التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعرِ الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ

د. أحمد غالب الخرشة*

تاريخ تقديم البحث: ٤/٤ /٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٩/٩/٢٠١٩م.

ملخص

يهدفُ هذا البحثُ إلى دراسةِ التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعرِ الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ؛ للتّعرّفِ إلى كيفيَّة توظيفه لأنماط الصُّورة الفنِّيَّة في بناءِ نصِّه الشِّعريّ الَّذي مثَّلَ رسالةً لُغويَّةً استعانَ بها في التَّعبير عن عواطفِهِ ومشاعرِهِ، وقد وقفَ الباحثُ على الأنماط البيانيَّة للصُّورة الفنِّيَّة، وهي: الصُّورة التَّشبيهيَّة، والصُّورة الاستعاريَّة، والصُّورة الإشاريَّة (الكناية، والمجاز المُرسل، والوصف)؛ ليكشفَ من خلالها عن الأساليب الفنِّيَّة والقيم الجماليَّة التي ظهرت في بناء القُشيريّ لهذه الصُّور، وخَلَصَ البحثُ إلى أنَّ القُشيريّ امتلك قدرةً فنِّيَّةً عاليةً في توظيف هذه الأنماط في شعره، إذ بدت هذه القدرةُ ماثلةً فيما اتَّسمت به صوره الفنِّيَّة من سماتٍ أسهمت في استبطان عمق التَّجربة الإنسانيَّة لديه.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Rhetorical Formation of the Artistic Image in Poems of al-Ṣama Bin ʾAbd Allah al-Qušayri

Dr. Ahmed Ghaleb Al-Karsheh

Abstract

This study aims at investigating the rhetorical formation of the artistic image in poems of al-Ṣama Bin ʾAbd Allah al-Qušayri. The study also aims to highlight how the poet implemented the artistic image in creating his poems, through which he expressed his emotions and feelings. The researcher examined the different rhetorical models of the artistic image, including: The analogous picture, Metaphorical Images, and the sign image (metonymy, synecdoche, and description).

The findings showed that the poet showed a high artistic ability in implementing the different models in his pomes, reflecting his deep human expertise.

المقدِّمة:

تعدُّ الصُّورة الفنِّيَّة أحد أهم العناصر التي تشارك في البناء الفنِّيّ للنَّصِّ الشِّعريّ؛ لما لها من دورٍ بارزٍ في تجسيد رؤى الشُّعراء والتَّعبير عن مشاعرهم وأفكارهم، فضلاً عمَّا تضطلع به من وظائفَ أخرى تُسهم في تطوير الإبداع الشِّعريّ شكلاً ومضموناً، ومن هنا حرص النُّقَّاد على دراسة مصادرها، وموضوعاتها، وأنواعها، ودلالاتها في إنتاج الشُّعراء؛ ولمَّا كان الصِّمَّةُ القُشيريّ واحداً من الشّعراء الذين أشاد بشاعريتهم رُواة الشِّعر القُدامى، وحُظُوا باهتمام النُّقَّاد واللُّغويين وأهل القَصَصِ والأخبار، ارتأى الباحثُ أن يدرس التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعره، وزاد من رغبته في اختيار هذا الموضوع أنَّ شعر القُشيريّ لم يحظَ بدراسةٍ فنيَّةٍ تفيه حقَّه الأدبيّ، ويُستثنى من ذلك مقالةٌ نقديَّةٌ (إلكترونيَّة) لبشرى البستانيّ بعنوان (جماليات الذَّاكرة وجدليَّة الحضور، قراءة في عينيَّة الصِّمَّةِ القُشيريّ)، وورقةٌ بحثيَّةٌ مُوجزةٌ لعلي ضيدان إبراهيم بعنوان (مقطوعة الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ، قراءة نقديَّة)، وممَّا تجدرُ الإشارة إليه – في هذا المقام – أنَّ هاتين الدِّراستين اعتمدتا المصادر القديمة التي أوردت عينيَّة أو مقطوعة القُشيريّ بثمانيةِ أبياتٍ فقط، ولم تدرسا النَّصَّ الكامل لهذه القصيدة التي بلغت أبياتُها عند خالد الجبر–جامع شعر القُشيريّ ومُحقِّقه–ثلاثةً وستينَ بيتاً، بزيادة خمسةٍ وخمسينَ بيتاً، وهي زيادةٌ تستحق النَّظر وَحْدَها، فكيف إذا أضفنا إليها بقيةَ شعرِهِ؟.

وقد بُنِي البحثُ على مقدِّمةٍ وتمهيدٍ وثلاثةِ مباحثٍ وخاتمةٍ، تناول المبحث الأوّل الصُّورة التَّشبيهيَّة في شعر القُشيريّ، في حين تناول المبحث الثَّاني الصُّورة الاستعاريَّة في شعره، أمَّا المبحث الثَّالث فقد وقف عند الصُّورة الإشاريَّة (الكناية، والمجاز المُرسل، والوصف) في شعر القُشيريّ، والتزم الباحثُ بالمنهج التَّحليليّ في دراسة التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعرِ الصِّمَّةِ القُشيريّ، مُستعيناً بالمنهج الجماليّ في إلقاء الضّوء على جماليات هذا التَّشكيل.

التَّمهيد:

أوّلاً: التَّعريف بالشَّاعر، هُوَ الصِّمَّةُ بنُ عبدِ اللهِ بنِ الطُّفيلِ بنِ قُرَّةَ بنِ هُبَيْرَةَ بنِ عامرِ بنِ سَلَمَةِ الخيرِ بنِ قُشيرِ بنِ كعبِ بنِ ربيعةَ بنِ عامرِ بنِ صَعْصَعَةَ [(١)].

(١) انظر، الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بن الحسين: الأغاني، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ٢٩١/٦، والأندلسيّ، أبو محمَّد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: جمهرة أنساب العرب، تحقيق وتعليق: عبدالسّلام هارون، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٦٢م، ص٢٨٩–٢٩٠، والقُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، جَمَعَهُ وحقَّقَهُ وشَرَحَهُ وصَنَعَ فهارسَهُ: خالد عبد الرّؤوف الجبر، دار المناهج للنّشر والتّوزيع، عمّان،(د.ط)، (د.ت)، ص٢٧–٣٩.

وتشير مصادرُ ترجمته إلى أنَّهُ "شاعرٌ إسلاميٌّ بَدَويٌّ مُقِلٌّ من شعراءِ الدَّولةِ الأُمويَّة، ولِجَدِّهِ قُرَّةَ بنِ هُبَيْرةَ صُحْبَةٌ بالنبيِّ ﷺ وهو أحدُ وفودِ العربِ الوافدين عليه"(١)، ويبدو أنَّه قالَ الشِّعرَ يافعاً، وأنَّه أحبَّ ابنة عمِّه (ريَّا) في سنٍّ مُبكِّرةٍ أيضاً، وخطبها من عمِّه، فطلبَ منه مهراً اختلفت الرِّواياتُ فيه، فبعضُها يذكرُ أنَّه طلبَ مئةَ ناقةٍ، وبعضُهم جعلَهُ خمسينَ ناقةً، فعادَ الصِّمَّةُ إلى أبيهِ، وسألَهُ أن يعاونَهُ في دفعِ هذا المهر، فأعطاهُ المهرَ ناقصاً ناقةً واحدةً، فأخذها ظانّاً أنَّ عمَّه سيقبلها، لكنَّه فُوجِئ برفض العمِّ وإصراره على استلام المهر كاملاً دونَ نقصٍ، فحاولَ أنْ يوفِّقَ بينَ عمِّه وأبيه، ولكنَّه لم يفلحْ في تسويةِ الأمرِ بينهما، حتّى إذا ما وجدَ البابَ قد انسدَّ أمام محاولاته، صمَّمَ على الرّحيل عن بلاد قومه والتوجّه إلى الشَّام تاركاً ابنة عمِّه التي لم تملك إلاّ أن تقول عندما رأته يتحمَّلُ للرَّحيل: "تا اللهِ ما رأيتُ رجلاً باعثْهُ عشيرتُهُ بأَبْعِرة"(٢).

وفي بلادِ الشَّامِ استقبلَهُ الخليفةُ أحسنَ استقبال، وفرضَ له فرضاً من العطاء، وألحقه بجيش الفتوح المتوجِّه إلى الشَّرق، ليمضيَ بقيةَ حياته جندياً يقاتل في سبيل نشر الدَّعوة الإسلاميَّة، ولتبدأ مع رحلته تلك رحلةُ حنينه إلى محبوبته وأهله وموطنه، إلى أن حانت وفاتُه في إحدى المعارك في طبرستانَ بين سنة (٩٠-١٠٠هـ)، كما تقدّرها مصادرُ ترجمتِهِ(٣). فكان حنينُهُ من أجملِ ما قالَهُ الشُّعراءُ في حنينِهم إلى أوطانِهم، حتّى قِيلَ إنَّ أجملَ أبياتٍ قالتْها العربُ في الجاهليَّة والإسلام هي تلك التي جاءت في عينيَّتِهِ المشهُورة (أَتَبكِي على ريَّا....)، وليس غريباً أن يتناقلها مؤرخو الأدب العربيّ القُدامى في مختاراتهم الشِّعريَّة، وأن يجعلها أبو تمَّام فاتحةَ بابِ النَّسيب في حماسته(٤). ولهذا ارتأى الباحثُ أن يلقيَ الضّوء على التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعره، من خلال دراسة آليات بنائها المُتمثِّلة بالصُّورة التَّشبيهيَّة، والصُّورة الاستعاريَّة، والصُّورة الإشاريَّة (الكناية، والمجاز المُرسل، والوصف).

ثانياً: الصُّورة الفنِّيَّة

احتلَّت الصُّورة الفنِّيَّة أهميةً كبيرةً في دراسات النُّقَّاد والباحثين؛ لأنَّها تُعدُّ واحدةً من عناصر الإبداع الفنِّيّ في النَّصِّ الأدبيّ بشكلٍ عامٍ والنَّصِّ الشِّعريّ بشكلٍ خاصٍّ، ولعلَّ الجاحظ (٢٥٥هـ) أوّل

(١) الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بن الحسين: الأغاني، ٢٩١/٦.

(٢) المصدر نفسه: الأغاني، ٢٩٥/٦.

(٣) انظر، عبد الرّحمن، عفيف: معجم الشُّعراء من العصر الجاهليّ حتى نهاية العصر الأمويّ، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص١٣١.

(٤) انظر، القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، (مقدِّمة المحقِّق)، ص٧.

من أشار إلى هذا الأمر بقوله:" إنَّما الشِّعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النّسجِ، وجنسٌ من التَّصوير"[١]، وقد أقرَّ الدَّارسون المُحدثون – أيضاً– بأهمية الصُّورة، وعَزُوا إليها وظائف عديدة، وأكّدوا أثرها في تطوير الإبداع الشِّعريّ، وجعلوها جزءاً رئيساً من أجزائه، فليس هناك شعرٌ دون صُور، ولكنَّهم اختلفوا اختلافاً بيِّناً في تحديد مفهومها، فتشعَّبت آراؤهم، وتعدَّدت تعريفاتهم لها، إلا أنَّهم – رغم اختلافهم – يتفقون على أنَّها تعبيرٌ حسِّيٌّ يتخذه الشَّاعر أداةً للكشف عن خواطره وعواطفه، وليس من أهدافنا في هذا البحث أن نسوقَ كلَّ هذه التَّعريفات، أو أن نفصَّل القول في أهمية الصُّورة ووظائفها، وإنّما سنكتفي بهذا التَّعريف المُوجز الدَّال لمصطفى ناصف لانسجامه مع ما اتّفقوا عليه، إذ يقول: "تُستعملُ كلمةُ الصُّورةِ – عادةً – للدِّلالة على كلِّ ما له صلةٌ بالتَّعبير الحسِّيّ، وتُطلق أحياناً مُرادفةً للاستعمال الاستعاريّ للكلمات"[٢]، والصِّمَّة القُشيريّ – كأقرانه من الشُّعراء – أولى الصُّورة الفنِّيَّة اهتماماً خاصاً، واتّخذ منها وسيلةً للتَّعبير عن مشاعره وعواطفه وأحاسيسه، إذ يمكن لدارس شعره أن يلحظَ أنماطاً مُتعدِّدةً من الصُّور التي التحمت عنده ببنية العمل الفنِّيّ، وهو ما سيسعى الباحثُ إلى دراسته وفقاً لما يأتي:

المبحث الأوَّل: الصُّورة التَّشبيهيَّة

يُعرَّف التَّشبيه بأنَّه عَقْدُ علاقةٍ بين شيئين اشتركا في صفةٍ أو أكثر بواسطة أداة[٣]، وتقوم آليتُهُ على نقل الدِّلالة من طرفٍ وإسباغها على الطَّرف الآخر، ولكنَّه يبقى ظاهر المفاصل، فلا تداخلٌ بين طرفيه، ولا انمحاءٌ للحدود الفاصلة بينهما؛ لأنَّ " للتّشبيه حدَّاً، فالأشياءُ تشابه من وجوهٍ، وتباين من وجوهٍ، فإنَّما يُنْظَرُ إلى التَّشبيه من أينَ وَقَعَ"[٤]، ومن هنا فإنَّ قيمته الفنِّيَّة ونجاحه في التَّعبير عن المعنى المُراد يعتمد على المُبدِع وقدرته على توظيفه بطريقةٍ لا تقفُ عند المستوى السَّطحيّ للأشياء، بل تنفذ إلى تفاصيلها الدَّقيقة، وهذا ما أكَّده نقَّادنا القُدامى عندما ذهبوا إلى القول إنَّ هذا الأسلوب البيانيّ "لا يقعُ إلا لِمَنْ طالَ تأمُّلُه، ولَطُفَ حِسُّه، وميَّز بين الأشياء بلطيفِ فكره"[٥]، وهذا هو حال الصِّمَّة القُشيريّ الذي أدرك قيمة هذا الفنِّ، واستثمر معظم أنماطه في صُورٍ مُتنوِّعةٍ جمالاً وإبداعاً

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمَّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ط١، ١٩٣٨م، ١٣٢/٣.

