في التنظير البلاغي / النقدي :
مصطلح ـ التشبيه ـ

أ.م.د. نصيرة أحمد

كلية الآداب – جامعة بغداد

تقديـــــم :

سبق أن طرقت مصطلح "التشبيه" في دراستي النصية لشعر بشار بن برد[١] وقد ناقشت مناسب مصطلح التشبيه" للمادة النقدية التي تبحث في العلاقات النصية المكوّنة للمستويات البلاغية الناشئة عن ارتباط مواد إثارية فردية مادية أو صورية ترابطية .

وقد خرجت بنتيجة شبه نهائية بضرورة استبدال هذا المصطلح البلاغي مع مصطلحات بلاغية أخرى ، بمصطلحات جديدة تناسب الموقف التشكيلي التي تعبر عنه ، كذلك خرج غيرنا من النقاد[٢] ، إذ نرى أن مصطلحات بلاغية كالتشبيه والاستعارة .. هي في الأعم الأغلب مصطلحات تعليمية لا تناسب أبناء العربية الذين يفهمون جيداً المراد الحقيقي من معنى التشبيه ، وهم جديرون بإثبات خصوصية العلاقة بين المشبه والمشبه به الخارجة عن نطاق كونها علاقة تشبيهية ، بل إنها علاقة تكاملية شاملة ، ونرى أن من الأفضل للأمثلة المستشهد بها ضمن باب التشبيه أن تدرس نصياً بصورة جديدة ، تبحث في المستويات الخطابية التي يحاول الشاعر بلوغها في التشكيل الشعري المقدم للمتلقي ، ويبقى الاختلاف في تحليل هذه النصوص في طبيعة التناول النقدي وخصوصيته في الاستعمال ، إذ أن دينامية العمل الشعري تخضع لمواضعات ومقننات تشكيلية يصعب إخضاعها لمنظور نقدي واحد لاختلاف منطلقاتها المؤثرة في رسم السياقات ، فيؤثر ذلك (بالنتيجة) في تسلسل المحاور النقدية وتهيئتها على وفق أسلوب مقنع مرض ، ولن ينجو العمل النقدي من التفاوت

ولاسيما في المنهج الذي يعتمد التحليل النصي ، الذي يصل إلى التناقض أحياناً ، ويعزى السبب في ذلك إلى نسبية التأويل المحدد للمقومات المكونة للنص الشعري ، وارتباط هذا التأويل ارتباطاً عميقاً بمواضعات نفسية واجتماعية وتاريخية متعامدة تطرح تأثيراتها في جوهر النص ومدركاته الوضعية الواسعة، فيكون العمل النقدي افتراضياً وتجريبياً لا يعتريه التطرف في تناول الظواهر الأسلوبية في النص ولاسيما السياقية المباشرة .

مصطلح التشبيه :

إذا استعرضنا مصطلح "التشبيه" في كتب البلاغة القديمة شهدنا أمراً واضحاً ، هو تركيز البلاغيين على تقديم حد وضعي لمعنى التشبيه لا يخرج في شيء عما وضعه اللغويون أو أصحاب المعاجم في مادة التشبيه الأصلية ، وقد نستغرب أحياناً عندما نجد هؤلاء البلاغيين يضعون تفصيلات وتوجيهات لمعنى المصطلح لا يخرج عن المادة اللغوية في المعاجم (ليست الاصطلاحية) ويكون همهم البحث عن مقاسات معينة للتقريب بين الأطراف التي جمعها هذا المصطلح. كذلك يتركز اهتمامهم على مدى نجاح الشاعر في تحقيق الشبه بين الطرفين المختارين ، وكأن الأمر محض حساب وجمع ، ولا ينظر إلى القضية على أنها إنجاز تشكيلي يعمد إليه الشاعر لبناء مستويات صورية أبلاغية مختلفة يغنى بها النص كاملاً وليس ما يتعلق بأطراف التشبيه حسب ، والمسألة محض تنظير ينحدر إلى السذاجة أحياناً ، ويبقى التحليل التطبيقي للنصوص المبدعة فقيراً لا يرقى إلى ما أسهب فيه البلاغيون من تعريفات مكررة لهذا المصطلح ، يستثنى من ذلك الفعل التطبيقي ، التنظيري للناقد العربي عبد القاهر الجرجاني الذي يعد مثالاً ناضجاً للجهد النقدي القديم[٣].

