

شعرية الشاهد الشعري في التراث النقدي - غرابة الصورة الشعرية أنموذجا

أ.د. عقيل جاسم دهش

مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة

مدخل:

تعد الصورة الشعرية من مستلزمات التعبير الفني، وهي مظهر من مظاهر الفن والجمال في النص الشعري ومؤشر قوي على عبقرية وإبداع الشاعر، وتتجلى فيها براعة المبدع في ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي وإثارة انفعالاته.

ويعد الجاحظ أول ناقد عربي استشعر أهمية الصورة وعدها ركنا أساسيا من أركان العملية الشعرية وذلك في حده للشعر بأنه ((صناعة وضرب في النسيج وجنس في التصوير))^١، وكأنه ينظر إليها على أنها التفاف حول المعنى أو تقديم المعنى بطريقة تبعث في النفوس عنصري الإثارة والتعجب.

وهكذا يبدو الجاحظ مدركا تماما أن شعرية العمل الإبداعي لا ترجع إلى معناه وإنما إلى طريقة تناول المعنى وذلك باطرأحه المعاني وإبعادها عن بنية الشعر والتعويل على الصورة باعتبارها أداة مميزة للتعبير عن المعاني.

ويؤكد عبد القاهر أن الصورة من شأنها أن تتفاعل مع الشعور وتخلق عنصر التعجب عند المتلقي ((وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه))^٢.

وينظر حازم إلى القصيدة بوصفها بنية تخيلية تؤثر في النفوس وتبعثها على المراجعة لاتخاذ موقف سلوكي معدل^٣. وهذا قريب من النظرة المعاصرة إلى الصورة الفنية من جهة صلتها بالحالة النفسية أو الوجدانية للمتلقي بما تقوم به من تصوير الإحساس ونقل الانفعال وذلك بتسخير الطاقة الخلاقة لدى الفنان أو المبدع^٤.

ومما لا شك فيه أن العناصر البنائية التي تشكل نسيج النص الابداعي لا بد أن تتسلخ عن خصائصها الفردية التي كانت لها قبل دخولها العمل الفني وأن تتصهر انصهارا تاما في ذات الفنان لتتحول الى مركب جديد يأخذ فيه كل جزء من الأجزاء شيئا من صفات الأجزاء الأخرى^٥، وهذا التشكل العلانقي هو الذي يسمح لكل عنصر من العناصر البنائية بأداء وظيفته اللغوية.

أولا: غرابة التشبيه:

يستجيد النقاد الصورة الشعرية التي يتضح فيها عنصر الغرابة لكونها تحفز المتلقي على البحث والتتبع وتبعثه على إجالة الفكر وكد الخاطر لتحصيلها والوقوف على مكامن الجمال في خباياها، إذ يرى الجاحظ أن إيقاع الشبه في المتباينات يستدعي حضورا أكبر من المتلقي لتصوره مما يؤدي الى خلق التعجب في نفسه ودفعه باتجاه تحقيق الاستجابة المطلوبة^٦، ويرى ابن طباطبا العلوي أن من دواعي الغرابة في التشبيه أن يكون المعنى جديدا مبتكرا^٧، ويمثل لغرابة الصورة بتشبيه الشيب بالضيوف النازلين في قول دعل^٨:

كحبي للضيوف النازلينا أحب الشيب لما قيل ضيف

وهي صورة تقوم على ضرب من التوهم والتخييل لأنه لا صلة في الواقع بين الشيب والضيف ثم ان الضيف لامحالة ظاعن بينما الشيب مقيم غير ظاعن وباق غير زائل، ويبدو ان الشبه المعقود بين الطرفين هو (الحلول فجأة من غير موعد سابق).

وتعد غرابة الصورة التشبيهية وندرة وقوعها عند عبد القاهر من أهم الأسس التي يتوقف عليها جمالها وعمق تأثيرها في النفوس ، وهو يربط بين عنصر الغرابة وبين استجابة المتلقي من خلال الحديث عن الصور التي تتبني من عناصر متباينة في الجنس، إذ يتجلى فيها إبداع الشاعر في خلق شبه لا يهتدي إليه الإنسان العادي ولا يكاد يقع منه شيء في خاطره او مخيلته، ولهذا النمط من الصور تأثيره العجيب في النفوس إذ يفعل فعل السحر فيها وبيعثها على التعجب والاستحسان ويحدث فيها أريحية ويستثير انفعالاتها ويحرك دواعي سرورها وانبساط اساريرها^٩.

وهو لذلك يفضل صورة ابن المعتز في صفة البنفسج على صورة (المدهن في حشوه العقيق) في قوله^{١٠}:

مداهن در حشوهن عقيق كأن عيون النرجس الغض حولها

وذلك لإيقاعه الشبه بين (البنفسج متدلّيا فوق سيقانه) و (اللهب المنبعث من عود الكبريت أول اشتعاله) على اختلافهما في الجنس وشدة تباعدهما، وهذا من أغرب ما يكون حتى لا تكاد تضرب بسهمه القرائح أو تهتدي إلى مشكاة أنواره العقول ولذلك فهو أعز وأظرف وأعجب من تشبيه النرجس بـ(مداهن در حشوهن عقيق) إذ ليس ذاك خارجا عما تالفه الطباع أو عسيرا فليه على مهرة الحرفة وأيدي الصانع، يقول عبد القاهر: ((ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات أو صادف له شباها في شيء من المتلونات لم تجد له هذه الغرابة ولم ينل من الحسن هذا الحظ))^{١١}

ويقرر عبد القاهر - بحرفية عالية وخطى واثقة - أن الشبه المعقود بين الشئيين متى كان من الخواطر محل الثريا من الناظر كان ذلك من الغرابة على بيان وعندها يكون أدعى للكلف به والافتتان وأجمع للإثارة والاستحسان^{١٢}.

وهكذا تتبلور نظرة عبد القاهر إلى الغرابة في إيجاد شبه يبعد تصويره في الذهن من أول وهلة ولا تهتدي إلى لباب بره وسلاف خمرة إلا الطباع المتوهجة والقرائح الملتهبة بأن تكون الأجناس مشئمة معرقة والأرحام كالعقيم والصلوات كالهشيم ومعاهد النسب والشراكة كالمعرة، وذلك أن يوقع لك شدة ائتلاف في شدة اختلاف لما في طباع الناس من أنس وشغف بكل ما هو نادر الوقوع بعيد النوال، وإنما يقع التفاضل بحسب ذلك لما يتطلبه من حدة الطبع وقوة المخيلة وصفاء خاطر^{١٣}.

كما يتجلى عنصر الغرابة في الصورة التشبيهية من خلال البنية التركيبية للتشبيه بأن تتفاعل الأجزاء أو العناصر الداخلية لتشكيل المشهد أو الصورة الكلية، هذا يعني أن العنصر المفرد فقد كينونته وخصوصيته إذ ينصهر مع بقية العناصر التي تتشكل منها الصورة الكلية أو الهيئة المخصصة التي ينتزع منها الشبه المقصود، فالصورة المركبة هي أداة الشاعر للتعبير عن موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة، وتتجلى فيها قوة الخلق وفنية الإبداع من خلال إيجاد صلة بين أشياء قد لا يبدو -لأول وهلة

- بالإمكان اجتماعها في مشهد واحد. والتركيب عند قدامة يتعلق بالهيئات بأن ((يشبه شيء في تصرف احواله بأشياء تشبهه في تلك الأحوال))^{١٤}، ويمثل قدامة لغرابة الصورة التشبيهية المركبة بقول الشماخ^{١٥}:

تلوذ ثعالب الشرفين منها كما لاذ الغريم من التبيع

لقد بنى البيت بناء فعليا للتعبير عن حركية الصورة، وليس من شك في ان الصياغة جاءت متوافقة تماما مع المعنى المقصود ، وذلك لما كان فرار الثعلب قد بلغ أقصى درجات السرعة المصحوبة بالخطر والخوف الشديدين بدافع حب البقاء فانه جاء به في اقوى حالاته (الرفع على الفاعلية) ثم قابله في الشطر الثاني برفع (الغريم) على الفاعلية للتعبير عن عظم دهاء الغريم في التنصل عن الدائن أو التبيع، قال قدامة ((وقد يختلف اللوزان بحسب اختلاف اللانئين فأما التبيع فهو ملح في طلب الغريم لفائدة يرومها منه والغريم بحسب ذلك مجتهد في الروغان في اللواز خوفا من مكروه يلحقه وكذلك الثعلب والعقاب سواء لان العقاب ترجو شبعها والثعلب يخاف موته))^{١٦}.

