



**T.C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**CEMÂLİYYÂTÜ'S-SÛRETİ'L-FENNİYYETİ FÎ Şİ'Rİ'L-MEDÎH (SAFİYYUDDİN
EL-HİLLÎ ENMÛZECEN) – DİRASE TAHLİLİYYE**

DOKTORA TEZİ

EIAD JAMOUS

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ NAJMEDDİN İSA

**YALOVA
HAZİRAN 2024**



T.C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ BİLİM DALI

CEMÂLİYYÂTÜ'S-SÛRETİ'L-FENNİYYETİ FÎ Şİ'Rİ'L-MEDÎH (SAFİYYUDDİN EL-
HİLLÎ ENMÛZECEN) – DİRASE TAHLİLİYYE

DOKTORA TEZİ

EIAD JAMOUS
207323003

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ NAJMEDDİN İSA

YALOVA
HAZİRAN 2024

ETİK BEYAN

Yalova Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım “**CEMÂLİYYÂTÜ’S-SÛRETİ’L-FENNİYYETİ FÎ Şİ’Rİ’L-MEDÎH (SAFİYYUDDİN EL-HİLLÎ ENMÛZECEN) – DİRASE TAHLİLİYYE**” başlıklı bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksinin tespiti halinde doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi taahhüt ve beyan ederim.

İmza

EIAD JAMOUS



ÖNSÖZ

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكل الطاقم الأكاديمي لجامعة يالوفا عامةً، وللجنة المشرفة على بحثي خاصةً، وأوجه شكري الخالص للدكتور "محمد قلعج أرسلان" والدكتور "عبد الناصر سلام" لما قدّماه لي من نصائح، وتوجيه أكاديمي، وزيادة في الوعي العلمي.

وشكري الخاص لأوجهه للمشرف أستاذي الدكتور "نجم الدين عيسى" الذي بذل واجتهد، ولم ييخل عليّ بوقت ولا بجهد، وكان دائماً المتابع لي في أوقات العمل الرسمية وخارجها، فلم يتوان أبداً في البذل والعطاء العلمي والمعنوي، فله الشكر الذي لا تحصره كلمات، ولا تبدله أبيات، فالفضل لله أولاً، ثمّ له في هذا العمل.

وأهدي عملي هذا لروح والدي رحمه الله رحمة واسعة، وجعل قبره روضة من رياض الجنة.

وإلى من غمرتني بحبها وعطفها، ومنحتني الثقة على الدوام "والدتي الغالية" بارك الله في عمرك. ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [النمل - 19]

ولا أنسى من عاصروا معي هذه الرحلة الطويلة، بحلوها ومرّها "زوجتي، وأولادي: عامر وعبادة" الذين احتملوا انشغالي عنهم وضيق وقتي معهم، وصبروا معي، فلهم الشكر الجزيل.

وإلى تلك القلوب الرقراقة التي أمدّني بالدعم والعون "إخوتي وأخواتي" الذين يقفون إلى جانبي دائماً.

وإلى أصدقائي رفاق دربي، في جامعة يالوفا وخارجها، وكلّ من ساهم بإيصالي إلى هذه المرتبة العلميّة بفعل، أو كلمة تشجيع، أو بادرة طيبة، وتكرّم عليّ بتوجيه أو نصيحة، أو ساعدني في الترجمة، والحصول على المصادر والمراجع.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	I
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
IX.....	الملخص
1.....	1. مدخل
2.....	1.1. موضوع الدراسة وأهميتها
3.....	2.1. أسباب اختيار البحث
3.....	3.1. مشكلة البحث
3.....	4.1. أهداف البحث
4.....	5.1. منهج البحث
4.....	6.1. الدراسات السابقة
5.....	7.1. هيكل البحث
7.....	2. التمهيد: عصر صفى الدين الحلبي
7.....	1.2. لمحة تاريخية عن العصر المملوكي
11.....	2.2. الشعر المملوكي: ملامحه، واتجاهاته، وأهم أغراضه، وأبرز أعلامه
15.....	3.2. ترجمة الشاعر صفى الدين الحلبي
15.....	1.3.2. حياته
19.....	2.3.2. منزلته العلمية
19.....	3.3.2. آثاره الأدبية
20.....	1.3.3.2. آثاره الشعرية
22.....	2.3.3.2. آثاره النثرية
23.....	4.3.2. دور صفى الدين الحلبي في البلاغة
24.....	5.3.2. آراء العلماء والأدباء فيه

27	3. الصورة الفنيّة تعريفها ووظيفتها الجماليّة في شعر المديح عند الحلّي
27	1.3. الصورة الفنيّة عند القدماء والمحدثين
27	1.1.3. الصورة لغةً
28	2.1.3. الصورة اصطلاحاً
32	2.3. الصورة الفنيّة عند القدماء
37	3.3. الصورة الفنيّة عند المحدثين
43	4.3. موازنة بين الصورة الفنيّة قديماً وحديثاً
45	5.3. أهميّة الصورة الفنيّة ووظيفتها
49	6.3. الجمال في الصورة الفنيّة
49	1.6.3. الجمال في اللغة والاصطلاح
51	2.6.3. فلسفة الفنّ والجمال
53	3.6.3. مقاييس الجمال
55	4.6.3. أسس المنهج الجمالي
56	7.3. المديح عند صفّي الدين الحلّي
64	8.3. خصائص المديح عند صفّي الدين الحلّي
67	9.3. توظيف الموروث الإسلامي في شعر المديح عند الحلّي
68	1.9.3. القرآن الكريم
74	2.9.3. الحديث النبوي
79	4. الصورة الاستعارية والكنائيّة في شعر المديح عند الحلّي
79	1.4. الصورة الاستعارية في شعر المديح عند الحلّي
84	1.1.4. الاستعارة من حيث وظيفتها
84	1.1.1.4. استعارة وظيفتها التشخيص
104	2.1.1.4. استعارة وظيفتها التجسيد
116	2.1.4. الاستعارة من حيث البنية الفنيّة
116	1.2.1.4. الاستعارة المتحرّكة
128	2.2.1.4. الاستعارة الساكنة

132	3.1.4. خاتمة الاستعارة
134	2.4. الصورة الكنائية في شعر المديح عند الحلّي
137	1.2.4. نماذج من تحليل الكناية عند الحلّي
141	2.2.4. خاتمة الكناية
143	5. الصورة التشبيهية في شعر المديح عند الحلّي
143	1.5. مدخل إلى التشبيه
146	2.5. التشبيه المفرد
149	3.5. نماذج التحليل البلاغي الجمالي للتشبيه المفرد
190	4.5. التشبيه المركّب
192	5.5. نماذج التحليل البلاغي الجمالي للتشبيه المركّب والمتعدد
203	6.5. خاتمة التشبيه
209	6. الخاتمة
213	فهرس الآيات القرآنية
215	فهرس الأحاديث النبوية الشريفة
217	فهرس الأبيات الشعرية
221	المصادر والمراجع
233	ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR LİSTESİ

د. ت : دون تاريخ نشر

د. ط : دون رقم طبعة

د. م : دون مكان نشر

م : التاريخ الميلادي

هـ : التاريخ الهجري



METHİYE ŞİİRİNDE SANAT GÖRÜNTÜSÜNÜN ESTETİKLERİ (SAFİYYÜDDİN EL HİLLİ ÖRNEĞİ) –ANALİTİK İNCELEME

ÖZET

Araştırmacı, analitik bir çalışma yoluyla Safiyyüddin El Hilli'nin methiye şiirindeki sanat görüntüsünün estetiklerini ele almıştır. Bu çalışmanın önemi, bu dönemde tanınan ileri düzeydeki şairlerden biri olan Safiyyüddin El Hilli'nin sanat görüntüsünü ele almasıdır. El Hilli, iyi anlatım, güzel ve ilginç sanat görüntüsü ile öne çıkan üstün şairlerden biridir. Bu araştırmanın amacı, El Hilli'nin methiye şiirindeki sanat görüntüsünün anlamını ve estetik işlevini belirlemek, methiye şiirindeki sanat görüntüsünün estetik ve retorik özelliklerini ortaya koymak ve bazı methiye şiiri örneklerini analiz ederek sanat görüntüsünün türlerine ışık tutmaktır. Araştırma, tanımlayıcı ve analitik bir yöntemle ilerlemiş olup, sanatsal görüntülerin retorik bir analizini yaparak güzellik unsurlarını ortaya çıkarmış ve El Hilli'nin psikolojik dünyasına, düşüncesine ve yaratıcılığına girmeyi sağlayan anlamları incelemiştir. El-Hilli'nin bu sanat görüntülerini kullanmasının nedenlerini de ortaya koymuştur. Bu çalışma, methiye şiirinde sanat görüntüsünün estetik işlevi, mecazi ve kinayeli görüntüler ile methiye şiirindeki teşbihli görüntüler başlıkları altında bir giriş ve üç bölümden oluşmaktadır.

Bu mütevazı araştırmada elde edilen bulgulara göre dikkat çekilmesi gereken en önemli sonuçlar şunlardır: Şair Safiyyüddin El Hilli'nin nesir yaratımını ele alan çalışmaların yapılması ve bu çalışmalarda retorik güzellik unsurlarının açıklanması gereklidir çünkü bu unsurlar araştırmaya değer zenginliktedir. Kölemen devrinde genel olarak ve Safiyyüddin El Hilli özelinde methiye ile diğer konular, özellikle mersiye ve övgü arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekmektedir. Araştırmacılarca, analitik estetik retorik derslerine daha fazla yer verilmelidir, çünkü bu dersler; o muazzam Arap edebiyatımızın güzellik unsurlarını ortaya koyma yeteneğine sahiptir. Ayrıca, birçok modern eleştirmenin iddia ettiği gibi, Arap retoriğinin Aristoteles ve diğer Yunanlılardan etkilendiğini ve sadece onlardan alıntılandığını öne süren iddialar dikkatlice değerlendirilmelidir. Bu eleştirmenlerin bazıları cehaletlerinden, bazıları ise kasıtlı olarak Arap retoriğini küçümsemişlerdir. Kölemen devri edebiyatına dair genel aşağılayıcı bakış açısı, bu dönemi ele alan kitaplarda yaygındır; halbuki bu dönemde incelenmeyi hak eden önemli isimler bulunmaktadır. Dolayısıyla, 'Siyasi Çöküş' teriminin edebi duruma genellenmemesi gerekmektedir. El-Hilli'deki bediiyat incelenmesi genişletilmelidir, çünkü divan ve bediiyat kafiye açısından zengin ve bol materyale sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Retorik, Estetik, Sanat görüntüsü, Safiyyüddin el hilli.

THE AESTHETICS OF THE ARTISTIC IMAGE IN PRAISE POETRY (SAFI AL-DIN AL-HILLI, AS A MODEL) - AN ANALYTICAL STUDY

ABSTRACT

The researcher investigated the aesthetics of the figurative image in the praise poetry of Safi al-Din al-Hilli as a model, through an analytical study. The importance of the study comes from the fact that it deals with the figurative image of a poet who had a status that placed him among the advanced poets known in this era. He was one of the exceptional poets who were distinguished by the quality of his composition, good expression, and the beauty and charm of his images. The aim of this research is to identify the meaning of the figurative image and its aesthetic function in the praise poetry of al-Hilli, to identify the aesthetic and rhetorical characteristics of the figurative image in his praise poetry, and to highlight the patterns of the figurative image through the analysis of some models in his praise poetry. The research followed the descriptive-analytical approach. It is an analytical-aesthetic study that relied on the rhetorical analysis of images, revealing the beauty in them, using the image and its connotations to help enter the psychological world of Safi al-Din al-Hilli, his thought and creativity, and revealing the reasons that led al-Hilli to use that figurative image. This study is divided into an introduction and three chapters, each of which is titled: "The figurative image and its aesthetic function in the praise poetry of al-Hilli," "The metaphorical and metonymic image," and "The simile in his praise poetry." Based on the findings of this modest research, the most important conclusions that should be noted are: The need for studies that address the prose creativity of the poet Safi al-Din al-Hilli, and to work to clarify the rhetorical beauty in it. This is a rich and abundant field that deserves research. The need to study the relationship between the prophetic praise and other genres, such as elegy and pride in the Mamluk era in general, and in the poetry of Safi al-Din al-Hilli in particular. The importance of giving the analytical-aesthetic rhetorical study a larger space among researchers, for its ability to reveal the beauty in our great Arabic literature. The need to be aware of the schemes of many modern critics who claimed that Arabic rhetoric was influenced by Aristotle and other Greeks, and that it is nothing but a translation of their work. These critics have gone too far and have underestimated the rights of the ancient Arabic rhetoric, out of ignorance among some of them, and out of malice among others. The need not to generalize the condescending view of Mamluk literature, the view that has prevailed in the books that have dealt with this era. There are great figures in this era who deserve to be studied and analyzed, and therefore, the term "the age of decline" should not be applied to the literary reality. The need to expand the study of the rhetorical figures in al-Hilli. This is a unique phenomenon that deserves to be studied and analyzed, given the abundant material in the Diwan and the Kāfiya al-Badī'īya.

Keywords: Literature, Rhetoric, Aesthetic, Artistic image, Safiyy al-din al-hilli

جماليات الصورة الفنية في شعر المديح (صفي الدين الحلّي نموذجاً) - دراسة تحليلية

الملخص

تناول الباحث جماليات الصورة الفنية في شعر المديح عند صفي الدين الحلّي نموذجاً، من خلال دراسة تحليلية، وأهمية الدراسة تأتي من تناول الصورة الفنية لشاعر كان ذا منزلة جعلته في عداد الشعراء المتقدمين الذين عرفوا في هذا العصر، فقد كان من الشعراء الأفاضل الذين تميّزوا بجودة الصياغة، وحسن التعبير، وجمال الصورة وطرافتها. والهدف من هذه البحث هو تحديد دلالة الصورة الفنية ووظيفتها الجمالية في شعر المديح عند الحلّي، والوقوف على الخصائص الجمالية والبلاغية للصورة الفنية في شعر المديح عنده، وتبسيط الضوء على أنماط الصورة الفنية من خلال تحليل بعض النماذج في شعر المديح. وسار البحث وفق المنهج الوصفي التحليلي، فهو دراسة تحليلية جمالية، اعتمدت على تحليل الصور تحليلاً بلاغياً، وكشف مواطن الجمال فيها، مستعينة بالصورة وما تحمل من دلالات تساعد في الدخول إلى عالم صفي الدين الحلّي النفسي، وفكره وإبداعه. والكشف عن الأسباب التي جعلت الحلّي يستعمل تلك الصورة الفنية. وجاءت هذه الدراسة في تمهيد، وثلاثة فصول، أخذت عناوينها من: الصورة الفنية ووظيفتها الجمالية في شعر المديح عند الحلّي، والصورة الاستعارية والكنائية، بالإضافة إلى الصورة التشبيهية في شعره المديحي.

وبناءً على ما تمّ التوصل إليه في هذا البحث المتواضع، فإنّ أهمّ النتائج التي تجدر الإشارة إليها هي: ضرورة عمل دراسات تتناول الإبداع النثري عند الشاعر صفي الدين الحلّي، والعمل على توضيح مواطن الجمال بلاغياً فيها، فهي وافرة ووفيرة تستحقّ البحث. ضرورة دراسة العلاقة بين المديح النبوي والأغراض الأخرى، كالثناء، والفخر في العصر المملوكي عامّة، وعند الشاعر صفي الدين الحلّي خاصّة. أهمية إعطاء الدرس البلاغي التحليلي الجمالي مساحةً أكبر عند الباحثين، لما فيه من قدرة على إظهار مواطن الجمال في أدبنا العربي العظيم. وضرورة التنبيه إلى دسائس كثير من النقاد المحدثين، ممّن ادّعوا تأثير البلاغة العربية بأرسطو وغيره من اليونانيين، وأنها ليست إلّا نقلاً عنهم، فقد مال هؤلاء ميلاً كبيراً، وانتقصوا من حقّ البلاغة العربية العريقة، عن جهل عند بعضهم، وعن خبث عند البعض الآخر. وعدم تعميم النظرة الدونية للأدب المملوكي، تلك النظرة التي غلبت على الكتب التي تناولت هذا العصر، ففيه من القامات من تستحقّ الدرس والتحليل، وبالتالي عدم سحب مصطلح (عصر الانحطاط) السياسي على الواقع الأدبي. وضرورة التوسّع في دراسة البديع عند الحلّي، فهو يشكّل ظاهرة فذة تستحقّ الدرس والتحليل، لما في الديوان والكافية البديعية من مادة وافرة وغزيرة.

الكلمات المفتاحية: الأدب، البلاغة، الجمال، الصورة الفنية، صفي الدين الحلّي.

1. مدخل

الحمد لله الذي فطر النفوس، وجبل الأرواح على حبّ الجمال، وعشق المتناسق الجميل في كلّ شيء، وعلّق - جلّ في علاه - الألباب في السعي لكشف المستنير من القول والخطاب، وجعل في الشعر البليغ المتقن متعة نفوس ذوي الأذواق الرفيعة والحسّ المرهف، والصلاة والسلام على من فتنت القلوب بدائع عبارته، وروائع براعته، سيدنا مُجَدُّ أكمل من نطق بالصواب، وأفضل من أوتي الحكمة وفصل الخطاب، وأفصح من نطق بالضاد، نبي الرحمة والهدى، ومعلّم الناس الخير والتقوى، وخير من خطب الناس وخاطبهم، وعلى آله وصحبه الأبرار، الذين بلغوا بلاغَه، ونالوا الدرجة العظمى في البلاغة، وعلى من اتبع هديهِ، واستنّ سنّتَهُ، وسار على دربه إلى يوم الدين.

أمّا بعد فلا شكّ أنّ الصورة الفنيّة هي من أهمّ عناصر الإبداع الفنّي التي تثري جماليّات النصّ الأدبي، حيث تتيح للشاعر التعبير عن المعاني المجرّدة، بنسج أدبي فائق الجمال، معتمدٍ على ألفاظ رقيقة وجميلة، تشكّل الهيكل الأساسي للصورة. فإذا كان الأدب يقوم على الجماليّة، سواء أكان ذلك في المعاني أم في القول، فإنّه ينفر من تصوير هذه المعاني كما هي موجودة في الواقع، إذ ينزع على التعبير في صورة فنيّة عبر مزجها بالمشاعر والانفعالات، وهذا ما يكسبه فعاليّة وسحرًا وحرارة، تجعلها تبدو في صورة أرفع، وأروع من حقيقتها في الواقع. والمديح ضرورة اقتضتها طبيعة حياة الشعراء، وقد جرّوا فيها على سنّة من تقدّمهم في العصور السالفة، وهو سبيلهم إلى معاشهم، لينالوا العطاء الجزل، ويبلغوا أعلى المراتب لدى الخلفاء والسلاطين والأمراء، إذ كان معروفًا أنّه لا بدّ لكلّ سلطان من شاعر يمدحه، ويمجّده، ويخلّد مآثره في المناسبات والمحافل، وشاعر السلطان ذو مرتبة عالية.

ولو استعرضنا المعاني الرئيسيّة التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم المديحيّة في العصر المملوكي لوجدنا أنفسنا أمام معاني تقليديّة متداولة منذ سالف العصور حتى هذا العصر، إذ كان يكفي الشاعر أن يمتلك ناصية اللغة، أو يصوغ بيتاً من الشعر، حتّى يسبغ على هذا الممدوح الصفات التي تناسب قدره، ومكانته الاجتماعيّة، أو الدينيّة، أو المجال الذي هو فيه أيّاً كان. فالسلاطين كانوا يُمدحون بالقوّة والبأس والشجاعة وحماية الدين، والعلماء ورجال الدين كانوا يُمدحون بأنهم فريдо زماهم، فقهاء في علمهم، يُنبِرون ظلام الأجيال، ولولاهم لانطفأت مصابيح العلم في أرجاء العالم. حتّى إنّ الشاعر يمدح ممدوحه بصفته الدينيّة سواء أكان من رجال الدين، أم من ذوي العلوم الأخرى. وكانوا يصدقون في مدح العالم؛ لأنّهم لن ينالوا منه شيئاً.

وشعراء المدح في العصر المملوكي كانوا يستمدّون معظم معاني مدحهم - إن لم نقل كلّها- من الشعراء السلف، إذ إنّهم في نظرهم المثل الأعلى الذي يجب أن يحتذى، وكانوا يسعون لمحاكاة الأقدمين في كلّ الفنون عموماً، للحفاظ على اللغة، والتراث، ولأنّهم يُكثّنون لهم نوعاً من التقديس والتعظيم، فكانوا يختارون شاعراً مشهوراً من أعلام الشعر القديم فيقلّدونه، لذا كانت معانيهم قديمة مطروقة. وهم في جلّ مدائحهم عالة على هؤلاء الأقدمين، إذ كانوا لا يجدون في أخذ المعاني أو سرقتها عيباً، ولكنّ العيب كلّ العيب أن يتعدوا عنها، أو يقصّروا فيها، وإذا حاولوا أن يأخذوا معنى ما فإنّهم قد يقفون أحياناً عند تزيينه.

ونحن بصدد دراسة شاعر من أكثر الشعراء شهرة وإجادة في فنّ المديح، ولعلّ اقتران اسمه بهذا الغرض الشعري بهذه الكثرة، يدلّ على أنّه صادق في مديحه، لا يتكسّب ولا يتملّق، فقد عُرف عنه أنّه ما مدح إلّا من يستحقّ المدح. يقول في مقدّمة ديوانه:

"فإني كنت قبل أن أشبّ عن الطوق، وأعلم ما دواعي الشوق بهجاً بالشعر نظماً وحفظاً، متقناً علومه معنىً ولفظاً، وامتقاً بسبك القريض، كارهاً للكسب بالتقريض، وكنت عاهدت نفسي ألا أمدح كريماً وإن جلّ، وألا أهجو لئيماً وإن ذلّ، وذلك للتنزه عن التشبه بدوي السؤال، والترفع عن التبع لمثالب الرجال، فكنت لا أنظم شعراً إلّا فيما يوجب لي ذكراً، أو يجلب لي شكراً"¹.

1.1. موضوع الدراسة وأهميتها

موضوع هذه الدراسة (جماليات الصورة الفنيّة في شعر المديح لدى صفّي الدين الحلّي)، كشف ملامح الصورة الفنيّة وتقصّيها في شعر صفّي الدين الحلّي، وتلمّس مواضع الجمال فيها، ومواطن البراعة في استعمالها، ومن ثمّ تحليلها تحليلاً بلاغيّاً جماليّاً وافياً. وأهميّة الدراسة تأتي من تناول الصورة الفنيّة لشاعر كان ذا منزلة جعلته في عداد الشعراء المتقدّمين الذين عرفوا في هذا العصر، فقد كان من الشعراء الأفاضل الذين تميّزوا بجودة الصياغة، وحسن التعبير، وجمال الصورة وطرافتها، على الرغم من بعض المآخذ التي أخذها عليه بعض النقاد، وهي قليلة جدّاً إذا ما قيس بشعره الحسن، لكن الضوء الذي سلّط عليه لم يفه حقّه، لذا وجدت صعوبة في تقصّي أخباره، وتتبع الأقوال فيه.

ولأنّ الصورة الفنيّة وسيلة الشعر الجماليّة المهمّة، وركيزته الأساسيّة في التعبير الفنّي والبلاغيّ لدى الشعراء منذ العصر الجاهليّ حتى وقتنا الحاضر، ولأنّها مصطلح نقديّ مهمّ؛ اندفعت للخوض في خضمّ هذا المصطلح، سعياً للكشف عن أهمّيته لدى الحلّي نموذجاً عن العصر المملوكي.

¹ أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، د.ت)، 9-10.

2.1. أسباب اختيار البحث

- 1- إظهار الصورة الفنية في شعر المديح لدى صفّي الدين الحلّي ظاهرة بلاغية تستحقّ الدرس والبحث، فقد كان للحلّي أثرٌ بليغ في تطوّر الدرس البلاغي في عصره، وفي الإرث البلاغي عامة.
- 2- هذا الجانب من نتاجه لم ينل حقه من الدرس والبحث، ولم يدرس بشكل مفصّل ومستقل، سوى بضع دراسات كانت كلّها دون أفراد للبلاغة عنده.
- 3- البرهنة على أنّ عصر صفّي الدين الحلّي لم يكن جامداً، وغير متجدد، وخالياً من الإبداع، وراكناً إلى التقليد، والدليل على ذلك وجود مثل هذا الشاعر - الحلّي - الذي كان من المجدّدين في استعمال الصورة الفنية البلاغية القديمة، وفي ابتكار صور جديدة تنمّ على ذوق رفيع؛ فله من الصور البلاغية ما يشهد له بالتجديد والابتكار، وإن كان يقلّد في بعض الأحيان.

3.1. مشكلة البحث

تتمثّل في ندرة البحوث التي اهتمّت بدراسة جماليّات الصورة الفنية في شعر المديح لدى صفّي الدين الحلّي، فمعظم الدراسات التي أجريت على الشاعر صفّي الدين الحلّي كانت كلّها دراسات تاريخيّة إحصائيّة، دون الاهتمام بالجانب الجمالي للصورة الفنية في شعره المدحي، ومنها ما تخصّص بدراسة الحلّي ونتاجه، ومنها ما ورد في معرض دراسة شاملة للعصر المملوكي. ومن هنا تتحدّد مشكلة البحث بالإجابة عن السؤال الآتي: (ما جماليّات الصورة الفنية في شعر المديح لدى صفّي الدين الحلّي؟).

ويتفرّع من هذا السؤال الرئيس الأسئلة الفرعيّة الآتية:

- 1- ما الصورة الفنية ووظيفتها الجماليّة في شعر المديح عند الحلّي؟
- 2- ما الصورة الاستعارية والكنائيّة في شعر المديح عند الحلّي؟
- 3- ما الصورة التشبيهيّة في شعر المديح عند الحلّي؟

4.1. أهداف البحث

يمكن أن تتحدّد أهداف البحث بما يأتي:

- 1- تحديد دلالة الصورة الفنية ووظيفتها الجماليّة في شعر المديح عند صفّي الدين الحلّي.

2- الوقوف على الخصائص الجمالية والبلاغية للصورة الفنية في شعر المديح عند صفّي الدين الحلّي.

3- تسليط الضوء على أنماط الصورة الفنية من خلال تحليل بعض النماذج في شعر المديح عند صفّي الدين الحلّي.

5.1. منهج البحث

سار البحث وفق المنهج الوصفي التحليلي، فهو دراسة تحليلية جمالية تعتمد على تحليل الصور تحليلاً بلاغياً، وكشف مواطن الجمال فيها، وإيضاح مضامينها، ورصد معانيها، مستعيناً بالصورة وما تحمله من دلالات تساعد في الدخول إلى عالم صفّي الدين الحلّي النفسي، وفكره وإبداعه. والكشف عن الأسباب التي جعلت صفّي الدين الحلّي يستعمل تلك الصورة الفنية.

6.1. الدراسات السابقة

1- شعر صفّي الدين الحلّي، جواد علّوش، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1953م، طبعها وزارة المعارف في مطبعة المعارف، بغداد، 1959م.

تناولت هذا الدراسة شعر صفّي الدين الحلّي، وخصّص الباحث في هذه الدراسة حياة الحلّي، وثقافته، وعقيدته من شعره نفسه، فالمرجع الأوّل لهذه الفصول عند الباحث هو الديوان، كما ذكر ذلك من خلال المقدمة.

وقد توصّل الباحث إلى أنّ شعر الحلّي مرّ في ثلاث مراحل:

الأولى (مرحلة الصبا): أيام كان يعيش في الخلّة شاباً مترفاً مدلّلاً، وكان شعره في طور التكوين، فكان يقلّد الشعراء المتقدمين ويحذو حذوهم.

المرحلة الثانية: أيام كان يعيش في ماردین، فكان شعره وفقاً على الأرتقيين، إذ مدحهم بكثير من القصائد الجميلة.

المرحلة الثالثة: فهي التي كان يقول فيها الشعر في مختلف الأقطار، العراق وماردین ومصر والحجاز، وقد ظهر التعقيد في شعره أثناء هذه الفترة بجلاء ووضوح.

2- شعر صفّي الدين الحلّي، دراسة تحليلية فنية، رفد إیاد عبد المجید، عمّان، دار دجلة، الطبعة الأولى، 2015م.

تناولت هذا الدراسة الخصائص الفنية التي تميّز بها صفّي الدين الحلّي في ضوء شعراء عصره الذي أصابه الخمول والجمود، وقد توصل الباحث إلى أنّ الحلّي التزم بالبناء الفني الموحد للقصيدة العربية من حيث الوزن والقافية، فتنوّع أسلوبه كما تنوّعت الموسيقى الداخلية والخارجية بطريقة تتناسب مع الغرض، والحالة النفسية التي يواجهها الشاعر، معتمداً التكرار أحياناً في ارتباط المعاني بعضها ببعض، واستغرق شعره بحور الشعر العربي.

3- البنى الأسلوبية في شعر صفّي الدين الحلّي الأرتقيّات أنموذجاً، حسن محمّد، مجلّة كليات الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، المجلّد: الثامن والثلاثون، 2020م.

تناولت هذا الدراسة ضرباً من شعر صفّي الدين الحلّي، خصّصه لمذبح نجم الدين الأرتقي، ودرس الباحث شعر صفّي الدين دراسة أسلوبية، وتوصل الباحث إلى أنّ الشاعر كان متميّزاً في هذا المجال، واستطاع توظيف البنى الأسلوبية الأربع (البنية المعجمية الدلالية، والبنية الصوتية، والبنية التركيبية، والبنية التخيلية) توظيفاً ينبئ عن شاعرية فذة، وقد عزا الباحث هذا التفوّق إلى ثقافة الشاعر الواسعة، وامتلاكه ناصية اللغة العربية، حتى صار من المصنّفين في علومها.

