْبَرَ وَعَظَّمَ تِلْكَ الدِّيَارَ الَّتِي قَضَى فِيهَا أَيَّاماً مُرَبَّعَةً، فَتَمَثَّلَ لَهُ إِكْبَارُهُ لِلدِّيَارِ بِعِظَامَةِ قَصْرِ كَبِيرٍ، وَمِنْ ذَلِكَ نَكُونُ قَدْ عَلِمْنَا أَنَّ تَفْضِيلَ قَوْلِ عُنْتَرَةٍ مِنْ جِهَةِ الْمَعْنَى، وَالْمُقْيَاسِ إِصَابَةِ الْمَعْنَى.

وَمِنْ التَّفَاضُلِ بِمُقْيَاسِ إِصَابَةِ الْمَعْنَى، مَا فَضَّلَ بِهِ بَشَارٌ بْنُ بَرْدٍ فِي قَوْلِهِ (فِي مَعْنَى لَيْنِ الْمَرْأَةِ):

[الوافر]

إِذَا قَامَتْ لِمَشْيِهَا تَثَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ حَيُزُرَانٍ^(٥)

عَلَى قَوْلِ كُثَيْرٍ عَزَّةً: [الطويل]

(١) ديوان عنتر بن شداد، تحقيق: سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١٩٦٤م، ص ١٨٤، والقَدَن: القصر.

(٢) الموازنة، الأمدي: ١/ ٣٧٨ - ٣٧٩.

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحثري للأمدي (دراسة وتحليل)، د. قاسم مومني، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، دار النشر المغربية، د/ت، ص ٢٢٩.

(٤) الموازنة، الأمدي: ١/ ٣٧٩، ويُنظر تفصيل ذلك: ١/ ٤٣٣ - ٤٣٤.

(٥) ديوان بشار بن برد، شرح وتحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٠م:

١٩٨/٤، والْحَيُزُرَان: كُلُّ عَوْدٍ لَيْتٍ يَتَنَّى.

أَلَا إِنَّمَا لَيْلَى عَصَا خَيْرَانَةٍ إِذَا غَمَزَوْهَا بِالْأَكْفِ تَلَيْنُ^(١)

فقال بشار: والله لو جعلها عصا مُخِّ أو عصا زُبد لكان قد أساء^(٢)، فكثيرٌ قد حاول الإتيانَ بمعنى بشارٍ لكنَّه أساء إلى المعنى، وأخطأ الصواب بذكره العصا في لفظ الغزل، فكانت الصورة البلاغية في بيت بشارٍ أبلغَ في المعنى وأصوبَ فيه، حيثُ شبَّه قوامها بالخَيْرَانِ، لفرط لينها وتنشُّها، للدلالة على الترقُّق والتَّذلُّل، وتجنُّب الخشونة، وهو المذهب المختار في معاملة المرأة ومحاطبتها^(٣)، لا ما فعل كُثَيِّرٌ بأنَّ شبَّهها بالعصا، ممَّا يوحي بالخشونة والغِلظة، وهذا لا يستقيم مع مقام الغزل، فالمفاضلة من جهة المعنى، ومقياس التفضيل إصابة المعنى.

إنَّ تراثنا النقدي قد بيَّنَ أخطاء الشعراء المعنوية، من خلال ملاحظات النقاد لهم، وهي أكثر من أنْ نحصيها، ولم نرَ شاعراً قد نزه منها، قديماً أو محدثاً، وهو ما صرَّح الأمدِيُّ في ذلك قائلاً: «ولو استقصينا هذا البابَ لَطال جداً، وإمَّا أوردنا ههنا منه مثلاً لتعلموا أنَّ فحول الشعراء الذين غلبوا عليه، وافتتحوا معانيه، وصاروا قدوةً فيه، وأتبعهم الشعراء، واحتذوا على حذوهم، وبنوا على أصولهم - ما عصموا من الزلل، ولا سلموا من الغلط»^(٤).

٥- المبالغة وإشباع الصِّفة^(٥): وهو من أبرز مقاييس النقد في المفاضلة بين المعاني الشعرية، ولعلَّ أوَّلَ

(١) ديوان كُثَيِّرٍ عز، ص ١٧٦، ويُنسب لقيس بن الملوح، (مجنون ليلي)، يُنظر: ديوان مجنون ليلي، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، مصر، ط ١، ١٩٧٩م، ص ٢٠٥.

(٢) يُنظر: الكامل: ١٠١٨/٣، والموشح، ص ٢٠٥.

(٣) من قال بهذا المذهب قدامة بن جعفر، والأمدِيُّ، وأبو هلال العسكري، يُنظر: نقد الشعر، ص ١٩١، والموازنة: ٢٩/٢، وكتاب الصناعتين، ص ٨٣، فهم يطالبون الشاعر بإظهار التذلل والتلطف والتهالك عند مخاطبة المرأة، ثمَّ إنَّ الحكم على الشاعر بالتقديم والتفضيل إذا أجاد على هذا المذهب، والحكم على غيره بالتأخير إذا خالف، هو مذهب غير صائب وفيه نظرٌ، لأنَّ الشَّعر الذي يعيِّرُ عن المشاعر والاحاسيس يختلف باختلاف المواقف والحالات النَّفسية، ولا يمكن الاحتكام إلى قالب شعري واحد للغزل في حال، لأنَّ نفوس الشعراء لا تُحْدَى على مثال واحدٍ، فقد كانَ شعْرُ بعضهم جيِّداً مقدِّماً في الغزل على الرَّغم أنَّه لم يظهر التذلل والترقق للمرأة، من ذلك قول سَلَمَةَ بِنِ الحُرْشَبِ: من الوافر

فَإِنْ تُقْبِلْ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ وَصَّالٌ صَرُومٌ

يُنظر: شرح المفضَّلِيَّات للتبريزي، تحقيق البجاوي، دار النهضة، مصر، ١٩٧٧م: ٩١/١.

(٤) الموازنة، الأمدِي: ٥١/١.

(٥) يُنظر: البديع، أبو العبَّاس عبد الله ابن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ٢٠١٢، ص ٨٥، ونقد الشَّعر، قدامة بن جعفر، ص ١٤٦، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطوُّرها: ١٨٠/٣.

من تحدّث عنه ابنُ المعتز في بديعه باسم (الإفراط بالصِّفة)^(١)، ثمّ ذكره ابنُ قتيبة، في معرض حديثه في باب الاستعارة^(٢)، وهي المبالغة التي يَبْنِيها قدامةُ بن جعفر بقوله: «أَنْ يَذْكُرَ الشَّاعِرُ حَالاً مِنْ الْأَحْوَالِ فِي شَعْرِ لَوْ وَقَفَ عَلَيْهَا لِأَجْزَأُهُ ذَلِكَ فِي الْغُرُضِ الَّذِي قَصَدَهُ، فَلَا يَقِفُ حَتَّى يَزِيدَ فِي مَعْنَى مَا ذَكَرَهُ مِنْ تِلْكَ الْحَالِ مَا يَكُونُ أَبْلَغَ فِيمَا قَصَدَ لَهُ»^(٣).

ويبدو أنّ قدامةً أوّل من خصَّ وصفَ الشيء بأقصى غايته بلفظ المبالغة، ثمّ تلقّفها بقیةُ النقاد من بعده^(٤)، فصرّح بها أبو هلال العسكري قائلاً: «المبالغة أنْ تَبْلُغَ بالمعنى أقصى غايته، وأبعدَ نهايته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازلِه وأقرب مراتبه»^(٥).

فالمبالغة هي إشباع الوصف، وأنْ يبالغَ الشاعرُ ما شاء له خياله من غير غلوٍّ حتّى يبلغَ منتهاه، لتقوية المعنى ورسوخ تأكيده في الموصوف، فهي تصفُ الشيء بأقصى ما يمكن أنْ تحمله الصِّفات^(٦).

وقد اختلف النقادُ البلاغيون في هذه الصِّفة بينَ محبِّد لها في الشَّعر وكارهٍ، وقد وضَّح ذلك ابن رشيق إذ يقول: «والناس فيها مختلفون: منهم من يُؤثرها، ويقولُ بتفضيلها، ويراهَا الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهورٌ.... ومنهم من يعيُّبها وينكرها، ويراهَا عيًّا وهُجْنَةً»^(٧) في الكلام^(٨)، فمن قال بتفضيلها رأى أنّها من ضروب القول التي استحسنتها العربُ ودأبت عليها: و«إنّما أتوا بالفاظ المبالغة صنعةً وتأثّقاً، لا لتحمّل على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً؛ بل ليفهم منها الغاية المحمودة، والنهية المستحسنة، ويترك ما وراء ذلك، فإنّنا نفهم من قولهم: خصرها كخصر الزّنبور، أنّه في نهاية الدِّقة

(١) يُنظر: البديع، ابن المعتز، ص ٨٥.

(٢) يُنظر: مشكل تأويل القرآن، عبدالله بن مسلم بن قتيبة، شرحه ونشره، السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣م، ص ١٦٨.

(٣) نقد الشَّعر، ص ١٤٦.

(٤) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ١٤١.

(٥) كتاب الصناعتين، ص ٣٦٥.

(٦) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ١٤٠.

(٧) الهُجْنَةُ: حكمٌ نقديّ يدلُّ على الكلام المعيب الذي يجمعُ بين ألفاظٍ لا تناسبُ بينها ولا تلاؤم، وقد حدّدها أبو هلال العسكري بقوله: الشَّعرُ كلامٌ منسوخٌ، ولفظٌ منظومٌ، وأحسُّه ما تلائمَ نسجُهُ، ولم يسخفْ، وحسُنَ لفظُهُ ولم يهجنْ، يُنظر: الصناعتين، ص ٦٠، وكذلك عرّفها ابنُ مُنقذ فقال: هو أنْ يصحبَ اللفظَ والمعنى لفظاً آخرٌ ومعنى آخرٌ يُزري به ولا يقومُ حُسْنُ أحدهما بقباحتِ الآخر، يُنظر: البديع في نقد الشعر، ص ١٥٦.

(٨) العمدة في صناعة الشَّعر ونقده: ٦٥٨/٢-٦٥٩، ويُنظر: الوساطة، ص ٤٢٠.

المُسْتَحْسَنَةِ فِي الْبَشَرِ، وَمِنْ قَوْلِهِمْ: كَفَّلَهَا كَالْكَثِيبِ، أَيُّ: أَنَّهُ فِي نَهَايَةِ الْوَثَارَةِ الْمَحْمُودَةِ الْمَطْلُوبَةِ، لَا أَنَّهُ كَالْتَلِّ عَلَى التَّحْقِيقِ»^(١).

أَمَّا مَنْ قَالَ بِرَفْضِهَا فَلَأَنَّهُ يَرَى أَنَّ الْمَبَالِغَةَ «رَبَّمَا أَحَالَتِ الْمَعْنَى، وَلَبَّسَتْهُ عَلَى السَّامِعِ، فَلَيْسَتْ لَذَلِكَ مِنْ أَحْسَنِ الْكَلَامِ، وَلَا أَفْخَرَهُ؛ لِأَنَّهَا لَا تَقَعُ مَوْقِعَ الْقَبُولِ كَمَا يَقَعُ الْاِقْتِصَادُ وَمَا قَارِبُهُ»^(٢)، وَإِنَّمَا يَلْجَأُ إِلَيْهَا الشَّاعِرُ؛ لِأَنَّهَا «كَالِاسْتِرَاحَةِ مِنَ الشَّاعِرِ إِذَا أَعْيَاهُ إِيرَادُ مَعْنَى حَسَنِ بَالِغٍ، فَيَشْغَلُ الْأَسْمَاعَ بِمَا هُوَ مُحَالٌ، وَيَهْوِلُ مَعَ ذَلِكَ عَلَى السَّامِعِينَ»^(٣).

وَالْمَبَالِغَةُ وَإِشْبَاعُ الصِّفَةِ دَلِيلُ قُوَّةِ الْبَيَانِ عِنْدَ الْعَرَبِ إِذْ «مِنْ شَأْنِ الْعَرَبِ أَنْ تَبَالِغَ فِي الْوَصْفِ وَالذَّمِّ، كَمَا مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تَخْتَصِرَ وَتَوْجِزَ، وَذَلِكَ لِتَوْسُّعِهَا فِي الْكَلَامِ وَاقْتِدَارِهَا عَلَيْهِ»^(٤)، فَمَا حَقُّهُ الْاِقْتِصَادُ اقْتَصَدُوا فِيهِ، وَمَا كَانَ مُشْتَمِلًا عَلَى غَايَةِ الْمَعْنَى بِالْغَوَا فِي وَصْفِهِ.

وَعَلَى كُلِّ حَالٍ فَمُقْيَاسُ الْمَبَالِغَةِ وَإِشْبَاعِ الصِّفَةِ قَدْ جَاءَتْ عَلَيْهِ الْمَفَاضِلَةُ الشَّهِيرَةُ لِأَمِّ جُنْدَبٍ بَيْنَ أَمْرِئِ الْقَيْسِ وَعَلْقَمَةَ الْفَحْلِ، وَكَذَلِكَ حُكُومَةُ النَّابِغَةِ الذِّبْيَانِي بَيْنَ الشَّاعِرِ حَسَّانَ بْنِ ثَابِتٍ وَالْخَنَسَاءِ، وَقَدْ اسْتَعْدَمَهُ النِّقَادُ الْمُؤَلِّفُونَ فِي أَغْلَبِ مَفَاضِلَاتِهِمُ بِالْمَعَانِي الشَّعْرِيَّةِ الْمَشْتَرَكَةِ بَيْنَ الشَّعْرَاءِ؛ لِأَنَّهُ أَوْفَى وَأَكْمَلُ لِلْمَعْنَى.

وَالْمَفَاضِلَةُ بَيْنَ الشَّعْرَاءِ بِهَذَا الْمُقْيَاسِ كَثِيرَةٌ، مِنْ ذَلِكَ مَا فَضَّلَهُ الْخَلِيفَةُ عَبْدُ الْمَلِكِ بْنُ مَرْوَانَ مَا أَنْشَدَهُ كُثَيْبٌ^(٥) فِي مَدَحَتِهِ الَّتِي يَقُولُ فِيهَا: «[الطويل]

عَلَى ابْنِ أَبِي الْعَاصِي دِلَاصٌ حَصِينَةٌ أَجَادَ الْمَسْدِي سَرَدَهَا وَأَذَاهَا
يَقْوُودُ ضَعِيفَ الْقَوْمِ حَمَلٌ قَتِيرُهَا وَيَسْتَضْلِعُ الطَّرْفُ الْأَشْمُ احْتِمَالَهَا^(٦)

فَقَالَ لَهُ عَبْدُ الْمَلِكِ: قَوْلُ الْأَعَشَى لَقَيْسِ بْنِ مَعْدِي كَرَبٍ أَحْسَنُ مِنْ قَوْلِكَ، حَيْثُ يَقُولُ لَهُ: [الكامل]

(١) أُمَالِي الْمُرْتَضَى: ٩٦/٢.

(٢) الْعَمْدَةُ فِي صِنَاعَةِ الشَّعْرِ وَنَقْدُهُ: ٦٥٨/٢-٦٥٩.

(٣) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ: ٦٥٨/٢-٦٥٩.

(٤) الْبَرْهَانُ فِي وَجْهِ الْبَيَانِ، إِسْحَاقُ بْنُ وَهْبٍ الْكَاتِبُ، تَحْقِيقٌ: حَفْنِي شَرْفٍ، مَطْبَعَةُ الرِّسَالَةِ، الْقَاهِرَةُ، ١٩٦٩م، ص ١٢٢.

(٥) هُوَ كُثَيْبُ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنِ خَزَاعَةَ، شَاعِرٌ غَزَلِيٌّ عَاشَ فِي الْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ، اشْتَهَرَ بِإِضَافَةِ اسْمِهِ إِلَى مَحْبُوبَتِهِ (عَزَّة)، وَقَدْ لَحِقَ التَّصْغِيرُ لَاسْمِهِ نَبْزًا لَزَمَهُ، وَذَلِكَ لِقَصْرِ قَامَتِهِ وَدِمَامَتِهِ، (ت ١٠٥هـ)، يَنْظُرُ: دِيْوَانُ كُثَيْبِ عَزَّة، جَمْعُهُ وَشَرْحُهُ، د. إِحْسَانُ عَبَّاسٍ،

دَارُ الثَّقَافَةِ، بَيْرُوت، ط ١، ١٩٧١م، ١٠-١١.

(٦) دِيْوَانُ كُثَيْبٍ، ص ٨٥، وَالدِّلَاصُ: دَرْعٌ بِرَاقَةٍ مَلَسَاءَ، وَيُقْوُودُ: يَثْقُلُ، وَالْقَتِيرُ: رُؤُوسُ الْمَسَامِيرِ بِالْأُخْرَى، وَالطَّرْفُ: الْحَصَانُ.

وَإِذَا بَجِيَءٌ كَتِيبَةٌ مَلُومَةٌ خَرَسَاءُ تُغْشِي مِنْ يَدُودٍ هَاهَا
كُنْتُ الْمَقْدَمَ غَيْرَ لَا بِسِ جُنَّةٍ بِالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُعْلِمًا أَبْطَاهَا^(١)

فقال: يا أمير المؤمنين، وَصَفْتُكَ بِالْحَزْمِ، وَوَصَفَ الْأَعَشَى صَاحِبَهُ بِالْحُرْقِ، فقال عبدُ الملك: بل وَصَفَ صَاحِبَهُ بِالشَّجَاعَةِ وَالْإِقْدَامِ، وَوَصَفْتَنِي بِالْجُبْنِ وَالْإِحْجَامِ^(٢).

يبدو أنَّ عبدَ الملكِ فَضَّلَ صورةَ الفتى العربي في الشجاعة المُقْدَمِ في الحروب من غير دروع، على صورة المقاتل المتحصن بالدروع والتمارس، وصورة الفارس التي فضَّلها عبد الملك هي صورة البطل ذي الصفات التي كانت العرب تمدحُ بها أبطالها، صفات الشجاعة والإقدام، لا الجبن والإحجام، وقد وافق حكمُ الخليفة حكمَ قدامة، «ذلك أنَّ عبدَ الملكِ أَصَحُّ نظرًا من كُثَيِّرٍ.... لأنَّ المبالغةَ أحسنُ من الاقتصارِ على الأمرِ الأوسطِ ما فيه كفاية، والأعشى بالغُ في وصفِ الشَّجَاعَةِ حيثُ جعلَ الشُّجَاعَ شديدَ الإقدامِ بغيرِ جُنَّةٍ، على أنَّه وإنَّ كَانَ لَيْسَ الْجُنَّةُ أَوْلَى بِالْحَزْمِ وَأَحَقُّ بِالصَّوَابِ، ففي وصفِ الأعشى دليلٌ قويٌّ على شدَّةِ شجاعةِ صاحبه»^(٣)، وهذا ما أكَّده المرزبانيُّ بقوله: «رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثير... [لأنَّ الأعشى بالغُ في وصفِ الشَّجَاعَةِ]، وقول كُثَيِّرٍ يَقْصُرُ عن الوصف»^(٤).

والذي عندي أنَّ الشَّعْرَ المُقْدَمَ هو قول الأعشى، لأنَّ الأعشى اعتمد الكناية في تقريب المعنى وإصابة الوصف لممدوحه الفارس البطل المقدم بالصفات التي تُفضِّلُها العرب في أبطالها، وهو ما كان قبوله عند الخليفة أحسنُ من قول كُثَيِّرٍ الذي اعتمد الاستعارة التمثيلية في وصف الدرع والترس دون الممدوح.

ومن ذلك ما فاضلَ به الأصمعيُّ في معنى الفخر بكثرة عدد الجيش بين قول أوس بن حجر:

[الطويل]

(١) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، مصر، د/ ط، ١٩٥٠م، ص ٣٣، ونهاها: رماحها وسيوفها، والجُنَّة: الترس، وأعلمه جعل عليه علامة، وذلك بالطنن والجراح.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ٢ / ٥٤١ - ٥٤٢، ونقد الشعر، ص ٩٩ - ١٠٠، وأمالى المرتضى: ١ / ٢٧٨، مع اختلاف في رواية الخبر بين المصادر.

(٣) نقد الشعر، ص ١٠٠.

(٤) الموشح، ١٩٢ - ١٩٣.

تَرى الأَرْضَ مِنَّا بِالْفَضَاءِ مَرِيضَةً
وقول النابغة: [الكامل]

جَيْشٌ يَظَلُّ بِهِ الْفَضَاءُ مُعْضِلاً
فقال الأصمعي: النابغة طأطأ من أوسٍ فجاء بالمعنى وزاد فيه^(٣).

والظاهر أنه يريدُ بزيادة المعنى قوله: (يدعُ الإكام كأثمنَ صحاري)، فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، والمقياس هو المبالغة وإشباع الصفة، إلا أنَّ هذه المبالغة جاءت من الصورة البلاغية، إذ شَبَّه الأرض ذات الأحجار الغليظة، ثمَّ يَمُرُّ بها جيشٌ الممدوح الكثير، فيحوِّلها إلى أرض سهلة، شَبَّهها بأرض الصحراء التي يسهل السير فيها لاستوائها وقلة حجارتها، فهذا الجيش يملأ الفضاء على سعته، حتَّى يضيقَ عنه لكثرتِه، فقد بالغَ النابغة بالمعنى عن طريق هذه الصورة حتَّى أشبع الموصوفَ بما يمكن أن يحمله من معاني الزيادة والكثرة.

وبهذه المقياس فاضل الجاحظ في معنى تأبين المرثي، بين قول الشاعر: [الوافر]

إذا ما مات مثلي مات شيءٌ
يموت بموته بشَرُّ كثيرٍ^(٤)

وبين قول عبدة بن الطبيب في قيس بن عاصم: [الطويل]

فما كانَ قَيسٌ هُلُكُهُ هُلُكٌ وَاحِدٍ
ولكنَّه بُنيانٌ قَومٍ هَدَمًا^(٥)

فقدَّم بيت عبدة، فقال: هو أشعر^(٦)، فكلا الشَّعْرَيْنِ جيِّدٌ، لكنَّ قولَ عبدة فضلَ قول الأعرابيِّ، فحكم له بأشعر، ولعلَّ فضلَ شاعرَيْه جاءت من استخدامه للصورة البلاغية، إذ تضمَّنَ بيته تشبيهاً، في حين

(١) ديوان أوس بن حجرٍ، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م، ص ١٢١، والمعصلة: الضيقة، أي: ضاقت بهم الأرض لكثرة عددهم.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ص ٥٨، وفيه: (جمعاً)، بدلاً من (جيش)، والإكام: الأرض الصلبة أو الغليظة ذات الحجارة.

(٣) يُنظر: الشعر والشعراء: ٢٠٦/١.

(٤) لم أجد قائل البيت.

(٥) شعر عبدة بن الطبيب، تحقيق: د. يحيى الجبوري، دار التربية، العراق، ط ١، ١٩٧٣م، ص ١٤.

(٦) يُنظر: البيان والتبيين: ٣٥٣/٢، والحكم الجمالي بأشعر يعني: أكثرُ شعريَّةً أي: زادَ عليه في الحُسْنِ، وغالباً ما يكون هذا

الحكم بين شعريَّين جيِّدين أو شاعريَّين جيِّدين زادت جودة أحدهما على الآخر، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية من

الجاحظ إلى عبد القاهر، ص ١٦٧.

خلا قول الأعرابي منه^(١)، ثم شغل بيت عبدة الأدباء والنقاد، وتناولوه بالمدح والثناء، وفي ذلك يقول ابن الأعرابي^(٢): «بيت عبدة بن الطبيب ما له ثانٍ في جاهلية ولا إسلام، قائم بنفسه»^(٣)، لكن أبا عليّ المظفر الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) قال: أخذه من قول امرئ القيس: [الطويل]

فَلَوْ أَهْمَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تُسَاقِطُ أَنْفُسًا^(٤)

إلا أنه كشف المعنى، وأرهفه، وساوى فيه من تقدمه^(٥)، وقد عدّه أبو عمرو بن العلاء والأصمعيّ أرثى بيت قالته العرب^(٦)، فالمعنى في بيت عبدة أن هلك قيس لم يكن هلك واحد من الناس، بل مات بموته خلق كثير، وتقوّض بنيته وعزّه ببيان رفيع، فعظم الخطب وجلّ المصاب، والمفاضلة فيه من جهة المعنى، ومقياس التفضيل المبالغة في تصوير عظم الحدث وإشباع الصفة فيه، حتّى تهدّم كلُّ بيانٍ بمجرد موت قيس بن عاصم.

وفاضل القاضي الجرجاني في معنى المدح بالهبة والجلال بين قول البحتري: [الطويل]

إِذَا سَارَ كُفَّ اللَّحْظُ عَنْ كُلِّ مَنْظَرٍ سِوَاهُ وَغَضَّ الصَّوْتُ عَنْ كُلِّ مَسْمَعٍ
فَلَسْتُ تَرَى إِلَّا إِفَاضَةً شَاخِصٍ إِلَيْهِ بَعَيْنٍ أَوْ مُشِيرٍ بِإِصْبَعٍ^(٧)

وقول المتنبي: [الطويل]

بِمَنْ تَشْخَصُ الْأَبْصَارُ يَوْمَ زُكُوبِهِ؟ وَيَخْرُقُ مِنْ زَحْمٍ عَلَى الرَّجُلِ الْبُرْدُ
وَتُثْلَقِي وَمَا تَدْرِي الْبَنَانُ سِلَاحَهَا لِكَثْرَةِ إِمَاءٍ إِلَيْهِ إِذَا يِيدُو^(٨)

(١) يُنظر: المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

(٢) أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي، كان ربيباً للمفضل الضبي، وكان عالماً بالشعر واللغة مؤدّباً من أكابر أئمة اللغة المشار إليهم في معرفتها نحوياً، رواية لأشعار القبائل ناسباً، انتهى علم اللغة والحفظ، يُنظر: الفهرست، ابن النديم، ص ٧٥، وفيات الأعيان، ابن خلكان: ٣٠٦/٤، ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي: ٢٥٣٠/٥.

(٣) نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، محمد بن عمران المزنباني، تحقيق: زودلف زهايم، دار فرانكس شتاينر، ألمانيا، ط ١٩٦٤م، ص ٣٠٣.

(٤) ديوان امرئ القيس: ٥٥٠/٢، وفيه: (سويّة)، بدلاً من (جميعّة).

(٥) ينظر: الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيّب المتنبي وساقط شعره، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت، ط ٢٠١٠م، ص ١٥٣.

(٦) يُنظر: المصون في الأدب، ص ١٦-١٧.

(٧) ديوان البحتري: ١٢٣٩/٢، وفيه: (غضّ الطرف) بدلاً من (غضّ الصوت).

(٨) ديوان المتنبي، ص ١٩٢.

فقال: إِنَّ أبا الطَّيِّبِ أَكَّدَ المعنى وزادَ فيه^(١).

فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، ومقياس التفضيل المبالغة وإشباع الصفة، وما جاء هذا التفضيل وهذه المبالغة إلا من جهة التصوير البلاغي، إذ صَوَّرَ مشهد هيبة الممدوح وعظمة موكبه، باستخدام الاستفهام أولاً بمن تشخص الأبصار يوم ركوبه؟ والأبصار لا تشخص ولا تُذهل إلا لأمر جليل، وما جلالة الممدوح إلا من كثرة عطاياه وكرمه، ويزدادُ المعنى وضوحاً بمعرفة البيت الذي قبله إذ قال:

لِتَرْوِيَكُمَا تُرْوِي بِإِلَادَا سَكَنْتَهَا وَيَنْبُتُ فِيهَا فَوْقَكَ الْفَخْرُ وَالْمَجْدُ

فهذه الهيبة وهذا المجد والعظمة فوق رأس الممدوح قد نبتت لأنَّها ارتوت بالكرم والعطاء، ثُمَّ إِنَّهَا هَيْبَةٌ جعلت النَّاسَ يزدحمون ويتهافتون من أجل رؤيته، حَتَّى مُزِقَتْ أثوابهم، وزاد المتنبّي بأنَّ بالغ في تصوير المشهد بأنَّ الحضورَ لما أبصروا الممدوح أدهشهم بهيبته وعظمته، فشغلهم عن أهمِّ شيءٍ عند الرَّجُلِ وهو سلاحه، إذ سقطَ من يده دون أنْ يُحَسَّ بسقوطه من شدَّة الدهشة والاستعظام، فهنا ذهول وسلب للإرادة فاقت كلَّ حدثٍ في الوجود، بهذه المبالغة في تصوير المشهد وقُدِّمَ بيت المتنبّي على بيت البحتري، وحاز الفضل والسبق. إذ اقتصر بيت البحتري في تصوير المشهد على كثرة الشاخصين إلى الممدوح وخفض الصوت للإشارة لشخص الممدوح.

ومن أمثلة هذا المقياس ما فاضل به المرزوقي بين ثلاثة أبيات في معنى حبِّ أهل المحبوبة وما يتصل

بها، فذكر قول الحسين بن مطير الأسدي (ت ١٦٩ هـ): [الطويل]

وَمِنْ بَيْنَاتِ الْحُبِّ أَنْ كَانَ أَهْلُهَا أَحَبَّ إِلَى قَلْبِي وَعَيْنِي مِنْ أَهْلِي^(٢)

وقول عنتره، وهو الذي خالف المعنى: [الكامل]

عَلَّقْتُهَا عَرَضاً وَأَقْلُلُ قَوْمَهَا زَعِماً لَعَمْرُ أَيْبِكَ لَيْسَ بِمَزْعَمٍ^(٣)

ثمَّ قال: وأبين منهما قول الآخر^(٤): [الطويل]

وَأُقْسِمُ لَوْ أَنِّي أَرَى نَسَباً لَهَا ذِئَابَ الْقَلَا حُبَّتْ إِلَيَّ ذِئَابُهَا^(٥)

(١) يُنظر: الوساطة، ص ٢٥٢-٢٥٣.

(٢) شعر الحسين بن مطير الأسدي، جمعه: د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م، ص ١٨٣.

(٣) ديوان عنتره، ص ١٨٧، وفيه: (وربَّ البيت)، بدلاً من (لعمْرُ أَيْبِكَ).

(٤) لم أقف على قائله.

(٥) يُنظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١٢٥٣/٣.

فالشاعر في البيت الأخير بالغ في بيان حبه وشدة تعلقه بالمحبة، حتى رضي بأن يقبل بنسبها المتدني وإن كانت تُنسب إلى غير جنس البشر وهو الذئب، فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، ومقياس التفضيل المبالغة وإشباع الصفة.

٦- السبق إلى المعاني والإبداع في توليدها^(١): من أولى المقاييس التي فاضل بها النقاد بين الشعراء، وبه حكموا على تقدّم الشاعر وجودة شعره وأصالته، وبهذا المقياس قدّموا امرأ القيس على غيره، وفي ذلك يقول ابن قتيبة: «وقد سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها»^(٢)، واستحسنها العرب، وأتبعته عليها الشعراء، من استيقافه صحبه في الديار، ورقّة النسيب، وقرب المأخذ^(٣)»^(٤). إذ سبق إلى المعاني فافتضّ أبكارها، وإلى دقائقها فاستخرجها من مكانها، ثم عدّ القاضي الجرجاني مقياس السبق إلى المعاني الفضيلة العظمى^(٥)، لما في إبداع المعاني وابتكارها من مشقة كبيرة، فليس الفضل يرجع إلى المعنى نفسه، وإنما إلى الذي سبق إليه، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري: «على أن ابتكار المعنى والسبق إليه ليس هو فضيلة ترجع إلى المعنى، وإنما هو فضيلة ترجع إلى الذي ابتكره وسبق إليه»^(٦).

وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أن ممّا يُقدّم به الشاعرُ سبقه إلى معنى غريب، أو استعارة بديعة، أو طريقة في النظم مُتّبعة^(٧)، وقد أدرج النقاد القدماء هذا المقياس تحت مسمّى السرقات الشعرية، وباب الإبداع والاتباع^(٨).

وقد دمج ابنُ رشيق القيرواني بين الاختراع والإبداع، وقال إنَّ معناهما في اللغة واحد، فقال: المخترع من الشعر هو: «ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمِلَ أحدٌ من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب

(١) أخذته من كتاب النقد البلاغي عند العرب، ثمّ تصرّفْتُ به، ينظر، ص ١٤٤.

(٢) مقياس السبق حكمٌ جماليّ يعني أن يأتي الشاعِرُ بشعر جديدٍ مُبتدع يتقدّم به الشعراء، وهو صفة للشاعر نفسه أكثر منها صفةً للكلام؛ لأنّ الشاعِرَ هو الموصوفُ بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحدٌ إلى استخراجِه، يُنظر: نقد الشعر، ص ١٥٢.

(٣) قرب المأخذ: أن تأخذَ عفوَ خاطرٍ، وتناولَ صفوَ الهاجسِ، ولا تكدّ فكرَكَ، ولا تتعبَ نفسك، وهذه صفة المطبوع، فـقرب المأخذ يعني سهولةً تكوين الكلام البليغ على قائله، وإفادته معنىً ومتعةً لسامعه، يُنظر: الصناعتين، ص ٤٩.

(٤) الشعر والشعراء: ١/ ١١٠.

(٥) يُنظر: الوساطة، ٢٧٤.

(٦) كتاب الصناعتين، ص ١٩٧.

(٧) يُنظر: الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل، عبد القاهر الجرجاني، ص ١٣٣.

(٨) يُنظر: الوساطة، ص ١٨٣، وكتاب الصناعتين، ١٩٦، و ٢١٤، و ٢٣٧، والموازنة، الآمدي: ١/ ٥٨، و ١/ ٣١٣.

منه»^(١). لكنّه عادَ وفَرَّقَ بينهما فقال: الاختراع هو: «خلقُ المعاني التي لم يُسبقَ إليها، والإتيانُ بما لم يكن منها قطُّ، والإبداع: إتيانُ الشاعرِ بالمعنى المستظرفِ، والذي لم تجرِ العادةُ بمثله»^(٢). فهو بهذا التفريق جعل الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، «فإذا تمَّ للشاعر أن يأتي بمعنىً مُخترعٍ في لفظٍ بديعٍ، فقد استولى على الأمدِ، وحازَ قَصَبَ السَّبْقِ»^(٣).

وقد ذهب قدامةُ بنُ جعفرٍ إلى مخالفةِ النقادِ في أنَّ السبقَ إلى المعنى ليس من مقاييس جودته؛ «لأن المعنى المستجد إنما يكون مستجداً إذا كان في ذاته جيداً، فإما أن يقال له: جيد، إذا قاله شاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله، فهذا غير مستقيم، بل يقال لما جرى هذا المجرى: طريف وغريب»^(٤)، إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثر لم يُسمَّ بذلك»^(٥).

فقدامةُ يرى أنَّ المعنى الجيّد جيّدٌ بنفسه، إنَّ سَبَقَ إليه المتكلِّمُ وإنَّ سُبِقَ، وإمّا السَّبْقُ صفةٌ للشاعر به، لا المعنى، لذلك يُوصَفُ المعنى بأنّه غريبٌ وطريفٌ، إذ قد يكون المعنى مُبتدعاً ولكنّه ليس جيّداً، ويردُّ عليه حازم القرطاجيّ بأثر المعنى المبتدع في النفس قائلاً: «ولا تجد النفسُ للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قلَّ من الهزّة وحسن الموقع، لكونها لا تستغربُ جلب العتيد استغرابها لجلب ما عرَّ»^(٦). وكذلك غرابة المعنى تحركُ الخيال؛ لأنَّ «الاستغراب والتعجب حركةٌ للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويّ انفعالها وتأثيرها»^(٧).

أمّا توليد المعاني: هو «أنَّ يستخرجَ الشاعِرُ معنىً من معنى شاعرٍ تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة؛ فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع؛ لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس آخذاً على وجهه»^(٨). وقد سمّاه أسامة بن منقذ التلطف، وعرفه قائلاً: «هو أن يلقّق كلاماً مع كلام

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٢١/١.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢٦/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٢٦/١.

(٤) الطريف والغريب حكمٌ جماليٌّ للإبداع، والطريف: أن تكون الكلمة مُجانسةً لِمَا قبلها أو لما بعدها أو مُتعلّقةً بها بسبب من الأسباب، فالطرافة تعني الجِدَّةُ مع الحُسْنِ في البلاغة، والغريب: هو أن يكون المعنى ممّا لم يُسبقَ إليه على جهة الاستحسان، يُنظر: البديع في نقد الشعر، ص ١٢٩ و ١٣٢.

(٥) نقد الشعر، ص ١٥٢.

(٦) منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص ٤٦.

(٧) المصدر السابق، ص ٧١.

(٨) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٢٣/١.

آخر فيولّد من الكلامين كلاماً ثالثاً»^(١).

فالتوليد أن يتابع شاعرٌ معنى شاعرٍ سبقه، فيجوّده بأن يزيد فيه، أو يختصره، أو يوضّحه، أو يُجسّن صناعته، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «المخترعُ معروفٌ له فضله، منزولٌ له عن درجته، غير أن المتّبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلاً، أو يبسطه إن كان كزّاً»^(٢)، أو يبيّنه إن كان غامضاً، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً^(٣)، ورشيق الوزن إن كان جافياً، فهو أولى به من مُبتدِعِهِ، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجهٍ إلى وجهٍ آخر، فأما إن ساوى المبتدِعُ فله فضيلةٌ حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصّر كان ذلك دليلاً على سوء طبعه، وسقوط همّته، وضعف قدرته»^(٤).

فالأخذ للمعنى من غيره يحكم له بالتقدّم إذا أحسن الصنعة، أو جوّد اللفظ، أو اختصره، أو زاد المعنى، أو جلاّه، أو أحسن الترتيب، أو أرقّ الوزن، ولا يضيره حينئذ أنه مسبوq. ويحكم عليه بالتقصير إذا قصّر عن الأوّل في الصنعة، ويضاف إليه عند ذلك مذمّة السرقة، أمّا السابق إلى المعنى، فله على كلّ حال فضيلة السبق، إذا قصّر الثاني، ولم يلحقه.

ومن خلال أقوال النقاد السابقة يتضح أنّ ابتداع المعاني واختراعها يكون للسابق إليها، أمّا توليدها فيكون للذي أخذ المعنى من سابقه وجوّده، وزاد فيه وحسنه. ثمّ إنّ فضيلة الابتداع لا تكفي لجودة الشّعْر وبلاغته، ولكن «ينبغي أن يطلّب الإصابة في جميع ذلك، ويتوخّى فيه الصورة المقبولة، والعبارة المستحسنّة، ولا يتكلّ فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إيّاه، ولا يغرّه ابتداعه له، فيسهل»^(٥) نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه، ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذمّ منه إلى الحمد»^(٦).

وبمقياس السبق إلى المعاني فاضل القاضي الجرجاني في معنى اليقين من ظفر وانتصار الممدوح

بين قول الأفوه الأودي في قوله: [الرمل]

وَتَرَى الطَّيْرَ عَلَى آثَارِنَا
رَأَيْ عَيْنٍ ثَقَّةً أَنْ سَثْمَارُ^(٧)

(١) البديع في نقد الشعر، ص ٢٨٤.

(٢) الكز: بمعنى الضيق، الذي لا ينبسط، يُنظر: لسان العرب، مادة: (كزز).

(٣) السفساف: الرديء.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٢ / ١٠٨٩ - ١٠٩٠.

(٥) معناه: يُياسر

(٦) كتاب الصناعتين، ص ٦٩ - ٧٠.

(٧) ديوان الأفوه الأودي، تحقيق: د. محمد التّونجي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٧٧، وستمار: الميرة، أي: سيأتياها

وقول النابغة الذبياني: [الطويل]

عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ^(١)

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ

وقول حميد بن ثور الهلالي: [الطويل]

مِنَ الطَّيْرِ يَنْظُرْنَ الَّذِي هُوَ صَانِعُ^(٢)

إِذَا مَا غَدَا يَوْمًا رَأَيْتَ غَمَامَةً

وقول أبي نواس: [المديد]

ثِقَةً بِالشَّيْبِ مِمَّنْ جَزَرَهُ^(٣)

تَتَأَيَّا الطَّيْرُ غُدُوَّتَهُ

وقول أبي تمام: [الطويل]

بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ

وَقَدْ ظَلَّلَتْ عِقْبَانُ أَعْلَامِهِ ضُحَى

مِنَ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهُمَا لَمْ تُقَاتِلِ^(٤)

أَقَامَتْ مَعَ الرِّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّهَا

فقال الجرجاني: «زعم كثير من نقاد الشعر أنَّ أبا تمام زاد عليهم بقوله: إلا أنَّها لم تُقاتِل، فهو المتقدم، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله: (في الدِّماءِ نَوَاهِلِ)، وإقامتها مقام الرِّايَاتِ، وبذلك يتم حسن قوله: إلا أنَّها لم تُقاتِل، على أنَّ الأفوه الأودي قد فضَّل الجماعة بأمرٍ: منها: السَّبْقُ وهي الفضيلة العظمى، والآخر قوله: رأيَ عينٍ، فخبَّرَ عن قُرْبها لأنَّها إذا بُعدت تُخَيَّلَتْ ولم تُر، وإنما يكون قُرْبها متوقعاً للفريسة، وهذا يؤيد المعنى، ثم قال: ثقة أن ستمار، فجعلها واثقة بالميرة، ولم يجمع هذه الأوصافَ غيره، فأما أبو نواس فإنه نقل اللفظ ولم يزد فيفضل»^(٥).

وقد ذهب أبو بكر الصولي إلى تفضيل بيت النابغة إذ قال: «ولا أعلم أحداً قال في هذا المعنى أحسن مما قاله النابغة، وهو أولى بالمعنى، وإن كان قد سبق إليه، لأنَّه جاء به أحسن»^(٦). وقد علَّل

غذاؤها.

(١) ديوان النابغة الذبياني، ص ٤٢، والعصابة، جمع عصبة وهي: جماعة الطيور.

(٢) ديوان حميد بن ثور الهلالي، جمعه وحقق: د. محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٣١٤، وفيه: (غَزَا)، بدلاً من (غدا)، و(ظلاله)، بدلاً من (غمامة)

(٣) ديوان أبي نواس: ١٤٩/١، تتأَيَّا: تتوحَّى وتنتظر وتترقب.

(٤) ديوان أبي نواس: ٨٢/٣.

(٥) الوساطة، ص ٢٧٤ - ٢٧٥.

(٦) أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، ص ١٦٥.

البغدادي هذا التفضيل بأنه «زاد في المعنى، فأحسن التركيب، ودلّ على أنّ الطير إنّما أكلت أعداء الممدوح. وكلامهم مُحتمِلٌ، وإن كان أبو تمام قد زاد في المعنى»^(١).

ثم إنّ عبد القاهر الجرجاني قد فرّق بين المعنى الأصلي والمعنى الفرعي، ونبّه إلى فرق بين صورة المعنى عند النابغة، وصورته عند أبي نواس، فقال: «وذلك أن هاهنا معنيين: أحدهما أصل، وهو: علم الطير بأنّ الممدوح إذا غزا عدوّاً كان الظفر له، وكان هو الغالب. والآخر فرع، وهو: طمع الطير في أن تتسّع عليها المطاعم من لحوم القتلى»^(٢)، فالنابغة تصرّح بعلم الطير بالنصر، لذلك بدأ بأسلوب الشرط الذي يفيد التوكيد والتحقيق، فاستخدم (إذا)، الشرطية التي تفيد القطع بالنصر، فجاء جواب الشرط وفعله ماضيين (غزوا، حلق).

ثم ذهب عبد القاهر إلى أنّ النابغة عمد إلى الأصل فذكره صريحاً، وكشف عن وجهه، واعتمد في الفرع على دلالة الفحوى، فصوّر الطير بأنّها تحلق فوقهم، وتسير بنحو مستقيم لا فوضى فيه؛ لأنّها على ثقة بكثرة الطعام، ولهذا وصف الطير بالقين، بينما عكس أبو نواس القصة، فذكر الفرع، لدلالة الفحوى (تنأيا الطير غدوته)، واعتمد في الأصل، فقال: (ثقة بالشّبع من جزره)، على الفحوى بدلالة قوله: (من جزره)، «أفيكون شيء أظهر من هذا في النقل عن صورة إلى صورة؟»^(٣).

ويتضح لي أنّه فضّل بيت أبي نواس، فقد أورد قول أبي نواس حكايةً على لسان المرزباني إذ قال: حدّثني عمرو الورّاق لما أنشد أبو نواس قصيدته حتّى إذا وصل إلى قوله: تنأيا الطير... البيت، «قلت له: ما تركت للنابغة شيئاً حيث يقول: إذا ما غدا بالجيش... البيت، فقال: (اسكت، فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع)، وهذا الكلام من أبي نواس دليلٌ بيّن في أنّ المعنى يُنقل من صورة إلى صورة، ذاك لأنّه لو كان لا يكون قد صنع بالمعنى شيئاً لكان قوله: (فما أسأت الاتباع) محالاً؛ لأنّه على كل حال لم يتبعه في اللفظ»^(٤)، بل زاد بأن نقل المعنى، وأحسن التصوير.

وبعد إعادة النظر بين صورة النابغة وصورة أبي نواس أرى الفضل لبيت النابغة، إذ رسم لوحةً فنيّةً موسّعة تصوّر لقاء الجيشين بالغزو، واهتداء عصائب الطير بعصائب أخرى يقيناً بكثرة الطعام،

(١) خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م: ٤/٢٩٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٥٠٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٠٣.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ٥٠٢.

فعبّر عن معناه بإيجازٍ بديعٍ، فقد أضمر صورة وقوع الطير على جثث الأعداء؛ لأنّ ذهن المتلقي سيكون مُستعدّاً ومُهيئاً لتقبل هذه الفكرة، فلم يصرّح بأدوات الحرب أو الموت أو الدم، ولا ساحة المعركة، وإنّما أفهمك ذلك بطريق الفحوى، وبالكناية عن كثرة الطير بقوله: (عصائب طير تهدي بعصائب)، فهي عصائب موصولة بعضها ببعض في جو السماء، فهي لا تنتهي، فرسم صورة في الخيال لجماعات طير كثيرة تغطي الجيش الذي اتسعت رقعته.

ولم ير ابن الأثير زيادة فضل في المعنى بين الأبيات الشعرية آنفة الذكر، إلا من جهة السبب، أو الإيجاز في اللفظ، فقال: «إنهم جاؤوا بشيء واحد لا تفاضل بينهم فيه إلا من جهة حسن السبب أو من جهة الإيجاز في اللفظ، ولم أر أحداً أغرب في هذا المعنى، فسلكت هذه الطريق مع اختلاف مقصده إليها إلا مسلم بن الوليد فقال: [الكامل]

أَشْرَبَتْ أَرْوَاحَ الْعِدَى وَقُلُوبَهَا خَوْفًا فَأَنْفُسُهَا إِلَيْكَ تَطِيرُ
لَوْ حَاكَمْتِكَ وَطَالَبْتِكَ بِذَلِيلِهَا شَهِدَتْ عَلَيْكَ مَلَا حِجْمٌ وَنُسُورٌ^(١)

هذا من المליح^(٢) البديع الذي فضّل به مسلم بن الوليد في هذا المعنى^(٣).

فهو هنا فضّل قول مسلم بن الوليد مع اختلاف مقصد الشاعر، ويظهر لي جهة الإبداع هنا من الصورة البلاغية في التشبيه، إذ شبّه قلوب الأعداء بالطيور التي تفرع خوفاً من سطوة الممدوح، إذ من المركز عند الأعداء أنّ اللقاء مع الممدوح في ساحات الوغى يثخن بهم القتل، وتشهد بذلك النسر التي تأكل لحوم القتلى.

فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، والمقياس هو السبب إلى المعنى، لكنّ التقديم يوافق بيتي أبي تمام، وذلك بفضل الصورة البلاغية، فقد برّع أبو تمام في تصوير مشهد قتال جيش الممدوح وشجاعتهم، بأنّ شبّه أعلام الجيش وراياتهم بالعقبان في هيئتها وتوجّهاها، وهو من التشبيه الإضافي، ولقرب العقبان من رؤوس المقاتلين إذ لزمّت فوق الرايات والأعلام، فقد بالغ في هذا التشبيه بأن جعل العقبان تُظلل

(١) شرح ديوان صريع الأغاني (مسلم بن الوليد الأنصاري توفي ٢٠٨هـ)، حققه: د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٨٥م، ص ٢٢٣.

(٢) المليح والملاحه: الحُسْنُ، وهي حكمٌ جماليٌّ يوصفُ بها الكلامُ البديعُ المطربُ، يُنظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٠٨/٣، والملاحه قرينة السبب والغربة والإبداع، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ٧٧-٧٨.

(٣) المثل السائر: ٢٨٢/٣ - ٢٨٣.

عقبان الرايات، لتنقض وتنهل من دماء القتلى بعد أن تضع الحرب أوزارها وفي حينها، ولزوم العقبان للأعلام ووقوعها على دماء القتلى، ثم العودة إلى الوقوف على الأعلام، هذه الحركة المستمرة، الهبوط والارتفاع فوق المقاتلين يظن الناظر أن العقبان من جنود الجيش، إلا أنها لا تقاتل معهم، بل تنهل من دماء القتلى، وفي ذلك دلالة على كثرة القتلى وأن العقبان تكتفي بدماء القتلى دون لحومهم، مما يؤكد شجاعة الممدوحين.

ثم إن الزيادة الحسنة التي تحدت عنها القاضي الجرجاني في قوله: (إلا أنها لم تقاتل)، حسنها قوله: (أقامت مع الرايات)، إذ جعل الطير موجودة مع الجيش إبان الزحف، وكأنها أحد أفرادها، بهذه الزيادة الحسنة، وبهذا التصوير الغريب، حاز أبو تمام السبق إلى المعنى.

ومن المفاضلة بمقياس السبق إلى المعنى ما فاضل به الأمدي في معنى وصف الخمرة والساقى بين

قول أبي نواس: [البسيط]

فَالْحَمْرُ ياقوتةٌ وَالْكَأْسُ لؤلؤةٌ مِنْ كَفِّ جاريةٍ مَمْشوقةٍ القَدِّ^(١)

وقول أبي تمام وقد أخذه من قول أبي نواس: [الكامل]

وَكَأَنَّ بَهْجَتَهَا وَبَهْجَةَ كَأْسِهَا نَارٌ وَنُورٌ قِيَّداً بِوَعَاءِ

أَوْ دُرَّةٌ بِيضَاءُ بِكَرٍّ أُطِيقَتْ حَمَلاً عَلَى ياقوتةٍ حَمراءِ^(٢)

فقال الأمدي: «إن قول أبي تمام: (أطبقت حملاً)، كلامٌ مُستَكْرَهٌ قبيحٌ^(٣) جداً»^(٤).

ويظهر لي أنه قدّم بيت أبي نواس لسبقه إلى المعنى، ولسلامة لفظه وحسنه، فزاد في المعنى أن وصف ثلاثة أشياء: الخمر والكأس والساقى، بينما اقتصر أبو تمام على شيئين: الكف والكأس، فالمفاضلة من جهة المعنى، والمقياس السبق إلى المعنى، غير أنني أرى الفضل لبيت أبي نواس قد جاءه من جهة الصور البلاغية في التشبيهات البليغة الثلاثة المتوالية، إذ شبه الخمرة بالياقوتة في لونها، والكأس

(١) ديوان أبي نواس: ١٠٧/٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣٢/١.

(٣) الاستكراه مظهر من مظاهر المتكلف يدل على ضعف الطبع، لأنه شيء يعرض للشاعر إذا تكلف وتعمّل، وأمّا المرسل نفسه على سجيته فلا يعرض له، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ١٦٨.

أمّا القبح: فهو ما يناقض معنى الحُسْن، يُنظر: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي، بيروت، د/ت، ص ٢٨٥.

(٤) الموازنة، الأمدي: ١٦٨/١.

باللؤلؤة في صفائها، وشبّه قِوامَ الساقية لنحافتها ورشاققتها باللؤلؤة في شكلها.

ومن المفاضلة بتوليد المعاني ما ذكره ابن رشيق بين قول امرئ القيس: [الطويل]

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ^(١)

وقول عمر بن أبي ربيعة مولّداً منه معنيّ جديداً: [السريع]

فَاسْقُطْ عَلَيْنَا كَسْفُوطِ النَّدى لَيْلَةً لَا نَاهٍ وَلَا زَاجِرٌ^(٢)

فولّد معنيّ مليحاً اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه، أو ينحو نحوه إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية^(٣).

فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، والمقياس تولّد معنيّ بديعٍ مليحٍ من معنيّ سابق، ولعلّ التفضيل في بيت عمر إذ شبّهت المحبوبة دخوله عليها بطريقة خفية خفاء سقوط قطرات الندى، دون أن يعلم به الرقباء، ثم إن التشبيه بالندى يُناسب حال المحبوبة، إذ الندى يسقط خلسةً، فكذلك الشاعر يلتقي بالمحبة خفيةً، فناسب الحال، وهو تشبيه تمثيلي لطيف.

هكذا وقف النقاد البلاغيون على قضية المعنى، وبحثوا في كلّ ألوانه وتموجاته كـ«اتفاقها واختلافها، واجتماعها وافتراقها، وتفصيل أجناسها وأنواعها، وتتبع خواصّها ومشاعها، وابتكارها واحتدائها، ومحاسنها وعيوبها»^(٤).

وقد شرّع النقاد أبواب المعاني واسعة أمام الشعراء، فلهم أن يتكلّموا فيما يشاؤون وفيما يحبّون ويؤثرون من غير أن يحظر عليهم معنى من المعاني، بشرط جودة الصياغة ولطف التأتّي، لكنهم حدّدوا الأوصاف المطلوبة في المعاني، وهي: «الصّحة والكمال والمبالغة والتحرُّز ممّا يوجب الطعن والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرهما»^(٥).

(١) ديوان امرئ القيس: ٣٣٢/١.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: د. محمد عبدالمعزم خفاجي ود. عبدالعزيز شرف، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص ١٥٣، وهو في المنسوب لعمر بن أبي ربيعة.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٢٣/١.

(٤) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٩٣.

(٥) سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، صححه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي صبح، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م،

فهنا يبرز الشاعر وتكون المفاضلة بين الشعراء، لأنَّ «المعاني كلّها معرضةٌ للشاعر، وله أن يتكلّم منها، فيما أحبّ وآثر، من غير أن يُحظرَ عليه معيّ يرومُ الكلامَ فيه، إذ كانتِ المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعرُ فيها كالصورة، كما يُوجدُ في كل صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيءٍ موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثلُ الخشبِ للنجارة، والفضّة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرعَ في أيّ معنى - كان - من الرفعة والضعّة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»^(١).

فالوصولُ إلى الغاية في المعنى، أو اللطائف التي تخفى إلا على الحذاق هو مقياس المفاضلة بين الشعراء والبلغاء، فالشعراءُ في عموم المعاني متساوون وعند إيرادهم الشائع منها متقاربون في الفضل، وإنّما الذي «تباينت فيه الرُتب، وتحاكّت فيه الركب، ووقع فيه الاستباق والتناضل، وعظّم فيه التفاوت والتفاضل.... ومن لطائف معان يدقّ فيها مباحثُ للفكر، ومن غوامض أسرار، محتجبة وراء أستار، لا يكشف عنها من الخاصة إلا أوحدهم وأخصهم»^(٢).

ثانياً: معيارُ عمود الشعر:

هذا المفهوم لم يكن متداولاً عند المتقدمين، وإنّما وردَ على لسانِ البحتري (ت ٢٨٤هـ)، عندما سئلَ عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: «كانَ أغوصُ على المعاني مَيّ، وأنا أقومُ بعمودِ الشعر منه»^(٣)، ثمّ إنّ استفحالَ الخصومة بين القديم والجديد الأثر الكبير في تبلور هذا المعيار، ففريق من نقاد الشعر

ص ٢٧٧.

(١) نقد الشعر، ص ٦٥-٦٦.

(٢) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، مذيّل بحاشية الإمام أحمد بن محمد، المعروف بابن المنير، دار الكتاب العربي-بيروت، سنة الطبع: ١٤٠٧هـ: ١/١.

(٣) الموازنة، الأمدي: ١٢/١.

وأهل العلم به يقدّمون شعر الشعراء الجاهليين وصدر الإسلام، ولا يرون مزيد فضل لشعر المولّدين، وفريق آخر يستحسنون شعر المحدثين، ويقدمونه لما فيه من البديع ومواكبة للعصر العباسي، وهذا المصطلح مُستمدّ في أصله من البيئة البدوية المحيطة بالقوم في ذاك العصر، شأنه في هذا شأن كثير من المصطلحات النقدية.

عمود الشعر لغةً: العِمَادُ والعَمُودُ الخشبَةُ التي يقومُ عليها البيتُ أو القائمةُ في وسطِ الحِجَابِ، وأَعَمَدُ الشيءِ جعلَ تحته عَمَدًا، وعِمَادُ البيتِ شَرْفُهُ، والعربُ تَضَعُ البيتَ موضعَ الشرفِ في النسبِ والحسبِ، وعمودُ الأمرِ قِوَامُهُ الذي لا يستقيمُ لا به، وعَمِيدُ القومِ وعَمُودُهُمْ، سَيِّدُهُمْ، وفلان طویلُ العِمَادِ إذا كان منزله مُعَلِّمًا لزمّائه^(١)، فأخذَ مفهوم عمود ينتقل من دائرته الحسية إلى دوائر مجازية، فأصبح عمود الرأي، وعمود الخطابة، وعمود البلاغة، وعمود المعنى: وهو صورته الخاصة به، وعمود الشعر^(٢).

عمود الشعر اصطلاحاً: هو «الأسلوبُ الذي سلكَهُ فحولُ الشعراءِ، من عهدِ الجاهلية وما بعدها في بلاغةِ الكلامِ، وإحسانِ المعاني، والبعدِ عن التكلُّفِ، وتجنُّبِ استكراهِ الألفاظِ والمعاني»^(٣). أو هو «طريقةُ العربِ في نظمِ الشِّعرِ، لا ما أحدثهُ المولّدونَ والمتأخرونَ»^(٤)، فعمودُ الشعرِ قواعده التي تتعلّقُ بالنّظمِ والأسلوبِ.

ومن الجدير بالذكر أنّ أوّلَ ناقدٍ فاضلٍ بين الشعراءِ على معيارِ عمودِ الشعرِ هو الآمديّ، وكان يقصدُ بعمود الشعرِ سُنَنَ العربِ في نظمِ الشِّعرِ، وقد شاطره القاضي الجرجاني الرأيَ محدّداً مقوماتِ عمودِ الشِّعرِ قائلاً: «كانتِ العربُ إنّما تُفاضلُ بينَ الشعراءِ في الجودةِ والحسنِ بشرفِ المعنى وصحّته، وجزالةِ اللفظِ واستقامته، وتسليمُ السَّبْقِ فيه لمن وصفَ فأصاب، وشبّهَ فقارب، وبدّه فأغزَرَ، ولمن كثرتِ سوائِرُ أمثاله وشوارِدُ أبياته، ولم تكنْ تعباً بالتجنيسِ والمطابقة، ولا تحفِلاً بالإبداعِ والاستعارة، إذا حصلَ لها عمودُ الشعرِ، ونظامُ القريضِ»^(٥)، لكنّ المصطلحَ قد استقرّتْ دلالتُهُ على نحوٍ مفصّلٍ عند المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، إذ حدّدَ عناصره بقوله: «إنّهم كانوا يحاولونَ شرفَ المعنى وصحّته، وجزالةِ اللفظِ

(١) ينظر: لسان العرب، مادة: (عَمَد).

(٢) ينظر: عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، د. محمد الحارثي، نادي مكة، مكة المكرمة، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٤٤.

(٣) شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، محمد الطاهر ابن عاشور، تحقيق: ياسر المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ط ١، ١٤٣١هـ، ص ١٣٠.

(٤) معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٢٩٧.

(٥) الوساطة، ص ٣٣-٣٤.

واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تحيُّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر^(١)، وكانت إضافته العناصر الثلاثة تمثُّل خلاصة لآراء الناقلين الكبارين. وقد شرح الآمدي قصده بطريقة العرب أو سنن العرب في نظم الشعر، قائلاً: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لا ثقة بما أستيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنَّ الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»^(٢).

ويقابل عمود الشعر على النقيض منه البديع، ويُقصد بالبديع: الخروج على عمود الشعر وسنن العرب في صياغة الشعر، والإكثار من المحسنات اللفظية والمعنوية، والإغراق في الاستعارات العقلية، وقد اشتهر الشعراء المولَّدون بهذا الفن، وكثر عندهم وأسرفوا، وأغرقوا فيه، حتى عابهم النقاد عليه، وهو ما أشار إليه ابن المعتز، قائلاً: «إنَّ بشاراً ومسلماً وأبا نُواسٍ ومن تقيَّلهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم.... ثمَّ إنَّ حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به، حتى غلب عليه، وتفرَّغ فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض وتلك عقي الإفراط وثمره الإسراف»^(٣)، وهذا الضرب من الشعر مثله أبو تمام حتى صار إماماً فيه، وهو ما أشار إليه الآمدي على لسان صاحب أبي تمام، إذ يقول: «فأبو تمام انفرَد بمذهبٍ اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وسلك الناس نهجَه، واقتَفوا أثرَه، وهذه فضيلة عري عن مثلها البحري»^(٤)، وقد عابه الآمدي عليه، «فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناًك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً؛ لأنَّ طريقَتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم»^(٥).

ومصطلح البديع الذي أشار إليه النقاد وعابوا من أغرق فيه، لم يكن قد احتلَّقه الشعراء

(١) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١.

(٢) الموازنة، الآمدي: ٤٢٣/١.

(٣) البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجليل، ط ٢، ٢٠٠٧م، ص ٧٣-٧٤.

(٤) الموازنة، الآمدي: ١٣/١.

(٥) الموازنة، الآمدي: ٤٢٥/١.

المولّدون، وإنّما وجدوه في أشعار القدماء وأكثروا منه وتكلّفوا فيه، وهو ما أوضحه القاضي الجرجاني بقوله: «وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفّضى الشعر الى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع؛ فمنّ مُحسِن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفطر»^(١)، وفي موضع آخر يذكر شغف الشعراء المحدثين وتسابقهم في البديع، مما أدخلهم في مردول الشعر وفاسده «وكلُّ هذا عند أهل العلم مَعِيْبٌ مردودٌ، ومنفيٌّ مردولٌ»^(٢)، وإن كان أهل الإغراب وأصحاب البديع من المحدثين، قد هَجُّوا به واستَحَسَّنوه، وتنافسوا فيه، وبارى بعضهم بعضاً به»^(٣)، لأنّ معيار الأدبية ما عاد كما هو فكان من الطبيعي أن يثير هذا النمط الجديد من الأداء الشعري حفيظة كثير من النقاد لتجاوزه شروط إنتاج الخطاب الشعري المألوفة والمتمثلة بسنن العرب في النظم.

هذا، وقد شاع مفهوم عمود الشعر عند النقاد وتردّد كثيراً على ألسنتهم معياراً للمفاضلة بين الشعراء، وإظهار الفاضل من المفضول، ويحتكمون إليه في تقويم الشعر الحسن من الرديء.

مقاييس التفاضل بمعيار عمود الشعر: وهي عناصر عمود الشعر التي حدّدها المرزوقي:

١- **شرف المعنى وصحته:** شرف المعنى جاء الحديث عنه في مقاييس المعنى^(٤)، أمّا صحة المعنى فقد عني النقاد العرب القدماء به عناية كبيرة، وكانت عنايتهم بصحة المعنى قبل تبلور فكرة عمود الشعر واستقرار عناصره^(٥)، ثمّ عدّوه أوّل أركان عمود الشعر العربي^(٦)، وقد استخلص المرزوقي هذا المقياس من عبارات النقاد قبله، وجعل عياره العقل الصحيح والفهم الثاقب^(٧). وكان ابن طباطبا(ت ٣٢٢هـ)، من قبل قد شرط صحة وزن المعنى لقبوله، إذ قال: «فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة

(١) الوساطة، ص ٣٤.

(٢) المردول: الرديء من كلّ شيء، وهو ضد الفاضل، يُنظر: لسان العرب، مادة (ردل).

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٨.

(٤) يُنظر هذه الرسالة ص ٥٦.

(٥) ينظر على سبيل التمثيل: البيان والتبيين: ٣٧/١، والشعر والشعراء: ٦٤/١، والكمال: ٥/١، ١٢٨، وكتاب البديع، ص

٢٥ - ٥٨، وعيار الشعر، ص ٧٦، ٦٧، ١٦، ١٥، ٩، ٨.

(٦) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ٤٢٨/١ - ٤٢٩، والوساطة، ص ٣٣.

(٧) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١.

وزن المعنى، وعدوبته اللفظ، فصفاً مسموعه من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه»^(١)، كما ربطاً قدامه بن جعفر من قبل بين الفنون البديعية وصحة المعنى، لاحتكام هذه الفنون عنده إلى النظر العقلي^(٢)، وهذا المقياس يشكّل عند الأمدي أحد أركان صناعة الشعر «فصحة التأليف في الشعر، وفي كلّ صناعة، هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى»^(٣)، من خلال أقول النقاد السابقة يتضح أن صحة المعنى تعني الاحتراز من الوقوع في الخطأ وأن يكون الشاعر صادقاً في ما ذهب إليه، وعلى هذا المقياس جاءت أغلب مؤاخذات النقاد على الشعراء، فمن صحّ المعنى عنده في معنى ما شاركه فيه غيره، فالمقدم من صحّ معناه وسلم من الخطأ.

وقد شغل هذا المقياس مساحةً واسعة من الموازنة عند الأمدي، وبه فاضل بين الشاعرين محتكماً إليه، فهو طريقة العرب في النظم، وعليه كانت طريقة البحري في نظم الشعر، من ذلك أن الأمدي قد عاب قول أبي تمام من: [الطويل]

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحاً جالت عليها الخلاخل^(٤)

وقد بين الأمدي أن طريق وصفه للمعنى جاء على خلاف ما نطقت به العرب، لذلك عدّه من أقبح ما وصفت به النساء، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأثما تعض في الأعضاد والسواعد، وتضيق في الأسوق، فإذا جعل خلاخلها وشحاً تحول عليها، فقد أخطأ الوصف وصيرها ممسوخة في صغرها تشبه الجعل^(٥)، وفي ذلك يقول: «إنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر.... وإذا كان الخلخال - وهو الحلقة المستديرة المعروف قدرها - وشاحاً للمرأة، فإنه يأخذ أعلى جسدها كله، وإذا كانت كذلك فقد مسحت إلى غاية القماءة والصغر، وصارت في هيئة الجعل.... ولو قال هذا الشاعر: (لو أن الخلاخل صيرت لها حُقباً) لصح له المعنى كما قال منصور النمرّي: [الطويل]

فلو قست يوماً حجلها بحقابها لكانا سواءً، لا، بل الحجل أوسع^(٦)

فجعل حجلها - وهو الخلخال - أوسع من حقابها، والحقاب: ما تديره المرأة على خصرها؛ فهو

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. عبدالعزيز المانع، دار العلوم، الرياض، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٢١.

(٢) ينظر: نقد الشعر، ص ٦٩.

(٣) الموازنة، الأمدي: ٤٢٨/١.

(٤) ديوان أبي تمام: ١١٥/٣، وفيه (وشماً)، بدلاً من (وشحاً).

(٥) ينظر: الموازنة، الأمدي: ١٤٧/١ - ١٤٨.

(٦) شعر منصور النمرّي، جمعه وحققه: الطيب العشاش، دار المعارف، ط ١، دمشق، ١٩٨١م، ص ١٠٨.

يختصُّ بالخصر، وكذلك النطاق، والوشاح لا يختصُّ بالخصر، وإنما يعلّق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقاً والبطن ضامراً، فاتّبع أبو تمام منصوراً في المعنى فأخطأ»^(١).

وقد أثار بيت أبي تمام جدلاً نقدياً واسعاً بين النقاد، ففريق رفض المعنى الذي قدّمه، وفريق آخر أنصفه وعدّه صحيحاً، والفريق الرافض للمعنى هم: الأمدئي كما بينا، إذ فضّل عليه بيت منصور التّمري، وكذلك القاضي الجرجاني، فيرى أنّها إنّ كانت على هذه الهيئة فيصفها بغاية القصر والضؤولة، ويتساءل: هل هذه المرأة تليق أن تكون من البشر، فضلاً عن أن تكون من ذوات الحسّن؟^(٢)، وأيد ذلك العسكري بما ذهب إليه، من أنّه لو قال: (نطقاً)، بدل (وشحاً)، لأصاب، لكنّه هنا صيّرهما كالجرذ والهرّة^(٣).

أمّا الفريق المؤيّد للمعنى الذي قدّمه أبو تمام، فيمثّله المرزوقي، الذي أكّد سلامة المعنى، وأنّ «الذي قصده أبو تمام بكلامه معنيان: أحدهما: غلظ الساقين، فتكون الخلاخيل من الاتّساع بمقدار غلظهما. والثاني دقّة الخصر حتّى لو جعل الخلاخال في موضع الوشاح لجال عليه»^(٤).

إلا أنّ الصواب هو ما ذهب إليه ابن أبي عون (ت ٣٢٢هـ)، حيث علّل معنى أبي تمام بالتوسّع في اللغة ومجازاتها، وبالنتيجة خلق جمالية للنتاج الفني، فيرى أنّ في بيت أبي تمام دليلاً على استحسان العرب لضمور الكشح وجولان الوشاح^(٥)، وبهذا تكون الصورة البلاغية متمثّلة بالتشبيه والاستعارة، قد تحقّقت إثارة للخيال أكثر من صورة الشاعر منصور التّمري، وخلقت إبداعاً جديداً في مقاييس الجمال عند المرأة.

ويبدو هذا المقياس أوسع وأفسح مجالاً عند القاضي الجرجاني، لأنّه يضمّ المعاني البدوية وغير البدوية، والشاعر المحدث ضاق عليه مجال المعاني بعد أن سبقه المتقدمون إليها، فإنّ هو حاول التجديد عن طريق البديع والاستعارة، أثّم بالتكلّف، وإن استسلم إلى عفو الخاطر والبديهة والتلقائية قيل: إنّ شعره فارغ غسيل^(٦)، وعلى هذا الأساس نلاحظ أن القاضي الجرجاني لا يخرج شاعراً عن العمود وإنما

(١) الموازنة، الأمدئي: ١/١٤٨-١٤٩.

(٢) ينظر: الوساطة، ص ٧٩.

(٣) ينظر: كتاب الصناعتين، ص ١١١.

(٤) ديوان أبي تمام: ٣/١١٥.

(٥) ينظر: التشبيهات، ابن أبي عون، تصحيح: عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبودج، ١٩٥٠م، ص ١١٣.

(٦) ينظر: الوساطة، ص ٥٢.

يخرج البيت أو القصيدة.

ومن مؤاخذات النقاد للشعراء وفق مقياس صحة المعنى ما خطأً الآمديُّ البحتريُّ في قول
يصف ذنب الفرس: [الكامل]

ذَنَّبُ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَن
وَأَمَّا الممدوح من الأذنان قول امرئ القيس: [الطويل]

ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَافٍ فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلٍ^(١)

فقال: إنَّ معنى امرئ القيس صحيحٌ، ومعنى البحتري خطأ؛ لأنَّ الممدوح من الأناث ما قُرِبَ من الأرض ولم يمسَّها^(٢)، ووافقه في ذلك الشَّريف المرتضى؛ لأنَّ ذنب الفرس إذا مسَّ الأرض كان عيباً في الوصف كقول البحتري: (ذنب كما سُحِبَ الرِّدَاءُ)، فأفصح بأنَّ الفرس يسحب ذيله^(٣)، أمَّا صورة امرئ القيس لذنب فرسه فهي أبلغ وأصحُّ معنىً من صورة البحتري، لأنَّ امرأ القيس احترز للمعنى فقال: (فوق الأرض)، للدلالة على كثافة شعر الذيل مع الشُّبُوع، ومع ذلك لم يلامس الأرض، فالمفاضلة هنا من جهة المعنى، ومقياس التفضيل هو صحة المعنى.

وبمقياس صحَّة المعنى فاضل الآمديُّ بين قول أبي تمام وقول للبحتري في معنى الوداع إذ قال أبو تمام: [البسيط]

لَمَّا اسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَانْصَرَمَتْ
أَوَاخِرُ الصَّبْرِ إِلَّا كَاطِماً وَجِماً
رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرِيٍّ وَأَقْبَحَهُ
مُسْتَجْمِعِينَ لِي: التَّوْدِيعُ الْعَنَمُ^(٤)

فقال الآمديُّ: «كأنَّه استحسَّن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في هذا المعنى. أترأه ما سمع قول جرير: [الوافر]

أَتَنْسَى إِذْ تُودَّعُنَا سُلَيْمَى
بِقَرَعِ بَشَامَةٍ سُقِيَّ الْبَشَامُ^(٥)

(١) ديوان البحتري: ١٧٤٦/٥، والغُرْف: الشَّعر النابت في محذَّب رقبة الفرس.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٢٦٢/١.

(٣) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ٤٧١/١.

(٤) يُنظر: أمالي المرتضى: ٩٤/٢ - ٩٥.

(٥) ديوان أبي تمام: ١٦٧/٣، والْوَجْم: الذي أظهر الحزن والكراهة للشيء، والعنم: نبات أحمر يُشَبَّه به الأصابع اليد المخضوبة.

(٦) شرح ديوان جرير، ص ٥١٢.

فدعا للبشام بالسقيا لأثما ودعته به، فسُرَّ بتوديعها، وأبو تمام استحسن أصبعها واستقبح إشارتها، ولعمري إنَّ منظرَ الفراقِ منظرٌ قبيحٌ، ولكنَّ إشارةَ المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلاَّ أجهلُ النَّاسِ بالحبِّ، وأقلُّهم معرفةً بالغزل، وأغلظُهم طبعاً، وأبعدُهم فهماً»^(١).

هذه مفاضلة من جهة المعنى، والمقياس في التفضيل صحة المعنى، لكنني أرى التفضل في بيت جرير جاء من جهة الصورة البلاغية، إذ أشارت سُليمة بعود البشام -وهو عودُ السواك- كنايةً عن الوداع خيفة الرقباء، فالحرّة العربية يكلِّلها الحفرُ والحياء، وهذه الكناية اللطيفة صوّرت مشهدَ لحظة الوداع أبلغ تصوير، إذ أشارت بعود البشام، والإشارة بالعود أوحى له بالحزن والفراق الذي يعقبُ هذا الوداع، وهي إشارة مخزون، لذلك التفت ودعا للبشام بالسقيا، وهو التفاتٌ بديع في صورةٍ بديعة، صوّرتها الكناية اللطيفة.

٢- جزالة اللفظ واستقامته: وعيائه عند المرزوقي الطبع والرّواية والاستعمال^(٢)، وقد بيّن الجاحظ الجزالة في اللفظ بقوله: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً»^(٣).

وعيارُ ابن طباطبا النقدي للألفاظ، هو أن «تكون الألفاظ منقاداً لما تُراد له، غير مستكرهة ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج»^(٤)، ويشترط القاضي الجرجاني في اللفظ أن لا يكون غريباً في استعماله، ولا مبتذلاً ومقياسه أن يكون بحيث تفهمه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في كلامها، فكان الأسلوب الجزلُ عنده «ما ارتفع عن الساقطِ السوقي، وانحطَّ عن البدوي الوحشي»^(٥)، وكذلك وصف عبدُ القاهر الجرجاني الجزالة وربطها بشرف النظم بقول: «من البراعة^(٦) والجزالة وشبهها ممّا ينبئ عن

(١) الموازنة، الأمدي: ٢٣٠/١

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١.

(٣) البيان والتبيين: ١/١٤٤.

(٤) عيار الشعر، ص ١٠.

(٥) الوساطة، ص ٢٤، والوحشي: الكلام الغريب غير المألوف ولم يجر به الاستعمال، يُنظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص ٣٨٧.

(٦) البراعة: تعني: التمام والحذق والإجادة بطريقة الكلام ونظمه، ويُوصفُ بالبراعة كلُّ مُتقدِّم في قول أو صناعة، رجلٌ بارع، أي: تمَّ في كلِّ فضيلة، وفاق أصحابه في العلم وغيره، يُنظر: إعجاز القرآن، الباقلاني، ص ١٢٧، ومعجم المصطلحات

البلاغية وتطورها: ٣٨٧/١

شرف النظم»^(١)، وجزالة اللفظ واستقامته راجعٌ إلى «اختلافِ الطبائع، والبيئة، والموضوع»^(٢)، والجزالة تعني أن يتصف اللفظ بالجودة لا بالضعف، وبالقوة لا باللين وبالوضوح لا بالغموض^(٣)، واستقامة اللفظ تعني «وفاءه بالمراد الذي استعمله فيه البليغ دون خطأ، ولا تقصير ولا غموض»^(٤)، فإذا كانت فخامة الأساليب مطلباً للذائقة الجمالية في الجاهلية وما تبعها، فإن رقة الأساليب وليونتها، غدت مطلب الذائقة الجمالية عند سكان المدن والحواضر في العصر العباسي.

ومما يجدر الاستشهاد به ما أورده ابن رشيق قائلاً: «تحامى الناس أشياء كثيرة من المعاني، أخذت حقها من اللفظ، فلم يبق فيها فضلة تُلتَمَس والقرائح تتفاضل، ألا ترى إلى قول جميل في صفة امرأة فاجأها: [الطويل]

عَدَا لَاعِبٌ فِي الْحَيِّ لَمْ يَدْرِ أَنَّهَا نَمُرُّ وَلَا أَرْضُ لَنَا بِطَرِيقِ
فَلَمَّا افْتَجَيْنَاهُ اتَّقَانَا بِكُمِّهِ وَأَعْلَنَ مِنْ رَوْعَاتِنَا بِشِهيقِ^(٥)

كيف وصف حقيقة الحال، حتى صوّرها تصويراً مع حسن لفظ، وجزالة بنية، ومع ذلك ليس ببالغ قول النابغة: [الكامل]

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرَدْ إِسْقَاطُهُ فَتَنَاوَلْتَهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ^(٦)

على أن النابغة أقدم عصرًا، وأشبهه بالفخامة^(٧) من جميل^(٨).

إذا نظرنا في بيتي جميل يتضح جمال الصورة بجمال اللفظ، وعلى قدر هذه الجزالة جاءت معاني

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٦.

(٢) الوساطة، ص ١٣٨.

(٣) ينظر: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي، ص ١١٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٥) لم يُذكر في الديوان، وهما في: قراصة الذهب، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م، ص ٥٧، ومعنى افتجيناها: أي: فاجأناه.

(٦) ديوان النابغة: ص ٩٣، والنصيف: ثوب تتجلى به المرأة فوق ثيابها كلها، وسُمِّي نصيفاً، لأنه نصف بين الناس وبينها، فحجز أبصارهم عنها، ينظر: لسان العرب: مادة (نصف).

(٧) الفخامة: تدل على المهابة والقوة والمتانة في الشعر، مرادفة للجزالة ونقيض للسهولة والوضوح، وهي حكم جمالي يُصف بها عمود الشعر، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ١٠١.

(٨) قراصة الذهب، ص ٥٦-٥٧.

كلماتها، فيمكن القول إنَّ فيهما لقطة تصويرية سريعة بسرعة الشهيق، لكنَّ ابن رشيقي فضَّل عليهما بيتَ النابغة بقوله: (القرائح تتفاضل)، وبدقيق النظر ينكشف جمالُ المشهد التصوير، وبراعة الشاعر في رسمه، يدلُّك على ذلك دلالة لفظة (فتناولته)، لم فيها من بطء الحركة، وحسن استخدام اللفظة في المقام المناسب، وبذلك تكونُ فخامة اللفظ قد وظِّفت في خدمة المشهد التصويري، وجاء ذلك في بيت واحد على الرغم من وجود عيب الإقواء فيه، والصورة في بيت النابغة أكثر تأثيراً في النفس منها في بيتي جميل، وأشدُّ إثارة للخيال.

٣-الإصابة في الوصف: ويسميه المرزوقي الذكاء وحسن التمييز^(١)، وعدَّ الآمدي إصابة الغرض المقصود بالوصف، ثاني أهم أربعة أشياء تجوِّد بها صناعة الشعر، إذ يقول: «وأنا أجمع لك معاني سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر: زعموا أنَّ صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات، لا تجوِّد وتُستحكَّم إلا بأربعة أشياء، هي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»^(٢).

فمعنى الوصف عند الآمدي يتركز على وضوح المعنى، من خلال محاكاة الواقع الموصوف، وتمثيل سائر معانيه أو بعضها تمثيلاً لفظياً، حتى ينكشف للمتلقّي ويدقّق مشاهدته إيّاها، فتفضيل الشاعر يتوقَّف على مقدار وضوح أدواته التعبيرية التي يوظِّفها في شعره^(٣).

وكل تصوير خاطيء للشيء الموصوف يؤدي إلى الوقوع في خطأ الإصابة بالوصف، أو الإساءة إلى الصورة، التي يرسمها الشعر، لذلك يشيّر القاضي إلى ندرة الشعراء الذين هم «أشملُّ للإحسان والإصابة والتنقيح والإجادة»^(٤). وتأتي الإصابة في الوصف عند القاضي الجرجاني عن طريق تصوير الشاعر الواقع الخارجي تصويراً مطابقاً عند محاكاته أولاً، وتصوير ما تجيش به أحاسيس المرء ومشاعره ثانياً^(٥)، وفي الحالتين فإنَّ الإصابة تُظهرُ قدرة الشاعر على جعل الموصوف «المادي أو المعنوي: الحسي أو المتخيل قريباً من تمثّل القارئ له»^(٦)، أي: تمثُّله للمتلقّي.

(١) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١.

(٢) الموازنة، الآمدي: ٤٢٥/١-٤٢٦.

(٣) ينظر: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي، ص ١٠١.

(٤) الوساطة، ص ٤١٥.

(٥) ينظر: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي، ص ١٢١.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٢١.

وليس المراد بإصابة الوصف ما يرادف الصفة من نحو النعت والحال؛ لأن ذلك أخص من المقصود هنا، ويتطلب هذا المقياس أن يصف الشاعر الشيء بما يصوره تصويراً واضحاً، مطابقاً لما عليه الشيء الموصوف في الخارج والواقع، من غير زيادة ولا نقصان^(١).

وخير ما نستشهد به المفاضلة التي قام بها القاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني بين بيت شعر للمتنبي، وبيت شعر لبكر بن النطاح، قال المتنبي: [الكامل]

دُونَ التَّعَانِقِ نَاحِلِينَ كَشَّكَلَتِي نَصَبٍ أَدَقَّهُمَا وَضَمَّ الشَّاكِلِ^(٢)

وفضَّلَ عليه قول الآخر، فقال: لا يكونُ كقولهِ: [البسيط]

إِنِّي رَأَيْتُكَ فِي نَوْمِي تُعَانِقُنِي كَمَا تُعَانِقُ لَأْمَ الْكَاتِبِ الْأَلْفَا^(٣)

ذهب القاضي الجرجاني إلى تفضيل بيت المتنبي فقال: «فكأنه معنى مُفَرَّدٌ؛ ولئن أخذه منه كما يزعمون فما عليه مَعْتَبٌ؛ لأنَّ التعبَ فيه ونَقْلُهُ لا يَنْقُصُ عن التعب في ابتدائه»^(٤).

فالقاضي الجرجاني يرى وإنَّ كَانَ المتنبي قد أخذ المعنى من بيت بكر بن النطاح في وصف خَلَيْنٍ متعانقين وإصابة مثال ونظير لهما من الخطِّ إلا أنَّه زادَ عليه وكأنَّه معنى مُفَرَّدٌ في بابه، إذ جَهِدَ نفسه في نقل المعنى ووصف دَقَّةِ النُّحُولِ حتَّى صارَا فَتَحَتِي نَصَبٍ، فلمَّا زادَ القربُ بين المتعانقين ووصلا إلى حَدِّ التَّضَامِ والتلاصقِ شَبَّهَهُمَا بفتحتي نَصَبٍ قد وضعها لهما الشاكلُ ضَمَّ في رأسيهما، إلا أنَّ عبد القاهر يرى أنَّ تلك الزيادة ليست من حيث وضع الشبه على تركيب شكلين، بل «هي الإغراق في الوصف بالنحول وجمع ذلك للخَلَيْنِ معاً، ثمَّ إصابة مثالٍ له ونظير من الخطِّ»^(٥). وهو بذلك لم يردَّ حَكَمَ القاضي الجرجاني في المفاضلة بين بيت بكر بن النطاح والمتنبي، لأنَّ عبد القاهر الجرجاني يبيِّنُ ويحلِّلُ جمال وضع التشبيه على الجمع والتفريق^(٦).

وقد علَّق عبد القاهر الجرجاني على بيت بكر بن النطاح قائلاً: «فإنَّ هذا قد أدَّى إليك شكلاً

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص ١١٧.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١٦٤.

(٣) شعر بكر بن النطاح، صنعة الأستاذ حاتم الضامن، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٥م، ص ٢٨. وهو شاعر غزل، جيّد القول حسن الشعر، من فرسان بني حنيفة من أهل اليمامة، توفي سنة ١٩٢ هـ.

(٤) الوساطة، ص ٢٣٩.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٢٠٣.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

مخصوصاً لا يُتصوَّر في كلِّ واحدٍ من المذكورين على الانفراد بوجه، وصورة لا تكون مع التفريق»^(١)، ثمَّ عَقَّبَ على بيت المتنبي قائلاً: «وأما المتنبي فأراك الشيعين في مكانٍ واحدٍ وشَدَّدَ في الفرق بينهما، وذلك أنَّه لم يعرض لهيئة العناق ومخالفتها صورة الافتراق، وإنما عَمَدَ إلى المبالغة في فرط النحول، واقتصر من بيان حال المعانقة على ذكر الضمِّ مطلقاً والأول لم يُعَنَّ بحديث الدقة والنحول، وإنما غنيَّ بأمر الهيئة التي تحصل في العناق خاصَّةً، من انعطاف أحد الشكَلين على صاحبه، والتفاف الحبيب بمُحِبِّهِ»^(٢)، ثمَّ عادَ وأثنى على بيت بكر بن النطاح فقال: «وأجادَ وأصابَ الشبه أحسن إصابة لأنَّ خطي اللام والألف في (لا) ترى رأسيهما في جهتين، وتراها قد تماسَّتا من الوسط، وهذه هيئة المعتنقين على الأمر المعروف، فأما قصدُ المتنبي فليس بصفة عناق على الحقيقة، وإنما هو تضامٌّ وتلاصقٌ»^(٣).

والرأي ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، أنَّ هيئة المعتنقين وتشبيهاً بخطَّ اللام والألف في (لا)، في بيت بكر بن النطاح قد أصابَ الشَّبهَ أحسنَّ إصابةٍ وأجادَ فيه، وهي هيئة المعتنقين على الحقيقة، ألا ترى كيف صَوَّرَ حال الاعتناق بصورة اللام والألف (لا) فهذا تصويرٌ بغاية البراعة، فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا الوصفَ قد أعطى المعنى جماليةً وصوَّره هذه العناق مع شدَّة الانسجام بين العاشق ومعشوقه بأطول مدَّةٍ، ودليله عدمُ مفارقة اللام للألف، فهما مقترنان في تأدية المعنى المخصوص، وما تعني (لا) من دلالة نفْيِ الشيءِ وكأنَّ حالهما يقول: لا نستطيع أن نفرق؛ لأنَّ بافتراقنا يخرج المعنى من دائرة النفي إلى دائرة الإثبات، وهو المعنى الذي لم يلحق به المتنبي، والتصوير الذي قصَّرَ عنه، لأنَّ المتنبي كان تصويره مقصوراً على وصف التضامِّ والتلاصق بين المتعانقين، والمبالغة في فرط النحول، من غير أن يصوِّرَ هيئة العناق، وبذلك تكون الصورة البلاغية عند بكر بن النطاح أبلغَ وأكثرَ تأثيراً، إذ صوَّرَ المشهد على الحقيقة، وبلغَ غاية الإفادة ومنتهى الإبداع، وذلك من فرط دقَّة علمه ووصفه للأشياء.

٤-المقاربة في التشبيه: وهي عند المرزوقي، الفطنة وحُسْنُ التقدير^(٤)، وكان المبرِّد (ت ٢٨٥)، قبله قد قسمَ التشبيهَ على أربعة أضربٍ: «فتشبيهُ مفرطٌ، وتشبيهُ مُصِيبٌ، وتشبيهُ مُقارِبٌ، وتشبيهُ يحتاجُ إلى

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٤) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ٩/١.

التفسير ولا يقوم بنفسه»^(١)، وعلى هذا فهو يحتاج لإعمال العقل وطول التأمل، لكي يصل ما أرادَه المبرِّد بقوله: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة، ونَبَّه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي واختصار قريب»^(٢). بهذا تكون المقاربة في التشبيه عند المبرِّد - تحتل الدرجة الثانية من حيث جودة الشعر، وجمال الصورة التشبيهية.

هذا ما حدا بابن أبي عون أن عدَّ التشبيه الواقع النادر أحد أقسام الشعر، فقال: «ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه؛ وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره»^(٣).

ورأى قدامة بن جعفر أن التشبيه مقياس رئيس في تقويم الشعراء، وأن أحسن التشبيه عنده «ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد»^(٤)، أي: أن الجودة تكمن في مقاربة التشبيه.

وأعطى الأمدى لمقياس المقاربة في التشبيه خصوصية عندما جعله أحد مقاييس الموازنة يحتكم إليه بين شعري أبي تمام والبحري، وما تواضعت عليه العرب في تشبيهاتها، لهذا أشار إليه في سياق وصف موضوعات الموازنة^(٥)، وعلى هذا المنهاج أجرى القاضي الجرجاني التشبيه ولم يخرج على ما أقره الأمدى إذ يقول: «إنَّ العرب تسلَّم قصب السبق للشاعر الذي وصف، فأصاب وشبه فقارب»^(٦). وكذلك قال ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ)،: «وإنَّما الأحسن في التشبيه، أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، وبالضد حتى يكون رديء التشبيه ما قلَّ شبهه بالمشبه به»^(٧)، والمراد بالمقاربة وشدة المقاربة «هي قوَّة وجه الشبه في المشبه، بحيث يستغني المشبه عن ذكر وجه الشبه، وليس المراد

(١) الكامل: ١٠٣٢/٢.

(٢) الكامل: ٣٨٥/١.

(٣) التشبيهات، ص ٢.

(٤) نقد الشعر، ص ١٢٤.

(٥) من أبواب الموازنة التي كان فيها مقياس المقاربة في التشبيه معياراً للحكم بين شعر أبي تمام والبحري باب (ابتدأتهما بتشبيه النساء بالظباء والبقر)، ينظر: الموازنة، الأمدى: ٥٩/٢ وما بعدها، وكذلك باب «ما قلاه في البهجة وحسن الوجوه وتشبيه النساء بالشموس والبدور والنجوم وغير ذلك»، ينظر: الموازنة: ٨٣/٢ وما بعدها.

(٦) الوساطة، ص ٣٤.

(٧) سرُّ الفصاحة، ص ٢٤٦.

بالمقاربة تمام المماثلة بين المشبّه والمشبّه به في جميع الصفات، بل قوّة المشابهة في وجه الشبه»^(١)
فالمقاربة في التشبيه أهم مقومات الصورة البلاغية، وأبرزها، وهو العنصر الجمالي في الشعر.
ويطالعنا أبو هلال العسكري في موازناته بين الصور التشبيهية مستعملاً مقياس المقاربة الذي يفضّل به
امراً القيس في قوله: [الطويل]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي^(٢)
على قول بشار: [الطويل]

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(٣)
إذ كل بيت يمثّل صورةً تركيبيةً، وهو بذلك يقول: وبيت امرئ القيس أجود، لأنّ قلوب الطير رطبا
ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب»^(٤).

لكننا نرى غير ما ذهب إليه أبو هلال العسكري، إذ الإصابة بالتشبيه في جانبها الشكلي
متحققة وتامة بين الكواكب المتهاوية ليلاً وبين السيوف المتهاوية في سواد النقع، وقد شهد بذلك إمام
البلاغيين عبد القاهر الجرجاني^(٥)، وقد فضّلت صورة بشار صورة امرئ القيس بنبض الحركة، وما تثيره
حركة السيوف أو الكواكب المتهاوية من تداعيات في مخيلة المتلقي، بينما تبقى صورة امرئ القيس
ساكنة، بالإضافة إلى فنيّة صورة بشار، إذ جاءت أجزاءها متداخلة متلاحمة مع بعضها، بحيث لا يمكن
الفصل بينها أو الحذف إلا ويختلّ جزء منها، بينما صورة امرئ القيس متوالية غير متداخلة^(٦)، وعليه
فإنّ صورة بشار أفضل وأحقّ بالتقديم من صورة امرئ القيس.

ومما يمكن أن يكون شاهداً على هذا المقياس المفاضلة التي أجراها الأمدئي بين شعرٍ للبحتري
وامرئ القيس في صفة ذنب الفرس، في معرض حديثه عن أخطاء البحتري في المعاني، إذ قال
البحتري: [الكامل]

(١) شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي، ص ١٢١.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٥٩/١.

(٣) ديوان بشار بن برد: ٣١٨/١، وفيه: (فوق رؤوسهم)، بدلاً من (فوق رؤوسنا).

(٤) كتاب الصناعتين، ص ٢٥٠.

(٥) ينظر: أسرار البلاغة، ص ١٧٥.

(٦) ينظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٥٤.

ذَنبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ
عُرْفٍ وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمُسْبَلِ^(١)
فَعَلَّقَ الْآمِدِيُّ قَائِلًا: «هذا خطأ من الوصف؛ لأنَّ ذنبَ الفرس - إذا مسَّ الأرض - كان عيباً،
فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذنان ما قَرَّبَ من الأرض ولم يمسَّها»^(٢).
ورأى أنَّ امرأَ القيس قد قاربَ التشبيه، وأصابَ الوصفَ، لما قال: [الطويل]
بِضَافٍ فُؤِيقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ^(٣)

بيد أنَّ الشريف المرتضى اعترض على الآمدي في تخطئته للبحري، وحاول أن يلتمس له العذر، قائلاً:
«إنَّ الشاعر لا يجب أن يأخذَ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإنَّ ذلك متى أُعْتَبِرَ في الشَّعر بطلَ
جميعه، وكلامُ القوم مبنيٌّ على التجوُّز والتوسُّع، والإشارات الخفيفة والإيماء على المعاني»^(٤).
وقد عيب^(٥) على امرئ القيس قوله: [المتقارب]

لَهَا ذَنْبٌ مِثْلُ ذَيْلِ الْعُرُوسِ تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرِ^(٦)
وعَلَّقَ الْآمِدِيُّ قَائِلًا: «وما أرى العيبَ يلحقُ امرأَ القيس في هذا؛ لأنَّ العروسَ إنَّ كانت تسحبُ
ذيلَها، وكان ذنبُ الفرس إذا مسَّ الأرض فهو عيبٌ؛ فليس بمنكرٍ أن يُشَبَّهَ الذنبُ به وإنَّ لم يبلغْ إلى
أنَّ يمسَّ الأرض»^(٧). والآمدي عندما استحسَّن بيتَ امرئ القيس، علَّلَ استحسانه أنَّ الشيء إذا
شابهَ الشيء أو قَرَّبَ منه، في شكله ومعناه، فإنَّه من المقاربة في التشبيه^(٨)، لأنَّ امرأَ القيس «لم يقصدْ
طولَ الذنبِ أن يشبَّهَهُ بطولِ ذيلِ العروس فقط، وإنما أرادَ السبوغَ والكثرةَ والكثافةَ، ألا تراه قال:
(تسدُّ به فرجها من دبر)، وقد يكونُ الذنبُ طويلاً يكادُ يمسُّ الأرضَ ولا يكونُ كثيفاً، بل يكونُ رقيقاً
نزر الشَّعر خفيفاً؛ فلا يسدُّ فرجَ الفرس»^(٩). وعلى وفقِ تحليل الآمدي، يتَّضح لي أنَّه فضَّلَ بيتَ امرئ

(١) ديوان البحري: ١٧٤٦/٣، والعُرْفُ: الشَّعرُ النابتُ في محَدِّبِ رقبةِ الفرس.

(٢) الموازنة، الآمدي: ٣٧١/١.

(٣) ديوان امرئ القيس: ٢٦٢/١، وصدر البيت: (وضليع إذا استدبرته سدَّ فرجَه).

(٤) أمالي المرتضى: ٩٥/٢.

(٥) ينظر الموازنة، الآمدي: ٣٧١/١، والموشح، ص ٣٥.

(٦) ديوان امرئ القيس: ٦٢٥/٢.

(٧) الموازنة، الآمدي: ٣٧٢/١.

(٨) ينظر: المصدر نفسه: ٣٧٢/١.

(٩) المصدر نفسه: ٣٧٢/١.

القيس الأول على بيت البحري؛ لأنَّ الصورة البلاغية فيه كانت بجامع المقاربة في التشبيه، إذ احتاط واحترز من عيب صفة الذنب أن قال: (فويق الأرض). أمَّا تخطئته لصفة الذنب في بيت البحري فراجع إلى إخفاق البحري في الوصف، وذلك أنَّ الشعراء المحدثين انقطعوا عن الصحراء وحيواناتها، ولما أرادوا أن ينهجو نهج القدماء في قصائدهم، فإنَّهم كثيراً ما كانوا يخطئون؛ لأنَّهم يصفون أشياء لم يروها، ولم يألفوها، لهذا تصوّر البحري أنَّ طول ذنب الفرس من كريم صفاته^(١).

من خلال ما تقدّم من أقوال النقاد القدامى - ولا سيما نقاد القرون الهجرية الأربعة الأولى - في مقياس المقاربة في التشبيه والشواهد التي ذكروها، أجدهم يطالبون الشاعر بالمشاكلة الحسية والمماثلة السطحية بين المشبّه والمشبّه به، وإيجاد الترابط السطحي بين الأشياء، والابتعاد عن التخيل، لذلك كلما زاد حظُّ الصورة من الخيال قلَّ نصيبها من الإصابة والمقاربة، ومن ثمَّ الوضع، فصارت اللوحات الخيالية التي أتى بها بعض الشعراء المحدثين والتي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمراً غير مرغوب فيه، ولا تروقهم^(٢)، لكنَّ عبد القاهر الجرجاني عدَّ التشبيه بديعاً وعجيباً والنفوس إليه أطرب إذا نأى وبُعِدَ عن المعارف والمألوف بين الشعراء، وجمع بين المتباعدات بين الأشياء والمختلفات بصورة مؤتلفة؛ لأنَّه بذلك يحصل للشاعر كدحاً للفكر في تصويره، ممَّا يجعله يفاجئ ذهن المتلقي ومخيّلته، الأمر الذي يجعل الصورة البلاغية في موضع الاستحسان ومكان الاستطراف^(٣).

٥- التحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن: جعل المرزوقي عياره الطبع واللسان^(٤). وهذا المقياس أشار إليه الجاحظ بقوله: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج،

(١) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ١٣١.

(٢) ينظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٢٧.

(٣) ينظر: أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

(٤) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١٠/١.

فتعلم بذلك أنه أُفْرِغَ إفراغاً واحداً، وسُبِكَ سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان»^(١).

ويريد الجاحظ بذلك أن تكون أبيات القصيدة متلاحمة حتى تكون القصيدة كلها كالبيت والبيت كالكلمة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفاً واحداً^(٢)، لذلك كان لزاماً على الشاعر أن يُحسِّن ربط أجزاء القصيدة، بحيث لا يبدو الانتقال من غرض إلى آخر مفاجئاً، أو مبتور الصلة عما قبله وبعده، فتؤثر القصيدة في النفس وتطرب لها، وذلك بفضل تركيب القصيدة واعتدال نظمها، وفي ذلك يقول ابن طباطبا: «فإن للشعر فصلاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستمache، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياث والنوق... بألفظ تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به ممتزجاً معه»^(٣).

وابن طباطبا في موطن آخر يؤكد مقياس تلائم أجزاء النظم بقوله: «أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما يُستفقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُفِضَ تأليفها»^(٤).

في هذا النصّ تقرير واضح إلى ضرورة مراعاة وصل الكلام بعضه ببعض، حتى يتسق نظم الشعر الذي يضمن اتساق أول القول مع آخره، دون انقطاع أو انفصال عند الانتقال من غرض لآخر، فيخرج الشعر كالسبيكة المفرغة، لا يدرى أين طرفها؟ والتحام أجزاء النظم عند الأمدي هو صحّة التأليف التي تُقابلها رداءة التأليف؛ لأن «سوء التأليف، ورداءة اللفظ»^(٥)، يذهب بطلاوة^(٦) المعنى

(١) البيان والتبيين: ٦٧/١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٦٧/١.

(٣) عيار الشعر، ص ٩.

(٤) عيار الشعر، ص ٢١٣.

(٥) الرداءة ضد الجودة، والشعر الرديء ما توافرت فيه عيوب الشعر وخلا من مظاهر الجودة، يُنظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص ١٥١.

(٦) الطلاوة حدّها القرطاجي بقوله: الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة، وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه وقصرت العبارة عنه، ينظر: منهاج البلغاء، ص ٢٢٥، ويعني بها سبك مخارج الحروف وحسن صقاتها، وسبك التأليف بين الألفاظ.

الدقيق، ويفسده ويعميّه حتى يحوج مستمعهُ إلى طول تأملٍ، وهذا مذهب أبي تمامٍ في مُعظم شعره. وحُسْنُ التّأليفِ، وبراعةُ اللفظِ، يزيدُ المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسناً، ورونقاً^(١)، حتّى كأنّه قد أحدثَ فيه غرابةً لم تكن، وزيادةً لم تُعهد، وذلك مذهبُ البحرّي، ولهذا قال النَّاسُ: لشعره ديباجةٌ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام»^(٢).

وبعد أن يتحقّق هذا الالتحامُ في أجزاء النظم، ينبغي للشاعر أن يختارَ لهذه الأجزاء المتلاحمة الوزنَ الموسيقيّ اللذيذَ المتخيّر، الذي ترتاحُ له النفسُ، الخالي من كلّ ما يشينه من الزخافات والعللِ أو أيّ خللٍ عروضي آخر، وهو ما عبّر عنه المرزوقي بقوله: «وإنما قلنا: (على تخيّر من لذيذ الوزن)، لأنّ لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه، ويُمازجه بصفائه، كما يطربُ الفهمُ لصوابِ تركيبه، واعتدالِ نُظومه»^(٣).

وقد روى المبرّدُ أنّ الشاعر نُصيباً^(٤) فضلَ بيتاً لذي الرُّمة على بيتٍ للكميت^(٥) بمقياس التحامِ أجزاء النظم، إذ اجتمع الكميتُ مع نُصيبٍ فأنشدَ الكميتُ قوله: [البسيط]

وقد رأينا بها حوراً مُنعمَةً بيضاً تكاملَ فيها الدّل والشّنْب^(٦)

ففتى نُصيبٌ خنصره، فقال له الكميتُ: ما تصنع؟ قال: أُحصي خطأك! تباعدت في قولك: (تكاملَ فيها الدّل والشّنْب) هلاً قلت كما قال ذو الرُّمة: [البسيط]

لمياء في شفتيها حوّة لعس وفي اللّثات وفي أنياها شنب^(٧)

(١) الرّونق في اللغة يدلُّ على الحُسْنِ والبهاء والصفاء، والرّونق ماء السّيف، وفي اصطلاحات النقاد يدلُّ على السّبك والصّقال وحُسْنِ الدّيباجة، ويطلق صفةً للكلام الحسَن والعذب، وعادةً ما يُقرنُ مصطلح الرّونق بمصطلح الماء، والأخير يأخذ الدّلالة المجازية ذاتها للرّونق في صفة حُسْنِ تعلّق بالسّبك والصّقال، يُنظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص ١٦١، والحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ١٢٩.

(٢) الموازنة، الأمدي: ١/٤٢٥.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ص ١٠.

(٤) هو نُصيبُ بن رباحٍ مؤلّى عبدالعزيز بن مروان، كان شاعراً فحلاً فصيحاً مقدّماً في النّسيب والمديح، ولم يكن له حظٌّ في الهجاء وكان عفيفاً، توفي (١٠٨هـ)، ينظر: الأغاني: ١/٣٢٤.

(٥) هو الكميتُ بن زيد الأسدي من مضر، شاعرٌ أموي مقدّم، عالمٌ بلغات العرب، خبيرٌ بأيامها، (ت ١٢٦هـ)، ينظر: الشعر والشعراء: ٢/٥٨١.

(٦) ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وتحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٣٦، الدّل: الغنج، والشّنْب: برّد وعذوبة في الأسنان.

(٧) ديوان ذي الرُّمة شرح الخطيب التبريزي، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م، ص ٢٦، واللمى

وقد أَيْدَ المبرِّدُ ما ذهبَ إليه الشاعرُ نُصِيبُ^(١)، وعَلَّقَ على قولِ الكُمَيْتِ: (تَكَامَلَ فِيهَا الدَّلُّ وَالشَّنْبُ) بأنَّه قولٌ «قبيح جداً، وذلك أنَّ الكلامَ لم يجرِ على نَظْمٍ، ولا وَقَعَ إلى جانبِ الكلمةِ ما يُشَاكِلُهَا، وأوَّلُ ما يَحْتَاجُ إليه القولُ أنْ يُنْظَمَ على نَسَقٍ، وأنْ يُوضَعَ على رَسْمِ المِشَاكَلَةِ»^(٢)، الأمر الذي وافقَهُ ابن سنان الخفاجي، لأنَّ الكلمتينِ غيرَ متناسبينِ لا على التقاربِ ولا على التضادِّ، وإِنَّمَا يكونُ الدَّلُّ مع الغنَجِ ونحوه، والشَّنْبُ مع أوصافِ الثَّغْرِ والفم^(٣)، وذلك أنَّ الدَّلَّ والغنَجَ مجتمعينِ في هذا الموضعِ لم يحققا انسجاماً مع البيتِ في حُسْنِ تأليفه والتناغمِ أجزائه.

٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له: حدَّدَ المرزوقي عيارَهُ قائلاً: «الذهنُ والفطنةُ وملاكُ الأمرِ تقريبُ التشبيهِ في الأصلِ حتَّى يتناسبَ المشبَّه والمشبَّهُ به، ثمَّ يكتفي فيه بالاسمِ المُسْتَعَارِ؛ لأنَّه المنقولُ عمَّا كانَ له في الوضعِ إلى المُسْتَعَارِ له»^(٤).

ارتبطَ مفهومُ الاستعارةِ عند النقادِ القدامى بمفهومِ البديعِ، ولا سيما عند الشعراءِ المِخْدَثِينَ، فعُدُّوا الاستعارةَ في معظمها عنصراً زخرفياً جمالياً أكثرَ من كونها جوهرياً، لذا أنكرَ الآمديُّ على أبي تمامِ استعاراته، وعدَّها في معظمها خروجاً على طريقةِ العربِ وعمودِ الشعرِ، ولم يكن خافياً على النقادِ إفراطُ أبي تمامٍ في توظيفِ البديعِ في تشكيلِ صوره، إذ جعلَ للدهرِ أخدعاً^(٥)، وجعلَ للأيامِ ظهراً يُركَّبُ^(٦)، وغير ذلك كثير^(٧)، أمَّا الاستعاراتُ التي جعلها عياراً فهي التي تتصفُ بحِدِّ قوله: «إِنَّمَا استعارتِ العربُ المعنى لما ليسَ له، إذا كانَ يقارنُهُ أو يدانيه، أو يشبَّهُه في بعضِ أحواله، أو كانَ سبباً

والحوَّةُ واللَّعْسُ: سُمرَةٌ في الشفَتَيْنِ تميلُ إلى السوادِ.

(١) ينظر: الكامل: ٦٩٠/٢-٦٩١.

(٢) المصدر نفسه: ٦٩١/٢.

(٣) ينظر: سرُّ الفصاحة، ص ٢٢٥.

(٤) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١٠/١-١١.

(٥) وهو قوله: من المنسرح

يا دهرُ قَوْمٍ من أُخْدَعِيكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ حُرْقِكَ

ينظر: ديوان أبي تمام: ٤٠٥/٤.

(٦) وهو قوله: من الخفيف

أنزلته الأيامُ عن ظهرها من بعد إثباتِ رجلِهِ في الركابِ

(٧) ينظر: الموازنة، الآمدي: ١/ ٢٦١-٢٦٥.

من أسبابه، فتكونُ اللَّفْظَةُ المستعارةُ حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي أُستعيرت له، وملائمةً لمعناه»^(١). وهذا يعني قوَّةَ المشابهة بين طرفي الاستعارة، اللذين هما في الأصل طرفا التشبيه، وإدراكُ حُسْنِ الاستعارة كإدراكِ قُرْبِ التشبيه، وما ينطبقُ على التشبيه من مقاييس وما يُستحسنُ فيه من خصائص تُنطبقُ على الاستعارة أيضاً.

من ذلك ما عاب الآمديُّ على أبي تمام قوله: [الكامل]

فَلَوَيْتَ بِالْمَوْعُودِ أَعْنَاقَ الْوَرَى وَحَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمَوْعِدِ^(٢)

ويكمنُ عيبُ البيت في استعارته «حطمَ ظهرَ الوعدِ بالإنجاز: استعارةٌ قبيحةٌ جداً، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة؛ لأنَّ إنجَازَ الموعدِ هو تصحيحُهُ وتحقيقُهُ، وبذلك جرتِ العادةُ أن يُقال: قد صحَّ وعدُ فلانٍ، وتحقَّقَ ما قال، وذلك إذا أنجزه، فجعلَ أبو تمامٍ في موضعِ صحَّةِ الوعدِ حطَمَ ظهره، وهذا إمَّا يكونُ إذا أخلفَ الوعدَ وكذب... ولا خفاءً بفسادِ ما ذهبَ إليه، وكانَ ينبغي أن يقول: وحطمتُ بالإنجازِ ظهرَ المالِ، لا الموعدِ، وحينئذٍ كانَ يصحُّ ويسلمُ، ويتلفَ المالُ»^(٣). لذلك يرى الآمديُّ أنَّ على أبي تمام أن يذكرَ ما أجاد الشعراءُ به في هذا النوع من الاستعارات، مع الاتفاق في المعنى، فقال: «ولله در أبي إسحاق إبراهيم بن هرمة»^(٤)، إذ يقول: [المنسرح]

يَسْبِقُ بِالْفِعْلِ ظَنَّنَ سَائِلِهِ وَيَقْتُلُ الرَّيْثَ عِنْدَهُ الْعَجَلُ^(٥)

فهذه الاستعارةُ الصحيحةُ، أن يقتلَ الْعَجَلُ الْإِبْطَاءَ، لا أن يقتلَ الْإِنْجَازُ الْوَعْدَ^(٦).

