تداول المعاني بين الشعراء في ضوء فن التشبيه

د. حماد حسين حسن محمود
قسم اللغة العربية/كلية التربية/ جامعة سرت

المقدمة

الحمد لله الذي أسبغ علينا نعمه ، وأفاض علينا من فيض كرمه ، وشملنا برعايته وحفظه ، وهدانا إلي الطريق المستقيم ، وأصلي وأسلم وأبارك على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم – وعلى آله وصحبه الكرام .

وبعد

كثيراً ما تتوافق قرائح الشعراء والكتاب في تناول المعاني ، وتتوارد عقولهم حول فكرة واحدة، وتتعاور أحاسيسهم صورا لمست حنايا وجدانهم ، فتجد التوافق في كثير من الألفاظ ، وفي الوزن والقافية وحرف الروي إذا كان الكلام من الشعر ، وقد شغل نقادنا القدامى بهذه القضية، وأفردوا لها صفحات في مؤلفاتهم تحت باب " الأخذ والسرقة "، ورأوا أن مسألة المعاني وانتقالها ، وتطورها، والزيادة عليها ليس فيه أثر للمأخذ الذي أخذت منه ، مادام ألبس ثوباً جديداً ، واكتسب صياغة جديدة ، وأما أخذ شعر الغير لفظاً ومعنى ، دون تبديل أو تغيير، ودون أن يكون للشاعر أثر جديد في تناول المعنى ، فهو ما يدخل في دائرة الأخذ والسرقة .

ومن هنا جاءت فكرة هذا البحث بالتطبيق على المعاني المتداولة بين الشعراء من خلال فن التشبيه، ومعروف أن دراسة الشعر سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن الكريم يقول الشيخ عبد القاهر" أن الحجة قامت بالقرآن من جهة كونه بالغاً في البلاغة مبلغاً تعجز عنه قوى البشر، ولا يمكن أن نعرف هذا إلا إذا عرفنا الشعر وميزناه، وأحكمنا فهمه ونقده، وعرفنا الأمر الذى به يفضل بعضه بعضاً، والأمر الذي به يفضل القرآن كل شعر وكل كلام "[1]

ومما لا شك أن الدراسة التي تجعل أبنية الشعر أساساً لها، ثم تهتدي بكلام العلماء في تصنيفها، وتوصيفها دراسة جليلة، لأنها تمد الدراسة البلاغية بصيغ جديدة، فتغزر المادة البلاغية، وتتنوع وتكون أقدر على استيعاب ما في النصوص من عناصر ذات تأثير[2].

أما عن اختيار التشبيه، فلأنني وجدت أكثر المعاني المتداولة بين الشعراء، تجري في هذا الفن، فضلا عن أن التشبيه من المجالات التي يتبارى فيها الشعراء لإظهار قدرتهم، وبراعتهم وتفوقهم على غيرهم، كما أنه أحد الوسائل التي تستخدم في الإبانة، والكشف عن مكنون النفس، وما يدور بداخلها .

وكنت في تناولي للدراسة التطبيقية للمعاني المتداولة في فن التشبيه أبين ما تميز به السابق عن اللاحق في الصورة التشبيهية ، وما أجاد فيه اللاحق وتفوق على السابق كذلك ، وذلك بقراءة الأغراض والمقاصد ، وتحليل التراكيب اللغوية ، ودورها في بناء التشبيه .

هذا ... وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة ، ومبحثين ، وخاتمة ، وفهارس .

المقدمة : وفيها بيان بقيمة الموضوع، وسبب اختياره .

المبحث الأول: تداول المعاني بين الشعراء في الدرس البلاغي والنقدي، وفيه بيان لآراء نقادنا القدامى في هذه القضية، من أمثال، قدامه بن جعفر، والحاتمي، والقاضي الجرجاني، والعسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، والخطيب القزويني .

المبحث الثاني: المعاني المتداولة بين الشعراء تطبيقاً على فن التشبيه وعرضت من خلاله لصور تشبيهية من المعاني التي يكثر دورانها على ألسنة الشعراء في موضوعات متفرقة، كمثل تصوير الوقوف علي الأطلال، وتصوير احمرار الخدود، وتصوير الطعنة النافذة، وتصوير المخاوف، وتصوير عهود الأحبة وغير ذلك.

الخاتمة: وفيها أهم نتائج البحث، ثم المصادر والمراجع ، وأخيراً فهرس الموضوعات .

والله أسأل السداد والتوفيق، وأن يكون هذا العمل فيه إضافة للدرس البلاغي.

المبحث الأول: تداول المعاني بين الشعراء في الدرس البلاغي والنقدي

طرق البلاغيون والنقاد موضوع تداول المعاني بين الشعراء إذ كثيراً ما تتوافق قرائحهم في إبداع فكرة، وفي صياغة أسلوب، وفي توارد خاطرة، وانسجام تجربة، وانفعال عاطفة، وفوران وجدان، ودرس هذا الموضوع تحت باب (الأخذ والسرقة).

وتفاوتت معالجتهم لهذه القضية ما بين متسامح وغير حاد في طرقها ، وما بين ناقم وحاد الطبع في تناولها، ولعل الدافع إلى تأجيج هذه القضية هي اتصالها بالثقافة العامة، وكان كل من تناولها يحاول أن يثبت براعته في الاطلاع ومعرفته بأشعار العرب، والسابق فيها من اللاحق، والمبتكر من الآخذ، أو لأن المعاني استنفذها الشعراء القدامى، ولم يعد للشاعر المحدث قدرة على الابتكار، ومن ثم فلا حول أمامه ولا قوة إلا أن يقلد السابق، أو يولد ويزيد زيادة لطيفة تكسب المعنى جمالا وتزيده بهاء ورونقا.

وهذا الاعتقاد الأخير اعتقاد خاطئ، لأن المعاني لم تنفد باستخدام السابقين، بل بقى لكل عصر وزمان معانيه وخصوصياته التي تتناسب وبيئته.

والحق أن هذه القضية ليست مستحدثة بل هي قديمة قدم الآداب نفسها فالشاعر الجاهلي

لم يكن بمعزل عن الوسط الأدبي الذي يعيش فيه، فبدأ حياته الفنية إما راوياً يروي شعر من سبقه من الشعراء، أو يقتصر على بعض منهم، وإما حافظا لبعض القصائد والمقطوعات المختارة، وكان لروايته وحفظه الأثر البالغ في تنقيح قريحته الشعرية، ولذا نلاحظ أن " نزعة التقليد تبدو واضحة في أشعارهم، بل أحس الشعراء أنفسهم بما يرددونه وما ينسجه كل منهم على منوال سابقه، فامرؤ القيس يقول:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا ⁂ نبكي الديار كما بكى ابن حذام[3]

وزهير بن أبي سلمى يقول:

وما أرانا نقــول إلا مُعــــارا ⁂ أو معــاداً من لفظنا مكـــــــرورا[4]

وسجل عنترة تساؤله بقوله:

هل غادر الشعراء من متردم ⁂ أم هل عرفت الدار بعد توهم[5]

وهذا التأثر ظهر صداه في أخذ كل منهما من الآخر، فحينما وصف طرفة بن العبد الأطلال بالوشم في قوله:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ⁂ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[6]

أخذه زهير بن أبي سلمى فقال:

ودار لها بالرقمتين كأنها ⁂ مراجع وشم في نواشر معصم[7]

ومثل هذا كثير في شعر الشعراء قديما وحديثا.[8]

ونزعة التقليد ودوران المعاني ليست قاصرة على الشعر الجاهلي، بل نرى أثارها واضحة في الشعر في العصر الإسلامي، والأموي والعباسي، وباقي العصور.

وبما أن المعاني جرت على ألسنة الشعراء في مختلف العصور والأزمان، وجاءت في مواضع كثيرة متشابهة مما يوقع في مظنة الأخذ والسرقة، فإن النقاد والبيانين أخذوا على عاتقهم معالجة هذه المسألة، وبينوا ما يحتمل الأخذ والسرقة، وما يصح فيه التفاضل وما لا يصح ومن هؤلاء المعالجين لهذه القضية ما يلي:

1- قدامة بن جعفر: وحديث قدامة عن هذه القضية لم يكن حديثا مباشرا قصد إلى الأخذ والسرقة قصدا، وإنما جاء على سبيل الإيماء والإشارة، وذلك عندما تحدث عن موضوع الاستغراب والطرافة من قبل الشاعر فقال:" وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما، وإذا تأملوا هذا الأمر نعما علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني، واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه لا الشعر[9]، فهو يفصل

بين الشعر والشاعر، وكأن الأمور الخاصة التي تتعلق بالشاعر لا تهم من قريب أو بعيد، ثم ينتقد أن الشعراء لو تعاوروا مثلا تشبيه الدروع بحباب الماء الذي تسوقه الرياح ظل للتشبيه في ذاته جماله، ولم تخلق جدته بسبب تداول الشعراء لهذا المعنى، ومن ثم فليس لنا أن نبحث في أول من سبق إلى هذا التشبيه، وكأن قدامه يلمح من طرف خفي إلى أن المعاني شركة بين الناس جميعا، فيقول: فمثل تشبيههم الدروع بحباب الماء الذي تسوقه الرياح، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديما وحديثا "[10].

ثم بين قدامه أن المعنى يكتسب الجودة والقيمة من ذاته، وليس من شيء آخر خارج عن هذا الإطار حتى ولو كان الشاعر نفسه فيقول: " المعنى المستجاد إنما يكون مستجادا إذا كان في ذاته جيداً، فأما 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، إذا كان فردا قليلا فإن كثر لم يسم بذلك[11]. ثم يوضح أن وصف المعنى بأنه غريب وطريف، لا علاقة له بكونه جيدا، أو غير جيد، فقد يكون الجيد غير طريف أو غريب، وقد يكون الغريب الطريف غير جيد؟، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد أي القبح.

2– الحاتمي: أفاض الحديث عن الأخذ والسرقة، وعدد جوانب الأخذ حتى أوصل أبواب السرقة إلى تسعة عشر بابا، وكان من السهل إيجازها في أقل من هذا، ولكنه أراد التفريع الكثير لإظهار مدى اهتمامه بالموضوع، وقدرته على استيعاب أشعار العرب، والإشارة إلى تميزه في ذكر هذه الأبواب وغيرها، ومن الأبواب التي ذكرها الحاتمي على سبيل الاختصار:

أ– الانتحال: وهو أن يأخذ الشاعر أبياتا لشاعر آخر كما فعل جرير حين أخذ قول المعلوط:

إن الذين غدوا بلبك غادروا ⁂ وشلا بعينك ما يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لي ⁂ ماذا لقيت من الهوى ولقينا

ب– باب الانحال: وهو أن يقول شاعر أو راوية قصيدة ثم ينحلها شاعر آخر، وقد أعاد الحاتمي هنا حديث ابن سلام عما كما يفعله حماد الرواية، وتحدث عن خلف الأحمر، وعن نحله الشعر لتأبط شرا والشنفري.

ج– باب المعاني العقم: وهي الأبكار المبتدعة وعد منها قول امري القيس:

اذا ما استحمت كان فضل حميمها ⁂ على متنيتها كالجمان على الحالي.

د– باب الاهتدام وهو: أن يأخذ شاعر بيتا لآخر فيغير فيه تغييرا جزئيا كقول الشاعر:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما ⁂ تعرض لي ليلى بكل سبيل

مهتدم من قول جميل:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما ⁂ تعرض لي ليلى على كل مرقب

هـ- باب الاشتراك في اللفظ، وهو: أن يشترك الشاعران في شطر بيت ويتخالفا في الشطر الثاني وذكر الحاتمي غير ذلك باب الإغارة، وباب المواردة، وباب المرافدة وباب في منظوم المنثور وغيره[12].

على أن أهم الأبواب التي تدخل في السرقة والأخذ من الغير على حد ما يعنيه النقاد هما بابا (الاشتراك في اللفظ، وباب منظوم المنثور). أما غير ذلك مما ذكر فلا يندرج تحت باب الأخذ والسرقة .

3- القاضي الجرجاني: يعد القاضي الجرجاني من أحسن من تكلموا في هذه القضية، فقد تناولها تناولا يدل على سعة اطلاعه، وثاقب رأيه فهو لم يتعصب ضد داء السرقة والأخذ بل تناوله بنظرة موضوعية، وفرق ما بين مالا يقع فيه السرقة، وما يصح أن يقع فيه يقول:" ولست تعد من جها بذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفضل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فأقتطعه، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"[13].

ثم يؤصل القاضي الجرجاني لقاعدة من قواعد النقد، وهي الحكم على العمل الأدبي بالتفاضل وعدمه، والقدرة والبراعة وعدمها بما يصيغه الشعراء على المعاني المتداولة من صنعة الشعر التي تجعل الواحد منهم يتماز عن غيره، ويتفوق عليه بلفظة زادها، وبلمحة التقطها فيدور في فلك المبدع المخترع، والأديب المبتكر فيقول:" وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيظهر المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع كما قال لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها ⁂ زبر تجد متونها أقلامها

فأدى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء قال امرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني ⁂ كخط زبور في عسيب يمانِ

وقال حاتم:

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما ⁂ كخطك في رق كتابا منمنما

وأمثال ذلك مما لا يحصي كثرة، ولا يخفي شهرة، وبين بيت لبيد وبينها ما تراه من الفضل وله عليه ما تشاهد من الزيادة والشف"[14].

ويضيف أنه لم تزل العامة والخاصة تشبه الورد بالخدود، والخدود بالورد نثرا ونظما ونقول فيه الشعراء فتكثر، وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه إلا بتناول زيادة تضم إليه، أو معنى يشفع له كقول على بن الجهم :

عشية حياني بورد كأنه ⁂ خدود أضيفت بعضهن إلى بعض

فأضاف بعضهم إلى بعض له، وإن أخذ فمنه يؤخذ وإليه ينسب وكقول ابن المعتز:

بياض في جوانبه احمرار ⁂ كما احمرت من الخجل الخدود

والخجل إنما يحمر وجنتاه، فأما جنت الأصداغ، ومحظ العذار فقليلا ما يحمران، فهذا التمييز مسلم له، وإن لم يكن يسيق إليه ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض لكان قد طبق المفصل وأصاب الغرض، ووافق شبه الخجل، لكن أراد أن البياض والحمرة يجتمعان فجعل الاحمرار في جوانب البياض، فراغ عن موقع التشبيه"[15]

وبعد أن أشاد القاضي بالزيادة التي رفعت سقف المعنى، وجعلت السبق من أجلها والمزية والفضل لها عند على بن الجهم، وعبدالله بن المعتز، عاد ونقد التشبيه في بيت ابن المعتز، ولكنه نقد بناء، يرفع من قيمة البيت، وذلك لو جعل ابن المعتز الحمرة في جوانبها البياض، وليس العكس على حد قوله أصاب الغرض ، ووافق شبه الخجل.

وعلى ذلك فإن الاشتراك في المعاني والأغراض العامة، لا يدخل في باب السرقة، وإنما العبرة بقوالب هذه المعاني وصياغتها، فإذا تناول شاعر ما معنى من المعاني فتصرف في صياغته تصرفا حسنا فهو له، والأخذ يكون منه.