كما تناولت حياته وآثاره ثلاث دراسات أخرى، لياسمين الأيوبي، والدكتور محمود رزق سليم عام 1960م، وميخائيل اليشيل عام 1973م، ومُحمّد إبراهيم عام 1984م، فضلاً عن تراجم وبحوث متفرقة، غير أنّنا لم نلمح في هذه الدراسات من وقف على دراسة جماليّات الصورة الفنية في شعره المدحي، فكان ذلك باعثاً لدراسة هذا الشعر دراسة تحليلية بلاغية، والغالب في الرسائل والكتب التي سبقت هذه الرسالة هي دراسات نظرية ركّزت على الجانب التاريخي أو اللغوي في نتاج الحلّي، ومنها ما تخصّص بدراسة الحلّي ونتاجه، ومنها ما ورد في معرض دراسة شاملة للعصر المملوكي.

لذا عنيت في هذا البحث بدراسة جانب من جوانب النتاج الشعري وهو الجانب المديح عند الحلّي، وآثرت تناول الصور الفنية فيه دراسةً وتحليلاً جمالياً بلاغياً؛ لأنّ في ذلك إغناءً للدراسات السابقة، يستكمل ما بدّأته من خلال ردها بدرس تحليلي، وإظهاراً لدلالاتها، ومصادرها، وأنماطها، ومواطن الجمال في هذه الصورة الفنية، وهو أبعث على الحيوية، وأبعد للسأم عن نفس المتلقّي.

7.1. هيكل البحث

اقتضت منهجية البحث أن تكون في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وذلك على النحو الآتي:

التمهيد: ويتضمّن: لمحة تاريخية عن العصر المملوكي، والشعر المملوكي: ملامحه، واتجاهاته، وأهم أغراضه، وأبرز أعلامه.

ترجمة الشاعر صفّي الدين الحلّي: حياته ومنزلته العلمية وآثاره الأدبيّة ودوره في البلاغة وآراء العلماء والأدباء فيه.

الفصل الأوّل: الصورة الفنيّة تعريفها ووظيفتها الجماليّة في شعر المديح عند الحلّي، وفيه مبحثان:

المبحث الأوّل: الصورة الفنيّة.

الصورة الفنيّة عند القدماء والمحدثين.

الصورة الفنيّة عند القدماء.

الصورة الفنيّة عند المحدثين.

موازنة بين الصورة الفنيّة قديماً وحديثاً.

أهميّة الصورة الفنيّة ووظيفتها.

الجمال في الصورة الفنيّة.

المبحث الثاني: المديح عند صفّي الدين الحلّي.

خصائص المديح عند صفّي الدين الحلّي.

توظيف الموروث الإسلامي في شعر المديح عند الحلّي.

الفصل الثاني: الصورة الاستعارية والكنائيّة في شعر المديح عند الحلّي، وفيه مبحثان:

المبحث الأوّل: الصورة الاستعارية في شعر المديح عند الحلّي.

المبحث الثاني: الصورة الكنائيّة في شعر المديح عند الحلّي.

الفصل الثالث: الصورة التشبيهيّة في شعر المديح عند الحلّي، وفيه مبحثان:

المبحث الأوّل: التشبيه المفرد في شعر المديح عند الحلّي.

المبحث الثاني: التشبيه المركّب في شعر المديح عند الحلّي.

الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

2. التمهيد: عصر صفّي الدين الحلّي

قبل أن تشرع الدراسة في النظر في جماليّات الصورة الفنّيّة في شعر المديح عند صفّي الدين الحلّي، فإنّه لا بدّ من إنشاء مهّاد نظري يشمل على لمحة تاريخيّة عن العصر المملوكي، وحديث عن الشعر المملوكي: ملامحه، وأبجاءاته، وأهمّ أغراضه، وأبرز أعلامه، ومختصر عن حياة الشاعر صفّي الدين الحلّي.

1.2. لمحة تاريخيّة عن العصر المملوكي

قبل أن ندخل في خضمّ هذا العصر، وتتناول الحديث عن مظاهره المختلفة؛ لا بدّ من الحديث عن هذا العصر بلمحة تاريخيّة، إذ تُنسب هذا العصر إلى "المماليك" الذين يقصد بهم الموالى والعبيد الذين كانوا يُجلبون من صقلية، والقوقاز، والترك، وآسيا الوسطى، وغيرها من المناطق. وقد تطوّر دور هؤلاء المماليك في الدولة الإسلاميّة في نهاية حكم الأيوبيين لبعض ديار الإسلام، والسبب في ذلك عائد إلى اعتماد الأيوبيين عليهم في دولتهم، حرصاً منهم على إبقاء مكانتهم، ورفض سياستهم بعد ضعف تلك الدولة بعد موت صلاح الدين الأيوبي سنة (589هـ).²

وقد اهتمّ الملك الصالح نجم الدين أيّوب (ت: 647هـ) بهؤلاء المماليك، فأنشأ لهم ثكنات عسكريّة في جزيرة على النيل، جعل منها انطلاقاً لتلك المرحلة الجديدة لهؤلاء المماليك، وقد دُرّبوا على السلاح، وركوب الخيل، ثمّ إنهم كثروا وقويت شوكتهم، وحينما وافت المنية الملك الصالح أيّوب استطاعوا الوصول إلى الحكم في العام (648هـ) في مصر، واستولوا على الحكم، فيما عُرف في ذلك الحين بدولة المماليك البحريّة نسبة لمكانهم في البحر، حيث أنشأ لهم الملك الصالح معسكراتهم.³

كما اهتمّت الممالك التي كانت تحكم الشام والعراق ومصر في تلك الفترة، كالدولة الزنكيّة، والأيوبيّة، بالمماليك سبيلاً للوصول إلى مبتغاهم من الحماية التي يرجونها، فكانوا حريصين أشدّ الحرص على جلب هؤلاء المماليك من أسواق النخاسة، وإحاطتهم

² شفيق جاسر أحمد محمود، "المماليك البحرية وقضائهم على الصليبيين في الشام"، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة 81 (1409)، 121.

³ أبو بكر بن عبد الله بن أبيك الدواداري، كنز الدرر وجامع الغرر، تحقيق مجموعة من المحققين (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، 1994)، 5/5.

بالعناية وصولاً إلى استعمارهم في الجيوش والقتال، حمايةً لهذه المملكة أو تلك من الممالك الأخرى المحيطة بها، أو حمايتها من الصليبيين، فكان ذلك سبباً رئيساً في انتشار هؤلاء المماليك، واتّساع رقعة نفوذهم في المشرق الإسلامي⁴.

وبعد وفاة الملك الصالح أيّوب (ت: 647هـ)؛ استلم الحكم نجله توران شاه، في الوقت الذي كان فيه المماليك في كَرٍّ مع الصليبيين وفَرٍّ، وحقّق المماليك انتصارات عليهم، إلّا أنّ توران شاه ضيّق على المماليك بدلاً من مكافأهم؛ لشعوره بأنهم يراحمونه في الحكم، فقاموا بالقضاء عليه بعون من زوجة أبيه شجرة الدر، وذلك في العام نفسه (648هـ)، وبهذا انقضت دولة بني أيّوب من أرض مصر، فكانت مدّة حكمهم ستّاً وثمانين سنة⁵.

وانتقل الحكم إلى شجرة الدر (ت: 655هـ)، حيث كانت أوّل من حكم من المماليك بعد أن أجمع أمراؤهم على تولّيها أمر السلطنة، وأن يكون الأمير قائد جيش مصر عزّ الدين أيّيك التركماني (ت: 654هـ)، الذي أنشأ دولة المماليك البحريّة وخدمها مدبّر المملكة معها⁶، فلَقّب نفسه بالمعزّ بعد أن تزوجا، وبايعته لتخلع نفسها من الحكم بسبب امتعاض أمراء مصر وبغداد من ولاية المرأة، ومن هنا بدأت سيطرة الحكم المملوكي على مصر⁷.

وحين سيطر عزّ الدين أيّيك على ملك مصر، أحسّ من تبقى من الأيوبيين في الشام بأنّ المماليك قد انتزعوا جزءاً من دولتهم، فزحف الأيوبيون من حلب، وسيطروا على دمشق التي كانت تتبع لمصر في ذلك الحين، واتجهوا إلى فلسطين، ومنها أرادوا الوصول إلى مصر، إلّا أنّ عزّ الدين أيّيك قد استطاع أن يواجههم في فلسطين في واقعة يقال لها "العبّاسة" فهزّمهم، وانتصر عليهم، وهكذا استقرّ له الحكم في مصر والشام⁸.

⁴ محمود، "المماليك البحرية وقضائهم على الصليبيين في الشام"، 111-113.

⁵ تقي الدين أحمد بن علي المقرئ، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق مُحمّد مصطفى زيادة (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، 1975)، 361/2.

⁶ أبو المظفر شمس الدين يوسف بن عبد الله ابن الجوزي، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، تحقيق مجموعة من المحققين (دمشق: دار الرسالة العلمية، 2013)، 302/22 وما يليها.

⁷ أبو المحاسن جمال الدين يوسف بن الأمير سيف الدين ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1992)، 271/6-273.

⁸ الحسن بن أبي محمّد عبد الله بن عمر بن محاسن بن عبد الكريم الهاشمي العباسي الصفدي، نزهة المالك والملوك في مختصر سيرة من ولي مصر من الملوك، تحقيق عمر عبد السلام التدمري (بيروت: المكتبة العصرية، 2003)، 145.

استمرّ حكم المعزّ لمصر حوالي سبع سنوات، ثمّ قُتل على يد زوجته شجرة الدر، بعد أن أحسّت بسعيه للزواج من ابنة حاكم الموصل آنذاك، فتولّى الحكم بعده ابنه علي بن أيك (ت: 700هـ)، وكان صغيراً، ليس له دراية في أمور الحكم ولا الحرب، حكم من (655هـ - 657هـ)، فلمّا سقطت بغداد على يد التتار، ووصل التتار إلى بلاد الشام، وهمّوا بالوصول إلى مصر؛ اتّفق المماليك على تنحية علي بن أيك، وتولية سيف الدين قطز، الذي وجّه جيشاً بقيادة الظاهر بيبرس للقاء التتار، واستطاع أن يهزمهم في معركة عين جالوت.⁹

ولما كان ما كان من أمر معركة عين جالوت، وانتصار المسلمين على التتار بقيادة الظاهر بيبرس (ت: 676هـ)، عاد بعض المماليك الذين كانوا في نصرة التتار إلى جسم الدولة الإسلامية، وأقروا لقطز بالحكم، فأقرّهم على ممالكهم التي كانوا عليها في الشام، وحلب، ودمشق، وكان بيبرس يطمح أن يجعله السلطان سيف الدين قطز والياً على بعض تلك المناطق، فلمّا أحس بالغبن قتل السلطان قطز في الطريق إلى مصر بعد المعركة، وسيطر على عرش مصر، وكان قوياً شجاعاً صلباً، له مواقف كثيرة في مصلحة الدولة الإسلامية، إذ حاول إرجاع الخلافة العباسية بالقوة، ولكنه لم يتمكّن من ذلك، ثمّ تولّى بعده مجموعة من السلاطين المماليك الضعفاء، الذين لا أثر لهم في مسيرة دولة المماليك.¹⁰

وبقي حال السلاطين المماليك من ضعف إلى ضعف، حتّى جاء قائد عسكري يدعى سيف الدين قلاوون (ت: 689هـ)، الذي أخذ السلطة بمصر، ولقب بالمنصور، وعُرف بقوّته وشجاعته، وكان فاتحاً لحكم أسرة قلاوون في دولة المماليك¹¹، غير أنّ الذين جاؤوا من بعده كانوا على قدر كبير من الضعف، حتّى سقطت دولة المماليك الأولى، وهي دولة المماليك البحرية، وجاءت بعدها دولة المماليك البرجية.¹²

⁹ عماد الدين إسماعيل بن علي أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر (القاهرة: المطبعة الحسينية، د.ت)، 200-199/3.

¹⁰ أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر، 208-207/3.

¹¹ كان لأسرة قلاوون النصيب الأوفى في الحكم، إذ حكم من هذه الأسرة وحدها أربعة عشر سلطاناً، تولّى بعضهم الحكم أكثر من مرة. ينظر: عمر موسى باشا، أمير شعراء الشرق - ابن نباتة المصري (القاهرة: دار المعارف، 1963)، 20.

¹² موسى بن مُحمّد اليونيني، ذيل مرآة الزمان (القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، 1992)، 10-8/4.

وقد كان السلطان المنصور سيف الدين قلاوون هو الذي أنشأ تلك الفرقة من المماليك التي سُمّيت بالمماليك البرجية، نسبة للبرج الذي بناه لهم في القاهرة، وقد نشأت هذه الدولة للمماليك سنة (792هـ)، واستمرت حتى سيطر العثمانيون على الحكم، وأسقطوا دولة المماليك سنة (923هـ)¹³.

وأما البرج فهو برج القلعة الذي كانوا يسكنون ويتدربون فيه، حتى استطاعوا الوصول إلى الحكم في حالة ضعف دولة المماليك البحرية، ولهذا الدولة اسم آخر وهو المماليك الشراكسة، نسبة لبعض أصولهم الشركسية قبل مجيئهم إلى بلاد مصر¹⁴.

وقد تأسست دولة المماليك البرجية على يد أحد أمرائهم وهو الأمير برقوق (ت: 801هـ)، وسمي بعد ذلك بالظاهر، الذي استطاع أن يصل إلى الولاية على الملك الصالح سنة (784هـ)، ثم إنّه خلعه واستتب له الحكم في دولة المماليك الثانية، وقد استمرت هذه الدولة قرناً ونصف القرن، كان جُلّ اهتمام سلاطينها الوقوف في وجه الثورات التي قام بها أمراء الشام، وبعض أهل البادية الذين دأبوا على الإغارة على بوادي مصر، كما عُرفت بمحاربتها للمدّ التتاري الثاني بقيادة تيمورلنك، والوقوف في وجه الغزو الأوروبي البحري خاصّة البرتغالي للبحر الأبيض المتوسط، والبحر الأحمر؛ وهذا ما ميّز تلك الدولة المملوكية¹⁵.

وقد كان من أواخر سلاطين دولة المماليك البرجية السلطان قانصوه الغوري، تولى الحكم سنة (906هـ)، إلى أن سقطت دولة المماليك على يد العثمانيين سنة (923هـ)، وكان هذا السلطان، على ما عليه من مآخذ، أفضل ممّن سبقوه من السلاطين في الدولة المملوكية البرجية، وقد عُرف بشجاعته وقاتله وعمارته، ومات مقتولاً تحت سنانك الخيل في إحدى المعارك، وانتهت دولة المماليك البرجية بموت هذا السلطان¹⁶.

امتدّ العصر المملوكي من سنة (648هـ) حتى (923هـ)، وهي مدّة زمنية تناهز ثلاثة قرون، عُرف أكثرها بضعف سلاطينها، غير أنّ بعضهم الآخر عُرف بالقوّة والبطولة، وحفظت لنا كتب التاريخ مواقفهم التي لا تُنسى في خدمة دولتهم وأمتهم.

¹³ أحمد معمور عسيري، موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام (تاريخ ما قبل الإسلام) إلى عصرنا الحاضر (الرياض: مكتبة الملك فهد، 1996)، 271.

¹⁴ محمد فريد أحمد فريد، تاريخ الدولة العلية العثمانية، تحقيق إحسان حقي (بيروت: دار النفائس، 1981)، 110.

¹⁵ عبد الرحمن بن مُجدد ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق خليل شحادة (بيروت: دار الفكر، 1988)، 538/5-551.

¹⁶ عبد الملك بن حسين العصامي، سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، علي مُجدد معوض (بيروت: دار الكتب العلمية، 1998)، 61/4.

2.2. الشعر المملوكي: ملامحه، واتجاهاته، وأهم أغراضه، وأبرز أعلامه

يمثل الحديث عن الشعر المملوكي حلقة من حلقات تاريخ الأدب العربي، بمعنى أنه لا ينفصل بذاته عمّا سواه من الشعر السابق أو اللاحق له، غير أنّ بعض الملامح الفنيّة، أو الأغراض، أو الاتجاهات قد تميّز عصرًا أدبيًّا من عصر آخر، وسيهتم هذا العنوان بالحديث عن ملامح الشعر المملوكي، وتبيّن أبرز أعلامه، وأهم أغراضه، واتجاهاته.

بيّن أبو البقاء الدميري (ت: 808هـ) الملامح الثقافيّة التي تميّز بها العصر المملوكي، إلّا أنّ الحديث عن الشعر المملوكي وبيان أهمّ سماته وأغراضه وما يتعلّق به، يقود بداية للحديث عن الحركة الثقافيّة التي اتّسم بها ذلك العصر، فعلى الرغم من تلك الظروف السياسيّة التي عرفت بقساوتها في تلك الفترة التي تبلغ زهاء ثلاثمائة عام، إلّا أنّ المماليك قد حرصوا على تشجيع الثقافة والتعليم، فبنوا المساجد الجامعة، وبنوا المدارس في كلّ من مصر والشام، وكان أمراءهم يركّزون على الثقافة والفنّ، بل إنّ أمراءهم كانوا هم أنفسهم مثقّفين وشعراء، كالأمير مؤيد شيخ، الذي كان شاعرًا مثقّفًا، هذا علاوة على انتشار التأليف الموسوعي في هذا العصر، كلّ ذلك يمثّل سمة عامّة للعصر المملوكي بفتريته، ويشكّل هذا نموذجًا لانتشار الثقافة والتعليم، واهتمام المماليك بهذه الحركة العلميّة التي تحيط بهم¹⁷.

في حين ينقل لنا ابن حجر الحموي (ت: 837هـ) أبرز ما تميّز به علماء هذا العصر، وهو قدرتهم على التأليف الموسوعي، إذ تمكّنوا من عقد مصنّفات كبيرة ذات قيمة علميّة وتراثيّة ضخمة في ذلك العصر، ومن بين تلك المصنّفات: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ونهاية الأرب في فنون الأدب، ومعجم لسان العرب لابن منظور، والمسالك والممالك، وخزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجر الحموي، وقد كان هذا الأخير زجلًا عالمًا، لا يقف أمره عند تصنيف المصنّفات فحسب¹⁸.

ولا يكتفي محمود مصطفى بالحديث عن الفنّ الشعري التقليدي المعروف في حديثه عن العصر المملوكي، بل تحدّث كذلك عن فنّ الزجل، وهو فنّ شعبي، وقد انتشر علاوة على الشعر الفصيح الذي عرفه العرب قديمًا، وهو فنّ شعري تراثي مرتبط بالعاميّة إلى

¹⁷ أبو البقاء محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1424)، 6/1.

¹⁸ أبو بكر تقي الدين بن علي بن عبد الله ابن حجر الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيثو (بيروت: دار ومكتبة الهلال، 1987)، 15/1.

حدّ بعيد، فقد توسّعت دائرة الزجل والزجالين في العصر المملوكي، وخاصّة في مصر، ومن أشهر أولئك الزجالين: خلف الغباري، وبدر الدين الفرضي، وأحمد الدرويشي، وأحمد الأمشاطي الشامي¹⁹.

ويبيّن لنا شوقي ضيف ما كان عليه حال مصر في العصر المملوكي، إذ يقول:

"وكانت مصر في عهد المماليك زعيمة العالم الإسلامي، إذ وقفت دون موجة التتار، التي اكتسحت شرق هذا العالم حتّى الشام، كما وقفت دون موجة الصليبيين، وردّتهم عن بلاد الإسلام، وقد انتقل إليها الخليفة العباسي، وفي هذا الانتقال ما يرمز إلى أهميّتها في تلك العصور، إذ أصبحت موئل الإسلام من طرف، كما أصبحت موئل العلم والأدب من طرف آخر، فقد هاجر إليها العلماء والأدباء من كلّ صوب، حتّى ينعموا بما فيها حياة آمنة مرفّهة، ويظهر أنّ مصر كانت على جانب عظيم من الرخاء واليسر في هذا العصر، ولذلك كثرت فيها العمارة، حتّى قالوا: إنّ بُني في أيّام الملك الظاهر ما لم يبنَ في أيّام الخلفاء المصريين، ولا ملوك بني أيّوب من الأبنية، والخانات، والدور، والمساجد، والحمامات"²⁰.

ومن هنا فإنّ هذا العصر شهد نهضة حضاريّة وثقافيّة تمثّلت في انتشار العمارة، والدور، والمساجد، والمدارس ونحوها، كما شهد نهضة ثقافيّة جعلت هذا العصر يُسمّى عصر الموسوعات أو التّأليف الموسوعي، إذ لا شكّ في أنّ تلك المصنّفات أبرزت تميّزاً كبيراً في التّأليف والتصنيف، فعلاوة على ضخامتها، فقد جمعت ملامح التّفرد الموضوعي، وغزارة المعلومات ودقّتها، في الوقت الذي عانت فيه الدولة الإسلاميّة من التمزّق والفرقة، وضياح قدر كبير من تراثها إثر الغزو المغولي، وتدميرهم ملامح الحضارة، وخاصّة في بغداد والشام، وضياح الكتب والمصنّفات التي حفظت تراثنا الإسلامي.

ويشير محمّد الفقي إلى السمة التي برزت في الشعر المملوكي في ذلك الحين، علاوةً على السمات التقليديّة المعهودة، إذ حرص شعراء المماليك على أن يضمّنوا أشعارهم بعض المصطلحات العلميّة، وهو ما أدخل شيئاً من الضعف على الشعر، وأفقده كثيراً من فنّه وجماله، وهذا المنهج سرى في شعراء هذا العصر، ثمّ إنّّه بقي حتّى بعد نهاية العصر المملوكي، وربّما ظلّت بعض ملامحه حتّى في أشعار المصريين حديثاً²¹.

¹⁹ محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، تحقيق مُحمّد عبد المنعم خفاجي (الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002)، 129.

²⁰ شوقي ضيف، الفن ومناهجه في النثر العربي (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 377.

²¹ مُحمّد كامل الفقي، الأزهر وأثره في النهضة الأدبية الحديثة (القاهرة: المطبعة المنيرية بالأزهر الشريف، 1956)، 109/3.

أمّا بالنسبة لأغراض الشعراء في هذا العصر، فهي في عمومها لا تخرج على الأغراض التي اعتدنا عليها في الشعر العربي منذ القدم، غير أنّ شعراء العصر المملوكي عرفوا ببعض الأغراض، ومن تلك الأغراض المعهودة ما نجده في الرثاء، والمديح، والهجاء، والغزل، والوصف، والتغني بالخمير والغلمان، وغيرها من الأغراض الاعتيادية التي عهدناها في الشعر العربي قبل العصر المملوكي.

وينبّه عمر موسى باشا إلى غرض شعري ازدهر في هذا العصر، ألا وهو غرض المدائح النبوية، صحيح أنّه كان معروفاً من قبل، إلّا أنّه ازداد شهرةً ورواجاً في هذا العصر، وقد ازدهر في تلك الحقبة، وذلك عائد لانتشار حركة التصوّف، وازدهار هذه الحركة في ذلك الحين، فقد انتشر التصوّف نتيجة لما كان قد وصلت إليه الأمة من الهزيمة والضعف، فرأى بعض المسلمين أنّ التصوّف والانقطاع عن الدنيا، واللجوء إلى العزلة والتقشّف من أهم الأسباب التي تدفع بالمجتمع نحو الصلاح، فينتج عن ذلك صلاح الأمة برقيتها، فكان سبيلهم إلى ذلك الاهتمام بالتصوّف، من هنا ازدهرت حركة التصوّف في العصر المملوكي ازدهاراً واضحاً²².

في حين يتحدّث زكي مبارك عن أبرز الشعراء الذين برعوا في المديح النبوي في هذا العصر، إذ كان من أبرزهم البوصيري، والتي عُرفت قصيدته في المديح النبوي بـ "البردة" ولاقت من الذيوع والرواج ما لم تلقه قصيدة غيرها في المديح النبوي، وقد كان الصوفيّة يهتمون بالمدائح النبوية، ويولونها اهتماماً واضحاً في أشعارهم؛ لارتباطها بعناصر صوفيّة متمثلة بالحقيقة المحمدية، وملامح الحب الإلهي، فكان المديح النبوي واحداً من أبرز الأغراض الشعرية التي اهتمّ بها الصوفيّة، علاوةً على اهتمام شعراء غير الصوفيّة بالمديح النبوي، فكان هذا الغرض أحد أبرز الأغراض الشعرية المهمة في العصر المملوكي²³.

ولا يعني أنّ الشعراء قد تناولوا الحديث عن المديح النبوي في أشعارهم أنّهم كانوا جميعاً يأخذون النمطية نفسها في تشكيل القصيدة الشعرية في مدح النبي ﷺ، بل كان لكلّ منهم شخصيته المنفردة في هذا الغرض، إلّا أنّ الغاية كانت واحدة تتمثّل بمدح النبي الكريم ﷺ، وقد مزج الشعراء بين المديح النبوي، والحديث عن محاسن الأخلاق، وذمّ الدنيا، والتقليل من شأنها، والأخذ بالحب الإلهي، وغير ذلك من الملامح. وتميّز بعض الشعراء في مدح النبي الكريم دفع بعض الباحثين إلى المقارنة بين شاعر وآخر ضمن هذا الغرض الشعري، كما فعل مخيمر صالح عندما قارن بين البوصيري والصرصري في ذلك²⁴.

²² عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك (دمشق: المكتبة العباسية، 1972)، 88-90.

²³ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012)، 267-270.

²⁴ مخيمر صالح، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري (بيروت: دار ومكتبة الهلال، 1986)، 109-172-243، وغيرها.

من هنا يمكن القول بأنّ شعر المدائح النبويّة، وشعر التصوّف يعدّان أبرز غرضين شعريين ازدهرا في العصر المملوكي من جهة، وكان لهما سُمّيتهما الخاص بهما ضمن هذا العصر، فقد تميّزا عن غيرهما من العصور في النظرة لهذه الفكرة، وانتشرت فكرة التصوّف في هذا العصر، ممّا يدفع للقول بأنّ هذين الغرضين يعدّان أبرز الأغراض الشعريّة التي تميّز بها العصر المملوكي.

لم يعنِ الأدب والشعر بالاهتمام في هذا العصر، ذلك لأنّ رجالات الحكم فيه

"ليسوا بمن يعبأ به؛ لعدم تذوّقهم له وفهمهم للغة، فأهمل الأدب والشعر، وأصبح رجاله لا يجدون ما يشجّعهم على فرضه، وازدادت متطلبات الحياة، فانصرف الأدباء والشعراء للبحث عن رزق عيشهم، وما يكفل لهم حياتهم، وإعالة أبنائهم، وقد خلف لنا العصر المملوكي في مصر والشام خاصّة كثيراً من الأدباء والشعراء الذين امتهنوا مهناً شعبيّة كالنجارة، والحداقة، والخبز وغيرها. إذ لم تتوافر لهم الظروف الملائمة لتنمية مواهبهم، ورعايتهم من ذوي الشأن والسلطان، فالتجأوا إلى المهن التي تساعدهم على كسب قوتهم، وأصبحوا ينقّسون عن مشاكلهم، ويعبّرون عن عواطفهم بأشعار رقيقة شعبيّة تتلاءم مع طبيعة الحياة التي يعيشونها، والمجتمع الذين هم جزء منه"²⁵.

ابتعد عامة الشعب عن الفصيحة بما فيهم الأدباء والشعراء، لأنّهم لم يتفهموها، ولم تتح لهم فرصة التفرّغ لها، فعالجوا قضاياهم بلغتهم اليوميّة، وظهر الأدب الشعبي، والشعر الصوفي الذي يتمثّل فيه الهروب من الواقع، واللجوء من خلاله إلى المثل الأعلى، حيث ثمة متعة روحيّة فيه، ونظّم شعراء هذا العصر المدائح النبويّة

"علّمهم يجدون ما يخرجهم من ضيقهم، أو يخفّف عنهم في حياتهم الآخرة، إذ إنّهم لم يكسبوا من هذه الحياة الدنيا شيئاً، وظهر أعلام من الأدباء والشعراء في الأدب الشعبي والأدب الصوفي، صوّروا العصر أجمل تصوير، كلّ بأسلوبه الخاص الذي اختاره لنفسه، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ العصر كان عقيماً من الشخصيات الفدّة، ذات المنزلة المرموقة"²⁶.

وعند الحديث عن أعلام الشعر المملوكي فإنّنا نشير ههنا إلى شاعر كبير ضمن هذه الدراسة، ألا وهو "صفي الدين الحلّي"، ولكن ذلك لا يعني أنّ هذا الشاعر هو الأوحّد في هذا العصر، فقد اشتمل العصر المملوكي على عدد كبير من الشعراء، أبرزهم: ابن الخياط، ابن نباتة المصري، ابن الوردي، صلاح الدين الصفدي، ابن دقيق العيد، ابن حجر العسقلاني، عائشة الباعونيّة، الشاب الظريف، السراج الوراق، ابن النقيب، البوصيري، وسواهم.

²⁵ محمد إبراهيم حور، صفي الدين الحلّي حياته وأثاره وشعره (دمشق: دار الفكر، 1990)، 13.

²⁶ حور، صفي الدين الحلّي حياته وأثاره وشعره، 13.

