مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٦٤، خريف١٤٠١ هـ. ش/ ٢٠٢٢ م؛ صص٩٤-٧٣

معايير التقييم الجمالي للشعر الجاهلي من منظور التصوير الحسيّ (رؤية نقدية مُعاكسة في بيتين من أبيات امرئ القيس)

نوع المقالة: أصيلة

مالك العبدي

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة إيلام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، إيلام، إيران

تاريخ استلام البحث: ١٤٠٠/١٠/٢٢ تاريخ قبول البحث: ١٤٠١/٠٤/٠٦

الملخّص

قد يظن الباحثون –أو يتأكّدون إلى درجة الاستيقان– أن بعض أبيات الشعر منذ القدم أصبحت خارجة عن مدار الجودة البلاغية، وافتقدت شيئا كثيرا من رونقها نظرا لعدم توافر ظروف جماليّة تؤهّلها لحيازة المواصفات السبكية المطلوبة. فطالما أُعجِب النقاد القدامى والمعاصرون بمتانة السبك وجودة الأسلوب في بيت امرئ القيس الشهير "مِكَرٍّ مِفَرٍّ..." واستفاضوا في تفصيل وجوهه البلاغية؛ كما رفض قاطبة النقاد الأوائل والمحدثين بلاغة بيته الآخر"غدائره مستشزرات..." ووقفوا موقفا معارضا تجاهه فجرّدوه من البلاغة والفصاحة البتّة نظرا للتنافر الصوتي الذي لمسوه في لفظةٍ منه وهي "مستشزرات". ونحن في هذه الدراسة ووفق الأسلوب الوصفي–التحليلي سنكون بصدد إثبات رؤية مخالفة لذلك في كل من الاتجاهين النقديَّين السّائدَين، فنُثبت في الأول أنه خارج تماما عن دائرة الجودة الفنية، من حيث إن الوجه التشبيهي الذي استُخدم فيه لايصوّر شيئا من الجوانب الإبداعية التي توخّاها الشاعر لتجسيد الحركة المتأرجحة لدى الفرس. كما أن البيت الثاني يتصف بمواصفات الفصاحة التصويرية التي خفيت عن أبصار الباحثين، من حيث إهمالهم لجانب البلاغة التطبيقية التي تقتضي أن تكون الصورة النهائية مستوحاةً من مؤشّرات التطابق السمعبصريّ الملحوظ عند إرادة المعنى المصوَّر. تقول النتائج إن الرؤية النقدية السائدة عند النقاد بشأن البيتين قد تكون خاطئة بالفعل، وإن كلًّا منهما يمكن أن يُنظَر إليهما من منظور بلاغيٍّ آخر يُثبت للثاني قيمةً تعبيرية كبرى تغافل عنها النقاد والدارسون، كما يسجّل للأول انحرافًا في الصورة التشبيهية التي تجعل البيت متناقضًا تماما مع ما تقتضيه البنية التشبيهية السليمة عند انتظام الصورة الديناميكية المرجوّة.

الكلمات الرئيسة: الشعر الجاهلي، معلقة امرئ القيس، البلاغة التشبيهيّة، التصوير الحسيّ، القيمة الجمالية.

* الكاتب المسؤول m.abdi@ilam.ac.ir

١. المقدمة

إنَّ الطبيعة شعر ووصف وحسّ لا يُدرَك إلا بواسطة الحقائق الكونيّة المتمثلة بأعيان المخلوقات في مختلف مدارجها الوجوديّة، وإن هذه الحقائق قد تتشابه أو تتعادل أو حتى تتناقض لدى كل فرد من أفراد هذه المجموعة الكونية لما بينهم من تفاعل شعوريّ دؤوب يقوم على مبادلة الصور الفيزيائية والميتافيزيقية التي يشعرون بها جميعا، والشاعر الأديب يجب أن يجعل شعره متميّزًا بالبديعيّة والجِدّة والحداثة حتى تكون صورته معبّرةً تمامَ التعبير عن الواقع الذي يشهد به شعره، بحيث تحاكي روح الطبيعة كما تحاكي عناصرها المحسوسة النابضة بالحياة. كما أن عبدالقاهر يُسنِد إلى التصوير الحسي دورًا بُرهانيًّا تتسنَّى من خلاله عمليّة المشاهدة التي تفعل تحريكًا للنفس وتساعد على تمكّن المعنى في القلب (الجرجاني، د.ت: ١٠٧-١٠٦). وإن الشاعر "يجد في كل ذلك مادّة وقوّةَ بناءٍ فعالةً في الشعر تتحوّل فيها المدركات أقوالا مصوّرة" (عتّاف، ١٩٨٥: ٤٧). فإن هذه العمليّة التحويلية–التصويرية تترك بلا ريبٍ تأثيرا عند المتلقي فيُقرِّبُ عنده المعنى المفاهيم الذهنية الموهومة في صورة المدرَكات البصريّة، وسببُ هذا التأثير «هو ما توحي به الصورةُ المشاهَدة من خيالات في الذهن عند مواجهة الصور المحسوسة، فلا يمكنه إنكارها أو الشك في حقيقتها» (بودوخة، ٢٠١٨: ١٣٨). وإن الشعر الجاهلي هو شعر وصفي وحسي كذلك، وقلما نجد شعرا في القصيد الجاهلي يخلو من التصوير الفيزيائي المتجسّد الذي يُدرك بواسطة الحواس الظاهرة؛ فلا تنبثق منه صورة إلا وأدركناها بمعونة التخطيط البلاغي المصوّر الذي تبنّاه الشاعر الجاهلي بوصفه رسّامًا للكلمات، وإن هذا التصوير الحسي «هو الشيء الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي وهو أساسٌ هامٌّ في التمثيل» (كومي، ١٩٧٩: ٨٢)؛ والحقّ «أن هذا اللون من التصوير الحسي المباشر يكاد يطبع الوصفَ الجاهلي كلَّه بِمِيسَمِه» (أمين، ١٩٨٤: ٣٢٠)؛ وإن الجهة الغالبة من ملامح هذا التجسيد البصريّ مبنيّة على«أساس التشبيه الحسي الذي كان المسيطرَ على تشبيهات الشعراء» (كفافي، ٢٠٠٦: ٢٥٥).

فلمّا كانت هذه النظرة المحسوسة تطغى على أعمدة البناء الشعري لدى الجاهليين فيجب ألّا نتوقع عندهم عموما أن نجد آفاقا تربوية بعيدة المنال، أو رؤى عقلية صامدة في مساحات هذا السفح التعبيري المتضايق، ولكن يجب في الوقت ذاته أن لا نتخطى حقائق الواقع التعبيري الذي قدّمه الشاعر الجاهلي لمخاطبيه عبر عمليات التسييق الجمالي والمفرداتي لأبنيته الشعرية، فنستبشع

منه ما هو جدير بالإشادة والاستحسان، أو نستظرف فيه ما هو مخدوشٌ وموسوم بالهجنة والغثاثة! لأننا جميعا على وعيٍ بأن للصورة –فضلًا عن جانبها المادي– مفهوما ذهنيّا، وأن هذا المفهوم الذهني «إنما هو تعمقٌ وارتقاءٌ للتصوير الحسي، فيخرج من باب التجسيد إلى باب الإيحاء ليحاكي أمورا عقلية لها جذورها الحسيّة» (دهينة، ٢٠٢٠: ١٩٧).

فالحسيّة والبصريّة في المبادرات الشعرية عند الجاهليين إنما تقعان موقعَ الكفاءة والاستحسان فيما إذا صحبهما الإيحاءُ العقلي –ولو على وجهٍ بسيط– أو تلاهما ضربٌ من النمط السمعبصريّ الواعي، مما قد يترقّبه المخاطب على جهة الاستيقان؛ فالبصريّةُ لا يُتوقَّف عند كونها بصريّةً بحتةً وكفى، بل يُلتجَأ منها إلى وجه التوعية المصحوبة بالاستبصار وتحرّي الحقائق الكامنة وراء الذهن الجاهلي المتحدّد الأطراف، لأن الصورة الشعرية تأتي أخيرًا لمخاطبة العقل وإيصال الصورة الجمالية وقصد التأثير في السامع. إلا أنَّ هذا الشعر بكل ما فيه من ملاحة واستظراف وصدق في العاطفة ورقة في الشعور المتمثل بذات الشاعر وعقليّةٍ دارجة، فإنه يتوقف عموما عند حد التوضيح والإبانة والكشف التواصلي، بعيدا عن أجواء المعرفة التقنينية التي تجوب آفاق الذهن المستفسر، «فلم يَرقَ به الشعراء الجاهليون إلى آفاق التخيل والإبداع» (نمر، ١٩٥٩: ٧٩).

