Abhat Journal, Volume. 17, Issue. 1, March 2025

Abhat Journal, Faculty of Arts, Sirte University مجلة أبحاث بكلية الآداب جامعة سرت
Source Homepage: http://journal.su.edu.ly/index.php/ABHAT/index
DOI: https://doi.org/ 10.37375/aj.v17i1.3219

التجليات الجمالية للطباق في سياق الصُّورة الشعرية: نمازج مختارة

د. خالد إبراهيم أبو النجا
Abouelnaga6677@gmail.com
كلية التربية/جامعة طبرق/ ليبيا

الملخّص:

لا شيء أقدر على فهم جوهر التجربة، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي من الصُّورة الشعرية ممثّلة في التشبيه والاستعارة والكناية، فالتشكيل الفني للصورة الشعرية وامتزاجها بكثير من الأساليب البلاغية، والتي من بينها الطباق –أحد فنون علم البديع– إذ تجلى على الصُّورة بفيض من الروعة والجمال ما جعلها أمكن في النفس، وأبلغ في التصوير، إذ صِيغت ببراعة أبهرت المتأمل، وكشفت عن حقائق عامة من حقائق النفس، الأمر الذي حقق التكامل بين عناصر الصُّورة والمعنى، فكان ذا دور رائد في تشكيلها، وقيمة فنية لا تنكر في عرض المعاني، وأكثر ما يظهر أثره عندما يكون عنصرًا في رسمها، وتظليلها بظلال فنية أكثر روعة، وأتت القصائد لوحات غنية بألوان الجمال البياني تعلن للمتلقي أنّ الصُّورة تزداد قوة فوق قوة، وجمالًا فوق جمال، إذا ما صيغت في نسق بلاغي آخر، وأنّه لابد من استثمار هذا الأسلوب الفني البديع، وبيان إمكانية استثماره لمطابقته مقتضى الحال.

الكلمات المفتاحية:

تجليات، الطباق، سياق، الصُّورة، الشعرية.

Aesthetic Manifestations of Antithesis in the Context of Poetic Imagery: Selected Models

Khalid Abou-Elnaga
Abouelnaga6677@gmail.com
Faculty of Education/ Tobruk University/ Libya

Abstract:

There is no doubt that nothing is more capable of understanding the essence of the experience, and shaping the poet's position on reality according to his aesthetic perception than the poetic image represented in simile, metaphor and metonymy. One of the manifestations of the artistic formation of the poetic image was its blending with many rhetorical styles, including antithesis - one of the rhetorical styles - as it was manifested in the image with abundances of magnificence and beauty, which made it more possible in the soul, and more eloquent in depiction, as it was formulated with brilliance that dazzled the contemplator, and revealed general truths of the soul, which achieved integration between the d an undeniable artistic value in presenting meanings, and its effect appears most when it is an element in drawing it, and shading it with more wonderful artistic shades; The poems came as paintings rich in the colors of rhetorical beauty; announcing to the recipient that the image increases in strength upon strength and beauty upon beauty if it is formulated in another rhetorical system, and that it is necessary to invest in this wonderful artistic color, and to show the possibility of matching it as required by the situation.

Keywords:

Manifestations, Antithesis, Context, Image, Poetics.

المقدمة:

تُعد الصُّورة من أبرز الوسائل البلاغية شيوعاً؛ لِمَا تتميز به من إيجاز في التعبير، وخصوبة في التصوير، وقدرة فائقة على الحجاج والإقناع؛ ولِمَا فيها من مخاتلة فكرية، وروعة بيانية لا يبلغ مراميها إلّا من رق طبعُه، وصفت قريحتُه.

وإنّه لمن مظاهر التشكيل الفني للصورة امتزاجها بكثير من الأساليب البلاغية فتكسبُ الكلام روعةً، وتزيدُه حسناً، وتجعله أمكن في النفس، ما يعود عليها بالقوة، ودقة المطابقة لمقتضى الحال. ومن هنا جاءت هذه الدراسة؛ لبيان مدى هذا التأثير، وكان ميدانها الصُّورة الشعرية التي اتخذت من التشبيه والاستعارة والكناية ميداناً لها، فهي أدوات تصويرية تسهم في عرض الفكرة، وتعين المتلقي على تخيلها، وبالتالي تحقق الفائدة المرجوة منها. والطباق –وهو أحد فنون علم البديع– ضمن الأساليب البلاغية التي وقفت جانب الصُّورة في عرض تجارب الشعراء، وكان له بالغ الأثر في جمال الصُّورة ومنحها مزيدًا من الروعة والبهاء، وأكّد أنّ تعاون تلك الأساليب في عرض التجربة يجعلها واضحة جلية في سياق أسلوب بياني رائع. وبهذا لا نكون خرجنا عن الغرض الأصلي للصُّورة؛ لأنّ دراسة السياق والترابط بين الأساليب ليوضح بعضها بعضاً، وأنّ دراسة الصِّياغة ودلالات التراكيب ومقتضيات الأحوال ينبغي أنْ تكون مقدمة لدراسة كل صورة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في عرض دور الطباق الجمالي بكونه أحد فنون علم البديع في تشكيل الصُّورة الشعرية، وبيان أثره البلاغي في تصوير المعاني التي أرادها الشعراء حتى جاءت قصائدهم لتعلن أنّ الصُّورة الشعرية تزداد قوة فوق قوة إذا ما بُنِيت في نسق بلاغي آخر، مما يحقِّق التكامل بين مختلف العناصر البلاغية واللغوية الأخرى.

أهداف البحث: يسعى البحث لتحقيق أهداف عدة، أهمها:

– إبراز ما تقوم به الصُّورة الشعرية من روعة في التعبير، وقدرة فائقة على نقل الأفكار.

– توضيح دور الطباق البلاغي والجمالي في سياق الصُّورة الشعرية.

– ربط الصُّورة بغيرها من الأساليب الأخرى بُغية المحافظة على وحدة المضمون.

فرضيات البحث:

جاءت فرضيات البحث في عدة نقاط، على النحو الآتي:

– التجليات الجمالية للطباق في سياق الصّورة الشعرية.

– التجليات الجمالية للمقابلة في سياق الصُّورة الشعرية.

– القيمة البلاغية والجمالية لبنية الطباق في سياق الصُّورة الشعرية.

المنهج المتبَّع في البحث:

أمّا عن المنهج العلمي المتبع في البحث، فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناول النصوص من مختلف جوانبها الفنية واللغوية وتحليلها، وإبراز أسرار الطباق البلاغية وتفاعله مع الصُّورة الشعرية في عرض التجربة، مع مراعاة دور الفنون البلاغية الأخرى.

أولًا: التجليات البلاغية للطباق في سياق الصُّورة الشعرية

أ) **طباق الإيجاب:**

وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابًا أو سلبًا. زمن المطابقات ذات الدور البلاغي والجمالي في تشكيل الصورة الشعرية قول أبي العتاهية (أبو العتاهية، 1973، ص256):

أَلَا لَيتَ الشَّبــابَ يعُـودُ يَومَـا فأُخبِـرُه بِمَـا فَعَـــلَ المشِيبُ

الشباب لن يعود، وليس مما يمكن إخباره، كذلك الشيب ليس مما يُخبَر، لكنه التصوير الذي رسمته الاستعارة المكنية، وقامت المطابقة الماثلة في البيت التي وافقت بنية الصورة: (الشباب – المشيب)، بالقوة وعرضتها بمعرض بديع، إذ أشار لِمَا يدفع بالإنسان إلى العمل والجد، فيمضي إلى الأمام قدمًا بلا تماوت ولا انكسار، وعليه أنْ يغتنم صحته ويأخذ منها ما ينفعه لحال مرضه، ويغتنم غناه فينفق في وجوه الخير، ويقدّم يد العون إلى كل محتاج، فيستطيع أنْ يصنع في شبابه ما لا يمكن أنْ يصنعه حال كبره، ثُمَّ عليه أنْ يجعل حياته كلها سبيلًا للآخرة فيتزود من حياته لموته. فالطِبّاق الفضل ينسب إليه في تلوين الصُّورة بظلال معتمة، إذ عرض ببراعة فائقة حالة الندم العميق والمفارقة التي عاشها الشاعر بين شيبه وشبابه، فكان من مقتضيات الأحوال، ومتطلبات المقام، وموجبات الأغراض، لا ذيلًا وعرضًا، بل هو من صميم البلاغة، وصادف موقعه، وحقق فائدته، وجاء عفوًا لا تكلّف فيه، وليس مجرد زينة لفظية –كما يرى كثير من الباحثين– بل له "الأثر البالغ في تجلية المعاني وإبرازها حسبما يقتضي المقام." (فيود، 1412هـ، ص29) وهكذا ترى الطباق ثري بالمعاني، وأنّه ليس أداة جمالية فحسب أو مجرد جمع وتأليف بين المتناقضات، إنّما هو من صميم المطابقة لمقتضى الحال.