المصطلح في آراء البلاغيين :

قبل أن نتقرى آراء البلاغيين في هذا المصطلح ينبغي أن نثبت أمراً هنا، هو إن هذه الآراء برغم اقتضابها وجمودها وأهمالها (بنسبة واضحة) التحليل التفصيلي للشواهد الداخلة ضمن هذا الباب أو النموذج الفني الذي أبدع فيه الشعراء الجاهليون والإسلاميون والعباسيون ، على الرغم من ذلك فالناقد المستعرض للنصوص النقدية أو البلاغية قد يجد فيها تفاوتاً ليس في عرض جوهر الفكرة المطروقة بل في طبيعة التشكيل المصوغ لاستيعاب المكون الذهني لمصطلح التشبيه ، وأحياناً أخرى يحدث الاختلاف في التفصيل في أثناء تناول المصطلح ، فبعضهم يتركز حديثه في تعريف مقتضب ، وبعض يوسع التناول ليشمل مستويات ذهنية أو صورية لكنها مقتضبة ومكررة .

- يقول المبرد (٢٨٥ هـ) : "وأعلم أن للتشبيه حداً ، فالأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع"(٤).
- ويضع قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) حدوداً تقليدية للمشابهة فيقول : "أن الشيء لا يشبّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشيئان ، إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغير البتة اتحدا فصار الأثنان واحداً. فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتهما ، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها يدني بهما إلى حال الاتحاد"(٥).
- ويضع الرماني حداً للتشبيه (٣٨٦هـ) بقوله : "التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسدّ مسد الآخر في حس أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"(٦).

- ويعرفه العسكري (٣٩٥ هـ) بقوله : "التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، باب مشابه أو لم ينب ويصح تشبيه الشيء بالشيء جملة وإن شابهه من وجه واحد"(٧).
- ويتحدث عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) عن وجه الشبه قائلاً : "وربما انتزع وجه الشبه من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه ، فيكون سبيله الشيئين يخرج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الأفراد ، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتها"(٨) .
- ولا يبعد السكاكي (٦٢٦ هـ) وابن الأثير (٦٣٧ هـ) في تعريف التشبيه عما تقدم ، ويسهم كل منهما في التقنين المفرط في استعراض بدهيات التشبيه.

لقد وجدنا من الضروري استقراء هذه التعاريف التي وضعها البلاغيون، ونرى أنها (على وفق ما ذكرنا) لا تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً بل أنها تأخذ من مجرى واحد ، ولا نقول أنها قاصرة ، إنما ينبغي على نقاد عصرنا أن لا ينظروا إلى قضية التشبيه أنها عملية مادية آلية محضة ، بل أنها قيمة أسلوبية وتشكيلية خاصة أكثر شعراؤنا القدماء في استخدامها وكذلك الشعراء في عصور لاحقة ، الا أنها أخذت تتلاشى في العصر الحديث وأخذ الشاعر يُكثر من استخدام الاستعارة أو الكناية وتطويرها بما يلائم طبيعة العصر والفكر ، والعملية في النهاية تتبع قدرة الشاعر على ابتداع وابتكار الصور التشكيلية وتبنينها بمستويات تعبيرية فعالة .

نتيجة :

لابد للنقد النصي معاً أن يخرج عن نطاق تعيين الأطراف ومقدار تطابق التشابه والاختلاف ، إلى مستويات التحليل العميق الذي يتغلغل إلى عمق النص ودلالاته ورموزه التي ابتنى بها الشاعر أنموذجه الشعري ، وهذا قد يخرج عن

مجال تفكير الشاعر وقصده الأول / الأمر الذي لا يكون بالتعيين الوضعي التأشيري لمفردات التشبيه إنما بإجراءات تحليلية تتدخل في كل أبعاد التشكيل ومدركاته الواعية واللاواعية .

تطبيق :

لكل نص شعري الخصوصية الأسلوبية التي ضمنها الشاعر وقائعه وإجراءاته التي تقوم بالنص وترقى به إلى مستوى إبداعي معين ، لذلك يصعب تصنيف الأبيات الشعرية التي ورد فيها "التشبيه" إذ نطلق عليه "البناء التقارني المحدد" إن تضمن أداة التشبيه و "التقارني اللا محدد" الذي أختفت فيه الأداة وهذا قد يكون مفرداً أو بناء صورياً كاملاً[٩].