هذه جملة من مشاهير شعراء العصر المملوكي بشقييه دولة المماليك البحرية، والمماليك البرجية، حيث ثمة مجموعة أخرى منهم لم تكن لهم من الشهرة ما يدفع الباحث للحديث عنهم، إلا أنّ ثمة شاعراً كبيراً في هذه المرحلة هو: صفى الدين الحلّي، ولم يأت الباحث على ذكره، لأنّه سيقدّم ترجمته بالتفصيل تالياً، هذا علاوةً على أنّ الدراسة برمتها قائمة على هذا الشاعر؛ لذا سيكون الحديث عنه مفصّلاً في الصفحات المقبلة.

اتّضح للباحث من خلال ما سبق من الحديث عن الشعر زمن المماليك أنّ الأغراض الشعرية لم تكن مختلفة عمّن سبقهم من الشعراء، إذ نجد الغزل، والمديح، والهجاء، ووصف القتال والمعارك، كلّها حاضرة في شعر هؤلاء الشعراء، إلا أنّ المدائح النبوية، والشعر الصوفي، وجدت لها طريقاً مختلفاً عن ذلك الطريق الذي سلكته سائر الأغراض الشعرية الأخرى، فكان لهذين الغرضين نجاح أوسع ضمن عصر المماليك.

وجدير بالذكر أنّ العصر المملوكي عصر التأليف الموسوعي، والثقافة الموسوعية عند مؤلفيه ومصنّفيه، انتشرت فيه الثقافة في أنحاء المناطق الإسلامية الخاضعة للمماليك انتشاراً واسعاً، وبدا الاهتمام الكبير بالعمارة، والمساجد، والمدارس ونحوها.

ولقد شغفت العناية البديعية شعراء العصر، وبرزت أشكالاً متعدّدة للشعر كالمقطّعات، والمعارضات، والموشحات، والرباعيات، وقصائد التشطير، والتخميس، والدوبيت، أمّا الفنون الشعبية فشاع منها الأراجال، والموالي، والكان كان، والقوما، فعني بها الشعراء وعالجوا معظم أغراضهم وموضوعاتهم، ووضعوا فيها الكتب والشروح، فكان لهم معها شأن كبير، جعلت بعض الدارسين المعاصرين ينكبّون عليها بالدرس والتحليل²⁷.

3.2. ترجمة الشاعر صفى الدين الحلّي

1.3.2. حياته

هو عبد العزيز بن سرايا بن علي بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر بن أبي العز بن سرايا، الإمام، العلامة، البليغ، المفوّه، الناظم،

²⁷ للاطلاع والتوسع ينظر: رضا محسن حمود القرشي، *الفنون الشعرية غير المعربة* (بغداد: وزارة الإعلام، 1974)؛ وينظر: ياسين الأيوبي، *آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي* (طرابلس: جروس برس، 1995)، 488-489.

النائر، شاعر عصره على الإطلاق، صفى الدين الطائي السنبسي الحلبي²⁸. ولد في الحلة بالعراق يوم الجمعة الخامس من شهر ربيع الآخر سنة (677هـ) في قرية مشهورة في طرف دجيل بغداد، بينها وبين بغداد ثلاثة فراسخ²⁹، وبها نشأ، وتوفي ببغداد سنة (750هـ) أو (752هـ).

انحدر الحلبي من أسرة كريمة من قبيلة سنبس الطائية، والتي تزعمها في أكثر الأحيان أعمامه وأخواله، وقد فخر بها في صباه، ومدح قومه بالسيادة والمجد والجلود وخوض المعارك، ولا سيما أكبر أخواله الصدر جلال الدين بن المحاسن، كقوله³⁰:

إِذَا جَلَسُوا كَانُوا صُدُورَ مَجَالِسٍ وَإِنْ رَكِبُوا كَانُوا صُدُورَ مَوَاقِبِ
يَجُودُونَ لِلرَّاجِي بِكُلِّ نَفْسَةٍ لَدَيْهِمْ سِوَى أَعْرَاضِهِمْ وَالْمَنَاقِبِ

ولم يصلنا شيء عن نشأته وطفولته في العراق ولا عن شيوخه، ولم أجد أحداً من المؤرخين الذين رجعتُ إلى كتبهم في بحثي هذا يحدثنا عن تلك المرحلة من حياته.

ويذكر أنه في أوائل عام (700هـ) وقعت حوادث وحروب بين قومه والقبائل المجاورة، فاشترك في بعضها، وفي أثناء ذلك قُتل خاله صفى الدين بن محاسن غدرًا بمسجده، مما ألهمه كثيراً من معاني الفخر والثناء، فراح ينشد أناشيد الفخر والثأر لإلهاب حمية القوم، فقال³¹:

سَلِي الرِّمَاحَ الْعَوَالِي عَنِ مَعَالِينَا وَاسْتَشْهِدِي الْبَيْضَ هَلْ خَابَ الرِّجَا فِينَا

على أنَّ المشكلات الناجمة عن هذه الحروب جعلته يغادر الحلة - مسقط رأسه - عام (701هـ) إلى ماردين القلعة المشرفة على قمة جبل الجزيرة³²، وعليها السلطان المنصور نجم الدين أبو الفتح غازي بن أرتق، وكان في نفسه الرغبة في الاتصال بهذا السلطان. استقر الشاعر في ماردين، واقتنع بأهم الحصن له ولأنفاسه الشاعرية يزجها لسلطين الأراتقة، وبذلك استطاع أن يضع فيهم ديواناً كاملاً في تسعة وعشرين حرفاً ببناء تسع وعشرين قصيدة أرتقية أسماها "الأرتقيات" نسبة إليهم³³. أعجب الملك المنصور غازي

²⁸ محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن الكتبي، *فوات الوفيات*، تحقيق أحمد الأرنؤوط، تركي مصطفى (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2000)، 335/2.

²⁹ أبو عبد الله ياقوت الحموي، *معجم البلدان* (بيروت: دار صادر، 1977)، 335/2.

³⁰ صفى الدين الحلبي، *الديوان*، 14.

³¹ صفى الدين الحلبي، *الديوان*، 20.

³² ياقوت الحموي، *معجم البلدان*، 39/5.

الأرتقي بالشاعر الناشئ، فقرّبه إليه وما هو إلا عام أو يزيد حتّى صار الحلّي بين ندمائه، وهو يدلي برأيه في سياسة الدولة الخارجيّة والداخلية.

وفي فوات الوفيات³⁴: أنّه دخل مصر عام (726هـ)، واجتمع بالقاضي علاء الدين بن الأثير كاتب السرّ بمصر ومدحه، وكان في رحلته قاصداً بلاط الملك بالقاهرة، فمدح الناصر، واجتمع بابن الأثير، وكانت بينهما مساجلات شعريّة.

وفي عام (726هـ) رحل الحلّي إلى الحجاز قاصداً الحجّ وزيارة قبر الرسول ﷺ، فلمّا وقف على قبر الرسول ﷺ ذكر الآخرة، وانطلقت نفسه على سجيّتها، فبان ما كان مخفياً. ولعلّ هذه الزيارة كانت من الموهبات الرئيسة للشعر الديني عند الحلّي، فإنّ له في مدح النبي ﷺ القصائد الطوال، مثل قصيدته (ليلة المولد الشريف)³⁵.

وقد تأثر شعره بالمعاني التي جاءت في قصائد معاصره شرف الدين البوصيري (ت: 696هـ) الذي نظم القصيدة المعروفة بـ (بردة البوصيري)، وقد اجتنى منها الحلّي ما طاب له الجني، وسخّر مواهبه لمحاكاتها، فصاغ قصيدته البديعية على منوالها والتي بلغت مائة وخمسة وأربعين بيتاً، وتعتمد أن يكون في كلّ بيت منها من أنواع البديع.

وقد حاك الحلّي قصّة مشابهة لقصّة البوصيري في سبب نظم القصيدة، فقال:

"فعرضت لي علّة طالت سوءها، وامتدّت شدّتها، واتفق لي أن رأيت في المنام رسالة من النبي عليه السلام يتقاضاني المدح، ويعدني البرء من السقام، فعدلت عن تأليف الكتاب إلى نظم قصيدة تجمع أشتات أنواع البديع، وتتطرّز بمدح مجده الرفيع، فنظّمت مائة وخمسة وأربعين بيتاً من بحر البسيط، تشتمل على مائة وواحداً وخمسين نوعاً من محاسنه، ومن عدّ جملة أصناف التجنيس واحداً كانت العدد عنده مائة وأربعين نوعاً... وجعلت كلّ بيت منها مثلاً شاهداً لذلك النوع، وربما اتفق في البيت الواحد منها النوعان والثلاثة... وألزمْتُ نفسي في نظمها عدم التكلف، وترك التعسّف، والجري على ما أخذت نفسي به من رقة اللفظ وسهولته، وقوّة المعنى وصحّته، وبراعة المطلع والمنزع، وحسن المطلب والمقطع..."³⁶.

³³ أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي صفى الدين الحلّي، نتائج الألفية في شرح الكفاية البديعية، تحقيق رشيد عبد الرحمن العبيدي (بيروت: دار البشير، 2000)، 14.

³⁴ الكتي، فوات الوفيات، 335/2.

³⁵ صفى الدين الحلّي، الديوان، 79-82.

³⁶ أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي صفى الدين الحلّي، شرح الكفاية البديعية، تحقيق نسيب نشاوي (بيروت: دار صادر، 1992)، 54-55.

وحبه لآل البيت جعله يستجيب لدعوة نقيب النقباء الأشرف بالعراق تاج الدين الآوي الذي كلفه مهمة الردّ على عبد الله بن المعتز صاحب البائية المشهورة التي انتقص فيها من مقام أهل البيت، فكتب الحلّي قصيدته التي مطلعها³⁷:

أَلَا قُلْ لِّشَرِّ عَبِيدِ الْإِلِّ هِ وَطَاغِي قُورِيشٍ وَكَذَابِهَا
أَأَنْتَ تُفَاخِرُ آلَ النَّبِيِّ وَتَحْجُذُهَا فَضْلَ أَحْسَابِهَا

وفي مصر أشار رئيس وزراء الناصر وزعيم كتّابه إلى رغبة السلطان الناصر بجمع جزء من شعر الحلّي في الجدّ والهزل، وتبويه وترتيبه؛ ليكون ديواناً للمحاضرة والمذاكرة، فاستجاب الحلّي، وجعل الديوان في اثني عشر باباً³⁸. (الفخر، المدح، الطرديات، الإخوانيات، المراثي، الغزل، الخمريات، الشكوى، الهدايا، التقييد للإيجاز (لتسهيل علم العروض)، الملح، الزهديات). ثم عاد فيما بعد، فزاد على الديوان كثيراً ممّا كان ينقصه من قصائد ومقطوعات، وضمّ إليه (درر النحور في امتداح الملك المنصور).

لقد كان تقلّب الشاعر صفّي الدين في البلاد كثيراً يتنقّل بين بغداد وسوريا، وماردين ومصر والحجاز، فكان يترك في كلّ هذه المواطن أثراً حميدة من شعره، وحسن علاقته، حتّى ودّع الحياة وقد نيف عن السبعين عاماً من عمره سنة (750هـ)، فيقول الكتبي معاصره: "وكانت وفاته في أوائل سنة خمسين وسبعمئة"³⁹، غير أنّ المترجمين له قد ذكروا سنوات أخرى في وفاته، كما اختلفوا في المكان الذي توفي فيه.

فقد نقل صاحب النجوم الزاهرة أنّه توفي في عام (750هـ)⁴⁰، في حين نقل ابن حجر في الدرر الكامنة سنة (752هـ)⁴¹، وهي السنة التي أقرّها الصفدي في الوافي بالوقّيات، وأكّدها كحالة في معجم المؤلفين⁴²، ولعلّ الأقرب للصحة هي سنة (750هـ) كما ذكرها الكتبي وأكّدها معظم المصادر الأخرى التي ترجمت له. أمّا مكان وفاته فقد ذكرت مدينة ماردين ومدينة بغداد، والأقرب إلى الصحة مدينة بغداد، وذلك أنّ الشاعر في السنوات الأخيرة من عمره عاد إلى بغداد، وتردّد بينها وبين ماردين والشام وبغداد⁴³.

³⁷ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 92.

³⁸ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 12.

³⁹ الكتبي، فوات الوقّيات، 350/2.

⁴⁰ ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة، 188/10.

⁴¹ شهاب الدين أحمد ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة (بيروت: دار الجيل، 1993)، 371/2.

⁴² عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1993)، 160/2.

⁴³ صفّي الدين الحلّي، نتائج الألفية في شرح الكفاية البدعية، 32.

2.3.2. منزلته العلميّة

شعر الحلّي جزل؛ ذلك أنّ الحلّي من أوائل الشعراء في العصر المملوكي وأمهرهم، فقد حذّق الشعر والبلاغة، وأتقن قواعدها؛ فجاء شعره جزلاً، منقّحاً، فصيحاً، متيناً، صافياً، خالياً من الشوائب، يمتاز بقوة الصياغة، ومتانة التركيب، وجمال التعبير.

"وفي الباب العاشر من الديوان أورد الحلّي فصلاً باسم التقييد للإيجاز، ضبط فيه أهمّ علوم عصره ومعارفه: كالعروض، والزحاف، وحركات القوافي، والشطرنج، والموسيقى، والأوجاع، والأوقات التي يحذّر بها شرب الماء، وأمّا كتاباه: (شرح البديعيّة، والعاطل الحالي) بما فيهما من شواهد في الشعر والزجل لأشهر رجالهما، فإنّهما يدلّان على سعة ثقافة الحلّي، وعلى كثرة الكتب لديه"⁴⁴.

وقد أكسبه مدحه ملوك دولة السلاجقة وسلاطينها المكانة الرفيعة في البلاطات، لا سيّما بلاط الملك الأرتقي المنصور أبي الفتح نجم الدين غازي ملك ماردين، كيف لا؟ وقد أفرد في مدحه كتاباً سمّاه: "درر النحور في مدائح الملك المنصور"⁴⁵، حيث أجاد فيه وأطاب من روائع المدح وعيونه.

ونفهم من هذا أنّ صفّي الدين كان مطّلعاً على أكثر علوم عصره، وعارفاً بها، وحافظاً لأهمّ نظريّاته ومبادئها، فقد جعل الحلّي من شعره وسيلة لعرضها، أو شرحها، أو التذكّر بها، ولعلّه أراد بذلك أن يدلّل على علوّ طبّقته، وسموّ مرتبته في العلم والشعر.

وقد جاءت صورته جميلة معبّرة، غلب الصدق والجّدّة والابتكار في إعادة صياغة الصور القديمة بلبوس جديد، وامتازت بالتعقيد والتخييل، وغلبت على بعضها الحسيّة والواقعيّة، وكان هذا جليّاً واضحاً في بيئته المملوءة بالجمال والصفاء، وخاصّة في صورته المدحيّة، فجاءت صورته فريدة من نوعها، ولذا استطاع الحلّي بمهارته الفدّة أن يعطيها جمالاً نادراً، وبعداً ساحقاً، ومعنى غائراً، وكان لنفسه الرقيقة الحسّاسة دوّر كبير في رسم ملامح هذه الصورة، وصبغها بشيء من وحي نفسه، وما تلميه عليه من إبداعات، وألفاظ، وتراكيب، وتشابيه تعبّر عن معاناته وغربته النفسيّة.

3.3.2. آثاره الأدبيّة

يقول ميشيل أديب:

⁴⁴ حور، صفّي الدين الحلّي حياته وأثاره وشعره، 87.

⁴⁵ عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في العصر المملوكي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1972)، 190.

"إنّ مقدّمة ديوان الحلّي التي كتبها بنفسه توحى لقارئها بأنّه عالم بشؤون الشعر وعلومه، ومتقنٌ لها، وقاصرٌ اهتمامه عليها، لكنّ ديوانه وآثاره تؤكّد أنّ الحلّي مطلعٌ على أكثر علوم عصره، وقد جعل شعره وسيلة لعرضها، أو شرحها، أو التذكير بها؛ لأنّ من أهم ما يجعل الشاعر متقدّماً، ومتفوّقاً في عصره إحاطته بعلوم العصر، وقدرته على إبرازها في شعره، وترصيع هذا الشعر بما أياً كان الغرض الذي يطرقه، لأنّ الشعر في القرن السابع الهجري، قد خدّدت دروبه، وتعيّنت أغراضه، وأصبح خاضعاً خضوعاً يكاد يكون كاملاً لذوق الحاكم وحاشيته من العلماء والأدباء والنقاد"⁴⁶.

1.3.3.2. آثاره الشعرية

من أهم آثاره الشعرية **الديوان**، وهو أكبر مؤلفاته وأوسعها على الإطلاق، وقد أشار الأقدمون إليه، طبع أربع مرّات: المرّة الأولى في دمشق عام (1297هـ)، والمرّة الثانية في بيروت عام (1892م)، والمرّة الثالثة في النجف بالعراق عام (1956م)، أما الطبعة الرابعة فكانت في بيروت عام (1961م). ويتألّف الديوان من اثني عشر باباً مرتّبة ترتيباً موضوعياً، حشد فيه صفّي الدين أكثر موضوعات عصره، والعصور التي سبقت، فقد نظّم الشاعر قصائده بأساليب جديدة للتدليل على ثقافته الأدبية المتنوّعة، وحفظه لأشهر قصائد القدماء، وأطلّعه على أخبارهم. وقد برع الحلّي في الاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والتسميط لقصائد الشعراء، فسقط بعض القصائد⁴⁷، وختمها⁴⁸، ونظّم على وزنها وبجهرها، أو ضمّن قصائده بعض أبياتها أو أعجاز هذه الأبيات⁴⁹، أو ضمّ أجزاء قصيدة شاعر إلى أجزاء قصيدة شاعر آخر مناسب بينها مناسبة عجيبة توافق غرضه⁵⁰.

وثاني مؤلفاته أهميّة هو ديوانه الذي أسماه **(درر النحور في مدائح الملك المنصور)**، وهو ديوان يحوي القصائد المعروفة بالارتقيّات التي مدح بها الملك الأرمني المنصور أبا الفتح نجم الدين غاري أحد ملوك ماردين، وقد أشار صفّي الدين في مقدّمة ديوانه إلى ذلك بقوله:

"ونظمتُ في مدح السلطان الأعظم، الملك المنصور نجم الدين أبي الفتح غازي، قصائد موصلة، مُجمّلة، ومفصّلة، فاجمّلة ما جعلته كتاباً مفرداً كالديوان، إذ لا يحتمل الزيادة والنقصان، ليكون تسعاً وعشرين قصيدة، كلّ منها تسعة وعشرون بيتاً على حرف من

⁴⁶ ميشيل أديب، صفّي الدين الحلّي (بيروت: المطبعة المرميّة، د.ت)، 53.

⁴⁷ من القصائد التي سمّطها قصيدة لابن حمديس الصقلي، ينظر: صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، 518.

⁴⁸ من القصائد التي ختمها قصيدة ابن زيدون المغربي، ينظر: صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، 359.

⁴⁹ صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، 530.

⁵⁰ صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، 54.

حروف المعجم، يبدأ في كل بيت منها به، وبه يختتم، ووسمته بذرر النحور في مدائح الملك المنصور، والمفصلة ما انتخبنا أحسنها حسب الإمكان، وأودعته في أثناء هذا الديوان⁵¹.

"وقد أضيفت هذه القصائد إلى ديوان الشاعر في طبعة بيروت الأخيرة، وفي مختلف الطبعات الأخرى"⁵².

وثالث نتاجه هو (الكافية البديعية في المدائح النبوية)، ومطلعها⁵³:

إِنْ جِئْتَ سَلْعاً فَسَلْ عَنْ جَيْرِ الْعَلَمِ وَاقْرَ السَّلَامَ عَلَى غُرْبِ بِذِي سَلَمٍ
وهي قصيدة طويلة تبلغ مئة وخمسة وأربعين بيتاً من الشعر، كلّها في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والغرض منها بالإضافة إلى المديح النبوي، حشد أكبر عدد ممكن من ألوان البديع، وقد ذكرها القدماء في مؤلفاتهم، فقال ابن تغري بردي:
"ومدح النبي صلى الله عليه وسلم بالقصيدة المعروفة بالبديعية التي كانت فريدة عصرها"⁵⁴، وقال ابن حجر العسقلاني:

"وبديعيته مشهورة، وكذا شرحها، وذكر فيه أنه استمدّها من مئة وأربعين كتاباً ذكر الشاعر فيها حوالي مئة وخمسين لوناً من ألوان البديع، وهذه البديعية من ابتداء العصر الذي عاش فيه صفّي الدين، فقد سبقه إلى مثلها الشاعر البوصيري في برده المعروفة"⁵⁵.

ورابع مؤلفاته هو ديوان (صفوة الشعراء وخلاصة البلغاء)، الذي قال عنه الخاقاني: "إنّه منظومة في علم العروض"⁵⁶، وهو مخطوط.

وخامسها هو كتاب (العاطل الحالي والمرخص الغالي في الأزجال والموالي)، وهو موسوعة لمختلف ضروب الشعر والغناء الدارج في عصر صفّي الدين، وهو ديوان جمع الشاعر مقطوعات في الزجل، والموالي، والقوما والكان. ولعلّه الكتاب الوحيد من نوعه من حيث الشمول والعمق والأصالة، وقد طبع في ألمانيا عام (1955م)، وحققه المستشرق ولهم هونرباخ بإشراف مجمع العلوم للآداب.

⁵¹ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 11.

⁵² أديب، صفّي الدين الحلّي، 53.

⁵³ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 685.

⁵⁴ ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة، 188/10.

⁵⁵ ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، 370/2.

⁵⁶ علي الخاقاني، شعراء الحلة أو البابليات (النجف: منشورات دار البيان، 1952)، 278/3.

2.3.3.2. آثاره النثرية

ليس للحلي آثار نثرية قيّمة بالنظر إلى آثاره الشعرية؛ والسبب في ذلك هو أنه لم يترك من نتاجه النثري إلا القليل جداً، مما اكتسبه في أثناء مراسلاته الإخوانية، وبعض مقدمات قصائده، وشروح بعضها، ومن أهم آثاره النثرية:

معجم للأغلاط اللغوية الشائعة في عصره، و يذكر محمود رزق سليم أنه لم يعثر لهذا الكتاب على أثر⁵⁷، ويضيف ياسين الأيوبي إلى الكلام السابق قوله: "وقد حاولت بدوري أن أعثر على نسخة فلم أجده"⁵⁸، وجاء وصفه في المجلد الأول من فهرس مخطوطات الإسكوريال باسم (أغلاطي اللغوية)⁵⁹.

كتاب الدرّ النفيس في أجناس التجنيس: وهو كتاب يقع في صفحات قليلة، ذكره حاجي خليفة في كتابه (كشف الظنون)⁶⁰، تحدّث فيه صفّي الدين عن أنواع التجنيس ومثّل لها، وهو لا يخرج في حديثه وتمثيله عن المتداول في كتب البديع⁶¹.

النتائج الإلهية: نظم صفّي الدين قصيدة بديعية في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وهي تحتوي على مائة وواحد وخمسين نوعاً بديعاً، وبعضها ابتكار صفّي الدين، وقد رأى أن يشرحها في كتاب هو (النتائج الإلهية). وهو شرح وجيز سهل لأنواع البديع لا غموض فيه ولا صعوبة، برئ من كثير من عبارات البلاغيين ومصطلحاتهم، فهو من هذه الناحية من أمثل كتب البديع⁶². مجموعة من الرسائل القصيرة، وهي:

- 1- رسالة الأشواق فيما يتعلّق بالعشاق، وهي مخطوطة محفوظة في المكتبة القومية الفرنسية برقم (3074).
- 2- رسالة الامتحان في مناظرة الجوّاري والغلمان، وهي مخطوطة محفوظة بميونخ برقم (527).
- 3- الرسالة المهملة: كتبها صفّي الدين إلى السلطان الناصر مُحمَّد بن قلاوون عام (723هـ - 1300م)، وكانت جميع حروفها مهملة غير منقوطة، وهي رسالة صغيرة تقع في صفحتين.

⁵⁷ محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي (القاهرة: مكتبة الآداب، 1962)، 35.

⁵⁸ ياسين الأيوبي، صفّي الدين الحليّ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1971) هامش صفحة 74.

⁵⁹ الإسكوريال، دير قرب مدريد في إسبانيا، فيه أكثر من ألفي مخطوط باللغة العربية.

⁶⁰ مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، 736/1.

⁶¹ محمود رزق سليم، صفّي الدين الحليّ (مصر: دار المعارف، 1960)، 35.

⁶² سليم، صفّي الدين الحليّ، 34-35.

4- الرسالة التوهميّة: أنشأها صفي الدين عام (700هـ - 1300م)، في مجلس الملك المنصور الأرتقي، وعارض الشاعر في هذه الرسالة أسلوب الحريري في مقاماته، وهي رسالة تجمع بين النثر والشعر، وأراد من إنشائها إثبات مقدرة الأديبة؛ لأنّه كان يطمح إلى وظيفة إنشائيّة في ديوان الملك المنصور، وهي رسالة صغيرة لا تتجاوز الصفحتين.

وعموماً هذه هي آثار الشاعر النثرية والشعرية التي عثرتُ عليها وعلى عناوينها، مذكورة لدى معظم مترجميه ودارسيه.

4.3.2. دور صفي الدين الحلّي في البلاغة

لعلّ تسمية النقاد العصر المملوكي بعصر الانحدار قد جعلت الواحد ممّا لا يتوّجّع عن التعميم وادّعاء أنّ هذه السمة - وهي الانحدار السياسي، والاجتماعي، والثقافي، ومنه الأدبي - قد صبغت كلّ علماء وأدباء تلك المرحلة.

في حين أنّ الناظر المتبصّر بأدباء هذا العصر وشعرائه يجد فيهم من يحمل في نتاجه الإبداع والابتكار، فالبلاغة في العصر المملوكي كانت قد تحوّلت إلى صنعة بديعية يتنافس فيها الشعراء والأدباء، وكانت المحسنات اللفظية والمعنوية وسيلة في العصور الزاهية، فأصبحت في عصر الانحطاط غاية في حدّ ذاتها يطلبها الشاعر، ليدلّ على تمام قدرته على نظم الشعر؛ ولذا ظهر التكلّف والتصنّع في أشعار تلك الفترة، ونستطيع القول: إنّ هذه السمة هي الغالبة على الجملة، لكن مع وجود استثناءات كان أهمّها معارضة الأقدمين، والسير على خطاهم، مع التجديد في الصور البلاغية، ولعلّ أبرزهم صفي الدين الحلّي الذي يُعدّ بحق من أشعر شعراء العصر المملوكي، فهو قبسٌ متقدّد فيهم.

ورغم كلّ الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي مرّ بها هذا العصر إلّا أنّ ذلك لم يكن له كبير أثر في صدّ عجلة الأدب، وحجب شمس البلاغة العربية التي لم تفتأ تتجلّى في أروع الصور الفنية عند بعض شعراء العصر المملوكي، فالبلاغة كما قيل: "هي روح الأدب، والأدب مادّتها، تُعلّم صنعه، وتُبصّر بنقده"⁶³.

والحلّي في شعره كثير التطرّق لأنواع البديع والألغاز، ولا غرو فتلك ميزة عصره، إلّا أنّ ممّا يُحسب له هو أنّه كان مجدداً في تناول كثير من الصور القديمة، فهو يأخذ ممّن سبقه من الشعراء المجيدين، ويطوّر، ويحسن، ويبتكر، ولا يقف عند حدّ التقليد، وقد أثر التشبيه، وفضّله على الاستعارة، شأنه في ذلك شأن الأقدمين الذين عدّوا الوضوح في التشبيه غاية الإبداع، واعتبروا الاستعارة تكلفاً ممقوتاً. وقد نظم الحلّي قصيدة على البحر البسيط عدد أبياتها مئة وخمسة وأربعون بيتاً، سمّاها (الكافية البديعية في المدائح

⁶³ أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب (مصر: دار المعرفة، 1961)، 323.

النبوية)، جمع فيها أنواع المحسنات اللفظية والمعنوية، وفتح بها طريق نظم البديعيات لمن جاء بعده، هذا عدا عن تكلفه من نظم قصائد حروفها مهملة أو معجمة، أو خليط من معجم ومهمل، وقد أكد الحلبي في كل قصائده على أن سلطان البلاغة قائم شاء المبدع أم لم يشأ، فالبلاغة روح العمل الأدبي؛ لأنها الفارق بين الكلام الحقيقي والمجازي، ولذلك فإن البلاغة في رأي ونشستر "تهدف إلى تعليمنا كيف نكتب"⁶⁴، ولقد اتجهت معطيات الدرس البلاغي في العصر المملوكي وجهة مخالفة في كثير من الأحيان لروح البلاغة من خلال الاهتمام باللفظ ثم المعنى، ومن المعروف أن معطيات الدرس البلاغي تتجه إلى "تعرف فن القول لا إلى فن التعرف ذاته"⁶⁵، وقد يكفي هنا أن نذكر بما ورد عن إيفانكوس حين عبّر عن البلاغة بقوله: "بقدر ما تطرح القواعد على أنها فن الاستخدام السليم للغة، تُطرح البلاغة على أنها فن تحميل الكلام، ومن ثم فإنها تتجه نحو الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان"⁶⁶.