(٢) ناصف، مصطفى: الصُّورة الأدبيَّة، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص٣.

(٣) انظر، القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ٥٨/١.

(٤)المبرِّد، أبو العبَّاس محمّد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، حقَّقه وعلَّق عليه وصنع فهارسه: محمّد أحمد الدَّالي، مؤسسة الرِّسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٧م، ٩٤٨/٢.

(٥) ابن أبي عون: التَّشبيهات، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبردج، (د.ط)،١٩٥٠م، ص٢.

للإفصاح عن مشاعره وعواطفه، ولعلَّ من أبرز هذه الأنماط وأكثرها وضوحاً في شعره ما يُعرف بـ" التَّشبيه الدَّائريّ"، وهو التَّشبيه الذي يجمع بين المشبَّه والمشبَّه به في تركيبٍ فاتحتُه نفيٌ بحرف(ما) خاصَّة، وخاتمتُه إثباتٌ بحرف (الباء) واسم التَّفضيل الذي على وزن (أفعل)، وغالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصفٌ للاسم المنفي –وهو المشبَّه به عادةً – قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشَّاعر النَّفسيَّة إلى ذلك(١)، ومثال ذلك قوله مُعبِّراً عن حبِّه وإعجابه بمحبوبته (ريَّا) في عينيّته المشهورة (٢):

ومـــا أُمُّ أحـــوى الجُـــدَّتَيْنِ خَـــلا لهـــا

أراكٌ مِـــنَ الأعـــرافِ أجْنَـــى وأَيْنَعـــا

غَـــدَتْ مِـــنْ عَلَيْـــهِ تَـــنْفُضُ الطَّـــلَّ بَعْـــدَما

رأتْ حاجِـــبَ الشَّـــمسِ اســـتوى وَتَرَفَّعـــا

بِأَحْسَـــنَ مِـــنْ أُمِّ المُحيَّـــا فُجـــاءةً

إذا جِيْـــدُها مِـــنْ كِفَّـــةِ السِّـــترِ أطْلَعـــا

فالقُشيريّ يرسم في هذه الأبيات لوحةً جميلةً من خلال المشابهة بين أنثى حمار الوحش (الأتان) وهي المشبَّه به، ومحبوبته ريَّا أو (أُمِّ المُحيَّا) وهي المشبَّه، ومن الواضح أنَّه حرص على أن تكون هذه الأتان مُكتملةَ الجمالِ لتستحقَّ أن تُقارن بها محبوبته؛ ولهذا وفَّر لها أسباب الجمال من خلال إظهار سمتيها المعهودتين: أولاهما، توشيحها بِخُطّتينِ سوداوينِ في مَتْنِها، وثانيتهما: تمتُّعها بِعُنُقٍ طويلٍ ساعدها على نفض الطَّلِّ عن شجر الأراك، وكأنَّه أراد أن يجمع اللونينِ (الأبيض والأسود) مُجلَّلينِ بالأخضر المُحَمَّل بقطرات النَّدى؛ كي يرسمَ لهذه الأنثى لوحةً مُزْدانةً بهذه الألوان الزّاهية ابتهاجاً بالجمال والعطاء معاً(٣)، فهذه الأنثى بصفاتها الجماليَّة المذكورة أصبحت مُؤهَّلةً أن تكون طرفاً للمقارنة أو المشابهة بمحبوبة الشَّاعر لحظةَ ظهورِ جِيْدِها من حاشية ثوبها أو حاشية الغطاء الذي يحيط بالهودج، وهنا تظهر براعة القُشيريّ ودقَّتُه في اختيار هذه اللحظة التي تُعدُّ " من لوازم التَّشبيه الدَّائريّ، ذلك أنَّه تشبيهٌ أقرب ما يكون للسَّرد المُتشابك، فهو لا يتعلَّق بعموميّات الأشياء، وإنّما

(١) انظر، الرَّباعيّ، عبد القادر: التّشبيه الدّائريّ والطّير في الشّعر الجاهليّ، دار جرير، عمّان، ط١، ٢٠١٥م، ص ١٣–١٤.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٠٧، أحوى الجُدَّتين: حمارُ الوحشِ الذي له خُطّتانِ سوداوانِ في مَتْنَهِ (انظر، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١م، مادة: جَدَدَ)، والأراكُ: شجرُ السِّواكِ (اللسان: أَرَكَ)، وأُمُّ المُحيَّا: كنايةٌ عن ريَّا العامريَّة، والسِّتْرُ: الخِباءُ، وتُقالُ للهودجِ إذا كان في ظعينةٍ (اللسان: سَتَرَ)، والكِفَّةُ: حاشيةُ الثَّوبِ (اللسان: كَفَفَ).

(٣) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: التّشبيه الدّائريّ والطّير في الشّعر الجاهليّ، ص٧٣–٧٤.

بدقائقها" [١]، إنَّه اختيارٌ شكَّل صُورةً بصريَّةً لونيَّةً حركيَّةً أراد الشَّاعر من خلالها إظهار أنَّ حُسْنَ هذه الأتان لا يعادل حُسْنَ محبوبته وجمالها.

وممَّا يُلاحظ على القُشيريّ في هذا التَّشبيه – وغيره من تشبيهاته الدَّائريَّة – تأثُّره بالشُّعراء الجاهليين، فهو يجاري كبار الشُّعراء الذين سبقوه كالأعشى، والنَّابغة الذُّبيانيّ، وامرئ القيس، وأبي ذُؤيب الهُذليّ..... وغيرهم، مؤكِّداً بذلك ما ذهب إليه الدَّارسون القدماء والمُحدثون من أنَّ الشِّعر الإسلاميّ – وكذلك الشِّعر الأمويّ – يمثِّل امتداداً للشِّعر الجاهليّ في تراكيبه وأساليبه وصوره[٢]، فأبياته المذكورة في المثال السَّابق تذكّرنا بأبي ذُؤيب الهُذليّ عندما عقد مشابهةً بين الظَّبية (أُمِّ خِشْفٍ) ومحبوبته، في قوله[٣]:

فمـــا أُمُّ خِشْـــفٍ بالعَلايـــةِ شَـــادنٍ
تَنوشُ البَريرَ حيثُ نـــــالَ اهتِصارُهـــا
مُولَّعـــةٌ بـــالطُّرَّتَيْنِ دنـــا لهـــا
جَنـــى أَيْكَـــةٍ يَضْـــفُو عليهـــا قِصـــارُها
بِأَحْسَـنَ مِنْهـا يـومَ قامـتْ فأعرضـتْ
تُـــواري الـــدّموعَ حـــينَ جَـــدَّ انحِـــدارُها

وإذا كان الشُّعراء يتفاوتون في هذا اللون من التَّشبيه قِصَرَاً وطولاً، فإنَّ القُشيريّ استطاع بفضل مقدرته الشِّعريَّة أن يراوح – أيضاً – في تشبيهاته بين القِصَرِ والطُّول، فالمثال الذي استهلّينا حديثنا به يُعدُّ أقصر تشبيهٍ دائريٍّ في شعره، غير أنَّه يأتي بتشبيهٍ دائريٍّ أطول منه في القصيدة ذاتها للتّعبير عن شوقه ووَجْدِهِ لمحبوبته (ريَّا)، إذ يقول [٤]:

(١) المرجع نفسه، ص٧٤.

(٢) انظر، العالم، إسماعيل: التَّشبيه الدَّائري في الشِّعر الأمويّ وموازنته بالشِّعر الجاهليّ، مجلَّة التُّراث الأدبيّ، دمشق، العدد٧٩، ٢٠٠٠م، ص٧٧.

(٣) الهذليّ، أبو ذؤيب: ديوان الهُذليِّين، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ١/٢٢-٢٤، الخِشْفُ: الظَّبي أوّل مشيه، والبريرُ: ثمر الآراك، والطّرتان: لونان.

(٤) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١١٢، عُلْويّ الهوى: الذي علا الهوى كلَّه، واجتوى: لم توافقه الأرضُ؛ فَكَرِهَ الإقامةَ فيها (اللسان: جوى)، وعضَّهُ القيدُ: آلمَهُ وضيَّقَ عليه، والقُفُّ: ما ارتفع من الأرض وغَلُظَ (انظر، الحَمويّ، شهاب الدّين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله: مُعجم البلدان، دار صادر، بيروت،١٩٨٤م، قفَّ)، والأجْرَعُ: كثيبٌ من الرّملِ، جانبٌ منه رَملٌ، وجانبٌ حجارة (اللسان: جَرَعَ)، وأمينُ القوى: الحبلُ الذي لا يُخشى انقطاعه أو انحلال جَدلاتِه (اللسان: قوى).

فمـــا وَجْـــدُ عُلْـــوِيّ الهَـــوى حَـــنَّ واجْتـــوى
بـــوادي الشَّـــرَى والغَـــورِ مـــاءً ومَرْتعـــا
رأى وهْـــوَ فـــي رأسِ الشَّـــرى مُتَمَنِّعـــاً
مَصـــادِرَ نَجْـــدٍ والفضـــاءَ فرجَّعـــا
تَشَـــوَّقَ لمَّـــا عَضَّـــهُ القَيْـــدُ واجتـــوى
مراتِعَـــهُ مِـــنْ بـــينِ قُـــفٍّ وأجْرَعـــا
ورامَ بعينيـــــهِ جِبـــالاً مُنِيفـــــةً
ومـــا لا يَرى فيه أخُـــو القيدِ مَطْمعـــا
إذا رامَ منهـــا مَطْلعـــاً ردَّ شـــأْوَهُ
أمـــينُ القُـــوى عَـــضَّ اليـــدينِ فأوْجَعـــا
بـــأكبرَ مِـــنْ وَجْـــدٍ بريّـــا وَجِدْتُـــهُ
غَـــداةَ دعـــا داعـــي الفِـــراقِ فأســـمَعا

لقد سَخَّرَ القُشيريُّ موهبته الفنِّيَّة في هذا النَّصِّ؛ ليكشفَ لنا عن مدى شوقه وحبِّه لمحبوبته (ريّا)، فبينُ النَّفي (فما وَجْدُ) والإثبات بحرف الجرِّ مع اسم التّفضيل (بأكبرَ) وصفٌ لِعُلويّ الهوى الذي حنَّ إلى نَجْدٍ؛ فَكَرِهَ الإقامةَ بوادي الشَّرى، وازداد حنينُهُ وشوقُهُ بعد أن آلمه القيدُ وضيَّق عليه، وحالت بينه وبين نَجْدٍ جبالٌ مرتفعةٌ لا يطمع باجتيازها مَنْ هو في حاله؛ لأنَّه كلَّما فكَّر في ذلك ثناه عن مرامه حبلٌ أمين القُوى، وبعد هذه الأوصاف التي استغرقت خمسةَ أبياتٍ أقفل القُشيريُّ تشبيهه بالخاتمة المعهودة (بأكبرَ مِنْ)؛ ليشابه بين وَجْدِ هذا الرّجل لدياره، ووجْدِهِ لمحبوبته (ريّا) لحظة فراقها، ولعلَّ هذه الأبيات الخمسة التي فصلت بين فاتحة التَّشبيه وخاتمته منحت القُشيريّ مجالاً لتصوير الحالة النَّفسيَّة التي يعيشها مَنْ حالت المسافاتُ والقيودُ بينه وبين دياره التي يحنُّ ويتشوّق إليها، غير أنَّه ينفي أن يكون شوقُ هذا الرّجل إلى ديارِهِ أكبرَ وأقوى من شوقه لمحبوبته (ريَّا)، فبراعة القُشيريّ وحرارة شوقه لِمَنْ يحبُّ أسهمتا في رسم صورةٍ مؤثِّرةٍ للمشبَّه به تليق أن تكون موازيةً لشوقه، لهذا عقد بينهما مقارنةً وفقَ تركيبة التَّشبيه الدَّائريّ.

