Logical proportionality as a criterion for the poetic image in the book “Asrar Al-Balaghah” by Abd Al-Qaher Al-Jurjani: A critical study

Asst. Prof. Inaam Faeq Mohi, PHD
University of Baghdad - College of Arts –
Department of Arabic Language
inaam.habeeb@coart.uobaghdad.edu.iq

DOI: 10.31973/aj.v1i139.1232

Abstract:

The poetic image represents the most important component of poetry. In Abd Al-Qaher Al-Jarjani’s book, Asrar Al-Balagha, we find his interest in searching for the characteristics of its formation, but he is concerned in the first place ،with the logical proportion in the depiction and the connection between the elements in the poetic image, he prefers image not due to the emotion which stand for the reflection of the outside world on the feeling of the creator, we note Al-Jarjani considers the poetic skill it is a mental skill that manifests itself by connecting objects, at the expense of artistic value.

Keywords: Poetry, Abd al-Qaher al-Jurjani, Asrar al-Balaghah, logical proportionality.

التناسب المنطقي معيارا للصورة الشعرية في كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني: دراسة نقدية

أ. م د. إنعام فائق محيي
جامعة بغداد – كلية الآداب – قسم اللغة العربية
inaam.habeeb@coart.uobaghdad.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

تمثل الصورة أهم العناصر التي تحقق كينونة الشعر وخصوصيته، وهي ليست تشكيلا تزيينيا بل تعبيرا انفعاليا بأسلوب إبداعي، وبدلا من ان تكون أداة لرسم المشاعر والأفكار بما تجيش به حساسية الشعراء فتؤدي وظيفتها لترجمة حصيلة التجارب الانسانية بما يمنح الشعر جماليته وقوة تأثيره، تبدو في كتاب عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – صورة برهانية في الغالب الأعم تصاغ لأظهار المقدرة على خلق التوافقات بين الأشياء، وميدانا للتنافس على اكتشاف صلات التشابه بين عناصر الوجود، مما انعكس على نمط الصور المختارة وعلة استحسانها ليعلي عبد القاهر من شأن التناسب المنطقي في الصورة على حساب مقومات أخرى جوهرية كالعاطفة وتلقائية التعبير وانسجام الصورة ومن ثم التضحية

بجمالية التصوير، والأعتداد بما يصنعه العقل من تناسبات منطقية بعيدة عن روح الشعر وطبيعته المتأصلة فيها الدوافع الشعورية للقول لا العقلية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، التناسب المنطقي.

التناسب المنطقي معيارا للصورة الشعرية في كتاب (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني – دراسة نقدية

يعنى عبد القاهر الجرجاني في كتابه – أسرار البلاغة – بالبحث عن أسرار بلاغة الشعر في تصوير المعاني بالمقام الأول أكثر من أي جانب فني آخر كالإيقاع وفصاحة الكلمات والتركيب، فيقدم رؤيته البلاغية لما تجود به قرائح الشعراء من صور، تلفت الإنتباه لميزة معينة أو أكثر في سياق التشبيه أو الإستعارة أو الكناية، وما يمكن تصنيفه ضمن هذا الفن البياني أو ذاك مثل – حسن التعليل – ، فوظف جهوده في هذا الكتاب في تأمل ما تنطوي عليه الصورة الشعرية من خصائص ، مقدما الخلفية النظرية التي ينطلق منها معززا بالشواهد الشعرية ، واضعا اليد – من وجهة نظره – على ما يكتنفها من إبداع يتجلى في كيفية خلق الصلات بين عناصر الوجود المختلفة في شكلها وحركتها أو سكونها ، وأقل من هذا وقوفه عند صور تتناول معاني شعورية أو فكرية ، في محاولة لوضع تصنيف دقيق لطبيعة هذه الصلات .

فهو منشغل بطرق ربط الشعراء بين الأشياء المتباعدة عبر قناة الفن البياني، جاعلا التصوير المبتكر معيار استحسان بلاغة الصورة، فلا ينطلق من وجهة نظر نقدية مغايرة لما أتفق عليه النقاد والبلاغيون حيث الإبتكار سمة الموهبة، وأبرز عوامل التقديم والتفضيل، مما ليس به حاجة الى التوثيق لرسوخ هذ المعيار المتفق عليه على امتداد تاريخ النقد الأدبي والبلاغي، فهو قيمة فنية تمد الإبداع بالتجدد والديمومة.