فقد عَلِمْنا سابقًا أنّ العقلية الجاهلية البسيطة لا تتجاوز –عموما– حدودَ المساحات المرئية أوالمسموعة أو... في بلورة أهدافها، وقد تعجز عن إدراك الحقائق الكونية والملاحظات الجذرية التي أوحتْ بها تطوراتُ الساحة الشعرية في عصورها المتلاحقة، ولكنَّ هذا لا يعني أنَّ الشعر الجاهلي يخلو تمامًا من عناصر العاطفة، فإنه «وإن كان يمتاز بدقّة التصوير الحسيّ فهو يزخر بالعاطفة أيضا» (بوملحم، ١٩٧٠: ٥٩)؛ فالتصوير ليس مقصودا بذاته عند الشاعر الجاهلي كركيزة أساسية يعوَّل عليها في عملية الخلق والإبداع، بل إنما يُراد بذلك توصيلُ فكرةٍ أو توضيح رؤية عاطفية –ولو على وجهٍ بدائيّ–.

وأما إذا أردنا أن نقف عند مُعطَيات هذا الحسّ الشعوري ونُحصي فاعليّاته بامتياز فيجب أن نأخذ في الحسبان جميعَ الآليّات والأنساق التعبيرية التي ساهمتْ في بلورة هذه الانجذابات الفطرية نحو المعاني الانطباعية الساذجة في إطار الصور المحسوسة. وقد يخوننا الواقعُ التعبيري في معرض حديثنا عن تقويم بعض الإنتاجات الأدبية في هذا العصر وما يمتاز به بعض الأبيات الجاهلية من ميزات الجدّة والحداثة في تطوير الأنساق التعبيرية، لننظر إليها من منظور المحكّات الدلالية

الحديثة، فننساق إلى الإقرار بوجود الجودة فيما وُسِمَ بميسم الإسفاف، أو نُخرِج عن حيّزِ الجودة ما وُصِفَ بأوصاف الرونق البلاغي بغير حق، فنتخلى عن بعض ما زوّدنا به النقاد والدلاليون من مقولاتهم المغوية التي لا تبرّد غليلا في مناهج الدرس الجماليّ الرصين. وهذا هو ما نكون بصدده في هذه الدراسة لإماطة اللثام عن الوجه الحقيقي لجمالية بعض الأبيات التي تهالك العلماء في محاولة الاستخفاف بها والغضّ من شأنها طويلا، كما نحاول إبرازَ بعض الملامح المشينة لأبياتٍ انغمسوا في تَعداد محاسنها من دون وعيٍ جماليٍّ مُبَرهَن.

والشخصية النموذجيّة التي اخترناها لنعرض شعره على بساط الدرس البلاغي والجمالي هو امرؤ القيس الكندي، والحق أن «امرأ القيس أبدع في مثل هذا التصوير الحسي... وفي كلٍّ من تصويره الحسي والنفسي جاءت صوره متقنة، ظاهرة حتى يمكننا أن نقول إن شعره يصور شخصيته، وطبيعته، ونفسيّته، وميوله وإحساساته بوضوح» (السيّد، ١٩٨٨: ٢٦٣و٢٩٦) حيث إننا نجد بوضوح أن هذا الشاعر منغمس في غضون تجاربه الشخصية أكثر من كونه متصلا بميوله ونزعاته القبلية، فإننا نجد «أن التجربة الشخصيّة أو الذاتيّة هي الغالبة على شعره» (حاوي، ١٩٨٣: ٤٥). فإننا نريد أن نقوم بابتناء رؤية استقصائيّة مستحدثة في إعادة تحليل بيتين من أبياته الشهيرة من خلال إلقاء نظرة جماليّة مغايرة تماما لما قالوه عنهما قديما وحديثا، وذلك بالاستناد إلى أهم المقوّمات الموسيقيّة والبيانيّة لإكساء هذين البيتين حلّةً قشيبةً من الانبعاثات الدلالية التي قد يوحيان بها. وافتراضُنا في هذا المشوار الحجاجي هو أنَّ هناك خلطًا بين الجيّد والرديء من حيث تحرّي الحقائق الدلالية والجمالية في البيتين، وأنّ النظرة النقديّة الأمينة التي تنبني على مبادئ المنطق التصويريّ تقتضي رداءةً في البيت الذي عُدَّ جميلًا، وتُبرز جمالًا كامنًا فيما اعتبروه مرذولًا مَعيبًا.

١-١. سؤالا البحث

١- ما الوجوه الجماليّة الحقيقية التي يوحي بها البيتان المستشهَد بهما في غضون هذا البحث؟

٢- ما المقوّمات البلاغيّة-التعبيرية التي يمكننا عبرها الحكمُ على كلٍّ من هذين البيتين بالجودة أو الرّداءة على وجهٍ مُعاكِس؟

١-٢. خلفية البحث

هناك كتب ومقالات ورسائل كتبت عن الشعر الجاهلي عموما وتناولتْ موضوع الإبداع الفني لدى امرئ القيس على وجه الخصوص، وفيما يلي نشير إلى بعض هذه الإنجازات:

رسالة جامعية بعنوان "تأثير امرئ القيس في الخطاب الأدبي والنقدي الأندلسي" من إعداد الطالب عمر فارس الكفاوين وإشراف سمير الدوربي بجامعة مؤتة عام ٢٠١١، وقد تناول فيها الباحث أهم ما امتاز به الشعر الأندلسي من ملامح التأثر بالنهج الخطابي والنقدي عند امرئ القيس. ورسالة أخرى موسومة "استراتيجية القارئ في شعر المعلقات، معلقة امرئ القيس نموذجا" قامت بإعدادها دليلة مبروك عام ٢٠١٠ بجامعة منتوري وبإشراف ليلى جبّاري، وحاولتْ فيها أن تبيّن العلاقة الموجودة بين المتلقي والنص الشعري عند الشاعر. كما حصلنا على رسالة بعنوان "الانزياح في شعر امرئ القيس" بإعداد عنان محمد شفيق ومحمود محمد علي، نوقشتْ عام ٢٠١٧ تحت إشراف د.خليل عودة في جامعة النجاح الوطنية بفلسطين، وبادر فيها المؤلفان إلى استعراض أهم النقاط الانزياحية في شعر امرئ القيس. وهناك بحثٌ بعنوان "تحليل معلقة امرئ القيس في العصر الجاهلي: البلاغة والرمزية" بإعداد أم عارف كودورث وإشراف دانا زبن، منشورا بمعهد القصيد العربي عام ٢٠١٩ متناولةً فيه مقولتي البلاغة والرمزية في معلقته. ومقالة تحمل عنوان "الصورة التشبيهية وتشكيلاتها في معلقة امرئ القيس دراسة بلاغية تحليلية" كتبها عبدالغفار يونس صديق بدري وهي منشورة بمجلة جامعة الأزهر في عددها الثاني عام ٢٠٢٠، واستعرض فيها الجهات التشكيليّة التي تبلورتْ في شعر امرئ القيس والصور التشبيهيّة التي ساعدتْ على تنمية هذا المنحى التشكيلي الدلاليّ. ومقالة "التوجيه البلاغي للمعيب من شعر امرئ القيس" في المجلة نفسها عام ٢٠٠٨ وعددها الأول، بقلم محمد أحمد أبو زيد، والتي عكفت على دراسة الجوانب التعليلية لِما عِيبَ عليه امرؤ القيس من مواطن الخطأ التعبيري أو التصويري في شعره.

ومقالة أخرى من المجلة نفسها بعنوان "بلاغة أسلوب (اتساع المعاني) في الشعر، معلقة امرئ القيس نموذجا" قدّمها محمد السيّد وعرّج فيها على مواضع الاتساع المعنوي عند امرئ القيس في معلقته. كما وجدنا مقالة للكاتب بولرباح عثماني في مجلة مخبر اللغة العربية بجامعة الأغواط في العدد ٢ من الدورة ٤، عَنْونَها "جماليات الإيقاع في القصيدة الجاهلية، امرؤ القيس أنموذجا" ودرس فيها أجمل الملامح الإيقاعية التي ازدان بها شعر امرئ القيس في معلقته خصوصا. وعثرنا على مقالة تحت عنوان "تجليات صورة الأطلال والمرأة" بقلم عبدالرحمن فضل أحمد، وهي منشورة في مجلة جيل دراسات أدبية وفكرية عام ٢٠١٨ من عددها ٣٦، وركّز فيها الباحث على إحصاء المواضع التي تجلّتْ فيها صورة المرأة والأطلال عند امرئ القيس. كما أصدرتْ مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها مقالة تحت عنوان "الإيقاع الموسيقي في معلقة امرئ القيس" لمرتضى قائمي وزميلَيه، عام ١٣٩١ ش، واستعرضت المقالة جماليّات النص الموسيقيّة عند الشاعر. وأخيرا نشرت الباحثة رحمة أحمد عثمان مقالة في مجلة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا وعنونتْها "توظيف أسلوب الشرط في شعر امرئ القيس، استقرائيّة تحليلية" عام ٢٠١٣، وحاولتْ فيها أن تُبرِز بعض الدلالات التوظيفيّة لأسلوب الشرط المستخدم في شعر امرئ القيس.