ولا يمكن في حديثنا عن التَّشبيه الدَّائريّ في شعر القُشيريّ أن نغفل ما حقَّقته هذه التَّشبيهات من وحدةٍ عضويَّةٍ للقصائد التي وردت فيها، وهي الوحدة التي طالما حرص النُّقَّاد العرب – القدماء والمُحدثون– على ضرورة توفُّرها في القصيدة العربيَّة، إذ أدرك القُشيريّ هذا الأمر فسعى إلى أن تكون تشبيهاته الدَّائريَّة ذات دورٍ في ترابط قصائده وتماسكها وتحقيق الوحدة العضويَّة لها، ولا سيما القصائد

الطَّويلة منها، كقصيدته التَّائيَّة التي بلغت ثمانيةً وخمسينَ بيتاً، كان نصيبُ التَّشبيه الدَّائريّ منها سبعةَ عشرَ بيتاً، صوَّر من خلالها ألمَهُ وحُزْنَهُ لحظةَ رحيلِهِ عن دياره تاركاً خلفه محبوبته، ولعلَّ ما يميّز هذا المثال – فضلاً عن طوله – أنَّ القُشيريّ لم يكتفِ بمُشبَّهٍ به واحدٍ، بل ضمَّنه أكثر من مشبَّهٍ به في ثلاث صورٍ للألم والحزن يعانق بعضُها بعضاً، فبدأ بصُورة ألم النَّاقة وحزنها، في قوله[1]:

١- وَلا وَجْـــــدُ بِكْـــــرٍ حُـــــرَّةٍ أرحبيَّـــــةٍ

تَـــرودُ حَـــوالي طِفْلِهـــا قَـــدْ أتمَّـــتِ

٢- أُتـــيحَ لهـــا فِيمـــا تَـــروحُ وتَغْتـــدي

خُشـــارِمُ مِنْـــهُ رُعْبُهـــا فاشْـــمَعَلَّتِ

٣- وجـــاءتْ مُفَجَّـــأةً تَـــرى فَـــرْثَ طِفْلِهـــا

بِسِـــرْحانِهِ أظفارُهـــا قـــدْ تَـــدَمَّتِ

٤- تَهُـــزُّ مِـــنَ الوَجْـــدِ الخَصـــيلَ، وراعَهـــا

صُـــــوْيتٌ خَفِـــــيٌّ خَلْفَهـــــا فاقْشَـــــعرَّتِ

٥- فَمَـــا وَجَـــدَتْ مِـــنْ طِفْلِهـــا غيـــرَ شِـــلْوِهِ

شَـــماطِيطَ لَـــمْ تَقْنَـــعْ بِهـــا حَيْـــثُ شَـــمَّتِ

٦- فَظَلَّـــتْ تُراعـــي شِـــلْوَها مُسْـــتحِنَّةً

إذا سَـــلِيَتْ رَجْـــعَ الحَنـــينِ اسْـــتهلَّتِ

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٦٩-٧٠، ١- البِكْرُ من الإبل التي وَلِدَتْ بطناً واحداً، ويُقال لها أَيضاً بِكْرٌ ما لم تلد (اللسان: بَكَرَ)، والأرحبيَّةُ: نسبةٌ إلى أرحب، وهي قبيلةٌ من هَمْدانَ تُنسب إليها النّجائبُ الأرحبيَّةُ (اللسان: رَحَبَ)، وترودُ: تروحُ وتغتدي غيرَ آمنةٍ (اللســـان: رادَ)، أتمَّت النَّاقةُ: دنا نتاجُها (اللســـان: تَمَمَ)، ٢-الخشارمُ: الأصواتُ، وخَشْرَمِتِ الضَّبُعُ: صوَّتتْ في أكلِها (اللسان: خَشْرَمَ)، واشمَعَلَّت: ارتاعتْ فأجفلتْ مُسرعةً (اللسان: شَمْعَلَ)، ٣- مُفجّأةٌ: عظيمةُ البطنِ بسبب تَمام حَمْلِها (اللسان: فجأ)، والفرْثُ: حشوُ المَعِدَةِ (اللسان: فَرَثَ)، والسِّرْحانةُ: الذّئبةُ (اللسان: سَرَحَ)، ٤- الخصيلُ: الذّنبُ غزيرُ الشَّعر (اللسان: خَصَلَ)، ٥- الشِّلْوُ: كلُّ مسلوخةٍ أُكِلَ منها شيءٌ فبقيَّتُها شِلْوٌ (اللسان: شلا)، والشَّماطيطُ: القِطَعُ المُتناثرة (اللسان: شَمَطَ).

نلحظ بدايةً أنَّ القُشيريّ افتتح تشبيهه بحرف النَّفي (لا) بدلاً من (ما)، ثُمَّ رسم صورة ناقةٍ أتمّتْ حَمْلَها ودنا نتاجُها، ترعى وصغيرَها في مكانٍ مُخْصِبٍ، فراعَها صوتُ ضَبْعٍ أجفلتْ منه، ففقدتْ هذا الصغير، ثُمَّ عادت تبحثُ عنه، فلم تجد غيرَ أشلائِهِ المُتناثرة، فبقيت قائمةً عليه تَشُمُّهُ وتلاحِظُهُ بين حنينٍ وبُكاءٍ، لكن هذه الصُّورة وما تحمله من مشاعر الأسى والحسرة، لم تكفِ القُشيريّ ليعبِّرَ بها عن حُزْنِهِ وفجيعتِهِ بفراق محبوبته (ريَّا)، لذلك فإنَّه لم يقفل تشبيهَهُ بل تعدَّى إلى مُشبَّهٍ به ثانٍ بدأ به صُورةً جديدةً من صُور الألم والحزن، هي صُورة ألم الظَّبيَّة وحُزْنِها، في قوله[1]:

٧- وَلا أُمُّ أحْـــوى شـــادنٍ عَطَفَـــتْ لَـــهُ
قُبيـــلَ طُلُـــوعِ الشَّـــمسِ، أو حِـــينَ ذَرَّتِ

٨- فلمَّـــا سَـــقَتْهُ الـــدَّرَّ أحْجَـــمَ قائمـــاً
إليهـــا قلـــيلاً، ثُـــمَّ ولَّـــى وَوَلَّـــتِ

٩- إلـــى مَرْتَـــعٍ قَـــدْ عَوَّدَتْـــهُ وَمَهْمَـــلٍ
سَـــليلٍ، فَظَلَّـــتْ يَوْمَهـــا حِـــينَ ظَلَّـــتِ

١٠- فلمَّـــا دَنـــا الإظـــلامُ أدْرَكَ سَـــمْعُها
صُـــويتاً خَفِيَّـــاً راعَهـــا فاحْزَأَلَّـــتِ

١١- تَمَـــارَتْ عَلَـــى جَـــرْسٍ، فَنَصَّـــتْ بِجِيـــدِها
وكانـــتْ عَلَـــى طُـــولِ الحَـــلاءِ أَذَلَّـــتِ

١٢- وَدَارَت بِـــأَدنى عَهْـــدِهِ، ثُـــمَّ راجَعَـــتْ
أمـــاقِيَّ ثَكْلـــى، مَـــا تَجِـــدْ مـــا أضَـــلَّتِ

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٠-٧١، ٧- الحُوَّةُ: السَّوادُ في الشَّفتين (اللسان: حوا)، وذرَّتِ الشَّمسُ: طلعت (اللسان: ذَرَرَ)، ٨- الدَّرُّ: الحليبُ (اللسان: دَرَرَ)، وأحجَمَتِ المرأةُ المولودَ: أرضعَتَهُ أوَّلَ إرضاعةٍ، وحَجَمَها هو وأحجَمَها: مَصَّ ثديها (اللسان: حَجَمَ)، ٩- المَرْتَعُ: المكانُ المُخْصِبُ (اللسان: رَتَعَ)، والمَهْمَلُ: المكان الذي ترتادَهُ الهوامِلُ من الإبل، وهي التي ليس لها راعٍ يرعاها (اللسان: هَمَلَ)، والسَّليلُ: الوادي الواسعُ (اللسان: سَلَلَ)، ١٠- احزَأَلَّتْ: انضمَّ بعضُها إلى بعضٍ من الخوف(اللسان: حَزَلَ)، ١١- تمارت: شكَّت وتوجَّسَتْ خِيفةً، (اللسان: مرا)، الجَرْسُ: الصَّوتُ الخفيُّ (اللسان: جَرَسَ)، نصَّتْ بجيدِها: رفعتْ عُنُقَها في استقامةٍ (اللسان: نَصَصَ)، والحَلاءُ: الأرضُ التي تقشَّرَ سطحُها (اللسان: حلأ)، وأذلَّت: عَهِدَت ذلك المكان فأصبحت لا تخافُ الرَّعيَ فيه (اللسان: دَلَلَ)، ١٢- الأماقيُّ: جمعُ مُؤْقٍ ومَأْقٍ ومُوقٍ الدَّالَّة على مُؤخَّرِ العينِ أو مُقَدَّمِها (اللسان: مَأَقَ).

لعلّك تلاحظ أنَّ القُشيريّ يركّز في هذه الأبيات – كما هو الحال في سابقتها – على عاطفة الأُمومة، فهو يرسم لنا صورةَ ظبيةٍ رؤومٍ لوليدها (الشَّادن) أرضعته من ثديها، ثمَّ خرجت به للرّعي في مكانٍ مُخْصِبٍ ترتاده هواملُ الإبلِ التي ليس لها راعٍ يرعاها، ولما حلَّ الظَّلامُ راعها صوتٌ خفيٌّ انضمَّت أعضاؤها إلى بعضٍ بسببه، وتوجَّست خِيفةً منه، فرفعت عُنُقَها في استقامةٍ لترى ما حولها، لكنَّها لم تجد شادنها الذي أضلَّته بسبب هذا الصَّوت، فأخذت تبحث عنه في المرعى غير أنَّها لم تعثر عليه، فشرعت في البكاء عليه والحنين له، ولنا أن نتخيَّل ما تحسُّ به الأُمُّ من ألمٍ وحُزْنٍ عند فَقْدِ ولدها، غير أنَّ صورةَ هذا الألمِ – كسابقتها – لم تصل إلى مستوى ألم القُشيريّ وحزنه على فراق محبوبته؛ لهذا نجده يلجأ إلى توسيع صورته التَّشبيهيَّة فيأتي بصورةٍ ثالثةٍ للوجد والحنين، هي صُورة الأعرابيَّة التي غيَّرت حالَها نوائبُ الدَّهرِ، إذ يقول(١):

١٣– وَلا وَجْـــدُ أَعرابيَّـــةٍ قَـــذَفَتْ بِهـــا
صُـروفُ النَّـوى مِـنْ حَيْـثُ لَـمْ تَـكُ ظَنَّـتِ

١٤– يَشُـــدُّ عليهـــا البـــابَ أحمَـــرُ لازِمٌ
عليهـــا زُقـــاقيْ قريـــةٍ قَـــدْ أبَنَّـــتِ

١٥– تَمَنَّـــتْ أحاليـــبَ اللقـــاحِ وَضَـــيْعَةً
بِنَجْـــدٍ، فَلَـــمْ يُقْـــدَرُ لهـــا مـــا تَمَنَّـــتِ

١٦– إذا ذَكَـــرَتْ مـــاءَ العَظـــاةِ وَطِيْبَـــهُ
وَبَـــرْدَ الحَصـــا مِـــنْ أَرْضِ نَجْـــدٍ أَرَنَّـــتِ

لقد حرص القُشيريُّ على أن يسخِّر موهبته الفنِّيَّة للمحافظة على تماسك نصِّه ووحدة بنائه، فبعدما سرد لنا القصِّتين السَّابقتين انتقل في هذه الأبيات إلى سَرْدِ قصِّةٍ تحكي معاناةَ أعرابيَّةٍ تبدَّل حالُها وتغيَّر، فقد كانت تملك حريتها بلا قيود، ثم أصبحت رهينةَ جدرانِ بيتٍ يشدُّ بابَهُ عليها رجلٌ بخيلٌ مُلازمٌ للباب لا يفارقه، وليس هذا فحسب، بل يسدُّ عليها أزقةَ قريتها فلا يأذنُ لها بالخروج؛ ولهذا تجول في خاطرها ذكرياتٌ جميلةٌ لديارها، فتشرع بالبكاء والعويل كلَّما تذكَّرت ما كانت تنعم به من عيشٍ رغيدٍ، غير أنَّ وَجْدَ هذه الأعرابيَّة ليس بأكثرَ ممَّا أحسَّ به القُشيريّ من حُرْقةٍ وصَبابةٍ عند فراق

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧١–٧٢، ١٤– الأحمرُ من الرِّجال: البخيلُ الذي لا يُعطي إلا بعد إلحاحٍ (اللسان: حَمَرَ)، والزُّقاقُ: الطَّريقُ الضّيِّقُ (اللسان: زَقَقَ)، وأبنَّت: لَزِمَتِ المكانَ وأقامت فيه (اللسان: بَنَنَ)، ١٥– أحاليبُ اللقاحِ: ما تَدِرُّهُ النَّاقةُ التي تُنْتَجُ في أوّلِ الرَّبيعِ (اللسان: لَقَحَ)، والضَّيعةُ: الأرضُ المُخْصِبة (اللسان: ضَيَعَ)، ١٦– ماءُ العَظاةِ: ماءٌ لبني كعب بن أبي بكر، (معجم البلدان: العضاءة)، وأرنَّت: أعولتْ في بُكائها وصوَّتتْ (اللسان: رَنَنَ).

محبوبته؛ لذلك فإنَّ هذه الصُّور الثَّلاث وما تضمّنته من سَرْدٍ وتفصيلٍ تجعل القارئ مشغوفاً لمعرفة تمام المعنى الذي يتَّضح له عندما يختم القُشيريُّ أبياته بقوله(١):

١٧- بِـأَكْبَرَ مِـنْ وَجْـدٍ بِطيّـا وَجِدْتُـهُ

غَــداةَ ارْتَحَلْنــا غُــدْوَةً واطْمَأنَّــتِ

فالقُشيريُّ استطاع بهذا التَّشبيه الدَّائري أن يقدِّم لوحةً فنِّيَّةً ناجزةً استحضر فيها ثلاثَ صورٍ مختلفةٍ للشّوق والحنين؛ ليبيّن من خلالها أنَّ وَجْده وشوقه – عندما ارتحل عن ديار محبوبته – أشدُّ وقعاً وإيلاماً من هذا الشَّوق كلِّه، ولعلَّه عمد إلى هذا اللون من التّشبيه بعدما أدرك قيمته وما يمتلكه من قدرةٍ على تضخيم المشبَّه به وتوسيع المعاني، فضلاً عمَّا يحقّقه من ترابطٍ وتماسكٍ لبنية النَّصِّ حينما لا يُعنى – أي التَّشبيه الدَّائريّ – بوحدة البيت الواحد، بل يتجاوز هذه الوحدة إلى وحدة النَّصِّ بأكمله(٢)، وقد بدا هذا التَّرابط والتَّماسك منذ بداية الأبيات في قوله: (وَلا وَجْدُ بِكْرٍ حُرَّةٍ أرحبيَّةٍ.....) إلى أن يصل إلى قوله: (بِأَكْبَرَ مِنْ وَجْدٍ بِطيّا وَجِدْتُهُ.....)، وممَّا زاد من هذا التَّرابط وقوع الأبيات في أسلوب القصِّ والسَّرد، وهو أسلوبٌ أضفى على لوحته التَّشبيهيَّة حُسْناً وجمالاً أسهما في إقناع المتلقي أنَّ القُشيريّ يمتلك قدرةً فذَّةً على تصوير مشاعره وعواطفه.