يَتَّضِحُ من خلال تحليل الآمدي أنَّ الصورةَ البلاغيةَ متمثلةً باستعارةٍ خارجةٍ عن المؤلف المستعمل لدى العرب، والمقصود (عمود الشعر)، قد كانت استعارةً غير مناسبة بين طرفيها، فهي من الاستعارات الخاطئة، وَفَقَ ذلكَ فإنَّ الآمديَّ فَضَّلَ الصورةَ في بيتِ إبراهيم بن هرمة على الصورة في بيت أبي تمام، لأنَّها فاقتها في المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، فكانَ معناها ملائمةً لمعنى ما أُستعيرت له.

(١) الموازنة، الآمدي: ٢٦٦/١.

(٢) ديوان أبي تمام: ٥٣/٢.

(٣) الموازنة، الآمدي: ٢٣١/١.

(٤) هو أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن هرمة، شاعرٌ عَزَلَ ومن شعراء الدولتين الأموية والعباسية، وآخر من يحتجُّ بشعرهم (ت ١٥٠هـ)، ينظر: طبقات الشعراء، لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار فراج، ط ٣، القاهرة، د/ت، ص ٢٠.

(٥) ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق: محمد جبار المعيب، مكتبة الأندلس، بغداد، ط ١، ١٩٦٩م، ص ١٧٢.

(٦) الموازنة، الآمدي: ٢٣٢-٢٣٣.

نخلصُ إلى أنَّ عمودَ الشعر أحدُ معايير المفاضلة بين الشعراء عند النقادِ القدامى، فالشاعرُ المحدثُ مقدَّمٌ على غيره بنظر بعضِ النقادِ القدامى إذا سارَ على مذهب الأقدمينَ وكانَ متبعاً لهم ملتزماً بعمودِ الشَّعرِ، أمَّا من ابتدعَ واخترع، فهو خارج على عمودِ الشَّعرِ، وعدُّوا ذلكَ عيباً يلحقُ الشَّاعرَ، ويقصُرُ عن اللحاقِ بفحول الشعراء.

ثالثاً: معيار الذَّوق في تفاضل الشعر:

يتناولُ الذَّوقُ الحُسْنَ والقُبْحَ في الأثر الأدبي، ويقومُ على أصولِ الجمالِ الفنيِّ، فهو لا يُعنى بصحة النَّصِّ أو خطئه، بل يتعلَّقُ بأمور الإحساسِ والشعور بالجمالِ البياني^(١).
الذَّوقُ لغةً: إدراكُ طعمِ شيءٍ بالفم وبغيره، والذَّوقُ يكون فيما يُكره ويُحمد، ومن المجاز أن يُستعملَ الذَّوقُ وهو ما يتعلَّقُ بالأجسامِ في المعاني تقول: دُقْتُ فلاناً ودُقْتُ ما عنده، أي: حَبَرْتَهُ^(٢)، وجَرَّبْتُهُ، وذاقَ القوس: تعرَّفَها ينظر ما مقدار إعطائها. وذق قوسي لتعرفَ لينها من شدَّتها، وهو

(١) يُنظر: النظرية النقدية عند العرب، ص ٢٢٧.

(٢) يُنظر: لسان العرب، مادة: (ذوق).

حسن الذوق للشعر إذا كان مطبوعاً عليه^(١). فالذوق موضوع لإدراك الطعوم، لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام كما هو محل لإدراك الطعوم أُسْتُعِيرَ لها اسمُهُ^(٢). فالناس يتفاوئون في الذوق الأدبي كما يتفاوئون في تذوق الطعام والشراب.

الذوق اصطلاحاً: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها أهل صناعة اللسان فإن هذه القوانين تفيده علماً بذلك اللسان ولا تفيده حصول الملكة بالفعل»^(٣). فهو ملكة تعين صاحبها على الإحساس بالجمال، وقدرة يميّز بها جمال النص الأدبي من رداءته.

يظهر من هذا التعريف أن الذوق ملكة خاصة وموهبة فطرية تُصَقِّلُ بالدربة والمران لأساليب الكلام البليغ، وتمنح ممتلكها قوة يميّز بها جمال النص الأدبي أو رداءته والحكم عليه^(٤)، وهذه القوة «مزيج من العاطفة والعقل والحس»^(٥)، ومرجعها قبول النفس وتلذذها بأثر النص، وبما يحمل من مشاعر وأحاسيس لموافقتها هوى النفس.

أولاً: مفهوم الذوق عند قدامى النقاد:

نظر النقاد إلى الذوق في قضية الحكم على الأثر الأدبي، تلك القضية التي أخذت جانباً كبيراً من اهتمامهم، إذ «رأوا أن المقاييس والقواعد التي جهدوا في جمعها، لا تكفي للحكم على الأثر الأدبي، وأنّ الذوق المدرب هو الفيصل حين تفشل القواعد والقوانين»^(٦).

١- ابن سلام الجهمي: لعل ابن سلام من أوائل النقاد العرب الذين أثاروا قضية الذوق، فقد تحدّث عنه دون ذكر المصطلح بعينه، إذ يرى أنّ «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم

(١) يُنظر: أساس البلاغة، مادة (ذوق)،

(٢) يُنظر: مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، ضبطه: الأستاذ خليل شحادة ود. سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م: ٧٧٦/١.

(٣) المصدر نفسه: ٧٧٥/١.

(٤) يُنظر: النظرية النقدية عند العرب، ص ٢٢٧.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

(٦) القاضي الجرجاني الأديب الناقد، د. محمود السمرة، المكتب التجاري، بيروت، ط ١، ١٩٦٦م، ص ١٥٥.

والصناعات، منها ما تنقُّهُ العينُ ومنها ما تنقُّهُ الأُذنُ ومنها ما تنقُّهُ اليدُ ومنها ما يثقفهُ اللِّسانُ»^(١). فالذَّوق عنده هو القدرةُ على إدراك حقيقة العمل الأدبي المتمثل في الشعر والحكم عليه، وهو بذلك يرى أنَّ وسيلةَ معرفةِ الشَّعرِ، والحكمِ عليه هي ذوق العلماء، وأنَّ هذا الذوق هو الحكمُ الفصلُ، وحكمُ الذوقِ عند الجمحي غير قابل للتعليل^(٢).

٢- ابن طباطبا: ذكر ابن طباطبا الذوق من معرض حديثه عن مفهوم الشَّعرِ، إذ جاء الحديث فيه عامًّا خاليًّا من التحليل والعمق، وذلك بأنَّ عدَّ الشَّعرَ بائنًا عن النثر بخصيصة النظم، ثمَّ ربطَ بين الذوق الصحيح وصحة وزن الشَّعرِ جاعلاً الذَّوقَ الصحيح لدى الشاعر يغني عن تعلُّم العروض التي هي ميزانُ الشَّعرِ، وبطريق الذَّوقِ يستطيع الشاعر أن يميَّزَ صحة الأوزان، ويستطيع أن يعالج فسادَ ذوقه، وضعفَ موهبته الشعرية بتعلم العروض لتصحيح شعره وتقويمه، يقول: «الشَّعرُ - أسعدك الله - كلامٌ منظومٌ بأنَّ عن المنثور الذي يستعملُهُ النَّاسُ في مخاطباتهم، بما حُصَّ به من النظم الذي إنَّ عُدلَ عن جهته، مجتَه الأسماعُ وفَسَدَ على الذَّوق. ونظمُهُ معلومٌ محدودٌ، فمن صحَّ طبعُهُ، وذوقُهُ لم يحتجْ إلى الاستعانة على نظمِ الشَّعرِ بالعروض التي في ميزانه، ومن اضطربَ عليه الذَّوقُ لم يَسْتَغْنِ عن تصحيحه وتقويمه، بمعرفة العروض، والحذق به، حتَّى يصيرَ معرفتُهُ المستفادَةُ كالطَّبع الذي لا تكلفُ معه»^(٣).

ونلاحظ هنا أنَّ ابن طباطبا، يقول بفطرية الذَّوق، ولكنَّه يرى أنَّ الذَّوقَ قابلٌ للصقل والتحصيل بالتعلُّم والمعرفة، حتَّى يصيرَ كالطَّبع، ثمَّ نجده في موقعٍ آخر يتنبَّه لتأثير الذَّوق بالحالة النَّفسية للمتلقِّي، وأثر ذلك في استحسانِ العمل الفنِّي أو استهجانه، ويرجعُ علَّةَ حُسْنِ الشَّعرِ أحيانًا إلى موافقته للحال، إذ يقول: «ولحُسْنِ الشَّعرِ وقبولِ الفهمِ إيَّاه علَّةٌ أخرى، وهي موافقَتُهُ للحال التي يَعدُّ معناه لها، كالمُدح في حالِ المفاخرة، وحضور من يُكَبِّتُ بإنشاده من الأعداء، ومن يُسرُّ به من الأولياء»^(٤).

والأشعار تختلف في مواقعها من النفس، إذ تسكنُ إلى ما وافق هواها، وتقلقُ ممَّا يخالفه، فإذا وردَ عليها الشَّعر في حالةٍ من حالات ما يوافقها اهتَزَّتْ له وحدثت لها أريجِيَّةٌ وطربٌ^(٥)، وإذا وردَ

(١) طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

(٢) يُنظر: مفهوم الذوق في البلاغة العربية من عبد القاهر إلى السكاكي، إبراهيم حسن سليمان (مخطوطة ماجستير)، كلية الآداب

— الجامعة الأردنية، ١٩٩٤م، ص ١٠.

(٣) عيار الشعر، ص ٥-٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٥) الأريجِيَّة والهزَّة والطَّرب ألفاظٌ دلالتها المعجمية على الحركة والسُّرور والحِقَّة والهشَّة، وهذه تختصُّ بحالِ تنابُّ المتلقِّي عند سماع

عليها ما يخالفها قلق واضطربت^(١).

٣- الآمدي: تابع الآمديُّ الجمحيّ في حديثه عن الدّوق، وتنبّه على أهمية الدّوق وعظيم خطره في دراسة الأدب ونقده، وهو يستخدم الطّبع بمعنى الدّوق، ولا يشير إلى المصطلح نفسه، فالدّوق عنده موهبة فطريّة غير قابلة للاكتساب عند من لم يُوهبها، ولا وسيلة لمعرفة الشعر وتمييز جيّده من ساقطه بغير الدّوق المصقول بالمعرفة وطول الخبرة والتمرّس^(٢)، وأمّا تعليل الحكم الذي ينبثق عن الدّوق، فذلك ممكن عنده أحياناً، وممتنع أحياناً أخرى، يقول: «وأنصّ على الجيّد وأفضّلُهُ، وعلى الرديء وأردّلُهُ، وأذكر من علل الجميع، ما ينتهي إليه التخليص، وتحيط به العبارة. ويبقى ما لا يمكن إخراجهُ إلى البيان، ولا إظهارهُ إلى الاحتجاج، وهو علّة ما لا يُعرف إلا بالدّوريّة ودائم التجربة، وطول الملازمة. وبهذا يفضل أهل الحداقة بكل علم وصناعة من سواهم ممّن نقصت تجربته، وقلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبّل لتلك الصناعة، وامتزاج بها، وإلا فلا»^(٣). فالآمديُّ يقرّر أنّ حكم الدّوق المدرب يمكن تعليله حيناً، ويمتنع حيناً آخر.

ويؤكّد الآمديُّ على أهمية التمرّس بالآثار الأدبية، والخبرة بها، لصقل الدّوق، وتنقيفه، ويضع هذه الخبرة شرطاً للدّوق الذي يُقبل حكمه، ويرى أنّ تدريب الدّوق مسألة بالغة التعقيد، لا تتأتى بيسر؛ «لأنّ ما لا يدرك إلا على طول الزمان، ومرور الأيام، لا يجوز أن تُحيط به في ساعة من النهار، ثم إنّ العلم الذي لا يُعلم في أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة، لا يُعرف حقّ المعرفة بالقول والصفة، وقد قيل: ليس الخبر كالمعاينة»^(٤).

نلاحظ أنّ الآمديّ والجمحيّ، يتفقان في نظريتهما إلى الدّوق، من حيث هو موهبة فطريّة تصقل بالمعرفة والممارسة الطويلة.

٤- القاضي الجرجاني: تحدّث الجرجاني عن مفهوم الدّوق وأهميّته وأثره في النقد، وقد استخدم

الكلام الجميل، وبحال المبدع خلال الإنتاج، وقد استخدم تلك المصطلحات النقاد البيانيون ليعبروا عن حال السرور والإعجاب تجاه النّصّ المحكوم عليه، يُنظر: لسان العرب، مادة (هز) و(ريح) و(طرب)، ويُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ١٧٥-١٧٦.

(١) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢١.

(٢) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ٤١١/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤١١/١.

(٤) الموازنة، الآمدي: ٤١٥/١.

الطَّبعُ مصطلحاً يعبرُ به عن الذَّوقِ، إضافة إلى أنَّه استخدم مصطلح الذَّوق نفسه في مواضع أخرى، ويرى أنَّ الذَّوقَ الموهوبَ، هو عدَّةُ الناقدِ الحقِّ الذي يجوزُ أن يحكمَ على العمل الأدبي، فيقبلُ حكمه^(١)، والذَّوقُ عند الجرجاني، موهبةٌ تولدُ مع الإنسان، وتحتاجُ إلى كبيرِ دربةٍ وصقلٍ، حتَّى تكونَ مؤهلةً للحكم على الأدبِ، يقول: «وملاكُ ذلك كِلِّه، وتماثُ الجامعُ له، والرِّمَامُ عليه صحَّةُ الطَّبعِ، وإدمانُ الرياضة، فإنهما أمرانِ ما اجتماعاً في شخصٍ، فقصرًا في إيصالِ صاحبهما عن غايته ورضيا له بدونِ نهايته»^(٢). فالذَّوقُ عند القاضي الجرجاني موهبة فطريَّةٌ وهو المرجعُ الأول في الحكم على النصوص الأدبية، «ولستُ أعني بهذا كلَّ طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلَّته الفطنة، وألهمَّ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوَّر أمثلة الحسن والقبح»^(٣)، إذ يجدُّ القارئُ أو السامعُ في بعض الأساليب من جرسِ الكلمات وحلاوتها، والتَّمامِ التراكيب وحسنِ رصفها، وقوَّة المعاني وسموِّ الخيالِ ما لا يجده في بعضها الآخر، فيفضلُ الأولى على الثانية، «قد ترى الصورة تستكملُ شرائطَ الحُسْنِ، وتستوفي أوصافَ الكمالِ، وتذهب في الأنفُس كل مذهب، وتقف من التَّمام بكل طريق، ثمَّ تجدُ أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتَّمامِ الخلقَةِ، وتناصُفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلقُ بالنفسِ، وأسرعُ مازجة للقلب؛ ثمَّ لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببًا، ولما حُصِّت به مُقتَضِيًا. ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورةٌ عن الأولى في الإحكام والصَّنعة، وفي التَّرتيب والصيغة وفيما يجمعُ أوصاف الكمالِ، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟... لكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلبِ الطِّفُّ، وهو بالطَّبع أليقُ»^(٤). فالقاضي الجرجاني يعرض غموض عملية التذوق عند الناقد أو المتلقي التي تفضي إلى حكم، قد لا يملك صاحبه أن يقرنه بحجج عقلية تسنده وتؤكدده.

أعلى الجرجانيُّ شأنَ الذَّوقِ وأكبره، و جعله فوقَ القواعدِ، والنظريات فهو ينقلُ النقدَ من العلمية الموضوعية إلى الذاتية النفسية، لكنَّه يحتزُّ في أن يجعلَ الذَّوقَ الحكمَ المطلقَ بدون قيودٍ إذ يشترطُ في

(١) يُنظر: الوساطة، ص ٤١٢-٤١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٤١٢.

الناقد البعد من العصبية، وذلك^(١)؛ لأن «العصبية ربما كدّرت صفو الطبع، وفلّت حدّ الذهن، ولبّست العلم بالشك، وحسّنت للمُنصف الميل؛ ومتى استحكمت ورسخت صوّرت لك الشيء بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمّله، وتخطّط بك الإحسان الظاهر إلى العيب الغامض. وما ملكت العصبية قلباً فتركت فيه للتنبّط موضعاً؛ أو أبقت منه للإنصاف نصيباً»^(٢). فالذّوق عند القاضي يجب أن يتجرّد من العصبية؛ لأنّها تُبعدُ القارئ عن الموضوعية، وتجعل الهوى يسيطر على الحكم، بل ورّماً زيّت النّصّ المزدول لترفعه إلى درجة الإحسان، وقد تحطّ من درجة الإحسان في النصّ الأدبي.

وخيراً ما نمثّل به لنقد القاضي الجرجاني بمعيّار الذّوق المفاضلة بأبيات في الغزل بين أبي تمام والصّمّة القشيري، قال أبو تمام: [البسيط]

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس	فإنني للذي حسيته حاسي
لا يوحش نك ما استسمجت مني	فإن منزله بي أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي	ووصل الحافظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرجاء إذا	ما كان قطع رجائي في يدي ياسي؟ ^(٣)

فقال القاضي الجرجاني: «فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحق لها؛ فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن، وأصنافاً من البديع، ثمّ فيها من الإحكام والمتانة، والقوة ما تراه؛ ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب: [الوافر]

أقول لصاحبي والعيس تهوي	بنا بين المنيفة فالضّمار
تمتّع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبّذا نفحات نجد	ورياً روضه بعد القطار
وأهلك إذ يجلّ الحيّ نجداً	وأنت على زمانك غير زار ^(٤)

(١) يُنظر: مفهوم الذوق في البلاغة العربية، ص ١٠.

(٢) الوساطة، ص ٤١٤.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢١٦/٤.

(٤) المنيفة: ماء لبني تميم، والضّمار: موضع، والعرار: نبات طيّب الرائحة، والشميم: الشّم، ورياً: الريح الطيبة، والزاري: الذي يعتب ويعيب. يُنظر: الصّمّة القشيري حياته وشعره، جمعه وحققه: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، الأردن، ط ١،

فهو كما تراه بعيداً عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول»^(١).

فالمقطوعتان ضمّتا بدائع الشعر، وجميل الصور البلاغية، لكنّ ذوق القاضي أخذ بقلب الجرجاني نحو مقطوعة الصمّة القشيري، فالذوق مال نحوها لما فيها من ارتاح النفس لها وطرب الرّوح لها وانتشاء النفس برائح العرار، بينما أبيات أبي تمام نلحظ فيها الهلاك بوصل الحبيب، وتقطيع الأنفاس بمداومة النظر، وهذا ما نفّر ذوق القاضي الجرجاني منها، فكان معيار الذوق هو الحكم بأنّ أثر القاضي الجرجاني أبيات الصمّة القشيري على أبيات أبي تمام.

٥- عبد القاهر الجرجاني: أفرد الإمام عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز فصلاً للذوق والمعرفة وإحساس النفس^(٢)، فهذا يدلّ على أنّ الذوق حاضر دائماً في فكر الإمام، فإذا قارن الناقد بين نصّ ونصّ واختلف الحال عنده بين هذه النصوص، فإنّ الحُسْن واللفظ يومئ إليه في أحد هذه النصوص، ويجد الأريحية والعجب في نفسه، فذاك حكم الذوق المهذب^(٣). فالذوق عنده «استعداد خاصّ يجعل صاحبه قادراً على تفهّم أسرار الجودة في الكلام، ولكنّ هذا الذوق لا بدّ له من معرفة أدبيّة ولغويّة شاملة»^(٤)، وذلك «لأنّ المزايا التي تحتاج أن تُعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفيّة، ومعانٍ روحانية أنت لا تستطيع أن تنبّه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتّى يكون مُهيّأً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأنّ من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرّض فيها المزيّة على الجملة، ومَن إذا تصفّح الكلام وتدبّر الشعر فرّق بين موقع شيء منها وشيء»^(٥).

وقد بيّن عبد القاهر أثر الذوق وحاسته في تناول النصوص الأدبية، واعتماده على هذا المقياس الذي أقامه، وصرّح بذلك في قوله: «اللفظ يشارك العسل في الحلاوة، لا من حيث جنسه، بل من جهة حكم وأمر يقتضيه، وهو ما يجده الذائق في نفسه من اللذة، والحالة التي تحصل في النفس إذا

٢٠٠٣م، ص ٩٤ - ٩٥.

(١) الوساطة، ص ٣٣.

(٢) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٢٩١، وص ٥٤٦ وما بعدها.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢٩١.

(٤) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٤٠٠.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٥٤٧.

صادفت بحاسة الذوق ما يميل إليه الطبع ويفع منه بالموافقة»^(١). فهو بحاسة الذوق يثبت للشعر طعمًا معنويًا كطعم العسل حسيًا.

ولم يفرّق عبد القاهر بين الذوق والطبع، بل عدّهما مفهومًا واحدًا كما فعل ابن طباطبا من قبل، فهو يذكر الطبع ويعني به الذوق، وقد ورد ذلك كثيرًا في تحليله للشواهد الشعرية من ذلك تعليقه على مجيء الفعل المضارع منفياً حالاً من غير الواو: «وهو كثير إلا أنه لا يهتدي إلى وضعه بالموضع المرضي إلا من كان صحيح الطبع»^(٢). وفي موضع آخر يقول: «وهذا موضع لا يتبيّن سرّه إلا من كان مُلَهَب الطبع، حادّ القرحة»^(٣).

وقد اعتمد عبد القاهر الجرجاني على الذوق المهذب في منهجه التحليلي للنصوص، وجعله شرطاً أساسياً وعاملاً قوياً في النقد؛ لأنّ إدراك القيم الجمالية والمزايا الفنيّة في الأدب لا يصل إلى كُنْهها الناقد حتّى يكون من أهل الذوق والمعرفة، لكنّه اشترط مع الذوق والخبرة الانسجام والتساوق مع الموهبة؛ لأنّ في هذا التوافق تعليلًا للأحكام التي تغدو مقبولة عند الناس^(٤)، ومن يتصفّح كتاب أسرار البلاغة يلحظ أنّ عبد القاهر يقسّم، ويفرّع، ويحلّل النصوص على أساس من حسّه الذوقي.

فإذا تفاعلت النفس مع شعرٍ ما إعجاباً أو نفوراً فلا بدّ من وجودٍ دافعٍ خفيٍّ وراء ذلك التفاعل، وفقدانُ الذوق يعني انعدام الرّغبة في البحث عن سرّ ذلك الإعجاب أو النفور، وبين الإمام ذلك بقوله: «فلا بُدّ لكلّ كلامٍ تستحسّنه، ولفظٍ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحّة ما ادّعينا من ذلك دليل»^(٥).

والجرجاني ينصّب الذوق حكماً على النصوص الجيدة، فإذا وجد القارئ في نصّ ما ارتياحاً وفضلاً ومزيّة «فانظر لتعرف كما عرفت، وارجع نفسك، واسبر، وذق لتجد مثل الذي وجدت. فإن عرف فذاك، وإلا فبينكما التناكر، تنسبه إلى سوء التأمل، وينسبك إلى فساد في التخيل»^(٦).

(١) أسرار البلاغة، ص ٩٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٢٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٥١.

(٤) يُنظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٣٩٨.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٤١.

(٦) المصدر نفسه، ص ٤٢.

ومَّا حَكَمَ بِهِ ذَوْقُ الْإِمَامِ عَبْدِ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيِّ أَنَّ الْإِفْصَاحَ وَالْإِظْهَارَ لِمَوْضِعِ الْأَسْمِ الظَّاهِرِ أَحْسَنُ وَأَكْثَرُ مَزِيَّةً مِنْ إِخْفَائِهِ وَإِقَامَةِ الضَّمِيرِ مَكَانَهُ، «وَمِنْ هَذَا الْبَابِ قَوْلُ النَّابِغَةِ: [الرَّجَزُ] نَفْسُ عَصَامٍ سَوَّدَتْ عِصَامًا وَعَلَّمَتْهُ الْكَرَّ وَالْإِقْدَامَ»^(١)

لَا يَخْفَى عَلَى مَنْ لَهُ ذَوْقٌ حُسْنُ هَذَا الْإِظْهَارِ، وَأَنَّ لَهُ مَوْقِعًا فِي النَّفْسِ، وَبَاعِثًا لِلْأَرْيَحِيَّةِ، لَا يَكُونُ إِذَا قِيلَ: نَفْسُ عَصَامٍ سَوَّدَتْهُ شَيْءٌ مِنْهُ الْبَتَّةُ»^(٢)، لَا لِأَنَّ الشَّعْرَ يَنْكَسِرُ وَإِنَّمَا لِأَنَّ الذَّوْقَ يُنْكَرُهُ وَالنَّفْسَ تَنْبُو عَنْهُ.

ومَّا فَاضَلَ بِهِ الْإِمَامُ عَبْدِ الْقَاهِرِ بَيْنَ الشُّعْرَاءِ اسْتِخْدَامَهُمْ لَفْظَةَ (الشَّيْءِ)، إِذْ قَالَ: «وَمِنْ أَعْجَبَ ذَلِكَ لَفْظَةَ الشَّيْءِ فَإِنَّكَ تَرَاهَا مَقْبُولَةً حَسَنَةً فِي مَوْضِعٍ، وَضَعِيفَةً مُسْتَكْرَهَةً فِي مَوْضِعٍ. وَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَعْرِفَ ذَلِكَ فَانْظُرْ إِلَى قَوْلِ عُمَرَ بْنِ أَبِي رَيْبَعَةَ الْمَخْزُومِيِّ: [الطَّوِيلُ] وَمَنْ مَالِي عَيْنِيهِ مِنْ شَيْءٍ غَيْرِهِ إِذَا رَاحَ نَحْوَ الْجَمْرَةِ الْبَيْضِ كَالْذُّمِيِّ»^(٣)

وإِلَى قَوْلِ أَبِي حَيَّةٍ، مِنَ الطَّوِيلِ:

إِذَا مَا تَقَاضَى الْمَرْءَ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ تَقَاضَاهُ شَيْءٌ لَا يَمَلُّ التَّقَاضِيَا^(٤)

فَإِنَّكَ تَعْرِفُ حُسْنَهَا وَمَكَانَهَا مِنَ الْقَبُولِ. ثُمَّ انْظُرْ إِلَيْهَا فِي بَيْتِ الْمُتَنَبِّيِّ، مِنَ الطَّوِيلِ:

لَوْ الْفَلَكَ الدَّوَارُ أَبْغَضَتْ سَعِيَهُ لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَارِ^(٥)

فَإِنَّكَ تَرَاهَا تَقْلُ، وَتَضُولُ بِحَسَبِ نُبْلِهَا وَحُسْنِهَا فِيمَا تَقَدَّمَ»^(٦).

إِنَّ الْإِمَامَ عَبْدِ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيَّ آثَرَ بَيْتَ عُمَرَ بْنِ أَبِي رَيْبَعَةَ وَبَيْتَ أَبِي حَيَّةِ النُّمَيْرِيِّ عَلَى بَيْتِ الْمُتَنَبِّيِّ؛ لِأَنَّ الذَّوْقَ السَّلِيمَ يَنْبُو عَنْ كَلِمَةِ الشَّيْءِ فِي بَيْتِ الْمُتَنَبِّيِّ، وَالنَّفْسُ تَنْفَرُ مِنْهَا، بَيْنَمَا يَسْتَحْسِنُهَا الذَّوْقُ وَيَقْبَلُهَا فِي الْبَيْتَيْنِ الْمُتَقَدِّمَيْنِ، وَرَبَّمَا التَّنْكِيزُ لِمَوْضِعِ كَلِمَةِ (شَيْءٍ)، أَعْطَاهَا ذَاكَ الْحُسْنَ وَالْقَبُولَ فِي

(١) ديوان النابغة، ص ٢٣٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٥٥٧.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٣.

(٤) شعر أبي حَيَّةِ النُّمَيْرِيِّ، جمعه وحققه: د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د/ط، ١٩٧٥ م، ص ١٠١.

(٥) ديوان أبي الطيب المتنبّي، ص ٤٧٤.

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٤٧-٤٨.

الدُّوق.

٦- حازم القرطاجني: جعل حازم القرطاجني الدُّوقَ السليمَ عيارَ الشِّعر في النظم والأوزان والأعاريض، وفي ذلك يقول: «وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري النظم، من جهة ما يزاحف أو يعل من أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الوزن جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع، ويلائم الفطرة السليمة الدوق»^(١). وهو في موضع آخر يذكر أن الدُّوقَ الصحيح هو الحكم في معرفة صحيح الأوزان من نافرهما، إذا قيست على كلام العرب المجيدين، يقول: «ومن كان صحيح الدوق وحصر مجال النظر ومواضع البحث في الأعاريض والقوافي ومجاري الأوزان ثم تصفح كلام المجيدين من العرب والمحدثين، ونظر منها في كل موضع للنظر، فأثبت ما كان ملائماً ومطرذاً ونفى ما كان منافراً غير مطرد، فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة... وأما من لا ذوق له فقلماً يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن في مجاري الأوزان ومباني النظم ممّا يقبح فيهما»^(٢).

ثانياً: مرجعية عدم التعليل لبعض الأحكام النقدية التي تعتمد على الدُّوق:

يأتي بعد الدُّوق مرحلة التدوِّق: وهي أن يقوم الناقد الأدبي بدراسة الأثر الأدبي، وتحليله، وعرضه على نفسه، بعد أن يتأثر به، ثم يلتمس بعد ذلك أسباباً موضوعية لتلك الإثارة التي تركها العمل في نفسه، وقد تبقى جوانب من الحُسن أو الرداءة أشدَّ استعصاءً على التعليل، و«إنَّ من الأشياءِ أشياء تُحيطُ بها المعرفة، ولا تؤديها الصِّفَةُ»^(٣).

ف نجد الكثير من الأحكام النقدية غير المعللة مرجعها الدُّوق السليم، وهذا لا يرجع إلى عجز الناقد عن بيان الحجّة، بل يرجع إلى أنَّ من الجودة والرداءة في الشِّعر ما يستعصي معه ذكر العلة، وإنَّ كان بيانها في قلبه^(٤)، وهذه أهمُّ نصوص النقاد:

١- قال إسحاق الموصلي (ت ٢٣٥هـ)^(٥) عندما سُئل عن المفاضلة بين شعريّن تقارباً في الإجادة:

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٦٤.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٥.

(٣) الموازنة، الأمدي: ١ / ٤١٤.

(٤) يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٥١٣.

(٥) أبو محمد إسحاق بن إبراهيم الموصلي، كان من ندماء الخلفاء وله الظرف المشهورة والخلاعة والغناء اللذان تفرد بهما. وكان من العلماء باللغة والأشعار وأخبار الشعراء وأيام الناس، يُنظر: وفيات الأعيان: ١ / ٢٠٢.

«فَضَّلْتُ هذا بشيء تشهد به الطبيعة، ولا يُعَبِّرُ عنه اللِّسَانُ»^(١).

فهذا الذي يعرفه الطَّبْعُ ولا يصفه اللِّسَانُ إِنَّمَا يُدْرِكُهُ الذَّوْقُ السليم فقط.

٢- وذكر القاضي الجرجاني في اختلاف النَّاسِ في التفاضل بين جَيِّدِ الشَّعْرِ ورديئه «فهو باب يضيق مجالُ الحجة فيه، ويصعبُ وصول البرهان إليه. وإِنَّمَا مدارُّه على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت مُمارستها للشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت على تمييز، وعرفت خلاصه»^(٢)، فمن الكلام ما تجذُّ النفس له عذوبةً، ولكن يخفى بيانُ علته.

٣- وقال ابن رشيقي روايةً عن غيره: «سمعتُ بعضَ الحذاق يقول: ليس للجودة في الشَّعْرِ صفةٌ، إِنَّمَا هو شيءٌ يقع في النَّفس عند المميِّز»^(٣). ولا أريدُ أَنْ أطيل بذكر النصوص^(٤)، وإِنَّمَا أردتُ أَنْ أبينَ أَنَّ هذا الأصل الجليل كَانَ معلوماً عند النقاد، وقد وقفوا عليه، ونَبَّهوا إليه.

ثمَّ إِنَّ صعوبة التعليل لأحكام المفاضلة، ليس مرجعه خفاء وجه الحكم، بل إِنَّ نفس الناقد تحسُّه وقلبه يستشعره، وإِنَّمَا مرجعه إلى طبيعة الجانب الخفي من حُسن الشعر وردائه^(٥).

ثالثاً: عناصر الذَّوْق السليم:

١- المعرفة والثقافة: لو رجعنا إلى الأصل اللغوي للذَّوْق لوجدناه حاملاً معنى المعرفة، كمعرفة مذاق الطعم، والمعنى الاصطلاحي للذوق كما جاء عند ابن خلدون مَلَكَهُ مَكْتَسَبَةٌ مرتبطةٌ بالعاطفة، فالذوق وفق ذلك حكمٌ انفعاليٌّ غير مؤسسٍ على تعليلٍ «لذلك عُدَّ حالةً فطريَّةً حسيَّةً؛ لأنَّ المتذوِّقَ عَامَّةً يقبلُ الشيءَ أو يلفظه وفق درجة التأثير الأولى فيه»^(٦)، وعلى هذا الأساس فالذَّوْقُ معرفةٌ مكتسبةٌ تشملُ عَامَّةَ العرب، لكنَّ هناك معرفةٌ مكتسبةٌ خاصَّةٌ بالعرب الفصحاء البلغاء تأتي من طول مخالطة كلام العرب، وبهذا المعنى قسَّم القاضي الجرجاني الذوق إلى عامٍّ وخاصٍّ يقول: «أحدهما ظاهر يُشترك في معرفته؛ ويقل التفاضل في علمه؛ وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللَّحْنِ والخطأ من ناحية

(١) الموازنة، الأمدي: ١ / ٤١٤.

(٢) الوساطة، ص ١٠٠.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ١ / ١٩٢.

(٤) يُنظر على سبيل المثال: الموازنة، الأمدي: ١ / ٤١٥، والوساطة، ٤٢٩، وشرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١ / ١٥.

(٥) يُنظر: الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، ص ٥١٦.

(٦) مصطلح الطبع والصنعة مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى درواش (مخطوطة دكتوراه)، كلية الآداب قسم

اللغة العربية، جامعة الجزائر، للعام الدراسي: ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ م، ص ٦٩.

الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عَرَضَ له ذلك من قِبَلِ الوزن والدُّوق، فإنَّ العامِّيَّ قد يميِّزُ بذوقه الأعاريضَ والأضربَ، ويفصلُ بطبعه بينَ الأجناسِ والأبجُر... والآخرُ غامضٌ يُوصَلُ إلى بعضِهِ بالرِّواية، ويُوقَفُ على بعضٍ بالدِّراية؛ ويحتاجُ في كثيرٍ منه إلى دَقَّةِ الفِطْنَةِ، وصفاءِ القريحَةِ، ولُطْفِ الفكرِ، وبعْدَ الغوصِ»^(١).

فالدُّوقُ الخاصُّ أحكمُ من الدُّوقِ العامِّ لاعتماده التعليل، بينما الدُّوقُ العامُّ يحتاجُ إلى الأدواتِ المعرفية لتعليل الحكم، «فإن قيل: إنَّ النَّظَمَ قد سبقَ العروضَ بالدُّوق، والدُّوقُ طباعي؛ قيل في الجواب: الدُّوقُ وإنَّ كان طباعياً فإنَّه محدومُ الفكرِ، والفكرُ مفتاحُ الصنائعِ البشرية»^(٢).

والقاضي الجرجاني أعلى من سلطةِ الدُّوق، وله موقفان مختلفان عن المعرفة تبعاً لاختلاف طبيعة الشَّعرِ من جودة أو رداءة، فإنَّ كان الشَّعرُ رديئاً يصل إلى درجة الخفاء، فإنَّه يستعِينُ بالفكرِ والرِّواية والدِّراية إلا أنَّ الأدواتِ المعرفية تبقى تحت سلطة الطَّبَعِ^(٣)، أي: الدُّوق، أمَّا إذا كان الشَّعرُ جيِّداً، فإنَّه جودته تقتزن بما ترتضيه العاطفة حتَّى وإنَّ لم يقبله الفكرُ، فلا حكمَ إلا حكمَ الدُّوق، وإنَّما حقيقة الشَّعرِ يتعرَّف عليها بالدُّوق^(٤)، يقول: «يحاجُّكَ بظاهر تحسَّه النواظر! وأنت تحيله على باطن تحصِّله الضمائر»^(٥).

وقد كانت عنايةُ الإمام عبد القاهر الجرجاني بالدُّوقِ عنايةً كبيرةً؛ إذ جعل فقدان الدُّوق الآفة الكبرى مقارنةً بانعدام المعرفة^(٦)، وقد اعتمد عبد القاهر الجرجاني في بعض أحكامه على الدُّوق السليم فقط دون تقديم سبب لذلك كاعتراضه على أبي تمام في استخدامه لفظة (الأخدع)، في قوله: [المنسرح]

يا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ حُرْقُوكَ^(٧)

(١) الوساطة، ص ٤١٣.

(٢) الإمتاع والمؤانسة: ١٣٤/٢.

(٣) يُنظر: الوساطة، ص ٤١٣.

(٤) يُنظر: الذوق والمعرفة بين عبد القاهر الجرجاني وريتشاردز، رياض أودحمان (مخطوطة ماجستير)، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة تيزي وزو، د/ت، ص ١٩.

(٥) الوساطة، ص ٤٢.

(٦) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٢٩١.

(٧) ديوان أبي تمام: ٤٠٥/٢، والأخدع: واحد الأخدعين، وهما عرقان في صفحتي العُنُق.

إذا تفادى ذكر السبب، واكتفى بحكم الذوق المتمثل بقلق النفس وتنغيصها وتكديرها^(١)، بينما أثر استخدام الكلمة نفسها في موضع آخر في قول الشاعر: [الطويل]

تَلَقَّتُ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْتاً وَأَخْدَعَا^(٢)

وكذلك في قول البحري: [الطويل]

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغَنَى وَأَعْتَقْتُ مِنْ ذُلِّ الْمَطَالِعِ أَخْدَعِي^(٣)

فما أنا بالمغضوض فيما أَتَيْتُهُ إِلَيَّ، ولا الموضوع في غير موضعي

فإنَّكَ تجدُ لها في هذين البيتين ما لا يخفى من الحُسْنِ والرُّوحِ والخَفَّةِ والإيناسِ والبهجة أضعاف ما في التنغيص والثقل في النفس في لفظة الأخدع في بيت أبي تمام^(٤).

فالرجاني أثر بيت البحري لموقع لفظة الأخدع، لما فيها من حُسْنِ الاستعارة اللطيفة، إذ استعار لها العتق للمطامع، فوقعت هذه الاستعارة في أحسن موقع في الدُّوقِ.

وقد وافق ابن الأثير فيما ذهب إليه القاضي الجرجاني في حكم الدُّوقِ، لكنَّه رأى أنَّ الذُّوقَ قبلَ لفظة الأخدع في بيت الصَّمِّمِ القُشَيْرِيِّ بسبب اختلاف الصيغة، «وليس سببُ ذلك إلا أنَّها جاءت موحدة في أحدهما مثناة في الآخر وكانت حسنة في حالة الإفراد مستكرهة في حالة التثنية وإلا فاللفظة واحدة، وإنَّما اختلافُ صيغتها فعلٌ بها ما ترى»^(٥).

ويمكن القول إنَّ الثقافة هي الدَّعامة الثانية لقاعدة الذوق السليم، وما الثَّقافة إلا الرِّواية «وهي معرفة دروب الشعر وكثرة حفظه ل يتم صقل الطبع والذكاء»^(٦)، إذ إنَّ إعمال الفكر والمعرفة وحدهما ليسا كافيين لإعطاء حكمٍ مطلقٍ نهائي في نصٍّ أدبي ما، «وإنَّكَ لَتُتَعَبُ في الشيءِ نفسَكَ، وتكدُّ فيه فكرَكَ، وتجهَّد فيه كل جهْدَكَ. حتَّى إذا قلت: قد قتلتهُ علماً، وأحكمتهُ فهماً، كنتَ الذي لا يزالُ

(١) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٤٧.

(٢) الصَّمَّةُ بن عبد الله القشيري حياته وشعره، ص ١١١، والليت: صفحة العنق من أمام.

(٣) ديوان البحري: ١٢٤١/٢، وفيه: (الغلا)، بدلاً من (الغنى).

(٤) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٤٧.

(٥) المثل السائر: ٢٩٦/١-٢٩٧.

(٦) مبدأ المقايسة لدى القاضي الجرجاني كتاب الوساطة نموذجاً، قادة بوجعة، (مخطوطة ماجستير)، جامعة وهران، الجزائر،

يتراءى لك فيه شبهة، ويعرض فيه شك»^(١)، ثم يصرخ عبد القاهر الجرجاني ويبيّن لنا مصدر ثقافة الذوق إذ تكمن في «استقراء كلام العرب وتتبع أشعارهم، والنظر فيها»^(٢)، لذلك ينبغي على الناقد أن يستقي من بلاغة العرب، ويقرأ أشعارهم وقصائدهم، ليكون ثقافة عالية في فهم الشعر والمفاضلة بين الأشعار.

إن دعوة عبد القاهر إلى استقراء كلام العرب والبحث في أشعارهم، والوقوف على علل البلاغة وأسرارها يمثل ثقافة الذوق، إذ الثقافة تعني سعة الاطلاع على الشعر والشعراء، وقراءة أشعارهم وتحليل نصوصهم ومقارنتها مع بعضها، وتتبع دلالة الكلمات وتفاعلها ضمن السياق الشعري، حتى يكون ذوق الناقد ذا ثقافة تؤهله للحكم على النص، فالمعرفة الذوقية قائمة على تفحص النص الشعري، فهي رهينة النص، لكنها تحاول التفسير والتحليل وترتبط بإعمال الفكر لتعليل حكم الذوق الفطري، فالمعرفة والثقافة تتفاعلان مع النص لحن الناقد أو القارئ على معرفة علل الاستحسان أو الاستقباح لحكم الذوق على النص الشعري، وهما أهم الضوابط التي يحتكم إليها الذوق في تمييز الجيد من الرديء، وفي تعليل الميل والإعراض. ثم إن الذوق يرتقي بارتقاء ثقافة الإنسان وخبراته وتعدد معارفه^(٣).

ومما يضطرب في الذوق قول عبيد بن الأبرص مثل: [البسيط]

أَفْقَرَ مِنْ أَهْلِهِ مُلْحُوبٌ فَالْقُطَيَّاتُ فَالذَّنُوبُ^(٤)

ومثل ذلك قول المرقش الأكبر^(٥): [السريع]

هَلْ بِالْدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ لَوْ أَنَّ رُبْعاً ناطقاً كَلَّمَ^(٦)

(١) دلائل الإعجاز، ص ٥٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٣) يُنظر: الذوق والمعرفة بين عبد القاهر الجرجاني وريتشاردز، ص ٥٠.

(٤) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ١٩، وملحوب: ماء لبني أسد، والقُطَيَّات: جبل، والذَّنُوب: مكان في ديار بني أسد.

(٥) هو ربيعة بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس، ويقال: هو عمرو، وهو أحد عُشَّاق العرب المشهورين، وسُمِّيَ المرقش لقوله:

[السريع]

الدَّارُ قَفَرٌ والرُّسُومُ كما رَقَشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلَمٌ

يُنظر: الشعر والشعراء: ٢١٠/١.

(٦) ديوان المرقشَيْن، المرقش الأكبر عمرو بن سعد والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت،

ط ١، ١٩٩٨ م، ص ٦٧، وفيه: (لو كان رسم ناطقاً كَلَّمَ) بدلاً من (لو أن رُبْعاً ناطقاً كَلَّمَ).

وفي هاتين القصيدتين ما يجفو عنهما السَّمْع ولا يصححُها الدُّوق^(١)، لكثرة ما فيهما من الزَّحافات والعلل، «غير أنَّ الدُّوق يصححُ هذه الأبيات التي... في صفة الفرس ولا ينبو عنها السَّمْع لا طَرادها واستقامتها وإن كانوا قد ذكروا أنَّها خارجة عن جميع الأعاريض التي أتت بها أشعار العرب»^(٢)، والأبيات التي أثرها الخالديان بمعيار الدُّوق مطلعها قول الشاعر: [المنسرح]

ذَاكَ وَقَدْ أَدْعُرُ الْوَحْشَ بَصْلًا — سِ الْخَدِّ رَحْبٍ لَبَأُهُ مُجْفَرٌ^(٣)

وقد ذكر الخالديان أنَّ ابن قتيبة وإن قال في هذا الشَّعر: أنَّ عروضه لا يخرُج^(٤)، فإنَّهما قالا: «ولا ندري على ما يُترك هذا القول مع صحَّة هذا الشَّعر في الدُّوق وسلوكه في السَّمْع»^(٥)، فعلى الرَّغم من كثرة الزحافات في القصيدة إلا أنَّها كانت أكثر حضوةً في ذوق الخالديين من قصيدتي عبيد بن الأبرص والمرقش الأكبر.

ومما يستقبَّحُه الدُّوق مجيء المصدر جمعاً كما في قول عنتره: [الوافر]

فَإِنْ يَبْرَأُ فَلَمْ أَنْفُثْ عَلَيْهِ وَإِنْ يُفْقَدُ فَحَقَّ لَهُ الْفُقُودُ^(٦)

إذُ المِسْتَحْسُنُ أنَّ تأتي المصادر مفردة، وفي ذلك يقول ابن الأثير: إنَّ «قوله الفُقُود جمع مصدر من قولنا فقد يفقد فقد واستعمال مثل هذه اللفظة غير سائغ ولا لذيد، وإن كان جائزاً ونحن في استعمال ما نستعمله من الألفاظ واقفون مع الحُسْن لا من الجواز، وهذا كُلُّه يرجع إلى حاكم الدُّوق السليم، فإنَّ صاحب هذه الصناعة يُصَرِّف الألفاظ بضروب التصريف فما عَذَّب في فمِّه منها استعمله وما لفظه فمِّه تركه»^(٧). فإنَّ سرَّ ذلك والحاكم فيه هو الدُّوق السليم.

(١) يُنظر: الأشباه والنظائر، صنعة الخالديين أبي بكر محمد (ت ٣٨٠هـ)، وأبي عثمان سعيد (ت ٢٩٠هـ)، تحقيق: د. السيّد محمد يوسف، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٨م: ١٦١/٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٦١/٢.

(٣) صلت الخد: أَمَلَس الخد، واللَّبَانُ: الصدر، ومُجْفَر: وسط الفرس، أَرَدَ أَنَّهُ عَظِيمُ الجوف، والبيثُ مطلعُ قصيدةٍ نُسبت لعبد الغفار الخُزاعي، يُنظر: عيون الأخبار، عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدِّينَوْرِي، تحقيق: منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٨م: ٢٤٠/١.

(٤) يُنظر: عيون الأخبار: ٢٤٠/١، والأشباه والنظائر: ١٦٠/٢.

(٥) الأشباه والنظائر: ١٦٠/٢.

(٦) يقول: إنَّ يفق من تلك الطعنة، فيأخَّر أجله، فإيَّ ما رقيته ولا نفثت عليه، وإن يفقد، أي: يَمُت فحقُّ له ذلك، يُنظر: ديوان عنتره بن شداد، ص ٢٨٣.

(٧) المثل السائر: ١ / ٢٩٩-٣٠٠.

٢- الدُّربة والمران: قد جاء في تعريف الذَّوق أنَّه موهبةٌ فطريَّةٌ، لكنَّه يمكنُ أن ينمو بالدُّربة والمران على تذوُّق النصوص الأدبية، وإنَّ الذَّوق الذي يُؤهلُ للقبول، ويُعطى مشروعاً الحكم بين النصوص، هو الذَّوق المصقول المدرب، الذي ثقفته التجربة والخبرة، وهذَّبه المران والمدارسة للنصوص الأدبية، «فمن سبيل من عُرف بكثرة النظر في الشَّعر والارتياض به وطول الملاسة له أن يُقضى له بالعلم بالشَّعر والمعرفة بأغراضه، وأن يُسلم له الحكم فيه، ويُقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله. ولا يُنارَع في شيءٍ من ذلك؛ إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كلِّ صناعةٍ صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظراً في الخبرة وطول الدُّربة والملاسة»^(١). وعلى هذا فإنَّ هذا الذَّوق قد صار ضرباً من المعرفة، وصار ملكةً مقتدرةً، تملك حقَّ الحكم، من موطن أنَّها تملك البصيرة والتمييز بين الحسن والردى.

وفي هذا المجال تستطيع أن تسترشد بما نصَّ عليه القاضي الجرجاني بقوله: «يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدراية؛ ويحتاج في كثير منه الى دقة الفطنة، وصفاء القرينة، ولطف الفكر، وبعد الغوص. وملاك ذلك كله: وتماؤه الجامع له والزمَام عليه صحَّة الطبع، وإدمان الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصر في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته»^(٢)، فالدُّربة: هي المران وتكرار المحاولة حتى تستقيم ملكة الذَّوق، ومع أنَّ الذَّوق موهبة فطريَّة، فليس هناك إنسان محروم من قدرٍ معيَّن من الذَّوق الأدبي، الذي يمكن تنميته بالتثقيف والرعاية والصقل والتهديب والممارسة الدائبة. وليس من شكٍّ أنَّ كثرة التمرُّس بالشَّيء ومداومة الإقبال عليه والاضطلاع به تجعل الإنسان خبيراً فيه ومُلمّاً بأفضل الطرق لإنجازه على أحسن وجه، وبأقلِّ جهدٍ وفي أقصر مدَّة ممكنة^(٣). وفي هذا المجال تستطيع أن تسترشد بما ذهب إليه ابن الأثير من ضرورة أن يُكثر (المرء) من حفظ شعر العرب لاشتماله على ذكر أخبارهم وآثارهم وأنسابهم وأحسابهم، وفي ذلك تقوية لطبعه، وبه يعرف المقاصد، ويسهل عليه اللفظ، ويتسع المذهب، ولا يستغنى عن شعر المولدين المجيدين؛ لما فيه من خلاوة اللفظ، وقرب المأخذ، وإرشادات الملح، ووجوه البدائع^(٤). وقد ذكر في مقدِّمة كتابه أنَّ

(١) الموازنة، الأمدي: ٤١٤/١.

(٢) الوساطة، ص ٤١٣.

(٣) القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، عبد العزيز قليقطة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٣، ١٩٩١م، ص ٢٧١.

(٤) المثل السائر: ١٠٨/١.

«الدُّرْبَةُ وَالْإِدْمَانُ أَجْدَى عَلَيْكَ نَفْعًا، وَأَهْدَى بَصْرًا وَسَمْعًا، وَهُمَا يَرِيَانُكَ الْخَبْرَ عِيَانًا، وَيَجْعَلَانِ عُسْرَكَ مِنَ الْقَوْلِ إِمْكَانًا، وَكُلَّ جَارِحَةٍ مِنْكَ قَلْبًا وَلِسَانًا»^(١).

وَلَا يُقْبَلُ الذَّوْقُ الْعَامِيُّ الَّذِي لَمْ يُثَقَّفْ بِالدُّرْبَةِ وَالْمِرَانِ، وَهَذَا مَا نَجْدُ صَدَاهُ فِي جَوَابِ خَلْفِ الْأَحْمَرِ لِسَائِلِ سَأَلِهِ، «إِذْ قِيلَ لَخَلْفِ الْأَحْمَرِ: إِنَّكَ لَا تَزَالُ تَرُدُّ الشَّيْءَ مِنَ الشَّعْرِ، وَتَقُولُ: هُوَ رَدِيءٌ، وَالنَّاسُ يَسْتَحْسِنُونَهُ! فَقَالَ: إِذَا قَالَ لَكَ الصَّيْرِيُّ: إِنَّ هَذَا الدَّرْهَمَ زَائِفٌ فَاجْهَدْ جَهْدَكَ أَنْ تُنْفِقَهُ فَإِنَّهُ لَا يَنْفَعُكَ قَوْلٌ غَيْرُهُ: إِنَّهُ جَيِّدٌ»^(٢).

مِمَّا يَمْتَلِكُ هَذَا الضَّرْبُ مِنَ الذَّوْقِ مَا فَضَّلَ بِهِ الْإِمَامُ عَبْدِ الْقَاهِرِ الْجَرَجَانِي قَوْلَ أَبِي نُوَّاسٍ:

[السريع]

تَبْكِي فَتُذْرِي الذُّرَّ عَنْ نَرْجَسٍ وَتَلْطِمُ الْوَرْدَ بِعُنَّابٍ^(٣)

عَلَى قَوْلِ ابْنِ الْمُعْتَزِّ: [المديد]

أَثْمَرْتُ أَغْصَانًا رَاحَتِهِ لِحُنَّاقَةِ الْحُسْنِ عُنَّابًا^(٤)

«أَلَا تَرَى أَنَّكَ لَوْ حَمَلْتَ نَفْسَكَ عَلَى أَنْ تُظَهِّرَ التَّشْبِيهَ، وَتُفْصَحَ بِهِ احْتِجَتْ إِلَى أَنْ تَقُولَ: أَثْمَرْتُ أَصَابِعُ يَدِهِ الَّتِي هِيَ كَالْأَغْصَانِ لَطَالِبِي الْحُسْنِ شَبِيهَ الْعُنَّابِ مِنْ أَطْرَافِهَا الْمَخْضُوبَةِ. وَهَذَا مَا لَا تَخْفَى غَثَائَتُهُ. وَمَنْ أَجَلِ ذَلِكَ كَانَ مَوْقِعُ الْعُنَّابِ فِي هَذَا الْبَيْتِ أَحْسَنَ مِنْهُ فِي قَوْلِهِ:

وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرْدِ^(٥)»^(٦).....

وَذَلِكَ «أَنَّ سَبَبَ أَنْ رَاقَكَ، وَأَدْخَلَ الْأَرِيحِيَّةَ عَلَيْكَ، أَنَّهُ أَفَادَكَ فِي إِثْبَاتِ شِدَّةِ الشَّبهِ مَزِيَّةً، وَأَوْجَدَكَ فِيهِ

(١) المصدر نفسه: ٣٥/١.

(٢) الموازنة، الأمدى: ٤١٤/١.

(٣) ديوان أبي نُوَّاس: ١٥ / ٤.

(٤) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعتز بالله، دراسة وتحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر، ط ١،

١٩٧٧م: ٢٢٨/١.

(٥) وهو عَجْزُ بَيْتِ صَدْرِهِ: البسيط

وَأَمْطَرْتُ لَوْلَا مِنْ نَرْجَسٍ وَسَقَتْ وَرَدًا وَعَضَّتْ

يُنْظَرُ: ديوان الوأواء الدمشقي، ص ٨٤.

(٦) دلائل الإعجاز، ٤٥١.

خاصّةً قد غرّزَ في طبع الإنسان أن يرتاح لها، ويجد في نفسه هزّةً عندها»^(١).

فالجرجاني آثار الصورة البيانية في بيت أبي نؤاس على صورة ابن المعتز؛ لأنّ الذّوق يطرب لها ويجد الأريحيّة فيها أكثر من الصورة الاستعارية في بيت الوأواء الدمشقي، فإنّ لو أظهرنا المستعار له، صرنا إلى كلام غث لا يهوي النّفوس نحوه، « وذاك لأنّ إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط لأنك لو قلت: وعضت على أطراف أصابع كالعنان بثغر كالبرد، كان شيئاً يتكلم بمثله، وإن كان مردولاً. وهذا موضع لا يتبيّن سرّه إلا من كان ملهّب الطّبع، حادّ القريحة»^(٢).

فالذّوق الذي يحكم على الأثر الفنّي هو ذوق يعود «إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدّربة والمران والتثقيف»^(٣)، فموهبة الذوق الرفيع حدّها لا تكفي للحكم على النصّ، إذ لا بدّ من الدّربة والتثقيف لهذه الموهبة.

٣- العاطفة: أحد أهمّ عناصر الأدب، فإذا كان المبدع أو الشاعر يعتمد على العاطفة في شحذ همته وتصوير خياله، فإنّ «الإبداع الفني يعتمد اعتماداً أساسياً على العاطفة، على تلك الرّعشة التي تنتج عن الاحتكاك بموضوع ما، أو فكرة ما، أو هدف ما، فتملأ هذه العاطفة جميع جوانب شخصية [المبدع] وتقلق راحته، وتدفعه إلى الفعل، إلى التعبير عمّا يجول في نفسه ويعتمر في وجدانه»^(٤)، فإنّها عنصر مهمّ تجعل الناقد يحسّ بالخزّن أو الحماسة أو الإعجاب اتجاه الأثر الأدبي، وهنا لا بدّ من بيان ماهيّتها والوقوف على عناصرها ومقاييسها.

العاطفة لغة: جاء في لسان العرب في مادّة: عَطَفَ يَعْطِفُ عَطْفاً انصرف، وعطفه فتعطف حناه وأماله، يقال: عطف فلان إلى ناحية كذا يعطف عطفاً إذا مال إليه وانعطف نحوه، وعواطف الإنسان بما يحبُّ^(٥).

من المعنى اللغوي نلاحظ أنّ العاطفة حالة وجدانيّة تعني الميل نحو الشيء أو الانصراف عنه. **العاطفة اصطلاحاً:** «القوّة التي يثيرها الأدب فينا نحن القراء»^(٦)، وعرفها باحث آخر بأنّها «تلك الهزّة

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥١.

(٣) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، د/ط، ١٩٧٩م، ص ٤٢٠.

(٤) الطبيعة الانفعالية العقلانية للإبداع الفني، د. حسين جمعة، مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد ٥٦، ص ٥٦.

(٥) يُنظر: لسان العرب، مادة: (عَطَفَ).

(٦) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٠، ١٩٩٤م، ص ١٨١.

النَّفْسِيَّةُ التي تعرو الشاعرَ فتحركُ كيانه، وتشعلُ قواه وملكاته، وتضطرُّه أخيراً إلى التعبير»^(١).

مما تقدّم يمكن تعريف العاطفة: «استعداد نفسي ينزغُ بصاحبه إلى الشعور بانفعالات وجدانية خاصة، والقيام بسلوكٍ معيّنٍ حيال شيءٍ، أو شخصٍ، أو جماعةٍ، أو فكرةٍ معيّنة»^(٢).

مقاييس العاطفة:

أ- **الصدق والكذب:** يكمن وراء هذا المقياس دافع الشاعر للقول، فإن كان الدافع حقيقياً غير زائف كانت العاطفة صادقة، وإن كان دافعه غير حقيقي كانت عاطفته كاذبه، والصدق والكذب الفئّي من القضايا النقدية المهمة في النقد القديم، وهي «عبارة أطلقها الأقدمون على المطابقة للواقع، وعلى عدم المطابقة للواقع، أو ما هو في حكمه»^(٣).

إنّ معيارية الصدق والكذب في الشّعْر مرتبط بعمق الانفعال وصدق العاطفة، والأخيران «أهمُّ عناصر التجربة الشعرية»^(٤)؛ ويعني الانفعال العميق أن يذوب الشاعر بموضوعه، ويحترق في أتونه، وأن يستغرق فيه بحسّه وعقله... على أن يمتلك الشاعر بعد ذلك وسيلة الأداء الخلقية بإظهار هذه التجربة وتحليلتها»^(٥).

وقد نال مقياس الصدق والكذب عنايةً بالغة من النقاد، إذ كان الأساس الأول الذي بنو عليه أحكامهم في الشّعْر والشعراء، وقد عاب الجاحظ على المهلهل قوله: [الوافر]

فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمِعُ مِنْ حُجْرٍ صَلِيلَ الْبَيْضِ تُقْرِعُ بِالذُّكُورِ^(٦)

لأنّه يقع ضمن الكذب والاستحالة وتجاوز المعقول، إذ عدّه «من إفراط الشاعر في صفة الضرب والطعن»^(٧)، فالجاحظ أحسنّ بذوقه أنّ هذا القول يخرج عن المعاني المألوفة، والخطأ فيه يعود إلى تجاوز

(١) العاطفة والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٩.

(٢) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م: ٤٤/٢.

(٣) النظرية النقدية عند العرب، ص ١٩١.

(٤) التجربة الشعرية: هي وصف الشاعر في قصيدته عاطفته الصادقة وانفعاله العميق بموضوع يقع خارج حدود نفسه أو داخلها، يُنظر: العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢١.

(٥) العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢٤.

(٦) حُجْر: قرية في اليمامة، الصليل: الصوت ذو الرنين، البيض: الخوذ، الذكور: السيوف، يُنظر: ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، مصر، ط ١، د/ت، ص ٤١.

(٧) الحيوان: ٤١٨/٦.

الحدّ إلى غير الممكن الوقوع.

وتكونُ الأشعارُ جيّدةً، إذا عبّرت تعبيراً صادقاً عن انفعال مُبدِعيها بموضوعاتهم وعواطفهم التي تجيش بها صدورهم، فتقدّفها على ألسنتهم كلاماً مؤثراً، فشعرُ الغزل الذي يصدرُ عن شاعرٍ تيمّمه الحبُّ يفوق بكثير الكلام الرخيص المبني على عاطفة كاذبة^(١)، وكذلك شعر الرثاء إذا نفث من صدر شاعرٍ فقد ابنه أو عزيزاً عليه يكونُ أصدق وأكثر تأثيراً ممّن يتعمّل القول في رثاء ميّت ليس فيه عميقُ انفعال وصدقُ عاطفة، وإنّما لإظهار البراعة الشعرية، وهذا كلّهُ يعرفهُ صاحبُ الذوق السليم والعاطفة الصادقة، «وقد يُنبئُ الكلامُ عن محلِّ صاحبه، ويدلُّ على مكانٍ متكلمه، وينبئُ على عظيم شأنِ أهله، وعلى علوِّ محلِّه؛ ألا تَرى أنّ الشّعْرَ في الغزلِ إذا صدرَ عن مُحِبٍّ، كانَ أرقَّ وأحسنَ، وإذا صدرَ عن متعمِّلٍ، وحصلَ من مُتصنِّعٍ، نادى على نفسه بالمداجاة، وأخبرَ عن خبيثه في المراءاة؟!». وكذلك قد يصدرُ الشّعْرُ في وصفِ الحربِ عن الشُّجاعِ فيعلّمُ وجهَ صدوره، ويدلُّ على كُنْهِه وحقيقته. وقد يصدرُ عن المبتسئِ ويخرُجُ عن المتصنِّعِ فيُعرِّفُ من حاله ما ظنَّ أنّه يُخفيه، ويظهرُ من أمره خلافُ ما يبيديه. وأنتَ تعرفُ لقول المتنبي: [البسيط]

فَالْحَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالْحَرْبُ وَالضَّرْبُ وَالْقِرطاسُ وَالْقَلَمُ^(٢)

من الوقع في القلب -لِمَا تعلمُ أنّه من أهلِ الشجاعة- ما لا تجده للبحترى في قوله: [الكامل]

وَأَنَا الشُّجَاعُ وَقَدْ بَدَا لَكَ مَوْقِفِي بَعْقَرُوسٍ وَالْمَشْرِفَةُ شُهُدِي^(٣)»^(٤)

إنّ ذوقَ الباقلاني قد فضّل بيتَ المتنبي على بيتِ البحتري، لِمَا في بيتِ المتنبي من عمقِ الانفعال وصدقِ العاطفة في التعبير عن ذاتِ النَّفسِ، «وعمقُ التجربة وصدقِ الانفعال هو أساسُ المفاضلة بين أشعار الغزّلين، وهو كذلك الذي أعلى فخرَ المتنبي... وهبطَ بفخرِ البحتري؛ ذلك أنّ الكَلِمَ طلائعُ القلوبِ، والكلام إذا خرج من القلب دخلَ القلبَ، وإذا خرَجَ من اللِّسانِ لم يتجاوز الآذان»^(٥).

(١) يُنظر: العاطفة والإبداع الشعري، ص ٣٢.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٣٢٤.

(٣) عقرقس: واد في بلاد الروم، يُنظر: ديوان البحتري: ١/ ٥٤٩.

(٤) إعجاز القرآن، الباقلاني، ٢٧٧-٢٧٨.

(٥) العاطفة والإبداع الشعري، ص ٣٢.

ويبدو أنَّ غرضي الغزل والرثاء أكثر أغراض الشعر يمثلان صدق العاطفة وعمق الانفعال؛
لأنَّهما الغراضان القريان من النَّفس واللصيقان بالوجدان، وعلى أساسهما حكم النقاد للشعراء^(١)،
وفاضلوا بينهم، وفي ذلك يقول ابن سلام: «وكان لِكُنْثَرٍ في التَّشْبِيبِ نَصِيبٌ وافرٌ، وجميلٌ مُقَدَّمٌ عليه
وعلى أصحابِ النَّسِيبِ جميعاً في النَّسِيبِ، وله في فنونِ الشَّعرِ ما ليسَ لجميلٍ. وكانَ جميلٌ صادقَ
الصَّبَابَةِ، وكانَ كُنْثَرٌ يتَقَوَّلُ، ولم يكنْ عاشقاً»^(٢).

إنَّ إجادَةَ كُنْثَرٍ في الغزل والنَّسِيبِ وتصرُّفه في فنونِ الشَّعرِ لم تشفع له في التقديم، لأنَّه لم يكن
شعره في التشبيب يصدُرُ عن نفسٍ مَتيِّمةٍ بالحبِّ، بل كان يتَقَوَّلُ في غزله، على عكسِ الشاعر جميل
إذْ كان صادقَ العاطفة، عميقَ الإحساس في شعره الغزلي، فهو قد وقف نفسه لشعر الغزل وأخلص
له، لذلك حكم له ذوق ابن سلام بالتقديم على سائر شعراء النسيب.

فقد صار صدق عاطفة الشاعر في مقدمة الأسباب التي تقدِّمُ الشَّعرَ وتفضِّله، وهذا ما حدا
بابن أبي عتيق بتفضيل غزل الشعاران القرشيان [عمر بن أبي ربيعة وقيس الرقيات] على نسيب الشاعر
كُنْثَرٍ، من ذلك ما يقول أبو الفرج الأصفهاني: أنشد كُنْثَرٌ ابنَ أبي عتيق كلمته التي يقول فيها:
[الطويل]

ولستُ بِراضٍ من خليلٍ بنائِلٍ قليلٍ ولا أرضى له بقليلٍ^(٣)

فقال له: هذا كلامٌ مكافئٌ ليس بعاشقٍ، القرشيان أقنع، وأصدق منك: ابنُ أبي ربيعة حيثُ يقول:
[الخفيف]

ليتَ حَظِّي كَلْحَظَةِ العَيْنِ مِنْهَا وكثيرٌ منها القليلُ المَهْنَأ^(٤)

وقوله أيضاً: [الخفيف]

فَعِدِي نائلاً وإن لم تُنيلي إنه يُقْنَعُ المحبُّ الرجاء^(٥)

وابن قيس الرقيات حيث يقول: [الوافر]

(١) يُنظر: العاطفة والإبداع الشعري، ص ٣٢.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ٥٤٥/٢.

(٣) ديوان كُنْثَرٍ عزة، ص ١١٢.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٦٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣١.

رُقِيَّ بِعَيْشِكُمْ لَا تَهْجُرِينَا وَمَنِينَا الْمُنَى ثَمَّ امْطَلِينَا
عِدِينَا فِي غَدٍ مَا شِئْتِ إِنَّا نُحِبُّ وَإِنْ مَطَلَتْ الْوَاعِدِينَا
فِيمَا تُنْجِزِي عِدَّتِي وَإِمَّا نَعِيشُ بِمَا نُؤَمِّلُ مِنْكَ حِينَا^(١)»^(٢)

إنَّ ابن أبي عتيق نظر إلى شعر كُثِيرٍ بمنظار صدق العاطفة، وحكَّم ذوقه في ذلك ثمَّ فضَّلَ أبيات القرشيين، وإنَّ علامة الصدق في الصَّباة كما يقول ابن أبي عتيق: «أَنْ يَرْضَى المتصابي من صاحبه باليسير؛ إذ تكفيه لحظة الوصال، ويجزئه الوعد الكاذب، وتلذُّه الأمانى العذاب. وتلك عند هذا الناقد، أماراتُ حبٍّ متمكِّنٍ ومعالمُ شوقٍ مُبرِّحٍ، وحسبُ الشاعر أن يضمِّنَ شعره شيئاً من هذه المعاني لِيُحْكَمَ له بصدق العاطفة»^(٣).

ويبدو أنَّ صدقَ العاطفة أوضحُ ما تكون في غرض الرثاء، «ومما يُشعر بقرينة الذوق أنَّ الناظم يريدُ الرثاء، قولُ التَّهامي^(٤): [الكامل]

حُكِّمُ الْمَنِيَّةِ فِي الْبَرِّيَّةِ جَارِي مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارٍ قَرَارٍ
وَمُكَلِّفُ الْأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارٍ
طُبِعَتْ عَلَى كَدَرٍ وَأَنْتَ تُرِيدُهَا صَفَوْاً مِنَ الْأَقْدَاءِ وَالْأَكْدَارِ
وَإِذَا رَجَوْتَ الْمُسْتَحِيلَ فَأَتَمَّا تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارٍ
فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالْمَنِيَّةُ يَقْظَةٌ وَالْمَرْءُ بَيْنَهُمَا خِيَالٍ سَارِي^(٥)

وهذه القصيدة يرثي بها ولده وهي نسيجٌ وحدها وواسطة عقدها... وما أعلمُ أنَّ أحداً استهلَّ للمراثي بأحسنَ من هذه البراعات، ومنها يشير إلى ولده وهو من المعاني المستغربة»^(٦).

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ١٣٧، وفيه:

(بعمركم)، بدلاً من (بعيشكم).

(٢) الأغاني: ٩٥/٥ - ٩٦.

(٣) العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢٧١.

(٤) هو أبو الحسن علي بن محمد التهامي الشاعر المشهور، كان ديناً، ورعاً عن الهجاء، وله قصيدة بديعة في رثاء ولده، قُتل سرّاً في سجنه سنة (٤١٦هـ)، يُنظر: وفيات الأعيان: ٣/٣٧٨، وسير أعلام النبلاء: ١٧/٣٨٢.

(٥) الأقدار: ما يقع في العين، وما تُرمى به، الجذوة: القبسة من النار، الشفير: شفير كل شيء حفه وحده، يُنظر: ديوان أبي الحسن التهامي، تحقيق: د. محمد الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٣٠٨-٣٠٩.

(٦) خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي بن عبدالله المعروف بابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ)، تحقيق: د. كوكب دياب، دار

فالشاعر في هذه الأبيات صادق العاطفة، وليس بحاجة للتعاطف، فهو متأثر به، منفعل بما يثيره من مشاعر وأحاسيس، ولو رثى غير ابنه، ممن ليس له صلة وثيقة به لتكلفت ما وسعه التكلف، وهذا التكلف والتصنع نجده ظاهراً في قول المتنبي يرثي أمّ سيف الدولة: [الوافر]

صَلَاةُ اللَّهِ خَالِقِنَا حَنُوطٌ عَلَى الْوَجْهِ الْمَكْفَنِ بِالْجَمَالِ^(١)

وهو الفحلُ المحوّدُ لكنّ عيب عليه هذا الرثاء، «فقالوا: ماله ولهذه العجوز يصفُ جمالها؟ وقال الصّاحِبُ بَنُ عَبَّادٍ: هذه استعارةٌ حداد في عُرسٍ، فإنّ كَانَ أَرَادَ بالاستعارة الحنوطَ، فقد والله ظلم وتعنّفَ، وإنّ كَانَ أَرَادَ استعارة الكفنِ بجمالِ العجوزِ فقد اعترضَ في موضعٍ اعترضَ إلى مواضعٍ كثيرةٍ في هذه القصيدة»^(٢)، فهذا الرثاء ليس فيه صدق العاطفة وعمق الانفعال، لذلك جاء مُتكلفاً.

والنقاد في قضية صدق الشّعر وكذبه مذهبٌ، فمنهم من يؤثر الكذب فقالوا: أصدق الشعر أكذبه، ومنهم من يؤثر الصدق، فقالوا: أحسنُ الشعر أصدقُه، ومنهم من يؤثر الوسط بين ذلك، فيرون: أحسنُ الشعر أقصده، وقد بيّن المرزوقي ذلك بقوله: «اعلم أنّ هذه الخصال [خصال عمود الشعر] وسائطٌ وأطرافاً، فيها ظهر صدقُ الواصفِ، وغلّو الغالي، واقتصادُ المقتصد. وقد افترقا اختيار الناقلين، فمنهم من قال: أحسنُ الشّعر أصدقُه، قال: لأنّ تجويد قائله فيه مع كونه في إसार الصّدق يدلُّ على الاقتدار والحدق. ومنهم من اختار الغلو، حتّى قيل: أحسنُ الشعر أكذبه؛ لأنّ قائله إذا أسقطَ عن نفسه تقابلَ الوصفِ والموصوفِ، امتدَّ فيما يأتيه إلى أعلى المرتبة، وظهر قوته في الصياغة وتمهّره في الصناعة، واتسعت مخارجُه ومواجلُه، فتصرّفَ في الوصفِ كيف شاء؛ لأنّ العمل عنده على المبالغة والتمثيل، لا المصادقة والتحقيق. وعلى هذا أكثرُ العلماء بالشّعر والقائلين له، وبعضهم قال: أحسنُ الشعر أقصده؛ لأنّ على الشاعر أن يبالغَ فيما يصيرُ به القولُ ولا إحالة في المعنى، ولم يُخرج الموصوفَ إلى أن لا يؤمن بشيء من أوصافه لظهور السّرَفِ في آياته وشمول التزيّد لأقواله، كان بالإيثار والانتخاب أولى»^(٣).

وقد أكثرَ النقاد الحديثَ في قضية الصدق والكذب في الشّعر، ومرجعُ ذلك لاختلاف أذواقهم

صادر، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٥م: ٣٣٩/١-٣٤٠.

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٢٥٤.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٨٤٣/٢.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١١/١-١٢.

وتباين طباعهم، الحكم في هذه القضية هو ذوق الناقد أو القارئ، ولا شيء سواه.

ب- القوة والضعف: تكون عاطفة الشاعر قوِّيةً إذا هزَّ شعره المتلقي وأثر في وجدانه، وإذا لم يؤثر في المتلقي شيئاً كانت عاطفة الشاعر ضعيفة؛ أي: قوة إيجاء الشعر إلى متلقيه، إذ تعني قوَّة العاطفة، «قوة الإيجاء والإلهام والتخييل؛ وبالجمله: قوة الإثارة الوجدانية التي تولِّد العمل الشعري في نفس متلقيه»^(١). فهذا المقياسُ يقيس تأثير عاطفة الشعر في نفس المتلقي، وذلك أنَّ انفعال المتلقي وقوَّة تأثره بالشعر مبعثه قوَّة انفعال الشاعر بموضوع شعره وشدَّة تأثره به^(٢)، وخير ما يصوِّر لنا المقياس ما رواه عن عمر بن شبة المرزباني أنَّه، «قال: دخلت يوماً عزة على كثيرٍ متنكرة فقالت: أنشدني أشدَّ بيتٍ قلَّته في حبِّ عزة. قال: قلت لها: [الطويل]

وَجَدْتُ بِهَا وَجَدَ الْمُضِلِّ رِكَابَهُ بِمَكَّةَ وَالرَّكْبَانُ غَادٍ وَرَائِخُ^(٣)
قالت: لم تصنع شيئاً، قد يجدُ هذا ناقةً يركبها. فأطرق، ثمَّ قال: [الطويل]
وَجَدْتُ بِهَا مَا لَمْ يَجِدْ دُو حَرَارَةٍ يُرَاقِبُ جُمَّاتِ الرِّكِيِّ النَّزَائِحِ^(٤)
فقلت له: لم تصنع شيئاً، يجدُ هذا من يسقيه. فأطرق. ثمَّ قال: [الطويل]
وَجَدْتُ بِهَا مَا لَمْ يَجِدْ أُمُّ وَاحِدٍ بِوَاحِدِهَا تُطَوِّى عَلَيْهِ الصَّفَائِحُ^(٥)
فضحكت، ثمَّ قالت: إِنَّ كَانَ وَ لَا بَدَّ فِهَذَا»^(٦).

واضحٌ أنَّ عزةً فضَّلت البيت الأخير إذ فيه قوَّة العاطفة وشدَّة الوجد أكثر من البيتين الآخرين، وقد استعانَ بالتشبيه والصور البيانية لإبراز قوَّة عاطفته، وذلك أنَّ الخيال أقوى العناصر إيجاءً بقوَّة الشعر، وبذلك تكون صاحبتُه أقدر على تمثِّل حبه لها^(٧).

فالبيت الأخير امتلأ بالعاطفة الصادقة، فبعثت الصورة البيانية فيه خيالاً أثّر في المتلقي، وأثار

(١) العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢٩٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٠.

(٣) ديوان كثير عزة، ص ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٦) الموشح، ص ١٩٦-١٩٧.

(٧) يُنظر: العاطفة والإبداع الشعري، ص ٣٠١.

انفعاله، فجعل ذوق عزة يحكم لهذا البيت بالتقدم والتفضيل على البيتين الآخرين.

فقوة العاطفة تعني عمق تأثر المتلقي، واستجابته لما يُلقى عليه، وثبات اعتقاده بما الذي يصوره الشاعر له، «وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها وحدتها، فلقد تكون العاطفة الرزينة الهادئة أبعد أثراً وأقوى إيجاءً لعمقها وأصالتها فتكون من ذلك أبقى وأخلد»^(١)، من ذلك ما قدّم به أبو هلال العسكري في باب الرثاء قول مسلم: [الكامل]

فاذهب كما ذهب غواذي مُزنةً أثنى عليها السهل والأوعار^(٢)

وقول ابن قيس الرقيات: [الخفيف]

إنّ تعيش لا نزل بخير وإنّ تهـ لـك نزل مثل ما يزول العماء^(٣)

وقال: هما أبيّن وأجود من قول أبي تمام: [الطويل]

وقمنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يُقال في السحابة ثقلع^(٤)

«فقول الناس في السحاب إذا ألق على وجوه كثيرة، فمنهم من يمدحه، ومنهم من يذمه، ومنهم من كان يحب إقلاعه، ومنهم من يكره إقشاعه على حسب ما كانت حالاً عندهم، ومواقعها منهم، فلم يُنْ بقوله: ما يُقال في السحابة ثقلع معنى يعتمده السامع»^(٥).

إنّ هدوء العاطفة في بيت مسلم وابن الرقيات كانت أبعد تأثيراً وأقوى إيجاءً في ذوق أبي هلال العسكري، لعمقها وأصالتها.

ومما يمثّل قوة العاطفة في الرثاء ما يذكره المبرّد في حديثه عن متم بن نويرة أنّه «رثى زيد بن الخطاب فلم يجد، فقال له عمر: لم أرك رثيت زيدا كما رثيت أخاك مالكا، فقال: إنه والله يحركني لمالك ما لا يحركني لزيد»^(٦).

فقد أدرك الخليفة عمر بن الخطاب بذوقه أنّ رثاء متم لزيد لم يكن بقوة العاطفة وحسن الجودة

(١) أصول النقد الأدبي، ص ١٩٣.

(٢) شرح ديوان صريع الغواني، ص ٣١٤.

(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٩١، والعماء: السحاب.

(٤) ديوان أبي تمام: ٩٦/٤.

(٥) كتاب الصناعتين، ص ٣٣-٣٤.

(٦) التعازي والمراثي، محمد بن يزيد المبرّد، تحقيق: محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط ١، ١٩٧٦م، ص ٢١.

التي رثى بها أخاه مالكا، وذلك أنَّ رثاء مالك أفعل في النفس من رثاء زيد.

إنَّ الذوق هو المعيار الأول في الحكم على النصوص الأدبية، إذ بدأ النقد في أوَّل أمره تأثرياً انطباعياً، يحكمُ الناقدُ فيه باستحسان العمل الأدبي أو استقباحه دون أن يعلل ذلك، وإنما يستند في حكمه على ذوقه، ويستفتي انطباعه النفسي عن العمل في الحكم على الأعمال الأدبية، لذلك من الصعب وضع مقاييس محدّدة للذوق؛ لأنَّ الذوق يتبدَّل بتبدل الأزمنة، والأمكنة، والأشخاص، لذلك يمكن تقسم الذوق إلى ذوقٍ حسنٍ أو سليم أو ذوقٍ خاصٍّ، وهو الذي يظهر فيه صدق الأحكام، ويستطيع أن يفرّق بين الأدب الصادق الجميل وبين الأدب السخيف، وهناك الذوق الرديء أو السقيم أو العام، وهو الذي لا يُحسِّن التفرقة بين أنواع الأدب من حيث القيمة الفنية^(١).

وتكمن قيمة الذوق السليم في أنَّه عُدَّة الناقد إليه يفرغ لإدراك جمال الأدب، والشعور بما فيه من جمال، وتعليل وتفسير جماله، وبيان النقص فيه واختراع الوسائل لتحقيق خواصّ الأدب، والذوق الجميل يختارُ الأدب الجميل، ويدفع الناقد إلى محاكاة الجمال فيه^(٢).

وهكذا يبدو الذوق أنَّه لا يمكن أن يخفني تماماً من ساحة النقد الأدبي مهما تطور، أو تزيا بزى الموضوعية والعلم في أوج ارتقاء النقد وازدهاره أمراً لا ندحه عنه، وهو مشروع مقبول، لا يستطيع الناقد أن يتجرد منه وإن جهد، وهو يتزياً بأشكال متعددة، منها الواضح ومنها المقنّع. ولعله من أجل ذلك - أعني عدم قدرة الناقد على التجرد من ذوقه الشخصي - فمن الأفضل ألا يتجه الناقد إلى تناول عمل أدبي لم يستجب له، أو يُحدِث في نفسه إثارة معينة.

رابعاً: الصُّورة البلاغية معيار لتفاضل الشعر.

أدرك النقادُ أهميّة الصورة البلاغية في نظم الشعر، وما تمنحه من فنيّة يتميّز من خلالها عن سائر الكلام، وبقدر ما يبدع الشاعر في رسم صوره، بقدر ما يتقدّم شعره على شعر أقرانه ويفضلهم، وتأتي أهميّة الصورة البلاغية من كونها قيمة نقدية تقوّم النصّ الإبداعي، وهي لازمة منطقية للمفاضلة بين الشعراء، وتعتمد على مقاييس المقاربة والمناسبة والوضوح والدقة والغرابة والطرافة وقبول النفس لتقويم الصورة وحيويتها من داخل النصّ.

وقد أسُئِمتِ الصورةُ البلاغيةُ عند النقادِ القدامى معياراً نقدياً لكشف مواطن الجمال في

(١) يُنظر: أصول النقد الأدبي، الشايب، ص ١٢٣.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٤١.

النصّ الأدبيّ، وإذا لم تكن الصورة البلاغية عيار الناقد، فأئني عيار سواها كان يعتمد؟ فهي أهمّ خصائص الشّعر، وهي جوهر العملية الشعرية والنقدية^(١)، وتعتمد الصورة على الذّوق الفنّي الرفيع، والصورة البلاغية متمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية، مرجعها الأساس الفكرة أو المعنى المتكوّن في نفس المبدع، فهي تتشكّل داخل البناء اللغوي للنصّ، ولا تُفرض عليه من الخارج، وهي مقوّم من مقوّمات الشعر^(٢)، وقد «اتّفق النقاد على أنّ شعرية النصّ التي تحكّم له بالتفوق تقوم على هذا المعيار ووسائله البنائية، فالشعراء لا يتفاضلون بالمعاني مجردة، فهي مشتركة بينهم جميعاً، وإنّما يتفاضلون بتصويرها، وتزيينها، وإخراجها المخرج الحسن، وهكذا تكون الصورة البلاغية عياراً ضابطاً لعملية التفاضل بين المبدعين انطلاقاً من أنّ النصّ الجيّد هو ذاك الذي كان نتيجة التفاعل بين مكونات هذا المعيار»^(٣)، والصورة البلاغية أحد عناصر مكونات النصّ الشعري، بل هي العنصر الأهمّ، فهي التي تكشف عن علاقات العمل الشعري، وبدراسته ضمن العمل الشعري يكتشف معنى أعمق من المعنى الظاهر في النصّ الأدبي، والصورة البلاغية مهمة جداً للناقد فهي أهمّ وسيلة يكتشف بها العمل الشعري، ويحكم عليه بها، وتقوّم النصّ الأدبي في وجوه الجودة والرداءة، والحسن والقبح، وغيرها من الأحكام التي استخدمها النقاد بطريق الصورة البلاغية.

مقاييس التفاضل بمعيار الصورة البلاغية^(٤):

أولاً: المقاربة والمناسبة: هي مقارنة المشبّه للمشبّه به في وجه الشبّه، بحيث تصل صفاتهما لدرجة الاتحاد، حتّى يمكن أن يُعكس التشبيه، فيكون المشبّه مشبّهاً به، والمشبّه به مشبّهاً، مع بقاء التشبيه جيّداً، وهما ركنان من أركان عمود الشعر^(٥)، وتكمُن أهميّته في أنّ «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصفٍ قويٍّ واختصارٍ قريبٍ»^(٦).

(١) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً منجى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العلمية، بغداد، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٢١.

(٢) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٢٦.

(٣) مستويات المفاضلة في نقد الشعر عند العرب، ص ١٥٩.

(٤) هذه المقاييس أخذتها من كتاب النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٧٢.

(٥) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٧٢.

(٦) الكامل: ٣٨٥/١.

وفضل جودة الشعر ترجع إلى المقاربة في التشبيه، «فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كلُّ مُشَبَّهٍ بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورةً ومعنى»^(١).

وقوّة التشبيه ترجع إلى العلاقة بين المشبّه والمشبّه به، وهذه بدورها ترجع إلى قدرة الشاعر في إيقاع الائتلاف بين المتنافرات^(٢)، بأن يجمع أكثر من صفة اشتراك في وجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به، وهذا ما أوضحه ابن سنان الخفاجي، بقوله: «إنّما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه وبالضدّ حتى يكون رديء التشبيه ما قلّ شبهه بالمشبّه به»^(٣)، لأنّ الشاعر الحاذق هو الذي «يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا ويتأكّد حُسْنُها، ويتوقّى الاقتصار على ذكر المعاني التي يُغيّر عليها دون الإبداع فيها والتلطّيف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول»^(٤)، فلا فضل للشاعر بأن يقيم علاقة واضحة بين المشبّه والمشبّه به، بل عليه أن يحرك قريحته ليجد علاقات ونسب جديدةً مخبئةً، وبقدر قدرته على إظهار هذه العلاقات، فذلك من أحسن ما يقع في الشعر، يكون الشاعر صاحب السبق والتقدّم والفضل، ويدعى مبدعاً^(٥)، وعلى أساس من قرب الشبه وصدقه، يكون استعمال الأداة، «فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه كأنّه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تحاله أو يكاد». فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:

[الطويل]

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تَشُبُّ لِقَقَالِ^(٦)»^(٧)

فالشاعر هنا قارب التشبيه حتّى طابقت صورة المشبّه صورة المشبّه به، فصورة النجوم في السماء، هي صورة مصابيح الرهبان، وما مطابقة الواقع والصدق فيه هو ما يطلبه ابن طباطبا.

أمّا المناسبة: فهي مناسبة المستعار منه للمستعار له، وهذه تكون في الاستعارة، والمقاربة تكون في التشبيه، فالاستعارة التي فقدت شرط المناسبة فهي رديئة وغير مقبولة، فإنّما «تصحّ الاستعارة وتحسن

(١) عيار الشعر، ص ١٦.

(٢) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٧٢.

(٣) سرّ الفصاحة، ص ٢٩٠.

(٤) عيار الشعر، ص ٣٢.

(٥) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٤.

(٦) ديوان امرئ القيس: ٣٢٧/١.

(٧) عيار الشعر، ص ٢٧.

على وجهٍ من المناسبة، وطرفٍ من الشبه والمقاربة»^(١).

إذ يعدُّ الآمديُّ بُعدَ الاستعارة مأخذاً على أبي تمام، فقد قُبِحَتْ استعاراته وساءت وفَسَدَتْ لبعدها عن الصواب حسب رأي الآمدي، مؤكِّداً أنَّ العربَ إنما استعارات المعنى «لما ليس له إذا كان يقارنُه أو يدانيه، أو يشبهُه في بعضِ أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي أُستعيرت له وملائمةً لمعناه، نحو قول امرئ القيس: [الطويل]

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلْكَلٍ^(٢)

وهو في غايةِ الحُسْنِ والجودةِ والصحةِ، وهو إنما قَصَدَ وصفَ أجزاءِ الليلِ الطويلِ، فذكر امتدادَ وَسَطِهِ، وتناوُلَ صدره للذهابِ والانبعاثِ، وترادفَ أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي مُنْتَظَمٌ لجميعِ نعوتِ الليلِ الطويلِ على هيئته، وذلك أَشَدُّ ما يكونُ على من يُراعيه ويترقَّبُ تصرُّمه؛ فلمَّا جعلَ له وَسَطاً يمتدُّ وأعجَازاً مرادفةً للوسطِ وصدرًا متناوِلًا في نَحوِضِهِ حَسَنٌ أَنْ يستعيرَ للوسطِ اسمَ الصُّلْبِ، وجعله متمطِّياً من أجلِ امتداده؛ لأنَّ تَمَطَّى وتمدَّدَ بمنزلةٍ واحدةٍ، وصَلَحَ أَنْ يستعيرَ للصدرِ اسمَ الكُلْكَلِ من أجلِ نَحوِضِهِ، وهذه أقربُ الاستعاراتِ من الحقيقةِ، وأسدُّ ملاءمةً لمعناها لما أُستعيرت له»^(٣).

فقد فضَّلَ استعارة امرئ القيس لقرىها من الحقيقةِ، ولمناسبة المستعار منه للمستعار له، مناسبة المستعار منه للمستعار له، عيَّازُه الذهنُ والفتنةُ وملاكُ الأمرِ تقريبُ الشبهِ في الأصلِ حتى يتناسب المشبَّه والمشبَّه به^(٤).

ويرتبطُ بهذا المقياسِ ما قرَّره عبد القاهر الجرجاني من أنَّ من مبادئ شَرْفِ الاستعارة وتميُّزها «أنَّ ترى الشاعرَ قد جمعَ بينَ عدَّةِ استعاراتٍ، قصداً إلى أنَّ يُلْحَقَ الشكلَ بالشكلِ، وأنَّ يَتِمَّ المعنى والشبه فيما يريد، ومثاله قول امرئ القيس: فقلْتُ له لَمَّا... البيت»^(٥)، فكلُّما تعدَّدتِ الاستعارات، أوجبَ له الشبهُ الذي يقربُ بينَ الأشياءِ، وهذا بدور تقربٍ فيه الاستعارة من الحقيقةِ ومن العقلِ الذي يقبلها، وهذا يعني وضوحَ المعنى في الخطابِ الشعري، أي: قوَّةُ المشابهةِ بين طريقي الاستعارة اللذين هما في

(١) الوساطة، ص ٤٢٩.

(٢) ديوان امرئ القيس: ١/٢٤٠.

(٣) الموازنة، الآمدي: ١/٢٦٦.

(٤) ينظر: شرح ديوان الحماسة: ١/١٠.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٧٩.

الأصل طرفا التشبيه.

وبالعكس من ذلك تَقْبُحُ الاستعارة وتهجُنُ إذا لم تكن هناك صلة بين المستعار منه والمستعار له، كقول بشار بن برد: [الطويل]

وَجَدَّتْ رِقَابُ الْوَصْلِ أَسْيَافَ هَجْرِنَا وَقَدَّتْ لِرِجْلِ الْبَيْنِ نَعْلَيْنِ مِنْ حُدَيِ^(١)
«فما أهَجَنَ (رِجْلُ الْبَيْنِ) وأَقْبَحَ استعارتها، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها، وكذلك (رِقَابُ الْوَصْلِ)»^(٢)، إذ جعل للوصال رِقَاباً تَقْطَعُ، وجعلَ للبين أَرْجُلُ تَنْتَعِلُ، وهذا في نظر النقاد أقبح أنواع الاستعارات.

ويدخل في هذا الباب رداءة الاستعارة لعدم تناسبها والمعنى الذي نُظِمَ فيه الشعر، أي: الغرض منه، وهذا ما أخذه صاحب بن عبَّاد (ت ٣٨٥هـ)، على أبي الطَّيِّب المتنبي في رثاء أمِّ سيف الدولة بقوله: [الوافر]

صَلَاةُ اللَّهِ خَالِقِنَا حَنُوطٌ عَلَى الْوَجْهِ الْمَكْفَنِ بِالْجَمَالِ^(٣)
إذ وصفها بأنَّها استعارة حداد في عرس»^(٤).

ثانياً: الوضوح والدقة: اشترط النقاد لجودة الصورة البلاغية وضوح المعنى وحسن التأليف، لأنَّ الغرض من الصورة البلاغية إبراز المعنى وكشفه، وإظهار صفة الاستحسان والرَّشَاقَة والطَّرَافَة فيه^(٥)، ومقياسُ الوضوح اعتمده ابن طباطبا في استحسان أو استهجان كثيرٍ من صور الشعراء، فقال: «اعلم أنَّ العرب أودعتْ أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركتْ عيائها، ومَرَّتْ به تجارها وهم أهلٌ وَبَرٌ: صحوُّهم البوادي وسقوفُهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها»^(٦).

فالدِّقَّةُ والوضوح يكشفان عن بلاغة الصورة البلاغية وذلك بالانتقال من الأدنى إلى الأعلى، ممَّا

(١) ديوان بشار بن برد: ١٣١/٣.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٣٦/١.

(٣) ديوان المتنبي، ص ٢٥٤.

(٤) الكشف عن مساوئ المتنبي، صاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط ١، ١٩٦٥م، ص ٤٧.

(٥) يُنظر: النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١، والعمدة في صناعة الشعر: ٤٦٩/١، والصناعتين، ص ٢٤٢-٢٤٣.

(٦) عيار الشعر، ص ١٥.

يجعلُ المشبَّه يدنو من المشبَّه به الذي تكون صفته أوضح وأكشف من المشبَّه، والمستعار له قريباً من المستعار منه الذي يوضَّح فيه المعنى^(١)، فالتشبيه البليغ هو «إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حُسن التَّأليف»^(٢)، ويأتي وجه الشبَّه في خدمة وضوح المعنى، لـ«إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.... وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة... وإخراج ما لم يُعلم بالبدية إلى ما يعلم بالبدية.... وإخراج ما لا قوَّة له في الصفة إلى ما له قوَّة في الصفة»^(٣)، فالرمائي (ت ٣٨٤هـ)، يردُّ جمال الصورة البلاغية في القرآن الكريم إلى تقديمها المعنى واضحاً وتجسيمه للحواس، فتبدأ من المعنوي إلى الحسي.

وبعكس ذلك تَفقُّدُ الصُّورَةُ البلاغيَّةُ جهاً إذا انتقلت من الحسي إلى المعنوي، وهذا ما نجده عند الشعراء المحدثين كـ«تشبيه ما يَرى العيان بما يُنال بالفكر، وهو رديء، وإن كان بعض النَّاسِ يستحسنه لما فيه من اللطافة والدِّقة»^(٤)، وهو مثل قول الشاعر: [الوافر]

وَكُنْتُ أَعَزُّ عِزًّا مِنْ قُنُوعٍ تَعَوَّضُهُ صَفُوحٌ مِنْ مَلُولٍ
فَصِرْتُ أَذَلَّ مِنْ مَعْنَى دَقِيقٍ بِهِ فَقَرَّ إِلَى فَهْمٍ جَلِيلٍ^(٥)»^(٦)

لأنَّ الشاعرَ شبَّه بالمعاني الذهنية، وهو مما لا تقع عليه الحاسة، ولم يألفه العرب في تشبيهاتهم، فالتشبيه هنا خرج عمَّا أريد له بأنَّ «يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»^(٧)، وبهذا يقبُح التشبيه، لأنَّ سبيله «إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير، كما قال النابغة: [الكامل]

تَحْدِي بِهِمْ أَدُمُّ كَأَنَّ رِحَالَهَا عَلَّقَ أُرَيْقٌ عَلَى مُتُونِ صَوَارٍ^(٨)»^(٩)

(١) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨١.

(٢) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل، ص ٨١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨١، وينظر: الصناعتين، ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٤) اللطافة والدِّقة حكمان يُوصف بهما المعنى الحسن الجميل خاصَّةً، وهما بمعنى واحدٍ فاللُّطْفُ هو الخفْيُ، والدِّقَّةُ: الصِّغَرُ، فإذا صَغُرَ الشيءُ كان إلى الخفاء أقرب، يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ١٤٠.

(٥) البيتان في ديوان أبي تمام: ٤ / ٤١٧ - ٤١٨.

(٦) الصناعتين، ص ٢٤٢.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

(٨) تحدي: سرعة السير من البعير وغيره، الأَدُمُّ: الإبل البيض، وهي أعتق الإبل وأكرمها، والعَلَقُ: الدم، والصُّوَارُ: قطيع بقر الوحشي، يُنظر: ديوان النابغة، ص ٥٧، وفيه: (تمشي)، بدلاً من (تحدي)، و(هريق)، بدلاً من (أريق).

(٩) الصناعتين، ص ٢٥٧.

شَبَّهَ الرَّحَالَ بِمَا عَلَيْهَا مِنْ حُمْرِ الْمَتَاعِ، أَوْ لِأَنَّهَا مَغَشَّاءٌ بِالْدَّمِ الْأَحْمَرِ مَعَ بَيَاضِ الْإِبِلِ، بَدَمٌ هَرِيقٌ عَلَى ظَهْوَرٍ بَقَرِ الْوَحْشِ^(١).

وأحسنُ التشبيهِ عند ابن سنان الخفاجي «أَنْ يَمَثَّلَ الْغَائِبُ الْخَفِيُّ الَّذِي لَا يُعْتَادُ بِالظَّاهِرِ الْمَحْسُوسِ الْمَعْتَادِ فَيَكُونُ حَسْنٌ هَذَا لِأَجْلِ إِضْوَاحِ الْمَعْنَى وَبَيَانِ الْمُرَادِ»^(٢)، فالصورة البلاغية يَعْمَدُ الشَّاعِرُ إِلَيْهَا لِتَوْضِيحِ الْمَعْنَى وَكَشْفِهِ.

أَمَّا الدِّقَّةُ فِي التَّشْبِيهِ: فَإِنَّهُمْ يَطْلُبُونَ بِهَا الدِّقَّةَ فِي تَصْوِيرِ الْإِحْسَاسِ مِنْ خِلَالِ الصُّورَةِ الْبَلَاغِيَّةِ، وَهِيَ مُرْتَبِطَةٌ بِالْوُضُوحِ^(٣)، وَيَسْتَحْسِنُ النِّقَادُ فِي الصُّورَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ اسْتِقْصَاءَ الْمَعْنَى فِي التَّشْبِيهِ، حَتَّى يَأْتِيَ التَّشْبِيهِ شَامِلًا لْجَوَانِبِ الصُّورَةِ، قَالَ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِي «أَعْلَمُ أَنَّ مِمَّا يَزْدَادُ بِهِ التَّشْبِيهُ دَقَّةً وَسِحْرًا، أَنْ يَجِيءَ فِي الْهَيْئَاتِ الَّتِي تَقَعُ عَلَيْهَا الْحَرَكَاتُ. وَالْهَيْئَةُ الْمَقْصُودَةُ فِي التَّشْبِيهِ عَلَى وَجْهَيْنِ: أَحَدُهُمَا: أَنْ تَقْتَرْنَ بَعْضُهَا مِنَ الْأَوْصَافِ كَالشَّكْلِ وَاللَّوْنِ وَنَحْوَهُمَا، وَالثَّانِي: أَنْ تُجَرَّدَ هَيْئَةُ الْحَرَكَةِ حَتَّى لَا يُرَادَ غَيْرُهَا، فَمِنْ الْأَوَّلِ قَوْلُهُ: [الرَّجَز]

وَالشَّمْسُ كَالْمِرَاةِ فِي كَفِّ الْأَشْلِ^(٤)

أَرَادَ أَنْ يُرِيكَ مَعَ الشَّكْلِ الَّذِي هُوَ الْاسْتِدَارَةُ، وَمَعَ الْإِشْرَاقِ وَالتَّلَاوُلِ عَلَى الْجُمْلَةِ، الْحَرَكَةُ الَّتِي تَرَاهَا لِلشَّمْسِ إِذَا أَنْعَمْتَ التَّأَمَّلَ، ثُمَّ مَا يَحْصُلُ فِي نُورِهَا مِنْ أَجْلِ تِلْكَ الْحَرَكَةِ»^(٥).

وَأَمَّا النُّوعُ الثَّانِي: هُوَ أَنْ تَكُونَ الْحَرَكَةُ مُجَرَّدَةً مِنْ كُلِّ وَصْفٍ يَكُونُ فِي الْجِسْمِ، فَيَقَعُ فِيهَا نَوْعٌ مِنَ التَّرْكِيبِ، بِأَنْ يَكُونَ لِلْجِسْمِ حَرَكَاتٌ فِي جِهَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ، وَكَلَّمَا كَانَ التَّفَاوُثُ فِي الْجِهَاتِ الَّتِي تَتَحَرَّكُ أَبْعَاضُ الْجِسْمِ إِلَيْهَا أَشَدَّ كَانَ التَّرْكِيبُ فِي هَيْئَةِ الْمُتَحَرِّكِ أَكْثَرَ، فَحَرَكَةُ الرَّحَا وَالْدُّوْلَابُ وَحَرَكَةُ السَّهْمِ لَا تَرْكِيبَ فِيهَا، لِأَنَّ الْجِهَةَ وَاحِدَةً، وَلَكِنْ فِي حَرَكَةِ الْمُصْحَفِ فِي قَوْلِهِ: [الْمَدِيد]

..... فَاِنْطَبَاقًا مَرَّةً وَانْفِتَاحًا^(٦)

(١) يُنْظَرُ: دِيَوَانُ النَّابِغَةِ، ص ٥٧.

(٢) سُرُّ الْفَصَاحَةِ، ص ٢٤٦.

(٣) يُنْظَرُ: النِّقْدُ الْبَلَاغِيُّ عِنْدَ الْعَرَبِ، ٢٨٠.

(٤) الْبَيْتُ فِي دِيَوَانِ الشَّمَاخِ بْنِ ضَرَّارِ الدِّيَّانِيِّ، حَقَّقَهُ: صَالِحُ الدِّينِ الْهَادِي، دَارُ الْمَعَارِفِ، مِصْرَ، ١٩٦٨م، ص ٣٩٤.

(٥) أَسْرَارُ الْبَلَاغَةِ، ص ١٨٠.

(٦) هُوَ عَجَزُ بَيْتِ صَدْرِهِ: (فَكَأَنَّ الْبَرْقَ مُصْحَفٌ قَارٍ)، لِابْنِ الْمُعْتَزِّ (ت ٢٩٦هـ)، يُنْظَرُ: دِيَوَانُ أَشْعَارِ بْنِ الْمُعْتَزِّ: ٤٦٧/١.

تركيب، لأنَّه في إحدى الحالتين يتحرك إلى جهة غير جهته في الحالة الأولى^(١).

فالمشبه به عند النقاد، هو المَجَسَّد للمعنى، الذي عُقِدَ عليه التشبيه والغاية فيه، حتَّى يمكن للمشبه أن يأخذ شيئاً من معنى المشبه به عند اقترانه به^(٢)، فالمشبه به هو الأصل الذي يلحق به المجهول ليتعرَّف به، لذلك عابوا على البحتري قوله: [الطويل]

على بابِ قَسْرَيْنِ وَاللَّيْلُ لَا طِخْ جَوَانِبُهُ مِنْ ظُلْمَةٍ بِمَدَادٍ^(٣)

وذلك «أنَّ المدادَ ليسَ من الأشياءِ التي لا مزيدَ عليها في السوادِ، كيف؟ وربَّ مدادٍ فاقد اللون، والليلُ بالسوادِ وشِدَّتُهُ أحقُّ وأحرى أن يكونَ مثلاً»^(٤)، فالليل هو الأصل، وسوادُ المدادِ ليس زائداً على ما يُعْهَدُ في جنسه، والليل ليس مشكوكاً بسواده حتَّى يُتعرَّفَ بسوادِ المدادِ.

وغرضُ التشبيهِ إنّما هو «رفعُ درجةِ الأدنى إلى درجةِ الأعلى، لا بالعكس»^(٥)، مما يجعلُ المشبه يدنو من المشبه به الذي تكون صفته أوضح وأكشف، وحسُنُ التشبيه يكونُ بإخراج الأغمضِ إلى الأوضح ليفيدَ بياناً، أمّا قبْحُه يكون بالضدِّ من ذلك، وكذلك الحالُ عندما يتعلَّقُ الأمرُ بالاستعارة، فالكشف والبيانُ تكسب الصورة الاستعارية الفضلَ والتأثيرَ في النفس، لأنَّ «كلَّ استعارة حسنة فهي توجبُ بياناً لا تنوب منابه الحقيقة»^(٦)، فالمستعار له قريباً من المستعار منه الذي يوضِّح فيه المعنى، وهذه هي غاية الصورة البلاغية التي يكونُ فيها المعنى أوضح في البيان من الاستخدام المباشر. ولذلك كثرت مؤاخذات النقاد للشعراء في تشبيهاتهم واستعاراتهم، لأنَّهم لم يراعوا هذا المقياس^(٧)، من ذلك ما عابه ابن قتيبة على أبي نواس قوله: [السريع]

كأَها إِذْ خَرَسَتْ جَارْمٌ بَيْنَ ذَوِي تَفْنِيدِهِ مُطْرِقٌ^(٨)

فقال ابن قتيبة: «شبه ما لا ينطقُ أبداً في السكوت بما قد ينطق في حال، وإنَّما كان يجبُ أن

(١) ينظر: أسرار البلاغة، ص ١٨٢.

(٢) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٢.

(٣) ديوان البحتري: ١/٥٦١.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٢٢٠.

(٥) الأقصى القريب في علم البيان، محمد بن عمرو التنوخي، مطبعة السعادة، مصر، ط ١، ١٣٢٧هـ، ص ٤٢.

(٦) النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٦.

(٧) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٢.

(٨) ديوان أبي نواس: ١٨٩/٥، والجارم: المجرم.

يشبّه الجارم إذا عدلوه فسكت وأطرق وانقطعت حجته بالدار، وإنما هذا مثل قائل قال: مات القوم حتى كأنهم نيام!! والصواب أن يقول: نام القوم حتى كأنهم موتى»^(١).

وليس مراد أبو نواس كما ذهب ابن قتيبة، بأن يشبّه الدار في صمتها وسكونها بصمت المذنب، بل مراده أن هذه الدار قد اعتادها جميلة عامرة بأهلها، وهي بهذا الحال لشدة فرحها ناطقة، فقد اعتادها ضاحكة بهية، لكنّها هذه المرّة بعد أن رحل أهلها عنها أقفرت وتجهّمت وحين سألها لم تحر جواباً شأن من ارتكب جرماً ولم يستطع أن يواجه لائمه^(٢).

وإنّ المدقّق بمقياس الدقّة والوضوح عند أغلب النقاد البلاغيين يجدهم يقفون الصورة البلاغية عند حدود العلاقة الظاهرة بين المشبّه والمشبّه به، والمستعار منه والمستعار له، إذ ربّما أهملوا قصديّة الشاعر من هذه الصورة، وأهملوا غايته في التشبيه أو الاستعارة، فالشاعر لم يلجأ إلى المقارنة بين المشبّه والمشبّه به إلا بهدف توضيح مشاعره ونقل إحساساته إلى سامعيه، فالمشبّه في الشعر هو المشبّه به ممزوجاً في ذات الشاعر وإحساسه وانفعالاته، فيما يريد الشاعر أن يصل من خلال العلاقة بينهما إلى معنى أعمق وحقيقة أشمل، لا يصل إليها إلا من خلال الصورة البلاغية، ولذلك كانت بعض مؤاخذاتهم للشعراء في صورهم، تقف عند حدود العلاقة الشكلية بين طرفي التشبيه، ولا تنم عن إدراك عميق لمستوى التشبيه وقصديّة الشاعر^(٣).

ثالثاً: الغرابة والطرافة^(٤): يقصدُ البلاغيون بهذا المقياس أن يأتي الشاعر بصور بلاغية في ظاهرها نفرة وتباعد، لكنّه يجعل بينها وفاقاً وائتلاف في نظم الشعر، لإثارة الانتباه والدهشة^(٥)، وهو ما أوضحه الجاحظ بقوله: «لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم، كان أظرف، وكلّما كان أظرف، كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبعد»^(٦).

وفي هذا المعنى يذكر القاضي الجرجاني منزلة الشاعر في مقياس الطرافة والجدّة قائلاً: «وقد يتفاضل

(١) الشعر والشعراء: ٨٠٢/٢.

(٢) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨١.

(٣) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٢.

(٤) هذا المعيار أخذته من كتاب: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٢.

(٥) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ١٥٧، والبديع في نقد الشعر، ص ١٣٢.

(٦) البيان والتبيين: ٩٨/١-٩٠.

متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»^(١).