وتقع غرابة التشبيه المركب عند عبد القاهر في دقة استقصائه للتفاصيل مما يسهم في خلق صورة متكاملة الأوصاف مترامية الأطراف فيها عمق وبعد نظر وشمول وتلطف في الصنعة تفعل فعلها في النفوس فتثير الاستغراب وتبعث على التعجب، وإنما يقع التفاضل بحسب الدقة والعمق في اصطلياد الشبه وبلوغ الغاية في الاستقصاء والتفصيل، يقول عبد القاهر: ((ثم تختلف المنازل في الفضل بحسب الصورة في استنفادك قوة الاستقصاء أو رضاك بالعفو دون الجهد))^{١٧}.

ولذلك يفضل عبد القاهر تشبيه الآذريونة، وهي وردة حمراء مشوبة بالسواد، بمداهن من ذهب فيها اخلاط من الطيب على تشبيهها بكأس عقيق يوجد في قعره مسك، وهاتان الصورتان منتزعتان من تشبيه شيء مستدير احمر أو اصفر اللون في وسطه سواد له ارتفاع أو انزياح طولي وقد روعي فيهما:

- النسبة بين اللونين
- الهيئة التي يكونان عليها من الاختلاط والامتزاج
- موقع السواد من اللون الآخر، إذ يكون في القعر أو في الوسط ثم يمتد طولا أو ارتفاعا

وقد أفادت كلاتهما أن السواد الممتد في الآذريونة أو الكأس أو المدهن ليس بشامل لما هو فيه غير أن ذلك السواد الممتد في الآذريونة أو المدهن لا يناسبه استدارة المسك أو استقراره في قعر الكأس الحقيقي، يقول عبد القاهر: ((وذاك من شأن المسك والشيء اليابس إذا حصل في شيء مستدير في القعر لا يرتفع في الجوانب الارتفاع الذي تراه في سواد الآذريونة وأما الغالية فهي رطبة ثم هي تؤخذ بالأصابع وإذا كان كذلك فلا بد في البقية منها ان تكون قد ارتفعت عن القرارة وحصلت بقية شبيهة بذلك السواد ثم هي لنعمتها ترف فتكون كالصبغ الذي لا جرم له يملك المكان وذلك أصدق للتشبيه))^{١٨}.

كما انه يستجيد الصورة في قول بشار:

كان مثار النقع فوق رؤوسنا واسيافا ليل تهاوى كواكبه

ويفضلها على صورة المتنبي في قوله:

يزور الاعادي في سماء عجاجة أسنته في جانبيها الكواكب

وهو نقطة مضيئة براقعة في مساحة سوداء معتمة وهي البريق الساطع من اقتراع السيوف في وسط عجاجة سوداء كما تتبر الكواكب في الليلة الحالكة السوداء، غير أنك تجد في صورة بشار من قوة التأثير ودقة التفصيل وبعد الطلب ما لا تجده في صورة المتنبي، يقول عبد القاهر: ((وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره وهو ان جعل الكواكب تهاوى فأتم الشبه وعبر عن هيئة السيوف وقد سلت من الاغماد وهي تعلو وترسب وتجيء وتذهب ولم يقتصر على ان يديك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل (المتنبي) وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل))^{١٩}. وليس من شك في أنها صورة فريدة يندر أن تتكرر، فقد أتم التشبيه من جميع نواحيه أو استل من مكنون الحسن ما يعز مراميه ((مستثمرا الدلالة الايحائية للفعل (تهاوى) مستوفيا حركة السيوف في جهات مختلفة مع تشابهها في اللون والطول فلم يكن التشبيه مقصودا على جانب من الجوانب بل شملها جميعا سواء عن طريق التعبير المباشر او ما يوحي به التعبير))^{٢٠}.

وقد بلغ ابن المعتز الغاية في الاستقصاء والتفصيل في قوله:

كأننا وضوء الصبح يستعجل الدجى نظير غرابا ذا قوادم جون

فجاء بالعشق الذي يشغف الالباب أو بسحر عصي ذوي الانقلاب في صورة مفعمة بالحياة بإبعاد شبح التشاؤم (نظير غرابا) ونزع فتيل الهموم (يستعجل الدجى) والاستعصام بالتفاؤل والترود بحب الحياة (ضوء الصبح وقوادم جون)، يقول عبد القاهر: ((شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان ثم شرط ان تكون قوادم ريشها بيضاء لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيها من حيث يلي معظم الصبح وعموده لمع نور يتخيل منها في العين كشكل قوادم إذا كانت بيضاء))^{٢١}. ونلاحظ في النص أنه لما أراد أن يجعل الظلام في هيئة المنهزم وهو يشعر بالانكسار لأنه غير مرغوب فيه جعل ضوء الصبح كالشخص الواقف على رأسه يحته ويلح عليه بالمغادرة ، فالفرع الذي أصاب الغراب يجعله يحلق بعيدا قاصدا أعلى نقطة يمكن أن يصل إليها، وهذا يقابل تبدد الظلام وانزياحه عن الأفق، وقد وفق الشاعر في أن يرسم صورة للغراب وهو فرع خائف ولذلك جاء بالفعل (نظير) بصيغة الجمع وبالغراب بأضعف حالاته منصوبا على المفعولية للدلالة على شدة فزعه واضطرابه، وقد جاء بالدجى منصوبا على المفعولية لما كان في حال التبدد والاندثار في حين رفع (ضوء) على الابتداء لما كان في حال التوسع والانتشار وأنه كالمنتصر الظافر الذي يستحث خصمه على الاستسلام أو الانسحاب. وقد بنا البيت بناء اسميا لترسيخ المعنى في ذهن المتلقي، وجاء بصيغة (استفعل) الدالة على معنى الطلب لإفادة أن ضوء الصبح يستحث الدجى على المغادرة أو الانصراف، ثم الزمنية المفتوحة في الفعلين المضارعين (يستعجل) و (نظير) تكشف عن رغبة قوية في الحياة وشهوة عارمة لاصطياد لذاتها والتمتع بنعيمها وخيراتها بإمارة حث الدجى على الرحيل وابعاد الغراب وارغامه على الاقلاع والتحليق بعيدا بإخافته أو افزاعه.

فإذا فرقت عناصر الصورة وفضضت التركيب الحاصل من مجموعها انتقى منها الحسن وزال عنها أثر التعجيب وكانت لك منها جفوة ودارت بينك وبينها قطيعة، ألا ترى أن التشبيه في بيت بشار ((موضوع على أن يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائها تبرق وتومض وتعلو وتنخفض وترى لها حركات من جهات مختلفة كما يوجبه الحال حين يحمى الجلال وترتكض بفرسانها الجياد))^{٢٢}.