ولم يكن التَّشبيه الدَّائريّ هو كلُّ ما يميِّز تشبيهات القُشيريّ، بل إنَّ عنايته بهذا الفنِّ البلاغيّ واهتمامه الخاص به جعله يلجأ إليه كلّما تذكّر محبوبته وديارها، فهو يوظّف من أنواع التَّشبيه الأخرى التَّشبيه التَّمثيليّ، ومثال ذلك قوله واصفاً حاله عندما نظر إلى مكان إقامة (ريَّا)(٣):

وَكَفْكَفْــتُ دَمْعــي سَــاعَةً وَزَجَرْتُــهُ

بِأَجْفــانِ عَيْنــيْ، ثُــمَّ خَــلّاهُ جَالُهــا

كَمَــا هَمَلَــتْ بِالمَــاءِ أَعْــرَاضُ شَــنَّةٍ

هَـزِيمِ الكُلــى، لمّــا تَـدَانى ابْتلالُهــا

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٢، اطمأنَّت: استوطنت وأقامت في المكان الذي ارتحلت إليه، أو رَحَلَ هو عنه (اللسان: طَمَنَ).

(٢) انظر، الخلايلة، محمد: بنائيَّة اللغة الشِّعريَّة عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٠٤- ١٠٥.

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٢٢، الجَالُ والجُولُ من الشّيء: طَرَفُهُ وجانبُهُ، وهما من العين: جانبُها الذي تسيلُ عَبَراتُها منه (اللسان: جَالَ)، والشَّنَّةُ: القِرْبَةُ الخَلَقُ تُصنعُ من الجِلْدِ المُتيبِّس (اللسان: شَنَنَ)، وهزيمُ الكُلى: القربةُ التي يَبست وتكسَّرت؛ فسالَ الماءُ منها (اللسان: هَزَمَ).

لم يستطع القُشيريُّ كَبْحَ جماحِ عاطفته أمام لحظة مشاهدة مكان إقامة محبوبته، فما كان إلا أن فاضت عيناه بالدّموع الغزيرة تعبيراً عن حرِّ الفراق ولوعة الاشتياق؛ ولهذا وظَّف أسلوب التَّشبيه التَّمثيليّ معتمداً على المقارنة الحسّيَّة بين الأشياء، فغزارةُ دموعه وشدَّةُ انسيابها تشبه الماء المُنسكب من قربةٍ مُشقَّقةٍ بجامع الغزارة في كلٍّ منهما، وهذه صورةٌ حسِّيَّةٌ بصريَّةٌ تمنح القارئ الأبعاد النَّفسيَّة التي يعانيها الشَّاعر، وتضعه في جوِّ التَّجربة الشّعوريَّة التي يعيشها، وهذا يطابق قواعد النَّقد الحديث حين يؤكّد أنَّ " أشدَّ ما يُضعف الصُّورة فنِّيَّاً هو أن يقف بها الشَّاعر عند حدود الحسِّ... دون نظرٍ إلى ربط هذا التَّشابه الحسِّيّ بجوهر الشُّعور والفكرة في الموقف"(١)، فالقُشيريّ أجاد في نقل معاناته النَّفسيَّة من خلال هذه الصُّورة التي أحسن توظيفها؛ ليجاري بهذا كثيراً من شعراء العرب الذين تواردوا عليها عندما شبَّهوا الدّموع الغزيرة بالماء السَّائل من القربة، ومنهم ذو الرُّمَّة في بائيَّته(٢):

مَـا بَـالُ عَيْنِـكَ مِنْهـا المَـاءُ يَنْسـكِبُ

كأنَّــهُ مِــنْ كُلــىً مَفْرِيَّــةٍ سَــرِبُ

ويستمر القُشيريُّ في توظيف أسلوب التَّشبيه، للكشف عمَّا يجيش في صدره، ويتفجَّر في أعماقه من مشاعرَ وأحاسيسَ تجاه محبوبته (ريَّا)، فهو يستحضرُ طَيْفَها ويستعذبُ قَوْلَها، فيقول(٣):

فَرَشَّــتْ بِقَــوْلٍ كَــادَ يَشْــفي مِــنْ الجَــوى

تلــمُّ بِــهِ أكــبادَنا أنْ تَصَــدَّعا

كَمَــا رَشَــفَ الصّــادي وقــائِعَ مُزْنَــةٍ

رَشــاشٍ تــولّى صَــوْبُها حِــينَ أقْلَعــا

فالصُّورة في هذين البيتين قائمةٌ على تشبيهِ أمرٍ معنويٍّ مُجرَّد يتمثَّل في وَقْعِ حديث المحبوبة وأثرِهِ في الحدِّ من حُرْقة الشَّاعر وشدَّةِ وَجْدِهِ والحيلولة دون تصدّع كبده، بشيءٍ ماديٍّ محسوس يتمثَّل بأثر الماء وما يفعله للصَّادي عندما تَصُوبُهُ مُزْنَةٌ ترشُّ عليه قَطْرَها، وهذه صورة مُعبِّرة استدعتها التَّجربة

(١) هلال، محمد غنيمي: النَّقد الأدبيّ الحديث، دار نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر، القاهرة، (د.ط)،١٩٩٧م، ص٤٢٠.

(٢) ذو الرُّمَّة، غَيلان بن عُقبة: الديوان، قدَّم له وشرحه: أحمد حسن بَسَج، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص١٠.

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص ١٠٨، رَشَّتْ: بَلَّتْ (اللسان: رَشَشَ)، والجَوى: الحُرْقَةُ وشدَّةُ الوَجْدِ بسبب العِشْقِ (اللسان: جوى)، والصَّوبُ: نزولُ المطرِ، (اللسان: صَوَبَ).

الحسّيَّة للقُشيريّ، إذ "إنَّ طبيعة الموقف والحالة الشّعوريَّة والنَّفسيَّة هي التي تفرض الوسيلة الأكثر تعبيراً عن الدَّفقة الشّعوريَّة"(١)، فالقُشيريّ يطوّر من أدواته الفنِّيَّة ويتجاوز تكرار التَّشبيه القائم على طرفين حسِّيين – كما هو في المثال السَّابق – فيباعد بين طرفي التَّشبيه في هذا المثال، ويشبّه المعنويّ بالحسّيّ؛ لتغدو الصُّورةُ أكثرَ محاكاةً لأعماق النَّفس التي نسجتها، وأقدر على إثارة وجدان المتلقي وجعله يشارك الشَّاعر انفعالاته وأحاسيسه.

ونلاحظ ممَّا سبق عناية القُشيريّ بالتَّشبيهات المُركَّبة، إلا أنَّه لم يهمل التّشبيه المفرد، بل وظَّفه في شعره، ومثال ذلك قوله(٢):

تُرِيـــكَ غَـــداةَ البَـــيْنِ مُقْلَـــةَ شَـــادِنٍ

وَجِيـــدَ غَـــزالٍ فـــي القلائـــدِ أتْلَعـــا

يسيطر التَّشبيه على هذا البيت، فتتجاوب أصداؤه على مساحة الشَّطرين، إذ إنَّ البنية التَّركيبيَّة للتَّشبيه الوارد في الشَّطر الأوَّل، وهو تشبيه عينِ المحبوبة بعين صغير الظِّباء، تمتدُّ دلالتُها وتتعزَّزُ بالتّشبيه الوارد في الشَّطر الثَّاني، وهو تشبيه عُنُقِ المحبوبة بِعُنُقِ غزالٍ إشارةً إلى طوله، وهذا الامتداد أسهم في بناء صُورةٍ مثاليّةٍ لجمال المحبوبة، فهي تتصف بجمال العيون فضلاً عن جمال العُنُق؛ ولذلك استحقّت من الشَّاعر كلَّ هذا العشق والحنين.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إنّ تشبيهات القُشيريّ جاءت مُترابطةً ومُتحدةً فيما بينها للإفصاح عن مشاعره وعواطفه وبثِّ همومه النَّاجمة عن شوقه وحنينه إلى محبوبته (ريَّا)، ولعلَّ هذا يفسّر لنا غلبة التَّشبيه المركَّب – ممثلاً بالتَّشبيه الدَّائريّ والتَّشبيه التَّمثيليّ– مقارنةً بالتَّشبيه المفرد، إذ إنَّ التَّشبيه المركَّب أقدرُ على إظهارِ انفعالات الشَّاعر والتَّعبير عن خلجاتِ نفسه.

المبحث الثَّاني: الصُّورة الاستعاريَّة:

تعدُّ الاستعارة من أهمِّ وسائل تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة؛ لاعتمادها مبدأ التّشابه، فهي كما يعرّفها البلاغيون تشبيهٌ حُذِفَ أحدُ طرفيه، ولكنّه تشبيهٌ مُضْمَرٌ في النّفس(٣)، ولذلك فإنَّها تلتقي مع التَّشبيه

(١) الحسين، أحمد جاسم: الشَّعريَّة قراءة في تجربة ابن المعتز العباسيّ، دار بترا، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص٤١.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٠٧، البَيْنُ: الفراقُ (اللسان: بَيَنَ)، والشَّادنُ: الصّغيرُ من الظِّباءِ (اللسان: شَدَنَ)، والأتلعُ: الطّويلُ العُنُقِ (اللسان: تَلَعَ).

(٣) انظر، عبَّاس، فضل حسن: البلاغة فُنونها وأفنانُها (علم البيان والبديع)، دار النَّفائس للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، ط١٢، ٢٠٠٩م، ص١٨٨.

في العمليَّة التَّصويريَّة، غير أنَّها أكثرُ منه تخيُّلاً وأعمقُ تصويراً؛ لأنَّها تكثِّف المشهد الصُّوريّ من خلال مداخلتها بين طرفي التَّشبيه بطريقةٍ استبداليَّةٍ بحيث يحلُّ طرفٌ محلَّ طرفٍ آخر، في الوقت الذي يحمل الطَّرفُ الحالُّ صفات الطَّرف المحذوف مُحتفِظاً بقابليته للسّماح بالتقاطها وإدراكها، وبهذا تكون البنية الاستعاريَّة قد رسمت المشهد الصُّوريّ بلغةٍ مُكثَّفةٍ تتجاوز سطحيَّة التّشابه والتَّماثل إلى حدِّ التَّوحُّد والاندماج بين الطَّرفين للخروج بصورةٍ جديدةٍ في التَّجربة الشِّعريَّة[١]، وحين يستعرض الباحث ديوان القُشيريّ يجد أنَّ استعاراته تحمل التَّجربة الوجدانيَّة نفسها التي حملها التَّشبيه، فهي تنقل أحاسيسه وعواطفه وانفعالاته النَّفسيَّة التي تعرَّض لها نتيجة فراق محبوبته وديارِه، ومثال ذلك قوله[٢]:

سَـــقَى اللهُ أطْـــلالاً بأكْثبـــةِ الحِمَـــى
وإنْ كُـــنَّ قَـــدْ أبـــدينَ للنَّـــاسِ دائـــيا
منـــازلُ لـــو مـــرَّت بِهـــنَّ جنـــازتي
لقـالَ الصَّـدَى: يـا حـامليَّ، ارْبعـا بيـا

تتمثَّل البنيَّة الاستعاريَّة في لفظة (الأطلال) باعتبارها مُشبَّهاً، وهي مُدْرَكٌ ماديٌّ لا حياة فيها، غير أنَّ القُشيريّ بثَّ فيها الحياة ومنحها سماتٍ نفسيَّةً وحركاتٍ إنسانيّةً، فشبَّهها بالطَّبيب الذي يكشف عن داء الإنسان، في استعارةٍ مكنيَّةٍ تُظهر لنا أنَّ تجربة الشَّاعر قادته إلى منح الأطلال صفة إظهار الدَّاء، وهي صفةٌ تتناسب وأحاسيس الشَّاعر النَّفسيَّة التي تموج في صدره، وتظهر في سلوكه كلَّما تذكَّر أطلال المحبوبة التي تحوّلت بفعل البناء الاستعاريّ التَّشخيصيّ عن صفاتها الماديَّة؛ لتشكّلَ عالماً آخرَ يكشف عمَّا يُجِنُّه الشَّاعر ويسترُهُ من حُزْنٍ ووجدٍ، ولكنَّه مع ذلك يحنُّ إليها ويدعو لها بالسُّقيا.

وتتسع الصُّورة الاستعاريَّة لتشمل البيت الثَّاني الذي تضمَّن بنيةً استعاريّةً في لفظة (الصَّدى)، وهو مُدْرَكٌ حسيٌّ حيٌّ لكنَّه لا يعقل، غير أنَّ القُشيريّ خلع عليه من خلال البناء الاستعاريِّ التَّشخيصيّ صفةً إنسانيَّةً هي (القول)، فهذا الطَّائر يخرج عن صمته ويطلب الإقامة في هذه الدِّيار، في إشارةٍ واضحةٍ إلى تعلُّق الشَّاعر بديار المحبوبة وأطلالها، وهكذا تتآزر الاستعارتان التَّشخيصيتان في هذين

(١) انظر، عبد المطلب، محمد: البلاغة العربيَّة قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، (د.ط)، (د.ت)، ص ١٦٥-١٦٩، والقرعان، فايز: التَّشكيل البلاغيّ للصُّورة الشِّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج ١٥، ع١، ١٩٩٧م، ص٧٩.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٣٩، والصَّدَى: الهامَةُ، وهو طائرٌ كانَ العربُ يزعمونَ أنَّه يخرجُ من هامةِ القتيلِ، ويقولُ: اسقُوني، اسقُوني، حتّى يُؤخَذَ بثأرِهِ (اللسان: هَامَ).