ومن الطرافة والغرابة في التشبيه أن يؤلف الشاعر في تشبيهه بين المتباعدين لدرجة الاتحاد، فلا يظن بينهما صلة، وهذه الصلة أو العلاقة بين الطرفين التي ينتبه إليها الشاعر هي التي تفاجئ المتلقي بما لا يألفه، ويشير قدامة بن جعفر إلى أن جودة التشبيه في مخالفة الشاعر للطريق الذي أخذ فيها الشعراء^(٢).

وقد جاء في أسرار البلاغة للجرجاني في توضيح معنى الغرابة والطرافة ما نصّه: «أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربة ويعقد بين الأجنبية معاهد نسب وشبكة»^(٣).

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أن براعة الشاعر تظهر في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، لأنّ الأشياء المشتركة المتفقة واضحة لا تحتاج إلى من يعقد المشابهات بينها في حين أن «التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكائها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب»^(٤)؛ لأننا نرى الأشياء المتباينة متشابهة والمختلفة مؤتلفة، وذلك «أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَدْ ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صباغة النفوس به أكثر، وكان بالشّعف منها أجدر»^(٥)، على أنّ الغرابة لم تكن لتعني مطلق الغرابة، أي: مجرد عقد الصلة بين أشياء متنافرة دون شبه صحيح، بل لابد من أن «تُصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملائمة والتأليف السويّ بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً»^(٦)، من ذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله: [البسيط]

ولا زورديّة تزهو بزورقتها بين الرياض على حُمر اليواقيت

(١) الوساطة، ص ١٨٦.

(٢) يُنظر: نقد الشعر، ص ١٢٨.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٥١.

كأَنَّهَا فوقَ قَامَاتٍ ضَعُفْنَ بِهَا أوَائِلُ النَّارِ فِي أَطْرَافٍ كَثُرَتْ^(١)

أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس: (بمداهن دُرٍّ حشوهنَّ عقيق)، لأنَّه أراك شبيهاً لنباتٍ غضٍّ يرفُّ، وأوراقٍ رطبةٍ ترى الماءَ منها يشفُّ، بلهب نارٍ في جسمٍ مُستَوِّلٍ عليه اليبسُّ، وبإدٍ فيه الكلفُ»^(٢).

فالغربة في الصور البلاغية تحركُ النَّفسَ وتوقظ خيالَ المتلقي، وهو ما أكَّده حازم القرطاجي بقوله: «فإنَّ الاستغرابَ والتعجبَ حركةٌ للنفسِ، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَّ انفعالها وتأثيرها»^(٣)، فهذه الغربة والطرافة في مكُونات الصورة البلاغية تحركُ خيالَ المتلقي وتشدُّه إلى الصورة، فيتفاعل مع ما يسمعه، «وكَلَّمَا اقترنت الغربةُ والتعجبُ بالتخييل كانَ أبدعُ»^(٤).

وقد تتفاوت التشبيهاتُ في الألفة والغربة، والرداءة والجودة، بحسب كثرة دورانها على العيون، وتردُّدها في الأبصار، فالتشبيه المتداول مُبتَدَلٌ، وبالعكس فالتشبيه غيرُ المعروف وغيرُ المتداول نادرٌ وبديعٌ، «فالتشبيه المعقودُ عليه نازلٌ مُبتَدَلٌ، وما كانَ بالصِّدِّ من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردودُ إليه غريبٌ نادرٌ بديعٌ، ثمَّ تتفاضلُ التشبيهاتُ التي تبيءُ واسطةً لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما، فما كانَ منها إلى الطرفِ الأوَّلِ أقربُ، فهو أدنى وأنزلُ، وما كانَ إلى الطرفِ الثاني أذهبُ فهو أعلى وأفضلُ، وبوصفِ الغريبِ أجدرُ»^(٥).

والحقيقة أنَّ مقياسَ الغربة والطرافة في التشبيه ذو طبيعةٍ نسبيةٍ، فما نراه اليومَ تشبيهاً معروفاً مُبتَدَلاً، قد يكونُ تشبيهاً نادراً أوَّلَ إطلاقه، وإمَّا أُبْتَدِلَ بعدَ أنْ شَهَرَ وعُرِفَ، وهو ما تنبَّه له عبد القادر الجرجاني فقال: «واعلم أنَّ من حقِّك أنْ لا تضعَ الموازنةَ بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا، ولكنْ تنظرْ إلى حالهما في قُوَى العقل ولم تسمع بواحد منهما، فتعلم

(١) اللارَوْرْدُ: معدنٌ تُصنعُ منه الحلِي، وهو أجوده، لونه أزرق شفافٌ فيه حُمْرة وخضرة، واللازَوْرْدِيَّةُ هنا زهرة البنفسج، ينظر: ديوان ابن الرومي، تحقيق: د. حسن نصار، دار الكتب الوثائق القومية، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣ م: ٣٩٤/١، وفيه: (وسط الرياض)، بدلاً من (بين الرياض)، و(ضعافُ القُضْبِ تحملها)، بدلاً من (فوق قاماتٍ ضعفنَ بها).

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٣٠-١٣١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٧١/١.

(٤) المصدر السابق: ٩١/١.

(٥) أسرار البلاغة، ص ١٦٥.

أَنْ لو أرادهما مريدٌ أو اتَّفقا له جميعاً ولم يكن قد سمعَ بواحدٍ منهما أيُّهما كانَ يكونَ أسهلَ عليه، وأسرعَ إليه، وأعطى بيديه»^(١)، وهذا امرٌ مهمٌّ يجبُ الانتباهُ إليه عندَ نقدِ الصورةِ البلاغيةِ؛ لأنَّ عدمَ مراعاةِ ذلكَ فيه إغماطٌ لفضلِ الشاعرِ في ابتكارِ الصورةِ، ثمَّ شاعت، وانتشرت حتَّى عادتْ مألوفةً غيرَ طريفةٍ، وهو ما وقع فيه الباقلاني، وهو يَقوِّمُ تشبيهاً لامرئ القيس، يشبِّهُه الشحم بالدمِّمقس، في قوله: [الطويل]

فَظَلَ العَذارى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدِّمِّمَقْسِ الْمُفْتَلِ^(٢)

إذْ لم يَرَهُ تشبيهاً مليحاً؛ لأنَّه «شيءٌ يقعُ للعامةِ، ويجري على ألسنتهم، فليس بشيءٍ قد سَبَقَ إليه»^(٣)، وربَّما نسيَ الباقلانيُّ أنَّ هذا التشبيهَ قد شاعَ في زمنه، لا في زمنِ امرئ القيس، وربَّما كانَ بيتُ امرئ القيسِ وراءَ شيوعه ودورانه على ألسنةِ العامةِ^(٤).

أمَّا مقياسُ الطرافةِ والغرابةِ بالنسبةِ للاستعارةِ فإنَّ عبدَ القاهرَ الجرجانيَ قسَّم الاستعارةَ إلى عامي مبتذل، وخاصٍّ نادرٍ، فالاستعارةُ العاميةُ هي التي أُبتذِلَتْ بكثرةِ ورودها حتَّى صارت بمنزلةِ الحقيقةِ، أمَّا الخاصُّ فإنَّكَ «لا تجدُه إلا في كلامِ الفحول، ولا يَقوى عليه إلا أفرادُ الرجالِ، كقوله، من الطويل:

وسالَتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطحِ^(٥)

أرادَ أنَّها سارتُ سيراً حثيثاً في غايةِ السرعةِ، وكانتْ سرعةً في لينٍ وسلاسةٍ كأنَّها كانت سيولاً وقعتْ في تلكَ الأباطحِ فَجَرَّتْ بها»^(٦)، فهذه الاستعارةُ النادرةُ للفتةِ (سالت) لأعناقِ المطي، أكسبها الحُسْنَ، واللُّطْفَ، وعلوَّ الطبقةِ في نظمِ البيتِ.

ويرسم عبدُ القاهر للشعراءَ طريقَ غرابةِ الاستعارةِ ولطافتها، وذلكَ «أنَّ يكونَ الشبُّ مأخوذاً من الصُّورِ العقليةِ دونَ الأشياءِ الحسيةِ، وذلكَ كاستعارةِ النُّورِ للبيانِ والحجَّةِ الكاشفةِ عن الحقِّ، المزيلةِ

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٢) الدِّمِّمَقْسُ: الحريرُ الأبيضُ، شَبَّهَ الشَّحْمَ به لبياضه ولينه ونعمته، ينظر: ديوان امرئ القيس: ١/١٨٢.

(٣) إعجاز القرآن، للباقلاني، ص ١٦٥.

(٤) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٧.

(٥) هو عَجْرُ بيت صدره: (أخذنا بأطرافِ الحديثِ يَننُّنا)، وقد أُخْتُلِفَ في نسبةِ هذه الأبياتِ، فهي في الشعر والشعراء: ١/١٣، وأسرار البلاغة، ص ٢١، ولسان العرب مادة (طرف)، دون نسبة لأحدٍ، ومنسوبة إلى كعب بن زهير ومجنون ليلى، ولكنَّ عَزَّةَ، وقيل: لابن الطَّرِيتَّةِ، ينظر: ديوان كُثَيِّر عَزَّةَ، ص ٥٢٥.

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٧٤.

للسلْك النافية للربِّ، كما في قوله تعالى ﴿وَاتَّبِعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ﴾ سورة الأعراف: ١٥٧، ... فليس الشبهُ الحاصلُ من النُّورِ في البيان والحُجَّةِ ونحوهما إلا أنَّ القلبَ إذا وردت عليه الحُجَّةُ صارَ في حالةٍ شبيهةٍ بحالِ البصرِ إذا صادفَ النُّورَ.... وهذا كما تعلمُ شبهُ أنتَ لستَ تحصلُ منه على جنسٍ ولا على طبيعةٍ وغريزةٍ، ولا على هيئةٍ وصورةٍ تدخلُ في الخلقةِ، وإنما هو صورةٌ عقليةٌ»^(١).

ويُعدُّ هذا الضربُ من الاستعارة هو الصميمُ الخالصُ منها، وهذه المنزلة للاستعارة هي التي تبلغُ بها «غايةُ شرفها ويتسعُ لها كيف شاءت المجالُ في تفنُّنها وتصرفُها، وههنا تخلصُ لطيفةً روحانيةً، فلا يبصرُها إلا ذوو الأذهانِ الصافيةِ، والعقولِ النافذةِ، والطباعِ السليمةِ، والنفوسِ المستعدةِ لأنَّ تعيَّ الحكمةِ، وتعرفَ فصلَ الخطابِ»^(٢)، وكأنَّ الاستعارة إذا كانت عقلية اكتسبت خفاءً ولطفاً، يفتح المجال للأذهان والخواطر كي تتباين في صفائها والوصول إلى دقائق الاستعارة، وهذا ما قاله الفخر الرازي، إذ رأى حُسْنَ الاستعارة مرهوناً بخفاء التشبيه، إذ «إنَّ من شأنِ الاستعارة أنَّك كلما زدت التشبيهَ إخفاءً ازدادتِ الاستعارةُ حُسناً، حتى إنَّها إذا تكوَّنَ الطِفَ وأوقعَ إذا أُلِفَ الكلامُ تأليفاً، إنَّ أردتَ الإفصاحَ بالتشبيهِ خرجتَ إلى ما تعافه النَّاسُ»^(٣).

والغربةُ والطرافةُ في الصورةِ، إنَّها هو أثرُها في النفسِ، وحين يُطالبُ النقادُ الشعراءَ بابتكارِ صورٍ على غيرِ مثالٍ سابقٍ، إنَّما يطلبونَ إثارةَ التعجبِ والدهشةِ في نفسِ المتلقي، ومفاجأتها بما لا تتوقَّعُ، فيكونُ وقعُ الصورةِ على النَّفسِ «كموقعِ البُشرى عند صاحبها لثقةِ الفهم بحلاوةِ ما يرد عليه من معناهما»^(٤)، وهو ما أكَّده عبد القاهر من اشتراطه لجمال الصورة البلاغة التباعد بين طرفيها بما يجعلُ النفوسَ بها أعجبُ ولها أطربُ، وإلى الأريحية أقربُ^(٥)، فكلُّما كانت الصورة منسجمةً ومعطياتها بنحوٍ أنسب، كانَ إحداثُ التأثيرِ في نفسِ المتلقي أكبرَ.

(١) أسرار البلاغة، ص ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٣) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ)، تحقيق: د. نصرالله حاجي، دار صادر، بيروت، ط ١،

٢٠٠٤ م، ص ١٤٤.

(٤) عيار الشعر، ص ٢٣.

(٥) ينظر: أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

رابعاً: مقياسُ قبولِ النفس^(١): هذا المقياس يتعلّق بالمقاييس السابقة ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً؛ لأنّ كلّ صورة في الشعر سواء أكانت تشبيهاً أو استعارةً أو كنايةً فإنّ الحكمَ عليها مرتبط بالذوق، «والنفس تسكنُ إلى كلّ ما وافق هواها وتقلقُ ممّا يخالفه، ولها أحوالٌ تتصرّفُ بها، فإذا وردَ عليها في حالةٍ من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت له أريحيةٌ وطربٌ، وإذا وردَ عليها ما يخالفها قلقَتْ واستوحشت»^(٢).

فما تقبله النفس يكون حسناً، وما تمجّه يكون سيئاً، «وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها»^(٣).

وقد ذكره القاضي الجرجاني في حديثه عن إفراط أبي تمام في الاستعارة، فقال: «وأعلمتكَ أنّه يميّز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوّه»^(٤)، وذكره عبد القاهر الجرجاني بقوله: «وأنّ له موقعاً من النفس، وحظاً من القبول»^(٥).

إنّ مقياسَ قبولِ النفس هو أوّل ما يأخذُ به النقادُ البلاغيون في تقويم جمال الصورة البلاغية والحكم عليها؛ لأنّ الصورة أوّل ما تقع في نفس الناقد، فإنّما أن يقبلها لقبول النفس لها، أو يرفضها لعدم تقبل النفس لها، ثمّ بعد ذلك يحتكم إلى المقاييس الأخرى، وهذا يدلُّ على أثر الصورة في النفس، وما تنبئه من انفعالات وأحاسيس في نفوس متلقيها.

ثمّ إنّ جودة الصورة البلاغية وحسنها متوقّفان على أثر الصورة في النفس، وما تحدّثه من استجابة ذاتية تقرب الصورة من تصوّر والإدراك، فالإنسان بطبعه يستلذّ المحاكاة، والصورة تؤثّر في نفس متلقيها من خلال إثارة خياله، فقيمة الصورة بقدرتها على إحداث أكبر قدر من إثارة التخيل في

(١) هذا المقياس استوحيته من كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، فقد جعله مقياساً عند كلّ حكم يُطلّقه أو مبدؤ يقرّره، ص ٢٩،

٥٢، ١٠٠، ٤٢٩، وكذلك ورد عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، ٢٩٢، وعند حازم القرطاجني في منهاج

البلغاء، ص ١١.

(٢) عيار الشعر، ص ٢١.

(٣) الوساطة، ص ٢٩.

(٤) الوساطة، ٤٢٩.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٢٩٢.

نفس المتلقي من أجل الوصول للاستجابة المناسبة للنفس^(١)، فالاحتكام إلى النفس في تقويم الصورة البلاغية يمثِّل الجانب الإيجابي لمتلقي الشعر، وتفاعل معطيات الصورة في خياله من خلال عناصرها التي تحمل المعاني والإيحاءات، «فإنَّ التخيل في جانبه الإيحائي هذا، بما يحمل من إثارة وجدانية يمكن أن يمثِّل جوهر الصورة الشعرية»^(٢).

وقد أطلَّ النقاد الحديث عن أثر الصورة في النفس، ويختلف هذا الأثر بحسب براعة الصورة وقدرة الشاعر في صياغتها صياغة فنية مناسبة، وبحسب ثقافة المتلقي وتذوّقه في قبول الصورة، ومن جميع ذلك يحدث أثر الصورة في النفس.

والجدير بالذكر هذا المقياس فضفاض، يدخل تحته كلُّ مقاييس الصورة البلاغية التي تحدّثنا عنها؛ لأنَّ محصلة تلك المقاييس أو مؤدّاها جميعاً هو قبول النفس، فالمقاربة والمناسبة بين طرفي التشبيه كلما اشتدَّت كلما قويَّ تأثُّر النفس بالصورة وازداد انفعالها بها، وكذلك الحال مع مقياس الوضوح والدقّة، فجمال الصورة مرتبطٌ بأنس النفوس لها^(٣)، والأثر بالنفس الذي تحمّله الصورة البلاغية مرتبطٌ بتمثيل المعاني المجردة وتشخيصها في صورة حسية تفعل فعلها في النفوس، وهو ما أكّده عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن أثر التمثيل في النفوس^(٤)، وكذلك الحال مع الغرابة والطرافة فأثر الصورة في النفس ببتكار صور على غير مثال سابق، لإثارة الدهشة والتعجب، ومفاجأة النفس بما لا تتوقَّع للتأثير بما تسمّع، فيكون وقع الصورة على النفس «كموقع البشري عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يردُّ عليه من معناهما»^(٥)، وكذلك علَّل عبد القاهر الجرجاني اشتراطه لجمال الصورة البلاغية التباعد بين طرفيها بما يجعل النفوس بها أعجب ولها أطرب^(٦).

ويجدر التنبيه إلى أنَّ أهمَّ شيءٍ بهذا المقياس أنَّ أثر الصورة في النفس يتفات بحسب نفسية المتلقي، وتكوينه الثقافي وطباعه، وطبيعة العصر والبيئة التي يعيش بها^(٧)، وذلك «أنَّ طريق العرب

(١) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٩.

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد ناجي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م، ص ١٥٦.

(٣) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٩٠.

(٤) ينظر: أسرار البلاغة، ص ١٢٥،

(٥) عيار الشعر، ص ٢٤.

(٦) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

(٧) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٩٠.

القدماء في كثير من الشعر قد حُولفت إلى ما هو أليقُّ بالوقتِ، وأشكُلُ بأهله»^(١).

فالمرجعُ في حُسنِ الصورةِ الاستعارية أو قبحها، هو النفس، إذ ليس في الاستعارة مثالٌ يُعتمدُ، لردّها أو استحسانها، بل المُعْتَبَرُ في ذلك بما تقبله النفسُ أو تردّه، تعلّقُ به أو تنبؤ عنه^(٢)، وممّا هجّنه أبو هلال العسكري «من رديء الاستعارة قولٌ علقمة الفحل: [البسيط]

بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَّوْا وَإِنْ كَرَمُوا عَرِيفُهُمْ بِأَثَانِي الدَّهْرِ مَرْجُومٌ^(٣)

أَثَانِي الشَّرِّ بَعِيدٌ جَدًّا»^(٤)؛ لأنَّ استعارة الرجم للأثاني لم تقبلها نفسُ أبي هلال العسكري، ولم يستحسنها لِمَا فيها من الشؤم والشقاء والتعاسة.

وكذلك «قد استبشع قومٌ قولَ الآخرِ يصفُ روضاً: [الوافر]

كَأَنَّ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ فِيهِ ثِيَابٌ قَدْ رَوَيْنَ مِنَ الدِّمَاءِ^(٥)

فهذا وإنَّ كانَ تشبيهاً مُصيباً، فإنَّ فيه بشاعةَ ذكرِ الدِّمَاءِ، ولو قال: من العُصْفَرِ مثلاً أو ما شاكله لكانَ أوقعَ في النفسِ وأقربَ إلى الأنسِ»^(٦)، فهو غيرُ طيِّبٍ في النفس، ولا مستنقِرٍ على القلب. وما ذهب إليه ابن رشيقي لا يجانبُ الصوابَ، فهي صورة تمجُّوها النفسُ.

وقد كانَ مقياسُ قبول النفس عند بعضِ النقاد هو الحاكم في عدم استحسان كثير من استعارات أبي تمام، ومن تابعه من المحدثين في هذا الضرب، وذلك «أنَّه يميّزُ بقبولِ النَّفسِ ونفورِها، ويُنتقِذُ بسكون القلبِ ونبوّه، وربّما تمكّنتِ الحججُ من إظهارِ بعضه، واهتدتْ إلى الكشفِ عن صوابه أو غلطه»^(٧)، وذلك أنَّ استعارات أبي تمام وصوره تغرق وتُبعد في التخيل إلى حدِّ خروجها من المعقول، فيبذل المتلقي الجهد المتكلّف في الوصول إلى خفاياها، لكننا نرى جمال الصورة البلاغية وإبداعها

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٣/١.

(٢) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٨٩.

(٣) الأثاني: الحجارة التي يُنصبُ عليها القِدْرُ، والعريف: سيّدُ القوم، وقوله: (بأثاني الدهر)، أراد دواهي الشرِّ ومكارهه، ينظر: ديوان علقمة الفحل، ص ٦٤، وفيه: (كثروا)، بدلاً من (كرموا)، (الشَّرِّ)، بدلاً من (الدَّهْرِ).

(٤) كتاب الصناعتين، ص ٣٠٠.

(٥) البيت لشاعر يدعى (الحبّاز البلدي)، واسمه: أبو بكر محمد بن أحمد بن حمدان، ومن عجيب شأنه أنه كان أمياً، وشعره كله ملح وتحف، وطرف، ولا تخلو مقطوعة له من معنى حسن أو مثل سائر، ينظر: يتيمة الدَّهر: ٢/٢٤٤.

(٦) العمدة: ٤٩٢/١.

(٧) الوساطة، ص ٤٢٩.

يكون في التوسط بين الحقيقة والخيال، لأنَّ الصور البلاغية «متى حُمِلت على التحقيق، وطلَبَ فيها محضُ التقويم أُخْرِجَتْ عن طريقة الشعر، ومتى أُتْبِعَ فيها الرخصُ، وأُجْرِيت على المسامحة، أدَّتْ إلى فسادِ اللغة، واختلاطِ الكلام، وإتِّمَّ القصدُ فيها التوسطُ والاجتزاءُ بما قَرُبَ وعُرفَ، والاقتصارُ على ما ظَهَرَ ووضح»^(١). ونحن بهذا نريدُ الغموضَ المحبَّبَ في الصورة البلاغية التي يجعلها عزيزةً على القلب، قريبة من النفس، لا الغموض الذي يؤدي إلى التعمية، بهذا تبدو الصورة البلاغية وقد تجاذبها طرفان: الحقيقة من جهة، والخيالُ من جهة أخرى.

ختاماً لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ تقبُّلَ النَّفسِ البشرية الناقدة لصورة ما تتصلُّ بمَلَكة الذوق.

خامساً: مقياس مخالفة العُرف^(٢):

العُرفُ لغةً: قال ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ): العين والراء والفاء، أصلاً صحيحان، يدلُّ أحدهما على تتابع الشيء متصلاً ببعضه ببعض، والآخر على السكون والطَّمَأْنِينَة، فالأوَّلُ العُرفُ: عُرفَ الفرسُ، وسمِّيَ بذلك لتتابع الشعر عليه، ومنها العُرْفَة، وهي أرضٌ منقادة مرتفعة بين سهلتين. والأصل الآخر المعرفة والعرفان. تقول: عَرَفَ فلانٌ فلاناً عرفاناً ومعرفةً، وهذا أمر معروف. وهذا يدلُّ على ما قلناه من سُكونه إليه، لأنَّ مَنْ أنكر شيئاً توحَّشَ منه ونَبَا عنه^(٣).

العُرف اصطلاحاً: عَرَفَه قدامة بن جعفر وعده من عيوب المعاني: «الإتيانُ بما ليس في العادة والطبع وذلك مثل قول المزار: [الطويل]

وَخَالٍ عَلَى حَدْيِكٍ يَبْدُو كَأَنَّه سَنَا الْبَدْرُ فِي دَعَجَاءٍ بَادٍ دُجُوهاً^(٤)

فالمُتعارفُ المعلومُ أنَّ الخيلان سودُّ، أو ما قاربها في ذلك اللون، والحدودُ الحِسانُ إنما هي البيضُ، وبذلك تُنَعْتُ، فأتى هذا الشاعرُ بقلبِ المعنى^(٥).

وجاء تعريفه في التعريفات: بأنَّه ما استقرَّتْ النفوسُ عليه بشهادة العقول، وتلقَّته الطبائعُ بالقبول،

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣٣.

(٢) هو العُدُولُ في اصطلاحات النقاد القدماء، والانزياحُ في اصطلاحات النقاد المعاصرين.

(٣) يُنظر: معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٧٩ م: ٢٨١/٤، (عُرف).

(٤) شعر المزار بن سعيد الفقعسي، ص ١٧٦.

(٥) نقد الشعر، ص ٢٠٣.

وهو حجةٌ أيضًا لكنّه أسرعُ إلى الفهم، وكذا العادةُ هي ما استمرَّ النَّاسُ عليه على حكم العقولِ وعادوا إليه مرةً أخرى^(١)، ويمكننا أن نقول أنَّ العُرفَ: ما تعارفه النَّاسُ وساروا عليه من قولٍ أو فعلٍ أو تركٍ، فهو الشيء الثابت والقانون المعتاد الذي لا يُخالف فيه.

أمَّا مخالفة العرف في الصورة البلاغية: فهو عدولٌ عن صيغة الصورة الأصلية المشهورة المعروفة إلى صيغة صورة فرعية مُستحدثة تخالف القاعدة، وبهذا تصيرُ نصًّا شعريًّا تحقيقُ سمةٍ جماليَّةٍ في القول وتمتُّع القارئ وتطربُّ السامع.

وليس المراد بخالفة العرف خرق قواعد اللغة وأصولها الضابطة لتصرفتها، بل هو عدول واقع ضمن تلك الأصول، وضمن ما تحمله من طاقات كامنة لا يجليها إلا البارع من الشعراء.

وقد وقفَ النقادُ البلاغيون من مقياس مخالفة العرفِ موقفَيْن، الأوَّل: يرى جمال الصورة البلاغية يكمنُ في الالتزامِ بالعرفِ، يقول ابنُ رشيقي «وللشعر ألفاظٌ معروفةٌ، وأمثلةٌ مألوفةٌ، لا ينبغي للشاعر أن يحدوها، ولا أن يستعملَ غيرها»^(٢)، لذلك عابوا على البحري قوله يصف ذنبَ الفرس: [الكامل]

ذَنبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ عُرْفٍ وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمَسْبِلِ^(٣)

وإنَّما الممدوح من الأذنان قول امرئ القيس: [الطويل]

ضُلَيْعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ^(٤)

لأنَّ الممدوح من الأذنان ما قاربَ الأرضَ ولم يمسُها^(٥)، هنا وقعَ التفضيلُ والاستحسانُ على بيت امرئ القيس؛ لأنَّه لم يخالف عاداتِ القومِ وأعرافهم في وصف ذنب الفرس، «إذْ كُلَّمَا كَانَ النَّصُّ الْأَدْبِيُّ وَفِيَّاءَ لِعَادَاتِ الْقَوْمِ كَانَ وَقَعُهُ أَشَدَّ»^(٦)، فإنَّ الحُسنَ في هذه الصورة اقتَرَنَ بالالتزامِ بالعرف، لا يمكن أن يستحسنَ ناقدٌ نزول الدَّيْلِ على الأرضِ، لذلك وجبَ على الشاعر معرفة الأعراف والتقاليد عند العرب للوقوف على حُسْنِها وفهم مقاصدهم من القول، إذْ «رَبَّمَا خَفِيَ عَلَيْكَ مَذْهَبُهُمْ فِي سُنَنِ يَسْتَعْمَلُونَهَا بَيْنَهُمْ فِي حَالَاتٍ يَصِفُونَهَا فِي أَشْعَارِهِمْ، فَلَا يَمَكِّنُكَ اسْتِنْبَاطُ مَا تَحْتَ حِكَايَاتِهِمْ، وَلَا تَفْهَمُ

(١) التعريفات، علي الجرجاني، ١٩٣.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٢٠٦/١.

(٣) ديوان البحري: ١٧٤٦/٥، والعُرفُ: الشَّعرُ النابت في محذَّب رقبة الفرس.

(٤) ديوان امرئ القيس: ٢٦٢/١.

(٥) يُنظر: الموازنة، الأمدي: ٤٧١/١، وسرَّ الفصاحة، ص ٣٠٣.

(٦) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزبيدي، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ١٥.

مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أراؤوه لطّف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك»^(١).

والثاني: يرى تميّز الصورة وحسنها في مخالفة العرف، والخروج على الكثير الشائع المطرد، وهذا العدول لا يكون إلا لأغراضٍ فنيّة لا تتحقّق إذا دُكر، من ذلك أنّ العرب قد جرّوا في استعمالهم على حذف فعل المشيئة، فكان هذا الحذف الشائع الكثير، لكنّهم عدلوا عن ذلك وخالفوا العرف فيه، فيكون «إظهار المفعول هو الأحسن، وذلك نحو قول الشاعر: [الطويل]

فَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَبْكِي دَمًا لَبَكَيْتُهُ عَلَيْهِ، وَلَكِنْ سَاحَةُ الصَّبْرِ أَوْسَعُ

فقياس هذا لو كان على حدّ: ﴿ولو شاء الله لجمعهم على الهدى﴾ [الأنعام: ٣٥]، أن يقول: (لو شئت بكيت دماً)، ولكنّه كأنّه ترك تلك الطريقة وعدّل إلى هذه؛ لأنّها أحسن في هذا الكلام خصوصاً. وسبب حسنه أنّه كأنّه بدّع عجب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً. فلمّا كان كذلك كان الأولى أن يُصرّح بذكره ليقرّره في نفس السامع ويؤنّسه به»^(٢).

فإذا كان العرف في حذف فعل المشيئة، فإنّ حسن هذه الكناية في العدول عن هذا العرف.

ومن العرف في الصورة البلاغية أنّ الأصل في التشبيه تشبيه العلقّي بالحسيّ، هذا هو الشائع المستحسن، والأصل الذي جرى عليه العرف البلاغي؛ لأنّ التشبيه إلحاق الأغمض بالأوضح لتوضيحه، في حين كرّهُوا تشبيه الحسي بالعقلي، لأنّه يخرج على قانون الإيضاح ويشبه الأوضح بالأغمض، لكنّهم قد يستحسنون هذا الخروج إذا حقّق غرضاً فنيّاً^(٣)، كما في قول الصّاحب بن عبّاد يخاطب القاضي الجرجاني: [الكامل]

يَا أَيُّهَا الْقَاضِي الَّذِي نَفْسِي لَهُ مَعَ قُرْبِ عَهْدٍ لِقَائِهِ مَشْتَاقَهُ
أَهْدِيْتُ عَطراً مِثْلَ طِيبِ ثَنَائِهِ فَكَأَنَّمَا أَهْدِي لَهُ أَخْلَاقَهُ^(٤)

فلا يخفى «أنّ العادة أنّ يُشبّه الثناء بالعطر ونحوه ويُشَقّ منه. وقد عكس كما ترى، وذلك على ادّعاء أنّ ثناءه أحقّ بصفة العطر وطيبه من العطر وأخصّ به، وأنّه قد صار أصلاً حتّى إذا قيّس نوع

(١) عيار الشعر، ص ١٦.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٦٤، وجاء في التعليق (١) للمحقق أنّ البيت لأبي يعقوب إسحاق بن حسن الحرّمي، يرثي أحد قوّاد الرشيد.

(٣) يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى عبد القاهر، ص ٢٣٥.

(٤) ديوان الصّاحب بن عبّاد، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار القلم، بيروت، ط ٢، ١٩٧٤م، ص ٢٥٣.

من العطرِ عليه، فقد بُلِّغَ في صفته بالطَّيبِ، وجُعِلَ له في الشَّرَفِ والفضْلِ على جنسِه أوفرُ نصيبٍ»^(١).

هذا وإن كان فيه خروجٌ على الأصل والشائع، إلا أنَّ براعة هذا التشبيه كانت في هذا الخروج، إذ جعل أخلاق الممدوح أصلاً يُشَبَّه به، والعطر فرعاً يلحق بالأصل حتَّى يُعرفَ به. وختاماً تجدرُ الإشارةُ أنَّ مقاييسَ نقد المعنى وعمود الشَّعر هي مقاييس للصُّورة البلاغية.

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٣٤.

البابُ الثاني

الصُّورة البلاغية وتفاضلِ الشِّعر

الفصل الأول: فاعليَّة الصورة التشبيهية

في تفاضلِ الشِّعر.

الفصل الثاني: فاعليَّة الصورة المجازيَّة في

تفاضلِ الشِّعر.

الفصل الأول

فاعليّة الصورة التشبيهية في تفاضل الشّعْر.

– فاعلية التشبيه المفرد في تفاضل الشّعْر.

– فاعلية التشبيه المركّب في تفاضل الشّعْر.

توطئة

التشبيه أول وجوه الصورة البلاغية وأكثرها جذباً لانتباه رواة الشعر ونقادها، وهو دعامة أساسية في الدرس البلاغي، فقد بدأ الإحساس بأهميته في الشعر مبكراً، واقتزنت جودته بجودة الشعر نفسه، وهو عنصر أصيل من عناصر البيان، ويعدُّ من أقدمها وأكثرها وروداً عند العلماء ونقاد الشعر، وقد اهتم العلماء بالتشبيه؛ لأنَّه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، وهو جارٍ في كلام العرب حتى عدّه المبرِّد من أكثر كلام الناس^(١)، وهو ميدان واسع يتبارى فيه البلغاء والشعراء، ويكسب الكلام بياناً عجيباً إذا اقترن بحسن التأليف، فيزداد به المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً وهو الوسيلة التعبيرية التي لا يكاد يستغني عنها مُبدِع^(٢)، إذ يجمع فضائل مهمة للكلام من أهمها: المبالغة والبيان والإيجاز، فقولك: زيد أسد، أو كالأسد، أفضل من أن تقول: زيد من حاله كيت وكيت، وهو من الشجاعة والشدّة على كذا وكذا، فشتان بينهما بياناً وإيجازاً ومبالغة^(٣)، وقد عدَّ حسان التشبيه دليل الشاعرية، ففي حديث عبد الرحمن بن حسان، «وذلك أنَّه رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يكي ويقول: (لسعني طائر فقال حسان: صفه يا بُنيّ، فقال: كأنَّه مُلْتَفٌّ في بُرْدَى حَبْرَةٍ، وكان لَسَعُهُ زُنْبُورٌ، فقال حسان: قال ابني الشَّعْرَ وربَّ الكعبة)، أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدلُّ به على مقدار قوة الطبع، ويُجْعَلُ عياراً في الفَرْقِ بين الذهن المستعدِّ للشَّعْر وغير المستعد له»^(٤)، وللتشبيه منزلة سامية في الكلام، حتى قال المبرِّد: «التشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد»^(٥)، فضلاً عن ذلك كون «التشبيه عند العرب مقياساً هاماً من مقاييس المفاضلة بين الشعراء، وبدا عندهم أهمُّ من فنون التصوير الأخرى»^(٦).

وأصبحت المفاضلة بين شعرائهم تجري على معيار من تمكَّن الشاعر من الإتيان بتشبيهات نادرة موفقة، فامرؤ القيس «كان أحسن أهل طبقة تشبيهاً وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرُّمة»^(٧)،

(١) ينظر الكامل: ٧٠/٣.

(٢) ينظر كتاب الصناعتين: ص ٢٤٣.

(٣) ينظر المثل السائر: ١٢١/٢ - ١٢٢.

(٤) أسرار البلاغة، ص ١٩١.

(٥) الكامل: ٩٩٦/٢.

(٦) البلاغة العربية (البيان والبدیع)، د. وليد قصاب، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٦٣.

(٧) طبقات فحول الشعراء: ٥٥/١.

ولعلَّ هذا ما دعاهم إلى القول: «إِنَّ الشَّعْرَ فُتِحَ بِامْرِئِ الْقَيْسِ وَحُتِمَ بِذِي الرُّمَّةِ»^(١)، فقد ربط النَّقَّادُ بين الشاعرية والتشبيه، وما هذا الربط في حقيقة الأمر، إلا ربط بين الشاعرية والقدرة على الابتكار والاختراع والتفوق في الشاعرية، وكانوا يَعُدُّون التشبيه من أشرف الكلام، «وفيه تَكُونُ الفطنة والبراعة عندهم، وكلَّما كَانَ المشبَّه منهم في تشبيهه أَلَطْفُ كَانَ بالشَّعرِ أَعَزُّ»^(٢)، لهذا كان التشبيه من أصعب أقسام الشعر، لأنَّه «لا يقعُ إلا لمن طال تأمُّله ولَطَفَ حسُّه وميَّزَ بين الأشياءِ بِلطْفٍ فِكْرُه»^(٣).

والواقع أنَّ التشبيه من أكثر الفنون البلاغية دوراناً في النصوص الشعرية «قد عَرَفَه الجاهليُّون وسيلةً لإيضاح المعاني، وفناً من فنون المبالغة في التعبير، ولم يعرفوه مصطلحاً بلاغياً له حدوده، وقواعده، وأقسامه التي استقرَّ الرأي عليها عند متأخري البلاغيين»^(٤).

التشبيه لغة: الشين والباء والهاء، أصلٌ واحد، يقال: شَبَّه وشَبَّهه وشَبَّبه، فالشَّبَّه والشبيه: المثل، والجمع أشباه، يُقال: أشبَّهْتُ فلاناً وشابَّهته وتشابه الشيطان واشتبها، وشبَّهته إياه، وشبَّهته به، أي: جمعت بينهما بوصف جامع، فأصل التشبيه يدلُّ على المشاكلة والمماثلة لوناً ووصفاً، ويدل على تشابه الشيء، والمشتبهات من الأمر: المشكلات التي يُشَبَّه بعضها بعضاً، والمشتبهات المتماثلات^(٥)، فالتشبيه يعني التمثيل والمماثلة، أو التساوي والمساواة.

التشبيه اصطلاحاً: لعلَّ من أوائل العلماء الذين عرَّفوا التشبيه، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، بقوله: «إنَّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتهما»^(٦)، كما عرَّفه الرَّمائِيُّ (ت ٣٨٦هـ)، فحدَّه بأنَّه: «العقد على أنَّ أحدَ الشَّيْئَيْنِ يَسُدُّ مَسَدَّ الْآخَرِ فِي حَسِّنٍ أَوْ عَقْلٍ»^(٧).

في حين نجد أبا هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، يعرِّف التشبيه بقوله: «التشبيه: الوصفُ بأنَّ

(١) البيان والتبيين: ٤/ ٨٤.

(٢) البرهان في وجوه البيان، ص ١٣٠.

(٣) التشبيهات، لأبي العون: ٢.

(٤) التشبيه دراسة في تطوُّر المصطلح، د. إبراهيم التلب، دار الطباعة المحمدية، ط ١، القاهرة، ١٤٢٠هـ، ص ٣.

(٥) ينظر: الصِّحاح: ٦/ ٢٢٤٦، فصل الشين، ومقاييس اللغة: ٣/ ١٨٩، ولسان العرب: مادة (شبه).

(٦) نقد الشعر، ص ١٢٤.

(٧) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨٠.

أحد الموصوفين ينوبُ منابَ الآخر بأداة التشبيه، نابَ منابه أو لم يُنَبَّ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك في قولك: زيدٌ كالأسد، فهذا القولُ الصوابُ في العُزْفِ وداخلٌ في محمود المبالغة، وإن لم يكنْ زيدٌ في شدَّته كالأسد على الحقيقة»^(١)، فالعسكري أوضح بتعريفه هذا جوهر العملية التشبيهية وحدد أركانها وغايتها، إذ التشبيه عملية وصفية، عمادها الركنُ الأوَّل وصف مشترك، وأمرٌ جامعٌ بينهما هو وجه الشَّبه الكائن في موصوفين هما المشبَّه والمشبَّه به ركننا التشبيه الثاني والثالث، إذ يمكنُ أن يحلَّ أحدهما مكان الآخر كلياً أو جزئياً بسبب الوصف المشترك عبر الركن الرابع للتشبيه المتمثل بأداة التشبيه ظاهرة كانت أم مضمرة، وثمره ذلك المبالغة والتضخيم أو البيان أو الإيجاز، فنجد تعريف العسكري يتَّسم بالشموليَّة والتفصيل.

وكذلك حدَّه ابن رشيق القيرواني بقوله: «صفة الشيء بما قاربه، وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنَّه لو ناسبه كُليَّة لكان إيَّاه»^(٢).

ويتجلى تحدُّد التشبيه بنحو واضح عند عبد القاهر الجرجاني من خلال نظراته القائمة على التحليل المنطقي، ففي وجه من الأوجه يرى أنَّ «التشبيه قياسٌ، والقياسُ يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتُسْتَفْتَى فيه الأفهام والأذهان، لا الاسماع والأذان»^(٣).

غير أنَّنا نجدُ تعريفاً آخر، تتضح فيه فنيَّة التفكير البلاغي للجرجاني في التشبيه، وما ينطوي عليه من جمالية، «لأنَّ التشبيه أنْ تُثبتَ لهذا معي من معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجَّة حكم الثور، في أنَّك تفصلُ بها بين الحقِّ والباطل، كما يُفصلُ بالثور بين الأشياء»^(٤)، ثمَّ يجعل عبد القاهر الجرجاني التشبيه على ضربين، «اعلم أنَّ الشَّيئين إذا شَبَّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما: أنْ يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج إلى تأوُّل، والآخر: أنْ يكون الشَّبه محصَّلاً بضرب من التأوُّل»^(٥)، فالتشبيه عنده ضربان، الضرب الذي لا يحتاج فيه وجه الشَّبه إلى تأوُّل هو التشبيه بنحو عامٍّ، أمَّا ما يلطف فيحتاج وجه الشَّبه إلى تأوُّل ونظر، فهو أخصُّ من سابقه وسمَّاه التمثيل.

(١) كتاب الصناعتين، ص ٢٣٩.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٦٨/١.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٠.

وقد أخذ عنه السكاكي (ت ٦٢٦هـ) هذا التقسيم ووضّحه بقوله: «لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين مشبهاً و مشبهاً به واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس»^(١).

ثم جاء الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، فحدّده بقوله: «الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى»^(٢)، ولعلّ هذا أشهر تعريف للتشبيه عند متأخري البلاغيين، وإن كان هناك من أضاف على هذا ما يوضّحه أكثر، كالطوفي (ت ٧١٦هـ)، إذ قال: «إلحاق أدنى الشيئين بأعلاهما في صفة اشتركا في أصلها، واختلفا في كيفيتها قوة وضعفاً»^(٣)، وإن تعددت تعريفاتهم للتشبيه واختلفوا بعباراتهم في التعبير عنه، إلا أنّهم أجمعوا على أهميته وأثره في الكلام، وذلك «أنّه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذه أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»^(٤).

ثمّ سبق نجد أنّ علماء البلاغة في تعريفهم للتشبيه - وإن اختلفت عباراتهم في الدلالة عليه - فقد ذكروا أنّه اشتراك بين شيئين في صفة معيّنة، واتفقوا على شرف قدره، وفخامة أمره في فنّ البلاغة، ونظم الشعر والمفاضلة بين الشعراء.

من أشهر تقسيمات التشبيه باعتبار طرفيه:

- ١- أن يكونا مفردَيْن، وهذان إمّا أن يكونا مُطلَقَيْن عن التقييد بنحو وصف، أو إضافة، أو حال، أو مفعول أو غير ذلك، أو يكونا مقيدَيْن بشيء من ذلك، أو يكون أحدهما مقيداً، والآخر مطلقاً^(٥).
- ٢- أن يكونا مركّبَيْن، وذلك بأن يُقصد إلى عدّة أشياء مختلفة في كلّ من الطرفين، ثم تُنتزع منهما هيتان تُجعل إحداها مشبهاً والأخرى مشبهاً به في هيئة تعمّهما، وإذا كان الطرفان مركّبَيْن فهو تشبيه تمثيلي^(٦)، ووجه الشبّه فيه هيئة مُنتزعة من متعدّد.

وطرفا التشبيه المفردَيْن أو المركّبَيْن، قد يأتيان حسيّين، أو عقليّين، أو يأتيان مُختلفَيْن، والطرف

(١) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٩٨٧م، ص ٣٣٢.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، د/ت، ص ٢١٧.

(٣) الإكسير في علم التفسير، سليمان عبد القوي البغدادي المشهور بالطوفي، تحقيق: عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، د/ت، ص ١٦٨.

(٤) كتاب الصناعتين، ص ٢٤٩.

(٥) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٤٧ وما بعدها.

(٦) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٤٩ وما بعدها.

الحسي: هو ما يُدرك بالحواس الخمسة من سمع أو بصر أو شم أو ذوق أو لمس، مثل تشبيه الخد بالورد لاشتراكهما في الحمرة^(١).

أمَّا الطَّرْفُ العقلي^(٢)، هو ما يُدرك بالعقل، ويكون في الغرائز والأخلاق، مثل الكرم والعلم والقدرة والذكاء والمعرفة^(٣)، ومنهم من دعاه النفسي^(٤) أو المعنوي^(٥).

أهمية التشبيه التمثيلي: للتشبيه التمثيلي أهمية خاصة، إذ يَصَوِّرُ المتخيل، ويجسِّدُ المعقول، ويقرِّبُ المعنى ويثبِّتُه في النفس، وقد فرق عبد القاهر الجرجاني بينه وبين التشبيه، فذكر أن التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلًا، فسمي ما يجري فيه التأول تمثيلًا، وفي المقابل ما كان في المبصرات، ولم يجر فيه التأول سماه تشبيهًا^(٦)، كما أنَّ له فائدة في الكلام «أنَّك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنَّما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد في طرقي الترغيب فيه أو التنفير منه، ألا ترى أنَّك إذا شبَّهت صورةً بصورة وهي أحسن منها، كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها وكذلك إذا شبَّهتها بصورة أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها وهذا لا نزاع فيه»^(٧)، بيد أنَّ الجرجاني كعهده أعمق من سابقه توصيفاً للتشبيه وأثره في النفس حين تحدَّث عن أسباب تأثير التمثيل في النفس، إذ يقول: «فأول ذلك وأظهره، أنَّ أنس النفوس موقوف على أنَّ تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ وتأتيها بصريح بعد مكثيٍّ، وأنَّ تردّها في الشيء تُعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقُّها به في

(١) يُنظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ١٠٩.

(٢) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ١٠١، ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ١٠٣، ومفتاح العلوم، ص ٣٣٥.

(٣) يُنظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ١١٠.

(٤) منهم الزَّمانِي (ت ٣٨٤هـ)، في النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل) ص ٨٠.

(٥) ورد هذا المصطلح عند ابن وهب (ت ٣٣٥هـ)، إذ جعل التشبيه في المعاني، مقابلًا لما كان في ظواهر الأشياء وألوانها وأقذارها، وهذا الأخير هو ما عُرف عند البلاغيين بالحسي، ينظر البرهان في وجوه البيان، ص ١٠٨، وكذلك أبو حمزة العلوي (ت ٧٤٥هـ)، سمي قسيم الحسي التشبيهات المعنوية، وتارة أخرى بالتشبيه العقلي، ينظر الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م، الجزء: ١/١٥٢-١٥٧.

(٦) أسرار البلاغة، ص ٩٥-٩٧.

(٧) المثل السائر: ١/ ٣٧٨.

المعرفة أحكم»^(١)، ولا غرو أن يكونَ للتشبيه هذه المكانة، وتلك المنزلة، فقد كثر وروده في كلام العرب، واستخدامهم له في مواضع متنوعة، ومقامات متعددة، ولا عجب في هذا فكلما جاء التشبيه في أعطاف المعاني أفادها كمالاً، وكساها حلّة، ولعبد القاهر وقفة، بيّن فيها مكانة التمثيل ومنزلته في البلاغة، إذ يقول: «اعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباية وكلفا وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً»^(٢).

أمّا وجهُ الشّبهِ، فهو المعنى الذي تُصد اشتراك الطرفين فيه تحقيقاً أو تخيلاً، فقولنا زيد كالأسد ووجهه كالشمس، يكون وجه الشّبهِ في الأول: الجرأة المختصة بهما، وهي بالمشبّه به الأسد أشهر، والثاني: الحُسن والبهاء^(٣)، ووجه الشّبهِ: إمّا أن يكون واحد لا تعدّد فيه، أو أن يكون غير واحد، والواحد: إمّا حسيّ، أو عقليّ، وغير الواحد: إمّا بمنزلة الواحد لكونه مُركّباً من أمرين أو أمور أو متعدد غير مُركّب، وكلاهما إمّا أن يكون طرفاه حسيّين أو عقليّين، أو أحدهما حسيّ والآخر عقليّ^(٤).

وقد يكون وجه الشبه واحداً أو غير واحد، والأخير إمّا أن يكون في حكم الواحد لكونه مُركّباً من أوصاف ملتزمة في هيئة واحدة وهو التمثيل، وإما أن يكون متعدداً^(٥)، وقد يأتي وجهُ الشّبهِ مفصّلاً أو مجملاً: فالأوّل منهما ما دُكر فيه وجهُ الشّبهِ، والآخر ما لم يُذكر فيه الوجه، ومنه ظاهرُ الفهم مُشتهرٌ يفهمه عامّةُ النَّاسِ من أوتي حظاً من الدّراية ومن لم يؤت، ومنه خفي لا يدركه إلا الخاصّة الدّواعة، إذ يحتاجُ إلى فضلٍ رويّةٍ ودقّةٍ نظرٍ وتأملٍ وخاصّةً المُركّب منه، ولكلّ جزءٍ قيمةً في

(١) أسرار البلاغة، ص ١٢١.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١١٥.

(٣) يُنظر: المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣، ٢٠١٣ م، ص ٥٢١.

(٤) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٢٩.

(٥) يُنظر: مفتاح العلوم، ص ٣٣٤-٣٣٥، و الإيضاح، ص ٢٢٩.

تأليف الصورة^(١).

كما يأتي وجهُ الشَّبه قريباً، أو بعيداً: فالقريب هو ما ينتقل فيه الذهن من المشبَّه إلى المشبَّه به من غير إمعان في النظر والتأمل، بسبب وضوح الشبه بينهما، والبعيد يُقصد منه ما لا ينتقل الذهن فيه من المشبَّه إلى المشبَّه به إلا بعد إعمال فكر وطول تأمل بسبب خفاء وجه الشبه فيهما^(٢)، وسبب الخفاء، إمَّا كونه كثير التفصيل، مثل تشبيه الشمس بالمرآة في كَفِّ الأشل، فإنَّ هيئة نفس الرائي للمرأة الدائمة الاضطراب، تحتاج إلى تأمل، وإمَّا نُدوِّر حضور المشبَّه به في الذهن عند حضور المشبَّه لبعده المناسبة بينهما، كتشبيه البنفسج بأوائل نار الكبريت، أو لكونه وهمياً أو مركباً خيالياً أو مركباً عقلياً، كتشبيه الشقيق بأعلام ياقوت منشورة على رماح من الزبرجد^(٣).

وحتى لا تكثر التسميات ويطول البحث في التعددات وتقسيمات التشبيه، وخروجاً من الخلافات في تسمية التشبيهات، سيقصر البحث في هذا الفصل على الحديث على تقسيمات التشبيه بالنظر إلى طرفي التشبيه، تشبيه فرد، وتشبيه مركب، وذلك لإبراز جمال الصورة البلاغية، وفاعليتها في تفاضل الشَّعر عند النقاد، وعدم إزهاقها بتفريعات وتقسيمات لا يسمح المقام الخوض فيها.

المبحث الأوَّل: فاعليَّة التشبيه المفرد في تفاضل الشَّعر:

المفاضلة الأولى: صورة الفرس:

فاضل الخليفة هارون الرشيد(ت١٩٣هـ) ويحيى البرمكي^(٤) وولديه جعفر^(٥) والفضل^(٦) بينَ

(١) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٣٤.

(٢) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ١٢٣، ومفتاح العلوم، ص ٤٦٠، والإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٣٤.

(٣) ينظر الإيضاح، ص ٢٥٨.

(٤) يحيى بن خالد البرمكي(ت١٩٠هـ)، أبو الفضل والوزير السري للخليفة هارون الرشيد، ومؤدِّبه ومعلِّمه ومربيّه، سيّد بني برمك، وأفضلهم، سُجِّنَ في نكبة البرامكة حتَّى مات، يُنظر: وَفَيَات الأعيان: ٢١٩/٦.

(٥) جعفر بن يحيى البرمكي(ت١٨٧هـ)، استوزره الرشيد، ثمَّ قتلَه في نكبة البرامكة، كان من ذوي الفصاحة المشهورين باللسن والبلاغة، وكان جواداً سمح الأخلاق، يُنظر: وَفَيَات الأعيان: ٣٢٨/١.

(٦) أبو العباس الفضل بن يحيى البرمكي(ت١٩٣هـ)، ولَّاه الرشيد الوزارة قبل أخيه جعفر، كان كريماً فصيحاً من ذوي البلاغة، يُنظر: وَفَيَات الأعيان: ٢٧/٤.

تشبيهاتٍ مختلفةٍ، فقد «حكى الأصمعيُّ قال: استدعاني الرشيدُ بعضَ الأيامِ فراعني رُسله، ولم أفتأ أنْ مثلتُ بحضرته، وإذا في المجلسِ يحيى بن خالد وجعفر والفضل.... وقال: إني نازعتُ هؤلاء، وأشار إلى يحيى وجعفر والفضل، في أشعر بيت قالته العربُ في التشبيه، ولم يقع إجماعنا على بيت يكون الإيماءُ إليه دون غيره، فأردناك لفصلِ هذه القضية واجتناء ثمرَةِ الخطار، فقلتُ: يا أميرَ المؤمنين، إنَّ التعيينَ على بيتٍ واحدٍ في نوعٍ واحدٍ قد توسَّعت فيه الشعراءُ، ونصبته معلماً لأفكارها ومسرّحاً لخواطرها، لبعيدٌ أنْ يقع النصُّ عليه، ولكنَّ أحسنَ الشعراءِ تشبيهاً امرؤ القيس. قال: في ماذا؟ قلتُ: في قوله: [الطويل]

كأنَّ عيُونَ الوحشِ حولَ قِبابِنَا وأرْخِلْنَا الجُرْعُ الذي لم يُثَقِّبِ^(١)
وقوله: [الطويل]

كأنَّ قلوبَ الطَّيْرِ رَطْباً ويا بئساً لدى وَكْرِهَا العُنَابُ والحشَفُ البالي^(٢)
وقوله: [الطويل]

سمَّوْتُ إليها بعدَ ما نامَ أهلُها سُمُوَّ حَبَابِ الماءِ حالاً على حالِ^(٣)
قال: فالتفت الرشيدُ إلى يحيى وقال: هذه واحدة، فقد نصَّ على امرئ القيس أنه أبرعُ الناسِ تشبيهاً، قال: فقال يحيى: هي لك يا أميرَ المؤمنين، ثم قال الرشيد: فما أبرعُ تشبيهاته عندك؟ قلتُ: قوله في صفة فرس: [المتقارب]

كأنَّ تشوُّفَهُ في الضُّحَى تشوُّفُ أزرقَ ذي مخَلَبٍ
إذا بُزَّ عنه جلالٌ له تقولُ سَلِيبٌ ولم يُسَلِّبِ^(٤)
قال الرشيد: هذا حسنٌ، وأحسنُ منه قوله: [الطويل]

فرُخْنَا بِكائِنِ الماءِ يُجَنَّبُ وَسَطُنَا تصَوَّبُ فيه العينُ طوراً وترتقي^(٥)»^(١)

(١) الجُرْعُ والجُرْعُ: ضربٌ من الحُرْزِ اليماني فيه بياض وسوادٌ، تشبَّه به الأعينُ، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٤٠٢/١.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٥٩/١.

(٣) سمَّوْتُ: من السَّمُوِّ وهو الارتفاع، أي: نَحَضْتُ إليها شيئاً بعد شيءٍ لئلا يشعر الناس بمكاني، حباب الماء: فقايعه التي تطفو على سطحه، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٣٣٢/١.

(٤) هذان البيتان في القسم المنسوب لامرئ القيس، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٧٥٥/٢، وفيه: (إذا قرعته حلال له)، بدلاً من: (إذا بُزَّ عنه جلالٌ له)، وتشوُّفُ الفرس: نصبُ عنقه وارتفاعُ للنظر، والتهيهُ للانطلاق في الجري.

(٥) ابن الماء: طائر الماء المعروف، تصَوَّب فيه العين: أي: تنظر العين إلى أعلاه وأسفله من إعجابها به، يقول: رُخْنَا بفرس كأنَّه

وافق رأي الأصمعي رأي هارون الرشيد في هذه المفاضلة بأن أحسن الشعراء تشبيهاً امرؤ القيس، والأصمعي بهذا الاختيار جعل الغلبة لهارون الرشيد فيما اختاره من تشبيهات امرئ القيس، وحدد الأصمعي ثلاثة أبيات لامرئ القيس رأى أنها أحسن تشبيهات الشعراء، وقد تناولتها أقلام النقاد بالمدح والثناء^(٢).

وبعد إعادة النظر في صورتَي سرعة الفرس نجد أن الصورة المقدمة هي الصورة التي فضلها هارون الرشيد، إذ التشبيه فيها أبلغ من التشبيه في الصورة التي اختارها الأصمعي، فالتشبيه في البيت الذي فضله الأصمعي كان الشاعر قد قيّد تشوُّف الفرس، وتحقُّره في وقد الضحى فقط، بينما جاء التشبيه في البيت الذي فضله هارون الرشيد غير مقيّد بزمن، ففرس الشاعر امرئ القيس يشبه ابن الماء في سرعته وخفته ولم يقيده بوقت معيّن، ثم إن تشبيه الفرس بطائر الماء له دلالة على الانسيابية والسلاسة في الجري، فكانت صورة الفرس في البيت الذي اختاره هارون الرشيد أتم في التصوير، وأدق في الوصف.

المفاضلة الثانية: صورة الحمر:

أورد المَرْزُبَانِيُّ خبراً أن الشَّعْبِيَّ^(٣) دخل على الخليفة عبد الملك بن مروان، وعنده عدد من الأدباء والشعراء، والأخطل يُنشد قوله: [الكامل]

«وَتَظَلُّ تَنْصُفُنَا بِهَا قَرْوِيَّةٌ إِبْرِيْقُهَا بِرِقَاعِهَا مَلْتَوْمٌ
وَإِذَا تَعَاوَزَتِ الْأَكُفُّ زُجَاجُهَا نَفَحَتْ فَنَالَ رِيَاخُهَا الْمَزْكُومُ
وَكَأَنَّ شَارِبَهَا أَصَابَ لِسَانَهُ مِنْ دَاءٍ خَيْرَ أَوْ تِهَامَةَ مَوْمٍ^(٤)»

ابن الماء في خفته وسرعة عدوه، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٦٣٩/٢.

(١) نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق: د. هُي عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١، د/ت، ص١٥٢-١٥٥.

(٢) يُنظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١/١١٠ و١٣٤، ونقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص١٦٨، وكتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٨١، والمثل السائر، ابن الأثير: ٢/٢٠٨، وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع المصري، ص٢٣٣.

(٣) هو أبو عمرو عامر بن شراحيل الشَّعْبِي الحميري، كان إماماً حافظاً، راوية من التابعين، ولي قضاء الكوفة، اتصل بعبد الملك بن مروان، فكان نديمه وسميره ورسوله إلى ملك الروم. توفي (١٠٣هـ)، يُنظر: الأعلام: ٣/٢٥١.

(٤) تنصُّفُنَا: تخدمنا، قَرْوِيَّة: امرأة من المدن، رقاعها: قطعة من الخِر أو الكتان، تعاورت: تداولت، خير: نحية من المدينة تُوصف

فقال له الشعبي: أشعرُ منك الذي يقول: [الوافر]

وَأَدَكْنَ عَاتِقٍ جَحَلٍ سَبَحِلٍ صَبَحْتُ بِرَاحِهِ شَرِبًا كِرَامَا
مِنَ اللَّاتِي حُمَلْنَ عَلَى الرَّوَايَا كَرِيحِ الْمِسْكِ تَسْتَلُّ الرُّكَامَا^(١)

فقال له الأخطل: من يقول هذا يا شعبي؟ قال: الأعشى. فقال: قَدْ دُوسُ قَدْ دُوسُ^(٢).

حظيت الصورة التي أبدعها الأعشى إعجاب الشعبي، وإقرار الأخطل بجماليتها، إذ شبه رائحة الخمرة بالمسك، جاعلاً أثر هذه الرائحة تستلُّ الرُّكَام، بينما جاءت صورة الأخطل بدلالة مغايرة؛ لأنَّ الفعل (نال) يوحي بالإصابة وزيادة السُّقْم^(٣).

بنا ننظر في الصورتَيْن نجدُ صورةَ الأعشى أفضلَ من صورة الأخطل، لِمَا امتلكتها الصورة من قوة لفظ وبراعة نسج، ومقاربة بين طربي الصُّورة، فقد وصفَ الأعشى الخمرَ ودَّهَا وخَمَّارَهَا، وحملتها من الأمكنة البعيدة، وأثرها في النَّفس، وما تصيبُ به شارِهَا من انتشاء يتمشَّى في المفاصل حتَّى تشفي المزكوم، فالخمرة التي وصفها الأخطل يشمُّ ريحها المزكوم لقوَّة نفاذها، والخمر التي وصفها الأعشى تستلُّ الرُّكَام وتبرئُ المزكوم من زكَامِهِ، إضافةً إلى فضيلة السَّبَقِ للأعشى، ثمَّ أجرى التشبيه في الاسم للدلالة على ثبات رائحة هذه الخمرة، وقوَّة استقرارها في نفس شارِهَا، فقال: كريح المسكِ تستلُّ الرُّكَامَا، لشدة نفوذها في جسد متذوِّقها.

المفاضلة الثالثة: صورة السفينة:

أجرى ابن قتيبة مفاضلةً بين ثلاثِ صورٍ في صفة السفينة، فقال: «مَّا سَبَقَ إِلَيْهِ طَرْفُهُ فَأَخَذَ مِنْهُ قَوْلُهُ يَذْكُرُ السَّفِينَةَ: [الطويل]

يَشْقُ حَبَابُ الْمَاءِ حَيَزُومُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبُ الْمَفَايِلُ بِالْيَدِ^(٤)

بالحُمَى، وتهمامة: توصف بكثرة الحرِّ وتغيُّر الهواء، موم: قرح يأخذ الجسد، يُنظر: شعر الأخطل غياث بن غوث التغلبي، ص ٢٧٢.

(١) أدكن: الدُّنُّ الأسود الكبير، عاتق: قديم، الجحل: السقاء الكبير، أو القربة الكبيرة، سبخل: ضخم، الشرب: جماعة الشاربين، الرُّوَايَا: الدَّابة التي يُستقى عليها، يُنظر: ديوان الأعشى، ص ١٩٧.

(٢) الموشح، ص ١٨٥.

(٣) يُنظر: جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ١٥١.

(٤) حبابُ الماء، أمواجه، وحيزومها: صدرها، والمفايل: الذي يلعب الفيال، وهي لعبة لصبيان الأعراب، يجمعون تراباً أو رملاً، ثمَّ يخبئون فيها خبيثة، ثمَّ يشق المفايل ذلك التراب بيده، فيقسمه قسمين، ثمَّ يقولُ لصاحبه: في أيِّ الجانبين ما خبأت؟ فإنَّ

أخذه لبيدٌ فقال: [الوافر]

تَشَقُّ خُمائل الدَّهْنَا يدها كما لَعِبَ المقامرُ بالفَيَالِ^(١)

وأخذه الطَّرمَاحُ فقال: [الكامل]

وَعَدَا تَشَقُّ يدها أوساطَ الرُّبَا قَسَمَ الفَيَالِ تَشَقُّ أوسطَه اليَدُ^(٢)»^(٣)

شَبَّه طَرْفَةُ جريان السفينة وسط المياه وهي تشقُّ أمواجه بالذي يقسمُ كومة الترابِ إلى قسمين في لعبة المفائل، وطَرْفَةُ أَوَّل من افتَرَغَ هذا التشبيه، والمشبَّه والمشبَّه به حسيَّين لا تركيب ولا تعدد فيهما، بينما شَبَّه كلُّ من لبيدٍ والطَّرمَاحِ الثور الوحشي وهو يجتازُ الدهناء بيديه مُسرِعاً بمن يقسمُ الفَيالَ، ولم يأتيَا بإضافة جديدة على تشبيه طَرْفَةِ السابق، بل يُعاب عليهما الأخذُ والتقصيرُ، وكذلك ذهب أبو عليٍّ الحاتميُّ فقال: المعنى في بيت طَرْفَةِ هو أولُ من افتَرَغَه، لكنَّ لبيدًا اهتدَمَهُ^(٤)، وقصَّرَ عنه^(٥).

وقد استخدمَ طَرْفَةُ الفعلَ (يشقُّ) وما توحى دلالة هذا الفعل على المعاناة والصعوبة في جَرَيان السفينة وسطَ أمواجِ الماء، بينما جَرَيان الثورِ في الدَّهْناء لا يحصلُ له ما يحصلُ للسفينة من المشقَّة والصعوبة، وبهذا نحكمُ أنَّ التقدُّمَ لصورة طَرْفَةِ، والتشبيه فيه أفضلُ من تشبيه لبيدٍ والطَّرمَاحِ، إذ له فضلُ السَّبْقِ إلى المعنى، وعليهما عيبُ الأخذِ والتقصيرِ.

المفاضلة الرَّابِعةُ: صورةُ السَّحابِ:

١- أجرى البحريُّ (ت ٢٨٤هـ)، وأبو العباس المبرِّدُ (ت ٢٨٦هـ)، مفاضلةً بين صورتَيْنِ للشاعرتين عمارَةَ

أصاب ظفر، وإن أخطأ فُمر، وقيل له: فال رأيك، أي: أخطأ وحادَ عن الصواب. فشَبَّه شقَّ السفينة للماء إذا جرت فيه بشقَّ المفائل وللتراب بيده، وقسمه له، يُنظر: ديوان طَرْفَةِ بن العبد، ص ٢٥.

(١) الحمائل: الرمال فيها شجر، الدهناء: البرية، يُنظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه: د. إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط ١، ١٩٦٢م، ص ٨٠.

(٢) غدا: أي: الثور الوحشي، وقسمَ الفئال: أي: تشق يد الثور أوساط الرُّبَا كما تشق اليد الفئال، يُنظر: ديوان الطَّرمَاح، ص ١١٨، وفيه: (تقدُّ أوسطَه) بدلاً من (تشقُّ أوسطَه).

(٣) الشعر والشعراء: ١/ ١٩٠.

(٤) الاهتدام: الافتعال من الهدم، فكأنَّه هدمَ البيت من الشَّعر، تشبيهاً بدم البيت من البناء، يُنظر: حلية المحاضرة: ٦٤/٢، وهو من السرقات، وذلك أنَّ يأتي الشاعرُ بمعنى يعكسه الآخرُ ولم يعرفه، ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب: ٣٤٨/٣.

(٥) يُنظر: حلية المحاضرة: ٤٤/٢-٤٥.

بن عقيل(ت٢٣٩هـ)، ومروان بن أبي حفصة(ت١٨٢هـ)، فقال المبرّد: لقد أحسنَ عمارة في قوله:
[الكامل]

لم أستطع سيراً مدحة خالد فجعلت مدحيه إليه رسولا
فليرحلن إلي نائل خالد وليكفين رواحلي الترحيلا^(١)
فقال البحرّي: لمروان بن أبي حفصة أحسنَ من هذا، وذلك في صفة نائلاً وصلَ إليه من الجزيرة، وقد
حملت الأبيات المعنى نفسه، وهي قوله: [الطويل]

لَعَمْرِي لِنَعَمِ الْعَيْثُ عَيْثُ أَصَابَنَا بِنِعْدَادٍ مِنْ أَرْضِ الْجَزِيرَةِ وَابِلُهُ
فَكُنَّا كَحَيِّ صَبَحَ الْعَيْثُ أَهْلُهُ وَلَمْ تَرَحَّلْ أَظْعَانُهُ وَرَوَاحِلُهُ^(٢)
فقال المبرّد: نعم، هذا أحسن، ثمَّ عَقَّبَ البحرّي قائلاً: لقد قلتُ في بني السِّمطِ ما لا يتضَعُّ عن
الجميع، وهو قوله: [الطويل]

جَزَى اللَّهُ خَيْرًا وَالْجَزَاءُ بِكَفِّهِ بَنِي السِّمَطِ أَخْدَانُ السَّمَاحَةِ وَالْمَجْدِ
هُمْ وَصَلُونِي وَالْمَهَامَةُ بَيْنَنَا كَمَا إِرْفَضَ عَيْثُ مِنْ تَهَامَةٍ فِي نَجْدِ^(٣)
فقال المبرّد: هذا والله أرقُّ مما قالوا وأحسن^(٤).

في هذه المفاضلة نجد البحرّي والمبرّد اتفقا على تقديم الصورة في بيتي البحرّي، فالصورة عند
البحرّي أبداع وأحسن، على الرّغم من أنّ البحرّي قد رجّح أبيان مروان بن أبي حفصة على أبيات

(١) ديوان عمارة بن عقيل، جمعه وحققه: شاعر العاشور، وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٣م، ص ٧٠.

(٢) شعر مروان بن أبي حفصة (ت١٨٢هـ)، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٢م، ص ١١٨.

(٣) بنو السِّمط: قومٌ من بني حمص كانوا قد بعثوا له بتمر، فأرسل إليهم البيتين يشكرهم، ومدحهم، يُنظر: ديوان البحرّي:

١/٥٤٢-٥٤٣، وفيه: (هم جبروني)، بدلاً من (هم وصلوني)، وقد نُسب البيتان للشاعر تَهْشَل بن حَرِيٍّ مع زيادة بيت

ثالث، وقد وردت الأبيات على الوجه الآتي: الطويل

جَزَى اللَّهُ خَيْرًا وَالْجَزَاءُ بِكَفِّهِ بَنِي الصَّلَتِ إِخْوَانُ السَّمَاحَةِ وَالْمَجْدِ

أَتَانِي وَأَهْلِي بِالْعِرَاقِ نَدَاهُمْ كَمَا صَابَ عَيْثُ مِنْ تَهَامَةٍ فِي نَجْدِ

فَمَا يَتَغَيَّرُ مِنْ زَمَانٍ وَأَهْلِهِ فَمَا غَيَّرَ الْإِسْلَامُ مَجْدَكُمْ بَعْدِي

يُنظر: ديوان المعاني: ١/١٩٣-١٩٤.

(٤) يُنظر: أمالي المرتضى: ٢/٤٣-٤٤.

الشاعر عمارة بن عقيل دون تعليل لهذا التفضيل، لكننا نعلّل ذلك التفضيل بسبب جمال التصوير فيه، إذ شبّه وصول عطاء الممدوح بالغيث الذي يباكر طالبيه فجأةً دون أن يتحسسوا قدومه، أو يسعوا إليه، إضافةً إلى سمة التشخيص بلغة الخطاب والمباشرة التي طفح بها بيتا عمارة^(١).

وحكمُ البحترى على صورته بأنّها الأجل كان حكماً لا يخلو من الدقة والموضوعية لما فيها من الحُسن والجودة، غير أنّها تقعُ دون صورة مروان بن أبي حفصة؛ لأنّها خلت من تلك الهزّة والرعشة التي يحدثها وصول العطاء والكرم المفاجئ كحال الغيث في بعض أحواله، إذ يأتي فجأةً دون سابق سبب. ٢- وكذلك فاضل ابن رشيق القيروانيّ بين صورتين في صفة السحاب، الأولى قولُ أبي الطيب المتنبي: [الطويل]

فَتَيَّ كَالسَّحَابِ الْجَوْنِ يُخْشَى وَيُرْجَى
يُرْجَى الْحَيَا مِنْهَا وَتُخْشَى الصَّوَاعِقُ^(٢)

والثانية قولُ البحترى: [الطويل]

بَارَوْعَ مِنْ طَيِّ كَأَنَّ قَمِيصَهُ
يُزْرُ عَلَى الشَّيْخَيْنِ زَيْدٍ وَحَاتِمٍ
سَمَاحاً وَبَاساً كَالصَّوَاعِقِ وَالْحَيَا
إِذَا اجْتَمَعَا فِي الْعَارِضِ الْمَتْرَاكِمْ^(٣)

فذهب ابنُ رشيق إلى أنّ التشبيه في بيت أبي الطيب المتنبي «قد أحكمه أشدَّ إحكام، وجاء به أحسنَ مجيء، حتّى أربى على البحترى»^(٤)، فابن رشيق يرى أنّ إحكام الصورة في بيت المتنبي وتماسك أجزائها وحُسن عرضها للمعنى هو سبب تقديمها على صورة البحترى، إذ شبّه المتنبي كرمَ ممدوحه بالسحاب، فالمشبّه أمرٌ عقليّ، والمشبّه به شيءٌ حسيّ، والجامعُ بينهما الكرم والعطاء، وهو أمرٌ عقليّ أيضاً، ثمّ ذكر تفضيله على السحاب بأنّها تمضي وهذا بأنّ فضلَ الممدوح وكرمه مُقيمٌ في كلّ وقتٍ، بينما السحابُ يمضي، والسحابُ قد يكذبُ في الرّعدِ والبرقِ فلا يكون فيه مطرٌ، والممدوحُ صادقٌ فيما يعدّ.

ونضيفُ إلى ما ذكره ابنُ رشيق أنّ صورة المتنبي قد تميّزت بميزة الإيجاز، إذ مثّلت المعنى بيت واحد، فضلاً عن ذلك فقد جسّمت تضاد صفات الممدوح بالرهبة والرغبة، من خلال استعمال

(١) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٩٢.

(٢) ديوان المتنبي، ص ٦٩.

(٣) ديوان البحترى: ١٩٧١/٣.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٦٢٧/٢.

مفردات ذات دلالات متقابلة مثل (يُخشى ويرتجى)، و(الحَيَا والصواعق)، مع حملها معاني الفخامة والعظمة في خلق الصورة التي انبثقت من خيالٍ واسعٍ لتعبّر عن الزمن الذي تولد فيه^(١)، ثمَّ أهمُّ ما جاءت به صورة المتنبي تشبيه الممدوح بالسحاب لكثرة كرمه وعطائه، إذ ينهمر عطائه كالغيث الذي يعمُّ خيرَه البلادَ كلّها.

المفاضلة الخامسة: صورة الليل:

وضع ابنُ أبي عونٍ (ت ٣٢٢هـ)، في كفتي الموازنة صوراً لتشبيهاتٍ تناولت وصفَ تطاولِ الليل وثقله، فقال: «ومن التشبيه الحسن في طول الليل قول امرئ القيس: [الطويل]

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْبَتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِضُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلْكَلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنْجَلِي بِصُبحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ^(٢)

وقال الطَّرمَاحُ مثلَ قوله: (وما الإصباح فيك بأمثل)، وزاد عليه [الطويل]

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَصْبِحِي بِيَمِّ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَرْوَحِ
عَلَى أَنَّ لِلْعَيْنَيْنِ فِي الصُّبْحِ رَاحَةً بِطَرْحِهِمَا طَرْفَيْهِمَا كُلَّ مَطْرَحٍ^(٣)»^(٤)

واضح أنَّ ابنَ أبي عونٍ يرى زيادةً في قولِ الطَّرمَاحِ على قولِ امرئ القيس، وكذلك ذهب المرزبانيُّ، فقال: «أتى بلفظ امرئ القيس ومعناه، ثمَّ عطف مُحْتَجّاً مُسْتَدْرِكاً، فقال:

بلى أَنَّ لِلْعَيْنَيْنِ فِي الصُّبْحِ رَاحَةً بِطَرْحِهِمَا طَرْفَيْهِمَا كُلَّ مَطْرَحٍ^(٥)
فأحسنَ في قوله وأجمل. وأتى بحقٍّ لا يُدْفَعُ، وبَيَّنَّ عن الفرق بينَ ليله ونهاره»^(٦).

ثمَّ ذَكَرَ ابنُ أبي عونٍ صوراً لشعراء تناولوا المعنى نفسه، من ذلك قولُ بشار بن برد: [الطويل]

(١) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٥٩-٦٠.

(٢) تَمَطَّى بِضُلْبِهِ: نَحَضَ نَحْوَضاً ثَقِيلاً، الكَلْكَلُ: الصَّدْرُ، نَاءً بِكُلْكَلٍ: نَحَضَ بِمَشَقَّةٍ، أَرْدَفَ أَعْجَازاً: حِينَ رَجُوثُ أَنْ يَنْهَضَ رَجْعاً، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٢٣٩/١-٢٤١، وفيه: (فيك) بدلاً من (منك).

(٣) بِيَمِّ: مَدِينَةُ جَلِيلَةٍ مِنْ أَعْيَانِ مَدَنِ كَرْمَانَ فِي بِلَادِ فَارَسَ، أَرْوَحُ: مِنَ الرَّاحَةِ، يُنظر: ديوان الطَّرمَاح، ص ٩٣.

(٤) كتاب التشبيهات، ص ٢٠٦.

(٥) يُنظر: التشبيهات، ص ٢٠٦، وديوان الطَّرمَاح، ص ٩٣، وفيه: (عَلَيَّ)، بدلاً من (بلى).

(٦) الموشح، ص ٢٩.

وطال عليّ الليل حتى كأنّه بليلَيْنِ موصولٍ فما يترحزُ^(١)
وقول ابن الروميّ مصوّراً الحالة عينها^(٢): [الخفيف]
رُبَّ ليلٍ كأنّه الدهرُ طولاً قد تناهى فليس فيه مزيدُ
ذي نجومٍ كأنّهم نجومُ الشـيـءِ ————— بـ ليسـت تزولُ لكنّ تزيدُ^(٣)

فإذا نظرنا بين صورة بشار وصورة ابن الرّمي، نجدُ بشاراً قد شبّه ليله الطويل المثقل بالهموم، وكأنّه ليلَيْنِ، ليدلّ على سمة الطول، واستخدم لذلك ألفاظاً توحى بالامتداد والثقل، كالفعل (طال) و (ليلين)، و (ما يترحز)، فكأنّ هذا الليل ثابت لا يتحوّل ولا يتغيّر.

أمّا ابن الرومي فقد شبّه طول الليل بالدهر، واستخدامه لهذا التشبيه منح المشبّه صفة اللاهائية الزمنية، وجعله أبعد غوراً بما يحمله من معادلٍ موضوعيّ لهذا الطول، يتمثّل بطول سهاده وسهره، وكثرة همومه، ثمّ ذهب يكتفّ هذا المعنى على أجزاء الليل وسحبه صفة الطول وثقله على نفسه، وهي النجوم مشبّهة لها بشعرات الشيب البيضاء التي تتصف بصفة الثبات والمكوث من جهة، وبصفة الزيادة والتكاثر من جهة أخرى، جاعلاً بهذا التشبيه صفة البياض التي تقف نقيضاً لونياً لليل إلى معضدٍ معنويٍّ لمعنى الثقل والطول في ذهن الشاعر، بهذه اللفظة الفنيّة الجمالية التي أضفاها على الصورة جعلها تنماز عن صورة بشارٍ وتتقدّمها بالفضل.

وبعد إجمالة النّظر في المفاضلة بين صورة امرئ القيس وصورة الطّرمّاح في صفة اللّيل، نرى أنّ ما ذهبوا إليه ابن أبي عونٍ والمرزباني غيرُ صائبٍ في زيادة قول الطّرمّاح على قول امرئ القيس، فقد جاء بما لا يشكُّ أحدٌ في صحته إلّا أنّ لفظه لا يقع مع لفظ امرئ القيس موقعاً والتّكلف في قوله: (بطرحهما طرفيهما كلّ مطّرح)، بيّن، والكراهيّة فيه ظاهرة^(٤).

(١) سقط هذا البيت من ديوان بشار؛ إذ أشار محقق الديوان أنّ القصيدة وقع فيها محوٌ في أصل المخطوط فأضاع بعض أبياتها، يُنظر: ديوان بشار: ١٠٥/٢، لكنّ البيت موجودٌ في: المختار من شعر بشار، اختيار الخالدين، بشرح أبي الطاهر إسماعيل بن زيادة الله التجيبي البرقي، اعتنى بنسخه وتصحيحه والتعليق عليه: السيد محمد بدر الدين العلوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الاعتماد، ١٩٣٤م، ص ١٢.

(٢) يُنظر: كتاب التشبيهات، ص ٢٠٧.

(٣) ديوان ابن الرومي: ٦٩٢/٢.

(٤) ديوان المعاني: ٦٥٠/١.

ثمَّ إِنَّ صُورَةَ امرئ القيسِ قد اشتملت على التشبيه والاستعارة معاً، في حين خلت صورة الطَّرَمَاح من التشبيه، والتشبيه كونه أحد فروع المجاز فهو أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع^(١)، فالتشبيه في قول امرئ القيس أثار الخيال، ومنح الصورة البلاغية التعجب والدهشة.

فامرو القيس قد شبه الليل بموج البحر لكثافة ظلمته، وتوحيشه، ومعلوم أن البحر «من أتم أوصاف الظلمة»^(٢)، فقد قال الله عز وجل: ﴿كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض﴾ النور: ٤٠، فالشبه ظلام الليل، والمشبّه به أمواج البحر، ووجه الشبه الهول والظلمة والصعوبة، فكان طول الليل وثقله معادلاً موضوعياً^(٣) لما ينتاب الشاعر من الهموم والأحزان، وتجمّعها في صدره، حتّى تناقلت أن تنزاح عن صدره، ثم أضفى الشاعر على الصورة الحياة والحيويّة بطرق الاستعارة، «فإنّ هذا الشاعر استعار لظلمة الليل السُدُول المُرَخاة، لما بين المستعار والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الإبصار، وفائدة هذه الاستعارة نقل الأخرى إلى الأظهر، لأنّ السُدُول يُدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة تُدرك بإحديهما دون الأخرى، ثم تمّ بكونه جعل السُدُول مُرَخاةً، لأنّ ذكرها بدون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها، لاحتمال أن تكون مرفوعةً، وكذلك قصد في البيت الثاني بقوله: (تمطي بصلبه)، فإنّه أراد وصف الليل بالطول، فاستعار له صلباً يتمطى به، إذ كان كلّ ذي صلب يزيد في طوله عند تمطيه شيء، وبالغ في طوله بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها بعضاً، فهو كلّما نفذ عجز ردفه عجز، فلا تفتى أعجازه، ولا تنتهي إلى طرف.... ثمّ أراد أن يصف الليل بعد نهاية الطول بالثقل على قلب ساهره، والضغط لمكابده، فاستعار له كلكلاً ينوء به، ولأجل هذه المعاني كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة»^(٤).

(١) يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٣٠/١.

(٢) ديوان المعاني: ٦٤٨/١.

(٣) المعادل الموضوعي مصطلح نقدي بدأ ظهوره على يد الناقد الإنكليزي (توماس إليوت)، ويعني ما يوظفه المبدع من الأحداث والموضوعات والوقائع والمواقف التي يمكن أن تبعث لدى القارئ الاستجابة العاطفية الملائمة التي يهدف إليها المؤلف، دون أن يلجأ إلى التقرير والمباشرة لهذه الاحاسيس، فهو يعدّ ماثلاً خارجياً يستخدمه الشاعر للتعبير عن انفعالاته، ولتصوير ما في خلجاته، بعيداً عن التعبير التقريري المباشر، ولذلك يعتمد فيه الكاتب والشاعر على الإيماء والتلميح، يُنظر: مجمع اللغة العربية (معجم مصطلحات الأدب)، القاهرة، ٢٠١٤: ١٤٦/١-١٤٧.

(٤) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص ١٠٠-١٠١.

ثم بتداخل التشبيه والاستعارة رسم الشاعر امرؤ القيس صورةً جديدةً بتشخيص الليل وتحسيده، عندما خاطبه مباشرةً فطلب منه الرحيل بقوله: ألا انجلي، بهذه الصورة جسّد لنا الشاعر طول الليل وثاقله، فكان أبرع شاعرٍ وصفَ طول الليل. من خلال ذلك نجد أنّ الفضل والسبق يثقل في كفة ميزان الشاعر امرؤ القيس، فهو من أجود من قال في طول الليل، وثاقله، وقد وصفه بأفصح الكلام وأبرعه^(١).

المفاضلة السادسة: صورة السيف:

فاضل قدامة بن جعفر بمقاييس المبالغة والغلو بين صورة الشاعر النمر بن تولب في قوله:

[البسيط]

أَبْقَى الْحَوَادِثُ وَالْأَيَّامُ مِنْ نَمْرِ أَسْبَادَ سَيْفٍ قَدِيمٍ إِثْرُهُ بَادٍ
تَظَلُّ تَحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ بُعْدَ الدَّرَاعِينَ وَالسَّاقِينَ وَالْهَادِي^(٢)
وصورة النابغة الجعدي في قوله: [الوافر]
فَقَدْ أَبْقَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ مِثِّي كَمَا أَبْقَتْ مِنَ السَّيْفِ الْيَمَانِي^(٣)

فذهب ابن جعفر إلى أنّ الصورة في بيت الجعدي دون الصورة في بيتي النمر بن تولب؛ «لأنّ في قول النمر دليلاً قوياً على أنّ ما بقي منه أكثر من النابغة»^(٤)، إذ الصورة في بيتي النمر بن تولب فيها المبالغة لحِدِّ الغلو، فالشاعر على الرغم من تقادم عهده ونيل الأيام وحوادث الدهر منه، إلا أنّه بقي مثل السيف القديم الذي إنّ ضربت به الناقة قطع العنق والذراعين والساقين ثمّ ينبث في الأرض فلا تستخرجه حتّى تحفر عنه، وهذا ما عدّه ابن قتيبة وأبو هلال العسكري من الغلو المفرط والكذب الذي يدخله في حيّز المستحيل^(٥).

(١) يُنظر: ديوان المعاني: ٦٤٩/١.

(٢) أسباد: جمع: السبد: وهو البقايا من الشيء، وإثر وأثر السيف: فرند السيف ورونقه، والهادي: العنق، يُنظر: شعر النمر بن تولب، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٩م، ص ٥٣.

(٣) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٧٩.

(٤) نقد الشعر، ص ٩٤.

(٥) يُنظر: الشعر والشعراء: ٣١١/١، والصناعتين، ص ٣٦٠.

لكنَّ قدامة يردُّ عليهم «ومن أنكر على...النمر...المقدم ذكره، فهو مخطئ، لأنَّهم وغيرهم - ممَّن ذهب إلى الغلوِّ - إنَّما أرادوا به المبالغة، وكلُّ فريقٍ إذا أتى من المبالغة والغلوِّ بما يخرج عن الموجود، ويدخل في باب المعلوم، فإنَّما يريدُ به المثلَّ وبلوغَ النهاية في التَّعَتِ، وهذا أحسنُّ من المذهب الآخر»^(١)، وهو مذهبُ الاقتصادِ والتوسطِ بين المبالغة والغلوِّ، لأنَّ قدامة بن جعفر يرى أنَّ الغلوَّ «أجودُ المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهلُ الفهم بالشَّعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنَّه قال: أحسنُّ الشَّعر أكذبُهُ»^(٢).

وبعد إعادة النَّظَر في الصورتين نجدُ أنَّ صورةَ النَّمِر بن تولب تفوق صورة النابغة، إذ باستخدامه الغلوِّ والمبالغة مكَّناه أنَّ يتخذَ مدىً أوسعَ في خلق صورته الشَّعرية التي انفلتت من أسر الصدق والواقعية إلى سحبات الخيال وتهويماته فحدثت الدَّهشة والانفعال مع صورة النمر أكثر من صورة النابغة الجعدي.

المفاضلة السَّابعة: صورة الخُوذ:

درج عند الشعراء تشبيهُ الخُوذ بالبيض، وهذا هو الأصلُ والعرفُ الشائعُ في التشبيه عنهم، لكنَّ قدامة بن جعفر يرى أنَّ الشعراء قد تعدلُ عن ذلك وتأتي بالنقيض وسمَّاه التَّصَرُّف في التشبيه، وفي ذلك يقول: «ومن أبوابِ التَّصَرُّف في التشبيه أنَّ يكونَ الشعراء قد لزموا طريقةً واحدةً في تشبيه شيءٍ بشيءٍ، فيأتي الشَّاعرُ من تشبيهه بغير الطريق التي أخذَ فيها عامَّةُ الشعراء، فمن أمثال ذلك أنَّ أكثرَ الشعراء يُشَبِّهُونَ الخُوذَ بالبيض، كما قال سلامة بن جندل: [الطويل]

كَأَنَّ النَّعَامَ باضَ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ بِنَهْيِ الْقِذَافِ أَوْ بِنَهْيِ مُحَقِّقٍ^(٣)

وقال: [الطويل]

كَأَنَّ نَعَامَ الدَّوِّ باضَ عَلَيْهِمْ وَأَعْيُنُهُمْ تَحْتَ الْحَبِيكِ جَوَاحِرُ^(٤)

(١) نقد الشعر، ص ٩٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٣) ديوان سلامة بن جندل، ص ١٦٥، وفيه: (كَأَنَّ النَّعَامَ)، بدلاً من (كَأَنَّ نَعَاماً)، والنَّهْيُ: بكسر النون وفتحها: الموضعُ له حاجزٌ ينهي الماء أن يفيضَ، وقيل: هو الغدير، والقذاف ومُحَقِّق: موضعان، فقد شَبَّهَ الْقَلَانِسَ البيضَ على رؤوسهم ببيض النعام في صفائه وملاسته.

(٤) البيت للشاعر الجاهلي معقِر بن أوس البارقي، وهو شاعر جاهلي يمني من فرسان قومه، مات نحو (٤٥هـ)، يُنظر: معجم الشعراء، ص ٢٦، والأعلام، للزركلي: ٢٧٠/٧، والدُّو: الفلاة الواسعة، والحبيك: جمع حبيكة، وهي البيضة، والجواحر: الجواهر.

وأكثر الشعراء يلتزمون هذا التشبيه. فقال أبو شجاع الأزدي: [الطويل]

فلم أرَ إلا الخيلَ تَعْدُو كأنما سَنَوُها فوقَ الرُّؤوسِ الكواكبِ^(١)»^(٢)

هنا فضّل قدامة بيت أبي شجاع؛ لأنّ العرف تشبيه الخوذ بالبيض، لكنّ أبا شجاع عدل عن هذا الأصل الشائع وشبّه الخوذ بالكواكب، فأتى أبو شجاع بما لم يأت به العرف. وهو وإن خالف العرف في التشبيه إلا أنّه بقي منضبطاً بتحقيق الإصاغة في وجه الشبّه، فهو خالف العرف من جهة، ووافقه من جهة أخرى، لأنّه أساس في حسن التشبيه^(٣)، وإلى هذا ذهب ابن رشيقي في قوله: «إنّ طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد حُولفت إلى ما هو أليق بالوقت، وأشكل بأهله»^(٤). إذ إنّ مخالفة العرف قد يكون لموافقة ذوق الحضري المولّد.

بنا ننظر في الصور الثلاثة نجد أنّ الصورة في تشبيه الخوذ بالبيض أكثر إعجاباً، ولذلك لعمق الخيال فيها، إذ يذهب الخيال في تصوّر بيض النعام في الشكل واللون، ثمّ مقارنة التشبيه بين الخوذ والبيض، بينما أراد أبو شجاع المبالغة في التشبيه، فشبّه الخوذ بالكواكب، والمبالغة في بعض المواقع تكون مُستَهجنة.

المفاضلة الثامنة: صورة الدرع:

يبحث بعض النقاد عن الغرابة والطرافة في التشبيه ليكون معياراً في المفاضلة، وممن فاضل بهذا المعيار قدامة بن جعفر، فيذكر ذلك في صفة الدرع قائلاً: «أنّ جُلّ الشعراء يشبّهون الدرع بالغدير الذي تصفّقه الرياح، كما قال أوس بن حجر: [الطويل]

وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كَنَهِيَ قَرَارَةٍ أَحَسَّ بِقَاعٍ نَفَحَ رِيحٍ فَأَجْفَلَا^(٥)

وكثير من الشعراء يَنحَوْنَ في تشبيه الدروع هذا المنحى، وإنّما يذهبون إلى الشكل، وذلك أنّ الريح تفعل بالماء في تركيبها إيّاه بعضاً على بعض ما يشبّهه في حال التشكيل بحال الدرع في مثل هذا الشكل، فقال سلامة بن جندل عادلاً عن تشبيه الشكل إلى تشبيه اللين، وذلك أنّ اللين من دلائل

البيض، ينظر: حاشية (٣) في نقد الشعر، ص ١٢٨.

(١) السّور: لبوس من قدّ يلبس في الحرب، يُنظر: الحاشية رقم (١) في نقد الشعر، ص ١٢٩.

(٢) نقد الشعر، ص ١٢٨-١٢٩.

(٣) يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ٢٣٦.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٣/١.

(٥) الأملس: الدرع الناعم المشدود، صوليّاً: نسبة إلى صول، النهي: غدير الماء، ينظر: ديوان أوس بن حجر، ص ٨٤.

جودة الدرع لصغر قتيورها وحلقها: [الطويل]

فَأَلْقُوا لَنَا أَرْسَانَ كُلِّ نَجِيَّةٍ وَسَابِغَةً كَأَنَّهَا مَتْنٌ خَرْنَقٌ^(١)»^(٢)

هنا قدامة يفصل التشبيه الذي جاء به سلامة؛ لأنه عدل فيه عن المعتاد المعتارف من تشبيه شكل الدروع بصفحة الماء التي تلعب بها الرياح، إلى تشبيه لين الدرع بلين جلد الأرنب، وفي هذا جدّة وطرافة غير معهودة، فأسبغ على التشبيه الدهشة والإعجاب.

وبعد إعادة النظر فإننا نشاطر أبا الفرج الرأي فيما ذهب إليه، فالصورة في بيت سلامة أكثر طرافة، وغبابة، فالتشبيه بجلد الأرنب فيه نُعومة ولين ملمس، فاستعان الشاعر بحاسة اللمس إضافة إلى حاسة النظر، أمّا تشبيه شكل الدرع بصفحة الماء عندما تحركه الرياح فهو ممّا تملّ منه النفس لكثرة تكراره عند الشعراء، أضف إلى ذلك اختار الشاعر التشبيه بمتن الأرنب ممّا يوصف به من المتانة والجودة، «وذلك أنّ اللين من دلائل جودة الدرع لصغر قتيورها وحلقها»^(٣)، فيكون الدرع أكثر إحكاماً وجودةً، ثم إنَّ الشاعر استخدم الاسم في التشبيه بقوله: (متن خرنق)، للدلالة على ثبات صفة المتانة في الدرع، وقوّة الإحكام فيه، ممّا جعل صورة سلامة أكثر إعجاباً ودهشة من صورة أوس.

المفاضلة التاسعة: صورة ثغر المرأة:

١- من أمثلة المفاضلة بصفة الثغر ما ذكره الأمدئي بين الطائيين عن ابتداءاتهما بذكر الثغور يقول: «قال أبو تمام: [الخفيف]

وَتَنَائِيكَ إِهْمَا إَغْرِضُ وَلَّالٍ تَوْمٌ وَبَرْقٌ وَمِضُّ^(٤)

وهذا وصف حسن، وزاد في حسنه، وبهجته أنّه جعله يميناً خلف بها.... وقد كان يكفيهِ أن يقول: وَلَّالٍ ولكنه احتاج إلى توم، وقال البحري: [الكامل]

يَضْحَكُ عَنْ بَرْدٍ وَتَوْرٍ أَقَاحٍ وَيَشْبَنُ ظَلَمٌ رُضَاهِنٌ بِرَاحٍ^(٥)

.... شبّه أبو تمام في بيته الثغر بثلاثة أشياء: بالإغريض، ولؤلؤ التوم، والبرق، وشبّه البحري بالبرد

(١) أرسان: جمع رسن، وهو الجبل أو الزمام على الأنف، ونجبية: الخيل الكريمة، سابغة: الدرع، وخرنق: ولد الأرنب، يُنظر: ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م، ص ٥٦.

(٢) نقد الشعر، ص ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٤) الإغريض: البرد، التوم: اللؤلؤ العظيمة، والجمع توم، يُنظر: ديوان أبي تمام: ٢/ ٢٨٧.

(٥) ديوان البحري: ١/ ٤٧٦، وفيه: (طعم) بدلاً من (ظلم)، والظلم: ماء الأسنان وبريقها.

والأقاحي في صدر البيت، وكلا الصدرين جيّد، ولو كان أبو تامّ قال: (وجنى لؤلؤ وبرق وميض)، لفصّلت بيته، وجنى لؤلؤ هو اللؤلؤ الرطب، ولكن قوله: (ولال توم)، ليس بالجيّد، فأجعلهما في البيتين متكافئين»^(١).

الأمديّ في هذه المفاضلة نظر إلى عدد التشبيهات في البيتين، فهي ثلاثة تشبيهات عند أبي تمام، واثنان عند البحتري، كما نظر إلى بيت أبي تمام بأن فيه زيادةً حسنةً، وهي القسم في مطلع البيت (وثناياك)، إذ حلفَ بهما، «وهذه لعمرُ الله يمينٌ في غاية الحُسْن والحلاوة والملاحة»^(٢)، لكنّه يأخذُ على أبي تمام قوله: (لال توم)، ويرى أنّه حشوٌّ، إذ يمكن الاستغناء عن كلمة (توم)، لأنّ كلمة لال تؤدّي المعنى، ولو قال: (وجنى لؤلؤ)، لكان أفضل، وانتهى الأمديّ إلى حكم نقديّ بين البحتري وأبي تمام بالتساوي في الإجادة.

بنا ننظر في التشبيهين، نجدنا نميلُ بالفضلِ إلى بيت البحتري، فهو وإن كان قد شبّه في صدر البيت الثغر بتشبيهين، فقد شبّه أسنان النساء بالبرد، وبزهر الأقاح الأبيض في اللون والشكل، ووجهه شبّه هو الإشراق والبياض والصفاء، وشبّه أبو تمام بثلاثة تشبيهات، إلا أنّ البحتريّ قد أتمّ التشبيه بأن شبّه الرضاب بالخمّر، فزاد على صورة الشكل واللون صورة الطعم والمذاق، فجاء التصوير تامّاً للثغر، ثمّ استخدمه الفعل: (يضحكن ويشبن)، ودلالتهما على التجدد والاستمرار منح التشبيه الكشف والإيضاح عن ثغر بسّام، ممّا جعل الصورة فيه أجمل من صورة لال توم.

٢- كذلك فاضل الشريف المرتضى بين صورتين تشبيهيّتين في صفة ثغر المرأة، إحداهما يرى فيها أنّ قول بشر بن خازم: [الوافر]

يُفَلِّجَن الشِّفَاةَ عَنِ إِقْحَوَانٍ جَلَاةَ غِبِّ سَارِيَةٍ قِطَارُ^(٣)

دون صورة النابغة الذبياني في قوله: [الكامل]

كَالْأَقْحَوَانِ غَدَاةَ غِبِّ سَمَائِهِ جَقَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدِي^(٤)

(١) الموازنة، الأمدي: ٦٤/٢-٦٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٥/٢.

(٣) يَفَلِّجَن: يَفْتَحَن أفواههن عن ثغر، الأقحوان: نبث له نورٌ أبيض وسطه أصفر، السارية: السحابة، قِطَار: المطر، يُنظر: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ط ١، ١٩٦٠م، ص ٦٣.

(٤) غَدَاةَ غِبِّ سَمَائِهِ: السماء المطر، وغِبُّ الشيء: بعده، جَقَّتْ أَعَالِيهِ: أي: مُطِرَ ليلاً فنحّى المطر ما عليه من الغبار، وصفا لونه، ثمّ جَفَّ الماء من أعلاه فاشتدّ بياضه وحسن، يُنظر: ديوان النابغة الذبياني، ص ٩٥.

فقول النابغة أحسن وأكشف وأشد استيفاءً من قول بشر؛ لأن النابغة «وصف أعاليه بالجفوف، ليكون متفرقاً متنضداً غير متلبّد ولا مجتمع؛ فيشبه حينئذ الثغور، ثم قال: (وأسفلُه ند)، حتى لا يكون فخلاً يابساً، بل يكون فيه الغضاضة والصقالة^(١)، فيشبه غروب الأسنان التي تلمع وتبرق»^(٢).

وقد ذهب أبو هلال العسكري إلى أن أحسن من القولين السابقين قول البحري^(٣): [الطويل]
وَلَمَّا التَّيَّنَا وَالتَّقَى مَوْعِدٌ لَنَا تَبَيَّنَ رَامِي الدَّرِّ مَنَا وَلَا قِطُهُ
فَمِنْ لَوْلُؤٍ بَجَلُوهُ عِنْدَ ابْتِسَامِهَا وَمِنْ لَوْلُؤٍ عِنْدَ الْحَدِيثِ تُسَاقِطُهُ^(٤)
وكذلك ذهب الأصمعي إلى أن: «أحسن بيت ذكر به الثغر بيت بشر هذا»^(٥)، لكن الخالدين ردّا على الأصمعي بقولهما: «فأما قوله إن بيت بشر أحسن ما قيل في صفة الثغر، فالأمر عندنا بخلاف ذلك. والذي عندنا أن بيت مسلم، [الطويل]

[تَبَسَّمَ عَنْ مِثْلِ الْأَقَاحِي تَبَسَّمت لَهُ مُرْنَةً صَيْفِيَّةٌ فَتَبَسَّما]

وإن كان قد أخذ المعنى من بشر، أجود تركيباً وأحسن لفظاً وأبلغ معنى»^(٦).

وبمقياس الصورة نجد أنفسنا أميل إلى صورة بشر بن أبي خازم، إذ كان بصورته أبصر وأبدع، فأدّت الصورة المعنى بتمامه من حيث وصفها للثغر بالأقحوان من جهة، ونداوته من جهة ثانية، ولأن المشبه جرى في الفعل (يفلّجن الشفاه) فأعطاه استمرارية الجمال والبياض للأسنان في كل وقت، فمنحت دلالة الفعل (يفلّجن) جمالية الشكل، إذ جسّمت صورة الثغر الباسم، وكأنه قلادة لؤلؤ أحكم نظمها، فضلاً عما يمنحه الفعل من الدلالة الموحية على الابتسامة التي تضفي على صورة الفم ظلالاً محببة تزيد من جماله ورونقه، وقوله: (جلاه غب سارية قطار)، فيه اختلاف عن قول النابغة: (غداة غب سمائه)؛ لأن الأولى أوحى بالظهور والإبانة عن الشيء المخفي، وذلك أن الشفاه يشوبها بعض

(١) الصقالة: الصفاء والبياض، يُنظر: لسان العرب، مادة (صقل).

(٢) أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد: ٥١٣/١.

(٣) يُنظر: ديوان المعاني: ٤٧٥/١.

(٤) التقى: موضع، يُنظر: ديوان البحري: ١٢٣٠/٢، وفيه: (تَعَجَّبَ رَائِي الدَّرِّ حُسْنًا وَلَا قِطُهُ) بدلاً من الشطر الثاني من البيت الأول.

(٥) الأشباه والنظائر: ١٦٤/١.

(٦) المصدر نفسه: ١٦٥/١.

السواد، فإذا ما ظهرت الأسنان البيضاء، فإنها تجلو سمرة الشفاه، كذلك حال الأقحوان الذي شابه بعض الغبار، فيأتي مطر السارية فيجلوه ويزيد نضارته وبهجته، وبهذا يتحقق التشبيه، وتكمل الصورة، أما الصورة الثانية فالأمر يقف عند دلالة الظلام والتلبّد بالغيوم التي من شأنها أن تقلل من النور، فلا يدع للضياء طريقاً يكشفه، وزهر الأقحوان في حال نفص مطر السارية عنه الغبار، فإن هذا الزهر يكون أكثر طراوة ونداوة، فيشبه حينئذ الثغر، ممّا يجعل التمثيل به أشدّ والشبه به أقرب، إضافة إلى ذلك فضيلة الإيجاز ممثلة بالبيت الواحد في صورة بشر، كما قال الأمدى: «وبيت بشر أبرع؛ لأنه مُستغنٍ بنفسه، وبيت النابغة مُتعلّق على البيت الذي قبله»^(١).

المفاضلة العاشرة: صورة الدّمع وسرعة تحدره:

أجرى الخالديّان مفاضلةً بين صورتين في صفة سرعة تحدر الدّمع، حملت الأولى قول الشاعر جرّان العود: [الطويل]

فَبِتُّ كَأَنَّ الْعَيْنَ أَفْنَانُ سِدْرَةٍ عَلِيهَا سَقِيطٌ مِنْ نَدَى اللَّيْلِ يَنْطَفُ^(٢)

وحملت الصورة الثانية قول فاطمة ابنة الأحجم: [البسيط]

كَأَنَّ عَيْنِي لَمَّا أَنْ ذَكَرْتُهُمْ غُصْنٌ يُرَاحُ مِنَ الطَّرْفَاءِ مَمْطُورُ^(٣)

فذهب الخالديّان إلى تفضيل الصورة في البيت الثاني؛ لأنّ البيت «أتمّ معي، وأكثر زيادةً من بيت جرّان العود، هذا لأنّه ذكر أنّ عينه مثل الغصن الممطور إذا حرّكته الرّيح، وهذا النّهاية في سرعة تحدر الدّمع»^(٤).

بنا ننظر في الصورتين نجد أنّ صورة الدّمع في بيت جرّان العود أحسن من صورة الدّمع في بيت فاطمة، وذلك لأنّ الخالديّين قالوا في موضع آخر: «أما قوله: (فبتُّ كأنّ العين أفنان)، البيت، فمن أحسن ما قيل في الدّمع وأجوده وأطرفه»^(٥)، ولأنّ الشاعر كان أكثر استيفاء في تصوير سرعة تحدر الدّمع، إذ أعطى البكاء بُعداً زمنياً أوسع وأطول، من خلال دلالات المفردات مثل (الليل وبتُّ)، وما

(١) الموازنة، الأمدى: ١٠٩/٢.

(٢) السقيط: الثلج الجليد، وينطف: يقطر، يُنظر: ديوان جرّان العود النُميري، رواية أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥م، ص ١٣.

(٣) الأشباه والنظائر: ٣٣١/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٣١/٢.

(٥) المصدر نفسه: ٤٩/١.

تتضمَّن هذه المفردات من معاني الحُزن والأسى وكثرة البكاء، ونلاحظ أيضاً استخدام مفردات ذات دلالة على الكثافة والكثرة والجمع، مثل (أفنان وندى)، مما تشعر بمعادل موضوعي للنفس الشاعر من حُزن النفس وانكسارها^(١)، فقد شبَّه سقوط الدَّمع وتحدُّره من عينيه بأفنانٍ سدريةٍ عليها جليدٌ فهي تنطفئ^(٢)، أي: بدأ الجليدُ بالدَّوبان، فأخذت أغصانُ السدرية تقطرُ الماء، ثمَّ إنَّ هذا التشبيه جرى في الاسم (أفنان سدرية) للدلالة على ثبات حدِّ المشابهة في الحجم والاستدارة بين قطرات الندى المتحدِّرة من أفان السدرية، وقطرات الدَّمع من عين الشاعر، ثمَّ زاد استمرارية هذا الدَّمع وكثافته بأن قيَّد المشبَّه به بالفعل ينطفئ، فكان الدَّمع أكثر كثافة واستمرارية من الصورة في بيت فاطمة ابنة الأحجم.

المفاضلة الحادية عشرة: صورة القوس:

ذكر الخالديان أنَّ أوس بن حجر «له في وصفِ القوسِ وقتَ عملها بيتٌ أجادَ التشبيه فيه، وفات جميع الشعراء في جودة معناه، وصحَّته، وهو قوله في صفة الذي ينحتها: [الطويل]

على فخذيه من بُراية عودها شبيهه سفى البُهْمى إذا ما تَفَتَّلَا^(٣)
فَجَرَّدَها صَفراءَ لا الطولُ عابها ولا قِصْرُ أزرى بها فَتَعَطَّلَا
إذا ما تَعاطوها سمعتَ لصوتها إذا أنبضوا عنها نَيْمًا وَأَزْمَلَا

ومن تأمَّل سفى البُهْمى في آخر الرَّبيع، وأوَّل الصَّيفِ، وهو وقت تَفَتُّله رآه أشبه الأشياء بما ذكره أوس في بيته هذا. فأما قوله: (إذا ما تعاطوها سمعت لصوتها) البيت، فهو الأصلُ في المعنى، وعليه عوَّل من أخذه، وأوَّل من أخذه الشَّمَّاحُ بقوله: [الطويل]

إذا أنبَضَ الرامونَ عنها تَرَمَّتْ تَرَمُّ تَكلى أوجَعَتْها الجنائزُ^(٤)
وأخذه الشَّنْفَرى فقال: [الطويل]

إذا زَلَّ عنها السهمُ حنَّتْ كَأَنَّها مُوهَّةٌ تَكلى تُرُّنٌ وتُعولُ^(٥)

(١) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ١٠٠.

(٢) يُنظر: ديوان جران العود، ص ١٣.

(٣) سفى البُهْمى: شوك البُهْمى، واحدها: سفاة، يُنظر: ديوان أوس بن حجر: ص ٨٨-٨٩.

(٤) الإنباض: أن تجذب الوتر ثم ترسله فتسمع له صوتاً، الترمُّ: رجعت في صوتها ورنت، وهو مجاز، يُنظر: ديوان الشَّمَّاح بن ضرار الديباني، ص ١٩١.

(٥) حنين القوس: صوت وترها، المعنى، صوت هذه القوس عند انطلاق السهم منها يشبه صوت أنثى شديدة الحزن تصرخ وتولول، يُنظر: ديوان الشنفرى عمرو بن مالك، جمع وتحقيق: د. إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م،

...فأما الذي أجاد في المعنى الأول الذي قدّمناه لأوسٍ وأتى بما لا يجوز لأحدٍ أن يلحقه، ولا يقع قريباً منه فابن الرومي بقوله، ووصف امرأة: [البسيط]

تُشْكِي المحبَّ وتلقَى الدهرَ شاكيةً كالقوسِ تُصمِي الرّمايا وهي مرنا^(١)
فصار ابن الرومي أحقّ بهذا المعنى من كل من أتى به قديماً، وحديثاً، لما أورد فيه من الزيادة وأبان من الحجّة، وجعله تشبيهاً^(٢).