فكانت هذه أهمّ ما عثرنا عليها من بحوث ورسائل تناولتْ موضوع الملك الضلّيل وإبداعه الفنّي، وأما الدافع الذي دفعنا نحو القيام بهذه الممارسة الدلاليّة فهو أن الدراسات السابقة خَلَتْ عمومًا من الجهة النقدية–التركيزية على هذين البيتين من منظور الرُّؤى الفنية المتعاكسة، كما لم تعتنِ بآليّات الاستبيان الوظيفي والنقد الجمالي الذي طالما تنكّر لها أصحاب البلاغة والنقد قديما وحتى في الآونة الأخيرة.

٢. دراسة جماليّة في البيت الأول (غدائره مستشزرات ...) من منظورٍ نقديٍّ معاكس

١–٢. بيان وجه استبشاع البيت جماليًّا من منظور النقاد القدامى والمحدثين

هذا البيت من القلائد التصويرية التي ازدان بها شعر امرئ القيس وكان ولايزال مثار النقد الجمالي من حيث الصورة الحسية التي رسمها الشاعر فيه أهي منتظمة مضبوطة جديرة بالتنويه أم أنها صورة متنافرة مشبوهة غير ذات إيحاء؟ وكلنا نعلم أن كتب البلاغة والنقد –منذ القديم– أداروا الحديث بشأن البيت وتقييم جماليّته فاستبشعه معظم المصادر القديمة من حيث إنه يحوي لفظة متنافرة أخلّت بنظام

البيت الجمالي، كما قد انحاز بعض المصادر الحديثة إلى جانب البيت متناولةً إياه برؤية نقدية متناقضةٍ مع ما قاله الأولون بشأن رداءته وأبرزوا بعض ما فيه من الملامح الجماليّة المتباينة.

فلننظر إلى البيت أولا لنرى ما الأسباب التي أخرجتْه من حيّز الجمال وأوجدتْ فيه هذا الثقل الذي كان ذريعة بيد الذين حكموا عليه بتنافر الكلمة وتجريدها من الوجه الجمالي الذي يُتصوّر لها، ومِن ثَمَّ إفسادُها لِوِجْهة البيت الإيماجيّة؟ فقد يذكر يحيى بن حمزة العلوي «أنه قدعيبَ على امرئ القيس قوله (غدائره مستشزرات...) لِما في المستشزرات من التنافر المورث للثقل والبشاعة» (العلوي، ٢٠٠٢: ج٣/ ٢٤٤)؛ ويقول الشنقيطي «وهو من شواهد أهل البيان على أن لفظة مستشزرات فيها التنافر لنقلها على اللسان وعسر النطق بها» (الشنقيطي، ١٩١٩: ٥١)؛ ويعلّل البابرتي أسبابَ التنافر الموجود فيها بقوله «ومن التنافر ما هو دون الثقل المتناهي في الشدة، كالثقل الذي حصل من توسّط الشين المهموسة الرّخوة بين التاء التي هي من المهموسة الشديدة وبين الزاي التي هي من المجهورة، كما في قول امرئ القيس غدائره مستشزرات ...» (البابرتي، ١٩٨٣: ١٣٤-١٣٣)؛ وكذلك يقول محمد العبد «ومن البيّن أن "مستشزرات" تخلو من الشرط الأول من شروط الفصاحة في اللفظة المفردة وهو أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج» (العبد، ٢٠١٣: ٦٤)؛ وهكذا نلمس الأسباب التي استمسك بها هؤلاء ليعلّلوا بها وجهَ التنافر في البيت، وجعلوها حجةً قويمةً على خلوّه من الفصاحة دون التفاتٍ إلى الشحنة الإيقاعية التي يوحي بها هذا التنافر نظرا للدور السياقي الذي هيّأه لها النصُّ الإبداعي.

فيجب أن ننتبه أولًا أنّ الشاعر أو أيَّ أديبٍ لغويٍّ ما يجب أن يستعين بالتلاؤمات الصوتية والإيقاعيّة التي قد يمكن أن تنشأ بين المعنى والبنية النصية المهيّأة له، وأن لا يدعَ فيها أيَّةَ جهة ابتكاريّة للوصول إلى عمق هذا التضافر النغميّ الثنائي بين النص وإيحاءاته المعنويّة، لأنّ «البنية اللغوية المبتكرة ليست لبنة من بناء لغويّ مجرّد، وإنما هي وسيلة أساسية من وسائل إظهار البكارة في فكر الشاعر وإحساسه، وهي ترتبط بنفسيّة الشاعر في لحظة معيّنة ارتباطا وثيقا، وتعبّر عن التطابق والتلازم بين المعنى وصورة اللفظ المعبّر عنه» (العبد، ٢٠١٣: ٧٠)؛ فعلى الشاعر أن يجدّد ويبدع حتى ولو استدعتْ هذه الابتكارات ابتناءَ جهةٍ متعارضة من النمط التوظيفي للوصول إلى التصوير الهادف الذي ينشده المتلقّي بأسبابه اللغوية، و «إن هذه التجديدات اللغوية الشعرية تُعَدُّ تشكيلات جمالية جديدة يقصد إليها الشاعر قصدا، وسماتها الأساسية هي عدم التوقّع

(unexpectedness)، وعدم الإلف (unusualness)، والتفرّد (uniqueness)» (makarovsky, 1970: 53-54). فنظن ظنًّا أن الكلام الفريد يتطلّب جهةً فريدة من الأنماط التوصيليّة لتجسيد معانيه التي يُراد تصويرُها ومن شأنها أن تكون مفاجِئَةً لظن الجمهور الذي يتلقّاه.

إذا فلا شكَّ أن هناك وجها استلزاميًّا بين الصورة والنطق المختار لها، من حيث إن الصورة المستوحاة يجب أن تنطبق تماما على الوتيرة النطقية التي تُختارُ لها سبكًا وأداءً، ويُلاحَظ أن الصورة البشعة –مثلا– تستلزم نطقًا بشعا ليكون أوفى بمقصودها الدلالي، أو أن الصورة عند الشاعر إذا كانت سهلة ذات مرونة فإنها تقتضي بالطبع نمطا تعبيريًا منعطفا ذا مرونةٍ نطقية لتقريب صورة المشهد المعبَّر عنه من الواقع الدلالي، وكي يكون نضدُ الشاعر المفرداتي عيّنةً تصويرية ملموسةً لرسم الصورة المبتغاة.

٢–٢. أسباب الإشادة بالبيت من منظور الآليات التصويرية

الحقُّ أن هذا الثقل والتراكم الصوتي النافر الذي حصل في بنية هذه الكلمة لم يتأتَّ إلا ليكون معبّرا عن جهة من المعنى على وجه التشكيل التداوليّ حسًّا/ نطقًا/ إيماءً. فنحن لا نتنكّر لوجود ظاهرة التنافر في لفظة "مستشزرات" بل نعتقد بها اعتقادا صارما، فهي متنافرة في حدّ ذاتها ولكنها في الوقت ذاته تعرّضت لفصاحةٍ ازدواجيّةٍ مكتسَبةٍ وفّرها لها السياق، أي أن اللفظة تكون موسومة بسمة الضعف الفصاحيّ في حين عزلها عن السياق التعبيري، ولكنها إذا ضُمَّت إلى سائر الأجزاء ومكوّنات البنية النصيّة ووقعت في مجاورتها فإنها سوف تكتسب فصاحة مستحدثة نظرا للمعنى الذي يُملى عليها من خلال المفاهيم التي ينوي الشاعر طرحها على المخاطب. ففي مثل هذا البيت نجد أنّ السياق قد أزال عن اللفظة اختلالها الصوتي المتأتّي لها، وأنقذها من الانحراف الصوتي الذي نشأ في ساحتها، والموقف الذي يتولَّى شرحَ التواءات شَعر الحبيبة أتاح للفظ أن يكون بمَنجاةٍ من الارتباك النغمي الساقط.