بيد أن تقييم عبد القاهر الجرجاني للصورة في كتابه – أسرار البلاغة – مبني على التوافقات الشكلية الصرف بين أطراف الصورة ، وليس على ماهية التصوير الشعري بمفهومها النقدي المرتكز على حتمية تحقق سمة الشعرية بمقاييس فنية لا عقلية ، إذ يجعل الجرجاني صفة الإبتكار في التصوير مهارة عقلية أكثر منها أدبية ، وفي مواضع عدة يضحى بشعرية التصوير لحساب هذه المهارة ، فكثيرا ما أشاد بصور حققت الابتكار بما امتازت به من مقدرة ذهنية في الربط بين عناصرها متجاوزا مقومات فنية أخرى لا تكتمل شعرية الصورة بدونها ، فعنايته بالإدراك العقلي لما بين العناصر المختلفة من علاقات مجسدة بالصورة قادته – ربما كان مدركا أو غير مدرك – قادته الى عدم مراعاة عناصر فنية لا غنى عنها في التصوير الشعري ، فيقول " ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في

العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر" () (أسرار البلاغة ص ١٣٩) فيكون بهذا في اتساق مع التوجه العام لبلاغي عصره ومن سبقهم نحو مفهوم الصورة المبني على علاقات هندسية تقيمها بين العناصر بمعزل عن أي حساسية نفسية يسقطها الشاعر عليها، فالجرجاني يعد الشعر عملية تعليم مباشر، أو عملية انبهار عقلي ولا ملامة عليه، لان نظرة عصره الى الشعر والشاعر افضت الى تصور التشبيه جهد صناعي خالص، يقوم على الفكر والقياس والإستنباط، ويبهر المتلقي بإيجاد الإئتلاف بين المختلفات (ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١٩٢) فاهتمامه كان بالصور التي يغذيها العقل أكثر منه بالتي تغذيها العاطفة، وسنورد أمثلة مما اختاره واستجاده، فمن الصور التي عدها من التشبيه الحاذق بيت ابن المعتز:

وكأن البرق مصحف قارٍ فانطباقا مرة وانفتاحا (ديوان ابن المعتز ص ٣٥٤)

فكل أوجه الأختلاف بين طرفي التشبيه يتجاوزها الجرجاني ، ليصل الى التشبيه الخفي في هيئة الحركة مما بحاجة الى نظر لتحصيل وجه الشبه ، فالشاعر " لم ينظر من جميع أوصاف البرق ومعانيه الاّ إلى الهيئة التي تجدها العين له من إنبساط يعقبه إنقباض ثم فلى نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيها أشبه بها ، فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة في المصحف إذا جعل يفتحه مرة ويطبقه مرة أخرى ، ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشدّ الأختلاف فقط ، بل لأن حصل بأزاء الإختلاف إتفاق كأحسن ما يكون وأتمه فبمجموع الأمرين شدة ائتلاف في شدة اختلاف، حلا وحسن ، وراق وفتن " (اسرار البلاغة ص ١٤٠)

فقيمة الصورة لديه في أيجاد المؤتلفات بين أشد العناصر اختلافا، فالاتفاق في هيئة الحركة، متمثلة في انفتاح وانطباق المصحف مقابل ظهور البرق واختفائه، فوجه الشبه حركتان متتاليتان باتجاهين مختلفين، متحققة في
المصحف، متخيلة في البرق، فليس في البرق انفتاح وانطباق بل ظهور يتلوه اختفاء فهما حركتان متناوبتان.

ولكن الى أي مدى تبدو الصورة موفقة شعريا؟

ظهور البرق واختفاؤه أسرع من حركة فتح المصحف وغلقه، والمصحف مقحم فيمكن أن يحل محله أي كتاب آخر، وذكره لا يضيف أي لمسة فنية على الصورة، ومع أن د. رجاء عيد يرى ابن المعتز " اعتمد على رصيد كوّنه المعتقد الديني في الذهن عن أثر المصحف حين يفتح ويغلق كأن نورا يشع منه، فيجوز ذلك لديه عن طريق التمحل الذهني الى تشبيهه بالبرق، ومن كلمات عبد القاهر نفسه نحس أنه أدرك لجوء الشاعر الى العقل

معتمدا على الثقة في أثر الشعور الديني ليكون جواز المرور لهذه الصورة التشبيهية " (فلسفة البلاغة ص ٢٦٤) بيد أنه يعود فيستدرك على الصورة مخالفا عبد القاهر في أن قدرة الشاعر على أن يقيم اتفاقا بين مختلفي الجنسين أحسن ما يكون وأتمه، فيقول معترضا:

" حركة البرق مثلا.. لا تصل الى سرعتها حركة هذا العابث الذي يفتح المصحف ثم يطبقه، ولمعان البرق في سرعة وانخطاف تنفصل نفسيا ووجدانيا وواقعيا عن حركة المصحف، مثل هذا التكلف المعتمد على استغلال المشاعر الدينية، لا يقدم كثيرا في فنية الصورة " (فلسفة البلاغة ص ٢٦٤)

لكن الجرجاني غير مهتم بما لا يتوافق وطرفي التشبيه فاستحسانه له ينحصر في جانب محدود، توافق في هيئة حركة فقط، دون النظر أن كان هذا التوافق بين طرفين مختلفين كل الاختلاف فلا يشكل أدنى قناعة لدى القارئ، فمن عوامل شعرية النص لديه أن يتسم بتقنية إيقاع التشابهات بين المتباينات والمتنافرات، محكومة بتداعيات ذهنية قياسية لا أثر للشعور فيها في الغالب الأعم، حتى عدها ميدان تنافس المواهب إذ يصرّح