قدّم الخالديّان في هذه المفاضلة الصورة في بيت ابن الرومي على الصورة في بيت أوس بن حجر، وذهبا إلى أنّ ابن الرومي أتى بزيادة لا يلحقه فيها شاعرٌ لا قديماً ولا حديثاً، وقد خالف ابن الأثير الخالديّين، إذ قال: «إنّ علماء البيان يزعمون أنّ هذا المعنى مُبتدعٌ لابن الرومي، وليس كذلك، ولكنّه مأخوذٌ من المثل المضروب، وهو قولهم: (يَلْدُعُ وَيُصِي)، ويُضرب ذلك لمن يتدبّر بالأذى ثم يشكو»^(٣)، من ذلك نلاحظ أنّه لا فضل في صورة ابن الرومي إلا قوله: (تصمي الرّمايا)، على أنّ الشعراء الآخرين قد وصفوا القوس بالتفتّل وحسن الصنعة والمرونة، فإذا كانت القوس بهذه الصفات، وصاحبها رام، فلا بدّ أن يصيب المصيد، من ذلك نصل إلى أنّ حكم الخالديّين جانب الصواب. وبعد تدقيق النظر في الصور السابقة نلاحظ أنّ الصورة في بيت الشّماخ أحقّ بالتقديم، والتفضيل، وهو ما ذهب إليه الشاعرُ الحطيئة لما حضرته الوفاة إذ «اجتمع إليه قومه، فقالوا: يا أبا مليكة أوص، فقال: ويلٌ للشعر من راوية السوء، قالوا: أوص رحمك الله يا حطيئة، قال: من الذي يقول: [الطويل]

إذا أنبضَ الرامونَ عنها ترنّمت
ترنّمٌ تكلّي أوجعتها الجنائز^(٤)
قالوا: الشماخ، قال: أبلغوا غطفان أنّه أشعرُ العرب»^(٥)، وقد قدّم الأصمعيّ الشّماخ على باقي الشعراء في وصفه للقوس، إذ قال: «ما قيلت قصيدةٌ على الرّأي أجود من قصيدة الشّماخ في صفة

ص ٦٠، وفيه: (مُرْزَاةٌ عَجَلَى)، بدلاً من (موهّةٌ تُكَلَى).

(١) ديوان ابن الرومي: ٢٤٢٢/٦.

(٢) الأشباه والنظائر: ٥٠/٢ - ٥١ - ٥٢.

(٣) المثل السائر: ٢٢١/٣.

(٤) ديوان الشّماخ بن ضرار الديباني، ص ١٩١.

(٥) الأغاني: ١٨٨/٢.

القوس، ولو طالت قصيدته المتخجل كانت أجود»^(١) وكذلك ذهب ابن قتيبة إلى أن الشماخ بهذا البيت يُعدُّ من أوصاف الشعراء للقوس^(٢)، فقد شبه الشماخ صوت ارتداد القوس إذا فعل بها الرامون بصوت امرأة تكلّي أوجعتها جنائز تتابعت عليها من موت أولادها.

بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة في بيت الشماخ قد صوّرت حركة القوس وارتدادها بعد خروج السهم منها، وهذه الصورة قد جرت في الفعل ترنّمت، ودلالة المفردة على استمرارية الفعل الارتدادي يدلُّ على مرونة القوس وصلابتها بأن واحدة، وجرّاء هذه الحركة يُسمع صوتها الذي يشبه صوت المرأة التكلّي التي يجددُ أحزانها رؤية الجنائز، فكانت صورة الشماخ أبلغ وأجود.

المفاضلة الثانية عشرة: صورة النجوم والكواكب:

فاضل أبو عليّ الحاتمي (ت ٣٨٨هـ)، بين ثلاث صور في إضاءة وجوه الممدوحين، حملت الصورة الأولى قول أبي الطّمحان القيني، وهو أوّل من افترع هذا المعنى بقوله: [الطويل]

وَإِيّ مَنْ الْقَوْمِ الَّذِينَ هُمْ هُمْ إِذَا مَاتَ مِنْهُمْ سَيِّدٌ قَامَ صَاحِبُهُ
نُجُومٌ سَمَاءٍ كُلَّمَا غَابَ كَوْكَبٌ بَدَا كَوْكَبٌ تَأْوِي إِلَيْهِ كَوَاكِبُهُ
أَضَاءَتْ لَهُمْ أَحْسَابُهُمْ وَوُجُوهُهُمْ دُجِيَ اللَّيْلُ حَتَّى نَظَّمَ الْجَزَعُ ثَاقِبُهُ^(٣)

وحملت الصورة الثانية قول خارجة بن فليح المللي^(٤)، بعد أن احتذى بيت أبي الطّمحان، فقال: [البسيط]

أَلْ الزُّبَيْرِ نَجُومٌ يَسْتَضَاءُ بِهِمْ إِذَا احْتَبَا اللَّيْلُ فِي ظُلُمَائِهِ زَهْرُوا^(٥)

وحملت الصورة الثالثة قول الشاعر أبي بذيل الوضّاح بن محمد التميمي^(٦)، يمدحُ المستعين بقوله: [الطويل]

(١) الشعر والشعراء: ٦٥٩ / ٢.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه: ٣١٦ / ١.

(٣) الجزع: خرز فيه سواد وبياض تشبّه به العيون، يُنظر: أبو الطّمحان القيني حياته وما تبقي من شعره، جمع وتحقيق: محمد نايف الدليمي، مجلة المورد، مج: ١٧، عدد ٣، بغداد، ١٩٨٨م، ص ١٥٧.

(٤) خارجة بن فليح المللي، شاعر مطبوع من شعراء الدولة العباسية، كثير الشعر، مولى أسلم، حجازي، يُنظر: الورقة، لأبي عبد الله محمد بن الجراح، تحقيق: د. عبد الوهّاب عزّام وعبد الستار فزّاج، دار المعارف، مصر، ط ٣، د/ت، ص ٧٤.

(٥) يُنظر: حلية المحاضرة: ٤٠٠ / ١.

(٦) لم أعثر على ترجمة هذا الشاعر.

وقائلةٍ والليلُ ثدٍ نَشَرَ الدُّجَى فغَشَّى به ما بين سهلٍ وقَرَدٍ
أرى بارقاً يبدو من الجَوْسِقِ الذي به حلَّ ميراثُ النَّبيِّ مُحَمَّدٍ
فظلَّ عَدَارَى الْجَزَعِ يَنْظِمْنَ تحته ظفاريَّةُ الْجَزَعِ الذي لم يُصَرِّدِ
فقلتُ هو البدرُ الذي تعرفينه إلا يكنُ فالنُّور من وجهِ أحمدٍ^(١)

فقال أبو عليّ المظفَّر الحاتمي: قد أكثر النَّاسُ في هذا المعنى، ويعجبني كلَّ الإعجاب قولُ أبي بذيَل
الوضَّاح بن محمد التميمي، فإنه أبدعَ ومتَّعَ وبرَّعَ^(٢).

ففي الصُّورة الأولى شبَّه الشاعرُ أبو الطَّمَحانِ القيني أسيادَ قومه بنجوم السماء في السِّمِّوِّ
والرِّفْعَةِ، فإذا ماتَ أحدهم قامَ صاحبه مقامه في السُّودِّ والسموِّ، كحالِ الكواكبِ إذا أفلَّ كوكبٌ ظهر
آخرُ مكانه، ثمَّ إنَّ وضاعةَ وجوه الممدوحين نورٌ يكشفُ ظلمةَ اللَّيْلِ، ومن قوَّةِ هذا النُّورِ يستطيعُ ثاقبُ
الجزع أن يَنْظِمَه.

أمَّا الصُّورةُ الثانية فقد شبَّه الشاعرُ خارجةَ آلِ الزبير بنور نجوم السماء التي يُستضاءُ بهم دُجَى
اللَّيْلِ لسُمِّوِّ مكانتهم، وارتفاع منزلتهم في الشَّرَفِ والحَسَبِ، ووجه الشَّبهِ النُّورُ والضياء.
وبنا ننظر في الصور الثلاثة نجد أنَّ كلاً منها تشبُّه الممدوحين بنجوم السماء وكواكبها، لكنَّ صورةَ أبي
بذيَلِ الوضَّاح أعجبتُ أبا عليٍّ الحاتمي أكثر من غيرها، ولعلَّ استحسانه لهذه الصورة من الزيادة التي
أتى بها الشاعرُ، إذ شبَّه الممدوحَ (المستعين بالله) بالبدر في النُّور والجمال، ثمَّ جعلَ وضاعةَ وجهه نوراً
يرق من القصر، وذلك بأنَّ جعلَ وجه الممدوح مصدراً للنور، وبهذا النورِ صارتِ العَدَارَى يَنْظِمْنَ الجزعَ
الظفاري، ثمَّ جاء الشاعرُ بزيادةٍ هي أنَّ الجزعَ الذي يَنْظِمُنَه لم يُثَقِّبْ، بهذه الزيادة حازتْ صورةُ أبي
بذيَلِ السَّبْقِ والتَّقدُّمِ، فقد برَّعَ في نظمها وإنَّ كان هذا المعنى سبقه إليه الشاعرُ أبو الطَّمَحانِ القيني،
فجاءت هذه الصورة مُتَّعَةً مُبدَعةً، وقد التشبيه في الصور الثلاثة مفرداً حسياً لا تركيب ولا تعدُّد فيه.

المفاضلة الثالثة عشرة: صورةُ جلوس الشيوخ:

ذكر أبو عليٍّ الحاتمي أنَّ أوَّلَ من نطق بهذا المعنى طرفة بن العبد بقوله^(٣): [الطويل]

(١) القردد: ما ارتفع من الأرض، الجَوْسِق: القصر، ظفاريَّة: العقد الذي يُجَلَّبُ من ظفار، فنسب إليها، وأحمد: اسم المستعين
بالله، يُنظر: هوامش العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٦٨٤/٢-٦٨٥.

(٢) يُنظر: حلية المحاضرة: ٤٠١/١.

(٣) يُنظر: حلية المحاضرة: ٧١/٢.

وعجزاء دَقَّتْ بالجنّاح كأثّها مع الصُّبح شيخٌ في بجادٍ مُقَنِّعٍ^(١)
فأخذه النابغة فأحسن، فقال: يصف النُّسور: [الطويل]

تَراهُنَّ حَلَفَ القوم حُزْراً عُيُوثُها جُلوسَ الشُّيوخ في ثيابِ المِرايبِ^(٢)
وقد نَبَّهَ ابنُ رَشِيقٍ القيروانيّ إلى ضرورة النَّظر في قول امرئ القيس: [الطويل]
كَأَنَّ ثَبيراً في عَرَائِنِ وَبِلِه كَبِيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزْمَلٍ^(٣)
عند الحكم على بَيْتِي طَرْفَةً والنَّابِغَةِ، إذ أخذَ طَرْفَةُ المعنى من قولِ امرئ القيس السابق^(٤).

وقد ذهب الأصمعيُّ إلى أنَّ تشبيه النابغة السابق «من التشبيهات التي سبق إليها قائلوها، وقصّر عنها طالبوها، بل لم يتعرّض لها متعرّضٌ من الشعراء»^(٥)، فهذا التشبيه من المعاني العقم، التي حظيت بتقدير النقاد، فامتدحوها، وأعلو من شأنها.

وبعد إعادة النظر في الصور السابقة نجد أبو عليّ الحاتميّ، قد فضّل صورة النابغة على صورة طَرْفَةٍ، على الرّغم من أنَّ طَرْفَةُ هو السابق إلى المعنى، ولا شكَّ أنَّ الحاتميّ لم يقف عند حدود الصورة الشكلية، أي تشبيه الصورة الخارجية بصورة مماثلة، فصورة العقاب في بيت طَرْفَةَ كالشيخ في البجاد، وكذلك الجبل في بيت امرئ القيس وقد علاه السيل والغناء، يشبه ذلك الشيخ المَزْمَلِ، لكنَّ الأمر في بيت النابغة الذبياني مختلفٌ، فالنُّسور لم تُشَبَّه بالشيوخ في الشكل وحده، بل هناك أبعادٌ معنويّة ذات قيمة وفاعليّة في هذا التشبيه، ذلك أنَّ الشاعر إمّا اختصَّ جلوسَ الشيوخ للمشبه به؛ لأنَّهم ألزم للأكسية، وأقلُّ تحملاً للبرد، وأوقر مجالس من الشباب^(٦)، واختارَ جلود الأرناب؛ لأنّها تشبه ألوان النُّسور.

(١) العجزاء: عقاب، وجعلها عجزاء لبياض عجزها، دَقَّتْ بجناحها: ضربت به، يُنظر: ديوان طَرْفَةٍ، ص ١٧١، وفيه: (دَقَّتْ) بدلاً من (دَقَّتْ).

(٢) حُزْراً عُيُوثُها: أي: تنظر بآخر أعينها، المِرايب: ثياب سود يقال لها المِرايبانية، وقيل: أكسية من جلود الأرناب، يُنظر: ديوان النابغة الذبياني، ص ٤٣.

(٣) ثَبِيرٌ: جبلٌ بمكة، عرائينه: أوائله، الويل: المطر العظيم القطر، بجاد: كساء مخطط، مُزْمَلٌ: مُلْتَفٌّ، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٢٨٩/١.

(٤) يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٨٩/١.

(٥) حلية المحاضرة: ١٧٩/١.

(٦) هذا رأي الأعلام الشنتمري في شرحه للبيت، يُنظر: ديوان النابغة الذبياني، ص ٤٣.

بهذا صارت الصورة في بيت النابغة أحسن تشبيهاً، فقد قارب الشبه وأصابه، إذ شبه النُشُورَ في ضخامتها وسكونها وما عليها من الرِّيش بجلوس شيوخٍ عليهم أكسية، ووجه الشَّبه هو الجلوسُ على هيئة معيّنة، وقيدَ المشبه به (جلوس الشيوخ)، كونهم في ثياب المranب، وقد قال الأصمعي: «(في ثياب المranب)، وهي ثياب يُقال لها المranبية إلى السواد ما هي، شبه ألوان النُشُور بها»^(١)، وعلى هذا القول يكون التشبيه خاصاً بالنُشُور ذات اللون الأسود، ويكون الشاعر قد طبّق مفصل التشبيه وحقّقه، وفي قوله: (خزرا عيونها)، كناية عن حدّة بصرها، بكونها تنظر من عيون ضيقة، فهي تترقب وتنتظر القتلى لتنقض عليهم، وتداخل الكناية والتشبيه تُخلق صورة جديدة، إذ من المتعارف والمعتاد عليه عند العرب أنّ القوم إذا تجهّزوا للغزو تلحقهم النُشُور والطيور الجارحة، وتحلق فوقهم، فإذا تقاتل القوم وقعت الطيور على مرتفع من الأرض، تنتظر حتى ينتهي القتال فتأكل من لحوم القتلى، وهذه المعاني مُعتد بها في التشبيه؛ لأنّ النُشُور في هذا الشّعر طير اعتاد على أن يُخدّم وأن يُحاط بالعناية: [الطويل]

جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب
هَنّ عليهم عادة قد عرفنها إذا عرّض الخطي فوق الكوائن^(٢)

فالتشبيه في هذه الصورة لا يقف عند حدود الشكل الخارجي، وإنما يتعداه إلى دلالات يحملها السياق، وتكشفها الصورة البلاغية.

المفاضلة الرابعة عشرة: صورة الموت:

فاضل أبو عليّ الحاتمي بين صورتين في صفة الموت، الأولى لطرفة بن العبد، والثانية للرّاعي النميري، «أمّا قول طرفة: [الطويل]

لعمرك إنّ الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخي وثنيه باليد^(٣)

فمن التشبيه البديع الواقع، واللفظ النفي الرائع، الذي لا يُدرّكه شاعر ولا يتقدّمه مثل سائر، وهو أول

(١) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري، صحّحه المستشرق: سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت، ط١، ١٩٥٣م: ٢/٢٨٤.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ص٤٣.

(٣) الطول المرخي: الحبل، والمراد الحبل الذي يكون في عنان الفرس متى شاء صاحبها جذبها إليه، ثناياه باليد، يريد ما انثنى من الحبل على يديه، يُنظر: ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلام الشنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب ولطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٤٩.

من ابتكره، فقال الرَّاعي وقصَّر عنه: [الطويل]

لَعْمُرِكَ إِنَّ الْمَوْتَ يَا أُمَّ سَالِمٍ قَرِينٌ مُحِيطٌ حَبْلُهُ مِنْ وَرَائِنَا^(١)»^(٢)

يفضِّلُ الحاتميُّ الصورةَ في بيت طَرْفة على الصورة في بيت الرَّاعي النميري، إذ التشبيه في بيت طَرْفة بديع واقع، وهو أوَّل من ابتكره، فالمشَبَّه هو الموت، والمشَبَّه به الحبل المرخي، وكلاهما حسِّي، ووجه الشَّبَه التَّمَكُّن من الشيء، والقدرة عليه، وهو عقليُّ، فالموت وإن تجاوز المرء فهو كحبل الفرس المرخي بيد صاحبها متى شاء جذبها إليه، كذلك الموت واقع بالإنسان لا محالة، فأخذ هذا المعنى الراعي النميري، فقصَّر عنه، إذ لم يزد عليه شيئاً، فقد شبَّه الموت بقرين يملك حبلًا يحيط بالإنسان، فلا يقلُّ منه.

وبنا ننظر في الصورتين نرى الفضل لصورة طَرْفة، إذ البيت أسيّر من غيره، والمعنى مُبتَكِر لم يُسبق إليه ولم يلحق به أحدٌ، وقد أجرى التشبيه في الأسماء، ليدلَّ على أنَّ حقيقة الموت ثابتةٌ مُستقرَّةٌ، وإن طال أمد الإنسان إلى حين.

المفاضلة الخامسة عشرة: صورة آثار الدِّيار:

فاضلُ القاضي الجرجانيُّ بمعياريَّة الجدَّة والطرافة والغرابة في معنى وصف آثار الدِّيار بين قول

ليبد: [الكامل]

وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تَجِدُّ مُتَوَّهَاً أَقْلَامُهَا^(٣)

وقول امرؤ القيس: [الطويل]

لِمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانٍ^(٤)

وقول حاتم: [الطويل]

أَتَعْرِفُ أَطْلَالاً وَنُؤِيًّا مُهَدَّماً كَخَطِّكَ فِي رَقٍّ كِتَاباً مُنَمَّماً^(٥)

(١) ديوان الراعي النميري، ص ٢٨٥، وفيه: (وأعلم أنَّ الموت) بدلاً من (لعمرك إنَّ الموت).

(٢) حلية المحاضرة: ٤٤/٢.

(٣) جلا: كشف؛ أي: حين كشفت السُّيُولُ عن آثار الدِّيارِ الترابِ بدتْ وكأنَّها زُبُرٌ، وهي الكتب، متونها: أوسطها وظهورها، وأرادَ كلَّها، والمعنى: تفاوت ما أبقت الأيَّامُ من الطلول فبعضها ظاهرٌ، وبعضها كأنَّه كتابةٌ محوَّةٌ أُعيدتْ وجُدِّدتْ، يُنظر: شرح ديوان ليبد بن ربيعة العامري، ص ٢٩٩.

(٤) ديوان امرئ القيس: ٤٩٧/١، الزُّبور: الكتابة، والعسيب: جريدة النخل يكتبون عليها.

(٥) الرَّقُّ: الجلد الرقيق يُكتب فيه، نَمَمَ الشيء: زخرفه، ونممت الرِّيحُ الترابَ: خطَّته وتركت عليه أثراً يشبه الكتاب، يُنظر: ديوان

وقول أبي ذؤيب الهذلي: [المتقارب]

عَرَفْتُ الدِّيارَ كَرَسِمِ الكِتابِ بِ يَزْبُرُها الكاتِبُ الحِميرِيُّ^(١)

وأنت ترى ما بينَ هذه الأبيات وما بين بيت لبيد من الفضل، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشِّف، فهو قد أدى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء^(٢)، فالقاضي الجرجاني يفضِّل التشبيه في بيت لبيد على التشبيه عند امرئ القيس وحاتم والهذلي، وسواهم ممن تناولوا هذا المعنى؛ لأنَّه «شَبَّهَ الطُّلُولَ بِالزُّبُرِ والسيُولَ بالأقلامِ، بل زادَ فشَبَّهَ جلاءَ هذه عن هذه بتجديدِ تلكَ لتلكَ»^(٣)، ولم يشفع لبعضهم سبقه إلى هذا المعنى واختراعه له، وهذا يعني اهتمام القاضي الجرجاني بالصياغة الفنية، والتنبه لبعض القضايا التي تدخل في إطار عملية نظم الشعر، والتي تمنح الشاعر كثيراً من التفرد والتميز على الرغم من تناوله لمعنى قال فيه السابق، وسيقول فيه اللاحق.

وبنا ننظر بمعيار الصورة نجد أنَّ الصورةَ في بيت لبيد قد فاقت الصورَ في الأبيات التي تلتها حُسناً وترتيباً، فقد أراك المتداول المبتدل بصورة البديع المخترع، إذ شَبَّهَ كشفَ السيُول عن الأطلال التي غطَّاهما الترابُ بتجديدِ الكُتَّابِ سطور الكتاب الدارس، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها، فالمشبَّه هطول السيل على الطلل، والمشبَّه به الكتب المحوَّة بفعل الزمن، ووجه الشبَّه المحو والإخفاء ثم الظهور والوضوح، وهو تشبيه تامٌّ، ثمَّ إنَّ استخدام لبيدٍ للفظَة (تجدُّد)، وما تتضمنه من التجديد مرَّةً بعد مرَّةً، قد أعطت المعنى والتشبيه الطرافة والغرابة، ممَّا جعل علماء الشِّعر يتعجَّبون من حُسْنِه ولطافة معناه، حتَّى يُروى أنَّ الفرزدقَ عندما سمع هذا البيت سجد وقال: «إنَّا نعرفُ مكانَ السَّجودِ في الشِّعر كما تعرفونهُ في القرآن»^(٤)؛ لأنَّ في هذه الصورة وهذا التشبيه من الطرافة والحسن ولطافة المعنى ما فاقَ كلَّ من قال في معناه، وقد عدَّ ابن أبي عون التشبيه في بيت لبيد من أحسن التشبيه^(٥)، فتشبيهُه ما بقي من آثار الدِّيار بالكتابة المحوَّة متعارفٌ متداولٌ عند الشعراء، لكنَّ لبيداً

حاتم الطائي، شرحه: صالح بن مدرك الطائي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٨٠.

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: د. أنطونيوس بُطرس، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢١٠، وفيه: (كَرَّسِمِ الدَّوَاةِ)، بدلاً من (كَرَسِمِ الكِتابِ).

(٢) يُنظر: الوساطة، ص ١٨٧، والشِّف: الزيادة والفضل.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٧٥/١.

(٤) الموازنة، الأمدي: ٤٨٩/١.

(٥) يُنظر: التشبيهات، ص ١٦٧.

استطاعَ باستخدامه لفظة (تجدها) أن يكسو هذا التشبيه الجدّة والإصابة في الوصف، فكّلما غطّى التراب آثار الدّيار، جاء السّيلُ فكشفها، وكذلك فعلُ الكتاب في تجدد الكتابة المحوّة.

المفاضلة السادسة عشرة: صورة الحدود:

نظر القاضي الجرجاني بين صورتين في تشبيه الحدّ بالورد، وذهب إلى أن تشبيه الشاعر أبي سعيد المخزومي في قوله: [الكامل]

والوردُ فيه كأنّما أوراقه نُزِعَتْ ورْدٌ مكائهنّ خدود^(١)

أفضل من تشبيه ابن المعتزّ في قوله: [الوافر]

بياضُ في جوانبه احمرارٌ كما احمرت من الحجلِ الخدود^(٢)

فقال عن تشبيه ابن المعتزّ: «الحجلُ إمّا يحمرُّ وجنتاه، فأما مَنبتُ الأصداغِ ومخطُّ العذارِ فقليلاً ما يحمرُّان؛ فهذا التمييزُ مُسلّمٌ له، وإن لم يكن يسبقُ إليه، ولو اتَّفَقَ له أن يقول: حمرةٌ في جوانبها بياضٌ، لكان قد طبّقَ المفصل، وأصاب الغرض، ووافق شبه الحجل؛ لكن أراد أن البياضَ والحمرةَ يجتمعان، فجعلَ الاحمرارَ في جوانب البياض، فراغَ عن موقع التشبيه»^(٣).

ثم بيّن القاضي الجرجاني وجه الفضل في تشبيه أبي سعيد المخزومي فقال: «فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنّه كساه هذا اللفظَ الرقيق، فصرت إذا قستّه إلى غيره وجدت المعنى واحداً، ثم أحسنت في نفسك عنده هزّة، ووجدت طرَبَةً تعلم لها أنّه انفرادٌ بفضيلة لم يُنازع فيها»^(٤).

بنا ننظر في الصورتين، نجد التشبيه فيهما واحداً، وهو تشبيه الحدّ بالورد الأحمر، والطرفان حسنان، والوجه الجامع بين الطرفين في الصورتين هو اللون الأحمر، فهو تشبيهٌ حسيّ بحسيّ، فجاء ابن المعتزّ فعكس أصل التشبيه، فحادَ عن جادة الصواب، إذ الأصل أن يقول: احمرارٌ في جوانبه بياضٌ، وهذا أمرٌ مُسلّمٌ به، «وذلك لأنّ حدَّ الحجلِ هكذا، يُحدِّقُ البياضُ فيه بالحمرة لا الحمرة بالبياض، إلّا أنّه لعلّه وجد الأمر كذلك في الوردية، فشبهَ على طريق العكس فقال: هذا البياضُ حوله الحمرة ههنا، كالحمرة حولها البياضُ هناك. فانظر الآن، إن فرقت، كيف يتفرّق عنك الحُسْن والإحسان، ويحضر

(١) شعر أبي سعد المخزومي، جمعه وحققه: د. رزوق فرج رزوق، مطبعة الإيمان، بغداد، ط ١، ١٩٧١ م، ص ٢٩.

(٢) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ١٧٤/٢.

(٣) الوساطة، ص ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

العجى ويذهب البيان؟ لأنَّ تشبيهه البياض على الانفراد لا معنى له، وأمّا تشبيهه الحمرة، وإن كانت تصحُّ على الطريقة الساذجة أعني تشبيه الورد الأحمر بالحدِّ فإنَّه يفسدُ من حيث إنَّ القصدَ إلى جنسٍ من الورد مخصوص، هو ما فيه بياضٌ تُحدِّق به حمرة، فيجيبُ أن يكونَ وصفُ المشبَّه به على هذا الشرط أيضاً»^(١).

وجاء أبو سعيدٍ بالتشبيه على أصله، لكن زاد على تشبيه ابن المعتزِّ بفضيلة اللفظ الرشيق، وهو قوله: (أوراقه نُزعت)، فقارب بين طريفي التشبيه، وطبَّق المفصل، فإذا قسنت هذا إلى غيره، وجدت الذوق نحوه يميل، النَّفس إليه تُجذب، فإنَّ الوردَ الأحمر إذا نُزعت عنه أوراقه كانَ ذلك أشبه بالحدود، فقد أحسن الشاعر استخدام الفعل المبني للمجهول (نُزعت) في موقع المشبَّه أحسن استخدام، فقام بوظيفة التصوير وبث الحياة في صورة ساكنة، فحرَّك النفوس، وهزَّ القلوب، بهذا التصوير امتاز التشبيه عند أبي سعيد وحاز السَّبق والتقدُّم.

المفاضلة السابعة عشرة: صورة الورد والرَّبيع:

أوردَ ابنُ وكيعٍ التنيسيَّ في صفة الزمن قولَ المتنبي: [الكامل]

لو كُنتَ عَصراً مُنبِتاً زهراً كُنتَ الرَّبيعَ وَكَانَتِ الْوَرْدُ^(٢)

وذكر أنَّه أخذه من قول أبي تمام: [الطويل]

وَمِنْ زَمَنِ الْبَسْتَنِهِ كَأَنَّهُ إِذَا ذُكِرَتْ أَيَّامُهُ زَمَنُ الْوَرْدِ^(٣)

ثمَّ قال مفاضلاً: «معنى أبي الطيب: لو كنتَ عصراً، وكانَ المملُكُ زهراً، كنتَ ربيعاً، وكانَ الدهرُ ورداً، وتشبيهُ الزمانِ بزمانٍ من جنسه - هو زمان الورد - أحسنُّ وأشبهُ من تشبيهِ إنسانٍ بزمان الورد، فتشبيهُ أبي تمامٍ أوضح، وكلامه أرجح، وهو للسَّبقِ أولى بما قال»^(٤).

لعلَّ معيارية ابن وكيع في تفضيله تشبيه أبي تمام يرجعُ إلى الوضوح والدقَّة فيه، والمقاربة بين

(١) أسرار البلاغة، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١٧.

(٣) ديوان أبي تمام: ١١٥/٢.

(٤) المنصف للسَّارق والمسروق منه، ص ٢٧١.

ركنيه، إذ التشبيه في بيت أبي الطَّيِّب بعيدٌ، ويحتاجُ إلى بعد نظر لإدراكه، ولا سيما أنَّ له ارتباط بالبيت الذي قبله، لأنَّ «التاء في (كانت)، ... قيل: ضمير الخلائق»^(١) في قوله: [الكامل]

تَأْتِي خَلَائِقُكَ الَّتِي شَرُفْتُ أَلَّا تَحْنُ وَتَذْكُرُ الْعَهْدَ^(٢)

بينما جاء تشبيه أبي تمام واضحاً مقارباً بين طرفيه، إذ شَخَّصَ الزمن وجسَّده، وجعل زمن الممدوح أجمل زمنٍ، وهو زمن الورد، والربيع.

ومسألة البُعدِ والقربِ بين طرفي التشبيه مسألة خلافية بين النقاد، فبعدُ القاهر الجرجاني يميل إلى التشبيهِاتِ البعيدة، وغيره من النقادِ يفضِّلُ التشبيهِاتِ القريبة، وهذا ابن وكيع فضَّلَ تشبيه أبي تمام السابق، لوضحه وللمقاربة بين طرفيه.

ولا تخفى فاعليَّةُ التصوير في مفردة (أَبَسْتَنِيهِ) من التشخيص والتجسيد، وإيجائها بكرم الممدوح، وإلباسه الهدايا وكثرة الأعطيات، فحرَّكت الدهشة والإعجاب عند المتلقِّي.

المفاضلة الثامنة عشرة: صورةُ الهلال:

فاضل أبو هلال العسكري في صفة الهلال بين صورة أحد الشعراء بقوله: [المتقارب]

كَأَنَّ ابْنَ لَيْلَتِهِ جَانِحاً فَسَيْطٌ لَدَى الْأُفُقِ مِنْ خِنْصِرٍ^(٣)

وبين صورة ابن المعتز في المعنى نفسه إذ يقول: [البسيط]

وَلَا حَ ضَوْءُ هِلَالٍ كَادَ يَفْضَحُنَا مِثْلَ الْقَلَامَةِ قَدْ قُدَّتْ مِنَ الظُّفْرِ^(٤)

ذلك أنَّ ابنَ المعتزِّ قد زاد على قولِ الأوَّل فقال أبو هلال العسكري: «فَحَسُنَ مَعْرِضُهُ، وَسَهَّلَ مَطْلَعُهُ»^(٥)، على أنَّ هذا التشبيه ذكرُوا أنَّه من مخترعاتِ ابن المعتز^(٦).

وبالنظر إلى قول الأوَّل على الرَّغم من أنَّه «أَوَّلُ من شَبَّهَ الهلالَ بها [قلامة الظُّفر] إلا أنَّه جاء به في

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد): ٨٩/١.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١٧.

(٣) البيت في ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م، ص ١٩٣، وفيه: (مزنتها)، بدلاً من (ليلته).

(٤) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٢٥١/٢، وفيه: (يفضحه)، بدلاً من (يفضحنا)، و(قصَّتْ)، بدلاً من (قُدَّتْ).

(٥) الصناعتين: ص ٢٢٢.

(٦) يُنظر: خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣٨٧/١.

غاية التَّكْلُفِ، وأخذه ابن المعتز فحسَّنه»^(١)، وترجيح العسكري صائبٌ، فقد استعمل ألفاظاً أكثر جمالاً من (فسيط وخنصر)، فضلاً عن التأثير النفسي لظهور الهلال المفاجئ بنوره الخافت، إذ كاد أن يفضح ابن المعتز من فعل يُخفيه عن أعين الناس، فزاد ابن المعتز على الأول حسناً، لكن صورة ابن المعتز على جمالها وحسنها إلا أن فيها ما ينقُرُ النَّفسَ، إذ شبَّه الهلال بقلامة ظُفَرٍ قد قُدَّتْ، ولو ترك القلامة على الظُّفَر دونَ قَدِّ لكان وقع التشبيه في النفس ألدَّ وأكثر بديعاً.

فقد شبَّه ابن المعتز ظهورَ الضوء من الهلال بالقلامة من الظُّفَر، ولأنَّ الضوء قد لاح من الهلال وليس من القمر، كون الهلال أصغر من القمر وجزء منه فمن الطبيعي أن يكون نوره خافتاً، لذلك احترز الشاعرُ فاستخدم لفظة (كاد)، ثم شبَّه ذلك بالقلامة وهي جزء من الظُّفَر، فناسب بين المشبَّه والمشبَّه به من حيث الشكل والحجم، وهو من التشبيه المقلوب بادِّعاء أن وجه الشبَّه في قلامة الظُّفَر أقوى وأظهر منه في ضوء هلال.

وفي صفة الهلال ما «يحكى عن ابن الرومي أن لائماً لامه فقال: لم لا تشبَّه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعرُ منه؟ قال: أنشدني شيئاً من قوله الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال: [الكامل] وإنظر إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلتُه حُمولةً من عنبرٍ^(٢) فقال: زدني، فأنشده: [الرجز]

كَأَنَّ	آذْرِيوْهَا	وَالشَّمْسُ	فِيهِ	كَالِيَةِ
مَدَاهِنُ	مِنْ	دَهَبٍ	فِيهَا	بَقَايَا
				غَالِيَةِ ^(٣)

فصاح: وا غوثاه، يا الله، لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته؛ لأنَّه ابن الخلفاء، وأنا أيُّ شيءٍ أصف؟ ولكن انظروا إذا وصف ما أعرف أين يقع الناس كلُّهم مني؟ هل قال أحد: قطُّ أملح من قولي في قوس الغمام: [الطويل]

وَقَدْ	نَشَرْتُ	أَيْدِي	الْجَنُوبِ	مَطَارِفاً	عَلَى	الْجَوِّ	دُكْنًا	وَهِيَ	خَضِرٌ	عَلَى	الْأَرْضِ
يَطْرُزُهَا	قَوْسُ	الْعَمَامِ	بَأَصْفَرٍ	عَلَى	أَحْمَرٍ	فِي	أَخْضَرٍ	وَسَطٍ	مُبْيَضٍ		

(١) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨م/٤٠/١.

(٢) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ١٨٥/٢.

(٣) المصدر السابق: ٤٨٣/٢، والآذريون: زهر أصفر في وسطه خمل أسود، وكالية: متأملة، وغالية: الطيب.

كأذْيَالٍ حَوْدٍ أَقْبَلْتُ فِي غَلَائِلٍ مُصَبَّغَةٍ وَالْبَعْضُ أَقْصَرُ مِنْ بَعْضٍ^(١)
وقولي في قصيدة في صفة الرفاقة: [السيط]

ما أنْسَ لَا أنْسَ خَبَازًا مَرَرْتُ بِهِ يدحو الرُقَاقَةَ وَشَكَّ اللَّحْمَ بِالْبَصْرِ
ما بَيْنَ رُؤْيَيْهَا فِي كَفِّهِ كَرَةً وَبَيْنَ رُؤْيَيْهَا زَهْرَاءَ كَالْقَمَرِ
إِلَّا بِمَقْدَارٍ مَا تَنَدَّاحُ دَائِرَةٌ فِي صَفْحَةِ الْمَاءِ يَرْمَى فِيهِ بِالْحَجَرِ^{(٢)»}^(٣)

على أنَّ ابن رشيق شكَّك في هذا الخبر واستبعده؛ لأنَّ ابن الرومي عندما يدخل على الخلفاء والملوك فهو رأى أواني الذهب والفضة، ويستطيع أن يشبَّه بها، إلا أن يكون ابن المعتز ملك شغل نفسه بالتشبيه، ينظر ماعون بيته وأثاثه، فيشبَّه به ما أراد، وابن الرومي يطلب مشغول بالتصرف بالشعر يمدح هذا مرة، ويهجو ذاك مرَّةً^(٤).

ويمكن تحليل نظرة ابن الرومي لشعر ابن المعتز، أنَّه أثَّر من البيئة الملوكية، إذ جاءت تشبيهاته في أشيائها الثمينة المصنوعة من الذهب والفضة وغيرها من نفائس الأشياء التي تمتلك بفضل قيمتها الذاتية قيمة تأثيرية عالية عند ورودها في التشبيه، فتزيد الصورة التشبيهية الخلاقة، والحسن^(٥)، والنفاسة في عين ونفس المتلقي الذي يرى «أنَّ نفاسة التشبيه إنما تُقاس بنفاسة المشبَّه به»^(٦).

وبعد إعادة النظر في صورة ابن المعتز والصور التي أوردتها ابن الرومي، نجد أنَّ صورة ابن المعتز على الرَّغم من بريقها ومما ذكره النقاد من المدح والثناء لها^(٧)، فإنَّها ساكنة، خالية من نبضات الشعور والوجدان التي يضيفها خيال ابن الرومي على صوره والتي نراها متحققة في صوره التي اتخذها دليلاً على

(١) ديوان ابن الرومي: ١٤١٩/٤، وفيه: (السماء) بدلاً من (الغمام)، و(بحمرة) بدلاً من (بأصفر)، و(على أخضر) بدلاً من (على أحمر).

(٢) ديوان ابن الرومي: ١١١٠ / ٣، وفيه: (قوراء)، بدلاً من (زهراء).

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٩٨٦/٢-٩٨٧.

(٤) يُنظر: المصدر نفسه: ٩٨٧/٢.

(٥) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٨٩.

(٦) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٧، ١٩٦٨م، ص ٣١٦.

(٧) يُنظر: ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، تحقيق: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣م: ١/٦٤٠،

والمصون في الأدب، ص ٣٥، وغرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، علي بن ظافر الأزدي (ت ٦٢٣هـ)، تحقيق: د.

محمد زغلول سلام ود. مصطفى الجويني، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١.

تفوّقه على غيره من الشعراء، بل وتحّدّى بها جميع الشعراء أن يأتوا بنفاستها، تلك اللوحة التي وصف بها قوس قزح مستقصياً أبعاد ذلك المشهد والمنظر الطبيعي المعبر عن «التفاتٍ ذهني رائع إلى دقة النممة في ثياب الطبيعة، وإلى تلك المشاركة الوجدانية بين ما يحتوي الشاعر من هنية فنية بديعة منفتحة على الأبعاد، وما تغمزه به الطبيعة من مفاتن وبين أذيال ثوب الحسنة»^(١).

وكذلك لوحته الفنية الثانية التي تناول فيها وصف حركة الرقاقة وحركة أطوارها، على الرغم من صعوبة وصف الحركة؛ «لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه»^(٢)، فقد ظهر الجانب الفني فيها واضحاً، فضلاً عن جمالية التشبيه.

المفاضلة التاسعة عشرة: صورة أصابع اليد المخضوبة وصورة الخدّ:

وهي المفاضلة التي أجراها أبو هلال العسكري في قول الشاعر الأسود بن يعفر: [الكامل]

يَسْعَى بِهَا ذُو ثُومَتَيْنِ كَأَمَّا قَنَاتٍ أَنَامَلُهُ مِنْ الْفُرْصَادِ^(٣)

فأخذ هذا المعنى أبو نواس فزاد عليه زيادةً حسنّةً في قوله: [السريع]

يَيْكِي فَيَذَرِي الدَّرَّ مِنْ نَرْجِسٍ وَيَلْطُمُ الْوَرْدَ بُعْنَابِ^(٤)

وأخذ بعض المتأخرين بيت أبي نواس، فزاد عليه زيادةً عجيبّةً، فقال: [البسيط]

وَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقْتُ وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ^(٥)

فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه^(٦)، غير أنّ ابن المعتز عدّ الصورة في بيت أبي نواس من عجائب التشبيه^(٧)، وكذلك وافقه ابن أبي الإصبع المصري إذ قال: «وعندي أنّ بيت الوأواء هو عين بيت أبي نواس، وإنّما حصلت فيه زيادة التشبيه لاتساع وزنه، فثبت الفضل لبيت أبي نواس بالسبق إلى نفس

(١) ابن الرومي حياته من شعره، ص ٢٦٩-٢٧٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٩.

(٣) ديوان الأسود بن يعفر، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، ١٩٧٠م، وفيه (مُشَوَّرٌ)، بدلاً من (كأَمَّا)، والتومتان: اللؤلؤتان، قنات: اشتدّت حمرتها، والفُرْصاد: التوت، ص ٢٩.

(٤) ديوان أبي نواس: ١٥ / ٤.

(٥) ديوان الوأواء الدمشقي، غني بنشره وتحقيقه: سامي الدّهان، مطبوعات الجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٩٣م، ص ٢٦٧.

(٦) يُنظر: الصناعتين، ص ٢٠١.

(٧) يُنظر: البديع لابن المعتز، ص ٩٦.

المعنى ونفس التشبيه»^(١).

وقد ذهب ابن رشيق إلى أنَّ أبا نُواس بيّته هذا أشعرُ النَّاسِ، فقال: «وقد جاءَ بالشَّعر على سجيّته - أعني أبا نواس - وشاهد ذلك ظاهراً في لفظه، وإلا فهو قادرٌ أن يجعل مكان الدُّرِّ الطَّلَّ حتّى يتناسب الكلام، لكنّه لم يكن يؤثّر التصنيع ولا يراه فضيلةً؛ لِمَا فيه من الكلفة، ومن النَّاسِ من يرويه كذلك، ومنهم من يرويه (فيذري الدُّرَّ من جفنة)»^(٢).

وقد سمع أبو تمام قول أبي نُواس فقال: [الكامل]

ملطومةٌ بالوردِ أطلقَ طرفُها في الخلقِ فهو معَ المِنونِ مُحكَّمٌ^(٣)

فأساءَ كلّ الإساءةِ وقصّرَ وقبحَ في صدر البيت^(٤)، ووافق القاضي الجرجاني ما ذهب إليه الأمدى فقال: «فسبق أبو نُواس بفضل التقدّم والإحسان، وحصل هو على نقص السَّرَقِ والتقصير؛ لكنّه أحسنَ في بقية البيت، فجبرَ بعض ذلك النقص»^(٥).

وبعد تدقيق النظر في الصور السابقة نجد أنَّ صورة الوأواءِ الدمشقي حازت الفضل والسبق، إذ حوت خمسة تشبيهات، وهي تشبيهات بليغة جاءت على الترتيب دمغ كاللؤلؤ، وعين كالنرجس، وخد كالورد، وأسنان كالبرد، وأطراف أصابع مخضوبة بالحناء كالغئاب، وهي تشبيهات بليغة، ووجه الشبّه فيهنّ بجامع الإشراق والتلألؤ والبياض، وهذه التشبيهات حتّى بعد إفرادها تحصل منها على كلام جيّد، وليس الأمر كذلك في بقية الصّور، فإنّ صورة أبي تمام تبعث في النفس التّفور والاشتمزاز بقوله: [ملطومة بالورد]، إذ اللطم من دواعي الحزن والأسى.

المفاضلة العشرون: صورةُ الصباح:

ذكر أبو هلالٍ العسكري أنّ من غريب ما قيل في الصُّبح قول ذي الرُّمة: [الطويل]

وقد لاحَ للسّاري الَّذي كَمَلَ السّرى على أخرياتِ اللَّيلِ فتقّ مُشَهَّرُ
كلونِ الحِصانِ الأنبِطِ البطنِ قائماً تَمَائلَ عَنْهُ الجُلُّ واللّونُ أَشَقْرُ^(٦)

(١) تحرير التحرير في صناعة الشّعر والنثر، ص ١٦٤.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٨٠/١.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢١٣/٣.

(٤) يُنظر: الموازنة، الأمدى: ٩٧/١.

(٥) الوساطة، ص ٣٨.

(٦) الساري: الذي يسري ليلاً، الفتق: الصبح، الأنبط: الأبيض البطن، يُنظر: ديوان ذي الرُّمة، ص ٢٢٢.

وهذا أحسنُ تشبيهه وأكملَه، وأخذه ابن المعتز فقال^(١): [الطويل]

وما راعنا إلا الصَّبَاحُ كأنَّه جلالٌ قباطيٍّ على فرسٍ وردٍ^(٢)

كلُّ من الشاعرين يشبُّه بياض الصبح تحت حمرة بياض لون حصانٍ أشقر في بطنه بَلَقٌ، لكنَّ أبا هلالٍ يفضِّلُ الصورةَ في بيت ذي الرُّمة السابق للمعنى على الصورة في بيت ابن المعتزِّ، ولعلَّ معيارية العسكري في هذا التفضيل هو استخدام الشاعر للتشبيه التمثيلي في المشبَّه به، إذ قيَّد الشاعر المشبَّه به بأنَّ جعله فرساً أنبِط، ثم أضافَ بأنَّ جلاله ه تمايل عنه كي يظهر لون الحمرة والشقار تحت الجِلِّ، وهذه الصورة الشكلية تشبُّه تماماً صورة بياض الصبح يعلو حمرة الشفق، لكنَّ الذي حرَّك هذه الصورة وأضفى عليها الحياة، والتأثير استخدام الشاعر لمفردة (تمايل) التي تدلُّ على انزياح الجِلِّ عن وانكشاف اللون الحقيقي، وناسب ذلك استخدام الشاعر الفعل (لاح) و (كَمَل الشَّيْءُ)، وكأنَّ الشاعر يريد الخلاص من ظلمة الليل ويطلب ويلجُّ بظهور الصباح بأسرع ما يمكن، حتَّى يرتاح من عناء الرِّحلة وتعب الشَّيْءِ، فجاء هذا التمثيل معادلاً موضوعياً لحال الشاعر وتشبيهه بفرسٍ تمايل عنه الجِلُّ، فأضفى هذا التمثيل على الصورة الحركة والإيحاء للمتلقّي بالحياة.

أمَّا صورة ابن المعتز فقد جاءت ساكنة ثابتة لا حركة فيها ولا سيما في المشبَّه به، على الرِّغم من عنصر المفاجأة باستخدامه الفعل (راعنا) وما يوحي به من الخوف والهلع، وكأنَّ الشاعر تفاجأ بظهور الصباح، لكنَّ ذلك لم يبلغ ما بلغه ذو الرُّمة في صورته، بهذا نحكم أنَّ الصُّورة في بيت ذي الرُّمة كانت فاعلة للحركة والحيوية في التشبيه أكثر من بيت ابن المعتز.

المفاضلة الحادية والعشرين: صورةُ الحمرة:

فاضل أبو هلالٍ العسكري بمعنى المودَّة وكيفية جريانها في قلبي عاشقَيْن، فحملت الصورة الأولى

قول مُسلم بن الوليد: [البسيط]

تجرني محبَّتُها في قلبٍ عاشقها تجرني المعافاة في أعضاء مُنتكِسٍ^(٣)

أخذه أبو نُواسٍ، ونقله إلى صورة الخمرة، وزاد فيه^(٤)، فقال: [المديد]

(١) يُنظر هذه المفاضلة في ديوان المعاني: ٦٦٥/١.

(٢) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٦٢/٢، والقباطي: ثياب تميل إلى الدَّقَّة والرِّقَّة والبياض.

(٣) شرح ديوان صريع الغواني، ص ٣٢٥، وفيه (السلامة) بدلاً من (المعافاة).

(٤) يُنظر هذه المفاضلة في الصناعتين: ص ٢٠١.

فتمشَّت في مفاصلهم كتمشِّي البرء في السَّقَم^(١)

شَبَّه الشاعرُ في الصورةِ الأولى جريان حبِّ الحبيبة في قلبٍ عاشقها بجريانِ العافية في أعضاء المريض، والجامع بينهما الجريان ببطءٍ ثمَّ السيطرة على الكلِّ، وكلُّ من المشبَّه والمشبَّه به أمرٌ معنويٌّ، إذ الحبُّ والعافية من الأشياء التي تُدرَكُ بالعقلِ، فمثَّلَ الشاعرُ صورةً بصورةٍ، وأجرى المشبَّه بالفعل تجري، للدلالة على تجددِ هذا الحبِّ واستمراره لها، بينما أجرى المشبَّه به بالاسم (مجرى) للدلالة على ثباتِ المودَّة واستقرارها للعاشقة كشدة حبِّ المريض للعافية.

بينما نقلَ أبو نُواسٍ المعنى السابق وقلبه وجعله في الخمرة، إذ شَبَّه تغلُّلِ الخمرة في كلِّ جزءٍ من مفاصل شاربيها بتغلُّلِ الشفاء في جسم السَّقِيم، فهو تشبيه حسيٍّ بعقليٍّ، ولعلَّ الزيادة التي ذكرها أبو هلال العسكري هي استعارةُ المشي لسريانِ الخمرة والعافية في الجسم، وبهذه الزيادة فضَّلَ صورةَ أبي نُواسٍ على صورةِ صريع الغواني، إذ أتمَّ الصناعة والصياغة في هذه الصورة، إذ جعلَ الخمرة تدبُّ في كلِّ مفصلٍ من مفاصل الجسم، بينما تركَ صريع الغواني الحبَّ في القلبِ فقط، ثمَّ اختارَ أبو نُواسٍ الفعل (تمشَّت) وما يوحي به من الهدوء والسكينة والاطمئنان في شربِ الخمرة، والتلذُّذِ بتناولها حتَّى انتشت في كلِّ مفصلٍ من الجسم، حتَّى وجوا الراحة النفسية فيها، مثلما يجدُّ المريض من الراحة، والسعادة إذا بدأ الشفاء لجسمه، ثمَّ دلالةُ الفعلِ (تمشَّت وتمشِّي) على البطءِ وعلى التجددِ والحدوثِ شيئاً فشيئاً فهو أمرٌ محبَّبٌ للنفس، بهذه الصناعة الجيدة للتشبيه نالت صورة أبي نُواسٍ الفضلَ والسبق.

المفاضلة الثانية والعشرين: صورة ضلوع الناقة:

نظرَ أبو هلالٍ العسكري بينَ صورتين في معنى إبلٍ أنحلها السيرُ فظهرت أضلاعُها كالأقواس، فكانتِ الصورة الأولى من قول الشَّماخ: [الطويل]

وقرَّبتُ مُبرَّاةً كأنَّ ضلوعَها من الماسخياتِ القسيِّ المؤتَّرا^(٢)

(١) ديوان أبي نُواس: ٢٧١/٣.

(٢) المبرَّاة: الناقة التي في أنفها بُرة، وهي حلقةٌ من فضةٍ أو صفرٍ تجعلُ في أنفها، والماسخيات: القسيُّ المنسوبة إلى ماسخة، وهو رجلٌ من أزد السُّراة كانَ قَوَّاساً، يُنظر: ديوان الشماخ بن ضرار الديباني، ص ١٣٣، وفيه: (تحال) بدلاً من (كأنَّ) ورواية (تحال) أحسنُّ لأنها لا تحتاج إلى تقدير، لأنَّ (كأنَّ) تحتاج إلى خبر، فإنَّ كانَ خبرها الجار والمجرور (من الماسخيات) فعلام ينصب قوله: (القسيِّ المؤتَّرا) ؟ وإنَّ كانَ خبرها (المؤتَّرا)، كانَ حقه الرفع، والقافية كلها منصوبة، إلا أنَّ يكونَ قوله: (من الماسخيات) خبر (كان) و(القسيِّ) بالنصب، مفعولاً لفعل محذوف تقديره (أعني، أو نحوه) وروايته (تحال) مع نصب (القسيِّ) لا تحتاج إلى هذا التقدير.

أخذه البحترى، وزاد عليه، فقال: [الخفيف]

كَالْقِسِيِّ الْمُعْطَفَاتِ بِلِ الْأَسْ — — — — — مُهِم مَبْرِيَّةً بِلِ الْأَوْتَارِ^(١)

فقال العسكري: «وهذا ترتيبٌ مُصِيبٌ من أجل أنَّه بدأ بالأغلظ، ثم انحطَّ إلى الأدقِّ»^(٢).

يفضِّلُ العسكريُّ التشبيه في بيت البحترى على التشبيه في بيت الشَّمَاح؛ لأنَّ البحترى بدأ بتشبيه أضلاع الناقة المنحنية بالقسيِّ أولاً؛ لأنَّها أغلظ، ثمَّ انحطَّ إلى الأدقِّ منها نحافة وهي الأسهم، ثمَّ إلى الأدقِّ وهي الأوتار، وهذا أدقُّ نحافة، «فإنَّه لما شَبَّه الإبلَ بالقسيِّ وأرادَ أن يكرِّر التشبيه، كان يمكنه أن يشبَّهها بالعَراجين^(٣) أو بنون الخطِّ؛ لأنَّ المعنى واحد في الانحناء والرقَّة، ولكنَّه قصدَ المناسبة بين الأسهم والأوتار لما تقدَّمه ذكرُ القسيِّ، ولعمري لقد أصابَ الغرضُ في هذا المرمى»^(٤)، وهذا كناية عن هزل الناقة، وهو ممَّا حسنَ التشبيه، بينما بدأ الشَّمَاح تشبيهه بعكس البحترى بالأدقِّ ثمَّ الأغلظ، وهذا لم يعجب العسكري، مع أنَّ الشَّمَاح هو السابق إلى المعنى.

لكنَّ بعضَ النقادِ خالفوا أبا هلال العسكري، وأعجبوا بتشبيه بيت الشَّمَاح، فقال قدامة بن جعفر: «فقد أحسن الشَّمَاح في هذا التشبيه من قبل اجتماع الأضلاع والقسيِّ المتوترة في الشكل والتوتر بالأعصاب والأوتار، ولم يرد إلا الشكل فقط، وقد أتى على ما فيه»^(٥).

بنا ننظر في الصورتين نجد أنَّ التشبيه في بيت البحترى أبلغ من التشبيه في بيت الشَّمَاح، وهذا ما ذهب إليه ابن الأثير: «ألا ترى أنَّه رقى في تشبيه نُحُولها من الأدنى إلى الأعلى، فشَبَّهها أولاً بالقسيِّ، ثمَّ بالأسهم المبرِّيَّة، وتلك أبلغ في النُّحول، ثمَّ بالأوتار، وهي أبلغ في النُّحول من الأسهم، وكذلك ينبغي أن يكونَ الاستعمالُ في مثل هذا الباب»^(٦).

وهذا تشبيه متعدّد، إذ شَبَّه شيئاً واحداً وهو ضلوعُ الناقة في حال نحافتها بثلاثة أشياء وهي القسيُّ والأسهم والأوتار، وهو مُشَبَّهٌ حسيٌّ بمشَبِّهٍ حسيٍّ، ووجه الشبّه النحافة والدقَّة، وهو كذلك حسيٌّ، ثمَّ جانسَ ورَتَّب بين طرفي التشبيه، فأبدع في التصوير.

(١) المعطّفات: المنحنية المائلة، يُنظر: ديوان البحترى: ٩٨٧/٢.

(٢) الصناعتين، ص ٢٢٣.

(٣) عذق النخل، ينظر: لسان العرب، مادة (عرجن).

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣٣٥/٢-٣٣٦.

(٥) نقد الشعر، ص ١٢٦.

(٦) المثل السائر: ٢٠٨/٢.

المفاضلة الثالثة والعشرين: صورة الثَّغْرِ:

أجرى أبو هلال العسكري مفاضلةً بينَ صورتَيْنِ في صفة الحديثِ والتمثيلِ له، فحملت الصورة الأولى قول الشاعر أبي حَيَّة التُّمَيْرِي: [الطويل]

إذا هُنَّ ساقطُنَ الحديثَ كأنَّه سقاطُ حصَى المرجانِ من سِلْكٍ

وجاءتِ الصورة الثانية بقول البحتري: [الطويل]

فمن لؤلؤٍ تجلوه عند ابتسامها ومن لؤلؤٍ عند الحديثِ تُساقطُهُ^(٢)

فقال أبو هلال العسكري: قولُ البحتريِّ أحسنُ لفظاً وسبكاً، وأتمَّ معنًى؛ لأنَّه تضمَّنَ ما لم يتضمَّنْه بيتُ أبي حَيَّة من تشبيه الثَّغْرِ بالدُّرِّ^(٣).

يفضِّلُ أبو هلال الصورة في بيت البحتري على الصورة في بيت أبي حَيَّة؛ لأنَّ بيتَ البحتريِّ تضمَّنَ تشبيه الثَّغْرِ باللؤلؤِ، بينما شبَّه أبو حَيَّة الثَّغْرَ بالمرجانِ، وبالنظر نجدُ التشبيهَ في بيت أبي حَيَّة قد مثَّلَ صوتَ حديثِ النساءِ بصوتِ سُقوطِ حصَى المرجانِ من العقدِ، فاستخدمَ مُشبَّه مفردٍ حسيٍّ مُشبَّه به مفردٍ حسيٍّ، بينما شبَّه البحتريُّ ثَغْرَ محبوبته باللؤلؤِ، وشبَّه حديثها بصوتِ تساقطِ حَبَّاتِ الدُّرِّ، وهذا تصويرٌ للصوتِ، لما بين صوتِ المرأةِ وصوتِ تساقطِ الدُّرِّ من الهمسِ والنعومة، والتناغم، ثمَّ إنَّ البحتريُّ لما وجدَ من جمال حديثها، وحُسْنِه وحلاوته وغذوبته شبَّهه باللؤلؤِ، وكذلك شبَّه بياضَ ثغرها بلونِ اللؤلؤِ، فاستخدمَ مُشبَّهين مُشبَّه واحدٍ، وكذلك عبَّرَ عن دوامِ بياضِ ثغرها بالفعل (تجلوه) ودلالته على التجديدِ والحدوثِ، والحركة، وكأنَّ حُسْنَ حديثها الجميلِ يجلو ثغرها باستمرارٍ، فيكشفُ عن ابتسامة رقيقة لطيفة وكلامٍ حَسَنِ يُسعدُ الشاعرَ عن سماعه، فجاء هذا التصويرُ حَسَنَ اللفظِ، وجيِّدَ السَّبكِ، وفيه حركة، ممَّا أضفى على الصورة الحياة، والحيويَّة.

بهذا التصويرِ تميَّزَ التشبيهُ في بيت البحتريِّ عن التشبيهِ في بيت أبي حَيَّة التُّمَيْرِي، فكانتِ فاعليَّةُ التصويرِ سبباً في تفضيلِ أبي هلال العسكري لقول البحتري.

المفاضلة الرابعة والعشرين: صورةُ البَنَانِ:

نظر ابنُ رشيقٍ بمعيَّارِ قبولِ النَّفسِ إلى بعضِ تشبيهاتِ القدماءِ، فوجدها غيرَ مقبولةٍ في نفوسِ

(١) شعر أبي حَيَّة التُّمَيْرِي، ص ٨٦، وفيه (اللفي) بدلاً من (كأنَّه)، و(كفّ) بدلاً من (سلك).

(٢) ديوان البحتري: ١٢٣٠/٢.

(٣) يُنظر: الصناعتين، ص ٢٠٨.

وأذواق الحُضريين، فاستهجن تلك التشبيهات، وفضلَ عليها تشبيهات المولدين، وفي ذلك يقول: «قد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة في ذاتها، مثل قول امرئ القيس: [الطويل]

وَنَعطو بِرِخصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْجَلٍ^(١)

فالبنانة لا محالة شبيهة بالأُسروعة، وهي دودةٌ تكونُ في الرَّمَلِ، وتُسمَّى جماعتُها بناتِ النَّقَا.... فهي كأحسن البنانِ لِينًا، وبياضًا، وطولًا، واستواءً، ودَقَّةً، وحمرةَ رأسٍ، كأنَّه ظُفْرٌ قد أصابَهُ الحِنَاءُ، وربما كان رأسُها أسودَ، إلا أنَّ نَفْسَ الحضريِّ المولِدِ إذا سمعت قولَ أبي نواس في صفة الكأس: [الطويل]

تُعَاطِيكُهَا كَفْتُ كَأَنَّ بِنَاهَا إِذَا اعْتَرَضَتْهَا الْعَيْنُ صَفٌّ مَدَارٍ^(٢)

أو قول علي بن العباس الرومي: [الطويل]

أَشَارَ بِقُضْبَانٍ مِنَ الدَّرِّ قُمَعَتْ يَوَاقِيَتْ حُمْرًا فَاسْتَبَاحَ عَفَافِي

أو قول عبدالله بن المعتز: [الطويل]

أَشْرَنَ عَلَى خَوْفٍ بِأَغْصَانِ فِضَّةٍ مُقَوِّمَةً أَثْمَارُهَا عَقِيقُ

كَانَ ذَلِكَ أَحَبَّ إِلَيْهَا مِنْ تَشْبِيهِ الْبَنَانِ بِالدُّودِ فِي بَيْتِ امرئ القيس، وإنَّ كَانَ تَشْبِيهُهُ أَشَدَّ إصَابَةً^(٣).

هنا نجد ابن رشيق قد فضلَ صورة بيت أبي نواسٍ على صورة بيت امرئ القيس، لا ليشيء إلا أنَّ النفس لم تعدْ تقبل تلك الصورة إذا ما قُرنت بصورة تشبيه البنان بصف المشط في الاستواء والاعتدال، على الرغم من أنَّ تشبيه البنان بالأُسروعة أشدُّ إصَابَةً، في اللين والبياض والطول والاستواء والدَقَّة في رأس البنان إذا أصابه الحناء، فأَيُّ صورة أجمل؟ أنَّ تشبَّه أصابع المرأة بالدودة أم باليواقيت الحمر، وبقضبَانِ الدَّرِّ، وبأَغْصَانِ الفِضَّةِ، وبالمشط؟

وبعد إعادة النظر في التشبيهين بمعيَار الصورة البلاغية، نجد أنَّ امرأ القيس قد شبَّه شيئاً

(١) الرخص: الناعم اللين، والشثن: الجافي الغليظ والخشن، ظَبْيٌ: هاهنا اسمٌ كثيف، اليُسروع واليُسروع: دودٌ يسكن الرمل أو يكون على الشوك، حُمُرُ الرُّؤوس بيضُ الأجساد، وقيل هي ديدانٌ تظهر في الربيع مخططة بسواد وحمرة، والإسجل: شجر يشبه الأراك، ينظر: ديوان امرئ القيس: ٢٢٥/١.

(٢) ديوان أبي نواس: ١٥٩/١، المداري: المشط، ويريد بصف مداري: استواء الأصابع.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٠-٤٩١.

بشيئين، فقد شبه بنان المرأة بالأسروعة وبمساويك الإسحل، وهو تشبيه مُصِيبٌ، فلا شكَّ أنَّ البنانة شبيهة بالأسروعة، لكنَّ نفسَ الحضري المولَّد لا تقبل هذه الصورة، وإنَّ كانَ مُصِيباً لعينِ الشبه، فإنَّه غيرُ طيِّبٍ في النَّفسِ، ولا مُستقرٌّ على القلبِ، فالإنسانُ الحضري مجَّت نفسه بعضَ أوصافِ البداوة، وأخذت تتوقُّ إلى ما أفرزته الحضارة الجديدة، ففضَّلت تشبيهَ البنان بقضبان الدُّرِّ المَقْمَعَة باليواقيت الحُمْرِ، وكذلك بأغصانِ الفضة التي تحملُ العقيقَ أثماراً لها، وبصفِّ المدار، على تشبيهها ببناتِ النَّقا، فإذا ما سمعتَ النَّفسُ قولَ أبي نُواس في صفةِ الكأس، فكانَ ذلكَ أوقع في النفسِ، وأقربُ إلى الأنسِ، وقد أشارَ أحدُ الباحثينَ إلى أنَّ مثلَ هذه النظرة «كانت تستندُ إلى الولعِ الساذجِ بحشدِ مظاهر الترفِ في التشبيه، والتَّفَوُّرِ من مظاهر البداوة، وقد يكونُ ذلكَ قريناً للتحضُّرِ الساذجِ، وقد يكونُ تعويضاً عن إحساسٍ بالفقر، وتعبيراً عن أحلامِ المحرومينَ الراغبينَ في الغنى والثراء، وهي أحلامٌ كانت تغذيها هَوَّةُ التناقضِ الهائلة بين الحكام والمحكومين في العصر العباسي، والتفاوتِ الرهيب بين قلة تملك وأكثرية ساحقة لا تجد شيئاً»^(١)، لذلك لم يلقَ تشبيهُ امرئ القيس كبيرَ استحسانٍ من قبل الإنسان الحضري، و«أمَّا قول امرئ القيس: (أو مساويك إسحل)، فجاءَ مجرَّي غيره من تشبيهاتهم؛ لأنَّهم يصفونها بالنعيم، والأفلام، وما أشبه ذلك، والبنان قريب الشبه من أعواد المساويك: في القدر، والاستواء، والإفلاس، إلا أنَّ الأوَّلَ على كراهته أشبهُ بها»^(٢)، واعتماد بعضُ النقاد على معيار قبول النفس في أحكامهم باستهجانهم الصورة التشبيهية قد يقع عليه الإجماعُ، إذ ما يراه ابن رشيق هيناً في النَّفسِ، قد لا يراه الآخرُ كذلك، بل يجده أعلقُ بالنَّفسِ، وأكثرُ قبولاً.

المفاضلة الخامسة والعشرين: صورةُ الفرسِ:

فاضل عبد القاهر الجرجاني بين صورتين للشاعر ابن نباتة السعدي في صفة الفرس، الأولى في

قوله: [الوافر]

وأذهمُ	يَسْتَمِدُّ	الليلُ	منه	وتطلُّعُ	بين	عَيْنَيْهِ	الثُّرَيَّا
سَرَى	خَلَفَ	الصَّبَّاحِ	يَطِيرُ	مَشِيّاً	وَيَطْوِي	خَلْفَهُ	الأفلاكَ طَيًّا

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢م،

ص ١٨٤.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٢/١.

فلَمَّا خَافَ وَشَكَ الْفَوْتَ مِنْهُ تَشَبَّثَ بِالقَوَائِمِ وَالمَحْيَا^(١)

والصورة الثانية في نفس المعنى قوله: [الكامل]

قد جاءنا الطَّرْفُ الذي أَهْدَيْتَهُ هَادِيهِ يَعْقِدُ أَرْضَهُ بِسَمَائِهِ
وَلَايَةً وَلَيْتَنَا فَبَعَثْتَهُ رُحْمًا سَبِيبَ العُرفِ عَقَدَ لَوَائِهِ
نَحْتَلُّ مِنْهُ عَلَى أَغَرِّ مَحْجَلٍ مَاءُ الدِّيَاجِي فَطَرَةً مِنْ مَائِهِ
فَكَأَنَّمَا لَطَمَ الصَّبَاحُ جَبِينَهُ فَاقْتَصَّ مِنْهُ فَخَاضَ فِي أَحْشَائِهِ^(٢)

فذهب عبد القاهر الجرجاني إلى تفضيل الصورة التشبيهية في المقطع الثاني في قوله:

كأَنَّمَا لَطَمَ الصَّبَاحُ جَبِينَهُ....؛ لِأَنَّهَا أَحْسَنُ وَصَنَعْتُهَا أَحْكَمُ^(٣)، وهذا من التشبيهات الحسنة الجميلة، وقد ذهب ابن حجة الحموي أَنَّهُ من التشابيه الغريبة^(٤).

وبعد إعادة النَّظَرِ في الصُّورَتَيْنِ نجدُ أَنَّ الصُّورَةَ الأولى أَجْمَلُ، فقد زادتْ بِأَنَّ وَصَفَتْ سُرْعَةَ الفَرَسِ، وهذا تصوُّرٌ للحركة، فضلاً عن ذلك فقد تَمَتَّعتْ بِخيالية أوسع من الثانية، وأسلوبٍ تعبيرِي أَفْضَلَ خِلا مِنْ مفردات لا تليق بالممدوح من صفة مثل (لطم) و (أحشاء).

المفاضلة السادسة والعشرين: صورةُ اللَّهَبِ:

أوردَ عبدُ القاهر الجرجاني وهو يتحدَّثُ عن التفصيل في وجه الشَّبَهِ مفاضلةً في سنا اللَّهَبِ بين صورتين، فقال: «ومن اللَّطِيفِ في ذلك أَنَّ نَظْرُ إِلَى قوله: [المتقارب]

يُتَابِعُ لَا يَبْتَغِي غَيْرُهُ بِأَبْيَضَ كَالْقَبَسِ المُلْتَهَبِ^(٥)
ثُمَّ تُقَابِلُ بِهِ قوله: [الطويل]

جَمَعْتُ رُذْنِيًّا كَأَنَّ سِنَانَهُ سَنَا هَبٍ لَمْ يَتَّصِلْ بِدُخَانٍ^(٦)

(١) وَشَكَ: سرعة، المحْأ: جماعة الوجه، ومن الفرس: تحت الناصية وأعلى الجبهة، يُنظر: ديوان ابن نباتة السعدي، دراسة وتحقيق: عبد الأمير مهدي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م: ٥٧٩/٢-٥٨٠.

(٢) الطَّرْفُ: الكريم من الخيل، والسَّبِيبُ من الخيل: شعر الذنب والغُرف والناصية، الدِّيَاجِي: الحناديس، يُنظر: ديوان ابن نباتة السعدي: ٢٧٣-٢٧٤، وفيه: (نَحْتَلُّ)، بدلاً من (نَحْتَلُّ).

(٣) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ٢٨٦.

(٤) يُنظر: خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣٨٨/١.

(٥) أَبْيَض: يعني سيفاً صقيلاً، يُنظر: ديوان عنتره، وفيه: (تَدَارَكَ لَا يَتَّقِي نَفْسَهُ) بدلاً من (يُتَابِعُ لَا يَبْتَغِي غَيْرَهُ).

(٦) الرُّذْيِيُّ: الرمح المستقيم المستوي، نسبة إلى امرأة اسمها رُذْيَةُ، كانت تقوِّمُ الرِّمَاحَ، يُنظر: لسان العرب، مادة (ردن)، والبيت في

فإنَّكَ تَرى بينهما من التفاوتِ في الفضلِ ما تراه، مع أنَّ المشبَّه به في الموضعين شيءٌ واحدٌ وهو شُعْلَةُ النَّارِ، وما ذاكَ إلَّا من جهةِ أنَّ الثاني قَصَدَ إلى تفصيلٍ لطيفٍ، ومَرَّ الأوَّلُ على حكمِ الجملِ»^(١).

يفضِّلُ عبدُ القاهر الجرجانيَّ التشبيهَ في الصورة الثانية على التشبيهِ في الصورة الأولى؛ لأنَّ المشبَّه به في الصورة الثانية فيه فضلُ التفصيلِ، إذَّ المشبَّه به هو شُعْلَةُ النَّارِ، لكنَّ الشاعرَ فصلَ بينَ سنا اللَّهَبِ والدُّخَانِ لشِدَّةِ حَدِّتهِ وصفائِهِ، وكذلكَ رمَحُ الشاعرِ في حَدِّتهِ، ولمعانه وتوهُّجِهِ، وهذا الفصلُ بينَ سنا اللَّهَبِ والدُّخَانِ هو ما قاربَ التشبيهِ، لأنَّ سنا اللَّهَبِ إذا كَانَ متصلاً بالدُّخَانِ فلا يقومُ تشبيهٌ جامعٌ بينَ سنانِ الرُّمَحِ ولَهَبِ النَّارِ وسناها، لذلكَ وَضَحَ الجرجانيُّ هذا فقال: «ومعلومٌ أنَّ هذا التفصيلَ لا يقعُ في الوهمِ في أوَّلِ وهلةٍ، بل لا بُدَّ فيه من أنَّ تَثَبَّتْ وتوقَّفَ وتُروِّي وتَنْظُرُ في حالٍ كلِّ واحدٍ من الفرعِ والأصلِ، حتَّى يقومَ حينئذٍ في نفسك أنَّ في الأصلِ شيئاً يقدحُ في حقيقةِ الشَّبَّهِ، وهو الدُّخَانُ الذي يعلو رأسَ الشُّعْلَةِ، وأنَّه ليسَ في رأسِ السِّنانِ ما يُشَبِّهُ ذلكَ. وأنَّه إذا كَانَ كذلكَ، كَانَ التحقيقُ وما يُوَدِّي الشيءَ كما هو، أنَّ تستثني الدُّخَانَ وتنفي وتَقْصِرَ التشبيهَ على مجرَّدِ السَّنا، وتُصَوِّرَ السَّنانَ فيه مقطوعاً عن الدُّخَانِ»^(٢).

وهذا التفصيلُ في المشبَّه به ممَّا يجعلُ حضورَ وجهِ الشَّبَّهِ، وهو الصَّفَاءُ، غريباً يحتاجُ إلى تفكُّرٍ وتروٍّ لاستخراجه، وهو من تمام التشبيهِ، وهو كما يقول ابن طباطبا من تشبيه الشيء بالشيء صورةً ولوناً وحركةً وهيئةً^(٣).

بينما اكتفى الشاعرُ في الصورة الأولى بتشبيه سيفٍ أبيضَ اللونِ، بشُعْلَةِ نارٍ مُلْتَهَبَةٍ، والجامعُ بينهما الصَّفَاءُ والحدَّةُ، فهو سيفٌ إذا ما تأمَّلَهُ الرائي وجدَّ صفحتاه وشفرتاه تَهْتَزُّ من غير تحرُّكٍ، لشِدَّةِ حَدِّتهِ وبياضه وصقالته، لكنَّ الشاعرَ لم يفصِّلْ في وجهِ الشَّبَّهِ كما صنع الآخرُ في الصورة الثانية، وبهذا التفصيلَ كَانَ للصورة في التشبيه الثاني حضورٌ أكثرَ فاعليَّةً من التشبيه الأوَّلِ.

المفاضلة السابعة والعشرين: صورةُ صياحِ البوازي:

يطالعنا عبدُ القاهر الجرجاني الذي يرى أنَّ دَقَّةَ التشبيه تتحقَّقُ في اشتمالِهِ على ضربٍ من

المنسوب إلى امرئ القيس، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٧٧٦/٢.

(١) أسرار البلاغة، ص ١٦٣-١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٤.

(٣) يُنظر: عيار الشعر، ص ٢٨.

التفصيل في الصفة، «وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء، وسامع وسامع، وهكذا»^(١)، وهذا التفصيل قائم على التمايز بين الشعراء في جودة التشبيه الناتجة من القدرات العقلية على هذا التفصيل، ومعنى التفصيل في الصفة راجع إلى عمق التفكير، «فالاشتراك في الصفة إذا كان من جهة الجملة على الإطلاق، بحيث لا يشوبه شيء من التفصيل نحو أن كلا الشيعين أسود أو أحمر، فهو يقل عن أن تحتاج فيه إلى قياس وتشبيه، فإن دخل في التفصيل شيئاً، نحو: إن هذا السواد صافٍ براقٍ، والحمرة رقيقة ناصعة، احتجت بقدر ذلك إلى إدارة الفكر»^(٢)، وفي ضوء هذا المعيار رأى عبد القاهر الجرجاني أن قول الشاعر: [الطويل]

«كَأَنَّ عَلَى أَنْيَابِهَا كُلَّ سُحْرَةٍ صِيَاخَ الْبَوَازِي مِنْ صَرِيْفِ اللَّوَائِكِ»^(٣)

أرفع طبقة من قوله: [الطويل]

كَأَنَّ صَلِيلَ الْمَرَوْ حِينَ تَشْدُهُ صَلِيلُ زَيْوْفٍ يُتَقَدَّنَ بِعَبْقَرٍ»^(٤)

لأن التفصيل والخصوص في صوت البازي، أبين وأظهر منه في صليل الزيوف»^(٥).

يفضل عبد القاهر الجرجاني التشبيه في الصورة الأولى على التشبيه في الصورة الثانية، ويعلل سمو الصورة الأولى؛ لأن الفصيل في صوت البازي أبين منه في صليل الزيوف، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الحكم النقدي يلتقي مع الصورة الأولى التي وردت على حقيقة الشيء المحسوس، فدقة التشبيه فيها قائمة على مشابهة ومشابكة يمكن تصوُّرها ورسم هيئتها بتشبيه صوت صريف البعير بصياح البازي، فهذا التفصيل والخصوص خصوصية تجمع بين صفات عديدة.

أما الصورة الثانية، فالأمر مختلف، إذ جاءت على تصوير خيالي جمع فيه بين أشياء مادية وأخرى معنوية، فضلاً عن كون التشبيه في تفصيل الصفات كان أبعد وأغمض مما جاء في الصورة

(١) أسرار البلاغة، ص ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(٣) ديوان ذي الرمة، ص ٥٧٧، وفيه: (أنياه)، بدلاً من (أنياها)، و(سُدْفَةٍ)، بدلاً من (سُحْرَةٍ)، والسُحْرَةُ: السَّحَر، وهو آخر الليل قبل الصبح، البوازي: ج: بازٍ، هو نوع من الطيور الجارحة، تُستخدم للصيد، واللوك: المضع من مضغ الشيء مضغاً لاهك، يُنظر: لسان العرب، مادة (سحر)، ومادة (لوك).

(٤) الصليل: الصوت، والمَرَوْ: حجارة من الصُّوَانِ بَرَاقة تُقَدَحُ منها النَّارُ، زيوْف: وصفٌ للدراهم إذا صارت مردودة لغشٍّ فيها، عَبْقَر: موضعٌ في اليمن وكانت دراهمه زيوفاً، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٤٢١/٢، وفيه: (تَشْدُهُ) بدلاً من (تُطَيَّرُهُ).

(٥) أسرار البلاغة، ص ١٦٢.

الأولى من جهة المشاكلة والقرب في التشبيه، فصوت المرو حين يُقَدَح لا يشاكل صوت الدّراهم حين يُنْتَقَدَن، وعلى هذا التفريق بين الصفات، تكون الصورة الأولى أفضل لانسجامها مع صفات المشبّه والمشبّه به، ذات الدّلالة الواضحة.

المبحث الثاني: فاعلية التشبيه المركّب في تفاضل الشعر.

المفاضلة الأولى: صورة العيون:

قد فضّل الأصمعيّ مجموعة من التشبيهات في مجلس الخليفة هارون الرشيد (ت ١٩٣هـ)، على تشبيهات اختارها يحيى وجعفر البرمكيّ، وقد ضمّ مجلس الخليفة الأصمعيّ، وعدداً من ندمائه وعلماء الشعر، وهو يفاضلون بأحسن تشبيه، «فقال جعفر: هو التحكيم يا أمير المؤمنين، قال: كيف؟ قال: ليذكُر أمير المؤمنين ما كان وقع اختياره عليه ونحن نذكر ما اخترناه ويكون الحكم واقعاً من بعد، فقال الرشيد: أغرَضت، قال الأصمعي: فاستحسنْتُها منه، يقال: أغرَضَ الرجلُ إذا قارب الصواب، قال

الرشيذ: ليبدأ يحيى، فقال يحيى: أحسنُ النَّاسِ تشبيهاً النابغة في قوله: [الكامل]

نظرتُ إليكِ بحاجةٍ لم تُقْضِها نظرَ المريضِ الى وجوهِ العودِ^(١)
وقوله: [الطويل]

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدرِكِي وإنَّ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأَى عنكَ واسعٌ^(٢)
وقوله: [البيسط]

مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ طاوي المصيرِ كسيفِ الصَّيْقِلِ القُرْدِ^(٣)
قال الأصمعي: فقلتُ: أما تشبيهُ مَرَضِ العينِ فحسنٌ، إلا أنَّه هَجَنُ^(٤) بذكرِ العِلَّةِ وتشبيهِ المرأةِ بالعليلِ، وأحسنُ منه قولُ عديِّ بنِ الرَّقاعِ: [الكامل]

وَكَاثَمًا وَسَطَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا عَيْنِيهِ أَحْوَرُ مِنْ جَاذِرِ جَاسِمِ
وَسَنَانُ أَقْصَدُهُ النُّعَاسُ فَرَّتْكَ فِي عَيْنِهِ سِنَّةٌ وَلَيْسَ بِنَائِمِ^(٥)
وأما تشبيهُ الإدراكِ بالليلِ والنهارِ فيما يُدركانه فقد كانَ من سبيله أن يأتيَ بما ليسَ له قسيمٌ حتَّى يأتيَ بمعنىَ ينفردُ به، ولو شاءَ قائلٌ أن يقولَ: إِنَّ قولَ النَّمِرِيِّ في هذا المعنى أحسنُ، لوجدَ مساعاً، وهو:
[الطويل]

(١) ديوان النابغة الذبياني، ص ٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٣) وحشٌ وجرة: ثور من وحش هذه الفلاة التي على طريق مكة البصرة، ووجرة مجتمع الوحش، وماؤها قليل، لذلك بطون وحشها طاوية لقلّة شربها الماء، موشى أكارعه: أي: بقوائمه نقطٌ سودٌ وخطوط، كسيف الصقيل: يريدُ أن الثور أبيض الماعِ كالسيف، الفرد: المنقطع القرن المنفرد بالجودة، يُنظر: ديوان النابغة الذبياني، ص ١٧.

(٤) الهَجَنَةُ: حكَمٌ نقديٌّ يدلُّ على الكلام المعيب الذي يجمعُ بين ألفاظٍ لا تناسبُ بينها ولا تلاؤم، وقد حدّثا أبو هلالٍ العسكري بقوله: الشَّعْرُ كلامٌ منسوجٌ، ولفظٌ منظومٌ، وأحسنه ما تلائمَ نسجُهُ، ولم يَسْخُفْ، وحسنَ لفظُهُ ولم يَهْجُنْ، يُنظر: الصناعتين، ص ٦٠، وكذلك عرّفها ابنُ مُنْقِذ فقال: هو أن يصحبَ اللفظَ والمعنى لفظاً آخرَ ومعنى آخرَ يُزري به ولا يقومُ حُسْنُ أحدهما بقباحةِ الآخرِ، يُنظر: البديع في نقد الشعر، ص ١٥٦.

(٥) هذا البيت مرتبط بالذي قبله وهو قوله:

وَكَاثَمًا وَسَطَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا عَيْنِيهِ أَحْوَرُ مِنْ جَاذِرِ جَاسِمِ

والوسنان: النائم، وأقصده: أصابه، ورثقت: تهيأت والترنق: التهيؤ والدنو من الشيء، يُنظر: ديوان عديِّ بن الرَّقاع العاملي،

ص ٩٩-١٠٠.

ولو كنت بالعنقاء أو بأسومها لخلتك إلا أن تصدّ تراني^(١)
وأما قوله: كسيف الصيقل الفرد، فالطرمّاح أحقُّ بهذا المعنى منه، لأنه أخذه فجوّده، وزاد عليه، وإن
كان النابغة افترعه، قال الطرمّاح: [الكامل]

يبدو وتضميره البلاد كأنه سيف على شرف يسئل ويغمد^(٢)
فقد جمع في هذا البيت استعارة لطيفة بقوله: تضميره، وشبه شيئين بشيئين، بقوله: يبدو ويخفى، ويسئل
ويغمد، وهو طباق حسن، وفيه حسن التفسير، وصحة المقابلة. قال الأصمعي: فاستبشر الرشيد حتى
برقت أساري وجهه، فخلت برقاً ومض منها، وقال ليحيى: فضلتك ورب الكعبة، وامتقع لون يحيى
فكأنّ المل^(٣) ذر عليه^(٤).

فضّل يحيى البرمكي تشبيهات للنابغة الذبياني في صفة عيون المرأة، وفي مدح الملك النعمان بن
المنذر، وفي صفة الثور الوحشي، لكن الأصمعي رأى أنّ تشبيه النابغة في صفة عين المرأة قد هجّنها
بذكر العلة، وهو مرض السقيم، وفضّل عليه بيت ابن الرّقاع في فتور العين.
وكذلك ذهب الخالديان إلى ما ذهب إليه الأصمعي فقالا: «وأحسن بيت قيل في فترة الجفون بيت
ابن الرّقاع.... ولعمري إنّ بيتي ابن الرّقاع هذين في نهاية الحسن»^(٥)، ثم إنّ القاضي الجرجاني أيّد ذلك،
وعدّ تشبيه ابن الرّقاع فرداً لم يشركه أحد به فقال: «زاد به على كلّ من تقدّم، وسبق بفضله جميع من
تأخّر، ولو قلت: اقتطع هذا المعنى فصار له، وحظر على الشعراء ادّعاء الشرك فيه لم أربي بُعدت عن

(١) العنقاء: جبل لطى، والعرب تضرب المثل بالعنقاء لكل شيء متعذر الوجود، وكان هذا الشاعر قد شبّه بأخت الحجاج
زينب بنت يوسف، فلما أخافه هرب فلم تقله الأرض فرجع إلى الحجاج ومدّحه، ومعنى قوله: إنني لو كنت في حال العدم
البحث لخلتك متمكناً من رؤيتي، ليس لك مانع يمنعك منها إلا من جهتك، فأنت في القدرة علي غير مغالب، وهذا نهاية
المدح، ينظر: الأشباه والنظائر: ٢/٢٤١، وتحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، ص ٣٣٦، ويسوم: جبل لهذيل، يُنظر: شعر
أبي حيّة الثُميري، جمع وتحقيق: د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ط ١، ١٩٧٥م، ص ١٧٦، وفيه:
(يسُومها)، بدلاً من (بأسومها).

(٢) يبدو: أي: الثور الوحشي، تضميره: تغيّبه، كأنه سيف: أي: في بياضه، الشرف: المكان العالي، يُنظر: ديوان الطرمّاح، تحقيق:
د. عزّة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٤م، ص ١١٧.

(٣) المل: الرماد الحار: يُنظر: لسان العرب، مادة (مل).

(٤) نصرة الإغريض في نصرة القريض، ١٥٥-١٥٨.

(٥) الأشباه والنظائر: ١/١٦٥.

الحقّ، ولا جانبُ الصدق»^(١)، فهو أحسنُّ ما قيل في صفة العين^(٢).

على أنَّ بنَ رشيقي خالف الأصمعيَّ والجرجانيَّ، ورأى أنَّ الصورةَ في بيتِ النابغة أفضلُ و«أنَّه تشبيهٌ لا يلحقُ، ولا يُشَقُّ غبارُ صاحبه، ولم يجدْ فيه المِطْعَنُ إلا بذكر المريض؛ فإنَّه رغب عن تشبيه المحبوبة به»^(٣).

وقد وزن ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، بين بيتي عدي بن الرِّقاع وبيتين لجري:

[البسيط]

إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنِ قَتْلَانَا
يَصْرَعَنَّ ذَا اللَّبِّ حَتَّى لَا حِرَاكَ بِهِ وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللَّهِ أَرْكَانًا^(٤)

فجعل ابنُ أبي الإصبع هذه الموازنة من باب المشاكلة^(٥)، فكلاً من الشاعريْن وصفَ العيونَ بالمرضِ والفتور، غير أنَّ جريراً أبرزَ المعنى «في صورةٍ غيرِ الصورةِ الأخرى بحسبِ قوةِ عارضته في السَّبكِ، وحسنِ اختياره اللفظ، وجودة ذهنه في الزيادة والنقص»^(٦).

لكننا لا نوافق الأصمعيَّ والجرجانيَّ فيما ذهبوا إليه، ذلك أنَّ الصورةَ في بيتي عدي بن الرِّقاع فقد اقتضرت في جمالها على تجسيم النظرات الناعسة للمرأة فقط، أمَّا صورةُ بيتِ النابغة فإنَّها بالإضافة إلى سمة إيجاز في البيت الواحد، فقد حملتُ البُعْدَ النفسي المكتنز بأشكال العتاب من لدن المحبوبة الناضرة، فهي نظرة لها عمقها ودلالاتها الموحية بالعتب الشديد في نفس المتلقي وإحساسه من قلة وصل المحبوب^(٧).

(١) الوساطة، ص ٣٢.

(٢) يُنظر: المصون في الأدب، ص ١٥.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٣/١.

(٤) ديوان جري، ص ٥٩٥.

(٥) المشاكلة حسب فهم ابن أبي الإصبع المصري: أنَّ يأتي الشاعرُ بمعنى مشاكل المعنى في شعر غيره بحيث يكون كل واحد منهما وصفاً أو نسباً أو غير ذلك من الفنون، غير أنَّ كلَّ صورةٍ أبرزَ المعنى فيها غير الصورة الأخرى، فالمشاكلة بينهما من جهة الغرض الجامع لهما، والتفرقة بينهما من جهة صوريتهما اللفظية، يُنظر: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص ٣٩٤.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

(٧) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص ١٥.

إضافة إلى ذلك أنَّ ذكرَ العلة التي عيب عليها النابغة من لدن الأصمعي فهو غريب؛ لأنَّ ذكرَ العلة مشهورٌ ومتعارف عليه في منهج الشعراء، لِمَا للمريض والمحِبِّ من علاقة المشابهة، كنعافة الجسد واصفرار اللون والسهاد ومكابة المشتاق، وعلى ذلك جاء شعر جميل في بثينة، بأنَّ جعل حبّه داءً يحمله، فقال: [الخفيف]

إِرْحَمْنِي فَقَدْ بَلَيْتُ فَحَسْبِي بَعْضُ ذَا الداءِ يَا بُثَيْنَةُ حَسْبِي^(١)

ثم إنَّ بيتي عدي بن الرِّقاع على حُسْنهما وسيُورثيهما على ألسنة النَّاسِ، إذْ لا يُذكرُ جمالُ عيون المرأةِ وفتورهُنَّ إلا رأيتَ إِسْرَاعَ القلبِ نحوهما، ومع ذلك فقد عيب فيهما الحشو في القافية [جآذر جاسم]، فإنَّما جاء بذكر هذا المكان جآذر جاسم من أجل القافية، وإتمام النظم لا غير، إذْ لا فضل لجآذر جاسم على غيرها من الظباء^(٢).

بنا ننظر في الصورتين نرى أنَّ الصورة في بيت النابغة أفضل وأولى بالتقديم من الصورة في بيتي عدي بن الرِّقاع، وذلك وإنَّ اقتصرنا في جمالها على تجسيم النظرات الناعسة للمرأة، فإنَّ صورة بيت النابغة فضلاً عن سمة إيجاز البيت الواحد، فقد حملت البُعْدَ النفسي المكتنز بأشكال العتاب من لدن المحبوبة الناضرة، فهي النظرة لها عمقها ودلالاتها الموحية بالعتب الشديد في نفس المتلقي وإحساسه من قلة وصل المحبوب^(٣)، إذْ شَبَّهَ نظرَها الضعيفةً باتجاه المحبوب، وهي نظرة مراقب خائفٍ لا تقدِّرُ معها على الكلام - الذي هو جوهر حاجتها - خشيةً أهلها، شَبَّهَها بنظرة المريض إلى وجوه من تعودده، ولا يقدِّرُ على الكلام لشدة سقمه.

أمَّا تفضيل الأصمعي لتشبيه التُّميري في المدح على تشبيه النابغة في قوله: فإنَّكَ كالليل... البيت، فقد ذهب ابن أبي الإصبع المصري أنَّه نهاية المدح^(٤)، ويبدو أنَّ ابن طباطبا قد تحسَّس ما أوحى إليه لفظة (الليل)، في معنى قول النابغة، فكان لها وقعٌ حسنٌ، إذْ عدَّها كلمة جامعة لمعانٍ كثيرة^(٥)، لكنَّ الخالديَّين ذهبا إلى مخالفة الأصمعيِّ ورأيا أنَّ التشبيه في بيت النابغة لم يلحق به أحدٌ من الشعراء،

(١) ديوان جميل بثينة، جمعه وصنعه: بشر يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م، ص ١٢.

(٢) يُنظر: الوساطة، ص ٣٢.

(٣) سبق الحديث عن صفة فتون عيون المرأة في هذا البحث ص ١٦٠.

(٤) تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، ص ٣٣٦.

(٥) يُنظر: عيار الشعر، ص ٨٠.

فقالا: «كلُّ من تعاطى اللّحاق بهذا البيت قصر دونه. وقد تعاطاه جماعة من الشعراء فلم يقعوا قريباً منه،....ومنهم محمد بن عبد الله التُّميري»^(١).

ويرى ابن رشيق القيرواني أنّ هذا الوصف مخصوصٌ بذكر (الليل)؛ لأنّ الموقفَ في حال سخط الممدوحِ على المادح، فناسبه ذكر الليل؛ لأنّه أهولٌ وأوّل^(٢).

وبعد إعادة النظر في الصورتين يمكن القول إنّ النابغة أراد الاعتذار للنعمان، مبيّناً قدرته عليه، فهو يستطيع التمكن منه متى شاء، لذا شبّهه بالليل الذي يدرك الإنسان، ولا يستطيع الإفلات منه، وقرينته في ذلك ذكره البيت الذي يليه، وهو قوله: [الطويل]

حَطَّاطِيفُ حُجْنٍ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ^(٣)

إذ أراد بذلك التعبير عن قوّة سطوة الممدوح وسيطرته، فهذا الليل الذي يدرك جميع المخلوقات قد ناسبه ذكر سيطرة الممدوح على ذلك الشاعر الذي شبّه نفسه وكأنّه في خطاطيف يمكن جذبّه إلى الممدوح متى شاء، كما يجذب الدلو بالحبال المتينة.

واستخدام الشاعر لفظة (الليل) دون النهار؛ لأنّ الليل يُعدُّ ملاذاً آمناً يستترّ فيه الخائف، فضلاً عن كونه قد أدرك مدى دقّة التعبير في اللفظ لتوفية المعنى حقّه، فراعى في ذلك أمرين:

الأوّل: أنّ الشاعر كان اختار لفظة (الليل)، للتعبير عن حالته الشعورية؛ لأنّ الشاعر في موقف اعتذار من ملكٍ ساخطٍ عليه، والقرينة قوله في البيت الذي يليه: [الطويل]

أَتَوَعِدُ عَبْدًا لَمْ يَخْنَكَ أَمَانَةٌ وَتَتَرَكُ عَبْدًا ظَالِمًا وَهُوَ ظَالِعُ^(٤)

الأمر الثاني: مراعاة علم العروض، فإنّه لو قال: (فإنّك كالنهار)، لم يستقم الوزن العروض^(٥). أمّا بيت التُّميري لم يحو تشبيهاً في الأصل، وإنّما جاء الشاعر بمعنى قوّة السلطان وسطوته، وشدّة تمكّنه

(١) الأشباه والنظائر: ٢/٢٤١.

(٢) يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ١٠١٣/٢.

(٣) الخطاطيف: حديدة معوجة يخطف بها الشيء، وهو مثل القعو الذي فيه البكرة، إلا أنه من حديد والقعو من خشب، الججن: المعوج، النوازع: الجوازب، يقول: ضاقت الدنيا علي فكأني في بئر، فأنا أجر بالخطاطيف إليك وأجذب، كما أن ماء البئر ممكن لمن رامه أن يصل دلوّاً في حبال متينة على خطاطيف حجن، كذلك يمكنك إدراكي وإن بعدت عنك؛ لقوة سلطانك وتمكن قدرتك على مطلوبك، يُنظر: ديوان النابغة، ص ٣٨.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص ٣٨.

(٥) يُنظر: المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم، ص ٢٦٠.

من الهارب ولو كان بالعنقاء، فهو في باب المدح، ولم يكن فيه تشبيهاً للمفاضلة بينه وبين التشبيه في بيت النابغة، بل كان التصوير مرتكزاً على شيء اسمه (تجريد التخيل)، أي: أن صورته مجردة من سعة الخيال وهيئاته، وعلى هذا يكون مقياس الحكم التشبيهي النقدي لصورة النابغة أقوى وأدق، فهو بها أفضل.

أمّا المفاضلة بصفة الثور الوحشي فقد فضّل الأصمعيّ الصورة في بيت الطّرمّاح على الصورة التشبيهية في بيت النابغة، ووافقه في ذلك أبو هلال العسكري، إذ قال: وهذا غاية في حسن الوصف^(١)، وكذلك استحسّنه الجاحظ، وابن قتيبة^(٢)، وإن كان النابغة قد افترع المعنى، لكنّ الطّرمّاح أخذه، وزاد أحسن زيادةً، فقد «زاد الطّرمّاح عليه أن جعله مسلّولاً في حال ظهوره مُغمداً في حال إضمّار البلاد له»^(٣)، فشبه شيئين بشيئين، فهو من التشبيهات الحسنة الجيدة، فإنّ أبا علي الحاتمي قال: «أجمع أهل العلم بالشعر كأبي عمرو بن العلاء، والأصمعي، وغيرهما، بأنّ أحسن التشبيه ما يُقابل به مشبّهان بمشبّهين»^(٤)، فضلاً عن الاستعارة اللطيفة في قوله: تضره البلاد، وصار من أجلها أحقّ بالمعنى، فسبّقه بالتقدّم والفضل، فالنابغة «أراد بالفرد أنّه مسلّول من غمده، فلم يبيّن بقوله: الفرد عن سلّه بياناً واضحاً.... والجيد قول الطّرمّاح وقد أخذه منه.... وهذا غاية في حسن الوصف»^(٥).

فقد شبه الطّرمّاح الثور الوحشي حال ظهوره وخفائه بين الشّرف والمرتفعات، شبهه بالسيف في حال سلّه وإغماده، وقد جاءت هذه الصورة التشبيهية في الأفعال: يبدو - تضره - يُسلّ - يُغمّد وما لهذه الأفعال من دلالة على الاستمرارية والحدوث، فقد كان الثور الوحشي يظهر ويختفي باستمرار وسرعة، وهو بهذه الحال أشبه ما يكون بسرعة اسلال السيف وإغماده، فاستطاع الشاعر بالتقاطه هذه الصور رصد حركة ظهور واختفاء الثور الوحشي، إضافة إلى ذلك الطباق الحسن في قوله: يبدو ويضره، ويُسلّ ويُغمّد، فلم يكن به تكلفاً، فحسّن هذا الطباق مقابلةً صحيحةً، فخرجت الصورة في أحسن زينة، وبهذا صارت صورة الطّرمّاح أفضل وأولى بالتقديم من صورة النابغة.

(١) الصناعتين، ص ٨٥.

(٢) الحيوان: ٤٦٥/٣، والشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١٧١/١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٩٦.

(٤) حلية المحاضرة: ١٧٠/١.

(٥) كتاب الصناعتين، ص ٨٥.

المفاضلة الثانية: صورة الشمس والكواكب:

قدّم الأصمعي مجموعةً من التشبيهات على تشبيهاتٍ فضّلها جعفر البرمكي، إذ «قال جعفر: لست أنصُ على شاعرٍ واحدٍ أنّه أحسنُ النَّاسِ تشبيهاً في بيتٍ واحدٍ، ولكنّ قولَ امرئ القيس من أحسن التشبيه حيث يقول: [الطويل]

كأنّ غلامي إذ علا حالَ منته
وقال عديّ بن الرّقاع: [الكامل]

يتعاوران من الغبار ملاءةً
تطوى إذا علوا مكاناً ناشراً
وقول النابغة: [الطويل]

فإنّك شمسٌ والملوك كواكبٌ
من هذا المعنى أخذه نُصَيْبٌ قوله: [الطويل]

هو البدرُ والناسُ الكواكبُ حوله
قال الأصمعي: هذا كلّهُ ناصعٌ بارع^(٥) وغيره أبرع منه، وإنما يحتاج أن يقع التعيينُ على ما اخترعه فائله فلم يتعرّض له، أو تعرّض له شاعرٌ فوقَ دونه. فأما قولُ امرئ القيس: على ظهرِ بازٍ في السماء محلّق، فمن قول أبي داؤد: [المتقارب]

إذا شاءَ ركبهُ ضمّة
كما ضمّ بازٌ إليه الجناح^(٦)

(١) ديوان امرئ القيس: ٦٣٧/٢، يقول: غلامي إذ يركبُ فرسي فمرّ مسرعاً في عدوه كأنّه على ظهرِ بازٍ قد حلّق في السماء يطير طيراناً.

(٢) يتعاوران: يتداولان فيما بينهما، الملاءة: الرِيطَة أو الثوب أو العباءة، ناشراً: مرتفعاً، أسهلّت: نزلت السهل، نشرها: عكس تطوي، يصف الشاعر حماراً وأتانا يثيران غباراً فجعل الغبار ثوباً، يُنظر: ديوان عدي بن الرّقاع العاملي، ص ٥٠، وفيه: (بيضاء مُحمّلةً) بدلاً من (غبراء مُحمّمةً)، و(جاسياً)، بدلاً من (ناشراً).

(٣) ديوان النابغة الذبياني، ص ٧٤، وفيه: (بأنّك) بدلاً من (فإنّك).

(٤) شعر نُصَيْب بن رباح، ص ٥٩.

(٥) لم أقف على تفسير لهذا اللفظ عند النقاد القدماء، لكنّ معناه في اللغة يعني الكمال والتمام، فهو بارعٌ تمّ في كلّ فضيلة وجمال وفاق أصحابه في العلم وغيره، يُنظر: لسان العرب، مادة (برع).

(٦) لم أجده في ديوان أبي دؤاد الإيادي، وهو في حلية المحاضرة: ١٧٥/١.

وَأَمَّا قول عديٍّ: (يتعاوران من الغبار ملاءة)، فمن قول الخنساء: [الكامل]

جَارَى أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهُمَا يَتَعَاوَرَانِ مُلَاءَةً الْخَضِرِ^(١)

وَأَوَّلُ مَنْ نَطَقَ بِهَذَا الْمَعْنَى شَاعِرٌ جَاهِلِيٌّ مِنْ بَنِي عُقَيْلٍ، قَالَ مِنْ أَبْيَاتٍ: [الطويل]

قِفَارٌ مَرُورَاتٍ يَحَارُ بِهَا الْقَطَا وَيُضْحِي بِهَا الْجَابَانِ يَعْتَكَانِ

يُثِيرَانِ مِنْ نَسَجِ الْعَجَاجِ عَلَيْهِمَا قَمِيصَيْنِ أَسْمَالًا وَيَرْتَدِيَانِ^(٢)

وَأَمَّا قول النابغة: (فإنَّك شمسُ البيت)، فقد تقدَّمه فيه شاعرٌ قديمٌ من شعراءِ كِنْدَةَ يمدحُ عمرو بن هند

وهو أحقُّ به من النابغة إذ كان أبا عُذْرَتَه: [الطويل]

تَكَادُ تَمِيدُ الْأَرْضُ بِالنَّاسِ أَنْ رَأَوْا لَعَمْرُو بْنِ هِنْدٍ غَضِبَةً وَهُوَ عَاتِبُ

هُوَ الشَّمْسُ فَاقَتْ يَوْمَ سَعْدٍ فَأَفْضَلَتْ عَلَى ضَوْءِ وَالْمَلُوكِ كَوَاكِبُ^(٣)

قال: فكأنني والله ألقمتُ جعفرًا حجرًا، واهتزَّ الرشيدُ من فوق سريره أشرًا، فكادَ يطيرُ عجباً

وطرباً»^(٤).

نجد في هذه المفاضلة أنَّ التشبيهات التي قدَّمها جعفر البرمكي لم تكن هي الأفضل عند الأصمعيِّ؛ لأنَّه حدَّدَ معياراً للأفضلية والتقدُّم والتفرد، فقال: «وإنَّما يحتاجُ أن يقعَ التعيينُ على ما اخترعه قائله فلم يتعرَّضْ له، أو تعرَّضْ له شاعرٌ فوقَ دونه»^(٥)، والأصمعيُّ بهذا المعيار إنَّما يطلب التشبيهات التي عُرفت فيما بعد باسم التشبيهات العُقم، التي اخترعها أصحابُها وتفردَ بها فلم يقترب أحدٌ من الشعراءِ منها، ولا بلوغَ غايتها، وكلُّ من رامَ نفسه مجاراتها سقط دونها وافتضح أمره، وبأن قصوره في الوصول إليها.

ففي تشبيه امرئ القيس فضَّل الأصمعيُّ تشبيهاً لأبي دؤاد الإيادي؛ لأنَّ أبا دؤاد إضافة إلى فضلة السبق إلى المعنى، فقد قيَّد المشبَّه به بأن جعله ضامماً جناحيه، والباز بهذا الحال يكون في وضع الانقضاض على فريسته، وبهذا التشبيه فإنَّ فرس أبي دؤاد أسرع من فرس امرئ القيس، إذ قيَّد امرؤ

(١) ديوان الخنساء، شرحه حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٤م، ص ٦٥، وفيه: (الفخر) بدلاً من (الخضر).

(٢) الأبيات للشاعر عُمَيْرَةُ بْنُ جُعَلٍ التَّغْلِي (ت ٥٦ ق.هـ)، يُنظر: حلية المحاضرة: ١/١٧٥.

(٣) هذه الأبيات للشاعر الفضل بن قدامة العجلي، يُنظر: حلية المحاضرة: ١/١٧٥.

(٤) نضرة الإغريض في نصرة القريض، ١٦١-١٦٤.

(٥) نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ١٦٢.

القيس المشبّه به كونه يخلّق في السماء، وبهذه الحال فإنّ الباز يكون أقلّة سرعة من حال الانقضااض، فلم يزد أمرؤ القيس الزيادة الحسنة على تشبيه أبي دؤاد، وبهذا صارت الصورة في تشبيه أبي دؤاد أبلغ من الصورة في تشبيه امرئ القيس.

وأما قول عديّ: (يتعاوران من الغبار مُلاءة)، فلم ير الأصمعيّ فيه زيادة فضلٍ، إذ «جعل إثارة الغبار بمنزلة ملاءة تنشر عليهما وزوال الغبار بمنزلة طي الملاءة»^(١)، وهذا المعنى مأخوذ من قول الخنساء: (يتعاوران ملاءة الفخر... البيت)، وبالنظر في الصورتين نجد أنّهما في باب الاستعارة وليس من باب التشبيه، بل إنّ القيروانيّ عدّ قول الخنساء: «أبرّع استعارة، وأنصع عبارة»^(٢)، وهذه الاستعارة جرت في الفعل لاستمرارية تكرار حدث تبادل ملاءة الفخر بين الاثنين، إذ الفخر متبادل بين الطرفين.

أما تشبيه النابغة: (فإنّك شمس والملوك كواكب)، فقد ذهب الأصمعيّ إلى أنّ النابغة أخذه من شعراء كندة، وليس فيه زيادة، لكننا نرى الفضل والزيادة كلّها في تشبيه النابغة فـ«قد سبق النابغة إلى هذا المعنى بعض شعراء كندة»^(٣)، بل هو من أعجب التشبيه^(٤)؛ لأنّ النابغة جعل فضل النعمان على الملوك في كلّ حين كفضل الشمس على الكواكب، بينما قيّد شاعر كندة المشبّه وهو الملك بأن جعل كرمه في يوم السعد فقط، فقد شبّه النابغة النعمان بين سائر الملوك بالشمس بين سائر الكواكب، وقصد بيان حال الممدوح أنّه خيارهم وصفوئهم، كحال الشمس مع الكواكب لفضل ضوئها على ضوء الكواكب، ووجه الشبّه هو الهيئة الحاصلة من الشيء الخطير يتضاءل عند وجوده الشيء الحقيق، وأجرى التشبيه في الاسم (هو الشمس) ليدلّ أنّ العطاء في ذلك اليوم ثابت للنعمان بن المنذر، فلم يعد حاجة لغيره، من خلال ذلك نرى الفضل والتقديم في هذه المفاضلة لصورة بيت النابغة على الصور في بقية التشبيهات.

المفاضلة الثالثة: صورة قرن الظبية:

بعد أن قدّم كلّ من الحاضرَيْن تشبيهُهُ المفضّل في المفاضلة التي جرت بين الخليفة هارون الرشيد

(١) خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب: ٣٠٨/٧.

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب: ٩٢٦/٢.

(٣) المصون في الأدب، ص ١٥٦.

(٤) الكامل: ٩٢٣/٢.

وآل برمك بحضور الأصمعي، وبعد أن بيّن الأصمعي جهة التفضيل والتقصير في التشبيهات التي وقع الاختيارُ عليها، قال الخليفة هارون الرشيد: «يا أصمعي اسمع ما وقع اختياري عليه الآن، فقلت: ليقلن أمير المؤمنين، أحسن الله توقيفه، قال: قد عيّنتُ على ثلاثة أشعارٍ أقسمُ بالله إنِّي أملكُ قصبَ السَّبَقِ بأحدها؛ فهل تعرفُ يا أصمعي تشبيهاً أفخم، وأعظم في أحقرٍ مشبهٍ وأصغرهِ في أحسنٍ مَعْرِضٍ من قول عنتره: [الكامل]

وَحَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِيَارِحٍ غَرْدًا كَفَعَلِ الشَّارِبِ الْمَتَرِّمِ
غَرْدًا يَسِنُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ قَدَحَ الْمَكْبِ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْدَمِ^(١)

ثم قال: يا أصمعي، هذا من التشبيهات العُقم، فقلت: هو كذلك يا أمير المؤمنين، وبمجدك آليتُ ما سمعتُ أحداً وصفَ في شعرٍ شيئاً أحسنَ من هذه الصفة، ولا استطاعَ بلوغَ هذه الغاية^(٢). قال: مهلاً لا تعجل، أتعرفُ أحسنَ من قول الحُطَيْئةِ في وصفِ لُغامٍ ناقتهِ أو تعلمُ أحداً قبله أو بعده شبهَ تشبيهه حيث يقول: [الطويل]

تَرَى بَيْنَ حَيِّئِهَا إِذَا مَا تَبَعَّمَتْ لُغَامًا كَبَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ الْمَمْدَدِ^(٣)

قال: فقلت: ما علمتُ أحداً تقدّمه أو أشارَ إلى هذا المعنى بعده، قال: أفتعرفُ أبرعَ وأوقعَ من تشبيه الشَّمَاخِ لنعامةٍ سقطَ ريشُها وبقي أثرُه في قوله: [البسيط]

كَأَنَّمَا مُنْثَنِّي أَقْمَاعٍ مَا مَرَّطَتْ مِنْ الْعَفَاءِ بِلَيِّئِهَا الثَّالِيلِ^(٤)

فقلت: لا والله، فالتفتُ إلى يحيى وقال: أوجب؟ قال: وجب. قال: أفأزيدك؟ قال: وأيُّ خيرٍ لم يزدني منه أمير المؤمنين؟ قال: قولُ النابغة الجعدي: [الطويل]

رَمَى ضِرْعَ نَابٍ فَاسْتَهَلَ بِطَعْنَةٍ كحاشيةِ البُرْدِ اليماني المسهَّمِ^(٥)

(١) ديوان عنتره، ص ١٩٧-١٩٨.