يقول أحمد محرم في وصف الزعيم مصطفى كامل، مشيدًا بدوره في الاستقلال (محرم، 1920، ص134):

أَحيَيتَـهُ وَقتَلتَ نَفسَـكَ بِالـذِي حَمّلتَهَـا بِفَـادحِ الأَثْقَـالِ

فانظر لمن أحيا أمة، وأفنى نفسه، وكيف عبّر عمّا أسداه لشعبه، حيث أيقظ روح النضال لديهم، ومضى بهم قدمًا، وكيف عبر عنه بالإحياء في قوله: (أحييتهم)، كما عبَّر عمّا أُثقل به من الأعباء والإعياء، بالقتل في قوله: (وقتلت نفسك)، استعارة تصريحية تبعية في الفعل. وما ضاعف جمالهما غير تلك الثنائية المتكاملة الكائنة في البيت إذ طابق بين: (أحييت وقتلت)، طباق إيجاب، فأبرز ما قام به الفقيد نحو وطنه، إذ أذهب نفسه من أجل النهوض بالأمة، وتحقيق استقلالها، كل هذا تحكيه المطابقة الكائنة في سياق الصُّورة بحلو إيقاعها، وجمال مقاطعها، وعذب نغمها. فقيمة الأضداد في الصّورة تعلن عن قيمتها من خلال "ما تبعث به من إثارة منشئها التي تميز الضد بضده تميزًا كاملًا من خلال تعاون كل الثنائيات المتضادة في المعنى على إخراج صورة فنية مؤثرة قادرة على الإقناع والإمتاع" (الوصيف، 1999، ص 108). فالطباق بوضعه أداة جمالية يصَوِّر بها الشعراء تجاربهم، ويعرضون مواقفهم، وهم بذلك يعطون دلالات كثيرة لأداة جمالية واحدة فيكسبها مرونة وقدرة على التصوير والتعبير في سياقات مختلفة ومتعددة.

ومنه ما قال محمود حسن إسماعيل واصفا حال العلماء، وما نالهم من تجاهل (إسماعيل، 1973، ص347):

المنَـــارَاتُ تَنطفِـي بيـــنَ كَفَّيـــكَ وَيزهُـو بِشَـاطئيـكَ الظَّـــلامُ
والصَّـدَى مِـن منـاقرَ البُومِ يحيَـا وَيَمُـوتُ النَّشيـــدُ والإلهَـــامُ

يصب الشاعر جام غضبه، ولاذع سخطه على وطنه الذي لم يقدِّر النبوغ، بل يقضي عليه في مهده، فالمنارات وهي مصدر التنوير والإلهام يُطفأ نورها، ويخبو ضوؤها، ويزهو التجهيل والتضليل. فتراه شخَّص النبوغ وبعث فيه الحياة، وجعله يضيق بما يدور من فساد؛ لذا تراه ثائرًا، (لا عليك – الغداة – مني السلام)، وقد عبَّر عن النوابغ بـ (المنارات)، بجامع الهداية والإرشاد، كما عبَّر عمن يبثون الجهل، وينشرون الضلال بـ: (الظلام)، بجامع التخبط وبث الفوضى بين طوائف الشعب، وذلك كله على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، كما استعار (البوم) لأدعياء العلم، وعبر عن تفشي دعواتهم الهدامة بـ: (الحياة)، كما عبَّر عن دحض الأفكار السديدة والقضاء على ثمار العقول بـ: (الموت)، استعارة تصريحية تبعية. وعرض الشاعر قضيته عرضًا مؤثرًا جعل المنارات –وهم دعاة الأمة ومفكروها– تغرب شموسهم، ويخبو نورهم، في الوقت الذي يزهو فيه أدعياء العلم، وتزهر دعواتهم الهدامة وتلقى من الحفاوة ما تلقاه. ثم تأمل كيف كان للطباق دور لامع في عرض الصورة، إذ استطاعت المقابلة بين المعاني الضدية والثنائيات المتباعدة أنْ تعكس غزارة الصُّورة من تلك المقارنات والموازنات بين: (المنارات تنطفي و يزهو الظلام) و (صدى البوم يحيا و يموت النشيد والإلهام)، فهذا التفاعل بين تلك الثنائيات المتضادة ليس حلية بديعية جمعت بين معنيين وأضدادهما بل أكسبت الفكرة عمقًا أبعد، وفكرًا أدق من وضع الشيء أمام ما يقابله في مكان واحد مما ساعد على التأمل والنظر والاقتناع بأنّ الفرق هائل وخطير بين إخماد نور الهدى والتنوير، وإشعال نار الغي والتضليل. "وهكذا يصل الشاعر إلى هدفه من استغلال تلك المقابلات التي كانت مدعاة للسخرية والتعريض بأمة عنيت بالمظاهر الكاذبة متجاهلة ما يهدد مستقبلها." (شريف، 1994، ص190).

ومنه قول النجاشي (الحارسي، 1430هـ-2009، ص145):

قَبِيـــلَةٌ لا يَغـدِرُون بِذِمَّـــةٍ ولا يَظلَمونَ النَّـاسَ حَبَّـــةَ خَردَلِ
وَلا يَـرِدُونَ المـاءَ إلا عَشِيَّـة إذا صَـدرَ الْـوُرادُ عَن كُـلِّ مَنهَـلِ

فالشاعر يذكر: "أنّهم لا يستطيعون أنْ يغدروا أو يظلموا أحدًا، ولا يردون الماء حتى يصدر الناس؛ لضعفهم وذلتهم." (ابن نجم، 1419هـ-1999، ص35،) فهو كناية ترمي لضعتهم، وقلة حيلتهم، وبُعد هوانهم، والصُّورة بما فيها من توثيق المعنى على وجه لطيف، إلّا أنّ فيها خصوصية المخاتلة الذهنية، فيحدث تطرية لنشاط السامع، وتفتق ذهن المتلقي بما تحدثه الكناية من المباغتة والمفاجأة. وأكَّد تلقائيتها وزادها جمالًا ذاك الطباق بين: (ولا يردون الماء و إذا صدر الوراد)، فكشف ضعفهم في الحصول على حصتهم من الماء، وأكَّد من فكرته، ووثق به صورته، ورفع قدرها، فصار كالترشيح لها، وليس ذا فحسب بل كان من مقتضيات الأحوال ومتطلبات المقام.

واقرأ قول الفرزدق يذم قومًا واتخذ من الصُّورة تحقيقًا لغرضه (الفرزدق، 1407هـ- 1987، ص149):

لعَـنَ الإلـهُ بنَـِـي كُلَيب إنَّهُم لَا يَغـدِرُونَ وَلَا يُوفُـــونَ لِجَـارِ
يَستَيقظُـونَ إلى نِهَـاقِ حَمِيرِهِـم وتَنـامُ أعيُنُهـم عـنِ الأَوطَـــارِ

رسم الفرزدق صورة القوم وضعف قدرتهم، وقلة حيلتهم عن استرداد حقوقهم عبر صورة كنائية تدعو لسخريتهم والاستهزاء بهم، إذ

ليست لديهم القدرة على الغدر والوفاء للجار، فالأمران لديهم سواء، وهم ضعاف العزائم، جبناء النفوس، يستيقظون إلى نهيق حمارهم، وينامون عن النيل لأوتارهم. ولَمّا أراد الإمعان في الذم والإساءة ذهب في هجائهم مذهبًا بعيدًا فاستهل الصُّورة بتقديم اللعن: (لعن الإله)، فضلاً عن كونه من الله –تعالى– فما أعظمه من لعن؛ لذا كان له بالغ الأثر في تقوية الصورة وهو لطمة مدوية على وجوههم. ولاحظ معي الطباق في قوله: (يستيقظون– وتنام)، فهم لغفلتهم لا يوقظهم سوى نهاق حميرهم، وتنام أعينهم عن ثأرهم، وعودة أمجادهم، فقد "وسمهم بأبشع ما يوسم في الذم، إذ قال: (لا يغدرون)، فتوهّم السامع أنّها صفة مدح، فأتى بما يكمل المعنى فيدخله بطريقة أبلغ في الذم، وذلك في قوله: (ولا يوفون لجار)، فأظهر الطباق أنّهم لا يغدرون لضعف فيهم، فهم لا يقدرون على ذلك، ولو قدروا لفعلوا؛ لأنّهم لا فضيلة عندهم ولا أخلاق". (عبد البديع، 2003، ص67) فانظر كيف وقف الطباق جانب الصُّورة فنهض بها وصارت فريدة لا تقل عن غيرها من الفرائد.