والحق أن الحلبي دفع بعجلة البلاغة في عصره قُدماً، لا سيما بعد أن اتصل بالسلطان المؤيد عماد الدين إسماعيل بن الملك أيوب، فمدحه، كما اتصل بابنه شمس الدين أبي المكارم، ولما اشتدت الفتن، ورث حبل الأمن رحل إلى مصر، فقرّبه سلطانها الملك الناصر، فمدحه بعدة قصائد سمّاها المنصوريّات⁶⁷، والتي زخرت بألوان البيان، وترصّعت بأبهى البديع، لتعطي صوراً فنية غاية في الإبداع.

ولعلّ الحلبي أول شاعر من شعراء عصره تفتّن في أوزان الشعر، فنظّم موشحات منها ما اتّبع فيها، ومنها ما ابتدعه، فجاء بشيء جديد في تلك الأيام التي سادها التقليد، ويستدلّ من الأبواب التي وضعها في ديوانه أنه لم يترك فناً من فنون الشعر إلا نظم فيه. ومهما يكن من أمر فقد كان صفى الدين من أشعر شعراء عصره، ومن أكثرهم عناية بالتوفيق بين اللفظ والمعنى دون انحدار إلى التكلف البغيض، فشعره قويّ السبك، زاخرٌ بالصور البلاغية المبدعة، والتي لم ينحط فيها إلى السخف، أو رداءة التركيب شأنه شأن الشعراء في عصره.

5.3.2. آراء العلماء والأدباء فيه

كان للأدباء والنقاد القدماء والمعاصرين آراء في شعره تبين ما له من مكانة رفيعة بين الشعراء، فقد قال فيه ابن تغري بردي في

⁶⁴ حامد الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، 1996)، 38.

⁶⁵ مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية (جدة: النادي الثقافي، 1989)، 414.

⁶⁶ خوسيه إيفانكوس - ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد (القاهرة: مكتبة غريب، 1992)، 24.

⁶⁷ صفى الدين الحلبي، الديوان، 12.

كتابه (النجوم الزاهرة): "إنّه أحد فحول الشعراء"⁶⁸، وقال عنه مجد الدين الفيروز آبادي وهو من المعاصرين له:

"اجتمعت سنة (747هـ) بالأديب الشاعر صفي الدين الحلّي بمدينة بغداد، فرأيتُه شيخاً كبيراً، وله قدرة تامة على النظم والنثر، وخبرة بعلوم العربيّة والشعر، فقرضه أرقّ من سحر النسيم، وأورق من الحيا الوسيم، وكان شيعياً قحاً، ومن رأى صورته لا يظنّ أنّه ينظّم الشعر الذي هو كالدر في الأصداف"⁶⁹.

وقال عنه ابن حجر في الدرر الكامنة:

"تعاين الأدب، فمهر في فنون الشعر كلّها، وتعلّم المعاني والبيان، وصنف فيها، وتعاين التجارة، فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردین وغيرها في التجارة، ثمّ يرجع إلى بلاده، وفي غضون ذلك يمدح الملوك والأعيان، وانقطع مدّة إلى ملوك ماردین، وله في مدائحهم الغرر، وامتدح الناصر مُحمّد بن قلاوون، والمؤيد إسماعيل بحماه، وكان يتهمّ بالرفض، وفي شعره ما يشعر به، وكان مع ذلك يتنصّل بلسان قاله وهو في أشعاره موجود، وإن كان فيها ما يناقض ذلك"⁷⁰.

كما ذكره معاصره مُحمّد بن شاکر الکتبي في كتابه (فوات الوفيات) بقوله:

"هو الأمام العلامة البليغ القدوة الناظم الناصر شاعر عصره على الإطلاق... أجاد القصائد الطوال والمقاطع، وأتى بما أحجل زُهرَ النجوم في السماء كما قد أزرى بزهر الأرض في الربيع، تطرّك ألفاظه المصقولة، ومعانيه المعسولة، ومقاصده التي كأنها سهام راشقة، وسيوف مسلولة"⁷¹.

ويقول عنه محسن الأمين في كتابه الأعيان: "وكان الحلّي شيعياً، عارفاً بحقّ عليّ وأهل بيته، معرفةً مركزةً إلى الإيمان الصادق المخلص"⁷².

⁶⁸ ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة، 188/10.

⁶⁹ أبو طاهر مجد الدين مُحمّد بن يعقوب الفيروزآبادي، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق مُحمّد المصري (دمشق: دار سعد الدين، 2000)، 56/1.

⁷⁰ ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، 369/2.

⁷¹ الکتبي، فوات الوفيات، 293/18.

⁷² محسن الأمين العاملي، أعيان الشيعة (بيروت: دار التعارف للمطبوعات، 1983)، 338/2.

ولعلّه يمكننا بعد هذا العرض لآراء العلماء والأدباء أن نقول: إنّ صفّي الدين كان ذا منزلة جعلته في عداد الشعراء المتقدّمين الذين عُرفوا في هذا العصر، فقد كان من الشعراء الأفاضل الذين تميّزوا بجودة الصياغة، وحسن التعبير، وجمال الصورة، وطرافتها، على الرغم من بعض المآخذ التي أخذها عليه بعض النقاد، وهي قليلة جداً إذا ما قيسَت بشعره الحسن.



3. الصورة الفنية تعريفها ووظيفتها الجمالية في شعر المديح عند الحلبي

1.3. الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين

قبل الانتقال إلى الحديث عن مفهوم الصورة قديماً وحديثاً، لا بدّ من الإشارة في البدء إلى معناها في اللغة؛ لأنّ هذا المعنى يرتبط بشكل أو بآخر بالمفهوم الاصطلاحي للصورة.

1.1.3. الصورة لغة

إنّ المطالع في معاجم اللغة يجد أنّ معنى الصورة، والمصوّر من أسماء الله الحسنى، فالله سبحانه هو الذي صوّر الموجودات جميعها، فأعطى كلّ شيء صورته، وهيئته التي يميّز بها على اختلاف هذه الصور وتنوعها، ولا شكّ في أنّها دلائل وبراهين على قدرة الله سبحانه.

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"⁷³. وأمّا الراغب الأصفهاني فيقول: "الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميّز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامة ... وثانيها: معقول يدركه الخاصّة دون العامة، كالصور التي اختصّ بها الإنسان من العقل والروية، والمعاني التي خصّ بها شيء بشيء"⁷⁴.

أمّا دلالة الصورة في القرآن الكريم، فقد وردت مادّة (صور) في القرآن ستّ مرّات: في قوله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمُ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾⁷⁵، قال الزمخشري: "(فأحسن صوركم) وقُرئ بكسر الصاد، والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم"⁷⁶.

⁷³ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور، لسان العرب (بيروت: دار صادر، 1414) مادة صور، 473/4.

⁷⁴ أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سعيد كيلاني (بيروت: دار المعرفة، د.ت)، 289.

⁷⁵ سورة غافر: 64.

⁷⁶ جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به وعلق عليه: خليل مأمون شيحا (بيروت: دار المعرفة، 2002)، 176/2.

وقال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾⁷⁷، فالتصوير في الآية بمعنى التشكيل، وهي مرحلة تالية للخلق. وفي قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾⁷⁸، "أي أَنَّ الله سبحانه إذا أراد لشيء أن يكون يقول له: كن، فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار"⁷⁹. وقال تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾⁸⁰، "أي يخلقكم الله في الأرحام كما يشاء من ذكر أو أنثى، وحسن وقبيح، وشقي وسعيد، وفي هذا دليل على أَنَّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء"⁸¹. وقال تعالى: ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾⁸²، "أي شكلك الله سبحانه"⁸³.

يتجلى مفهوم الصورة من خلال الآيات السابقة في معان كثيرة؛ كالخلق والإيجاد، والتشكيل والترتيب ... هذا إذا أخذنا الصورة في القرآن من ناحية لغوية، أمّا من الناحية الفنية فإنّ القرآن الكريم يُعدّ أعظم مرجع في مجال التصوير الفني، فقد عبّر القرآن الكريم بالصور الفنية المحسنة والمتخيلة عن المعاني الذهنية والنفسيّة، وقد ارتقت الصورة الفنيّة في القرآن الكريم إلى الحدّ الذي جعلها شكلاً من أشكال الإعجاز البياني والبلاغي في الكتاب العزيز.

2.1.3. الصورة اصطلاحاً

شغل مفهوم أو مصطلح الصورة الفنيّة النقاد القدماء والمحدثين؛ لأنها أداة التأثير للشاعر كي يؤثّر في المتلقّي، ويشدّ انتباهه، كما تعدّ الوسيلة التي يتوسّل بها الناقد للكشف عن شاعريّة الشاعر. فقد حظي هذا المصطلح (الصورة الفنيّة) باهتمام الباحثين والنقاد على مرّ العصور المتلاحقة، فالصورة ركن رئيس في العمل الفنيّ، وبها يستطيع الشاعر نقل تجربته وأحاسيسه وعواطفه إلى الآخرين. والصورة لبّ العمل الأدبي، وبها ينماز شاعر عن آخر؛ لذلك نالت الصورة الفنيّة هذا النصيب الوافر من البحث

⁷⁷ سورة الأعراف: 11.

⁷⁸ سورة الحشر: 24.

⁷⁹ إسماعيل ابن عمر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم (بيروت: دار الفكر، 1401)، 45/4.

⁸⁰ سورة آل عمران: 6.

⁸¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 46/1.

⁸² سورة الانفطار: 8.

⁸³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 482/2.

والدراسة. ومع ذلك ظلّ مفهوم الصورة يلقّاه الغموض حيناً، وتحيط به الظلال حيناً آخر، وظلّ النقاد والدارسون بين مدّ وجزر في تحديد مفهوم الصورة الفنية، لذلك لم يكن من السهل على الباحث أن يحدّد مفهوماً قاطعاً مانعاً لها؛ وذلك لكثرة التعريفات لمفهومها قديماً وحديثاً، ومن يزعم غير ذلك فقد "احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون ... وروحها المتجددة النامية ..."⁸⁴. فهو مصطلح مراوغ، يكاد يتغلّت من بين أيدي الباحث؛ لأنّ الصورة ذات دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة ومعقدة، تقرّب البعيد، وتُبعد القريب، وتجعل المتناقضات مؤتلفات، وتجمع بين الأضداد. وكلّ هذا يجعل تحديد المفهوم بدقّة أمراً مرناً هلامياً، يضع الباحث في منطقة وسطى بين القديم والحديث. ولكن هذا لا يعني التهرب من تحديد ماهيّة الصورة الفنية ومفهومها، فهي تتألّف من عناصر محسوسة الخطوط، والألوان، والحركة، والظلال، إلى جانب أنّها تحمل فكرة وعاطفة، تُضاف إلى القيمة الجماليّة. يقول شوقي ضيف: "والصورة من يد صناع يعرف كيف يضمّ الخطّ إلى الخطّ، واللون إلى اللون، والضوء إلى الضوء، والظلّ إلى الظلّ، فلا تحسّ نشازاً، بل تحسّ استواءً واتّسافاً ..."⁸⁵. والصورة الفنيّة جزء من عمليّة الخلق الفنّي، وليست شكلاً من أشكال الزينة والزخرفة. فهي تلعب دوراً بارزاً في توضيح المعنى وتثبيتته في ذهن المتلقّي، فتقوم الصورة على التشبيه والاستعارة والطباق وغيرها من الألوان البديعيّة. وهذا يشير إلى أنّ الصورة "تدلّ على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتُطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"⁸⁶. والصورة مجال الحكم على الشاعر؛ لأنّ المعاني مطروحة للجميع - كما يرى الجاحظ - فالعبرة إذن في مدى "قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظ، وقدرته على تصويرها"⁸⁷. وهذا يعني أنّ الشعر يقوم على الصورة الفنيّة، وأنّ استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة والتجربة. فالشاعر المبدع هو الذي يضفي على موضوعه شعوره وتصوّراته وأخيلته حتى ينفذ إلى معانٍ جماليّة إنسانيّة، "فبالمملكة الشعريّة يستطيع الشاعر أن يخلع على الصورة إحساسه، وبهذه المملكة يستطيع أن ينقل المشاهد اليوميّة العاديّة إلى عالم الشعر"⁸⁸. لذلك يُقاس نجاح الصورة بمدى ما تحقّقه من تناسب بين الحالة النفسيّة والشعوريّة للفنان، والحالة الخارجيّة، أي العالم الخارجي الذي يصرّوه هذا الفنان.

⁸⁴ علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد (مصر: دار إحياء الكتب العربية، د.ت)، 5.

⁸⁵ شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار المعارف، 2003)، 239.

⁸⁶ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية (مصر: مكتبة مصر، 1958)، 3.

⁸⁷ عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد (عمّان: دار الفكر، 1983)، 50.

⁸⁸ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (بيروت: دار الثقافة، 1973)، 388.

وقد تنبّه القدماء لهذه الرؤية الفنية، فأشاروا إلى أنّ أشعر الناس "من أنت في شعره حتى تفرغ منه"⁸⁹. والصورة الفنية الجيدة هي "تلك التي تصوّر الانفعال، وتنقل الإحساس"⁹⁰. وهذا يعني أنّ الصورة ليست مجرد زينة وزخارف لفظية، وإنما هي "تعبير عن نفسيّة الشاعر"⁹¹. من هنا لا بدّ أن تؤدّي الصورة وظيفتها داخل التجربة الشعرية والشعورية، وأن تترك أثراً أو تأثيراً في المتلقّي. لذلك تعدّ الصورة الإيحائية أقوى وأبعد الصور أثراً، وأشدها تأثيراً من الصورة التقريرية المباشرة؛ لأنّ الشاعر في الصورة الإيحائية يربط بين المحسوسات والعواطف الإنسانية، والتجربة الشعورية، والحالة النفسية. فإذا كانت الصورة قديمة قدم الإنسان، إذ بدأ الإنسان باكتشاف العالم من حوله عن طريق طريق المشاهدة والمقابلة والتماثل، فتكوّنت لديه الأفكار المجردة، فقد احتاج الشاعر في صوره المحاكية للواقع إلى خيال واسع وملاحظة دقيقة؛ ليأخذ من الوجود لوحات حيّة، وصوراً واقعية، ثمّ يوشّحها ببعض التلوين الخيالي دون أن يهمل التفاصيل والجزئيات، فيتتبع حركات الموصوف "شأنه في ذلك شأن الرسّام الماهر الذي ينقل بالألوان على الورقة البيضاء جمال الطبيعة بمنظرها التي تشدّ إليها أصحاب النفوس الحساسة..."⁹². إنّ أيّ بحث في الصورة الفنية لا بدّ أن يتطرّق فيه الباحث إلى الحديث عن الخيال؛ لأنّ الخيال نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يتشكّل من صور "مجرد نسخ أو نقل للواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها سلفاً"⁹³.

وقد أشار كولردج إلى وظيفة الخيال في الإدراك الحسيّ، إذ "يفرض الخيال النظام والشكل على مادّة الشعور، فيكون نصف خالق لما يُدرك، أمّا في الفنّ فيعمل في المادّة الأولى للتجربة ومعطياتها تكويناً وشكلاً جديدين..."⁹⁴. ولهذا صنّف كولردج الخيال إلى: أولي وثانوي، فالأولي مشترك بين الناس جميعاً، والثانوي خاصّ بالشعراء والعابرة، ففيه "قوة فاعلة في الخلق الشعري"⁹⁵.

أمّا في القديم، فقد كانت كلمة الخيال تشير إلى "الشكل والهيئة والظلّ أو الطيف"⁹⁶. أو قد يعني الصورة التي تتمثّل في النوم أو أحلام اليقظة أو لحظات التأمل، والصلة بين هذه الدلالات للخيال والدلالات الحديثة تقوم على أنّ "الدلالة القديمة تشير بشكل

⁸⁹ أبو مُجّد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري، *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد مُجّد شاكر (القاهرة: دار المعارف، 1996)، 20/1.

⁹⁰ نافع، *الصورة في شعر بشار بن برد*، 56.

⁹¹ إحسان عباس، *فن الشعر* (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955)، 28.

⁹² ساسين عساف، *الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس* (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت)، 23-24.

⁹³ جابر عصفور، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب* (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974)، 361.

⁹⁴ صمويل تليز كولردج، *النظرة الرومانتيكية في الشعر*، ترجمة عبد الحكيم حسان (مصر: دار المعارف، 1971)، 247.

⁹⁵ كولردج، *النظرة الرومانتيكية في الشعر*، 447.

أو بآخر إلى ما سُمّي بالصورة الذهنية⁹⁷. أما التخيل فيدلّ على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وقد عرف العرب التخيل وبخاصّة عند "المعتزلة ومن تأثّر بهم كالجاحظ، وابن قتيبة، وابن المعتز"⁹⁸. وأما النقاد المحدثون فقد تباينت آراؤهم في توضيح مفهوم الصورة الفنية، وفي معالجة مفهوم الخيال والتخيل، فعرف عصفور الصورة بأنّها "طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة"⁹⁹. أما سي ديوليس فقد عرّف الصورة بأنّها "رسمّ قوامه الكليّات المشحونة بالإحساس والعاطفة"¹⁰⁰.

خلاصة القول إنّ الصورة الفنيّة هي ما يتشكّل لدى الشاعر من لغة موحية، يعتمد فيها على سعة خياله وعاطفته وتجربته الذاتية. فبالصورة يستطيع أن يقارب أو يباعد، وأن يجسّد أو يشخّص، بحيث يتمكّن من التأثير في المتلقّي بتقديم مفاهيم قيمة ذات دلالات إيحائية تعجز الكلمات المعجميّة المجردة عن إيضاحها. فالصورة تعني باختصار: إعادة تشكيل ما تدركه الحواس، بحيث يعطي دلالات وإحجاءات جديدة. فالكثير في حدّ ذاته لا يشكّل صورة جماليّة، ولكنّ الشاعر أعاد تشكيله؛ ليكون صورة جماليّة للمرأة. ولا يمكن أن تكون الصورة الفنيّة مجرد وصف تقريرى، أو محاكاة للواقع فحسب، بل لا بدّ أن تكون ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع؛ ليعبّر بهذه الومضة عن حالة نفسية شعورية، تنتقل بشكل تلقائي إلى المتلقّي؛ لتحث فيه تأثيراً يستفزّه لإدراك المعنى.

أما مفردات الصورة وعناصرها، فتكاد تنحصر في:

1- اللفظ الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة.

2- النظم والتأليف بين أجزائه.

3- العاطفة.

أما عناصر الصورة فهي: الحجم، والموقع، والشكل، واللون، والطعم، والحركة، والرائحة¹⁰¹.

⁹⁶ ابن منظور، لسان العرب، مادة (خيل)، 226/11.

⁹⁷ ناصف، الصورة الأدبية، 20-23.

⁹⁸ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 56.

⁹⁹ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 392.

¹⁰⁰ لويس سي ديوليس، الصورة الشعرية (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1982)، 23.

¹⁰¹ علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (مصر: المكتبة الأزهرية للتراث، 1996)، 29.

2.3. الصورة الفنيّة عند القدماء

نُحج الشعراء العرب القدماء نُحجاً معيّناً في تصوّر الأشياء، وتصور اللغة، متّكئين على الإعجاب بالنظم، وقوة السبك، والصياغة، وكثرة الماء. ولم يكن التوجّه نحو الصورة والخيال هو الركيزة التي يوليها الشاعر عنايته وجلّ اهتمامه. فقد وضع النقاد العرب القدامى قوانين صارمة، أو تكاد، وعدّوها أساس التفاضل بين الشعراء، من مثل: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والسابق من الشعراء هو من بدّه فأغزر، وكثرت سوائر أمثاله، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة"¹⁰².

وبعدّ الجاحظ (ت: 255هـ) في طليعة النقاد الذين تطرّفوا إلى مفهوم الصورة الفنيّة، ورسوموا بدايات معالم هذه الصورة ومفرداتها، بتفضيله اللفظ على المعنى؛ لأنّ المعاني مطروحة في الطريق، والشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ، وأشار إلى أنّ "الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير"¹⁰³. وعندما يرى الجاحظ أنّ الشعر جنس من التصوير، فقد أعطى الشعر قيمة فنيّة جماليّة، فهذا يعني أنّ الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة على إثارة صور بصريّة في ذهن المتلقّي.

أمّا قدامة بن جعفر (ت: 337هـ) فقد جعل من الشعر صورة للمعنى، وعدّ المعاني المادّة الخام للشعر، فمقدرة الشاعر تكمن في قدرته على إبراز الشكل واللفظ.

"فإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ لها من منشي موضوع يقبل تأثير الصور، فإنّ على الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضّعة أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة"¹⁰⁴.

وبمضي الجرجاني (ت: 366هـ) في كتابه الوساطة بالصورة قُدماً، فربطها بروابط شعوريّة تصلها بالنفس، فتراه يقول:

¹⁰² أبو علي أحمد بن مُحمّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951)، 9.

¹⁰³ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985)، 13/3.

¹⁰⁴ أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، 65-66.

"وإنما الكلام أصوات محلّها بين الأسماع محلّ النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب... ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتّمام الخلقة... وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول..."¹⁰⁵.

فها هو الجرجاني يربط الصورة بوشائج شعوريّة تصلها بالنفوس، وتمزجها بالقلب، ومع ذلك ظلّت الصورة غير محدّدة المعالم، واعتمدت اعتماداً كبيراً على الإحساس. ومن هنا أشار الجرجاني إلى أنّ الغرض من الاستعارة "شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ... فمهمة الاستعارة التوصل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم والنثر"¹⁰⁶.

أمّا عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) فوضع منهجاً متميّزاً في دراسة الصورة، وتحديد عناصرها ومفرداتها. ويقترّب المفهوم المعاصر للصورة من منهجه، فقد أفاض في حديثه عن الصورة الفنيّة في كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز)، فتحدّث عن الاستعارة، وبيّن فضيلتها في توضيح المعنى في صورة مستجدة، ثم ربط الصورة بدوافع نفسيّة إلى جانب الخصائص الذوقيّة والحسيّة. ولم ينظر عبد القاهر إلى الشعر على أنّه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى يتنظمان في الصورة، لا مزيج لأحدهما على الآخر، فيقول في هذا الإطار:

"واعلم أنّ قولنا الصورة؛ إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيّنونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون صورة ذاك"¹⁰⁷.

فبذلك استطاع الجرجاني أن يضع أسس الجمال الفني للشعر بإرجاعها إلى النظم والصياغة والتصوير، واستطاع أن يحقّق وحدةً فنيّةً، وترابطاً وثيقاً بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها. وعدّ الخيال رافداً من روافد الصورة، وأنّه إذا وقع في الصورة زادها جمالاً. واستطاع أن يوازن بين عمل الشاعر في تشكيل صورته، وعمل الرسام في تصوير لوحته؛ ورأى بأنّ الغاية واحدة وهي إثارة المتلقّي، بإحداث التآزر والتآلف بين عناصر الصورة لديهما؛ فالشاعر يُحدث ذلك بأحرفه وكلامه، والرسام يُحدث ذلك

¹⁰⁵ أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي (بيروت: المكتبة العصرية، 2006)، 37.

¹⁰⁶ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 428.

¹⁰⁷ أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود مُجد شاعر (القاهرة: مطبعة المدني، 1992)، 508.

بألوانه وخطوطه؛ فكل المبدعين يحدث تأثيراً خاصاً في نفس المتلقين، ويوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم أشدّ انفعالاً من خلال هذا التقديم الحسي للمادة المصورة.

ويعرض النقاد العرب في درس الصورة، وتحديد مفهوم الشعر، فيعرف حازم القرطاجني (ت: 684هـ) الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحببهِ إليها، ويكره ما قصد تكريههِ إليها"¹⁰⁸. وقد تحدّث القرطاجني عن الصورة في معرض حديثه عن التخيل الشعري، فيقول: "والتخيل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بما انفعالاً من غير رؤية جهة من الانبساط أو الانقباض"¹⁰⁹. وهذا يعني أنّ القرطاجني قد أسهم في تطوير مفهوم الصورة، فلم تعد مجرد شكل أو صياغة، بل شملت كلّ ما يؤثر في المتلقّي. فقد حرص القرطاجني على تحقيق التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوّناتها، ففرّق بين الصورة المرئية والمسموعة.

وليس من شك أنّ الصورة الفنيّة نتاج ملكة الخيال، ولا تعني قوّة الخيال محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة أو متنافرة أو متباعدة. ويُعدّ الخيال أساس الصورة الفنيّة مهما كانت درجته، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوّع، فهو الذي يخلق العمل الفنّي. وفهم العرب قديماً الخيال بطريقتهم الخاصّة، فأطلقوا عليه لفظة الكذب، فقالوا: "أعذب الشعر أكذبه". وظهر مقابل ذلك مصطلح الصدق، فقالوا: "خير الشعر أصدقه"¹¹⁰. وعارض بعض النقاد مبدأ الصدق والكذب في الشعر، ورأى هؤلاء أنّ مهمّة الشاعر تقوم على تقديم فنّ جميل مؤثّر، بغضّ النظر عن صدقه أو كذبه: "قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال: يُراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يُراد من الأنبياء"¹¹¹.

¹⁰⁸ أبو الحسن حازم بن مُحمّد بن حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق مُحمّد الحبيب بن خوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، 1966)، 21.

¹⁰⁹ القرطاجني، *منهاج البلغاء*، 89.

¹¹⁰ أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، تحقيق محمود مُحمّد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، د.ت)، 271.

¹¹¹ الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال العسكري، *الصناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق علي البجاوي، أبو الفضل إبراهيم (لبنان: المكتبة العصرية، 1986)، 137.

ونظر العرب القدامى إلى الخيال على أنه إنتاج صور حسيّة، مع التركيز على الصورة البصريّة، فقد استعملوا الاستعارة والتشبيه استعمالاً لم يقتزن بنشاط خيالي واسع؛ لذلك رأينا أنّهم ركزوا على صدق العاطفة ووضوح الفكرة، وابتعدوا عن الرمزيّة والتجريد والإغراق في الخيالات والأوهام، فبالغ بعضهم في "إلباس الأشياء صور المحسوسات لإخراجها من الخفاء إلى الجلاء، ومن الغموض إلى الوضوح"¹¹². فاهتمّ القدماء بوضوح التشبيه، وبضرورة ابتعاد المعنى عن الغموض، "فينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيجاء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يتعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"¹¹³.

ومع ذلك فقد أدرك العرب القدماء أهمية الاستعارة، ومدى ما تقدّمه للصورة من جمال، إذا ما أحسن اختيارها، فقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ مكن جمال الاستعارة في خفائها: "واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً"¹¹⁴. وتحدّثوا عن التشبيه الذي هو أقرب الأشياء إلى مفهوم الصورة الحديثة، فجعلوا مهمته الإسهام في إيضاح المعنى وتأكيده، وجعلوه على ضربين؛ ضرب حسن، وآخر قبيح؛ "فالحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والقبيح ما كان خلاف ذلك"¹¹⁵. لذلك مال القدماء إلى الاعتماد على الحسن في تصوّراتهم، فشبهوا المرأة بالشمس والقمر، والكثير والغزال، والبقرة الوحشية، والدرّ، وهذه الصور وغيرها ماديّة بعيدة عن المعنويّات. فمالت صور الشعراء إلى تصوير ما تقع عليه الحواس أكثر من اهتمامهم بالتشبيهات الخياليّة، فلم يرغبوا في تصوير ما وراء المنظور، فأحسن الصور في نظرهم "ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كلّ شبه مصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مشتبهاً به صورة ومعنى"¹¹⁶. ولذلك أعجب النقاد العرب بقول الوأواء¹¹⁷:

وَأَمْطَرْتُ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقْتُ
وَزُداً وَعَصَصْتُ عَلَى الْعُثَابِ بِالْبَرْدِ

¹¹² عباس، فن الشعر، 87/2.

¹¹³ أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي (مصر: دار النهضة، 1965)، 143.

¹¹⁴ الجرجاني، دلائل الإعجاز، 292.

¹¹⁵ أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، 1981)، 287/1.

¹¹⁶ أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، 1956)، 11.

¹¹⁷ الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تحقيق أحمد حسن بسج (بيروت: دار الكتب العلمية، 1994)، 156/1.

وكذلك أعجبوا بقول امرئ القيس وقالوا: "إنه من أفضل التشبيه" ¹¹⁸:

لَهُ أَيَّطَلَا ظَلِيَّ وَسَاقَا نَعَامَةً
وَأِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقَرُّبُ تَقْلِيلِ

وانطلاقاً من تفضل العرب للوضوح في المعنى، وللصور المادية المحسوسة، فقد انجذبوا إلى هذه الصور بسبب وضوحها، فالمعنى في البيتين واضح لا تعقيد فيه ولا غموض، والصورة فيهما ليست مركبة؛ مما يُبرز أنّ الصورة في الشعر القديم اعتمدت على الخيال القريب الذي لا يتعدى حدود الحواس إلا ما ندر، ويحتفل احتفالاً كبيراً بالوضوح، وينفر من الغموض والإبهام. أمّا التخييل فقد عدّه القدماء ضرباً من الخداع والتزويق، "فالشاعر يثبت أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا يرى" ¹¹⁹.

ومن تأثر منهم بمصطلح التخييل فقد استأنس بآراء أرسطو القائمة على المنطق، وبأنّ "الشعر لا يخاطب الفكر بل يخاطب المخيلة، ورأوا أنّ التخييل يعتمد على المحسوسات" ¹²⁰. وذلك مثبت من فهم العرب للشعر، فقد فهموا الشعر على أنّه "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان" ¹²¹.