(٢) سبق الحديث عن هذه المفاضلة من هذا البحث في الصفحة: ١٧٦ وما بعدها.

(٣) التبعم: الصوت الضعيف، اللغام: زبد الإبل، يُنظر: ديوان الحُطَيْئة برواية وشرح ابن السكيت (ت ٢٤٦هـ)، دراسة: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٦٨، وفيه: (تزعمت) بدلاً من (تبعمت).

(٤) أقماع: الأصل الذي يكون على رأس الثمرة وأراد البثرة التي تخرج في أصول الأشفار، ما مرطت: ما تنفت، العفاء: بكسر العين وفتحها الريش، والليث: صفحة العنق، الثاليل: البثرات التي تكون في الجسد، شبه آثار ما سقط من ريشها بأقماع الثمرة، يُنظر: ديوان الشماخ بن ضرار الديباني، ص ٢٧٨.

(٥) الناب: الناقة المسنّنة، البُرد المسهَّم: اللباس المخطط على شكل السهام، وأرد بالناب: ناقة خالة جساس التي قتلها كليب،

ثمّ التفت إلى الفضل فقال: أوجب؟ قال: وجب، فقال: أأزيدك؟ قال: ذاك إلى أمير المؤمنين، قال: قول الأعرابي: [الطويل]

بها ضربُ أُنْدَابِ العَفَايا كأنَّه مَلَاعِبُ وَلَدَانٍ تَحُطُّ وَتَصْمَعُ^(١)

ثمّ التفت إلى جعفر فقال: أوجب؟ قال: وجب. قال: أفأزيدك؟ فقال: لأمر المؤمنين علو الرأي، قال: قول عدي بن الرقاع: [الكامل]

تُرْجِي أَعْنَى كَأَنَّ إِبْرَةَ رَوْقِهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا^(٢)

قال: ثمّ أطرق الرشيد، ورفع طرفه وقال: يا أصمعي، أترك، تعبني عقلي بانحطاطك في هواي؟ فقلت: كلاً والله يا أمير المؤمنين إنك لتجل عن الحرش قال: انظر حسناً، قلت: قد نظرت، قال: فالسبق لمن؟ قلت: لأمر المؤمنين^(٣).

اختار هارون الرشيد مجموعة من التشبيهات، وعدّها من التشبيهات العقم، وأقسم بالله أنّه بأحدها يملك قصب السبق والأفضلية في اختيار أحسن تشبيه قاله الشعراء، وكلّمًا ذكر تشبيهاً يترك الحكم عليه للأصمعي وأطراف الحوار الحاضرين^(٤)، فيأتيه الجواب بالتأييد والتأكيد بأنّ الذي اختاره أفضل تشبيه.

ففي تشبيه الخطيئة للغام ناقتة بيت العنكبوت، عدّها الرشيد من التشبيهات التي انفرد بها الخطيئة، فأكدّ الأصمعي ذلك بقوله: ما علمتُ أحداً تقدّمه أو أشار إلى هذا المعنى بعده، والحقيقة الصورة في بيت الخطيئة قد شبّه فيها شيئين بشيئين، وذلك يُعدّ من أبرع التشبيهات وأحسنها كما قال النقاد^(٥)، ثمّ خروج الزبد من فم الناقة وتناثره في الجوّ على شكل خيوط ماء أشبه ما يكون بخيوط بيت العنكبوت، فهي صورةٌ أبدع الخطيئة في رسمها في التشبيه المجلّ ذي الطرفين المقدّدين بحال الناقة إذا صوّتت، وبيت العنكبوت الممدّد، وبهذا التشبيه النادر حاز الخطيئة أحسن تشبيه.

يُنظر: ديوان النابغة الجعدي، ص ١٦٦، وفيه: (ما استمرّ بطعنة) بدلاً من (ما استهلّ بطعنة).

(١) لم أقف على قائله، وأنداب: جمع ندبة، وهي الأثر، وتصمّع: صمعه بالعصا ضربه، لسان العرب، (صمّع).

(٢) ترجي: تسوق وتدفع، أغن: الظبي الصغير الذي يخرج صوته من خياشيمه، الروق: القرن، يُنظر: ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٣٥.

(٣) نصرّة الإغريض في نصرّة القريض، ص ١٦٤-١٦٧.

(٤) أطراف الحوار هم: يحيى بن خالد البرمكي، والفضل بن يحيى البرمكي، وجعفر بن يحيى البرمكي.

(٥) يُنظر: حلبة المحاضرة: ١٧٠/١.

ثمَّ إِنَّ تشبيه الشَّمَاخَ لنعمامة سقط ريشها وبقي أثره، فإنَّ مكان الريش أشبه ما يكون بحبِّ الثَّالِيل، فعلى بشاعة المنظر واشتمزاز النفس من ذلك، فإنَّه يُعدُّ من أبرع التشبيهات وأصوبها للشبه، فهي صورةٌ على بشاعتها قد أحسنَ الشَّمَاخُ رسمها وإبداعها.

أمَّا تشبيه عديِّ بن الرَّقَاع لقرن ظبية صغيرة كأنَّه قلم عليه مدادٌ، فهو أوَّل من اخترع هذا المعنى^(١)، إذ شَبَّه قرن الظبية الصغيرة بقلم عليه مداد صورة وهيئة^(٢)، فهو من التشبيهات التي يندرُ حضورها في الذهن، فهو كما قال أبو هلال العسكري: من مליح التشبيه وبديعه^(٣)، حتَّى إنَّ الشاعرَ جريراً يذكُر أنَّه عندما أنشد عديُّ الوليد بن عبد الملك أبياته السابقة فقال: «فحسدته على أبيات منها، حتَّى أنشدَ في صفة الطَّيِّبة: [الكامل]

تزجي أغنَّ كأنَّ إبرة روقه

قال: فقلت في نفسي: وقع والله، ما يقدر أن يقول أو يشبَّه به، قال: فقال:

..... قلمٌ أصابَ من الدُّوَاةِ مِدادَهَا

قال: فما قدرْتُ حسداً له أنْ أقيمَ حتَّى انصرفت»^(٤).

وما حسَدَ جريرٌ عديّاً على هذا التشبيه النادر «إلَّا لأنَّه رآه حينَ افتتحَ التشبيه قد ذكرَ ما لا يحضُرُ له في أوَّل الفكرِ وبديهة الخاطر، وفي القريب من محلِّ الظنِّ شبهً، وحينَ أتمَّ التشبيه وأدَّاه صادفَه قد ظفِرَ بأقرب صفةٍ من أبعدِ موصوفٍ، وعثرَ على خبيءٍ مكائنه غيرُ معروفٍ»^(٥)، فجريرٌ على شاعريته يُظهر العجبَ من هذا التشبيه؛ لأنَّه تشبيهٌ مستطرف، يقوم على الشبه الحاذق بين الأشياء المتباعدة في جهة يندرُ أنْ ينفذَ إليها الفكرُ، وكذلك قال عنه ابن قتيبة من أحسن من وَصَفَ ظبيَّةً وصفاً^(٦)، فهو من التشبيه المصيبِ الواقعِ النادرِ الذي «لا يقعُ إلا لمن طال تأمُّله ولطفَ حسُّه وميَّزَ بينَ الأشياءِ بلطيفِ فكره»^(٧).

(١) يُنظر: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر، ص ٤٧١.

(٢) يُنظر: عيار الشعر، ص ٢٦.

(٣) يُنظر: كتاب الصناعتين، ص ٢٥٢.

(٤) الكامل: ١٠٤٦/٢ - ١٠٤٧.

(٥) أسرار البلاغة، ص ١٥٤.

(٦) يُنظر: الشعر والشعراء: ٦١٨/٢.

(٧) التشبيهات، ص ٢.

وقد جاء تشبيهه عديّ من المشبّه (رأسُ قرن ظبية أسود اللون)، وهو مشبّه مركّب، ومشبّه به وهو (رأسُ قلم أصاب مداداً من الدواة) مقيداً المشبّه به (قلم) بحال أصاب رأسه المداد، ووجه الشبّه الهيئَة الحاصلة من شكلٍ معيّن ولونٍ معيّن، فصورته القلم عليه أثر المداد قلماً تخطرُ بفكرٍ عند تصوّر قرن الطّيبة، فقد أراد الشاعرُ الجمعُ بين متباعدين، والتأليف بين مختلفين، من هنا جاءت الطرافة والغرابَة في صورة عديّ، لذلك عندما سمع الشاعرُ جريز قولَ عديّ: (كأنّ إبرة روقه)، أشفق على عديّ؛ لأنّ في الكلام تشبيهاً لا يستطيع أن يأتي بشبيه له لدقّته ولبعد حضوره في الدّهن، فلمّا اهتدى إليه الشاعرُ عديّ، ووجدَه في قلمٍ لم يصب من المداد إلا قليلاً، ووجد جريز أنّ تشبيهه تامٌّ محقّق، استحال من الرحمة والإشفاق إلى الحسد، فثبت أنّ تشبيه عديّ أحسن ما شبّه به القلم قرن الخشف الصغير.

بهذه التشبيهات العقم النادرة التي عيّنّها الرشد غلب على الاختيارات التي عيّنّها آل برمك المحاورين للخليفة، إذ بعد أن انتهى الرشد من ذكر التشبيهات التي اختارها، وحتى لا يكون في الحكم محاباةً لجانب الخليفة، ويكتسب الحكم مشروعيتَه سأل الأصمعيّ: «أترك، تغبّني عقلي بانحطاطك في هواي؟ فقلت: كلا والله يا أمير المؤمنين إنّك لتجُلُّ عن الحرّش^(١)»^(٢)، ثمّ طلب من الأصمعيّ تعيين أفضل تشبيه سمّعه من المتحاورين، والحكم بينهم، فقال الأصمعيّ: السبق لأمير المؤمنين.

ومع أنّ الأصمعيّ قد حكم للرشد بالسبق والأفضلية في كلّ ما اختاره واستحسنه من التشبيهات، إلا أنّ ذلك الاختيار لم يثبت أمام ما أجمع عليه النقاد والرواة وعلماء الشعر، إذ رأوا أنّ أفضل تشبيهين هما تشبيه عنترة للذّباب، وتشبيه عديّ بن الرّقاع لقرن الطّيبة الصغيرة^(٣)، فقد أجمعوا أنّه تحقّق في هذين التشبيهين الخصائص الفنيّة للتشبيه الفرديّ المخترع الذي لا يولّد منه معنى، إذ قد تحاماه مخترعه لأنفسهم من الأخذ والسرقة، فلم يقترب منه الشعراء، وهذا النوع من التشبيهات عُرف باسم التشبيهات العقم، يقول الجاحظ: «ولا يُعلم في الأرض شاعرٌ تقدّم في تشبيه مُصيبٍ تامّ، وفي معنى غريبٍ عجيب، أو في معنى شريفٍ كريم أو في بديعٍ مُخترعٍ إلّا وكلٌّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إنّ هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه.... إلّا ما كان من عنترة في صفة الذّباب فإنّه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع

(١) الحرّش: الإغراء والخديعة، يُنظر: لسان العرب، مادة (حرش).

(٢) نضرة الإغريض في نصره القريض، ص ١٦٧.

(٣) يُنظر: التشبيهات العقم خصائصها ومكانتها في البحث النقدي والبلاغي، ص ١٦.

الشعراء، فلم يعرض له أحدٌ منهم.... ولم أسمع في هذا المعنى بشعرٍ أرضاه غير شعرِ عنترَةَ»^(١). فالجاحظُ عَرَفَ أحوال الشعراءِ أَهَمَّ يحرصون على متابعة كلِّ معنًى شعريٍّ جديدٍ، بأنَّ يفيدوا منه، فيشتقون منه ويتصرفون فيه، حتَّى يصبحَ ذلكَ المعنى الجديدُ مألوفاً بين الشعراء بعد أن كانَ خاصاً بصاحبه، وهذا حالُ جميع الشعراء، إلا تشبيهه عنترَةَ فإنَّه أجادَ فيه الوصفَ، وأتمَّ التصويرَ إلى الحدِّ الذي تعدَّرَ معه على أحدٍ من بعده أن يقولَ شعراً في معناه، لِمَا يتَّصفُ فيه من الاختراع والإصابة والغرابة^(٢).

وقد تحدَّث الإمامُ عبد القاهر الجرجاني عن التشبيهات الجيدة، وأنَّ أفضل التشبيهات هي التي تمتاز بالخصائص الفنية، مثل الخفاء، والبُعد والغرابة، والنُدرة والبديع، وأخذ يفاضل بين التشبيهات على هدى من ذلك، يقول: «أنَّ كلَّ شبه رجع إلى وصفٍ أو صورةٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصرَ أبداً، فالتشبيهُ المعقودُ عليه نازلٌ مُبتدلٌ، وما كانَ بالضدِّ من هذا وفي الغايةِ القصوى من مخالفته، فالتشبيهُ المردودُ إليه غريبٌ نادرٌ بدیع، ثمَّ تتفاضلُ التشبيهاتُ التي تبيُّ وواسطةً لهذين الطرفين، بحسبِ حالها منهما، فما كان منها إلى الطَّرَفِ الأوَّلِ أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطَّرَفِ الثَّاني أذهب، فهو أعلى وأفضل، وبوصفِ الغريبِ أجدرُ»^(٣).

فقد وضَّحَ خصائص تلك التشبيهات، وأنها ليست ممَّا يتأخَّرُ لأي أحدٍ من الشعراء، فهي دليل على قوَّة الشاعرية، وسعة الخيال، والفتنة، ولكي يأتي التشبيه غريباً بديعاً نادراً لا بدَّ من إصابة الشَّبه الصحيح الخفي بين المختلفين في الجنس، ذلك الشَّبه الذي لا يخطر على كلِّ بالٍ، لأنَّ؛ «الصنعة، والحدق، والنظر الذي يُلطفُ ويدقُّ في أن تُجمعَ أعناقُ المتنافاتِ المتبايناتِ في رقيقةٍ، وتُعقدَ بين الأجنبيَّاتِ معاًدُ نسبٍ وشُبُكة. وما شُرُفتُ صنعةٌ، ولا دُكرَ بالفضيلةِ عملٌ، إلَّا لأنَّهما يحتاجانِ من دقَّةِ الفكرِ ولُطفِ النَّظَرِ ونفاذِ الخاطرِ إلى مالا يحتاجُ إليه غيرهما.... وذلكَ بيِّنٌ لك فيما تراه من الصناعاتِ وسائرِ الأعمالِ التي تُنسبُ إلى الدِّقَّة، فإنَّكَ تجدُ الصورةَ المعمولةَ فيها، كلَّما كانتَ أجزاؤها أشدَّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثمَّ كانَ التلاؤمُ بينها مع ذلكَ أتمَّ والاتِّلافُ أبينَ كانَ شأنها أعجب، والحدقُ لمصوِّرها

(١) الحيوان: ٣١١/٣-٣١٢.

(٢) يُنظر: التشبيهات العقم خصائصها ومكانتها في البحث النقدي والبلاغي، ص ١٨.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٦٥.

أوجب»^(١).

إنَّ إدراكَ الشَّبهِ بين المتبايناتِ، وإظهاره في صورةٍ جذَّابةٍ يدلُّ على براعة الشاعر وحنَّفه، ولم يكتفِ الإمام عبد القاهر الجرجاني بمجرد الإعجاب والانبهار أمام تلك الصور في التشبيهات العقم من الغرابة والنُدرة والإبداع في التشبيه كما فعل سابقوه من النقاد، بل أخذَ في شرح وبيان الكيفية التي يكون عليها الجمعُ بين المتباينات المختلفات في الجنس، يقول: «ولم أرْ بقولي إنَّ الحَذَقَ في إيجادِ الائتلافِ بين المختلفاتِ في الأجناسِ، أنَّكَ تقدِّرُ أنَّ تُحدِثَ هناكَ مشابَهَةً ليسَ لها أصلٌ في العقلِ، وإِنَّمَا المعنى أنَّ هناكَ مشابَهاتٍ خفيةٌ يدقُّ المسلكُ إليها، فإذا تغلَّغَ فكركَ فأدركَها فقد استحققتَ الفضلَ. ولذلك يُشبَّه المدقِّقُ في المعاني كالغائصِ على الدُّرِّ»^(٢). ويدخلُ في هذا تشبيه ابن الرِّقاع لقرن الطَّيِّبة.

المفاضلةُ الرابعة: صورةُ الدُّباب:

لقد فضَّل الخليفةُ هارونُ الرشيد (ت ١٩٣ هـ)، والأصمعيُّ أبياتاً للشاعر عنتره بن شداد في صفة الدُّبابِ في أحد مجالس الخليفة، إذ قال الخليفة: «فهل تعرفُ يا أصمعيُّ تشبيهاً أفخمَ، وأعظمَ في أحقر مشبَّهٍ وأصغره في أحسنٍ مَعْرِضٍ من قولِ عنتره: [الكامل]

وَحَلَا الدُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَرْدًا كَفَعِلِ الشَّارِبِ الْمَتَرِّمِ
هَزِجًا يَحْكُ ذِرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ قَدَحَ الْمَكِيبِ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْذَمِ^(٣)

ثمَّ قال: يا أصمعيُّ، هذا من التشبيهاتِ العقم^(٤)، فقلتُ: هو كذلك يا أمير المؤمنين، وبمجدك آليتُ

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٣) المترَّم والغَرْدُ: الذي يترَّم بالغناء بمدَّ صوته ويرجِّعه، فيطرب، الأجْذَم: المقطوع الكفين، الزناد: أداة ليوري النَّارَ، يصفُ الشاعرُ روضةً كثيرةَ العُشبِ مخضبةً متكاملةً النبات، والدُّباب يألُفها، ويغني بها، فشَبَّه غناء الدُّباب-حين وقع في هذه الروضة- بغناء الشاربِ المترَّم، وشَبَّه الدُّباب حين حَكَّ إحدى ذراعيه بالأخرى برجل أجْذَمٍ مقطوع الكفين يوري زناداً بين ذراعيه، يُنظر: ديوان عنتره، ص ١٩٧-١٩٨، وفيه: (فترى الدُّبابُ بها يغني وحده) بدلاً من: (وَحَلَا الدُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ)، و(غرداً يَسُنُّ) بدلاً من (هَزِجًا يَحْكُ) و(فعل) بدلاً من (قَدَح).

(٤) التشبيهات العقم: هي التي انفردَ بها أصحابها، ولم يشركهم فيها غيرهم ممَّن تقدَّم، ولا ممَّن تأخَّر، أو هو التشبيه الذي افترعه صاحبه فلم يسبقه إليه سابق، ولا نازعه مُنازِعٌ، ولا طَمَعَ في مجاراته فيه طامع، يُنظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر:

ما سمعتُ أحداً وصفَ في شعرٍ شيئاً أحسنَ من هذه الصفةِ، ولا استطاع بلوغ هذه الغاية»^(١).
يصف الشاعرُ في هذا التشبيه دُباباً واقعاً في روضةٍ، حيثُ شبّه صوت الدُّبابِ في الروضةِ بصوتِ شاربِ الخمرة وهو يغني، ثمَّ حكَ الدُّبابُ إحدى يديه بالأخرى فشبّهه برجلٍ مقطوع اليدين يقدَحُ بعودين يحاول أن يوري النَّارَ، والدُّباب متى سقط فهو يفعل ذلك، وهو تشبيه حسيٌّ لأنَّ وجه الشَّبه يُدرك بحاسةِ البصر والأُذن، ومرسلٌ لذكر الأداة فيه، ومجملٌ لعدم ذكر وجه الشَّبه، فالمعنى عند عنتره مُتكاملٌ، لا ينفصلُ فيه غناء الدُّبابِ عن وصفه بالشارب المترنِّم، وكذلك ترتبطُ حركته بحركة الأجدم في تلك الحالة، فاستطاع عنتره أن يلتقط ذاك المشهدَ ويصوِّره، ويُبدعُ في تصويره، فقد صوَّر حركة الدُّبابِ وصوتَ غنائيِّه، وجعلَ ذلك المشهدَ وكأنَّه يحدثُ أمام أعيننا، فأصبحَ المعنى الذي سبقُ إليه عنتره أصلاً ترجعُ إليه الأبيات التي تعرضتُ لصوت الدُّبابِ أو حركته.

فأخذ النقاد ورجال الأدب ينهالون بالمدح والثناء على هذا التشبيه العجيب^(٢)، فقد «أجاد فيه الوصفَ، وأتمَّ التصويرَ، إلى الحدِّ الذي تعدَّر معه على أحدٍ من بعده أن يقول شعراً في معناه لِمَا يتَّصفُ به من الاختراع، والإصابة، والغرابة»^(٣)، فهو ممَّا يتأبَّى على الأخذ، والسَّرقة لغلبة الشاعر على ذلك المعنى، «فلو أنَّ أمراً القيسِ عرضَ في هذا المعنى لعنتره لافتضح»^(٤)، وهذا ما جعلَ الجاحظُ يقول: «قالوا: لم يدع الأولُ للآخر معنى شريفاً، ولا لفظاً بهياً إلا أخذه، إلا بيت عنتره»^(٥)، وكذلك أكَّد عليه أبو هلال العسكري إذ قال: «وقد ذكروا أنَّ كلَّ معنى للأوائل أخذهُ المتأخرون، وتصرفوا فيه، إلا قول عنتره في الدُّبابِ، فإنَّه لم يتعرَّضْ له، ولو رامهُ من رامه لافتضح»^(٦).

واضحٌ ممَّا تقدَّم أنَّ هذا التشبيه نالَ حظوةً عند العلماء بالشَّعر، وعدَّوه تشبيهاً عقيماً لا يولَّدُ منه معنى ولا لفظاً، ولا يؤخذ عليه، ولا منه، إلا أنَّ يكونَ ذلك بنقلِ المعنى إلى شيءٍ آخر، وهذا ما

١٧٦/١-١٧٨/١.

(١) نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) يُنظر: الحيوان: ١٢٧/٣، والشعر والشعراء: ٢٥٣/١، وعيار الشعر، ص ٢٩، وكتاب الصناعتين، ص ٢٢٣.

(٣) التشبيهات العقم خصائصها ومكانتها في البحث النقدي والبلاغي، د. حامد صالح خلف الربيعي، مجلة جامعة الملك سعود،

المجلد: ١٢، العدد ١، ٢٠٠٠م، ص ١٨.

(٤) الحيوان، الجاحظ: ١٢٧/٣.

(٥) البيان والتبيين: ٣٢٦/٣.

(٦) ديوان المعاني: ٩٢٦/٢.

فعله ذو الرُمة مع تشبيهه عنتره، يقول ابن رشيق في باب الحذف في الأخذ: «ومن أنواع الأخذ نقل المعنى والصفة، كقول عنتره يصف الدُّباب... لم يجسر عليه أحد، غير أن ذا الرُمة نقل معنى الصِّفة إلى الجُنْدُب^(١)، فقال: [البسيط]

كَأَنَّ رِجْلَيْهِ رِجْلَا مُقْطِفٍ عَجَلٍ إِذَا تَجَاوَبَ مِنْ بُرْدِيهِ تَزْنِيمٌ^(٢)

.... فنقل صفة يدي الدُّباب إلى رجلي الجُنْدُب، فأحسن الأخذ، وكأنه لم يعرض لعنتره في معناه^(٣). وقد ذهب حازم القرطاجني إلى أن ابن الرومي كان له الخطُّ الوافر في الزيادة من جهة أخرى، وإن كان قد قصّر عن اللّحاق بتشبيهه عنتره «على أن ابن الرومي قد نحا بالمعنى نحواً آخر، حين جعل تغريد الدُّباب ضرباً موقَّعاً على شدّوات الطَّير، وهذا تخيلٌ مُحَرِّكٌ إلى ما قصد ابن الرومي تحريك النَّفوس إليه وإبلاغها به. فمثل هذه المعاني النادرة إذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي، ووقع فيها زيادة ما من جهة، وإن كان فيها تقصير من جهة أخرى، يجب أن يُصفح عن قائلها في ما وقع لهم من التقصير إذا وقع لهم بإزاء ذلك زيادة، وإن كان ما قصروا عنه أجلاً ممّا زادوا^(٤)».

رغم أن المعنى في صورة ذي الرُمة مُتخِلِفٌ، إذ نحا بالمعنى نحواً آخر يبقى لتشبيهه عنتره فضل السبق والتّفرد، فهو تشبيه فردٌ في بابه، قد تحاماه الشعراء، ومن رآه منهم فقد افتضح وبان قصوره باللّحاق به.

فإذا كان ابن الرومي قد أحسن الأخذ فإن شاعراً آخر أخذ المعنى فأفسده، كما يقول ابن رشيق القيرواني: «ومثله قول أبي محجن الثقفي في وصف قينة: [البسيط]

تُرْفَعُ الصَّوْتُ أحياناً وَتُخَفِّضُهُ كَمَا يَطْنُ دُبَابُ الرَّوْضَةِ الْعَرْدُ^(٥)

(١) الجُنْدُب: نوع من الجراد، وقيل: هو ذكر الجراد، يُنظر: لسان العرب، مادة (جذب).

(٢) رِجْلَيْهِ: رجلا الجُنْدُب، مُقْطِفٌ: يريدُ رجلاً رَجُلٌ مُقْطِفٌ أي: صاحب بعير قطوف، أو برذون أو حمار، وبالركب عَجَلَةٌ، فهو يستحثّه، بُرْدِيهِ: جناحيه، شَبَّهَ ضربَ رِجْلَيْ الجُنْدُب بضرب رجلا هذا الرّجل المُقْطِفِ بغيره، والجُنْدُب تصرُّ طِيَّةٌ رجله في البرْدَيْنِ، فشَبَّهَ هذا به ترنيم صوت، يُنظر: ديوان ذي الرُمة، ص ١٤٨.

(٣) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص ٦٩.

(٤) منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص ١٩٥.

(٥) من ديوان الشعر العربي (ديوان أبي محجن الثقفي - ديوان صفوان الثّجبي - ديوان ابن مرج الكحل) جمع وتحقيق: د. محمد سلمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٧٥، وفيه: (الهنج) بدلاً من (الغرد).

فَأَيُّ قَيْنَةٍ تَحُبُّ أَنْ تُشَبَّهَ بِالذُّبَابِ؟ وقد سرق بيت عنتره وَقَلْبَهُ فَأَفْسَدَهُ»^(١).

فقد شَبَّهَ الغناء بطنين الذُّبَابِ، وهو تشبيهٌ رديءٌ، وصورة تبعثُ في النفس الاشمئزاز، ولكنَّ الجَيِّدَ أَنْ يُشَبَّهَ طنين الذُّبَابِ بالغناء كما صنع عنتره.

ومع أَنَّ العلماءَ بالشَّعرِ ونقاده، يَرَوْنَ أَنَّ قولَ عنتره السَّابِقِ أَوْحَدُ فُرْدٍ، وِيَتِيْمٌ قَدْ، وَأَنَّهُ من المعاني العُظمى التي لا تَوَلَّدُ^(٢)، لكنَّ كثيرًا من الشعراء المحدثين قد راموا ذلك المعنى، وكان النقاد يَرصدون ذلك، وَيَبَيِّنُون ما فيه من قصور، لأنَّهم لم يبلِّغوا ما بلَّغَ تشبيهُ عنتره من الحُسْنِ، ودَقَّةَ التصوير، وتَمَام الوصفِ في الحركة والشكل، نذكرُ من أولئك على سبيل المثالِ ابن الرومي في قوله: [الطويل]

إذا رَتَّقَتْ شمسُ الأصيلِ ونَفَّضَتْ	على الأفقِ الغربيِّ ورساً مُدْعِدا
وغرَّدَ رِبعيُّ الذُّبَابِ خِلالَه	كما حَثَحَتْ النشوانُ صَنْجاً مُشْرِعا
فكانت أرائيُّ الذُّبَابِ هُناكُم	على شَدَوَاتِ الطيرِ ضرباً مُوقَّعا ^(٣)

وقال السلامي في الزنبور: [الطويل]

إذا حَكَ أَعْلَى رَأْسِهِ فَكَأَنَّمَا	بسالفِتيه من يديه جوامعُ ^(٤)
--	---

وكذلك حازم القرطاجي في قوله: [الرجز]

أَلْقَى ذِرَاعاً فَوْقَ أُخْرَى وَحَكَى	تَكَلَّفَ الأَجْذَمَ فِي قَدَحِ السَّنا
كَأَنَّمَا النُّورُ الَّذِي يَفْرَعُهُ	مُقْتَدِحاً لِرَنْدِهِ سَقَطُ وَرى ^(٥)

فهؤلاء الشعراء، تَمَلَّكَهُمُ الإعجابُ بتشبيهِ عنتره، فأخذوا يستمدُّون منه الصور، ولكنَّهم فشلوا بالَّلحاق به، يقول العباسي (ت ٤٦٣هـ) عن تشبيهِ حازم السابق، ومكانته من تشبيهِ عنتره «فَقَصَّرَ عنه التقصيرَ البَيِّنَ، وأخلَّ بذكرِ الإكبابِ والحلِّ، ولهما في هذا التشبيهِ موقعٌ بديعٌ، مع التَّكَلُّفِ البادي على قوله: تَكَلَّفَ الأَجْذَمَ في قطعِ السنى، ثُمَّ رامَ أَنْ يَزِيدَ فيه فقال: كَأَنَّمَا النور... البيت»^(٦).

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٩٥/١.

(٢) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي (ت ٩٦٣هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط ١، ١٩٤٧م: ٣٥/٤.

(٣) ديوان ابن الرومي: ١٤٧٥-١٤٧٦.

(٤) البيت لشاعر العراق في عصره أبو الحسن محمد بن عبد الله السلامي، يُنظر: يتيمة الدهر: ٤٩٤/٢.

(٥) لم أجِد البيتَين في ديوان حازم القرطاجي، وهما في معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: ٣٦/٤.

(٦) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: ٣٦/٤.

فتشبيهه عنتره عجيبٌ عقيمٌ، ولا غرابة أن يُقالَ عن ذلك التشبيه: «إنَّه لم يقلْ أحدٌ في معناه مثله، وأنَّ يعدّه أربابُ الأدبِ من التشبيهاتِ العقيمِ، وهي التي لم يسبق إليها، ولا يقدر أحدٌ عليها»^(١)، إذ من سمات تشبيه عنتره السبق والجدة والابتكار والاختراع للمعنى، والإبداع في اللفظ، الاحتفاظ بالتفرد في المعنى الذي يؤديه، فضلاً عن النُدرة والغرابة في المعنى، واستيفاء عناصر الصورة، وإصابة الشَّبه الخفي^(٢).

المفاضلة الخامسة: صورة النجم سهيل:

وضع ابنُ قتيبة في كفتي الموازنة صوراً تناولت تشبيهاً لنجم السَّماءِ سهيلٌ وبعده عن الكواكبِ، وقد تمثَّلتِ الصورةُ الأولى في قول عبد الله بن المعتز: [الطويل]

وقد لاحَ للسَّاري سهيلٌ كأنَّه على كلِّ نجمٍ في السَّماءِ رقيبٌ^(٣)

أمَّا الصورةُ الثانيةُ فهي للناقد الشاعر ابن طباطبا العلوي بقوله: [الطويل]

كأنَّ سهيلاً والنجومُ أمامه يُعارضُها راعٍ أمامَ قطيعٍ^(٤)

وحملتِ الصورةُ الثالثة قولَ الشَّاعر: [الطويل]

ولاحَ سهيلٌ من بعيدٍ كأنَّه شهابٌ ينحيه عن الرُّمحِ قابسٌ^(٥)

وقد ذهبَ ابن قتيبة إلى تفضيل الصُّورةِ الثالثة، ورأى أنَّها أحسنُ ما قيل في سهيلٍ وبعده من الكواكبِ^(٦).

وبنا ننظرُ في الصورتين نجد أنَّ ابن المعتز قد رسمَ صورته لتوضيح بعدٍ واحدٍ فقط، يتمثِّلُ في

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ١٢٧/١-١٢٨.

(٢) يُنظر: التشبيهات العقم خصائصها ومكانتها في البحث النقدي والبلاغي، ص ٢٠.

(٣) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٢/٢١٣.

(٤) شعر ابن طباطبا العلوي الأصبهاني، جمعه وحققه: د. شريف علاونة، منشورات جامعة البترا، دار المناهج، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٨٦، وفيه: (وراء)، بدلاً من (أمام).

(٥) شعر أرتاة بن سهيلة المرِّي، من شعراء العصر الأموي، جمعه وحققه: د. شريف علاونة، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٦٩، لكنَّ رواية الديوان على النحو الآتي:

ولاحَ سهيلٌ عن يميني كأنَّه شهابٌ نجاؤه وجهه الريحِ قابسٌ

والقابس: الذي يطلبُ شعله من نار.

(٦) يُنظر هذه المفاضلة في: ديوان المعاني: ١/٦٣٧-٦٣٨.

تشبيهه لهيئة النجم سهيل من خلال عظمته وتوهجه لما حوله من النجوم، واستمرار ذلك التوهج والتألق، بعين رقيب دائم النظر والترصد لكل حركة تصدر من حوله، فهي صورةٌ بصريةٌ ساكنةٌ ساكنةٌ، لا تمتلك بُعداً تأثيرياً أو إيحائياً في نفس المتلقي.

أمّا صورةُ ابن طباطبا العلوي فقد أخذت أكثر من مدى في محيط التصوير، فهي ذات بُعد مركّب يتمثل في صورة سهيل مع ما أمامه من النجوم التي شبّهها الشاعر بصورة راعٍ يتقدّم قطيعه ويقوده ويرعاه، فلا يهتدي القطيع ولا يُحسّن السير دون الراعي، وكذلك نجوم السماء لا تُحسن الاهتداء في السماء دون قيادة النجم سهيل، ففي مفردة الراعي دلالات وإيحاءات كالحنوّ والرعاية والحفاظ، مع دلالتها على سمة المراقبة، إضافة إلى ذلك الحركة التي تجسدها دلالة مفردة المعارضة من قبل الراعي لقطيعه، فيشوب الصورة مسحة من الحركة الخفيفة، بهذه الدلالات والإيحاءات انمازت صورة ابن طباطبا ونالت الفضل والتقديم على صورة ابن المعتز.

المفاضلة السادسة: صورة الشيب:

فاضل الأمدي بين صورتين في الشيب، حملت الأولى قول الفرزدق: [الكامل]

وَالشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي السَّوَادِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانِبَيْهِ هَارٌ^(١)

وحملت الثانية قول أبي تمام: [الكامل]

وَالشَّيْبُ إِذْ طَرَدَ السَّوَادَ بَيَاضُهُ كَالصُّبْحِ أَحَدَثَ لِلظَّلَامِ أَفُولاً^(٢)

فقال الأمدي: أراد قول الفرزدق فقصر عنه^(٣)، فقدّم صورة الفرزدق على صورة أبي تمام، ونوافق الأمدي في هذا التفضيل، وقد أثنى على هذا البيت كثير من النقاد، وعدّوا هذا البيت من أجود التشبيه وبديعه في قرب المأخذ ووضوح الدلالة^(٤)، لكن ابن قتيبة خلاف ذلك وعدّه من الضرب الذي جاد معناه وقصرت عنه ألفاظه^(٥)، وذهب أبو علي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) إلى تخطئة الفرزدق، إذ قال:

(١) شرح ديوان الفرزدق، الصاوي، ص ٤٦٧.

(٢) لم أجده في ديوان أبي تمام، وإنما هو في ديوان مروان بن أبي حفصة (ت ١٨٢هـ)، يمدح معن بن زائدة الشيباني، وفيه: (السّواد)، بدلاً من (الشباب)، يُنظر: شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٧٧.

(٣) يُنظر: الموازنة، الأمدي: ٦٤/١.

(٤) يُنظر: الكامل: ٤٢/١، والصناعتين، ص ٢٥٤.

(٥) يُنظر: الشعر والشعراء: ٦٨/١.

«وهذا خطأ؛ لأنَّ هذا البيت مرَّكَّبٌ تركيباً معكوساً، ولا تصحُّ المقابلة في التشبيه إلا بأنَّ يقول: والشيب ينهض في الشباب كأنَّه نهار يصيحُ بجانب ليلاً»^(١)، والحاتمي في تخطُّته للفرزدق لم يكن صائباً، فالشاعر لم يخطئ، لـ«أنَّه حرٌّ في ابتداء واستعمال الأسلوب الذي يراه مناسباً لتوصيل فكرته، فالشاعر إنما أراد أن يُظهر ما للشيب من مغزى ووطأة على ما بقي أمامه من السواد الرامز للشباب، لذا جعل صورته - ثنائية التركيب - بذكر الشيب وهو حاثُّ السواد على الرحيل، ثمَّ جعل منتهاها بذكره أيضاً وهو صائح للهدف نفسه، ليدلِّل من خلال هذه الأسلوب على عظم حدث هذا الشيب وشدة سعيه في احتواء ما أمامه من السواد من جهة، وليفاجئ المتلقي بغير المعهود من نمطية التركيب التشبيهي من جهة ثانية، ولو أنَّ الشاعر اتَّبَعَ الأسلوب النمطي في الترتيب لجاءت صورته لا تثير في نفس متلقيه كلَّ هذه الأشياء»^(٢).

وبنا نظر في الصورتين نجد أنَّ بيت الفرزدق تميَّز بمزاوجة فنية بين التشبيه والاستعارة، وهذا واضح في استعارة (الشيب ينهض)، التي اقتضت حضور التشبيه (كأنَّه يصيحُ بجانبه نهار)، وبتضافر الاستعارة والتشبيه، تتشكَّل الصورة المجازية التي تمثِّل نسيجاً متكاملاً أسهم في أداء وظيفتين هما: الصراع بين الليل والنهار، ثمَّ الصراع المجازي بين الشيب وبقايا الشباب المتمثِّل بسواد الشعر، فضلاً عن أنَّ هذا التشكيل المجازي يمثِّل معادلاً موضوعياً أضفى لوناً إيحائياً حسناً^(٣).

على أنَّ أغلب البلاغيين يرون أنَّه تشبيه بياض الشعرِ وسواده ببياض النهارِ وسوادِ الليل، أي: تشبيه من ناحية اللون، لكنَّ المتمعنَ النظر في البيت يجد أنَّه لم يردَّ بالشيب والشباب ولا بالليل والنهار لوئهما من بياض وسواد، وإنما أَرَدَ الحِلْمَ والجهلَ، واليقظة والغفلة، وهذا البيت من قول النوار زوجة الفرزدق تلومه على طيشه، وهو مرتبط بالبيت الذي قبله: [الكامل]

وَتَقُولُ كَيْفَ يَمِيلُ مِثْلَكَ لِلصِّبَا وَعَلَيْكَ مِنْ سِمَةِ الحَلِيمِ عِذَارُ^(٤)

وقوله: [والشيب ينهض في الشباب] يسرع فيه كأنَّه يتحرَّك ويدبُّ، فتدبُّ التجربة والعقل

(١) حلية المحاضرة: ٤١٥/١.

(٢) التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٤٥.

(٣) يُنظر: جمالية المجاز وفاعلية التلقي قراءة في التراث النقدي، د. رميض مطر الدليمي، دار أمل الجديدة، دمشق، ط ١،

٢٠١٩م، ص ١٤٧-١٤٨.

(٤) سمة الحكيم: الشيب، والعذار: اللجام، يُنظر: شرح ديوان الفرزدق، عبد الله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى،

القاهرة، ط ١، ١٩٦٣م: ٤٦٧/٢.

والفهمُ لتنفّي عن النفس جهلها وطيشها، وقوله: [كأنّه] أردّ تشبيه حالة مجتمعة بحال أخرى مجتمعة، لا تشبيه لون بلون^(١).

وصورة الفرزدق أكثر دقّة من صورة أبي تمام في رسم الشيب، ونجدها أكثر نجاحاً في تصوير حيويّة هذا الشيب وقوّة تحفّزه في غزوه سواد الشعر الرامز للشباب، وإيحائيّة صورة الفرزدق النفسية بقرب رحيل زمن الشباب وانقضائه، وانكشاف ما بعد الشباب، نلاحظ ذلك من استعماله للفعلين [ينهض - يصيح] بدلالتهما على الحرث بترك المكان والاستمرارية بذلك، فالمشبّه هو صورة الشيب وهو يغزو الشعر الأسود ببطءٍ، فيمحوه ويحلّ مكانه، والمشبّه به صورة بياض النهار الذي يحويه سواد الليل بسرعةٍ ويحلّ محله، أمّا وجه الشبّه فهو صورة شيء أبيض يسرع في محو شيء أسود ويحلّ مكانه، وهو تشبيه تمثيليّ وطرفاه حسنيّين.

وفي صفة الشيب أيضاً فاضل ابن طباطبا العلوي بين الصورة التي حملها قول دعبل الخزاعي:

[الوافر]

أحبُّ الشيبَ لمّا قيل: ضيفٌ الحُبيّ للضيفِ النازلينا^(٢)

والصورة التي حملها قول الأحوص: [البسيط]

فبأنّ منّي شباي بعدَ لذّته كأنّما كان ضيفاً نازلاً رَحلاً^(٣)

فنجده مفضلاً الصورة التي جاء بها دعبل؛ لأنّه أبرز المعنى في صورة حسنة، مع العلم أنّ دعبلاً أخذ المعنى من الأحوص وهو الأسبق في تصوير الشيب وتشبيهه بالضيف^(٤).

ويمكن القول إنّ الصورة الأولى جعلت محبة الشيب في ظهوره كمحبّة الضيف في نزوله، في حين نجد الصورة الثانية تصوّر قصر مدّة الشباب كقصر إقامة الضيف.

ومع هذا نرى أنّ صورة الأحوص هي الأفضل والأجمل لتمثيلها فترة الشباب وهي شيء مجرّد، بشيء محسوس متجسّد بالضيف، بالإضافة إلى ما تمنحه دلالة مفردة الشباب للصورة من إيجاءات نفسية للصورة كالنضارة والقوّة، فضلاً عن أنّ معيار الصدق في التشبيه الذي يعتمد عليه ابن طباطبا يجعل

(١) يُنظر: تعليق المحقق على البيت في طبقات فحول الشعراء: ٣٦٩/٢-٣٧٠.

(٢) شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعة: د. عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٢٥٤.

(٣) شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، العراق، ط١، ١٩٦٩م، ص ١٦٨.

(٤) يُنظر: عيار الشعر، ص ١٢٣-١٢٤.

صورة الأحوص هي الأقرب والأجمل لمعيار الصدق، إذ أنها أكثر تمثيلاً له من محبة الشيب في صورة دعبل^(١).

المفاضلة السابعة: صورة الثريا:

أكثر الشعراء من ذكر الثريا في أشعارهم، وأخذ النقاد يفاضلون بين تلك الأشعار التي ذكرت أوصافاً للثريا، وقد أورد أبو هلال العسكري جملةً من تلك المفاضلات، فقال: «أحسن ما قيل في الثريا قول امرئ القيس: [الطويل]

إذا ما الثريا في السماء تعرّضت
تعرّض أثناء الوشاح المفضّل^(٢)

وقد استحسن الناس هذا البيت في صفة الثريا على قديم الدهر وقدموه، ثم قال بعضهم: وهو معيب؛ لأنّ التعرّض إنما هو أن ييدي لك عرضه، أي: جانبه، قال: والثريا تشقّ وسط السماء شقاً. وقالوا: أحسنه قول ذي الرّمة: [الطويل]

ورذت اعتسافاً والثريا كأثما
على قمة الرأس ابن ماءٍ مخلّق^(٣)

وقالوا: أحسنه قول ابن الطّريّة: [الطويل]

إذا ما الثريا في السماء كأثما
جُمانٌ وهي من سلكة فتبدّد^(٤)

أنشد عبد الملك بن مروان هذا البيت، فقال: ما هي بمتبددة، ولكنّها مرصوفة. قال أبو هلال: وإنما أرادها عند غروبها وهي متبددة عند الغروب، وامرؤ القيس أيضاً أرادها حين تغيب؛ لأنها حينئذٍ تنحرف من وسط السماء إلى جانب، وأحسن من هذا كان عندي قول أبي قيس بن الأسلت: [الطويل]

وقد لاح في الصبح الثريا لمن يرى
كعقود ملاحية حين نورا^(٥)

وإنما صار هذا أحسن؛ لأنّه تضمن وصف كل كوكب منها، ووصف خلقها وبياضها. وأحسن

(١) يُنظر: التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي، ص ٣٤.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٢٠١/١.

(٣) اعتسافاً: أخذ على غير هدى، وابن ماء: طائر الماء، شبه الثريا به وقد تحلّق، يُنظر: ديوان ذي الرّمة، ص ١٧٦.

(٤) شعر يزيد بن الطّريّة، صنعة: حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٧٣م، ص ٣١، وفيه: (هوى)، بدلاً من (هي).

(٥) الملاحية بالضم: عنب أبيض في حبه طول، يُنظر: ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت، جمع وتحقيق: د. حسين محمد بالجوده،

مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ٧٣، وفيه: (كما ترى)، بدلاً من (لمن يرى).

الوصف ما يتضمن أكثر صفات الموصوف، والوشاح وابن الماء إنما شبَّهها من جهة البياض فقط. وأخذ معنى ابن الأسلت بعض المحدثين فقال: [الخفيف]

قد انقضت دولة الصَّيام وقد بشَّر سُقْمُ الهِلَالِ بالعيدِ
تبدُّو الثُّريَّا كفاغِرٍ شَرِه يفتحُ فاهُ لأَكْلِ عَنُقُودٍ^(١)

والأول أجود لذكر الملحمة، وهذا ذكر العنقود، ولم يصفه وقد يكون العنقود أسود أو أحمر. وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: أجود ما قيل فيها قول الآخر: [الوافر]

وَقَدْ لَاحَتْ لِسَارِيهَا الثُّرَيَّا كَأَنَّ نُجُومَهَا نَوْرُ الْأَقَاحِ^(٢)»^(٣)

في هذه المفاضلة نلاحظ أنَّ النَّاس قد قدَّموا المعنى في بيت امرئ القيس، إذ له فضيلة سبق إليه، ثمَّ أخذ المعنى غيره ولم يبلغ ما جاء به امرؤ القيس كابن الطَّريَّة وذو الرُّمة، وأخذ المعنى ابن المعتز، وذهب أبو عمرو بن العلاء إلى تقديمه وتفضيله، إذ جَوَّد فيه، غير أنَّ أبا هلال العسكري قدَّم المعنى في بين أبي قيس بن الأسلت لأنَّ الصورة فيه أجمل.

وبعد إجمالة النظر في الصور السابقة نجد أنَّ صورة أبي قيس بن الأسلت حازت الفضل والحُسْنَ من جميع جوانبها، فكانَ تشبيهاً حَسَنًا، إذ شبَّه اجتماع نجوم الثُّريا في السماء بالشكل واللون والحجم والمقدار وفي البعد والقرب باجتماع حَبَّات عنب الملاحية في العنقود، «فإنَّ تلك الأنوار مشاكلة لها في البياض، وفي أنَّها ليست متضامَّة تضامَّ التلاصق، ولا هي شديدة التباين، حتَّى يبعد الفصل بين بعضها وبعض، بل مقاديرها في القُرب والبُعد على صفة قريبة ممَّا يترأى في العين من مواقع تلك الأنجم»^(٤)، فالصورة التشبيهية قد شاكلت المقدار واللون، فإنَّ الشاعر «اعتبر من الأنجم الشكل، والمقدار، واللون، واجتماعها على المسافة المخصوصة في القُرب، ثمَّ اعتبر مثل ذلك في العنقود المنوَّر من الملاحية، وكلَّما كان التركيب من أمور أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ»^(٥).

ويمكن أن نلاحظ جانباً آخر في الصورة السابقة وهو جانب الكثرة، وقد «سمَّيت هذه النجوم

(١) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٢٤٦/٢، وفيه: (يتلو)، بدلاً من (تبدو).

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٤/١.

(٣) ديوان المعاني: ٦٢٩/١-٦٣٠.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٢٣٤.

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة، الفزويني، ص ٢٥٩.

المجموعة بالتُّريا لكثرة نورها وقيل لكثرة نجومها مع صغر مرآها فكأنها كثيرة العدد بالإضافة إلى ضيق المحل»^(١).

وهذه الصورة من التشبيه الحسي بالنسبة لوجه الشَّبه، كون طرفيه يُدركان بحاسة البصر، وهو مركَّب أيضاً كون طرفيه مقيَّدَيْن، الطرفُ الأوَّل ظهور الثُّريا مقيَّدٌ بكونه وقع في وقت الصبح، والطَّرْف الثاني عُقود الملاحية مقيَّدٌ بكونه في حال النَّور، وجاء وجه الشبه فيه من اجتماع هيئة صور بيض مستديرة صغار المقادير في رأي العين على هيئة خاصَّة لا هي متضامَّة ولا هي متباعدة كثيراً، وهذه الصورة تُعدُّ من أبلغ الصور التشبيهيَّة في وصف الثُّريا.

مفاضلة الثامنة: صورة قلوب الطير:

فاضلُ أبو هلالٍ العسكري بمقياس المقاربة في التشبيه والوضوح في وجه الشبه، بين امرئ القيس: [الطويل]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي^(٢)

وقول بشار بن برد: [الطويل]

كَأَنَّ مِثَارَ النَّعِجِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(٣)

إذ يرى أبو هلال العسكري أنَّ تشبيه امرئ القيس أجود؛ «لأنَّ قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب»^(٤).

فهاتان الصورتان من تشبيه شيئين بشيئين في كلِّ واحدة: فالصورة الأولى: تشبيه الرَّطب من القلوب بالعناب، وتشبيه اليابس من القلوب بالحشف البالي، أمَّا الصورة الأخرى: تشبيه ظلمة الليل بمِثَار النَّعِج، وتشبيه السيوف بالكواكب المتهاوية.

يفضِّلُ أبو هلالٍ العسكري التشبيه في بيت امرئ القيس على التشبيه في بيت بشار، دون النظر إلى جمال الصورة وحركتها في بيت بشار، قياساً بسكونها في بيت امرئ القيس، فتداولتْ أقلامُ

(١) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن أحمد العباسي (ت ٩٦٣هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧م: ١٧/٢.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٥٩/١.

(٣) ديوان بشار بن برد: ٣١٨/١.

(٤) الصناعتين، ص ٢٥٠.

النقاد بيت امرئ القيس بين مُعْجَبٍ به ومُقَدِّمٍ إِيَّاهُ على غيره في التشبيه، وبين رادٍّ له، فحذا ابنُ رشيقٍ حذو أبي هلالٍ العسكري في تفضيله صورةَ امرئ القيس على صورةِ بشارٍ مع الثناء على صورةِ بشارٍ التي أجادها؛ إلَّا أنَّها واقعة بعد صورة السابق^(١)، بينما يخالفُ عبد القاهر الجرجاني ما ذهب إليه أبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، ويرى تفضيل الصورة في بيتِ بشارٍ على الصورة في بيت امرئ القيس، لـ«أنَّكَ تجدُ لبيت بشارٍ من الفضلِ ومن كرمِ الموقعِ ولُطفِ التأثيرِ في النفس، مالا يقلُّ مقداره، ولا يمكنُ إنكاره، وذلك لأنَّه راعى ما لم يُراعِه غيره، وهو أن جعلَ الكواكبَ تهاوى فأتمَّ الشَّبهَ وعبرَ عن هيئةِ السيوفِ وقد سُلَّتْ من الأغماذِ وهي تعلو وترسبُ وتحيء وتذهبُ»^(٢)، فهو من التشبيه المركَّب، إذ «يُريكَ الهيئةَ التي ترى عليها النَّقْعُ المظلم، والسيوفُ في أثنائه تَبْزُقُ وتومضُ وتعلو وتنخفضُ، وترى لها حركاتٍ من جهاتٍ مختلفةٍ كما يوجبُه الحالُ حين يحمى الجِلاد وترتكضُ بفرسانها الجيادُ»^(٣)، وليس المرادُ أن يشبَّه النَّقْعُ بالليل، والسيوفُ بالكواكب.

فهو يرى أنَّ الصورةَ امرئ القيس منفصلة وليست بمركَّبة عند تفريق التشبيه، فيصيحُ: كأنَّ الرُّطْبَ من القلوبِ عُتَابٌ، وكأنَّ اليابسَ حشفٌ بالٍ، وهذا لا يجدي نفعاً لأحدهما، كما أنَّ أحد التشبيهين لم يكن موقوفاً في الفائدة على الآخر، بينما تميَّزت صورةُ بشارٍ بتلك الحركة الممتثلة بارتفاع النَّقْعِ المظلم، وحركةِ السيوفِ في أثنائه علواً وانخفاضاً وحركة متهاوية يميناً وشمالاً، لذا فقد أجادَ الصورة، وأراك تركيب التشبيه وهيأته.

وبنا ننظر في التشبيهين، فإنَّنا نشاطرُ عبد القاهر الجرجاني الرأي، فقد أبدعَ بشارٌ في رسم صورته المركَّبة تركيباً فنياً مُفعماً بالحَيَوِيَّةِ، والحركة المجسَّمة تجسيمياً منظَّماً منحتها سمة الإجادة في معيارية الدقَّة في ربط أجزاء الصورة المداخلة فيما بينها، فزاد على صورة امرئ القيس الزيادة الحسنة، في حين تركنُ صورةَ امرئ القيس إلى الانفصال بين التشبيهين، كما بيَّن ذلك عبد القاهر الجرجاني ممَّا عكس نتيجة المفاضلة بين الصورتين إلى تفضيل صورة بشارٍ على صورة امرئ القيس؛ لأنَّه أدقُّ تشبيهاً، وإلى إصابة الشَّبهِ أقرب.

ولعلَّ بيت بشارٍ هذا هو الذي أكسبه الشهرة والنبوغ في الشعر، وقد نُقِلَ عن بشارٍ أنَّه قال:

(١) يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٧٥/١.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

«ما زلت منذ سمعتُ بيتَ امرئ القيسِ هذا أطلبُ أنْ يقعَ لي تشبيهانِ في بيتٍ واحدٍ حتى قلتُ: كأنَّ مثار النقع...»^(١).

المفاضلة التاسعة: صورة بزوغ وانبلاج الفجر:

تناول الشعراء معنى بزوغ الفجر وتصوير تلك اللحظات كلاً بحسب البيئة التي يعيش فيها، فهذا ذو الرُّمة يقول: [الطويل]

وَقَدْ لَاحَ لِلسَّارِي الَّذِي كَمَلَ السَّرَى عَلَى أُخْرِيَاتِ اللَّيْلِ فَتَقَّ مُشَهَّرُ
كَلُونِ الحِصَانِ الْأَنْبِطِ الْبَطْنِ قَائِماً تَمَائِلَ عَنْهُ الْجُلُّ وَاللَّوْنُ أَشَقَرُ^(٢)

فعقَّب أبو هلال العسكري قائلاً: «وهذا أحسنُ تشبيهٍ وأكملهُ.... ومن أغربِ ما قاله مُحدثٌ فيه قول ابن المعتز: [الطويل]

وقد رفعَ الفجرُ الظَّلَامَ كَأَنَّهُ ظَلِيمٌ عَلَى يَبِضٍ تَكشَفَ جَانِبُهُ^(٣)
وقد أبدع أيضاً في قوله: [الرجز]

قَدْ أَغْتَدِي وَاللَّيْلُ فِي جَلْبَابِهِ كَالْحَبَشِيِّ فَرَّ مِنْ أَصْحَابِهِ
وَالصُّبْحُ قَدْ كَشَفَ عَنْ أَنْيَابِهِ كَأَنَّهُ يَضْحَكُ مِنْ ذَهَابِهِ^(٤)»^(٥)

لعلَّ معيارَ أبي هلال العسكري في استحسان هذه الصور هو التقاربُ والتناسبُ بينَ أطرافِ الصُّورة، ولمَّ شتاتِ عناصرٍ متباعدة في الزمان والمكان، ثمَّ وضعها في إطارٍ شعوري واحد^(٦)، فقد شبَّه ذو الرُّمة انبلاج الصبح وبزوغ الشمس بحصان أنبط، تميَّز ببياض بطنه، وأجزاء من ظهره، لكنَّ هذا البياض لم تتضح معالمه بسبب الجُلِّ، فشبَّه ذلك بالليل الذي غشي الصباح بملاءته، فكلمًا تمايل الجُلُّ بأنَّ البياض، وكأنَّ الليل بدأ برفع غطاءه عن الصُّبح.

(١) سر الفصاحة، ص ٢٤٨.

(٢) الساري: الذي يسير ليلاً، الفتق: يعني الصبح، أي: فتح الفجر الظُّلمة، والأنبط البطن: الأبيض البطن، الذي يبلغ بطنه البياض، فإذا كان لون الفرس أشقر وفيه بياض يصل لبطنه، فهو أبلق، فشبَّه بياض الصُّبح في حمرة الشَّفَقِ بالفرس الأبيض البطن، وهكذا لون الصبح يُرى فيه بياض وحمرة حتَّى يتَّضح، يُنظر: ديوان ذي الرُّمة، ص ٢٢٢.

(٣) الظليم: ذكر النعام، يُنظر: ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٤٦/٢، وفيه: (دفع) بدلاً من (رفع).

(٤) المصدر نفسه: ١١٣/٢، وفيه: (في مآبه) بدلاً من (في جلبابه).

(٥) ديوان المعاني: ٦٦٥/١-٦٦٦.

(٦) يُنظر: جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ١٥٨.

أما صورة ابن المعتز، فقد شبه الليل بظلم قد جثم على بيضه، وعندما تحرّك وتلمل الظلم عن موضعه بان البيض، فشبه ذلك بانبلاج الصباح.

وبنا نظر في الصورتين نجدهما ساكتين خاليتين من الإيحائية التي تبعث على الدهشة والمفاجأة، قياساً إلى الصورة الثالثة التي أبدعها ابن المعتز، عندما شبه الليل بحشي قد فرّ من أصحابه، فالصبح يكشف عن أنيابه ضاحكاً من فرار الحشيّ ألا وهو الليل، مضيفاً على الصورة بُعداً لوتياً مفعماً بالحركة^(١)، ووجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من تلاشي اللون الأسود بحضور البياض، وقد استخدم ابن المعتز في الصورة التشبيهية الأفعال الآتية: (اغتنى - فرّ - كشف - يضحك)، فأضفت هذه الأفعال بدالاتها الحركية على الصورة الحية والكثافة، ثم دلالة الفعل (فرّ) على السرعة والنجاة أعطى الصورة دلالة حركية، إضافة إلى التجانس الموسيقي بين الأسماء (أصحابه - أنيابه - ذهابه)، ثم يعضد الصورة التشبيهية الاستعارة في قوله: (والصبح قد كشف عن أنيابه)، إذ شبه الصبح بحيوان مفترس يريد الانقضاض على فريسته، فذكر المشبه وحذف المشبه به (الحيوان المفترس)، وترك شيئاً مما يدل عليه، وهو (أنياه)، على سبيل الاستعارة المكنية، لكن هذا الحيوان المفترس قد كشف عن أنياه لا للانقضاض، بل كشف عن أنياه لأنه يضحك من هروب الليل أمامه، وذلك لتبدد ظلمة الليل أمام نور الصبح، وبتداخل التشبيه والاستعارة رسم الشاعر صورة جديدة حرّكت الدهشة والإعجاب عند المتلقي، فكانت جديرة بالحكم على أصالتها وبراعة منشئها، فحازت السبق والأفضلية.

المفاضلة العاشرة: صورة أذنان الخيل:

أجرى أبو العلاء المعري (ت ٤٩٤ هـ)، مفاضلة بين صورتين، حملت الأولى قول أبي الطيب المتنبي:

[الطويل]

شَوَائِلُ تَشْوَالِ الْعُقَارِ بِالْقَنَا هَامَرَحٌ مِنْ تَحْتِهِ وَصَهِيلُ^(٢)

والصورة الثانية يحملها قول بشار بن برد: [الكامل]

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٥٨.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٣٤٨، شالت العقرب ذنبها: رفعته، المرح: لعب يتبعه النشاط (النشاط)، شبه الرماح على الخيل بأذنان العقارب إذا رفعتها، إشارة إلى سرعة سيرها وكثرة جريها، ورفعها الأذنان في ذلك الجري، ثم دلّ على نشاطها بمراحها وعلى عزة نفسها بصهيلها، يُنظر: شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١،

وَالْخَيْلُ شَائِلَةٌ تَشُقُّ غُبَارَهَا كَعَقَارِبٍ قَدْ رَفَعَتْ أَذْنَابَهَا^(١)

فيحكم المعريُّ بالأفضلية لصورة المتنبي على صورة بشار على الرغم من فضيلة السبق للمعنى لتشبيه بشار، فيقول: «غيرَ أنَّه زادَ عليه في التشبيه، فبشارٌ شَبَّهَ الخيلَ الرافعة لأذنانها بالعقارب، رافعة أذنانها، فالتشبيهُ واقعٌ على وجهٍ واحدٍ، وهو أوقع التشبيه من وجهين:

أحدهما: أنَّه جعلَ الخيلَ شائلةً بالقنا، كما تشول العقارب بأذنانها، والثَّاني: أنَّه شَبَّهَ أطرافَ الرِّماح بأذنان العقارب، وأنَّ لها من الطعنِ مثلَ ما للعقارب من اللَّسع، فأخذَ معنى بشارٍ، وضَمَّ إليه هذه الزَّيادة، فكانَ هو أولى به من بشارٍ»^(٢).

وبنا ننظر في الصورتين نجد صورة المتنبي قد ضُمَّت زيادةً وصفيةً كما ذهب المعريُّ، وكانت هذه الزيادةُ في التشبيه التمثيلي، إذ «قد شَبَّهَ هيئةَ خيلِ الفرسان حين الكَرِّ شائلةً أذنانها مشدودةً بها رماح رُكبانها بهيئة عقارب تسير شائلة أذنانها»^(٣)، فضلاً عن ذكر المرح والصهيل من أفعال الخيل، فأُتت بمعنى صورة بشار في الشطر الأول، غيرَ أنَّ صورة المتنبي اتَّسمت بسمة ثقل جاءت من تتابع المفردات (شوائِل تشوال العقارب)، وتكرار هذه الحروف ممَّا يبعث ثقلًا في النطق، ونفوراً في النَّفس، وهذا ما قصده الصاحب بن عبَّاد بقوله: «فلم يرضَ بأنَّ سرق من بشار.... حتَّى ضيَّع التشبيه الصائب بينَ ألفاظٍ كالمصائب»^(٤) بينما اتصفت مفردات صورة بشار بالسهولة والانسحاب، رغم أنَّ الصورتين جاء المشبَّه بهما مركَّباً من الهيئات من أجل ثبات صفة القوَّة والنشاط لكلِّ مشبَّه.

المفاضلة الحادية عشرة: صورة لَمَعَانَ السُّيُوفِ:

أقامَ عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ في ميزانِ النقدِ والمفاضلةِ ثلاثةَ أبياتٍ، وهي قولُ بشار بن برد:

[الطويل]

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(٥)

وقول المتنبي: [الطويل]

(١) ديوان بشار بن برد: ٢٤/٤،

(٢) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري معجز أحمد، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٩٢ م: ٣/٣٣٩.

(٣) ديوان بشار بن برد: ٤/ الحاشية رقم: ٤ في ص ٢٥.

(٤) الكشف عن مساوئ المتنبي، الصاحب بن عباد، ص ٥٥.

(٥) ديوان بشار بن برد: ٣١٨/١، وفيه: (فوق رؤوسهم)، بدلاً من (فوق رؤوسنا).

أَسِنَّتُهُ فِي جَانِبَيْهَا الْكَوَاكِبُ^(١)

يَزُورُ الْأَعَادِي فِي سَمَاءٍ عَجَاجَةٍ

وَقَوْلِ الْعَتَّابِيِّ كُلُّثُومِ بْنِ عَمْرٍو: [الكامل]

سَقَفًا كَوَاكِبُهُ الْبَيْضُ الْمِيَاتِيرُ^(٢)

تَبْنِي سَنَابِكُهُمْ مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِمْ

يقول الجرجاني: «التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد؛ لأنَّ كلَّ واحدٍ منهم يُشَبَّه لمعان السيوف في العُبارِ بالكواكب في الليل، إلا أنَّكَ تجدُ لبَّيتَ بشارٍ من الفضل، ومن كَرَمَ الموقع، ولُكُفِ التأثير في النَّفس، ما لا يقلُّ مقداره، ولا يمكنُ إنكاره، وذلك لأنَّه راعى ما لم يُراعِه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتمَّ الشَّبه، وعبرَ عن هيئة السيوف وقد سُلَّت من الأعماد، وهي تعلو وترسب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يُريك لَمَعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخرون، وكان لهذه الزيادة التي زادها حظُّ من الدِّقَّة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل»^(٣).

احتكم الجرجاني في تفصيل صورة بشار إلى معيار الدِّقَّة والتناسب بين أطراف الصورة، فضلاً عمَّا تثيره من رؤى وظلال تجعلها قريبة من النفس، إضافة إلى ذلك فإنَّ صورة بشار انمازت بجريانها في الهيئات، وتصويرها للحركات المتهاوية في جهاتٍ مختلفة، «فإنَّ حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النَّفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، وذلك أن تعلم أنَّ لها في حال احتدام الحرب، واختلاف الأيدي بها في الضرب، اضطراباً شديداً، وحركاتٍ بسرعة، ثمَّ إنَّ لتلك الحركات جهاتٍ مختلفة، وأحوالاً تنقسم تنقسم بين الأعوجاج والاستقامة، والارتفاع، والانخفاض، وأنَّ السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل، ويقع بعضها في بعض، ويصدم بعضها بعضاً، ثمَّ إنَّ أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق كلَّها في نفسه، ثمَّ أحضرك صُورَها بلفظة واحدة، ونبَّه عليها بأحسن التنبيه وأكملَه بكلمة، وهي قوله: تهاوى، لأنَّ الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها في تهاويها توافُّع وتداخل»^(٤).

وهكذا استطاع بشار أن يكتفَ مجموعة من المشاهد، ومحاولة لم شتاتها في لوحة واحدة تستمدُّ

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٦٧.

(٢) العتَّابي: هو كلثوم بن عمرو من ولد الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم صاحب المعلِّقة، كان شاعراً محسناً، وكتائباً في الرسائل مجيداً يُنظر: أخبار أبي تمام، الصولي، ص ١٨-١٩، والعتَّابي حياته وشعره، د. ناصر حلاوة، مجلة المريد، العدد: ٢-٣، ١٩٦٩م، ص ٤٠٠.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٧٥.

(٤) أسرار البلاغة، ص ١٧٥.

عناصرها ومادّتها من الواقع، على الرّغم من عدم مشاهدته لأحداث المعركة، والاصطلاء بنارها، وخوض غمارها، إذ صوّر الجموع وهي تحتشد وتضطدم مع بعضها، وما يثيره هذا اللقاء من رهبة تتمثّل بكّر الخيل وفّرّها، واندفاع الجيوش صوب الأعداء، وما يحدثه من غبارٍ يعتلي رؤوس الأبطال، وكأنّه سماء، فضلاً عن تجسيده تلاحم السيوف واشتباكها وكأنّها كواكب تلمع في دجى الليل، كلّ ذلك استطاع أن يصوّره باستخدامه الفعل (تتهاوى)، فأحدث دهشة وإعجاباً في نفس المتلقي، فقد صوّرت حركات بين أطراف صورة متباعدة يصعب تصويرها، وأحسن التشبيه ما كان فيه تصوير للحركة، بينما كانت صورة الشاعرين الآخرين ساكنة لا حركة فيها غير تصوير الشكل واللون.

والجدير بالذكر أنّ ثمة معانٍ اختبأت في طيات الصور التشبيهية، منها الكثافة العددية للجيش، واشتداد أوار المعركة، والملاحظ أيضاً أنّ العتّابي قد استنسخ صورة بشار، وتبعه المتنبي في قوله: (يزور الأعداء... البيت)، إلا أنّ المتنبي «عندما شبّه الأسنة التي تلمع من خلال عجاجة الحرب المتلبّدة بالكواكب، لم يرد الوقوف عند صورة التماثل القائم بين الأسنة والكواكب لإبراز معانيها في هذا الجوّ المعتم المتلبّد بالغبار، بل أراد أن ينفذ من خلال هذا التشبيه إلى صورة أخرى تتداعى إلى الذهن وهو يستوعب المقارنة والتماثل القائمين على أساس كثرة الأسنة وتوالي لمعانها، كما تكثر الكواكب حين تنتشر على صفحة السماء»^(١).

المفاضلة الثانية عشرة: صورة زهر البنفسج:

فضّل عبد القاهر الجرجاني الصورة في قول الشاعر: [البسيط]

ولا زورديّة تزهو بزرقتهَا بين الرّياض على حُمرِ اليواقيتِ
كأنّها فوق قاماتٍ ضَعُفْنَ بها أوائل النَّارِ في أطرافِ كبريتِ^(٢)
على الصورة في قول ابن المعتز: [الطويل]

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالج (مخطوطة دكتوراه) جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٥م، ص ١٠٧-١٠٨.
(٢) يُنظر: أسرار البلاغة، ١٣٠، البيتان في ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ١٦٨/٢، واللازوردية: زهرة البنفسج الشبيهة بحجر اللازورد، لكونها على لونه، تزهو: من الزهو وهو الكبر، حمر اليواقيت: الأزهار والشقائق الحمر، القامات: البتقان، أوائل النار: أي: النار المتصلة بالكبريت التي تضرب إلى الزرق، لا الشعلة المرتفعة، والبيتان منسوبان لابن الرّمي في ديوانه: ٣٩٤/١، ورواية صدر البيت الثاني: (كأنّها وضعاؤُ القُضبِ تحملها)، بدلاً من (كأنّها فوق هاماتٍ ضَعُفْنَ بها)، وقد نسبهما محقق أسرار البلاغة، ص ١٣٠، في الحاشية رقم: (١) إلى الشاعر أبي القاسم الزاهي علي بن إسماعيل بن خلف البغدادي، ويُنسب لأبي العتاهية أيضاً.

كَأَنَّ عُيُونَ النَّرْجَسِ الْغَضِّ حَوْلَهَا مَدَاهُنْ دُرٌّ حَشَوْنٌ عَقِيقٌ^(١)

فقال الجرجاني: «تجد تشبيه البنفسج... أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس: بمداهن دُرٍّ حشون عقيق، لأنَّه أراك شبيهاً لنباتٍ غضٍّ يَرِفُّ، وأوراقٍ رطبةٍ ترى الماء منها يشفُّ، بلهبٍ نارٍ في جسمٍ مُسْتَوِلٍ عليه اليبسُّ، وبإدٍ فيه الكلف^(٢)... ولو أنَّه شَبَّه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شَبَّهًا في شيءٍ من المتلونات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحُسْنِ هذا الحظَّ»^(٣).

واضح أنَّ الجرجاني يُقدِّم التشبيه في الصورة الأولى على التشبيه في الصورة الثانية، ويتدقيق النَّظْرَ في الصورتين نجد أنَّ التشبيه في الصورة الثانية مفرَّدٌ حسيٌّ خياليٌّ، فقد شَبَّه الشاعر النَّرْجَسَ بصورةٍ خياليَّةٍ هي وعاء مصنوع من الدُّرِّ، ومحشَّوٌّ بالعقيق، وهذه الصُّورة غيرُ موجودة في الواقع، بل ابتدعها الشاعر في خياله، أمَّا التشبيه في الصُّورة الأولى: فهو تشبيهٌ مركَّبٌ تمثيليٌّ، فقد شَبَّه زهرة البنفسج اللَّازوردية بلونها المائل إلى الزُّرْقَةِ، وقد أحاطت بها الورودُ الحمراء وهي أقصرُ من قامَةِ زهر البنفسج، بصورةٍ اللَّهبِ المشتعل في أوائل عود الكبريت، ووجهُ الشَّبَّه الهيئَةُ الحاصلة من تعلُّق أجرام صغيرة لطيفة ذات لونٍ خاصٍّ بجرمٍ دقيقٍ يخالفها لونها^(٤)، وجليٌّ أنَّ الدَّهْنَ لا يتنقلُ من المشبَّه إلى المشبَّه به إلا بعدَ إعمالِ فكرٍ وطلٍ تأمُّلٍ، لِما بينهما من عدمِ التجانسِ وبعدِ المواطنِ، ولخفاء وجهِ الشَّبَّه ونُدْرَتِه وطرافتِه، وليستِ النُّدْرَةُ في صورةِ اتِّصالِ النَّارِ بأطرافِ الكبريت، وإمَّا النُّدْرَةُ في هذه الصُّورة عند حضور صورة البنفسج، وذلك لقلَّةِ المناسبةِ بينهما، فهذا زهرٌ نديٌّ لطيفٌ، وهذا هَبٌّ عنيفٌ، فإذا أُحضِرَ مع صحَّةِ الشَّبَّه أُسْتُطِرِفَ لمشاهدةٍ عناقٍ بين صورتين لا تتراءى نازهما^(٥)، فهذه الغرابة والنُّدْرَةُ في هذا التشبيه التمثيلي، هو ما منح الصورة الإعجابَ بها والغرابةَ فيها، فحرَّكَ قُوَى الاستحسانِ، وأثارَ كوامن الاستطرافِ؛ فأعلى عبدُ القاهر الجرجاني من شأنِ هذه الصُّورة وأكبرها، لأنَّ «مَبْنَى الطِّبَاعِ وموضوعُ الجِلَّةِ على أنَّ الشيءَ إذا ظهر من مكانٍ لم يُعْهَدْ ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صَبَابَةُ النَّفْسِ به أكثرَ، وكان بالشَّغْفِ منها أجدرُ»^(٦).

(١) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٢/٢٣٤، وفيه: (بينه) بدلاً من (حولها).

(٢) الكلف: لونٌ بين السواد والخمرة.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٣٠-١٣١.

(٤) يُنظر: فنُّ التشبيه بلاغة - أدب - نقد، علي الجندي، مكتبة نخضة مصر، مصر، ط ١، ١٩٥٢م: ٢٤٧/١.

(٥) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٤٣.

(٦) أسرار البلاغة، ص ١٣١.

ومن خلال ما سبق فإنَّ التفضيل يكونُ للتشبيه في الصُّورة الأولى؛ لأنَّ الشَّاعرَ جعلَ صلةَ
قُرْبى بينَ مُتباعِدَيْنِ أَشدَّ التَّباعدِ، النَّباتَ الغَضَّ ولهبَ النَّارِ، فصارَ المشبَّهَ طَريفًا.

الفصل الثاني

فاعليّة الصورة المجازيّة في تفاضل الشّعْر.

مبحث: الصورة الاستعارية.

مبحث: الصورة الكنائية.

توطئة

لم يتوقّف النقاد العربُ عند الصور التشبيهيّة معياراً للمفاضلة بين الشعراء، بل نظروا في الصور

المجازية من استعارة وكناية، وفاضلوا بينها على أساسها، لدورها الكبير في بناء الصورة البلاغية، فهي دليل حيوية الخيال الشعري، وربما قدّم النقّاد الصورة الاستعارية على غيرها من أبواب المجاز، إذ «الاستعارة أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلي الشعراء أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»^(١)، وذلك لأنّ التشبيه يحافظ على الحدود بين الأشياء، ويحرّص على عدم اختلاطها، فالمشبه به موجود وأداة التشبيه موجودة - مذكورة أو محذوفة - أمّا في الاستعارة فإنّ الشاعر يتجاوز الأداة ويستغني عن المشبه به، ويستغرق خياله متحرراً من الحقيقة، إذ يجمع خيال الشاعر فيبعث الحياة في الجمادات ويمنحها صفات الحيّ الناطق، أو يستعير له أعضاء، فالاستعارة هي التشبيه، لكنها خطت خطوة أبعد من التشبيه حين حذفت أحد طرفيها، فكأنّ الفاصلة بين طرفي التشبيه قد ضاقت في الاستعارة حتّى كادا أن يتّحدا لذا جاز أن ينوب أحدهما مناب الآخر.

فالصورة المجازية إحدى وسائل تكامل الصورة البلاغية، لذا تمثّل نسيجاً مجازياً تألفت فيه صورتان، الأولى: القابعة في الألفاظ والدلالات الأصلية، أمّا الثانية: فتلك وليدة الخيال الذي أضفى صورة جديدة للألفاظ ودلالات الأصل، فكلّما ازدادت إيجاءات الألفاظ ودلالاتها بأكثر من معانيها ازدادت بلاغة الصورة المجازية وجمالها «لأنّ المجاز يسهم في كسر رتابة اللّغة، وجعل الشاعر أكثر تحرراً في رسم ما يكتنّ في نفسه من مشاعر وأحاسيس ورؤى»^(٢). وما أقصده بالصورة المجازية هو الصورة الاستعارية والصورة الكنائية.

المبحث الأوّل: فاعلية الصورة الاستعارية

نالت الاستعارة اهتمام البلاغيين والدارسين قديماً وحديثاً، فهي فنّ قولي يجمع بين المتناقضات،

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٣٥/١.

(٢) جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ١٧٤.

ويقرب المتباعدات، ويُوفق بين الأضداد، ويشحن التعبير بطاقات بلاغية متميزة تفتقر إليها سائر فنون البيان الأخرى، إذ تمتع النفس وتؤثر في الوجدان بخصائصها الدقيقة، وبدقائقها الفنية البليغة، وعروفيها الضاربة في معارض التخيل والادعاء.

الاستعارة لغة: من عار الشيء يعوزه ويعيره، أخذه وذهب به، كما تؤخذ العارية، وهي ما يتداولونه بينهم، فيدل الأصل اللغوي للاستعارة على مجيء وذهاب، يُقال استعار الرجل سهماً من كنانته أي: رفعه وحوله منها إلى يده^(١)، والعارية طلب شيء للانتفاع به زمنياً، ثم رده دون مقابل، ولا تكون إلا من اثنين بينهما علاقة، ومن هذه المعاني أخذت استعارة الألفاظ.^(٢)

والاستعارة اصطلاحاً: تعددت تعريفات البلاغيين للاستعارة وتنوعت، وقد تختلف هذه التعريفات في اللفظ والصياغة، ولكنها غالباً ما تتحد في المعنى وتألف في المدلول.

يعد الجاحظ من أوائل الذين التفتوا إلى الاستعارة، وهي عنده «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»^(٣)، فتعريف الجاحظ هذا يعتمد على نقل لفظ من معنى واسم عُرف به في أصل اللغة إلى معنى لم يُعرف به، إذا استطاع اللفظ المنقول الدلالة على المقصود.

أما ابن قتيبة، فيرى أن «العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً»^(٤)، ففي تعريفه هذا قد جمع بين المجاز والاستعارة، إذ السببية والمجاورة من علاقات المجاز المرسل، أما المشاكلة فيقصد بها الاستعارة.

وعرفها القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، بقوله: «وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت فجعلت مكان غيرها»^(٥)، ثم بين عمادها والأساس الذي تقوم عليه بقوله: «وملاكتها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»^(٦).

وقد نظر الرماني (ت ٣٨٦هـ)، إلى الاستعارة وبحثها وعرفها بقوله: «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما

(١) ينظر لسان العرب، مادة (عير).

(٢) يُنظر المثل السائر ١/٢٤٧.

(٣) البيان والتبيين: ١/١٥٣.

(٤) تأويل مشكل القرآن، عبدالله بن مسلم بن قتيبة، ص ١٣٥.

(٥) الوساطة، ص ٤٥.

(٦) المصدر السابق نفسه: ص ٤٥.

وُضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»^(١).

أما الإمام عبد القاهر الجرجاني، فيعرفها بقوله: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلُّ الشواهد على أنه اختُصَّ به حينَ وضع، ثمَّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريَّة»^(٢)، ونجده في موضع آخر يرى أن «الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حدِّ المبالغة»^(٣)، فهو في هذا الموضع يصرُّ على الأصل التشبيهي للاستعارة، ونجده يؤكد هذا الأصل في أكثر من موقع في كتابه أسرار البلاغة، فالاستعارة عنده «ضربٌ من التشبيه ونمطٌ من التمثيل»^(٤)، والاستعارة الناجحة المفيدة منها ما طبَّق فيها مفصل التشبيه؛ لأنَّه «كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صورته»^(٥).

والاستعارة عند السكاكي «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبَّه في جنس المشبَّه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبَّه ما يخص المشبَّه به»^(٦).

وتناول الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، الاستعارة وعدّها «الضرب الثاني من المجاز الاستعارة وهي ما كانت علاقته تشبيهية معناه بما وضع له، وقد تُقيّد بالحقيقة، لتحقيق معناها حساً أو عقلاً، أي التي يمكن أن تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينصَّ عليه، ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال: إنَّ اللفظ نقل من مسمّاه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه»^(٧).

وبعد هذه التعريفات للاستعارة عند البلاغيين يتّضح أنَّهم يتفقون على معنى واحد هو أنَّ الاستعارة نقل اسم الشيء من معناه الأصلي إلى معنى آخر لم يُعرف به من قبل لعلاقة المشابهة بين المعنيين حقيقة أو ادّعاءً.

وجوهر الاستعارة أنَّها تشبيهٌ حُذف أحدُ طرفيه ووجَّه شَبَّهه وأدأته، وهي أبلغ من التشبيه، لقوّة

(١) التّكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص ٥٨.

(٢) أسرار البلاغة: ٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ٣٩٨.

(٤) المصدر نفسه: ص ٢٠.

(٥) المصدر نفسه: ص ٢٩.

(٦) مفتاح العلوم: ص ٣٦٩.

(٧) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: ص ٤٠٨.

ادعاء الاتحاد والامتزاج بين المشبه والمشبه به إلى حدّ أنهما صارا معنى واحداً، يُستعمل فيه لفظ واحد. واختصاص الاستعارة بعلاقة التشبيه يدعم آصرة القربى بينهما، فهو أصل والاستعارة كالفرع منه، ففي التشبيه يحتفظ كلٌّ من المشبه والمشبه به بصورته، وتربط بينهما أداة ظاهرة أو مقدّرة، أمّا في الاستعارة فتسقط الأداة ويُدمج الأصليّ بالمستعار، إذ ملاكها تقريب الشّبّه والامتزاج بين الطرفين^(١). يتّضح ممّا سبق أنّ فكرة النقل هي الفكرة المهيمنة على معظم تعريفات الاستعارة، ولا سيما قبل عبد القاهر الجرجاني.

وقد أبان عبدُ القاهر عن اتّساع فنون الاستعارة والطاقت البيانية التي تتميز بها، فلا تقتصر مهمّتها على نقل اللفظ من معنى إلى معنى آخر، بل «هي أمْدُ ميداناً، وأشدُّ افتناناً، وأكثرُ جرياناً، وأعجبُ حُسناً وإحساناً، وأوسعُ سعةً وأبعدُ غوراً، وأذهبُ نجداً في الصّناعةِ وغوراً، من أنْ يُجمع شُعْبها وشُعُوبها، وتُحصِرَ فنونها وضروبها.... ومن الفضيلةِ الجامعةِ فيها أنّها تُبرزُ هذا البيانَ أبداً في صورةٍ مُستجدةٍ تزيدُ قدره ثباتاً، وتوجبُ له بعدَ الفضلِ فضلاً، وإنّك لتجدُ اللَّفظةَ الواحدةَ قد اكتسبتَ فيها فوائد، حتّى تراها مكرّرةً في مواضع، ولها في كلّ واحدٍ من تلكَ المواضعِ شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلةٌ مرموقةٌ، وخلاصةٌ موموقةٌ، ومن خصائصها التي تُذكرُ بها، وهي عنوانُ مناقبها، أنّها تُعطيكَ الكثيرَ من المعاني باليسيرِ من اللَّفظِ، حتّى تُخرجَ من الصّدفةِ الواحدةِ عدّةً من الدّررِ، وتجنّيَ من العُصنِ الواحدِ أنواعاً من الثّمرِ.... فإنّك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخرسَ مُبينةً، والمعانيَ الخفيةَ باديةً جليّةً.... إنّ شئتَ أرتك المعانيَ اللّطيفةَ التي هي من حبايا العقلِ، كأنّها قد جُسِمتَ حتى رأتها العيونُ، وإنْ شئتَ لطّفتِ الأوصافَ الجسمانيةَ حتى تعودَ رُوحانيةً لا تنالها إلا الظنونُ»^(٢).

من خلال كلام الجرجاني السابق نجد أنّ الاستعارة «من أدقِّ أساليب البيان تعبيراً، وأرقّها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى»^(٣)، فهي تعطي المعنى فائدةً، وتجسّم المعاني اللّطيفة، وتلطّف الأوصاف الجسمانية، وقد أجمع العلماء على بلاغتها، وذهبوا إلى أنّها أرقى منزلةً من

(١) يُنظر الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص ٤١، ومفتاح العلوم: ص ٤٧٨.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٤٢-٤٣.

(٣) أساليب البيان، د. فضل حسن عباس، دار النفائس، الأردن، ط ٢، ٢٠٠٩م، ص ٣٠٦.

التشبيه^(١)، وكذلك اتَّخذها النقادُ معياراً نقدياً مهماً في المفاضلة بين الشعراء، لقياس درجة تفاوت الشعراء في الإجادَةِ والإبداع، من خلال الموازنة والتحليل والمفاضلة لتحديد الصورة الأجل. وقد قسَّم البلاغيون الاستعارة أقساماً كثيرة بالنظر إلى خصائص أركانها، ومقتضى القسمة العقلية، فأكثرُوا من هذه التقسيمات إضاءة لأبعادها، وبسطاً للفروق بين أنواعها، فقسَّموها باعتبار الطرفين إلى تصريحية وممكنية، وباعتبار الجامع إلى أصلية وتبعية، وباعتبار الطرفين والجامع -إذا اقترن طرفاها ببعض الصفات أو عدم اقترانها- إلى مرشحة ومجردة ومطلقة، وغير ذلك من التقسيمات التي ينظمها العقل ويحددها.

ولا ينوي الباحث في هذا الفصل دراسة الاستعارة، والخوض في تقسيماتها العديدة التي خاض فيها المتأخرون من البلاغيين، وإثماً المرادُ معالجة فاعلية الاستعارة في تفاضل الشعر عند النقاد، مع تأمل سياقاتها، واستشفاف أسرارها، والوقوف على قدرتها وطاقاتها الإيحائية التي تبثُّها في الصورة، والتي تتجلى في تضافر الأصوات مع الألفاظ والمعاني، وإبراز آثارها الفاعلة في تصوير المعنى، وفقاً للمنهج التذوقي الجمالي، مع البعد عن الطابع التعيديّ للأقسام العقلية للاستعارة وأساليبها المنطقية، إذ التَّبُع لهذه التقسيمات والإغراق فيها يحجبُ الذوق الأدبي، وجمال الصورة في تفاضل الشعر، وإثماً سيكتفي الباحث بدراسة فاعليتها في أشهر تقسيمين لها باعتبار الطرفين وهما الاستعارة الممكنية، الاستعارة التصريحية.

أولاً: فاعليَّة الاستعارة الممكنية في تفاضل الشِّعر:

والمقصود بها: أن تذكر المشبَّه وتريدُ المشبَّه به دالاً على ذلك بنصبِ قرينة له، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبَّه به^(٢).

المفاضلة الأولى: صورة ربح الشمال، وصورة الفجر:

أخبر محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥هـ)، أنَّه اجتمع مع جماعة من فرسان الشِّعر عند ابن

(١) يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٣٥/١، والإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: د.

عبد القادر حسن، مكتبة الآداب، مصر، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٨٨، ومعتزك الأقران في إعجاز القرآن، جلال الدين

السُّيوطي، ضبطه وصححه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م: ٢١٤/١، وجواهر البلاغة في

المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، مصر، د/ت، ص ٢٣٩.

(٢) يُنظر: مفتاح العلوم، ص ٣٧٨-٣٧٩.

المعتز (ت ٢٩٦هـ)، فتذاكروا الشَّعرَ وأحسنَ ما قيلَ في معناه، إلى أن قال أبو العباس: «ما أحسنُ استعارةٍ للعربِ اشتملَ عليها بيتٌ من الشَّعر؟ فقال الأسدي: قول لبيد: [الكامل]
وغداة ريحٍ قد كَشَفْتُ وَقَرَّةً إذ أَصَبَحْتُ بيدِ الشَّمالِ زِمَامُهَا^(١)
فجعلَ للشَّمالِ يدًا وزمَامًا. قال أبو العباس: هذا حسنٌ وغيرُه أحسن منه، وقد أخذَه من قوله ثعلبةُ بن صُعَيْرِ المازني^(٢): [الكامل]
فتذكَّرَا ثَقَلًا رثيدًا بعدمَا أَلْقَتْ ذُكَاءً يمينَهَا في كَافِرٍ^(٣)
قال: وقولُ ذي الرُّمةِ أعجبُ إليَّ منه وإن تأخَّرَ زمانُه، يقول: [الطويل]
ألا طَرَقَتْ مَيَّ هَيَومًا بَدِكْرِهَا وأيدي الثُّريَّا جُنَحَّ للمَغَارِبِ^(٤)
.... فقال آخر: قولُ الهذليِّ: [الكامل]
ولو أَنِّي استودَعْتُه الشَّمْسَ لارتَقَتْ إليه المنايا عَيْنُهَا ورسولُهَا^(٥)
قال أبو العباس: هذا بديعٌ، وأبدعُ منه في استعارةٍ لطيفةٍ، لفظُ الاستيداعِ في قولِ الحُصَيْنِ بن الحُمامِ المَرِّي؛ لأنَّه جمعُ الاستعارةِ والمقابلةِ في قوله: [الطويل]
نُطَارِدُهُمْ نَسْتَوْدِعُ البِيضَ هَامَهُمْ ويستودعونَا السَّمْهَرِيَّ المَقْوَمَا^(٦)
فقال بعضُنا: بل قولُ ذي الرُّمةِ: [الطويل]

-
- (١) وزعت: كفت، أي: كفَّ أذى الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء، زماتها: أمرها، وقد جعل للغداة زماماً وللشمال يدًا، يُنظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص ٣١٥.
- (٢) هو ثعلبةُ بن صُعَيْرِ بن خزاعي بن مازن، شاعر جاهلي مقلٌّ من أصحاب المفضَّليات، وهو أقدمُ من جدِّ لبيد، يُنظر: شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م: ٦١٢/٢.
- (٣) يصفُ نَعَامَةً وظَلِيمًا، الثَّقَلُ: بيضُ النعام، والرثيد: المنضود بعضُه على بعض، وذُكَاءُ: الشمس، وكافر: الليل، جعل للشمس يميناً ملقاةً في الليل، يُنظر: نضرة الإغريض في نصره القريض، ص ١٣٦.
- (٤) الهَيَومُ: الذاهب العقل، يعني الشاعرُ نفسه، وأيدي الثُّريَّا: أوائلها، جُنَحَّ للمَغَارِبِ: أي: دَنَوْنَ من المغرب، يُنظر: ديوان ذي الرُّمة، ص ٧٣، وفيه: (في المغارب)، بدلاً من (للمغرب).
- (٥) يقول: لو صَيَّرْتُهُ في الشمس لأتته المنايا، وعينها: يقينها، يُنظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٨٧.
- (٦) البيض، السيوف، السَّمْهَرِي: نسبة إلى سمهر، يُنظر: الحصين بن حمام المَرِّي الشاعر الفارس سيرته وشعره، جمع وتحقيق: د. شريف علاونة، دار المناهج، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٨٤، وفيه: (نطاردهم نستنقذ الجرد كالقنا) بدلاً من الشطر الأول، و(يستنقذون السمهري) بدلاً من (ويستودعنا السمهري). والجرد: الخيل القصيرة الشَّعر.

أقامت به حتى ذوى العود في الثرى

ولف الثرى في ملاءته الفجر^(١)

فقال أبو العباس: هذا لعمرى نهاية الخيرة.. وذو الرمة أبدع الناس استعارة، إلا أن الصواب (حتى ذوى العود والثرى) بواو النسق؛ لأن العود لا يزوي ما دام في الثرى»^(٢).

هذه المفاضلة جرت في مجلس ابن المعتز وكل من الحاضرين قد فضّل أبدع استعارة من جيد الشعر، وقد تباين الحضور في تقييمهم النص الاستعاري، أحدهم يرى قول لبيد هو الأفضل، فيعدل عنه الآخر، لعدم تكامل الصورة في ذهنه، فيرشح قول ذي الرمة، وينبري آخر فيختار قولاً بديلاً، بمعنى أن هؤلاء النقاد لم تكن لديهم معيارية معينة يستندون إليها في إبراز العمل الإبداعي وإعطائه قيمته التي يستحقها التي يتميز بها هذا القول على الآخر.

وقد وقع أول تفضيل لاستعارة لبيد، فهو أراد أن يبين كرمه وإطعامه الناس في غداة يوم شديد البرد إذ هبت رياح الشمال - وهي أبرد الرياح - فملكك زمام تلك الغداة وتصرفت بها كتصرف الإنسان يملك زمام الشيء، ورغم شدة تلك الغداة فقد كف حدة تلك الرياح بإطعام الناس ونحر الجزر، فلما أراد أن يصور بُرودة تلك الغداة، فإنه جعل للشمال يداً تتصرف بزمام الغداة، ومعلوم أنه ليس للشمال يد ولا للغداة زمام، أضف إلى ذلك عنصر المفاجأة في قوله: (بيد الشمال)، الذي حقق الصورة الاستعارية، إذ «أراد أن يثبت للشمال في تصرفها الغداة على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد. فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد»^(٣)، وهذا كله من التخيل، وذلك «بأن تُحِيلَ إلى نفسك أن الشمال في تصرف الغداة على حكم طبيعتها، كالمدير المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يُحسُّ، وذاتٌ تحصل.... وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال، إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه، ولكنه وفي المبالغة شرطها من الطرفين، فجعل على الغداة زماماً، ليكون أتم في إثباتها مصروفة، كما جعل للشمال يداً ليكون أبلغ

(١) ذوى العود: إذا جف وفيه بعض الرطوبة، التوى: صار لويّاً يابساً، واللوي: ما جف من البقل، الثرى: التراب الندي ملاءته: بياض الصبح، يقول: طلعت الثرى عند الفجر، وهذا وقت يُنس البقل بعد التوروز، يُنظر: ديوان ذي الرمة، ص ٢٠٣، وفيه: (بها) بدلاً من (به)، (والثوى) بدلاً من (في الثرى)، و(ساق) بدلاً من (لف).

(٢) حلية المحاضرة: ١٣٦/١-١٣٧.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٤٣٦.

في تصييرها مُصَرِّفَةً»^(١).

فشَبَّهَ رِيحَ الشَّمالِ بِراكِبٍ أَمْسَكَ بِزِمَامِ فَرَسِ الْبَرْدِ، وَجَعَلَ لَهُ يَدًا وَلَا يَصْلُحُ الْيَدُ لِأَنْ تَكُونَ تَشْبِيهًا لشيءٍ في معاني هذه الاستعارة؛ لِأَنَّ يَدَ الشَّمالِ وَزِمَامَ الْغَدَاةِ مِمَّا لَا يُتَحَصَّلُ فَهُوَ مِنْ مُحَضِّ الْخِيَالِ وَالْإِغْرَاقِ فِيهِ، لَكِنْ عَلَى سَبِيلِ التَّخْيِيلِ مَبَالِغَةٌ فِي تَشْبِيهِهَا بِهِ؛ «لِأَنَّ تَصَرُّفَ الْإِنْسَانِ إِنَّمَا يَكُونُ بِالْيَدِ فِي أَكْثَرِ الْأُمُورِ، فَالْيَدُ كَالْآلَةِ الَّتِي تَكْتَمِلُ بِهَا الْقُوَّةُ عَلَى التَّصَرُّفِ، وَلَمَّا كَانَ الْغَرَضُ ثَبَاتَ التَّصَرُّفِ - وَذَلِكَ مِمَّا لَا يَكْمَلُ إِلَّا عِنْدَ ثَبُوتِ الْيَدِ - أَثْبَتَ الْيَدَ لِلشَّمالِ تَحْقِيقًا لِلْغَرَضِ»^(٢)، وَهِيَ اسْتِعَارَةٌ مَكْنِيَّةٌ مُطْلَقَةٌ^(٣).

ثُمَّ بَعْدَ أَنْ اسْتَمَعَ ابْنُ الْمُعْتَزِّ إِلَى الْحَاضِرِينَ رَجَّحَ اسْتِعَارَةَ ذِي الرُّمَّةِ لِقَوْلِهِ: (وَلَفَّ الثُّرَيَّا فِي مَلَأَتِهِ الْفَجْرِ)، إِذْ قَالَ: هَذَا لِعَمْرِي نَهَايَةُ الْخَيْرَةِ، فَهَذَا يُعَدُّ حَكْمًا قَاطِعًا، وَلَعَلَّ مَعْيَارِيَّتَهُ فِي تَرْجِيحِ قَوْلِ ذِي الرُّمَّةِ تَعَوُّدٌ إِلَى مَا امْتَلَكَهُ النَّصُّ مِنْ مَخَالَفَةِ الْعُرْفِ وَالتَّحَوُّلِ الدَّلَالِيِّ لِلْعَمَلِ الْوُضُفِيِّ لِلْغَةِ، أَضْفَ إِلَى ذَلِكَ مَعْيَارَ الْجَدَّةِ الَّتِي اسْتَشَعَرَهَا ابْنُ الْمُعْتَزِّ فِي تَحْوِيلِ ذِي الرُّمَّةِ مِنْ دَائِرَةِ الشُّيُوعِ إِلَى دَائِرَةِ الْإِبْتِكَارِ وَالْإِنْزِيَاكِ عَنِ الْمَعْتَادِ، فَضْلًا عَنْ اتِّسَاعِ أَفْقِ الصُّورَةِ وَعَدَمِ تَأْطِيرِهَا بِمَحْدُودٍ مَعْلُومَةٍ^(٤)، إِذْ اسْتَعَارَ لِلْفَجْرِ مَلَأَةً وَلَا مَلَأَةً لَهُ؛ «لِأَنَّ الْفَجَرَ لَمَّا غَطَّى اللَّيْلَ بَبِيَاضِهِ وَشَمَلَ الْأَرْضَ عِنْدَ طُلُوعِهِ حَسَنَتْ اسْتِعَارَةُ الْمَلَأَةِ لَهُ لِتَضَمُّنِهَا هَذَا الْمَعْنَى، وَعَبَّرَ بِطُلُوعِ الثُّرَيَّا وَقْتَ طُلُوعِ الْفَجْرِ بِأَنَّهُ لَفَّهَا فِي مَلَأَتِهِ وَتَلَكَّ أَحْسَنُ عِبَارَةٍ، وَأَوْضَحُ اسْتِعَارَةٍ»^(٥)، إِلَّا أَنَّ ابْنَ الْمُعْتَزِّ صَوَّبَ لِذِي الرُّمَّةِ بِأَنَّ الْعُودَ لَا يَذْوِي مَا دَامَ فِي الثَّرَى، وَهُوَ مَا أَكَّده أَبُو عَمْرٍو بْنُ الْعَلَاءِ (ت ١٥٤ هـ) مِنْ قَبْلُ عَلَى لِسَانِ الْفَرَزْدَقِ، إِذْ قَالَ: «كَانَتْ يَدِي فِي يَدِ الْفَرَزْدَقِ فَأَنْشَدْتُهُ هَذَا الْبَيْتَ، فَقَالَ: أُرْشِدُكَ أَمْ أَدْعُكَ. قَالَ: فَقُلْتُ: بَلْ أُرْشِدُنِي، فَقَالَ: إِنَّ الْعُودَ لَا يَذْوِي فِي الثَّرَى، وَالصَّوَابُ: حَتَّى ذَوَى الْعُودُ وَالثَّرَى»^(٦)، وَابْنُ الْمُعْتَزِّ فِي كُلِّ تَعْلِيْقَاتِهِ يَنْبِئُ عَنْ ذَوْقٍ فِي دَقِيقٍ فِي الْحُكْمِ عَلَى أَنْوَاعِ اسْتِعَارَاتِ الْبَدِيعَةِ.

(١) أسرار البلاغة، ص ٤٦.

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب النويري، تحقيق: مفيد قمحية وجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢٠٠٤م، ٤٩/٧.

(٣) المطلقة هي التي لا تَقْرُنُ بشيء من ملائِمَاتِ أَحَدِ الطَّرَفَيْنِ، يُنْظَرُ: الْإِيضَاحُ فِي عُلُومِ الْبَلَاغَةِ، ص ٣٠٧.

(٤) يُنْظَرُ: جَمَالِيَّةُ الْمَجَازِ وَفَاعِلِيَّةُ التَّلْقِي، ص ١٧٩.

(٥) سُرُّ الْفَصَاحَةِ، ص ١٣٨.

(٦) زَهْرُ الْأَدَابِ وَثَمَرُ الْأَلْبَابِ: ٩٧٨/٢.

ويقول أبو عمرو بن العلاء: «ولا أعلم قولاً أحسن من قوله: (وساق الثريا في مُلاءته الفجر)، فصير للفجر مُلاءةً، ولا مُلاءةً له، وإنما استعار هذه اللفظة، وهو من عجيب الاستعارات»^(١).
إلا أن هناك من رأى أن بيت ذي الرُمة ناقص الاستعارة؛ لأنه أخرجها مخرج التشبيه فكانت محولةً عليه، ويفضّلون على بيت ذي الرُمة ما كان من نوع بيت لبّيد، وهذا ما عارضهم به ابن رشيق ورأى فيه الخطأ؛ لأنّ جُلّ العلماء إنّما يستحسنون الاستعارة القريبة، وبه أتت النصوص عنهم^(٢).
وبنا ننظر في الصورتين، نجد أنّ تصوير لبّيد في استعارته أفضل من صورة ذي الرُمة في بيته، وذلك أنّ لبّيداً جاء باستعارة مكنية مجرّدة^(٣)، فهو «جعل للشّيء الشّيء ليس له»^(٤)، فقد جعل للشمال يداً وليس لها يدٌ، وجعل الغداة فرساً لها زمامٌ وليس للغداة زمامٌ، بل هو على سبيل الاستعارة التخيلية.

بينما صير ذو الرُمة للفجر مُلاءة يلفُ بها الثريا، ولا مُلاءة له، إذ استعار له لفظة لفّ، لكنّ ذلك كان محمولاً على التشبيه، ممّا أنقص الاستعارة، وقلّل دعوى الاتحاد بين الطرفين.
فقد كانت الصورة البلاغية هي المعيار في تحديد الاستعارة الأجل، عن طريق تمييزها بين استعارة وأخرى، وحسن توظيف الشاعر لها، لأنّ الصورة بحدّ ذاتها «تمثّل عدولاً وتحولاً من المعهودية إلى المبتكر غير المألوف، ألا تراهم جعلوا للشّمال والثريا يدين، والمنايا ترتقي الشمس، والبيض تُستودع في هامات، كلّ ذلك يُعدُّ نقلةً من عالم المحسوسات إلى عالم الإبداع والجدّة»^(٥).

المفاضلة الثانية: صورة الشمس:

يكمل ابن المعتز في مجلسه السابق مفاضلاته بين الاستعارات، والحكم بالأفضلية لأبدع استعارة، فيذهب محمد بن يحيى الصولي أنّ أبدع استعارة لذي الرُمة في قوله: [الطويل]
«وَلَمَّا رَأَيْتَ اللَّيْلَ وَالشَّمْسُ حَيَّةً حَيَاةَ الَّذِي يَقْضِي حُشَاشَةَ نازع»^(٦)
فقال أبو العباس: اقتدحت زندق يا أبا بكر فأورى! هذا بارع جداً، ولكن سبّقه إلى هذه الاستعارة

(١) حلية المحاضرة: ١٣٦/١.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه: ٤٣٦/١.

(٣) المجرّدة: هي التي قرّنت بما يُلائم المستعار له، يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٠٧.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ٦٧.

(٥) جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ١٨٠.

(٦) ديوان ذي الرُمة، ص ٢٨١، وفيه: (فلما رأيته)، بدلاً من (ولما رأيته).

جريّر، ويثّنه أحسنُ بقوله: [الكامل]

تُحيي الرّوامسُ ربّعها فتُجِدُّه
بَعْدَ البلى وَتُمِثُّهُ الأمطارُ^(١)

قال أبو العبّاس: هذا بيتُ جَمَعَ الاستعارة، والمطابقة، لأنّه جاء فيه بالإحياء والإماتة، والبلى والجدّة^(٢).

يفضّلُ ابنُ المعتزِّ صورةَ جريّر على صورة ذي الرُّمة مع الإقرارِ ببراعة التصوير في استعارة ذي الرُّمة، ولعلَّ معياريّة ابن المعتزِّ في تفضيل استعارة جريّر، تكمنُ في الغرابة والطرافة، ومخالفة العُرف والانحراف باللغة عن نظامها المعتاد، إذ العُرفُ أن تُذهب الرّوامسُ الدِّيارَ لا أن تُحييها، وأن تُحيي الأمطارُ الدِّيارَ لا أن تُمِثَّها، إلا أنّ الشاعَرَ خالفَ ذلكَ فجعلَ الرّوامسَ تحيي الأطلالَ، والأمطارَ تُمِثُّها، يضافُ إلى ذلكَ اعتماده المطابقة (تحيي، تميت)، ممّا وفّرَ بُعداً نفسياً ارتبطَ بذاتِ الشاعرِ، فالرياحُ عندما تمرُّ بالربيع تزيلُ عن وجهه غبارَ السنين، إلا أنّ الأمطارَ تميتُ فعلَ الرياح وتبطلها.

وبنا ننظرُ في الصورتين، نجدُ أنّ صورةَ جريّر لم تمتلكِ القدرَ الكافي من الكثافة والإيحائية قياساً بصورة ذي الرُّمة؛ «لأنّ قوله: والشمس حيّة، من بديع الاستعارة، وباقي البيت من عجيب التشبيه»^(٣)، فقد صوّرَ الشَّمْسَ حالَ بزوغها وخروجها من قميص الليل بمولود جديد يخرج للحياة، وما يعاينه المولود الجديد حال النزع والخروج للحياة من الألم والشدّة، ليبينَ الشاعِرُ قساوة الليل والشدّة التي تلاقيها الشَّمْسُ في أثناء بزوغها، وتكرار هذا الفعل كل يوم.

فهذه العلاقات الجديدة التي أوجدها ذو الرُّمة بين مفردات اللغة، شكّلتُ تناقضات الحياة والموت، صورة حياة الشمس حال بزوغها والإعلان عن مولدٍ يومٍ جديدٍ، وعلى النقيض من ذلك صورة إنسان يلفظ أنفاسه الأخيرة ينازع الموت ولم يبقَ من روحه إلا الرّمق الأخير، وبين ضديّة الحياة والموت استطاع ذو الرُّمة بتشكيله الاستعاري أن يوجّد هذه العلاقات بين المتناقضات فأعطت الصورة مزيداً من الإيحائية والكثافة، وهذه هي غاية الصورة التي تقومُ على مبدأ قوامه تقريب أو تجميع حقائق متناقضة أو مختلفة^(٤)، والخلاصة أنّه «في الصورة الشعرية تتجمّع عناصرٌ مُتباعدة في المكان وفي الزمان

(١) الرّوامسُ: الرياح، لكشفها التراب عن الآثار، يُنظر: ديوان جريّر، ص ٢٠١.

(٢) حلية المحاضرة: ١٣٧/١.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٤٥/١.

(٤) يُنظر: الصورة الشعرية، د. صبحي البستاني، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م، ص ١١.

غاية التباعد، ولذلك سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد»^(١).

بهذه الكثافة والإيحائية في التصوير، والتفاعل بين المتناقضات استطاعت الاستعارة أن تشكّل صورةً بلاغيةً مفعمةً بالحياة والغربة والطرافة، الأمر الذي جعل صورةً ذي الرُمة غنيّةً بالتّنوُّع، لهذا نرى تقديم صورةً ذي الرُمة على صورة جريّر.

المفاضلة الثالثة: صورة الخيل:

أوردَ ابنُ طباطبا العلوي قول المثقّب العبدى في صفة ناقته: [الوافر]

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِييَ أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي أَكُلَّ الدَّهْرِ حِلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يُقِينِي^(٢)

وقال: «فهذه الحكاية كلّها عن ناقته من المجاز المباعِد للحقيقة، وإنّما أرادَ الشّاعرُ أنّ النّاقَةَ لو تكلّمتْ لأعربتْ عن شكواها بمثل هذا القول»^(٣)، ثمّ فضّلَ عليه قولَ عنترَةَ في وصف فرسه على الوصف السابق، فقال: «والذي يقاربُ الحقيقة قولُ عنترَةَ في وصفِ فرسِهِ: [الكامل]

فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرة وتحمّم^(٤)»^(٥)

وقد وافقَ المرزبانى رأيَ ابنِ طباطبا في تفضيله قولَ عنترَةَ السابق على قولِ المثقّب العبدى فقال: «رأيتُ أهلَ العلمِ بالشّعرِ يستحسنونَ قولَ عنترَةَ العبسيّ فيما أخبرَ به عن شكية فرسه إليه التعب لدوام الحرب.... فلم يخرج الفرسَ عن التحمّم إلى الكلام.... فوضعَ عنترَةُ ما أرادَهُ في موضعه»^(٦)، فعَدَّ شعرَ المثقّب العبدى من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة^(١)، وكذلك أكّد رأيي

(١) الشعر العربي المعاصر، د. عزّ الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٦١.