البيتين لتكشفا لنا عن موقفٍ شعوريٍّ وتأزّمٍ نفسيٍّ يعيشه القُشيريّ نتيجة بُعْدِهِ عن ديار محبوبته، فتشخيص الأطلال وطائر الصَّدى حقَّق فائدةً تمثَّلت في تمكين الشَّاعر من إسقاط آلامِه وهمومِه على مظاهر الطَّبيعة من حوله.

ويستمرُّ القُشيريّ في توظيف هذا اللون من البناء الاستعاريّ، وهو في اعتماده هذا الأسلوب يبتعدُ عن المباشرة في التَّعبير، ويبعثُ في صوره الحياة والحركة؛ لأنَّ الاستعارة – كما يقول عبد القاهر الجرجانيّ – تجعلنا نرى "الجمادَ حيَّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرْسَ مُبينةً، والمعاني الخفيَّة باديةً جليَّةً"(١)، ومثال هذا تشخيص القُشيريّ للدَّهر واختيار صفاتٍ من عالم المحسوسات وإضفائها عليه، إذ يقول(٢):

أرى الـدَّهْرَ بـالتّفريقِ والبَـيْنِ مُولَعَـاً
وللجَمْـعِ مـا بَـيْنَ المُحِبّـينَ آبِيـا
فَـأُفٍ عليـهِ مِـنْ زَمـانٍ، كـأنَّني
خُلِـقْتُ وإيّـاهُ نُطِيـلُ التَّعادِيـا

تتمثّل بؤرة الاستعارة في لفظة (الدَّهر) الذي أصبح إنساناً مُولَعاً بالتّفريق بين الشَّاعر ومحبوبته، وليس هذا فحسب، بل إنَّه يرفض الجمع بينهما، ويقف عائقاً أمام تحقيق رغبة الشَّاعر في لقاء مَنْ يُحِبُّ، كيف لا؟ وهو قد خُلِقَ ليعاديَ الشَّاعر، ويمارس أفعالاً سلبيةً تجاهه، فالقُشيريّ عايش الدَّهر وخَبِرَهُ وعرفَ قوّتَهُ وسَطْوتَهُ؛ ولهذا أكسبه صفاتٍ إنسانيَّةً من خلال توظيفه لبنية الاستعارة التَّشخيصيَّة، وما تتضمّنه من انزياحٍ دلاليٍّ حوَّل الدَّهر من حقلٍ معنويٍّ إلى حقلٍ حسِّيٍّ حيٍّ، وهي استعارة أسهمت في تقريب الصُّورة إلى الأذهان وتعميق الفكرة التي قامت على تشخيص الدَّهر؛ ليعكس هذا التَّشخيص حالةً مأساويَّةً مُتجسِّدة في إحساس الشَّاعر باستحالة اللقاء بِمَنْ يُحِبُّ؛ لأنَّ من يحول دون ذلك هو الدَّهر الذي لا يقوى الإنسان على التَّغلُّب عليه.

وحين يتأمَّل القارئ عدداً من استعارات القُشيريّ يلاحظ أنَّ التَّشخيص هو الشَّكل البلاغيّ الذي احتوى كلَّ هذه الاستعارات، وهذا يوافق النَّظرة النَّقديَّة الحديثة التي تُعلي من قيمة هذا الشَّكل كثيراً حين تؤكِّد أنَّ التَّشخيص هو الشَّكل الجديد الذي تطوَّرت إليه الاستعارة المِثْلِيَّة المبنيَّة على أساس

(١) الجرجاني، عبد القاهر(٤٧١هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٤٣.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٣٨.

حلول شيءٍ حسِّيٍّ محلَّ شيءٍ حسّيٍّ آخر، خلافاً للتَّشخيص الذي ترتفع فيه الأشياء من الماديَّة الموات إلى مرتبة الأحياء، وبخاصَّة الإنسان مُستعيرةً صفاته ومشاعره(١)، ولهذا يسترسل القُشيريّ في توظيف التَّشخيص في بناء صوره الاستعاريَّة، ومثال ذلك قوله(٢):

ولَمَّـــا رأيـــتُ النِّيـــرَ أعْـــرَضَ دُونَنـــا

وجَالـــتْ بنـــاتُ الشَّـــوْقِ يَحْـــنِنَّ نُزَّعَـــا

تعكس البنية الاستعاريَّة هنا رؤيةً تجسِّد إصرار الشَّاعر على تحميل مظاهر الطَّبيعة ما يعانيه من انفعالاتٍ نفسيَّةٍ تولَّدت نتيجة البُعْدِ عن الأحبَّة والدِّيار؛ لهذا نجده يشخِّص جبل (النِّير) – وهو مُدْرَكٌ حسِّيٌّ بصريٌّ – ويتخذ منه مُشبَّهاً في استعارةٍ مكنيَّةٍ تكسبه صفات الإنسان الذي يُبْدي عُرْضَه للشَّاعر؛ ليحولَ بينه وبين ديار محبوبته، ممَّا يزيد من إحساسه بالشَّوق ولوعة الفراق(٣)، وتمتدُّ الاستعارة إلى الشَّطر الثَّاني– وفي امتدادها اتّساعٌ للمعنى– فتجعل للشُّوق بناتاً تودُّ الوثوب من الصَّدر والأحشاء نازعةً إلى مَنْ تهوى، فالمحبوبة ذات مكانةٍ رفيعةٍ في نفس الشَّاعر، وتحرُّك لواعج الهوى والحنين في ذاته ردَّةُ فعلٍ طبيعيَّةٍ على الظُّروف التي تحول دون لقائه بها، وهكذا استطاع القُشيريّ أن يبرز فاعليَّة الاستعارة في حمل الفكرة المُراد التَّعبير عنها، إذ اتّحدت الاستعارتان في الشَّطرين للتَّعبير عن الآلام التي تعترك داخل نفسه.

وفي موضعٍ آخر يجد القارئ تحوُّلاً في موقفه من عناصر الطَّبيعة التي كانت – في الأغلب – سبباً في البُعْدِ بينه وبين محبوبته – كما رأينا فيما تقدَّم من نماذج – إذ نلمس براعته في بعض الاستعارات التي تتصل ببعض مفردات الطَّبيعة الأخرى ذات الدَّور الإيجابيّ في علاقته مع محبوبته، ومثال ذلك قوله(٤):

فَمَـــا طَابـــتِ الـــرِّيحُ الجَنـــوبُ بِـــدابقٍ

ولكنَّهـــــا بـــــالعَنْعَنَيْنِ تَطيـــــبُ

(١) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمَّام، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٤٤-٢٤٥.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١١١، النِّيرُ: جَبَلٌ بأعلى نَجْدٍ (معجم البلدان: النِّيرُ)، ونُزَّعا: جمعُ نازعة: أي مائلة إلى من تَهوى (اللسان: نَزَعَ).

(٣) انظر، إبراهيم، علي ضيدان: مقطوعة الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ، قراءة نقديَّة، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد١١٠، ٢٠١٤م، ص٢٠٥.

(٤) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص ٥٩، العَنْعَنَان: جبلٌ بالمدينة يُقال له سُلَيع (معجم البلدان: عَنْعَنَ).

جَنــوبٌ يُــداوي هَيْجُهَــا بــارِحَ الهَــوى
لَهَــا بَعْــدَ نَــوْمِ السَّــامِرينَ دَبيــبُ

ففي هذين البيتين تستوقفنا صورةٌ بلاغيَّةٌ رائقةٌ، إذ أجاد القُشيريّ في تشكيل الاستعارة مُستفيداً من قدرته الفنِّيَّة في منح الألفاظ دلالاتٍ إيحائيَّة عميقة، كما هو في لفظة "الرِّيح" التي يشخِّصها في استعارةٍ مكنيِّةٍ فيجعلها تدبُّ بعد نوم السَّامرين لتحملَ سلامَ محبوبتِهِ إليه، ويجعل هبوبها – أيضاً – من ديار الأحبَّة أو مرورها بها يشفي فؤاده الذي برَّحه الهوى، ومن المعلوم أنَّ جعل الرِّيح تحمل السَّلام إلى الأحبَّة يعدُّ من خصائص غزليي البادية، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة[1]:

وغَــابَ قُمَيْــرٌ كُنْــتُ أهــوى غُيُوبَــهُ
وَرَوَّحَ رُعْيــــانٌ، وَنَــــوَّمَ سُــــمَّرُ

فهذه صورةٌ بلاغيَّةٌ قديمة توارث الشُّعراء معناها، غير أنَّ القُشيريّ ألبسها ثوباً جديداً عندما جعل الرِّيح تتجاوز حمل السَّلام لتحمل (ريَّا) نفسها إليه، فتدبُّ إليه دبيباً بعد نوم السَّامرين خُفيةً[2]، في صورةٍ انفعاليَّةٍ تقوم على خيال يخرق المألوف، ويحلِّق في فضاءات الإبداع الفنِّيِّ الذي يميِّز شاعراً عن آخر.

يتبدَّى ممَّا سبق أنَّ القُشيريّ وظَّف الاستعارة للتَّعبير عن التحوّلات النَّفسيَّة التي تعيشها ذاته الشَّاعرة، إذ استطاع من خلالها أن يكشف لنا بصورةٍ أو بأخرى عن علاقةٍ غير متوازنة بينه وبين عناصر الطَّبيعة التي تراوحَ دورُها بين السَّلبيَّة والإيجابيَّة في علاقته بمحبوبته، ولعلَّنا لا نبتعدُ عن الحقيقة إذا قلنا إنَّه اتّخذ من هذه العناصر رمزاً للآخر الذي حال بينه وبين مَنْ يحبُّ، فهو – لأسبابٍ نفسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ – يلحُّ على عناصر الطَّبيعة ويتخذ منها بديلاً للآخر، بعد أن يوظِّفها في بناءِ صورٍ استعاريَّةٍ زاخرةٍ بالحُسن والجمال.

(١) ابن أبي ربيعة، عمر: الديوان، قدَّم له ووضعَ هوامشه وفهارسه: فايز محمَّد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص١٢٥.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٥٩.

المبحث الثَّالث: الصُّورة الإشاريَّة:

يُطلق مصطلح الصُّورة الإشاريَّة على الطَّريقة البسيطة التي نستدلُّ بها على المعنى بتوجيهٍ بسيط أو بتلميحٍ خفيف(١)، وهذا يعني أنَّها تقع في منطقةٍ وسطى بين الصُّورة الحرفيَّة التي تُقدِّم المعنى تقديماً مباشراً، والصُّورة الإيحائيَّة الغنيَّة بالدِّلالات، فهي تحتاج إلى إدراكٍ داخليٍّ بسيطٍ من المتلقّي للوقوف عليها؛ لأنَّها – كما يصفها صاحبا نظريَّة الأدب– شفَّافةٌ تُرشدنا مباشرةً إلى مدلولها، دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها(٢)، وهي نتاجٌ عفويٌّ للخيال كما يصفها كروتشه(٣)، وقد قسَّمها النُّقَّاد المُحدثون ثلاثة أقسام، هي: الكناية، والمجاز المُرسل، والوصف(٤)، والنَّاظر في ديوان القُشيريّ يجد أنَّه وظَّف هذه الأنماط الثَّلاثة في شعره، وحتى نتبيَّن ذلك نقف عند كلِّ نمطٍ بالشَّرح والتَّمثيل:

أ- الكناية: لم يكتفِ القُشيريّ في بناء صوره الفنِّيَّة بالتَّشبيه والاستعارة بل تخطَّاهما إلى بنية الكناية، بوصفها وسيلةً تعبيريَّةً لا تقلُّ أهميةً عن هذين الفنِّين، فهي كما عرَّفها عبد القاهر الجرجانيّ: "أن يريدَ المتكلِّم إثباتَ معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظِ الموضوعِ له في اللغة، ولكن يجيءُ إلى معنىً هو تاليه ورِدْفُه في الوجود، فيومئُ به إليه، ويجعلُهُ دليلاً عليه"(٥)، وحين نستعرض شعر القُشيريّ نجد أنَّ صوره الكنائيَّة جاءت مُتنوِّعةً جمالاً وإبداعاً، إلا أنَّنا لن نقسِّمها إلى كنايةٍ عن صفةٍ أو موصوفٍ أو نسبةٍ؛ لأنَّ قيمة هذا الأسلوب البيانيّ تظهر بإدراك دلالته دون حاجةٍ إلى تصنيفه وتحديد هُويته(٦)، فالقُشيريّ شاعرٌ ذو تجربةٍ في العشقِ يُصوِّرها في شعره من خلال استثماره الدَّقيق للصُّورة الكنائيَّة التي وضَّحت هذه التَّجربة وكشفت عن الانفعالات النَّفسيَّة النَّاجمة عنها، ومثال ذلك قوله مُعبِّراً عن مماطلةِ محبوبته له وعدم التزامها بعهودها (٧):

(١) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمَّام، ص٢٣٣.

(٢) انظر، ويليك، رينيه، ووارين، أوستن: نظريَّة الأدب، ترجمة: محيي الدِّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م، ص٢٢.

(٣) انظر، كروتشه: المُجمل في فلسفة الفنِّ، ترجمة وتقديم: سامي الدّروبيّ، المركز الثَّقافي العربيّ، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م، ص٦٨.

(٤) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمَّام، ص٢٣٤.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر(٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٦٦.

(٦) انظر، السَّيد، شفيع: التَّعبير البيانيّ رؤية بلاغيَّة نقديَّة، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٣م، ص ١٣٧.