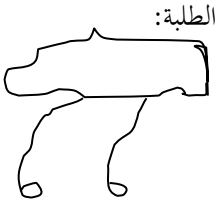
يقول محمد العبد –في عدوله عن رأيه الأول بالنسبة للتنافر الموجود في اللفظة الواحدة– «إن الذي ينبغي أن نلاحظه هنا أن التنافر في تلك الكلمة ناشئٌ من اجتماع أصوات متقاربة المخرج وهي السين والشين والزاي، وقد أبدع امرؤ القيس في الجمع بين تلك الأصوات المتقاربة في كلمة واحدة فهي تُعرف بأصوات الصفير، وكان امرؤ القيس يريد أن يوظّف هذا الصفير للدلالة على

تطاير الشعر وارتفاعه في الهواء» (العبد، ٢٠١٣: ٦٥)؛ وتأكيدا لما قاله العبد في النص على معياريّة اللفظة البشعة للدلالة على المعنى المستبشَع يقول هنداوي «ونستطيع أن نقول إن هناك تفاعلا دائبًا بين السياق والتشكيل الصوتي، فالمبدع يختار بوعيٍ أو بلا وعي التشكيلَ الصوتي المناسب للسياق الذي يخوض فيه، كما أن السياق هو الذي يخلع على التشكيل الصوتي إيحاءاته المناسبة له، ونستطيع أن نزعم أن اختيار المبدع يدلّ على أن هناك علاقة خفيّة بين السمات الصوتية والمعاني الدالة عليها» (هنداوي، ١٩٩٩: ٤٢)؛ فكيف أن امرأ القيس لم يكن واعيًا بإيحاءات اللفظة التي اختارها –وهو شاعر حسيٌّ قدير– وكيف لم يتسنَّ له أن يستبدلها ببعض ألفاظٍ أُخَرَ –فيما اقترحه عليه بعضُ النقاد والبلاغيون– لإزالة ثقل التنافر من هيكليّة الكلمة!؟ فقد قال ابن الأثير «لفظة مستشزرات [بمعني الانفتال ونقض الغَزل] مما يقبح استعمالها لأنها تثقل على اللسان ويشقّ النطق بها، وإنا لو قلنا مستنكرات أو مستشرفات على وزن مستشزرات لَما كان في هاتين اللفظتين من ثقل ولا كراهة!» (ابن الأثير، د.ت: ١٨٦)؛ ألم يكن امرؤ القيس على عِلْمٍ بهاتين اللفظتين المقترحتين حتى يستعيض بهما عن لفظته؟! ألم يكن في حوزة الشاعر أن يعدل عن لفظته المتنافرة إلى لفظةٍ أخرى أخفَّ منها وزنا وأحلى منطقًا عند السماع؟! ولكنه لِمَ لم يفعل هكذا وبقي مُلحًّا على اختياره بما فيه من ثقل على اللسان وعُسرٍ عند النطق به؟ الجواب واضحٌ، لأنّ «ما عابه النقاد والبلاغيون على هذه الكلمة ورأوا فيه سببا لانعدام فصاحتها هو بعينه ما نستشعر فيه أسباب إيحائها بالمعنى الذي أراد الشاعر التعبيرَ عنه فأجاد» (هنداوي، ١٩٩٩: ٤٢)؛ وأنّ «حروف هذه اللفظة جاءت متقاربة في المخرج لتعبّر عن هذه الصورة التي أرادها الشعر» (العبّودي، ٢٠١١: ١٠٧)؛ فكيف نحتجّ على امرئ القيس بعدم سلامة قريحته في اصطفاء هذه اللفظة وهو أوعى منا جميعا بمدارك ألفاظه الحسيّة والنغميّة؟! وكلنا نعلم أن «اصطناع الألفاظ للتعبير عما يجول في الأذهان قد مرّت به مئات أو آلاف من القرون جعلتْ من تلك الألفاظ شيئًا أرقى من مجرّد رموز ... بل هي بالنسبة للإنسان مصابيح تهديه في ظلمات الحوادث» (أنيس، ١٩٧٣: ٧٣). فجاء بها امرؤ القيس لينجينا من ظلمات التصوير الدلاليّ الخاطئ الذي يحيط بالمتلقّي، حتى لا نتصور بدل الشعرات الملتفّة المموّجة المتشابكة شعرا خفيفًا مسرّحا ناعما، وهو خلافُ ما يوحي به المشهد.

وإذا أردنا أن نأتي بمثال على ذلك للإبانة والتوضيح فنقول إننا لو أحضرنا رَسّامًا قديرا ومثّلنا أمامه عجوزا دردبيسا دَرْداءَ في ال٩٠ من عمرها وطلبنا منه أن يرسم لنا صورة هذه العجوز، فهل

إذا نظر الرّسامُ إلى النموذج (العجوز المتمثلة أمامه) ورسم لنا صورة فتاة شابة طريّة في ال ١٨ من عمرها وجعل لها أسنانًا هل يُعَدُّ عندئذٍ ناجحا في عمليّة رسمه وتصويره!؟ أو إذا رسم لنا صورة العجوز بكل ما فيها من تعقيدات ظاهريّة وانكماشات في الحجم وترهّلات جلديّة وتجاعيد الوجه وصوّر لنا كل خطوط الشيخوخة التي تعلو وجهها وبدنها عندئذٍ يُعَدُّ رسّاما بارعا؟! فهل يمكن لأحد أن يقول للرسام –إذا رسم صورة عجوز كهلة متفانية– إنّكَ رسّام غير ناجح، وإن صورتك غير رشيقة لِما فيها من عدم الطراوة في الشَّكل ووجود التنافر التصويريّ الملحوظ؟!! لا بالتأكيد! لأنّ التنافر الجسمي الذي يعلو الصورةَ الحقيقيةَ –وهي صورة العجوز– يجب أن يُعكَسَ تمامًا على لوحة الرسام حتى تُعَدَّ صورته بلاغيّة وناجحة البتة.

ونصّا على فاعليّة هذه المؤشرة الإبداعية في الارتقاء بالمستوى الانطباعي–التصويري لدى الأشخاص المتلقّين فإن الدكتور إبراهيم أنيس أجرى اختبارًا موقفيًّا/استبداليًّا بين فئات من الطلبة لتقويم مدى اهتمامهم بالصورة التي مِن شأنها أن تقع في انسجامٍ أوثق مع اللفظ المجلوب له انسجامًا صوتيًّا، فقد عرض عليهم صورتين لفراشة (أو صورتين خياليتين تشبهان الفراشة على الأصحّ) إحداهما صغيرة والأخرى ضخمة كبيرة الحجم، وهاتان هما الصورتان المعروضتان على الطلبة:



الشكل(١)

الشكل (٢)

ثم اقترح عليهم اسمين مرتجلين عشوائيًّا (ستين/سلينة) على أن يتخيّروا لكلٍّ من الصورتين واحدة من اللفظين المقترحين فيَنسِبوه إلى الشكل الأكثر ملاءمةً له، وأظهرت النتائج «أن الكثرة الغالبة قد اختارت لفظ (سلينة) للحجم الصغير، وهذا اللفظ يوحي بفكرة التأنيث، وترتبط هذه الفكرة بصغر الحجم والرقّة وضعف الأنوثة!» (أنيس، ١٩٧٧: ٨٧و٨٨)؛ وهكذا رأى أن الحاسة البصرية لدى الأشخاص المختبرين في ائتلافٍ أو ترابطٍ اتّجاهيٍّ مباشرٍ مع ما يتلقّونه من الألفاظ التي

تحكي لنا عن تقاربٍ أشدّ ونظامٍ تفاعليٍّ أوثق مع النص لتجسيد فاعليّاتها بشكلٍ أوفى، ولا شك أنّ وعيًا دلاليًّا هادفًا جَرَّهُم نحو هذا الخيار الشعوري الثابت.

ومن أفضل الأمثلة على ذلك في القرآن الكريم هو لفظة "ضيزى" الواردة في الآية ٢٢ من سورة النجم حيث يقول سبحانه ﴿تلك إذًا قسمة ضيزى﴾ ولم ير سبحانه أن يستبدلها بألفاظ أخرى مرادفة لها كالجائرة مثلا وهي لفظة أشد مرونة وسلاسة من نظيرتها، فلم يفعل ذلك «ليدلّ أبلغ دلالةٍ على المراد وهو فساد القسمة وحيفها بشكل يولّد في النفس عند نطق الكلمة إحساسا بثقلها وبغضها والنفور منها، وهي دلالة لا تتفجّر من الكلمة السابقة، مع أن "ضيزى" ليس لها من انسيابيّة النطق وجمال الوقع على الأذن ما للكلمة المرادفة لها "جائرة"» (سيد قطب، ٢٠٠٢: ١٦).