ومن ذلك ما قاله عدي بن الرعلاء، ونسبها بعضهم، للشاعر: صالح بن عبد القدوس (ابن الرعلاء، 1973، ص137):

لَيسَ مَـن مَـاتَ فَاستَـراحَ بِمَيْتٍ إِنَّمَـا المَيْتُ مَيِّتُ الْأَحيَـاءِ
إِنَّمَـا المَيِّتُ مَـن يَعِيـشُ كَئِيبَاً كَاسِفَـاً بالُـهُ قَلِيـلَ الرَّجَـاءِ

يريد: أنّ من لفظت أنفاسُه، وغادر الدنيا، لا يُعدّ ميْتاً كأنّه غير كائن، فالميْت حقاً هو ذاك الذي يعيش بين الناس كئيبًا خائبًا يائسًا إذ لا أثر، فالميْت الحقيقي هو الذي لا جدوى منه، فوجوده وعدمه سواء، كل هذا أكّده الطباق داخل سياق الصُّورة الكنائية، فكان ذا دور بلاغي في عرض الفكرة، إذ طابق بين الاسمين: (ميت والأحياء)، وبين الاسم والفعل: (الميت ويعيش)، بعد أنْ استعار (الميت) لعديم الذكر بجامع فقدان الأثر في كل، استعارة تصريحية أصلية. والبيتان كناية عن انعدام الفائدة، ولِمّا كان هذا المعنى غريبًا لدى المخاطبين جاءت (إنّما) –وهي إحدى أدوات القصر– لتأكيده وإبراز الصُّورة في معرض بديع مألوف، ولتكن أدعى للإقناع والإمتاع.

ب) طباق السَّلب: وهو الجمع بين فعلين أحدهما مثبتٌ والآخر منفيٌّ. ومن بديع ما جاء في الذم قول زهير (أبي سلمى، 1408هـ–1988، ص9):

وَمَـا أَدرِي وَسَوفَ إِخـَالُ أَدرِي أَقَـومٌ آلُ حِصنٍ أَم نِسَـاءُ

البيت صورة من صور الهجاء، فهم رجال لا محالة، لكنه التجاهل الذي يطوي كثيرًا من السخرية والاستخفاف، وهو بهذا التخليط كان أوقع في الذم، فادّعى أنّهم لشدة شبههم بالنساء في الأوصاف الرذيلة يشك الناظر في كونهم رجال. وضاعف جمالها وتلقائيتها ذاك الطباق المسبوق باستفهام إنكاري، في: (وما أدري وسوف إخال أدري) و (أقوم آل حصن أم نساء)، قابل فيه بين: (ما أدري وإخال أدري) وبين: (قوم ونساء)، حيث أبرز ما تحمله الصُّورة من تجاهل واستخفاف، وهذا أوقع في الذم عمّا تأتي غفلًا من تلك الأساليب.

وكان مما أكدها ما بها من حذف، المسند إليه في قوله: (أم نساء)، أي: أم هم نساء "وهذا أبلغ وأقرب إلى التصديق من أنْ يقول: هم نساء." (القيرواني، 1981، ص66).

يقول محمد مصطفى حمام واصفاً أحد أبطال معركة بورسعيد (حمام، 1987، ص99):

طَلَقُ المحيَّـا والمنُـونُ بِمَشهـدَ مَاضِـي العَزِيمـةِ والعَـدُوُّ بِمَرصَـدِ
هُوَ وَحدهُ جَيشٌ هُنَـاكَ عَرَمرمُ فَاحشُد لَـهُ الأَعوانَ أَو لَا تَحشُـدِ

البيتان صورة كلية تهدف لبسالة الفقيد وصموده أمام ما اعترضه من حواجز وعقبات تحول دون تحقق آماله. فعزيمته ماضية في الوقت الذي ترصده المنايا، والعدو هو الآخر قابع في حال ترصد، (والمنون بمشهد)، فتراه شخّص المنايا وطرح عليها من سمات الأحياء ما جعلها ترقب سقوطه، وهذا تصوير حي رسمته الاستعارة المكنية التخييلية، (والعدو بمرصد)، كلمة (مرصد)، اسم مكان على وزن (مفْعَل)، وهي وإنْ كانت تعبيرًا حقيقيًا إلّا أنّها رصدت بدقة متابعة تحركات مواقع العدو. وانظر لتلك الصُّورة التي ألغيت بين طرفيها الفوارق، في قوله: (هو وحده جيش هناك عرمرم)، فهو ليس جيشًا عاديًا، إنّما هو جيش: (عرمرم)، عريض واسع الحدود، مترامي الأطراف، فالكلمة بجرسها وإيحائها وما بها من تكرار صوتي: (الراء و الميم)، جاءت مصوِّرة صولاته وجولاته وكثرة تحركاته في ميادين القتال، بل وقدرته على إدارة أمور المعركة. إنسان تلك صفاته ليس بحاجة لأعوان؛ لذا جاء طباق السلب: (فاتركه في هيجائه أو امدد– فاحشد له الأعوان أو لا تحشد)، ساوى به بين حشد الأعوان وعدمه؛ ليرسم صورة واضحة لهذا البطل، ويعكس هيبته وقدرته على إلهاب المعركة وإزداء نارها؛ لأنّ عدم الإرسال لازم من لوازم القوة، مما

يصوِّر نفاذ الإرادة والتمرُّس على فنون الحرب وضروب القتال، كما صوَّرت حنكته ودهاءه في إدارة المعركة وحسن تدبيرها، وما كانت تلك الصُّورة لترقى وتقف في مصاف الصوُّر البعيدة لولا ما أضفته عليها تلك الأساليب من أمر ونهي وطباق واختيار الكلمات ذات الجرس الموحي المصوِّر.

ج) الطباق المعنوي: وهو ما كانت المقابلة فيه بين الشيء وضده في المعنى لا في اللفظ. منه قول القاضي عياض في وصف صيفيَّة باردة (القزويني، 1412هـ -1993، ص27):

كَـأنَّ نِيسَـانَ أَهدَى مِن مَلابِسِهِ لِشَهرِ تَمُـوزَ أَنواعَـاً مِنَ الحُـلَلِ
أَو الغَزالةُ مِن طُولِ المَدَى خَرِفَت فَما تُفرِّقُ بَينَ الجَـدي والحَمَـلِ

يصوِّر الشاعر تلك الصيفيَّة، إذ غطتها سحابة معتمة، مصحوبة بموجة باردة، وكأنّها تعود لشهر كانون الواقع في زمن الشتاء، وكأنّه أهدى لشهر تموز -الواقع زمن الصيف- ألواناً من الصقيع، أو أنّ الشمس خرِفت، فنزلت برج البرد -وهو برج الجدي- بدل أنْ تنزل برج الدفء -وهو برج الحمل- إذ لم تميّز بين البرجين؛ لِمَا لحقها من ضعف نشأ عن امتداد عمرها، وشبه ذلك كله بفصل الشتاء وما يسوده من برودة وتغيرات مناخية. فادّعى أنّ الغزالة وهي: (الشمس)، من جنس البشر، وطرأ عليها ما يطرأ على البشر من أعراض الشيخوخة كالتخريف والنسيان، وطال بها العمر وبدا عليها الضعف، فلا تستطيع التمييز بين برجيْ: الجدي والحمل. وأبدع في رسمها إذ جمع بين الأمور المتقابلة، في ثنائية رائعة جمع فيها بين شهري: (نيسان) وهو أحد الشهور الشتوية، وشهر (تموز)، وهو أحد الشهور الصيفية. كما جمع بين برجي: (الجدي والحمل)، أحدهما يتبع الأبراج الشتوية وهو برج الجدي، والآخر يتبع الأبراج الصيفية وهو برج الحمل، وهو طباق معنوي. وتقديم الجار والمجرور وهو متعلق الفعل (خرِفت)، قرينة الاستعارة؛ يفيد التخصيص، إذ قصر تخريف الغزالة على طول المدى، وذلك ما يقوي الصورة، وكأنّ الغزالة —الشمس- لامتداد عمرها ضعفت ذاكرتها فأصيبت بالنسيان والتخريف، وهو ما قوى تناسي التشبيه في الصورة. ولا شك أنّها صورة بديعة ترقد تحتها أخرى كنائية. وتشكيل الشاعر صورته على هذا النحو "أمر مقصود له هدفه، وله دلالته، فهو يوظف اللغة توظيفًا خاصًا، لتحقيق قيمة صوتية وإيقاعية هي في حد ذاتها قيمة جمالية تكشف عن مزايا أسلوبية خاصة داخل بنية الصُّورة الكنائية". (العشماوي، 2010، ص252) كما يُحدث نوعًا من الموسيقى الداخلية ترتاح لها الآذان، فيقع منه موقع الرضا والاستحسان. كما كان للتورية دور رائد في قوة الصورة، إذ أنّ لفظة (الغزالة) تورية عن (الشمس)، يرشح لها لفظتي: (الجدي والحمل)، فإنّ الغزالة تطلق على الحيوان المعروف، الذي به وقعت التورية. وهكذا يظهر أثر الطباق جانب التورية والتقديم في تلوين الصُّورة والتحليق بها في آفاق أرحب أكسبها بعدًا فنيًا أعمق، واكتست منه عمقًا في الإحساس، وسعة في الخيال، وحلاوة في الأداء.