ويعقد عبد القاهر فصلا للتشبيه الحاصل في الهيئات التي تقع عليها الحركات ويوليه عناية فائقة في التحليل والاستقصاء لما له من تأثير عجيب في نفس المتلقي، وذلك أن دقة الحركة وندرته وخفاءها تجعل من العجيب اصطيادها والاحاطة بتفاصيلها لما تحتاج إليه من تركيز وحضور ذهني شديدين لذلك لا يخفى أثر تلك الصور الحركية والسحر الذي يكاد يستولي على النفوس ويستهوئها ويدفعها دفعا إلى الانقياد له والاقرار لصانعه ومبدعه بالفضل والبراعة والافتقار فان تلك الهيئات مما لا يسع البصر تقريرها وتصويرها في النفوس فكيف للعبارة ان تؤديها أو تعبر عنها^{٢٣}.

وهي تنقسم إلى قسمين: أحدهما أن تقترن هيئة الحركة بالشكل واللون ونحو ذلك والثاني أن تتجرد عن غيرها من الأوصاف، ولبيان ذلك يقول عبد القاهر ((والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما والثاني أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها فيقع فيها نوع من التركيب بأن يكون للجسم حركات في جهات مختلفة نحو أن بعضها يتحرك الى يمين والبعض إلى شمال وبعض إلى فوق وبعض إلى قدام ونحو ذلك وكلما كان التفاوت في الجهات التي تتحرك أبعاد الجسم إليها أشد كان التركيب في هيئة المتحرك أكثر))^{٢٤}. ويمثل للنمط الأول بقول ابن المعتز^{٢٥}:

والشمس كالمرآة في كف الأشل

وبإمكان المتأمل في هذه الصورة ان يلحظ ان هناك صفة مشتركة توحد بين عناصر الصورة الثلاثة (الشمس والمرآة وكف الأشل) وهذه الصفة اصطلاح عليها "السلبية" والتي تتمثل في الحركة المضطربة للشمس مع تموج واهتزاز وفي حركة المرآة واهتزازها واختلال الرؤية فيها وفي ارتعاش كف المشلول وفقدان السيطرة عليها، فمن المألوف والمعتاد أن تستعار الشمس والمرآة للإشراق والضياء والنصاعة والتألق وأن تستعار اليد للقدرة والقوة أو للطافة والرقّة والنعمومة أو للنعمة والبذل والعطاء، أما ان تشبه حركة الشمس في اضطرابها وانعكاساتها وتموج شعاعها بحركة المرآة واهتزازها وقلقها وهي في يد مرتعش أو مشلول فهذا قد بلغ من الندرة والغرابة بحيث لا يهتدي إليه الفكر ولا تجود به القريحة ، أي أنها لا تكاد تقع إلا مصادفة فليس من

عادة المشلول أو المرتعش أن يعالج المرأة بكفه، وهذه السلبية غير المتوقعة أو المعتادة اكسبت الصورة بعدا ايحائيا مؤثرا فإذا جاءت على هذه الدرجة القصوى من الشمول والاستقصاء ودقة الوصف فقد بلغت تمام الحسن وروعة الأداء!. ثم ان هناك شيئا آخر يزيد في غرابة تلك الصورة، وهو أن هذه الحركة المضطربة للمرأة لا تتمثل للرأي إلا بعد التدقيق والتأمل وهذا مما لا يكاد يظفر به ظافر ولا يتوقع تصويره ناظر، وفي ذلك يقول عبد القاهر: ((وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرأة في يد الأشل فقط بل النكتة المقصودة فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الالتماع وتموج الشعاع وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها وهذه صفة لا تقوم في نفس الرأي المرأة الدائمة الاضطراب إلا أن يستأنف تأملا وينظر متشبثا في نظره متمهلاً ... وإذا كان كون المرأة في يد الأشل مما ترى نادرا ثم كانت هذه الصفة التي هي كائنة في الشعاع إنما ترى وتدرک في حال رؤية حركة المرأة بجهد وبعد استئناف أعمال للبصر فقد بعدت عن حد ما يعتاد رؤيته مرتين ودخلت في النادر الذي لا تألفه العيون من جهتين))^{٢٦}.

ويمثل للنمط الآخر بقول الشاعر:

نقص السفين بجانبيه كما ينزو الرياح خلا له كرع

وتتجلى غرابة الصورة في دقة تفاصيلها وتباعد أطرافها وهما (السفينة والفصيل)، فالسفينة حين يتدافعها الموج تكون لها حركات غير منتظمة أشبه بحركات الفصيل في عبثيته ولهوه حين ينزو في الماء، وذلك أن الفصيل إذا نزا في الماء ((كانت له حركات متفاوتة تصير لها اعضائه في جهات مختلفة ويكون هناك تسفل وتصعد على غير ترتيب وبحيث تكاد تدخل إحدى الحركتين في الأخرى فلا يثبت الطرف مرتفعاً حتى يراه منحطاً متسفلاً ويهوي مرة نحو الرأس ومرة نحو الذنب وذلك أشبه شيء بحال السفينة وهيئة حركاتها حين يتدافعها الموج))^{٢٧}. ونلاحظ في هذه الصورة أن تلك الحركات غير المنتظمة أو العبثية للسفينة توحي بأنها في حال من اللهو واللعب أشبه بفصيل أو قرد وهو ينزو في الماء الذي يكرع فيه، ولهذا أسند الفعل إلى السفينة مع أنها - بتلك الحال - تتحرك تلك الحركات العبثية بفعل الأمواج التي أحاطت بجانبيه، وتأمل كيف أنه أسند الفعل في الشطر الأول إلى السفينة ثم أتبعه في الشطر الثاني بإسناد الفعل إلى

الرياح، وأنه بنى البيت بناء فعليا للتعبير عن تلك الحركات التي يصدرها كل من السفين في صراعه مع الموج والرياح في نزوه في الكر، ثم تأمل النسق الحاصل بفعل انتظام موقع ((أل)) التعريف في كلا الشطرين، فضلا عن الفصل بين الفعل الجامد (خلا) وفاعله (كر) بشبه الجملة من الجار والمجرور (له) التي أسند إليها الشاعر وظيفة مزدوجة على المستويين التركيبي المتمثل بقوة الربط بين الجملتين (ينزو الرياح) و (خلا كر له) والدلالي المتمثل بتوجيه الانظار إلى الرياح والعناية به او بناء الصورة أو المشهد عليه، أي تصوير الرياح (تسليط الضوء عليه) وهو ينزو في الماء وليس تصوير الماء ينزو فيه الرياح كما أفاد أنه - أي الرياح - في حال من الاطمئنان والسرور مما يجعل حركته اشملى ونزوه أشد. وتزداد الصورة لطافة وغرابة حين يقع التشبيه المركب في هيئة السكون وذلك لدقة استقائها للتفاصيل، يقول عبد القاهر ((فإذا وقع في شيء من هيئات الجسم في سكونه تركيب وتفصيل لطف التشبيه وحسن))^{٢٨} ويمثل له بقول الأخیطل^{٢٩}:

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل

او قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

ويذهب عبد القاهر الى أنه لم يبلغ من الحسن والإجادة هذا المبلغ ما لم يكن فيه هذا التفصيل الدقيق، وأنه تشبيه بعيد المنال فلا يكاد يظفر به إلا من كد له الفكر وأطال فيه التأمل ((وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول هو كالمتمطي ثم يقول المتمطي يمد ظهره ويده مدة ثم يعود إلى حالته فيزيد فيه أنه مواصل لذلك، ثم إذا أراد ذلك طلب علته وهي قيام اللوثة والكسل في القائم من النعاس)^{٣٠}.