وبناءً على ما سبق فإن الباحث الدلالي ليجد كمية كبيرة من التناغمات السمعية والبصرية التي يوحي بها البيت، ويؤكد هذا الأمرَ قولُ الدكتور النويهي بعد اعترافه بوجود التنافر بين أحرف الكلمة حيث يقول «ولكنَّ قليلًا من التفكير يهدينا إلى أن هذا التنافر لازمٌ لزومًا فنيّا مؤكّدا لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته» (النّويهي، د.ت: ٤٥و٤٤). ويرى الدكتور محمد العبد «أنّ علينا أن نلتذّ بهذا الثقل والتعثّر الذي يحدث في ألسنتنا أثناء نطق هذه الكلمة، لأنه تنافرٌ حقًّا، ولكن ما أوقى انسجامه مع الصورة المرسومة!» (العبد، ٢٠١٣: ٦٥).

وأخيرا فإنّ هنالك أدلةً فوناتيكيّة قويّة (Fonetic Factors) تثبت سلامة هذا التناغم التواصلي المنضبط، وهي «أن الميم شفويّة، وكُلًّا من السين والشين والزاي أسنانية متقاربة المخرج ... كما يتخللّ الشينُ تلك الأحرفَ ليعبّر بما له من استطالةٍ وتفشٍّ وانبساط عن استطالة ذلك الشعر وتفشّيه وانسداله .. وكذلك تشارك الرّاء بما لها من صفة التكرارية في التعبير عن الكثرة والتزاحم في تلك الخصلات الشعريّة المتكرّرة ... ويُضاعَف المدُّ بالألف بما له من صفات الهوى والعمق والجوفيّة» (هنداوي، ١٩٩٩: ٤٢). فإن البشاعة الفونولوجيّة (Fonetic Disorder) ولّدَتْ نوعًا من البشاعة الهيئويّة والحالة السَّمِجة في الشَّعر المصوَّر. ونستخلص أخيرا أنَّ امرأ القيس اتخذ هذه الأنساق النغمية المتضاربة متعمّدًا ليشوّش على السامع الصورة الفوناتيكيّة المنبعثة من النص وهي صورة مغشوشة بالفعل، وكان في محاولته هذه موفّقًا جدًّا، لأنه اقتبس الجمالَ من ضَلال الموسيقى، واستلهم التلاحم التصويري من مدارج التنافر الصوتي.

٣. معياريّة الجمال التشبيهي في بيت (مكرٍّ مفرٍّ ...) من منظور الرؤية النقدية المتعارضة

١-٣. إجمال مواضع استجادة البيت من منظور النقّاد المُعجَبين به

وهنا نرتكز على استقصاء الوجه الجمالي المنبني على التشبيه الذي أورده الشاعر في بيته، وهو في وصف الفرس وبيان مدى سرعته وتضارب اتجاهاته في الجَري، ولكنه لم يبيّن للقارئ من أول وهلة أنه يريد وصفَ أيّ شيءٍ تحديدًا؛ هل يريد أن يصوّر السرعة والتعجرف والصلابة الموجودة في السرعة ومدى خاطفيّتها في مرأى المخاطب، أم أنه يريد أن يأتي بمشهد يصور لنا فيه السرعة الاتجاهيّة يمينا وشمالا، أو يُمنةً ويُسرةً!؟ بمعنى أن المتلقي يحتار أو يرتبك أمام هذا البيت أيستمتع بعمق الصورة التشبيهية التي فيه، أم يبقى حائرا أمام التشبيه الذي يتحدث أحدُ أطرافه عن السرعة المطلقة التي تفوق سرعة الصخر المنحدر من أعالي الجبل، بينما يحكي طرفُه الثاني صورةً من الحركة الازدواجيّة يمينا/يسارًا، والتي تبهر العيون من حيث إنها حركة ليست بامتداد في جهة واحدة حتى نقتصر في جانب وصفها على جهة التسارع فقط، بل وإنها تريد أن تخلق حالة ذهابيّة/إيابيّة مستمرّة من العَدْو السريع الذي قد يسبب دُوارا للإنسان من حيث إنها حركة اختطافيّة يميل فيها الفرس فجأةً إلى الجانب الأيمن فإذا به يتجه إلى الجانب الأيسر كلمحٍ بالبصر، وكلّ هذا إنما يتأتى للهجوم المتكرر ثم العودة المتتابعة لطلب الراحة ثمّ الإقبال ثمّ الإدبار وهكذا دواليك...، بينا أنَّ كلَّ هذا النشاط الحركيّ لا يورثُ الفرسَ تعبًا ولا يُحدث فيه أثرًا من التباطؤ وانخفاض السرعة.

فتعالوا نقرأ بدايةً بعض ما قاله النقاد والباحثون بشأن البيت، حيث نراهم محاولين الكشفَ عن وجوهه الجمالية التي تتسنَّى لهم، ثم نُعنى ببيان الوجه الدلالي الذي يقدح تمامًا في صحّة التشبيه المستعمل في البيت من منظور الجماليّات المتوقَّعة، من جهةِ أنه تشبيه قائم على طرفين متعارضين قد لاينجحان في إكساب المشهد المكوَّن صورةً مُقنعة مطابقة للواقع الفعليّ. يقول التبريزي في شرحه للمعلقات «إنه يصف أن هذا الفرس في سرعته بمنزلة هذه الصخرة التي قد حطّها السيلُ في سرعة انحدارها، وأن الفرسَ حسنُ الإقبال والإدبار» (الخطيب التبريزي، د.ت: ٥٩)؛ ويقول الزوزني «هذا الفرس مكرّ إذا أريد منه الكرّ، ومفرّ إذا أريد منه الفرّ، ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معًا يعني أن الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار مجتمعةً في قوّته لا في فعله، لأن فيها تضادًّا ثم شبّهه في سرعة مرّه وصلابة خلقه بحجر عظيم» (الزوزني، ١٩٨٠: ٤٤).

وقد اتخذ بعض النقاد المعاصرين موقفا أشد انفعالا وتأثرا بالجمالية المعقّمة التي لمسوها في هذا البيت فقال «واربط "جلمود" في أول البيت بـ "علِ" في آخره لتدرك إبلاغيّة التصوير الحسّي الصادق في تمثيل حقيقة اندفاع السيل، وصد منه الصخر ورميه إيّاه من الأعالي، وتصوّر بقيّة الحقيقة في وقوع الصخر على الأرض وأثره المفجع الضاجّ المجلجل» (سيوفي، ١٩٨٦: ٣٤٢)؛ ولم يسأل سيوفي نفسَه ما هي هذه الإبلاغيّة التي شعر بها عند الفرس في البيت، وكيف أنّ عَدْوَهُ بشكله الحاليّ في الإقبال والإدبار يوصله إلى السرعة العارمة فيحدث له ضجيجا وجلجلةً صادقةً وانبهارًا!؟ فأغلبُ الظنّ أنه –ومَن تابَعوه– أرادوا أن يلمسوا مفهوم السرعة من المشهد الثُّنائيّ الاتجاه الذي لا يحكي السرعةَ من أساس وضعه، بل هو مشهد آخذٌ في التقدّم والتأخّر على وجه الدوران والتكرار.

ونقرأ في بعض الشروح الأخرى لهذا البيت «أن الشاعر يريد أن يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخييليّة وإيقاعيّة، أما الأولى: فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدّي الأدوار كلها مرّة واحدة، ومماثلة تلك الحركة الخاطفة بسرعة سقوط الحجر من أعلى جبل، ترى هل إن سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوى فيه الحجر بحيث تعجز العطن عن متابعته، فضلا عما يثيره من غبارٍ خلفه!؟» (عثماني، د.ت: ٧٤و٧٥). والظاهرُ أن عثماني –شأنَ سابقيه– إنما اقتصر في نظرته التقويمية إلى البيت على جانب السرعة وكذلك الجلبة التي تصحب تلك السرعة فيسمعها السامع أثناء سقوط الجلمود من قمة الجبل. فهو يتابع كلامه قائلًا «وعلى العموم فإن الشاعر في الجانب الثاني –وهو الجانب الإيقاعي– يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم المتقطّع الذي يتوقّف فيه المنشد مع إنهاء كلّ تنوين من الكلمات، وهو يوحي أو يوقع في روع المتلقّي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وسرعته» (*المصدر نفسه*: ٧٥)؛ وهكذا نلمس أنَّ نقطةً اعتباريةً جادّةً في البيت قد خفيتْ على أصحاب النقد عند دراستهم للبيت وبيان وجوهه الجماليّة.