إن الناقد لابد أن يمارس التحليل المباشر لكل نص يتضمن هذا النوع من البناء من دون حاجة إلى الدخول في تصانيف لا أول لها ولا آخر ، مثلما فعل بلاغيونا القدماء إذ أضاعوا على الدارس تعرّف طبيعة هذا التشكيل "التشبيه" المصاحب أصلاً للطبيعة البشرية المقارنة بصفتها ييسر وذلك أمر لا يمكن تجاهله ، فالجميل مثلاً لا يعرف جماله إلا بالمقارنة مع القبيح ، ولا تقاس كمية الجمال إلا بالمقارنة مع جميل آخر وهكذا ...

تطبيق – النموذج – ١ – :

وقع الأختيار على بيتين لأبي حية النميري أوردهما المرتضى في أماليه ورأينا أن نورد النص كاملاً ، قال المرتضى :

"أخبرنا المرزباني ، قال حدثني علي بن هارون بن علي ، قال سمعت أبي وقد ذكر قول أبي حية :

نظرتُ كأني من وراء زجاجة　　إلى الدار من فرط الصبابة أنظر

بعينين طوراً تغرقان من البكا　　فأعشى ، وطوراً تحسران فأبعدُ

فقال : لو اعترضني مملّك تجبُ طاعته ويلزم الانقياد لأمـــره فقـــال : أي شيء أجود وأولى بأن يستحسن ؟ ولم يفسح لي في أن أميز المدح من الفخـــر من الهجاء من التشبيب ، وسائر أصناف الشعر ومذاهب الشعراء فيه لما عدلت عن هذين البيتين"(١٠).

- دلالات تقنية : الروي : الراء المضمونة ، الوزن : الطويل .

- دلالة موضوعية : وقوف على الدار (خالية أو غير خالية) وبكاؤها.

- الفاعل : الشاعر/العاشق ، أداة الفعل : العين ، الفعل : النظر والبكاء.

- الزمن : استغراقي – مستذكر .

- دلالات التشكيل :

عند الكشف عن مستويات التشكيل في هذا البناء التقارني المحدد ، لابـــد من أن نجري تعديلاً إجرائياً مبسطاً هو : رفع البنية المصغرة الآتية :

(كأني من وراء زجاجة) من البيت الأول ، يكون الناتج السياق الآتي :

نظرت إلى الدار من فرط الصبابة ← أنظر . وهنا يكون السياق تقريريـــاً لا شعرياً (ولاسيما إن لم ندعمه بالبيت الثاني) فالنظر إلى الدار جاء من الصبابة والحب وهذا شيء جرى عليه الاعتياد . والسؤال هنا : ما الذي ارتقـــى بهـــذه الفكرة التقريرية لتكون شعرية ؟

- أن البنية المقتطعة مؤقتاً (كأني من وراء زجاجة) تبدو متعلقة ومنشدة دلالياً وتشكيلياً بالبيت الثاني تماماً . ولكن أداء الشاعر لم يتركها هائمة هكذا أو محشورة في البيت الأول فهي منشدة فعلياً بالفعل (أنظر) في الشـــطر الثـــاني ، الذي يؤدي مهمة تكوينية أخرى ، توقيتية مرتبطة بالواقع المادي الـــذي يمثلـــه النسق الآتي : (من فرط الصبابة) (فأنظر) جاءت هنا لتثبـــت الواقـــع الزمنـــي المستغرق فتكون النتيجة الأولى بعد إجراء التفكيك هي :

كأني من وراء زجاجة ← (بعينين طوراً.)

أنظـر

من فرط الصبابة

- ولكن ما فعل (نظرت) التشكيلي / الدلالي هنا ؟

الفعل (أو الإجراء) هو توقيتي / موضوعي لا يمكن أن يتخلى عنه النص فيكتفي بالفعل الأخير (أنظر) . ولو حاولنا استبداله (وتغيير حرف الجر بالطبع) :

وقفت كأني من وراء زجاجـــة على الدار من فرط الصبابة أنظـــرُ

ماذا يحدث هنا ... ؟

في المعنى لا تغير تماماً ، فالفعل (وقفت) يؤدي المعنـــى الأول العـــام ، ولكن على صعيد دلالات التشكيل ، فنعتقد أن الفعل (نظرتُ) هو المحـــور الـــذي أمتلك صفة إدامة الدلالة المنسقة في البيت الأصل ، فالفعل (أنظر) لا يمكـــن أن يؤدي الدلالة الممتدة كاملة فهو قوة توصيلية مهمة للفعل (نظرت) الذي له فوائد سياقية كثيرة :