وبقيت الصورة ملتصقة بالبيئة الشعرية المتمسكة بعمود الشعر وتقاليده الموروثة؛ لذلك حامت حول جوانب مادية محسوسة ومحسوبة الأبعاد، أو حول بعض الصور التهويمية التي تحفل بالغريب النادر. ومع كلّ ذلك فقد تميّزت الصورة القديمة بالمقابلات و"القياس والموازنة واستنتاج العام من الخاص، وترتيب الحالات الخاصة تبعاً للقاعدة العامة" ¹²².

ويمكن إجمال الصورة الفنية في الشعر القديم بأنها التزام الشعراء بنمط معين من التصوير الذي يقوم على قوّة اللفظ، وحسن الصياغة، وجودة السبك، وكان التزام الشعراء بمقاييس عمود الشعر أكثر من جنوحهم إلى الخيال. ونظر النقاد العرب إلى التشبيه

¹¹⁸ ابن رشيق القيرواني، العمدة، 289/1.

¹¹⁹ الجرجاني، أسرار البلاغة، 275.

¹²⁰ نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، 68.

¹²¹ أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، د.ت)، 6/1.

¹²² ناصف، الصورة الأدبية، 188.

والاستعارة على أنّها وسائل تزيين؛ لذلك ارتبطت الصورة عندهم بالحسن والمادة، ونقل البيئة المحيطة بهم وعناصرها إلى أعمالهم الشعرية، فاستعانوا بالتشبيهات والاستعارات المادية إلى حدّ بعيد.

إذن مصطلح الصورة الفنية وجد عند القدماء، وبخاصّة من حيث المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح. فعالج القدماء قضية الصورة الفنية معالجةً تتناسب والظروف البيئية والتاريخية والحضارية، فاهتموا بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وركزوا على دراسة الصورة في قصائد كبار الشعراء، كأبي تمام، والبحتري، وابن المعتز، وغيرهم. والتفتوا إلى الصورة في الشعر باعتبارها خصيصة من خصائصه، فكانت الصورة وسيلة يتوسّل بها النقاد للمفاضلة بين الشعراء، ومناقشة قضية السرقات الشعرية.

فالشعر؛ قديمه وحديثه قائم على الصورة الفنية، ولكن استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة التي ينماز بها الشاعر. ونجاح الصورة يُقاس بمدى ما تحقّقه من تناسب بين الحالة النفسية والشعورية للشاعر، والحالة الخارجية، أي العالم الخارجي الذي يصوره هذا الشاعر.

في نهاية المطاف ترى الدراسة أنّ الجاحظ عندما يقرّر "أنّ الشعر جنس من التصوير"، يُستشف من هذه العبارة أنّه قدّم الحسّي على المعنوي؛ للتأثير في المتلقّي واستمالته، وبهذا التقديم الحسّي يجعل التصوير في الشعر كالرسم، وإن اختلفت المادة في كلّ منها. ويمكن أن نستخلص من مقولة الجاحظ تلك أنّه بهذا التقديم ركّز على الصورة البصرية، فهي الأكثر التصاقاً بالمتلقّي، والأقرب إلى تصوّره وإدراكه، وهذا هو مبدأ التجسيم والتجسيد الذي يوليه النقاد المحدثون عنايتهم. أمّا عبد القاهر عندما قابل بين الشعر والرسم، فإنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير الفنّي، وهو بذلك يكون قد سبق المحدثين الذين رأوا أنّ الصورة هي "الرسم بالكلمات". وهذا يؤكّد أنّ القدماء قد أرسوا دعائم الصورة الفنية، ووضعوا أسسها الأولى، واللبنات التي على أساسها أكمل المحدثون بناء الصورة في الشعر العربي.

3.3. الصورة الفنية عند المحدثين

احتلّ مصطلح الصورة الفنية مساحة واسعة في الدراسات النقدية الحديثة؛ لأنّ الصورة ركن رئيس من أركان العمل الفنّي، وهي وسيلة الشاعر التي يتوسّل بها في صياغة تجربته الشعرية، وهي سبيله لإيصال فكرته إلى المتلقّي، ويحكم بها له أو عليه.

إنّ الذي عليه أكثر الدارسين أنّ الصورة الفنية بوصفها مصطلحاً نقدياً حديثاً ظهرت في ظلّ المذهب الرومانسي، و "مع نظرية كولردج في الخيال الإنساني والخيال الشعري، إذ قسّم الخيال إلى أوّلي، وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر،

وثانوي وهو الخيال الشعري¹²³.

فهل يختلف مفهوم الصورة الفنية حديثاً عنه قديماً؟ إنَّ النقد القديم عَرَفَ الصورة الفنية بمفهوم ذلك العصر، وبما يتناسب مع الظروف البيئية والتاريخية والحضارية للعصر. والنقد الحديث طوّر هذا المفهوم بما يتلاءم والمستجدات الثقافية والحضارية التي استجدت بامتزاج الثقافات، وتلاقح الحضارات. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنَّ بعض النقاد المحدثين تجاهلوا إلى حدٍّ كبير كثيراً من مباحث البلاغة العربية ومقاييسها التي هي أساس الصورة الفنية قديماً، واعتمدوا في تقييمهم وتحديد مفهوم للصورة الفنية على معايير وموازين جديدة، فاشتمل مصطلح الصورة على جميع الطرق الممكنة لصناعة العمل الأدبي. وتركزت مقاييس الصورة الفنية في العصر الحديث على التشبيه، والمجاز، والرمز، كما اهتم النقاد بالخيال، بل جعله بعضهم "أساس الصورة الفنية، فتركوا الحرية للشاعر في إطلاق خياله دون تقييد"¹²⁴. فالصورة الفنية الحديثة صورة حسية ومجازية، تحوي شعوراً إنسانياً، ودفقاً شعورياً أو عاطفة، ويميل فيها الشاعر إلى الجدة والطرافة. فأصبحت غاية الصورة أن تُحدث تأثيراً في نفس المتلقي، وأن تترك لديه انطباعاً ما. فبالصورة يستطيع الشاعر أن "يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"¹²⁵.

ويُقاس نجاح الصورة الفنية في العصر الحديث بمدى ما تحمله من شحنات عاطفية، فلم يعد جمال الصورة مرتبطاً بمطابقتها أو مقاربتها للواقع. والعاطفة يجب أن تكون صادقة، وليست مصطنعة؛ لأنَّ الشاعر بما يصوغ انفعالاته بصور فنية تترك أثراً في النفوس. بناءً عليه لا بدّ للشاعر من صياغة صوره بألفاظ مألوفة بعيدة عن المصطلحات الجافة، فاللغة غير المألوفة تقلّل من تأثير الصورة، "فالعمل الفني لا يصمد ولا يهيمن إلا بقيمته اللغوية"¹²⁶. فاللفظ أساس في البنية الفنية، لذلك يتخيّر الشاعر اللغة التي تترك أثراً في المتلقي. ويصاحب اللفظ الإيحاء، فهو شرط رئيس يجب توافره في الصورة؛ لأنَّ الإيحاء أوقع في النفس، وأشدّ علوقاً في القلب، فالصورة الإيحائية فيها "متعة نفسية، ومتعة عقلية تبعث النشاط ولذة الفكر"¹²⁷.

¹²³ عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 47.

¹²⁴ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1994)، 248.

¹²⁵ صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، 149.

¹²⁶ ناصف، الصورة الأدبية، 261.

¹²⁷ نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، 83.

إنّ الصورة الفنيّة في الشعر الحديث لا بدّ أن تتّسم بالوحدة، بحيث تتمّ الصورة في نطاق وحدة معيّنة، فلا تكون متنافرة متباعدة؛ لأنّ مهمّة الشاعر ليست محصورة في البحث عن المتناقضات والمتباعدات ليؤلّف بينها، دون رابط أو اهتمام بالعلاقات الطبيعيّة التي تربط بين الأشياء، فجمال الصورة يزداد كلما حملت تشويقاً إلى الصورة التي تليها.

لعلّ من أوّل الدراسات التي ظهرت تحمل الصورة عنواناً لها هي دراسة ناصف (1958م)، وقد أنكر ناصف في دراسته تلك جهود القدماء، ونفى عنهم أيّة مزيّة أو فضل أو سبق في فهم الصورة، بحجّة "أنّ النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسيّة ذات الشأن في إنتاج الشعر"¹²⁸. وأنكر في الوقت نفسه اهتمام العرب بالخيال، فيقول: "والحق أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"¹²⁹.

فعرّف ناصف الصورة بناء على رأيه السابق بأنّها: "منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"¹³⁰. وهنا لا بدّ للباحث أن يتساءل؛ هل كان ناصف منصفاً حين نفى عن القدماء أيّة مزيّة أو فضل أو سبق في فهم الصورة؟¹³¹.

في الحقيقة إنّ عبد القاهر قد اقترب من فهم المحدثين للصورة، ولا ننكر أنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير، لكنّه تجاوز ذلك إلى ما تثيره الصورة من إحساسات ممكنة يتكوّن منها الإدراك الإنساني. وقد أكّد عدد من النقاد أنّ الصورة الفنيّة المعاصرة ما هي في حقيقتها إلّا امتداد لبلاغة الجرجاني وفهمه للصورة الفنيّة. وهذا ما ذهب إليه الولي محمد في (الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي)، إذ أبرز في دراسته للصورة الشعريّة أثر الجرجاني ودوره في إرساء مفهوم الصورة الفنيّة¹³².

وناصف الذي تبني الطرح الأوروبي في حقل الصورة، ورأى أنّ مصطلح الاستعارة أشمل من مصطلح الصورة؛ لاعتقاده أنّ الصورة تدلّ على ما له صلة بالتعبير الحسيّ فحسب، فإنّ الدراسة توصّلت إلى أنّ مصطلح الصورة أعمّ وأشمل؛ لأنّه يشمل أنماطاً تعبيرية مختلفة؛ بلاغيّة وغير بلاغيّة. ولا ينكر أحد أنّ الاستعارة لها قدرة على تخطّي الحدود، وكسر الحواجز، وإذابة الفواصل، وخلق

¹²⁸ ناصف، الصورة الأدبية، 9.

¹²⁹ ناصف، الصورة الأدبية، 9.

¹³⁰ ناصف، الصورة الأدبية، 189.

¹³¹ ناصف، الصورة الأدبية، 68.

¹³² محمد الولي، الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990)، 293.

التفاعل والتجانس بين الأشياء. لكن الصورة بمفهومها الأعم ليست مجرد نقل للواقع أو محاكاة له، بل هي ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع كتعبير عن حالة نفسية شعورية وجدانية، تلجأ إلى الترميز، أو التشكيل الفني بحد ذاته.

فالصورة ذات قيمة جمالية دلالية وتركيبية، يركبها الشاعر بوجدان مُرهف، وقدرة خيالية تحوّل هذا الوجدان إلى صور شعرية تتأرجح بين الحسية والذهنية؛ لأنها منطلقة من واقع متحرك. فالخيال طاقة ذات عوالم تعبيرية يوظفها الشاعر من خلال المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والتورية، والتضاد، وغير ذلك من أنماط صورية، وتشكيلات فنية.

وقد تعددت آراء النقاد واتجاهاتهم بعد دراسة ناصف، فظهر ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول المتأثر بالطرح الغربي لمفهوم الصورة الفنية، وأنكر هؤلاء الجهود القديمة في هذا المجال. فأخذوا النصوص العربية وطبقوا عليها المقاييس الغربية، فتراءت لهم صورة المرأة رمزاً للمعبودة الشمس، وصورة الثور الوحشي رمزاً للمعبود القمر. وهذا ما فعله نصرت عبد الرحمن في دراسته الموسومة بـ (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث). وقد قال عبد الرحمن عن الصورة إنها: "تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة"¹³³. ومع إنكار عبد الرحمن للصورة البلاغية إلا أنه عاد إليها، ولم يقدم تعريفاً واضحاً للصورة الفنية في دراسته، وأخضع الشعر العربي الذي ظهر في ظروف معينة، وفي بيئة محدّدة لمشرحة النظرية الأوروبية، والمقاييس الغربية.

وقد اعتنق هذا الاتجاه الغربي كلّ من عليّ البطل في دراسته (الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في تطورها وأصولها)، فاتخذ (البطل) المنهج الأسطوري، وطبقه على الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجهٍ للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"¹³⁴. وقد رفض البطل -كما فعل عبد الرحمن- ارتكاز الصورة على البلاغة؛ "لقد رفضت بعض الدراسات التي أُنجزت حديثاً عن الصورة؛ لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة"¹³⁵.

¹³³ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث (عمان: مكتبة الأقصى، 1982)، 5.

¹³⁴ عليّ البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (بيروت: دار الأندلس، 1981)، 8.

¹³⁵ البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، 8.

وردّ البصير في دراسته (بناء الصورة الفنية في البيان العربي) على أصحاب هذا الاتجاه، بأنهم انهلوا على الشعر العربي "جزراً وتقطيعاً، عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى"¹³⁶. وأضاف البصير: "إنّ نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصورة الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر، تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فتاً، وفي مضمار دراسته تطبيقاً"¹³⁷.

أمّا الاتجاه الثاني فقد تشبّث بالقديم، واحتذى نظرة القدماء إلى الصورة الفنية، ويمثّل هذا الاتجاه كامل البصير في كتابه (بناء الصورة الفنية في البيان العربي). وقد رأى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الصورة القديمة كانت تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأنّ كلّ شيء في حياة العربي كان بسيطاً بعيداً عن التعقيدات. وركّز أصحاب هذا الاتجاه على الأنماط البلاغية التقليدية المعروفة، وبخاصّة التشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها.

وظهر اتجاه ثالث معتدل حاول أن يوفّق بين الاتجاهين السابقين؛ فأقرّ بفضل القدماء، وأثرهم في رسم ملامح الصورة الفنية، وبيّن ميزة المحدثين، وما أضافوه إلى مفهوم الصورة الفنية. ومن هؤلاء علي إبراهيم أبو زيد في (الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي)، وعبد الفتاح صالح نافع في (الصورة في شعر بشار بن برد)، وجابر عصفور في (الصورة الفنية في التراث العربي القديم). ونادى محمد حسن عبد الله في (الصورة والبناء الشعري) بتسيخ مبدأ التخلّي عن التصنيف المذهبي للشعراء، والنظر إلى الصورة نفسها، "فليس في الصورة قديم وجديد، وإتّما في الصورة أصيل وزائف"¹³⁸. وعزّف الناقد نفسه الصورة على أنّها: "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيفة من الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت - منطلقة إلى القارئ - عاطفة شعريّة خالصة، أو انفعالا"¹³⁹.

أمّا إذا ما انتقلنا إلى تعريف النقاد المحدثين للصورة، فسنجد أنّها تعريفات كثيرة، يصعب حصرها. ولكن يمكن اختيار بعضها للكشف عن هذه التوجّهات المتباينة، فيعرفها (القط) بقوله:

¹³⁶ كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي (بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987)، 175.

¹³⁷ البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، 200.

¹³⁸ مجّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري (مصر: دار المعارف، 1981)، 23.

¹³⁹ عبد الله، الصورة والبناء الشعري، 2.

"هي الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والمجانسة، وغيرها من وسائل التعبير الفني"¹⁴⁰.

ونلاحظ أنّ الصورة عند القطّ جمعت الجانب الموسيقي واللفظي والبلاغي والدلالي، فقد كان تعريفه جامعاً لكلّ مكونات القصيدة.

أمّا عبد الفتاح صالح نافع فيرى أنّ الصورة هي: "الصيغة اللفظية التي يقدم فيها الأديب فكرته، ويصور تجربته، ويتضمن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه الشيء مشابهاً أو متفقاً مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه، والمجاز، والرمز"¹⁴¹.

ويعرفها أحمد حسن الزيات بقوله: "المراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي - أو الحسي - في صورة محسنة، وهي خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي - من خلال النفس - خلقاً جديداً"¹⁴². وهذا يعني أنّ الزيات اهتم بإبراز المعنى في صوره المحسوسة، - ويبدو من خلال هذا الاهتمام - تأثره بالمفاهيم التراثية للصورة. ولكنّه اشترط أن يتم إبراز المعنى من خلال المبدع ذاته ببيان وجهة نظره الخاصة، وتجربته الذاتية، وفرض ما لديه من تحديد وإبداع.

ويعرف سي ديلويس الصورة على أنّها: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"¹⁴³. فالصورة لوحة فنية، والكلمات هي الخطوط والألوان التي تتشكل منها هذه اللوحة. والمبدع لا بدّ أن يستغل دلالات الألفاظ الحسية والإيحائية، هذا مع العلم أنّ هناك رسوماً ومشاهد تبدو خالية أو فقيرة من الصورة الفنية، حتّى وإن ظهرت في شكل كلمات.

إذن الصورة - بعد كلّ ما تقدّم - تتركز على ثلاثة محاور رئيسة في العمل الفني، وهي: القصيدة، والشاعر، والمتلقّي، وتتكوّن ممّا يصوغه الشاعر بعبارات دالة موحية، نابغة من عاطفة جيّاشة، وخيال واسع، يُقارب فيها أو يُباعد بالتجسيد تارةً، وبالتشخيص

¹⁴⁰ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2003)، 435.

¹⁴¹ نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، 47.

¹⁴² أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة (القاهرة: عالم الكتب، 1973)، 62.

¹⁴³ ديلويس، الصورة الشعرية، 23.

أخرى، وبكّل الوسائل الفنيّة المتاحة له؛ ليركّز أثرًا في المتلقّي، بتقديم قيم فنيّة جماليّة، وأخرى معنويّة تعجز الكلمة المعجميّة المجرّدة عن إيضاحها، وإيصالها للمتلقّي.

4.3. موازنة بين الصورة الفنيّة قديماً وحديثاً

إذا كانت الصورة الفنيّة قديماً اعتمدت على التشبيهات والاستعارات، فإنّ المفهوم الحديث وسّع من إطار الصورة، فلم تعد الصورة البلاغيّة وحدها المقصودة في تحديد مفهوم المصطلح الحديث للصورة الفنيّة، فقد تخلو الصورة في الشعر الحديث من المجاز، ومع ذلك فهي تدلّ على خيال خصب، وقد لا يلجأ الشاعر الحديث إلى الأساليب المجازيّة الموروثة المعروفة، ومع ذلك يبدع صوراً تمور بالحركة الدائبة، تسري في أوصال المتلقّي، وتركّ فيه تأثيراً، أمّا المصادر التي أولاها الحدثون عنايتهم لبناء صورهم الفنيّة فقد تعدّدت وتنوّعت، منها: "علم النفس، والاستطيقا، والدراسات الأدبيّة والنقدية، والظلال الخاصّة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبيّة على هذا المصطلح"¹⁴⁴. فالمدارس الأدبيّة التي قامت على أنقاض بعضها كالبرناسيّة، والرومانتيكيّة، والواقعيّة، والرمزيّة، ابتدع أصحابها وسائل خاصّة في التعبير؛ "كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمسموعات، وهو ما أطلقوا عليه تراسل الحواس، أو تبادل معطيات الحواس"¹⁴⁵.

أمّا الصورة القديمة فكانت تميل إلى الإيجاز والتركيز؛ وهذا ما فرضته البيئة، وفرضته المقاييس النقدية آنذاك، بينما تميل الصورة الحديثة إلى التفصيل والاتّساع؛ لأنّها تعتمد على الامتناع الانفعالي، كما تعتمد على عنصر إبداعي. وقلّلت الصورة القديمة من عنصر التكامل، أو ما يسمى بالصورة الكلية، لكن الصورة الحديثة اهتمّت بالجانب الكلّي للصورة؛ لأنّها عُيّنت بالحالة النفسيّة أو الفكرية. لم يمزج الشاعر القديم صوره الفنيّة بمشاعره الخاصّة، بل كانت صوره في معظمها التقاطاً لمظاهر الطبيعة، وإضفاء مسحة جماليّة عليها. فكانت الصورة القديمة حسيّة إلى حدّ بعيد. وتمتاز الصورة الحديثة بالحيويّة؛ لأنّها تتكوّن تكوّنًا عضويًا، وليست مجرد حشد لمجموعة عناصر جامدة. وأصبحت أداة تعبيرية إذ يستطيع القارئ أن يأخذ من خلالها معنى جديداً. ومن خلال هذه الرؤية الحديثة للصورة الفنيّة، فلقد تأثّرت الدراسات الأدبيّة والنقدية الحديثة بتوضيح مفهوم الصورة بالدراسات السيكلوجيّة، فاهتمّ الدارسون بالتشكيل اللغوي للصورة ومنابعها الموعلة في أعماق التراث الإنساني، فالتجّهمت هذه الدراسات اتجاهاً سلوكيّاً، يهتمّ

¹⁴⁴ البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، 474.

¹⁴⁵ هلال، النقد الأدبي الحديث، 387.

بالصورة الذهنية، ومدى تأثير ذلك على العمل الفني. فصنّف هؤلاء الصورة حسب مادّتها إلى صور "بصريّة، وشميّة، وذوقيّة، ولمسيّة؛ وهي تصنيفات اعتمدت على الحواس"¹⁴⁶. وظهر في العصر الحديث اتجاه اهتمّ بالصورة ذات الرؤية الرمزيّة، فاهتمّ أصحاب هذا الاتجاه بالأنماط المكرّرة، "واعتمدوا في ذلك على الشعائر والأساطير"¹⁴⁷. وبناءً عليه تعدّ الصورة الفنيّة تشكيلاً لغويّاً، يتكوّن في خيال الفنان من معطيات متنوّعة، يغلب عليها أنّها مستمدّة من الحواس، فيدخل في تكوين هذه الصورة ما عُرف قديماً بالصورة البلاغيّة كالتشبيه والمجاز. بالإضافة إلى الظلال والألوان. ومصدر جمال الصورة لا يكون بالمجاز فحسب، بل يدخل عليه جمالها كصورة، أي جمال التشكيل اللوني أو الحركي، كتشكيل قائم بذاته. ويقول مندور في هذا السياق: "إنّ أمر الصياغة في الأدب ليس شكليّاً، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلّق بظواهر الأشياء، أو تُستخدم لإيضاح المعنى وتقويته، بل هو أمر الخلق الفني في صميم حقيقته"¹⁴⁸.

وجملة القول: "إنّ مثل القدماء والمحدثين كمثّل رجلين؛ ابتداءً أحدهما بناء فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقّشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإنّ حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإنّ حسن"¹⁴⁹. فالقدماء أسّسوا لهذا الفن الصوريّ، والمحدثون ترسّموا خطاهم، وزادوا عليهم على ضوء ما استجدّ على البيئة من معطيات حضاريّة وثقافيّة، أسهمت إلى حدّ بعيد في تطوّر مفهوم الصورة الفنيّة.

بعد هذا الاستعراض المجمل للآراء النقديّة المتباينة حول مفهوم الصورة الفنيّة، تبين لنا أنّ النقاد العرب القدماء قد عرفوا التخيل، وفهموا الصورة الفنيّة في ضوء معطيات العصر، وطبيعته؛ لذلك انحصرت صورههم في التشبيهات، والاستعارات، والكنائيات، وركّزوا على الدور البلاغي والبياني للصورة. ومع ذلك نستطيع أن نزعّم أنّهم لم يقفوا عند هذه الحدود الضيقة للصورة الحسيّة، بل تجاوزها بعضهم إلى صور غاية في التركيب، فوصلوا إلى أفق شعري واسع، أسّس لمن جاء بعد ذلك من الشعراء والنقاد الذين أولوا الصورة عنايتهم.

¹⁴⁶ البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، 175.

¹⁴⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهرها الفنيّة والمعنويّة (بيروت: دار العودة، 2007)، 140.

¹⁴⁸ مجّد مندور، في الميزان الجديد (مصر: نخضة مصر، 2004)، 126.

¹⁴⁹ ابن رشيق القيرواني، العمدة، 79.

أما في العصر الحديث، فإن الآراء النقدية التي تناولت الصورة الفنية تراوحت بين متعصب للقديم، ومحتدٍ له بكل مفرداته، أو منضبع بالنظريات الغربية، ومقلد لها بتطبيقها على النصوص العربية، ومنكرٍ على القدماء أي فضل في إيضاح مفهوم الصورة والتأسيس له. واتجاه ثالث كان توفيقياً، إذ حاول التوفيق بين القديم والحديث، فلم ينكر فضل القدماء، ولم يهمل الآراء النقدية الحديثة، ولعل أصحاب هذا الاتجاه هم الأقرب إلى الموضوعية والمنطق.

5.3. أهمية الصورة الفنية ووظيفتها

لعل الحديث عن أهمية الصورة ووظيفتها، يستدعي أن نشير إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد والدارسين عبر العصور الأدبية جميعها. فضّل بعضهم اللفظ عن المعنى، بتقديم اللفظ، وآخرون قدّموا المعنى، وغيرهم حاول التوفيق بين الأمرين.

فالجاحظ (ت: 255هـ) ردّ البراعة والجودة إلى الصياغة والتصوير، وقّلل من شأن المعاني، فهي "مطروحة في الطريق يعرفها كلّ الناس"¹⁵⁰. ثمّ جاء ابن قتيبة (ت: 276هـ) ليقسّم الشعر إلى أقسام، فحدّدها بقسم "حسن لفظه ومعناه، وقسم حسن لفظه دون معناه، وقسم حسن معناه دون لفظه، وقسم ساء لفظه ومعناه"¹⁵¹. أما قدامة (ت: 337هـ) فقرّر أنّ "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة"¹⁵². وقرّر الآمدي (ت: 370هـ) أنّ صحّة التأليف في الشعر أقوى دعائمه، "فكلّ من كان أصحّ تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"¹⁵³.

وجاء عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) ليضع نظرية النظم، التي تعدّ بحقّ نظرية متميّزة في باب اللفظ والمعنى، وقد لخص نظريته بقوله:

"وجملة القول أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خائماً أو إسواراً أو غيرها من أصناف الخلي بأنفسها، ولكن بما يحدث فيها من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء، وأفعال، وحروف شعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه"¹⁵⁴.

¹⁵⁰ الجاحظ، الحيوان، 13/1.

¹⁵¹ ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، 64-69.

¹⁵² قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 76/4.

¹⁵³ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 429/2.

¹⁵⁴ الجرجاني، دلائل الإعجاز، 315.

لقد استطاع هذا الناقد الكبير أن يبلغ القمّة بخروجه على المألوف والسطحي بوضعه نظريّة النظم الجامعة لثنائية اللفظ والمعنى، ولتحديد معالم الصورة الفنية ومحدداتها.

إنّ المعنى - والحالة هذه - هو: "الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة في بلوغ القصد والغاية"¹⁵⁵. فالشاعر يعبر عن معانيه وأفكاره تعبيراً متميّزاً؛ بما يحدثه في هذه المعاني والأفكار من صياغة خاصة به، وهو في ذلك حاله حال أي صانع من الصنّاع في الحرف والمهن السائدة. فهؤلاء يختلفون في أساليب عملهم، مع أنّهم متّفقون على الرغبة في إخراج أعمالهم بصورة خلاقة مدهشة.

وتعدّ الصورة الفنيّة طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجهاً من أوجه الدلالة، لذلك فإنّ أهميّتها تكمن فيما تحدثه في المعاني من خصوصيّة وتأثير، مع العلم أنّ الصورة لن تغبّر طبيعة المعنى أو مدلولاته، بل يتمّ التغيير في طريقة العرض، وشكله، وفي كينيّة التقديم، فهي تعمل على تحسين المعنى وتزيينه. ففي هذا الإطار تحدّث الجاحظ، والمبرد، وابن المعتز عن أهميّة الكنايات والتعريض والتلميح¹⁵⁶.

أمّا ثعلب (ت: 291هـ) فقد وقف عند لطافة المعنى، فألحق به "كلّ ما يدلّ على الإيحاء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه"¹⁵⁷. وتوقّف قدامة بن جعفر (ت: 337هـ) أمام الإرداف¹⁵⁸ باعتباره وسيلة من وسائل التعبير، تضيف بعداً جيّداً، وخصوصيّة، وتأثيراً واضحاً على المعاني.

وتحدّث النقاد اللاحقون عن أهميّة المجاز وفائدته، مثل الآمدي، وابن جني، والعسكري، وابن فارس، وغيرهم. أمّا الجرجاني صاحب (الوساطة) فقد ذهب إلى أنّ الاستعارة تُعدّ أحد أعمدة الكلام، "فبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم والنثر"¹⁵⁹.

¹⁵⁵ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 319.

¹⁵⁶ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 223-225.

¹⁵⁷ أحمد بن يحيى ثعلب، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1995)، 50.

¹⁵⁸ الإرداف: ائتلاف اللفظ بالمعنى، وهو باب من أهم أبواب عناصر الشعر التي حددها قدامة، وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك، بل بلفظ يدلّ على معنى هو رادفه وتابع له، فإذا أدلّ على التابع أبان عن المتبوع. انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، 97/1.

¹⁵⁹ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 428.

وجاء القرن الخامس الهجري؛ ليظهر فيه الشريفان الرضي والمرتضى، فأبرزاً أهمية المجاز على الكلام، وما يضيفه من رونق، فقال المرتضى: "إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كلّ على الحقيقة، كان بعيداً عن الفصاحة، بريئاً من البلاغة"¹⁶⁰. وتوقف ابن رشيق عند هذه الخلي، فقال: "لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولاً من هذه الخلي"¹⁶¹.