" فإذا أُعدّت الحلبات لجري الجياد، ونُصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تُمتحن قواها في تعاطيه: الفكر والروية والقياس والإستنباط، ولن يبعد المدى في ذلك، ولا يدق المرمى، الّا بما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة ..." (أسرار البلاغة ص)

وكان من أثر الإستناد الى صحة البرهنة العقلية على توافق أو تقارب طرفي التشبيه أو الإستعارة عدم رؤية ما تضمنته الصور من عيوب كتنافر المعنى أو اللفظ والغموض وضعف المعنى والتكلف المعنوي واللفظي كما يتضح في الشواهد التي ساقها بوصفها حققت تناسبا منطقيا بين أجزاء الصورة، ففي قول الصنوبري:

كأنَّ في غُدرانها حواجباً ظلّت تمطُّ (ديوان الصنوبري ص ٢٤٥)

يستحسن التشبيه ويعده من عجيب ما جمع فيه بين الشكل وهيئة الحركة ففيه " أراد ما يبدو في صفحة الماء من أشكال كأنصاف دوائر صغار ثم إنك تراها تمتد امتدادا ينقص من انحنائها وتحدبها، كما تباعد بين طرفي القوس وتثنيهما إلى ناحية الظهر، كأنك تقربها من الاستواء وتسلبها بعض شكل التقوس، الذي هو إقبال أحد طرفيها على الآخر. ومتى حدثت هذه الصفة في تلك الأشكال الظاهرة على متون الغدران، كانت أشبه شيء بالحواجب إذا مدت، لأن الحاجب لا يخفى تقويسه، ومده ينقص من تقويسه " (أسرار البلاغة ١٦٦) فلم ينتبه الى الفرق بين طرفي التشبيه، لأنه لا يحيط بكل معالم الصورة لتقييمها، بل يقف عند جانب معين منها، فأغفل الاختلاف بين جمال الطبيعة بما تشكله الريح في الغدران من انحناءات صغيرة، تتلاشى لتتشكل بعدها انصاف دوائر أخرى فتبدو حينا وتنحسر حينا آخر

بلونها الأزرق أو الفضي تبعا لمؤثرات ما يحيط بها من سماء وظلال وهيئة حواجب تمد فتقل تقوسا، فهذه النظرة الجزئية لا تعبر عن حقيقة مكونات الصورة، فجاءت مقصورة على التشابه بين طرفي التشبيه من جهة الهيئة والحركة باتجاه واحد، فاتفاقهما هندسي بحت مجرد من الحس الشعري، من خلال الهيئة الحاصلة من انبساط اشكال مقوسة يتضاءل تقوسها كلما امتدت.هذه النظرة الجزئية طلبا لتوافق الأشكال جعلت عبد القاهر الجرجاني لا يعير اهتماما بما يؤول إليه تناسب التشبيه الشكلي من تكلف في تصوير المعنى، فيذهب الى استحسان قول الفراهيدي يصف بخيلا:

كَفّاكَ لَم تُخلَقا لِلنَدى وَلَم يَكُ بُخلُهُما بِدعَةْ

فَكَفٌّ عَنِ الخَيرِ مَقبوضَةٌ كَما نُقِصَت مائة سَبعَة

وَكَفٌّ ثَلاثَةُ آلافِها وَتِسعُ مِئيها لَها شِرعَة (عشرة شعراء مقلون ص٢٣٠)

فبرع الخليل في وصف انقباض كفي البخيل بتشبيههما بشكل الكفين في تمثيلهما العددين ثلاثة وتسعين، والعدد تسعمائة وثلاثة الاف تبعا لطريقة العرب في الحساب بالأصابع، العدد الأول مشابه لليد اليمنى، والثاني مشابه لليد اليسرى، فتكونان في هيئة واحدة على الرغم من اختلاف الرقمين ، إذ كان العرب يعتمدون على طريقة الحساب باليد فيقوم المحتسب بطي الأصابع في كيفيات معينة متفق عليها ، واليمنى لتمثيل الآحاد والعشرات، بينما اليد اليسرى لتمثيل المئات والآلاف، واصطلحوا على هذه الطريقة بعقد الحساب وهو " اصطلاح للعرب تواضعوه بينهم، ليستغنوا به عن التلفظ ، وكان أكثر استعمالهم له عند المساومة في البيع ، فيضع أحدهما يده في يد الآخر ، فيفهمان المراد من غير تلفظ لقصد ستر ذلك عن غيرهما ممن يحضرهما" (فتح الباري ١١٧)

ويعلق عبد القاهر الجرجاني على الصورة بأن الخليل (أراك شكلا واحدا في اليدين، مع اختلاف العددين، ومع اختلاف المرتبتين في العدد أيضا، لأن أحدهما من مرتبة العشرات والآحاد، والآخر من مرتبة المئين والالاف، فلما حصل الإتفاق كأشد ما يكون في شكل اليد مع الإختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والمرتبة من العدد كان التشبيه بديعا) (أسرار البلاغة ص ١٤٢)