فعلى الرغم من ارتباط صيغة (إلى الدار) بعده مباشرة وهي تمتلك دلالـــة موضوعية خالية من التوقيت ، فأرتباطها يمنحها المسافة الزمنيـــة والوصـــفية مرتبط أيضاً بالسياق المطور الأقتراحي (إن صح التعبير) للكشـــف عـــن طاقـــة الدلالة النابعة من الوقوف على الدار الذي تمثله بنية (كأني من وراء زجاجة) . فالفعل (أنظر) لا يكفي لاستيعاب هذه الصيغة لا مكانياً في التشكيل لأنه متأخر ، ودلالياً لأن الفواصل السياقية بينهما واسعة :

نظرت .. وقفت/كأني/من وراء زجاجة/إلى الدار/من فرط الصبابة/أنظـــر

فالأداء احتاج لأن يقوي مستلزمات السياق المقترح (كأني من وراء زجاجة) من الجانبين :

إلى الـــدار

نظـــرت ← ـــــــــــــــ → أنظـــر

من فرط الصبابة

وهنا اجتمعت دلالة التوقيت الموضوعية (نظرت إلى الدار) التي تـــوحي بالدلالة المكانية أكثر ما يكون ، وكذلك دلالة التوقيت الزمنية المسببة (من فـــرط الصبابة أنظر) – أي الآن – فهو تأكيد الوقوف الآتي الذي يحدث الآن (وربمـــا في المستقبل) فهو زمن إمتدادي لا نهائي (دلالة على الصدق) ولـــيس الـــزمن المحدد الذي تُشيه لفظة (نظرت) .

– كذلك أن للفعل (نظرت) فائدة لتثبيت وجود الشاعر الحقيقي المسنود له فعل النظر والبكاء والحب الذي مثله الضمير (التاء) المرتبط بالفعل .

– الآن نسأل : ما الذي أفاده الشاعر من السياق المقترح (كأني من وراء زجاجة) ؟ هل أضاف شيئاً لشعرية النص ؟

لنبدأ بالمعادلات الآتية :

(نظرت + أنظر)

↓

كأني من وراء زجاجة = كأني (أنظر) من وراء زجاجة

↓

بعينيـــــن

↓

طوراً = تغرقان من البكا ← (من وراء الزجاجة) = أعشى (ضمور الرؤية)

↓

طوراً = تحسران ← (برفع الزجاجة) = أبصر

ما الذي تكشفه لنا هذه الأنساق المتعادلة ؟؟

١ - هناك تساوق دلالي - تشكيلي بين الفعلين (نظرت ، أنظر) فلا يتخلى أحدهما عن الآخر في السياق الموضوعي والزمني / الدلالي وكل منهما يحوط السياق المقترح (كأني من وراء زجاجة) فيتشكل لدينا بناء إيحائي كامل.

٢ - البنية المقترحة (كأني من وراء زجاجة) تمثل مثيراً محدداً أثر في أنساق بنية النص الرئيسة الكاملة ، وفي الأداء الترتيبي الذي طور شعرية النص بصورة شاملة ، ورسم الأفق الوضعي لفكرة النص من النظر إلى البكاء . وميز نوع هذا البكاء أيضاً .

٣ - تم أسناد الفاعل المضمر في الفعل (نظرت) لضمير آخر من النسق المقترح ذاته (كأني) لتأكيد الفعل الآني لهذا الفاعل ، مما يوحي (في عمق الدلالة الذهنية) بوجود الفعل المهم (أنظر) ← (نظرت - كأني - أنظر) .

٤ - غير وجود السياق (كأني وراء زجاجة) الدلالة الوضعية للبيت الثاني إلى دلالة افتراقية متنامية قامت بها إجرائياً لفظة (طوراً) في الشطرين :

فالعشو ← غرق العينين في البكاء

والأبصار ← نتيجة إ انحسار البكاء (تحسران) .

وبالنتيجة تكون افادة البيت الثاني من السياق المقترح (كأني من وراء زجاجة) ذهنية تم الوصول أليها بالمقابلة .