(٢) درأت: مَدَدْتُهُ وبسطته وشدت به رحلها، ودَرَأْتُ وضين البعير: إذا بسطته على الأرض ثم أبركته عليه لشدّه به، والوضين: بَطَانٌ عريض منسوج من آدم أو سيور، يُشدُّ به الرحل على البعير والناقة، وهو للرحل بمنزلة الحزام للسرّج، دينه: دأبه ودَيْدَنُهُ وعادته، حلٌّ وارتحال: الحلُّ: الإقامة وهو نقيض الارتحال، ولا يقيني: ولا يحفظني ويصونني، يُنظر: ديوان شعر المثقّب العبدى، شرح وتحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات الجامعة العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٩٥ وما بعدها، وفيه: (أَكُلَّ) بالنصب بدلاً من (أَكَلٍ) بالرفع، و(عليّ) بدلاً من (عليه).

(٣) عيار الشعر، ص ٢٠٠.

(٤) فازورّ من وقع القنا: أي: أعرضَ الفرسُ لما رأى الرّماح تقع بنحره، والتحمّم: الصوت الخفي، فإن اشتدّ فهو الصهيل، شكا إليّ: أي: تبيّنَ عليه أثر ما لقي من الشدائد فكأنّه شاك، يُنظر: ديوان عنترَةَ، ص ٢١٧.

(٥) عيار الشعر، ص ٢٠١.

(٦) المصدر السابق، ص ٢٨٥.

ابن طباطبا والمرزباني أبو هلال العسكري، وقدامة بن جعفر، في تفضيلهما قول عنتره على قول المثقّب العبدى^(٢).

ولعلّ معيارية ابن طباطبا والمرزباني في تفضيل استعارة عنتره على استعارة المثقّب العبدى، تكمن في الالتزام بالصدق ومقاربة الحقيقة والواقع، وأن تكون الصورة البلاغية واضحة الدلالة التعبيرية دون إجهاد المتلقي في البحث والتقصي، وهذه المعيارية تقيد خيال الشاعر، ولا تُطلق عنانه، «وتلك النظرة تشدّ مفهوم الصورة البلاغية إلى الواقع الحرفي شدّاً بالغاً يضرب بالصورة نفسها، ومقاربة الحقيقة التي يتحدث عنها ابن طباطبا لا يمكن إلا أن تشكّل قيداً على فاعلية الخيال وحركته، وكان من الأفضل لابن طباطبا أن يشغل نفسه بالجانب الوظيفي للصورة ومدى قدرتها على تحقيق وظيفتها التعبيرية، أو - في الأقل - ينظر إليها من زاوية صدقها في الكشف عن مكنون النفس لا من زاوية صدقها في نقل العالم الخارجي»^(٣).

وبنا نظر في صورتين، فإنّ الشاعرين أضفيا الصفات البشرية التعبيرية على ما لا يتأتى منه الكلام، فاستعار المثقّب العبدى الحديث والتعبير عن النفس للناقة، وصيّرها تعاتب صاحبها على كثرة سفره وحلّه وارتحاله على متنها ممّا أتعبها، وجعلها تستفهم وتتعبّ وتقرّع صاحبها على عدم اكتراثه بها وعدم حفظها وصونها، وأطلق الشاعر العنان لخياله فبالغ في ذلك حتّى جعل الناقة وكأنّها إنسان يحاور ويعاتب، فخرج إلى المحال المبعاد عن الحقيقة، فقد صرّح بخروج ناقته على عجمتها، فجعلها تتكلّم وتشكو ما أصابه ممّا أفصح بذلك عن تشخيص الوصف، أمّا أسلوب عنتره في تعبيره عن حال فرسه، فقد ألمح وأشار بإشارة لم يفصح معها على أن فرسه خرج على عجمته ليتكلّم ويشكو ما أصابه فأبعده ذلك عن التشخيص في الوصف، وكذلك برز خيال الشاعر عنتره إذ أضفى المشاعر الإنسانية على الفرس، فصوّر الحصان يشكو ويعاتب، ولكنّ بالعبرات والتحميم، وبدموعه وصوته الخافت، ونلاحظ في صورة عنتره ملحظين، الأوّل أن الأمر وصل حدّاً من الشدة والكرب والحزن لا يُحتمل ممّا جعل الحيوان يحمم ويصوّث كي يعبر عمّا يجده من الشدة، والثاني العلاقة الحميمة بين الشاعر وحصانه.

(١) يُنظر: الموشح، ص ١٢١.

(٢) يُنظر: الصناعتين، ص ١١٥، ونقد الشّعر، ص ٢٠٠.

(٣) مفهوم الشّعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط ٥، ١٩٩٥ م، ص ٦٦.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا فضلنا صورة عنتره على صورة المثقّب العبدى، فالشاعر أعطى الحصان الصفات البشرية للتعبير عن نفسه دون النطق والكلام، فهو مزورّ شاكٍ باكٍ، ولكنه أعجميّ لا ينطق ولا يحسن الكلام، لذلك لا يستطيع أن يفصح بلسانه عمّا في نفسه من الضيق والأسى، فهو يرتفع بالخيال عن طريق التشخيص إلى مستوى البشر ليؤكّد الفكرة التي يهدف إليها، وهي شجاعته المطلقة، وبطولته الخارقة التي علمها الناس وعلمتها الخيل، وهذه الصفات البشرية التي أسبغها على الحصان تعطي التعبير قوة؛ لأنّها أبلغ في النفس من الصفات العادية، والملاحظ على خيال الشاعر عنتره أنّه خيال مرتبط في مادته بالواقع، فإذا تخيل أمراً فلا يتخيّل مبالغاً فيه لا تصدّقه العقول، وإنّما يتخيّل ما يمكن أن يشاهده الإنسان، وهو في صورته استخدم الاستعارة المكنيّة، وأجراها في الأفعال ليدلّ على استمرارية هذا الحال، وهي شكوى الحصان من كثرة غشيانه المعارك والحروب، فهي صورة بديعة لم يشطط بها خيال الشاعر، ولم يبالغ كثيراً، وقد صوّرت الحدث أجمل تصوير.

المفاضلة الرابعة: صورة الليل والرواحل:

اختار الأمدى ثلاثاً من جيّد استعارات القدماء، وعدّها من أليق ما أستخدمت له، وقد تمثّلت الاستعارة الأولى في قول امرئ القيس: [الطويل]

«فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلْكَلٍ^(١)

وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني ولا الاستعارات ولا المجازات، وهو في غاية الحُسْن والجودة والصّحة؛ لأنّه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداداً وسطه، وتناقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي مُنظّم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشدّ ما يكون على من يُراعيه ويترقّب تصرّمه، فلمّا جعل له وسطاً يمتدّ وأعجازاً مرادفة للوسط وصدرًا متناقلًا في نحوه حُسْن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده؛ لأنّ تمطّى وتمدّد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نحوه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، ولشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له»^(٢).

واختار الأمدى الاستعارة الثانية من قول زهير بن أبي سلمى: [الطويل]

(١) أردف أعجازاً: يقول: حين رجوت أن يكون قد مضى رجع، ناء بكلكل، أي: همّاً لينهض، والكلكل: الصدر، أي نهض بصدريه نحوه ثقيلًا، لم يكد صدره ينهض من طوله، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ١ / ٢٤٠.

(٢) الموازنة، الأمدى: ١ / ٢٦٦.

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سُلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُزِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَّاحِلُهُ^(١)

فقال الأمدئي: «لما كان من شأن ذي الصِّبَا أَنْ يُوصَفَ أبداً بأن يُقال: رَكِبَ هَوَاهُ، وَجَرَى فِي مَيْدَانِهِ، وَجَمَحَ فِي عِنَانِهِ، وَنَحَوَ هَذَا، حَسُنَ أَنْ يُسْتَعَارَ لِلصِّبَا اسْمُ الْأَفْرَاسِ، وَأَنْ يُجْعَلَ النَزْوَعُ عَنْهُ أَنْ تُعَرَّى أَفْرَاسُهُ وَرَوَّاحِلُهُ، وَكَانَتْ هَذِهِ الِاسْتِعَارَةُ أَيْضاً مِنْ أَلْيَقِ شَيْءٍ بِمَا اسْتَعِيرَتْ لَهُ»^(٢).

واختار الأمدئي الاستعارة الثالثة، وهي من قول طُفَيْلِ الْغَنَوِيِّ^(٣): [الكامل]

وَحَمَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ^(٤)

فقال الأمدئي: «لما كان شَحْمُ السَّنَامِ مِنَ الْأَشْيَاءِ الَّتِي تُقْتَاتُ، وَكَانَ الرَّحْلُ أبداً يَتَخَوَّنُهُ وَيَتَنَقَّصُ مِنْهُ، وَيَذِيْبُهُ - كَانَ جَعَلَهُ إِيَّاهُ قُوْتاً لِلرَّحْلِ مِنْ أَحْسَنِ الِاسْتِعَارَاتِ، وَأَلْيَقِهَا بِالْمَعْنَى»^(٥).

لكنَّ اختيَارَ الأمدئي لم يَرْضِ ابْنَ سَنَانٍ الْخَفَاجِيَّ، وَلَمْ يَرِ زِيَادَةَ فَضْلٍ فِي اسْتِعَارَةِ امْرِئِ الْقَيْسِ وَاسْتِعَارَةِ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سُلْمَى، وَقَدَّمَ عَلَيْهِمَا اسْتِعَارَةَ طُفَيْلِ الْغَنَوِيِّ، وَفِي ذَلِكَ يَقُولُ ابْنُ سَنَانٍ: «وَهَذَا الَّذِي قَالَهُ أَبُو الْقَاسِمِ لَا أَرْضَى بِهِ غَايَةَ الرِّضَى.... وَبَيْتُ امْرِئِ الْقَيْسِ عِنْدِي لَيْسَ مِنْ جَيِّدِ الِاسْتِعَارَةِ، وَلَا رَدِئِهَا، بَلْ هُوَ مِنَ الْوَسْطِ بَيْنَهُمَا، وَبَيْتُ الْغَنَوِيِّ.... أَحْمَدُ فِي الِاسْتِعَارَةِ، وَأَشْبَهُ بِالْمَذْهَبِ الصَّحِيحِ مِنْهَا، وَإِنَّمَا قُلْتُ ذَلِكَ؛ لِأَنَّ أَبَا الْقَاسِمِ قَدْ أَفْصَحَ بِأَنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ لَهَا جَعَلَ لِلَّيْلِ وَسْطاً وَعَجَزاً اسْتَعَارَ لَهُ اسْمَ الصُّلْبِ، وَجَعَلَهُ مَتَمِطِيّاً مِنْ أَجْلِ امْتِدَادِهِ، وَذَكَرَ الْكَلْكَلَ مِنْ أَجْلِ نَحْوِضِهِ، فَكُلُّ هَذَا إِنَّمَا يَحْسُنُ بَعْضُهُ لِأَجْلِ بَعْضٍ. فَذَكَرَ الصُّلْبَ إِنَّمَا حَسُنَ لِأَجْلِ الْعَجَزِ، وَالْوَسْطَ وَالتَّمِطِيَّ لِأَجْلِ الصُّلْبِ، وَالْكَلْكَلَ لِمَجْمُوعِ ذَلِكَ. وَهَذِهِ الِاسْتِعَارَةُ الْمَبْنِيَّةُ عَلَى غَيْرِهَا، فَلِذَلِكَ لَمْ أَرِ أَنَّ أَجْعَلُهَا مِنْ أَبْلَغِ الِاسْتِعَارَاتِ وَأَجْدَرُهَا بِالْحَمْدِ وَالْوَصْفِ. وَكَانَتْ اسْتِعَارَةُ طُفَيْلٍ.... عِنْدِي أَوْفَقُ وَأَصَحُّ لِأَنَّهَا غَنِيَّةٌ بِنَفْسِهَا، غَيْرُ مَفْتَقَرَةٍ إِلَى

(١) أقصر: كف، الرواحل: الإبل، يُنظر: شعر زهير بن أبي سلمى صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص٤٥.

(٢) الموازنة، الأمدئي: ٢٦٧/١.

(٣) هو طُفَيْلُ بْنُ كَعْبٍ الْغَنَوِيُّ، شَاعِرٌ جَاهِلِيٌّ، كَانَ مِنْ أَوْصَفِ النَّاسِ لِلْخَيْلِ، وَكَانَ يُقَالُ لَهُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ الْمَحِيَّرُ لِحُسْنِ شَعْرِهِ، يُنظر: الشعر والشعراء: ٤٥٣/١.

(٤) الكور: الرَّحْلُ أَوْ الْمَتَاعُ، وَالنَّاجِيَةُ: النَّاقَةُ السَّرِيعَةُ، يُنظر: ديوان طُفَيْلِ الْغَنَوِيِّ، شرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣٧.

(٥) الموازنة، الأمدئي: ٢٦٧/١.

مقدّمة جلبتها»^(١).

وكذلك فضّل ابنُ سنانٍ استعارةَ طفيلٍ على استعارةِ زهير فقال: «عندي أنّ الاستعارةَ في بيتِ طفيلٍ أليقُ منها في هذا البيتِ، والعلّةُ ما ذكرتهُ في بيتِ امرئ القيسِ، وذلك أنّ الاستعارةَ في بيتِ زهير مبنيةٌ على قولهم: (ركبَ هواه وجرى في ميدانه) على نحو ما قاله أبو القاسمِ، وتلك استعارةٌ بغيرِ شكٍّ، وقد بنى عليها، وبيتُ طفيلٍ أقربُ وأحسنُ لغناه بنفسه»^(٢).

واضحٌ إذاً، أنّ ابنَ سنانٍ يفضّلُ استعارةَ الغنوي على استعارةِ امرئ القيس وزهير بن أبي سُلمى؛ لأنّه يراها قريبة من الحقيقة، قائمة بنفسها، ومستغنية عن غيرها، وهو ما وافقه عليها من قبلُ قدامةُ بن جعفر، إذ قال: «وقد استعمل كثيرٌ من الشعراءِ الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعةٌ كهذه، وفيها لهم معاذيرٌ، إذ كانَ مخرجُها مخرجَ التشبيه»^(٣)، وكذلك فعل ابنُ رشيقٍ، إذ يراها استعارةً «كأنّها الحقيقةُ لتَمَكُّنِها وقُرْبِها»^(٤)، بينما استعارةُ امرئ القيس مبنيةٌ على غيرها ومفتقرة إلى مقدّمة تجلبها، ولكن لا بأسَ على الشاعرِ، فإنّه قد ارتسمت في ذهنه صورة الجمل حالَ نخوضه المتناقل، فربطها ببطء حركة الليل وهو يجرّ أذيالَه بموادة ورِقّة، وهي صورة جميلة ذات طابع تعبيرى ساهمت الاستعارة في رسم ملاحظها، فابنُ سنانٍ يرى أنّ استعارة امرئ القيس وزهير ليستا من جيّد الاستعاراتِ، ولا من رديئها بل من الوسط بين ذلك، واستعارةُ الغنوي قائمة بنفسها، وليست محتاجة لغيرها، وهي أليقُ من غيرها.

وبنا ننظر في الاستعارات الثلاثة نجد أنّ استعارة زهير وإن كانت مبنيةً على مقدّمة تجلبها، إلّا أنّها من أعلى الاستعاراتِ، لعمقِ التخيل فيها، إذ «لا تستطيع أن تُثبت ذواتاً أو شبه الذواتِ تتناولها الأفراسُ والرّواحلُ في البيتِ، على حدِّ تناول الأسدِ الرّجلَ الموصوفَ بالشجاعة... وليس إلّا أنّك أردتَ أنّ الصّبا قد تُركَ وأُهمِلَ، وفقدَ نزاعُ النفس إليه وبطلَ، فصارَ كالأمر يُنصرفُ عنه فتُعطلُ آلاؤه، وتُطرحُ أدواته كالجهة من جهاتِ المسير نحو الحجّ أو الغزو أو التجارة يُقتضى منها الوطرُ فتُحطُّ عن الخيل التي كانت تُركب إليها لبوئها، وتُلقي عن الإبل التي كانت تُحمّل لها قنودها»^(٥)، إذ الشبه الذي

(١) سرُّ الفصاحة، ص ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٣) نقد الشعر، ص ١٧٥.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٤٤/١.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٤٨.

أُستعير للصِّبَا ليس موجوداً في الأفراس، «بل هو شبهٌ يحصل لما يُضافُ إليه الأفراسُ، حيثُ يُرادُ الحقيقةُ نحو قولنا: (عُرِّي أفراسُ الغزو)، و(أجمت خيلُ الجهاد)، وذلك ما يوجبُه الفعلُ الواقعُ على الأفراسِ، نحو أن وقوعَ الفعلِ الذي هو (عُرِّي) على أفراسِ الغزو، يوجبُ الإمساكَ عن الغزو والترك له»^(١).

إنَّ زهيراً أرادَ أن يُبيِّنَ أنَّه تركَ ما كانَ يرتكبه زمنَ المحبةِ بسلمى من الجهلِ والغَيِّ، فأعرضَ عن معاودته، فبطلتْ آلاؤه لما كان يتركبه، فشبهَ زهيرٌ في نفسه الصِّبَا بجهةٍ من جهاتِ المسيرِ كالحجِّ أو التجارةِ قضى منها الوطرَ فأهملتْ آلاؤها، فأثبتَ للصِّبَا بعضَ ما يختصُّ تلكَ الجهةُ أعني (الأفراسِ والرواحلِ) التي بها قِوامُ جهةِ المسيرِ والسفرِ، ووجهُ الشَّبهِ الاشتغالُ التَّأمُّ وركوبُ المسالكِ الصعبةِ فيه^(٢)، فهو أرادَ أن يعبرَ عن هذا المعنى بصورة، على طريقتِهِ، «فذهب يتخيَّلُ، وبُعْدَ به خياله، فإذا هو يتصوَّرُ أسبابَ حَبِّه وصبوته التي كانَ دائماً يلزمُها أفراساً ورواحلَ يركبُها إلى صاحبتِهِ، وكانَ طريقُهُ إليها مشغولاً دائماً بهذه الرواحلِ والأفراسِ. وقد انتهى اليومُ كلُّ شيءٍ؛ فقد انصرفَ عن سُلْمى وحَبِّها، ولم تعدْ تشغله أسبابُ صبوته القديمة. وهي صورةٌ بعيدةٌ لا تقعُ إلا في ذهنٍ يكثرُ من التخيُّلِ والإغراقِ في التصوُّر»^(٣).

فهي استعارةٌ مكنيةٌ تخيليةٌ، قد جرت في الاسم، وهذا لا يعني أنَّ استعارةَ امرئ القيسِ وطُفيلِ ليستا جيّدتين، لكنَّ التخييلَ عند زهيرٍ أعمقُ في تصويرِ هوى النفسِ ودواعي الصِّبَا، فكانت الصورةُ في استعارته أكثرَ تخيلاً وأشدَّ تأثيراً وإعجاباً في النفسِ.

المفاضلة الخامسة: صورةُ الشوق:

نظرُ الآمديُّ في صورة أبي تمام في قوله: [الطويل]

دَعَا شَوْقُهُ يَا ناصِرَ الشَّوْقِ دَعْوَةً فَلَبَّاهُ طَلُّ الدَّمْعِ يَجْرِي وَوَابِلُهُ^(٤)

وصورة البحترى في قوله: [الطويل]

نَصَرْتُ لَهَا الشَّوْقَ اللَّجُوجَ بِأَدْمَعٍ تَلَا حَقْنَ فِي أَعْقَابِ وَصَلٍ نَصْرَ مَا^(٥)

(١) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٢) يُنظر: مختصر المعاني، لسعد الدين التفتازاني، دار الفكر، إيران، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٢٤١.

(٣) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ١١، د/ت، ص ٣٣١.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢٢/٣.

(٥) ديوان البحترى: ٢٠٤٢/٥.

فأسقط الآمدي هاتين الصورتين من ميزان الحُسن والجودة لعدم وضوحهما في الدلالة على المعنى؛ لأنَّ قوله: (دعا شوقه يا ناصر الشوق، فلبَّاه طلُّ الدمع)، و(نصرتُ لها الشوق)، إمَّا «أرادَ أنَّ الشوقَ دعا ناصراً ينصره فلبَّاه الدمع، بمعنى أنَّه يخففُ لاعجَ الشوق، ويُطفئُ حرارته، وهذا إمَّا هو نُصرةٌ للمشتاق على الشوق، والدمعُ إمَّا هو حربٌ للشوق؛ لأنَّه يثْلُمُهُ^(١) ويتخَوَّنُه ويكسرُ حدَّه»^(٢)، فحصل عند الآمدي أنَّ الدمعَ بمنزلةِ الناصر للشوق، ولكنَّ الناصر لا يثْلُم من يسعى لنصرته أو تنتقصه أو يتخَوَّنُه، ومن هذا الفهم أثر الآمديُّ صورةً بيت جريرٍ في قوله: [الطويل]

فَلَمَّا التَّقَى الْحَيَّانِ أُلْقِيَتِ الْعَصَا وَمَاتَ الْهَوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهُ^(٣)

فقوله: (لما أُصِيبَتْ مقاتله)، أرادَ به الشوق؛ لأنَّه يفضي إلى إشعال نار الحبِّ ولواعج الحزن، وهذا يعقبه دموعٌ لتخفيف وطأة الشوق، وعندئذٍ يخفت الشوق ويموت الحبُّ؛ لأنَّه «لو كان الدمعُ ناصراً للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا ترى أنك تقول: قد ذبحني الشوق إليك، فالشوقُ عدوُّ المشتاقِ وحرُّه، والدمعُ سلسه لتخفيفه عنه وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطأ خفاء»^(٤)، فجريرٌ قتلَ الحبَّ بتبدُّدِ ألم الشوقِ وذهابِ سَوْرَتِهِ عند حضور الحبيبِ واللقاء به^(٥).

وقد كانَ معيارُ الآمديِّ في تفضيله صورَ جرير تكمنُ في وضوحها وموافقتها للعرفِ الشعري الذي جرى على ألسنة الشعراء، فالعُرفُ يقول إنَّ الشَّوقَ يزيدُ المحبَّةَ، والدموعُ تخففه، أمَّا صورة الطائيين فإنَّ الغموض والخفاء يلفهما من جهة أنَّ الشوقَ لا يكونُ ناصراً للعاشق المشتاق، بل يكونُ عدوًّا وحرَباً للمشتاق، وفي هذا زيادةٌ خفاء.

وبالنظر في صورتَي الطائيين يتبيَّن أنَّهما أصابا المعنى، إذ أرادَ أبو تمام القول: دعا العاشق، على إضمارِ الفاعلِ (شوقه)، فلم يحر جواباً، فلبَّاه الدمعُ؛ لأنَّ الدَّمعَ معينه على الحزن، بدليل قوله في البيت

(١) التلم: هو البتر والنقص، يُنظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناقوري، دار النشر المغربية، المغرب، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٨٧.

(٢) الموازنة، الآمدي: ٢٢١/١.

(٣) شرح ديوان جرير، ص ٤٧٨، التقى الحيان: يقصد قوم الشاعر وقوم المحبوبة، أُلْقَتِ العصا: كناية عن النزول بالمكان والاستقرار فيه، مات الهوى: أي: تبدَّدَ ألم الشوق وسكَّنَ لما حضر الحبيب.

(٤) الموازنة، الآمدي: ٢٢١/١.

(٥) يُنظر: شرح نقائض جرير والفرزدق برواية أبي عبد الله اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة، تحقيق: د. محمد إبراهيم حُر، ود. وليد خالص، منشورات الجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ٢، ١٩٩٨م، ص ٧٨٢.

الذي يسبقه: [الطويل]

لَقَدْ أَحَسَّنَ الدَّمْعُ المِحَامَاةَ بَعْدَمَا
أَسَاءَ الْأَسَى إِذْ جَاوَرَ الْقَلْبَ دَاخِلُهُ^(١)
وهي استعارة مكنية أجراها الطائيان في الأفعال للدلالة على استمرارية الشوق للمحبيب وللديار،
وتجدد هذا الشوق، وأنه لا يخفت حتى بكثرة الدُموع.

المفاضلة السادسة: صورةُ الحلم:

فاضلُ الآمديُّ بمعيار عمود الشِّعر، وصحة المعنى وإصابة الوصف بين كثير من استعارات أبي
تام، واستعارات شعراء آخرين تناولوا المعنى نفسه، فيأخذُ عليه بُعدَ العلاقة بين المشبَّه والمشبَّه به بما لم
يألفه، الذي لم يسلك سبيلَ العربِ في ذلك، فقد خطأَ أبا تمام في بيته المشهور: [الطويل]
رَقِيقِ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ
بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ^(٢)
وهذا من الأبيات المشهورة لأبي تمام التي أكثر المتعصبونَ عليه القولَ فيها، إذ استعار الرِّقَّةَ للحلم
وللبُرْدِ، وإنما يوصفُ الحلمَ بالرزانة، ويوصفُ البرْدُ بالصَّفَاقَةِ والدِّقَّة^(٣)، فعابه الآمديُّ قائلاً: «والخطأ في
هذا البيت ظاهر؛ لأنِّي ما علمتُ أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام، وصفَ الحلمَ بالرِّقَّة، وإنما يُوصفُ
الحلمُ بالعِظْمِ والرجحانِ والثقلِ والرَّزَانَةِ، ونحو ذلك»^(٤).

ثمَّ وازنَ الآمديُّ بين قول أبي تمام السابق وأقوال عددٍ من الشعراء الأوائل في هذا المعنى، مثل
قول النابغة: [الطويل]

وأعظمُ أخلاماً وأكثرُ سيِّداً
وأفضلُ مَشْفوعاً إليه وشافِعاً^(٥)
وأبي ذؤيب في قوله: [المتقارب]

وَصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ
وَحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِيٌّ^(٦)
وغيرها ثمَّ ينتهي إلى القول: «فهذه طريقةٌ وصفهم للحلم، ولما مدحوه بالثقلِ والرزانة، ذمُّوه بالطيشِ

(١) ديوان أبي تمام: ٢٢/٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ٨٨/٢.

(٣) يُنظر: الوساطة، ص ٧٨.

(٤) الموازنة، الآمدي: ١٤٣/١، ويُنظر أيضاً: الوساطة، ص ٧٨.

(٥) ديوان النابغة الذبياني، ص ١٦٤، وفيه: (أعظم وأفضل) بالنصب بدلاً من (أعظم وأفضل) بالرفع.

(٦) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ٧٣، وفيه رواية للشطر الأول: (وصبرٌ على نائبات الأمور).

والخفّة»^(١)، وقد أيّد رأي الآمديّ فيما ذهب إليه كلّ من أبي هلال العسكري^(٢)، وابن سنان الخفاجي^(٣)، إذا هنالك أعراف لغوية، وتقاليّد معروفة، وسُننٌ مُتّبعة أسس لها القدماء في أشعارهم، لا ينبغي للشاعر المحدث - برأي الآمدي - أن يخرج عليها، فأبو تمام لم يكن ملتزماً طريقة العرب في إيراد معانيه، بل خالف عُرْفهم في ذلك؛ لأنّه كان يطلب كلّ جديد وطريف فيه غرابة، لذلك عاب النقاد كثيراً من استعارته، وعدّوه مُبتدعاً.

وبنا ننظر في استعارة أبي تمام وعلى الرغم ممّا قاله النقاد في بيته، نرى أنّ رأي الآمديّ جانب الصواب؛ لأنّ الحُسن والطرافة قد جاءت من هذه الاستعارة البديعة، إذ خصّ حلم الممدوح بالحواشي، فقد استعار رِقّة البرد لحلم الممدوح، ف«هو رقيق الحلم، حسن الأخلاق لأوليائه»^(٤)، واختار أبو تمام لفظة البرد لأنّ البرد أغلظ وأخشن ما فيه في الحواشي، فإذا كانت حواشيه رقيقة، فمن باب أولى أن يكون كلّ رقيقاً، وكذلك حلم الممدوح إذا كان حلمه حال الخشونة والغضب لا يشوبه تعنيف ولا تفرّغ ولا عتابٌ للذي حلم عنه، فهو من باب أولى أن يكون حليماً حال الرّخاء والبسط^(٥)، والأمر المهمّ في صورة أبي تمام أنّه وصف الحواشي بالرقّة، ولم يصف الحلم مباشرة، وهذا ما سوّغ الصّورة، ولو أنّه وصف الحلم بالرقّة مباشرة لما أمكنه ذلك، ولكانت الصّورة غير مقبولة، وأبو تمام لم يكن يجهل ما ذهب إليه في هذه الاستعارة، بل على علمٍ بذلك فهو ابن الحاضرة، فإذا مدح الوزراء والخلفاء في العصر العباسي، عصر الترف والنعيم، فلا بُدّ من أن تكون استعاراته تناسب العصر رِقّة ونعومة، لا خشونة وثقلًا، ثمّ إنّ إلزام الشاعر بقوالب ثابتة، وألفاظٍ معيّنة يحجرُ عليه، ويضيّقُ خياله الشعري، وفي ذلك قتلٌ للإبداع الشعري، وهذا ما رفضه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، بقوله: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أئنّ شاءوا، وجائزٌ لهم ما لا يجوزٌ لغيرهم»^(٦)، ومع ذلك فقد سبق أبو تمام إلى هذا التشبيه، وهو قول ذي الرّمة: [الطويل]

(١) الموازنة، الآمدي: ١/١٤٦.

(٢) يُنظر: الصناعتين، ص ١١٩.

(٣) يُنظر: سرّ الفصاحة، ص ٣١١.

(٤) شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط ١،

١٩٧٨م: ١/٤٧١.

(٥) يُنظر: الحاشية رقم (١) في ديوان أبي تمام: ٨٨/٢.

(٦) زهر الآداب، وثمر الألباب: ٦٣٣/٢.

لَهَا بَشَرٌ مِثْلُ الْحَرِيرِ وَمَنْطِقٌ رَخِيمٌ الْحَوَاشِي لَا هُرَاءٌ وَلَا نَزْرٌ^(١)

فقد وصفَ ذو الرُّمَّةَ منطقَ حبيبته بالرِّقَّة، على الرغم من أنَّه شاعر عاش جُلَّ حياته في البادية، فلا عجب ولا بأس إذا وصف أبو تمام وهو ابن الحاضرة الدهرَ بالرِّقَّة^(٢).

فهي استعارةٌ مكنية، شَبَّه الشاعرُ الحلمَ بالبُرْدِ في رِقَّتِهِ، فحذف المشبَّه به، وأبقى على شيء من لوازمه، وهو رقيق الحواشي، وقد جاءت هذه الاستعارة في الأسماء، للدلالة على ثبات رِقَّة حلم الممدوح، بهذه الاستعارة جعلَ أبو تمام صورته مزيَّدةً من صورِ حلم الممدوح.

المفاضلة السَّابعة: صورةُ السَّحاب:

وازنَ ابن جنيٍّ (ت ٣٩٢هـ)، بينَ قولِ أبي الطيب المتنبي في مدح هارون بن عبد العزيز الأوراجي الكاتب: [الكامل]

لَمْ تَحْكْ نَائِلَكَ السَّحَابُ وَإِنَّمَا حُمْتُ بِهِ فَصَيَّبُهَا الرُّخَصَاءُ^(٣)

وقول أبي نُواس: [البسيط]

إِنَّ السَّحَابَ لَتَسْتَحْيِي إِذَا نَظَرْتُ إِلَى نَدَاكَ فَقَاسَتْهُ بِمَا فِيهَا^(٤)

فيذهبُ ابن جنيٍّ إلى تفضيل بيتِ المتنبي، والحجَّة أنَّ ما يتصبَّبُ من السَّحابِ هو عرقُ الحمَّى، فيقول: «وهذا أبلغُ من بيتِ أبي نُواسٍ...؛ لأنَّ الحمَّى أبلغُ من الحياءِ»^(٥)، ثمَّ استدركَ قائلاً: «إلا أنَّ بيتَ أبي نُواسٍ أعذبُ لفظاً»^(٦).

وبالنظرِ في حكمِ ابن جنيٍّ نجده اتَّخذَ من الإفراطِ في المبالغة معياراً للحكم بأفضلية صورة المتنبي^(٧)، التي اقتصرت طاقةً إيجائية، وكثافةً تصويرية، قياساً إلى صورة أبي نُواسٍ.

لكنَّ المتأملَ في هاتين الصورتين، يجدُ الأولى قد رُسمت بأفقٍ تخيُّليٍّ واسعٍ، تتخلَّلُ بنظر السَّحابة

(١) رقيم الحواشي: لَيْتُ نواحي الكلام، والهراء: كثير لا معنى له، والهدز: الكثير، يُنظر: ديوان ذو الرُّمَّة، ص ٢٠٨.

(٢) ينظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٧٤.

(٣) الرُّخصاء: عرقُ الحمَّى، الصبيب: المطر، يُنظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١١٩.

(٤) ديوان أبي نُواس: ٢٣٥/١، وفيه: (نداه) بدلاً من (نداك).

(٥) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني الميسر، بالفسر، تحقيق: د. صفاء خلوصي، مطبعة الجمهورية، بغداد، ط ١، ١٩٦٩م: ١٠٤/١.

(٦) المصدر نفسه: ١٠٤/١.

(٧) يُنظر: الوساطة، ١٨٠-١٨١.

إلى سعة عطاء الممدوح، فلم تستطع محاكاته على الرّغم من غزارة مائها، فاستعار لها الشاعرُ صفة الإنسان المحموم، فحُمّت حسداً من الممدوح، وكان ما يتصبّب منها إنّما هو عرقُ حمّاه^(١).

وأما الصورة الثانية، فقد جسّد فيها الشاعرُ كرمَ ممدوحه دون مبالغة، فاستعار للسحابِ صفة الحياء؛ لأنّه دونَ كرم الممدوح، فكانَ الخجلُ سبباً للكفّ عن المطر، إلا أنّ الخوفَ من عقوبة منشئها حالٌ دون ذلك، والدليلُ على ذلك قوله في البيت الآتي: [البسيط]

حَتَّى تَهْمُ بِإِقْلَاعِ فَيَمْنَعُهَا خَوْفُ الْعُقُوبَةِ فِي عِصْيَانِ مُنْشِئِهَا^(٢)

ونذهبُ إلى أنّ قولَ ابن جنيّ: الحمى أبلغُ من الحياء، غيرُ صائبٍ، لأنّه قد «يُحَمُّ الإنسانُ من غيظ من لا يعترف له بفضلٍ وإجلالٍ وإعظامٍ، فإن كانت المبالغة هي الشّعْرُ فقد قصّرَ المتنبيّ عن مذهبه، إذ لم يقلْ نحرثَ نفسها غيظاً وحسداً، وهذا دمها وأشباه هذا»^(٣).

فالصورتان تحلّيان بمزايا السّبق والأفضلية، إذ منحت الاستعارة لهما الطاقة التعبيرية في تصوير المعنى، فالمتنبيّ جعلَ السّحابةَ تصبُّ عرقَ حمّاه، وجعلَ أبو نواسٍ السّحابةَ خجلةً، ممّا أضفيا على صورتَيْهما مظهراً أخذاً، فضلاً عن قدرتهما في تجسيد كرم الممدوح بطرائق أسلوبيّة، واستخدامهما للاستعارة بالصيغ الأمثال، ممّا منحا الصورتان مسحة جماليّة.

المفاضلة الثامنة: صورة القلوب:

لقد أنكر القاضي الجرجاني، ما ذهب إليه أحدُ أصحابه عندما فضّل قولَ ابن أحرمر^(٤):

[الكامل]

وَلَهَتْ عَلَيْهَا كُلُّ مُعَصِفَةٍ هَوَجَاءُ لَيْسَ لِلْبَّهَاءِ زَبْرٌ^(٥)

على قول المتنبي: [البسيط]

مَسْرَّةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرُقُهَا وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ^(٦)

(١) يُنظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري معجز أحمد: ١٠٠/٢.

(٢) ديوان أبي نواس: ٢٣٥/١.

(٣) القسّر: ١٠٤/١.

(٤) هو عمرو بنُ أحرمر بن فَرّاص بن معن الباهلي، شاعرٌ جاهلي وأدرك الإسلام، يُنظر: الشعر والشعراء: ٣٥٦/١.

(٥) ولهت: حنّت، المعصِفَةُ: الرياح الشديدةُ الهبوب، التي لها صوت يشبه صوت الحنين، اللَّبُّ: العقل، يُنظر: شعر عمرو بن أحرمر

الباهلي، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٠م، ص ٨٧.

(٦) ديوان المتنبي، ص ٤٢٤، وَالْيَلْبُ: ترسة تُتخذُ من الجلود، وتلبس على الرأس مثل البيضة إذا لم يكن عليهم دروع، ومعنى

وعلى قوله: [المنسرح]

تَجَمَّعَتْ فِي فُؤَادِهِ هَمٌّ مَلَأَ فُؤَادَ الزَّيْمَانِ إِحْدَاهَا^(١)

فقال صاحبُ القاضي الجرجاني: قد «جعل للطَّيِّبِ والبَيِّضِ واليَلْبِ قلوباً وللزَّيْمَانِ فُؤَاداً، وهذه استعارة لم تجر على شَبِّهِ قَرِيبٍ ولا بَعِيدٍ؛ وإِنَّمَا تَصَحُّ الاستعارةُ وتَحْسُنُ على وجهٍ من المناسبةِ، وطرفٍ من الشَّبِّهِ والمقاربةِ»^(٢)، وذلك أَنَّ أبا الطَّيِّبِ المتنبي قد أَبْعَدَ في الاستعارة، وخرَجَ عن حَدِّ الاستعمالِ والعادة، بأنِ استعارَ للطَّيِّبِ والبَيِّضِ واليَلْبِ قلوباً، وللزَّيْمَانِ فُؤَاداً، ولعلَّ معيارَ صاحبِ الجرجاني هي مقياسُ المقاربةِ والمناسبةِ بين المستعار له والمستعار منه.

ثمَّ علَّلَ القاضي الجرجاني سببَ بُعْدِ المتنبي في الاستعارة «فإذا قال أبو الطَّيِّبِ: (مسرَّةٌ في قلوبِ الطَّيِّبِ مفرِّقُها)، فإِنَّمَا يريدُ أَنَّ مُباشرةَ مفرِّقِها شرفٌ، ومجاورته زِينٌ ومَفخرةٌ، وأنَّ التَّحاسدَ يقعُ فيه، والحسرةُ تقعُ عليه، فلو كانَ الطَّيِّبُ ذا قَلْبٍ كما لو كانتِ البَيضُ ذواتِ قلوبٍ لَأَسِفَتْ؛ وإذا جعلَ للزَّيْمَانِ فُؤَاداً أَمَلَتْه هذه الهَمَّةُ فإِنَّمَا أوردَهُ على مقابلةِ اللَّفْظِ بِاللَّفْظِ، فلمَّا افْتَتَحَ البيتَ بقوله: (تَجَمَّعَتْ في فُؤَادِهِ هَمٌّ)، ثمَّ أرادَ أَنْ يقولَ إِنَّ إِحْدَاهَا تشغَلُ الزَّيْمَانَ وأَهْلَهُ ولا يتسَعُّ لأَكْثَرَ منها ترخَّصَ بأنْ جعلَ له فُؤَاداً وأعانَهُ على ذلكَ أَنَّ الهَمَّةَ لا تحلُّ إِلا الفُؤَادَ، وسَهَّلَهُ في استعارةِ الأوصافِ»^(٣).

أمَّا استعارةُ ابنِ أَحمرَ فَإِنَّ «الريحَ لما خرجت بعُصوفِها من الاستقامة، وزالت عن الترتيب شُبِّهَتْ بالأهوج الذي لا مُسَكَّةَ في عَقْلِهِ، ولا زَبَرٌ لِلَّهِ؛ ولما كان مدارُّ الأهوجِ على التباسِ العقلِ حَسُنَ من هذا الوجه أن يجعلَ للريحِ عقلاً»^(٤). فكانت استعارةُ ابنِ أَحمرَ أَقْرَبَ للمعنى وأكثرَ مناسبةً بين المستعار منه والمستعار له.

وبنا نظر فيما سبق نجدُ الاستعارةَ في بيتي المتنبي أولى بالتقديم والتفضيل على الاستعارة في قول ابنِ أَحمرَ، وذلك أَنَّ التصويرَ فيهما يشحِّصُ الطَّيِّبَ والبَيِّضَ واليَلْبَ، إِذْ شَبَّهِ الطَّيِّبَ والبَيِّضَ واليَلْبَ

البيت: أرادَ الشاعرُ أَنَّ يبيِّنَ مكانةَ المرأةِ الممدوحةِ في نفسه، فقال: إِنَّ الطَّيِّبَ يُسرُّ بحصوله في مفرِّقِها؛ لأنها كانت تستعمل الطَّيِّبَ، والبَيِّضَ واليَلْبَ يتحسَّران عليها ويحسدان الطَّيِّبَ؛ لأنها لا تلبسهما لكونيهما من لباس الرجال، يُنظر: شرح ديوان أبي الطَّيِّبِ المتنبي (معجز أحمد): ٥٧٠/٣.

(١) ديوان أبي الطَّيِّبِ المتنبي، ص ٥٥٥.

(٢) الوساطة، ص ٤٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٣٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٣٠-٤٣١.

بإنسانٍ له قلبٌ يُسرُّ ويحزنُ، فحذف المشبَّه به وهو الإنسانُ، وأبقى على شيءٍ من لوازمه، وهو قوله: مسرَّة في قلوب الطيب، وحسرة في قلوب البيض... وهنا نتساءلُ ما الضيرُّ في أن جعلَ للطيب قلباً يسرُّ ويحزنُ؟ هذه خاصية اللغة الشعرية التي تميَّزُ باتِّساعها ومرونتها، وتعدُّ أساليبها، فالشاعرُ أرادَ أن يبيِّن مكانة تلك المرأة في نفسه، فاستعارَ للطيب قلباً يسرُّ بملامسة مفرقتها، واستعارَ للبيض واليلب قلباً يحزنُ ويتحسّرُ؛ لأنَّهما من ملابس الرِّجال، وأمَّا بالنسبة للاستعارة الثانية، فإنَّه جعلَ للزَّمانِ فؤاداً، وهذا من اتساع اللغة، وهو كثير، وقد اعتادَ الشعراء على أنسنة الزمان والدَّهر، فكانَ التخييلُ فيهما أغرب وأعجب من الاستعارة القريبة في بيت ابن أحمَر، ثمَّ أجرى المتنبي الاستعارة في الأسماء للدلالة على ثبوت مكانة المرأة في نفسه وقلبه.

المفاضلة التاسعة: صورة الأنف:

نظر أبو هلالٍ العسكريِّ بمعيارِ قبول النَّفسِ إلى الاستعارة في قول: «خويلد الهذلي أو غيره:

[الطويل]

تُحَاصِمُ قَوْماً لَا تَلْقَى جَوَاهِمُ وَقَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَنْفٍ لِحْيَتِكَ الْيَدُ^(١)
أي قبضت بيدك على مقدِّم لحيَّتِكَ كما يفعلُ النادمُ أو المهموم، وأنفُ كلِّ شيء: مقدمه، وأنوف القوم: سادتهم، والأنفُ في هذا البيت هجين^(٢) الموقع كما ترى، وقد وقع في غيره أحسن موقع، وهو قول الشاعر: [الطويل]

إِذَا شَمَّ أَنْفَ الصَّيْفِ الْحَقَّ بَطْنُهُ مِرَاسُ الْأَوَابِي وَامْتِحَانُ الْكَرَائِمِ^(٣)
ويقولون: أنفَ الرِّيح، وأنفَ النَّهارِ، ورعينَا أنفَ الرِّبيع: أي: أوَّلُه^(٤).

هنا نجدُ أبا هلالٍ العسكري قد فضَّلَ استعارة (أنف الصَّيف)، على استعارة (أنف اللحية)، ويرى أنَّ الاستعارة الثانية هجينة، ومعيارُ أبي هلال العسكري في هذه المفاضلة، هو الدَّوقُ وقبولُ النَّفسِ، وذلك أنَّ النفسَ تقبلُ الاستعارة الثانية، وهو ما اعتاده النَّاسُ في هذا المجال من استعارة الأنفِ

(١) البيت لأبي خراش حويلد بن هذيل، يُنظر: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥ م: ١٦٧/٢.

(٢) هجين: غيرُ جيِّدٍ والمعيب، يُنظر: لسان العرب، مادة (هجن).

(٣) الأوابي: الإبل التي تأتي الفحل، والمراسُ: العلاج، وامتحان الكواثم أو الكرائم: اللاتي لا يُظهرن حملهنَّ، فالفحل يمتحنها ويشممها أحاملٌ هي أم لا، يُنظر: ديوان ذي الرُّمة، ص ٢٧٠، وفيه: (أنف البرد) بدلاً من (أنف الصَّيف)، و (الكواثم)، بدلاً من (الكرائم).

(٤) الصناعتين، ص ٣٠١ - ٣٠٢.

للريح أو للنهار، في حين ينفّر الذوق من استعارة أنف اللحية، لما في هذه الاستعارة من السخرية بالمخاطب، لأنه كان صبيّاً لا يُعاتب ولا يُسمع لكلامه.

وبنا نظر في الاستعارتين، نجد أنّ الشاعرين أرادا باستعارة الأنف، أوّل الشيء ومقدّمته، فاستعارة أنف اللحية مقدّمته، واستعارة أنف الصّيف أوّله، ولعلنا لا نجانّب الصواب إذا قدّمنا استعارة أنف الصّيف على استعارة أنف اللحية، فهي استعارة جيّدة، بل وقعت أحسن موقع، وهذا ما يجعل الصورة في الاستعارة الثانية حسنة مقبولة، وهي استعارة مكنية، وقد جرت في الفعل (شم)، وذلك أنّ الجملَ الفحل يمتحن الناقة ويشممها أحاملٌ هي أم لا، وهو يفعل ذلك أبداً في أوّل كلّ صيف.

المفاضلة العاشرة: صورة الصيد:

فاضل ابن رشيقي القيرواني بمعيار قبول النفس بين بعض استعارات القدماء، فأخذ يرفض بعضها ويقبل الأخرى، وفي ذلك يقول: «قد يأتي القدماء من الاستعارات بأشياء يتجنّبها المحدثون، ويستهنونها، ويعافون أمثالها ظرفاً ولطافة، وإن لم تكن فاسدة ولا مستحيلة، فمنها قول امرئ القيس: [المتقارب]

وَهَرَّ تَصِيدُ قُلُوبَ الرِّجَالِ وَأَفَلَتْ مِنْهَا ابْنُ عَمْرٍو حُجْرٌ^(١)

فكان لفظة (هَرَّ)، واستعارة الصيد معها مضحكة هجينة، ولو أنّ أباه حُجراً من فارات بيته ما أسف على إفلاته منها هذا الأسف، وأين هذه الاستعارة من استعارة زهير حين قال يمدح: [البسيط]

لَيْثٌ بَعَثَرٌ يَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَا مَا كَذَّبَ اللَّيْثُ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا^(٢)

لا على أنّ امرأ القيس أتى بالخطأ على جهته، ولكن للكلام قرائن تحسّنه، وقرائن تقبّحه، كذكر الصيد في هذين البيتين»^(٣).

هنا يفضّل ابن رشيقي استعارة زهير بن أبي سُلمى على استعارة امرئ القيس؛ لأنّ استعارة امرئ

(١) هَرَّ: اسم امرأة، وهي ابنة سلامة بن عبد العامري، يقول: أفلت منها حُجْر بن عمرو (والد امرئ القيس) وصادني أنا، يُنظر: ديوان امرئ القيس: ٦٢١/٢.

(٢) عَثَرَّ: اسم موضع، وكذّب الليث: لم يصدق الحُمْلَةَ، والقرن: صاحب في القتال، يقول: إذا رجع الشجاع عن قرنه، ولم يصدق الحملة، فهذا الممدوح يصدقها، يُنظر: شعر زهير بن أبي سُلمى، ص ٧٦.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٣٩/١.

القيس لم تعجبه، ولم تقبلها نفسه، ولم تتأثر لها، وربما كانت في زمن امرئ القيس استعارةً بديعةً، لكنَّ بُعدَ زمانها عن ابن رشيق وتغير بيئته وطبعه جعلها غير مقبولة عنده وعند معاصريه، بل أثارت في نفسه الاستهجان وغض الطرف عنها، والاستعارة في قوله: (تصيدُ)، إذ شبَّهها بالمفترس الذي يصيدُ القلوب، ولكنَّ جهةً عدم تقبُّل الاستعارة أنَّ اسم المحبوبة (هَرَّ)، ما يوحي إيماءً إلى أصل التسمية، وهذا ما قَبَّح الاستعارة، لذلك لو كان اختارَ أيَّ اسمٍ دونَ (هَرَّ)، لَمَا كَانَ في الاستعارة أيُّ شيءٍ، لذلك هجَّنها ابنُ رشيق، في حين حَسُنَتْ استعارةُ زهير عنده؛ لأنَّها وقعت موقعها في النَّفس، وأثارت الإعجاب والدهشة، إذ حَرَّكَت خيال المتلقي لصورة الممدوح أسد يصطاد الرِّجال.

لذلك نجد أنَّ كثيراً من الصور البلاغية للشعراء القدماء لا تقبلها نفوس المحدثين والمولدين من شعراء ونقاد ولا يتأثر بها ذوقهم، على الرغم من أنَّ تلك الصور قد أسبغ عليها معاصروها آيات الثناء والمدح لموافقتها هوى نفوسهم وطبائعهم وأذواقهم^(١).

وبنا نظرٌ في الاستعارتين، نجدُ الصورة في بيت زهير أكثرَ مناسبةً لمقاربة الشَّبه بين المستعار منه والمستعار له، وهي استعارة مكنية، جرت في الفعل (يصطاد)، للدلالة على الحدوث والاستمرار، إذ الصيدُ من خواصِّ الليث، فاستعارةُ الصيدِ له طَبَّقَتْ المفصل، فاكتمَلَ المشهد التصويري، الذي أبدعَه خيالُ الشاعر زهير، وممَّا زاد في حُسْن الصورة المطابقة بين (كذَّب، وصدقا)، فكانت أكثرَ إثارةً ودهشةً في النَّفس.

ثانياً: فاعليَّة الاستعارة التصريحية في تفاضل الشعر:

والمراد بالاستعارة التصريحية: هي التي يُذكرُ فيها المشبَّه به، ويُصرَّح بلفظه دون المشبَّه^(٢).

المفاضلة الأولى: صورة السَّيلان:

من الاستعارات التي تداولتها أقلامُ النُّقاد بين مَنْ يراها حَسَنَةً بديعةً، وآخر لا يرى جدَّةً في معانيها، ما أورده ابن قتيبة في قول الشاعر: [الطويل]

(١) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٩١.

(٢) يُنظر: شروح التلخيص وهي (مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ومواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لأبي يعقوب المغربي، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي) دار الهادي، بيروت، ط ٤، ١٩٩٢م/٤/٤٥.

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِئَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَشَدَّتْ عَلَى حُذْبِ الْمَهَارَى رَحَالُنَا وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمِطِيِّ الْأَبَاطِحِ^(١)

فقد عدّها من الضرب الذي حُسِّنَ لفظُهُ وحلّا، فإذا أَنْتَ فَتَشْتَتَه لم تجد هناك فائدة في المعنى^(٢)، ويرى قدامة بن جعفر في تلك الأبيات سماحة الألفاظ، وسهولة مخرجها، ورونق فصاحتها، وخلوها من المتابعة والنعوت للشعر^(٣)، وكذلك حكم أبو هلال العسكري على هذه الأبيات، فعَدَّ ألفاظها حلوة عذبة، وليس تحتها كبيرٌ معنًى^(٤)، وأيّد ذلك الباقلاني^(٥) (ت ٤٠٣)، بينما رأى أسامة بن مُنقذ أنَّ المعنى ضائع في اللفظ؛ لأنَّ اللفظ أكثر من المعنى، وعلى اللفظ حلوة وطلاوة^(٦)، فهؤلاء قد أثنوا على هذه الأبيات من جهة الألفاظ، إذ نسبوها إلى الحلاوة والعذوبة والسلامة، ولم يروا فيها معاني جديدة.

أمّا عبدُ القاهر الجرجاني، فقد نظر إلى هذه الأبيات نظرةً مختلفةً، ويبيّن مواطنَ الجمال في هذه الأبيات، إذ قال: «انظر هل تجد لاستحسانهم ومحمدٍهم وثنائهم ومدحهم مُنصرفاً، إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حُسِّنَ ترتيب تكامل مع البیان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السَّمْع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن»^(٧)، فسّر الجمال في الأبيات لا

(١) تُروى الأبيات ليزيد بن الطُّثريّة، يُنظر: شعر يزيد بن الطُّثريّة، ص ٦٤، وكثير عزة في ديوانه، ص ٥٢٥، المهاري: جمع (مهري)، إبل منسوبة إلى مُهرة بن حيدان، حي من اليمن، الأبطح: مَسِيل ماء واسع فيه دُقاق الحصى، يُنظر: لسان العرب، مادة (بطح).

(٢) يُنظر: الشعر والشعراء: ٦٦/١.

(٣) يُنظر: نقد الشعر، ص ٧٤.

(٤) يُنظر: الصناعتين، ص ٥٩.

(٥) يُنظر: إعجاز القرآن، ص ٢٢١-٢٢٢.

(٦) يُنظر: البديع في نقد الشعر، ص ١٥٤، والطلاوة والحلاوة حكمان جماليّان يطلقان على الكلام والشعر الحسن، ولا لا يُرادُ بهما المعنى الحسي، بل المعنى المجازي، أمّا الطلاوة فحدّها القرطاجي بقوله: الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروفٍ صقيلة، وتشاكل يقع في التأليف ربّما خفي سببه وقصرت العبارة عنه، ينظر: منهاج البلغاء، ص ٢٢٥، ويعني بها سبك مخارج الحروف وحسن صقالتها، وسبك التأليف بين الألفاظ، أمّا الحلاوة: فهي تذوّق الكلام الحسن، وقد حدّها الأمدئي بقوله: ليس يريدون حلاوة على اللسان، ولا عذوبة في الفم، وإنما يريدون عذبا في النفوس، وخلوا في القلوب، فهي صفة للكلام الحسن، وللألفاظ الجيدة السبك، يُنظر: الموازنة، الأمدئي: ٢٧٦/١.

(٧) أسرار البلاغة، ص ٢٢.

يعودُ لللفظِ فقط، بل إلى ترابطِ اللفظِ والمعنى، وحُسْنِ النَّظْمِ في البيتِ، مع حُسْنِ موقعِ الاستعارة التي صَوَّرَتِ المعنى وأظهرت سرَّ الجمالِ فيه، فأخذَ الجرجاني في تحليلها، وبيانِ سحرها وجمالها، وهذا الذي قاله الشاعرُ: (أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا)، كان توطئةً لاستعارةٍ بديعةٍ، هي قوله: (سالتُ بأعناقِ المطيِّ الأباطحِ)، فأخذَ عبدُ القاهر الجرجاني في بيانها قائلاً: «ثُمَّ زَانَ ذَلِكَ كُلَّهُ باستعارةٍ لطيفةٍ طَبَّقَ فيها مَفْصِلَ التشبيهِ، وأفادَ كثيراً من الفوائدِ بِلُطْفِ الْوَحْيِ والتنبيةِ، فصَرَّحَ أولاً بما أوماً إليه في الأخذِ بأطرافِ الأحاديثِ، من أَتَمَّ تَنَازَعُوا أَحَادِيثَهُمْ على ظهورِ الرِّواحِلِ، وفي حالِ التَّوجُّهِ إلى المنازلِ، وأخبرَ بعدُ بسرعةِ السَّيرِ، ووطأةِ الظَّهِيرِ، إذ جعلَ سلاسةَ سَيْرِها بهم كالماءِ تسيلُ به الأباطحُ، وكانَ في ذلكَ ما يُوَكِّدُ ما قبله، لأنَّ الظُّهُورَ إذا كانتَ وَطِئَةً وكانَ سَيْرُها السَّيْرَ السَّهْلَ السريعَ، زادَ ذلكَ في نشاطِ الرُّكبانِ، ومع ازديادِ النَّشاطِ يزدادُ الحديثُ طيباً»^(١).

وقد زادَ المعنى وضوحاً وجلالاً ابنُ الأثير بقوله: «إِنَّ هَؤُلَاءِ الْقَوْمَ لَمَّا تَحَدَّثُوا وَهَمَ سَائِرُونَ عَلَى الْمَطَايَا شَغَلَتْهُمْ لَذَّةُ الْحَدِيثِ عَنْ إِمْسَاكِ الْأَزِمَّةِ؛ فَاسْتَرْخَتْ عَنْ أَيْدِيهِمْ، وَكَذَلِكَ شَأْنُ مَنْ يَشْرُهُ وَتَغْلِيهِ الشَّهْوَةُ فِي أَمْرِ مِنَ الْأُمُورِ، وَلَمَّا كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ وَارْتَحَتِ الْأَزِمَّةُ عَنِ الْأَيْدِي أَسْرَعَتِ الْمَطَايَا فِي الْمَسِيرِ، فَشَبَّهَتْ أَعْنَاقُهَا بِمَرُورِ السَّيْلِ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ فِي سُرْعَتِهِ، وَهَذَا مُوضِعٌ كَرِيمٌ حَسَنٌ لَا مَزِيدَ عَلَى حُسْنِهِ»^(٢)، إذ بعدَ رحلةِ الحجِّ والتَّوجُّهِ نحو الدِّيَارِ، حصلَ لهم نصيبٌ من الأُنْسِ والاستشراقِ إلى لقاءِ الأَحَبَّةِ وتنسُّمِ روائحِ الأوطانِ، فجعلَهم يأخذونَ بأطرافِ الأحاديثِ بينهم، بدلاً من أن يأخذوا بأطرافِ أرسانِ المطيِّ، فكانَ لهذه المطيِّ نصيبٌ من الأريحية والنشاطِ والمرحِ، يأخذ منها كلٌّ مأخذٍ، فسالتُ بأعناقها الأباطحُ.

ويقفُ عبدُ القاهر الجرجاني عند الاستعارةِ في (سالتُ)، وقفةً يُوفِّي بها بعضَ حقِّ الاستعارةِ من القراءةِ والتحليلِ، إذ يجعلُ الاستعارةَ في قوله: (سالتُ بأعناقِ المطيِّ الأباطحِ)، من الخاصِّي النادرِ، الذي لا تجدُه إلا في كلامِ الفُحولِ، ولا يَقْوَى عليه إلا أفرادُ الرِّجالِ^(٣)، ويشير إلى مناطِ الغرابةِ المعجبةِ الآخذةِ بالنَّفْسِ في هذه الاستعارةِ، فلا يراه في أنَّه «جعلَ المطيَّ في سرعةِ سَيْرِها وسهولتِه كالماءِ يجري في الأباطحِ، فإنَّ هذا شَبَّهَ معروفَ ظاهرٍ، ولكنَّ الدَّقَّةَ واللُّطْفَ في خصوصيةِ أفادها، بأنَّ جعلَ

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٢) المثل السائر: ٦٩/٢.

(٣) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٧٤.

(سأل)، فعلاً للأباطح، ثم عدّاه بالباء، بأنْ أدخل الأعناق في البَيْن [أي: بين الكلام ونسجه] (١)، فقال: (بأعناق المطي)، ولم يقل: (بالمطي)، ولو قال: (سالت المطي في الأباطح)، لم يكن شيئاً» (٢).

ويزيد عبدُ القاهر الجرجاني الاستعارة بجلاء في إبداعها أنّه «قال: (بأعناق المطي)، ولم يقل (بالمطي)؛ لأنَّ السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها، ويبيّن أمرهما من هودايتها وصدورها، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، وتعبر عن المرح والنشاط، إذا كانا في أنفسها، بأفاعيل لها خاصّة في العنق والرأس، وتدُلّ عليهما بشمائل مخصوصة في المقادير» (٣)، لأنَّ التخيل يلحظُ صفة سيلان الماء حينما يشاهدُ أعناق الإبل تتموّج وهي تسير على الأباطح.

فهذه استعارةٌ تصرّحيةٌ، شبه الشاعرُ سيلان السيول الواقعة في الأباطح لسير الإبل سيراً حثيثاً في غاية السرعة المشتملة على لينٍ وسلاسةٍ، حتّى كأنّها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها، ثمّ استعار (سيلان الماء)، للسّير الذي له هذه الصفات، ثمّ استعار (سالت)، لـ (سارت)، تبعاً لاستعارة المصدر للمصدر، والاستعارة هنا عاميّةٌ مُبتدلةٌ، لكنّه جعلها غريبةً طريفةً تحفل بعناصر الرّوعة والجدّة عندما تصرّف فيها حينَ أسند الفعل (سالت)، إلى الأباطح، فأضفى صفة السيلان على الأباطح، وهي لما يمرُّ فيها من الماء، فأفادَ هذا الإسنادُ أنّ الأباطح قد امتلأت بالإبل إلى حدِّ تُخيّل للرّائي أنّ الأباطح تسيل، وزادَ طرافةً هذه الاستعارة إشراكُ الأعناق في السير بأنْ أدخلَ عليها حرف الجرّ (الباء)، فقال: (بأعناق المطي)، فالأباطحُ سالت، لكنّها لم تسلْ بالماء، بل بأعناقِ المطي، فحسّنت هذه الاستعارة بالقلوب وتغلّغت، ممّا منحّت الصورة تجلّدها وتنوعها بتنوع القراء، وممّا زاد في حُسْنها المجازُ العقليّ ذي العلاقة المكانية، إذ أسندَ فعلَ السّيلانِ إلى الأباطح، ممّا يُشعرُ بامتلاء الأباطح بأعناقِ المطي السائرة.

وقد جعل عبدُ القاهر الجرجاني بمرتبة هذه الاستعارة من الطرافة والغرابة والحُسْنِ وعلوّ الطبقة استعارةً أخرى هي قول الشاعر: [البسيط]

«سالت عليه شِعبُ الحَيِّ حينَ دَعا أصحابُه بوجوه كالذنانير» (٤)

(١) يُنظر: الحاشية (٢)، للمصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٢٣.

(٤) تحرّز بن المكيّ الضيّ وشعره، د. محمد فؤاد نعناع، مجلة العرب، العدد ١-٢، لعام: ١٩٩٥م، ص ٤٠.

أَرَادَ أَنَّهُ مُطَاعٌ فِي الْحَيِّ، وَأَتَمُّ يُسْرِعُونَ إِلَى نُصْرَتِهِ، وَأَنَّهُ لَا يَدْعُوهُمْ لِحَرْبٍ، أَوْ نَازِلٍ حَطْبٍ إِلَّا أَتَوْهُ وَكَثُرُوا عَلَيْهِ، وَازْدَحَمُوا حَوَالَيْهِ، حَتَّى تَجِدَهُمْ كَالسِّيُولِ تَجِيءُ مِنْ ههنا وَههنا، وَتَنْصَبُ مِنْ هَذَا الْمَسِيلِ وَذَلِكَ، حَتَّى يَغْصَنَ بِهَا الْوَادِي وَيَطْفَحَ مِنْهَا»^(١)، وَلَيْسَتْ الْغَرَابَةُ فِي الْبَيْتِ فِي مَطْلَقٍ مَعْنَى سَالٍ، فَهَذَا مُبْتَدَلٌ مُتَدَاوِلٌ «وَلَكِنْ فِي تَعْدِيتهِ بَعْلَى وَالْبَاءِ، وَأَبْنُ جَعَلَهُ فَعَلًا لِقَوْلِهِ: (شِعَابُ الْحَيِّ)، وَلَوْلَا هَذِهِ الْأُمُورُ كُلُّهَا لَمْ يَكُنْ هَذَا الْحُسْنُ، وَهَذَا مَوْضِعٌ يَدِقُّ الْكَلَامَ فِيهِ»^(٢).

فهذه استعارة تصريحية، إِذْ شَبَّهَ سَيْرَ أَنْصَارِ الْمَدُوحِ بِسِيلَانِ الْمَاءِ فِي شِعَابِ الْأُودِيَةِ، فَصَرَّحَ بِالْمَشَبِّهِ بِهِ (سَالَتْ)، وَحَذَفَ الْمَشَبَّهَ (سَارَ)، عَلَى سَبِيلِ الْاسْتِعَارَةِ التَّصْرِيحِيَّةِ، وَمِمَّا زَادَ فِي حُسْنِ مَوْقِعِ الْاسْتِعَارَةِ تَرْتِيبُ نَظْمِ الْكَلِمَاتِ فِي الْبَيْتِ مِنْ تَقْدِيمٍ وَتَأْخِيرٍ، وَمِرَاعَاةِ وَجُودِ الظَّرْفِ وَالْجَارَيْنِ فِي نَظْمِ الْبَيْتِ الَّذِي فَعَلَ فَعْلَهُ فِي كَرَمِ مَوْقِعِ الْاسْتِعَارَةِ، فَأَعْطَى الْبَيْتَ حُسْنَهُ وَبَهَاءَهُ وَرُوعَتَهُ وَجَمَالَه، «فَإِنَّكَ تَرَى هَذِهِ الْاسْتِعَارَةَ، عَلَى لُطْفِهَا وَغَرَابَتِهَا، إِنَّمَا تَمَّ لَهَا الْحُسْنُ، وَانْتَهَى إِلَى حَيْثُ انْتَهَى، بِمَا تَوَخَّى فِي وَضْعِ الْكَلَامِ مِنَ التَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ، وَتَجْدُّهَا قَدْ مَلَحَتْ وَلَطُفَتْ بِمَعَاوَنَةِ ذَلِكَ وَمُؤَاوَزَتِهِ لَهَا، وَإِنْ شَكَّكَتَ فَاعْمَدْ إِلَى الْجَارَيْنِ وَالظَّرْفِ، فَأَزِلْ كَلًّا مِنْهَا عَنْ مَكَانِهِ الَّذِي وَضَعَهُ الشَّاعِرُ فِيهِ، فَقُلْ: (سَالَتْ شِعَابُ الْحَيِّ بِوَجْهِهِ كَالدَّنَانِيرِ عَلَيْهِ حِينَ دَعَا أَنْصَارَهُ)، ثُمَّ انْظُرْ كَيْفَ يَكُونُ الْحَالُ وَكَيْفَ يَذْهَبُ الْحُسْنُ وَالْحَلَاوَةُ؟ وَكَيْفَ تُعْدَمُ أُرْيَحِيَّتُكَ الَّتِي كَانَتْ؟ وَكَيْفَ تَذْهَبُ النَّشْوَةُ الَّتِي كُنْتَ تَجْدُّهَا؟»^(٣).

يُضَافُ إِلَى حُسْنِ مَوْقِعِ الْاسْتِعَارَةِ فِي النَظْمِ مَجِيءُ الْمَجَازِ الْعَقْلِيِّ، وَهُوَ إِسْنَادُ فَعْلٍ (سَالَتْ)، لـ(لشعاب)، وَهُوَ فِي الْأَصْلِ لِلْمَاءِ الَّذِي يَجْرِي فِي الشِعَابِ، مِمَّا يُشْعَرُ بِأَنَّ النَّاسَ حِينَ يُقْبَلُونَ عَلَى الْمَدُوحِ بِأَعْدَادٍ كَثِيرَةٍ كَالسِّيُولِ الْمُتَحَدِّةِ فِي الشِعَابِ، ثُمَّ يَعْضُدُهُ مَجِيءُ الْمَجَازِ الْآخِرِ، وَهُوَ أَطْلَقُ لَفْظِ (الوجوه)، وَأَرَادَ أَنْصَارُهُ مِنَ الرِّجَالِ، وَهَذَا مِنْ إِطْلَاقِ الْجُزْءِ وَإِرَادَةِ الْكُلِّ عَلَى طَرِيقَةِ الْمَجَازِ الْمُرْسَلِ، وَعِلَاقَتُهُ الْجُزْئِيَّةُ، فَإِنَّ تَكَثُّرَ الْأَنْصَارِ حَوْلَ الْمَدُوحِ، يَجْعَلُ النَّاضِرَ لَا يَرَى إِلَّا وَجُوهَهُمْ، فَلَا يُدَقِّقُ النَّظَرَ فِي سَائِرِ أَجْسَامِهِمْ.

وَيَعَزُّزُ فَضْلُ اسْتِعَارَةِ الْفَعْلِ (سَالَتْ)، فِي ذَيْنِكَ الْبَيْتَيْنِ، أَنَّهَا صَوَّرَتْ حَرَكَةَ سَيْرِ الْإِبْلِ، وَحَرَكَةَ مَسِيرِ الْأَنْصَارِ نَحْوَ الْمَدُوحِ وَالتَّحَلُّقَ حَوْلَهُ، وَالْاسْتِعَارَةُ الَّتِي تَصَوِّرُ الْحَرَكَةَ هِيَ أَعْلَى أَشْكَالِ التَّصْوِيرِ، إِذْ

(١) دلائل الإعجاز، ص ٧٤-٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٩.

لا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، بهذه الاستعارة التي طبقت مَفْصِلَ التشبيه كانت فاعليته التصوير البلاغي سبباً لتقدّم ذينك البينين وفضل كرمهما عند النَّقاد، ولا سيما عبد القاهر الجرجاني.

المفاضلة الثانية: صورة الدَّمع:

من العرف المستحسن في المعاني أنَّ الدموع إذا مرّت على حدود المرأة ورَدَّتْها، وذلك بأنَّ يَحْمَرَّ خَدَّاهَا، إلا أنَّ أبا تمام نقض العرف بقوله: [الطويل]

فَأَجْرَى لَهَا الْإِشْفَاقُ دَمْعاً مُورِداً مِنْ الدَّمِ يَجْرِي فَوْقَ خَدِّ مُورِدٍ^(١)

فقال الآمدي: «لفظ حسن، ومعنى ليست له براعة. والجيد مثل قول البحرّي: [الخفيف]

لو تَرَانَا عِنْدَ الْوَدَاعِ وَقَدْ وَرَدَّ سَكْبُ الدُّمُوعِ وَرَدَ الْخُدُودِ^(٢)

يريد أنَّ الدموع إذا مرّت على الخدود ورَدَّتْها. وهذا معنى صحيح مُشَاهِدٌ»^(٣).

هنا فضّل الآمدي بيت البحرّي واستحسن الصورة فيه؛ لأنَّ المعنى مُشاهد مألوف لم يخرج عن العرف، ومعيّاره في هذه المفاضلة عمود الشعر، وعدم مخالفة العُرف والعادة التي جرت عليها العرب، والاستعارة فيه تصريحية إذ استعار وَرَدَ للاحمرار الخدود، على سبيل المبالغة والتشبيه، فكانت الصورة في استعارة البحرّي قد طبقت المفصل، ووقعت أحسن موقع.

وقد أجمع العرب على أنَّ من شأن الدَّمع أنَّ يُطْفِئ الغليل ويُرِدُّ حرارة القلب ويزيل شدة الوجد، ليعقب ذلك الراحة، وهو العرف والشائع في أشعارهم، لكنَّ أبا تمام خالف هذا العرف واستعار الدَّمع لزيادة وقود الحزن ولوعة الفراق^(٤)، وفي ذلك يقول: [الكامل]

ظَعَنُوا فَكَانَ بُكَائِي حَوْلًا بَعْدَهُمْ ثُمَّ إِرْعَوَيْتُ وَذَاكَ حُكْمٌ لَبِيدٍ

أَجْدِرُ بِجِمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالْدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طَوْلَ وَقُودِ^(٥)

فقال الآمدي: «هذا ما خلافاً عليه العرب، وضد ما يُعرف من معانيها؛ لأنَّ المعلوم من شأن

(١) ديوان أبي تمام: ٢/٢٢٢.

(٢) ديوان البحرّي: ص ٧٦٨، وفيه: (لَوْنٌ)، بدلاً من (وَرَدَ).

(٣) الموازنة، الآمدي: ٢/٣٢٢.

(٤) يُنظر: الموازنة، الآمدي: ١/٢٠٩ - ٢١١.

(٥) ديوان أبي تمام: ١/٣٨٧، وبيته الأول يريد به قول لبيد: الطويل

إِلَى الْحَوْلِ ثُمَّ إِسْمُ السَّلَامِ عَلَيَّكُمَا وَمَنْ يَبْكُ حَوْلًا كَامِلًا فَقَدْ إِعْتَدَرَ

الدَّمْعُ أَنْ يُطْفِئَ الغَلِيلَ، وَيُبْرِدَ حَرَارَةَ الحُزْنِ، وَيُزِيلَ شِدَّةَ الوَجْدِ، وَيُعْقِبَ الحَرَارَةَ، وهو في أشعارهم كثيرٌ موجودٌ يُنحى به هذا النَّحْوُ من المعنى، فمن ذلك قولُ امرئ القيس: [الطويل]

وَإِنَّ شِفَائِي عِبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ^(١)

وقولُ ذي الرُّمَّة: [الطويل]

لَعَلَّ إِنْخِدَارَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ رَاحَةً مِنَ الوَجْدِ أَوْ يَشْفِي نَجْيَ البَلَابِلِ^(٢)

....فلو كَانَ اقتصرَ على هذا المعنى الذي جرث به العادةُ في وصفِ الدَّمْعِ لكَانَ المذهبُ الصحيحُ المستقيمُ، ولكنه أَحَبَّ الإغرابَ؛ فخرجَ إلى مالا يُعرفُ في كلامِ العربِ، ولا مذاهبِ سائرِ الأممِ^(٣).

فأبو تمام عَدَلَ عن طريقة العربِ، وخالف الشائعَ المُسْتَحْسَنَ؛ لأنَّه أَحَبَّ الإغرابَ كما قال الأَمَدِيُّ؛ ولأنَّه «أتى فيه بما يخالف مذهب أهل الجاهلية والإسلام والأُمَمِ كُلِّهَا؛ لأنَّهم مجمعونَ على أَنَّ في البكاء راحةً من الكربِ، وتبريداً لحرارة الحُزْنِ»^(٤).

لكنَّ عبد القاهر الجرجاني تساهلَ في شأن المعاني الجديدة، فاستحسنَ المعاني التي لم تَجِرِ العادةُ بها والتي ناقضت العادةَ والعرفَ، نحو قول ابن المعتزِّ: [المنسرح]

عَاقَبْتُ عَيْنِي بِالدَّمْعِ وَالسَّهْرِ إِذْ غَارَ قَلْبِي عَلَيْكَ مِنْ بَصْرِي
وَاحْتَمَلْتُ ذَاكَ وَهِيَ رَاجِحَةٌ فَيْكَ وَفَازَتْ بِلَذَّةِ النَّظَرِ^(٥)

يقول عبد القاهر: «وذلك أَنَّ العادةَ في دمعِ العينِ وسهرِها أَنْ يكونَ السببُ فيه إعراضُ الحبيبِ، أو اعتراضُ الرقيبِ، ونحو ذلك من الأسبابِ الموجبةِ للاكتئابِ، وقد تركَ ذلك كُلُّهُ كما ترى وادَّعى أَنَّ العِلَّةَ ما ذكرَهُ من غيرَةِ القلبِ منها على الحبيبِ وإيثاره أَنْ يَتَفَرَّدَ بِرُؤْيَيْهِ وَأَنَّهُ بطاعةِ القلبِ وامتنالِ رِسمِهِ، رَامَ للعَيْنِ عقوبةً، فجعلَ ذَاكَ أَنْ أبكاهَا، وَمَنَعَهَا النَّوْمَ وحماها»^(٦).

وهذا يعني أَنَّ الإتيانَ بمعنى مناقضٍ لا يَزِرِي به، إِذْ من شأن المعاني التجدد والابتداع^(٧)، كما قال ابن

(١) ديوان امرئ القيس: ١٧٤/١.

(٢) ديوان ذي الرُّمَّة، ص ٤٦٠، والنجِّي: ما يتحدَّثُ به في نفسه، والبلايل: أَنْ تجدَ حِسّاً في نفسك.

(٣) الموازنة، الأَمَدِيُّ: ٢٠٩/١ - ٢١١.

(٤) الموازنة، الأَمَدِيُّ: ٥٦٤/١.

(٥) لم أجد البيتين في الديوان.

(٦) أسرار البلاغة، ص ٢٩٩.

(٧) يُنظر: الحكم الجمالي في البلاغة العربية، ص ٢٤١.

الأثير: «بابُ الابتداع للمعاني مفتوحٌ إلى يوم القيامة»^(١).

المفاضلة الثالثة: صورة نحول الجسد:

نظر الخالديّان في قول البحري: [الكامل]

رَكِبَا الْقَنَا مِنْ بَعْدِ مَا حَمَلَا الْقَنَا فِي عَسْكَرٍ مُتَحَامِلٍ فِي عَسْكَرٍ^(٢)
فقالا: «فلم يكن عندنا فيه شيء غير الاستحسان والتقريض، فعرفتنا - أيدك الله - أنه مأخوذ من قول أبي تمام: [الطويل]

رَعْتُهُ الْفَيَافِي بَعْدَمَا كَانَ حِقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرُّوضِ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ^(٣)
ولا نعرفُ في النَّظْرِ أدقَّ من هذا ولا أَلْطَفَ إِلَّا أَنَّا نُوَفِّي الخِدْمَةَ حَقَّهَا بما نتكلّفه من الاختيار والكلام»^(٤).

يرى الخالديّان فضلاً وزيادةً في بيت أبي تمام على بيت البحري، والدليل على ذلك قولهما: «وما نعلم أن أحداً ممن تعاطى الكلام نظماً ونثراً يلحق أبا تمام في هذا المعنى.... فأبو تمام بهذا المعنى أحق من كل من ذكرنا لحسن لفظه ولما أورد من الزيادة بدقّة خاطره وصحة قريحته»^(٥)، وما دقّة النظر والخاطر وصحة القريحة إلا استعارته (رعته الفيافي)، التي طبقت المفصل.

وبعد تدقيق النَّظْرِ في الصورتين، نجد أن استعارة البحري: (ركبا القنا)، قد جسّدت مفارقة مكانية، فالرجلان الممدوحان كانا يحملان القنا ويقاتلان الأعداء بها، فأصبحا يدبّان عليها بعد أن كانا حاملين لها، وقد عضد هذا التحول المكاني الفعل (ركبا وحمل)، فأدّيا وظيفةً مشتركةً قائمة على التحول المكاني من الحمل إلى الركوب، ممّا منح البيت تعبيراً مزدوجاً عبّر عنه الشاعر بطريق الاستعارة^(٦).

وأما استعارة أبي تمام (رعته الفيافي)، فهي أكثر إثارة في الصورة، وأشدّ إعجاباً في نفس المتلقي،

(١) المثل السائر: ٢١٩/٣.

(٢) يصف الشاعر رجلين من قومه، يقول: إن هذين البطليّن بعد أن كانا يحملان القنا للقتال وتصويبها نحو الأعداء، جعلتهما الشيخوخة يتخذان من القنا عصياً يدبّان عليها، فصارا محمولين بعد أن كانا حاملين لها، يُنظر: ديوان البحري: ١٠٣٢/٢.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢٢٢/١.

(٤) الأشباه والنظائر: ٤-٣/١.

(٥) المصدر نفسه: ٢٨١/٢-٢٨٢.

(٦) يُنظر: جمالية المجاز وفاعليّة التلقي، ص ١١٧.

«فأبو تَمَّامٍ ذَكَرَ أَنَّ الجَمَلَ رَعَى الأَرْضَ، ثُمَّ سَارَ فِيهَا فَرَعْتُهُ، أَيُّ: أَهْزَلْتُهُ، فَكَأَنَّمَا فَعَلْتُ بِهِ مِثْلَ مَا فَعَلَ بِهَا، وَالبَحْتَرِيُّ نَقَلَ هَذَا إِلَى وَصْفِ الرَّجُلِ بَعْلَوِ السَّرِّ وَالْهَرَمِ، فَقَالَ: إِنَّهُ كَانَ يَحْمِلُ الرُّمَحَ فِي الْقِتَالِ، ثُمَّ صَارَ يَرْكَبُ عَلَيْهِ، أَيُّ: يَتَوَكَّأُ مِنْهُ عَلَى عَصَا كَمَا يَفْعَلُ الشَّيْخُ الْكَبِيرُ»^(١)، فَالاستعارتان وإن لم يكن بينهما اتفاقٌ بالمعنى، إِلَّا أَنَّ قَوْلَ أَبِي تَمَّامٍ: رَعْتُهُ الْفِيَاثِي استعارةٌ تصريحيةٌ صَوَّرَتْ جَمَالاً أَهْزَلَهُ سَيْرُ الْفِيَاثِي وَالصَّحْرَاءَ حَتَّى كَأَنَّهُ نَبَاتٌ صَحْرَاءَ فَرَعْتُهُ الْمَوَاشِي، فَلَمْ يَبْقَ مِنْهُ شَيْئاً إِلَّا الْأَصْلُ، «وَقَدْ أَتَى بِهَذَا الْمَعْنَى أَبُو تَمَّامٍ فَأَحْسَنَ بِأَحْسَنِ الْكَلَامِ وَأَوْضَحَ نِظَاماً»^(٢)، فَقَدْ صَوَّرَ لَنَا الْجَمَلَ كَأَنَّهُ مَرْعِيٌّ مَأْكُولٌ مُسْتَبَاحٌ لِلصَّحْرَاءِ وَالْفِيَاثِي بِقِطْعَةِ الْمَسَافَاتِ الشَّاسِعَةِ فِيهَا، وَقَدْ كَانَتْ قَبْلَهُ مَرْعَى خَصْباً لَهُ، فَإِذَا جَمَلُهُ يَرْعَى وَيُزْعَى، فَالْجَمْلُ رَعَى الْفِيَاثِي حَتَّى سَمِنَ، ثُمَّ هَزَلَ وَضَعُفَ مِنْ جُوبِهِ تِلْكَ الْفِيَاثِي، فَكَأَنَّمَا رَعْتُهُ بَعْدَمَا رَعَى نَبْتَهَا، إِنَّهُ صِرَاعُ الْبَقَاءِ وَالْحَيَاةِ بَيْنَهُمَا، فَهِيَ صُورَةٌ مُتَنَاقِضَةٌ، وَصُورَةٌ صِرَاعٍ، وَالَّذِي يَكْفُلُ هَذَا الصِّرَاعَ هُوَ عُنْصُرُ الْمَاءِ فِي قَوْلِهِ: (وَمَاءُ الرُّوْضِ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ)، فَأَضْفَتْ حَيَوِيَّةَ الصِّرَاعِ الدَّائِرِ بَيْنَ الْبَعِيرِ وَالْفِيَاثِي، وَهَذَا الصِّرَاعُ هُوَ صِرَاعُ الرَّجُلِ الْعَرَبِيِّ الْمَتَمَثِّلِ بِالْجَمَلِ، فَالْجَمْلُ مُعَادِلٌ مُوْضِعِيٌّ لِصَاحِبِهِ، فَجَاءَتْ الِاسْتِعَارَةُ الَّتِي اخْتَصَرَتْ دَوْرَةَ حَيَاةٍ كَامِلَةٍ فِي صَحْرَاءِ الْعَرَبِ الَّتِي أَهْزَلَتْ جَسَدَ الرَّجُلِ مِنْ كَثَرَةِ الرِّحَالِ وَالتَّنَقُّلَاتِ، فَهِيَ صُورَةٌ مَكْتَفَةٌ تُوحِي بِطَبِيعَةِ الْحَيَاةِ الَّتِي نَالَتْ مِنْ هَذَا الرَّجُلِ الَّذِي شَبَّهَهُ بِالْجَمَلِ، فَأَبُو تَمَّامٍ بِهَذَا التَّصْوِيرِ أَحْسَنُ، وَأَعْجَبُ.

المفاضلة الرابعة: صورة القدم والحافر:

استهجنَ النقادُ كثيراً من الاستعاراتِ في أشعار العربِ، عندما تكون بعيدة خارجة عن المؤلفِ كاستعارة المشفر للإنسان، والتولب (ولد الحمار)، للصبي، والأظلاف للإنسان، ومَرَدُّ اسْتِهْجَانِهِمْ تِلْكَ الِاسْتِعَارَاتِ إِلَى اسْتِعَارَتِهِمْ مَا يَعْقِلُ لَفْظاً لِمَا لَا يَعْقِلُ^(٣)، مِنْ ذَلِكَ مِفَاضِلَةُ أَبِي عَلِيٍّ الْحَاتِمِيِّ (ت ٣٨٨هـ)، إِذِ اسْتِهْجَنَ قَوْلَ الْحَطِيطَةِ: [الطويل]

فَمَا بَرَحَ الْوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى الْبَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ^(٤)

(١) المثل السائر: ٢٣٥/٣.

(٢) المنصف للسارق والمسروق منه: ٥٧٨/٢.

(٣) يُنْظَرُ: أَسْرَارُ الْبَلَاغَةِ، ص ٣٩-٤٠، وَالرِّسَالَةُ الْمَوْضُوحَةُ فِي ذِكْرِ سَرَقَاتِ أَبِي الطَّيِّبِ الْمَتْنِيِّ وَسَاقَطِ شَعْرِهِ، ص ٧٢.

(٤) الْوِلْدَانُ: الْعَبِيدُ، وَالْبَكْرُ: الْفَقِيٌّ مِنَ الْجَمَالِ، بِمَرِيهِ: يَسْتَحْتُهُ وَيَسْتَعْجِلُهُ، يُنْظَرُ: دِيْوَانُ الْحَطِيطَةِ، ص ١١٦، وَمَعْنَى الْبَيْتِ: أَنَّ

الشاعرَ يَصِفُ ضَيْفًا أَلَمَ بِهِ فَأَكْرَمَهُ، يَقُولُ: فَمَا بَرَحَ الْإِمَاءُ وَالْعَبِيدُ يَكْرُمُونَهُ حَتَّى انْصَرَفَ يَحْتُ بِعِيَرِهِ بِسَاقِهِ وَقَدَمِهِ، وَهُوَ شَاكِرٌ

لَهُمْ، يُنْظَرُ: الرِّسَالَةُ الْمَوْضُوحَةُ، ص ٧١.

حيثُ يرى أنَّ هذه الاستعارة مُستَهجَنَةٌ ناتجة من التوظيف الرديء في استعارة الحافر للقدم، بيد أنَّ المعنى غاية الحسن، وقد كانَ قدامة من قبلُ قد عابَ هذا الاستخدام المجازي قائلاً: «فإنَّ ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيحٌ ولا عذرَ فيه»^(١)، وأيَّد ذلكَ المرزبانيُّ وأبو هلالٍ العسكريُّ^(٢)، وقد ردَّ عبدُ القاهر الجرجاني على من قال: إنَّ سببَ قُبْحِ هذه الاستعارة يعودُ إلى أنَّه لما لم تطاوعه القافية وضعَ الحافرَ موضعَ القدم، فقال: يمكنُ أن يكونَ قد قصدَ الرِّزَايةَ على الضيف والهزء به، وأنَّ يصفه بسوء الحال في مسيره، والمبالغة في ذكره بشدَّة الحرص على تحريك بكَره، واستفراغ مجهوده في سيره^(٣)، ثمَّ إنَّ عبدَ القاهر استحسَنَ ذلكَ بعد أن نظرَ نظرةً كليَّةً إلى السِّياق السَّابق للأبيات في قوله: [الطويل]

وأشعثُ مُسترخي العَلابي طَوَّحَتْ به الأرضُ من بادٍ عَرِيضٍ وحاضرٍ
فأبصرَ ناري وهي شقراءُ أوقدتْ بعلياء نشزٍ للعيونِ النَّواظرِ^(٤)

فقال: «فإذا جعله (أشعثُ مُسترخي العَلابي) فقد قُرِبتَ المسافة بينه وبينَ أن يجعلَ قدمه حافرًا، ليعطيه من الصَّلابةِ وشدَّةِ الوقعِ على جنبِ البكرِ حظًّا وافراً»^(٥)، فهنا الاستعارة بنظر الجرجاني بعد النظرة الكلية قدَّمت فائدةً تقرِّبُها من الاستعارة المفيدة.

لكنَّ الحاتميَّ يرى أنَّ الشاعرَ قَبَّحَ استعارته بهذه اللفظة غير المناسبة، إذ «قال في آخر البيت: (يمريه بساق وحافر)، فقُبِّحَ لما استعارَ للرَّجلِ موضعَ قدمه حافرًا»^(٦)، وفضَّلَ عليها قولَ الراجز في وصفه فرسًا: [الرجز]

وهاطلِ الجُرِّيُّ أيَّيَّ مَقْدَمُهُ ما لَثَمْتُ كَفَّ الصَّعيدِ قَدَمُهُ^(٧)

فيعلِّقُ الحاتميُّ عليه قائلاً: «فجعلَ له مكانَ حافره قدمًا، فكانَ أحسنَ من قول الآخر في موضع قدم

(١) نقد الشعر، ص ١٧٥.

(٢) يُنظر: الموشَّح، ص ٧٤، والصناعتين، ص ٣٠٠-٣٠١.

(٣) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ٣٨.

(٤) العَلابيُّ: جمع علباء: وهو عصبُ العُنُقِ الغليظ خاصة، واسترخاء العَلابي من طول السفر وجهده، يُنظر: أسرار البلاغة، ص ٣٨.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٣٨.

(٦) الرسالة الموضحة، ص ٧١.

(٧) لم أقف على نسبته، وهو في الرسالة الموضحة، ص ٧٢.

الرَّجُلِ حافره»^(١).

من هذا يتَّضح تفضيله الصورة التي رسمها الراجز على صورة الحطيئة من جهة التوظيف السليم؛ لأنه استعارَ لِمَا لا يعقلُ اسماً لِمَا يعقلُ.

المفاضلة الخامسة: صورةُ المدام:

فاضلُ ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣هـ)، بينَ استعارة المتنبي واستعارة صريع الغواني في صفة المدام، وجاءت هذه المفاضلة في باب السرقات الشعرية، إذ يذكر أبياتاً للمتنبي في معنى من المعاني، ثمَّ يعرضها على أقوال من سبقه في المعنى نفسه كاشفاً إن كان مقصراً عنهم أم مجيداً، من ذلك قول المتنبي: [الخفيف]

كُلُّ شَيْءٍ مِنْ الدِّمَاءِ حَرَامٌ شُرْبُهُ مَا خَلَا دَمَ الْعُنُقُودِ^(٢)

إذ إنَّ استعارة الدم للعنقود قد قال فيه مسلمٌ بن الوليد من قبل: [الطويل]

خَلَطْنَا دَمًا مِنْ كَرَمَةٍ بِدِمَائِنَا فَأَظْهَرَ فِي الْأَلْوَانِ مِثْلَ الدَّمِ الدَّمُ

إِذَا شِئْتُمَا أَنْ تَسْقِيَانِي مُدَامَةً فَلَا تَقْتُلَاهَا كُلُّ مَيِّتٍ مُحَرَّمٌ^(٣)

فعلَّق ابنُ وكيعٍ على استعارة صريع الغواني قائلاً: «فمَلَحَ في الجمعِ بينَ دمِ الاستعارة ودمِ الحقيقة، واستعارَ في البيتِ الثاني للمزاجِ لفظاً مليحاً في القتلِ، وجاءَ بتحليلٍ أحسنَ من تحليلِ المتنبي، فصارَ أولى بما سبقَ إليه لرجحانه»^(٤)، ومعياريُّ ابن وكيع في هذه المفاضلة هي مقياسُ المقاربة والمناسبة بين المستعار له والمستعار منه.

وبعد إعادة النظر في الصورتين، نرى تقديم صورة صريع الغواني على صورة المتنبي، إذ الصورة في بيتي صريع الغواني أكثر إثارة للدهشة، فقد تناولَ مسلمٌ وصفَ الخمرِ من جهة شكلية ناسبَ بين لونين، لون الدَّمِ الحقيقي، واللون الاستعاري المعتصر من ثمر الكروم، إذ صرَّحَ بلفظ المشبَّه به وهو لفظ (الدم)، ولذلك للمناسبة بين المشبَّه به الدَّمُ والمشبَّه لَوْنُ الخمرِ، وقد انعكس ذلك على وجه شاربه، ثمَّ أكملَ اللوحة الفنية بالانتقال الجميل بين الألفاظِ في البيت الثاني الذي أضفى طرافة فنية

(١) الرسالة الموضحة، ص ٧٢.

(٢) ديوان المتنبي، ص ١٤.

(٣) شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٧٩، وفيه: (كؤمة)، بدلاً من (كؤمة).

(٤) المنصف للسارق والمسروق منه، ص ٢٥٧.

لمعنى القتل الذي أرادَ به الاستمرارَ والتجديد، فهو مُدمِنٌ على شرب المدام، وقد أجرى هذه الاستعارة في الأفعال للدلالة على استمرارية فعل الخمرة، إذ يظهر تأثيرها على شاربها بتغيُّر لون دماهم، وتورُّد وجوههم، أمَّا صورة المتنبي فلا تعدو أنْ جسَّدَتْ استعارته لون الدِّم الحقيقى للونِ المدام المعتصر من العنقود، فكانتْ صورة مسلم أفضل من صورة المتنبي، للمناسبة بين المستعار منه والمستعار له، ولصحَّة معناها، فضلاً عن سبقه إلى المعنى.

المفاضلة السادسة: صورةُ البدر:

وفاضل ابنُ وكيع التَّيْسِيّ أيضاً بين استعارة أبي الطيب المتنبي واستعارة صريع الغواني، فرأى أنْ قولَ أبي الطَّيِّب المتنبي: [الطويل]

فَلَمْ أَرْ بَدْرًا ضاحِكًا قَبْلَ وَجْهِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّئًا يَتَكَلَّمُ^(١)

قد أخذه من قول مُسلم بن الوليد: [الطويل]

شَكُوْتُ إِلَيْهَا حُبَّهَا فَتَبَسَّمتْ وَلَمْ أَرْ بَدْرًا قَبْلَهَا يَتَبَسَّمُ^(٢)

إلا أنْ قولَ أبي الطَّيِّب المتنبي قد رجحَ قولَ مسلم بن الوليد؛ لأنَّ صدرَ بيتِ أبي الطَّيِّب قد أتى على معنى بيتِ مُسلم جميعه، وزادَ أبو الطَّيِّب في كلامه ما هو من تمامه، فصارَ أحقُّ بما أخذه^(٣).

وبعد إعادة النَّظر في الصورتين، نجد أنَّ الشاعرين قد شبَّها جمالَ المحبوبة وضيائها بالبدر، ثمَّ استعارا للبدر صفةَ الضَّحكِ والتَّبَسُّم، ممَّا أضفى على الصورتين الغرابة والإبداع.

لكنَّ صورةَ المتنبي أفضلُ من صورةِ مُسلم بن الوليد؛ لأنَّ أبا الطَّيِّب عندما شبَّه وجهَ حبيبته بالبدر، وجدَّ أنَّ هذا التشبيهَ شائعٌ مُبتذلٌ، فذهبَ يعيدُ إبداعَ هذا التشبيهَ بأنْ وضعَ قيداً على البدر، وهو الضَّحْكُ المخصوصُ به الإنسانَ وجعله للبدر، ثمَّ نفى رؤيته بداراً يضحك؛ لأنَّ ذلكَ مُستحيلٌ عقلاً وحقائقه^(٤)، وهذا ما يُسمَّى بالتجريدِ فعلمَ أنَّها استعارةٌ، وهي استعارةٌ تصرُّحيةٌ، حذفَ المُمشَبَّه (وجه المحبوبة)، وصرَّحَ بالمشبَّه به (البدرُ ضاحكٌ)، وقد استخدمَ في هذه الاستعارة اسمَ الفاعل

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١٠٣.

(٢) شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٧٨.

(٣) يُنظر: المنصف للشارق والمسروق منه: ٥٣٩/٢.

(٤) يُنظر: التشبيه الخاصُّ في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضير نيشان، مجلة دواة، العراق، المجلد الأول، العدد الرابع، ٢٠١٥، ص ٥٢.

(ضاحك)، لتأكيد واستمرارية ضحك المحبوبة، فلا تعبس بوجهه أبداً.

وكذلك الحال في الاستعارة الثانية، حين عبّر عن أثر هذا الجمال في نفسه، فهو لشدة شوقه وحبه الذي أضناه عشق الحبيبة، فقد استعار له صورة إنسان ميّت، وعندما وجد أنّ تشبيه الحبيب المتشوّق لجمال حبيبته بالميت مُبتدلاً، أعاد خلق هذا التشبيه بأن قال: ميّت يتكلّم، فعلم بذلك أنّها استعارة عنادية، إذ لا يكمن اجتماع المحبّ المتيمّ والميت في شيء واحد، استعار الميت الكلام للإنسان الميت، ثمّ لما كان من المحال أن يتكلّم الميت، أتى بحرف الجزم (لم)، فقال: لم تر قبلي ميّناً يتكلّم، فاستعار الكلام للميت، وهو في الأصل للإنسان الحيّ، فكأنّه بهذه الاستعارة قد أعاد الحياة لتشبيه مات لكثرة تداوله بين الشعراء، فجاءت استعارة ميّت يتكلّم لمن أضناه العشق، وأسقمه الحبّ أحسن موقع، بهاتين الاستعارتين رسم المتنّي صورة حبيبته، ووجها كالبدر جمالاً وضياءً، ثمّ زاد بأن جعل وجهه ضاحكاً، ثمّ صوّر حال شوقه لرؤية هذا الجمال بإنسان ميّت، لكنّه يتكلّم بحبّها.

وأما بيت مُسلم فلم يتجاوز أن شبه وجه حبيبته بالبدر لحسنها، ثمّ استعار للبدر التّبسم، للدلالة على أنّها تفرّح برويته، ولما وجد تبسّم البدر محالاً، نفى هذا الفعل، فقال: لم أر بديراً قبلها يتبسّم، وهنا جعل البدر يُشبهها بالضياء، وهذا من إلحاق الناقص بالكمال، واستعارة التّبسم للبدر هي استعارة تصريحية، إذ حذف المشبه وهي المحبوبة، وصرّح بلفظ المشبه به البدر، بجامع الضياء والبياض في الطرفين، ثمّ إنّه استخدم في هذه الاستعارة الفعل (يتبسّم) قرينة على أنّ البدر مجاز، وللدلالة على تحديد فعل التّبسم والفرح في كلّ مرّة عند رؤية المحبوب، فاستغرق التعبير عن هذا المعنى بيتاً كاملاً، بينما جاء به المتنّي بشطر بيت، لذلك كان الفضل والتّقدّم لصورة المتنّي على صورة صريع الغواني.

المفاضلة السابعة: صورة السّنام:

فاضل ابن رشيّق القيرواني بين صورتين تناولتا وصف أسنمة النّوق بالنّحول والضمور من كثرة السّفر والسّير، فحملت الصورة الأولى قول كلثوم بن عمرو العتّابي: [الطويل]

ومن فوق أكوار المهاري لُبانة
أحلّ لها أكل الدّري والغوارب^(١)

وحملت الصورة الثانية قول أبي تمام: [الطويل]

(١) يُنظر: البديع، ابن المعتز، ص ٢٩، والصناعتين، ص ٣٠٠، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: ١/٤٤٤، الأكوار: جمع كور، وهو الرّحل فوق الناقة، والغوارب جمع غارب، ما بين السّنام إلى العنق، يُنظر: لسان العرب، مادة (غرب)، ومادة (كور).

فَقَدْ أَكَلُوا مِنْهَا الْغَوَارِبَ بِالسُّرَى فَصَارَتْ لَهَا أَشْبَاهُهُمْ كَالْغَوَارِبِ^(١)

فقال ابنُ رشيقي: «أتى أبو تمامٍ وعَوَّلَ على العَتَّابِي، وزادَ زيادةً بَيِّنَةً»^(٢).

يفضِّلُ ابنُ رشيقي صورةَ أبي تمامٍ على صورةِ العَتَّابِي لزيادته فيها، فقد صَوَّرَ كلثومُ العَتَّابِيُّ ما صَنَعَتْهُ الأَكْوَارُ بأُسْمَةِ الإِبِلِ، إذْ كَثُرَ السَّفَرُ وطولُه أَهْزَلَ النُّوقَ وانحلَّها حتَّى ذابتْ أُسْمَتُها وكأَنَّ الأَكْوَارَ أَكَلَتْ أُسْمَةَ الإِبِلِ، فَشَبَّهَ الأُسْمَةَ بِالْأَكْلِ، والأَكْوَارُ تَأْكُلُ الأُسْمَةَ وتذيبُها، فاستعارَ الأَكْلَ للأَكْوَارِ بجامعِ الإِذَابَةِ والإِنْضَاءِ فِي كَلٍّ، وهي من استعارَةِ الفَعْلِ للفَعْلِ، إذْ استعارَ أَكَلَ لأَذَابَ، فحذفَ المشبَّه وهو فعلُ التَّحَوُّلِ، وصرَّحَ بلفظِ المشبَّه به، وهو الأَكْلُ، على سبيلِ الاستعارةِ التَّصْرِيحِيَّةِ، وهي تَبَعِيَّةٌ لجريانها في الأفعال.

أَمَّا بَيْتُ أبي تمامٍ فقد صَوَّرَ ما صَنَعَ طَوْلُ السُّرَى بِالْإِبِلِ، فَاجْهَدَهَا السَّفَرُ وَأَضْعَفَ أَجْسَادَهَا حتَّى تَأْكَلَتْ أُسْمَتُها وذابتْ من شِدَّةِ التَّعَبِ^(٣)، فاستعارَ للسُّرَى أَكَلَ غَوَارِبِ النُّوقِ، بجامعِ الإِذَابَةِ فِي كَلٍّ، وهي استعارةُ تَصْرِيحِيَّةٌ، استخدَمَ فِيها الفَعْلَ (أَكَلُوا)، لِلدَّلَالَةِ على استمرارِ السَّفَرِ والتَّرحالِ بِالسُّرَى وكثرةِ ذَلِكَ وتَجَدُّدِهِ، فَلَمَّا وَجَدَ أبو تمامٍ أَنَّ هَذِهِ الصُّورَةَ قد طَرَقَهَا الشُّعْرَاءُ قَبْلَهُ، زادَ خيَالُهُ فِي رَسْمِها وإِبْداعِها وإِعَادَةِ خَلْقِها من جَدِيدٍ، بأنْ قالَ: فَصَارَتْ لَهَا أَشْبَاهُهُمْ كَالْغَوَارِبِ، فَإِنَّ كَثْرَةَ السُّرَى أَيْضاً أَنْحَلَتْ أَجْسَادَ هَؤُلَاءِ الرُّكبانِ وَهُمْ فَوْقَ ظُهُورِ إِبِلِهِمْ، فَصَارُوا كَأَنَّهُمْ أَشْبَاحُ، فَصَيَّرَهُمْ يُؤَرِّثُونَ فِي شَخْوصِها من بَعِيدٍ وَهُمْ فَوْقَها، كَأَنَّهُمْ أُسْمَةٌ لِلْإِبِلِ بَعْدَ أَنْ ضَمَرَتْ الأُسْمَةُ الحَقِيقِيَّةَ، فَتَأَمَّلْ هَذِهِ المَقابِلَةَ البَدِيعَةَ بَيْنَ الأُسْمَةِ الجَدِيدَةِ (أَشْبَاحِ الرُّكبانِ)، والأُسْمَةِ الحَقِيقِيَّةِ لِلْإِبِلِ وَالتِّي ذَابَتْ مِنْ طَوْلِ السُّرَى، فَقَدْ نَاسَبَ وَقارَبَ بَيْنَ طَرَفِي التَّشْبِيهِ مِنْ حَيْثُ الشَّكْلُ وَالْحَجْمُ، ثُمَّ انْظُرْ إِلَى دَقَّةِ اخْتِيَارِ الشَّاعِرِ لِلْفِظَةِ (أَشْبَاحُهُمْ) دُونَ غَيْرِها، فَمَا كَانَتْ أَنْ تَنْتِيرَ دَهْشَةً وإِعْجَاباً فِي نَفوسِنا لو اخْتارَ كَلِمَةَ (شَخْوصُهُمْ) مِثْلاً، فَإِنَّ دَلالَةَ لَفْظَةِ (أَشْبَاحِ)، على التَّحَوُّلِ ثُمَّ الظُّهُورِ والاختفاءِ بِسُرْعَةٍ فِيها إِثارةٌ ذَهْنِيَّةٌ لِلخَيالِ أَكْثَرَ مِنْ غَيْرِها، فَنَاسَبَ الشَّاعِرُ بَيْنَ أَشْبَاحِ الرُّكبانِ وَأُسْمَةِ الإِبِلِ الضَّامِرَةِ، فَكَانَ اخْتِيَارُ لَفْظَةِ (أَشْبَاحِ)، قد وَقَعَتْ أَحْسَنَ مَوْقِعٍ فِي النِّظْمِ، فَصَحَّتْ هَذِهِ الاستعارةُ وَقارَبَ فِيها التَّشْبِيهِ، فَحَصَلَ لأبي تمامٍ زِيادَةٌ على صُورَةِ العَتَّابِي، وَبِهَذَا فَضِّلَتْ صُورَتُهُ.

(١) ديوان أبي تمام: ٢٠١/١، السُّرَى: السَّيْرُ لَيْلاً، يُنْظَرُ: لِسَانُ الْعَرَبِ، مَادَّةُ (سَيْر).

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٤٤٤/١.

(٣) يُنْظَرُ: الْفَنُّ وَمِزَاجُهُ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ١١، ١٩٨٧م، ص ٢٣٤.

المفاضلة الثامنة: صورة العين:

نجد ابن سنان الخفاجي يفضل استعارة أبي نصر بن نباتة بمعنى أعين النوار^(١) في قوله:
[الكامل]

حتى إذا بهر الأباطح والرُّبا نظرت إليك بأعين النوار^(٢)
على استعارة أبي تمام في قوله: [البسيط]

قرت بقرآن عين الدين وإنشئت بالأشترين عيون الشرك فإصطلما^(٣)

يقول ابن سنان الخفاجي: «ومع تأمل هذين البيتين يفهم معنى الاستعارة؛ لأنَّ النُّوارَ والشَّركَ لا عيونَ لهما على الحقيقة، وقد قُبِحت استعارةُ العيونِ لأحدهما، وحسنتُ للآخر، وبيانُ العلَّةِ فيه أنَّ النُّوارَ يُشبهُ العيونَ، والدِّينَ والشَّركَ ليسَ فيهما ما يشبهُهما ولا يقاربهما»^(٤)، وقد بيّنَ ابنُ سنانٍ سببَ تفضيله استعارة ابن نباتة السعدي، إذ قال: «فَنَظَرُ أعينِ النُّوارِ من أشبهِ الاستعاراتِ وأليقَها؛ لأنَّ النُّوارَ يُشبهُ العيونَ، وإذا كانَ مقابلاً لمن يجتازُ فيه، ويمرُّ به كانَ كأنَّه ناظرٌ إليه، وهذه الاستعارةُ الصحيحةُ الواضحةُ التشبيه»^(٥)، وأمّا استعارةُ العينِ للدِّينِ والشَّركِ في بيت أبي تمام، فهي «من أقبحِ الاستعاراتِ، لعدم الوجه الذي لأجله جعل للدِّينِ والشَّركِ عيوناً»^(٦).

وبنا نظرٌ في الاستعارتين فإننا نشاطرُ الخفاجي الرأي، وذلك أنَّ الصورةَ في بيت ابن نباتة تمتازُ بالنَّضارةِ^(٧) وعدوبةِ اللفظ، فضلاً عن وضوح الدلالة والتشبيه فيها، وعدم الإغراب في الاستعارة، وللمشابهة والملاءمة بين المستعار منه والمستعار له، وهذه استعارةٌ تصرّحيةٌ، إذ استعارَ للنظر عيون النوار، فحذفَ المشبّه وصرّحَ باسم المشبّه به.

أمّا الصورةُ في بيت أبي تمام فقد قُبِحتْ لغرابة الاستعارة فيها ولبعد الملاءمة والمشابهة بينهما،

(١) النُّوار: هو الزهر الأبيض ونوره أصفر، والجمعُ (أنوار)، يُنظر: لسان العرب، مادة (نور).

(٢) ديوان ابن نباتة السعدي: ٤٨٣/٢

(٣) قُرْآن: اسم محلّ، والشتر: انقلابُ جفن العين من أعلى وأسفل وتشنّجه، والأشترين: اسم موضع، واصطلم: استؤصل، يُنظر:

ديوان أبي تمام: ١٦٩/٣.

(٤) سرُّ الفصاحة، ص ١٤١.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٤١.

(٧) النَّضارة: الحُسْنُ والرَّوْنُقُ، يُنظر: لسان العرب، مادة (نضر).

وذلك أنَّ استعارة العيون للدين والشرك ليس فيهما ما يشبهها ولا يقاربها، فضلاً عن أنَّ «انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً فإنَّ انشتار العين ليس بموجب للاصطلام»^(١)، إضافة إلى ذلك سوء التجنيس بين (قَرَّتْ، وبقرآن)، و(انشتَرَتْ، وبالأشترين)، ممَّا يجعل السَّمْعَ ينبو عن سماعه، إذ فيه تكلفٌ واضحٌ، من هنا حسنٌ للشاعر أن يستعيرَ للنَّوَارِ عيوناً، في حين لا وجودَ للشَّبهِ بين العيون وبينَ الدِّينِ والشرك؛ ولذلك لم تحسنُ استعارة العيون لهما كما حسنت استعارتها للنَّوار.

المفاضلة التاسعة: صورةُ الجسر:

يعقّد عبدُ القاهر الجرجاني مفاضلةً تمثّل فيها بيانُ سرِّ التفاوتِ بين الألفاظِ المستعارة، فقال: «إِنَّكَ تَرَى اللفظةَ المستعارة قد استُعيرتْ في عدّةِ مواضع، ثمَّ ترى لها في بعض ذلك ملاحظةً لا تجدها في الباقي. مثال ذلك أَنَّكَ تنظرُ إلى لفظةِ (الجسر) في قول أبي تمام: [البسيط]

لا يَطْمَعُ المرءُ أَنْ يَجْتَابَ لُجَّتَهُ بِالْقَوْلِ مَا لَمْ يَكُنْ جِسْراً لَهُ الْعَمَلُ^(٢)
وقوله: [البسيط]

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْعُظْمَى فَلَمْ تَرَهَا تُنَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مِنَ التَّعَبِ^(٣)
فترى لها في الثاني حسناً لا تراه في الأوّل، ثمَّ تنظرُ إليها في قول ربيعة الرّقبي^(٤): [البسيط]
قُولِي: نَعَمْ، وَنَعَمْ إِنَّهَا إِنْ قُلْتَ نَافِعَةً قَالَتْ: عَسَى، وَعَسَى جِسْرٌ إِلَى نَعَمْ^(٥)
فترى لها لطفاً وخلافةً وحُسناً ليس الفضلُ فيه بقليل»^(٦).