ويربط القاضي الجرجاني الابتكار في المعاني بعادة القوم، أو بالعهد، والمشاهدة وكثرة الممارسة، وهو في هذا لا يجعل المعاني حكرا على أحد دون غيره، بل إن واقع الأمم وملابسات ظروفها تحتم عليها استخدام لفظ دون آخر، وابتكار معنى دون آخر يقول في ذلك" وقد يكون في هذا الباب ما تتسع له أمة، وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم لعادة، أو عهد أو مشاهدة أو نبراس، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعام، ولعل من الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورد والتفاح وكثيرا من الأعراب لم يعرفهما"[16]

ثم يشير القاضي الجرجاني إلى ملمح مهم في هذا الباب وهو ألا ينخدع الناظر في التشابه بين الألفاظ والمعاني لمجرد التشابه الكتابي ، أو المعاني المتناسخة، بل لابد من النظر إلى الغرض والمقصد فيقول :" وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقتصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن، ونضح صاحبه، وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد، ولن تكمل ذلك حتى تعرف تناسب قول لبيد:

وما المال والأهلون إلا ودائع ⁂ ولابد يوما أن ترد فيه الودائع

وقول الأفوه الأودي:

وإنما نعمة قوم متعة ⁂ وحياة المرء ثوب مستعار

وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك ذكر المال والولد، وكان أحدهما جعل وديعة، والآخر عارية. وأمثلة غير ذلك كثير ساقها الجرجاني.[17].

4- أبو هلال العسكري: عقد أبو هلال العسكري فصلا في كتابه الصناعتين في حسن الأخذ، ذهب فيه إلى أنه" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم... ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"[18].

فأبو هلال لا يرى حرجا من تناول المعاني من السابقين، وتداولها بين الشعراء، ولكن على المتأخر أن يضيف عليها من صنعة الشعر ماي جعلها تبدو وكأنها في حلة جديدة من ابتداعه ، وبذلك ينال الفضل والمزية بالرغم من أن المعنى مسبوق به. ثم يبين أبو هلال أن المعاني مشتركة بين الناس جميعا، وإنما التفاضل بينهم يقع في الألفاظ، وطريقة وضعها ونظمها، وهو في هذا يميل ناحية اللفظ على حساب المعنى، ولكنى أرى أنه فعل هذا ليدرأ عن المتأخر تهمة السرقة. يقول في هذا الصدد" المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمترى فيه، وذلك أنى علمت شيئا في صفة النساء: سفرن بدورا وانتقبن أهلة.

وظننت أنى سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"[19].

أما عن المقاييس النقدية التي اتخذها أداة للحكم على العمل الأدبي وأعني بالعمل الأدبي هو– تداول المعاني بين الشعراء– فأوجزها في هذه العبارة "إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه"[20].

إذا فالعيب فيمن يأخذ المعنى بلفظه كله، أو ببعضه، أو عندما يأخذ المعنى ممن تقدمه ثم يقصر فيه كما فعل النابغة فإنه أخذ قول وهب بن الحارث:

تبدو كواكبه والشمس طالعة ⁂ تجري على الكاس منه الصاب والمقر

فقال النابغة:

تبدو كواكبه والشمس طالعة ⁂ لا النور نور ولا الإظلام إظلام.[21]

فأبو هلال يرى أن النابغة قصر في المعنى عن وهب بن الحارث، ولكنه لم يوضح لنا موضع التقصير، والذي هو في الشطر الثاني من البيت فنفى النور والإظلام في وقت واحد، فطلعة الممدوح وبهاء وجهه لا يضره طلوع الشمس.

ويرى أبو هلال العسكري أن أخذ المعنى من السابق وستره بصنعة البارع الحاذق يحكم له بالسبق إليه مما تقدمه، وبين أن من أسباب الإخفاء هو أخذ المعنى من نظم وايراده في نثر ، أو العكس، أو بنقله من معنى مستعمل فيه إلى غيره، كأن يكون المعنى في مديح فينقله إلى وصف، أو يكون في صفة خمر فيجعله في مديح، ويرى أنه لا يقع هذا إلا للمبرز الكامل المقدم، ويسوق على ذلك مثالا كقول أبي نواس:

أعطتك ريحانها العقار ⁂ وحان من ليلك انسفار

فإنه أخذه من قول الأعشى وأخفاه غاية الإخفاء وقول الأعشى هو:

وسبيئة مما تعتق بابل ⁂ كدم الذبيح سلبتها جربال

وسئل الأعشى عن سلبتها جربال فقال: شربتها حمراء، وبلها بيضاء فبقى حسن لونها فى بدنى. ومعنى " أعطتك ريحانها العقار" في قول أبي نواس أي شربتها فانتقل طيبها إليك.

ومن براعة الابداع أن يزيد الثاني عن الأول في معنى أو تشبيه على نحو ما ساق أبوهلال من أمثلة على ذلك، ويكفينا في هذا مثالاً واحداً وهو قول البحتري:

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامها ⁂ ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

فأنه أحسن لفظا وسبكا من قول أبي حية:

إذا هن ساقطن الحديث كأنه ⁂ سقاط حصى المرجان من سلك ناظم

وبيت البحتري أيضا أتم معنى لأنه تضمن ما لم يتضمنه بيت أبي حية من تشبيه الثغر بالدر[22].

وستكون لي وقفة (إن شاء الله) مع البيتين في الدراسة التطبيقية على فن التشبيه.

ويشير أبو هلال إلى قبح الأخذ ومقياسه هو : أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره وتخرجه في معرض مستهجن. أو أن يأخذه بلفظه ومعناه ويدعى أنه لم يأخذه، وإنما وقع له كما وقع للأول. كما سئل أبو عمرو بن العلاء عن الشاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى، فقال: عقول رجال توافت على ألسنتها وذلك كقول طرفة:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم ⁂ يقولون: لا تهلك أسى وتجلد.

وهو قول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم ⁂ يقولون: لا تهلك أسى وتجمل.

فغير طرفة القافية.

والأخذ إذا كان كذلك كان معيبا، وإن ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول بل وقع لهذا كما وقع لذاك، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل، والعيب لازم للآخر[23] .

5– الإمام عبد القاهر الجرجاني: يرى الشيخ عبد القاهر أن اشتراك الشاعرين إما أن يكون في معنى من المعاني , أو غرض ما في الجملة ، أو في الصياغة التي تتعلق بالعبارة ، و يستبعد من السرقة إذا كان الاتفاق في المعنى و الغرض ، فيقول : (فأما الاتفاق في عموم الغرض فمما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ و السرقة و الاستمداد و الاستعانة، لا ترى من به حسن يدعى ذلك ... و إنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ... حتى يدعى عليه المحاجة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرين عِيالاً على الآخر في تصور معنى الشجاعة ، و أنها مما يمدح به ،و أن الجهل مما يُذمُّ به...) [24].

وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات ،فإن حكم ذلك و إن كان خصوصاً في المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره . أي يستبعد من مظنة الأخذ و السرقة .

والشيخ لا يترك الأمر في هذا غفلاً بل يوضحه عندما يقول : (من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة ، و بالبحر في السخاء ، و بالبدر في البهاء .... لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم ،و لا يحتاج في العلم به إلى رويه و استنباط .... و إنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس)[25].

ونلاحظ أن الشيخ أشبه بالمدرس الذي يضع الضوابط والحدود ويوضحها ويشرحها، وهذه الأدوات والشرائط التي حددها الشيخ هي أساس في الحكم على العمل الأدبي، ونبراس للنقاد يسيرون عليه، ويحتذون دربه ،فالاشتراك بين الشعراء في المعاني العامة والأغراض لا يقع فيها سرقة، ولا يدعى أن المتأخر أخذ من السابق.

أما المعاني التي يجوز فيها أن يُدَّعي بالاختصاص، والسبق والتقدم فهي المعاني التي تحتاج إلى طول نظر و تدبر، وتنال بعد جهد وطلب، وفي ذلك يقول الشيخ ((وإن كان – أي المعنى– مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، ويناله بطلب و اجتهاد، ولم يكن كالأول يقصد (العام الذي يشترك فيه الناس) في حضوره إياه ... وكان دراً في قعر بحر لا بد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً شاهقاً لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه .... نعم إذا كان هذا شأنه ،وههنا مكانه ... فهو الذي يجوز أن يُدَّعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والاوَّلية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد، وأن يقضي بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين ...))[26].

ثم يلفت الشيخ إلي ملمح رائع، ونكتة دقيقة ، ودرة ثمينة ينبغي ألا تغيب عن ذهن الناقد الفطن، وألا يخدع بعموم الألفاظ والمعاني، فيشرع في الحكم على العمل الأدبي بأنه ساقط ومبتذل، ولا يقع فيها التفاضل والتباين، والملمح هو: أن المعاني المشتركة بين الناس لا يقع فيها التفاضل متي كانت صريحة لم يلحقها صنعة الشاعر ، فإن المعنى يكون من الذي يكثر دورانه على ألسنة الشعراء إلا أن الشاعر الحاذق يغيره عن طريقه إلى طريق آخر من الكناية والتعريض، والرمز، والتلويح. يقول الشيخ : ((و الذي قلت أن التفاضل لا يدخله إنما يكون كذلك ما كان صريحاً لم تلحقه الصنعة. وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فأما إذا رُكب عليه معنى ، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية، والتعريض، والرمز، والتلويح، فقد صار بما غُير من طريقته... داخلاً في قبيل الخاص الذي يمتلك بالفكرة والتعمل ... وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه ((سلبن الظباء العيون))[27] كقول بعض العرب:

سلبن ظباء ذي نفرٍ طلاها ❋ و نجل الأعين البقر الصوَّار[28]

وكقوله :

لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا ❋ إلا بوجه ليس فيه حياء[29]

وغير ذلك من الأمثلة ساقها الشيخ عبد القاهر[30]. فمعروف أن تشبيه العيون الواسعة بعيون الظباء والبقر، وتشبيه الوجه في الإشراق بالشمس من التشبيهات القريبة إلا أن كلا الشاعرين أدخل في التشبيه صنعته، فحاورنا وشغلنا عن التشبيه وهو يريده ويقصده، وهذه

المحاورة والمشاغلة جعلته يبدو جديداً ومبتكرا.

ولذا فإن بعض الأدباء والشعراء ممن انقادت لهم الأقلام، واستجابت لهم القرائح استطاعوا أن يخلقوا من التراب تبراً، ومن النازل الخامل عالياً غالياً، وأن يحولوا التشبيهات القريبة المبتذلة إلى غريبة عالية، وبذلك انتشلوها من وهدة الامتهان ورفعوها إلى مكان في البيان، وذلك عن طريق التشبيه الضمني والتشبيه المشروط، وطريقة التفضيل بأن يفضل المشبه على المشبه به، وطريقة تعدد التشبيه، أو تعدد المشبه به فقط))[31].

كذلك فإن دوران هذه الصور على العيون، وترددها في مواقع الأبصار – كما يقول البلاغيون – كالظبي والغزلان، والشمس، والقمر، والبدر والكواكب، والنجوم، والذئب، والأسد وغيرها ليست دليلاً على السقوط، وعدم التفاضل والتباين متى أشربت من روح الشاعر، وأدخل فيها صنعته وإلا لم تحفظ بالخلود، و وصلتنا واستمتعنا بها كما استمتع بها صاحبها. بل إن هذه العناصر والمعاني التي تعاورها الشعراء فيما بينهم ((أحفظ لبقائها و حيوتيها، وتأثيرها في أجيال الناس والأمم، وهذا القدر من التشبيه هو الذي يربطنا بصور الشعراء الذين عاشوا في زمان غير زماننا و بيئات غير بيئاتنا، وليس اختلاف العصر والبيئة والأطوار الحضارية بحائل بيننا وبين التذوق والاستماع بهذه الصور، لأنها كانت أخلد من الزمان والمكان حين استمدها، الأديب من العناصر الإنسانية أو الكونية العامة))[32].

ولا شك أن صنعة الشاعر عليها المعول في إكساب المعاني المتداولة والكثيرة الدوران على الألسنة قدراً من الخلود والشموخ، ومعروف أن الشعر قد رُفع به الخامل، وأُسقط به النابه الرفيع، بما يصنعه من صور، ويسوق من حجج، ولدقة هذه الصنعة الشعرية يقول الإمام عبد القاهر: أنه يوقع في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب .... "[33].

6– ابن الأثير: كعادة ابن الأثير في فلسفته النقدية، لا يقنع بالآراء، بل يناقشها ويحللها، وقد يقبل البعض منها، وقد يرد الجميع اقتناعا منه بثقافته وسعة اطلاعه، وثقة في موروثه الفكري والأدبي، ولذا بدأ قضية تداول المعاني بين الشعراء بالرد على الطائفة التي زعمت أن المعاني استنفذها المتقدمون ولم يبق للمتأخرين منها شيء. فقال : "وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول: إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعاً، فإن قول الشعر قديم منذ نُطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مراراً، وهذا القول، وإن دخل في حيز الإمكان

إلا أنه لا يلتفت إليه، لأن الشعر من الأمور المتناقلة . . . والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر، وهي قاذفة لا نهاية لها ؟[34].

ثم يبين ابن الأثير المعاني التي تستحق الوصف بالسرقة، والمعاني الأخرى التي لا تستحق الوصف بالسرقة، وهو في هذا يتفق مع كثير من النقاد قبله .

أما عن المعاني التي توصف بالأخذ والسرقة فهي ما أشار إليها في قوله " من المعاني من يتساوى الشعراء فيه، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لأول مثل آخر، ولأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخر قول الأول . كقولهم في الغزل :

عفت الديار وما عفت ⁂ آثارهن من القلوب

وكقولهم في المديح : إن عطاءه كالبحر ، وكالسحاب ... ومثل ذلك لا يطلق على الآخر فيه اسم السرقة من الأول[35].

أما المعاني التي هي مظنة السرقة فهي المعاني الخاصة ، والتي ابتدعها شاعر من الشعراء، وشُهد له ببراعة الاختراع والابتداع، وهي ما أشار إليها في قوله: "وإنما يطلق السرقة في معنى مخصوص كقول أبي تمام :

لا تنكروا ضربي له من دونه ⁂ مثلاً شرودا في الندى والبأس

فالله قد ضرب الأقل لنوره ⁂ مثلاً من المشكاة والنبراس

فإن هذا المعنى مخصوص ابتدعه أبو تمام ، وكان لا بتداعه سبب والحكاية فيه مشهورة[36].

وابن الأثير محق في هذا إذ كثير من المعاني الخاصة سطا عليها الشعراء، وادعوا لأنفسهم الفضل والسبق، ومن يدقق النظر في منثور ومنظوم العرب يقع على الكثير من هذه الصور، وكتب الأدب ممتلئة بمثل هذا. وكم كان قاسيا ابن الأثير في حكمه بالسرقة على من أورد ولو لفظة واحدة من ألفاظ الأول في معنى من المعاني فقال: والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ، ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدل الدليل على سرقته[37]، وإن كنت أرى أن اللفظة الواحدة لاتعد من السرقة.

وطبق ابن الأثير مقاييس نقده في هذا الباب على ثلاثة من الشعراء هم أبو الطيب المتنبي، والبحتري، وأبو تمام، وعلل اختياره لهؤلاء الثلاثة بأن أشعارهم حوت غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء[38].

ويحمد لابن الأثير أنه من أكثر النقاد موازنة بين الشعراء في المعاني المتقاربة، والمفاضلة بينهم، والحكم على أشعارهم .