والمشهد كما ترى ينبض بالحياة من شأنه أن يستثير العواطف ويحرك الانفعالات:

المصلوب ----- الخوف والتفجع

العاشق المودع ----- العطف والشفقة

المستيقظ الكسلان ----- الضحك والاشمئزاز

ونلاحظ فيه أن الصورة قد بنيت على التضاد المتمثل في (القيام * النعاس) و (التواصل * الكسل) فالانزياح الحاصل في التشكيل العلائقي (قائم: من نعاس) و (مواصل: من الكسل)، أو تجاوز المألوف والطبيعي بمخالفة أو كسر التوقعات والخروج عن الحدود المرسومة لتشكيل الصورة، من شأنه أن يخلق توترا حادا، وذلك أن صفة القيام بما تدل عليه من حيوية ونشاط تستدعي إدخال عنصر تغذية لتوفير الطاقة اللازمة للقيام غير أننا نفاجئ بإقحام أحد العناصر المثبطة للقيام وهو (النعاس) وكون هذا النعاس مما يدل عليه من نفاذ الطاقة المسؤولة عن فاعلية الجسم وأنشطة الأعضاء هو المسؤول عن تغذية القيام، وهذا ما يحصل تماماً في الجانب الآخر من اللوحة فإن من صفة المتمطي أنه يعود إلى حالته الأولى أما أن يكون التمطي متواصلًا فلا بد من وجود علة لهذا التواصل، أي لا بد من توفر عنصر آخر ينضاف إلى العناصر المشتركة في تشكيل الصورة يكون مسؤولاً عن استدامة التمطي وكون هذا العنصر، الذي يمد التمطي بقتل التواصل، هو (الكسل) وبتعبير آخر فإن الاستمرار والتواصل في مزاوله فعل ما يحتاج إلى الطاقة اللازمة للمحافظة على فاعلية الجسم وهنا لا بد من إدخال عنصر تغذية لتوفير تلك الطاقة غير أننا نفاجئ بإقحام عنصر سلبي أو عامل مثبط هو (الكسل) يكون هو المسؤول عن تغذية الجسم بتلك الطاقة اللازمة للتواصل. كما نلاحظ في هذا النص إيقاع الشبه في المتباينات من خلال تخيل علاقة تفاعلية أو توافقية بين (العاشق) و (المصلوب) وإذا تأملت أدركت أنها ليست خارجة عن المعقول وأن لها أصلاً ومرجعاً في العقول على اعتبار أن المصلوب عاشق للحرية والكرامة، وكما أن من سمة العشق أنه يتلف جسد صاحبه، فهذا المصلوب قد أتلّف جسده وروحه في رفض الذل والهوان ومصادرة الحقوق والحريات وتكميم الأفواه عازماً - إن لم يظفر بالعيش بكرامة - على الموت بكرامة كي يعيش في الضمائر والقلوب، ثم هذا النسق الحاصل في البنية المتمثل في تكرار صيغة (اسم فاعل) أربع مرات وبواقع مرتين في كل بيت وكذلك تكرار صيغة المصدر أربع مرات وبواقع مرتين في كل بيت فضلاً عن دخول حرف التحقيق على الجملة الفعلية الواقعة موقع الحال والترصيع بين (مرتحل) و (الكسل).

ثانيا: غرابة الاستعارة:

يعد النقاد الاستعارة فرعا للتشبيه أو كالفرع له والتشبيه أصلا لها أو كالأصل، ويعد ذلك أحد الأسس التي ينبني عليها عمود الشعر، وعيار الاستعارة عندهم كما يذهب المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة وابن رشيق في العمدة تقريب التشبيه حتى يتناسب طرفا الصورة المشبه والمشبّه به^{٣١}.

ويبدو أنه لما كانت الاستعارة تشكل المجال الأوسع للشاعر في التعبير وكان لها القدرة على كسر النمط العلائقي المألوف والتمرد على البنية الطبيعية وما يؤدي إليه من انفلات وخرق لقواعد اللغة، كان ذلك يمثل مصدر قلق للنقاد من أن يفلت الزمام من أيديهم فلا يمكنهم السيطرة على نزوع الشاعر الى كسر الحواجز التي تحول دون رغبته في التجديد واستثمار أقصى مديات التعبير التي يوفرها الاستعمال الاستعاري مما يؤدي الى إغراق الشاعر في الابهام والغموض وتحويل الشعر الى ما يشبه الألغاز والتعميمات، فلم يكن بد من وضع القيود على الشاعر وهو يستعير وأن يكون للاستعارة حد ((تصلح فيه فاذا جاوزته فسدت وقبحت ((^{٣٢}، وقد أخرجوها مخرج التشبيه وآثروا على الشاعر أن يراعي الشبه بين طرفيها وأنها ((إنما تصح ... وتحسن على وجهه من المناسبة وطرف من التشبيه والمقاربة))^{٣٣} وألزموا أن يكون الشبه بين طرفي الصورة ((مما يقرب مأخذه . ويسهل متناوله ويكون في الحال دليل عليه وفي العرف شاهد له))^{٣٤}، بل لقد اعترضوا على كثير من الاستعارات ووصفوها بالغبثاء والهجنة والبعد عن الصواب والقبح والرداءة واتهموا أصحابها بإفساد اللغة وتهجين الكلام والخروج على مذهب المتقدمين^{٣٥}.

ويعد الأمدي أكثر النقاد تشديدا على ضرورة مراعاة التناسب في الاستعارة وعدم الخروج على طريقة العرب، ولذلك نراه يستقبح كثيرا من استعارات أبي تمام ويعلل ذلك بمخالفتها العرف او خروجها على طريقة العرب متهما إياه بالتكلف والتعسف والعدول عن الصواب، ونراه يسم استعاراته البعيدة بنعوت كثيرة كالقبح والهجنة والاستكراه والغبثاء والرداءة بلهجة شديدة لا تخلو أحيانا من التنكيل والاستهزاء والسخرية اللاذعة، بل يرفض كل استعارة تخالف عمود الشعر وطريقة العرب او المبدأ اللغوي الصارم الذي يحتم ((أن ينتهي في اللغة الى حيث انتهوا ولا يتعدى الى غيره فإن اللغة لا يقاس عليها))^{٣٦}.

ولعل تلك المناسبة المزعومة من أشد القيود التي فرضها العمود على الشعراء وربما ما كانت تخطر يوما ببال شاعر قط وهو يستعير وكان لها أبعد الأثر في "تحجيم المد الاستعاري" لتشكيل عوالم متخيلة ينذر أن تتشكل من دون كسر شوكة المألوف أو العادي والتحليق في فضاء اللامألوف واللامتجانس^{٣٧}، بل لقد حالت دون أن يعبر الشاعر عن كل ما يشعر به أو يجول في خاطره وزجت به في حظيرة التقليد كلما حاول التحليق في سماء الأصالة والإبداع . والغريب أن النقاد لم يفتأوا يبحثون عن شبه أو مناسبة في الاستعارة دون أن يلتفتوا الى "التناسخ المعنوي" أو (الهدم والبناء)^{٣٨} الذي يعد من أهم وظائف الاستعارة. يظهر مما تقدم أن النقد القديم لم يكن في معظمه يميل الى الاستعارة الغريبة وإنما كان يسمها بالبعد والقبح والاستكراه ويؤثر القرب والوضوح والاعتدال^{٣٩}.

ويقف عبد القاهر في الاتجاه الآخر إذ يعد عنصر الغرابة من أهم الأسس التي ينبني عليها استحسانه للصورة الاستعارية، وهو من الأنماط التي تبلغ بها الاستعارة الدرجة القصوى من التأثير في النفوس، لأن غرابة الصورة أو ندرتها من شأنها أن تستثير انفعالات المتلقي لأنه لم يكن يتوقع حصولها ولا عهد له بأمثالها فتنبسط لها أسارير وجهه عجا وتهتز لها خلجات نفسه طربا، وفي ذلك يقول عبد القاهر ((وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاءت الجمال في تفننها وتصرفها))^{٤٠}، بل يعد ذلك ميدانا تصطف فيه الجياد وتتصارع فيه الفحول الأنجاد ولا يقوى عليه إلا الرجال الأفاضل^{٤١}. ويمثل عبد القاهر لغرابة الصورة الاستعارية بقول ابن المعتز^{٤٢}:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

إذ إنها من الاستعارات النادرة التي يتمثل لك فيها التلطف في الأداء والاقتدار في الصناعة، فليس أجمل من صورة الشعب تفيض منه الرجال ولا أدل على سرعة الاجابة وعلو الهمة والنجابة من السيولة والانصباب والمعنى ((أنه مطاع في الحي وأنهم يسرعون الى نصرته وأنه لا يدعوهم لحرب او نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه حتى تجدهم كالسيول تجيء من ههنا وههنا وتتصب من هذا المسيل وذاك حتى يغص به الوادي ويطفح منها))^{٤٣}.