فالنظر من وراء الزجاجة يسبب العشو وهذا يساوي في البيت الثاني غرق العينين في البكاء . ورفع الزجاجة (وهذا أمر نتيجي ذهني غير موجود في النص) يسبب وضوح البصر وليس الأبصار وحده (وهذا ما يفتقده النص الأصلي

بألفاظه لكنه ذهني) وهذا يساوي التوقف قليلا عن البكاء زمنا لتحقيق استغراق النظر إلى الدار واستحضار الذكريات والشوق القديم .

- هذا كله هذا البناء التقارني المنعقد بين نظر الشاعر/ الفاعل إلى الدار والبكاء المتقطع من فرط الصبابة والحب فتعشو عيناه طورا وتبصران طورا أخر، وبين الناظر من وراء زجاجة اذ تضمر الرؤية لديه ، ورافعها الذي تبصر عيناه بوضوح .

تطبيق / النموذج -٢-:

النص الثاني الذي وقع عليه الاختيار هو بيت النابغة المعروف :

فأتك كالليل الذي هو مدركي　　وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

يشهد البيت بناء علاقة وضعية بين طرفين رئيسيين : (الممدوح/الشاعر) وتدل البنية التشكيلية الظاهرية على أن كاف الخطاب في (فاتك) تمثل طرف العلاقة الأولى (الممدوح) وأن أمكن تفكيك الوحدة النصية إلى مكوناتها الأولى تكون النتيجة :

فاتك = إن + كاف الخطاب ← خطاب الممدوح

لقد أستخدم الشاعر صيغة خطابية يتوسط وضعها بين الخطاب المباشر الذي يمكن أن يؤديه الضمير (أنت) الذي يمثل باتغلاقه التشكيلي الذاتي شخصية الممدوح المخاطبة ، ونسق الغيبة الذي يمكن أن تقوم به صيغة (أنه) . فلو أختار الشاعر الضمير (أنت) لحدث انحراف في الدلالة الخطابية المطلوب تحقيقها في بنية التشكيل ، والأمر ذاته في صيغة (انه) وذلك كله منعقد بالدلالات السياقية المترابطة في أجزاء النص جميعاً.

أن المعنى الذي يمثل بؤرة الإيحاء في سياق الطرف الثاني من العلاقة هو (الإتساع) الذي لا يمكن أن توحي به صيغة (أنت) التي تختزل المسافة الخطابية بين الشاعر والممدوح ، كذلك فإنها تتضمن كثيراً من الحدة والتوتر

الذي يثير المتلقي ويركز عناصر المستويات الادراكية فيها ، وبذلك يغطي على البنيات التشكيلية التي تمثل متعلقات الطرف الثاني من العلاقة ، وذلك ما لا يرغب فيه الشاعر ففكرته الأولى ، إبراز سعة الليل وتسلطه ، ليغلب عليه ممدوحه في النهاية . كذلك أن الشاعر لو استخدم صيغة أخرى هي : (فإنه) فإن معنى الغيبة المتركز فيه يضاعف المسافة الوضعية / الذهنية بين الممدوح والشاعر ، والشاعر يحاول إثبات الاتساع في السياق الصوري المتحقق في متعلقات الطرف الثاني من العلاقة (الليل ..) ، لا أن يبث الاتساع بصورة مباشرة في النسق الذي يمثل الطرف الأول من العلاقة : (الممدوح – فإنك) . إذ أن الشاعر يفضل إثبات الدليل المعنوي ذهنياً / صورياً لتحقيق مستوى عال من الإقناع ، بدلاً من فرضه بصورة مختزلة باستخدامه صيغة (فإنه) . كذلك فالشاعر بحاجة للنبرة الخطابية الموجهة إلى الممدوح (فإنك) ليكون :

التسلط

فعل ـــــــــ

السيطرة

الذي يقوم به الممدوح جارياً ومؤدياً تشكيلياً / دلالياً ، فلو استخدم صيغة (فإنه كالليل) فإن معنى الغيبة قد يوحي باستبعاد فعل الممدوح آنياً أو في زمن قريب في الأقل بينما نبرة الخطاب تستدعي ذهنياً فعل الممدوح حين يكون الحدث جارياً ومستمراً .