فالتشبيه بديع ذهنيا، يظهر ذكاء الخليل في تشبيه كفي البخيل عن طريق التعبير لكنائي بكلمة " مقبوضة " بهيئة الكفين عند تمثليهما العددين، لكنه تجاهل ثقل صياغة الابيات، واكراه القاريء على أن يرشح جبينه طلبا لفهم المعنى، مما يبدد لحظة الاستمتاع بالشعر لانهماكه في محاولة ادراكها، فينبغي أن يسبق الفهم عملية التذوق فـ " المتذوق يضطلع بمهام لا حصر لها عندما يسعى للفهم ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة في ذهنه " (التذوق الأدبي ص٩٢)

وتزداد على متذوق الشعر هذه المهام حين يجد الشعر ضربا من الألغاز، أو تتبعا متكلفا في التصوير، فيخيب ظنه وتفتر رغبته في مواصلة الاستماع كما في أبيات الخليل، وفي هذا الاتجاه الشكلي البحت يواصل الجرجاني اختياراته، فاستحسانه – اغلبه – ينبع من توافقات شكلية صرف مصدرها رياضة ذهنية، ولا يحيد عن هذا التوجه سوى في مواضع محدودة، ولنأخذ مثلا تشبيه ابي نؤاس منقار البازي بحرف الجيم في خطه

الأعلى دون تعريقه، ولمزيد من دقة التشابه خص الشبه بالجيم الذي يخطه الأعسر فيكون أدق شبهاً بمنقار البازي من جيم الأيمن:

كأنّ عَيْنَيه إذَا مَا أثْأرَا فَصَّانِ قِيَضَا من عَقِيقٍ أَحْمَرَا
في هَامةٍ غَلْبَاءَ تَهْدِي مِنْسَرَا كَعَطْفَةِ الجِيم بِكَفٍّ أَعْسَرَا
يقولُ مَنْ فِيها بعَقْلٍ فكَّرا لو زَادها عَيناً إلى فاءٍ وَرَا
فاتصلت بالجيم صارت جعفرا (ديوان ابي نواس ص ٢١٣)

وكي لا يختل التشابه الدقيق بين الطرفين، احترس ابو نؤاس في البيت الثالث، ليبين قصده الخط العلوي للجيم حصرا في مشابهته منقار البازي، فيعلق الجرجاني معجبا: " فأراك عياناً أنه عَمَد في التشبيه إلى الخط الأول من الجيم دون تعريقها، ودون الخط الأسفل، أما أمر التعريق وإخراجُه من التشبيه فواضحٌ، لأن الوصل يسقط التعريق أصلاً، وأما الخط الثاني فهو، وإن كان لا بد منه مع الوصل، فإنه إذْ قال لو زادها عيناً إلى فَاءَ ورَا ثم قال فاتصلت بالجيم، فقد بيَّن أن هذا الخط الثاني خارجٌ أيضاً من قصده في التشبيه، من حيث كانت زيادةُ هذه الحروف ووصلُها هي السببَ في حدوثه، وينبغي أن يكون قوله بالجيم، يعني بالعطفة المذكورة من الجيم، ولأجل هذه الدقة قال: يقول مَنْ فيها بعقل فكَّرَا، فمهّد لما أراد أن يقول، ونبّه على أنّ بالمشبِّه حاجةً إلى فضل فكرٍ، وأن يكون فكره فكرَ من يراجع عَقْله ويستعينه على تمام البيان" (أسرار البلاغة ص١٦٣)

وبهذا يجبر الشاعر المتلقي ليتتبع اكتمال الصورة من حيث تناسبها الشكلي مجردا من أية لمسة شعورية كما لو كنا أمام وسيلة إيضاح لتقريب صورة المنقار في الذهن، لا لإيصال أدنى دفقة إحساس، ويتحول التصوير من وظيفته الشعرية الى وظيفة خارجة عن طبيعة الشعر لا تمت له بصلة، فيتوج عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة " مشروعا بدأته مجموعة من الشعراء العباسيين، في مقدمتهم ابن المعتز، وهو تصوير الاشياء لذاتها بدافع التنافس في إظهار المهارة العقلية في الكشف عن علاقات فريدة بينها، حتى أن عفا ذلك على ماهية الشعر وخصوصيته، إذ " تحول الاهتمام بالتشبيه من الرغبة في التعبير بما يقع في دائرة الحس من الأشياء الى الرغبة في التشبيه للتشبيه في عصور الحضارة والإزدهار، للاستمتاع بالصورة التي يبدعها الشاعر، وللإغراب في تقصي وجوه الشبه،

والإبداع في خلق العلاقات) (غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ص ١٨)، مما يفسر لماذا عدّ قدامة بن جعفر التشبيه غرضا من أغراض الشعر، بينما هو وسيلة لوصف شتى الموضوعات، فأظنه تنبه الى ظاهرة قصدية الشعراء للتشبيه لذاته باتخاذهم التشبيه غاية لاستعراض المهارات الذهنية في التقاط ما بين الاشياء من روابط، الأمر الذي انعكس على العديد من مصادر البلاغة لاحقا، فنلمس بوضوح تحويل وظيفة الشعر من ترجمة المشاعر والأفكار بلغة إبداعية مفعمة بالإحساس الى إمكانيات عقلية تشتغل على إيجاد أوجه التشابه بعيدا عن محفزات الشعر الطبيعية المتغلغلة بالنفس التي كانت وستظل وحدها العوامل الفاعلة في وجوده وازدهاره.