(٧) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٣١، الغريمُ: الدائنُ أو المَدينُ (اللسان: غَرَمَ)، والحَشَا: ما دون الحجاب مما يلي البَطْنِ كلّه من الكَبِدِ والطّحالِ والكرشِ وما تَبِعَ ذلك، ويُقصد به هنا الخصر(اللسان: حشا)، واللمَى: سُمْرَةٌ في الشَّفتينِ تُسْتَحسنُ (اللسان: لمى).

فـــإنَّ عَلَـــى المَـــاءِ الّـــذي تَرِدانِـــهِ

غَريمـــاً لـــواني الـــدَّينَ مُنْـــذُ زَمـــانِ

لَطيـفَ الحشـا عَـذْبَ اللمَـى طَيِّـبَ الثَنـا

لَـــــهُ عِلَـــــلٌ لا تَنْقضـــــي لأوانِ

فالصُّورة الكنائيَّة في هذين البيتين تأتي في مرتبةٍ رفيعةٍ من مراتبِ الفنِّ التَّصويريّ في الشِّعر العربيّ؛ لما تحمله من جِدَّةٍ وطرافةٍ في نقل أحاسيس الشَّاعر وعواطفه بأمانةٍ وصدقٍ، فهو يَقْصدُ بالغريم محبوبته التي وَعَدَتْهُ، لكنَّ موعِدَها لا يختلف عن مواعيدِ عُرْقوب، إذ كانت تَمْطُلُهُ وتَجْحَدُهُ هذا الوعد، وقد كنّى عن ذلك بقوله: "غَريماً لواني الدَّينَ مُنْذُ زَمانِ"، فقولنا: لواهُ دينَهُ تعني مَطَلَهُ وجَحَدَهُ إيّاه[١]، غير أنَّ براعة الشَّاعر في التَّصوير ساعدته على الانزياح بدلالة هذا التَّعبير والتحوُّل بها من الدَّين الماديّ إلى الدَّين المعنويّ المُتمثّل بإخلاف محبوبته لوعدها، وهذه قمة الإبداع الشِّعريّ التي لا يستطيعها إلا الفحول من الشُّعراء، ويستنتج القارئ من هذه الكناية أنَّ القُشيريّ لم يظفر من هذه المحبوبة بموعدٍ واحدٍ منذ أن عرفها، فهي مُتمنِّعةٌ عليه، يؤكّد هذا قوله في موضعٍ آخر[٢]:

فواحسْـرتي، لَـمْ أَقْـضِ مِنْـكِ لُبَانـةً

وَلَـــمْ أتَمَتَّـــعْ بـــالجِوارِ والقُـــرْبِ

ومثله قوله أيضاً[٣]:

لَعَمْرُكَ ما ريَّا بِـــذاتِ أمانَـــةٍ

ولا عِنْـــدَ ريّـــا للمُحِـــبِّ جَـــزاءُ

وعلى الرَّغم من إخلافها للوعد وعدم تمكُّنه منها، إلا أنَّنا نجده في البيت الثّاني يستغرق في إعلاء قِيمِها الخَلْقيَّة والخُلُقيَّة، فيأتي بثلاثِ كناياتٍ على التَّوالي فهي هيفاءُ ضامرةُ الخَصْر، في شفتيها سُمْرَةٌ زادتها حُسْناً، وهي – أيضاً– ذاتُ سِيْرةٍ وذِكْرٍ حَسَنٍ، فهذه الكنايات وإن كانت واضحة الدِّلالة لشيوعها بين النَّاس، إلا أنَّ القُشيريّ قدَّمها للمتلقّي في تشكيلٍ أسلوبيٍّ يلفت انتباهه، ويحرِّك مشاعره؛ لأنَّه لا يستطيع أن يغفل ما في هذا التَّشكيل الكنائيّ من إيقاعٍ داخليٍّ ناجمٍ عن حُسْنِ التَّقسيم الذي أكسبه

(١) لواهُ دينَهُ: مَطَلَهُ وجَحَدَهُ إيّاه (اللسان: لوى).

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٥٧، اللُّبانةُ: الحاجةُ والوَطَرُ في النّفسِ (اللسان:لبن).

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٥٣.

جمالاً وبهاءً، يؤازره في ذلك إيقاع البحر الطَّويل المُتناغم المُنساب مع هذه الوقفات المُعبِّرة على الألف المقصورة (لَطيفَ الحشا، عَذْبَ اللمَى، طَيِّبَ الثَنا).

ومن الأساليب الإبداعيَّة التي انمازت بها الصُّورة الكنائيَّة عند القُشيريّ أنَّه يأتي –أحياناً– بهذه الصُّورة داخل فسيفساء من الأساليب البلاغيَّة الأخرى، بحيث ترد الكناية إلى جانب التَّشبيه أو الاستعارة، ونمثّل لذلك بهذه اللوحة الشِّعريَّة التي يصف فيها جمال محبوبته مازجاً بين الكناية والتَّشبيه، فيقول [١]:

لَهـــا فَخِـــذا بُخْتِيَّـــةٍ بَخْتَرِيَّـــةٍ
وســاقٌ إذا قامَــتْ عليهــا اتْمَهَلَّــتِ
وَخَصْــرانِ دَقّــا فــي اعْتــدالٍ وَمَتْنَــةٌ
كَمَتْنَــةِ مَصْــقولٍ مِــنْ الهِنْــدِ سُــلَّتِ
وَعَيْنــا أَحَــمِّ المِــدْرَيَينِ وَمَضْــحَكٌ
إذا مَــا جَــرَتْ فيــهِ المَسَــاويكُ زلَّــتْ
وَدَاجٍ عَلَــى اللبّــاتِ وَحَــفٌ كَأَنَّــهُ
عَناقيــدُ جُــونٌ مِــنْ كُــرُومٍ تَــدَلَّتِ

يرسم القُشيريّ في هذه الأبيات لوحةً فنِّيَّةً يُظهر من خلالها الجمال الأنثويّ الذي اتّصفت به محبوبته (ريَّا)، ومما يلاحظ على هذه الصُّورة أنَّه يعمد – إلى حدٍّ ما – إلى استقصاء صفات المحبوبة؛ حتى يكون لها التَّأثير المطلوب الذي يحرص عليه، موافِقاً بذلك ما ذهب إليه قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) فيما بعد في حديثه عن جودة المعنى، إذ يقول:" وهو أن يذكر الشَّاعرُ المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتمُّ بها صحتُهُ، وتكمُل معها جودته شيئاً إلا أتى به"[٢]، وهذا ما نلمسه في لوحةِ القُشيريّ التي عبَّر في البيت الأوَّل منها عن امتلاء فخذي المحبوبة فشبههما بفخذي الإبل البُختيَّة أو الخُراسيَّة (نسبة إلى خُراسان) المعروفة بطول أعناقها، وضخامة خَلْقها، وامتلاء أفخاذها، وليس هذا

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٢–٧٣، البُختيَّةُ من الإبِلِ: تلكَ التي أصلُها من خُراسان، وهي معروفةٌ بطولِ أعناقِها، وضخامةِ خَلْقِها، وامتلاءِ أفخاذِها (اللسان: بَخَتَ)، والبَخْتريَّةُ منها: ما كانَ يمشي البَخْتَريَّةَ (اللسان: بَخْتَرَ)، واتمهلَّتْ: اعتَدَلت قامتُها (اللسان: مَهَلَ)، والمتنتان: لحمتانِ معصوبتانِ بينهما صُلْبُ الظَّهْرِ (اللسان: مَتَنَ)، وأحمُّ المِدْريين: أسودُ القرنينِ من الغزلان والظّباء، والمِدرى: القرن يدّري به الظَّبي أو الغزال ضرباتِ غيره من الحيوانات (اللسان: حمم، درى). والدَّاجي: الشَّعْرُ الأسودُ (اللسان: دَجَى)، واللبّاتُ: جَمْعُ لَبَّة، وهي مَجْمَعُ الصَّدرِ والنَّهدينِ ممَّا يلي العُنُقِ (اللسان: لببَ)، والوَحْفُ: الشَّعْرُ الكثيف (اللسان: وحَفَ).

(٢) ابن جعفر، قدامة: نقد الشَّعر، عُنِي بتصحيحه: س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، (د.ط)، (د.ت)، ص٧٥.

فحسب، بل تتجلّى جماليّة الصُّورة عند القُشيريّ عندما يضيف صفةً أخرى لهذين الفخذين فينعتهما بِمِشْيتهما البَخْتريَّة، وهذا أدعى لامتلاء الفخذين والتفافهما، وتتسعُ اللوحة الفنِّيَّة لتؤكّدَ براعة القُشيريّ في التَّصوير عندما أدخل الكناية في سياق التَّشبيه في البيت الثَّاني، فهو يصف لنا دقّة خَصْري المحبوبة واعتدال قوامها؛ لهذا شبَّه مَتْنَتيها بِمَتْنَتي السَّيف الهنديّ في إشارةٍ واضحةٍ إلى استقامة الظَّهر واعتداله، وهو تشبيهٌ يتآزر – كما تلاحظ – مع الكناية التي يلمحها المتلقّي من هذا التَّشبيه المتضمّن معنىً كنائيًّاً يتمثّل في شباب المحبوبة وصِغَرِ سنِّها؛ لأنَّ هاتين المَتْنَتين سببٌ في تقوّس الظَّهر وانحنائه كما نلاحظ عند بعض المُسنِّين، غير أنَّ اعتدالهما يدلُّ على شباب المحبوبة وفتوّتها(١)، وهذا ما نفهمه من بيت القُشيريّ الذي أصاب من خلاله قلب الهدف بأسلوبٍ بارعٍ وحَّد فيه بين فنّي التَّشبيه والكناية.

ويُسهب القُشيريّ في رسم صورة المحبوبة فيأتي في البيت الثَّالث بكنايةٍ تمثّل واسطةَ العِقْد في هذا النَّصِّ، فهذه المحبوبة ذات عينينِ تُشبهان عيني أسود القرنين من الغزلان والظِّباء دلالةً على اتساعهما وحُسْنِهما، فضلاً عن أسنانها التي تزلُّ المساويك عنها، وفي هذا صورةٌ كنائيَّةٌ بديعةٌ عن نظافة الأسنان وملاستها واستوائها؛ فالقُشيريّ يثبت من خلال هذه الصّورة صفةً من صفات محبوبته بإثباتِ دليلها، مُتقِناً بذلك توظيف أسلوب الكناية الذي تكمن بلاغتُهُ في أنَّه " يعطي الحقيقة مصحوبةً بدليلها، والقضية وفي طيِّها برهانُها"(٢)، ويعود القُشيريّ للتّشبيه في البيت الأخير ليقفلَ به لوحته الفنيَّة، إذ يصف لنا سواد شعر المحبوبة وكثافته، فيشبّهه بعناقيد الكرمة السُّود، مؤكِّداً من خلال هذه اللوحة الفنِّيَّة ما يذهب إليه النُّقَّاد المُحدثون من أنَّ الكناية غالباً ما تستقيم في شبكةِ علاقاتٍ مع السّياق الاستعاريّ والتَّشبيهيّ في مشهدٍ تصويريٍّ واحدٍ(٣).

وهو بهذه الصُّورة الكليَّة أو اللوحة الفنيَّة يومئ – فيما أظنُّ– إلى فتنته بالجمال الأنثويّ؛ ممَّا يجعله يطيل الوقوف على تفاصيله ودقائقه الحسِّيَّة، وهذا الأمر كان نهجاً معروفاً عند أغلب شعراء

(١) انظر، القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٢.

(٢) الزّواوي، خالد محمد: الصُّورة الفنِّيَّة عند النَّابغة الذُّبيانيّ، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر، الجيزة – مصر، ط١، ١٩٩٢م، ص١٤٩.

(٣) انظر، أبو علي، محمد بركات: البلاغة العربيَّة في ضوء الأسلوبيَّة ونظرية السِّياق، دار وائل للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٣٥.

العرب على اختلاف عصورهم[١]، وممَّا يؤكِّد فتنته بهذا الجمال تكراره بعض هذه الصّفات وبالأسلوب نفسه – أي المزج بين الكناية والتَّشبيه – في موضعٍ آخر من ديوانه، إذ يقول[٢]:

رَمَتْنـــــي بالسَّـــــليلِ غَـــــدَاةَ بـــــانُوا
عَلـــى حَـــذَرٍ، ومـــا رَمَـــتِ اغْتِـــرارا
بِـــــأَدْهَمَ فـــــاحِمٍ وَبِـــــذي غُـــــرُوبٍ
كَـــــأَنَّ عَلـــــى أشـــــانبِهِ عُقـــــارا

فالقُشيريّ يكرِّر في البيت الثّاني وصفه للمحبوبة، ومما يلاحظ على هذا الوصف حرصه على اختيار الألفاظ الدَّالة على المعنى الذي يريده، فهي ذاتُ شعرٍ أدهم فاحم، وقد اختار صفة الدُّهمة لتأكيد شدَّة سواد هذا الشَّعر، ووَصَفَهُ بالفاحم إشارة إلى حُسْنِ سواده، ويأتي هذا الوصف ليتعانقَ مع صفاتٍ حسِّيَّةٍ أخرى يسوقها القُشيريّ بأسلوبٍ كنائيٍّ بديعٍ، فقوله: (بذي غُرُوبٍ) كنايةٌ عن لمعان أسنانها عند ملامسة ماءِ ريقها، وهذا اللمعان لا ينتج إلا عن أسنانٍ مُفلَّجةٍ بيضاء، وكلَّما كانت كذلك كان أطيب لرائحة الفم، وهي لا تكون كذلك إلا إذا كانت الأسنان شنباء أي رقيقةً مُنتظِمة، فلله درُّ القُشيريّ حين يأتي بمثل هذه الأوصاف الدَّقيقة في تصويرٍ كنائيٍّ يسمو بشعره إلى مرتبةٍ رفيعةٍ تضعه في منزلة الشُّعراء المشهورين.