كما أنه ألف كتابا خاصاً في السرقات، وقسمة ثلاثة أقسام: النسخ، والسلخ، والمسخ، وعرف النسخ بأنه: أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة. والسلخ هو: أخد بعض المعنى. والمسخ هو: إحالة المعنى إلى ما دونه[39].

وطبق على هذه الأقسام من أشعار العرب، وكعادة ابن الأثير يدعي أن ما ذكره لم يأت به أحد قبله فيقول: وإذا أنصف الناظر في الذي أتيت به ههنا علم أني قد ذكرت ما لم يذكره غيري[40].

7- الخطيب القزوينى: ردّ الخطيب القزويني ما قاله النقاد السابقون من أن الاشتراك في الأغراض على العموم، لا يعد سرقة ولا استعانة، ولا نحوهما[41]. أما عندما تحدث عن الأخذ والسرقة ففصّل القول في ذلك، وذكر أن الأخذ والسرقة نوعان ظاهر وغير ظاهر، أما الظاهر فحدده بأنه هو: أن يؤخذ المعنى كله أما مع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده، وهو بهذا يتفق مع قول ابن الأثير السابق. ورأى أن المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه مذموم مثل قول الأبيرد اليربوعى :

فتى يشترى حسن الثناء بماله ⁂ إذ السنة الشهباء أعوزها القطر.

وقول أبى نواس:

فتى يشترى حسن الثناء بماله ⁂ ويعلم أن الدائرات تدور.

وإن كان المأخوذ بعض اللفظ سمى إعارة أو مسخاً، فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيله كحسن السبك أو الاختصار فهو ممدوح مقبول كقول بشار:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته ⁂ وفاز بالطيبات الفاتك اللهج.

وقول سلم الخاسر:

من راقب الناس مات غماً⁂ وفاز باللذة الجسور.

فبيت سلم أجود سبكاً وأخصر. وإن كان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود كقول أبى تمام:

هيهات لا يأتي الزمان بمثله ⁂ إن الزمان بمثله لبخيل.

وقول أبى الطيب:

أعدى الزمان سخاؤه فسخا به ⁂ ولقد يكون به الزمان بخيلاً.

فإن مصراع أبى تمام أحسن سبكاً من مصراع أبى الطيب، أراد أن يقول: ولقد كان الزمان به بخيلاً فعدل عن الماضي إلى المضارع للوزن.

وأما السرقة غير الظاهرة فمنها أن يتشابه معنى الأول، ومعنى الثاني كقول الطرماح بن حكيم:

لقد زادني حباً لنفسي أنني ⁂ بغيض إلى كل امرى غير طائل.

وقول أبي الطيب:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص ⁂ فهي الشهادة لي بأني كامل.

فإن ذم الناقص أبا الطيب، كبغض من هو غير طائل الطرماح، وشهادة ذم الناقص أبا الطيب كزيادة حب الطرماح لنفسه(42).

ولعل الجديد في تناول الخطيب لهذا الباب، هو تحليله الدقيق للفروق بين المعاني المتشابهة في كلام الشعراء، وموازنته بين الشعراء في كثير من المعاني، وهو أمر محمود له، فهو لم يقف عند حد نقد اللفظة، وأن هذا أجود بيت أو أغزل، أو أن الثاني زاد عن الأول دون ذكر الزيادة، ولكنه تجاوز كل هذا إلى بيان أسباب الحسن، وأسباب القبح، وهذا بدوره يعكس نمو النقد العربي في العصور المتأخرة عما سبق عند الأوائل.

وفى نهاية هذه القراءة المتأنية في كتب النقاد والبلاغيين حول موضوع تداول المعاني بين الشعراء، والذي درسوه تحت باب ((الأخذ والسرقة)).أسجل هذه الملحوظات:

- نخلص من كل ما سبق من أقوال في هذه القضية إلى أن هناك اتفاقاً على أن وجود معنى من المعاني الذي تناوله السابقون في شعر المتأخرين، لا يعنى السرقة مادام ألبس ثوباً جديداً، واكتسب صياغة جديدة، ووضع في صورة أخرى غير الصورة التي وضع فيها أول مرة، وأن السرقة تكمن في أخذ شعر الغير لفظاً ومعنى دون تبديل، أو تغيير، ودون أن يكون للشاعر أثر جديد في تناول هذا المعنى.
- أن المعاني العامة، والتي يشترك فيها عامة الشعراء، ليست مجال التفاضل والتباين، وادعاء السرقة والأخذ، وقد وقفنا على أمثلة للمعاني العامة من خلال ما تقدم، أما الذي يجوز فيه ادعاء الأخذ والسرقة، فهي المعاني المخصوصة المشهود فيها لشاعر بعينه بحسن السبق، وأولية القول.
- أن المعاني الجيدة جيدة، والرديئة رديئة في ذاتها دون النظر إلى ورودها عند شاعر دون آخر كما رأينا عند قدامه، ثم إن الغرابة والطرافة لا علاقة لها بالمعنى الجيد وغير الجيد فقد يكون الجيد غير طريف أو غريب، وقد يكون الغريب الطريف غير جيد.
- أن الحكم على العمل الأدبي بالتفاضل وعدمه منظور فيه إلى براعة الشاعر، وحسن صنعته، كما رأينا عند القاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني.

● ارتباط الابتكار في المعاني يجب أن ينظر فيه إلى عادة القوم، والعهد، والمشاهدة، وكثرة الممارسة، وهذا الملمح النقدي العظيم لم أجده إلا عند القاضي الجرجاني.

● أن أخذ المعنى من السابق، وستره بصنعة البارع الحاذق يُحكم له بالسبق إليه مما تقدمه، على نحو ما رأينا عند أبي هلال العسكري.

● أن المعاني التي كثر دورانها على ألسنة الشعراء متى أعادها شاعر آخر وأضفى عليها من إحساسه، ونبضت بنبض روحه، وغيَّر فيها غدت جديدة ومبتكرة، وشُهد لصاحبها بالبراعة والدقة، على نحو ما رأينا عند الإمام عبد القاهر الجرجاني.

وبعد أن وقفنا على هذه القضية عند أفذاذ نقادنا فإلى الدراسة التطبيقية على تداول المعاني بين الشعراء من خلال فن التشبيه.

المبحث الثاني: تداول المعاني بين الشعراء تطبيقا على فن التشبيه:

تصوير الوقوف على الأطلال: الوقوف على الأطلال قاسم مشترك بين الشعراء الجاهليين ،وذلك لتشابه حياتهم، فمن ثَّم تشابهت صورهم وأخيلتهم، وكان بكاء الديار في مستفتح قصائدهم، يحركهم في هذا الشعور بالحرمان، واللحظات الحزينة التي خلفها فراق الأحبة، فتارة كانوا يشبهون ما بقى من آثار الديار بسطور الكتاب، أو الوشم.

وقد فسَّر ابن قتيبة ظاهرة الوقوف على الأطلال في مطلع القصائد الجاهلية فقال: "إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدمن، والآثار فبكى وشكا وخاطب الربح، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ....، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ... وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس .. لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء ...[43]، وقد وفق ابن قتيبة في التعليل للوقوف على الأطلال، بأنه سبب يتخذ منه الشاعر الجاهلي وسيلة لذكر أهلها الراحلين، ولا شك أن الشاعر لا تعنيه الديار بقدر ما يعنيه من سكن الديار، فهو يبكي في الديار من أحب، ويتوجه بالخطاب للديار، بينما هو في قرارة نفسه يخاطب محبوبته.

أما عن التعليل الذي ساقه ابن قتيبة بأن الشاعر يخلص من ذكر أهل الديار إلى النسيب ليستميل إليه الناس فقد جانبه الصواب في هذا التعليل، لأن ظاهرة التكسب بالشعر لا تصدق على البيئة الجاهلية، وخاصة هذا الشاعر الذي يصور آلام فراق الأحبة، فتعبيره عن الوجد والصبابة وشدة الشوق ليس إلا تجسيداً صادقاً لما يشعر به تجاه من أحب، فالتكسب عُرف في

العصور التي تلت العصر الجاهلي، عندما طرق الشعراء أبواب الملوك، ووقفوا على عتبات القصور.

بينما يرى البعض أن سبب الوقوف على الأطلال، هو اللحظات الحزينة التي أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها، يقول الدكتور القيسي: أن بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية ذاتية، بل لحظة حزينة أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني، وبالحنين إلى الاستقرار والمقام الثابت الذي يستطيع فيه أن يقيم بيتاً يخلد فيه ذكرياته، ويسترجع مقام صباه، وهو في الواقع لا يواجه ذكرى حبه فحسب، وإنما كانت تتداعى في ذاكرته صور شبابه الذاهب، وهذان الدافعان يكفيان لخلق عاطفة تثير في نفسه جواً مناسباً يحمله على الحنين"[44]. بينما يرى البعض أن سبب الوقوف على الأطلال، هو الصراع القائم بين الشاعر ومظاهر الحياة المختلفة، وعلى الأخص ظاهرة الحياة والموت[45].

فالشاعر الجاهلي في صراع دائم مع مظاهر الحياة المختلفة، والطلل عنده جزء من حياته، فكأن تهدم جزء من الديار إيذان بتهدم حياته، فهو في صراع من أجل البقاء، وكأن البكاء على الطلل أصبح عند الشاعر الجاهلي بمثابة البكاء على نفسه.

والحق أن هذه الأسباب وغيرها تحتملها نفسية الشاعر الجاهلي ،فلا تزاحم ولا تعارض، وأياً ما كان من تفسيرات لأسباب الوقوف على الأطلال إلا أنها حوت صوراً رائعة من البيان، وخاصة الصور التشبيهية فهي الأغلب والأعم، وجاءت مصورة لنفس قائلها، ومن هذه الصور ما ردده الشعراء من معان متشابهة في تصوير الأطلال بالخط أو السطر في الكتاب.

يقول امرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني ⁂ كخط زبور في عسيب يمانِ[46]

ويقول لبيد:

وجلا السيول عن الأطلال ⁂ كأنها زبر تجد متونها أقلامها[47]

ويقول حاتم الطائي :

أتعرف أطلالاً ونؤيا مهدما ⁂ كخطك في رق كتاباً منمناً[48]

الشعراء الثلاثة يتفقون في معنى واحد، وهو تصوير ما بقى من آثار الديار، إلا أن كل واحد منهم كانت له صنعته ودقته، فامرؤ القيس بدأ قصيدته بهذا الوقوف على الطلل متسائلاً عن صاحب الطلل وهو يعرفه، ولكن الاستفهام هنا يحكي الحيرة والوله والتيه، والشعور بالقسوة والمرارة من جزاء معاينته للديار، بعد أن خلت من الأحبة، ولذا هاجت نفسه شجناً فشبه ما

بقى من آثار الديار بخط القلم في سعف النخل اليماني، ووجه الشبه هو الأثر القليل الذي بقى من هيكل الديار، وفي تنكير كلمة (طلل) ما يوحى بأن ديار الأحبة أصبحت منكرة مجهولة موحشة، بعد خلوها من المحبوبة، ولعل في اختيار سعف النخيل اليماني دون غيره ما يوحى بحنين الشاعر إلى الموطن الأصلي لأجداده، والذين كانوا يسكنون اليمن أو ربما هو الأقرب أن أهل اليمن كانوا يكتبون في عسيب النخيل عهودهم و صكوكهم فاشتهر ذلك عنهم.

أما بيت لبيد، والذي يحكي أن السيول جلت التراب عن الطلل حتى لكأنما آثار الديار كتبٌ طمست فأعيد بعضها على بعض، وترك ما تبين منها فهي مختلفة، وقد فضل القاضي الجرجاني بيت لبيد على بيت امرئ القيس يقول: "وبين بيت لبيد وبينه ما تراه من الفضل وله عليه ما تشاهد من الزيادة والشف[49]"، غير أنه لم يبرر لنا مواطن الإجادة والزيادة في البيت، ولو نظرنا إلى بيت لبيد لوجدناه يفترق عن بيت امرئ القيس بالرغم من أنه يدور في فلك المعنى وهو تصوير الأطلال، غير أنه شبه كشف السيول عن الأطلال التي غطاها التراب بتجديد الكتاب سطور الكتاب الدارس، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها، ولا شك أن هذا التشبيه تعلو قامته تشبيه امرئ القيس، ولقوة الشبه بين المشبه والمشبه به أتى بكأن التي تفيد قوة التشبيه، وكأن المشبه والمشبه به بلغا من المثلية والمشابهة درجة التوافق التام، عكس الكاف في بيت امرئ القيس، والتي تفيد مجرد التشابه بين الطرفين، وثَّمة اختلاف آخر هو أن "طلل " لبيد معرفة، وهذا يوحي بشهرة هذا الطلل فهو معروف للناس لا تخطئه العين، كما أن الطلول هنا جمع، وهذا يوحي بجسامة الخسارة، وأن بكاء الطلول مرير وعظيم، فلم يعد أي شيء يصلح للحياة من هذه الديار، وقد تناثرت في كل مكان، وهذا الانهيار يولد في نفس الشاعر الصراع بين الحياة والموت، وكأن تهدم الديار إيذان بتهدم كل حياته، فلم يعد فيها شيء صالحاً للحياة، بل حياته كلها متمزقة كتمزق الطلول وتناثرها، ولكل ما سبق يتبين أن بيت لبيد أفضل في الصياغة، وفي انتقاء الألفاظ الدالة الموحية المشعة بالرغم من أن المعنى سبق به امرؤ القيس، ألا أن صياغة البيت والتشبيه خاصة جعلت المعنى كأنه له وحده.

أما بيت حاتم الطائي، فيتفق مع بيت امرئ القيس في أنه كان في مفتتح القصيدة، وصورته التشبيهية تقرب منه أيضاً، فهو يشبه ما بقي من آثار الطلل بالخط في الكتاب المنمنم أي المحسن، وكذلك يتفق معه في استخدام أداة التشبيه الكاف، وكذلك في الاستفهام غير أن الاستفهام هنا بالهمزة ، وهناك بمَنْ، وكذلك في تنكير الطلل "أطلالاً "، غير أنه اختلف معه في جمع الطلل على (أطلال)، وحاتم الطائي صورته التشبيهية أكثر وضوحاً، وأقرب للذهن فقوله

((مهدما)) قربت الصورة إلى الذهن، فالديار في كتاب محسن، غير أنه يحسب له أن الخط الغير مستقيم كان في كتاب حسن ومنمق، وهذا يوحي بوحشية الديار، وكآبة منظرها بعد أن تهدمت وهجرها الأحباب، فما أشبها بالخط السيئ في الكتاب الجميل، وكأن تناثر الديار، وسوء منظرها شرخ عميق في جدار حياته، والتي كانت مليئة بالفرح والسرور والسعادة قبل أن يمر على ديار الأحبة.

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد من تشبيه ما بقي من آثار الديار بخط القلم، بل شبهوه بسئ آخر وهو الوشم، من مثل ذلك قول طرفة بن العبد في معلقته:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ⁂ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[50]

وقول زهير بن أبي سلمي:

ودار لها بالرقمين كأنها ⁂ مراجيع وشم في نواشر معصم[51]

وقول جميل بن معمر:

قغر تلوح بذي اللِّجين كأنها ⁂ أنضاءُ وشْمٍ أو سطور كتاب[52]

من المعلوم أن تشبيه آثار الديار بالوشم من التشبيهات البعيدة، وسبب البعد هو ندرة تكرار المشبه به على الحواس، وذلك يستدعي بطء حضوره إلى الذهن عند حضور المشبه، يقول الإمام عبد القاهر: " ومبني الطباع وموضوع الجِبِلَّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"[53].