ومنه أيضًا قول قريط بن أنيف التميمي (التميمي، 1980، ص199):

يَجزُونَ مِن ظُلمِ أَهلِ الظُّلمِ مَغفِرَة وَمن إَساءَةِ أَهلِ السُّوءِ إِحسَـانَا

البيت ترقد تحته كناية عن التسامح الذي طُبع عليه القوم، وأتت في طيات الطباق الذي كان دوره واضحًا في عرضها، فالذي يُضاد الظلم: العدل لا المغفرة، لكن لما كانت المغفرة تجاوزًا عن المجازاة، والعدل مجازاة بالمثل، كانت المغفرة قريبة من العدل، فالجمع بينها وبين الظلم جمع بين المعنى وما يتعلق بمقابله، فهو من الطباق الخفي، أمّا الطباق بين الإساءة والإحسان فهو طباق ظاهر. فانظر كيف تجلى الطباق بنوعيه على الصُّورة فقد وهبها بهاء وجلال واستثار الأفكار نحوه، وجذب الأنظار بجماله.

وقول مجنون ليلى (ابن الملوح، 2009، ص311):

عَلَى أَنَّني رَاضٍ بِأن أَحمِلَ الهَوَى وأَخلصُ مِنهُ لَا علَيَّ ولَا لِيَـا

تضمّن الشطر الثاني صورة كنائية عن الاعتدال في الهوى، والحرص على الخروج منه شريفًا كريمًا بعيدًا عمّا يلحق به من أذى، وجاء الطباق من بنية بين (عليَّ) و (اللام)؛ لأنّ (على)، فيها معنى المضرة، و(اللام)، فيها معنى المنفعة، "ومعلوم الصُّورة أنّ الحروف لا يظهر لها معنى إلّا مع غيرها، فللحروف معانٍ متعددة قد تتضاد، وقد تتداخل، وقد تلتقي، والمرجع في ذلك كله هو الاستعمال؛ لأنّ الحروف لا تستقل بنفسها ولا تظهر معانيها إلّا بالاستعمال." (فيود، 2004م، ص 116) ويمكن أنْ يُعدّ الطباق هنا من الطباق الخفي. والكناية ترمي للفخر بإثبات العفة والمروءة لنفسه، وطابق بين أجزائها بقوله: (لا عليَّ ولا ليا)، طباق إيجاب أبرز ببراعة فائقة مقصود الشاعر فكان أوقع في الفخر، وأوغل في المدح، متأصلًا في العفة.

يقول خليل مطران مستخدماً أسلوبي: الطباق والإيجاز في سياق الصُّورة (مطران، 1973، ص205):

وَإذا مـا تردَّيتِ البَيـاضَ لِتَنجَلِـي فَكَالشَّمسِ يَجلُوهَا الصَّبَاحُ لِتَنجَلِي
وَإن تُؤثِرِي سُودَ المطـارِفَ مَلبَسـاً فكاَلبدرِ يَختـارُ الليـَالِي مَطلعـا

شبّه الشاعر المرأة الحسناء في الثوب الأبيض بالشمس وقت الضحى، إذ يجلوها الصباح، فتزداد تألقًا وجمالًا، كما شبهها في الثوب الأسود بالبدر في الليالي المظلمة؛ بغرض إبراز جمالها، وإنْ كانت المرأة البيضاء جميلة في كل ما ترتديه من ثياب، إلّا أنّها تبدو أكثر تألقًا في الثياب السود؛ لأنّ الضد –كما يقال– يُظهر حسنَه الضدُ، وأتى التشبيه من بُنية الصُّورة إذ شبه البدر بإنسان، وجعله يميز بين الليالي فيختار منها السود مطلعا. ولا شك أنّه الخيال الذي هو أبلغ من الحقيقة؛ لأنّه "من طبع الخيال المحاكاة والتشبيه، فإذا ذكر المعنى وحده أدركه العقل لكن مع منازعة الخيال، وإذا ذكر معه الشبه أدركه العقل مع معاونة الخيال، ولا شك أنّ الثاني يكون أكمل." (الرازي، 1307هـ، ص236).

وأتت الصُّورة في طيات الطباق إذ جمع في البيت الثاني بين: (السواد والبياض)، المفهوم ضمنًا من لفظة البدر الذي هو محل التشبيه، طباقًا معنويًا، عرض به الصُّورة بمعرض خلاب وأضفى عليها بهاء وجلال. والتشبيه في الصورتين وإنْ كان عاديًا إلّا أنّ الشاعر عدل من وضعه الذي تعورف عليه حين شبه المرأة في الثوب الأبيض بالشمس، وفي الثوب الأسود بالبدر، وعمد الإيجاز –جانب الطباق– إلى قوة الصُّورة التشبيهية، إذ حذف صفة الليالي وهي: (مظلمة)؛ لأنّ المرأة البيضاء تبدو أكثر جمالًا وأنصع تألقًا إذا ما قُرنت بالسواد، صيفًا كانت تلك الليالي أم شتاءً.

د) إيهام التضاد: وهو ما تكون فيه المطابقة خفيَّة؛ لتعلق أحد الركنين بما يقابل الآخر تعلق السببية. ومن ذلك قول دعبل الخزاعي (الخزاعي، 1403هـ- 1983، ص203):

لَا تَعجَبِي يـا سَلـمَ مِن رَجُـلٍ ضَحِـكَ المشِيبُ بِرَأسِـهِ فبَكَـى

فالمراد بالضحك: ظهور الشيب ظهورًا تامًا، واستعاره الشاعر للمشيب استعارة تصريحية تبعية بجامع الظهور التام، وهذا المعنى المجازي ليس في مقابلة البكاء؛ لأنّ الأول: على المجاز، والثاني: على الحقيقة "ولكن معنييهما الحقيقيين متضادان". (الصعيدي، 1988، ص11) وهو ما يسمى إيهام التضاد: إذ جمع فيه بين معنيين غير متقابلين عبَّر عنهما بلفظين يتقابل معناهما الحقيقيان. ويمكن أنْ يراد بضحك المشيب سروره تشبيها للشيب برجل سُرّ من قوته وغلبته، وبالبكاء الحزن، فحينئذ يكون من أصل الطباق. وبلور الشاعر هذه الصُّورة بطريقة فنية، نسّق فيها بين اللفظ والمعنى، إذ صاغها في ثوب بديعي هو الطباق بين: (ضحِك وبكى)، مازجًا فيها بين الشكل والمضمون فتمكن من توفير الانسجام التام بين اللفظ والمعنى، وكان له بالغ الأثر في الرقي بالصُّورة الشعرية، كذلك التيار العاطفي المتدفق خلف المعاني والكلمات. وقول ابن رشيق (القيرواني، 1981، ص165):

وَقَد أَطفأُوا شَمسَ النَّهارِ وأَوقَدُوا نُجُـومَ العَوالِي فِـي سَمَـاءِ عُجَـاجِ

فالتقابل هنا في معنى: (الإطفاء والإيقاد)، الحقيقيين، أمّا المجازيان فلا تقابل بينهما؛ لأنّ إطفاء الشمس فيه إشارة إلى إثارة العجاج حتى غطى الشمس، ولا مضادة بين هذين المعنيين. فتراه عبر عن احتجاب ضوء الشمس لإثارة العجاج بالإطفاء، كما عبَّر عن إيقاد نجوم العوالي بتشريع أسنة الرماح، استعارة تصريحية تبعية في الفعل، والاستعارة بنيت عليها كناية ترمي لكثرة الجيش وقوته، وأتت ملتبسة بالطباق الذي أضفى عليها تلقائية واضحة، فضلًا عمّا تشير إليه من شجاعة القوم وما يمتلكون من بأس وشدة.