هكذا فإن الطرف الأول متمثل في حرف الخطاب (الكاف) وهو الممدوح. وأما أداة الربط بين الطرفين فيمثلها حرف (الكاف) المرتبط بكلمة (الليل) ، أما الطرف الآخر المقابل للممدوح فيتمثل بالشاعر المتغيب عن البنية الصورية الا من رمز تشكيلي مختزل يتمثل بياء المتكلم المرتبطة باسم الفاعل (مدركي) في الشطر الأول كذلك تاء الفاعل المرتبطة بالفعل (خلت) الوارد في الشطر الثاني.

أن الشاعر يحاول أن يرتقي بالسياق البلاغي من المستوى الأول الـذي يمثله الطرف الأول (فإنك) إلى مستويات جديدة تغنيها البنيـة الصـورية التـي تمثلها الصورة المقترحة : "كالليل الذي هو ..." لتحقيق مرتكزات إقناعية مكثفة في ذهن المتلقي ، ترتقي بمستوى الأداء من التقريرية المباشرة إلـى الشـعرية المركزة.

يحاول الشاعر أن يقرن الممدوح بالليل ، وتكشف السـياقات المتتابعـة نتائج هذه العلاقة التقارنية . فهو يقول : فإنك كالليل ..

ولم يترك الشاعر المتلقي أسير أختياراته الذهنية التي يحـاول ترتيبهـا للجمع بين مواصفات الممدوح ومواصفات الليل وأيها المختار منها ، بل أنـه – وبصورة مباشرة بعد لفظة الليل يضع النسق التحديدي الحاسـم الـذي يشـكل مستوى نهائياً . ونتيجة مركزية لمفترق الدلالات المثارة بقولـه فـي الجملـة الشعرية الآتية : (الذي هو مدركي) .

وهنا تتكون بدهية أساسية هي :

– الليل يدرك الشاعر (أو أي مخلوق) أينما حلّ بشـكل قطعـي . ومـن المفترضات الأولى لمقومات العلاقة القائمة تكونت العلاقة الأولى التـي أشـرنا إليها:

الممدوح = الليل

إذن : الممدوح = الليل الذي يدرك الشاعر (أو أي مخلوق) أينما حلّ.

وعلى الرغم من محاولة الشاعر التقريب بين الحالـة الوضـعية لـذات الممدوح وصورة الليل الذي يدرك كل شيء ، ما زالت صفة الإدراك هذه وصفة الاتساع والشمول والسيطرة مرتبطة دلالياً بلفظة الليل الموحية بمؤشرات سياقها الادراكي / الذهني ، ويعزى السبب في ذلك إلى أن الشاعر فـي الشـطر الأول يقول :

فأنك كالليل ← الذي هو مدركي

إذ ألصق صفة الادراك بالليل وليس بالممدوح ، أي أن الليل هو الذي يدركه .. وفي النتيجة : الممدوح يساويه في القدرة على إدراكه ، أي أن التحديد الأول شمل صورة الليل ، وتكون صورة الممدوح مستوى تحديدياً ثانياً ، أو لنقل من الدرجة الثانية . فكيف يتمكن الشاعر من تقريب صورة الممدوح وإلباسها بالقدرة على التسلط والإدراك لتتفوق على صورة الليل ... ؟؟

"كالليل الذي هو مدركي"

البيت = فإنك ←——→ وإن خلتْ أن المنتأى عنك واسع

استطاع الشاعر ان يتدارك الأمر في الشطر الثاني ، إذ عمد إلى قطع الخطاب الوصفي الملتبس بالليل قطعاً نهائياً ، فكأنما أتم الشاعر تحقيق ارتباط نوعي بين صورتي الممدوح والليل من جهة الإدراك ، فأصبح الممدوح هو الليل بصورة قطعية .

وهنا عمد الشاعر في الشطر الثاني إلى نقل الخطاب وتوجيهه مباشرة إلى الممدوح الذي تحددت سماته أو سمته الرئيسة المطلوبة (إذ يساوي الليل في الإدراك ولاسيما إدراك الشاعر) : (وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ) .

وإن سألنا : هل تفوقت صورة الممدوح أم أنهما متساويتان ؟؟

كل شيء في الشطر الأول يخص الليل ما عدا حرف الخطاب المتصل (فإنك) وأما الشطر الثاني المتضمن صفة التسلط والإدراك فهي أصلاً خاصة بالليل أي من صفات الليل الا أن كاف الخطاب في (عنك) تحيلها إلى الممدوح . فالشاعر لم يقل (عنه واسع) ، ليحيل صفة الادراك إلى الممدوح ، فكأنه بدأ بالممدوح وانتهى إليه .