إذن فالصورة الفنية هي مجموعة العلائق الحسية والمعنوية المتداخلة التي تتضمن حساً وجدانياً، وإيقاعاً داخلياً، وإيحاء ورمزاً، يوظف فيها الشاعر العلاقة بين الأصوات والمعاني والموسيقى. لذلك لا بدّ للشاعر أن يتمتّع بحساسية مفرطة لأصوات اللغة، ويمتلك قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى، فيعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة، وبين الأحداث المصوّرة من جهة أخرى.

إنّ الصورة لا بدّ أن تعبر عن تجربة الشاعر الشعورية الذاتية، وما الجناس والتضاد، والتشخيص، والتجسيم، والتكرار إلّا صور وسمات للإيقاع الشعري في البيت، ومن ثمّ في القصيدة. فقد يستثمر الشاعر التكرار - مثلاً - ليضفي على البيت أو القصيدة نغمة إيقاعية تخدم الصورة الكلية للعمل الفني. فما مدى تأثير هذه الخصوصيات في المتلقّي؟ وإلى أيّ حدّ يمكن للمتلقّي أن يستجيب لهذه الخصوصيات التي تُحدثها الصورة الفنية في المعنى؟ أسئلة كثيرة يمكن أن يطرحها الباحث للاستدلال على أهمية الصورة الفنية. إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة بحاجة إلى الغوص في أعماق الماضي؛ لاستجلاء أهمية الصورة وأبعادها.

ولقد حاول كشاجم (ت: 360هـ) أن يتوقف على هذه الخصوصية عندما أشار إلى ظاهرة الغناء، محاولاً تحليل شوق النفس الإنسانية إلى الغناء، "فالمتلقّي يعجب بالغناء، ويتشوّق إلى سماعه، فهو يسعى إلى التعرّف على شيء غامض في النفس الإنسانية لا يعرفه ولا يدرك ماهيته"¹⁶². فالنادر من الصور يثير فضول المتلقّي، فالنفس توافقه إلى ما تجهله.

ثمّ جاء عبد القاهر الجرجاني ليتلقّف هذه الفكرة، لكنّه بسّطها برّد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطري من النفس الإنسانية، فانتهى إلى أنّ المعنى عندما يرّد على المتلقّي مجزّداً، فإنّه لا يثير لديه فضولاً أو شوقاً، "أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنّه يرّد

¹⁶⁰ أبو القاسم علي بن الحسين بن موسى بن مُجَدِّد الموسوي الشريف المرتضى، *أمالى المرتضى*، تحقيق مُجَدِّد أبو الفضل إبراهيم (مصر: المكتبة العصرية، 1967)، 95/2.

¹⁶¹ ابن رشيق القيرواني، *العمدة*، 285/1.

¹⁶² أبو الفتح مُجَدِّد بن محمود بن الحسين كشاجم، *أدب النديم* (لبنان: منشورات الجمل، د.ت)، 30.

إلى المتلقي بشكل غير مباشر، لا يتجلى ويتضح إلا بطول تفكير، وتحريك الخاطر، وكلما كان التمثيل ألطف كان إمتاعه على المتلقي أكثر، وإبائه أظهر¹⁶³.

بعد كل هذا التأريخ لأهمية الصورة الفنية، نستطيع القول: إن أهميتها تتمثل في قدرتها على لفت انتباه المتلقي، وفي مدى استفزازها لتفاعل هذا المتلقي مع المعنى الذي تعرضه الصورة.

إذن فالصورة الفنية التي تقوم على التشبيه، أو الاستعارة، أو التضاد، أو الرمز، أو الأسطورة، ليست مجرد نقل للمعنى، أو تقرير أن شيئاً يشبه آخر، بل هي مجموع الانفعالات والمشاعر التي تمور في نفس الشاعر، وهذا يعني أن الصورة لا بد أن تنقل حالة نفسية؛ لتصبح أداة لخلق خيال شعري منبثق من تجربة شعورية، تُترجم في عملية خلق فني إبداعي، وبناءً على ذلك فإن أهمية الصورة تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وفي مدى تأثيرها على المتلقي، فما أبعاد هذا التأثير؟ وهل ينحصر في المتعة الذهنية؟

إن الصورة الفنية تنقل معنى، وتصور حالة نفسية وجدانية، وما دام الأمر كذلك؛ فإن من أهم وظائفها: الوظيفة النفسية، والوظيفة المعنوية. فالشاعر يعمد إلى تصوير تجربته، ومن ثم إيصالها للمتلقي. فهو يعيش تجربة فيها مزيج من الانفعالات والأحاسيس التي تحتاج إلى تجسيد، "فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلّي"¹⁶⁴. وهي بما تحمله من دلالات وإيحاءات تكشف عن التجربة الشعورية لدى الشاعر، فبها يستطيع نقل هذه التجربة إلى المتلقي، فالكلام لا يكون فتاً إلا إذا اتخذت الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة. وهذه الوظيفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إيصال هذه التجربة إلى الناس، وبمدى ما يتركه ذلك فيهم من تأثير.

فمهمة الصورة أن تثير في نفس المتلقي الانفعالات والذكريات، "فالنفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس"¹⁶⁵.

وتترك الصورة لذّة جمالية لدى المتلقي، فيحسّ بمتعة فنية؛ لذلك تعلق المعاني في ذهنه أكثر منها لو قدمت جافة مجردة. وهذا مما يجعل الشعر أسهل حفظاً، وأيسر تذكراً. وتهدف كذلك إلى عرض الحقائق والواقع المألوف في صورة حيّة، ونمط روحي؛ من خلال

¹⁶³ الجرجاني، أسرار البلاغة، 139.

¹⁶⁴ هلال، النقد الأدبي الحديث، 442.

¹⁶⁵ محمد شرف حفي، الصورة البيانية (مصر: دار نهضة مصر، د.ت)، 221.

تعميق المحسوسات، وبعث الحياة في الجمادات. كما تنقل الصورة المتلقّي بدلالاتها وإحباطاتها إلى معانٍ أخرى جديدة تستخلص من المعنى، وهو ما أطلق عليه (معنى المعنى)¹⁶⁶.

ويستطيع الشاعر بالصورة أن يقيم علاقات جديدة بين الألفاظ، وأن يستحدث استعمالات لغويّة مبتكرة، تقود إلى مفهوم معنوي أو دلالة نفسيّة، ذات تأثير في المتلقّي.

وتستمد الصورة الفنيّة أهمّيّتها ممّا تمثّله من قيم جماليّة وذوقيّة خاصّة، ترتقي بذوق المتلقّي وحسّه اللغوي والفنيّ. فمن خلال الصورة يستطيع الشاعر استحداث حالة فنيّة، مقرونة ببناء شعري متميّز، "فالشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة"¹⁶⁷. وتظلّ الصورة أفضل أداة للتعبير عن التجربة العاطفيّة، وعن الحالة الشعوريّة للشاعر، فهي واسطة الشعر وجوهره، وبها يميّز النقاد شاعراً عن آخر. جملة القول: إنّ الصورة بما تمتلكه من تكثيف لغوي، ومن ثراء، وقدرة دلاليّة وإيحائيّة أعظم تأثيراً من اللفظ المجرد الجامد.

6.3. الجمال في الصورة الفنيّة

الإحساس بالجمال والتطلّع إليه قدر مشترك بين سائر الشعوب والأمم التي تعيش فوق المعمورة الأرضيّة، وإن تفاوتت في التعبير عنه، أو التعمّق في فهمه، إذ لا توجد ثقافة بشريّة مهما كانت تدعو إلى القبح، أو تنادي بمقاومة الجمال، وعليه فلا يوجد مبدع، أو مفكّر، أو مثقّف لا يقرّ بفضل الجمال، إذ أنّها من العواطف التي طُبّع عليها الإنسان، وأودعها الله في روحه، وجبله على طلبها في كلّ زمان ومكان، والله جلّ شأنه جميل يحبّ الجمال، وفعل القبيح والقبح تأباه الفطرة السويّة، والجمال في القديم والحديث شغل الإنسانيّة الشاغل، والبحث عنه لأسباب كثيرة دائم ومتواصل.

1.6.3. الجمال في اللغة والاصطلاح

في البحث عن مفهوم الجمال يواجه الباحث إشكاليّة في تراكم الآراء، واختلاف المواقف حول هذه المسألة، ومن هنا يتعدّد علينا إيجاد تعريف جامع مانع للجمال، بسبب تباين وجهات النظر عند المفكّرين في هذا الميدان الواسع من جهة، وكثرة الآراء التي لا نستطيع إحصاءها وعرضها من جهة أخرى¹⁶⁸، وبالتالي سوف نحرص على أن نورد بعض التعاريف فقط.

¹⁶⁶ محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده (القاهرة: دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، د.ت)، 73.

¹⁶⁷ خالد حسين، "جمالية الصورة الفنيّة"، مجلة الموقف الأدبي 335 (مارس، 1999)، 26.

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: "الجمال: مَصْدَرُ الْجَمِيلِ، وَالْفِعْلُ جَمَلَ. وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ: وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرْجَوْنَ وَحِينَ تَسْرَحْنَ؛ أَيُّ بَهَاءٍ وَحُسْنٍ. وَقِيلَ الْحُسْنُ يَكُونُ فِي الْفِعْلِ وَالْخَلْقِ"¹⁶⁹. وقال ابن الأثير: "الجمال يقع على الصورة والمعاني"¹⁷⁰. ومنه حديث "إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ"¹⁷¹. أمّا في القاموس المحيط للفيروز آبادي، فجاء في مادة (جمل): "الجمال: الْحُسْنُ فِي الْخَلْقِ وَالْخَلْقِ، جَمَلٌ، كَكُزَمٍ، فَهُوَ جَمِيلٌ، كَأَمِيرٍ ... وَالْجَمَلَاءُ: الْجَمِيلَةُ، وَالتَّامَّةُ الْجِسْمُ مِنْ كُلِّ حَيَوَانٍ وَتَجَمَّلَ: تَزَيَّنَ، وَأَكَلَ الشَّحْمَ الْمَذَابَ. وَجَامِلَةٌ: لَمْ يُصْنَفِ الْإِخَاءَ بَلْ مَاسَحَهُ بِالْجَمِيلِ، وَالشَّحْمُ: أَذَانُهُ، كَأَجْمَلُهُ وَاجْتَمَلَهُ"¹⁷². نلاحظ أنّ الجميل هو مصدر لكل جمال وبهاء، وحسن في الخلق والخلق، فهو صفة للأخلاق المعنوية، وصفة مادية للأشياء.

اصطلاحاً: "الجمال هو ما يثير فينا إحساس بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان"¹⁷³، ويعتبر هذا من الألفاظ الفلسفية التي ترسّبت على المدارس النقدية الحديثة، فالجمال أو الجمالية لم يعرف بهذا الاسم النقدي قبلاً، وإنّما كان له مصطلح سابق هو (علم البلاغة)، والذي كان يبحث بدوره عن دقائق الأسلوب العربي، وكانت غايته استكشاف الأسرار الجمالية والأسلوبية التي اندست في نصوص الآثار الأدبية شعراً ونثراً¹⁷⁴.

إذاً فمفهوم الجمال في الدراسات الفلسفية هو كلّ ما يثير الحواس، ويلهب المشاعر الإنسانية، وهو مفهوم ينبثق من صلب الإدراك والتصور؛ ليمثّل عنصراً مهماً من عناصر الرؤية الفنية، وفي الغالب تؤلّف جوانب الشكل، والصياغة، والبناء، والعرض، والخصّة العظمى فيما يتعلّق بإثارة الحواس¹⁷⁵.

¹⁶⁸ رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي - مصطفى ناصف نموذجاً (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2009)، 17.

¹⁶⁹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، 126/11.

¹⁷⁰ مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق عبد الحميد هنداوي (بيروت: مكتبة العصرية، 2005)، 272.

¹⁷¹ أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري الإمام مسلم، صحيح مسلم (بيروت: دار الكتب العلمية، 1991) كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيان، رقم الحديث: 147، 93/1.

¹⁷² أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس الشامي، زكريا أحمد (القاهرة: دار الحديث، 2008) مادة: (جمل)، 295.

¹⁷³ جبور عبد النور، المعجم الأدبي (بيروت: دار العلم للملايين، 1984)، 85.

¹⁷⁴ عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1983)، 11.

¹⁷⁵ إبراهيم العاني، الزمان في الفكر الإسلامي (بيروت: دار المنتخب العربي، 1993)، 181.

ومن هذا كله يمكننا الاستخلاص أنّ الجمال هو ما تَهَزّ له الروح، وما تطرب له النفس، فيعجب الروح، فتزّ لحسنه تعظيماً، أو هو كلّ ما يثير الحواس، ويلهب المشاعر الإنسانية.

2.6.3. فلسفة الفنّ والجمال

اهتمّ الفلاسفة والنقاد بعلم الجمال منذ القدم، وحاولوا البحث عن قوانين وقواعد تضبطه، إلّا أنّهم توصّلوا إلى نتائج تستبعد ذلك الطرح، وما يؤكّد ذلك هو:

"كلّ فرد يقوم بتحديد مقاييس الجمال الخاصّة به، ومن ثمّ فهو يستمتع به من وجهة نظره التي تختلف مع غيره إلى درجة التناقض، ومعنى هذا أنّ الجمال ليس صفة مطلقة، لكنّه مسألة نسبيّة بحثية، فما قد يراه شخص ما جميلاً قد يكون قبيحاً أشدّ القبح بالنسبة لشخص آخر"¹⁷⁶.

وبالتالي لا يمكن لأيّ أحد أن يحدّد قواعد وضوابط لعلم الجمال، ما دام متّصلاً بالذات الإنسانية، فكما ذكرنا سابقاً أنّه ليس بالضرورة ما يعجب أحداً ما قد يعجب الآخر، ومن هنا يجد الناقد صعوبات في تحديد ضوابط وقوانين تحكم المنهج الجمالي، كما فعل مع جلّ المناهج السياقية والنسقية المعروفة في الساحة النقدية، لأنّ أغلب هذه المناهج تعتمد على الموضوعيّة، ولا تتحكّم فيها الذاتية إلّا في بعض الأحيان، بينما المنهج الجمالي يعتمد على الانطباعيّة بالدرجة الأولى.

أقرّ بعض النقاد أنّ المنهج الجمالي تتحكّم فيه علوم معيّنة، يقولون في ذلك:

"إنّ علم النفس، وعلم الاجتماع، وتاريخ الفنّ هي علوم من شأنها أن تجيب على أسئلة الفنّ وقضاياها. في الواقع إنّ أهميّة مثل هذه العلوم في دراسة المسائل الفنيّة أمر لا مجال للشكّ فيه، فلعلم النفس دور في هذا المجال، فهو يقدّم تفسيراً وتحليلاً واضحين للحالات النفسية والآثار الفنيّة، ولعلم الاجتماع أهميّة في تسليط الضوء على أصل الفنّ وعلاقته بالنظم الاجتماعيّة الأخرى، كما أنّ لتاريخ الفنّ مجاله في إظهار تطوّر أساليب الفنّ"¹⁷⁷.

لكن من العبث القول أنّها تتحكم في تحديد عمل الفنّ، رغم أهميّة الإسهامات التي تقدّمها له.

¹⁷⁶ كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي - مصطفى ناصف نموذجاً، 29.

¹⁷⁷ رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن (طرابلس: جروس برس، 1994)، 20.

"وحدها فلسفة الفن أو علم الجمال هو الذي يقدم خلاصة ما توصلت إليه العلوم والمعارف معتمداً عليها في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، فهو - علم الجمال - يلجأ إلى كل ميادين البحث الأخرى مسترشداً بها، ومستفيداً منها في اختيار معنى القيمة"¹⁷⁸.

ومن هنا يتضح أنّ علم الجمال هو علم قائم بذاته، إلا أنّه يلجأ إلى العلوم الأخرى من أجل الاستفادة منها، والبحث عن مواطن الجمال فيها، وهو ما يركّز عليه الفيلسوف (بار تلمي) في قوله: "لا يمكن إخضاع الفن لأيّ مذهب وإلاّ تدهور، ولا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيّد بقواعد الأخلاق العامة"¹⁷⁹، لأنّ هذا يعدّ نفيّاً للفنّ نفسه.

ومن جهة أخرى نجد عزّ الدين إسماعيل يقرّ هو الآخر بأنّه لا يمكن إخضاع علم الجمال لقوانين تحكمه، حيث:

"إنّ الإحساس الجمالي البحث هو الذي يجعل الفنّ أو الجمال موضوعيّاً، وتتحكّم فيه قوانين مطلقة، وهو بذلك يستبعد أية غاية خارجية، فالفنّ من حيث هو فنّ مستقلّ عن المنفعة، وعن الأخلاق على السواء، كما هو مستقلّ أيضاً عن كلّ قيمة عملية"¹⁸⁰.

وفي هذا إشارة إلى أنّه يمكن أن يصبح علم الجمال موضوعيّاً، وذلك من خلال الإحساس الجمالي، دون اللجوء إلى العوامل الخارجيّة، كالعوامل الاجتماعيّة مثلاً.

وبهذا يمكننا القول بأنّ فلسفة الفنّ أو علم الجمال "هو الذي يضمن للعمل الفنيّ في النهاية قدرته على التأثير، وهذه القدرة على التأثير في نفس الإنسان المستقلّة تماماً عن الظروف التاريخيّة حتّى عن تلك التي شهدت ولادة هذا العمل الفنيّ"¹⁸¹، فمن التعسّف القول بأنّه يمكن إخضاع علم الجمال إلى قوانين وضوابط تحكمه، ومن التعسّف أيضاً الإقرار بأنّ هناك عوارض تتحكّم في علم الجمال وتسوّقه، بل إنّه مستقلّ عن كلّ ما هو خارج عن الذات الإنسانية.

أيّد العديد من النقاد هذا الرأي القائل بأنّ من المستحيل فرض قوانين وقواعد تتحكّم في علم الجمال، إلاّ أنّ هناك فريقاً آخر حدّد ماهيّة الجمال من حيث له قواعد وخصائص باطنة ومعنويّة، وقد أسهم في هذا الرأي الفيلسوف كروتشه القائل: "إنّه لا يمكن للفنّ أن يكون ظاهرة فيزيائيّة أو واقعة طبيعيّة، ومن هنا فالجمال ظاهرة فنيّة حقيقيّة رويّة بحتة لا تقبل القياس، وعليه فلا

¹⁷⁸ عوض، مقدمات في فلسفة الفن، 20.

¹⁷⁹ جان بارتلمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز (مصر: دار النهضة ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970)، 461-464.

¹⁸⁰ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة (القاهرة: دار الفكر العربي، 1974)، 126.

¹⁸¹ إياد مُجد صقر، معنى الفن (عمّان: دار مأمون، 2010)، 102.

يمكن أيضاً أن يكون الفنّ فعلاً نفعياً¹⁸². يرفض كروتشه من خلال قوله هذا كلّ ما له علاقة بالمنفعة واللذة، كما لا يخضع الفنّ للأخلاق، لأنّه لا يمكن أن تتحقّق صورة الفنّ إذا كان موجهاً بأيّ صفة من الصفات، وهو هنا يعتبر الفنّ علم يمكن أن تقيس عليه بقيّة العلوم الوضعيّة كالرياضيّات، والفلسفة والدين، والتاريخ، ومهما يكن فإنّ اختلاف الأذواق شيء حقيقي ثمّ إنّها مفاهيم عامّة تنقصها الدقّة.

3.6.3. مقاييس الجمال

كلما صادف الحديث علم الجمال يطرح السؤال عينه، هل الجمال علم قائم بذاته؟ هل يعتمد مقاييس ومعايير، يمكننا اعتمادها في الحكم عليه؟ فقد اختلفت الإجابة كالعادة، فهناك من اعتبره علماً وسمي بعلم الجمال، وأسّس به، وضبطه وفق قواعد وقوانين ومعايير لنقده، أيّ عمل فنيّ جماليّ إبداعيّ، وهناك من أنكر عليه هذه الصفة وجردّه منها، وقد ذهب أحدهم إلى القياس على ما يلي: "إنّما الاستناد إلى آراء علماء الجمال والفلاسفة، وإنّما بمقارنة الأعمال الفنيّة ببعضها البعض، وإنّما بالاعتماد على الطبيعة لأنّها تبدو في الكثير من الأحيان المعيار الوحيد الذي نقيس به العمل الفنيّ الجميل"¹⁸³، وهذا ما رآه فريدريك هيجل في كتابه مدخل إلى علم الجمال.

ولكن تبقى هذه المقاييس راجحة متغيّرة لا يمكننا الاعتماد عليها كلياً، لأنّ آراء العلماء والفلاسفة مختلفة، وفي هذه الحالة نحكم على العمل الفنيّ لذاته من ناحية، أمّا من ناحية أخرى فهناك عنصر الطبيعة التي أنكر بعض الفلاسفة محاكاتها، ومن هنا فلا يمكن اعتمادها كمقياس يقاس عليه للحكم على العمل الفنيّ أو الجميل، وعليه فإنّ الحكم الجمالي سيظلّ حكماً فرديّاً، ذلك أنّ هناك عوامل كثيرة تدخل في عمليّة الحكم والتي نرجعها بالدرجة الأولى إلى شخصيّة المتأقّل، فناناً كان أو ناقداً أو حتّى مشاهداً عادياً، فغلبة عنصر الذوق في إصدار الأحكام مرتبطة في الأصل "بالثقافة الفنيّة، والقيم الجماليّة التي يهتمّ بها، وحتى طبيعة الموضوع التي تؤثر في حالته النفسيّة"¹⁸⁴، ومن هنا ندرك مدى الاختلاف في الآراء، وإصدار الأحكام بحكم أنّها مسألة شخصيّة.

¹⁸² بندتو كروتشه، *المجمل في فلسفة الفن*، ترجمة سامي الدروبي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2009)، 28.

¹⁸³ فريدريك هيجل، *المدخل إلى علم الجمال*، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1988)، 17.

¹⁸⁴ عبد الرؤوف بريجاوي، *فصول في علم الجمال* (بيروت: دار الآفاق العربية، 1981)، 31-32.

والعمل الفني هو أن ترتبط أجزاؤه فيما بينها لتكون كلاً واحداً، وهذا حتى لا يكون ناقصاً أو مفتقراً لشيء يكمله، إن هذا المبدأ يفضي إلى تحقيق الوحدة بين كل من شكل ومضمون العمل الفني، وتجتمع عناصر العمل الفني وتتضافر لتعبر عن معناً معين، وقد يكون الاختيار الأنسب للموضوع هو السبب في الكشف عن التعبير، رغم أن لفظ التعبير من أكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنه وبخاصة في مجال الفن يكتنفه الكثير من الغموض. فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الإستيقية الخاصة، وليست عبقرية الفنان أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقرية في أن يعبر عن الواقع بعمق¹⁸⁵.

إن للفنان دوراً كبيراً في تحقيق هذه العملية الجمالية معتمداً في ذلك على كل الوسائط؛ لأن التعبير بلغة الجمال إبداع فني، ونشير على سبيل المثال "اعتماد اللغة يعطي نتاج أدبي كالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى"¹⁸⁶ على حسب رأي شوننهاور، فقد عبر عن قوة التعبير وجماله التي ترفع الفن إلى أعلى وأسمى درجاته، فالجدير بالذكر أن المادة والشكل يعتمد كلاهما على الآخر، لأنه لا وجود لواحد بمعزل عن الآخر.

وقد أكد هيجل على "أن المفهوم الفلسفي للجميل إنما يدل على طبيعته الحقيقية، لذا يجب أن يحتوي ويضم داخل ذاته كلا الجانبين؛ لأنه يوجد الكلية الميتافيزيقية مع دقة الجزئية الحقيقية"¹⁸⁷، لأن المسألة كلها لا تعدى استيعاب المفهوم الفلسفي للجميل.

ويرى كاسيرر أن الفن مظهر من مظاهر الحضارة، بما فيها الأسطورة والدين واللغة والتاريخ والعلم، إذ يعتبره نشاطاً حضارياً "لا يقتصر على محاكاة الطبيعة؛ بل يقوم أصلاً على تمثيل الواقع"¹⁸⁸، إن الحديث عن الفن هو حديث مباشر عن الحرية لأنه وسيلة من الوسائل التي يعتمدها الفنان للتعبير دون أي وسائط عن الحرية التي يملكها، أو حتى تلك التي يحلم بها.

ويضيف كاسيرر قائلاً: "إننا لا نستطيع أن ندرك المعنى الحق والوظيفة الحق للفن، إلا حين نرى الفن اتجاهًا خاصًا، أو توجيهًا جديدًا لأفكارنا وأخيلتنا ومشاعرنا"¹⁸⁹، فالفن إذاً يعطينا صورة للحقيقة الواقعية أغنى وأشد حيوية وأكثر ألواناً، كما يمنحنا بصرًا

¹⁸⁵ زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: دار مصر للطباعة، 1966)، 49.

¹⁸⁶ عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي - شوننهاور - سلسلة الفلاسفة (بيروت: دار القلم، 1942)، 158.

¹⁸⁷ فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، 2010)، 55.

¹⁸⁸ عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1905)، 57.

ناقداً، ومن هنا فالفنان هو الذي يملك القدرة على تحطيم مادّة الأشياء الصلبة في مخيلته؛ لتكون هذه العملية هي استكشاف لعالم جديد من الصور.

4.6.3. أسس المنهج الجمالي

يعتبر المنهج الجمالي من أبرز المناهج التي اعتمدها النقاد المحدثين في دراساتهم للإبداعات، فكما هو معروف أنّ لكلّ منهج من المناهج النقدية أسس يبنى عليها، والمنهج الجمالي هو الآخر لا يخلو من ذلك، وقد انقسمت أسس المنهج الجمالي إلى قسمين: أسس نقدية، وأخرى فنيّة.

أمّا عن الأولى فيجب على الناقد إتباعها والخضوع لها من أجل ضمان نقدٍ ممنهج لا يخرج عن النطاق الجمالي، منها: اعتبار النصّ العتبة الأولى للعمل عليه، واعتباره المحور الأساسي لممارسة النقد الجمالي، دون الأخذ بعين الاعتبار ما يخرج عنه من سياقات، "فالجمالية تنكر القيمة الخارجية والخلقية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي؛ لأنّها لا تؤمن بأيّة جدوى من ورائه"¹⁹⁰، ومن هنا يتّضح عمل فلسفة الجمال الفني المعاصر، فرغم "اختلاف مواقفها تلح على أنّ المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو الإدراك الجمالي الخالي من أيّة غاية"¹⁹¹، كما أنّه لا بدّ على الناقد أن يتحلّى بصفات كعمق التفكير، والفطنة، والحسّ المرفه؛ ليستطيع التعرّف على الجماليّات المثبوتة داخل النصوص الإبداعية، ولكي يستطيع مقارنة النصوص مقارنة صحيحة.

أمّا عن الأسس الفنيّة للمنهج الجمالي فهي تنصبّ حول قصيّة الشكل والمضمون، فمن المعروف أنّ المنهج الجمالي اهتمّ بالشكل الفنيّ الذي يعتبر المحدّد لنوع النصّ، شعريّاً كان أو غير ذلك، يبحث من خلاله الناقد الجمالي في موسيقى النصّ وألفاظه وصياغة عباراته، وصولاً إلى أحاسيس الأديب، وما يختلج في نفسه، ثمّ بعد ذلك ينطلق في البحث في مضمون النصّ الإبداعي، وبهذا يضع الناقد الجمالي الشكل في المقام الأوّل، ثمّ بعد ذلك ينتقل إلى المضمون أو المعنى.

يعتبر الاهتمام بالشكل والمضمون من أهمّ الأسس التي يبنى عليها المنهج الجمالي، لذا ارتأى الناقد الجمالي أن يهتمّ بالشكل الذي يعتبر المطيّة الأولى للنصّ، ولا يغفل عن المضمون، لأنّهما يعتبران وجهان لعملة واحدة، فهما بذلك يشكّلان وحدة متكاملة

¹⁸⁹ مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، 58.

¹⁹⁰ عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة (بنغازي - ليبيا: منشورات جامعة قارونس، 2003)، 111.

¹⁹¹ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها) (مصر: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983)، 94.

ومتجانسة، فإذا ما أخذنا على سبيل المثال نصّين من جنس واحد، لهما الإيقاع نفسه، والوزن نفسه، والموسيقا نفسها، وأردنا الفصل بينهما أيّهما أجمل، فإنّنا نعود إلى المضمون، وإلى المعاني المتوالدة داخل النصّ، وبهذا لا يمكننا إغفال أهميّة المضمون ودوره في تجميل النصّ.

ولكن الوصول إلى مضمون النصّ ليس بالشيء السهل أو الهين، لأنّ الأديب دائماً ما يحاول بثّ رسائل مشقّرة داخل نصّه الإبداعي، خصوصاً بعد تعرّف الأديب على أسس النقد الجمالي الذي "أضفى على شعور الأديب والفنان إحساساً قوياً بأهميّة الكلمة ومدى فاعليتها. واعتبر دعاة المنهج الجمالي العمل الأدبي كائناً لغوياً قائماً بذاته، كما اهتموا بالعنصر البنائي فيه وتحديد القيم الجماليّة"¹⁹²، من خلال اهتمامهم بالمضمون والعمل على تتبّع مواطن الجمال داخله واستخراجها، لذا على القارئ أو الناقد أن يتحلّى بالصبر، وأن يكون متمكّناً ومتمرساً ليستطيع فكّ شفرات النصّ، وليصل إلى المعنى الباطن، متجاوزاً المعنى الظاهر لذلك النصّ، وليصل إلى ذلك يجب عليه أن يجرد النصّ من دلالاته المباشرة، والبحث عن خلفياته ورموزه، وبهذا يستطيع الناقد تحقيق مبدأ من مبادئ المنهج الجمالي، وهو الكشف عن خبايا النصّ، والرسالة التي بثها الأديب، وبالتالي الوصول إلى المتعة الحقيقيّة.