هـ) طباق التدبيج: هو ذكر لونين أو ألوان بقصد الكناية أو التورية في معنى من المعاني، كالمديح والفخر والغزل والوصف ونحو ذلك. وانظر لعمرو بن كلثوم، يتوعد عمراً بن هند (يعقوب، 1411هـ- 1991، ص71):

أَبَـا هِندَ فَـلا تَعجَل عَلينَـا وَأَنظِرنَـــا نُخَبِّـــركَ اليَقِينَـــا
بِأنَّـا نُـــورِدُ الرَّايَـاتِ بِيضَـاً ونُصدِرُهُـنَّ حُمـراً قَـــد رُوِينَـــا

توعّد الشاعر عمرًا بن هند وهدده في إيقاع حماسي نادر، واتخذ من الكناية سبيلاً للبيان لِمَا قصد إليه قومه واعتزموا عليه، بقوله: (نورد الرايات بِيضا وَنُصدرهن حمرا قد روينَا)، فكنى بـ: (الرايات البيضاء)، عن فرط قوتهم وأنّهم لا يخافون العدو بل يلقونه بوجوه وضاحة وثغور باسمة، وهذا عنوان شجاعتهم، ثم كنى بـ: (احمرار الرايات)، عن كثرة القتل وشدة الفتك والبطش، فالرايات ارتوت بدمائهم فصبغت باللون الأحمر. والطباق في البيت بين (الحمرة

والبياض)، وزادت قوة فوق قوة، وجمالًا فوق جمال إذ نُسجت ضمن ثوب بديعي، هو: طباق التدبيج الماثل بين: (البياض والحمرة)، إذ أنّ بياض الرايات: كناية عن شجاعتهم، واحمرارها: كناية عن كثرة قتلاهم، إذ لا تقابل بين اللونين (الأبيض والأحمر) على الحقيقة، بل قوبل بينهما من جهة ما تضمناه من معان. فالبيتان كناية عن تحقق النصر بشتى صوره، وجعل (أنظرنَا)، في مقابلة (تعجل)، وكأنّه يومئ من طرف خفي بأنّ الحال سرعان ما يتبدل، وأنّنا سنخوض معركةً قتالية لا هوادة فيها، وسنُعمل فيكم القتل والسلب. وانظر إلى جمال التعبير بالإيغال الذي يُضفي على المعنى الظلال والإيحاء، فكان يكفي القول بـ: (نصدرهن حمرا)، لكن لما احتاج إلى القافية قال: (قد روينا)، إمعاناً في التصوير، وإغراباً في البيان، وتكاملاً في التشخيص. واقرأ قول ابن حيوس (مردم، 1351هـ- 1952، ص490):

إنْ تُـرِد عِلمَ حَـالِـهِم عَن يَقِينٍ فَالقَهُم يَـــومَ نَـأْلٍ أَو نِـزَالِ
تَلْقَ بِيضَ الوُجُوهِ سُوداً مُثارُ النَّقعِ خُضــرُ الأَكنَـافِ حُمرُ النِّصَالِ

فكنى بـ: (بِيض الوجوه)، عن فعل الجميل، وهو الكرم، يقولون: إذا فعل الإنسان فعلاً حسناً بيّض وجهه، كما كنى بـ: (سودا مثَار النقعِ)، عن الشجاعة، و(خضر الأكنَاف)، عن الكرم، فالنازل عليهم في خصب، كما كنى بـ: (حمر النِّصال)، عن كونهم أهل حرب". (الغرناطي، ص 378) فالصُّورة الكنائية جاءت في غاية الروعة؛ إذ نُسجت في ثوب بديعي، طابق فيه بين: (البياض والسواد)، طباق تدبيج، ولا يخفى ما في البيتين من محسن بديعي آخر، هو: اللف والنشر، إذ ذكر متعددا: (يوم نأل، يوم نزال)، ثم ذكر ما لكل بلا تعيين، فبيضُ الوجوه: يرجع ليوم نألهم، وما بعده يرجع ليوم نزالهم، وكذا قوله: (خضر الأكناف)، وقوله: (سودا مثار النقع)، يعود على قوله: (أو نزال)، وكذا قوله: (حمر النصال)، فهو كناية عن شدة القتل وإراقة دماء المعركة، والتدبيج هنا يسمى: تدبيج الكناية. (فيود، 2004، ص121) إذ طابق بين الأبيض والأسود، وما أراد غير مدحهم بالشجاعة والكرم.

ومن أمثلته قول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي (عبد الحميد، ص45):

تَرَدَّى ثِيابَ الموتِ حُمراً فمَا أتى لها الليلُ إلَّا وَهيَ مِن سُندُس خُضرِ

جعل للموت ثيابًا حمراء على سبيل الاستعارة المكنية، وكنى بها عن الاستشهاد بارتداء تلك الثياب، وكنى عن دخول الجنة بلبس السندس الأخضر، والجمع بين الحمرة والخضرة طباق تدبيج. فانظر للطباق كيف رصد جوانب الصُّورة بألوانها وتحركاتها لتعلن عن نهاية كلها شرف وكرامة.

ثانيا: التجليات البلاغية للمقابلة في بنية الصُّورة الشعرية:

المقابلة: هي أنْ يؤتى بمعنيين متوافقين، أو بمعان متوافقة، ثم يقابلها على الترتيب.

يقول ابن مغراء (ابن مغراء، 1973، ص256):

مَـا تَطلَعُ الشَّمسُ إِلَّا عِندَ أَولِنَـا وَلا تغِيـبُ إِلَّا عِنـدَ آَخِرِنَـا

إذا نظرنا للبيت وجدنا الشاعر لم يقصد منه فائدة الخبر، ولا لازم الفائدة، وإنّما خرج به للإخبار بطريق الكناية عمّا امتلأت به نفسه من الفخر بكثرة العدد والانتشار في الأرض طولًا وعرضًا، شرقًا وغربًا، واستخدام المقابلة بين: (تطلع الشمس – عند أولنا) وبين (تغيب – عند آخرنا)، تقوية للصُّورة الكنائية التي تشير بقوة إلى منعتهم وعلو شأنهم، وأنّهم أصحاب سيادة، وأفاض عليها من جماله ما جعلها تتألق في عالم الجمال البياني، والتعبير البلاغي. ولا يخفى ما قام به النفي والاستثناء وتكراره في سياق الصُّورة من حصر المعنى؛ إذ أنّه طريق تؤكد به الكلام تأكيدًا حاسمًا يقطع شك المخاطب، وتزيل جهل الجاهلين، وتدحض الموقف المخالف للحقيقة. فالقصر داخل الصُّورة الشعرية –على اختلافها– ذو طرفين متضادين يشكّلان صورة واحدة تحمل دلالة شعرية واحدة، تخلق حركة بين النقيضين تثري الصُّورة، وتجعل بين طرفيها تأثيرًا وتأثرًا، وتعكس تشكيلها بهذه الطريقة ثنائية الواقع.