أدرك عبدُ القاهر الجرجاني بذوقه سرَّ التفاضلِ بين استعمالاتِ لفظةِ (الجسر)، في مواضع عدّة، فقد احتلّت موقعاً لا تحتلّه مفردة أخرى، فدَلَّ على فضلها وحُسْنها في بيت أبي تمام الثاني

(١) الموازنة، الأمدي: ٢٨٥/١.

(٢) ديوان أبي تمام: ١٦/٣، وفيه: (غمزته)، بدلاً من (لجته).

(٣) المصدر نفسه: ٧٣/١، وفيه: (الكُبْرَى)، بدلاً من (العظمى).

(٤) هو ربيعة بن ثابت بن لجأ الاسدي، أبو ثابت، شاعر غزل مقدم، كان ضريباً، عاصر المهدي العباسي ومدحه بعدة قصائد، مولده ومنشأه في الرقة وإليها نسبته، ذكر صاحب الأغاني: أنّه شاعر مجيد إلا أنَّ بُغْدَه عن العراق أخّره عن طبقتّه، توفي (١٩٨هـ)، يُنظر: الأغاني: ٢٥٤/١٦، والأعلام: ١٦/٣.

(٥) شعر ربيعة الرّقبي، صنعه: زكي ذاكر العاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٠م، ص ٥٥، وفيه: (نافعة)، بدلاً من (واجبة).

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٧٨-٧٩.

مقارنةً بموقعها في بيته الأول، ثمَّ يكون لتلك اللفظة المستعارة من اللطف والخلابة والحسن في بيت الرقي ما يفوق كرمها في بيت أبي تمام الثاني، من أجل هذا فضل قول أبي تمام الثاني على الأول، وقول ربيعة الرقي على قول أبي تمام الثاني، فهو يفاضل بين الأبيات السابقة بحسب موقعها في نظمهم دون ذكر السبب، وترك ذلك للقارئ، ليمنحه حرية الذوق الشخصي.

ولعلَّ معيارَ الجرجاني في هذه المفاضلة هو الدقَّة في استخدام اللفظة في نظم الشعر، والمعيرةُ عن المعنى تعبيراً وافياً، إذ إنَّ اللفظة تكونُ حسنةً في موطنٍ وقيحةً في آخر، وهذا ما أقرَّه ابنُ طباطبا من قبلُ بقوله: « وللمعاني ألفاظٌ تُشاكِلُها، فتَحسُنُ فيها وتَقُبُحُ في غيرها، فهي لها كالمِعْرَضِ للجارية الحُسْناءِ التي تَزْدَادُ حُسْنًا في بعضِ المعارضِ دونَ بعضٍ. وكم من معنى حَسَنٍ قد شِئَ بِمِعْرَضِهِ الذي أُبْرِزَ فيه، وكم مِعْرَضٍ حَسَنٍ قد أُبْثِلَ على معنى قَبِيحٍ أُلِيسَ»^(١)، فاللفظة تظلُّ تحتلُّ معاني كثيرة حتَّى يضعها الشاعرُ في سياقٍ وضمن نظمٍ، فالسياقُ يمنحها معنىً محدَّداً، وقيمةً فنيةً خاصَّةً، ف«انتقاء الشاعر لمفرداته ليس انتقاءً عشوائياً، بل هو مرتبطٌ بالمعنى الذي يسعى إليه الشاعرُ، إذ إنَّ تحديدَ عيارٍ في مثل هذه الحالة مرهونٌ بالسياق، ومدى تلاؤم هذه المفردات وانسجامها وتجاذبها العناق ومفردات النصِّ نفسه»^(٢).

وبعد إعادة النظر في الصور الثلاثة، نجد عبد القاهر قد وضع قول أبي تمام الأول في المرتبة الثالثة من حيث الفضل، إذ إنَّ استعارته للفظه الجسر هي تجسيدٌ لصورة الجسر الحقيقية، والدليل على ذلك قوله: (أنَّ يجتابَ جُتَّه)، فهي صورةٌ اعتياديةٌ مُبتذلة لا جدَّة فيها، أمَّا قوله الثاني فقد أثنى عليه بالنسبة إلى الأول وذلك راجعٌ إلى تصويره الوسائل والمصاعب والمتاعب والآلام التي يعاني منها الممدوح جسراً ليعبرَ إلى الراحة الكبرى، فقد استعارَ لذلك هيئة المشبَّه به الذي يسيرُ على قنطرة مرتفعة طويلة ويعاني مشاقَّ العبور ليصلَ إلى برِّ الأمان، فالغربةُ في استعارته لفظه الجسر تكمنُ في دلالتها التي تجعلُ من التَّعبِ جسراً إلى الرَّاحة، فهي استعارةٌ تمثيليةٌ منتزعة من متعدِّدٍ.

وأما الصورةُ في بيت الرقي، فقد كانت أكثرَ دقَّةً وخلابةً وحُسناً، إذ كانَ لاستعارة لفظه الجسر دلالةً على محاكاة المعاني النَّفسية التي ترتبطُ بالعواطف والأحاسيس، وذلك أنَّ الشاعرَ بدأ بفعل الأمرِ (قولي)، وهذا يتطلَّبُ جواباً بنعم أو لا، إلا أنَّها أجابته بـ (عسى)، فالجوابُ بـ (عسى)، يحملُ دلالة

(١) عيار الشعر، ص ١١.

(٢) جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ٨١.

عدم الرّفْضِ، والرّضى بعد المماطلة والتسويّف، وهذا الجوابُ وَسْطٌ بين احتمال حدوث الشيء أو عدم حدوثه، وذلك بإظهار المماطلة في الوصول إلى المُبتَغى^(١).

مما يجعلُ الشاعرَ في حالةٍ حيرةٍ وعدمِ استقرارِ النَّفسِ إلى مصيرٍ معيّنٍ، ثمَّ يأتي ردُّ الشاعرِ مباشرةً دونَ تفكُّرٍ: (وعسى جسرٌ إلى نعم)، فجاءت الواو في هذا السياق تعقيباً مباشراً دونَ إعمالِ عقلٍ، إنَّه القلبُ الذي يتكلَّمُ هنا، بل إنَّها العاطفة التي نطقت بأنَّ تتحوَّلَ (عسى)، إلى (نعم)، إذن هذه الاستعارة تمثِّلُ انسياق الشاعر وراء العاطفة، وراء الأمل، بما توحيه دلالة الكلمة بتعلُّق الشاعر ببصيص أمل^(٢)، وبذلك تكونُ استعارةً لفظة (الجسر)، وما تحمله من دقَّة الاستعمالِ محاطةً بحشدٍ من المعاني النَّفسية والعاطفية، ومرتديَّة ثوب الغموض والحيرة والتلميح بالرّضى دونَ التصريح، ممَّا يجعلُ موقعها في النَّظم وفي النَّفس أفضلَ من قولي أبي تمام، وهذا يجعلُ الصورةَ أجملَ وأكثرَ إعجاباً.

المفاضلة العاشرة: صورةُ أصابع اليد:

قد ذكرَ عبدُ القاهر الجرجانيُّ «أنَّ من شأنِ الاستعارة أنَّكَ كلَّما زِدْتَ إرادتكِ التشبيهَ إخفاءً ازدادتِ الاستعارةُ حُسناً، حتَّى إنَّكَ تراها أغربَ ما تكونُ إذا كانَ الكلامُ قد أُلْفَ تأليفاً إنَّ أردتَ أنْ تُفصِّحَ فيه بالتشبيهِ، خرجتَ إلى شيءٍ تعافُّه النَّفسُ، ويلفظُهُ السَّمْعُ»^(٣)، وفي هذا المعنى فضَّلَ عبد القاهر الجرجاني قولَ ابن المعتز: [المديد]

أَثْمَرْتُ أَغْصَانُ رَاحَتِهِ لِحْنَاةِ الْحُسْنِ عُتَاباً^(٤)

على قول الوأواءِ الدمشقي: [البسيط]

وَأَمْطَرْتُ لَوْلُؤاً مِنْ نَرَجِسٍ وَسَقَتْ وَرْدًا وَعَصَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ^(٥)

لأنَّ التشبيه في البيت الأوَّل، إذا ما أُنْبِتَتْ وأُوضِحَتْ لا يقبُح، كما هي حال التشبيه في البيت الثاني لأنَّنا إذا أظهرنا التشبيه في الاستعارة صرنا إلى كلام غثٍّ، «أَلَا تَرَى أَنَّكَ لو حَمَلْتَ نَفْسَكَ عَلَى أَنْ تُظْهَرَ التشبيهَ، وتفصِّحَ به احتججتَ إلى أَنْ تقولَ: (أثمرتُ أصابعُ يدي التي هي كالأغصانِ لطالبي

(١) يُنظر: المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم، ص ١٧٧.

(٢) يُنظر: اللغة الشعرية، هديّة الأيوبي، مجلة الفيصل، الرياض، العدد ٥٢، لعام: ١٩٨١، ص ٦٧.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠.

(٤) ديوان ابن المعتز: ١/٢٢٨.

(٥) ديوان الوأواء الدمشقي، ص ٢٦٧.

الحُسْنِ، شبيهة العُنَابِ من أطرافها المخضوبة)، وهذا ما لا تخفى غثائته، ومن أجل ذلك كَانَ موقع العُنَابِ في هذا البيت أحسن منه في قوله:

(وعضت على العناب بالبرد)

وذاك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبَحُ هذا القُبْحُ المفرط؛ لأنك لو قلت: (وعضت على أطراف أصابع كالْعُنَابِ بشعر كالبرد)، كَانَ شيئاً يتكلمُ بمثله، وإن كَانَ مردولاً، وهذا مَوْضِعٌ لا يتبيّن سرّه إلا من كَانَ مُلْهَبَ الطَّبَعِ، حادّ القريحة^(١)، فالتصريحُ بالتشبيه يلغي فاعلية علاقات النشاط الاستعاري، فلا تجد آية مزية خاصّة.

إنّ معيارَ عبد القاهر الجرجاني في هذه المفاضلة هو الإحكامُ في بناء التركيب؛ لأنك إذا أظهرت التشبيه في هذه الاستعارة فإنّها يؤدّي إلى قُبْحها، وذهاب حُسْنها، ونفور النَّفس والدَّوق منها، في حين أنّ متانة التركيب وقوّته موجودة في بيت ابن المعتزّ، فلا يتأثر الحُسْنُ إذا ما أظهرت التشبيه كما هو الحال في بيت الوأواء الدمشقيّ، وقد وافقه في ذلك ابن الأثير، إذ قال: «ألا ترى أنّا إذا أوردنا هذا البيت الذي هو:

فَأَمْطَرْتُ لَوْلُؤًا.... [وذكر البيت]، وَجَدَ عليه من الحُسْنِ والرَّوْنَقِ ما لا خفاءَ به، وهو من باب الاستعارة، فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلامٍ غَثٍّ، وذاك أنّنا نقول (فَأَمْطَرْتُ دَمْعًا كَاللَّوْلُؤِ من عين كالترجس، وسقت خدّاً كالورد، وعضت على أناملٍ مخضوبة كالْعُنَابِ بأسنانٍ كالبرد)، وفرق بين هذين الكلامين للمتأملِ واسع^(٢)؛ لأنّه لو ظهر المستعار له ذهب ما على الكلام من الحسن والرونق.

وقد كَانَ أبو هلالٍ العسكري من قبل مُعجِباً ببيت الوأواء الدمشقيّ كثيراً، حتّى قال: إنّهُ لا يعرفُ ثانياً لهذا البيت لشدة إعجابه به^(٣)، ولعلّ معياريّته في هذا التفضيل يعودُ لكثرة الاستعارات في البيت، إذ ضمّ خمسة استعارات، فقد أطلق على سبيل الاستعارة التصريحية اللؤلؤ على الدَّمع، واستعار التّرجسَ للعيون، والوردَ للخدود، والعُنَابَ للأنامل، والبرَدَ للأسنان، وفي ذلك يكون الفنُّ والجمالُ، ويمكنُ القول: إنّ الكثرة في الاستعارات في البيت الواحد ليست جهة استحسان، ولا دليلاً عليه.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٥١.

(٢) المثل السائر: ٧٦/٢.

(٣) يُنظر: الصناعتين، ص ٢٥١.

وبعد إعادة النظر في الاستعارتين دون نثرهما وإظهار التشبيه فيهما، فإنَّ الفضل والتقديم للصورة في بيت ابن المعتز كما ذهب إلى ذلك عبدُ القاهر الجرجاني، وذلك لإحكامه في بناء التركيب وقوّته ومتانته، وفي ذلك يكونُ الفنُّ والجمال للصورة.

المبحث الثاني: فاعليّة الصورة الكنائية في تفاضل الشعر

تُعَدُّ الكناية الرُّكنَ الثالثَ للصورة البلاغية، ووجهاً من وجوهها بعد التشبيه والاستعارة، فهي تجمع محاسنَ تملأ الطرفَ، ودقائق تجلُّ عن الوصفِ، لا يكمل لها إلا الخطيب المصنّع، والشاعر المقلِّق^(١).

أولاً: مفهوم الكناية في اللغة والاصطلاح:

الكناية لغةً: يشيرُ الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ)، إلى أنَّ الكناية ترتبطُ بالستر، فقد جاء في مادة كَنَى: «كَنَى فلانٌ، يَكْنِي عن كذا، وعن اسم كذا إذا تَكَلَّمَ بغيره ممَّا يُسْتَدَلُّ به عليه نحو الجَماع والغائِظ

(١) ينظر: دلائل الإعجاز: ٣٠٦.

والرَّفْث ونحوه»^(١)، فهو يشترط أن يدلَّ المكثَّى به عن المكثَّى عنه، ولم يشترط الجوهري (ت ٣٧٠هـ)، ذلك، بل أشار إلى ما تحيل عليه الكناية بقوله: «أن تتكلَّم بالشيء وتريد غيره»^(٢)، وقد جمع ابن منظور بين قول الخليل وقول الجوهري فقال: «الكناية أن تتكلَّم بشيء وتريد غيره، وكثي عن الأمر بغيره يَكْنِي كِنَايَةً يعني إذا تكلَّم بغيره ممَّا يُسْتَدَلُّ به عليه نحو الرَّفْث والغائِط ونحوه»^(٣)، ومن معانيها السِّتْر والخفاء عمَّا لا يُرَادُّ التصريح به، يُقال: تَكْنَى الفارس: تَسْتَرُّ^(٤)، ومصطلح الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر والخفاء، وإمَّا أُجْرِي هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنَّه يستر معنى ويظهر غيره، لذلك سُمِّيَت كِنَايَةً^(٥).

الكناية في اصطلاح البلاغيين: بحثها قدامة بن جعفر تحت مُسَمَّى (الإرداف)، وهو أن يريد الشاعر الدلالة على معنًى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع^(٦).

وأدرجها ابن رشيق القيرواني، تحت مصطلح (الإشارة)، و(التتبع)، وجعل الكناية والتعريض والتلويح والرمز واللَّمَحَة، والتورية وغيرها أنواعاً منها، فقال في التتبع: «هو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة عليه»^(٧).

ونظَّمها ابن سنان الخفاجي، في سلك (الإرداف والتتبع)، والإرداف يرجع إلى قدامة بن جعفر، والتتبع يرجع إلى ابن رشيق، لكنَّ ابن سنان أبان عن قيمة الكناية «في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح، وذلك أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة.... لأنَّ مواضع الهزل

(١) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (مرتباً على حروف المعجم)، ترتيب وتحقيق، د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٠٠٣م: ٥٤/٤، مادة (كثي).

(٢) الصِّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م: ٢٤٧٧/٦.

(٣) لسان العرب، مادة (كثي).

(٤) يُنظر: المصدر نفسه، مادة (كثي).

(٥) ينظر: مقدمة كتاب: الكناية والتعريض، لأبي منصور عبد الملك بن محمد النعالي (ت ٤٢٩هـ)، دراسة وشرح وتحقيق: د. عائشة حسين فريد، دار قباء للنشر، مصر، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢١.

(٦) ينظر: نقد الشعر، ص ١٥٧.

(٧) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٥١٧/١.

والمجون، وإيراد النوادر يليق بها ذلك، ولا تكون الكناية فيها مرضية، فإن لكل مقام مقالاً، ولكل غرض فناً وأسلوباً»^(١).

وقد حدّثها عبدُ القاهر الجرجاني بقوله: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردُّفه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلاً عليه»^(٢)، وبذلك غلب مصطلح الكناية وشاع، من بعد الإمام عبد القاهر، ولا سيما في مدرسة المفتاح وعند شراح التلخيص.

فعرّفها السّكاكيُّ بأنّها «تركُ التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك»^(٣).

وأما الخطيب القزويني (ت ٧٣٧هـ)، فرأى أنّها «لفظٌ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه»^(٤)، وهذا التعريف أوضح التعريفات، إذ أبان عن وجهي الكناية في إرادة اللازم والملزوم.

ثانياً: بلاغة الصورة الكنائية: حظيت الكناية منذ مرحلة التأليف بتصويب نظرات العلماء إلى أساليبها وبيان صورها، ومرتبة التفاضل بها، فقد أدركوا جمالكها وما تضيفه على الصورة التي ترسمها شأنها في ذلك شأن التشبيه والاستعارة، قال المبرّد: «الكلام يجري على ضروب: فمنه ما يكون لنفسه، ومنه ما يُكنّى عنه بغيره، ومنه ما يقع مثلاً، فيكون أبلغ في الوصف»^(٥)، فجعلها الوجه الثاني لصور الكلام، ولا يمكن الاستغناء عنها في الحديث.

وقد عدّها ابنُ سنانٍ أصلاً من أصول الفصاحة، وشرطاً من شروط البلاغة، ومثلاً للحسن منها بقول أبي الطيّب: [الخفيف]

تَدْعِي مَا ادَّعَيْتُ مِنْ أَلَمِ الشَّو قِ إِلَيْهَا وَالشَّقْ حَيْثُ التَّحُولُ^(٦)

(١) سر الفصاحة، ص ١٩٢.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٦٦.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٥١٢.

(٤) الإيضاح: ص ٣٠١.

(٥) الكامل: ٨٥٥/٢.

(٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٤٢٧، وفيه: (تشكّي ما اشتكيت من طرب)، بدلاً من (تدعي ما ادعيت..).

لأنَّه كَتَى عن كذبها فيما ادَّعَتْه من شوقها بأحسن كناية^(١).

والكناية عند عبد القاهر الجرجاني تدلُّ على بُعد المرمى، وفرط القدرة، ولا يقدر عليها إلا الشاعر المبرز، والحاذاق الماهر، ومتى أحسن الشاعر إيرادها «بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تُعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعراً، وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلح، والخطيب المصقَّع»^(٢).

وأبان عبد القاهر عن بلاغة الكناية بأنَّها إثبات للمعنى بالدليل، وما في ذلك من تأكيد المعنى وتقويته في الذهن ما ليس للتعبير الصريح، إذ يقول: «قد أجمع الجميع على أنَّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح»^(٣)، فهي عنده أبلغ من التصريح لما تنطوي عليه من الإفادة والاتساع، ويعلِّل عبد القاهر الجرجاني بلاغتها قائلاً: «ليس المعنى إذا قلنا: الكناية أبلغ من التصريح أنَّك لما كُتبت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنَّك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأكد وأشدَّ، فليست المزيَّة في قولهم: جُم الرَّماد أنَّه دلَّ على قِوى أكثر، بل المعنى أنَّك أثبتَّ له القِوى الكثير من وجهه هو أبلغ، وأوجبُّه إيجاباً هو أشدُّ، وادَّعَيْته دعوى أنتَ بها أنطق، وبصحتها أوثق»^(٤)، فهي لا تعني تغيير المعنى أو الزيادة عليه، وإنَّما هي طريقة طريفة أو مُبتكرة في تقديم المعنى وإثباته.

ويعلِّل عبد القاهر سرَّ جمال الكناية وميزتها على الحقيقة بقوله: «وكما أنَّ الصِّفة إذا لم تأتِك مُصرِّحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً بغيرها، كان ذلك أفحَمَ لشأنها، وألطفَ لمكانها، كذلك إثباتك الصِّفة للشيء تثبتُّها له، إذا لم تُلقِه للسامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزيَّة، ومن الحُسْن والرَّونق، ما لا يقلُّ قليله، ولا يُجهل موضِع الفضيلة فيه.... ومثاله قول زياد الأعجم: [الكامل]

إِنَّ السَّامِحَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدى
فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحُشْرِجِ^(٥)

(١) يُنظر: سرَّ الفصاحة/ ص ١٩٤.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٣٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٠، ليس هذا الإجماع على إطلاقه، فالكناية أبلغ في المقامات التي تستدعيها وما عدا ذلك فلا، فهي كسائر الأساليب البلاغية لا تُشرف لذاتها، وإنَّما تبلغ الغاية على حسب تطلب المقام لها ومواقع نظمها.

(٤) المصدر نفسه: ص ٧١.

(٥) شعر زيادة الأعجم، جمع وتحقيق ودراسة: د. يوسف بكَّار، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ١٩٨٣ م، ص ٤٩.

ولو أنه أسقط هذه الوساطة من البيت لما كان إلا كلاماً غفلاً، وحديثاً ساذجاً»^(١)، فمن أسرار بلاغة الصورة الكنائية وجمالها وتميزها عن الحقيقة، أن الصفة تأتي مصحوبةً بدليلها، وبذلك كانت الصورة الكنائية عندهم أبلغ من التصريح لشدة تأثيرها في النفس، ثم إن الحقيقة فيها ليست سافرة لكل رداء، وإنما تطل في حفر كغيداء من وراء السياق، فتحلق بالذهن في سماء البلاغة خطبة للمعنى، أو «كالعزيز المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»^(٢)، فإدراك الصورة الكنائية يحتاج إلى التروي وإعمال الذهن، وذلك لقدرات الشاعر في الاستعمال اللغوي السليم والعدول به عن القول المصرح إلى القول المخفي الذي يبعث في النفوس أثراً بليغاً، وبذلك يزداد انشداد السامع للمعنى بعد معاناة الوصول إليه.

ولعل أهم ميزة في بلاغة الصورة الكنائية هي صفة الإيجاز والاختصار، إذ باللفظ المختصر القليل يُكنى عن معان كثيرة، وقد بين ذلك عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية (معنى المعنى)، «أو لا ترى أنك إذا قلت: (هو كثير رماد القدر)، أو قلت: (طويل النجاد)، أو قلت: في المرأة: (نؤوم الضحى)، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبُه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف، ومن (طويل النجاد)، أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى)، في المرأة أنها مُثَرَفَةٌ مخدومة، لها من يكفيها أمرها.... وإذا قد عرفت هذه الجملة فيها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك»^(٣)، ويقصد عبد القاهر الجرجاني بمعنى المعنى أنك تصل عن طريق المعنى الظاهر إلى معان كثيرة مختصرة أو مختزلة في المعنى الأول، وهو ما تمثلُه الكناية، فالكناية في مثل قولك: كثير الرّماذ، أو نؤوم الضحى، أو طويل النجاد، أن المعنى الأول هو المفهوم من ظاهر اللفظ كثرة الرّماذ،

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٠٦-٣٠٧.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٤١.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٢-٢٦٣.

ونَوْوَم الضُّحَى أَنَّمَا مُتْرَفَةٌ، وطويل النَّجَادِ يدلُّ على طولِهِ، ولكنَّ معنى المعنى الذي يكونُ عن طريق المعنى الظاهرِ هو أنَّ كثيرَ الرَّمَادِ تدلُّ على كثرةِ إحراقِ الحطبِ، وكثرةِ الطبخِ، وكثرةِ الضِّيَوفِ، ممَّا يدلُّ على الكرمِ، ونَوْوَم الضُّحَى، تدلُّ على التَّهْوُضِ مُتَأَجِّرَةً، وَأَنَّمَا مَحْدُومَةٌ ومُتْرَفَةٌ، وطويل النَّجَادِ، يدلُّ على طولِ حمائل السَّيْفِ، ثُمَّ طولِ البُنْيَةِ، ممَّا يدلُّ على أَنَّهُ فارسٌ شُجاعٌ.

فالاختصارُ والإيجازُ في الصورةِ الكنائيةِ عندَ عبدِ القاهرِ الجرجاني تكونُ عن طريقِ نظريةِ (معنى المعنى) وهو أنَّ المعنى الظاهرَ يدلُّ على معانٍ كثيرةٍ بلفظٍ قليل، وهو ما أكَّده ابن الأثير بقوله: «وقد سَنَحَ لي في زيادةِ المعنى على اللَّفْظِ في غيرِ المحذوفاتِ دليلٌ أَنَا ذاكرُهُ، وهو أَنَّا نجدُ من الكلامِ ما يدلُّ على معنيينِ وثلاثةٍ واللفظُ واحدٌ والمعاني التي تحتهِ متعددةٌ، فأَمَّا الذي يدلُّ على معنيينِ فالكناياتُ جميعُها»^(١)، فالكنايةُ بابٌ من أبوابِ الاختصارِ، ولا تخرُجُ في حدِّها على وجودِ لفظٍ ظاهرٍ يدلُّ على معانٍ كثيرةٍ تحتهِ يتولَّدُ عن طريقِ المعنى الأوَّلِ.

وقد كانتِ الكنايةُ - وما زالتِ - الميدانَ الذي يتسابقُ فيه الشعراءُ والبلغاءُ وتتفاوتُ فيه أقدارُهم، وتتباينُ فيه منازلُهم، إذ «تفيدُ الألفاظُ جمالاً، وتكسو المعنى ديباجةً وكمالاً، وتحركُ النفوسَ إلى عملِها، وتدعو القلوبَ إلى فهمِها، فإنْ أوقعْتُها في المدحِ كانتِ أرفعَ وأحسنَ.... وإنْ صُدِّرَتْها لذمِّ كانَ أَلَمَ وأوجعَ... وإنْ أُدخلْتُها في حجاجٍ كانَ البرهانُ لها أوضحَ وأنورَ.... وإنْ صُدِّرتِ للاتعاظِ كانتِ في المبالغةِ في النصيحةِ أنجعَ.... وإنْ أُرِدَتْ بها جانبُ الإعتابِ والرِّضا، كانتِ بطيبِ الصَّحبةِ ولينِ العريكةِ أظفرَ، وعلى الوفاءِ بلوازمِ الألفةِ أوفرَ، فهي كما ترى واقعةٌ من البلاغةِ في أعلى المراتبِ، وحائزةٌ من الفصاحةِ أعظمِ المناقبِ»^(٢).

والتصويرُ بالكنايةِ له بلاغةٌ خاصَّةٌ تُميِّزه عن غيره من أساليبِ التصويرِ البلاغي، إذ تكمنُ بلاغةُ الصورةِ الكنائيةِ في كونها تُعطيكِ الحقيقةَ مصحوبةً بدليلها، وتذكرُ القضيةَ وفي طياتها برهانها الشاهدَ عليها، فهي تمتازُ بالإقناعِ والإمتاعِ، ومتى ما جاءَ المعنى مصحوباً بدليله كانَ أشدَّ أثراً وتأثيراً، وأدعى إلى تصديقه وثباته في النفسِ، وأقوى إقناعاً، وأعلقَ بالفؤادِ، وآكدَ للمعنى وأشدَّ تأثيراً في

(١) المثل السائر: ٢/٢٦٧.

(٢) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت،

ط١، ٢٠٠٢م: ١/٢١٩.

النفوس^(١)، وتقوم الصورة الكنائية بتأدية المعنى الذي يُستقْبَحُ ذكره، والتعبير عنه بالطف الألفاظ، إضافةً إلى عمل الصورة الكنائية في تجسيد المعاني وتشخيصها وجعلها تزخر بالحياة والحركة، فإنَّها تفيّد المبالغة في المعنى؛ لأنَّ التعبير بالمعنى الكنائي له من القوَّة والتأكيد ما ليس في التعبير عنه باللفظ المصحَّح عنه^(٢).

والكنائية بوصفها ركناً من أركان الصورة البلاغية هي تعبيرٌ فنيٌّ ينقلُ المعنى بأسلوبٍ غير مباشرٍ، إلا أنَّ ميزتها عن بقية أركان الصورة «يتمثَّلُ في التلميح إلى المعنى المراد ونقله والإشارة إليه من خلف ستارٍ، ونقل المتلقِّي إليه نقلاً رقيقاً مؤدِّباً»^(٣)، إذ تقوم الصورة الكنائية بنصيبها كاملاً في أداء المعاني وتصويرها أدقَّ تصويرٍ، فهي حيناً راسمةً مصوِّرةً موحيةً، وحيناً مؤدِّبةً مهذَّبةً، تتجنَّبُ ما تنفرُّ الأذن من سماعه، وحيناً موجزةً تنقلُ المعنى وافيّاً في لفظٍ قليلٍ، فجماليةُ الصورة الكنائية لا تكمنُ في التعبير المباشر عن المعنى، بل في جعله رمزاً مخفياً يسعى المتلقِّي إلى إدراك حقيقته والمقصود منه، فينال بعد ذلك لذَّةً وامتعةً، لا يجدها في التعبير المباشر للمعنى.

ثالثاً: فاعليَّة الصور الكنائية في تفاضل الشِّعر:

المفاضلة الأولى: صورة الكرم:

تطرَّق الآمديُّ إلى صورتين في وصف كرم الممدوح، الأولى لأبي نُواسٍ بقوله: [الطويل]

فَمَا جَارُهُ جَوْدٌ وَلَا حَلٌّ دُونَهُ وَلَكِنْ يَصِيرُ الْجَوْدُ حَيْثُ يَصِيرُ^(٤)

يقول الآمديُّ: «أخذَهُ أبو تمامٍ، فقال يمدح ابن أبي دؤاد، فقصرَ عنه: [الطويل]

إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَجْدُ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ يَصِيرُ فَمَا يَعْدُوكَ حِينَ تَصِيرُ^(٥)»^(٦)

واضحٌ أنَّ الآمديَّ يفضِّلُ الصورة في بيت أبي نُواسٍ على صورة أبي تمامٍ، وبالنظر في الصورتين نجد أنَّ الشاعريْن قد رسما صورتين عبَّرتا عن كرم الممدوح، لكنَّ الصورة التي رسمها أبو نُواسٍ فاقت صورة أبي

(١) ينظر: مقدمة كتاب: الكناية والتعريض، ص ٤٤.

(٢) يُنظر: الأسلوب الكنائي في القرآن الكريم، د. سندس هادي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ٩٧٤، ٢٠١١م، ص ٢١٤.

(٣) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،

ط ١، ١٩٨٤م، ص ٢٣٠.

(٤) ديوان أبي نُواسٍ: ١/٢٤٧.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢/٢١٨.

(٦) الموازنة، الآمدي: ١/٧٩.

تمام فضلاً، إذ بالغ في تصوير كرم الممدوح وجوده، فقد جعل الجود يسير مع الممدوح أينما حلَّ، بغرض الكشف عن ملازمة الجود والكرم لممدوحه، فلا يفارقه إلى غيره ثم قال: فما جازَه جودٌ، فـ«كُنَى عن جميع الجود بأن نكَّره، ونفى أن يجوز ممدوحه ويحلَّ دونه فيكون مُتَوَرِّعاً، يقوم منه شيء بهذا وشيء بهذا، وعن إثباته له بتخصيصه بجهته بعد تعريفه باللام التي تفيده العموم.... وقيل كُنَى بالشَّطْرِ الأوَّل عن اتِّصافه بالجود، وبالثاني عن لزوم الجود له، ويحتمل وجهًا آخر وهو أن يكون كلُّ منهما كنايةً عن اختصاصه به وعدم الاختصار على أحدهما للتأكيد والتقرير»^(١).

فأبو نُواسٍ لم يصرِّح بكرم ممدوحه، بل كُنَى عن ذلك بأن نسب الجود إليه، فقال: يسير الجود حيث يسيرُ، فجعل الجود يسيرُ معه دائماً حيث سارَ، بهذه الكناية شخَّصَ الجود وصيَّره ملازماً ثابتاً له، لا يتعداه لغيره، فصارت كناية أبي نُواسٍ أكثر تأثيراً في النَّفس من كناية أبي تمام لحسن تصويره للمعنى، والدليل على ذلك أنَّ بيتَ أبي نُواسٍ سارَ بين النَّاسِ أكثر من غيره الذي حملَ المعنى نفسه^(٢). أمَّا أبو تمام فقد كُنَى عن كرم ممدوحه، فقال: إليك تناهى المجدُ، وكأنَّ المجدَ أحدُ أصحابه، قد وصلَ إليه بعد رحلةٍ طويلة في التجوال، وبهذا التصوير كانَّ المجدُ مقيماً في مكانٍ قبل أن ينتهي ويصلَ إلى الممدوح، وفي ذلك تقصيرٌ في المبالغة في صفة كرم الممدوح، وهو ما عبَّرَ عنه الآمديُّ بقوله: (وقصَّرَ عنه)، فأبو تمام رسمَ صورةً خياليَّةً ممدوحه واعتلائه سلَّم المجد، لكنَّه لم يبلغ ما بلغه أبو نُواسٍ في تصوير كرم ممدوحه.

المفاضلة الثانية: صورة القلب:

تعرَّض الآمديُّ للتشكيل الكنائي الذي يتألَّف من صورتين، إحداها للبحثري بقوله: [الكامل]

قَوْمٌ تَرَى أَرْماحَهُمْ يَوْمَ الْوَعَى مَشْغُوفَةً بِمَوَاطِنِ الْكِتْمَانِ^(٣)

والأخرى التي أخذَ منها، وهي لعمر بن معدٍ كرب الزبيدي: [الكامل]

الضَّارِبِينَ بِكَلِّ أبيضَ مُرْهَفٍ وَالطَّاعِنِينَ بِجَمَاعِ الْأَضْغَانِ^(٤)

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٣٧.

(٢) يُنظر: طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ٧٤.

(٣) ديوان البحثري: ٢٣٦٥/٤.

(٤) شعر عمرو بن معدٍ كرب الزبيدي، جمعه: مطاع الطرايشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ٢، ١٩٨٥م،

ص ١٧٤، وفيه: (مُخَذِّم) بدلاً من (مُرْهَفٍ)، والمخَذَّم: القاطع، والأضغان: الأحقاد.

فعقَّبَ الآمديُّ على صورةِ عمرو بن معدي كرب قائلاً: «أَنَّ قولَ عمرو (والطاعنين مجامع الأضغان)، في غاية الجودة والإصابة، لأنَّهم إنَّما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن في موضع الطعن فذلك غاية كلِّ مطلوب»^(١)، وكذلك ذهب أبو هلالٍ العسكري إلى موافقة الآمديِّ؛ لأنَّ مجامع الأضغانِ أجودُ من قوله: مواطن الكتمان، فهم يقاتلون الأعداءَ ويطاعنونهم من أجل أضغانهم، فإذا كان الطَّعنُ في موضع الضَّغنِ، فهو غايةُ المرادِ^(٢)، يضاف إلى هذا النقد الجليل، أنَّ عَمراً له فضل السبق إلى المعنى والإجادة فيه، فقدَّما الصورةَ في قول عمرو: (مجامع الأضغان)، على الصورة في قول البحترى: (مواطن الكتمان)، لأنَّ عَمراً أصاب الوصفَ، وأجادَ في دقَّةِ المعنى.

والحقيقة أنَّ الآمديَّ والعسكريَّ قد وضعَا يديهما على العلة في تفضيلِ صورةِ عمرو بن معدي كرب على صورةِ البحترى؛ لأنَّنا لو قابلنا بين الصورتين، لوجدنا أنَّ الشاعرَ عَمراً كَتَبَ عن القلوبِ بعبارة: (مجامع الأضغان)، إذ تركَ التصريحَ بلفظ القلوبِ إلى ما هو أعجبُ وأشدُّ تأثيراً في النَّفسِ، فذكرَ صفةً من صفاتها وهي مجامع الأضغانِ، كون الأضغانِ والأحقادِ تجتمعُ في القلوبِ، فهي صفةٌ ملازمةٌ لها^(٣).

والاستعمال الكنائي في قوله: (مجامع الأضغانِ)، أبلغُ؛ لأنَّه مكانُ تجمُّعِ الأحقادِ، ألا وهو القلب، بخلافِ (مواطن الكتمان)، ألا وهو الصدر الذي يُعدُّ موطناً للأسرارِ، علماً أنَّ سببَ العداءِ هو الحقدُ، لذلك خصَّ الشاعرُ مجامع الأضغانِ بذكرِ الطَّعنِ حتَّى لا تكونَ حافزاً للعداءِ ثانيةً، «فلو كانتِ الغايةُ مجردَ إصابةِ القتلِ لكانتِ الرِّقابُ والرُّؤوسُ أولى، ولو كانَ المقصودُ مجردَ قلبٍ لكانَ جمعُ الحبِّ والعطفِ كافياً فيه، وإنَّما المقصودُ فيه والذي استحقَّ بسببه الضَّربَ والطَّعنُ أنَّه مجمعُ الأضغانِ، وأنَّه موطنُ اللَّبِّ والرُّعبِ والحقدِ في الخصمِ»^(٤)، والقلوب كما هي موضع الحقد والكراهية هي مكان من الأسرار، فكانت الكنايةُ بمجامع الأضغانِ تجسِّدُ صورةً حركيَّةً أبلغَ في كنايتها من (مواطن الكتمان)، إضافةً إلى ذلك ميزة الاختصار، إذ جاء عمرو بن معدي كرب بالمعنى في شطر بيت قد حوى كناية

(١) الموازنة، الآمدي: ٣١٧/١.

(٢) يُنظر: الصناعتين، ص ٢٣٤.

(٣) يُنظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٩٦م: ١٤٧/٢.

(٤) الصور البيانية وقيمتها البلاغية، بسيوني عرفة رضوان، دار الرسالة، مصر، ١٩٨٢م، ص ٣٦٩.

بليغة، بينما استغرقَ البحترِيُّ التعبيرَ عن المعنى بالبيتِ كاملاً، وقد حوى بيتُ عمرو بن معدي كرب كنايةً أخرى في قوله: (أبيضَ مُرْهَفٍ)، كنايةً عن السَّيفِ، للدلالة على شجاعتهم وقوّتهم، ممَّا زادَ في براعة التصوير وجماله، وبذلك يكونُ عمرو بن معد قد فاقَ البحترِيَّ فضلاً بالصورة البلاغية بطريق الكناية.

المفاضلة الثالثة: صورة الكرم والعطاء:

فاضلُ المَرْزُبَانِيٍّ (ت ٣٨٤هـ)، بينَ أكثرَ من صورة في الكرم، بعد أن أوردَ أخبارَ العلماء وآراءَهم في هذه المفاضلة، فقال: «أخبرنا محمدُ بنُ يزيدَ النَّحْوِيُّ، قال: قد عابَ النَّاسُ قولَ طرفة: [الرَّمْل] أَسْدُ غَيْلٍ فَإِذَا مَا شَرِبُوا وَهَبُوا كُلَّ أَمُونٍ وَطِمْرٍ^(١) قيل: إِنَّمَا يَهْبُونَ عِنْدَ الْآفَةِ الَّتِي تَدْخُلُ عَلَى عَقُولِهِمْ؛ وَفَضَّلُوا قَوْلَ عَنترَةَ بنِ شدادٍ العَبْسِيِّ: [الكامل] فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي، وَعَرَضِي وَإِفْرٌ لَمْ يُكَلِّمْ وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصَرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتُ شَمَائِلِي وَتَكْرُمِي^(٢) وحدثني عبدُ الله بنِ أحمد، عن أبي العباس الميرد، قال: عيبَ على طرفةَ بيتَه هذا، وقيل: إِنَّمَا يَهْبُ هؤُلاءِ إِذَا تَغَيَّرَتْ عَقُولُهُمْ، وَإِنَّمَا الْجَيِّدُ بَيْنَا عَنترَةَ هَذَانِ؛ فَخَبَّرَ أَنَّ جودَه باقٍ؛ لِأَنَّهُ لَا يَبْلُغُ مِنَ الشُّرْبِ مَا يَثْلُمُ عِرْضَه، ثُمَّ قالوا: هو حسنٌ جميلٌ، إِلَّا أَنَّهُ أَتَى بِهِ فِي بَيْتَيْنِ، هَلَّا قَالَ كَمَا قَالَ امرؤ القيس: [الطويل]

سَمَاحَةً ذَا، وَبِرّاً ذَا، وَوَفَاءً ذَا وَنَائِلَ ذَا، إِذَا صَحَا وَإِذَا سَكِرَ^(٣) وأخبرني الصُّولي، قال: عيبَ على طرفةَ قوله: أَسْدُ غَيْلٍ البيت

فجعلَ إعطاءهم عند الشُّرْبِ، ويُروى: (فإذا ما سكرُوا)، فتبعه حسانُ بنُ ثابتٍ الأنصاري، فقال: وهو

(١) الأُمون: الناقة الموثقة الخلق التي يؤمن عثارها، والطمر: الفرس الطويل المشرف، وقوله: وَهَبُوا كُلَّ أَمُونٍ وَطِمْرٍ: يعني إذا شربُوا الخمرَ وسكروا وهبوا أكرمَ الإبل والخيل، وروايةُ الشطر الأول للبيت في الديوان: (فإذا ما شربُوا وانتشوا).

(٢) مُسْتَهْلِكٌ مَالِي: أي: يهلكه بالعطاء، والعرضُ هنا: الحسبُ والشرف، والشمائل: الخلائق، يقول: إِنِّي إِذَا شَرِبْتُ الخمرَ فرويتُ منها، فَإِنِّي أَهْلِكُ مَالِي وَأَفْرِقُهُ وَعَرَضِي وافرٌ لم ينتقص منه أحد، وإذا فقت من سكري لم أقصرَ أيضاً عن العطاء، يُنظر: ديوان عنترة، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٣) ديوان امرئ القيس: ٤٥٥/٢.

[أشدُّ عيباً^(١)] من الأوَّل: [الوافر]

نُؤَلِّيهِهَا الْمَلَامَةَ إِنْ أَلَمْنَا
وَإِذَا مَا كَانَ مَعَثٌ أَوْ لِحَاءٌ
وَأُسْداً مَا يُنْهِنُهَا اللَّقَاءُ^(٢)

فَقَوْلُ طَرْفَةٍ خَيْرٌ مِنْ هَذَا؛ لِأَنَّهُ قَالَ:

(أُسْدُ غِيلٍ فَإِذَا مَا شَرَبُوا)

فَجَعَلَ لَهُمُ الشَّجَاعَةَ قَبْلَ الشُّرْبِ، وَحَسَّانَ قَالَ: نَشَرِبُ فَنَشْجَعُ وَنَهْبُ كَأَنَّا مَلُوكٌ إِذَا شَرَبْنَا، فَلِهَذَا كَانَ قَوْلُ طَرْفَةٍ أَجُودَ، وَقَوْلُ عَنْتَرَةٍ أَحْسَنُ؛ لِأَنَّهُ احْتَرَسَ مِنْ عَيْبِ الإِعْطَاءِ عَلَى السُّكْرِ، وَأَنَّ السُّكْرَ زَائِدٌ فِي سَخَائِهِ، فَقَالَ:

(وَإِذَا شَرَبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ)

وَذَكَرَ الْبَيْتَيْنِ، وَقَالَ زَهِيرٌ: [الطويل]

أَخِي ثِقَةٌ لَا تُتْلَفُ الْخَمْرُ مَالَهُ
وَلَكِنَّهُ قَدْ يُهْلِكُ الْمَالُ نَائِلَهُ^(٣)

فهذا من أحسن الكلام، يريدُ أَنَّهُ لَا يَشْرَبُ بِمَالِهِ الْخَمْرَ، وَلَكِنَّهُ يَبْذُلُهُ لِلْحَمْدِ^(٤).

فِي هَذِهِ الْمَفَاضِلَةِ ثَلَاثَةُ أَحْكَامٍ تَرْتِيبُهَا عَلَى النِّحْوِ الْآتِي:

١- الْمَبْرِدُ وَآخَرُونَ: يَفْضِلُونَ الصُّورَةَ فِي بَيْتِ امْرِئِ الْقَيْسِ عَلَى الصُّورَةِ فِي بَيْتِ عَنْتَرَةٍ، لِمَا فِي بَيْتِ امْرِئِ الْقَيْسِ مِنَ الْكِنَايَةِ الْبَلِيغَةِ عَنِ الْكَرَمِ وَالْعَطَاءِ، إِذْ تَمَيَّزَتْ بِالْإِيْجَازِ وَالتَّأْثِيرِ، فَقَدْ كَتَبَ عَنْ الْحِلْمِ وَالْكَرَمِ وَالْوَفَاءِ بَيْتَ وَاحِدٍ، ثُمَّ يَفْضِلُونَ الصُّورَةَ فِي بَيْتِ عَنْتَرَةٍ عَلَى الصُّورَةِ فِي بَيْتِ طَرْفَةٍ، إِذْ كَتَبَ طَرْفَةً عَنِ الْكَرَمِ بِقَوْلِهِ: فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي، وَقَدْ احْتَرَسَ مِنَ الْعَيْبِ الَّذِي وَقَعَ فِيهِ طَرْفَةٌ عِنْدَمَا كَتَبَ عَنْ كَرَمِهِ فَقَالَ: فَإِذَا مَا شَرَبُوا وَهَبُوا كُلَّ أَمُونٍ وَطَمَرٍ، فَجَعَلَ كَرَمَهُمْ حَالَ الشُّرْبِ وَالسُّكْرِ، بَيْنَمَا عَنْتَرَةٌ جَعَلَ الْكَرَمَ فِي حَالِ السُّكْرِ وَالصَّخْوِ مَعَ الصَّوْنِ وَالْحَفَظِ لِلْعَرَضِ.

٢- أَبُو بَكْرٍ الصُّوْلِيُّ: فَضَّلَ الصُّورَةَ فِي بَيْتِ عَنْتَرَةٍ عَلَى الصُّورَةِ فِي بَيْتِ حَسَّانَ بْنِ ثَابِتٍ، إِذْ كَتَبَ عَنْ

(١) فِي الْمَصْدَرِ: (وَهُوَ أَعْيَبُ)، وَقَدْ يَكُونُ خَطَأً مَطْبَعِيًّا.

(٢) نَوَلِّيَهَا: الضَّمِيرُ رَاجِعٌ لِلْخَمْرِ، أَلْمَأْ: أَتَيْنَا مَا نَلَامُ عَلَيْهِ، الْمَعَثُ: الشَّتْمُ وَقِيلَ الشَّرُّ وَالْقِتَالُ، وَاللِّحَاءُ: التَّشَاتُمُ وَالتَّلَاعُنُ وَالتَّنَازَعُ، يُنْظَرُ: دِيْوَانُ حَسَّانَ بْنِ ثَابِتٍ: ١٧/١.

(٣) أَخِي ثِقَةٌ: يُوَثِّقُ بِمَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ، لِمَا عُثِمَ مِنْ جُودِهِ وَكَرَمِهِ، وَالنَّائِلُ: الْعَطَاءُ، يَقُولُ: لَا يَتْلَفُ مَالَهُ فِي شَرْبِ الْخَمْرِ، وَلَكِنَّهُ يَتْلَفُهُ بِالْعَطَاءِ، يُنْظَرُ: شَعْرُ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سُلَيْمٍ، ص ٥٧.

(٤) الْمَوْشَحُ، ص ٦٤-٦٦.

الشجاعة والكرم بقوله: ونشرب فتتركنا ملوكاً وأسدّاً، فهم يهبون ويشجعون في حال الشرب والشكر فقط، بينما جعل طرفه الممدوحين أسوداً قبل الشرب، فكأن عن شجاعتهم بأن قال: أسدٌ غيل؛ أي: يشهبون أسود الغاب في الشجاعة.

٢- المُرْزَبَانِي: فضّل بيت زهير بن أبي سُلمى على كلّ الصور السابقة، ولعلّ معيارية المُرْزَبَانِي في هذا التفضيل هو المبدأ الأخلاقي، فالممدوح لا يبذل ماله في شرب الخمر، بل في الكرم المحمود.

وبعد إعادة النظر في الكنايات السابقة، نجد أنّ كناية عنتره أفضل الكنايات، إذ كُنِيَ عن الكرم والبذل بقوله: فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي، فإِنَّمَا زُتْ كِنَايَتُهُ بِالاحْتِرَاسِ مِنْ عَيْبِ الشُّرْبِ، إذ شارِب الخمر يذهب عقله ممّا يعرضه للشتيم والنيل منه، بل الشرب عند عنتره يزيد في سخائه، ثمّ ذكر الكناية عن الكرم في جملة شريطية، فقال:

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى.... البيت

للدلالة على ثباته واستقراره على الكرم والعطاء في حال الشكر والصحو، وبهذه الكناية رسم صورة للكرم والعطاء لم يُحدّد بوقت أو حال معيّن، فهي صورة بليغة للكرم والندى.

المفاضلة الرابعة: صورة الراعي:

فاضل أبو هلال العسكري في الكناية عن حُسن الرعي بين قولين، فقال: «ومن العَلَطِ قولُ

أبي النّجم: [الرّجز]

صَلْبُ الْعَصَا جَافٍ عَنِ التَّغْزُلِ^(١)

يصف راعي الإبل بصلافة العصا، وليس بالمعروف.

والجيد قول الراعي: [الطويل]

ضَعِيفُ الْعَصَا بَادِي الْعُرُوقِ تَرَى لَهُ عَلَيَّهَا إِذَا مَا أَجْدَبَ النَّاسُ إِصْبَعَا^(٢)

وإنّما يُقال: فلانٌ صلب العصا على أهله إذا كان شديداً عليهم»^(٣).

فقد كُنِيَ أبو النّجم العجلي عن شدّة راعي إبلٍ وعنّفه وصلابته بقوله: صُلْبُ الْعَصَا، أي: إذا

(١) ديوان أبي النّجم العجلي (الفضل بن قدامة)، جمعه وحققه: د. محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٣٥٩.

(٢) ديوان الراعي النميري، ص ١٦٢، وأجدب النَّاسُ أي: أحلوا.

(٣) الصناعتين، ص ٩٢.

كَانَ جَلَدًا عَلَيْهَا شَدِيدَ الضَّرْبِ لَهَا، وَهَذِهِ الْكِنَايَةُ الَّتِي لَمْ يَرْضَهَا الْأَصْمَعِيُّ فَقَالَ: «لَا يوصف راعي الإبل بصلابة العصا»^(١)، وَكَتَبَ الرَّاعِي الثُّمَيْرِي عَنْ رَفَقِ رَاعِي إِبِلٍ وَلِينِهِ بِقَوْلِهِ: ضَعِيفُ الْعَصَا، أَيْ: إِنَّهُ لَا يَضْرِبُهَا، بَلْ يَشْفُقُ عَلَيْهَا، وَيَرْفُقُ بِهَا.

غَيْرَ أَنَّ عَبْدَ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِي نَظَرَ إِلَى الْكِنَايَتَيْنِ وَعَدَّهُمَا مِنْ حُسْنِ الرَّعِيَةِ، فَقَالَ: «كَأَنَّ قَوْلَهُ: (صَلْبُ الْعَصَا)، وَإِنْ كَانَ ضِدًّا قَوْلِ الْآخَرِ: (ضَعِيفُ الْعَصَا)، فَإِنَّهُمَا يَرْجِعَانِ إِلَى غَرَضٍ وَاحِدٍ، وَهُوَ حُسْنُ الرَّعِيَةِ، وَالْعَمَلُ بِمَا يُصْلِحُهَا وَيَحْسُنُ أَثَرَهُ عَلَيْهَا، فَأَرَادَ الْأَوَّلُ بِجَعْلِهِ (ضَعِيفُ الْعَصَا) أَنَّهُ رَفِيقٌ بِهَا مُشْفِقٌ عَلَيْهَا، لَا يَقْصِدُ مِنْ حَمْلِ الْعَصَا أَنْ يُوجِعَهَا بِالضَّرْبِ مِنْ غَيْرِ فَائِدَةٍ، فَهُوَ يَتَخَيَّرُ مَا لَانَ مِنَ الْعِصِيِّ، وَأَرَادَ الثَّانِي أَنَّهُ جَيِّدُ الضَّبَطِ لَهَا عَارِفٌ بِسِيَاسَتِهَا فِي الرَّعْيِ، يَزْجُرُهَا عَنِ الْمَرَاعِي الَّتِي لَا تُحْمَدُ، وَيَتَوَخَّى بِهَا مَا تَسْمُنُ عَلَيْهِ، وَيَتَضَمَّنُ أَيْضًا أَنَّهُ يَمْنَعُهَا عَنِ التَّشَرُّدِ وَالتَّبَدُّدِ، وَأَنَّهَا لِمَا عُرِفَتْ مِنْ شِدَّةِ شَكِيمَتِهِ وَقُوَّةِ عَزِيمَتِهِ، تَنْسَاقُ وَتَسْتَوَسِقُ فِي الْجِهَةِ الَّتِي يَرِيدُهَا، مِنْ غَيْرِ أَنْ يَجِدَّ لَهَا فِي كُلِّ حَالٍ ضَرْبًا»^(٢).

فَالْكِنَايَتَانِ صَوَّرَتَا رَاعِي إِبِلٍ شَدِيدَ الضَّرْبِ لَهَا، وَآخَرَ رَفِيقًا لِينًا عَلَى إِبِلِهِ، وَلَعَلَّ مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ الْأَصْمَعِيُّ وَأَبُو هَالَالٍ الْعَسْكَرِيُّ هُوَ الصَّوَابُ فِي تَفْضِيلِهِمَا كِنَايَةَ الرَّاعِي الثُّمَيْرِي (ضَعِيفُ الْعَصَا)، عَلَى كِنَايَةِ أَبِي النَّجْمِ الْعَجَلِيِّ (صَلْبُ الْعَصَا)، لِذَلِكَ قَالَا: لَا يُوصَفُ الرَّاعِي بِصَلْبِ الْعَصَا، وَكَأَنَّهُ لِحُسْنِ رِعَايَتِهِ لَا يَحْتَاجُ إِلَى شِدَّةٍ وَغِلْظَةٍ، فَهَذِهِ الْكِنَايَةُ تَقْبَلُهَا النَّفْسُ، وَتَمِيلُ إِلَيْهَا، أَكْثَرَ مِنْ كِنَايَةِ الْعَجَلِيِّ الَّتِي تَنْفِرُ مِنْهَا النَّفْسُ لِمَا فِيهَا مِنَ الرَّجَرِ وَإِغْلَظِ الْقَوْلِ.

ثُمَّ انْظُرْ إِلَى الْكِنَايَةِ الثَّانِيَةِ عِنْدَ الرَّاعِي الثُّمَيْرِي بِقَوْلِهِ: (تَرَى لَهُ عَلَيْهَا إِذَا مَا أَحْمَلَ النَّاسُ إِصْبَعًا)، كِنَايَةً عَنِ الْأَثَرِ الْحَسَنِ، فَرَادَ بِهَا الْكِنَايَةَ الْأُولَى حُسْنًا وَلُطْفًا، فَهُوَ لَا يَسْتَعْمِلُ عَصَاهُ، بَلْ يَسْتَعْمِلُ إِصْبَعَهُ، يُضَافُ إِلَى ذَلِكَ اسْتِخْدَامُهُ الْجُمْلَةَ الْأَسْمِيَّةَ بِقَوْلِهِ: ضَعْفُ الْعَصَا، لِلدَّلَالَةِ عَلَى ثَبَاتِهِ وَاسْتِمْرَارِهِ عَلَى مَبْدَأِ الرَّفَقِ وَاللِّينِ فِي حُسْنِ رَعْيِهِ لِلإِبِلِ، فَصَوَّرَتْ لَنَا هَذِهِ الْكِنَايَةُ رَاعِيًا لَطِيفًا شَفِيقًا عَلَى إِبِلِهِ، لَهُ أَثَرٌ حَسَنٌ عَلَيْهَا، فَالنَّفْسُ تَقْبَلُهَا أَكْثَرَ مِنْ غَيْرِهَا.

المفاضلة الخامسة: صورةُ العفافِ:

تَأَوَّلَ الشَّرِيفُ الْمُرْتَضَى قَوْلَ الْمَغِيرَةِ بْنِ حَبْنَاءِ التَّمِيمِيِّ: [البسيط]

(١) الشعر والشعراء: ٦٠٩/٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٣٥٣-٣٥٤.

لا أَدْخُلُ الْبَيْتَ أَحْبُو مِنْ مُؤَجَّرِهِ وَلَا أُكْسِرُ فِي ابْنِ الْعَمِّ أَظْفَارِي^(١)

فقال: يحتمل صدر البيت: لا أَدْخُلُ الْبَيْتَ أَحْبُو مِنْ مُؤَجَّرِهِ، كناية عن عدم إتيان الأمور من غير وجهها، أو أنه لا يطلب الخير إلا من أهله، أو كنى بذلك -وهو القريب من الحقيقة- أنه لا يقصد البيت للرّيبة والفساد^(٢)؛ «لأنّ من شأن من يسعى إلى إفساد الحرم، ويقصد البيوت للرّيبة أن يعدل عن أبوابها طلباً لإخفاء أمره، فكأنّه نفى عن نفسه بهذا القول القبيح، وتنزّه عنه»^(٣).

وقد أكّد هذا المعنى بأن قال في عجز البيت: وَلَا أُكْسِرُ فِي ابْنِ الْعَمِّ أَظْفَارِي، فكنى عن عدم إصابة ابن عمّه بسوء، فلا يغتابه، ولا يذمّه، ولا يدع أمراً يتألّم به من جهته، فيكون كأنّه جرحه، وكسر أظفاره في لحمه، وهذه كنايات بليغة^(٤).

ثم إنّ الشّريف المرتضى قد قرّن بلاغة هذه الكنايات وحسنها بكنائيات بليغة أخرى للشاعر هلال بن خثعم في قوله^(٥): [الطويل]

وإِنِّي لَمَشْنُوءٌ إِلَى اغْتِيَابُهَا	وإِنِّي لَعَفٌّ عَنْ زِيَارَةِ جَارِي
زُوراً، وَلَمْ تَنْبَحْ عَلَيَّ كِلَابُهَا	إِذَا غَابَ عَنْهَا بَعْلُهَا لَمْ أَكُنْ لَهَا
وَلَا عَالِمٌ مِنْ أَيِّ حَوْكٍ ثِيَابُهَا	وَمَا أَنَا بِالذَّارِي أَحَادِيثَ بَيْتِهَا
وَيَكْفِيكَ عَوَزَاتِ الْأُمُورِ اجْتِنَابُهَا ^(٦)	وَإِنَّ قِرَابَ الْبَطْنِ يَكْفِيكَ مَلُوءُ

فعقّب عليها قائلاً: «وقد جمعت هذه الأبيات فقرّاً عجيبة، وكنايات بليغة؛ لأنّه نفى عن نفسه زيارة جارته عند غياب بعلها، وخصّ حال الغيبة؛ لأنّها أدنى إلى الرّيبة وأخصّ بالتّهمة، فقال: (ولم تنبح عليّ كلابها)، أراد: أيّ لا أطرقها ليلاً مُستخفياً مُتَنَكِّراً فتتكري كلابها، وتنبّخي، وهذه الكناية تجري مجرى قول الشاعر المتقدّم:

(١) شعُر المغيرة بن حنّاء التميمي، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، مجلة المورد، بغداد، مج: ١٠، ع: ٣-٤، ١٩٨١م، ص ١٩١.

(٢) يُنظر: أمالي المرتضى: ٣٧٩/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٧٩/١.

(٤) يُنظر المصدر نفسه: ٣٧٩/١.

(٥) هلال بن خثعم المازني: شاعر مجيد، لعله من أبناء المئة الاولى للهجرة، استشهد علماء اللغة ببعض أبياته، يُنظر: الأعلام، الزركلي: ٩٠/٨.

(٦) لم أقف على ديوان الشاعر، وقد وردت الأبيات في كتاب الحيوان، الجاحظ: ٣٨٢/١-٣٨٣، أمالي المرتضى: ٣٧٩/١.

لا أدخل البيت أخبو من مؤخره....»^(١).

فهذه الصورة الكنائية التي رسمتها هذه الأبيات عبّرت عن معيارية الأخلاق والقيم الاجتماعية لدى الناقد من العفاف والحياء، فلا يأتي بيت جارته في غياب زوجها، ولذلك لا تنبّخه كلاهما، ولا يحادثها فيعلم أسرارها، ولا يذكرها بسوء، ولا يسمح لأحد أن ينال منها، فالرجل لا يُعاب إذا اجتنب العورات، بل يعدّ مفخرة له، فعبر عن كلّ ذلك بكنائيات استحسناها الشّريف المرتضى وعدّها كنايات بليغة، وقد حلّلها فقال: «قوله: (وما أنا بالداري أحاديث بيتها)، أراد به أيضاً التأكيد في نفي زيارتها وطروقتها عن نفسه؛ لأنّه إذا أدمن الزيارة عرف أحاديث بيتها، فإذا لم يزرها وصارمها لم يعرف، ويحتمل أن يريد: إنني لا أسأل عن أحوالها وأحاديثها كما يفعل أهل الفضول؛ فنزّه نفسه عن ذلك، وقوله: (ولا عالم من أيّ حوك ثيابها)، كناية مليحة عن أنّه لا يجتمع معها، ولا يقرب منها؛ فيعرف صفة ثيابها»^(٢).

إنّ الذي يمنع الشاعر عن كلّ ما نفاه عن نفسه هو خلق العقّة الذي يتحلّى به، تكريماً لنفسه، فهو لا يطرق بيت جارته في غياب بعلمها ولا يزورها، لئلا يُساء به الظنّ بالثّمة، واستخدام لنفي الزيارة حرف الجزم (لم)، بأنّ قال: (لم أكن لها زوّراً)، ودلالة حرف الجزم على النفي والقلب، فلم يكن يزورها قبل غياب بعلمها، ولا بعد غيابه، ثمّ قال: (زوّراً) والزّواء من الرجال الذي يخالط النساء، ويحبّ محادثهنّ ومجالستهنّ^(٣)، إلا أنّ الشاعر نفى عن نفسه صفة الزيارة لجارتها باستخدام حرف الجزم (لم)، لدلالته على النفي القاطع الجازم.

كما أنّه لا يغتايها، ولا يدع أحداً يغتايها، وعبر عن ذلك بقوله: (مشنوء إلى اغتايها)، فهو يُبغض ويكره اغتايها بسوء، ثمّ انظر إلى كلمة (مشنوء)، وما تدلّ عليه من الشّناعة والشّناعة والبغض^(٤)، ثمّ جاء بها مُنكّرة على صيغة اسم المفعول، للدلالة على أنّه يُبغض أيّ لفظ مُعيّب يسمعه في اغتايها، وأكّد ذلك البغض والكرة لاغتايها، بأنّ قدّم لفظة (مشنوء)، على لفظ اغتايها. ثمّ نفى عن نفسه الدّراية بأحاديث بيتها، وأسرارها، فاستخدم الكناية عن ذلك بقوله: (ولا

(١) أمالي المرتضى: ٣٨٠/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨٠/١.

(٣) يُنظر: لسان العرب، مادة (زور).

(٤) يُنظر: لسان العرب، مادة (شَنَأَ).

عالم من أيّ حوكٍ ثيابها، إذ من عادة من يكثر زيارة النساء أن يسأل من يزورها عن نسج ثوبها؟ ومن أين اشتريته؟ ليجعل من هذه الأسئلة مادةً للحديث يشغلها بها، فإذا صنع ذلك فقد عرف أسرارها وأحاديث بيتها، لكنّ الشاعر نزّه نفسه عن ذلك، ونفاه بأن قال: (وما أنا بالدّاري أحاديث بيتها، فنفي عن نفسه أدنى معرفة أو خبر يتعلّق بها.

ثمّ أكّد عدم طروقه لجارته بأن كنى عن ذلك بقوله: (لم تنبح عليّ كلابها)، لأنّه لا يقرب بيتها، لذلك لا تراه الكلاب فلا تنبحه، وقد عاب أحد الدّارسين كناية الشاعر هذه في التعبير عن صورة العفاف، إذ رآها على التّقيض ممّا أرادّه، فقال: «إلا أنّ الشاعر لم يوفّق في التعبير عمّا رامه، فقوله: (لم تنبح عليّ كلابها)، كناية عن كثرة غشيانها وطروقه بيتها؛ لأنّ كلابها قد اعتادته، وآنست به، وهذا شائع في شعرنا العربي»^(١)، إذ من المتعارف والمشهور في كلام العرب أنّ كثرة الطروق وإقبال الضّيوف يكونون عنها بصورة الكلب الذي خرج عن طبعه وما جُبل عليه من النّباح في جهة القادم نحوه، وأبدله بالألفة والاستئناس به، وذلك من طول معاشته لكثرة وفود الغرباء، فهي كناية عن الكرم، وعلى ذلك جاء قول حسان بن ثابت: [الكامل]

يُغَشَوْنَ حَتَّى مَا تَهْرُ كِلَابُهُمْ لَا يَسْأَلُونَ عَنِ السَّوَادِ الْمُقْبِلِ^(٢)

وكذلك قول الشاعر نصيب في المعنى نفسه: [المتقارب]

وَكَلْبُكَ أَنْسُ بِالزَّائِرِينَ مِنَ الْأُمِّ بِابْنَتِهَا الزَّائِرَةِ^(٣)

والردّ على من تأوّل قول الشاعر (لم تنبح عليّ كلابها)، بأنّها اعتادته وآنست به، يكون من كلام المرتضى، إذ قال: «وقد زوّي: (لم تأنس إليّ كلابها)، وهذا معنى آخر، كأنّه أراد أنّه ليس يكثر الطروق لها والغشيان لمنزلها، فتأنس به كلابها؛ لأنّ الأنس لا يكون إلا مع المواصلّة والمواترة»^(٤)، ثمّ إنّ الكنايات التي بعد هذه الكناية تؤكّد نفي الزيارة، من عدم الدّراية بأحاديث بيتها، ومن عدم العلم بحوك ثيابها، فلو كان كثير الطروق لما خفي عنه معرفة هذه الأمور.

وبنا ننظر في الصورتين نرى التعبير الكنائي الذي رسمه المغيرة التميمي أفضل من الصورة التي

(١) جمالية المجاز وفاعلية التلقي، ص ١٢٧.

(٢) ديوان حسان بن ثابت: ٧٤ / ١.

(٣) شعر نصيب بن رباح، ص ٩٩، وفيه: (أرأف) بدلاً من (أنس).

(٤) أمالي المرتضى: ٣٨٠ / ١.

رسمها هلال بن خثعم مع ما فيها من صدق المشاعر النفسية التي أدركها الشريف المرتضى في دقة تعبيره عن عدم طروقه بيت جارتها، لكن المغيرة أوجز واختصر المعنى بنصف شطر، بينما استغرق المعنى عند هلال بن خثعم ثلاثة أبيات، ثم إن المغيرة كفى عن نفى الريبة عن نفسه، بأن قال: (لا أدخل البيت أحبو من مؤخره)، فاستخدم الفعل (أحبو): لأن الذي يدخل البيت من مؤخره حبواً، إنما يفعل ذلك متخفياً لأمرٍ مُشينٍ مُعيبٍ ليس من مكارم الأخلاق، لكن المغيرة نزه نفسه عن هذا الفعل بالنفي، فقال: لا أدخل البيت أحبو، فهو يتقي هذا الحال، ولا يهتك الأستار، بل يحفظ الجوار، ثم إنه أدخل (أل التعريف) الجنسية على البيت، والتي تفيد استغراق جميع الأفراد، فهو لم يحدد بيتاً معيناً، وإنما نفى عن نفسه أن يدخل حبواً مُتخفياً لأي بيت كان، سواء لجيرانه أو غير جيرانه، إذ طبعه لا يسمح بذلك.

ثم أكّد معنى آخر من العفاف، إذ نفى عن نفسه الغيبة لابن العم، فقال: ولا أكسّر في ابن العم أظفاري، فاستخدم الفعل (لا أكسّر)، بالتشديد على صيغة أفعل، التي من معانيها الزيادة والتكثير، وكأنه لو ذكر ابن عمه بسوء، فقد كسّر كل أظفاره في لحمه، لكن المغيرة لا يجعل الألم يصل لابن عمه من جهته، ولم يحدد ابن عم معين، بل شمل كل أولاد عمومته وأقاربه، وذلك بأن أدخل (أل التعريف)، النابتة عن ضمير المتكلم بمعنى (ابن عمي)، على اسم العلم (العم)، فهو لا يذكر بسوء أي ولد عم له، فرسم لنا صورة إنسان كريم الأخلاق، يحفظ الجوار عفيف النفس، يدافع عن أولاد عمومته، فلا يذكرهم بسوء.

المفاضلة السادسة: صورة طول العنق:

نظر ابن رشيقي بين ثلاث صور في صفة طول عنق المرأة، فذكر أن النابغة الذبياني أول من بدأ المعنى، «ولم يسبقه إلى ذلك أحد من الشعراء: [الطويل]

إِذَا ارْتَعَنْتُ خَافَ الْجَبَانُ رِعَاثَهَا وَمَنْ يَتَعَلَّقُ حَيْثُ عُلِّقَ يَفْرُقُ^(١)

فجعل رعاثها يخاف ويفرق، وعدّره ليعد مسقطه، فتناول هذا المعنى عمر بن أبي ربيعة فأوضحه بقوله:

[الطويل]

(١) ارتعنت: تقرّطت، أي: لبست القرط، والرعة: القرط، ديوان النابغة الذبياني، ص ١٨١، وفيه: (الجنان)، بدلاً من (الجبان)، والجنان: القلب.

بَعِيدُهُ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْقِلِ أَبُوهَا، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٌ^(١)
وَتَبِعَهُ ذُو الرُّمَةِ فَرَادَ الْمَعْنَى وَضَوْحاً بِقَوْلِهِ: [البسيط]

وَالْقُرْطُ فِي حُرَّةِ الدِّفْرِى مُعَلَّقُهُ تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ فَهَوَ يَضْطَرِبُ^(٢)»^(٣)

بعد هذا الترتيب بين الشعراء في تناول المعنى واضح أنَّ ابنَ رَشِيقٍ فَضَّلَ قَوْلَ ذِي الرُّمَةِ، لأنَّ ذا الرُّمَةَ عَبَّرَ عَنْ مَعْنَى طُولِ الْعُنُقِ بِطَرِيقِ الْكِنَايَةِ، فَصَوَّرَتِ الْمَعْنَى، وَزَادَتْ وَضُوحَهُ.

وبنا ننظرُ في الصورِ الثلاثةِ نجدُ أنَّ ابنَ قَتِيبةٍ قد عَابَ صُورَةَ النَّابِغَةِ لِأَنَّهُ؛ أَفْرَطَ فِي وَصْفِ الْعُنُقِ بِالطُّوْلِ^(٤)، لذلكَ ذَهَبَ أَبُو عَلِيٍّ الْحَاتِمِيُّ إِلَى تَفْضِيلِ صُورَةِ عُمَرَ بْنِ أَبِي رَبِيعَةَ، إِذْ كَتَبَ عَنْ طُولِ جِيدِ الْمَرْأَةِ الْمَمْدُوحَةِ بِقَوْلِهِ: بَعِيدُهُ مَهْوَى الْقُرْطِ، وَرَأَى أَنَّهَا صُورَةٌ بِدِيعَةٌ، وَأَبْدَعُ مِنْهَا قَوْلُ امْرِئِ الْقَيْسِ^(٥):
[الطويل]

وَتُضْحِي فَتِيْتُ الْمِسكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوْمُ الضُّحَى لَمْ تَتَطَّقِ عَنْ تَفَضُّلِ^(٦)

إِلَّا أَنَّ الْمَعْنَى الَّذِي كَتَبَ عَنْهُ امْرِؤُ الْقَيْسِ غَيْرُ الْمَعْنَى الَّذِي قَصَدَهُ عُمَرُ بْنُ أَبِي رَبِيعَةَ، إِذْ كَتَبَ امْرِؤُ الْقَيْسِ عَنْ تَرَفِّ الْمَرْأَةِ وَأَنَّهَا مَخْدُومَةٌ وَلَا تَعْمَلُ بِقَوْلِهِ: نَوْمُ الضُّحَى، بَيْنَمَا صَوَّرَ عُمَرُ بْنُ أَبِي رَبِيعَةَ طُولَ الْعُنُقِ بِامْتِدَادِ مَجَالِ حَرَكَةِ الْقُرْطِ فِي الْيَمِينِ وَالشِّمَالِ.

ولعلَّنَا لَا نَجَانِبُ الصَّوَابَ إِذَا قُلْنَا أَنَّ صُورَةَ ذِي الرُّمَةِ أَفْضَلَ الصُّورِ الثَّلَاثَةِ، فَقَدْ صَوَّرَ الشَّاعِرُ حَرَكَةَ الْقُرْطِ بِقَوْلِهِ: تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ، فَكَتَبَ عَنْ طُولِ الْعُنُقِ بَعْدَ الْمَسَافَةِ بَيْنَ الْقُرْطِ وَمُعَلَّقِهِ، وَجَعَلَ هَذَا الْقُرْطَ فِي حَرَكَةٍ مُسْتَمِرَّةٍ بِقَوْلِهِ: يَضْطَرِبُ، لِأَنَّ الْقُرْطَ يَحْرِّكُهُ أَدْنَى هَزَّةٍ تَقُومُ بِهَا الْمَرْأَةُ، ثُمَّ جَعَلَ الْقُرْطَ يَجُولُ وَيَتَحَرَّكُ دُونَ عَائِقٍ كَامِتِلَاءِ الرِّقْبَةِ بِأَنَّ قَالَ: وَالْقُرْطُ فِي حَرَّةِ الدِّفْرِى، مِمَّا أَضْفَى عَلَى الصُّورَةِ الْحَرَكَةَ وَالْحَيَوِيَّةَ، وَلَا سِيَمَا اسْتِخْدَامَهُ لِلْأَفْعَالِ (تَبَاعَدَ، وَيَضْطَرِبُ)، الَّتِي مِنْ مَعَانِيهَا الْحَرَكَةُ وَالنَّشَاطُ.

(١) ديوان عُمَرَ بْنِ أَبِي رَبِيعَةَ، ص ٢٣٥.

(٢) حُرَّةُ الدِّفْرِى: مَوْضِعُ مَجَالِ الْقُرْطِ، وَالدِّفْرِى: الْعَظْمُ الَّذِي خَلْفَ الْأُذُنِ، وَهِيَ لِلْإِبِلِ وَاسْتِعَارَهُ لِلْفَتَاةِ، وَأَرَادَ بِهَا مَسَافَةً تَدْيِي الْقُرْطِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ، يَقُولُ الشَّاعِرُ: هِيَ فِتَاةٌ طَوِيلَةُ الْعُنُقِ لَيْسَتْ بِالْوَقْصَاءِ، فَالْقُرْطُ فِي أُذُنِ ذِفْرَاهَا حُرَّةٌ، يُنْظَرُ: دِيَوَانُ ذِي الرُّمَةِ، ص ٢٦.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٥١٨/٢.

(٤) يُنْظَرُ: الشَّعْرُ وَالشَّعْرَاءُ: ١٧١/١.

(٥) يُنْظَرُ: حَلِيَّةُ الْمَحَاضِرَةِ: ١٥٥/١.

(٦) ديوان امْرِئِ الْقَيْسِ: ٢٢٤/١.

المفاضلة السابعة: صورة المرأة المترفة:

نظر ابن رشيقي القيرواني إلى قول امرئ القيس: [الطويل]

وَيُضْحِي فَتِيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ^(١)

فقال: قوله: «(ويضحى فتيت المسك)، تتبع^(٢)»، وقوله: (نؤوم الضحى)، تتبع ثانٍ، وقوله: (لم تنتطق عن تفضل)، تتبع ثالث، وإثما أراد أن يصفها بالترف والنعمة، وقلة الامتهان في الخدمة، وأنها شريفة مكفئة المؤونة، فجاء بما يتبع الصفة ويدل عليها أفضل دلالة، ونظيره قول الأخطل يصف نساء: [البيط]

لَا يَصْطَلِينَ دُخَانَ النَّارِ شَاتِيَةً إِلَّا بَعُودَ يَلْنَجُوجٍ عَلَى فَحْمِ^(٣)

يذكر أهن ذوات تملك وشرف حال. وأين من هذا قول النابغة في قصده ومعناه: [البيط]

لَيْسَتْ مِنَ السُّودِ أَعْقَاباً إِذَا انْصَرَفَتْ وَلَا تَبِيعُ بَجْنِي نَخْلَةَ الْبُرْمِ^(٤)

كأنها إن لم تكن هكذا سوداء العقبين بيعة للبرم كانت في نهاية الحسنى والشرف والدعة^(٥).

واضح أن ابن رشيقي يفضّل الصورة التي جاءت بها كناية النابغة على كناية امرئ القيس والأخطل، فقد استخدم ابن رشيقي اسم الاستفهام (أين)، لإظهار التعجب، وللدلالة على بُعد المرتبة بين صورتني امرئ القيس والأخطل وصورة النابغة، إذ كنى النابغة عن بياض المرأة بقوله: ليست من السود أعقاباً، وقد خصص العقبين؛ لأنهما أكثر موضع بالجسد يتشع بالسود وقد قال الأصمعي: «إذا اسود عقب المرأة اسود سائرهما»^(٦)، فإذا نفى السود عن عقبيها فمن باب أولى أن يكون جميع

(١) المصدر نفسه: ٢٢٤/١.

(٢) التتبع: هو أن يريد الشاعر ذكر الشيء، فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة عليه، والمراد به الكناية، يُنظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٥١٧/١.

(٣) شاتية: الشتاء، يلنجوج: عود يُنبحر به، يُنظر: شعر الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، ص ١٦٣.

(٤) ليست من السود أعقاباً: ليست بسوداء الرجل إذا انقلبت وأرثك عقبيها، ولا تبيع بجني نخلة: هي متصاونة مخدومة، ونخلة: اسم سوق، البرم: جمع برمة وهو قدر النحاس، وتزوى البرم: وهو ثمر الأراك قبل أن يسود، يُنظر: ديوان النابغة الذبياني، ص ٦١.

(٥) العمدة في صناعة الشعر ونقده: ٥١٧/١-٥١٨.

(٦) عيون الأخبار: ١٩٧/٣.

جسدها أبيض اللون، وبهذا تكون ذات حُسنٍ وجمالٍ، ثمَّ زادَ في حُسْنِها أن أتى بكنايةٍ أخرى عن الشَّرَفِ والتَّرفِ بقوله: ولا تبيعُ بجني نخلة البرما، إذ نفى عنها العملَ والخدمةَ فصيرَها مخدومةً، فهي في غاية الدَّعة، فرسمَ صورةَ امرأةٍ جميلةٍ ذات حُسنٍ ودلالٍ، وزادَ في ذلك أن جعلها متفضِّلَه تُقدِّمُ لها الخدمةَ.

أمَّا قول الأخطل: لا يصطلين دُخان النَّارِ شاتيةً، فهو كنايةٌ عن ترفٍ ونعومةٍ نساء الدِّيار التي يتحدثُ عنهنَّ الأخطلُ، فلا يقربن النَّارَ ودخانها؛ فإذا كان المرادُ لا يصطلين بدخان النَّارِ من أجل طهي الطَّعامِ، دلَّ ذلك على أنَّهنَّ غيرُ مُتَهَنَّاتٍ، بل مخدوماتٍ؛ لأنَّه يوجدُ عبيدٌ وخدمٌ يقومون بالطبخِ، والتَّعرُّضُ لدُخان النَّارِ ورائحتها؛ إذ التَّعرُّضُ لدُخان النَّارِ فيه أذى وإزعاجٌ، فنفى تعرُّضَ تلك النِّساء للنَّارِ ولدخانها إلا دُخان البخور، فهو الدخان المحبَّب الذي تتعطَّرُ به النِّساء للزينة، ثمَّ قال: إلا يعود يلنجوج على فحم؛ لأنَّ عودَ الفحم إذا تعرَّضَ للنَّارِ لا يصدرُ دُخاناً، وإذا كُنَّ لا يتعرَّضن لدخان النَّارِ من أجل التدفئة دلَّ ذلك على التَّرفِ والنُّعومة، كوهُنَّ يملكن الألبسةَ الكثيرةَ والوثيرةَ لفصل الشتاء فلا يحتجنَّ إلى النَّارِ من أجل الدِّفءِ، إذ من الطبيعي في فصل الشتاء أن يطلب الإنسان العربي الذي يعيش في الصحراء النَّارَ من أجل الدِّفءِ، لذلك قال لا يصطلين، ولم يقل: يتدفَّأن، والاصطلاء يعني القربَ من النَّارِ لدرجة الملامسة لها من شدَّة البردِ، ثمَّ إنَّ الشاعرَ خصَّ النساءَ بالذكرِ دون الرِّجال في عدم الاصطلاء بالنَّارِ، كوهُنَّ يلزمن البيوت فيطلبن النَّارَ أكثرَ من الرِّجال، وسواء أكان المرادُ بعدم الاصطلاء بالنَّارِ للتدفئة أو لطهي الطَّعامِ، فهي كنايةٌ عن التَّرفِ والنُّعومة وقلةِ الامتهانِ لتلك النِّساء، وقد أكَّدَ هذه المعاني باستخدام أسلوب القصر، المكوَّن من أداة النفي (لا)، وأداة الحصر (إلا)، فقال: لا يصطلين ..إلا يعود يلنجوج، فصوَّرت هذه الكنايةُ نساء الدِّيار مُنعماتٍ مخدوماتٍ.

وأمَّا بيتُ امرئ القيس، فقد أرادَ التعبيرَ عن وصفِ المرأةِ بأنَّها من أهلِ التَّرفِ والتَّعَمَّةِ، فهي تستعملُ المسكَ الكثيرَ والغالي الثمنَ، فينتثرَ في فراشها ويبقى لوقتِ الضُّحى، وأنَّها مكفَّيةٌ لديها من يخدمها، فهي تنام للضُّحى، إذ لم تنتطق لتخدم نفسها، فدلَّ ذلك على غناها وخفضِ عيشها، فكئى عن كلِّ تلك المعاني بالفاظٍ تدلُّ على ذلك أبلغ مما يدلُّ عليه لو قال: إنَّها مُنعمَةٌ وغنيَّةٌ ومرفَّهةٌ^(١)، وخيرٌ من حلَّلَ هذه الكنايةَ وبيَّنَ أسرارَ الجمالِ فيها ابنُ أبي الإصبعِ المصري، فقد كئى بقوله: يضحى

(١) يُنظر: الصناعتين، ص ٣٥٢، وسرُّ الفصاحة، ص ٢٧١.

فتيت المسك فوق فراشها، «أَتَمَّا حَظِيَّةٌ عِنْدَ الرِّجَالِ الْمُتْرَيْنِ، وَأَتَمُّ فِي غَايَةِ الْمِيلِ إِلَيْهَا مَعَ الْقُدْرَةِ بِالثَّرْوَةِ عَلَى الْاِسْتِكْثَارِ مِنْ حَرَائِرِ النِّسَاءِ وَمِنَ الْإِمَاءِ، إِمَّا لِإِفْرَاطِ جَمَالِهَا، أَوْ لِسَعْدِ جَدِّهَا، وَأَتَمَّا مَمَّنْ يَسْمَحُ لَهَا مِنْ أَعْلَى الطَّيِّبِ وَأَغْلَاهُ بِمَا يَبْقَى فَتِيَّتُهُ فِي صَبِيحَةِ كُلِّ لَيْلَةٍ عَلَى فِرَاشِهَا، بَعْدَ مَا يَتَصَعَّدُ مِنْهُ وَيَلْصُقُ بِجَسَمِهَا، وَيَعْلُقُ بِشَعْرِهَا وَبَشَرَتِهَا»^(١).

ثُمَّ كَتَبَ بِقَوْلِهِ: نَوُومُ الضُّحَى؛ «لَأَتَمَّا لَا تَنَامُ الضُّحَى إِلَّا وَهِيَ مَخْدُومَةٌ عِنْدَهَا مِنْ يَكْفِيهَا أَمْرَ بَيْتِهَا، فَهِيَ لَا تُبَاشِرُ الْأَعْمَالَ، وَلِذَلِكَ تَكُونُ مُنْعَمَةً مَرْقُوهً غَيْرَ شَظْفَةٍ وَلَا مُتْمَهَنَةٍ، أَلَا تَرَاهُ أَكَّدَ ذَلِكَ بِقَوْلِهِ: (لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلٍ)؛ أَيُّ: لَمْ تَشَدَّ فِي وَسْطِهَا نَظَافَةً عَلَى ثَوْبِهَا الَّذِي تَنَامُ فِيهِ كَفْعَلٍ مِنْ يَرِيدُ أَنْ يَعْمَلَ عَمَلًا مِنَ النِّسَاءِ.... وَلَا يُعْطَى قَوْلُهُ: إِنَّ هَذِهِ الْمَرْأَةَ لَهَا مِنْ يَخْدُمُهَا جَمِيعُ مَا يُعْطِيهِ قَوْلُهُ: (نَوُومُ الضُّحَى)، فَإِنَّ هَذَا اللَّفْظَ مَعَ دَلَالَتِهِ عَلَى أَنَّهَا مَخْدُومَةٌ يَدُلُّ عَلَى كَثَرَةِ النَّوْمِ الَّذِي لَا يَكُونُ إِلَّا مِنْ غَلْبَةِ الدَّمِ الطَّبِيعِيِّ فِي سَنِّ النُّمُو، وَطَبِيعَةِ الدَّمِ حَارَّةً رَطْبَةً، وَهِيَ طَبْعُ الْحَيَاةِ وَمَادَّتُهَا، فَيَكُونُ اللَّوْنُ بِهِ مُشْرِقًا، وَالْمَاءُ فِي الْوَجْهِ كَثِيرًا، وَالْأَخْلَاقُ حَسَنَةً، لِأَجْلِ اعْتِدَالِ الْمَزَاجِ، وَلَوْ تَرَكَ لَفْظَ الْإِرْدَافِ^(٢) وَعَبَّرَ عَمَّا قَصَدَهُ بِاللَّفْظِ الْخَاصِّ وَهُوَ قَوْلُهُ: إِنَّهَا مَخْدُومَةٌ لَمْ تَحْصُلْ هَذِهِ الْمَعَانِي الَّتِي حَصَلَتْ مِنْ لَفْظِ الْإِرْدَافِ، وَكَذَلِكَ لَوْ قَالَ: إِنَّهَا مِنْ أَهْلِ الثَّرْوَةِ لَمْ يُوَفِّ بِمَا أَرَادَ مِنْ كَوْنِهَا مَعْشَقَةً لِلْمُتْرَيْنِ مِنَ الرِّجَالِ، مَعَ الْقُدْرَةِ بِالثَّرْوَةِ عَلَى الْاِسْتِكْثَارِ مِنَ النِّسَاءِ، وَأَتَمَّا مَمَّنْ يَسْمَحُ لَهَا بِذَلِكَ، فَوَجِبَ الْعُدُولُ عَنْ لَفْظِ الْمَعْنَى إِلَى لَفْظِ الْإِرْدَافِ، لِذَلَالَتِهِ مَعَ اخْتِصَارِهِ عَلَى الْمَعَانِي الَّتِي لَا يَدُلُّ عَلَيْهَا لَفْظُ الْحَقِيقَةِ، وَلَمَّا يَتَضَمَّنُ مِنْ زِيَادَةِ الْوَصْفِ^(٣)، أَكُونُ بَعْدَ هَذَا الْبَيَانِ بَيَانًا؟

وَبِنَا نَنْظُرُ فِي الْكُنَايَاتِ الثَّلَاثَةِ نَجِدُ أَنَّ كُنَايَةَ امْرَأَةِ الْقَيْسِ، قَدْ صَوَّرَتْ امْرَأَةً مُرْقُوهَةً تَنَامُ لَوْقَتِ الضُّحَى، وَهُوَ وَقْتُ سَعْيِ النِّسَاءِ لِلْعَمَلِ وَتَحْصِيلِ مَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ الْبَيْتُ مِنْ تَدْبِيرٍ وَإِصْلَاحِ بَعْضِ الشُّؤُنِ، وَتَهْيِئَةِ الطَّعَامِ وَغَيْرِهَا مِنَ الْأَعْمَالِ، إِلَّا أَنَّ هَذِهِ الْمَرْأَةَ تَنَامُ لِلضُّحَى إِذْ لَدَيْهَا مِنْ يَقُومُ بِتِلْكَ الْأَعْمَالِ، وَيَكْفِيهَا أَمْرَ بَيْتِهَا، فَصَوَّرَهَا الشَّاعِرُ مُنْعَمَةً غَنِيَّةً جَمِيلَةً يَطْمَعُ بِهَا الْأَثْرِيَاءُ، فَرَسَمَتْ هَذِهِ الصُّورَةَ صِفَتِهَا الْمَعْنَوِيَّةَ وَالْجَسَدِيَّةَ، فَهَذِهِ الْكُنَايَةُ إِضَافَةٌ إِلَى أَنَّهَا صَوَّرَتْ تِلْكَ الصِّفَاتِ مِنْ شَرَفِ الْحَالِ وَالْغِنَى

(١) تحرير التحرير، ص ٢٠٩.

(٢) لفظ الإرداف يتضمن مع الدلالة على المعاني الكثيرة زيادة مدح للممدوح، ووصف للموصوف، يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

والجمال وسعة الأخلاق، وتَأَصَّلِ التُّعومَةُ فيها، فقد مدحت تلك المرأة وأعلت من شأنها وجعلتها من بنات الملوك يطلبها الأثرياء^(١)، بهذا التصوير تكونُ كنايةً امرئ القيس أفضل من كناية الأخطل والتَّابِغَةِ، وأحقُّ بالتقديم عليهما.

المفاضلة الثامنة: صورة المجد:

وضع عبدُ القاهر الجرجاني في كَفَّةِ المفاضلة الصورة التي حملها قول زياد الأعجم: [الكامل]

إِنَّ السَّمَاخَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ^(٢)

ثم وضع في الكَفَّةِ الأخرى قولَ حَسَّان بن ثابت، وقول البحترى قائلاً: «وَمِمَّا هُوَ فِي حَكْمِ الْمُنَاسِبِ لَبِيتَ (زياد).... وَإِنْ كَانَ قَدْ أُخْرِجَ فِي صُورَةٍ أَغْرَبَ وَأَبْدَعَ، قَوْلَ حَسَّان: [الطويل]

بَنَى الْمَجْدُ بَيْتاً فَاسْتَقَرَّتْ عِمَادُهُ عَلَيْنَا فَأَعْيَا النَّاسَ أَنْ يَتَحَوَّلَا^(٣)

وقول البحترى: [الكامل]

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلَهُ فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ^(٤)

ذاك لأنَّ مدارَّ الأمرِ على أَنَّهُ جَعَلَ الْمَجْدَ وَالْمَدْحَ فِي مَكَانٍ، وجعله يكونُ حيثُ يكونُ»^(٥).

جمع زيادُ الأعجمُ في بيته الشعري ثلاثَ صفاتٍ في الممدوح، علماً أنَّ كلَّ صفةٍ هي سلسلةٌ من الإنجازات الحميدة كي تستحقَّ هذا الوصفَ الذي أطلقه الشاعرُ، فترك التصريحَ بهذه الصفاتِ كأنَّ يقولَ: إِنَّ السَّمَاخَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى لمجموعةً في ابنِ الحشرِجِ، أو مختصةً بها، أو ثابتةً له، فعُدلَ عن ذلك بأنَّ جعلَ هذه الصفاتِ في قُبَّةٍ مضروبةٍ عليه، ف«أَرَادَ كَمَا لَا يَخْفَى أَنَّ يُثَبَّتَ هَذِهِ الْمَعَانِي وَالْأَوْصَافَ خِلَالاً لِلْمَدْحِ، وَضَرَّابٌ فِيهِ، فَتَرَكَ أَنْ يُصَرِّحَ فَيَقُولَ: (إِنَّ السَّمَاخَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى لمجموعةً في ابنِ الحشرِجِ، أو مقصورةً عليه، أو مُخْتَصَّةً بِهِ)، وما شاكل ذلك ممَّا هو صريحٌ في إثباتِ الأوصافِ للمذكورين بها، وَعَدَّلَ إِلَى مَا تَرَى مِنَ الْكِنَايَةِ وَالتَّلْوِيحِ، فَجَعَلَ كَوْنَهَا فِي الْقُبَّةِ الْمَضْرُوبَةِ عَلَيْهِ، عِبَارَةً عَنْ كَوْنِهَا فِيهِ، وَإِشَارَةً إِلَيْهِ»^(٦)، فجعلَ هذه الصفاتِ والخصالِ مجموعةً فيه ومختصةً بها، فزيادُ

(١) لفظُ: بنات الملوك من أوصافِ أسامة بن منقذ، يُنظر: البديع في نقد الشُّعر، ص ٩٩.

(٢) شعر زيادة الأعجم، ص ٤٩.

(٣) ديوان حَسَّان بن ثابت، ص ٤٥، وفيه: (العزُّ)، بدلاً من (المجد).

(٤) ديوان البحترى: ١٧٤٩/٣.

(٥) دلائل الإعجاز، ص ٣١١.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

الأعجم أراد أن يُثبت الصِّفات الثلاثة، السَّمَّاحُ وهي بذلُ ما لا يجب بذله من المالِ عن طيب نفسٍ سواء كانَ ذلكَ المبذولَ قليلاً أو كثيراً، والنَّدَى بذلُ الأموالِ الكثيرة لاكتسابِ الأمورِ الجليّة، كثناءِ كلِّ أحدٍ، ويجمعها المروءةُ وهي سعة الإحسانِ بالأموالِ وغيرها، كالعفو عن الجناية وتُفسَّرُ بكمال الرجولة^(١)، فخرجت هذه الصفات مخرجاً جزلاً فحماً في جعلها مجموعةً في قُبَّةٍ مضروبةٍ على الممدوح، لذلك قال عبدُ القاهر: «كذلك إثباتك الصِّفةَ للشيءِ تُثبتها له، إذا لم تُلقه إلى السَّامعِ صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريضِ والكنايةِ والرَّمزِ والإشارةِ كانَ له من الفضلِ والمزيّةِ ومن الحُسْنِ والرَّونقِ ما لا يقلُّ قليله، ولا يُجْهَلُ موضعُ الفضيلةِ فيه»^(٢)، فصارت هذه الخصال (السَّماحةُ والمروءةُ والنَّدَى) متواشجةً فيما بينها، فضلاً عن الدِّقَّةِ في اختيارِ لفظةِ (القُبَّةِ)، التي صوّرت تلكَ المعاني النبيلةَ بانيةً فوقه مُشتملةً عليه مُحتَصّةً به كونه داخلَ القُبَّةِ، «فأفادَ إثبات الصفاتِ المذكورةِ له؛ لأنَّه إذا أُثبت الأمرُ في مكانِ الرَّجلِ وحيزه فقد أُثبت له»^(٣)، فجاءت هذه الكناية لطيفةً، كما قال السَّكاكي^(٤)، ومن الأوجه اللطيفة في هذه الكناية «أنَّه أكَّدَ الكلامَ بـ(إنَّ)، لدفعِ إنكارٍ من عساهُ ينكُرُ من السَّامعينَ، وعَرَّفَ السَّماحةَ بلامِ العهدِ للإشارةِ إلى الفردِ الكاملِ منها، أو أنَّ اللامَ للجنسِ والمرادُ بها عمومُ الأفرادِ، وفي عطفِ النَّدَى على السَّماحةِ إطنابٌ حَسَنٌ غيرُ مخِلٍّ لدخولِ النَّدَى في السَّماحةِ، واختارَ لفظةَ (القُبَّةِ)، دونَ الخيمةِ مع كونها بمعناها للإشارةِ إلى أنَّه من الأكابر؛ لأنَّ القُبَّةَ خيمةً خاصَّةً لا يتَّخذُها إلا ذو مكانةٍ من الرؤساءِ، واختارَ ضُربتَ على نصِبتَ؛ لأنَّ الضَّرْبَ في الخيمةِ ونحوها أشهرُ، وقَيَّدَ الفعلَ بـ(على)، للدلالةِ على تحقيقِ اجتماعِ هذه الخصالِ فيه؛ لأنَّه لو قال: ضُربتَ له، لم يلزمُ كونه فيها، فلا يتحقَّقُ الجزمُ بكونها فيه»^(٥)، وعلى هذا يمكنُ القولُ إنَّ الصورةَ الكنائيةَ التي وظَّفها زياد الأعجمُ تنمُّ عن قدرةٍ خياليةٍ واسعة، «فخرجَ كلامُهُ بذلكَ إلى ما خرجَ إليه من الجزالةِ، وظهرَ فيه ما أنت ترى من الفخامةِ، ولو أنَّه أسقطَ هذه الواسطةَ من البيتِ لما كانَ إلا كلاماً غُفلاً، وحديثاً

(١) يُنظر: شروح التلخيص، عروس الأفراح: ٢٥٩/٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٠٦.

(٣) مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، ص ٢٦٠.

(٤) يُنظر: مفتاح العلوم، ص ٤٠٧.

(٥) عقود الدُّرر في حلِّ أبيات المطوَّل والمختصر (شواهد الحقيقة والمجاز)، شهاب الدين حسين ابن جاندار العاملي، د/د طهران،

ساذجاً»^(١)، فقد استطاعت مخيلة زياد الأعجم بطريق الكناية أن تصوّر معاني المروءة والسّماحة والتّدى مجتمعة فوق الممدوح كالثّبة تظللّه وتغمّره.

وأما قول حسن بن ثابت فإنّه أغرب وأبدع من صورة زياد الأعجم على حدّ قول عبد القاهر، ولم يبيّن جمال تلك الصورة، ووجه غرابتها، ولعلّ سرّ غرابتها يكمن في أنّه جاء بالكناية عن النّسبة عن طريق التجسيد والتصوير، فشبه المجد بصورة إنسان قوي قام بتشديد منزل شامخ مُستقرّ الدعائم، وجاء بالفاء في قوله: (فاستقرّت)، دون الواو أو ثمّ، ليثبت ويؤكد ثبات المجد لهم، وزيادة في تأكيد نسبة ذلك المجد لهم، زاد من بيان متانته وشدة رسوخه عليهم، فهو قد أعيا النّاس زعزعتهم، فلم يتمكّنوا من تحويله عنهم على مرّ العصور، فكانت الصورة عند حسن مليئة بالحركة والحيوية، فاستطاع الشاعر بخياله الواسع وقدرته العجيبة أن يرسم الفخر بصورة مُستطرفة مُفعمة بالنّشاط، وهذا ما دعا الجرجاني أن يصفها بالإبداع والإغراب.

ويرى أحد الباحثين أنّ الإغراب يتحقّق بالشيء الجديد غير المألوف، والإبداع سمّة الشاعر الفحل الذي يعمد إلى الجدة والابتكار في صوره^(٢).

ومّا زاد في حيوية هذه الصورة ونشاطها أن أسند الشاعر البناء إلى المجد، فقويت الكناية بتظافر الاستعارة المكنية معها، فصار الفخر موطناً للشاعر وقومه، ثمّ استخدم الشاعر الأفعال (بنى، استقرّ، أعيا)، للدلالة على تجدد واستقرار هذا المجد وهذا الفخر للممدوحين.

بينما كانت صورة زياد الأعجم تظهر معاني وخصالاً مضروبة في قبة على ابن الحشرج، فهي أشبه بحبيسته، ممّا يجعل المحيط الذي تتحرّك فيه هذه الصفات ضيقاً لا يتعدّى الثّبة المحيطة بالممدوح.

وأما صورة البحري فقد جسّد صورة نافست صورة زياد وحسن بن ثابت، على الرّغم من قوّة الصورتين والخيال الواسع فيهنّ، لكنّ البحريّ بقوله: (ألقي رحله في آل طلحة)، خلق خيالاً كفى به عن صورة المجد الذي أعطاه صفة البداوة والترحال بعد أن جال أصقاع الأرض بترحاله، فلم يجد مأوى يلائمه ليقيم فيه، كما وجد ذلك في آل طلحة، «وذاك لأنّ المجد رضيهم محلاً، ورضوا هم بسكناه

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٠٧.

(٢) يُنظر: مفهوم الخيال، ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، فاطمة سعيد حمدان، (مخطوطة دكتوراه) جامعة أمّ القرى، المملكة

العربية السعودية، ١٩٨٩م، ص ٣٦٣.

أهلاً»^(١)، وكأَنَّهُ وجدَ ضالَّتَه في آل طلحة، ثمَّ جزمَ ببقائه آمناً مُستريحاً فيهم، فـ«كَنَى بهذا التعبير عن كون آل طلحة سادةً ثُمَّ أشرافاً أهلَ مجدٍ، فَمَن ألقى المجدَ رحلَه في دارِه ولم يتحوَّل عنها، فلا بُدَّ أن يكونَ المجدُ منسوباً إليه لعظيم شرفه ورفيع منزلته»^(٢)، فكانَ ذلكَ كناية عن نسبة الشَّرَفِ والمجدِ إلى آل طلحة، فجعلَ المجدَ يكون في آل طلحة حيثُ يكونون، ممَّا يجعل آلَ طلحة أجماداً أجواداً بكلِّ وضوح. ومن لطائف هذه الكناية أنَّ الشاعرَ بدأها بالهمزة المفيدة للإنكار والتعجُّب، وجعل الواو عاطفةً للجملة على جملة مُقدِّرة، والتقدير، كيف يُنكرُ كرمَ آل طلحة أو ما رأيتَ المجد؟ وجاءَ بـ (ثمَّ)، في قوله: (ثمَّ لم يتحوَّل)، والتي تفيدُ التَّعجُّبَ بدلاً من الواو ليدلَّ على ثباتِ المجدِ واستمراره لهم.

فكانتَ هذه الكنايةُ أكثرَ تأثيراً في النفس، وأعطت للصورة بُعداً أعمق ممَّا لو جاءَ بالمعنى مُصرِّحاً به، فأظهر الشاعرُ لك المعاني في صورةٍ تُشاهدُ، وترتاحُ نفسك إليها وتتمتَّعُ بها. وهذه المعاني لم يصلِ إليها المتلقي مباشرةً؛ لأنَّ الصورةَ المجازيةَ بنحو عام لا تعطيك المعنى مباشرةً مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنَّما تعدل به بنوعٍ من التمويه، وتظهرُ جانباً وتخفي آخر، حتَّى تثيرَ شوقَ المتلقي وفضوله، فيقبلُ على تأمل الصورة المجازية واستنباطها وتقبُّلها، بعد ذلكَ يظهرُ الجانبُ الخفي من المعنى، ويتضحُ الغرضُ كاملاً^(٣).

وبعدَ تحليل الصور الثلاثة نجدُ من العسير تفضيل إحدى الصور على الأخرى، إلا أنَّ ما أوضحه عبدُ القاهر الجرجاني بقوله: صورةُ حسان بن ثابت والبحري أغربُ وأبدعُ، يجعلنا نسلمُ أنَّ صورةَ البحري أفضلُ وأعلى خيالاً من الصورتين الآخرين، أمَّا صورةُ حسان بن ثابت فهي أفضلُ وأجملُ من صورةِ زيادٍ الأعجم على قوتها ودقتها، والتفاوتُ بين قدرات الشعراء من الأمور المسلِّم بها.

المفاضلة التاسعة: صورةُ قرب الأرواح مع بُعد الأجساد:

جمع عبدُ القاهر الجرجاني بين البيتين قد تناولا المعنى نفسه، إلا أنَّ الشاعرين أجادا في البيتين صنعةً وتصويراً وأستاذيةً، ومن ذلكَ قولُ أبي تمام: [البسيط]

(١) شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي: ١٧٨٧/٤.

(٢) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها: ١٥١/٢.

(٣) يُنظر: الصورة الفنية، د. جابر عصفور، ص ٣٢٦-٣٢٧.

وَرُبَّ نَائِيِ الْمَغَانِي رَوْحُهُ أَبَدًا لَصِيقُ رَوْحِي وَدَانٍ لَيْسَ بِالْدَّانِي^(١)

مع قول المتنبي: [الوافر]

لَنَا وَلِأَهْلِهِ أَبَدًا قُلُوبٌ تَلَاقِي فِي جُسُومٍ مَا تَلَاقَى^(٢)

المعنى الجامع بين البيتين هو قُربُ الأرواح مع بُعد الأجساد؛ أي: قرب الممدوح من النَّفس والقلب رغم بعده عن العين، إلا أنَّ كلَّ واحدٍ من الشاعرين قد صنعَ وصوَّرَ المعنى بصورة مختلفة بطريق الكناية، فقد كَتَبَ أبو تمام بقوله: رَوْحُهُ أَبَدًا لصِيقُ رَوْحِي، عن امتزاج الروحين معاً، وعن شِدَّةِ الشوق وتعلُّقه بال محبوب، وهذا على سبيل التخييل، فهو يتخيَّل أنَّ رَوْحَهُ وروحَ المحبوبِ لصيقان لا يفترقان أبداً، والكناية بلفظ الروح هنا أَشْفُ وأرقُّ، إذ إنَّ لقاء الأرواح أسمى من لقاء الأجساد، وأكَّدَ هذا المعنى بقوله: ودان ليس بالدَّاني، وإذا تأملنا صناعة صورة أبي تمام في تعبيره عن المعنى «وجدناه قد بدأ بيته بقوله: ورُبَّ نَائِيِ المغاني، فجاء بُرْبٌ مع ذكر تنائي الديار وبعدها ليزيد في النَّفس صورةَ البُعد بُعداً، فهذا الإغراق في البعد إنما هو تصوُّرٌ لوحشةِ نفسِهِ التي ما تلبثُ أنَّ تفيض حيناً لأهل تلك المغاني، وقوله: أَبَدًا، لفظة نفسية صَوَّرَتْ حركةَ الحنين والشوق الدائبة في نفسه، وهذا التضاد في قوله: ودان ليس بالدَّاني، إنما هو وليدُ ذلك التنازعِ الناشئ في صدره بين البعدِ والحنين»^(٣)، يضاف إلى هذا تأكيد المعنى بالجناس في قوله: (روحه، رَوْحِي، دان، ليس بالدَّاني)، فأضفى على البيت نغماً موسيقياً تطربُ له النَّفسُ عند سماعه.

وأما بيت المتنبي فقد كَتَبَ بقوله: قلوب تلاقى في جُسُومٍ، عن شِدَّةِ الأشواقِ والحبِّ، فالقلبُ محلٌّ للشوق، فقد جعلها تتلاقى في الذِّكرِ والفكرِ، وإنَّ لم تتلاقَ بالأجساد، «وإذا تأملنا صورة المتنبي وجدناها تجيشُ بألوان الحسِّ والشعورِ، انظر إليه كيف نكَّرَ المسند إليه (قلوب)، ليُظهرَ شفافية تلك القلوبِ الحيَّاشةِ بالعواطفِ، وكأنَّها قلوبٌ من نوعٍ خاصٍّ، وقصرَ هذه القلوبِ على كونها له ولأهل

(١) ديوان أبي تمام: ٣٣٥/٣.

(٢) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص ٥٠٥، والبيت في ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٢٧٨، ومعنى البيت: أنَّ للمتنبي وللزَّاحلين من أهل هذا الرِّبع قلوباً تتلاقى على الدَّوام، بما هي عليه من الشَّوقِ والحنينِ والتَّذكُّرِ لسالفِ العهدِ، وأيامِ الوصالِ، على الرِّغم من تباعدِ الأجسادِ وعدمِ تلاقِيها، يُنظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمَّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السَّقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د/ت: ٢٩٤/٣.

(٣) الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني توثيق وتحليل ونقد، نجاح عبد الكريم الظاهر (مخطوطة دكتوراه)، جامعة أمِّ القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م، ص ١١٠٤-١١٠٥.

تلك الدِّيارِ، بتقديم المسند الجار والمجرور على (قلوب)، ليؤكد أنَّ هذه القلوب فريدةٌ في عاطفتها لا يملكها كلُّ أحدٍ، وانظر إلى (واو) العطف، كيف كشفت عن ذلك الرباط المتين بين الشاعر وأهل الدِّيار، وتأملَ لفظَ (تلاقى)، وما فيه من تشخيصٍ هي لإلحاح الشوق والحنين، وقوله: تلاقى بدلاً من (تتلاقى)، مع تقييده بكونه (في جسم)، أظهر أنَّ ذلك اللقاء إنما هو لقاءً معنويًّا لا حسيًّا يتمُّ في عالم الرُّوح، وانظر إليه كيف فصلَ بين المسند والمسند إليه بقوله: (أبدًا)، ليؤكد دوامَ ذلك التلاقي الروحي واستمراره، وأنصتْ إلى النفي في قوله: (ما تلاقى)، لتسمعَ دندنات الشوق واللوعة لتلك النَّفس الحزينة اللاهفة»^(١).

إضافة إلى ذلك اتِّفاق الوزن في كلمتي (قلوب، جسم)، ليدلَّ على التوافق الروحي بين الطرفين، ومما ميَّزَ كناية المتنبِّي أنَّه وجهه الخطاب بصيغة الجمع، فقال: (لنا، لأهله، قلوب، جسم)، وإنَّ دلَّ هذا على شيءٍ فإِنَّمَا يدلُّ على شدَّة تعلُّقه بالمحبوب، فالمتنبِّي عندما استخدمَ لفظ (قلوب)، كنايةً عن الشوق، إِنَّمَا ناسبَ هذا البيت الذي قبله الذي يقول فيه: [الوافر]

أَيُّدري الرِّبعُ أَيَّ دَمٍ أراقا وَأَيَّ قُلُوبٍ هَذَا الرِّكبِ شاقا^(٢)

فعبدُ القاهر الجرجاني حكمَ أنَّ الشاعرَيْن أجادا في تصوير المعنى وصناعته، لكنَّني بعد التحليل أرى الفضلَ والتقديمَ إلى جانبِ بيتِ المتنبِّي، إذ جاءت الصورة عنده أكثرَ تألقاً بالحركة النَّفسية البادية في التلاقي المتجدد، والذي دلَّ عليه الفعل المضارع مكرراً^(٣)، وبهذا تجد أنَّ صنعة المتنبِّي أعمقُ وأدُلُّ على المعنى المراد من صنعة أبي تمام، وحوثِ الكنايةُ عند المتنبِّي خيالاً أوسعَ من كناية أبي تمام، ممَّا جعل الصياغة ونظم الألفاظ المعبرة عن المعنى مختلفةً.