٢–٣. أدلّة الإخفاق الدلالي عند الشاعر في توظيف آليّة التشبيه التصويرية

كلنا نعلم أن في البيت تشبيهًا طرفاه الفرس والجلمود ووجه الشبه هو السرعة المقرونة بالجلبة والضجيج –حسبما قالوه حتى الآن في بيان تعليلاتهم، ونعلم كذلك «أن التشبيه من ناحية

التصوير الحسيّ هو تسجيل بصريّ دقيق» (صديق، ١٩٩٨: ٢٩)؛ والتشبيه عمدةٌ في تصميم المشاهد البصرية التي غالبا ما يميل إلى طرحها الشعراء الجاهليون، لأنّ به قوامَ الصورة التدليليّة والمعبّرة عما في حقول الألفاظ من سَعَةٍ في المعنى، فإنّ «التصوير بالشعر [هو] الذي نجده ميزة ملحوظة في شعر الجاهليّة، لأنه قائمٌ على التشبيه، وهو ضمُّ البعيد إلى القريب في وحدةٍ جمعت بينها» (شلق، ١٩٨٥: ٣٩)؛ وإن أيَّ تشبيهٍ لا يخلو من وجهِ شبهٍ يجمع بين طرفيه، فوجه الشبه «لا يكون كذلك إلا إذا قام بالطّرفين، فإذا فُقِدَ في أحدهما لم يكن وجه الشبَه» (الأيجي، ١٩٩٠: ٤٣)؛ فعلى حدّ تعبير الأيجي إن وجه الشبه يتعرّى أساسًا من كونه وجهَ شبهٍ إذا حصل له الانعدام في أحد طرفيه. ووجه الشبه كذلك يجب أن يكون صفة مشتركة خاصة يتقاسمها الطرفان فيما بينهما، ولأنه «هو المعنى المشترك بين الطرفين» (قلقية، ١٩٩٢: ٤٣). وحتى وَفقًا لنظرية الاستعارة التصوريّة (Conceptual metaphor) فإننا كذلك يجب «أن نُدرِك العلاقة بين الاستعارة والبنية التصورية، وإنها تبيّن نظامنا التصوري عن الأشياء والعالم من حولنا، فالتصورية هي طريقة في التفكير .. وهي في جوهرها عملية إدراكية ذات طبيعة تصورية لا لسانية، وإنها تقوم على استغلال آلة الفهم (العقل) في إدراك ما حولنا بخلق مجال مشابه له!» (سليمان أحمد، ٢٠١٥: ١٤١-١٤٠)؛ فماذا نتصور حقّا في أول وهلة من مشاهدتنا لصياغة التشبيه في هذا البيت؟ فما نتصوره أهو الرواح والغدوّ أم السرعة المستديمة بلا تراجع!؟ لا شكَّ أن تفكيرنا في مثل هذا الوجه التمثيلي يهدينا إلى طبيعة المبادرة المكرورة لدى الفرس بلا تعب لا عدوه الخاطف. وحتى في ظنّي أنّ الارتكاز على جهة السرعة عنده يُناقض تمامًا أو يُميت قصدَ التقدُّم والتأخّر المكرور المتواصل الذي نواه الشاعر، لأن السرعة الخارقة بحسب طبيعتها تورِثُ الفرسَ كللا وتعبًا وإنها تحول دون كرّه وفرّه على جهة التواصل والاستمرار! فالجهتان متناقضتان حقّا، وإن التشبيه المستعمل تنكّر لِمُعظَمِ ما يجب أن يُنتبَه له في خلق هذا المشهد الحركيّ المتناوب، فالشيء الذي يفتقده هذا البيت هو انعدام مثل هذه الصورة التي من شأنها أن تتوافر في طرفي التشبيه على حدّ سواء.

انظروا إلى دقة هذا التعبير عند زكريا أوزون في تبيين الفشَل التصويري الذي يعاني منه البيت في رسم هذه الصورة البيانيّة عند الفرس، فهو يقول «فلو أننا رضينا –مجاملةً– بقبول الشطر الأول من البيت سنجد أنّ معنى الشطر الثاني قد فرّغ معنى الشطر الأول من محتواه وأوقفه تماما!» (أوزون، ٢٠٠٢: ١٩). فلنتعمّقْ في البيان الذي أورده أوزون لتفصيل وجه التناقض في التشبيهِ المستورَد

في البيت، إنه بالفعل وضع إصبعه على نقطة هامّة تؤدّي إلى تعرية البيت من الغاية الجماليّة التي توقّعها الشاعر في شطره الأول، وفي ظننا أنه جاء بصورة موحية تامة البلاغة في الشطر الأول وشيّد لها بناء رفيعا من مبتكرات التشبيه، ثم أتى عليه في الشطر الثاني بالهَدم والتخريب! يضيف زكريا أوزون قائلا «ففي الشطر الأول حركةُ تقدّمٍ وتأخّر –كرّ وفرّ وإقبال وإدبار–، أما صورة الشطر الثاني والتي استخدم فيها أداة التشبيه (الكاف) فهي باتجاه واحد فقط! لأن الصخرة لا يمكنها أن تتحرّك تحت تأثير وزنها الذاتي وبفعل السيل إلا باتجاهٍ واحد من الأعلى إلى الأسفل، فأين منطقيّةُ هذا البيت، وأين الربطُ بين الصخرة والحصان!؟» (المصدر السابق: ١٩و٢٠). أليس وجه الشبه الذي تحدّثنا عنه سابقًا، مفقودًا بالجملة في بناء هذا التشبيه؟ فهل أراد الشاعر أن يوظّف صورة عموديّة متحدرة باتجاه واحد فقط فيثبتها للحصان، أم أراد له شيئًا من الديناميكيّة المتعددة الاتجاه التي تجعل الفرس في أعلى درجات من القوة والنشاط والمرح في السير المتناوب كرًّا وإقبالًا وفرًّا وإدبارًا!؟ فإذا أراد العناية بالتصوير الأول فكيف أفسده في الشطر الثاني وعقّبه بصورةٍ تتنافى تماما مع رَسْمِهِ في المنصّة الأولى!؟ هذه كلها –وأكثر منها– هي التي لا يمكن للبيت أن يكون بمنجاة منها، وأن التشبيه الموظَّف فيه قاصرٌ عن تبرير الفشل التصويري الذي حدث في المشهد جرّاء هذا التباين الملحوظ بين الصدر والعجُز. والذي يؤيّد قولَنا في النصّ على الجهة الحركية الثنائية عند الفرس –دون النظر إلى جانب السرعة– هو أن الشاعر قام بإسقاط الواو من بين الصفات الأربع وعقّبها بقيد "معًا" ليدلّ بها مباشرة على أنّ هذه الصفات هي مندمجة بعضها في بعض دون انقطاعٍ، وليست مما يحدُث حينًا دون آخر، بل إن الكرّ مصحوب بالفرّ دومًا، وإن الإقبالَ يتبطّنُ فيه الإدبارُ في قِرانٍ مستمرّ.

فواضحٌ تماما أن ما أراده الشاعر في القسم الأول من مشهده الجماليّ هو الوجه المراد الذي بنى عليه تشبيهه، وهو عندنا حركةٌ شبيهةٌ بحركات رقّاص الساعة (البندول) التي هي دائما في سيرٍ متناوب من اليمين إلى اليسار بلا وقفة، فهل يُعقَل –إذا أردنا أن نشرح جمالية هذه الحركة البندولية– أن نشبّهها بحركة سقوط كرةٍ أو فنجانٍ من حافّة المنضدة، ونُعجَبَ بالصورة التشبيهية المتعارضة المغلوطة التي فيه!؟ فيتبين بوضوح أن الشاعر قام بخلق صورة بديعةٍ في بداياتِ بيته أولا، ثمّ قام بتشويه هذه الصورة نهائيًّا، ومَثَلُ الشاعر في مِثل هذا الواقع التمثيلي كمثلِ أمٍّ تقوم بتحميم رضيعها أولا ثم تعود فتلطّخه بالوحل في مَلْعَبه! وغنيٌّ عن القول أن مثل هذه المبادرة مرفوضة تماما

لدى العقل ولا يمكن أن نستحسنها بمجرّد النظر إلى جمالها البدائيّ الذي تحوّل أخيرا إلى صورةٍ مشبوهةٍ باستخدام وجهٍ عقيم من فاعليّات الآليّة التشبيهيّة المتناقضة.