ولعلَّ هذا الجمال الأنثويّ الذي قدّمه لنا القُشيريّ بصورٍ كنائيَّةٍ رائعةٍ يفسِّر لنا شدَّة شوقه وحنينه لمحبوبته، هذا الشَّوق الذي عبَّر عنه – أيضاً – من خلال التَّصوير الكنائيّ، كما في قوله[٣]:

(١) انظر، منصور، حمدي، والعنزي، سعد: التَّشكيل بالصُّورة البيانيَّة عند ابن خاتمة الأنصاريّ(ت٧٧٠هـ)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، الجامعة الأردنيَّة، المجلد ٣٨، العدد٢، ٢٠١١م، ص٥٩٤.

(٢) القُشيريّ، الصَّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٩٢، السَّليلُ: موضعٌ من ديارِ قُشيرٍ (معجم البلدان: السَّليل)، والغَرْبُ: التماعُ الأسنانِ النَّاصعة بماء الرِّيق(اللسان: غَرَبَ)، والشَّنَبُ: رِقَّةٌ وبَرْدٌ وعُذوبةٌ في الأَسنانِ (اللسان: شَنَبَ)، والعُقارُ: الخَمْرُ(اللسان: عَقَرَ).

(٣) القُشيريّ، الصَّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٦٨–٦٩، الهيماءُ: النَّاقةُ التي أصابَها الهُيامُ، وهو شِدَّةُ العَطَشِ(اللسان: هيم)، وحُلِّئَتْ: صُدَّت وأُبعِدَت(اللسان: حلا)، والخِمسانِ: مثنَّى الخِمْسِ: وهو ورودُ الماءِ بعدَ خمسةِ أيَّامٍ (اللسان: خمس)، وسافت الأعطانَ: تنشَّقت رائحةَ مَباركِ الإبل حولَ الماءِ (اللسان: سوفَ، عطنَ)، وأشرفتْ: نَظَرَتْهُ من مكانٍ مُشرفٍ عليه، وهو المَيْفَعُ (اللسان: يفع)، والآكمُ جمعُ أكمة: وهي أشرافٌ في الأرضِ كالرّوابي (السان: أَكَمَ).

وَوَجْــديْ بِطيّــا وَجْــدُ هَيْمــاءَ حُلِئَــتْ

عَنِ الماءِ كانتْ مُنْذُ خِمْسَيْنِ ضلَّتِ

إذا سَــافَتِ الأعطــانَ، أو شَــمَّتِ الثَّــرى

رماهــا وَلِــيُّ المَــاءِ عَنْــهُ، فَوَلَّــتِ

وإنْ أشــرفتْ مــن آكُــمِ المَــاءِ مَيْفَعــاً

لَـوَتْ رِجْلَهـا اليُسـرى بـالأُخرى فَحَنَّـتِ

استطاع القُشيريّ في هذه الأبيات أن يتّخذ من النَّاقة وسيلةً للتَّعبير عن شدّة تعلُّقه بمحبوبته، ومن أجل ذلك كان حريصاً على أن يصف النَّاقة لحظة صدِّها وإبعادها عن الماء على الرّغم من هيامها وشدّة عطشها، فهي في هذه اللحظة تبلغ أقصى درجات الألم والحسرة، وقد كنَّى عن هذه الحسرة بقوله: (لَوَتْ رِجْلَها اليُسرى بالأُخرى فَحَنَّتِ)، وهي كنايةٌ تعمّق حالةَ الوَجْد والتعلُّق والهيام بالمحبوبة لديه، وتكشف عن الحالة النَّفسيَّة التي يمرُّ بها، وهكذا أجاد القُشيريّ في استثمار هذه الصُّورة الكنائيَّة ليعبِّرَ من خلالها عمَّا يجول بداخلِهِ من حنينٍ وشوقٍ إلى محبوبته وديارها، مما يومئ إلى أنَّه كان " يسيرُ على نهجِ غزليي البادية الذين أكثروا في شعرهم من تصوير حنين الإبل، ووظّفوهُ في تصوير لواعجِهم وزفراتِهم الحرّى حين يفارقون ديارهم ومحبوباتهم"(١).

ولم يقتصر توظيف القُشيريّ للكناية على تصوير جمال محبوبته وشوقه وحنينه إليها، بل نجده يوظِّفها في تصوير عواقب هذا الحبِّ وما نجم عنه من بُعْدٍ عن الأهل والدِّيار أدَّى إلى تبدِّل حاله وتغيِّره، فها هو يقارن بين ماضيه وحاضره موظِّفاً أسلوب الكناية في قوله(٢):

أصْـبحتُ مـا لـيَ مـن عِـزٍّ أُلـوذُ بـهِ

إلّا التَّعــرُّزُ بَعْــدَ السَّــيفِ والبُــدُنِ

بعُرْضَــةٍ جانــبَ الأدنــونَ جانبَــها

والأهــلُ بالشَّــامِ والإخــوانُ بــاليَمَنِ

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٦٩.

(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٣٠، التَّعرُّزُ: الانقباضُ والاكتئابُ (اللسان: عرز)، والبُدُنُ: جمع بَدَنةٍ، وهي الناقةُ أو البقرةُ التي تُنحرُ قُرباناً لصلاحِ حالها وبدنِها(اللسان: بَدَنَ)، والعُرْضَةُ: الهِمَّةُ العالية (اللسان: عَرَضَ).

يرسم الشَّاعر أمامنا صورةً فنيّةً تحمل معاني الأسى والتحسُّر نتيجة تبدّل حاله وتغيّره، فقد أصبح مُنطوياً على نفسه ومكتئباً لا يملكُ من المال شيئاً بعد أن كان فاعلاً بسيفه، مالكاً للإبل والبقر وما شاء من النَّعَم، ولهذا استخدم أسلوب الكناية ليمنحَ صورته بُعْداً إيحائيَّاً يترك أثراً في نفس المتلقي، فكنّى في المستوى السَّطحيّ للصّياغة بلفظتي (السَّيف، والبُدُن) عن القوّة والثَّراء اللذين كان ينعم بهما، وقد اعتمد في الاهتداء إلى هذه الدّلالة على الموروث الاجتماعيّ والثّقافيّ للوصولِ إلى المعنى المكنَّى عنه، فالسَّيف في الموروث العربيّ رمزٌ للقوّة، والبُدُن رمزٌ للثَّراء والنَّعيم، والعلاقة – إذن– بين البنية السَّطحيَّة والبنية العميقة في هذا التَّركيب الكنائيّ علاقةُ محسوسٍ(السَّيف، والبُدُن) بمعقولٍ(القوّة، والنّعيم)، وتتكرر الصُّورة ذاتها في مواضعَ مختلفةٍ من الدّيوان، إذ يقول(١):

لَحَــا اللهُ نَجْــداً كَيْــف يَتْــرُكَ ذا النَّــدى
بَخِـيلاً، وَحُـرَّ القـومِ تَحْسَـبُهُ عَبْـدا
عَلَـــى أنَّ نَجْـــداً قَـــدْ كَســـانِيَ حُلَّـــةً
إذا مَــا رآنــيْ جَاهــلٌ ظَنَّنِــيْ عَبْــدا
سَـوادا، وَأَخْلاقــاً مِــنَ الصُّــوفِ بَعْـدَما
أرانـــيْ بِنَجْـــدٍ ناعِمـــاً لابِســـاً بُـــرْدا

إنَّ تكرار الصُّورة الكنائيَّة الواردة أعلاه لم يأتِ اعتباطاً في شعر القُشيريّ، بل جاء ليؤكّدَ القضية الرَّئيسة التي يعاني منها وهي تبدُّل حاله وتغيُّره، بعد أن كانت الحياةُ مُقبلةً عليه، إذ يقول(٢):

لَيـــــاليَ يَـــــدْعوني الهَـــــوى فَأُجِيبُـــــهُ
وَدُنيـــايَ لَـــمْ يَخْلَـــقْ عَلَـــيَّ جَديـــدُها

ففي الشَّطر الثَّاني كنايةٌ عن مواتاة الحياة له وإقبالها عليه، ومما يلاحظ على القُشيريّ تأثّره بالتَّراث في هذا البيت، وتوظيفه لتعبيرٍ تواردَ عليه الشُّعراء، فنحن نجدُ نظيرَ هذا البيت في قول جرير (١١٤هـ)(٣):

بَـــانَ الشَّـــبابُ فَوَدِّعـــاهُ حَميـــدا
هَـــلْ مـــا تـــرى خَلَقـــاً يَعُـــودُ جَديـــدَا

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٨.
(٢) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٩١، يَخْلَقُ: يَبْلى (اللسان: خلق).
(٣) ابن عطيَّة، جرير: الديوان، قدَّم له وشرحه: تاج الدِّين شَلَق، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص١٨٣.

وهكذا يتخذ القُشيريّ من كناياته أسلوباً من أساليب بناء صوره الفنِّيَّة، ويلاحظ الباحث أنَّ الصُّورة الكنائيَّة في شعره جاءت وَفْقَ بنيتين، إحداهما: البنية التَّركيبيَّة، ويقصد بها البنية الكنائيَّة التي تتشكّل من ألفاظٍ تنتظم جميعُها بروابط نحويَّة تكوِّن جملاً تركيبيَّة تظهر من خلالها الصُّورة الكنائيَّة(١)، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانيّ من قبل في قوله: "إنَّ النَّظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظهـــا، وأنَّ نظمها هو توخّي معاني النَّحو فيها"(٢)، وحتّى تتّضح لنا هذه البنية في شعر القُشيريّ نقف عند قوله(٣):

فـــإنْ تُنْكِحوهـــا عَـــامِراً لاطّلاعكُـــمْ

إليـــهِ، يُدَهـــدِهكُمْ بِرِجْليْـــهِ عَـــامِرُ

فلو نظرنا إلى التَّركيب الكنائيّ في هذا البيت (يُدَهدِهكُمْ بِرِجْليْهِ عَامِرُ) لتبيَّن لنا أنَّه يتكوَّن من الفعل (يُدَهدِه)، والفاعل المُؤخَّر(عامرُ)، والمفعول به الضَّمير المتصل(كُمْ)، والتَّركيب على هذه الصُّورة يضع ثلاثَ ألفاظٍ مُنتظِمةٍ في إطارِ جملةٍ واحدةٍ ليعطيَ للقارئ معنىً دلاليَّاً واحداً، إذ إنَّ الفعل (يُدَهدِه) يتضمّن حركةً تصوِّر حدثاً لا تتضح ملامحه إلّا من خلال علاقته بِمَنْ وقع عليه الحدث وهو المفعول به (كُمْ)، غير أنَّ هذا المعنى يبقى ناقصاً ما لم يرتبط بالفاعل (عامر)، الذي ستكون نتيجة زواجه من (ريَّا) شائنةً لقومها، معنى هذا أنَّ البناء التَّركيبيّ لهذه الصُّورة الكنائيَّة (يُدَهدِهكُمْ بِرِجْليْهِ عَامِرُ) لا تظهر دلالته إلا بتشكيلِ جملةٍ تقيم علاقاتٍ وروابطَ بين ألفاظها لتوحيَ بالمعنى المُراد (٤)، ولهذا اعتمد القُشيريّ على الجملة الفعليَّة أكثر من اعتماده على الجملة الاسميَّة؛ لأنَّها تعتمد على حدثٍ مُقترنٍ بزمان، وبالتَّالي فإنَّها أكثرُ قدرةٍ على الإثارة والتَّصوير، فضلاً عن بساطة استخدامها وعفويتها.

(١) انظر، القرعان، فايز: التَّشكيل البلاغيّ للصُّورة الشِّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص، ص٤٦-٤٧.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٥٢٥.

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٠٤، اطَّلَعَ إليهِ، وتطلَّعَ إليهِ: تقرَّبَ منهُ لحاجةٍ في نفسِهِ (اللسان: طلع)، ويُدَهدِهكُمْ: يدحرجكم برجليه كالكرة (اللسان: دَهْدَه).

(٤) انظر، القرعان، فايز: التَّشكيل البلاغيّ للصُّورة الشِّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص، ص٤٨.

أما البنية الثَّانية فهي البنية الإفراديَّة التي تتخذ أسلوباً خاصاً يختلف عن أسلوب البنية التَّركيبيَّة السَّابقة، ومثالها قوله [١]:

وَطَيَّـا أَرُوجُ الجَيْـبِ، مَهْضـومَةُ الحَشَـا

كَمُزْنَــةِ صَــيْفٍ هَجَّــرَتْ فاسْــتَهَلَّتِ

يتضمَّن الشَّطر الأوَّل من هذا البيت صورتين كنائيتين، تظهر الصُّورة الأولى في قول الشَّاعر: (أَرُوجُ الجَيْبِ)، أي أنَّ التَّصوير الكنائيّ يتمثَّل في لفظتي(أَرُوج، والجَيْب)، فاللفظة الأولى (أَرُوج) توحي بالرَّائحة الطِّيبة، ولكنَّ دلالتها لا تكتمل إلا باللفظة الثَّانية (الجَيْب)، وهو مضافٌ إليه يبيّن جمال هذه الصُّورة التي تدلُّ على طيب الذِّكر، أما الصُّورة الثَّانية فتظهر في قوله: (مَهْضومَةُ الحَشَا)، أي أنَّ التّصوير الكنائيّ يتمثَّل في لفظتي(مَهْضومة، والحَشَا)، فاللفظة الأولى (مهضومة) توحي بالدِّقة، ولكنَّ دلالتها لا تكتمل إلا باللفظة الثَّانية (الحَشَا)، وهو مضافٌ إليه يبيّن جمال هذه الصُّورة التي تدلُّ على دقّة خَصْرِ المحبوبة، فالكنايتان تُشيران إلى تمام صفات المحبوبة المعنويَّة والجسديَّة، وهي صفاتٌ يُدركها المتلقي مُضيفاً إليها ملامح صوريَّة مرتبطة بترابطاتٍ فكريَّةٍ خاصّةٍ لديه، ولهذا فإنَّ الاهتداء إلى ما تحمله هذه الكنايات يعتمد على قدرة الشَّاعر على الإيحاء بها، لأنَّه لا يستطيع أن يعبِّر عنها من خلال البنية التَّركيبيَّة السَّابقة، وإنَّما من خلال ثقافةٍ عصريَّةٍ عامةٍ في المجتمع تساعد المتلقي على إدراكها، ومن هنا يرى بعض الدَّارسين في العصر الحديث أنَّ هذه البنية أكثرُ عمقاً من البنية التَّركيبيَّة في إعطاء المعنى المطلوب؛ لأنَّها تعتمد على الإيحاء العميق والإشارة الخفيَّة إلى المعنى الذي تتداوله ثقافة مستخدميها، وقد تكون أكثرَ تطوُّراً من الكناية التي تعتمد على البنية التَّركيبيَّة[٢].