والوشم ليس ببعيد في ذاته ، ولكنه بعيد عند استحضار المشبه (آثار الديار). وبنظرة إلى التشبيهات الثلاثة عند الشعراء، نلاحظ: أنها تتفق في المشبه به الوشم إلا أن زيادة لجميل جدَّد بها صورته إذ عدّد المشبه به (أنضاء وشم) (أو سطور كتاب) وهذا يوحي بالنظرة المتعددة لآثار الديار فمرة رآها كالوشم، ومرة أخرى رآها كسطور الكتاب، وهذا يشير بدوره إلى كثرة معاينة آثار الديار من جانب جميل، وإطالة الوقوف بها، كما أن توزع هذه الكلمات وتعددها في عين الشاعر وهي لها طابع نفسي حاد لها دلالة على طبيعة حسية بمعانيه، ومدى انفعاله بها[54].

أما من حيث الصياغة التشبيهية ف " طرفة " شبه لمعان آثار الديار ووضوحها بلمعان آثار الوشم في ظاهر الكف و"زهير" لم يختلف كثيراً عن "طرفة" إلا في الأداة فجاء "بكأن" كأداة ربط بين الطرفين بينما أتى "طرفة" بالكاف، والوشم عند " طرفة " معرفة ، وعند زهير وجميل "نكرة" ووفق "طرفة" في الإتيان به معرفة ليتناسب مع قوله "تلوح" حيث الظهور

واللمعان، وتعريف المشبه به يفيد بلوغ الصفة وتمامها، وأكدها بقوله " ظاهر اليد ".

أما زهير فقال في (نواشر معصم) بمعنى في العروق، وعلى ذلك يمكن أن يقال أن صفة الظهور قد بلغت تمامها في صورة "طرفة" و" جميل" الذي أشار إلى شدة ظهورها في قوله "تلوح"، بينما قلت عند "زهير".

ومن خلال ما سبق يتضح تأثر جميل " بطرفة " فذكر " الوشم " ولمعانه في قوله " تلوح "، كما فعل "طرفة" ألا أن جميلاً عدّد المشبه به، وذكر الأداة " كأن " وقال: "أنضاء وسطور" بالجمع ليتناسب مع قوله "تلوح" حيث الوضوح والتمام وكثرة العلامات، ونلاحظ في قول "جميل" "سطور كتاب" إطلاق العنان لخيال القارئ والمتلقي معاً، وما يفهمه كل منهما من تشبيه الوشم بسطور الكتاب.

تصوير احمرار الخدود: من المعاني التي جرى تداولها بين الشعراء تصوير حمرة الخد من ذلك قول: علي بن الجهم:

عشية حياني بورد كأنه خدود ❊ أضيفت بعضهن إلى بعض[55]

وقول ابن المعتز :

بياض في جوانبه احمرار❊ كما احمرت من الخجل الخدودُ[56]

وعلَّق القاضي الجرجاني على هذين البيتين فقال عن بيت علي بن الجهم، فأضاف بعضهم إلى بعض وإن أُخذ فمنه يؤخذ، وإليه ينسب، أما عن بيت ابن المعتز فقال: والخجل إنما يحمر وجنتاه، فأما منبت الأصداغ، ومخط العذار فقليلاً ما يحمران ، فهذا التميز مسلم له، وإن لم يكن يسبق إليه، ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض لكان قد طبق المفصل، وأصاب الغرض، وافق شبه الخجل، ولكن أراد أن البياض والحمرة يجتمعان فجعل الاحمرار في جوانب البياض فراغ عن موقع التشبيه[57].

فالواضح أن القاضي الجرجاني يفضل التشبيه في بيت علي بن الجهم على التشبيه في بيت ابن المعتز ، ولاشك أن جعل الحمرة في جوانبها بياض أفضل بكثير من جعل البياض في جوانبه احمرار فكلما زاد الاحمرار دل على الخجل.

ويتفق مع القاضي الجرجاني الشيخ عبد القاهر الجرجاني إذ يقول معلقاً على بيت ابن المعتز: ألا ترى أن قوله بياض في جوانبه احمرار لم يستوجب الفضل والخروج من التشبيه العامي، وأن يقال قد زاد زيادة لم يسبق إليها إلا بالتركيب والجمع ، وبأن ترك أن يراعي الحمرة وحدها[58].

وكأن الشيخ عبد القاهر يجد أن الجمال في التشبيه يكون بالتركيب والجمع، وليس على الانفراد فكأنه يريده أن يشبه البياض حوله الحمرة كالحمرة حولها البياض، لا يريد البياض على حدة، ولا الحمرة على حدة، لأنك إن فعلت هذا تفرق عنك الحسن والإحسان وحضر العي وذهب البيان على حد كلام الإمام عبد القاهر الجرجاني. وعلى ذلك فإن الشعراء قد يتداولون المعنى واللفظ معا ، ولكن تبقى لكل واحد منهم لمسته الفنية، وصياغته التشبيهية التي تفترق وتختلف فيما بينهم ويبقى لكل واحد تميزه الخاص به، وهذا ما وضح من صياغة على بن الجهم للتشبيه إذ شبه الورود بالخدود على العكس من تشبيه الناس الخد بالورد ليضفي جمالاً على الخدود جعله يتميز به عن غيره. كما أن مجيء أداة التشبيه" كأن" زاد من قوة تشبيهيه, عكس تشبيه ابن المعتز, كما أن تشبيه الورد بالخدود على الإجمال دون تفصيل , أوقع في النفس, حيث تذهب فيه النفس كل مذهب, ويطلق العنان لخيال القارئ والسامع يتخيل ما يشاء في هذا التشبيه.

تشبيه ريق المحبوبة بالخمر: شاع في تشبيهات الشعراء الأقدمين تشبيه ريق المحبوبة بالخمر وحلاوته بالخمر، أو بالخمر والمسك من ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

كأن ريقها بعد الكرى اغتبقت ⁂ من طيب الرّاح لمّا يَعْدُ أن عتقا[59]

فشبه ريق محبوبته بعد نومها بخمر جيدة.ويأتي بعده عبيد بن الأبرص فيقول :

كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت ⁂ صهباء صافية بالمسك مختومة[60]

فشبه ريق محبوبته بالخمر المخلوط بالمسك التي يغالي فيها التجار . ويأتي بعد ذلك جميل بن معمر فيقول :

أناةٌ كأن الريق منها مدامةٌ ⁂ بُعيد الكرى أو ذاقة المسك ذائفُ

فتلك التي هام الفؤاد بذكرها ⁂ سفاها وبعض الذكر للقلب شاعِف[61]

فقوله "كأن الريق منها" الأداة والمشبه، والضمير في منها يعود على " أناة " التي حذف مبتدؤها لحضورها في نفسه، والمشبه به المدامة وهي الخمر، وقوله "بعيد الكرى" تأكيد على شدة الطيب وأصالته وقوله "أو ذاقة المسك" مشبه به آخر، وهذا من التشبيه المتعدد المعروف، بتشبيه الجمع ، ولعل هذا التعدد في المشبه به هو ما جعل بيت جميل يزيد حسنا عن سابقيه، ونلحظ أن المشبه به الأول هو الخمر، والثاني المسك، وهما يختلفان فالمسك أقرب في الدلالة على الطيب، والخمر أقرب في اللذة، كما نلاحظ أن الشاعر عندما جمع بين مشبهين بهما، أفاد هذا قوة الشبه، كما نلاحظ أن الشعراء الثلاثة يتفقون في تصوير ريق المحبوبة بعد أن تصحو من

نومها "بعيد الكرى" ومعروف عادة أن الأفواه تتغير رائحتها بالنوم، أما محبوبات الشعراء فعكس ذلك رائحة وطعم الريق يشبه المسك والخمر.

ونلاحظ أن حديث زهير عن الخمر المعتقة، التي لم تحمل أي صفات أخرى، عكس الخمر عند عبيد فإنه مخلوط بالمسك، وهذه زيادة لعبيد، أما جميل فزاد على الاثنين فشبه الريق بالخمر على الانفراد ، وبالمسك على الانفراد، فجمع بين النشوة والنكهة .

تشبيه عهود المحبة بين العاشقين: من الصور التي تناوب عليها الشعراء قديماً وحديثاً تشبيه عهد الأحبة بالورد ، أو بالآسي من ذلك قول العباس بن الأحنف:

ووالله ما شبهت بالورد عهدها ⁂ إذا ما انقضى فيما تقول الأعاجم

ولكنني شبهته الآس دائماً ⁂ وليس يدوم الورد والآس دائم[62]

ويقول ابن عيينة :

أرى عهدها كالورد ليس بدائم ⁂ ولا خير فيمن لا يدوم له عهد

وعهدي بها كالآسي حسناً وبهجة ⁂ له نضرة تبقى إذا بقى الورد[63]

ابن عيينة هنا يعكس التشبيه الذي جاء به العباس ، ذلك أن العباس في صورته التشبيهية يأبى أن يشبه عهد محبوبته بالورد، لأنه زائل لا يدوم، وإنما يشبهه بالآس ، لأنه يظل فترة طويلة نضراً مخضراً. وقد علل العباس لسبب اختياره (الآس) دون (الورد) بقوله " وليس يدوم الورد والآس دائم ".

بينما ابن عيينة يشبه عهد محبوبته بالورد في سرعة زواله، وعهده معها بالآس في حسنه وبهجته ودوامه، وهذا التشبيه يدل على وفاء وإخلاص الشاعر في حبه لمحبوبته. كما أن تشبيهه جاء مفصلاً، إذ ذكر فيه وجه الشبه منصوباً على التمييز (حسنا) و (بهجة) ،بينما جاء تشبيه العباس مجملاً، وأداة الشبه عند ابن عيينة (الكاف) وعند العباس الفعل (شبَّه).

وإلى جانب هذا بيت ابن عيينة أصدق عاطفة من قول العباس الذي يشبه عهد محبوبته بالآسي في دوامه ، بينما هي هاجرة له تصد عنه كثيراً، حتي أن أمله منها، أصبح يشبه اليأس في عدم نواله أليس هو القائل عنها :

أيها الشادنُ الذي رام صرمي ⁂ وأبى للوصال أن يُستداما

قد عرفناك مُذ زمانٍ ودهــر ⁂ فعرفناك قاطعاً ظــلاما[64]

فهي دائمة الهجر والصد، وقلما تصله ، فكيف يشبه عهدها بالآس في دوامه ؟ ودار في فلك هذا المعنى ابن زيدون فقال :

لا يكن عهدك ورداً ⁂ إن عهدي لك آسُ
وأدر ذكرى كأساً ⁂ ما امتطت كفك كاسُ
واغتنم صفو الليالي ⁂ إنما العيش اختلاسُ[65]

فهو يطلب من محبوبته ألا يكون عهدها كالورد ، لأنه يزول بسرعة ولا يدوم ، ويشبه عهده لها بالآس في دوامه ونضرته ، والمشبه به هنا وقع خبراً لـ " إن " الناسخة. وهذا التشبيه من التشبيهات المؤكدة ، وذلك لعدم ذكر أداة الشبه ، ومجمل ، لعدم ذكر وجه الشبه. وابن زيدون يتفق مع العباس في صياغة التشبيه ، لأن كلا منهما شبه عهده للمحبوبة بالأس، في دوامه وعدم زواله. ويعود ابن زيدون فيعكس التشبيه السابق فيشبه العهد بالورد فيقول :

ضيعت عهد محبة ⁂ كالورد سامرةُ الندّي
أين ادعاؤك للوفاء ⁂ وما عدا مما بَدَا ؟[66]

لكن الورد هنا لا يزول بسرعة ، وذلك لوجود ما يُبقي عليه غضاً نضراً وهو ((الندى))، والقيد الذي أضافه ابن زيدون للتشبيه وهو جملة الحال (سامره الندي) جعلته يدخل في دائرة التفضيل والغرابة، وذلك أنه لاحظ أن تشبيه (العهد) (بالورد) على إطلاقه يقدح فيه، لأن الورد سريع الزوال، بينما عهد المحبة الذي ضيعته محبوبته الجافية كان غضاً نضراً، فجملة الحال (سامرةُ الندي) أبقت للورد نضرته وأطالت عمره .

وفي قوله (سامرةُ الندي) استعارة مكنية حيث شبه الندي بإنسان يسامر ثم حذف المشبه به، وأبقى من لوازمه المسامرة، ولا شك أن اقتران التشبيه بصورة بيانية أخرى، يدل على تمكن الشاعر في صياغة صوره، وسعة أفقه وخياله .

وبالرغم من أن ابن زيدون خالف العباس في صورته التشبيهية فشبه عهد المحبة بالورد , إلا أن القيد الذي أضافه للتشبيه ((سامره الندى)) جعل صورته في مرتبه عالية، وغدت طريفة غريبة، وبهذه اللمحة التي أضافها ابن زيدون للتشبيه غدا تشبيهه أقوى من تشبيه العباس – في نظري – ذلك أنه نظر في المشبه به (الورد) إلى خاصية لم ينظر إليها العباس، وهى أن (الورد الندى) يبقى غضا نظرا على الدوام، وكذلك كان عهد المحبة بينه وبين محبوبته قبل أن تضيعه، ولا شك أن " لهذه القيود شأنا في صورة التشبيه لا ينتبه إليها إلا المعنى بإبراز نواحي الجمال، وسر البلاغة في الأسلوب"[67].

تصوير قوة الطعنة ونفاذها: يقول أوس حجر:

وفى صدره مثل جيب العروس[68] ⁂ تشهق حيناً وحينًا تمر[69]

ويقول امرؤ القيس :

وقد أختلس[70] الطعنة ⁂ لا يدمى لها نصلى

كجيب الدفنس[71] الورهاء[72] ⁂ريعت[73] وهى تستفلى[74]

نجد أن كلا الشاعرين حشد قوته التعبيرية، وصياغته اللفظية في تصوير دقة الطعنة، وأضفى عليها من لمسات تجعل كل واحد منها كأنه هو صاحب المعنى دون الآخر؛ فالثاني يشبه الطعنة وسرعة خروج الدم منها باتساع جيب الحمقاء، ونزوها في روعها، واضطرابها في متخرق قميصها، وخص جيب الورهاء، لأن عادة مثلها أن تخرج اليد منه فيتسع خرقه، وجعلها مروعة لتندفع في الإجفال، والإجفال والجفل واحد ، وكل هارب من شيء مسرع مجفل وجافل، ومعنى تستفلى تطلب فلى شعرها، وقد أخرجت يدها من جيبها فذعرت في تلك الحالة ، فكم تصبر لترد اليد إلى جوفها، ولم ترفق بجيبها فمزقته ووسعته ،وهذا كأنه لما قصد بيان سعة الطعنة جعل التشبيه بالجيب في حالة إخراج الحمقاء يدها منه مستفلية فزاد على الأول هذه الزيادة الغامضة المأخذ اللطيفة الموقع[75].

ويقول المرزباني عن البيت الأول: ولم أسمع وصف الطعنة بمثل هذا (تشهق)، و(تهرّ) كقول أوس بن حجر:

وفي صدره مثل جيب العروس ⁂ تشهق حيناً وحيناً يّهر

ومعني تشهق أي إذا أراد صاحبها رد نفسه تصعَّد الدم فسمعت لها شهيقاً ، وإذا تنفس أسرع الدم إلي موضعها فاحتبس على فم الجرح فسمعت له مثل الهرير[76].