٤. النتائج

– إن النظرة الجمالية في البيتين المستشهد بهما أظهرتْ لنا أنّ بعضَ ما اتّسمتْ به النصوصُ الإبداعية لدى امرئ القيس من سِمات الضعف والركاكة قد يكون موحيا بمعانٍ تصويرية رائعة ذات قيمة بلاغيّة ملحوظة، والتي تتغاير تماما مع ما قيل عنها سابقا في الدراسات النقدية والجماليّة.

– فإنّ منها ما يوصَمُ بوصمة العار البلاغي والخلل التصويري أحقابًا متتابعة، والواقع الجماليّ يسجّل له من المزايا البلاغية ما لا يمكن أن يُعَدّ ويُحصَى، فيجعلنا نعترف بالقيمة التعبيرية التي تكتمن وراءَ ألفاظٍ اتّسمتْ بِمِيسَم الهُجنة والضعف البلاغي في ظاهر أبنيتها، وهذا ما يخصّ بيته الأول الذي استشهدنا به (غدائره مستشزرات...).

– فالحقّ الذي رأيناه عنده هو أنه لم يرتكب فيه خطأً فنّيًّا ولا أظهر فيه تنافرًا مُخلًّا بنظام بيته الجمالي، بل إنه بمبادرته الإيقاعيّة هذه سعى إلى الكشف عن بعض المشاهد التصويرية التي لا ينطق بها لسانُ البيت عند النظرة الدلاليّة الأوليّة فيها، فقد يَحْسُن منها ما بدا قبيحًا سابقا، ويظهر فيه من أمارات الإبداع ما لا يمكن أن نضرب عنه صفحًا أثناء تقييمنا لأسباب الجودة الفنيّة في البيت.

– كما حصل لنا من خلال الدراسة أن بيته الثاني (مكرّ مفرّ...) الذي طالما أشاد به النقاد والدارسون –ارتكازا على الجانب السّردي التشبيهي الذي أورده فيه– إلا أننا نعتقد تماما أن هذا البيت مما يمكن أن يُعاب عليه الشاعر استنادا إلى جهةٍ متعارضةٍ من دلالة التشبيه الذي بقي مبتورا فيه، من حيث إنه صوّر فيه للمخاطب مشهدًا من الحركة الازدواجية المتأرجحة في البداية، ثم جاء لتوطيدها بتشبيهٍ لا تكون الحركة فيه إلا أحاديّة الاتجاه، وبهذا فَقَدَ التشبيهُ جهةً أساسيّةً من جهات التلاؤم المتوقَّع بين الصورة والمعنى وانعدمتْ فيه البلاغة البتة.

المصادر

١- العربية

القرآن الكريم

ابن الأثير الجزري، ضياء الدين نصر الله (د.ت)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، حقّقه وعلّق عليه: الشيخ كامل محمد محمد عويضة، الجزء الأول، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

أمين، جودة (١٩٨٤)، **في الطبيعة والشعر**، عمّان: مكتبة أم القرى.

أنيس، إبراهيم (١٩٧٦)، **دلالة الألفاظ**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الأنجلّو المصرية.

أوزون، زكريا (٢٠٠٢)، **جناية سيبويه: الرفض التام لما في النحو من أوهام**، الطبعة الأولى، الرياض: رياض الريس للكتاب والنشر.

الأيجي، عضد الدين (١٩٩١)، **الفوائد الغياثية في علوم البلاغة**، دراسة وتعليق وتحقيق: عاشق حسين، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الكتاب المصري؛ بيروت: دار الكتاب اللبناني.

البابرتي، أكمل الدين محمد بن محمد (١٩٨٣)، **شرح التلخيص**، دراسة وتحقيق: محمد مصطفى رمضان صوفيه، الطبعة الأولى، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.

بودوخة، مسعود (٢٠١٨)، **البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع**، بيروت: دار الكتب العلمية.

بوملحم، علي (١٩٧٠)، **في الأدب وفنونه**، لبنان-صيدا: المطبعة العصرية للطباعة والنشر.

الجرجاني، عبدالقاهر (د.ت)، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، جدّة: دار المدني.

جندي، علي السيّد سليمان (١٩٨٨)، **الأمير الجاهلي الشاعر امرؤ القيس الكندي: تحليل ودراسة لشعره وشخصيّته**، القاهرة: دار الفكر االعربي.

حاوي، سعد أحمد محمد (١٩٨٣)، **الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية**، دار العلوم للطباعة والنشر.

الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (د.ت)، **شرح المعلقات العشر المذهّبات**، ضبط نصوصه وشرح حواشيه وقدّم لأعلامه: الدكتور عمر فاروق الطبّاع، بيروت-لبنان: دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.

دهينة، ابتسام (٢٠٢٠)، **التصوير الفني في شعر أبي الصّلت أمية بن عبدالعزيز الداني الأندلسي**، عمّان: مركز الكتاب الآكاديمي.

الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (١٩٨٠)، **شرح المعلقات السبع**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

سليمان أحمد، عطية (٢٠١٥)، **الإشهار القرآني**، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي

سيوفي، عصام (١٩٨٦)، **الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي**، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر.

شلق، علي (١٩٨٥)، **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، سورية-دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

الشنقيطي، أحمد بن الأمين (١٩١٩)، **المعلقات العشر وأخبارُ قائليها**، القاهرة-مصر: المطبعة الرحمانية.

صدّيق، حسن بشير (١٩٩٨)، **المعلقات السبع: دراسة للأساليب والصور والأغراض**، الخرطوم: الدار السودانية للكتب.

العبد، محمد (٢٠١٣)، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغويّ أسلوبيّ**، مصر-القاهرة: الآكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

العبّودي، ضياء غني لفتة (٢٠١١)، **معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمعاصرين**، الطبعة الأولى، الأردن-عمّان: دار الحامد للنشر والتوزيع.

عسّاف، ساسين (١٩٨٥)، **الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية**، بيروت-لبنان: دار مارون عبّود.

العلوي، يحيى بن حمزة بن علي (٢٠٠٢)، **الطّراز**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، الجزء الأول، صيدا-بيروت: المكتبة العصرية.

قطب، سيّد (٢٠٠٢)، **التصوير الفني في القرآن**، الطبعة ١٦، القاهرة: دار الشروق.

قليقة، عبده عبدالعزيز (١٩٩٢)، **البلاغة الاصطلاحيّة**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالفكر العربي.

كفافي، منذر ذيب (٢٠٠٦)، **الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية: دراسة في الشكل والمضمون**، عمّان-الأردن: جدارا للكتاب العالمي.

كومي، محمد محمد (١٩٧٩)، **الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

نمر، حنّا (١٩٥٩)، **النابغة الذبياني: مع مقدّمة في حدّ الشعر ودراسته دراسة علمية ونقدية**، الإمارات العربية المتحدة-دبي: دار القلم للطباعة والنشر.

النُّوَيهي، محمد (د.ت)، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

هنداوي، عبد الحميد (١٩٩٩)، **الدلالة الفنية للأصوات: دراسة نظرية تطبيقية**، القاهرة: صحيفظ كلية دار العلوم.

٢- الأجنبية

Mukarovsky, Jan (1970), Standard Language and Peotic Language, in: Lingusstics and Literary Style, New York-U.S.A: Holt, Rinehart and Winston.

References:

1- Arabic

The Holy Quran

Ibn Al-Atheer Al-Jazari, Dia Al-Din Nasrallah (n.d.), the exemplar in the literature of the writer and poet, verified and commented on by: Sheikh Kamel Muhammad Muhammad Owaidah, Part One, Beirut-Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmia.

Amin, Judeh (1984), On Nature and Poetry, Amman: Umm Al-Qura Library.

Anis, Ibrahim (1976), semantics, third edition, Cairo: Anglo Egyptian Library.

Ozon, Zakaria (2002), Sibawayh's felony: the complete rejection of the illusions in grammar, first edition, Riyadh: Riyadh Al-Rayes for Books and Publishing.

Al-Ayji, Adad Al-Din (1991), The benefits of Al-Ghayahia in the sciences of rhetoric, study, commentary and investigation: Ashiq Hussein, first edition, Cairo: Dar Al-Kitab Al-Masry; Beirut: Lebanese Book House.

Al-Babarti, Akmal Al-Din Muhammad Bin Muhammad (1983), Explanation of Abstract, Study and Investigation: Muhammad Mustafa Ramadan Sofia, first edition, Tripoli: General Establishment for Publishing, Distribution and Advertising.

Boudokha, Masoud (2018), Arabic Rhetoric between Pleasure and Persuasion, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmia.

Boumelhem, Ali (1970), in literature and arts, Lebanon - Saida: Al-Asriya Press for Printing and Publishing.