ومما يدخل في هذا الصدد بناء الاستعارة على تناسي التشبيه، إذ تبلغ الاستعارة غاية شرفها وقوة تأثيرها كلما كان الشبه أخفى والادعاء أظهر وأقوى ويرجع ذلك الى المبالغة التي لا تحصل والتشبيه ظاهر معلوم والادعاء داخل في المعقول، يقول عبد القاهر: ((إن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه وكان موضعه من الكلام أظن به وأشد محاماة عليه وأمنع لك من أن تتركه وترجع الى الظاهر وتصرح بالتشبيه فأمر التخيل فيه أقوى ودعوى المتكلم له أظهر وأتم))^{٤٤}. وهي خطوة أولى وأساسية لتحرير الاستعارة من عبودية التشبيه والإقرار باستقلالها التام وتميزها الأصيل، يقول: ((بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المقولة ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها وأدركوها بأعينهم وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال ولم يروه ولا طيف خيال))^{٤٥}.

ويمثل لذلك بقول الشاعر^{٤٦}:

لا تعجبوا من بلى غلالته قد زر أزراره على القمر

إذ إن أمر التشبيه قد نسي وأنسي وصار شريعة منسوخة وإنك بإظهار التشبيه تبطل على نفسك الاحتجاج على وجوب البلى في الغلالة والمنع من العجب فيه بتقرير الدلالة^{٤٧}.

ويتجلى في النص خرق واضح للبنية الطبيعية ومصادرة جميع الاحتمالات، فبعد أن تقطع البنية شوطا من التشكلات العلانقية العادية وتشرف على الاكتمال :

قد زر أزراره على :

■ الفقر

■ الحرمان

■ خشونة العيش

عند ذلك يحصل تجاوز سافر للمألوف او العادي :

قد زر أزراره على القمر !!

ويؤكد عبد القاهر، في محاولة جادة للخروج على المفهوم السائد لهذه الأجناس البلاغية وصياغة مفاهيم جديدة أكثر انسجاما مع جوهر الأدب وتجسيدها لتوظيفها التأثيرية ودورها في العملية الإبداعية، على أن جمال الاستعارة وغرابتها يتوقف على إخفاء التشبيه الذي يضيف حسنا الى حسنها ويضفي عليها ميزة وفضلا، يقول: ((واعلم أن منشأ الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت ان تفصح فيه بالتشبيه خرجت الى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع))^{٤٨}.

ويقع مثل ذلك في الاستعارة التخيلية التي هي أشرف أنواع الاستعارة وأبعدها غورا وأشدّها تعجيبا وأقواها تأثيرا وأكثرها إمتاعا وأقربها أنسا وأعذبها موردا وأرقها ماء وأنجعها دواء وأنفذها حكما وأعلاها سنانا وأثبتها جنانا، يقول عنها عبد القاهر: ((يترأى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا وتعمل تأملا وفكرا وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول))^{٤٩}، ويمثل لها بقول لبيد:

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

إذ لا يظهر لك الشبه من أول وهلة وذاك أنه لا علاقة بين الشمال واليد ولكن بعد أن ترجع الى نفسك وتفكر ثم تقرر أن حكم الشمال في تصريحها الغداة كحكم رجل يسير ناقته وقد أمسك زمامها بيده، يقول: ((فأنت كما ترى تجد الشبه المنتزع ههنا إذا رجعت الى الحقيقة ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه ألا ترى أنك لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد.. ولكنك أردت أن تجعل الشمال كذي اليد من الأحياء))^{٥٠}.

وتبلغ الغرابة شأوا كبيرا ومنزلة عظيمة في الاستعارة التمثيلية التي تفعل فعلا عجيبا في المتلقي من خلال الاستجابة الانفعالية التي يبدئها إزاء هذا اللون من التعبير الاستعاري لكونه – كما يقول ابن رشيق القيرواني ماثلا لخطر الإنسان أبدا^{٥١}.

ويمثل ابن المعتز للصورة التمثيلية بقول زهير بن أبي سلمى:

إذا لقحت حرب عوان مضرة ضرّوس تهر الناس أنيابها عصل

وهي لوحة فنية تشتمل على ثلاث صور جزئية تأزرت في التعبير عن بشاعة الحرب التي يحذر منها الشاعر ويحث الناس على تجنبها، فهو بصدد اثبات معنى الديمومة والتجدد لهذه الحرب المستعرة فمثل لها بأنثى تلقح فتحمل ثم تنجب أي ان هذه الحرب تتوالد وتتسع وتتعد، ثم أكد ذلك بجعلها عوانا، والعوان هي الحرب التي قوتل فيها مرة بعد مرة^{٥٢}، ثم استعار لها صورة الكلب وهو ينبج في وجوه الناس للتعبير عن بشاعة تلك الحرب وإنكار الناس وبغضهم لها كونها تعمل على إشاعة الكره والأحقاد بين الناس بأن يوتر بعضهم بعضها فمثلها في القبح وإنكار الناس لها ونبذهم إياها واشمئزاز النفوس منها مثل كلب قبيح ينبج في وجوه الناس، قال ابن المعتز ((تهر أي تحملهم على أن يكرهوا يقال هر فلان كذا إذا كرهه وأهرته أنا حملته عليه وهرير الكلب صوت يردده الى جوفه إذا كره الشيء او الشتاء لشدة البرد او لغيره ... وتهر كأنها تنبج في وجوههم))^{٥٣}، ثم لما أراد أن يعبر عن قدم تلك الحرب مثل لها بصورة البعير المسن الذي اعوج نابه لتقدم العمر به وبلوغه أشد قوته وكمال نضوجه. وقد وفق الشاعر في رسم صورة تلك الحرب فبالغ في صفتها واستقصى نواحيها وأتى على جميع أبعادها فجعلها (قديمة) و(متوالدة) و(بشعة مكروهة) في صورة بديعة متقنة الصنع متناسقة الألوان والظلال. ويمثل ابن رشيق للاستعارة التمثيلية بقول ابن مقبل^{٥٤}:

إنني أقيد بالمأثور راحلتي ولا أبالي وإن كنا على سفر

المأثور هو السيف الذي فيه أثر^{٥٥}، والقيد حلقة تكون في عنق الدابة أو في رجلها - بموضع الخلخال من رجل المرأة - وقد يكون المعنى: أميزها بسمة أو أثر أسمها فيها فتكون لها كالقيد، أو أقتادها بحبل في لجامها، وهو مأخوذ من القود، وهي الدابة التي تقاد بمقاودها ولا تتركب، ولعلة أراد: أقيدها ببريق سيفي (فرنده أو ديباجته) وذلك أنها إذا نظرت إليه اتصل شعاعه بعينيها فلم تتمكن من الرؤية، أو أقيدها بالجن!^{٥٦} (أي بالسحر ونحوه من صنيع الجن) ولما كان تقييدها بالجن أشد وقعا وأقوى أثرا استعمل معه صيغة (فعل) لإفادة معنى المبالغة في وقوع الفعل. وأكد ذلك بقوله (ولا أبالي)، قال ابن رشيق: ((قوله (لا أبالي) حشو مليح أفاد مبالغة عجيبة وقوله (وان كنا على سفر) زيادة في المبالغة))^{٥٧}، وقد جاء تقديم الجار

والمجورور (بالمأثور) على المفعول به (راحتي) لأجل الاختصاص وذلك أن التقيد من قبل الشاعر جار بالمأثور دون سواه، ثم الزمنية المفتوحة المتمثلة بالصيغة المضارعة في قوله (أقيد) و (لا أبالي) لإفادة أن هذا الفعل من شأنه دائما وأبدا، وفيه لون من ألوان الاعتداد بالنفس، وقد أكد ذلك باستعمال البنية الاسمية والحرف المشبه بالفعل لتثبيت المعنى في نفس المتلقي.