ومن الأسس الفنيّة للمنهج الجمالي أيضاً نجد الأسلوب الخاص بالشاعر أو الأديب، وطريقة انتقائه للمفردات والألفاظ، فلكلّ أديب أو شاعر قاموسه أو معجمه الخاص به، يميّزه عن غيره من الأدباء والشعراء، والقيمة في هذا تتّضح من خلال طريقة توظيفها في النصوص، فكما هو معروف أنّ الألفاظ العربيّة كثيرة يستعملها العامّة والخاصّة، إلّا أنّ طريقة تفنن الشاعر أو الأديب في استعمالها واللعب بها، هي التي تحدّد قيمة هذا العمل، لذا يمكننا القول: "إنّ الحكم الجمالي مرهون بوجود رغبة لا شعوريّة مستترة وراء أحداث وتطوّرات العمل الفنّي الذي يقوم باستخدام كلّ الوسائل الممكنة. ويضع في إطار جميل تلك المضامين"¹⁹³، وهذا راجع إلى نظرة الشاعر أو الأديب للقضيّة التي يحاول التطرّق لها، وإيمانه بها.

7.3. المديح عند صفّي الدين الحلّي

¹⁹² أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نصح البلاغة (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1998)، 291.

¹⁹³ إيليا الحاوي، في النقد الأدبي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1979)، 9/2.

إنّ انتشار ظاهرة التصوّف في عصر صفّي الدين كان لها تأثير في المديح النبوي، فقد شكّل المتصوّفة للكون تصوّراً خاصاً بهم كان لرسول الله ﷺ مكاناً متميّزاً فيه، فشعراء المديح النبوي في هذا العصر ركّزوا في شعرهم على صدق نبوة رسول الله ﷺ، وعلى كماله، وصدق رسالته، ومعجزاته، وعلى ذكر أحداث مولده الشريف ... إلخ. ولعلّ أصدق مدح نظمته شعراء تلك الحقبة هو المدح النبوي، ومدح صفّي الدين هو جزء مهمّ من هذا المديح، تجلّت فيه الروح المادحة الحقّة، لا جاءٍ يجنيه المادح من وراء هذا المديح، ولا مقام يحظى به، ولا مال أو عرض من عوارض الدنيا يسعى إليه، فهو مدح طبيعي صافٍ لا تكلف فيه ولا مواربة، غرضهم الوحيد منه هو إظهار مشاعر الحب والإكبار والتعظيم للنبي ﷺ.

وقد أكّد شوقي ضيف أنّ قصّة المولد هي من مبتدعات الصوفيّة، وهي من أصل غير عربي، وذلك بعد أن وقفوا على الظروف التاريخيّة الحرجة التي شجّعت على ظهور المولد - فترة الحروب الصليبيّة التي ابتلي بها الوطن العربي - وما خلّفته من أضرار اجتماعيّة واقتصاديّة¹⁹⁴. وكذلك من جاء بعده، كلّهم أكّدوا على الفكرة نفسها.

وتطالعنا قصائد المديح النبوي منذ عصر الرسول الكريم ﷺ الذي جاء أصحابه؛ لينقلهم والبشريّة من ورائهم من تشردّ الصحراء وتناحرها إلى نور الإسلام دين الحضارة الذي بلغ المشرقين والمغربين. ونلاحظ أنّ هذا المديح - في أغالبه - قد اقتصر أول الأمر على امتداح خصاله وشمائله المعنويّة صلى الله عليه وسلّم، وإبراز فضل رسالته على سائر الرسالات السماويّة، فلمّا قضى صلى الله عليه وسلّم انصرف الشعراء إلى الثناء عليه، وإلى تعداد صفاته الخلقية، مع تركيز على إبراز صفاته الخلقية الجسديّة على نحو من التغزّل الذي أنكره عليهم كثير من العلماء والأدباء القدماء والمحدثون، كابن تيمية قديماً، وغيره الكثير في العصر الراهن، ومنهم شوقي ضيف.

فقد مدح النابغة الجعدي النبي ﷺ في حياته في قصيدة طويلة، قال فيها¹⁹⁵:

تَبِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ إِذْ جَاءَ بِالْهُدَى وَيَتْلُو كِتَاباً كَالْمِجْرَةِ نَزِيْرًا
أَقِيْمُ عَلَى التَّقْوَى وَأَرْضَى بِفِعْلِهَا وَكُنْتُ مِنَ النَّارِ الْمُخَوَّفَةِ أَوْجِرًا

ونقف على قصيدة الأعشى الدالية التي مدح فيها النبي ﷺ، يريد بها وجه النبي، لكنّ قريشاً صرفته عن لقاء النبي، في قصّة يعرفها المتأدّبون، ليس هنا محل بسطها¹⁹⁶، فانصرف عنه، وبقيت القصيدة في مديحه، ومنها قوله¹⁹⁷:

¹⁹⁴ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 46.

¹⁹⁵ النابغة الجعدي، الديوان، تحقيق واضح الصمد (بيروت: دار صادر، 1998)، 56.

نَبِيٌّ يَرَى مَا لَا تَرَوْنَ وَذَكَرُهُ
أَغَارَ لَعْمَرِي فِي الْبِلَادِ وَأَنْجَدَا
لَهُ صَدَقَاتٌ مَا تُغِبُّ وَنَائِلٌ
وَلَيْسَ عَطَاءُ الْيَوْمِ مَا نَعُهُ عَدَا

وهكذا امتدح النبي ﷺ بالندى والجود على عادة الجاهليين، وبسط ما للنبي من ذكر عاطر سار في الأغوار والنجد، قطاف البلاد، وعمّ الأقطار، فهذا النبي له صدقات لا تنقطع، وعطاء لا يفتر، يبذل الخير لكل قاصد وطالب. ولعل هذا المديح أشبه ما يكون بالمديح الذي يوجه للأمرء والقادة والكرماء من رؤساء القبائل ليس فيه ذكر للدين أو الأخلاق أو التقوى، ولعلّ مردّ ذلك إلى أن الأعشى كان بعيداً عن فهم الدين ومبادئه.

أما كعب بن زهير، فقد مدح الرسول الكريم ﷺ بقصيدة سارت بهما على الزمان الركبان، وتغنى معها لحدة العيس، وقلدها الشعراء على مرّ العصور، إنّها قصيدة البردة أو (بانت سعاد)، حيث بدأها بالنسيب الخالص، ثمّ وصف ناقته، وانتقل بعد ذلك إلى مدح الرسول ﷺ بما جاء به من سنّة عظمى، وقرآن مجيد، معتذراً طالباً العفو عمّا بدر منه من هجاء له، فقال¹⁹⁸:

أُنَبِّئُكَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي
وَالْعَفْوَ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ
إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيِّفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولُ

كما امتدح حسان بن ثابت - شاعر الرسول - صفات النبي ﷺ الفاضلة، ومجدّ الدين الإسلامي الحنيف دون مبالغة في الوصف الحسني للنبي، يقول¹⁹⁹:

وَجَبْرِيْلٌ أَمِيْنُ اللَّهِ فِينَا
وَقَالَ اللَّهُ قَدْ أَرْسَلْتُ عَبْدًا
وَرُوحُ الْقُدْسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ
يَقُولُ الْحَقُّ إِنْ نَفَعَ الْبِلَاءُ

وقد يتطرق إلى وصف النبي ﷺ وصفاً حسياً، لكن دون مغالاة أو تغزّل كما سنجد في العصور اللاحقة، من نحو قوله²⁰⁰:

وَأَحْسَنُ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي
لُحِقْتُ مُبَرَّراً مِنْ كُلِّ غَيْبٍ
وَأَجْمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ
كَأَنَّكَ قَدْ لُحِقْتَ كَمَا تَشَاءُ

¹⁹⁶ أحمد زيني دحلان، السيرة النبوية (حلب: دار القلم العربي، 1996)، 243/3.

¹⁹⁷ أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى الكبير، الديوان، تحقيق محمود الرضواني (الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2010)، 338/1-339.

¹⁹⁸ كعب بن زهير، الديوان، تحقيق علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلمية، 1997)، 65-67.

¹⁹⁹ أبو الوليد حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق عبدا مهنا (بيروت: دار الكتب العلمية، 1994)، 20.

²⁰⁰ حسان بن ثابت، الديوان، 21.

واستمرّ مدّاح الرسول على النهج الذي سار عليه حستان من إبراز لصفات الرسول الحميدة وأخلاقه الرفيعة، ووصف لكرمه وجوده وشجاعته وصدقه، إلى أن غدا في العصور التي تلت العصر العباسي مدحاً حسيّاً يقوم على التغرّل بالصفات الخلقية للنبي صلى الله عليه وسلم، حتّى استقلّ المديح النبويّ غرضاً رئيساً في العصر الأيوبي والمملوكي، وما تلاهما يعتمد على الإشادة بأفضال النبي ﷺ، وما تحلّى من أخلاق، ووصف لجماله، ومحاسنه، ومعجزاته التي جاء بها، وهي من أكثر الموضوعات التي دار حولها الشعراء المدّاحون. والحقّ أنّ تيار التصوّف الذي ظهر واشتدّ في تلك الفترة هو الذي شجّع على انتشار هذا النوع من الشعر، والاقتصار على تأمل الرسول الكريم ﷺ، والإعجاب به وبأفعاله.

ولعلّ الفارق الأوّل بين مدح الصدر الأوّل للنبي ومدح العصور التالية هو أنّ الشعراء كانوا يتكلّمون عن جانب الرسول الإنسان الحيّ الفاعل، أمّا فيما بعد، فكانوا يتكلّمون عن الرسول مُحمّد ﷺ، الذي خلّق الكون من أجله، والذي لولاه ما ظهر آدم ونوح، وهذا ممّا يتّصل بنظرية المتصوّفة عن الحقيقة الحمديّة التي قال بها ابن عربي، ويتجلّى هذا واضحاً في قول ابن مليك الحموي من قصيدة يعارض بها تائيّة ابن الفارض²⁰¹:

فأنت الذي لولاه ما كان آدم ولا كان نوح قد نجى في السفينة
أضف إلى ذلك عوامل أخرى ساعدت على ازدهار المدائح النبويّة والتأليف في قصّة المولد، منها النزاع بين السلاطين، وفساد الحياة الاجتماعيّة، واختيار الأوضاع الاقتصاديّة في مصر والشام من جرّاء طول أمد القتال، فخربت مدنٌ، وأفقرت حقول من الزراعة، وتعطلّت الصناعة، واختلّ الأمن، وأصبح الناس عرضة للسلب والنهب ومصادرة الأموال، بل حتّى عرضة للموت.

ويضمّ ديوان صفّي الدين في مدح الرسول ﷺ وآل بيته ثلاث قصائد طوال، وعدّة مقطوعات، وقد نوّه الحلّي في مقدّمة ديوانه بهذه المدائح النبويّة، وفي قصيدته الأولى نَحج الحلّي في نظمها أسلوب الشعر القديم المتّبع منذ عهد كعب بن زهير في (بانت سعاد)، وهو الابتداء بالمقدّمة الغزليّة الطويلة التي لم يكن يتخلّى عنها معظم شعراء المديح النبوي، وتتألّف هذه المدحة من تسعين بيتاً، شغل العزل منها عشرين بيتاً، وشغل وصف اجتياز الصحراء واحداً وعشرين بيتاً، وحُصّص نصفها الثاني لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد نظّمها الشاعر في المدينة المنورة عند قبر الرسول ﷺ عندما حجّ إلى البيت الحرام، واستهلّها بقوله²⁰²:

²⁰¹ علاء الدين علي بن مُحمّد بن علي بن عبد الله ابن مليك الحموي، *النفحات الأدبية من الزهرات الحموية*، تحقيق إسراء الهيب (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ت)، 61.

²⁰² صفّي الدين الحلّي، *الديوان*، 73.

كَفَى الْبَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا فَيُزْهَى وَلَكِنَّا بِبُذَاكَ نَضِيرُهَا
وَحَسْبُ عُصَوْنِ الْبَانِ أَنْ قَوَامُهَا يُقَاسُ بِهِ مَيَاذُهَا وَنَضِيرُهَا

ثم انتقل إلى وصف متاعب السير، وقطع المسافات، ووصف آثار خطوات ناقتة في الرمال، هذه الناقة التي تجدد السير؛ ليلتقي الشاعر أحبابه، ولذلك يغدو الحديث عن هذه الناقة عند الحلبي من لوازم هذه المدحة النبوية. وأغلب الظنّ عندي أنّ الإنسان إنّما يتسلّى بوصف التفاصيل الدقيقة في الطريق إذا كان مقصده في سفره تهفو إليه القلوب، وعنه لا تطيق صبراً؛ ولذلك يلجأ هذا الإنسان إلى التصبّر والتسلّي بوصف ما حوله، فكيف بالحلي الذي كان مقصوده النبي ﷺ، وزيارة قبره الشريف؟ أضف إلى ذلك أنّ الحجّ فريضة تلفّ مؤدّيها مشاعر الجلال والجمال تجاه بيت الله الحرام.

وقد وصف الحلبي مشاعر الحنين والشوق إلى النبي ﷺ، وإلى تلك الربوع الطاهرة إلى جانب وصفه للناقة، وقد أسبغ هذه المشاعر على ناقتة حتّى غدت هي التي تجدد في طلب المدينة أملاً بقاء النبي ﷺ، وليست هذه الناقة إلّا قلب الشاعر الذي ذاب حبّاً بالرسول وآله، حيث يقول²⁰³:

حُرُوفاً كَنَوَاتِ الصَّحَائِفِ أَصْبَحَتْ تُحْطُ عَلَى طِرْسِ الْقِيَانِ سُطُورُهَا
يُعَبِّرُ عَنْ قَرْطِ الْحَنِينِ أُنَيْنُهَا وَيُعَبِّرُ عَمَّا فِي الصَّمِيرِ ضُمُورُهَا
غَدَتِ تَتَقَاضَانَا الْمَسِيرَ لِأَهْمَا إِلَى نَحْوِ خَيْرِ الْمَرْسَلِينَ مَسِيرُهَا
تَرُضُ الْحَصَى شَوْقاً لِمَنْ سَبَّحَ الْحَصَى لَدَيْهِ وَحَيّاً بِالسَّلَامِ بَعِيرُهَا

وينتقل بعد ذلك إلى التّعني بالخلال التي ما كانت لنبي من قبله، معدّداً معجزاته التي رافقت ولادته الكريمة، مبرزاً بذلك عظم قدر النبي عند الله العلي الجبار، فهذا النبي بشري للأنام، ونذير للناس بين يدي عذاب شديد، وهو المنقذ من الضلال إلى الهدى؛ ولذلك كان الوصول إلى النبي، وزيارة قبره صلى الله عليه وسلم مقصد قلب الحلبي، ومحطّ غاية سفره، فالناقة تسعى للوصول إلى هذا النبي، يحدها في ذلك قلب الشاعر ويسبقها شوقه، فيقول²⁰⁴:

تَرُضُ الْحَصَى شَوْقاً لِمَنْ سَبَّحَ الْحَصَى لَدَيْهِ وَحَيّاً بِالسَّلَامِ بَعِيرُهَا
إِلَى خَيْرِ مَبْعُوثٍ إِلَى خَيْرِ أُمَّةٍ إِلَى خَيْرِ مَعْبُودٍ دَعَاها بِشِيرُهَا
وَمَنْ أَخِمَدَتْ مَعَ وَضْعِهِ نَارَ فَارِسٍ وَزُلْزَلَتْ مِنْهَا عَرْشُهَا وَسَرِيرُهَا
وَمَنْ نَطَقَتْ نَوْرَةَ مُوسَى بِقُضْلِهِ وَجَاءَ بِهِ إِنْجِيلُهَا وَزَبُورُهَا

²⁰³ صفي الدين الحلبي، الديوان، 76.

²⁰⁴ صفي الدين الحلبي، الديوان، 76-77.

وَمَنْ بَشَّرَ اللَّهُ الْأَنَامَ بِأَنَّهُ
مُحَمَّدٌ خَيْرُ الْمُرْسَلِينَ بِأَسْرِهَا
مُبَشِّرُهَا عَنْ إِذْنِهِ وَنَذِيرُهَا
وَأَوَّلُهَا فِي الْفَضْلِ وَهُوَ أَحْيَرُهَا

وفي قصيدة مدحية ثانية يكتفي الحلبي بذكر العجائب التي رافقت ولادة الرسول ﷺ، ويسترسل في تبيان عظام النبي ﷺ ومعجزاته، فتسمعه في نونيته يستعرض آيات النبوة ومعجزاتها، من محادثة الحيوانات للنبي وتسبيح الصوان في كفه، وتفجير الماء من بين أصابعه، وعروجه ﷺ إلى السماء السابعة، وغير ذلك من التفاصيل، حيث يقول²⁰⁵:

خَمِدَتْ لِقَضَلٍ وَلَدِكَ النِّيرَانُ
وَنَزَلَ زَلَّ النَّادِي وَأَوْجَسَ خَيْفَةً
وَعَدَتْ تُكَلِّمُكَ الْأَبَاعِرُ وَالظُّبَا
وَالْجَزْغُ حَنَّ إِلَى غُلَاكَ مُسَلِّمًا
وَشَكَكَ إِلَيْكَ الْجَيْشُ مِنْ ظَمَأٍ بِهِ
وَأَنْشَقَّ مِنْ فَرْحٍ بِكَ (الإيوان)
مِنْ هَوْلِ رُؤْيَاهُ (أَنُوشِروانُ)
وَالضَّيْبُ وَالثَّعْبَانُ وَالسِّرْحَانُ
وَبِطْنِ كَفِّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ
فَتَفَجَّرَتْ بِالْمَاءِ مِنْكَ بَنَانُ

والمدحة النبوية الثالثة قالها صفي الدين في إحدى المناسبات الدينية، وأغلب الظن أنها كانت في إحدى أعياد المولد النبوي الشريف، وهي تتألف من خمسين بيتاً، منها ثلاثة عشر بيتاً في وصف الطبيعة، وسبعة وثلاثون بيتاً في عرض صفات الرسول الكريم ﷺ وشماله ﷺ دون الحديث عن المعجزات والخوارق سوى معجزة الإسراء والمعرج، حيث قال²⁰⁶:

فَيُرَوِّجُ الصُّبْحُ أَمْ يَا قَوْلَهُ الشَّقَقُ
أَمْ صَارِمُ الشَّرْقِ لَمَّا لَحَ مُحْتَضِبًا
بَدَتْ فَهَيَّجَتْ الْوَرَقَاءَ فِي الْوَرَقِ
كَمَا بَدَا السَّيْفُ مُحْمَرًّا مِنَ الْعَلَقِ

وترى في الأبيات القادمة كيف أن صفي الدين حملها معاني مفصلة لقدرات النبي ﷺ، ومقامه الرفيع لدى الإله، وخلاتقه الجليلة، بحيث نجد تأثيره في الأجيال والرسل من عهد آدم حتى أيامه، فالكرم والجود من أبرز صفاته صلى الله عليه وسلم، وكيف لا؟ وهو من "أتاه رجل فسأله فأمر له بشاء كثير بين جبلين من شاء الصدقة. قال: فرجع إلى قومه فقال: يا قوم، أسلموا، فإنَّ مُحَمَّدًا يعطي عطاءً، ما يخشى الفاقة"²⁰⁷، ومدح الحلبي الرسول بالعزم والبأس والشجاعة، ولا غرو، فهو الذي قال الصحابة فيه: "لقد رأيتنا يوم

²⁰⁵ صفي الدين الحلبي، الديوان، 79-81.

²⁰⁶ صفي الدين الحلبي، الديوان، 83.

²⁰⁷ إسماعيل ابن عمر ابن كثير، البداية والنهاية (القاهرة: مطبعة السعادة، د.ت)، 477/8.

بدر، ونحن نلوذ برسول الله ﷺ، وهو أقربنا من العدو، وكان من أشد الناس يومئذ بأساً²⁰⁸، حيث يقول الحلبي في كرم الرسول وجوده²⁰⁹:

لو أنَّ جودَكَ للطوفانِ حينَ طَمَت
لو أنَّ آدمَ في خِدرٍ حُصِصَتْ بِهِ
لو أنَّ عَزَمَكَ في نارِ الحَلِيلِ وَقَدْ
لو أنَّ بَأْسَكَ في موسى الكَلِيمِ وَقَدْ

أَمْوَأَجُهُ مَا نَجَا (نوح) مِنَ الْعَرَقِ
لَكَانَ مِنْ شَرِّ إبْلِيسَ اللَّعِينِ وَقِي
مَسَّتُهُ لَمْ يَنْجُ مِنْهَا غَيْرَ مُحْتَرَقِ
نَوْجِي لَمَّا خَرَّ يَوْمَ الطُّورِ مُنْصَعِقِ

ولعل قصيدته (الكافية البديعية في المدائح النبوية) من غُرر ما قيل في مدح الرسول ﷺ، والحق أنه إن لم يكن البوصيري هو الذي ابتكر المدائح النبوية، فهو أول من أطل فيها القصد، وإذا لم يكن الحلبي هو الذي ابتكر نوع القصائد البديعية، فهو أول من جعل قصيدة المدح معرضاً لألوان علم البديع وشواهده. ويذكر الحلبي في مقدمة البديعية أنه كان في طريقه إلى تأليف كتاب يُحيط بكل أنواع البديع، فعرثه علة طالعت مدتها، فاتفق أنه رأى في منامه رسالة من النبي ﷺ يتقاضاه المدح، ويعدده البرء من سقمه، فعدل عن تأليف ذلك الكتاب إلى نظم قصيدة تجمع شتات البديع وتتطرز بمدح مقام النبي الرفيع؛ فكانت بديعته التي نحن بصدد التعرف إليها. وقد جرى فيها صفى الدين مجرى جديداً استطاع من خلاله أن يكون القدوة لكل الذين نظموا البديعيات وشرحوها بعده، فنظم قصيدة عدتها مئة وخمسة وأربعون بيتاً على البحر البسيط، تشتمل على مئة وواحد وخمسين نوعاً من محاسن البديع، وقد جعل الحلبي كل بيت منها مثلاً شاهداً لذلك النوع.

وربما اتفق في البيت الواحد النوعان والثلاثة بحسب انسجام القرينة في النظم، ثم قال الحلبي في تقديمه لها: "ألزمت نفسي في نظمها عدم التكلف، وترك التعسف، والجري على ما أخذت به نفسي من رقة اللفظ وسهولته، قوة المعنى وصحته، وبراعة المطلع والمنزع، وحسن المطلب والمقطع، وتمكن قوافيها، وظهور القوي فيها، بحيث يحسبها السامع غفلاً من الصنائع"²¹⁰. ثم قال:

"فانظر أيها الناقد الأديب، والعالم اللبيب إلى غزارة الجمع ضمن الريافة في السمع، فإنها نتيجة سبعين كتاباً لم أعُد منها باباً، فاستغن بها عن حشو الكتب المطولة ووعر الألفاظ المغلغة، ويقول في ذلك:

وَدَعَ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنِّي
أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

²⁰⁸ ابن كثير، البداية والنهاية، 111/5.

²⁰⁹ صفى الدين الحلبي، الديوان، 84-85.

²¹⁰ صفى الدين الحلبي، الديوان، 685.

وأعوذ بالله أن أكون ممن زكّي نفسه، أو مدح فهمه وحده، وسمّاها الكافية البديعية في المدائح النبوية، وهذه القصيدة المشار إليها، والأنواع المتفق عليها²¹¹.

وهي من حيث المعاني تُقسم إلى قسمين: قسم مدحي يشتمل على ثلثي القصيدة، وقسم غزليّ جمع فيه الحلّي بين الوقوف على الأطلال، وأثر البعاد في نفسه، وبين الغزل من حوار وعتاب وعرض حال. وأمّا المدح، فقد وقف معظمه على النبي ﷺ، بينما ساق الباقي إلى آل البيت والصحابة الكرام ﷺ أجمعين، وقد استهلّ الحلّي الكافية البديعية ملتزماً براعة الاستهلال والتجنيس المركّب والمشتبه، فقال²¹²:

وَإِقْرَ السَّلَامَ عَلَى عَرَبٍ بِذِي سَلَمٍ	إِنْ جِئْتَ سَلْعاً فَسَلْ عَنْ جِيْرَةِ الْعَلَمِ
غَرِيرٍ حُسْنٍ يُدَاوِي الْكَلِمَ بِالْكَلِمِ	مَنْ لِي بِكُلِّ غَرِيرٍ مِنْ ظَبَائِهِمْ
مَا يَنْقُضِي أَمَلِي مِنْهُ وَلَا أَلَمِي	بِكُلِّ قَدٍّ نَضِيرٍ لَا نَظِيرَ لَهُ
سَرَائِرُ الْقَلْبِ إِلَّا مِنْ حَدِيثِ قَمِي	فَمَي تَحَدَّثَ عَنْ سِرِّي فَمَا ظَهَرَتْ
فَمَا خَصَلْتُ عَلَى شَيْءٍ سِوَى النَّدَمِ	عَدِمْتُ صِحَّةَ جِسْمِي مُذْ وَثَقْتُ بِهِمْ
سَلَوْتُ عَنْ صِحَّتِي وَالْبُرْءِ مِنْ سَقَمِي	قَالُوا سَلَوْتُ لِتَعْدِ الْعَهْدِ قُلْتُ لَهُمْ
عَنِّي فَقَدْ فَرَجُوا كَرْبِي بِذِكْرِهِمْ	فَاللَّهُ يَكْلَأُ عُدَالِي وَيُلْهِمُهُمْ

وعندما درس ابن حجة هذه البديعية قال: "وبراعة الشيخ صفى الدين في هذا الباب من أحسن البراعات وأحشمها، فقد شبب بذكر سلع، والسؤال عن جيرة العلم، والسلام على عرب بذي سلم. ولا يشكل على من عنده أدى ذوق أن هذه البراعة صدرت لمديح نبوي²¹³".

وصفى الدين في بديعته يكتفي بنظم صفات الرسول المعروفة في كتب السيرة، ويدخل في أجواء رحبة من الشعر الملحمي البطولي العام عندما صوّر فيه جيش النبي ﷺ، وطعانه الأعداء، ومع هذا، فإننا - ونحن نقرأ هذه المقاطع الملحمية - لا تعيش الانفعال الحماسي، ولا تدخل معه في الأجواء الحربية كما لو كنّا من الفرسان؛ لأنّ الشاعر لم يكن يرمي إلى تصوير البطولة الحربية في جيش

²¹¹ صفى الدين الحلّي، الديوان، 685.

²¹² صفى الدين الحلّي، الديوان، 685 وما بعدها.

²¹³ ابن حجة الحموي، خزائن الأدب وغاية الأرب، 37/1.

النبي ﷺ بقدر ما كانت هذه البطولة مجالاً رحباً لخوض مختلف المعاني، والأساليب التي تمكّنه من إصابة عرضه من إيراد عدد كبير من ألوان البديع، من مثل قوله²¹⁴:

مُحَمَّدُ الْمُصْطَفَى الْهَادِي النَّبِيُّ أَجْـ	لِلْمُرْسَلِينَ إِبْرُءُ عَبْدِ اللَّهِ ذِي الْكَرَمِ
كَمْ قَدْ جَلَّتْ جَنَحَ لَيْلِ النَّعَمِ طَلْعُهُ	وَالشُّهْبُ أَحْلَاكَ أَلْوَاناً مِنَ الدُّهْمِ
عَزِيزُ جَارٍ لَوِ الْيَلِيلُ اسْتَجَارَ بِهِ	مِنَ الصَّبَاحِ لِعَاشِ النَّاسِ فِي الظُّلَمِ
أَفْتَى جُيُوشَ الْعَدَى عَزَوا فَلَستَ تَرَى	سِوَى قَتِيلٍ وَمَأْسُورٍ وَمُنْهَزِمِ
سَنَاهُ كَالنَّارِ يَجْلُو كُلَّ مُظْلَمَةٍ	وَالْبَاسُ كَالنَّارِ يُفْنِي كُلَّ مُجْتَرِمِ

فالشاعر في هذه الأبيات لا يهتم بتصوير المعارك ولا المواقف الحادة العنيفة، وإنما يسخرها للغرض البديعي الأول، ويختتم صفّي الدين بديعته بذكر أسباب نظمها وبفخره بها، فيقول²¹⁵:

وَعَدْتَنِي فِي مَنَامِي مَا وَثَقْتُ بِهِ	مَعَ التَّقَاضِي بِمَدَحٍ فِيكَ مُنْتَظَمِ
فَوَفَّيْتُ غَيْرَ مَأْمُورٍ وَعُودَكَ لِي	فَلَيْسَ رُؤْيَاكَ أَضْغَاثاً مِنَ الْخُلَمِ
وَقَدْ مَدَحْتُ بِمَا تَمَّ الْبَدِيعُ بِهِ	مَعَ حُسْنِ مُفْتَتِحٍ مِنْهُ وَخُتْمِ

وقد أحدثت بديعة الحلّي ثورة شعرية بديعية، وأصبحت محتذى ونموذجاً تقاس عليه البديعيات الأخرى، ويُقتبس منه، ويُعارض وينسج على منواله.