المفاضلة العاشرة: صورةُ رثاء امرأة ماتت حاملاً:

نظرَ ابنُ الأثيرِ إلى كناية الشَّريف الرُّضي (ت ٤٠٦هـ)^(٤) في امرأة ماتت حاملاً: [الكامل]

(١) الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني توثيق وتحليل ونقد، ص ١١٠٥.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبِّي، ص ٢٧٨.

(٣) يُنظر: شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، د. محمد إبراهيم شادي، دار اليقين، مصر، ط ٢، ٢٠١٣م، ص ٥٧٣.

(٤) الشَّريف الرُّضي واسمُه محمد بن الحسين أبو الحسين، أشعر الطالبين، نقيب الأشراف، توفي ببغداد، يُنظر: يتيمة الدَّهر في محاسن أهل العصر: ١٥٥/٣.

إِنْ لَمْ تَكُنْ نَصَلاً فَعِمْدٌ نِصَالٍ [غَالَتُهُ أَحَادِثُ الزَّمَانِ بِغَوْلٍ] ^(١)

فعابَ هذه الكنايةَ وفضلَ عليها كنايةَ للفرزدقِ وفي ذلك يقول: «وفي هذا من سوء الكنايةِ ما لا خفاءَ به، فإنَّ الوَهْمَ يسبقُ في هذا الموضعِ إلى ما يقبَحُ ذكره، وهذا المعنى أخذهُ من قولِ الفرزدقِ، فمسحهُ وشوّه صورته، فإنَّ الفرزدقَ رثى امرأته، فقال: [الطويل]

وَجَفْنِ سِلَاحٍ قَدْ رُزْتُ فَلَمْ أَنْحَ عَلَيْهِ وَلَمْ أَبْعَثْ إِلَيْهِ الْبَوَاكِيَا
وَفِي جَوْفِهِ مِنْ دَارِمٍ ذُو حَفِظَةٍ لَوْ أَنَّ الْمَنَايَا أَمَهَلَتْهُ لَيَالِيَا ^(٢)

وهذا حسنٌ بديعٌ في معناه، وما كُنِّي عن امرأةٍ ماتتٍ بجمعٍ ^(٣) أحسنَ من هذه الكنايةِ، ولا أفخمَ شأنًا، فجاءَ الشَّريفُ الرُّضيُّ فأخذَ معناها وفعلَ به ما تَرى، وليسَ كلُّ من تصرَّفَ في المعاني أحسنَ في تصريفها وأبقى هذه الرموز في تأليفها» ^(٤).

كُنِّي كلُّ من الشاعرين عن موتِ امرأةٍ حاملٍ بصورةٍ مختلفةٍ، إلا أنَّ ابنَ الأثيرِ فضلَ الكنايةَ التي أتى بها الفرزدقُ على كنايةِ الشَّريفِ الرُّضي؛ لأنَّه عدَّ كنايةَ الشَّريفِ الرُّضي من الكناياتِ الركيكةِ والرديئةِ؛ لأنَّه «لا يعطي الفائدةَ المقصودةَ من الكنايةِ، بل ربَّما سبقَ الوَهْمُ في هذا الموضوعِ إلى ما يقبَحُ ذكره من التُّهمةِ بالريبةِ» ^(٥)، فقد كُنِّي بقوله: غِمْدُ نِصَالٍ، عن كونها موطناً لراحة الإنسانِ ولدَّتْه، فشَبَّهَها بغمْدِ السَّيفِ، ممَّا قد يُظنُّ بها السوءَ والتُّهمةَ من جانبِ المتلقي، فجاءت كنيته سيئةً إذ لم تعبِّرَ عن المعنى المرادِ في مقامِ المدحِ والثناءِ لثناءِ تلكِ المرأةِ.

وقد حاولَ صلاحُ الدين الصفدي (ت ٧٦٤هـ) ^(٦)، أنْ يعتذرَ للشَّريفِ الرُّضي، وعدَّ كنيته في

(١) ديوان الشَّريفِ الرُّضي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٦١م: ٢/٢٠٩، وهو صدر بيت روايته في الديوان:

إِلَّا يَكُنْ نَصَلاً فَعِمْدٌ نُصُولٍ غَالَتُهُ أَحَادِثُ الزَّمَانِ بِغَوْلٍ

هذا البيت مطلعُ قصيدةٍ قالها يعزي أبا سعيد علي بن أبي خلف عن أخت له تُوفيت.

(٢) شرح ديوان الفرزدق، عبد الله الصاوي: ٢/٨٩٤، وفيه: (وغمْدِ سلاح)، بدلاً من (وجفْنِ سلاح)، و(أبعث عليه)، بدلاً من (أبعث إليه)، و(الليالي أنسأته)، بدلاً من (المنايا أمهلتها)، وقد وصل همزة القطع في (لو أنَّ) للضرورة.

(٣) ماتت المرأة بجمع، أي؛ إذا ماتت عذراء، أو ولدها في بطنها، أو مثقلة، والمرادُ هنا أنَّها حامل، يُنظر: لسان العرب مادة (جمع).

(٤) المثل السائر: ٣/٧٠-٧١.

(٥) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١/٢١٨.

(٦) خليل بن أبيك بن عبد الله الصفدي، صلاح الدين: أديب، مؤرخ، كثير التصانيف الممتعة، منها (الوافي بالوفيات)، و(نصرة

الثائر في نقد المثل السائر)، تولى ديوان الإنشاء في صفد، يُنظر: الأعلام، الزركلي: ٢/٣١٥-٣١٦.

غاية الحُسْن، يقول: «أما هذه الكنايةُ فإنَّها في غايةِ الحُسْنِ في كونِ المرأةِ يُعْمَدُ فيها ذلك العُضْوُ المخصوص، وليسَ في بابِها مثْلُها ولا تُقْبَحُ من حيثِ الصنْاعةِ وتخيُّلِ المعنى، وأما قبْحُها بالإضافةِ إلى المقامِ، إنَّ كانَ المقامُ مقامَ تعظيمِ قدرِ المِثْليِّ، لأنَّها أُمُّ مَلِكٍ أو بَنْتُ كَبِيرِ القَدْرِ، أو أُخْتُ أَمِيرٍ، فإنَّه ليسَ من الأدبِ أن يَسمَعَ فيها قَريبُها هذه الكنايةَ لتعلُّقِها بفرجِها وذكرِ عورتِها»^(١)، إلا أنَّ اعتذاره لا يشفَعُ لرداءةِ كنايةِ الشَّريفِ الرِّضي لأنَّ «أنسَ النفوسِ موقوفٌ على أنَّ تُخرَجَها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريحٍ بعد مَكْنِيٍّ، وأن تردَّها في الشَّيءِ تعلِّمُها إيَّاه إلى شيءٍ آخرَ هي بشأنه أعلمُ، وثقتُها به في المعرفةِ أحكمُ»^(٢)، وكنايةُ الشَّريفِ الرِّضي قد أخذها من الفرزدقِ، وحاولَ أن يرمقَ سماءَ أبياتِه، لكنَّه - على سَمَوِّ ذوقه ورهافةِ حسِّه - لم يبلغِ في الأخذِ كنايةَ الفرزدقِ، بل شوَّه صورته، وقبَّحت كنايةه.

وأما الفرزدقُ فقد كَتَبَ عن المرأةِ الحاملِ التي ماتت وفي جوفِها رجلٌ من بني دارِمٍ لم تمهلهُ الليالي كي يرى النُّورَ، فقال: وجفن سلاحٍ، فكَتَبَ عن المرأةِ بالجفنِ، فجعلها جفناً وستراً وغطاءً، وكَتَبَ عن الجنينِ بالسِّلاحِ، «والسلاحُ الجنينُ نفسه، يريدُ أنَّ الولدَ عُدةٌ وقوَّةٌ بمنزلةِ السِّلاحِ»^(٣)، فجاءت كنايةه حَسَنَةً في معناها، بديعةٌ في صياغتها، «وليسَ كلامٌ أحسنَ من قوله: (وجفن سلاحٍ قد رزئت)، وتشبيهِه هذا»^(٤)، فأحسنَ الكنايةَ عن المرأةِ الحاملِ بأجزلِ لفظٍ وأفخمِ عبارةٍ، دونَ التصريحِ بها، حتَّى قالَ أبو حمزة العلوي: «إنَّه ما كَتَبَ عن امرأةٍ ماتت بأحسنَ من هذه الكنايةِ، وإنَّها لجيدةٌ في معناها، فائقةٌ في مقصودِها ومغزاها»^(٥)، ولعلَّ معياريةَ ابنِ الأثيرِ في تفضيلِ كنايةِ الفرزدقِ مَبْنِيَّةٌ على أساسِ الحُسْنِ وعذوبةِ اللفظِ والابتعادِ عن فاحشِ القولِ، ومطابقةِ مقتضى الحالِ.

وقد تآزرتِ الكنايةُ مع دلالاتِ السياقِ في رسمِ الصورة؛ لأنَّ «التعبيرَ الكِنائِيَّ لا ينفصلُ في دلالتِه وفي قيمَتِه عن دلالاتِ السِّياقِ العامِّ التي تتأرَّرُ داخلَ البناءِ الفَنِّيِّ للقصيدِ»^(٦)، فاستخدمَ الجملةَ الاسميةَ في هذه الكنايةِ للدلالةِ على استمرارِ الحسرةِ والنَّدَمِ وإظهارِ التفجُّعِ على هذا الفقدِ، والدليلُ

(١) نصرَةُ الثَّائِرِ على المِثْلِ السَّائِرِ، صلاح الدين خليل آبيك الصفدي، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ١٩٧١م، ص ٣١٩.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٢١.

(٣) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري: ١٢١١/٧.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٢٢٠.

(٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١١٢/١.

(٦) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط ٢، د/ت، ص ٤٣٠.

على ذلك قوله: قد رُزئت، والرَّزِيئة المصيبة والفاجعة، وبهذا تكونُ صورةُ الفرزدقِ أفضلَ وأوقعَ في النَّفسِ من صورةِ الشريفِ الرُّضي، لِمَا امتازت به من حُسْنِ الكناية ولطافة التعبير في رثاء المرأة الحامل. المفاضلة الحادية عشرة: صورةُ النَّزاهةِ والعِفَّةِ:

تُكَيِّ العَرَبُ عَمَّا يُسْتَقْبَحُ ذَكَرُهُ، وَتَنبُو النَّفْسُ عَنْهُ بِالْفَاظِ مُحِبَّةٍ، وَتَصِفُ الْمَآزَرَ وَتَكْنِي بِهَا عَمَّا وَرَاءَهَا، تَنْزِيهًا لِأَلْفَاظِهَا عَمَّا يُسْتَبْشَعُ ذَكَرُهُ، وَيَخْدُشُ الْحَيَاءُ التَّصْرِيحُ بِهِ^(١)، وَتَفْعَلُ ذَلِكَ لِلدَّلَالَةِ عَلَى الْعِفَّةِ وَالنَّزَاهَةِ.

وقد رامَ المتنبيُّ التعبيرَ عن العِفَّةِ فقال: [الكامل]

إِنِّي عَلَى شَعْفِي بِمَا فِي حُمْرِهَا لَأَعْفُ عَمَّا فِي سَرََايِلَاتِهَا^(٢)

فكُنِّي بقوله: لأَعْفُ عَمَّا فِي سَرََايِلَاتِهَا عن النَّزاهة، وقد عابَ هذه الكنايةَ كلُّ من أبي هلالٍ العسكري وابنِ سنانٍ، وَعَدُّوا التَّصْرِيحَ بِالْفُجُورِ أَحْسَنَ من العَفَافِ بهذه الكناية^(٣)، وكذلك عابها ابنُ الأثير فقال: «وهذه كنايةٌ عن النَّزاهةِ والعِفَّةِ إِلَّا أَنَّ الْفُجُورَ أَحْسَنُ مِنْهَا، وَقَدْ أَخَذَ الشَّرِيفُ الرُّضِيُّ هَذَا الْمَعْنَى فَأَبْرَزَهُ فِي أَجْمَلِ صُورَةٍ حَيْثُ قَالَ: [الطويل]

أَحِنُّ إِلَى مَا تَضُمَّنُ الْحُمْرُ وَالْحُلَى وَأَصْدِفُ عَمَّا فِي ضَمَانِ الْمَآزِرِ^(٤)»^(٥)

في هذه المفاضلة يقدِّمُ ابنُ الأثيرِ كنايةَ الشَّرِيفِ الرُّضِيِّ على كنايةِ المتنبيِّ لِمَا لِكِنَايَةِ الْمَتَنِيِّ مِنَ الْقُبْحِ وَالْفُجُورِ، بَيْنَمَا ائْتَمَزَتْ كِنَايَةُ الشَّرِيفِ الرُّضِيِّ بِالْحُسْنِ وَاللَّطْفِ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ النَّزَاهَةِ وَالْعِفَّةِ، وَقَدْ حَاوَلَ الْمَتَنِيُّ أَنْ يَعْتَدِرَ عَنْ قُبْحِ كِنَايَتِهِ هَذِهِ بِأَنْ قَالَ: «فَلَيْسَ الَّذِي قُلْتُهُ بِأَفْحَشَ مِنْ قَوْلِ امْرِئِ الْقَيْسِ: [الطويل]

فَمِثْلُكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقَتْ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُحَوِّلٍ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقِّ وَتَحِي شِقْمُهَا لَمْ يُحَوِّلِ^(٦)

(١) يُنْظَرُ: الْكِنَايَةُ وَالتَّعْرِيزُ، الثَّعَالِي، ص ٢٠.

(٢) دِيَوَانُ أَبِي الطَّيِّبِ الْمَتَنِيِّ، ص ١٧١.

(٣) يُنْظَرُ: الصَّنَاعَتَيْنِ، ص ٣٧٠، وَسُرُّ الْفَصَاحَةِ، ص ٧٧.

(٤) دِيَوَانُ الشَّرِيفِ الرُّضِيِّ: ٤٤٧/١، وَالْمَآزِرُ، جَمْعُ إِزَارٍ، وَالْإِزَارُ عِنْدَ الْعَرَبِ مَا سَتَرَ الْبَصْفَ الْأَسْفَلَ مِنَ الْإِنْسَانِ، يُنْظَرُ: خَزَانَةُ الْأَدَبِ وَلِبِّ لِبَابِ لِسَانِ الْعَرَبِ: ٥٠/٥.

(٥) الْمَثَلُ السَّائِرُ: ٧١/٣-٧٢.

(٦) التَّمِيمَةُ: خَزَنَةُ رِقْطَاءٍ تُنْظَمُ فِي سَيْرٍ ثُمَّ يُعْقَدُ وَتَعْلَقُ عَلَى عُنُقِ الْمَوْلُودِ وَهِيَ الْقِلَادَةُ، الْحَوَّلُ: مَنْ مَضَى عَلَى وَلَادَتِهِ عَامٌ، يُنْظَرُ:

فقلتُ: إِنَّ امرأَ القيسِ كانَ مُفَرَّكاً^(١)، والحُبْلَى قليلةُ الرَّغْبَةِ في الرِّجالِ، فيقول: إذا أُلْهِيتُها فأنا إلى غيرها أحبُّ^(٢)، ولكن هذا لا يشفعُ له فُبَحَّ كُنائَتُه عن العَقَّةِ، إذ لفظُ الفجورِ أحسنُ من هذه الكنايةِ، والذي قُبِّحَ هذه الكنايةُ هو لفظُ السراويلاتِ، إذ كأنَّه لم يُكَيِّ عن العفافِ، ممَّا يجعلُ كُنائَتَه تخدشُ الحياءَ، وتهجِّنُ الصورةَ، مع أنَّه كانَ يقصدُ العَقَّةَ والنِّزاهةَ، ولفظُ السراويلاتِ عندَ المتنبيِّ عجيبٌ، إذ العربُ كانتْ لا تلبسُ السَّراويلَ إلا نادراً^(٣).

وقد أجدُ عذراً لكنايةِ المتنبيِّ هو أنَّه لم يذكرْ مكانَ العفافِ عينه، بل كَتَبَ عنه بما يستره، فقال: سراويلاتها، وأكَّدَ العفافَ بأنَّ أتى باللامِ المرحلقةِ في خبرِ إنَّ، فقال: لأعفُ.

ومع أنَّ الشَّريفَ الرُّضِيَّ قد أخذَ المعنى من المتنبيِّ لكنَّه جاءَ بكنايةٍ أفضلَ منه، فكَتَبَ عن النَّزاهةِ بلفظِ المآزرِ؛ لأنَّ العربَ تُكَيِّ بالشيءِ عمَّا يحويه أو يشتملُ عليه، فإذا وصفوا الرَّجلَ بطهارةِ الإزارِ وطيبه، فقد كَنَوْا عن عَقَّةِ الفرجِ^(٤)، ولفظُ المآزرِ لا يثيرُ في النَّفسِ من تخيُّلاتٍ تخدشُ الحياءَ مثلما تثيرُ لفظُ السراويلاتِ، ثمَّ إنَّ الشَّريفَ الرُّضِيَّ قد قال: أصدفُ عمَّا في ضمانِ المآزرِ، والمتنبيِّ قال: أعفُ عمَّا في سراويلاتها، والصُّدوفُ: هو الميلُ عن الشيءِ والإعراضُ عنه، وتحويلُ النَّظرِ عنه، بينما معنى لفظُ أعفُ، هو الكفُّ عمَّا لا يحلُّ ويَجْمَلُ^(٥)، ممَّا يجعلُ المتنبيِّ كأنَّه لم يُكَيِّ عن العفافِ، ولو صرَّحَ لم يكنْ فرقٌ في المعنى، وبهذا فإنَّ الدَّوقَ يقبلُ كنايةَ الشَّريفِ، ويستلطفها، إذ رسمتْ صورةَ العفافِ بألفاظٍ تقبلها النَّفسُ، ولا تستقبِّحُها.

المفاضلة الثانية عشرة: الكنايةُ عن المرأةِ:

تَكَيَّ العربُ عن المرأةِ بلفظِ النَّعْجَةِ، والسَّرْحَةِ، والبيضةِ، والقارورةِ، والحَرْثِ، والفراشِ، وغيرها من الأسماءِ، وذلك من نخوتهم وغيرتهم على حرائرِ نساءهم، وبكلِّها جاءت الأخبارُ، ونطقتِ الأشعارُ^(٦)، ومن ذلك كنايةُ امرئِ القيسِ عن المرأةِ بالبيضةِ، قوله: [الطويل]

ديوان امرئ القيس: ١٨٦/١ - ١٨٩.

(١) الفَرْكُ: بغضُ النِّساءِ للرِّجالِ، الرَّجلُ المُفَرَّكُ الذي تُبغِضُهُ النِّساءُ فلا يجدُ حظوةً عندهنَّ، يُنظر: لسان العرب، مادة (فَرَك).

(٢) الرسالة الموضَّحة في ذكر سرقات أبي الطَّيِّب المتنبي وساقط شعره، ص ٢٤.

(٣) يُنظر: خزانة الأدب ولبَّ لباب لسان العرب: ٥٠ / ٥١.

(٤) يُنظر: المصدر السابق: ٥٠/٥.

(٥) يُنظر: لسان العرب، مادة (صدف)، ومادة (عفف).

(٦) يُنظر: الكناية والتعريض، الثعالبي، ص ٧.

وَبَيْضَةُ خَدْرِ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَنَعْتُ مِنْ هُوٍ بِهَا غَيْرَ مُعَجَّلٍ^(١)
 غَيْرَ أَنَّ بَعْضَ الْعَرَبِ مِنَ الشُّعْرَاءِ جَاءَ بِكُنَايَةِ مَلِيحَةٍ، إِذْ كَتَبَ عَنِ الْمَرْأَةِ بِالنَّخْلَةِ، بِقَوْلِهِ: [الوافر]
 أَلَا يَا نَخْلَةً مَنْ ذَاتِ عِرْقٍ عَلَيْكَ وَرَحْمَةُ اللَّهِ السَّلَامُ
 سَأَلْتُ النَّاسَ عَنْكَ فَخَبَّرُونِي هُنَا مِنْ ذَاكَ يَكْرَهُهُ الْكَرَامُ
 وَلَيْسَ بِمَا أَحَلَّ اللَّهُ بِأَسٍّ إِذَا هُوَ لَمْ يَخَالِطْهُ الْحَرَامُ^(٢)

فذهب ابنُ أبي الإصبع المصري إلى تفضيل هذه الكناية على كناية امرئ القيس فقال: «إِنَّ هَذَا الشَّاعِرَ كَتَبَ بِالنَّخْلَةِ عَنِ الْمَرْأَةِ، وَبِالْهِنَاءِ عَنِ الرَّفَثِ^(٣)، فَأَمَّا الْهِنَاءُ فَمِنْ عَادَةِ الْعَرَبِ الْكُنَايَةَ بِهَا عَنْ مِثْلِ ذَلِكَ، وَأَمَّا الْكُنَايَةُ بِالنَّخْلَةِ عَنِ الْمَرْأَةِ فَمِنْ طَرِيفِ الْكُنَايَةِ وَغَرِيبِهَا»^(٤).

يُكَيِّفُ الشَّاعِرُ عَنْ مَحَبَّتِهِ بِالنَّخْلَةِ، وَلَعَلَّ مَا دَعَاهُ إِلَى ذَلِكَ هُوَ لَطَائِفُ الشُّعْرَاءِ فِي مَخَاطَبَةِ الْمَرْأَةِ، وَمَغَازِلَتِهَا، وَالْكُنَايَةُ عَنْهَا، أَوْ لَعَلَّهَا يُشْهِرُ بِهَا غَيْرَةً عَلَيْهَا أَوْ خَوْفًا مِنْ أَهْلِهَا، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ حَدَدَ مِنْ أَيِّ مَكَانٍ هَذِهِ الْمَرْأَةَ فَقَالَ: (مَنْ ذَاتِ عِرْقٍ)، وَهُوَ اسْمُ مَوْضِعٍ فِي الْحِجَازِ^(٥).

فِي هَذِهِ الْمَفَاضِلَةِ يَرَى ابْنُ أَبِي الإصْبَعِ الْمَصْرِي الْفَضْلَ وَالتَّقْدِيمَ لِلْكُنَايَةِ عَنِ الْمَرْأَةِ بِالنَّخْلَةِ عَلَى الْكُنَايَةِ عَنْهَا بِالْبَيْضَةِ، وَعَدَّهَا كُنَايَةً طَرِيفَةً وَغَرِيبَةً مَلِيحَةً، وَلَعَلَّ وَجْهَ الطَّرَافَةِ وَالْغَرَابَةِ فِيهَا اخْتِيَارُهُ اسْمَ النَّخْلَةِ دُونَ غَيْرِهَا مِنَ الْأَشْجَارِ، وَلِذَلِكَ «لَطَوَّلَهَا وَاعْتَدَالَ قَامَتَهَا وَحَلَاوَةَ ثَمَارِهَا»^(٦)، فَهُوَ أَوَّلُ شَاعِرٍ كَتَبَ عَنِ الْمَرْأَةِ بِالنَّخْلَةِ، وَلَمَّا لَشَجَرَةُ النَّخْلِ مِنْ مَكَانَةٍ عِنْدَ الْعَرَبِ، فَهِيَ شَجَرَةٌ طَيِّبَةٌ وَثْمَرُهَا طَيِّبٌ، وَالْكُنَايَةُ بِالنَّخْلَةِ رَمَزٌ لِلْخَيْرِ وَلِلْعَزَّةِ وَالشُّمُوحِ، إِذْ ثَمَرُهَا غَذَاءٌ لِلْعَرَبِ، وَتَتَحَمَّلُ ظُرُوفَ الْعَيْشِ فِي الصَّحَرَاءِ، وَكَذَلِكَ الْمَرْأَةُ الْعَرَبِيَّةُ إِذْ هِيَ الْوَلُودُ الَّتِي تَتَحَمَّلُ قَسَاوَةَ الْعَيْشِ فِي أَصْعَبِ الظُّرُوفِ، ثُمَّ زَادَ الشَّاعِرُ فِي طَرَفَةِ هَذِهِ الْكُنَايَةِ أَنَّ شَخْصَ النَّخْلَةِ بِالنَّدَاءِ، فَخَاطَبَهَا بِحَرْفِ النَّدَاءِ (يَا)، بِهَذَا التَّشْخِصِ فَقَدْ جَعَلَهَا مَائِلَةً أَمَامَهُ يَخَاطِبُهَا وَيَسَلِّمُ عَلَيْهَا، وَيَبَادِلُهَا الْحَدِيثَ وَالْكَلَامَ.

فَهَذَا التَّشْخِصُ أَعْلَى مِنْ شَأْنِ الْكُنَايَةِ، وَتَرَكَ الْخَيَالَ يَتَسَاءَلُ عَنْ هَذِهِ الْمَرْأَةِ الَّتِي تُشَبَّهُ بِالنَّخْلَةِ،

(١) بَيْضَةُ خَدْرِ: شَبَّهَهَا بِهَا لِبَيَاضِهَا وَرَفَّتْهَا وَصَفَائِهَا، يُنْظَرُ: دِيَوَانُ امْرِئِ الْقَيْسِ: ١٩٩/١.

(٢) لَمْ أَقِفْ عَلَى قَائِلِهِ، وَقَوْلِهِ: (هَنَا)، أَصْلُهَا (هِنَاءُ)، وَخَفَّفَهَا الشَّاعِرُ لِلزُّرُورَةِ، يُنْظَرُ: تَحْرِيرُ التَّحْبِيرِ، ص ١٤٥-١٤٦.

(٣) الرَّفَثُ: الْجَمَاعُ بَيْنَ الرَّجُلِ وَامْرَأَتِهِ، وَالْقَوْلُ الْفَاحِشُ مِنَ الْكَلَامِ، يُنْظَرُ: لِسَانُ الْعَرَبِ، مَادَّةُ (رَفَثَ).

(٤) تَحْرِيرُ التَّحْبِيرِ، ص ١٤٦.

(٥) يُنْظَرُ: خَزَانَةُ الْأَدَبِ وَلِسَانُ الْعَرَبِ: ١٩٢/٢.

(٦) التَّصْوِيرُ الْمَجَازِيُّ وَالْكُنَائِيُّ تَحْرِيرٌ وَتَحْلِيلٌ، د. صَالِحُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ أَمْدٌ، مَكْتَبَةُ سَعِيدٍ رَأْفَتٍ، مِصْرَ، ط ١، ١٩٨٨م، ص ٢٦٢.

ويلقي عليها التّحية والسّلام وذلك لِمَا بين النّخلة والمرأة من ملابسة المشابهة^(١)، فزاد الصورة لطافةً وحُسناً، بهذا تكونُ الكناية بالنّخلة عن المرأة أفضلَ من الكناية بالبيضة، على الرّغم من أنّ كناية امرئ القيس بالبيضة لها دلالتها على الصّون والصّفاء والرّقّة والبياض، إذ المرأة العربيّة عزّها في صونها وخدرها، فهي امرأة مصونةٌ محميّةٌ، ثمّ الدلالة على النّعومة ولين الملمس، لكنّ الكناية عنها بالنّخلة جعلها طريفةً غريبةً تتأثّر بها النّفس، وتتشوّق لها أكثر من غيرها.

الخاتمة

(١) يُنظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م، ص٤١٢.

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه تدرك أسمى الغايات، وبعد:

فقد بُني البحثُ على ركن رصين من أركان البلاغة العربية تجلّى في: بيانِ فاعليّةِ الصُّورةِ البلاغيّةِ في تفاضُلِ الشِّعرِ لدى النُّقادِ القدامى والحكم عليه بالجودةِ أو الرداءةِ، فوقفَ في البداية على نشأةِ التفاضلِ بالشِّعرِ بدءًا بالعصرِ الجاهليِّ، وانتهاءً بعصرِ التدوينِ والتأليفِ، ودرسَ أهمَّ المعاييرِ والمقاييسِ النقديّةِ في تقديمِ شعرٍ على شعرٍ، ثم وصلَ إلى جملةٍ من النتائجِ أهمّها:

- بينتِ الدِّراسةُ أنَّ التفاضلَ بالشِّعرِ مرّ بطورين: طور الحكم الشَّفوي، وطور الحكم التَّأليفي، إذ جاء حكمُ المفاضلةِ في طورِ التَّأليفِ مُعلَّلاً موضحاً سببَ التفضيلِ، لِما امتازَ به من توفّرِ الدَّواوينِ الشِّعريةِ، ثم إمعانِ النَّظرِ في النَّصِّ الشِّعريِّ، وتأملِ جميعِ جوانبه ومقابلته مع نصٍّ آخرِ تناول الصورةَ أو الملمحَ الجماليَّ ذاته من زاويةٍ ما للوصول إلى حكمٍ دقيقٍ من وجهةِ نظرِ الناقدِ، وقد كانَ للدُّوقِ المدربِ سلطانٌ في الأحكامِ النقديّةِ في الطَّورينِ كليهما.
- وصل البحثُ إلى أنَّ ظاهرةَ التفاضلِ بالشِّعرِ شكَّلتْ أهمَّ قضايا النِّقدِ القديمِ؛ إذ هيمنت هذه الظاهرةُ على قضايا النِّقدِ كلها، فلم تكن المفاضلةُ جزئيةً بين نصّين أو بين شاعرين أو أكثر، بل تعدّت ذلك إلى مستويات النِّقدِ كافّة، إذ تبَيَّنَ من خلالِ المفاضلةِ أنَّ النِّقادَ القدماءَ قد تكلَّمُوا بكلِّ جوانبِ النِّقدِ ومعاييرِهِ، ولم يغفلوا قضيةَ التفاضلِ التي كانت مآلَ رؤاهم النقديّةِ.
- كشفَ بحثُ التفاضلِ بالشِّعرِ عن مجموعةٍ من المعاييرِ والمقاييسِ النقديّةِ التي استند إليها النِّقادُ في ميدانِ عملهم، فجاءت أحكامهم مستظلةً بهذه المعاييرِ الوارفةِ الظلالِ وتجلت في جانبي الدِّراسةِ النظريةِ والتطبيقيةِ.
- قادت هذه المعاييرُ التي اشترطها النِّقادُ لتفاضلِ الشعرِ إلى مفاضلاتٍ منبثقةٍ من رؤيةٍ نقديّةِ

رصينة أفضت إلى نتائج دقيقة إلى حدٍ كبير.

● أظهرَ معيارُ نقدِ المعنى لدى النقادِ نصيباً وافراً من الصور البلاغية التي احتكم إليها البحثُ في تفضيل شعر على آخر، بدا ذلك جلياً في اعتماد النقاد المعنى معياراً مهماً في التفاضل بين الشعراء.

● ولم يكن عمود الشعر غائباً عن الدراسة ؛ إذ أوضحت إتِّفاقُ النقادِ القدامى على معيار عمود الشعر في تفضيل الشعراء، فكُلُّما نظم الشاعرُ ما تجود به قريحته على طريقة العرب وسنَّهم في نظم الشعر كان ذلك الشاعرُ مُبرِّزاً مُقدِّماً عندهم.

● نتج عن الدِّراسة أنَّ ذوقَ الناقد أو المفاضلِ كانَ منطلقاً أساسياً لظاهرة التفاضل بالشعر في نشأتها الأولى، فهو معيارٌ لا غنى عنه في هذا الجانب النقدي، بالإضافة إلى ثراء ثقافة الناقد، وهذا الذوق مختلف كلياً أو جزئياً بين ناقد وآخر، لكنَّه ذوقٌ مصقولٌ بالخبرة والتدريب.

● أثبتت الدِّراسة أنَّ معيارَ الصُّورة البلاغية أهماً معيارٍ في تفاضل الشعر، لأنَّ «الشعرَ قائمٌ على الصُّورة منذ وُجدَ حتَّى اليوم، ولكنَّ استخدامَ الصُّورة يختلفُ بينَ شاعرٍ وآخر»^(١)، ولما تمتازُ به الصُّورة من قدرةٍ في الكشفِ عن قدرات الشعراء والمبدعين وتفاوتهم في الإجابة وبيان مراتبهم، من خلال جمالية تصوير المعنى، وطريقة التعبير عنه بأسلوب فني، وتقديم المعنى بصورةٍ تثيرُ الدهشة والإعجاب في النفس، فيتفاعلُ متلقٍ الشعر متأثراً بالصُّورة، فإنَّما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير كما يقول الجاحظ.

● وبدا للدراسة أنَّ معيارية الصورة البلاغية تتضمنُ المفاضلة بين جودة المعاني والمفاضلة بين اختيار الألفاظ الناطمة، فكُلُّما كانَ الشاعرُ مُبدعاً في صياغة صوره البلاغية كان مفضلاً مُقدِّماً لدى النقاد على غيره من الشعراء الذين تناولوا المعنى نفسه.

● وقد كانَ الجمالُ التصويريُّ العنصرَ الأهمَّ في التفاضلِ والتمايزِ بين أشعار المبدعين، لذلك يُعدُّ معيارُ الصُّورة البلاغية حدّاً فاصلاً لكثيرٍ من المعايير النقدية في تفاضل الشعر، لِمَا تتميزُّ به من قيمةٍ جماليةٍ بوصفها مجال الإبداع بين الشعراء.

● توصَّلت الدِّراسة إلى أنَّ معيار الصورة كانَ حاضراً بمعناه لدى النقاد في تفاضل الشعر لكنَّه غيرُ موجودٍ اصطلاحاً عند بعض النقاد القدامى ولا سيما في القرون الثلاثة الأولى، إذ أهماً ما

(١) فنُّ الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٥٩م، ص ٢٣٠.

كَانَ يَمَيِّزُ الشَّاعِرَ هُوَ طَرِيقَةُ تَعْبِيرِهِ عَنِ الْمَعْنَى بِأَسْلُوبٍ فَنِيِّ.

- كَانَ لِلصُّورَةِ الْبَلَاغِيَةِ الْمَتَحَقِّقَةِ فِي مَعَايِيرِ نَقْدِ الْمَعْنَى وَعُمُودِ الشِّعْرِ وَمَعْيَارِ الذَّوْقِ أَثَرٌ ظَاهِرٌ فِي تَحْقِيقِ التَّفَاضُلِ بِالشِّعْرِ عَنْ طَرِيقِ الْإِجَادَةِ وَالْإِبْدَاعِ فِي اسْتِخْدَامِ أَلْفَاظٍ ذَاتِ مَعَانٍ وَدَلَالَاتٍ مَعْنِيَّةٍ تُوْحِي بِالصُّورَةِ الْبَلَاغِيَةِ، وَتَحَقُّقِ الْمَعْنَى الْمُرَادِ مِنْهَا.
- نَتَجَّ عَنْ الدِّرَاسَةِ أَنَّ ظَاهِرَةَ التَّفَاضُلِ بِالشِّعْرِ ظَاهِرَةٌ نَسْبِيَّةٌ؛ لِأَنَّهَا نَجْدُ شِعْرِ شَاعِرٍ مَا يُفَضَّلُ فِي مَوْضِعٍ مَا، ثُمَّ نَجْدُ شِعْرِ الشَّاعِرِ نَفْسَهُ يُخَفِّقُ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ، وَيُفَضَّلُ عَلَيْهِ شِعْرُ غَيْرِهِ، وَذَلِكَ يَعُودُ إِلَى طَبِيعَةِ الْمَوْضُوعِ الشَّعْرِيِّ الْمَفَاضِلَ بِهِ، وَالْحَاجَةِ إِلَى الْأَنَاةِ وَالتَّرْوِي وَتَقْلِيلِ النَّظَرِ لِلْوُصُولِ إِلَى الْحُكْمِ النَّقْدِيِّ الدَّقِيقِ فِي تَفْضِيلِ أَحَدِ الشِّعْرَيْنِ.
- كَشَفَ الْبَحْثُ مِنْ خِلَالِ الْمَفَاضِلَةِ بِالصُّورِ التَّشْبِيهِيَّةِ تَحْقِيقَ مَعْيَارِيَةِ الصُّورَةِ الْبَلَاغِيَةِ وَتَمْيِيزِ الشِّعْرِ الْجَيِّدِ مِنَ الشَّعْرِ الرَّدِيءِ، وَتَفْضِيلِ الْجَيِّدِ.
- شَغَلَتِ الصُّورَةُ التَّشْبِيهِيَّةُ الْمَرْتَبَةَ الْأُولَى فِي تَفَاضُلِ الشِّعْرِ لَدَى النُّقَادِ مِنْ حَيْثُ كَثَرَةُ الشَّوَاهِدِ، ثُمَّ تَأْتِي الصُّورَةُ الْاسْتِعَارِيَّةُ فِي الْمَرْتَبَةِ الثَّانِيَةِ، ثُمَّ تَلِيهَا الصُّورَةُ الْكُنَائِيَّةُ، وَلَعَلَّ السَّبَبَ فِي ذَلِكَ عَائِدٌ إِلَى اعْتِمَادِ الشُّعْرَاءِ عَلَى التَّشْبِيهِ فِي بِنَاءِ صُورِهِمْ.
- جَاءَتِ الْاسْتِعَارَةُ فِي الْمَرْتَبَةِ الْأُولَى مِنْ حَيْثُ عَمَقِ الْخِيَالِ الشَّعْرِيِّ فِي بِنَاءِ الصُّورَةِ، وَهَذَا دَلِيلٌ حَيَوِيَّةُ الْخِيَالِ فِي الصُّورَةِ الْاسْتِعَارِيَّةِ، فِي حِينَ جَاءَتِ الصُّورَةُ التَّشْبِيهِيَّةُ فِي الْمَرْتَبَةِ الثَّانِيَةِ مِنْ حَيْثُ سَعَةُ الْخِيَالِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ التَّشْبِيهِ يُحَافِظُ عَلَى الْحُدُودِ بَيْنَ الْأَشْيَاءِ، فَالْمُشَبَّهُ بِهِ مَوْجُودٌ، وَأَدَاةُ التَّشْبِيهِ مَوْجُودَةٌ مَذْكُورَةٌ أَوْ مُقَدَّرَةٌ، أَمَّا فِي الْاسْتِعَارَةِ فَإِنَّ الشَّاعِرَ يَتَجَاوَزُ الْأَدَاةَ، وَيَسْتَغْنِي عَنْ أَحَدِ طَرَفِي التَّشْبِيهِ (الْمُشَبَّهُ بِهِ أَوْ الْمُشَبَّهَ)، وَيَسْتَغْرِقُ خِيَالُهُ مَتَحَرِّراً مِنْ قِيُودِ الْحَقِيقَةِ.
- بَدَأَ لِي مِنْ خِلَالِ الْبَحْثِ وَالدِّرَاسَةِ أَنَّ التَّفَاضُلَ بِالشِّعْرِ لَدَى النُّقَادِ بِالْاسْتِعَارَةِ الْمَكْنِيَّةِ أَكْثَرُ عِدْداً مِنَ التَّفَاضُلِ بِالْاسْتِعَارَةِ التَّصْرِيحِيَّةِ، وَذَلِكَ يَعُودُ لِأَسْلُوبِ الْاسْتِعَارَةِ الْمَكْنِيَّةِ، إِذْ يَعْتَمِدُ الشُّعْرَاءُ كَثِيراً فِي تَشْكِيلِ صُورِهِمْ عَلَى تَشْخِيسِ الْحَيَوَانِ وَالْأَشْيَاءِ الْجَامِدَةِ مِنْ حَوْلِهِمْ، وَإِكْسَابِهَا إِنْسَانِيَّةَ الْإِنْسَانِ، وَهَذَا التَّشْخِيسُ يَرْتَفِعُ بِالْأَشْيَاءِ إِلَى مَرْتَبَةِ الْإِنْسَانِ فَتُسْتَعِيرُ صِفَاتُهُ وَأَفْعَالُهُ وَمَشَاعِرُهُ، وَهُوَ مَا يُسَمَّى فِي الْبَلَاغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِالْاسْتِعَارَةِ الْمَكْنِيَّةِ، لَكِنَّ عِدَدَ الْمَفَاضِلَاتِ بِالْاسْتِعَارَةِ الْمَكْنِيَّةِ جَاءَ مَسَاوِياً عِدَدَ الْمَفَاضِلَاتِ بِالْاسْتِعَارَةِ التَّصْرِيحِيَّةِ، وَذَلِكَ لَطَبِيعَةِ الْبَحْثِ مِنْ حَيْثُ الْمُنْهَجِيَّةُ وَالْكَمِّ.

• توصّلت الدّراسة إلى أنّ نصيب الصور الكنائية من الخيال الشعري أقلّ منه في الصور الاستعارية والتشبيهية، مع أنّ الكناية تعدّ مجالاً للمعاني الكامنة في الصور الطريفة التي تجسدها قدرات الشاعر بتقديمها الأفكار التي تعجز الصور العادية عن إنتاجها، إلا أنّ حظها من الخيال قليل؛ لأنّها تقدّم اللفظ الجديد بصورٍ وطرائق طريفة في تقديم المعنى، فلا تحتاج إلى خيال عميق.

• توصّلت الدّراسة إلى أنّ شرط المفاضلة الصحيحة بين الأشعار هو اتّفاق المعنى، وقد تجوّر المفاضلة بين شعريّن أو أكثر اختلفا في المعنى، واتّفقا في الصورة التي تعبّر عنه، لكنّ ذلك لا يعطي حكماً دقيقاً، ولا يفضي إلى مفاضلة صحيحة.

• نتج عن البحث إمكانية المفاضلة بين الأشعار بمعيّار الصورة بصرف النظر عن اتّفاق الشعراء في العصر أو الزمن، أو تقاربهم في الإجادة والحسن، إذ يمكن المفاضلة بين شعر شاعرٍ مغمورٍ أبدع في تصوير معنى ما، وشعر شاعرٍ فحلٍ مشهورٍ أخفق في تصوير المعنى ذاته لذلك الشاعر، وقد يكونان في زمنٍ واحدٍ، أو من عصريّن مختلفيّن.

التوصيات:

هذه أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، ولا يعني أنّ الأمر قد استوى على أصوله، ووصل درجة الكمال، فالكمال لله وحده، وإنّما هي محاولة جادة بدأتها من أجل بيان فاعلية الصور البلاغية في تفاضل الشعر عند النقاد القدامى، ويبقى مجال البحث وباب الإضافة مفتوحاً، ولا بدّ من جهود الباحثين ليصل الأمر إلى وجهه الأكمل؛ لذا توصي الدّراسة بما يلي:

■ بأهميّة البحث في مفاضلات النقاد بين شعريّن جيّدين، تناولا المعنى نفسه، وعبراً عنه بصورٍ مختلفة.

■ كما توصي ببحث مفاضلات النقاد بين الشعراء بالأنواع البلاغية الأخرى، كالمفاضلة بين الشعراء في ميدان المحسنات اللفظية (الجناس، أو الطباق، أو التتميم، أو البديع) لإظهار المتكلف والمطبوع.

■ العناية بدراسة مفاضلات النقاد لبيتين متفقين في المعنى من حيث: صحّة المعنى ودقته ووضوحه، أو من حيث استقامة الألفاظ وجزالتها وحسن اختيارها، أو من حيث نظم الكلام واثلافه والتحام أجزائه وسلامة نسجه.

هذا، والله تعالى أعلم وأعز وأكرم ، صلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم.

الفهارس العامّة

١ - فهرس الأشعار.

٢ - فهرس المصادر والمراجع.

٣ - فهرس الموضوعات.

فهرس الأشعار

الهمزة

القافية	البحر	اسم الشاعر	رقم الصفحة
الرُخصاءُ	الكامل	المتنبي	٢٥٢
لحاء	الوافر	حسان بن ثابت	٢٨٧
الرجاءُ	الخفيف	عمر بن أبي ربيعة	١١٩
العماءُ	الخفيف	ابن قيس الرقيات	١٢٣
وعاءُ	الكامل	أبو تمام	٧٥
الدِّماءُ	الوافر	الخباز البلدي	١٤٠
سمائه	الكامل	ابن نباتة السعدي	١٩٣
ب			
مذهبُ	الطويل	النابعة الذبياني	٢٦
نوازغُ	الطويل	النابعة الذبياني	٢٠١
ظالعُ	الطويل	النابعة الذبياني	٢٠٢
كوكبُ	الطويل	النابعة الذبياني	٢٠٣
الكواكبُ	الطويل	أبو شجاع الأزدي	١٦٥
يصمغُ	الطويل	؟	٢٠٧
رقيبُ	الطويل	ابن المعتز	٢١٦
قاربُ	الطويل	نُصيب	٤٦
الكواكبُ	الطويل	نُصيب	٢٠٤
الكواكبُ	الطويل	المتنبي	٢٢٧
عاتبُ	الطويل	الفضل بن قدامة	٢٠٤
ذئابُها	الطويل	؟ غير معروف	٦٨
كواكبُه	الطويل	بشار بن برد	٢٢٧-٢٢٢-٩١
صاحبُه	الطويل	أبو الطّمحان القيني	١٧٣

جانبه	الطويل	ابن المعتز	٢٢٤
ساكبه	الطويل	أبو تمام	٢٦٥
اغتيابها	الطويل	هلال بن خثعم	٢٩١
الدُّنوبُ	البيسط	عُبَيْد بن الأبرص	١١٢
جَنْبُ	البيسط	ذو الرِّمّة	٥٦
تَتَبُّ	البيسط	ذو الرِّمّة	٥٥
يضطربُ	البيسط	ذو الرِّمّة	٢٩٥
السَّبِيْبُ	البيسط	عُبَيْد بن البرص	٦٠
الشَّنْبُ	البيسط	الْكُمَيْت بن زيد	٩٦
شَنْبُ	البيسط	ذو الرِّمّة	٩٦
أذنانُها	الكامل	بشار بن برد	٢٢٦
المعذَّبُ	الطويل	امرؤ القيس	١٥
مهذَّبُ	الطويل	امرؤ القيس	١٦
تطَيَّبُ	الطويل	امرؤ القيس	٥٧
يثقَّبُ	الطويل	امرؤ القيس	١٥٤
التجَنَّبُ	الطويل	علقمة الفحل	١٦
المتحلَّبُ	الطويل	علقمة الفحل	١٦
عصائبُ	الطويل	النابعة الذبياني	٧٢
المرانِبُ	الطويل	النابعة الذبياني	١٧٥
غالبُ	الطويل	النابعة الذبياني	١٧٦
العصائبُ	الطويل	الفرزدق	٤٦
الغوارِبُ	الطويل	كلثوم العتّابي	٢٧٠
الغوارِبُ	الطويل	أبو تمام	٢٧١
المغارِبُ	الطويل	ذو الرِّمّة	٢٣٧
التَّعَبُ	البيسط	أبو تمام	٢٧٣

اليَلْبِ	البسيط	المتنبي	٢٥٤
مخلَبِ	المتقارب	امرؤ القيس	١٥٥
الملتهبِ	المتقارب	عنتر بن شداد	١٩٣
أصحابه	الرجز	ابن المعتز	٢٢٤
حسي	الخفيف	جميل بثينة	٢٠٠
الركابِ	الخفيف	أبو تمام	٩٧
عُنَابِ	السريع	أبو نواس	١١٥-١٨٥
مهذَّباً	الطويل	البحثري	٤٩
عُنَاباً	المديد	ابن المعتز	١١٥-٢٧٦

ت

سراويلاتها	الكامل	المتنبي	٣٠٧
اليواقيتِ	البسيط	ابن الرومي	١٣٤-٢٢٩

ج

إضربجُ	الخفيف	أبو دواد الإيادي	٢٨
الحشرجِ	الكامل	زياد الأعجم	٢٨١-٢٩٩

ح

ماسحُ	الطويل	يزيد بن الطَّريّة	٢٥٨
الصفائحُ	الطويل	كثير عزة	١٢٢
الأباطحُ	الطويل	كثير عزة	١٣٦
رائحُ	الطويل	كثير عزة	١٢٢
يتزحزحُ	الطويل	بشار بن برد	١٦١
النّزائحِ	الطويل	كثير عزة	١٢٢
أرواحِ	الطويل	الطَّرمّاح	١٦١
براحِ	الكامل	البحثري	١٦٧
الأفاحِ	الوافر	ابن المعتز	٢٢١

الجنّاحا	المتقارب	أبو داؤد الإيادي	٢٠٤
انفتاحا	المديد	ابن المعتز	١٣١
د			
اليّد	الطويل	خويلد الهذلي	٢٥٥
البُرْدُ	الطويل	المتنبّي	٦٧
بُرْدُ	الطويل	أبو تمام	٢٥٠
المجدُ	الطويل	المتنبّي	٦٨
وعيدها	الطويل	أوس بن مغراء	٣٥
العَرْدُ	البسيط	أبو محجن الثقفي	٢١٤
خدودُ	الكامل	أبو سعيد المخزومي	١٧٩
اليّد	الكامل	الطّرّاح	١٥٧
يغمّد	الكامل	الطّرّاح	١٩٨
الفقودُ	الوافر	عنّرة	١١٣
الخدودُ	الوافر	ابن المعتز	١٧٩
مزيّد	الخفيف	ابن الرومي	١٦١
اليّد	الطويل	طرفة بن العبد	١٧٧-١٥٧
الممدّد	الطويل	الحطيئة	٢٠٦
قرّد	الطويل	أبو بذيل التميمي	١٧٤
وَرْدُ	الطويل	ابن المعتز	١٨٦
مداد	الطويل	البحثري	١٣١
المجد	الطويل	البحثري	١٥٨
الورد	الطويل	أبو تمام	١٨١
موَرّد	الطويل	أبو تمام	٢٦٢
خَلْدِي	الطويل	بشار بن برد	١٢٨
الفرد	البسيط	النابغة الذبياني	١٩٧

٣٥	كعب بن جعيل	البيسط	إلى أود
٧٥	أبو نواس	البيسط	القد
٢٧٦-١٨٥-١١٥	الوأواء الدمشقي	البيسط	البرد
١٦٤	النمر بن تولب	البيسط	باد
٨٦	النابعة الذبياني	الكامل	اليد
٢٦٣	أبو تمام	الكامل	ليد
١٩٧	النابعة الذبياني	الكامل	العود
٩٧	أبو تمام	الكامل	الموعد
١٨٥	الأسود بن يعفر	الكامل	الفرصاد
١١٨	البحثري	الكامل	شهدي
٢٦٨	المتنبي	الخفيف	العنقود
٢٢١	ابن المعتز	الخفيف	العيد
٢٦٢	البحثري	الخفيف	الحدود
٢٢٠	ابن الطّريّة	الطويل	تبددا
٢٠٩-٢٠٧	عديّ بن الرّقاع	الكامل	مدادها
١٨١	المتنبي	الكامل	الورد
١٨١	المتنبي	الكامل	العهدا
٣٥	أوس بن مغراء	الرجز	رندا

ر

١٦٥	معقر البارقي	الطويل	جواحر
٢٨٤	أبو نواس	الطويل	يصير
٢٨٤	أبو تمام	الطويل	تصير
٢٣٨	ذو الرّمة	الطويل	الفجر
٢٢٤-١٨٦	ذو الرّمة	الطويل	مشهر
٥٨	كثير عزة	الطويل	عرازها

نَزْرُ	الطويل	ذو الرّمة	٢٥٢
نَارُ	البيسط	الخنساء	١٩
مَمْطُورُ	البيسط	فاطمة بنت الأحجم	١٧٠
زَهْرُوا	البيسط	خارجة المَلَلِي	١٧٤
المَبَاتِيْرُ	الكامل	العتابي كلثوم بن عمر	٢٢٧
زُبُرُ	الكامل	ابن أحمر الباهلي	٢٥٣
الأمْطَارُ	الكامل	جرير	٢٤١
نَهَارُ	الكامل	الفرزدق	٢١٧
عِدَائِرُ	الكامل	الفرزدق	٢١٨
وَقْرُ	الكامل	أبو نُواس	٥٦
تَطْيِيرُ	الكامل	مسلم بن الوليد	٧٤
الأَوْعَارُ	الكامل	مسلم بن الوليد	١٢٣
قَطَارُ	الوافر	بشر بن خازم	١٦٨
السَّوَارُ	الوافر	أبو تمام	٥١
كَثِيرُ	الوافر	؟ غير معروف	٦٦
مُنتَشِرُ	المتقارب	امرؤ القيس	٥٩
حُجْرُ	المتقارب	امرؤ القيس	٢٥٦
أَوْقُرُ	المتقارب	الرّاعي التّميري	٥٥
زَاجِرُ	السريع	عمر بن أبي ربيعة	٧٦
سَتْمَارُ	الرمّل	الأفوه الأودي	٧٢
حَافِرُ	الطويل	الخطيئة	٢٦٦
حَاضِرُ	الطويل	الخطيئة	٢٦٧
المَآزِرُ	الطويل	الشّريف الرّضي	٣٠٨
مَدَارُ	الطويل	أبو نوس	١٩١
الدَّنَانِيرُ	البيسط	المكعبر الضّبي	٢٦١

الظفر	البسيط	ابن المعتز	١٨٢
البصر	البسيط	ابن الرومي	١٨٣
أظفاري	البسيط	المغيرة بن حبناء	٢٩٠
الخُضِر	الكامل	الخنساء	٢٠٤
الثَّوار	الكامل	ابن نباتة السعدي	٢٧٢
عنبر	الكامل	ابن المعتز	١٨٣
كافر	الكامل	ثعلبة بن صُعير المازني	٢٣٧
عسكر	الكامل	البحثري	٢٦٤
صحاري	الكامل	النابعة الذبياني	٦٦
صِوار	الكامل	النابعة الذبياني	١٣٠
قرار	الكامل	علي التُّهامي	١٢٠
الدُّكور	الوافر	مهلهل بن ربيعة	١١٧
الصِّمار	الوافر	الصِّمَّة القُشيري	١٠٤
خنصر	المتقارب	عمرو بن قميئة	١٨٢
دُبُر	المتقارب	امرؤ القيس	٩٢
الأوتار	الخفيف	البحثري	١٨٨
بصري	المنسرح	ابن المعتز	٢٦٤
جزره	المديد	أبو نَواس	٧٢
اعتذر	الطويل	ليبد بن ربيعة العامري	٢٦٣
لأثَرَا	الطويل	امرؤ القيس	٤١
عَبَقَرَا	الطويل	امرؤ القيس	١٩٥
الموَثَّرَا	الطويل	الشَّماخ بن ضرار	١٨٨
نَوَّرَا	الطويل	أبو قيس الأسلت	٢٢٠
سَكَّرَا	الطويل	امرؤ القيس	٢٨٧
طَمِرَا	الزَّمَل	طَرْفة بن العبد	٢٨٧

مُجَفَّر	السريع	عبد الغفار الخُزاعي	١١٣
ز			
الجنائزُ	الطويل	الشَّماخ بن ضرار	١٧٢-١٧١
س			
أَنْفُسًا	الطويل	امرؤ القيس	٦٧
قابِسُ	الطويل	أرطأة بن سهيَّة المري	٢١٦
مُنتَكِسٍ	البيسيط	مسلم بن الوليد	١٨٧
حاسي	البيسيط	أبو تمام	١٠٣
ض			
الأَرْضِ	الطويل	ابن الرومي	١٨٣
ومِيضُ	الخفيف	أبو تمام	١٦٧
ط			
لا قِطُهُ	الطويل	البحثري	١٦٩
تساقِطُهُ	الطويل	البحثري	١٩٠
ظ			
عُكاظٍ	الوافر	حسان بن ثابت	١٩
عُكاظٍ	الوافر	أُمَيَّة خلف الخُزاعي	١٩
ع			
واسِعُ	الطويل	النابعة الذبياني	٢٠-٢٧-١٩٧
صانِعُ	الطويل	حميد بن ثور الهلالي	٧٢
أوسِعُ	الطويل	منصور النُّميري	٧٢
تَقْلُعُ	الطويل	أبو تمام	١٢٣
جوامِعُ	الطويل	محمد السلامي	٢١٥
أوسِعُ	الطويل	إسحاق الخُرَيمي	١٤٣
مَقْنَعٍ	الطويل	طرفة بن العبد	١٧٥

٢٤١	ذو الرّمة	الطويل	نازع
٢١٦	ابن طباطبا العلوي	الطويل	قطيع
٦٧	البحثري	الطويل	مسمّع
١١١	البحثري	الطويل	أخدعي
٢٥٠	النابعة الذبياني	الطويل	شافعا
١١٠	الصيّمة القشيري	الطويل	أخدعا
٢٨٩	الراعي الثميري	الطويل	إصبعا
٢١٥	ابن الرومي	الطويل	مُذعدعا

ف

١٧٠	جران العود	الطويل	ينطفئ
١٩١	علي بن العباس	الطويل	عفاي
٨٨	بكر بن التّطاح	البيسط	الألقا
٤٧	أبو نواس	الكامل	ما سلفا

ق

٢٢٩-١٩١	ابن المعتز	الطويل	عقيق
١٥٩	المتنبي	الطويل	الصواعق
١٥٥	امرؤ القيس	الطويل	ترتقي
٢٠٣	امرؤ القيس	الطويل	محلّق
٢٩٤	النابعة الذبياني	الطويل	يفرق
١٦٥	سلامة بن جندل	الطويل	مخفّق
١٦٦	سلامة بن جندل	الطويل	خرنق
٢٢٠	ذو الرّمة	الطويل	محلّق
٨٦	جميل بثينة	الطويل	طريق
٤٧	أبو تمام	البيسط	لم تُطَق
٢٥٧	زهير بن أي سلمي	البيسط	صدقا

١٤٣	الصَّاحِب بن عباد	الكامل	مُشتاقَه
٣٠٤	المتنبى	الوافر	شاقا
١٣٢	أبو نُواس	السريع	مُطرقُ
١١٠-٩٧	أبو تمام	المنسرح	حُرْقُكُ
ك			
١٩٠	أبو حَيَّة النُّميري	الطويل	سِلْكُ
١٩٥	ذو الرُّمة	الطويل	اللَّوائِكُ
ل			
١٧٢	الشَّنْفري	الطويل	تعولُ
٧٢	أبو تمام	الطويل	الخلاخلُ
٢٢٦	المتنبى	الطويل	صهيلُ
٢٤٥	زهير بن أبي سُلمى	الطويل	رواحلُه
٢٨٨	زهير بن أبي سُلمى	الطويل	نائله
٦٠	البحثري	الطويل	سؤالها
١٥٨	مروان بن أبي حفصة	الطويل	وابلُه
٣٣	الفرزدق	الطويل	نائله
٣٣	جرير	الطويل	نائله
٢٤٩	جرير	الطويل	مقاتله
٢٥٠	جرير	الطويل	داخله
٢٤٨	أبو تمام	الطويل	وابله
٢٠٧	الشَّماخ بن ضرار	البسيط	الثَّاليلُ
٢٧٣	أبو تمام	البسيط	العملُ
٢٣٧	أبو ذؤيب الهذلي	الكامل	رسوها
٢٤٦	طُفيل الغنوي	الكامل	الرَّحْلُ
٨٧	المتنبى	الكامل	الشَّاكِلُ

٢٨٠	المتنبي	الخفيف	التُحوّل
٩٨	إبراهيم بن هرمة	المنسرح	العجل
١٤٢ - ٩٢ - ٨٣	امرؤ القيس	الطويل	أعزّل
١٣٦	امرؤ القيس	الطويل	المفتّل
١٥٤ - ٧٦	امرؤ القيس	الطويل	حال
٢٢٢ - ١٥٤ - ٩١	امرؤ القيس	الطويل	البالي
١٢٧	امرؤ القيس	الطويل	قَقَال
٢٤٥ - ١٢٧	امرؤ القيس	الطويل	كَلْكَل
١٦٠	امرؤ القيس	الطويل	ليبتلي
١٧٥	امرؤ القيس	الطويل	مزمل
١٩١	امرؤ القيس	الطويل	إسحل
٢٢٠	امرؤ القيس	الطويل	المُتفضّل
٢٦٣	امرؤ القيس	الطويل	معول
٢٩٥	امرؤ القيس	الطويل	تفضّل
٢٩٦	امرؤ القيس	الطويل	تفضّل
٣٠٨	امرؤ القيس	الطويل	محول
٣٠٩	امرؤ القيس	الطويل	مُعجل
١١٩	كثير عزة	الطويل	قليل
٢٦٣	ذو الرّمة	الطويل	البلابل
٧٢	أبو تمام	الطويل	نواهل
٦٨	الحسين بن مطير	الطويل	أهلي
٢٩٣	حسان بن ثابت	الكامل	المقبل
١٤٢ - ٩٢ - ٨٣	البحثري	الكامل	المُسبّل
٢٩٩	البحثري	الكامل	يتحوّل
٣٠٥	الشّريف الرّضي	الكامل	غول

الفِيَالِ	الوافر	لبيد بن ربيعة العامري	١٥٧
ملول	الوافر	أبو تمام	١٣٠
الغزال	الوافر	المتنبي	٥٣
الجمال	الوافر	المتنبي	١٢١-١٢٩
التَّعْزُّلُ	الرجز	أبو التَّجَمِ العجلي	٢٨٩
أجفلا	الطويل	أوس بن حَجَر	١٦٦
تفتَّلا	الطويل	أوس بن حَجَر	١٧١
أذالها	الطويل	كثير عزة	٦٤
يتحوّلا	الطويل	حسان بن ثابت	٢٩٩
فيصلا	الطويل	الأخطل	٣٥
رحلا	البسيط	الأحوص الأنصاري	٢١٩
نُهاها	الكامل	الأعشى الكبير	٦٤
رسولا	الكامل	عمارة بن عقيل	١٥٨
المصقُولا	الكامل	المتنبي	٤٩
الأشْلُ	الرجز	الشَّماخ بن ضرار	١٣١
م			
يتبسَّمُ	الطويل	مسلم بن الوليد	٢٦٩
الدَّمُ	الطويل	مسلم بن الوليد	٢٦٨
هاشَمُ	الطويل	عمر بن أبي ربيعة	٢٩٤
يتكلَّمُ	الطويل	المتنبي	٢٦٩
القلمُ	البسيط	المتنبي	١١٨
مرجُومُ	البسيط	علقمة الفحل	١٤٠
ترنيمُ	البسيط	ذو الرِّمة	٢١٣
أقلامُها	الكامل	لبيد بن ربيعة العامري	١٧٨
زماُمُها	الكامل	لبيد بن ربيعة العامري	٢٣٧

١٥٦	الأخطل	الكامل	ملثوم
٦٢	سَلَمَة بن الخَرْشَبِ	الوافر	صروم
٣٠٩	؟	الوافر	السَّلام
٨٤	جرير	الوافر	البشام
٢٦٧	؟	الرجز	قدمه
٤١	حسان بن ثابت	الخفيف	الكلوم
٥١	المزّار الفقعسيّ	السريع	لطم
٦٥	أوس بن حجر	الطويل	عرمم
٢٠٧	النابعة الجعدي	الطويل	المسهّم
١٦٠	البحثري	الطويل	حاتم
٢٥٥	ذو الرّمة	الطويل	الكرائم
٢٧٣	ربيعة الرّقيّ	البسيط	نعم
٢٩٦	الأخطل	البسيط	فحم
٥٩	عنتره بن شداد	الكامل	المتلوم
٦٨	عنتره بن شداد	الكامل	مزعم
٢١٢-٢٠٦	عنتره بن شداد	الكامل	المتزعم
٢٤٣	عنتره بن شداد	الكامل	تحمّم
١٩٧	عديّ بن الرّقاع	الكامل	جاسم
١٩٨	عديّ بن الرّقاع	الكامل	نائم
١٨٧	أبو نواس	المديد	السّقم
٦٦	عبدّ بن الطيب	الطويل	تهدّما
١٧٨	حاتم الطائي	الطويل	مُنمنما
٢٣٨	الحُصين بن حمام المري	الطويل	المقوّما
٢١-١٩	حسان بن ثابت	الطويل	دما
١٦٩	مسلم بن الوليد	الطويل	تبسّما

٢٤٨	البحثري	الطويل	تصرّما
١٠٧	عمر بن أبي ربيعة	الطويل	الدُّمى
٢٩٦	النابعة الذبياني	السيط	البُرما
٨٤	أبو تمام	السيط	وَجَمَا
١٥٦	الأعشى	الوافر	كِرَامَا
١٠٦	النابعة الذبياني	الرجز	الإقداما
١١٢	المرقش الأكبر	السريع	كَلَم
١١٢	المرقش الأكبر	السريع	قَلَم
ن			
٦١	كثير عزة	الطويل	تلين
١٤١	المرار الفقعسي	الطويل	دُجوها
١٧٢	ابن الرومي	السيط	مِرْنَانُ
٢٦	النابعة الذبياني	الوافر	ظنون
١٨	امرؤ القيس	الطويل	وان
١٧٨	امرؤ القيس	الطويل	يمان
١٩٤	امرؤ القيس	الطويل	دُخان
٢٠٤	عُميرة بن جُعل	الطويل	يعتركان
١٩٨	أبو حيّة النُميري	الطويل	تراني
١٠٧	المتنبي	الطويل	الدّوران
٢٨٥	عمرو بن معدي كرب	الكامل	الأضغان
٢٨٥	البحثري	الكامل	الكتمان
٢٤٢	المثقب العبدي	الوافر	ديني
٢٤٣	المثقب العبدي	الوافر	يقيني
٦١	بشار بن برد	الوافر	خيزران
١٦٤	النابعة الجعدي	الوافر	اليماني

١٧٧	الراعي التُميري	الطويل	ورائنا
١٩٩	جرير	البسيط	قتلانا
٢١٩	دعبل الخزاعي	الوافر	النازلينا
١١٩	عمر بن أبي ربيعة	الخفيف	المهنا
الهاء			
٢٠٣	عدي بن الرقاع	الكامل	نسجها
٢٥٢	أبو نُواس	البسيط	فيها
٢٥٣	أبو نُواس	البسيط	مُنشئها
١٨٣	ابن المعتز	الرجز	كالية
٢٩٣	نُصيب بن رباح	المتقارب	الزائرة
٢٥٤	المتنبي	المنسرح	إحداها
ي			
٣٠٥	الفرزدق	الطويل	البواكيا
١٠٧	أو حيّة التُميري	الطويل	التقاضيا
١٦٨	النابعة الذبياني	الكامل	ندي
٣٠٣	أبو تمام	البسيط	الداني
١٩٢	ابن نباتة السعدي	الوافر	الثُريا
١٢٠	ابن قيس الرقيات	الوافر	امطلينا
١٧٨	أبو ذؤيب الهذلي	المتقارب	الحميري
٢٥٠	أبو ذؤيب الهذلي	المتقارب	ذكي
الألف			
٣٠٣	المتنبي	الوافر	تلاقى
٢١٥	حازم القرطاجي	الرجز	السّنا

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

- ١- أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، حَقَّقَه وعَلَّقَ عليه: خليل عساكر ومحمد عبده عزَّام ونظيراً الإسلام الهندي، وقَدَّام له: د. أحمد أمين، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت، ١٩٨٠م.
- ٢- أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م.
- ٣- أساليب البيان، د. فضل حسن عباس، دار النفائس، الأردن، ط٢، ٢٠٠٩م.
- ٤- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعَلَّقَ عليه: محمود شاكر، دار المدني، جدَّة، ط١، ١٩٩١م.
- ٥- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبدالحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- ٦- الأسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٦٠م.
- ٧- والإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: د. عبد القادر حسن، مكتبة الآداب، مصر، ط١، ١٩٩٧م.
- ٨- الأشباه والنظائر، صنعة الخالديين أبي بكر محمد (ت٣٨٠هـ)، وأبي عثمان سعيد (ت٢٩٠هـ)، تحقيق: د. السيّد محمد يوسف، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.
- ٩- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م.
- ١٠- إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، ١٩٩٧م.
- ١١- الأعلام، خير الدين محمود بن فارس الرِّزْكلي، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م.
- ١٢- الأغاني، أبي الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٣٦م.
- ١٣- الأقصى القريب في علم البيان، محمد بن عمرو التنوخي، مطبعة السعادة، مصر، ط١، ١٣٢٧هـ.
- ١٤- الإكسير في علم التفسير، سليمان عبد القوي البغدادي المشهور بالطّوفي، تحقيق:

عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، د/ت.

١٥- أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، للشريف المرتضى، تحقيق: محمد أبو الفضل

إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط ١، ١٩٥٤م.

١٦- الأمالي، لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١،

د/ت.

١٧- الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيد علي بن محمد بن العباس التوحيد، تحقيق:

الأستاذ أحمد أمين وآخر، المكتبة العصرية، بيروت، د/ت.

١٨- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية،

د/ت.

١٩- بدائع البدائ، جمال الدين علي بن ظافر الأزدي (ت ٦٢٣هـ)، ضبطه: مصطفى عبدالقادر

عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٧م.

٢٠- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي ود. حامد عبدالمجيد، مطبعة

بابي الحلبي، مصر، ط ١، ١٩٦٠م.

٢١- البديع، أبو العباس عبدالله ابن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية،

بيروت، ط ١، ٢٠١٢.

٢٢- البديع، عبدالله بن المعتز، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، ط ٢، ٢٠٠٧م.

٢٣- البرهان في وجوه البيان، إسحاق بن وهب الكاتب، تحقيق: حفني شرف، مطبعة الرسالة،

القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٤- البلاغة العربية (البيان والبديع)، د. وليد قصاب، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط ١،

٢٠٠٤م.

٢٥- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق،

ط ١، ١٩٩٦م.

٢٦- البلاغة، المبرّد بتحقيق: د. رمضان عبدالنواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٧- ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٧،

١٩٦٨م.

- ٢٨- بيان إعجاز القرآن، الخطابي (ت٣٨٨هـ)، (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الخطابي - الرماني - الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، بمصر، ط٣، ١٩٧٦م.
- ٢٩- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.
- ٣٠- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط١، ١٩٨٧م.
- ٣١- تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١١، د/ت.
- ٣٢- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الأستاذ طه أحمد إبراهيم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.
- ٣٣- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.
- ٣٤- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ٣٥- تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣م.
- ٣٦- التشبيه دراسة في تطوّر المصطلح، د. إبراهيم التلب، دار الطباعة المحمدية، ط١، القاهرة، ١٤٢٠هـ.
- ٣٧- التشبيهات، ابن أبي عون، تصحيح: عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبودج، ١٩٥٠م.
- ٣٨- التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
- ٣٩- التصوير المجازي والكنائي تحرير وتحليل، د. صلاح الدين محمد أحمد، مكتبة سعيد رأفت، مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- ٤٠- التّعازي والمراثي، محمد بن يزيد المبرّد، تحقيق: محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط١، ١٩٧٦م.
- ٤١- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ثانية،

١٩٨٢م.

٤٢- التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت،

ط١٤٠٥هـ.

٤٣- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، د. حماد صمود، منشورات

الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

٤٤- التفكير النقدي عند العرب، د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط١٠، ٢٠١٦م.

٤٥- جمالية المجاز وفاعلية التلقي قراءة في التراث النقدي، د. رميض مطر الدليمي، دار أمل

الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠١٩م.

٤٦- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق: علي البجاوي، نخضة

مصر، مصر، ط١، ١٩٨١م.

٤٧- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش،

دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨م.

٤٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، مصر،

د/ت.

٤٩- الحصين بن حمام المزي الشاعر الفارس سيرته وشعره، جمع وتحقيق: د. شريف علاونة، دار

المناهج، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٠- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر

الكتاني، دار الرشيد، العراق، ط١، ١٩٧٩م.

٥١- الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط٢،

١٩٦٥م.

٥٢- خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي بن عبدالله المعروف بابن حجة

الحموي(ت٨٣٧هـ)، تحقيق: د. كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.

٥٣- خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون،

مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.

٥٤- الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،

ط ١، القاهرة، ١٩٥٥م.

٥٥- دراسات في الأدب الإسلامي والأموي الشعراء نقاداً، د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة كتب شهرية)، العراق، ١٩٨٦م.

٥٦- دراسات في النقد العربي القديم، د. عبد الفتاح عثمان، دار القلم للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ١٩٩٥م.

٥٧- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط ١، ١٩٩١م.

٥٨- ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق: محمد جبّار المعبيد، مكتبة الأندلس، بغداد، ط ١، ١٩٦٩م.

٥٩- ديوان ابن الرومي، تحقيق: د. حسن نصار، دار الكتب الوثائق القومية، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣م.

٦٠- ديوان ابن نباتة السعدي، دراسة وتحقيق: عبد الأمير مهدي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.

٦١- ديوان أبي الحسن التهامي، تحقيق: د. محمد الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط ١، ١٩٨٢م.

٦٢- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السّقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د/ت.

٦٣- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني المسمّى بالقُسر، تحقيق: د. صفاء خلوصي، مطبعة الجمهورية، بغداد، ط ١، ١٩٦٩م.

٦٤- ديوان أبي الطيب المتنبي، جمع وتصحيح ومقارنة: د. عبدالوهاب عزّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤م.

٦٥- ديوان أبي النّجم العجلي (الفضل بن قدامة)، جمعه وحققه: د. محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ٢٠٠٦م.

٦٦- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، ط ٤، القاهرة، ١٩٨٣م.

- ٦٧- ديوان أبي دواد الإيادي، جمعه وحققه: أنوار الصالحي ود. أحمد السامرائي، دار العصماء، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م.
- ٦٨- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: د. أنطونيوس بَطرس، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م.
- ٦٩- ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت، جمع وتحقيق: د. حسين محمد باجوده، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٧٣م.
- ٧٠- ديوان أبي ثواسٍ الحسن بن هانئ الحَكَمي، تحقيق: إيفالد فاغنر، دار الكتاب العربي، ط ٢، برلين، ٢٠٠١م.
- ٧١- ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعتز بالله، دراسة وتحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٧٧م.
- ٧٢- ديوان الأسود بن يعفر، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، ١٩٧٠م.
- ٧٣- ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، مصر، د/ ط، ١٩٥٠م.
- ٧٤- ديوان الأفوه الأودي، تحقيق: د. محمد التَّوْنُجِي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٧٥- ديوان البحري، عني بتحقيقه وشرحه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٣م.
- ٧٦- ديوان الحُطَيْيئة برواية وشرح ابن السكيت (ت ٢٤٦هـ)، دراسة: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م.
- ٧٧- ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، حققه: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط ١، ١٩٨٨م.
- ٧٨- ديوان الخنساء، شرحه حمدو طَمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٤م.
- ٧٩- ديوان الراعي النميري، جمعه وحقق: راينهت فايرت، دار فرانتس شتاينر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م.
- ٨٠- ديوان الشَّريف الرُّضِي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٦١م.

- ٨١- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.
- ٨٢- ديوان الشَّنْفَرى عمرو بن مالك، جمع وتحقيق: د. إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م.
- ٨٣- ديوان الصَّاحب بن عباد، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار القلم، بيروت، ط ٢، ١٩٧٤م.
- ٨٤- ديوان الطَّرْمَاح، تحقيق: د. عَزَّة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٤م.
- ٨٥- ديوان العجاج رواية الأصمعي، تحقيق: د. عَزَّة حسن، دار الشرق العربي، سوريا، ط ١، ١٩٩٥م.
- ٨٦- ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م.
- ٨٧- ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وتحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م.
- ٨٨- ديوان المَرْقَشَيْن، المَرْقَش الأكبر عمرو بن سعد والمَرْقَش الأصغر عمرو بن حرملة، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٨٩- ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، تحقيق: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣م.
- ٩٠- ديوان النابغة الجعدي، جمعه: د. واضح الصِّمد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٩١- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٧م.
- ٩٢- ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥م.
- ٩٣- ديوان الواواء الدمشقي، غني بنشره وتحقيقه: سامي الدَّهان، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٩٣م.
- ٩٤- ديوان امرئ القيس وملحقاته: بشرح أبي سعيد السكري (ت ٢٧٥ هـ)، دراسة وتحقيق د. أنور عليان أبو سويلم، ود. محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط ١، ٢٠٠٠م.
- ٩٥- ديوان أوس بن حجر، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م.

- ٩٦- ديوان بشار بن برد، شرح وتحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٠م.
- ٩٧- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ط ١، ١٩٦٠م.
- ٩٨- ديوان جران العود التميمي، رواية أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥م.
- ٩٩- ديوان جرير، بشرح محمد بن حبيب (ت ٢٤٥هـ)، تحقيق: د. نعمان أمين طه، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٨٦م.
- ١٠٠- ديوان جميل بثينة، جمعه وصنعه: بشر يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م.
- ١٠١- ديوان حاتم الطائي، شرحه: صالح بن مدرك الطائي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.
- ١٠٢- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د. وليد عرفات (في جزأين)، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦م.
- ١٠٣- ديوان حميد بن ثور الهلالي، جمعه وحقق: د. محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط ١، ٢٠١٠م.
- ١٠٤- ديوان ذي الرمة شرح الخطيب التبريزي، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م.
- ١٠٥- ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م.
- ١٠٦- ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م.
- ١٠٧- ديوان شعر المثقّب العبدى، شرح وتحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات الجامعة العربية، القاهرة، ١٩٧١م.
- ١٠٨- ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلام الشنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب ولطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٠م.

١٠٩- ديوان طُفيل العَنَوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حَسَّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

١١٠- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

١١١- ديوان عُبيد بن الأبرص، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

١١٢- ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي (ت ٩٥هـ)، جمع وشرح: د. حسين محمد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

١١٣- ديوان علقمة بن عَبْدة الفحل بشرح الأعلام الشنتمري، حققه: لطفي الصقال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي، ط١، حلب، ١٩٦٩م.

١١٤- ديوان عمارة بن عقيل، جمعه وحققه: شاعر العاشور، وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٣م.

١١٥- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبدالعزيز شرف، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

١١٦- ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م.

١١٧- ديوان عنتر بن شداد، تحقيق: سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٦٤م.

١١٨- ديوان كُثَيّر عزة، جمعه وشرحه، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

١١٩- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، مصر، ط١، ١٩٧٩م.

١٢٠- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، مصر، ط١، د/ت.

١٢١- الدَّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٢م.

١٢٢- الرِّسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر

الجرجاني، حققها: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٦م.

١٢٣- الرِّسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطَّيِّب المتنبي وساقط شعره، أبو علي محمد بن

الحسن الحاتمي، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، ط٢، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.

- ١٢٤- زهر الآداب وثمر الألباب، أبي إسحاق إبراهيم الحصري القيرواني (ت ٤٥٣هـ)، تحقيق: علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، القاهرة، ١٩٥٣م.
- ١٢٥- سُرُ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، صححه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي صبح، القاهرة، ط ١، ١٩٥٢م.
- ١٢٦- سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرنؤوط ونعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١١، ١٩٩٦م.
- ١٢٧- شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م.
- ١٢٨- شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط ١، ١٩٧٨م.
- ١٢٩- شرح المفضّليات للتبريزي، تحقيق البجاوي، دار النهضة، مصر، ١٩٧٧م.
- ١٣٠- شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، محمد الطاهر ابن عاشور، تحقيق: ياسر المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ط ١، ١٤٣١هـ.
- ١٣١- شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، د. محمد إبراهيم شادي، دار اليقين، مصر، ط ٢، ٢٠١٣م.
- ١٣٢- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري معجز أحمد، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٩٢م.
- ١٣٣- شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨م.
- ١٣٤- شرح ديوان الفرزدق، عبد الله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ١، ١٩٦٣م.
- ١٣٥- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م.
- ١٣٦- شرح ديوان صريع الأغاني (مسلم بن الوليد الأنصاري توفي ٢٠٨هـ)، حققه: د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٨٥م.
- ١٣٧- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه: د. إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت،

الكويت، ط ١، ١٩٦٢م.

١٣٨- شروح التلخيص وهي (مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقرطبي، ومواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح لأبي يعقوب المغربي، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي) دار الهادي، بيروت، ط ٤، ١٩٩٢م.

١٣٩- شرح نقائص جرير والفرزدق برواية أبي عبد الله اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة، تحقيق: د. محمد إبراهيم حُور، ود. وليد خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ٢، ١٩٩٨م.

١٤٠- شعر ابن طباطبا العلوي الأصبهاني، جمعه وحققه: د. شريف علاونة، منشورات جامعة البترا، دار المنهاج، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢م.

١٤١- شعر أبي حيّة الثُميري، جمع وتحقيق: د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ط ١، ١٩٧٥م.

١٤٢- شعر أبي سعد المخزومي، جمعه وحققه: د. رزوق فرج رزوق، مطبعة الإيمان، بغداد، ط ١، ١٩٧١م.

١٤٣- شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، العراق، ط ١، ١٩٦٩م.

١٤٤- شعر أرتأة بن سهية المري، من شعراء العصر الأموي، جمعه وحققه: د. شريف علاونه، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠٠٦م.

١٤٥- شعر الأخطل غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا، ط ٤، ١٩٩٦م.

١٤٦- شعر الحسين بن مطير الأسدي، جمعه: د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.

١٤٧- الشعر العربي المعاصر، د. عزّ الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

١٤٨- شعر النمر بن تَوَلَّب، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٩م.

١٤٩- شعر بكر بن النطاح، صنعة الأستاذ حاتم الضامن، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٥م.

- ١٥٠- شعر دعبل بن علي الخُزاعي، صنعة: د. عبد الكريم الأشتري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، ١٩٨٣م.
- ١٥١- شعر ربيعة الرّقي، صنعه: زكي ذاكر العاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٠م.
- ١٥٢- شعر زهير بن أبي سُلمى صنعة الأعلام الشّنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.
- ١٥٣- شعر زيادة الأعجم، جمع وتحقيق ودراسة: د. يوسف بكَار، دار المسيرة، الأردن، ط١، ١٩٨٣م.
- ١٥٤- شعر عبّدة بن الطبيب، تحقيق: د. يحيى الجبوري، دار التّربية، العراق، ط١، ١٩٧٣م.
- ١٥٥- شعر عمرو بن أحمَر الباهلي، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٠م.
- ١٥٦- شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه: مطاع الطرايشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٨٥م.
- ١٥٧- شعر مروان بن أبي حفصة (ت ١٨٢هـ)، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٢م.
- ١٥٨- شعر منصور النّمريّ، جمعه وحققه: الطيب العشاش، دار المعارف، ط١، دمشق، ١٩٨١م.
- ١٥٩- شعْر نُصَيْب بن رباح، جمع وتقديم: د. داؤد سلّوم، مكتبة الأندلس، ط١، بغداد، ١٩٦٨م.
- ١٦٠- الشّعْر والشّعراء، لابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.
- ١٦١- شعر يزيد بن الطّثريّة، صنعة: حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٧٣م.
- ١٦٢- الصّاحي في فقه اللغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، د/ت.
- ١٦٣- الصّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عطّار،

- دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م.
- ١٦٤- الصِّمَّةُ القُشِيرِي حَيَّاتُهُ وشَعْرُهُ، جمعه وحققه: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، الأردن، ط ١، ٢٠٠٣م.
- ١٦٥- الصور البيانية وقيمتها البلاغية، بسيوني عرفة رضوان، دار الرسالة، مصر، ١٩٨٢م.
- ١٦٦- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، د. أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٠م.
- ١٦٧- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.
- ١٦٨- الصورة الشعرية، د. صبحي البستاني، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م.
- ١٦٩- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢م.
- ١٧٠- الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، إبراهيم عبد الرحمن غنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م.
- ١٧١- الصورة الفنية معياراً نقدياً منجى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧م.
- ١٧٢- طبقات الشعراء، لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار فراج، ط ٣، القاهرة، د/ت.
- ١٧٣- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجُمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط ١، ١٩٧٤م.
- ١٧٤- الطَّرَاز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م.
- ١٧٥- العاطفة والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢م.
- ١٧٦- العاميُّ الفصيحُ في المعجم الوسيط، د. أمين السيد، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦.
- ١٧٧- عقود الدُرر في حلِّ أبيات المطوّل والمختصر (شواهد الحقيقة والمجاز)، شهاب الدين

- حسين ابن جاندار العاملي، د/د طهران، ١٨٩٠م.
- ١٧٨- العُمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيقي القيرواني، تحقيق: د. النبوي شعلان، دار الخانجي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ١٧٩- عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، د. محمد الحارثي، نادي مكة، مكة المكرمة، ط١، ١٩٩٦م.
- ١٨٠- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. عبدالعزيز المانع، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥م.
- ١٨١- عيون الأخبار، عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدِّينَوْرِي، تحقيق: منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- ١٨٢- غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، علي بن ظافر الأزدي (ت٦٢٣هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام ود. مصطفى الجويني، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.
- ١٨٣- الفاضل، لأبي العباس المبرِّد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٩٥م.
- ١٨٤- فحولة الشعراء، الأصمعي عبد الملك بن غريب، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، ود. طه الزيني، المطبعة المنيرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م.
- ١٨٥- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط٢، د/ت.
- ١٨٦- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١١، ١٩٨٧م.
- ١٨٧- الفهرست، ابن النديم (ت٣٨٠هـ)، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٩٧١م.
- ١٨٨- القاضي الجرجاني الأديب الناقد، د. محمود السمرة، المكتب التجاري، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.
- ١٨٩- القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، عبد العزيز قليقطة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩١م.
- ١٩٠- قراضة الذهب، ابن رشيقي القيرواني، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م.

- ١٩١- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، د/ط، ١٩٧٩م.
- ١٩٢- قضايا النقد القديم، محمد صايل حمدان وآخرون، دار الأمل، ط ١، الأردن، ١٩٩٠م.
- ١٩٣- الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٩٨م.
- ١٩٤- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (مرتباً على حروف المعجم)، ترتيب وتحقيق، د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٠٠٣م.
- ١٩٥- كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري، صحّحه المستشرق: سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت، ط ١، ١٩٥٣م.
- ١٩٦- الكُتّاب والمصنّفون ونقد الشعر، (منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، د. هند حسين طه، مطبعة الجامعة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦م.
- ١٩٧- الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، مذيّل بحاشية الإمام أحمد بن محمد، المعروف بابن المنير، دار الكتاب العربي- بيروت، سنة الطبع: ١٤٠٧هـ.
- ١٩٨- الكشف عن مساوئ المتنبي، صاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط ١، ١٩٦٥م.
- ١٩٩- الكناية والتعريض، لأبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، دراسة وشرح وتحقيق: د. عائشة حسين فريد، دار قباء للنشر، مصر، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٢٠٠- لسان العرب، ابن منظور جمال الدين بن مكرم الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٥٦م.
- ٢٠١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، علّق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٣م.
- ٢٠٢- مجمع المثل، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د/ت.
- ٢٠٣- المحتسب في تبيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبي الفتح عثمان بن جني،

- تحقيق: علي ناصف وآخرون، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤ م.
- ٢٠٤- المُحْكَم والمُحِيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسى، تحقيق: عبد الحميد هندأوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م.
- ٢٠٥- المُخْتَار من شعر بشار، اختيار الخالدين، بشرح أبي الطاهر إسماعيل بن زيادة الله التجيبي البرقي، اعتنى بنسخه وتصحيحه والتعليق عليه: السيد محمد بدر الدين العلوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الاعتماد، ١٩٣٤ م.
- ٢٠٦- مختصر المعاني، لسعد الدين التفتازاني، دار الفكر، إيران، ط ١، ١٩٩٠ م.
- ٢٠٧- مشكل تأويل القرآن، عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، شرحه ونشره، السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣ م.
- ٢٠٨- المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناظوري، دار النشر المغربية، المغرب، ط ١، ١٩٨٢ م.
- ٢٠٩- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي، بيروت، د/ت.
- ٢١٠- المصون في الأدب، الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة الكويت، ط ٢، ١٩٨٤ م.
- ٢١١- المطوّل شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: د. عبد الحميد هندأوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣، ٢٠١٣ م.
- ٢١٢- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧ م.
- ٢١٣- المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، د. محمد خليف خضير، دار غيداء، الأردن، ط ١، ٢٠١٢ م.
- ٢١٤- معترك الأقران في إعجاز القرآن، جلال الدين الشيوطي، ضبطه وصححه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨ م.
- ٢١٥- معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٢ م.
- ٢١٦- معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس - كلية التربية،

١٩٧٥م.

٢١٧- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، د/ط، ١٩٧٩م.

٢١٨- معجم الشعراء، المرزباني، تحقيق: د. فاروق اسليم، دار صادر، ط١، بيروت، ٢٠٠٥م.

٢١٩- المعجم العربي الأساسي، تأليف جماعة من كبار اللغويين، المنظمة العربية للتربية والثقافة،

جامعة الدول العربية، ٣٠٠٣م.

٢٢٠- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٢٢١- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد،

ط١، ١٩٨٧م.

٢٢٢- المعجم المفصل في الأدب، د. محمد ألتونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م.

٢٢٣- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١،

٢٠٠١م.

٢٢٤- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى - أحمد الزيات - حامد عبد القادر - محمد النجار،

تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.

٢٢٥- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب،

٢٠٠٠م.

٢٢٦- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر،

دمشق، ط١، ١٩٧٩م.

٢٢٧- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،

ط٢، ١٩٨٧م.

٢٢٨- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزبيدي، سراس للنشر،

تونس، ١٩٨٥م.

٢٢٩- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة، مصر،

ط٥، ١٩٩٥م.

٢٣٠- مقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، د. فوزي عبد ربّه، مكتبة الأنجلو

المصرية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

- ٢٣١- مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، ضبطه: الأستاذ خليل شحادة ود. سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م.
- ٢٣٢- من ديوان الشعر العربي (ديوان أبي محجن الثقفي - ديوان صفوان الثَّجِيبِي - ديوان ابن مرج الكحل) جمع وتحقيق: د. محمد سالمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ١، ٢٠٠٧م.
- ٢٣٣- المُنصف للِسَّارق والمسروق منه، الحسن بن علي بن وكيع، تحقيق: عمر خليفة إدريس، جامعة قاريونس، بنغازي، ط ١، ١٩٩٤م.
- ٢٣٤- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تح: محمد الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٣، ١٩٨٦م.
- ٢٣٥- الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم، د. كمال عبد الباقي لاشين، دار البصائر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م.
- ٢٣٦- الموازنة بين أبي تمام والبحري للآمدي (دراسة وتحليل)، د. قاسم مومني، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، دار النشر المغربية، د/ت.
- ٢٣٧- الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، ط ١، ١٩٢٦م.
- ٢٣٨- الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م.
- ٢٣٩- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٢٤٠- الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، للدكتور حمود يونس، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط ١، ٢٠٠٨م.
- ٢٤١- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ١٩٦٥م.
- ٢٤٢- نصرَةُ الثائر على المثل السائر، صلاح الدين خليل آبيك الصفدي، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ١٩٧١م.
- ٢٤٣- نصرَةُ الإغريض في نصرَةِ القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق: د. هُي عارف

الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، د/ت.

٢٤٤- النظرية النقدية عند العرب، د. هند حسين طه، دار الرشيد للنشر، العراق، ط ١،

١٩٨١م.

٢٤٥- النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط ١، ٢٠١٢م.

٢٤٦- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبدالمعزم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،

ط ١، ١٩٨٤م.

٢٤٧- نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب النويري، تحقيق: مفيد قمحية

وجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.

٢٤٨- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، تحقيق: د. نصرالله

حاجي، دار صادر، بيروت، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.

٢٤٩- نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، محمد بن

عمران المرزباني، تحقيق: رؤدلف زلهام، دار فرانتس شتاينر، ألمانيا، ط ١، ١٩٦٤م.

٢٥٠- الورقة، لأبي عبدالله محمد بن الجراح، تحقيق: د. عبد الوهاب عزّام وعبد الستار فرّاج،

دار المعارف، مصر، ط ٣، د/ت.

٢٥١- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي

البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ط ٤، ١٩٦٦م.

٢٥٢- وَفَيَاتُ الْأَعْيَانِ وَأَنْبَاءُ أَبْنَاءِ الزَّمَانِ، أبو العبّاس أحمد بن خلكان، تحقيق: د. إحسان

عبّاس، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.

٢٥٣- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر تأليف أبي منصور عبد الملك الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)،

تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م.

ثانياً: المجلّات العلميّة:

١- أبو الطّمحان القيني حياته وما تبقي من شعره، جمع وتحقيق: محمد نايف الدليمي، مجلة المورد،

مج: ١٧، عدد ٣، بغداد، ١٩٨٨م.

٢- الأسلوب الكنائي في القرآن الكريم، د. سندس هادي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ٩٧٤،

٢٠١١م.

- ٣- التشبيه الخاص في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضير نيشان، مجلة دواة، العراق، المجلد الأول، العدد الرابع، ٢٠١٥.
- ٤- التشبيهات العقم خصائصها ومكانتها في البحث النقدي والبلاغي، د. حامد صالح خلف الربيعي، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد: ١٢، العدد ١، ٢٠٠٠م.
- ٥- ديوان الناشئ الأكبر (أبي العباس عبدالله الأنباري ت ٢٩٣هـ)، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، المجلد: ١١- العدد: ١، ١٩٨٢م.
- ٦- الشعر الأموي بين أيدي النقاد (التصوير الفني معياراً للمفاضلة بين الشعراء أنموذجاً)، سجا جاسم محمد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، العراق، المجلد: ١٩، العدد ٣٩، ٢٠٢٠م.
- ٧- شعر المغيرة بن حنبل التميمي، صنعة: د. نوري حمودي القيسي، مجلة المورد، بغداد، المجلد: ١٠، العدد: ٣-٤، ١٩٨١م.
- ٨- الطبيعة الانفعالية العقلانية للإبداع الفني، د. حسين جمعة، مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد ٥٦،
- ٩- العتّابي حياته وشعره، د. ناصر حلاوة، مجلة المريد، العدد: ٢-٣، ١٩٦٩م.
- ١٠- اللغة الشعرية، هديّة الأيوبي، مجلة الفيصل، الرياض، العدد ٥٢، لعام: ١٩٨١
- ١١- محرز بن المكَعِر الضبي وشعره، د. محمد فؤاد نعناع، مجلة العرب، العدد ١-٢، لعام: ١٩٩٥م.
- ١٢- المرّار الفقعسي، حياته وما تبقي من شعره، صنعة د. نوري القيسي، مجلة المورد، مجلد ٢، عدد ٢، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣م.
- ١٣- المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم، د. عبدالرحمن حميد ثامر، مجلة جامعة الأنبار للغات، العدد: ٢/٢٠١٠م.
- ثالثاً: الرسائل الجامعية:**
- ١- التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، حمود عبد محمد علي، (مخطوطة دكتوراه)، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٨م.
- ٢- الحُكم الجمالي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني (مخطوطة دكتوراه)، رضوان فدعوس، جامعة حلب، ٢٠١٧م.

- ٣- الذّوق والمعرفة بين عبد القاهر الجرجاني وريتشاردز، رياض أودحمان (مخطوطة ماجستير)، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة تيزي وزو، د/ت.
- ٤- الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني توثيق وتحليل ونقد، نجاح عبد الكريم الظهار (مخطوطة دكتوراه)، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م.
- ٥- الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالخ (رسالة دكتوراه) جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٥م.
- ٦- مبدأ المقايسة لدى القاضي الجرجاني كتاب الوساطة نموذجاً، قادة بوجمة، (مخطوطة ماجستير)، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٤م.
- ٧- مستويات المفاضلة في نقد الشّعر عند العرب، حيدر إسماعيل عسكر (مخطوطة ماجستير)، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٠م.
- ٨- المصطلح الطبع والصنعة مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى درواش (مخطوطة دكتوراه)، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، للعام الدراسي: ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣م.
- ٩- المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي في القرن الثالث إلى نهاية القرن السابع الهجري، عباس ثابت محمود، (مخطوطة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٣م.
- ١٠- المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم حتّى نهاية القرن الخامس الهجري، نهاد فخري محمود الهيّتي، (مخطوطة ماجستير)، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠م.
- ١١- مفهوم الخيال، ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، فاطمة سعيد حمدان، (مخطوطة دكتوراه) جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٩م.
- ١٢- مفهوم الذوق في البلاغة العربية من عبد القاهر إلى السكاكي، إبراهيم حسن سليمان (مخطوطة ماجستير)، كلية الآداب - الجامعة الأردنية، ١٩٩٤م.
- ١٣- مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، د. حامد الربيعي، معهد البحوث العلمية، (مخطوطة دكتوراه) جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦م.
- ١٤- الموازنة منهجاً نقدياً قديماً وحديثاً، د. إسماعيل الزّامل، جامعة واسط، العراق، (مخطوطة جامعية)، ١٩٨٩م.
- ١٥- النقد البلاغي عند العرب الى نهاية القرن السابع للهجرة، عبدالهادي نيشان ، (مخطوطة

دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩ م.

فهرس تفصيلي لموضوعات البحث

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	
المُدخل: - تعريف الفاعلية.....	٢
- تعريف الصورة.....	٣
- الصورة عند قدامى البلاغيين.....	٤
- تعريف التفاضل لغة واصطلاحاً.....	٩
- تعريف الموازنة.....	١١
الباب الأول: تفاضل الشعر ومعايير النقد.....	١٣ - ١٤٤
الفصل الأول: تفاضل الشعر نشأته وتطوره.....	١٤ - ٤٢
أولاً: تفاضل الشعر في العصر الجاهلي.....	١٥

- حكومة أم جُنْدَب ١٥
- حكومة النابغة الذُّبياني ١٨
- حكومة ربيعة بن حذار الأسدي ٢٢
- ثانياً: تفاضل الشعر في العصر الإسلامي ٢٦
- مفاضلة عمر بن الخطاب رضي الله عنه للشعر ٢٦
- مفاضلة علي بن أبي طالب رضي الله عنه ٢٨
- ثالثاً: تفاضل الشعر في العصر الأموي ٣٢
- مفاضلة الخليفة عبد الملك بن مروان ٣٣
- مفاضلة بين النابغة الجعدي وأوس بن مغراء ٣٤
- رابعاً: تفاضل الشعر في العصر العباسي ٣٨
- الفصل الثاني: معايير تفاضل الشعر عند النقاد القدماء ٤٣ - ١٤٤
- أولاً: معيار المعنى ٤٥
- تعريف المعنى لغة واصطلاحاً ٤٥
- المعنى معياراً للتفاضل بين الشعراء عند النقاد القدماء ٤٦
- مقاييس معيار المعنى ٥٠
- وضوح المعنى ٥٠
- دقة المعنى ٥٤
- شرف المعنى ٥٦
- إصابة المعنى ٥٩
- المبالغة وإشباع الصفة ٦٢
- السبق إلى المعاني والإبداع في توليدها ٦٩
- ثانياً: معيار عمود الشعر ٧٨
- تعريف عمود الشعر لغة واصطلاحاً ٧٧
- مقاييس التفاضل بمعيار عمود الشعر ٨١
- شرف المعنى وصحته ٨١

٨٥	- جزالة اللفظ واستقامته
٨٦	- الإصابة في الوصف
٨٩	- المقاربة في التشبيه
٩٤	- التحام أجزاء النظم والتئامها على تحيُّرٍ من لذيذ الوزن
٩٦	- مناسبة المستعار منه للمستعار له
٩٩	ثالثاً: معيار الذوق في تفاضل الشعر
٩٩	- تعريف الذوق لغة واصطلاحاً:
١٠٠	أولاً: مفهوم الذوق عند قدامى النقاد
١٠٨	ثانياً: مرجعية عدم التعليل لبعض الأحكام النقدية التي تعتمد على الذوق
١٠٩	ثالثاً: عناصر الذوق السليم
١٠٩	- المعرفة والثقافة
١١٣	- الدُّربة والمران
١١٦	- العاطفة
١١٧	- مقاييس العاطفة
١١٧	- الصدق والكذب
١٢٢	- القوة والضعف
١٢٥	رابعاً: الصورة البلاغية معياراً لتفاضل الشعر
١٢٦	مقاييس التفاضل بمعيار الصورة البلاغية
١٢٦	- المقاربة والمناسبة
١٢٩	- الوضوح والدقة
١٣٣	- الغرابة والطرافة
١٣٨	- مقياس قبول النفس
١٤١	- مقياس مخالفة العرف
١٤٥ - ٣١١	الباب الثاني: الصورة البلاغية وتفاضل الشعر
١٤٥ - ٢٣٠	الفصل الأول: فاعلية الصورة التشبيهية في تفاضل الشعر

١٤٨	- التشبيه لغة واصطلاحاً
١٥٠	- تقسيمات التشبيه باعتبار طرفيه
١٥٤	المبحث الأول: فاعلية التشبيه المفرد في تفاضل الشعر
١٥٤	- المفاضلة الأولى صورة الفرس
١٥٦	- المفاضلة الثانية صورة الخمر
١٥٧	- المفاضلة الثالثة صورة السفينة
١٥٨	- المفاضلة الرابعة صورة السحاب
١٦٠	- المفاضلة الخامسة: صورة الليل
١٦٤	- المفاضلة السادسة صورة السيف
١٦٥	- المفاضلة السابعة صورة الخوذ
١٦٦	- المفاضلة الثامنة صورة الدرع
١٦٧	- المفاضلة التاسعة صورة ثغر المرأة
١٧٠	- المفاضلة العاشرة صورة الدمع وسرعة تحدره
١٧١	- المفاضلة الحادية عشرة صورة القوس
١٧٣	- المفاضلة الثانية عشرة صورة النجوم والكواكب
١٧٥	- المفاضلة الثالثة عشر صورة جلوس الشيوخ
١٧٧	- المفاضلة الرابعة عشرة صورة الموت
١٧٧	- المفاضلة الخامسة عشرة صورة آثار الديار
١٧٩	- المفاضلة السادسة عشرة صورة الخدود
١٨١	- المفاضلة السابعة عشرة صورة الورد والربيع
١٨٢	- المفاضلة الثامنة عشرة صورة الهلال
١٨٥	- المفاضلة التاسعة عشرة أصابع اليد المخضوبة
١٨٦	- المفاضلة العشرون صورة الصباح
١٨٧	- المفاضلة الحادية والعشرين صورة الخمرة
١٨٨	- المفاضلة الثانية والعشرين صورة ضلوع الناقة

- المفاضلة الثالثة والعشرين صورة الثغر ١٨٩
- المفاضلة الرابعة والعشرين صورة البنّان ١٩٠
- المفاضلة الخامسة والعشرين صورة الفرس ١٩٢
- المفاضلة السادسة والعشرين صورة اللّهب ١٩٣
- المفاضلة السابعة والعشرين صورة البوازي ١٩٥
- المبحث الثاني: فاعلية التشبيه المركّب في تفاضل الشعر ١٩٧
- المفاضلة الأولى صورة العيون ١٩٧
- المفاضلة الثانية صورة الشمس والكواكب ٢٠٣
- المفاضلة الثالثة صورة الظبية ٢٠٦
- المفاضلة الرابعة صورة الدُّباب ٢١١
- المفاضلة الخامسة صورة النجم سهيل ٢١٥
- المفاضلة السادسة صورة الشيب ٢١٧
- المفاضلة السابعة صورة الثُّريا ٢١٩
- المفاضلة الثامنة صورة قلوب الطير ٢٢٢
- المفاضلة التاسعة صورة بزوغ وانبلاج الفجر ٢٢٤
- المفاضلة العاشرة صورة أذنان الخيل ٢٢٥
- المفاضلة الحادية عشرة لمعان السيوف ٢٢٦
- المفاضلة الثانية عشرة صورة زهر البنفسج ٢٢٨
- الفصل الثاني: فاعلية الصورة المجازية في تفاضل الشعر ٢٣١ - ٣١١
- أولاً: فاعلية الصورة الاستعارية ٢٣١
- تعريف الاستعارة لغة واصطلاحاً: ٢٣٣
- فاعلية الاستعارة المكنية في تفاضل الشعر ٢٣٧
- المفاضلة الأولى صورة ربح الشمال وصورة الفجر ٢٣٧
- المفاضلة الثانية صورة الشمس ٢٤١
- المفاضلة الثالثة صورة الخيل ٢٤٢

- المفاضلة الرابعة صورة الليل والرواحل ٢٤٥
- المفاضلة الخامسة صورة الشوق ٢٤٨
- المفاضلة السادسة صورة الحِلْم ٢٥٠
- المفاضلة السابعة صورة السَّحاب ٢٥٢
- المفاضلة الثامنة صورة القلوب ٢٥٣
- المفاضلة التاسعة صورة الأنف ٢٥٥
- المفاضلة العاشرة صورة الصيد ٢٥٦
- ثانياً: فاعلية الاستعارة التصريحية في تفاضل الشعر ٢٥٨
- المفاضلة الأولى صورة السَّيلان ٢٥٨
- المفاضلة الثانية صورة الدمع ٢٦٢
- المفاضلة الثالثة صورة نحول الجسد ٢٦٤
- المفاضلة الرابعة صورة القدم والحافر ٢٦٦
- المفاضلة الخامسة صورة المدام ٢٦٨
- المفاضلة السادسة صورة البدر ٢٦٩
- المفاضلة السابعة صورة السَّنام ٢٧٠
- المفاضلة الثامنة صورة العين ٢٧٢
- المفاضلة التاسعة صورة الجسر ٢٧٣
- المفاضلة العاشرة صورة أصابع اليد ٢٧٥
- المبحث الثاني: فاعلية الصورة الكنائية في تفاضل الشعر ٢٧٨
- مفهوم الكناية في اللغة والاصطلاح ٢٧٨
- المفاضلة الأولى صورة الكرم ٢٨٤
- المفاضلة الثانية صورة القلب ٢٨٥
- المفاضلة الثالثة صورة الكرم والعطاء ٢٨٦
- المفاضلة الرابعة صورة الرَّاعي ٢٨٩
- المفاضلة الخامسة صورة العفاف ٢٩٠

٢٩٤	- المفاضلة السادسة صورة طول العُنُق
٢٩٦	- المفاضلة السابعة صورة المرأة المتزفة
٢٩٩	- المفاضلة الثامنة صورة المجد
٣٠٣	- المفاضلة التاسعة صورة قرب الأرواح مع بعد الأجساد
٣٠٥	- المفاضلة العاشرة صورة امرأة ماتت حاملاً
٣٠٧	- المفاضلة الحادية عشرة صورة النِّزَاهة والعِفَّة
٣٠٩	- المفاضلة الثانية عشرة الكناية عن المرأة
٣١٢	خاتمة وأهم النتائج
٣١٧	فهرس المصادر والمراجع

وبعد عرض الصور الكنائية يمكن القول إنَّ الكناية في ذهن العربي قد ارتبطت بالستر والخفاء عمّا لا يُرادُّ التصريحُ به، فكانَ للتعبير الكنائي قيمةً في الكشفِ عن المعنى، لكنّه يختلف عن التشبيه والاستعارة في نصيبه من الخيال، مع أنَّ الكناية تعدُّ مجالاً للمعاني الكامنة في الصور الطريفة التي تجسدها قدرات الشاعر بتقديمها الأفكار التي تعجزُ الصور العادية عن إنتاجها، إلا أنَّ حظها من الخيال قليل؛ لأنّها تقدِّم اللفظَ الجديد بصورٍ وطرائق طريفةٍ في تقديم المعنى، فلا تحتاجُ إلى خيال عميق^(١).

(١) يُنظر: النقد البلاغي عند العرب، ص ٢٧١.

Summary

The study examined the effectiveness of the rhetorical image in the differentiation of poetry for our old critics, and how the image and the skill in formulating it affected the judgments of the critics in their poetic comparisons with the preference and progress of poetry over another, as the rhetorical image is an important element and one of the elements of poetry systems characteristics. Rather, the image is the basis of poetry and on it the poem is built, and by the rhetorical image the poet expresses his emotions, feelings, meanings and experiences.

The rhetorical picture is the most important means of criticism by which the critic can measure the degree of originality of the work of art and literary creation, and by which the insightful critic discovers the poet and his experience and ability to form it in poetry.

The nature of the research required that it be folded into two chapters, preceded by an introduction and an original entry, followed by a conclusion that included the most important results of the study:

As for the entry, it was devoted to defining the title terms: effectiveness, rhetorical image, and differentiation of poetry, and it showed the most important opinions of critics, ancient and modern scholars on the rhetorical image, and the reason for their adoption of the image as a criterion in the differentiation of poetry.

As for the first chapter, it dealt with the talk about differentiation and the criteria of criticism, and the chapter was divided into two chapters.

The second chapter was concerned with clarifying the criteria for the differentiation of poetry among the ancient critics, and studied the criterion of criticism of meaning and its

most important criteria. Then the chapter was completed by talking about the criterion of the rhetorical image, its importance, and the most important criteria, as it is the research column, and the most important criterion in the differentiation of poetry among the old critics.

As for the second chapter, it is devoted to the effectiveness of the rhetorical image and its impact on the differentiation of poetry among the ancient critics. The criterion of judgment for the preference of critics' poetry was the proficiency in similar images, and creativity in drawing them.

The second chapter revealed the effectiveness of the metaphorical image in the differentiation of poetry, and the talk of the figurative image dealt with the metaphorical image and the metonymic image, presenting the preferences of poetic critics, in which poetry is presented over another on the criterion of proficiency in the metaphorical image, or the allegorical image.

Then the research ended with a conclusion that presented the most important results and recommendations

Syrian Arab Republic

AlBaath university

Faculty of Arts and Humanities

Department Of Arabic Language



**The effectiveness of the Rhetorical Image in
poetry Differentiation in the Arabic Criticism**

(Until the End of the 7th Century AH)

A thesis submitted for obtaining a doctorate

Department Of Arabic Language

**The supervision of
Prof. D. SAMEER AHMAD MALOUF**

**Prepared By:
Firas Turky Al-Ahmad**

2022/1443