وكان من شأن التوجه الشكلي في التصوير أن تنصب عناية الجرجاني على شواهد غلب عليها – بشكل طاغ – التصوير الشكلي للماديات لا المعنويات، لما تسمح به الماديات من تحقق التناسب المنطقي شكلا ولونا أو هيئة حركة، سواء كانت هذه الماديات تتصل بالإنسان والحيوان والنبات ومشاهد الطبيعة المختلفة.

وكثيرا ما أدى انشغال الشاعر بالبحث عن علاقات مبتكرة بين عناصر الصورة شكليا بمعزل عن مراعاة جوانبها الأخرى الى اختلالها بما لا يتقبله الذوق لحدوث التنافر، فوقع الجرجاني في فساد الذوق الأدبي باستحسانه ابياتا بغض النظر عما تضمنته من تنافر في الصورة، من ذلك وصف ابن المعتز للهلال: (ديوان ابن المعتز ج٣ – ٨٧ ، وينظر اسرار البلاغة ص ٨٥)

قد انْقَضَتْ دَولَةُ الصيام وَقَد بَشَّرَ سُقْم الهِلالِ بِالعِيد

يتلو الثريا كفاغرٍ شَرِهٍ يفتح فاه لأكلِ عنقودِ (ديوانه ص)

فالهلال الذي رسخ في وجدان المسلمين اشارة باعثة للسرور والتجدد لإنقضاء شهر رمضان بعد تأدية طقوسه، وإيذانا بقدوم العيد وما يرفل به من مشاعر تستبشر الفرح، وبداية عودة الناس لممارسة حياتهم التي اعتادوا عليها، يفسد صورته ابن المعتز دون أن يتمكن من اقناع المتلقي بتغيير المشاعر الجميلة المصاحبة لظهوره، فلا يمكن الفصل بين الهلال والعيد، فالثنائية التي اقامها متنافرة لا تستقيم، فإن كان الهلال سقيما فكيف يبشر بالعيد؟! مع أدراكنا أنه قصد بالسقم شكله النحيف، في استعارة غير مناسبة للسياق، مريدا هزال الهلال بسبب الصوم، معتمدا اسلوب الصنعة البديعية التي عرف بها.

كما أفسد المنظر البهي للهلال وهو يقابل الثريا، فجعله شرها فاغرا فمه جوعا تحت إثر الصوم، ولو رددت البيتين ستلحظ ثقل الصياغة، واقربها للكلام المنثور من المنظوم، فالتقوس هو التناسب الشكلي بين الهلال والفم، في حين تناسب الشكل العنقودي للثريا وعنقود العنب مع استدارة نجوم الثريا وحبات العنب.

وهي من الصور التي أنكرها د. حفني محمد شرف معلقا: " صورة الفم الجشع الذي يلهم عنقودا صورة تبعث على الكراهية في النفس، ولا أخال ابن المعتز قد قصد الى هذا الشعور وهو يزف ميلاد العيد، ومن ثم فإنه أخطأ الهدف " (الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق ص ١٥٢)

ولكمال أبو ديب رأي متعسف في تحليل هذه الصورة، لا يصمد امام المعطيات التاريخية، ولا أمام سياق النص، فيرى ان ابن المعتز لم يكن ورعا تقيا فمعروف بحبه للخمرة ومجالسها بموائدها العامرة، لذا افترضه مجبرا على صيام رمضان تحت الضغط الاجتماعي والتقاليد، وربما تحت ضغط سلطة الدولة أيضا، فيضطر أن يحرم من لذة الطعام والشراب والخمرة، وما اعتلال الهلال إلا صورة لإعتلاله بسبب حرمانه من الملذات، وفي الوقت نفسه بشرى لمجيء العيد الذي سيحرره من قيود شهر الصوم، لكن ما زال لم يهنأ بحريته فهو في انتظار العيد، وعليه فسر فم الهلال الفاغر الشره بانه في حالة ترقب للإنقضاض، وعدّ تشبيه الثريا بعنقود العنب إشارة الى استخلاص الخمرة منه. (ينظر جدلية الخفاء والتجلي ص ٢٤ – ٢٦)

هذه خلاصة رأي كمال أبو ديب، وهي وجهة نظر لا يحتملها النص، فمن ذا الذي يجبر ابن المعتز على الصوم، ويفرض عليه سلطة الدولة، وهو سليل الخلافة العباسية، وأحد أمرائها قبل أن يتوج خليفة

مدة يوم واحد انتهى بمقتله؟!