وعلى الرغم من ذلك أن صورة الممدوح لم تتفوق على صورة الليل ، فالليل يدركه أينما حل ، وأينما هرب ، كذلك الممدوح ، فالأثنان متساويان ، و (عنك) لم تفعل شيئاً سوى أن ذكرت بالممدوح المساوي مع الليل .

أما الفعل (خلتُ) في الشطر الثاني : وإن خلت أن المنتأى ... هذا الفعل قد يضمر من قوة فعل الليل (أو في الأقل يبقيه في مستواه الإيحائي) ويرفع إزاءه الممدوح ، فأي مخلوق لا يمكن أن يظن أن الليل لا يدركه .. فالقضية بدهية جداً ، لكن إدراك الممدوح له حالة شاذة . فالشرط الثاني إذن رفع من كفة الممدوح وساواه بالليل تماماً ولم يفوقه عليه . فالاثنان متساويان . والحقيقة المتوصل إليها في السياق الأول (فإنك كالليل) تمت بسلام من دون زيادة أو نقصان، وإن كان بنيّة الشاعر أن يعلي صورة الممدوح أزاء صورة الليل في قصده الشعري، فربما يكون قد فشل في تحقيق ذلك ، إن لم يكن (أي الشاعر) بالنسيج الدلالي المقدم أمامنا قد رفع من صورة الليل أزاء الممدوح إن عمدنا إلى أجراء معادلة سياقية في البيت ولو في الظاهر فقط :

فأنك + كاف التشبيه + خلت = الليل الذي هو مدركي + أن المنتأى عنك واسع + عنك .

فالرموز الدلالية التي من حق الممدوح هي عبارة عن حروف : كاف الخطاب ، كذلك كاف التشبيه وهذه ربطت الأثنين (أي الشاعر والممدوح فكفتها ضعيفة) وخلت وهي استدراك قد يضعف من صورة الممدوح ، لأن الشاعر لم يؤكد أن المنتأى والهرب عن الممدوح حاصل بسهولة ، بل يساورد الشك في ذلك لأنه اعتقد ولو بنسبة معينة أن الهرب عنه متيسر وهذا أضعاف من قوة الممدوح ، كذلك فعل كاف الخطاب في (عنك) ضعيف هنا لأنه يُحيل على صورة الممدوح وليس على صورة الليل : أي الهرب والنأي عن الممدوح واسعٌ ، ليس الهرب عن الليل أي أنه الصدق الهرب والنأي بصورة الممدوح .

وإذن فالنتيجة المتوصل إليها من تفكيك شفرة الرموز الأسلوبية قد تكون الآتية : أن صورة الليل أعلى من صورة الممدوح . ولكن هل فكر الشاعر بكل ذلك عندما نظم البيت ؟؟

قد يكون ذلك وقد لا يكون ولكن مهمة الناقد هي البحث في بنى التشكيل المقدم أمامه ، .. وهل نجح الشاعر في بنائه أم لا .. وعلى المتلقي المختص ألا ينظر إلى البيت نظرة ظاهرية صرف على أنه مكون من مشبه ومشبه به ووجه شبه ، فالقضية الفنية في هذا البناء أعمق من ذلك ، وعليه تجريب مستويات دلالية مستوحاة من الأختلاف والتغير في البنى السياقية القائمة بأسلوب الشاعر الخاص وإمكانات الخطاب للولوج إلى عمق الإيحاء النصي وشعريته المضمرة وفي الأمر حديث آخر .

الهوامش :

١. أنظر : الخطاب الشعري عند بشار بن برد . رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٩٩٣ .

٢. أنظر : الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف : ٥٨-٥٩.

٣. أنظر : دلائل الأعجاز ص ، أسرار البلاغة ص .

٤. الكامل : ٢ ، ٧٦٦ .

٥. نقد الشعر : ١٢٢ .

٦. النكت في إعجاز القرآن : ٧٤ .

٧. كتاب الصناعتين : ٢٤٥ .

٨. أسرار البلاغة : ١ ، ٩١ .

٩. أنظر : الخطاب الشعري عند بشار بن برد .

١٠. أمالي المرتضى : ١ ، ٤٤٩ .