يضاف إلى ما سبق سرعة طعنة (امرئ القيس) فإن نصل الرمح من شدة السرعة لم تلحقه الدماء وهذا واضح من قوله (لا يدمي لها نصلي) ،كما أن اتساع الطعنة في الصدر وتشبيهه بفعل الحمقاء التي تخرج يدها من جيبها لتستفلي شعرها مع خوفها، تجعل التشبيه يدور في فلك الغرابة التي تضفي عليه دقة وظرفاً وطرافة، لأن صورة المشبه به — هنا – يندر حضورها عند حضور المشبه، كما أن التفصيل في جانب المشبه به (الورهاء) (ريعت) (تستفلي) جعل هذا التشبيه من التشبيهات الجيدة وذلك، لأن من الأسس التي يذكرها البلاغيون في جودة التشبيه ما يكون فيه من عنصر التحليل والتفصيل، فالتشبيهات التي تبنى على هذا الأساس من النظر المستقصي، وتحليل الشيء الذي يكون الشاعر بصدد بيانه سواء في ذلك ما كان أوصافاً لأشياء حسية، أو كان تحليلاً لأفكار وأحوال ومشاعر . . تشبيهات جيدة، وهي تفضل في سياق المقارنة التشبيهات التي لا تتعمق الأشياء ولا تتقصي أحوالها وأوصافها، وإنما تلم به الماماً

إجمالياً، وذلك لأن هذه التشبيهات التي تعتمد النظرة الإجمالية لا عناء فيها، ولا مراجعة، لأن الشيء يقع في النفس لأول وهلة كما هو بجملته من غير انتباه إلى دقائق تفاصيله، وإنما تدرك التفاصيل ودقائقها بمراجعة النظر وإدارة الفكر في الشيء "[77].

تصوير وعد المحبوبة: تداول الشعراء معنى إخلاف المحبوبة بالوعد ، وشبهوه بالسحاب الذي لم يمطر. من ذلك قول جميل بن معمر :

ما أنت والوعد الذي تعديني ⁂ الإ كبرق سحابة لم تمطر[78]

ويأتي بعده كثير عزة فيقول :

لقد أطمعتني بالوصال تبسماً ⁂ وبعد رجائي أعرضت وتولت

كما أبرقت قوماً عطاشاً غمامة ⁂ فلما رأوها أقشعت وتجلَّت[79]

نلاحظ أن إخلاف الوعد من المحبوبة قاسم مشترك بين الشعراء العشاق، وهنا المشبه به عند الشاعرين شيء واحد ، فجميل يشبه وعد محبوبته ببرق السحابة، والوجه هو خيبة الأمل، وكذب الظن وعظيم الحسرة، وأسلوب القصر في بيته وضح معناه الذي قصده. فضلاً عن أنه أسلوب يقوي الكلام ويؤكده في ذهن المتلقي .

أما كُثَيِّر فإن غرضه إفادة أن أمارات ظفره بما هو شديد الحاجة إليه من الوصل قد لاحت، ثم اختفت فخاب أمله، وكذب ظنه وعظمت حسرته، وأن يشبه حاله بحال قوم عطاش رأوا غمامة تبرق فأطمعتهم في مطرها، ثم أياستهم وأعظمت حسرتهم، وهذا المعنى لا يستفاد إلا من البيتين، ووجه الشبه ظهور أمارات الظفر بالمقصود للمحتاج إليه ثم اختفاؤها، وإبقاؤه في حسرة وترح بعد السرور والفرح ، وقد علق الإمام عبد القاهر على هذه الصورة، بقوله ((هذا مثل في أن يظهر للمضطر إلى الشى الشديد الحاجة إليه أمارة وجوده، ثم يفوته ويبقى لذلك بحسرة وزيادة ترح))[80].

ولاشك أن التركيب في تشبيه كثير أعلا من شأنه، لأن تجميع الجزئيات ومراعاتها في وجه الشبه أمر مراعى في الدقة التركيبية للكلام، فتشبيه جميل وإن كان قد صور خيبة الأمل في وعد الأحبة، كخيبة الأمل في برق السحاب أن تمطر عن طريق الحصر بالنفي والاستثناء إلا أن تشبيه كثير تفوق عليه– في نظري–، وذلك لكثرة التفصيلات والجزئيات في طرفي التشبيه، وخاصة المشبه به، كما أن خيبة الظن في شيء كان مؤملا وقريباً، وفجأة اختفى وتلاشى كانت صورته أوقع في النفس وأوجع عند كُثّير، فالحرمان ظهر في صورة جماعية عندما شبه حاله بحال قوم عطاش ظللتهم غمامة فقوى في نفوسهم الرجاء والقرب من الظفر بحاجتهم، إلا أن الحسرة

كانت عظيمة عندما تجاوزتهم هذه الغمامة واختفت فجأة، أما الحرمان عند جميل فكان حرمانا خاصاً به ، كما أن فداحة الخسارة واضحة وظاهرة عند كُثيّر الذي حشد من الألفاظ ما يعين عليها من أمثال (إطماع المحبوبة له) (أطمعتني) والوصال (والتبسم) (والبرق) والرجاء ، وقابل كل هذا الإعراض والتولي والإقشاع والتجلي.

تصوير الدمية، ومصابيح الراهب: من الصور التي تعاور عليها الشعراء قديما في الشعر العربي صورة الدمية في المعبد، أو الكنيسة، أو المحراب فعمر بن أبي ربيعة يقول في تشبيه محبوبته بالدمية:

دمية [81] عند راهب ذي اجتهاد ⁂ صورها في جانب المحراب[82]

ويلتقط هذه الصورة العباس بن الأحنف فيقول:

فتاة قد كساها الحسن تاجاً ⁂ يلجلج حين يبصرها الفصيح

كدمية بيعةٍ [83] بالروم أضحت ⁂ يعظم عند رؤيتها المسيح [84]

نلاحظ أن المشبه به وهو ((الدمية))عند الشاعرين إلا أن الأخير أضاف على الصورة التشبيهية شيئاً جديداً وهو ((تعظيم المسيح)) مستغلا الطقوس النصرانية في إضفاء هذا التلوين الجديد على لونها القديم ، وكل ذلك للمبالغة في جمال المحبوبة. كما أن في صورة العباس أضيف للصورة التشبيهية لون بياني آخر وهو الاستعارة في قوله((كساها الحسن تاجا)) فأكسب الصياغة الفنية قيمة وجمالا. كذلك من الصور القديمة والمألوفة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي صورة مصابيح الراهب كما في معلقة امرئ القيس، إذ يقول في تصويره للمعان البرق:

أصاح ترى برقاً أريك وميضه ⁂ كلمع اليدين في حبيٍ مُكلل..

يُضئ سناه أو مصابيح راهب ⁂ آمال السليط بالذّبال المفتل[85]

فشبه في البيت الأول: وميض البرق في السحاب المتراكم والذى صار لتراكمه كأنه سحاب مكلل بسحاب، يلمع اليدين أي الإشارة السريعة المتقلبة والعرب يقولون: لمع بثوبه، ولمع بسيفه أي أشار، والحسن في هذا التشبيه فيما بين الطرفين من تباعد، والشاعر حين يخفق خياله فيقتنص الأشباه والعلاقات بين الأمور المتباعدة يستحق الفضل كما يقول البلاغيون، والتشبيه في البيت الثاني: شبه فيه البرق بمصابيح الراهب الذي يرعى زيت فتيلة فيظل سناه لامعاً.. وهذا التشبيه يفتح باباً أو يمليه قليلا لننفذ من خلاله إلى رؤية أبعد، فهناك مناسبة بين الرهبنة وهى عبادة وتأمل في محيط الوجود وإصغاء لدلالات آيات الكون ، وتسبيح بحمد خالقها، وبين البرق والسحاب وسوقه، فكلها آيات ساطعة يحدق فيها الراهب[86].

ويعود إلى هذه الصورة كثير عزة فيقول:

وترى البرق عارضاً مستطيرا ⁂ مرح البُلق جلن في الإجلال

أو مصابيح راهب في يفاع ⁂ تسخَّمَ الزيت ساطعات الذُّبال[87]

فنراه يغير فيها، ويضفي عليها من أحاسيسه ما يجعلها، وكأنها تبدو جديدة مخترعة، فالبرق عند كُثَّير أشد وضوحاً ولمعاناً منه عند امرئ القيس، فإذا كان امرؤ القيس شبه البرق بلمع اليدين، فان كُثَّير شبهه بهيئة خيول بيضاء يلمع بياضها من تحت الجلال، ولاشك أنه ركز كثيراً في الشبه بين الطرفين، فرصد لنا الحركة الشديدة، وفى هذا يقول الإمام عبد القاهر:" فجعلها تمرح وتجول ليكون قد راعى ما به يتم الشبه، وهو معظم الغرض من تشبيهه، وهو هيئة حركته وكيفية لمعه"[88] واستعان على شدة لمعان البرق ووضوحه بالألفاظ الآتية (عارضاً، مستطيراً أي فاشياً ومنتشراً انتشاراً كثيراً، (ومرح) وهذه الألفاظ بعينها تصف لنا حركة البرق، وهيئة لمعانه أشد وصف.

ثم إن التقاط صورة المشبه به من البيئة البدوية يدل على ارتباط الشاعر بمظاهرها، ومدى تأثر خياله بمشاهدها، ثم يعود ويشبه البرق بمصابيح الراهب الساطعة، والتي مُدت بمدد البقاء وهو الزيت كما فعل امرؤ القيس، غير أنه أضاف إلى صورة مصابيح الراهب بُعداً آخر غير موجود عند امرئ القيس، وهو أن هذه المصابيح لم تعد كامنة في خلوة الراهب ومخدعه، بل خرجت من سترتها إلى اليفاع أي الأماكن المرتفعة، ولاشك أن وهجها في الأماكن المرتفعة يبعث في روح الإنسان الإحساس بالأمان، وتسرى فيه روح القدسية من هذه المصابيح الساطعة التي تضئ الحياة لكل من أخلد إليها. ثم يأتي بعد ذلك شاعر آخر يستخدم صورة مصابيح الراهب استخداماً آخر يخالف فيه من سبق فيقول:

كأن بقلبي كلما هاج شوقه ⁂ حرارات أقباس تلوح لراهب[89]

فيشبه حرارة حبه ولهيب أشواقه بمصابيح الراهب، ونراه — هنا – طور في هذا التشبيه فجعل المصابيح تتحول إلى نيران تلهب وتحرق بعدما كانت عند امرئ القيس وكُثَّير تضئ وتلمع، ولاشك أن الشاعر هنا بصدد تصوير شدة أشواقه فركز في صورة مصابيح الراهب على الوهج والإحراق أكثر من الضياء واللمعان وفى اختياره لمصابيح الراهب ليضفي على حبه قداسة وطهراً.

تصوير المخاوف: يقول النابغة الذبياني في تصوير مخاوفه من النعمان بن المنذر:

فبت كأنى ساورتني ضئيلة ⁂ من الرقش في أنيابها السم ناقع

يُسهر في ليل التمام سليمها ⁂ لحلى النساء في يديه قعاقع

تناذرها الرَّاقون من سوء سُمها ⁂ تُراسلهم عصراً وعصرا تُراجع[90]

يقول الأستاذ الدكتور/محمد أبو موسى معلقاً على هذه الأبيات: لو أنه قال: فبت كأنى ساورتني حية لأدى الغرض العام، ووصف فزعه وقلقه الخائف المذعور، ولكن هذا لا يفي بما أحسه، فذكر الضئيلة بدل الحية، والضئيلة هي الحية الدقيقة قليلة اللحم.. ثم أشار إلى ترسيخ السم في أنيابها، وأنه ثابت كامن فقال: في أنيابها السم ناقع ، فأضاف حساً آخر بالهول والخوف، ثم ذكر أنه (يسهر في ليل التمام) أي يمنع النوم حتى لا يسرى في بدنه ((ليل التمام)) يكسر التاء أطول ليالي الشتاء، والمنع في هذا الليل الطويل ضرب من العذاب والإعنات، ثم ذكر (القعاقع) أي أصوات حلى النساء التي تعلق في يديه لتحول بينه وبين النوم، ثم رجع يتكلم عن الحية بعد ما تكلم في البيت الثاني عن اللديغ فذكر أن الراقيين يتبادرونها أي الحاوين..أي أنذر بعضهم بعضاً بخطرها، ومعنى (تراسلهم عصراً وعصرا تراجع) أي تخفف عليهم مرة، وتشدد عليهم مرة.. هذه الأحوال والتفاصيل التي ذكرها النابغة للضئيلة الرقشاء ولديغها، وحذر الراقيين منها، كل ذلك تحليل لحال نفسه التي صارت تحس هولاً مفزعاً فاتكاً حين توعده النعمان)[91] فالنابغة شبه مخاوفه من النعمان بهيئة إنسان تساوره حية ناقعة السم في أنيابها وبات ليلته يباعد عن نفسه النوم حتى لا تتمكن منه، وقد وفق النابغة في نقل صورة الفزع والخوف الذي انتابه من النعمان ،واختياره للحية يرمز لقوة وسطوة هذا السلطان، والذي لن يستطيع أن يهرب منه وهو الذي قال فيه:

فإنك كالليل الذي هو مدركي ⁂ وإن خلت أن المنتأى عنك واسع[92]

وقد عاب النقاد عليه اختصاص تشبيه النعمان بالليل دون النهار، وقالوا أن الليل والنهار في هذا سواء وقال أبو الشماخ: إذا احتمل الأمر شيئين اختص بأشبههما في الحال، ومعلوم أن هذا الشعر في حال الخوف، والليل بحال الخوف أولى، لأنه يشبه الاستتار والاختفاء، فزال الاعتراض عن هذا البيت[93].

وصورة الحية التي رأيناها عند النابغة يعود إليها الشماخ بن ضرار فيصور مخاوفه من الرقباء الذين يحولون دونه ودون محبوبته أن يراها فيقول :

ألا أدْلَجَتْ ليلاك من غير مُدلجٍ ⁂ هوى نفسها اذا أدلجتْ لم تُعرِّجِ

بليل كلون الساجِ أسودَ مظلمٍ ⁂ قليل الوغي داجٍ كلون اليرندج

لكنت إذاً كالمتقي أسودَ مظلمٍ ⁂ بحاجتها إن تخطئ النفس تعرج

وكيف تلاقيها وقد حال دونها ⁂ بنو الهونِ أو حَسْرُ ورهط بن صندجِ

فالشماخ هنا يصور مخاطر ومخاوف رؤيته للمحبوبة، وصعوبة الأجواء من حوله، فالليل هنا شديد الظلمة ليس فيه ما يضئ له الطريق، كذلك هو ليل قليل الوغى، لا يستطيع فيه المخاطرة، ومن ثم فهو يشبه خوفه وترقبه للرقباء الذين يترصدون له ويخشى منهم بحال الذي يتقي رأس حية تترصده ويحاول أن ينجو منها لأن أقل ضررٍ منها غير الموت هو أن يعرج بقدميه أي تصاب قدمه بالعرج, ولكن هذه الصورة أقل من سابقتها من حيث أن الحية هنا لم توصف بأي وصف يدل على شدة ضراوتها وقوة سطوتها كالحية عند النابغة، ثم إن الحية هنا ليست وحدها التي تحول دونه ودون رؤيته محبوبته، بل معها بنو الهونِ، ورهط بن صندجٍ .