أما افتراضه تشبيه الثريا بعنقود العنب أشارة الى الخمرة التي تعصر منه، فلا وجه له لأن شكل الثريا استدعى عنقود العنب، فأن أردنا وضع بديل مناسب معادل للثريا شكليا من حقل الأطعمة لن نظفر ببديل عوضا عن عنقود العنب يحقق المعنى المراد والتناسب الشكلي. وقد يسبب ولع الشاعر بتطابق جزئية معينة بين أطراف الصورة عدم التكافؤ في جوانب أخرى، كتشبيه شعاع الشمس المنكسر، بما تتركه المرآة بيد الأشل من بريق متموج غير مستقر على أسطح الأشياء، فالتشابه في هيئة الحركة، في قول الشاعر:

والشمسُ كالمرآةِ في كفِ الأشل (ديوان الشماخ)

يعده الجرجاني من الصور العجيبة، فـ " مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين، أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما.... " (أسرار البلاغة ص ١٦٤)

وتشبيه الشمس بالمرآة في كف الأشل من هذا النوع، فيصف الصورة التي أحدثها التشبيه: " أراد أن يُريك مع الشَّكل الذي هو الاستدارة، ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة، الحركةَ التي تراها للشمس إذا أنعمتَ التأمُّل، ثم ما يحصُل في نُورها من أجل تلك الحركة،

وذلك أن للشمس حركةً متصلةً دائمةً في غاية السرعة، ولنُورها بسبب تلك الحركة تموُّجٌ واضطرابٌ عَجَبٌ ، ولا يتحصل هذا الشبهُ إلا بأن تكون المرآة في يد الأشَلِّ، لأن حركتها تدور وتتصل ويكون فيها سرعة وقلقٌ شديد، حتى ترى المرآة، ويقع الاضطراب الذي كأنه يَسْحَرُ الطَّرْف، وتلك حال الشمس بعينها حين تُحِدُّ النظر وتُنفذ البصر، حتى تتبيّن الحركةَ العجيبة في جِرْمها وضوئِها، فإنك ترى شُعاعُها كأنه يَهُمُّ بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها، ثم يبدو له فيرجع في الانبساط الذي بدأه، إلى انقباضٍ كأنه يجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط، وحقيقة حالِها في ذلك مما لا يكمُل البصرُ لتقريره وتصويره في النفس، فضلاً عن أن تكمل العبارة لتأديتهِ، ويبلغ البيانُ كُنْهَ صورته " (المصدر السابق ص ١٦٥)

ولا ننكر مهارة التشبيه فيه من جهة الحركة، لكن من جهة أخرى لم يحقق التناسب في المقدار، فبين ضوء الشمس المتلألأ الذي يمتد من السماء وينبسط ليشمل الوجود وبين انعكاسات المرآة المتأرجحة بكف الأشل نحو اماكن محدودة بون بعيد، ولا أظن القارئ بمقدوره الاستمتاع بصورة أشعة الشمس المتموجة وقد شبهت بمرآة تكاد لا تمسك بها يد مشلولة، فينصرف الى التأسي عليه بدلا من تخيل الصورة، ففيها حاجز يمنع تقبلها، لذا اتفق مع ما ذهب اليه د. رجاء عيد من " أن المحصلة النهائية لن تزيد في أن الصورة التشبيهية مصنعة وعمل ذهني متمحل، وهل مجرد مراعاة الحركة بين ضوء الشمس وتحرك يد الأشل تكفي؟ أو ماذا يثير فينا رؤية مرآة في كف الأشل؟ هل يلهو بحملها؟ أم يزيد نفسه إيلاماً بسخرية الرائين له؟ " (فلسفة البلاغة ص ٢٧٠)

من ناحية أخرى لم ينظر الجرجاني الى تكملة البيت بالفاظه المتكلفة، وعدم ترابط شطريه:

والشمسُ كالمرآةِ في كفِ الأشل مقلدات القد في قرون الدغل

ومن البديهي تسقيط كثير مما يتصل باللياقة الأدبية في تشكيل الصورة من جهة الشاعر والناقد في ظل تركيز كل منهما على التشابه لمجرد التشابه، وحصر الأشكال المؤتلفة بألوانها وهيآتها، فيتقبل عبد القاهر من المتنبي ويستجيد وصفه هيئة جلوس الكلب بجلوس البدوي وهو يعكف على النار:

يُقعى جلوسَ البدوي المصطلى (ديوان المتنبي ج٣ / ٢٣٤)

بقوله: " فقد اختص البدوي المصطلى في تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب ومواقعها فيها، ولم ينل التشبيه حظّاً من الحسن الاّ بأنّ فيه تفصيلا من حيث كان لكل عضو من الكلب في اقعائه موقع خاص، وكان مجموع تلك الجهات في حكم اشكال مختلفة تؤلف فتجيء منها صورة خاصة"(أسرار البلاغة ص ١٧٠)

فأي حسن في الصورة؟!