ومن ذلك ما قاله البارودي مصورًا حاله بعد رحيل زوجه (البارودي، 1952، ص176):

فَإِذَا انتَبَهتُ فَـأَنتِ أَولَ ذُكرَتِي وَإِذَ أَويتُ فَـأَنتِ آَخِـرَ زَادِي

يعيش الشاعر حياته دون أمل أو رجاء، فقد تبخر كل شيء، وبقى هكذا وحيدًا، تفترسه الأوهام، وتسحقه الأوجاع. فالبيت كناية عن دوام ذكراها، واستمرار خيالها، فهي مائلة بفكره، راسخة بوجدانه، ولا أدل على ذلك من التقابل الماثل في قوله: (انتبهت أول – أويت آخر)، ورغم ما بها من بساطة إلّا أنّها رصدت بوضوح حالة الكآبة التي عاشها الشاعر، فكانت من أبرز الوسائل الفنية التي عرضت حالته في وضع من التوتر، وهذا من شأن المقابلة أو الطباق

أنْ يظهر المعنى، وينبه الأذهان، ويحرك العقول، إذ جمع بين المعاني المتضادة في سلك واحد، وبالوقوف عليها يزداد المعنى جمالًا ورسوخًا في الأذهان، واستقرارًا في العقول، فهي تؤكد ما أوحت به الصُّورة الكنائية من أسرار. وهكذا تستشعر القلق في الصُّورة خلال تلك النفس التي صورتها، وتدفق القلق منها على الصَّورة، فجاءت بهذا النحو الذي بدا فيه التوتر، وتوارد الضد وضده على معنى واحد فيظهر التوتر، ويتحقق القلق، وتوجد الحيرة، وهو ما يوافق حال الشاعر في حركة حياته. ولا غرابة في ذلك "فالطباق والمقابلة من الأمور الفطرية المركوزة في الطباع والتي لها علاقة وثيقة ببلاغة الكلام". (موسى، 1388هـ، ص471).

ومنه قول عمرو بن كلثوم (ابن كلثوم، 1411هـ- 1991، ص71):

وَنَحنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعنَا وَنَحنُ العَازِمُونَ إِذا عُصِينَا
وَنَحنُ التارِكُونَ لما سَخَطنَا وَنَحنُ الآخِذُونَ لِما رَضِينَا

يقول: إنّنا نمنع من أطاعنا، ونثبت على قتال من عصانا، وإذا كرهنا شيئا تركناه، ولم يستطع أحد إجبارنا عليه، وإذا رضينا أخذناه، ولم يحل بيننا وبينه أحد؛ لعزتنا وعلو شأننا.

والبيتان يحملان كناية تهدف إلى عزتهم، وارتفاع شأنهم، وشدة بأسهم، وقوة سيطرتهم. وصاغ الشاعر معانيه بقوة واقتدار خلال عرضها في ثوب بلاغي رائع، فتبدو من خلف ستار كنائي شفاف، فضلاً عن القيمة البلاغية للمقابلة بين: (التاركون لما سخطنا و الآخذون لما رضينا)، إذ تشعرك أنّ القوم لا يأبهون بشيء، فهم قادرون مقتدرون، يأخذون ما شاءوا، ويتركون ما أرادوا، ويعطون ويمنعون، فهم أصحاب الحكم والرياسة، وهم أهل الفضل والسيادة، فطاعتهم واجبة، وغرم من يعصيهم ويتمرد عليهم محقق لا محالة، فتراه يقرر معانيه ويؤكدها؛ مبالغة في التنكيل والتهديد، وهذا فيه من القوة ما جعلها تقف في مصاف الصور البعيدة النادرة؛ لذا لم يكن تكرار الشرط بـ: (إذا) عبثاً أو مجرد تكرار لفظي، إنما جاء إلحاحًا لتأكيد الصُّورة، وإيحاء باقتدار القوم واكتمال تلك المعاني فيهم.

ثالثًا: القيمة البلاغية لبنية الطباق في سياق الصُّورة الشعرية:

من ذلك قول امرئ القيس (امرؤ القيس، ص450):

وَقَد أَغتَدِي والطَّيرُ فِي وُكُناتها بِمنجَـــرِدٍ قَيدِ الأَوابِـــدَ هَيكَـــلِ
مُكِرٍ مُفِرٍ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ مِن عَـلِ

لا أظنك تستجيد صورة شعرية كهذه، وهي صورة فنية عمادها الطباق بين: (الكر والفر، والإقبال والإدبار). والشاعر لم يترك من المعنى شيئا إنّما أتى عليه من جميع الوجوه، فجمع بين الطباق والتكميل، بقوله: (معا)، وهذه المفردة رغم وجازتها إلّا أنّها أغربت في التصوير والإيحاء، فتلك الفرس القوية النجيبة تجمع بين المتناقضين معًا في وقت واحد (الكر و الفر) و(الإقبال والإدبار)، ومهّد للصَّورة المتقابلة في الشطر الثاني من البيت الأول، حين جعل فرسه بقيد الأوابد أي الوحوش الضارية، كناية عن سرعته، ثم لَمّا أراد أنْ ينقل تخيل المتلقي لهذه المعاني عرضها في صورة بليغة عن طريق المحسوس المشاهد الذي لا يمارى فيه، فأتى بما هو أبدع وأغرب، واستطرد إذ عبر التشبيه في قوله: (كجلمود صخر حطه السيل من عل). واختار من الكلمات ما يقوم بالتصوير، فلاءم بين المشبه والمشبه به، إذ شبه الفرس حين تدافعه في العدو وقطعه الفيافي والصحراء بقطعة صخرية عظيمة دفعها السيل من قمة جبل شاهق. "إنّ اختيار المشبه به هنا له أبعاد في نفسية الشاعر، إنّه يومئ من طرف خفي إلى أنّ فرسه تلك أشد صلابة من الجبال، ثم لَمّا أراد المبالغة في السرعة أوغل بقوله: (حطه السيل من عل). فالشاعر يعرف كيف يأخذ المتلقي ويأسر عقله ولبه بفضل تتابع المعنى وسريانه شيئا فشيئا بطريقة نظمه العجيبة، فالتآلف والانسجام والتتابع والإيحاء كله من صميم بناء الصُّورة البيانية." (عبد البديع، 2003، ص67).

ومن ذلك ما قاله الجارم، واصفاً أحد أصدقائه (الجارم، 1964، ص64):

لَـو شَهِدتَ الرَّدَى يَحُومُ عَلَيهِ وَالمَنَـايَـا تَرمِي لَـهُ الأُحبُولَا
لَرَأَيتَ الطَّودَ الأَشَمَّ الذِي كَـا نَ مَنِيعَ الذُّرا كَثِيبَـاً مَهِيـلَا

فانظر للردى وتلك المنايا لتراهما اجتمعا على قنصه واغتياله، فشخصهما وجعل الردى يحوم، والمنايا ترمي، عبر سياق تصويري رائع رسمته لنا الاستعارة المكنية. ثم انظر لهذا (الطود)، وهو الجبل الأشم الذاهب صُعُدًا في الجو الذي يشبه به غيره من كل مرتفع أو عظيم أو راسخ ... (عوف، 1988، ص338). وكيف صور الفقيد في قوته وشموخه وعزة نفسه وارتفاع شأنه وإبائه وكيف صار (كثيبًا مهيلًا)، أي ترابًا مفككًا مُهالًا لا تماسك بين أجزائه، تلك المعاني عرضها لنا فارس البيان التشبيه محذوف الوجه والأداة مبالغة في إلحاق المشبه بالمشبه به، وأضفت المطابقة بين: (منيع الذرا – كثيبًا مهيلًا) على

الصُّورة كثيرًا من الظلال، فالمرثي الذي كان كالطود الأشم أصبح في أضعف أحواله حيث التفكك والانهيار. ولو أنّنا تأملنا الأصل اللغوي لهاتين الكلمتين: (كثيبًا مهيلًا) لوجدنا من معاني الأولى: تل أو مرتفع من الرمال كومته الرياح في الصحاري أو على شواطئ المحيطات والبحيرات. (عوف، 1988، ص447) والثانية: الهيلان هو الانهيال والانهيار في تتابع، قال الكلبي: هو الرمل الذي إذا أخذت منه شيئًا تبعك ما بعده. (الطبري، 1415هـ - 1994، ص476) فعرضت الفقيد في ضعفه ووهنه وتفكك أوصاله، بعد أنْ كان شامخًا أبيًا، ومما زادها جمالًا اقتباسها من النص المقدس: "كَثِيباً مَّهِيلاً" (سورة المزمل، آية:14)، فصوَّرت الفقيد في حالين متباينين: حال شموخه وصلابته، وحال ضعفه وانهياره أمام شدة المرض وسطوته.

فانظر كيف استطاع الطباق داخل الصُّورة القيام بوظيفته جمالية من انصهاره مع غيره وتفاعله في السياق تفاعلًا كاملًا إذ أمكنه إبراز الموقف العام الذي صدر عنه، كما جسد المرارة، وهول المصاب، وأشار إلى تبدل أحواله، وتفكك أوصاله، بعد أنْ خبا نجمه، ووهن عظمه، وضعف جلده، ولا مراء أنّ عرض الصُّورة على هذا النحو يعطيها مذاقًا في النفوس أحلى، وامتلاكًا لشغاف القلوب أوقع، وتضاعفت الصُّورة قوة وازدادت تأكيدًا حينما ربط الشاعر بين تجربته وما يماثله مما هو واقع إسلامي مشهود، ما يدل على مدى تأثير المعاني الدينية في نفسه.