ويعود إلى صورة الحية العباس بن الأحنف فيعيد تشكيلها وينظر إليها من زاوية جديدة، ويضيف إليها بُعداً آخر لتكون معبرة تعبيراً قوياً عن مشاعره فيقول :

أتاني كتابٌ من خلوب وصدره ⁂ عليك سلام ما حلا البرق لامعه
شكا ما به من شوقه في كتابه ⁂ وأكثر منه ما تُجن أضالعه
فظل يناجيني الكتاب كأنما ⁂ تُحرك لي حرف الكتاب أصابعه
فبتُ كأني ممسك رأس حية ⁂ يُخادعها عن نفسه وتخادعه(94)

فالعباس – هنا – شبه مناجاة الكتاب له، بالحروف التي تحركها الأصابع في ظهور أثر ذلك في نفسه، ثم شبه حاله في مخادعته لمناجاة الكتاب، والتي تذكره بأيام الود مع محبوبته مما يجلب عليه الهموم، بحال الممسك برأس حية يخادعها عن نفسه حتى لا تلدغه.

والتعبير بالحية أليق بحياة البادية من الحضر، ولكن يبدو أن العباس كان حضريا يعيش بقلب العاشق البدوي، والتعبير بـ(فظل يناجيني الكتاب) يوحى بأن الأثر امتد زمنا طويلا (ويناجيني الكتاب) استعارة مكنية، والتعبير في قوله (منبت) يوحى بأن الشاعر ظل مستيقظا طوال الليل لم ينم، وهو يحاول أن يبعد عن فكره وخياله مناجاة الكتاب له، حتى لا يزيد في شعوره بالحرمان من المحبوبة، وحتى لا يجتر الذكريات التي تقلب عليه الهموم والأحزان، والعباس هنا يختلف عن النابغة لم يستعن بشيء حتى لا ينام أما النابغة فقد استعان بحلى النساء في يديه حتى يبعد عنه النوم, ولا شك أن إبعاد النوم من غير مؤثرات تعينه عليه أصعب من الذي يستعين بهذه المؤثرات، غير أنه قصر مثله مثل الشماخ في عدم ذكر وصف من أوصاف هذه الحية يدل على صعوبتها وقسوتها وهذا لا يعنى أنه كان غير موفق في اختيار المشبه به (الممسك برأس الحية) بل موفق في هذا غاية التوفيق إذ أن صورة المشبه به هنا عبرت تعبيرا وافيا عن حالة الحيرة والقلق والخوف والحذر , التي اعترته من مناجاة الكتاب له .

كما أن الحية هنا لم تكن بعيدة عنه تساوره وتحاول أن تصل إليه ، كما هي عند النابغة ، ولكنها كانت قريبة منه جدا ، لأنها وصلت إليه ، ولكنه نجح في الإمساك برأسها وبات ليلته يخادعها عن نفسه وتخادعه حتى لا تلدغه في صراع مشوب بالحذر من سوء المصير، فإن نجح في مخادعتها ضمن النجاة، وإن نجحت هي فتكون نهايته على أنيابها المسمومة، وبذلك أصبحت حياته معلقة بكف القدر.

ويعود أبو محمد طاهر بن الحسين المخزومي إلى صورة الحية فيشبه خداع الدنيا ومظاهرها التي تعكس حقيقتها بصورة الحية المنقشة اللينة الملمس، والسامة الجوف فيقول:

إذا تبرجت الدنيا فعاهرة ⁂ خضابها دم من تصبي فتغتال

كأنها هي حية منقشة ⁂ ولان ملمسها والسم قتال

وهذا المعنى الموجود في البيتين مأخوذ من قول أمير المؤمنين على بن طالب رضي الله عنه: "الدنيا كالحية لين ملمسها قاتل سمها يحذرها العاقل ، ويهوى إليها الجاهل"[95]. فصورة الحية هنا تختلف عن سابقتها عند الشعراء الثلاثة السابقين، لأنه هنا لم يصور به مخاوفه وفزعه وإنما صور بها حقيقة الدنيا ، وقد وفق هنا الشاعر توفيقاً يحسب له أنه أضاف جديداً إلى سابقيه، ولا شك أن الدنيا تتسحب على الإنسان من حيث لا يدري وتخدعه بمظاهرها البراقة، وهذا التلوي والتسحب موجود على الحقيقة في المشبه به (الحية) أما في المشبه (الدنيا) فعلى وجه من الخيال، والشاعر هنا يركز على مواطن التشابه ومواطن الالتقاء بين المشبه والمشبه به، فجمال الدنيا الخادع يشبه جمال النقش في هذه الحية، ثم قسوة الدنيا ومرارتها وانقلابها على صاحبها الذي خدع بها ما أشبهه بالسم القابع في جوف الحية وهو سم فتاك وقتال كما عبر الشاعر بصيغة المبالغة " قتَّال " ليوحي بشدة إصابتها للهدف.

كما أن هذا التشبيه من التشبيهات الغريبة ، وسبب الغرابة بُعد المناسبة بين الطرفين "الدنيا" و"الحية"، "ومنشأ بعد المناسبة بينهما من كونهما جنسين بعيدي الالتقاء في مكان واحد، لأن أحدهما أخص في الذهن من معنى تسارعت النفس إلى استحضار ما يعتاد تلاقيه معه في المعاني، وما تألف اجتماعه معه في المتخيلة لتقارنهما فيهما، كتقارن الرجل الشجاع في الذهن بالأسد كما تقارنا خارجه، أو يزاحم ذلك الحاضر المعتاد غيره، فلا ينتقل الذهن إلى ذلك الغير إلا بعد الاتساع في الأفكار، فتنتفي سرعة الانتقال الموجبة للابتذال فيكون التشبيه غريباً[96]"

وبعد؛ فإننا نلاحظ أن كل واحد من الشعراء السابقين استخدم صورة الحية استخداماً يتوافق مع ما يموج في نفسه من مشاعر وخلجات، ووظفها توظيفاً يفي بالغرض من التشبيه، فالنابغة استخدم الحية في تصوير مخاوفه ورعبه وفزعه من النعمان بن المنذر، والشماخ استخدمها في تصوير خوفه من الرقباء الذين يترصدون له ويمنعونه من رؤيه محبوبته ، والعباس استخدمها في تصوير حالة الحيرة والقلق والحذر من مناجاة كتاب الأحبة له، وأبو الحسن المخزومي استخدمها في تصوير خداع الدنيا للجهلاء.

ولا شك أن كل واحد منهم أضاف إلى الصورة التشبيهية، وهي — هنا – صورة المشبه به "الحية" إضافة تتباين فيما بينهم ، وهنا نقول وإن كان اللفظ واحداً، والمعاني متقاربة إلا أن ثراء الصورة التشبيهية جاء من إبداعات كل شاعر في صورته على حدة.

تصوير ثغر المحبوبة: تعاور الشعراء منذ القدم على تشبيه ثغر محبوباتهم، باللؤلؤ، أو جني النحل، أو حصى المرجان، أو الأقاح، أو غير ذلك. قال ذو الرمة:

ونلنا سقاطاً من حديث كأنه ⁂ جني النحل ممزوجاً بماء الوقائع[97]

والتقط هذا المعنى الفرزدق فقال:

إذا هن ساقطن الحديث كأنه ⁂ جني النحل، أو أبكار كرم تقطف[98]

والتقطه بعد ذلك البحتري فقال :

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامتها ⁂ ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه[99]

وبالغ ابن الرومي في هذا المعنى فقال :

كأن ابتسام البرق بيني وبينها ⁂ إذا لاح في بعض البيوت ابتسامها[100]

وقال أبو حية النميري :

إذا هن ساقطن الحديث كأنه ⁂ سقاط حصى المرجان في سلك ناظم[101]

نلاحظ في التشبيهات السابقة أن تساقط الحديث وهو أن يجئ بالشيء بعد الشيء أو أن يتحدث الواحد، وينصت الآخر، فإذا سكت تحدث الساكت ،جامع مشترك بين الشعراء السابقين ما عدا ابن الرومي، وهذه هي أول ملاحظة.

أما الثانية فإن أغلب الشعراء السابقين ركز في تشبيهه على جمال حديث المحبوبة، وتخلف عن هذا البحتري، الذي زاد تشبيهه الثغر باللؤلؤ، وابن الرومي الذي اقتصر على تشبيه الثغر بالبرق. والثالثة أن الشعراء جلهم أجمع على أداة تشبيه واحدة، وهي "كأن " وهذا يدلل على قوة وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في نظر الشعراء, بينما لم يذكر البحتري أداة تشبيه أصلاً،

وهذا يشير بأن انشغاله بجمال محبوبته جعله يتعجل في التقاط الصورة التشبيهية فترك الأداة، أو ربما وهو الأقرب أنه لما كان المشبه عنده هو عين المشبه به فلم يحتج لأداة لتفصل بينهما.

الرابعة : أن البحتري وابن الرومي فقط هما اللذان عُنيا بالتركيز على امرأة واحدة هي المحبوبة، أما غيرهما فأشاروا إلى جميع النساء، ولا شك أن إبراز مواطن الجمال يبرز في الشيء الواحد لا المتعدد.

هذا على وجه العموم، أما على الخصوص ,فإن أقوى التشبيهات – في نظري – هو تشبيه البحتري، وذلك لما أدخله من صنعة الشعر على المعاني المكررة على الحس، فغدت وكأنها جديدة مبتكرة لم يسبق إليها ، فهو يشبه ثغر محبوبته باللؤلؤ في البياض والنقاء والنفاسة، ولما كان المشبه والمشبه به شديد الشبه حذف أداة الشبه، ولم يكتف البحتري بهذا التشبيه، بل عاد وشبه حديثها الذي يتساقط من أسنانها باللؤلؤ .

ويلاحظ – هنا – أن المشبه به كان شيئاً واحداً وهو " اللؤلؤ" عكس المشبه ، وهذا يدلل على إطالة نظره إلى محبوبته فمرة شبه أسنانها، ومرة شبه حديثها ، ولهذا أيضاً دلالة وجدانية، وحس شعوري، فهو لا يكتفي بالصورة الواحدة للمشبه، وإنما يمنحه أكثر من صورة.

وكان موفقاً في اختيار المشبه به " اللؤلؤ "؛ لأنه نظر فيه إلى شيء آخر غير البياض والنقاء، وهو أن اللؤلؤ يحتفظ بقيمته عبر السنين، وكذلك آسنان المحبوبة، وحديثها يحتفظ ببريقه ونظارته طيلة حياتها.

يضاف إلى ذلك أن المعنى عند البحتري، أخصر وأوج ، إذ جمع تشبيهين في بيت واحد. أما ذو الرمة فشبه حلاوة حديث النساء، بجني النحل، أي بالعسل الممزوج بماء الوقائع، وهو منبع الماء بين الصخور، ولا شك أنه ماء له درجة عالية في الصفاء والنقاء، وذو الرمة، وإن كان هنا قد ركز على حلاوة وطيب حديث المحبوبة، فإنه ألمح من طرف خفي إلى نقاء ثغر المحبوبة.

أما الفرزدق فغير في الصورة التشبيهية فعدد المشبه به ولم يجعله شيئاً واحداً عكس البحتري الذي عدد المشبه، ومعلوم أن الأول يسمى تشبيه الجمع، والثاني يسمى تشبيه التسوية، وتعدد المشبه به عند الفرزدق عندما شبه حلاوة حديث النساء بجني النحل، وبأبكار الكرم، أي أول ما يقطف من العنب، وأراد – هنا – نشوة الخمر وطيب لذتها، فزاد عن ذي الرمة، زيادة تبرز جمال حديث النساء، وكأنه يعدد صفات حديثهن، وهذه الزيادة تحمد للفرزدق، وتعطي للتشبيه ثراءً فنياً وأفقاً خصباً.

أما ابن الرومي فجدد في التشبيه، ونقله نقلة جديدة، إذ شبه ثغر المحبوبة عند ابتسامها بابتسام البرق، أي لمعانه، فلفت إلى شيء بعيد، لا يحضر في الذهن عند حضور المشبه، فقد يحضر العسل والعنب، عند حضور الحلاوة ، وقد تحضر صورة اللؤلؤ عند حضور الثغر، لكن أن يحضر البرق عند وصف الأسنان بالبياض واللمعان فلا، ولذا فإن التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت الصورة إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب "[102] وذلك لأن النفس تجد أريحية في التآلف بين الأشياء المتباعدة ، ولكن ليست المباعدة محمودة على الإطلاق بل لابد من إصابة شبه صحيح ، ومناسبة تجمع بينهما ، وهو هنا شدة اللمعان، وفي ذلك يقول الشيخ عبد القاهر : " واعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ... شبهاً صحيحاً معقولاً ،وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً ....[103]"

هذا وقد جمع ابن الرومي بين التشبيه، وصورة بيانية أخرى، وهي الاستعارة المكنية في قوله ابتسام البرق، فالبرق لا يتبسم على الحقيقة ، وإنما الذي يبتسم الإنسان، والاستعارة هنا أدت دورها في إظهار جمال المحبوبة، وكم كان مبالغاً في وصف شدة لمعان ثغرها عندما قال: إذا لاح في بعض البيوت ابتسامها. وهي مبالغة مقبولة فهذا ديدن المحبين في كل زمان يرفعون قامات من أحبين .

وأخيراً يأتي بيت أبي حية النميري، وقد فضل أبو هلال العسكري بيت البحتري عليه فقال: وبيت البحتري أحسن لفظاً وسبكاً من قول أبي حية ، كذلك هو أتم معنى؛ لأنه تضمن ما لم يتضمنه بيت أبي حية من تشبيه الثغر بالدر "[104].

يضاف إلى ذلك عدم توفيق أبي حية في اختيار المشبه به " حصى المرجان من سلك ناظم" إذ يوحي بتفرق حديثها ،وتبعثره هنا وهناك كتبعثر الحصى من سلك ناظم وهذا يجعل صورتها كصورة المتشدق، التي تتدلى شفتاه أثناء الحديث وهذا لا يتناسب ومقام وصف جمال المحبوبة، وهذا يقصر عن تشبيه البحتري، ولكن يحمد لأبي حية أن غيَّر صورة اللؤلؤ إلى صورة المرجان .

وصف الخمر: تداول الشعراء منذ القدم أوصاف الخمر، وشدة تأثيرها في عقل شاربها، وما يجدون لها من حلاوة ولذة عند متعاطيها، وهيامهم بحبها في كل وادٍ، ولست هنا بصدد جمع ما قيل في الخمر، ولكن ما يعنيني هو التقاط بعض المعاني المتداولة بين الشعراء من خلال صور للتشبيه، ومن ذلك قول مسلم بن الوليد:

تجري محبتها في قلب عاشقها ⁂ مجرى المعافاة في أعضاء متنكس[105]

فأخذه أبو نواس وزاد عليه فقال :

فتمشت في مفاصلهم ⁂ كتمشى البرء في السقم[106]

وجدد المتنبي في هذا المعنى فقال :

جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي ⁂ فأصبح لي عن كل شغل بها شغل[107]

فمسلم يشبه جريان محبة الخمر في قلب المتيم بها ، بجريان العافية في أعضاء المريض. أما أبو نواس، فيشبه سريان شرابها في مفاصل جسده، بسريان البرء في السقيم، وكلا التشبيهين تشبيه بالمصدر، وفي حسن التشبيه بالمصدر يقول ابن الأثير: اعلم أن من محاسن التشبيه أن يجئ مصدرياً كقولنا : أقدم إقدام الأسد ... وهو من أحسن ما استعمل في باب التشبيه[108] ".