ويذهب عبد القاهر الى أن التمثيل تذوب فيه الأجزاء وتققد صورها لتتشكل من امتزاجها صورة بلامح جديدة مباينة لأي من الأجزاء المشتركة في تكوينها، وتتجلى وظيفته في ترسيخ المعنى المقصود في ذهن المتلقي عن طريق تمثيله للحواس، إذ كان الإنسان بفطرته وتركيبه خلقه يؤثر الانتقال من مستور إلى معلوم ويطمئن إلى الشيء الذي يرد إليه عن طريق الحواس، وإن مما فطرت عليه النفوس أنها تأنس بالمعنى الممثل لما يثير فيها من دواعي الاستغراب ويفتح للقلب منافذ للدهشة والإعجاب ولما له من قدرة على استثارة المشاعر وتحريك الانفعالات وأن يحدث في النفوس هزة وأريحية لا تحصل لها إذا صور لها المعنى عاريا عن التمثيل^{٥٨}.

وإذا كان التمثيل واقعا في المتباينات فهو أولى بالشرف وأحق بالفضل وأنه ليلبغ من الاستحسان مبلغا عظيما ويفعل في النفوس فعل السحر بالأبدان، يقول عبد القاهر: ((وإذا ثبت هذا الأصل وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان ويشير الكامن من الاستطراف فإن التمثيل أخص شيء بهذا الشأن وأسبق جار في هذا الرهان وهذا الصنيع صناعته التي هو الإمام فيها والبادئ لها والهادي إلى كفييتها وأمره في ذلك أنك إذا قصدت ذكر ظرائفه وعد محاسنه في هذا المعنى والبدع التي يخرعها بحذقه والتأليفات التي يصل إليها برفقه ازدحمت عليك وغمرت جانبك فلم تدر أيها ولا عن أيها تعبر))^{٥٩}. ويرجع هذا - برأينا - إلى ما يحدثه التمثيل من خرق أو (انحراف) في بنية النص قادر على إحداث خرق من نوع آخر، هو خرق في أسلوب التفكير عند المتلقي والتحرر من سلطان المألوف والطبيعي وهو ما يدفع به إلى مزيد من التفاعل مع النص ويستدعي منه حضورا ذهنيا متميزا للكشف عن أغوار النص الإبداعي

ودلالاته بمزيد من التأمل والتفكير، وهو أمر تستعذبه النفس البشرية لأنها- كما يقول الدكتور شفيع السيد قد طبعت على الحرص على ما جهدت في سبيله وتعبت من أجله^{٦٠}.

والذي يقضي للتمثيل بالغلبة إذا أطلق الفرس من العنان واصطفت الأيدي للرهان أنه ينشطر على نفسه أو يتكثر، يقول عبد القاهر: ((ليأتيك من الشيء الواحد بأشياء عدة ويشقق من الأصل الواحد أغصانا في كل غصن ثمر على حدة))^{٦١}

ويمثل له بقول البحري^{٦٢}:

دان على ايدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

ويرى أن سر الجمال ومصدر الاريحية إنما هو في الانتقال الحاصل من خفي إلى جلي ومن مجهول مشكوك فيه إلى معلوم متيقن منه^{٦٣}.

ولا يخفى أن وجه الشبه هو حصول المنفعة من الشيء مع تعذر الوصول إليه، ونلاحظ أن النص ”ينتهي من حيث يبدأ“ أي أن حركة الصورة صعودا ثم نزولا (العودة إلى نقطة البداية) تجعل من التشبيه يشكل حلقة متكاملة:

دان * شاسع + العلو * قريب

ومن خلال هذا الانقسام الحاصل في البنية أو كسر التضاد الذي بنيت عليه الصورة تمكن الشاعر من انتزاع التوافق من برائن التضاد وخلق الائتلاف من رحم الاختلاف، وبتعبير آخر: لما كانت الصورة في معرض المديح فقد حرص الشاعر أن تكون مفعمة بالحياة وموحية بالأمل بدلالة (دان) و (قريب) اللذين يوحيان بتجدد الأمل وحصول الانتفاع على حساب (شاسع) و(العلو) اللذين يوحيان باليأس والحرمان. ومما يستوقفنا في النص:

١- البنية الاسمية لتثبيت المعنى في ذهن المتلقي .

٢- إسناد الفعل إلى الجماد من طريق المجاز لإعلاء قدره وتعظيم شأنه .

- ٣- دخول (ال) التعريف في قوله (البدر) لصرف الذهن إلى البدر المعروف .
- ٤- الطباق بين (دان، شاسع) و(أفرط في العلو، جد قريب) والتجنيس بين (ند) و (الندى) اضفيا على النص وقعا موسيقيا مميذا .
- ٥- حذف المبتدأ في قوله (دان) والتقدير (هو دان)، أي الممدوح، فلما جعله قريبا من العفاة أفاد ذلك بأنه بلغ من الشهرة ما يغني عن ذكره صراحة فما أن يقال: (دان على أيدي العفاة) حتى تتوجه الأنظار إلى الممدوح وقد جعله في متناول اليد، وهذا أبلغ في الدلالة على الانتفاع منه .
- ٦- لما جعله في غاية العلو قابل ذلك بقوله (جد) ليجعله في غاية القرب .
- ٧- الوصل بين الجملتين الفعلية (أفرط في العلو) والاسمية (ضوؤه جد قريب) عن طريق العطف بالواو للدلالة على ان الجملة الثانية جزء لا يتجزأ عن الأولى لاشتراكهما معا في تشكيل الصورة الكلية .
- ٨- الفصل بين المبتدأ (ضوؤه) وخبره (قريب) بالموصوف وصفته (للعصبية السارين) أفاد تأكيد الانتفاع به لان السراة اشد احتياجا لضوء البدر من غيرهم .
- ٩- تكرار صيغة اسم الفاعل في حال التثنية في قوله (دان) و (شاسع) للإفادة من الزمنية المفتوحة (دلالته على الحال والاستقبال) للدلالة على ان من شأنه الدنو والعلو دائما وأبدا .
- ١٠- تكرار صيغة المبالغة (فعيل) في قوله (ضرب) و (قريب) لبلوغ الصفتين غايتهما القصوى .
- وقول المتنبي:

حسن في عيون أعدائه أقبح من ضيف رأته السوام

فقد وفق الشاعر من خلال التمثيل في تأدية المعنى المقصود، وهو أن قتل الممدوح لأعدائه هو بمنزلة الأمر المفروغ منه أو الواقع لا محالة وأن حال أعدائه حال المهزوم المغلوب على أمره الذي لا حول له أن يدفع عن نفسه المحذور أو يخلص نفسه من القتل، ولذلك لا سبيل له إلا أن يكره الممدوح ويراه أقبح ما يكون كما هو حال السوام مع الضيف القادم ذلك أنها لا تستطيع أن ترد عن نفسها المحتوم وأن نحرها مرهون بقدم الضيف فهي تكره قدومه وتستقبه كما تستبجح المنية. فالممدوح إذن قبيح في وجوه الأعداء