ب- المجاز المُرسل: هو مجازٌ لغويٌّ يُنقل فيه اللفظ من دلالته الحقيقيَّة إلى دلالته المجازيَّة، لعلاقة غير المشابهة، وهو يمثّل وسيلةً من وسائل الصُّورة الإشاريَّة في شعر القُشيريّ، غير أنَّ أمثلته قليلةٌ إذا ما قُورِنت بالكناية، نذكر منها قوله[٣]:

وَأسـأَلُ مَـنْ لاقيـتُ: هَـلْ مُطِـرَ الحِمَـى

فَهَلْ يَسْألنْ عنَّي الحِمَى: كَيْفَ حاليا

(١) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص٧٣، أَرُوجُ الجَيْبِ: طيِّبةُ الرَّائحةِ (اللسان: أرجَ)، ومَهْضومَةُ الحَشَا: دقيقةُ الخصرين(اللسان: هضم)، وهَجَّرَتْ: ظهرت وقتَ الهاجرة، أي نصف النّهار(اللسان: هجر)، واسْتَهَلَّتِ: سالَ قَطْرُها(اللسان: هلل).

(٢) انظر، القرعان، فايز: التَّشكيل البلاغيّ للصُّورة الشِّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص، ص٥٠.

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٣٧.

فالحِمَى لا يُسأل، وهذا مجازٌ علاقته المحليَّة؛ لأنَّه ذكر المحلَّ وأراد الحالَّ به، أي ناب الحِمَى عن ساكنيه، كما في قوله تعالى:(وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا)[١]، وهذا تحويرٌ من الشَّاعر في اللغة وارتفاعٌ بها عن الأسلوب المباشر، إلا أنَّه يبقى ارتفاعاً جزئياً محدوداً ومقيَّداً، فهو لا ينشر أجواءً خياليَّةً فسيحةً في البيت الشِّعريّ[٢]؛ لأنَّ الانتقال من الحِمَى إلى ساكنيه تمَّ من خلال المجاورة، وليس من خلال المشابهة كما هو الحال في الاستعارة، فالارتباط بين الحِمَى وساكنيه ارتباطٌ خارجيٌّ، غير أنَّ الانتقال من الحقيقة إلى المجاز – مهما كان بسيطاً – يحمل إشارةً إلى القضية الرّئيسة التي يريد الشَّاعر إيصالها إلى المتلقي، وهي تبدُّل حاله وتغيُّره نتيجة بعده عمَّن يحبُّ ويهوى، وهذا ما سبقت الإشارةُ إليه في حديثنا عن الكناية.

ومن أمثلة المجاز المُرسل –أيضاً– في شعر القُشيريّ قوله[٣]:

فَقُلْـــنَ: أراكَ اللهُ إنْ كُنْـــتَ كاذبـــاً

بنانَـكَ مِـنْ يُمْنَـى ذراعَيْـكَ أقْطَعـا

فالقُشيريّ يعبِّر عن اليد بالبنان باعتباره جزءاً من كلٍّ، وهو انتقالٌ – كسابقه – لم يتم على أساس المشابهة، وإنَّما على أساس علاقة المجاورة، غير أنَّ الارتباط بين اليد والبنان ارتباطٌ داخليٌّ؛ لأنَّ الحقل الدِّلاليّ للبنان لا يشكّل وضعاً مستقلاً عن الحقل الدِّلاليّ لليد، فهو جزءٌ منها، والدّعاء بقطعه هو دعاءٌ بقطع اليد كلِّها؛ ولذلك كان استخدام المجاز المُرسل– في هذا البيت– ذا قيمةٍ تأثيريَّةٍ بالغةٍ.

ج– الوصف: وهو أن تُرسم الصُّورة بطريقةٍ مباشرةٍ مع احتفاظها بقدرٍ ما من الإيحاء يمنع الحرفيَّة المُحتملة فيها[٤]، ومثال ذلك قول القُشيريّ يصف حاله في غربته[٥]:

أُكَـــرِّرُ طَرْفِـــي نَحْـــوَ نَجْـــدٍ وإنّنـــي

إليـهِ، وإنْ لَـمْ يُـدْرِكِ الطَّـرْفُ، أَنْظُـرُ

فهو في هذا البيت يرسمُ لنا صورةً يصف فيها شدّة شوقه وحنينه إلى موطنه نَجْد، وهي صورةٌ تنقل لنا هذا الشّوق والحنين مباشرةً، ولكنّها تحمل معها – في الوقت ذاته – بطريقةٍ إيحائيّةٍ بسيطةٍ الآلامَ

(١) سورة يوسف، الآية٨١.

(٢) الرّباعي، عبد القادر: الصّورة الفنيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمام، ص٢٣٦.

(٣) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١١١.

(٤) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمام، ص٢٣٤.

(٥) القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، ص١٠٢.

المُرَّةَ التي تجرّعها الشَّاعر نتيجة بُعْده عن دياره، فهو ينظر ناحيةَ نَجْدٍ من مكانٍ بعيد، لذلك فإنَّ مدى بصره لا يدرك نجداً، لكنّه يديم النّظر إليها ويكرّره، وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى شدّة شوقه لموطنه.

الخاتمة:

عني هذا البحثُ بدراسة التَّشكيل البيانيّ للصُّورة الفنِّيَّة في شعرِ الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ، وخلص إلى أنَّ القُشيريّ شاعرٌ مُجيدٌ استطاع أن يدخلَ دائرة التَّميُّز، ويحظى بالمنزلة الرَّفيعة التي يستحقُّها بين الشُّعراء العرب؛ نظراً لما تضمَّنه شعرُهُ من سماتٍ فنِّيَّة ثرَّةٍ، ومعانٍ مُكتنزةٍ جمَّةٍ، استطاع أن يكشف عنها من خلال توظيفه للصُّورة الفنِّيَّة بأنماطها المختلفة. إذ تبيَّن للباحث أنَّ القُشيريّ جارى كبار الشُّعراء في تشكيل صوره التَّشبيهيَّة، لا سيما في التَّشبيه الدَّائريّ الذي شكَّل مضماراً واسعاً أتاح له الفرصة ليبرزَ مقدرته البلاغيَّة في صياغة صوره وتحميلها ما يريد التَّعبير عنه من مشاعرَ وأحاسيس.

وتبيّن – أيضاً – أنَّ القُشيريّ صرف اهتمامه للبناء الاستعاريّ القائم على التَّشخيص؛ لما في هذا الشَّكل البلاغيّ من قدرةٍ على التَّعبير عن الانفعالات النَّفسيَّة التي تعرَّض لها، إذ تمكَّن من خلال الاستعارة من الكشف عن علاقته مع مظاهر الطَّبيعة التي تراوح دورُها بين السَّلبيَّة والإيجابيَّة في علاقته مع محبوبته.

وأظهر البحث أنَّ القُشيريّ نوَّع في صوره الإشاريَّة من: كنايةٍ، ومجازٍ مرسلٍ، ووصفٍ، وإن كانت الكناية هي الأكثر حضوراً من بين هذه الأنواع، إذ أبان توظيف القُشيريّ لها عن قدرته الفنِّيَّة العالية وبراعته في التَّصوير لتعاضدها مع عناصر البيان الأخرى في تشكيل صوره البيانيَّة، التي بقيت – رغم تميّزها من النَّاحية الفنِّيَّة – حبيسةَ المشاعرِ والعواطف التي عاشها الشَّاعر؛ لذلك نستطيع القول إنَّ صوره الفنِّيَّة سجَّلت تطوّراً وتميّزاً على الصَّعيد الفنِّيّ، لكنَّها من حيث الرُّؤيا ظلَّت تحوم حول معاناة شاعرٍ عاشقٍ حالت صروفُ الدَّهرِ دون هواه.

وفي الختام يرى الباحثُ أنَّ شعر القُشيريّ يحتاج إلى مزيدٍ من الدّراسات التي تسبر أغواره؛ لذلك يوصي الباحثين بالتّوسّع في دراسة مستوياته الدِّلاليّة والتّركيبيّة والإيقاعيّة؛ للوقوف على ما تضمّنه من ظواهرَ أسلوبيَّةٍ وفنّيَّةٍ وموضوعيَّةٍ تستحق أن تحظى بالدِّراسة والبحث.

المراجع

إبراهيم، علي ضيدان: مقطوعة الصِّمَّةِ بنِ عبدِاللهِ القُشيريّ، قراءة نقديَّة، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد ١١٠، ٢٠١٤م.

الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بن الحسين: الأغاني، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

الأندلسيّ، أبو محمَّد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: جمهرة أنساب العرب، تحقيق وتعليق: عبدالسّلام هارون، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٦٢م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمَّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ط١، ١٩٣٨م.

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

الجرجانيّ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

ابن جعفر، قدامة: نقد الشَّعر، عُنِي بتصحيحه: س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، (د.ط)، (د.ت).

الحسين، أحمد جاسم: الشَّعريَّة قراءة في تجربة ابن المعتز العباسيّ، دار بترا، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

الحَمويّ، شهاب الدّين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله: مُعجم البلدان، دار صادر، بيروت،١٩٨٤م.

الخلايلة، محمد: بنائيَّة اللغة الشِّعريَّة عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

الرّباعيّ، عبد القادر: التَّشبيه الدَّائريّ والطَّير في الشِّعر الجاهليّ، دار جرير، عمّان، ط١، ٢٠١٥م.

الرّباعيّ، عبد القادر: الصُّورة الفنِّيَّة أيقونة البديع في شعر أبي تمَّام، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥م.

ابن أبي ربيعة، عمر: الديوان، قدَّم له ووضعَ هوامشه وفهارسه: فايز محمَّد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

ذو الرُّمَّة، غَيلان بن عُقبة: الديوان، قدَّم له وشرحه: أحمد حسن بَسَج، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

الزّواوي، خالد محمد: الصُّورة الفنِّيَّة عند النَّابغة الذُّبيانيّ، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر، الجيزة – مصر، ط١، ١٩٩٢م.

السَّيد، شفيع: التَّعبير البيانيّ رؤية بلاغيَّة نقديَّة، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٣م.

العالم، إسماعيل: التَّشبيه الدَّائري في الشِّعر الأموي وموازنته بالشِّعر الجاهليّ، مجلَّة التُّراث الأدبيّ، دمشق، العدد٧٩، ٢٠٠٠م.

عبَّاس، فضل حسن: البلاغة فُنونها وأفنانُها (علم البيان والبديع)، دار النَّفائس للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، ط١٢، ٢٠٠٩م.

عبد الرّحمن، عفيف: معجم الشُّعراء من العصر الجاهليّ حتى نهاية العصر الأمويّ، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

عبد المطلب، محمد: البلاغة العربيَّة قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، (د.ط)، (د.ت).

ابن عطيَّة، جرير: الديوان، قدَّم له وشرحه: تاج الدِّين شَلَق، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

أبو علي، محمد بركات: البلاغة العربيَّة في ضوء الأسلوبيَّة ونظرية السِّياق، دار وائل للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٣م.

ابن أبي عون: التَّشبيهات، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبردج، (د.ط)،١٩٥٠م.

القرعان، فايز: التَّشكيل البلاغيّ للصُّورة الشِّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج ١٥، ع١، ١٩٩٧م.

القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

القُشيريّ، الصِّمَّةُ بنُ عبدِاللهِ: الدّيوان، جَمَعَهُ وحقَّقَهُ وشَرَحَهُ وصَنَعَ فهارسَهُ: خالد عبد الرّؤوف الجبر، دار المناهج للنّشر والتّوزيع، عمّان،(د.ط)، (د.ت).

كروتشه: المُجمل في فلسفة الفنِّ، ترجمة وتقديم: سامي الدّروبيّ، المركز الثَّقافي العربيّ، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

المبرِّد، أبو العبَّاس محمّد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، حقَّقه وعلَّق عليه وصنع فهارسه: محمّد أحمد الدَّالي، مؤسسة الرِّسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٧م.

منصور، حمدي، والعنزيّ، سعد: التَّشكيل بالصُّورة البيانيَّة عند ابن خاتمة الأنصاريّ (ت٧٧٠هـ)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، الجامعة الأردنيَّة، المجلد ٣٨، العدد٢، ٢٠١١م.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١م.

ناصف، مصطفى: الصُّورة الأدبيَّة، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

الهذليّ، أبو ذؤيب: ديوان الهُذليِّين، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

هلال، محمد غنيمي: النَّقد الأدبيّ الحديث، دار نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر، القاهرة، (د.ط)،١٩٩٧م.

ويليك، رينيه، وواربن، أوستن: نظريَّة الأدب، ترجمة: محيي الدِّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م.