وإذا كان مسلم وأبو نواس يتفقان في صياغة التشبيه عن طريق المصدر إلا أنهما يختلفان في الصنعة الشعرية والطابع الحسي في بلورة كل واحد منهما تشبيهه، فمسلم أظهر الغرام بالشراب وشدة الهيام به، عندما قال تجري محبتها في قلب عاشقها، فصور حب الخمر الآثر، وكأنه منادمة عاشق لمعشوقته، ويبدو أن أثر لذتها استمر طويلاً، وهذا ما أنبأ عنه الفعل المضارع (تجري) كما أن انتهاء مقطع (محبتها) و(عاشقها) بهذا الحرف الممتد الألف، يشي بالأثر طويل المدى للحلاوة واللذة التي يجده في قلبه من فعل الخمر .

ثم يؤكد هذا الأثر عن طريق المشبه به (مجرى المعافاة في أعضاء منتكس) فهي تحيل منتكس الأعضاء إلى سليم ومعافى من كل ألمٍ ألمَّ به، وكأن لها مفعول السحر .

أما أبو نواس ، فإنه أعاد رسم وصفة الخمر، بتشكيلة جديدة هي من إبداعه بالرغم من أنه مسبوق بمسلم في ذلك ،إلا أنه زاد عليه ، فأثر خمر أبي نواس سرت في جميع المفاصل ،وهذا يعني أنها تمكنت غاية التمكن، ولا سبيل إلى الخلاص من أثرها، إذاً فأثرها عام ، وقد أكد هذا الأثر بالمشبه به (كتمشى البرء في السقم) فإنها لم تصلح أعضاء منتكسة فقط كما عند مسلم، بل أبرأت كل السقم في الجسم، ولا يضير أبا نواس أن المعنى مسبوق به، ولكنه أعاده، وهو يحمل أنفاسه، ويضئ يلمع من نفسه، ويتألف بأطياف منها، ولذا فإنه "ليس الابتكار في الأدب والفن أن تطرق موضوعاً لم يسبقك إليه سابق، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك... إنما الابتكار الأدبي والفني هو أن تتناول الفكرة التي تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقاً جديداً، يبهر العين، ويدهش العقل، أو أن تعالج الموضوع الذي بلى بين أصابع السابقين ، فإذا هو يضئ بين يديك بروح من عندك [109]".

فضلاً عن هذا فإن بيت أبي نواس أخصر وأوجز من بيت مسلم، كذلك استحسن كثير من النقاد والأدباء قول أبي نواس، وقالوا أنه زاد عن الأول ، وأحسن في اتباعه[110]، وقال عنه القاضي الجرجاني "من سلك هذا المسلك من شعره فقد صافح السماء، وتناول النجوم[111]"

أما عن بيت المتنبي، فقد حول مجرى المحبة، ولذة النشوة وحلاوتها من الخمر إلى حب المحبوبة وأثره العميق في قلبه، فشبه جريان حبه لمحبوبته في قلبه ،بجريان الدم في مفاصله ، وهو تشبيه عن طريق المصدر كسابقيه، وغرضه الدلالة على تمكن الحب في قلبه .

وقد أبدع المتنبي في هذا التشبيه، إذ غيره من المألوف الذي تسمعه الأذان في مثل هذه الأحوال، فجعل حب هذه المرأة يجري في جميع بدنه، ويستولي على جملته، ويمتزج بدمه امتزاجاً لصيقاً، فشغلته عن كل ما سواها، ولشدة هذا الحب رحل العقل كما قال في بيت يسبق بيت التشبيه وهو:

وما هي إلا لحظة بعد لحظة ⁂ إذا نزلت في قلبه رحل العقل

وهو هنا كناية عن لحظات العاشق، يقول ما هي إلا أن يلحظ مرة بعد أخرى، فإذا تمكنت النظرة من قلبه زال عقله ، لأن الهوى والعقل لا يجتمعان[112]"

ونعود إلى التشبيه، والذي أعمل فيه المتنبي حسه المرهف، وصنعته الحاذقة، فغدا وكأنه جديد مخترع، وطريق مبتدع، فحبه لهذه المرأة ليس وليد اللحظة، ولا هو طيف خيال، وإنما هو ثابت ومتحقق ومستقر في سويداء قلبه ،وهذا ما أفاده التعبير بالفعل الماضي (جرى)، ثم أضاف الحب إلى ضميرها (حبها)، ليفيد اختصاصها بذلك، وأن قلبه لا يحمل حباً لأحد غيرها و ولا يشغله غيرها عنها .

كما أن المتنبي كان موفقاً في اختيار المشبه به (الدم في المفاصل) ومعروف أن الدماء من أسباب حياة الإنسان فإذا توقف جريانها بجسمه هلك، وهذا يوحي بأن حبها هو إكسير حياته، لا يستطيع أن يستغنى عنه .

والتشبيه هنا أقوى دلالة على تمكن الحب ، وذلك لدوام جريان الدم في المفاصل , عكس الشراب فإنه يكون على فترات .

ثم أكد قوة وتأثير هذا الحب فقال: فأصبح لي عن كل شغل بها شغل . فغيرت مجرى حياته، ولم يعد مشغولاً بأي شيء إلا بها، وهذا التغيير والتبديل أنبأ عنه الفعل (أصبح).

هذا وقد زاد هذا التشبيه حسناً التجنيس في آخر البيت في قوله (... شغل بها شغل) فأكسبه تناغماً وتطرية .

التشبيه بالبدر، والشمس، والهلال، والسحاب: معلوم أن التشبيه بالبدر، والهلال، والشمس، والسحاب، والبحر، من التشبيهات القريبة، وعدها البعض من التشبيهات الساقطة المبتذلة، وأصبح معيار الحسن والبلاغة عندهم، يكمن في التشبيهات البعيدة، والغريبة، وإن كان هذا حقيقة لا مراء فيها، ولكن "لا ينبغي أن تدفعنا هذه الأمور إلى أن نقضي كما قضي أسلافنا بالابتذال، أو السقوط لهذه التشبيهات، التي تستخدم صورها من الأشياء الملقاة في مطارح الأبصار، وحول الحواس، أو التي يكثر دورانها على حد التعبير الشائع فيها، لأن القذف بالفكرة في قلب السامع من أقرب طريق ، وأبين دلالة ، قد يكون غرضاً من أغراض الكلام [113]".

ولذا فإن نظرة الرماني للتشبيه كانت أدق من نظرة الإمام عبد القاهر والمتأخرين، الذين غلبت عليهم فكرة ابتذال التشبيه بكثرة التكرار، فالرماني رأى أن قوة ظهور المشبه به، وكثرة تكراره، حتى كأن إدراكه إدراكاً بدهياً ربما كان المغزى من التشبيه[114]".

والواقع أن كثيراً من الشعراء ممن تداولوا هذه التشبيهات، أبدعوا وتفننوا ، ورفعوا التشبيهات القريبة من مظنة السقوط ، إلى مكان عال في البيان ، من ذلك قول البحتري مادحاً:

دان على أيد العفاة وشاسع ⁂ عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوؤه ⁂ للعصبة السارين جد قريب[115]

فالتشبيه بالبدر من التشبيهات القريبة، ولكنه هنا اكتسب مكانة عالية، لأنه أتى عقب تمام المعنى في البيت الأول، وقد اتفقت كلمة البلاغيين على أن التشبيه إذا جيء به عقب المعاني ازدادت فخامة وشرفاً ، وعلقت به النفوس، وارتبطت به ارتباطاً شديدا سواء كانت هذه المعاني مدحاً، أو ذماً، أو افتخاراً، وغير ذلك .

ونحن لو دققنا النظر في البيت الأول لوجدناه يحمل المعنى الذي أراده الشاعر فالممدوح قريب من الناس في عطاياه " دان علي أيد العفاة " وفي نفس الوقت ليس له شبيه ولا نظير في الجود والعطاء وهذا معنى قوله "وشاسع عن كل ند في الندي وضريب" ثم يأتي البيت الثاني وهو المشتمل على تشبيه الممدوح بالبدر، ليقرر هذه الحقيقة ويمكنها في النفس تمكينا لا تملك أمامه إلا أن تسلم للشاعر بالصدق فيما يقول، وبالتفنن والبراعة في أداء المعاني، ولذا فهو يشبه الممدوح بالبدر في علوه عن كل شبه ونظير، ويشبه قربه من السائلين والمحتاجين، بقرب ضوء البدر من الناس السائرين في ظلمة الليل، ولا شك أن روعة هذا التشبيه تكمن في تحسس أثر العطاء في نفوس السائلين، وأثر الضياء والنور في نفوس السائرين في الليل الحالك الظلام ، وما

يحدث لكل منها من انفراجة تضئ جنبات نفوسهم ، وتعطيهم الأمل في الوجود، وأن نصيبهم في الحياة باق.

وعلى نفس هذا النهج يقول المتنبي :

لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا ⁂ إلا بوجه ليس فيه حياء[116]

معلوم كذلك أن التشبيه بالشمس من التشبيهات القريبة الواضحة، ولكن الشاعر هنا أدخل عليها من صنعته وإبداعه، وحس نفسه مما غدت به، وكأنها جديد مبتكرة فإن القيد في قوله: "ليس فيه حياء" رفع الابتذال، وحرك في الشمس مشاعر وأحاسيس فنزلها منزلة من يرى ويستحي ، فكأنه يقول: هذا الوجه كالشمس في أصل الحسن فيصبح تشبيها قريباً، لولا أنه زاد عليها زيادة أوجبت لها أن تستحى من الحضور بين يديه، ولا شك أن الدقة جاءت من هذا المعنى المستفاد من حديث الحياء[117]".

ومن ذلك قول طرفة :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها ⁂ عليه نقي اللون لم يتخدَّد

الابتكار – هنا – في تشبيه الوجه بالشمس، أن جعل الشمس كإنسان يخلع رداءه، ولذا فإن خلع الشمس رداءها على وجه التخييل، والرداء – هنا – هو رداء البهاء والإشراق، وألقته على وجه المحبوبة ، ولا شك أن هذه الصورة البيانية الأخرى في الاستعارة المكنية التي وضحناها، تعاونت مع التشبيه في إبراز جمال المحبوبة ، وأكسبته سموا وعلوا، يضاف إلى ذلك الاحتراس في قوله: نقى اللون لم يتخدد، أي أن نضرة المحبوبة وليونة بشرتها لم تغير فيها الشمس أي شيء.

ويعلق الشيخ عبد القاهر على مثل هذه التشبيهات قائلاً : فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كني لك عنه وخُودعت فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخيل ، فصار ذلك غريب الشكل بديع الفن ...

وإذا حققت النظر فالخصوص الذي تراه ، والحالة التي تراها تنفى الاشتراك وتأباه [118]"

هذا .. وقد يقلب الشاعر التشبيه في المعاني القريبة المتداولة فيجعل التشبيه طريفاً وبديعاً من ذلك قول الشاعر :

وبدا الصباح كأن طلعته ⁂ وجه الخليفة حين يمتدح

فالشاعر هنا قلب التشبيه فبدلاً من أن يجعل وجه الخليفة كالصباح في الضياء عكس ذلك، وجعل ضياء الصبح أقل نوراً من وجه الخليفة، ومعلوم أن أول ما يتبادر إلى الذهن هو إلحاق الضعيف بالقوي في الضياء، فالصباح أقوى في الضياء، ووجه الخليفة أقل، ولكنه لما قلب هذا

رفع الابتدال والسقوط الذي يتراءى من خلال الكلمات، ولاشك أن للقلب قيمة جمالية يقول عنه العلامة ابن جنى : إنه فصل من فصول العربية طريف، تجده في معاني العرب، كما تجده في معاني الأعراب، ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض منه المبالغة[119]".

ويحفز الأصمعي الناس إلى استخدامه فيقول: سمعت إعرابياً يقول: إنكم معاشر أهل الحضر لتخطئون المعنى، وإن أحدكم ليصف الرجل بالشجاعة، فيقول: كأنه أسد، ويصف المرأة بالحسن فيقول : كأنها الشمس، ولما لا تجعلون هذه الأشياء بهم أشبه ؟[120]".

وقد يستفاد التشبيه من فحوى العبارة أي عن طريق التشبيه الضمني فيرفع الشاعر التشبيه من مظنة السقوط إلى مكانة عالية في البلاغة من مثل قول أبي نواس :

إن السحاب لتستحي إذا نظرت ⁂ إلى نداك فقاسته بما فيها

معروف أن تشبيه الجود والكرم بالسحاب، من التشبيهات القريبة إلا أن الشاعر هنا أوهمنا بقوله: (لتستحي) فأفاد أن السحاب حي يعقل ويعرف، وأنه يخزى ويخجل، ولذلك فإنه حينما يقيس فيضه بفيض الممدوح، يخزي ويخجل، وقد عرض الشاعر هذا المعنى في معرض التشبيه الضمني، فرفع عنه السقوط والابتذال، ولما كان استحياء السحاب أمراَ غريباَ من شأنه أن ينكره المخاطب أكد الكلام (بإن) واللام فقال: "إن السحاب ليستحي" والتأكد من الضروب التي تثرى الكلام، وتعمق الإحساس به في ذهن المتلقي، وفي وجدان المبدع " والتأكيد وإن كان في بعض الأحيان لا ينجح في حمل المخاطب على التصديق، إلا أنه كثيرا ما يزعزع الفكرة المخالفة ويضعفها، ويدعو صاحبها إلي إعمال فكره، فيتأمل في ما ورد التأكيد من أجله، فإذا أيقن الحقيقة هدأت نفسه واطمأن قلبه، وتمكن الخبر منه خير تمكن وإلا فلا "[121]، ثم إن اختيار الشاعر لكلمة (لتستحي) دون غيرها في أداء هذا المعنى، وإبراز كرم الممدوح، لأنها أوفى بالأداء، ولأنها تصور عميق إحساس الشاعر بهذا المعنى، ولأن الحياء أستر وأخفى للمعنى، فيبدو وكأن هذه المقارنة بين الممدوح والسحاب لا تقع البتة، ولذا فإن " العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها، وفتش عن دقائقها ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكل ضروب علم البيان وأدقها فهما، وأعمقها طريقاً[122].

وبعد فهذه نماذج للتشبيهات القريبة التي أعمل فيها الشعراء صنعتهم فأخرجوها من الامتهان إلى الجودة والإحكام، ومعلوم عند البلاغيين أن هناك من الطرق والوسائل ما يرفع هذا القرب كالقلب، والتشبيه الضمني، والتشكيك ، وتفضيل المشبه على المشبه به، وتعدد المشبه به،

وغير ذلك، ولسنا هنا بصدد استقصاء هذه الطرق وغيرها، ولكن ذكرنا ما ذكرنا على سبيل المثال لا الحصر، وكان هدفنا من هذا هو أن التشبيهات القريبة المتداولة بين الشعراء ليست مظنة السقوط والابتذال على الإطلاق، متى عملت فيها صنعة الشعر، وحذق المبدع، وحصافته.