((بل هو أقبح في نظرهم من الضيف في عيون السوائم لأن في رؤيته هلاكها وتلك لمحة نافذة من المتنبى لأنه أعداء الممدوح لا يطيقون رؤيته لأنه يهلكهم))^{٦٤}، أي لما كان الممدوح بمنزلة السيف المسلط على رقابهم أو الموت الذي - لا محالة - هو نازل بهم والنفس - عادة - تجزع في السوق من الموت وتستقبح المنية وتتمثل لها بأبشع صورة فإن الممدوح يتمثل في عيون الأعداء في غاية القبح والبشاعة. وتستوقفنا في النص أمور عدة، أبرزها:

١. لقد حقق الشاعر توترا حادا من خلال كسر التوقعات والتمدد طبيعة البنية وذلك بإقحام عنصر إيجابي (عامل تحفيز أو بناء) وهو قوله (ضيف) في بنية سياق سلبي بامتياز بجعله معمولا لـ (أفعل التفضيل) الذي جيء به في معرض هدم أو إسقاط لأننا بمجرد أن نسمع بلفظة (ضيف) تتجسد لنا الخصال الحميدة والقيم العربية الأصيلة، من الكرم والسخاء والعز والشرف والاباء والنجدة وحماية الجوار ونحو ذلك، أما أن تقرر (ضيف) بالقبح وما تندرج تحته من المعاني السلبية، كالنفور والاستنكار والبشاعة والاشمئزاز والوضاعة والتحقير، ويبلغ الوصف أعلى مستوياته وأكمل حالاته بدلالة (أفعل التفضيل) فهذا يخلق انزياحا عن المألوف تتجسد خلاله فنية النص.

٢. أحداث خلل في البنية من خلال النقاء الحسن والقبح في صورة واحدة، وقد أصاب لك من خلاله شدة انتلاف في شدة اختلاف وصور لك "التنام عبث الاضداد" أي أن التشكيل العلانقي القائم على التضاد (حسن * أقبح) و (أقبح * ضيف) خلق توترا حادا ساهم في تحويل القبح إلى صفة ايجابية تتضاف إلى حسنه وتؤكد.

٣. تقديم معمول اسم التفضيل، وهو قوله (في عيون) عليه للعناية به وذلك لإفادة ان صفة القبح دخيلة على الممدوح وأنها في عيون الاعداء ليس إلا. أي أن الذعر والخوف الذي ينتابهم من جهة الممدوح أفقدهم صوابهم وحجب أبصارهم أن ترى حسنه حتى أخذ الحسن يتمثل لهم قبحا.

٤. حذف المبتدأ في أول الكلام لما تتصف به كلمة (حسن) من الاكتفاء الذاتي وأصل الكلام (هو حسن).

٥. إيداعه في (السوام) سمة التمييز بين القبيح والجميل، أي أثبت لها الإدراك والوعي من خلال التشخيص.

٦. الفصل بين الجملتين الذي جاء في أحسن موقع والطف شيء تجود به الصنعة وتشهد له الفطنة وقد أغمض به المعنى وأوقع الوهم في ذهن سامعه، بل لقد فتح بابا للتأويل وخلق مجالا واسعا للإيحاء حتى أضاف إلى البيت حسنا لن يوجد له في غيره. وقد أفاد كمال الاتصال لكون الجملة الثانية جاءت مؤكدة لصفة الحسن في الممدوح، وهو ما يسميه القدماء (تأكيد المدح بما يشبه الذم) فكما أن الضيف يشكل عامل فزع ينتاب الماشية لحظة رؤيتها له خشية على أنفسها من النحر فإن الممدوح لشجاعته وفرط إقدامه يشكل مصدر رعب وعامل فزع للعدو خشية على أنفسهم من القتل. ولذلك يمكن أن نصطلح على هذه الصورة بأنها استدارية (العودة إلى نقطة البداية)، يقول عبد القاهر ((بدأ فجعله حسنا على الإطلاق ثم أراد أن يجعله قبيحا في عيون أعدائه على العادة في مدح الرجل بأن عدوه يكرهه فلم يقنعه ما سبق من تمهيده وتقدم من احترازه في تلاقي ما يجنيه إطلاق صفة القبح حتى وصل به هذه الزيادة من المدح وهي كراهة: سوامه لرؤية أضيفه))^{٦٥}. ومن خلال هذه النكات الدقيقة واللطيفة والبناء الاستداري للصورة تمكن الشاعر من تأدية المعنى المقصود وتحقيق الاستجابة الانفعالية لدى المتلقي بحرفية عالية وتوظيف أمثل لأدواته وإمكاناته اللغوية والفنية فكان لاستعارته من الجمال والإبداع ومن السحر العجيب أيضا ما لم يكن لغيرها، وبلغ التمثيل حد التناهي في جماله وقوة تأثيره في معرض الغرابة أو الندرة.

الخاتمة:

١. يتضح مما تقدم أن عنصر الغرابة من المعايير التي اعتمد عليها النقد القديم لاستجادة الصورة التشبيهية كونه يحفز المتلقي على إجالة الفكر وكد خاطر لتحصيل الصورة والوقوف على مكان الجمال فيها.
٢. يرى النقاد أن من دواعي الغرابة في الصورة أن يكون المعنى جديدا مبتكرا، أو أن تتشكل من عناصر متباينة في الجنس، أو متباعدة يبعد تصورهما في الذهن ولا تكاد تهتدي إليها الخواطر، أو تشتمل على بنية مركبة بأن تتفاعل الأجزاء أو العناصر الداخلية لتشكيل المشهد أو الصورة الكلية
٣. تعد غرابة الصورة التشبيهية وندرة وقوعها عند عبد القاهر الجرجاني من أهم الأسس التي يتوقف عليها جمالها وعمق تأثيرها في النفوس، وهو يربط بين عنصر الغرابة وبين استجابة المتلقي لها وتأثيرها فيه،

فلهذا النمط من الصور تأثيره العجيب في النفوس إذ يبعثها على التعجب والاستحسان ويحدث فيها أريحية ويستثير انفعالاتها ويحرك دواعي سرورها وانبساط أسرارها.

٤. كان للنقاد دور في تحجيم عنصر الإبداع لدى الشاعر من خلال الحدود التي وضعوها للشعر وألزموا الشاعر أن يتبعها ولا يحيد عنها، وهو ما يعرف بـ "عمود الشعر"، وخاصة موقفهم من الاستعارة وقلقهم إزاء مدياتها الخارقة التي لا يمكنهم التحكم بها أو السيطرة على نزوع الشاعر إلى كسر الحواجز التي تحول دون رغبته في التجديد واستثمار أقصى مديات التعبير التي يوفرها الاستعمال الاستعاري مما يؤدي إلى إغراق الشاعر في الابهام والغموض وتحويل الشعر إلى ما يشبه الألفاظ والتعميات، لذا وضعوا قيودا صارمة على الاستعارة وجعلوا لها حدا تصلح فيه وأخرجوها مخرج التشبيه وآثروا على الشاعر أن يراعي الشبه بين طرفيها، فإذا جاوزت ذلك قبحت وهجنت واستكرهت وخالفت عمود الشعر وطريقة العرب وخرجت عن المألوف والطبيعي، بل اتهموا أصحابها بإفساد اللغة وتهجين الكلام والخروج على مذهب المتقدمين، مما كان له أبعد الأثر في "تحجيم المد الاستعاري" لتشكيل عوالم متخيلة يندر أن تتشكل من دون كسر شوكة المألوف أو العادي، بل لقد حال ذلك دون أن يعبر الشاعر عن كل ما يشعر به أو يجول في خاطره وزجت به في حظيرة التقليد كلما حاول التحليق في سماء الأصالة والإبداع.