Al-Jarjani, Abdel-Qaher (n.d.), Asrar Al-Balagha, read and commented on by: Mahmoud Muhammad Shaker, Jeddah: Dar Al-Madani.

Jundi, Ali al-Sayyid Suleiman (1988), the pre-Islamic prince, the poet Imru al-Qays al-Kindi: analysis and study of his poetry and his personality, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi.

Hawi, Saad Ahmed Muhammad (1983), The Artistic Image in Imru' Al-Qays' Poetry and Its Linguistic, Psychological and Aesthetic Constituents, Dar Al Uloom for Printing and Publishing.

Al-Khatib Al-Tabrizi, Abu Zakaria Yahya Bin Ali (n.d.), Explanation of the Mu'allaqat the Ten Madhhabs, controlling its texts and explaining its footnotes. It was presented to his teachers: Dr. Omar Farouk Al-Tabbaa, Beirut-Lebanon: Dar Al-Arqam Bin Abi Al-Arqam for printing, publishing and distribution.

Dhina, Ibtisam (2020), Artistic Painting in the Poetry of Abu al-Salt Umayyah bin Abdulaziz al-Dani al-Andalusi, Amman: Academic Book Center.

Al-Zawzani, Abu Abdullah Al-Hussein bin Ahmed (1980), Explanation of the Seven Muallaqat, Beirut: Dar Beirut for Printing and Publishing.

Suleiman Ahmed, Attia (2015), Quranic Publicity, Cairo: The Modern Academy of University Books

Sioufi, Issam (1986), Emotionalism and Communication in the Arab Statement, Beirut: Dar Al-Hadathah for Printing and Publishing.

Shalak, Ali (1985), The Mind in the Aesthetic Heritage of the Arabs, Syria - Damascus: Dar Al-Mada for Culture and Publishing.

Al-Shanqiti, Ahmed bin Al-Amin (1919), The Ten Muallaqat and Akhbar Al-Qaliha, Cairo-Egypt: Al-Rahmaniya Press.

Siddiq, Hassan Bashir (1998), The Seven Muallaqat: A Study of Styles, Images, and Purposes, Khartoum: Sudanese Book House.
Al-Abd, Muhammad (2013), Creativity of significance in pre-Islamic poetry: a linguistic and stylistic approach, Egypt-Cairo: The Modern Academy of University Books.
Al-Aboudi, Dia Ghani Lafta (2011), Imru' Al-Qais's Commentary on Studies of the Ancients and Contemporaries, first edition, Jordan - Amman: Dar Al-Hamid for Publishing and Distribution.
Assaf, Sassine (1985), The Poetic Image: Western and Arab Perspectives, Beirut-Lebanon: Maroun Abboud House.
Al-Alawi, Yahya bin Hamza bin Ali (2002), Al-Tirraz, investigation: Abdel Hamid Hindawi, Part One, Saida - Beirut: The Modern Library.
Qutb, Sayed (2002), Artistic Painting in the Qur'an, 16th Edition, Cairo: Dar Al-Shorouk.
Qaliqa, Abdo Abdelaziz (1992), Idiomatic Rhetoric, third edition, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
Kafafi, Munther Theeb (2006), Pre-Islamic Poetry in the Poetic Anthology Books: A Study in Form and Content, Amman-Jordan: Jadara for the World Book.
Koumi, Muhammad Muhammad (1979), The Conflict between Man and Nature in Pre-Islamic Poetry, Cairo: The Egyptian General Book Authority.
Nimer, Hanna (1959), Al-Nabigha Al-Dhubyani: With an introduction to poetry and its study, a scientific and critical study, United Arab Emirates-Dubai: Dar Al-Qalam for printing and publishing.
Al-Nuwaihi, Muhammad (n.d.), Pre-Islamic poetry as a method in its study and evaluation, Cairo: National House of Printing and Publishing.
Hindawi, Abdel Hamid (1999), The technical significance of sounds: an applied theoretical study, Cairo: Dar Al-Uloom College.

2- foreign

Mukarovsky, Jan (1970), Standard Language and Peotic Language, in: Lingusstics and Literary Style, New York-U.S.A: Holt, Rinehart and Winston.

استانداردهای زیبایی‌شناسانه‌ی شعر جاهلی از منظر پردازش تصاویر حسی

(خوانشی انتقادی وغیرهمسو در دو بیت از ابیات امرؤالقیس)

نوع مقاله: پژوهشی

مالک عبدی

دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران

چکیده

بسیاری از پژوهشگران برآنند که برخی ابیات شعری به دلیل عدم برخورداری از استانداردهای سبکی و بلاغی، بر خلاف آنچه که قرنها در مدح وستایش آنها گفته شده فاقد جنبه های زیبایی شناختی صحیح از منظر بررسی های سبک شناسانه هستند. سالهاست که پژوهشگران بسیاری در باره بیت معروف امرؤ القیس "مکرّ مفرّ مقبل مدبر..." زبان به مدح وستایش گشوده اند، در حالیکه بررسیهای علمی ودقیق سبک شناسانه نشان می دهد که بنیان تشبیهی به کار رفته در این بیت در تناقض تمام با موقعیّت تصویری قرار دارد که شاعر اراده آن را نموده است .آنچنان که در بیت مشهور دیگر او "غدائره مستشزرات..." که سالها وقرنها در باب مذمّت وزیبایی زدایی از ساختار تصویریِ آن سخن سرایی کرده اند، بر اساس موازین دقیق آواشناسانه ورویکردهای معنامحورِ پژوهشهای زبانی از یک بلاغت تصویری ویژه و موقعیّت محور برخوردار است که زیبایی ساختاری آن را دوچندان نموده است. در این پژوهش بر آنیم تا با تکیه بر رویکرد توصیفیی-تحلیلی ومستندسازیِ تحلیلات مطرح شده در آن، به رویکردی دگرگونه ومتناقض در باب معیار سنجش زیبایی این دو بیت دست یابیم. نتایج نشان می دهد که در بیت مستشزرات بر خلاف استدلالات ناقص ویکجانبه‌گرایانه‌ای که تا کنون مطرح شدهف علیرغم وجود ستیز آوایی موجود در یک لفظ ولی تناسب وهمگونی گسترده تری در بافتار کلی متن برگرفته از این تنافر مقطعی پیش آمده است. همچنین در بیت مکرّ مفرّ نیز وجود یک اختلال مفهومی یا نگرشی در استفاده از مکانیزمهای تشبیهی باعث بروز تناقضی عمیق در طرح تصویریِ مورد نظر شاعر شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر جاهلی، امرؤ القیس، بلاغت تشبیه، تصویرپردازی حسّی، نقد زیبایی‌شناختی.

* نویسنده مسئول m.abdi@ilam.ac.ir

Criteria for aesthetic evaluation of pre-Islamic poetry from a sensory imaging perspective

(An opposite critical view in two verses of Imru' al-Qays)

Article Type: Research

Malek Abdi

Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran

Abstract

Researchers may think - or are certain to the degree of certainty - that some verses of poetry since ancient times have become out of the orbit of rhetorical quality, and have lost a lot of their luster due to the lack of aesthetic conditions that qualify them to possess the required alloy specifications. As long as the ancient and contemporary critics admired the robustness of the casting and the quality of style in the famous Verse of Imru' al-Qays "Mekarren Mefarren…" and they elaborated in detail its rhetorical aspects; All the early critics and modernists also rejected the rhetoric of his other Verse, "Ghadaeroho Mostashzeraton ..." and took an opposing position towards him, stripping him of eloquence and eloquence due to the vocal dissonance that they sensed in one of his words, which is 'misfortune'. In this study, and according to the descriptive-analytical method, we will be in the process of proving a different vision in each of the prevailing critical directions. In the first, we prove that it is completely outside the circle of artistic quality, in that the simile in which it was used does not depict any of the creative aspects that the poet intended to embody. The oscillating movement of the Persians. Also, the second house is characterized by the characteristics of pictorial eloquence that were hidden from the eyes of researchers, in terms of their neglect of the aspect of applied rhetoric, which requires that the final image be inspired by indicators of audio-visual congruence that is noticeable at the will of the pictorial meaning. The results say that the prevailing critical view of critics regarding the two verses may actually be wrong, and that each of them can be viewed from another rhetorical perspective that proves to the second a great expressive value that critics and scholars overlooked, as well as a deviation in the simile image that makes the verse completely contradictory. The correct simile structure requires it when the desired dynamic image is regular.

Keywords: Pre-Islamic poetry, Imru' al-Qays's pamphlet, figurative rhetoric, sensory photography, aesthetic value.

*Corresponding Author m.abdi@ilam.ac.ir