مجرد الربط بين هيئتين متماثلتين بالشكل الخارجي، في تناسب منطقي لا يمت للشعر بأي صلة، ولا يعبر عن أنعكاس العالم الخارجي على وجدان الشاعر، بل انعكاسه على الذهن، وعقلنة الصورة، فأين جلوس الكلب من جلوس البدوي وهو يحتضن النار لينعم بالدفء، حتى ان تشابها في هيئة الجلوس؟! وبدلا من أن يوجه الجرجاني دفة التصوير باتجاه شعرية الصورة بملامستها المشاعر الأنسانية، انكب – في الغالب الأعم – على رصد ما جادت به عقول الشعراء من صور التقطت مواضع التشابه بين الاشياء بعيدا عن أي وقع نفسي لها في ذات الشاعر، الذي كان أشبه بالمصور عن بعد لا أثر عاطفي له في الصورة، في حدود أغلب شواهد الجرجاني.

وبناء على ما سبق، يمكن ببساطة أن ندرك لماذا كانت أغلب الأبيات السائرة على الألسن، والتي تعلقت بها الذاكرة لا تتضمن هذا النوع من الشعر، فلا شك ان الأعجاب بالمقدرة الذهنية على ربط الأشياء المختلفة بعلاقات تشابه أمر قائم لا يمكن أن نبخس الشاعر حذاقته العقلية، بيد أن مفهوم الشعر ينطوي على تصوير الوجود بما له وشائج شعورية للمبدع مع كل ما يحيط به، وتقع عليه حواسه، وسبق للعقاد منذ وقت مبكر دفاعه عن حتمية أن تكون الأشياء التي يصورها المبدع مفعمة بانفعالاته، فلا ينحصر التصوير في الشكل الظاهري، ومشابهة أشياء بأشياء في وجوه معينة، " وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه. ولهذا لا لغيره كان كلامه مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة، ..... أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية " (كتاب الديوان للعقاد والمازني)

فلا يختلف الانسان العادي عن الشاعر بانطباع الأشكال في مخيلته، فكلاهما يراها في التلقي الأول بالصورة نفسها، فليس متعذرا على أحد ان يجد التشابه مثلا بين لون الفراولة والدم، واستدارة الدرهم والقمر، لكن الحد الفاصل بين الشاعر وغيره يبدأ حين يعيد تشكيل الواقع بمختلف عناصره برؤية خاصة يترجم من خلالها تفرد الموهبة في صيرورة الوجود ومكوناته تبعا للمنطلقات الشعورية والفكرية التي تصاحب الأبداع. وهنا لا بد من التنبيه الى ضرورة الفصل بين نتاج الشعراء وفكرة البلاغيين عن طبيعة المهارة الشعرية في التصوير كما عرض لها البحث في عصر الجرجاني وقبله، من حيث تشرب الكثير من صور شعرنا

العربي للمشاعر الأنسانية وبثها الروح بقوة في التصوير الى جانب وجود صور فاقدة لهذه الروح جاءت استعراضا لقدرات العقل على إقامة وشائج شكلية بين الأشياء، وكأن مهمة الشاعر المقايسة المنطقية بين الأشكال، بين لون ولون، وشكل وشكل، وحركة وحركة، الى غير ذلك، وهذا النوع هو الذي استحوذ على تنظيرات البلاغيين، وشكل منطلقا للرصد والتقييم، ومن ثم هيمن على ذوق البلاغي في اختيار الشواهد، و" من هنا دخلت الصنعة الرديئة مرتدية ثياب التنكر الذهني الى مجال الفن ما دام هؤلاء البلاغيون او كثير منهم يعجبون بمماحكات الفكر وعبئه " [0] (فلسفة البلاغة ص ٢٦٤)

ومن هنا أيضا ساد الاعتقاد بان الشعر العربي يعمل في ظل نظرية الفن للفن، نتيجة تعميم عدد غير قليل من الباحثين النزعة العقلية في التصوير بناء على الشواهد التي تمثل بها البلاغيون، واستحسنوا فيها التالفات الشكلية بعيدا عن جوهر الشعر الذي يشع بلهيب العاطفة والتجربة الانسانية، والشعر العربي زاخر بهذه التجربة ولولاها لما تعلقت به النفوس على مدى قرون، ولا يقلل من شأنه ما تعج به الدواوين والمصادر من شعر لا يعتد به، ورصد شواهد الشعر التي فاضت بالشعور الانساني في أحزانه وأفراحه في المصادر البلاغية والنقدية جدير بالبحث والتقصي والتقييم، فليس تيار التناسب المنطقي للصورة هو وحده مادة البلاغيين وإن كان المهيمن في التنظير والإستشهاد كما في كتاب (أسرار البلاغة) وغيره، فنحن بحاجة الى إعادة النظر بتراثنا البلاغي

والنقدي لتسليط الضوء على طبيعة التوجهات التي تحكم اختيار الشواهد وتقييمها في إطار جدلية العقل والعاطفة، العقل الذي يشد الناقد للإعلاء من شأن عقلنة التصوير والنظر الى الموهبة الشعرية بوصفها ملكة للجمع بين العناصر المختلفة والمتباعدة ومن ثم تدرج الموهبة في مراتب الشعرية تبعا لمستويات الكشف التي جعل منها الشعراء خلال العصر العباسي ميدانا للدربة والمنافسة، كلما تقدم في استجلاء التشابه الخفي والدقيق بين الموجودات ارتفعت مكانة الموهبة وارتقت.