٥. لقد وقف عبد القاهر في الاتجاه الآخر إذ جعل عنصر الغرابة من أهم الأسس التي ينبني عليها استحسانه للصورة الاستعارية، وهو من الأنماط التي تبلغ بها الاستعارة الدرجة القصوى من التأثير في النفوس، لأن غرابة الصورة وندرتها من شأنها أن تستثير انفعالات المتلقي فتنبسط لها أسارير وجهه عجا وتهتز لها خلجات نفسه طربا، كونه لم يكن يتوقع حصولها ولا عهد له بأمثالها، وخاصة عند بناء الاستعارة على تناسي التشبيه، بخلف ما ذهب إليه النقاد، فهذه هي المنزلة التي تبلغ بها الاستعارة غاية شرفها وقوة تأثيرها، فكلما كان الشبه أخفى والادعاء أظهر وأقوى وقع لك من المبالغة ما لم يقع والتشبيه ظاهر معلوم، وكان أمر التخيل فيه أقوى ودعوى المتكلم له أظهر وأتم، ويعد ذلك خطوة أولى وأساسية لتحرير الاستعارة من عبودية التشبيه والإقرار باستقلالها التام وتميزها الأصيل.

٦. يؤكد عبد القاهر، في محاولة جادة للخروج على المفهوم السائد لهذه الأجناس البلاغية وصياغة مفاهيم جديدة أكثر انسجاما مع جوهر الأدب وتجسيدها لتوظيفها التأثيرية ودورها في العملية الإبداعية، على أن جمال الاستعارة وغرابتها يتوقف على بنائها على التخييل الذي يترأى لك التشبيه فيه حتى تخرق إليه ستره وتعمل تأملا وفكرا وحتى تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول، وهذا اللون الاستعاري أشرف أنواع الاستعارة وأبعدها غورا وأشدّها تعجيبا وأقواها تأثيرا وأكثرها إمتاعا وأنسا.

٧. وتبلغ الغرابة شأوا كبيرا ومنزلة عظيمة في الاستعارة التمثيلية التي تفعل فعلا عجيبا في المتلقي من خلال الاستجابة الانفعالية التي يبدئها إزاء هذا اللون من التعبير الذي تذوب فيه الأجزاء وتفقد صورها لتتشكل من امتزاجها صورة بلامح جديدة مابينة لأي من الأجزاء المشتركة في تكوينها وذلك أن مما فطرت عليه النفوس أنها تأنس بالمعنى الممثل لما يثير فيها من دواعي الاستغراب ويفتح للقلب منافذ للدهشة والإعجاب ولما له من قدرة على استثارة المشاعر وتحريك الانفعالات وأن يحدث في النفوس هزة وأريحية لا تحصل لها إذا صور لها المعنى عاريا عن التمثيل. ويرجع هذا - برأينا - إلى ما يحدثه التمثيل من خرق أو (انحراف) في بنية النص قادر على إحداث خرق من نوع آخر، هو خرق في أسلوب التفكير عند المتلقي والتحرر من سلطان المؤلف والطبيعي وهو ما يدفع به إلى مزيد من التفاعل مع النص ويستدعي منه حضورا ذهنيا متميزا للكشف عن أغوار النص الإبداعي ودلالاته بمزيد من التأمل والتفكير، وهو أمر تستعذبه النفس البشرية التي طبعت على الحرص على ما جهدت في سبيله وتعبت من أجله.

الهوامش:

- ١ الحيوان: ١٣٢/٣.
- ٢ اسرار البلاغة: ٢٩٧.
- ٣ ظ: منهاج البلغاء ٢٣ .
- ٤ ظ: الصورة الشعرية معيارا نقديا : ٣٥٩
- ٥ ظ: بنية اللغة الشعرية: ٢٨ و دراسات في النقد الادبي المعاصر (عشماوي) : ١١٩.
- ٦ ظ: البيان والتبيين : ٨٩/١.
- ٧ ظ: عيار الشعر ٢٧

- ٨ ديوان دعبيل: ٢٩٢ وظ: عيار الشعر: ٧٩ .
- ٩ ظ: اسرار البلاغة: ١٠٩
- ١٠ ديوان ابن المعتز: ٦١٩/٢ .
- ١١ اسرار البلاغة: ١١٠
- ١٢ ظ: اسرار البلاغة: ١٣٥
- ١٣ ظ: اسرار البلاغة: ١٥٧
- ١٤ نقد الشعر: ١٢٧
- ١٥ الحيوان: ٤٥٣/١ وجميع دواوين الشعر العربي: ٣٢/ ٤٦٣
- ١٦ نقد الشعر: ١٢٧
- ١٧ اسرار البلاغة: ١٥٦
- ١٨ نفسه: ١٥٤
- ١٩ نفسه: ١٥٢
- ٢٠ فنون التصوير البياني: ٩٤
- ٢١ اسرار البلاغة: ١٥٤
- ٢٢ نفسه: ١٧٠
- ٢٣ ظ: اسرار البلاغة: ١٥٧
- ٢٤ نفسه: ١٥٧-١٥٩
- ٢٥ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٢/ ٢٨٠ و زهر الأكم في الأمثال والحكم: ١/ ١٧٨
- ٢٦ اسرار البلاغة: ١٦١-١٦٢ .
- ٢٧ نفسه: ١٥٩- ١٦٠
- ٢٨ نفسه: ١٦٢
- ٢٩ الكامل في اللغة والأدب: ١/ ٢٠٤
- ٣٠ اسرار البلاغة: ١٦٣ .
- ٣١ ظ: مقدمة شرح ديوان الحماسة: ١/ ١٢ و ظ: العمدة: ١/ ٢٧٠ .
- ٣٢ الموازنة: ٢٤٢
- ٣٣ الوساطة: ٤٢٩ .
- ٣٤ اسرار البلاغة: ٢١١ .
- ٣٥ ظ: اتجاهات النقد في القرن الخامس الهجري: ٣٨٧
- ٣٦ الموازنة: ٢٠٢ وظ: ص ٢٣٤ و ص ٢٥٣ .
- ٣٧ ظ: في الشعرية (كمال ابو ديب) ٢٨ .
- ٣٨ ظ: بنية اللغة الشعرية: ١٩٤ .
- ٣٩ ظ: الغموض في الشعر العباسي ١١٠ .
- ٤٠ اسرار البلاغة: ٥٠ .

- ٤١ ظ: دلائل الاعجاز: ٥٥ .
٤٢ ديوان ابن المعتز : ٢٩٠/٣ ودلائل الاعجاز : ٥٦ .
٤٣ دلائل الإعجاز : ٥٦ .
٤٤ اسرار البلاغة: ٢٧٦ .
٤٥ نفسه: ٢٦٢ - ٢٦٣ .
٤٦ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٢٨٣ / ٢ .
٤٧ ظ: اسرار البلاغة ٢٦٦ .
٤٨ دلائل الاعجاز ٢٨٦ : .
٤٩ اسرار البلاغة ٣٥-٣٦ .
٥٠ نفسه: ٣٦ .
٥١ ظ: العمدة : ٢٨٢/١ .
٥٢ ظ: شعر زهير بن أبي سلمى : ٣٦ .
٥٣ كتاب البديع : ٧-٨ .
٥٤ المعاني الكبير: ٢٦٠/١ .
٥٥ ظ: العمدة : ٢٨١/١ و تهذيب اللغة: ١٠٥/٥ .
٥٦ ظ: لسان العرب، مادة (اثر) و (قود) و (قيد) .
٥٧ العمدة : ٢٨١/١ .
٥٨ ظ: اسرار البلاغة: ١٠٢-١٠٣ .
٥٩ نفسه: ١١١-١١٢ .
٦٠ ظ: البحث البلاغي عند العرب : ١٠٦ .
٦١ اسرار البلاغة: ١١٤-١١٥ .
٦٢ ديوان البحتري : ٢٤٨/١ - ٢٤٩ .
٦٣ ظ: اسرار البلاغة : ٩٨ .
٦٤ فنون التصوير البياني : ٢١٠ .
٦٥ اسرار البلاغة : ٢٢٠ .