الخاتمة:

الحمد لله حمداً يوافى نعمه ، ويكافئ مزيده ، وأصلي وأسلم ، وأبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم . وبعـــد

ففي نهاية هذه التطوافة مع تداول المعاني بين الشعراء من خلال فن التشبيه يتضح لنا الآتي:

1- أنه لا حرج في تناول اللاحق لمعنى عند السابق، مادام قد أضفى عليه من إحساسه، وأعمل فيه صنعة الشعر فغدا بفعله ، وكأنه جديد مخترع ، وطريف مبتدع .

2- أن المأخذ كل المأخذ ،والقبح كل القبح ، في أخذ معنى الغير لفظاً ومعنى دون تغيير أو تبديل، ثم الادعاء بأن المعنى له، وهو غير مسبوق فيه .

3- تشابهت صور الشعراء، وأخيلتهم وخاصة الجاهليين، وهذا أمر طبعي، لأنهم يعيشون على أرض واحدة، ويتغذون على موروث واحد، وصور الطبيعة في البادية لا تختلف كثيراً من مكان إلى مكان، وهذا لا يحجر عليهم الاشتراك في المعاني العامة، ولكن يبقى لكل شاعر خصوصيته وطابعه، وقد رأينا في كتب الأدب والبلاغة كثيراً من الصور التشبيهية، والتي عدها البعض ساقطة ومبتذلة، كيف أعمل فيها الشاعر الحذق، والصنعة، فغدت مبتكرة.

4- ظهر من خلال البحث أن أكثر الصور تشابهاً كانت في مقام الغزل، وهذا أمر يتناسب مع القاسم المشترك الذي كان يؤجج عواطف الشعراء، ويفجر قرائحهم ألا وهو الحب، وما من شاعر إلا وقد عاش تجربة حب قاسية، أو جزء منها، لذا فأمر طبعي أن يكثر التشبيه في هذا المقام .

5- إن هذه الدراسة هي جزء من عمل بلاغي تطبيقي وهو التشبيه، ولكني أرى أن المعاني المتداولة بين الشعراء تحتاج إلى أبحاث أخرى تتناولها من جميع فنون البلاغة كالاستعارة والكناية، والمجاز، والقصر، والإنشاء ... إلخ ، فهي أبحاث ثرية تحتاج إلى من يكشف عنها الحجب ولا شك أن الدرس التطبيقي يثري المكتبة البلاغية .

الهوامش والتعليقات:

1- ينظر: دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ص 8-9- تحقيق محمود شاكر مطبعة المدني طبعة ثالثة 1413 هـ - 1992م.

2- دراسة في البلاغة والشعر، محمد أبو موسي، ص 17، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1411 هـ – 1991م.

3- ديوان امرئ القيس، ص 101، شرح عبد الرحمن المصطاوى، دار المعرفة . لبنان

4- منسوب لزهير ولم أجده في ديوانه

5- ديوان عنترة، ص 80 ، مطبعة الآداب، بيروت، 1893م.

6- ديوان طرفة بن العبد، ص25 ، شرح محمد طماسى، دار المعرفة بيروت.

7- ديوان زهير بن أبى سلمى، ص 65، شرح حمدو طماسى، دار المعرفة بيروت.

8- ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربى، شوقى ضيف، ص 18- 19، طبعة دار المعارف.

9- نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص 5.

10- المرجع السابق، ص 53.

11- المرجع السابق، ص 52.

12- ينظر : حلية المحاضرة للحاتمي، ص 290، تحقيق، جعفر الكتابي، طبعة وزارة الثقافة والاعلام العراقية، 1979م .

13- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاض الجرجاني، ص 144، شرح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331 هـ .

14- الوساطة، ص 136 .

15- الوساطة، ص 136

16- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

17- ينظر السابق، 157– 160.

18- كتاب الصناعيين لأبي هلال العسكري، ص 197.

19- المرجع السابق، ص 197.

20- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

21- المرجع السابق، ص 198.

22- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

23- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

24- ينظر: أسرار البلاغة، الشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص339، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.

25- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

26- ينظر : أسرار البلاغة، ص 34.

27- أراد أن العيون كعيون الظباء، و لكنه خدعنا بالحديث عن السرقة .

28- نسب البيت للراعي ومعنى " ذو نفر" اسم مكان، والطلى – الأعناق والأعين النجل الواسعة (الصوار) القطيع من بقر الوحش .

29- البيت للمتنبي في ديوانه الوحش.

30- ينظر : أسرار البلاغة، ص342 .

31- ينظر: الصورة البيانية وقيمتها البلاغية، بسيوني عرفة، ص ص187-192، طبعة دار الرسالة للطباعة والنشر.

32- التصوير البياني، محمد أبو موسي، ص 157 -158، طبعة مكتبة وهبة .

33- ينظر : أسرار البلاغة، ص 343.

34- المثل السائر لابن الأثير، جـ 2 ، 445-4.

35- ينظر : المرجع السابق، الصفحة نفسها.

36- ينظر : المرجع السابق، الصفحة نفسها.

37- المثل السائر، جـ 447/2.

38- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

39- ينظر : المرجع السابق، جـ 2 / 449.

40- ينظر : المرجع السابق، جـ 2 / 4.

41- ينظر: الإيضاح للخطيب القزويني، ص 410، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

42- ينظر : الإيضاح ،ص 411 – 415.

43- ينظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة، 21/1-22، تحقيق أحمد شاكر، طبعة دار المعارف، 1967م.

44- الطبيعة في الشعر الجاهلي، نورى حمودي القيسي، ص 254، طبعة دار الإرشاد، بيروت.

45- ينظر : قضايا الشعر في النقد الأدبي، إبراهيم عبد الرحمن، ص 128، طبعة مكتبة الشباب، 1976م.

46- ديوان امرى القيس، ص 158.

47- ديوان لبيد، ص 108، شرح حمدو طماسي، دار المعرفة، بيروت، لبنان .

48- ديوان حاتم الطائي، ص 43 ، شرح أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

49- ينظر : الوساطة للقاضي الجرجاني، ص 147.

50- ديوان طرفه، ص 19 ، طبعة دار صادر، بيروت، 1380هـ - 1961م

51- ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 74 ، تحقيق كرم الستاني، دار بيروت، 1960م .

52- ديوان جميل بن معمر، ص 32 ، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر .

53- أسرار البلاغة، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص 131، تحقيق، محمود شاكر، طبعة المدني، 1412-1991م.

54- ينظر : دلالات التراكيب، محمد أبوموسي، ص 162، طبعة مكتبة وهبة.

55- ديوان علي بن الجهم، ص 85، مطبعة الإقبال، بيروت .

56- ديوان عبدالله بن المعتز، ص150 ، مطبعة الإقبال، بيروت .

57- ينظر : الوساطة للقاضي الجرجاني، ص 147.
58- ينظر : أسرار البلاغة، 172/1 .
59- ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 29 .
60- ديوان عبيد بن الأبرص، ص 128، تحقيق، حسين نضار ، مكتبة مصر .
61- ديوان جميل بن معمر، ص 128 .
62- ديوان العباس، ص 321، طبعة دار الجيل .
63- ديوان ابن عيينة، ص 30 ، طبعة دار صادر، بيروت.
64- ديوان العباس، 328 .
65- ديوان ابن زيدون، ص 83، تحقيق، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1960م.
66- المرجع السابق، ص 68 .
67- البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، محمد أبو موسى، ص 486، مطبعة مكتبة وهبة.
68- جيب العروس، أراد الصيغ بالدم ديوان أوس بن حجر، ص 70 .
69- ديوان أوس بن حجر، ص 70 .
70- اختلاس الطعنة – سرعة قذفها.
71- الدفنس – المرأة الحمقاء .
72- ا لورهاء – المتساقطة العقل .
73- ربعت – أفزعت.
74- تستفلى – تطلب فلي شعرها.
75- ينظر : شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، حـ 164/1.
76- ينظر : كتاب نور القبس للمرزباني، 5/1.
77- التصوير البياني، محمد أبو موسي، ص 138، مكتبة وهبة، 1993م.
78- ديوان جميل، ص 26.
79- ديوان كثير عبدالرحمن، ص 28 ، تحقيق، إحسان عباس، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1971م.
80- أسرار البلاغة للشيخ عبد القاهر الجرجانى، ص 110.
81- دمية المقصود بها التمثال ينظر القاموس المحيط مادة دام.
82- ديوان عمر بن أبى ربيعة، ص 431، تحقيق، محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، 1960م.
83- البيعة: الكنيسة ودمية البيعة: التماثيل المقدسة عند النصارى.
84- ديوان العباس، ص 126.
85- ديوان امرؤ القيس، ص17، طبعة دار المعارف.
86- التصوير البياني، ص ص 22- 23.
87- ديوان كثير، ص 260 .
88- أسرار البلاغة، 1 / 149.

89- ديوان العباس، ص56 .
90- ديوان النابغة، ص 80.
91- التصوير البياني، محمد أبو موسى، ص 148، طبعة مكتبة وهب.
92- ديوان النابغة الذبياني، ص 60، تحقيق، كرم البستاني، دار صادر، بيروت.
93- ينظر البديع في نقد الشعر أسامة بن منقذ، 14/1.
94- ديوان العباس، ص248.
95- أمالي القالي، جـ 2 / 161.
96- ينظر : عروس الأفراح لابن السبكي، 3 / 450، مطبعة السعادة .
97- ديوان ذو الرمة، 1 / 193.
98- ديوان الفرزدق، ص .
99- ديوان البحتري، ص 70 ، طبعة دار المعارف .
100- ديوان ابن الرومي، ص .
101- ينظر كتاب الصناعتين، ص 147.
102- ينظر : أسرار البلاغة، ص 130.
103- ينظر : المرجع السابق، ص 151.
104- ينظر : الوساطة، 147.
105- ديوان مسلم بن الوليد، ص 300، طبعة دار الإقبال، بيروت.
106- ديوان أبي نواس، ص 41 ، طبعة دار صادر، بيروت.
107- ديوان المتنبي، جـ 1 / 87، شرح، مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية، بيروت .
108- ينظر: المثل السائر، 2 / 152.
109- قراءة في الأدب القديم، محمد أبو موسى، ص ص 196 – 197، مكتبة وهبة.
110- ينظر :كتاب الصناعتين، ص 147، وخزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي، جـ 2 / 376 ، ومعاهد التنصيص على شواهد التلخيص للعباسي، 1 / 368 .
111- الوساطة، ص 160.
112- شرح ديوان المتنبي للواحدي، 1 / 35 .
113- ينظر : التصوير البياني، ص 154.
114- ينظر : النكت في إعجاز القرآن للرماني، ص 84، تحقيق، محمد خلف الله، طبعة دار المعارف، 1387 هـ - 1968م.
115- دان : قريب – العفاة هو طالب الفضل ، الند – المثيل والنظير السارين : السائرون في الليل .
116- ديوان المتنبي .
117- ينظر : نظرات في البيان، محمد عبدالرحمن الكردي، ص 94، مطبعة السعادة، 1976م.
118- ينظر : أسرار البلاغة، ص 342.

119- الخصائص لابن جني، 8/1، تحقيق، محمد على النجار، طبعة دار الهدي للطباعة والنشر.
120- نهاية الأرب في فنون الأدب، المقريزي، 185/3 ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب.
121- ينظر : خصائص التركيب، ص ص 48-49 .
122- ا لمثل السائر، 184/2.

قائمة المراجع:

1. أسرار البلاغة، الشيخ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.
2. الأمالي، أبو على القالي، دار المعرفة، بيروت.
3. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
4. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، دار المعرفة، بيروت.
5. البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، محمد أبو موسي، مكتبة وهبة .
6. التصوير البياني، محمد أبو موسي، مكتبة وهبة .
7. حلية المحاضرة، الحاتمي، تحقيق، جعفر الكتابي، طبعة بغداد، 1979م .
8. الخصائص لابن جني، تحقيق، محمد على النجار، طبعة دار الهدى.
9. دراسة في البلاغة والشعر، محمد أبو موسي، مكتبة وهبة، طبعة أولى، 1411هـ -1991م.
10. دلائل الإعجاز، الشيخ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1413 هـ- 1991م .
11. دلالات التراكيب، محمد أبو موسي، مكتبة وهبة .
12. ديوان ابن الرومي، طبعة دار صادر ، بيروت.
13. ديوان ابن زيدون، تحقيق، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1960م.
14. ديوان ابن عيينة، طبعة دار صادر، بيروت.
15. ديوان أبي نواس، طبعة دار صادر، بيروت.
16. ديوان امرئ القيس، شرح عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت.
17. ديوان البحتري، طبعة دار المعارف، القاهرة، 1963م.
18. ديوان جميل بن معمر، تحقيق، حسين نصار، مكتبة مصر .
19. ديوان حاتم الطائي، شرح أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت.
20. ديوان زهير بن أبي سلمي، شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت.
21. ديوان ذى الرمة، تصحيح كارليل هنري، طبع على نفقة كمبرديج، 1919م.
22. ديوان طرفة بن العبد، شرح، محمد طماسي، طبعة دار المعرفة، بيروت.
23. ديوان العباس بن الأحنف، شرح، أنطوان نعيم، طبعة دار الجيل، بيروت.
24. ديوان عبدالله بن المعتز، مطبعة الإقبال ، بيروت.

25. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق، حسين نضار ، مكتبة مصر، القاهرة.
26. ديوان علي بن الجهم، مطبعة الإقبال، بيروت.
27. ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تحقيق، محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، 1960م.
28. ديوان عنترة بن شداد، مطبعة الآداب، بيروت، 1893م.
29. ديوان الفرزدق، طبعة دار صادر، بيروت.
30. ديوان كثير بن عبدالرحمن، تحقيق، إحسان عباس، مطبعة دار الثقافة، بيروت.
31. ديوان المتنبي، شرح مصطفى سبتي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
32. ديوان مسلم بن الوليد، دار الإقبال، بيروت.
33. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت.
34. ديوان الحماسة، المرزوقي.
35. شرح ديوان المتنبي للواحدي، دار الكتب العلمية، بيروت.
36. الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق، أحمد شاكر، طبعة دار المعارف، 1967م.
37. الصورة البيانية وقيمتها البلاغية، بسيوني عرفة، مطبعة دار الرسالة.
38. الطبيعة في الشعر الجاهلي، نورى حمودي القيسي، طبعة دار الإرشاد، بيروت.
39. عروس الأفراح لابن السبكي، مطبعة السعادة.
40. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف.
41. قراءة في الأدب القديم، محمد أبو موسي، مكتبة وهبة .
42. قضايا الشعر في النقد الأدبي، إبراهيم عبد الرحمن، طبعة مكتبة الشباب.
43. كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت.
44. المثل السائر ابن الأثير، تحقيق، أحمد الحوفي، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة.
45. معاهد التنصيص على شرح شواهد التلخيص للعباسي، طبعة عالم الكتب، بيروت.
46. نظرات في البيان، محمد عبد الرحمن، مطبعة السعادة، 1976م.
47. نقد الشعر، قدامه بن جعفر ، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي.
48. النكت في إعجاز القرآن للرماني، تحقيق، محمد خلف الله، طبعة دار المعارف، 1978م.
49. نهاية الأرب في فنون الأدب المقريزي، نسخة مصورة عن دار الكتب.
50. نور القبس للمرزباني، دار المعرفة، بيروت.

51. الوساطة بين المتبني وخصومه للقاضي الجرجاني، شرح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331 هـ .