ومن جهة أخرى، العاطفة التي تؤثر في الاختيار والأحكام النقدية، فتعلي من شان التصوير المشحون بالمشاعر ومدى تمثله للعواطف الانسانية بعيدا عن التناسب الشكلي والبرهنة العقلية، فكلما كان التصوير مفعما بالتجربة الانسانية، مضيئا ما يعتمل في اعماق المبدع من آلام وطموح وحساسية مرهفة تجاه العالم ارتقت الموهبة وسمت في مراتب الشعرية.

مصادر البحث

١_ اسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني / تحقيق هـ. ريتر –دار المسيرة – بيروت. الطبعة الثالثة ١٩٨٣

٢_ التذوق الأدبي –د. ماهر شعبان عبد الباري –دار الفكر –عمان. الطبعة الأولى ٢٠٠٩
٣_ جدلية الخفاء والتجلي –كمال ابو ديب –دار العلم للملايين –بيروت. الطبعة الثالثة ١٩٨٤
٤_ الديوان –عباس محمود العقاد وابراهيم المازني –القاهرة. الطبعة الثالثة ١٩٧٢
٥_ ديوان ابن المعتز – تحقيق د. يونس السامرائي – وزارة الثقافة والفنون – بغداد ١٩٧٨
٦_ ديوان ابي نواس – برواية الصولي –تحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي –ابو ظبي للثقافة والتراث. الطبعة الأولى ٢٠١٠
٧_ ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني –تحقيق صلاح الدين الهادي –دار المعارف –مصر.
٨_ ديوان الصنوبري –تحقيق أحسان عباس –دار صادر –بيروت.
٩_ شرح ديوان المتنبي –وضعه عبد الرحمن البرقوقي –دار الكتب العلمية –بيروت. الطبعة الثانية ٢٠٠٧
١٠_ الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق – د. حفني محمد شرف –دار النهضة –مصر. الطبعة الأولى ١٩٦٥
١١_ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب –د. جابر عصفور –دار التنوير للطباعة والنشر –بيروت. الطبعة الثانية ١٩٨٣
١٢_ عشرة شعراء مقلون –صنعة د. حاتم صالح الضامن –جامعة بغداد. ١٩٩٠
١٣_ غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات –علي بن ظافر الازدي المصري –تحقيق د. محمد زغلول سلام و د. مصطفى الصاوي –دار المعارف. ١٩٨٣
١٤_ فتح الباري شرح صحيح البخاري ابن حجر العسقلاني –تحقيق لجنة من الباحثين –بيروت
١٥_ فلسفة البلاغة –د. رجاء عيد –منشأة المعارف بالإسكندرية. الطبعة الثانية ١٩٧٧

References:

Al Diwan – Al akad and Al mazini third edtion –Cairo 1972
Asrar albalagha: Abd Al-Qaher al-jarjani, Reter – Dar Almasera – Beruit third edition 1983
Dialectic of invisibility and transfiguration – kamal Abu Deeb – Dar Alalm for millions third edtion 1984
Diwan Abu Nawas – editing Bahjat Abdl Gafor – first edtion - Abu Dhabi – 2010
Diwan AL Mutanabi – edting Abd Al Rahman Albarquqi – second edition- Dar Al kutub Alalmia - Beruit 2007.
Diwan Al senubary – editing Ahsan Abas – Dar sader – Beruit
Diwan Al Shamah Al thubyani – edting salah Alden Al hadi – Dar Almaarif – Egypt
Diwan Ibn – Almataz – editing Yunus Al samurai – Baghdad ١٩٧٨
expression image - Hafni Mohamad Sharaf, Dar Alnahda – first edition – 1965.
fath Albari sharih Sahih Albukari. Ibn Hajar Alaskalani – Beruit.
Graab Altashbehat ala ajaab Altanbehat, Ali Al azadi – Dar Almaarif – Egypt.
Literary taste: Maher shaaban – Dar Alfiker – Aman –first edtion 2009.
Philosophy of rhetoric, Rajaa Aed – Alexandria – second edtion 1977.
technical picture in the critical and rhetoric heritage – Jaber asfour – second edition – Dar Al tanweer 1984 Beruit.
ten poets, Hatam Al damen, Baghdad – 1990.