وقول الحسين بن مطير (ابن مطير، ب. ت، ص173):

فَيَا قَبرَ مَعنٍ أَنتَ أَولُ حُفرَةٍ مِنَ الأَرضِ خُطَّت لِلسَّمَاحَةِ مَوضَعَا
وَيَا قَبر مَعنٍ كَيْفَ وَارَيتَ جودَهُ وَقَد كَانَ مِنهُ البَرُّ وَالبَحرُ مُترَعَا

فالقبر هنا ليس ما نعرفه من صخور وجنادل، إنّما هو ذاك الشيء الحي الذي اكتسب خصائص الإنسان، فيصرخ فيه ليئنَّ معه، ويتوجع له. فقد بلغ به التوتر حتى نادى ما لا يُنادى، وسأل ما لا يجيب. ولا شك أنّه التشخيص الذي رسمته الاستعارة المكنية في البيت: (يا قبر)، (خطت للسماحة)، وقوله: (البر والبحر مترعا)، كناية عن كثرة جوده، وتعدد فضائله، ولا يخفى ما قام به الطباق في سياق الصورة: (البر والبحر)، إذ صادف موقعة؛ فقد أعلن عن سخائه الذي فاض على البر والبحر، وعرض رؤية الشاعر لواقع الأمة بعد رحيل المرثي، وخلق حركة مفاجئة داخل الصُّورة، إذ لفت الأنظار نحو الفجوة التي خلفها، فأدى وظيفة معنوية ذات أساس قوي في عرض الصورة. فضلًا عمّا به من نمط إيقاعي اعتمد على المتضادين، إذ "يكسب موسيقى الصُّورة نغمة مزدوجة: نغمة مرتفعة، ونغمة منخفضة، فالتقت النغمتان لتكوّنا نمطًا إيقاعيًا موسيقيًا جميلًا، تطرب له الآذان، ويؤثر على النفس بسهولة ويسر". (الحديدي، 1418هـ، ص222). ووحَّد خبر كان (مترعًا) واكتفاء بالإخبار عن أحدهما ثقة بأنّ الآخر في حكمه. ولا يخفى ما قام به تقديم معمول الفعل (مترعًا)، من دور فعّال في تشكيل الصُّورة إذ وقف والطباق صفًا واحدًا، فأكدا ما تهدف إليه وأثبتا أنّ امتلاء البر والبحر مقصوران عليه، فهو تأكيد فوق تأكيد، حيث إنّه إثبات ونفي، فقوى الصُّورة ورشح لها وشد عزمها وكان من مقتضيات الأحوال.

ومنه قول المازني (المازني، 1975، ص192):

وَيَا لَيتَ لِي دَمعَاً عَلَيكَ أُرِيقُهُ وَلَكِنَّ جَفنِي يَا أُخَيَّ عَقِيمُ

تمنى لو تهطل الدموع يريقها وراء من فارق الحياة. وتمني الدمع بهذه الشاكلة لم يكن ليدخل نطاق المستحيل، وإنّما يدخل دائرة الممكن وإنْ كان بعيدًا، فصعوبة تحققه -نظرًا لغياب أسبابه- جعله من الأمور البعيدة، فقد نزَّل ذلك كله منزلة المستحيل الذي لا طمع في حصوله فتمناه بـ: (ليت)، فالأمنية بعيدة إذا "والبعد هنا بعد نفسي مرده إلى شعور النفس وإحساسها." (بركة، 1989، ص70) وذلك "عندما تشتد الرغبة في شيء فإنّ ذلك يجعله مستبعدًا، وإنْ كان هذا الشيء في نفسه قريبًا، هكذا يتمنى الإنسان ما هو ممكن قريب الحدوث، عندئذٍ نشعر أنّ وراء هذا لهفة ملأت قلب المتمني لهذا الشيء القريب؛ فتخيله صعب المنال، ولا يخفى ما يحمله التمني في مثل هذه المواضع من قوة البواعث، والتهاب الدواعي للحصول على ما يتمناه" (بركة، ص75). ولننظر لكلمة: (أريقه) نجدها استخدمت في غزارة الدموع مجازًا (استعارة تبعية)، تدل بأصل وضعها على الهطول والجريان، يقال: أراق الماء: صبه. وأراق دمه: سفكه. وألقت السحابة أرواقها: دام مطرها. (عوف، 1988، ص45) فاللفظة بإيقاعها واشتقاقاتها، تصور هيأة الدموع حال هطولها وشدة تدفقها وانصبابها. وانظر للجفن الذي أبى إلّا البخل ساعة طلبه، إذ عبّر عن جمود العين بـ: (العقم)، استعارة تصريحية أصلية، واللفظة بطبيعتها تجسد الامتناع، يقال: عقَّم الله المرأة: جعلها عقيمًا لا تنجب. ورجل عقيم: لا ينجب. كذلك ريح عقيم: لم تأتِ بمطر". (عوف، 1988، ص357) فالكلمة بأصل وضعها تدل على الحبس

والامتناع، ولا يخفى ما قامت به المطابقة بين: (أريقه – عقيم) فهي مطابقة معنوية، إذ أنّ العقم سبب الامتناع والجمود الذي يقابل الإراقة، وصور استحالة الدمع، وجفاف منبعه، وامتناع نزوله. ولم أكن مبالغًا إذا قلت: إنّ هذه المطابقة هي من عكس على الصُّورة بعدا واستحالة، فهذا الاستخدام جاء تصويرا لليأس القاتل، والأسى المدمر، والندم العميق. فعاون التمني والطباق وسياق الكلام مع الصُّورة الشعرية في عرض الفكرة عرضًا أمينًا.

ومن ذلك قول الجارم (الجارم، 1406-1986، ص438):

وَمَا مَاتَ مَن أَبقَى ثَنَاءً مُخَلَّدا وذِكراً يُسامِي النَّيرَاتِ وَيَفرَعُ
إِذَا ذَهَبَ المِسكُ الذكِيُّ فَإِنه يـزُولُ وَيَبقَـى نَشـرُهُ المُتَضَـوَّعُ

الشاعر يشيد بمنزلة العلماء، ويثني على من خلّف علمًا، فهم وإنْ فنيت أجسادُهم أحياء، وهو بهذا يعجل بالمسرة، ويبعثُ في النفوس الأمل عبر تصوير بياني رائع كان المجاز المرسل أداته، وذلك في قوله: (أبقَى ثَنَاء مخلدا)، إذ أطلق المسبب: (الثنَاء)، وأراد السبب وهو: العلم النافع، وحسن السمعة، ما يشير لقيمة العلم ومنزلة العلماء.

واقرأ قوله: (وذكرا يسامي النَيرات ويفرع)، لتجد صورة أخرى، شخّص من خلالها الذكر، استعارة مكنية تخييلية، قامت عليها أخرى كنائية تهدف لسمو مبادئه وصدق أفكاره، فليست من ذاك النوع الذي يغزو العقول، ويدمر المفاهيم والأفكار، ولَمّا كان هذا المعنى بعيدًا غريبًا أردفه بأخرى تشبيهية، فانطلق إلى المسك يستعيره المثل فشبه الفقيد وما خلّفه من علم نافع بالمسك يزول لونه ويبقى أثره، مما أورثه ذكرًا طيبًا، وثناءً حسنًا، وكل هذا عبّر عنه التشبيه الضمني في البيت الثاني، بمعاونة الطباق بين: (يزول – ويبقى) ليؤكد ما تضمنته الصُّورة التشبيهية من معانٍ، ففناء الجسد لا يعني انقطاع الذكر، إنّما يزال كائنًا كالمسك، يزول لونه ويبقى عطره. وكان للشرط بـ: (إذا)، التي وضعت موضع (إنْ)، دور رائد في تشكيل الصُّورة إذ استخدمت في الشرط غير المقطوع به؛ لأنّ زوال المسك مع بقاء أثره أمر ليس مقطوعاً به، غير أنّ الشاعر ادّعى خلافه، وهذا مبني على الادّعاء والمبالغة إشارة لتحققه، فأكّد واقعية الصُّورة، وزكّاها وقوى شأنها، وصار منها بمثابة الترشيح، فكان الشرط –أحد أساليب علم النحو– من مقتضيات الأحوال ومتطلبات المقام، ولا يقتصر فقط على ضبط أواخر الكلمات.

ومن ذلك قول امرئ القيس (امرؤ القيس، ب. ت، ص17):

غَدَائِـرُهُ مُستشَزِراتٌ إِلى العُـلَا تُضلُّ المِدَارَى فِي مُثنَّى وَمُرسَلِ

فقوله: (تضل المدارى) كناية عن كثافة الشعر وتثاقله، وكان ما أكد القيمة البلاغية للكناية ذاك الطباق بين: (مثنى و مرسـل)، فكان ذا دور بارز في عرضها وتمكينها، ففيه إشارة لطول الشعر وكثافته، تلاحظ ذلك أيضًا في لفظة: (مستشزرات)، أي: مرفوعات، وأصل الشزر: الفتل على غير جهة، فأراد أنّها مفتولة في جهات مختلفة؛ لكثرتها، أو متجعد مفتول بعضه على بعض، ومنه ما هو مرسل، أي غير مفتول. (عوف، 1988، ص350) والمعنى: أنّ ذوائب العشيقة مرفوعات أو مرتفعات إلى فوق، مشدودة على الرأس بخيوط تغيب عقاصُها في شعر بعضه متجعد. وهي وإنْ عدَّها الناس من المذموم في الثقل؛ لقرب مخارج حروفها ما جعلها ثقيلة على اللسان، إلّا أنّها عندي فريدة من الفرائد النادرة؛ لأنّك لن تعثر على لفظة أخرى تعدلها أو تحل محلها في تصوير طول الشعر وكثافته، فهي لفظة معبرة ذات خصوصية؛ لامتيازها بالقدرة على نقل المشهد ببراعة وإتقان.

الخـاتمـــة:

بعد هذه الوقفة المتأملة مع التجليات البلاغية للطباق في سياق الصُّورة الشعرية وما له من دور رائد في عرضها ما ينم عن براعة الشعراء في استخدام تلك الأساليب الاستخدام اللائق بالصُّورة وذلك بمعاونة السياق وفحوى الكلام، حتى أتت صورهم الشعرية تعلن عن مقدار ما تمتاز به لغتنا العربية من مرونة وثراء. ومن هنا كان لابد أنْ نجمل أهم نتائج وتوصيات البحث.

نتائج البحث:

– الصُّورة الشعرية بما تتضمن من تشبيه واستعارة وكناية تحقق الاستفادة المرجوة منها في تقريب الحقائق وتجسيد المعاني.

– أثبت البحث أنّ للطباق دورًا رائدًا في تشكيل الصُّورة، والارتقاء بها نحو الصُّور النادرة.

– للطباق وغيره من الفنون الأخرى قيمة فنية تدفع بالمتلقي إلى معايشة تجارب الشعراء.

– اجتزاء الصُّورة عن الفنون البلاغية واللغوية يخلُّ بالمعنى ويؤثر على إظهارها ووضوحها.

– أثبت البحث أنّ البديع ممثّلًا في الطباق ليس حلية بديعية أو زينة لفظية فحسب بل هو من صميم البلاغة يتطلبه المقام وتقتضيه الأحوال.

توصيات البحث:

بعد هذه الوقفة مع التجليات الجمالية للطباق في سياق الصَّور الشعرية من خلال تحليل كثير من النماذج التي كشفت عن القيمة البلاغية للصَّورة الشعرية بمعاونة الطباق وغيره من الفنون البلاغية، يوصي البحث بالآتي:

– الاهتمام بتشابك الأساليب البلاغية المختلفة اهتمامًا بالغًا؛ لأنّ الصُّورة وغيرها من الأساليب لا يمكن أنْ تؤدي دورها أداءً جيدًا منفردة أو مبتورة أو مجزأة بعيدةً عن غيرها.

– إجراء كثير من الأبحاث في مثل هذه المواضيع استكمالًا لهذا البحث.

قائم المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

– ابن نجم، زين الدين بن إبراهيم، (1419هـ-1999)، الأشباه والنظائر على مذهب أبي حنيفة، وضع حواشيه وخرج أحاديثه الشيخ زكريا عميرات، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1.

– الرازي، تفسير، (1307هـ)، المطبعة الخيرية بالجمالية سنة .

– الصعيدي، عبد المتعال، (1988)، بغية الإيضاح، مكتبة الآداب.

– الطبري، تفسيره، (1415هـ - 1994)، هذّبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد، عصام فارس، ج7، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

– الغرناطي، أبو جعفر، طراز الحلة وشفاء الغلة، شرح لبديعية ابن جابر الأندلسي، مخطوط بالأزهر، رقم 63.

– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. (1412هـ -1993)، شرح وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، ط 3.

– القيرواني، ابن رشيق، (1981)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان.

ثانيًا: المراجع:

– بركة، عبد الغني محمد سعد، (1989)، مستتبعات التراكيب بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، دار الطباعة المحمدية.

– الجارم، علي، (1964)، البلاغة الواضحة، دار المعارف بمصر، ط17.

– الحديدي، عبد اللطيف، (1418هـ)، شوقيات حافظ، دار المعرفة للطباعة والتجليد، ط1.

– عبد البديع، عزمي، (2003)، من الوجهة التطبيقية في دراسة الفنون البديعية، دار المهندس للطباعة والنشر.

– عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، بيروت، لبنان، 1403هـ-1983.

– العشماوي، محمد زكي، (2010)، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار الوفاء.

– فيود، بسيوني، (1412هـ)، بلاغة تطبيقية، دراسة لمسائل البلاغة من خلال النصوص، ط1.

– فيود، بسيوني، (1425هـ- 2004)، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، طبعة مؤسسة المختار، ط 2.

– عوف، محمد أحمد، (1988)، معجم المعاني، ط3، دار الشعب. بيروت، لبنان، ط1.

– موسى، أحمد إبراهيم، (1388هـ)، الصبغ البديعي، دار الكتاب العربي، ط1.

ثالثًا: الدواوين:

-ابن أبي سلمى، زهير، ديوانه، (1408هـ- 1988)، شرحه الأستاذ: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية.

– ابن حيوس، ديوانه، (1351هـ- 1952)، تحقيق: خليل مردم، ج2، المطبعة الهاشمية، دمشق.

– ابن الرعلاء، عدي، (1973)، ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3.

– ابن كلثوم، عمرو، ديوانه، (1411هـ- 1991)، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1.

– ابن مطير، الحسين، ديوانه، (ب. ت)، جمعه وقدّم له: حسين عطوان، بدون دار نشر.

– ابن مغراء، ديوانه، (1973)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3.

– أبو تمام، ديوانه، (ب. ت)، شرح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة بيج، ط3.

– أبو العتاهية، ديوانه، (1973)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3.

– إسماعيل، محمود حسن، ديوانه، (1973)، دار سعاد الصباح، بيروت، ط1.

– امرؤ القيس، ديوانه، (ب. ت)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف.

– البارودي، ديوانه، (1952)، ج1، ضبطه وصححه وشرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة.

– التميمي، قريط بن أنيف، ديوانه (1980)، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط1.

– الجارم، ديوانه، (1406-1986)، طبعة دار الشروق، ط1.

– الحارسي، النجاشي، ديوانه، (1430-2009)، جمعه وحققه وشرحه: عدنان محمد أحمد، دار صادر، بيروت.

– حمام، محمد مصطفى، ديوانه، (1987)، دار العودة، بيروت.

– الخزاعي، دعبل، ديوانه، (1403هـ- 1983)، صنعه: عبد الكريم الأشتر، ط 2.

– الفرزدق، ديوانه، (1407هـ- 1987)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

– قيس بن الملوح، ديوانه، (2009)، دار الكتب العلمية، بيروت.

– المازني، ديوانه، (1975)، تولى مراجعته وضبطه وتفسيره: محمود عماد، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

– المتنبي، ديوانه، (1403هـ-1983)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

– محرم، أحمد، ديوانه، (1920)، مطبعة الفتوح الجديدة.

– مطران، خليل، ديوان (1973)، جـ 2، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت.

رابعًا: الرسائل العلمية:

– شريف، محمد حامد، (1994)، السخرية في الأدب العربي بمصر في النصف الأول من القرن العشرين، رسالة دكتوراه كلية اللغة العربية بالمنصورة.

خامسًا: المجلات العلمية:

– الوصيف، هلال الوصيف، (1999)، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، من مقال بعنوان: التصوير البياني في شعر المتنبي، جـ1، العدد الرابع.