8.3. خصائص المديح عند صفّي الدين الحلّي

ظلّ المديح عند الحلّي على ما كان عليه أيام الجاهلية لا إسراف فيه ولا إغراق، وكان في غالب أمره ذكراً لحقيقة أشتهر بها الممدوح، أو ثناء على عارفة منه، ومن ذلك قوله في مقدمة ديوانه في هذا الصدد:

"وبعد، فإنّي كنت قبل أن أشبّ عن الطوق، وأعلم ما دواعي الشوق، بهجاً بالشعر نظماً وحفظاً، متقناً علومه معنىً ولفظاً، وامقاً بسبك القريض، كارهاً للكسب بالتقريض ... وكنت عاهدت نفسي ألا أمدح كريماً وإن جلّ، وألا أهجو لئيماً وإن ذلّ، وذلك للتنزّه عن التشبه بذوي السؤال، والترفع عن التتبع لمثالب الرجال، فكنت لا أنظم شعراً إلا فيما أوجب لي ذكراً"²¹⁶.

²¹⁴ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 691 وما بعدها.

²¹⁵ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 701.

²¹⁶ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 9-10.

وكان جلّ مدائح في النبي ﷺ وآل بيته، وفي سلاطين بني أرتق، وهذا ما أشار إليه في مقدّمة الديوان بقوله:

"ولا أتصدى من المدائح إلّا لما أعدّه زاداً في مديح النبي ﷺ والآل، وملوك ديار بكر بن وائل الأرتق راتقي فنق الدين، جابري كسر الإسلام والمسلمين، لازالت أيامهم باسمه الثغور، ما سرت الريح الجارية، وجرت الروح السارية، وتطائر ورق الأشجار، وتشاجر ورق الأطيّار"²¹⁷.

ولذا نلحظ في مديح الحلّي ما يلي:

1- الصدق وتوحيّ الواقعيّة في طرح الصفات التي يسبغها على الممدوح، فكان الحلّي لا يصف المرء إلّا بما هو فيه في أغلب مديحه، ومن ذلك قوله يمدح الملك الناصر لدين الله مُحمّد بن قلاوون بمصر عند قدومه إليها من الحجاز²¹⁸:

فَمَا شَكَيْتُ فِي جَمَاهُ لَغْبَاءً	وَلَوْ أَطَاقَ الدَّهْرُ غَبْنِي لَغَبْنِ
دَعَوْتُهُ بِالْمَدْحِ عَنْ صِدْقٍ وَلَا	فَلَمْ يُجِبْ يَوْمًا بِلَمٍّ، وَلَا، وَلَنْ
أَنْظِمُ فِي كُلِّ صَبَاحٍ وَمَسَاءٍ	كَأَنَّهُ لَصَارِمَ الدَّهْرِ مَسْنِ
يَا مَلِكًا فَاقَ الْمُلُوكَ وَزَعَاءً	إِنْ شَانَ أَهْلَ الْمَلِكِ طَيْشٌ وَزَعْنِ

2- أنّ المعاني التي طرقها على نوعين:

أ- معاني السابقين من جاهليّين وإسلاميّين تناولها فأحسن غالباً في صوغها، وحاكاها في حسن سبكها، وفي بعض الأحيان زاد عليها في ذلك لما امتاز به من حصافة الرأي، واتّساع الحيلة في القول، والقدرة على الخلاطة في اللفظ، وما كان له من عناية بالتحسين، وليس ذلك مطّرداً في أخذه عنهم، ولكنّه غالب شائع عنده. والذي ساعد الحلّي في ذلك أيضاً أنّ المعنى وقع إليه، وقد تعب الأوّل في استنباطه، واحتفل بحسن صوغه، فلم يبقَ على مستعيّره إلّا أن يُحدث فيه ما يحاول الزيادة فيه على السابق، وذلك ميسور له بما أن كُفّي المؤونة في الاستنباط، مضافاً إلى ذلك القدرة على تطويع الألفاظ في خدمة المعاني التي يطرقها، فاختيار اللفظة المناسبة للتعبير عن المعنى المطروح أمر أكّدت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة، فإنّ: "التعبيرات إذا اختلفت

²¹⁷ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 10-11.

²¹⁸ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 106.

شكلاً، فإنّها تختلف معنى أيضاً، كم يقول بلومفيلد²¹⁹، والذي أعنيه بتلك المعاني إنّما هو المعاني التي امتاز بإيرادها شاعر، فنُسبت إليه، وعُرفت به.

أمّا المعاني العامّة التي لا بدّ لكلّ قائل أن يعرض لها كقولهم: إنّ فلاناً كالبحر في العطاء، فهذه المعاني لا تُنسب إلى صاحب، لأنّها شاعت على لسان الكثير، ولأنّه لا يستغني عنها قائل، وإنّ كان قد تبع فيها اللاحق السابق، لكنّها كثرت حتّى لم تعد خاصّة بشاعر دون غيره.

ب- المعاني التي استقلّ الحلّي باختراعها، ولم يكن فيها عالة على غيره، "وحيث أخذ المتأخّر المعنى من المتقدم، لم يكن دائماً بمثابة واحدة من الزيادة عليه أو التقصير عنه، بل إنّ ذلك يرجع إلى الشاعر ومهارته في الصوغ، وحسن تأتيه للمعنى، واحتياله على إبرازه حتّى يصبح بذلك أجدر بالمعنى من مخترعه. فقد ذكروا أنّ النابغة قد أبدع في وصف قدرة النعمان عندما طرح فكرة أنّ مطلوبه لا منجى له، ولا معتصم²²⁰، حين قال²²¹:

فإنّك كالليل الذي هو مُدرّكي وإنّ خلست أنّ الميّت أئى عنك واسِعُ

3- أنّه كان يميل إلى الألفاظ السهلة الواضحة، القريبة من الحياة العامّة، التي تتميز بالإيقاع الموسيقي، والبعد عن الوحشيّة والجفاف والخشونة، بل إنّ الحلّي ليعيب على من قبله تحزيه الألفاظ الوحشيّة الغريبة؛ ليدلّ على تمام قدرته اللغويّة، ويتّصل بهذا ما ذكروا من أنّ بعض الفضلاء قد سمع شعره فاستحسنه، وقال: "لا عيب فيه سوى قلة استعماله للغة الغريبة"²²²، فكتب إليه هذه الأبيات²²³:

إنّما الحيزبون والدرديس والطّخا والثّقاح والعطليبس²²⁴
لغة تنفّر المسامع منها حين تُروى وتشمّز النفوس

²¹⁹ كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين (بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985)، 21.

²²⁰ محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1937)، 329/2.

²²¹ أبو أمامة زياد بن معاوية النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق حمدو طماس (بيروت: دار المعرفة، 2005)، 78.

²²² صفي الدين الحلّي، الديوان، 624.

²²³ صفي الدين الحلّي، الديوان، 624-625.

²²⁴ الحيزبون: العجوز من النساء، الدرديس: الداهية والشيخ والعجوز، الطخا: السحاب، النقاخ: الورم من داء، العطليبس: الأملس البراق. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (حزين، درس، طخو، نقخ، عطلب).

وَقَبِيحٌ أَنْ يُذَكَّرَ النَّافِرُ الْوَحْدَ شَيْءٍ مِنْهَا وَيُتْرَكَ الْمَأْنُوسُ
أَيَنْ قَوْلِي هَذَا كَثِيبٌ قَدِيمٌ وَمَقَالِي عَقْنَةٌ قَدْ دَمُوسُ²²⁵
لَمْ نَجِدْ شَادِيًا يُعَيِّي قَفَا نَبْ لِكِ عَلَى الْعُودِ إِذْ تُدَارُ الْكُؤُوسُ
أُتْرَانِي إِنْ قُلْتُ لِلْحَبِّ يَا عَلْ قَدْ دَرَى أَنَّ لَهُ الْعَزِيزُ النَّفْسُ
دَرَسَتْ تِلْكَ لُغَمُ اللُّغَاثِ وَأَمْسَى مَذْهَبُ النَّاسِ مَا يَقُولُ الرَّئِيسُ
إِنَّمَا هَذِهِ الْقُلُوبُ حَدِيدٌ وَلَكَيْدُ الْأَلْفَاظِ مِغْنَاطُيسُ

وقد علمت من قول صفي الدين الحلبي مقدار إزرائه بالألفاظ إذا لم تكن مما ارتضاه أهل زمنه، على أن هذا الأديب الناقد ربما أراد ما أردناه من خلو أهل العصر من الجزالة، وهي كما تعلم لا تقتضي الوحشية. فليس خافياً بعد ذلك أن مذهب الحلبي في اختيار الألفاظ قائم على مراعاة أمرين متلازمين هما: فصاحة الكلمة، ومراعاة الذوق والملاءمة للمعنى دون تكلف أو تقعر، ومن هنا تنعقد الصلة بين الفصاحة والاختيار عند العلوي، فيرى أننا كثيراً ما "نؤثر كلمة على كلمة مع اتفاقهما مع المعنى، وما ذاك إلا لأن إحداهما أفصح من الأخرى"²²⁶.

ولم يكن الحلبي في مدائحه حريصاً على انتقاء اللفظ المعبر عن مكنوناته تجاه ممدوحيه فحسب، وإنما كان مدركاً لأهمية تألف اللفظة مع مجاوراتها في إطار نظرية النظم التي كان يظهر من سبكه للشعر أنه يعيها تماماً، ولذلك فالفصاحة لا تبرز في حسن انتقاء اللفظ فحسب، وإنما في حسن توظيفه بما يناسب المقام، ذلك أن "لكل كلمة مع صاحبها مقام"²²⁷، وما يصلح من الألفاظ لهذا المعنى أو ذاك لا يصلح لغيره، ولذا نتأكد من صحة القول: "إن أي عبارة لا تسد مسد عبارة أخرى في حسن وقع، وإن كان مفهوماً واحداً؛ لأن إحداهما أليق بالموضع، وأشدّها مناسبة لما وقع بين جنبتي الكلام المكتنفتين له"²²⁸.

9.3. توظيف الموروث الإسلامي في شعر المديح عند الحلبي

²²⁵ العقنقل: الوادي العظيم، القدموس: القديم. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (عقنقل، قدمس).

²²⁶ يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هندراوي (بيروت: المكتبة العصرية، 2002)، 71/1.

²²⁷ أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور (بيروت: دار الكتب العلمية، 1987)، 168.

²²⁸ القرطاجني، منهاج البلغاء، 16.

الصورة ركن رئيس في العمل الأدبي، وسمة ينماز بها، وهي مكّون أساسي في بناء القصيدة، فلا يمكن أن نتصوّر عملاً شعرياً خالياً من الصورة الفنية. "فالشعر يوحى أو يعبر بالصور والأشكال عن المحتوى سواء كان إحساساً، أم فكرة، أم معنى، والكلمة هي أداة هذا التعبير"²²⁹.

وتعدّ الصورة وسيلة الشاعر التي بها يستطيع تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، أو تشخيص الظواهر التي تلحّ عليه أثناء نظمها لقصيدته، ممّا يتيح له توضيح ما غمض، أو تقريب ما بُعد، مستعيناً بخيالٍ واسع، ولغة حيّة قادرة على ترجمة أحاسيسه ومشاعره، وتجسيد تصوّراته. فالشاعر "يلجأ إلى الصور التي تجسّم المعاني، وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد قوّة وجمالاً، يلجأ إلى التشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية، أو المبالغة، أو التخيل"²³⁰.

لم يكن النقاد المحدثون أقلّ إلحاحاً في دراسة الصورة الفنية، فقد عدّوا أنّ "أهمّ خصائص التعبير الشعري هو أنّه تعبير بالصورة، وأنّ القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"²³¹. وفي ظلّ هذا يقول ضيف: "والصورة من يد صنّاع يعرف كيف يضمّ الخط إلى الخط، واللون إلى اللون..."²³².

ومن المصادر الإسلامية للصورة الفنية في شعر المديح عند الحلّي

1.9.3. القرآن الكريم

إنّ القارئ لديوان صفّي الدين الحلّي يدرك تماماً أنّه يتمتّع بثقافة دينيّة ثريّة، أفادها من القرآن الكريم في المقام الأوّل، ثمّ الحديث الشريف، والسيرة النبويّة، والفقه، والمذاهب الإسلامية في الدرجة الثانية، فقد حفظ الآيات القرآنية الكريمة، ووظّفها في شعره المدحي مقتبساً ألفاظها ومعانيها، وربّما يكون أكثر شعراء العربيّة ميلاً إلى ذلك، فظهر تأثّر بعشرات الآيات القرآنية الكريمة التي

²²⁹ إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، 173.

²³⁰ عبد الله، الصورة والبناء الشعري، 10.

²³¹ عبد الله، الصورة والبناء الشعري، 8.

²³² ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، 232.

وظّفها في شعره، ويدلّ ذلك على أنّ الشاعر تعلّم القرآن الكريم، وتفقه فيه، وحفظ الكثير منه، حتّى ظهر أثره جليّاً واضحاً، فلا نكاد نقرأ في ديوانه أربع قصائد أو خمساً إلّا ونعثر على أثر آيتين أو أكثر من القرآن الكريم، وظهر هذا التأثير صريحاً أو مكثراً²³³. ونشير إلى أنّ تمثّل النصّ القرآني في شعر الحلّي قد يأتي جليّاً تارةً، وخفياً تارةً أخرى، وقد يأتي موافقاً للنصّ القرآني تارةً ومخالفاً له تارةً أخرى، أمّا التمثّل القرآني الذي جاء على الموافقة - فإنّه في أحيان أخرى - يأتي متحرّراً تماماً من هذه الموافقة؛ ليدخل في علاقة ضديّة تعني الموافقة والمخالفة على صعيد واحد.

ومن توظيفات الحلّي لآيات القرآن الكريم فيما قاله في مدح رسول الله ﷺ²³⁴:

مُحَمَّدُ الْمُصْطَفَى الْمَادِي الَّذِي اعْتَصَمَتْ	بِهِ الْوَرَى فَهَدَاهُمْ أَوْضَحَ الطَّرِيقِ
وَمَنْ رَقِيَ فِي الطَّبَاقِ السَّعْبِ مَنْزِلَةً	مَا كَانَ قَطُّ إِلَيْهَا قَبْلَ ذَاكَ رَقِيَ
وَمَنْ دَنَا فَتَدَلَّى نَحْوَ خَالِقِهِ	كَقَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى إِلَى الْعُنُقِ

يمدح الحلّي رسول الله ﷺ، ويذكر فضله في هداية الوري بعد أن كانوا تائهين في الضلال. ويتطرّق إلى حادثة المعراج التي جعلته يقترب من خالقه عزّ وجلّ اقتراباً كبيراً، وقد عبّر عن قرب الرسول ﷺ إلى الله عزّ وجلّ مستعيناً بالآيتين الكريمتين في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى ۖ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾²³⁵، فالنصّ القرآني بآتيه يفصح عن الرعاية الإلهية، ومحبتها للرسول العظيم. والشاعر نسخ النصّ القرآني بحرفه وألفاظه ليوظفه في الكشف عن منزلة الرسول ﷺ عند ربّه وعند الوري، وهذا التوظيف يدلّ على تماثل بين النصّ القرآني والنصّ الشعري. فالشاعر أخذ المعنى الدالّ على القرب والمنزلة العظيمة، وأخذ ألفاظ الآيتين الكريمتين، واستطاع أن يوظّفهما توظيفاً جيّداً.

وقال في رسول الله ﷺ وهو في المدينة المنورة²³⁶:

بِكُمْ يَهْتَدِي يَا نَبِيَّ الْهُدَى	وَلِيٍّ إِلَى حُجْرِكُمْ يَنْتَسِبُ
وَقَدْ أُمَّ نَحْوَكُ مُسْتَشْفِعاً	إِلَى اللَّهِ مِمَّا إِلَيْهِ نُسَبُ
سَلِ اللَّهُ يَجْعَلَ لَهُ مَخْرَجاً	وَيَرْزُقُهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ

²³³ الأيوبي، صفى الدين الحلّي، 87.

²³⁴ صفى الدين الحلّي، الديوان، 84.

²³⁵ سورة النجم: 8-9.

²³⁶ صفى الدين الحلّي، الديوان، 86.

بعد عودة الحلبي من رحلة الحج زار مسجد رسول الله ﷺ، وعند وصوله المدينة المنورة كتب هذه المقطوعة يخاطب فيها رسول الله ﷺ ويفصح عن حبه له، ولإتمام المعنى اقتبس قوله تعالى: ﴿وَيَرْزُقُهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ﴾ من الآية الكريمة: ﴿فَإِذَا بَلَغَ أَجَلَ هُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَأَشْهَدُوا ذَوِي عَدْلٍ مِنْكُمْ وَأَقِيمُوا الشَّهَادَةَ لِلَّهِ ۚ ذَلِكَ يُوعِظُ بِهِ مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ۚ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا ﴿٢٣٧﴾ وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ ۚ وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ بَالِغُ أَمْرِهِ ۚ قَدْ جَعَلَ اللَّهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْرًا﴾²³⁷، فالنص القرآني ورد في الحديث عن الطلاق، وقد وظفه الشاعر ليعبر به عن حاجته إلى عفو الله عز وجل وطلب الرزق منه، وجعله عجزاً لبيته الأخير دون أن يغيّر أي شيء، وهذا الاقتباس جاء مناسباً للمعنى الدعاء الذي أراده الشاعر.

وقال في مدح آل بيت النبي ﷺ²³⁸:

يا عترة المختار يا من بهم
أعرف في الحشر بئبي لكم
يفوز عبداً يتولاهم
إذ يعرف الناس بسيماهم

يرى أنّ العبد الفائز هو الذي يتولّى عترة المختار، ويوم الحشر يعرف الشاعر بحبه لهم، وهذا الحب يكون في علامة واضحة، فالناس يعرفون بسيماهم، وقد أخذ الشاعر عبارة (يعرف الناس بسيماهم) من قوله تعالى: ﴿سَيِّمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ۚ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ ۚ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾²³⁹. فالشاعر استعان بالمعنى أكثر من استعانه باللفظ، إذ أنّه لم يوظف سوى كلمة واحدة (سيماهم)، في حين وظّف المعنى المراد بالآية الكريمة ليكون مناسباً للمعنى الذي أراده، ليدلّ به على العلامة المحددة في ذلك اليوم المشهود.

وقال بمدح عليّاً عليه السلام، وقد سمع قول ابن عباس: "جمعت في عليّ أضداداً لم تجمع في بشر قطّ، ثم ذكر تفصيلها"²⁴⁰:

جمعت في صفاتك الأضداد
ظهرت منك للورى معجزات
فلها عازت لك الأنداد
فأقرت بفضلك الحساد

²³⁷ سورة الطلاق: 2-3.

²³⁸ صفى الدين الحلبي، الديوان، 87.

²³⁹ سورة الفتح: 29.

²⁴⁰ صفى الدين الحلبي، الديوان، 88-89.

إِن يُكَذِّبَ بِهَا عِدَاكَ فَقَدْ كَذَّبَ مِنْ قَبْلُ قَوْمُ لُوطٍ وَعَادُ
إِنَّمَا اللَّهُ عَنْكُمْ أَذْهَبَ الرِّجْسَ قَرُذَّتْ بَغِیْظُهُمَا الْأَحْقَادُ

أورد في الأبيات السابقة رأي ابن عباس في عليّ كرم الله وجهه عندما ذكر أنّ عليّاً ذو شخصيّة فريدة جمعت فيها الأضداد، فهو زاهد حاكم، حلیم شجاع، ناسك فاتك، فقير جواد، وهو إضافة إلى ذلك قد أفترت بفضل الحساد. ومن يكذب ذلك القول فقد كذبت أقوام لوط وعاد المرسلين من قبل، كما أذهب الله الرجس عنه. وتكذيب الأقوام للأنبياء وارد في القرآن الكريم، وقد كذبت الأقوام رسلها من قبل، قال تعالى: ﴿وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودٌ﴾²⁴¹، فهذه الآية تصف علو ومكانة سيدنا نوح وعاد عليهما الصلاة والسلام عند الله تعالى، وما خصّهم به دون غيرهم من البشر، فقد أخذ الحلّي هذا المعنى وتشرّبه وامتصّه وأعاد بناءه بسياق لغوي جديد يظهر فيه أهميّة المثال كما صورته الآيات القرآنيّة بالنسبة للآخر، "فيتجاوز الثوابت ويتعالى فوق العلو، وهذا العلو ضارب في عمق الماضي فيدفع للمستقبل، إذ يتلاشى الزمان ويصبح الحضور للممدوح في أبدية تندفع متجاوزة في قوّتها الآخر الذي لا يصلح له شمالاً"²⁴². وأما قول الشاعر (إِنَّمَا اللَّهُ عَنْكُمْ أَذْهَبَ الرِّجْسَ) فيتوافق مع المعنى ولفظه الوارد في الآية الكرمة: ﴿وَقَرَنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَىٰ وَأَقِمْنَ الصَّلَاةَ وَآتِينَ الزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾²⁴³. وهكذا استطاع توظيف جزئيتين من آيتين كريمتين في شعره بعد أن حوّر ألفاظهما وغير صيغهما، وقدم وأخر فيهما لتكونا مناسبتين للوزن العروضي.

وبجسد توظيف الحلّي لآيات القرآن الكريم التعبير عن معنى القوّة والشجاعة في مدحه السلطان الملك الناصر، فيقول²⁴⁴:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْعَزِيزُ وَمَنْ لَهُ
أَصْلَحَتْ بَيْنَ الْمُسْلِمِينَ هِمَّةٌ
وَحَرَسَتْ مُلْكَكَ مِنْ رَجِيمٍ مَارِدٍ
حَتَّى إِذَا حَطَفَ الْمِكْافُ حُطْفَةً
شَرَفٌ يَجْرُ عَلَى النُّجُومِ دَوَائِبُ
تَذَرُ الْأَجَانِبَ بِالْوُدَادِ أَقَارِبَا
بِعَزَائِمٍ إِنْ صُلَّتْ كُنَّ قَوَاضِبَا
أَتَبَعْتُهُ مِنْهَا شَهَاباً ثَاقِبَا

²⁴¹ سورة الحج: 42.

²⁴² صالح زامل، تحول المثال - دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي صالح زامل، تحول المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، دار الفارس، عمان، 2003م. (عمان: دار الفارس، 2003)، 11.

²⁴³ سورة الأحزاب: 33.

²⁴⁴ صفى الدين الحلّي، الديوان، 97.

تحدّث عن فضل ملكه في الإصلاح بين المسلمين، وشجاعته في الدفاع عن مُلكه، ولجأ إلى آيات القرآن الكريم حيث وجد فيها ما يساعده على التعبير عن أفكاره والمعاني التي يريدّها، فاستعارها ووظّفها في أبياته، وقد أخذ بيته الأخير من قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ﴾²⁴⁵، فقد أخذ الألفاظ (خطف، الخطفة، أتبعه، شهاب، ثاقب) وصاغها في عبارته الشعرية بما يناسب الغرض الشعري والوزن وحرف الروي، ومن ذلك أنّه جعل (ثاقباً) منصوبة بعدما كانت مرفوعة في الآية الكريمة. وقال يمدح السلطان الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق، ويصف ديواناً نظّمه على حروف المعجم²⁴⁶:

تَبَّتْ يَدِي إِنْ تَنَتْنِي عَنْ زِيَارَتِكُمْ	بِضْ الصِّفَاحِ وَلَوْ سُدَّتْ بِهَا طُرُقِي
كَمْ قَدْ أَبَدْتُ مِنَ الْأَعْدَاءِ مِنْ فِتْنَةٍ	تَحْتَ الْعَجَاجِ وَكَمْ فَرَّقْتُ مِنْ فِرْقٍ
وَيَوْمَ وَقَعَةٍ عُبَادِ الصَّلِيبِ وَقَدْ	أَرْكَبَتْهُمْ طَبَقاً فِي الْبَيْدِ عَنْ طَبَقِ

استعان الشاعر بقوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾²⁴⁷، فأخذ عبارته (تَبَّتْ يَدِي) منها، للتعبير عن سوء صنيعه لو أهتته بيض الصفاح عن زيارة الملك المنصور. كما استعان بالآية الكريمة: ﴿لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ﴾²⁴⁸، فأخذ منها عبارته (أَرْكَبَتْهُمْ طَبَقاً فِي الْبَيْدِ عَنْ طَبَقِ)، للتعبير عن شدّة وهول ما أصاب أعداءه في تلك الوقعة. والشاعر في بحث مستمرّ عن الآيات الكريمة التي يبني بها أبياته، فقد تختلف السور القرآنية، لكنّه يظلّ يبحث في القرآن الكريم عن الآيات التي تحمل المعنى المطلوب.

ويجسّد الحلّي في توظيفه لقصص القرآن الكريم معاني كثيرة. "فمن أهداف القصص القرآني إبراز حقيقة أنّ الأنبياء والرسل جميعاً عليهم صلوات الله وسلامه أتوا بكلمة واحدة، وقضية واحدة على تتابع الأجيال، وهي الدعوة إلى عبادة الله عزّ وجلّ"²⁴⁹، فرسالة الأنبياء واحدة، وهي الدعوة إلى صلاح البشرية، وبثّ معاني الخير بين الناس، وعبادة الله وحده.

ومن المعاني التي وظفها الحلّي من قصة سيدنا موسى وسيدنا هارون عليهما السلام المؤازرة والعون، فقد قال مادحاً السلطان الملك المنصور الصالح شمس الدين أبا المكارم حين ولي الملك بعد وفاة أخيه الملك العادل، وذلك سنة اثنتي عشرة وسبعمائة²⁵⁰:

²⁴⁵ سورة الصافات: 10.

²⁴⁶ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 107 وما بعدها.

²⁴⁷ سورة المسد: 1.

²⁴⁸ سورة الانشقاق: 19.

²⁴⁹ مُجَدِّ قُطْب، دراسات قرآنية (بيروت: دار الشروق، 1980)، 102.

²⁵⁰ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 144.

وَأَلَيْكَ كَانَ الْمَلِكُ يَطْمَحُ بَعْدَهُ يَبْغِي جَوَاباً لَوْ سَمَحْتَ بِرَدِّهِ
فَتَرَكْتَهُ طَوْعاً وَكُنْتَ مُكْنَأً مِنْ فَائِدِ مَعْصَمٍ كَفَّهِ عَنْ زَنْدِهِ
وَشَدَدَتْ أَرْزَ أَخِيكَ يَا هَارُونَ لَمَّا تَوَقَّعَ مِنْكَ شِدَّةَ عَضْدِهِ

في البيت الثالث يشير الحلبي إلى موقف الملك المنصور من العرش أيام أخيه العادل، عندما ساندته ووقف بجانبه يشدُّ أزره، وقد استمدَّ معنى هذا البيت وألفاظه من قوله تعالى: ﴿وَأَجْعَلْ لِي وَزيراً مِّنْ أَهْلِي﴾ (٢٩) هَارُونَ أَخِي (٣٠) اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي ﴿٢٥١﴾، فقد استعان بالقصص القرآني للتدليل على فكرة العون والمؤازرة.

وقد أظهر الحلبي براعة فائقة في تعامله وتمثله للنصوص القرآنية وفهمها وإدراكها بشكلٍ واعٍ، ممَّا جعل من هذه العملية "عملية تفجير لطاقات كامنة في النص"، يستكشفها شاعر بعد آخر كلِّ حسب موقفه الشعوري الراهن²⁵². ومن ذلك قوله في السلطان الملك الصالح في مدحه وتهنئته بعيد الفطر في سنة تسع وثلاثين وسبعمائة²⁵³:

فَرَّبَ الْكَاسَ نَحْوَ عَارِضِهِ الْعَضْ فَأَبْدَى الْعَتِيقَ قُضْلُ الْجَدِيدِ
فَصَلَّيْنَا لَطْفِي وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدِ
كُلَّمَا أَخْلَقَ التَّجَلُّدُ وَجَدِي جَادَ دَاعِي الْهَوَى بِوُجْدِ جَدِيدِ
مِثْلَ أَهْلِ الْجَحِيمِ إِنْ تُذْهِبِ النَّارُ جُلُوداً تَبْدُلُوا بِجُلُودِ

في هذه الأبيات وظف الشاعر أكثر من آية قرآنية كريمة للتعبير عن معانيه، وجاء بضدِّ ما تدلُّ عليه الآيات الكريمة، فهو يتحدث عن الخمر والعشق موظفاً آيات القرآن الكريم بشكلٍ مختلفٍ تماماً. وكان الحلبي من أصحاب الخمر ومجالسها كما هو واضح في ديوانه. ويرى الباحث أنَّ هذا التجاوز في قلب النصِّ المقدس يبعد عن المعاني العظيمة التي حملها القرآن الكريم، وعن الرسالة الخالدة التي توارثتها الأجيال. ففي البيت الثاني أخذ من آيتين كريمتين، الأولى قوله عزَّ وجلَّ: ﴿وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ﴾²⁵⁴، والثانية قوله تعالى: ﴿وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ﴾²⁵⁵. وفي البيت الرابع وظف جزءاً من قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا

²⁵¹ سورة طه: 29-31.

²⁵² إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، 32.

²⁵³ صفي الدين الحلبي، الديوان، 189.

²⁵⁴ سورة ق: 31.

²⁵⁵ سورة الشعراء: 90.

بَايَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ ۚ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا²⁵⁶. وهنا ابتعد الشاعر عن معاني القرآن الكريم التي تحرم الخمر، ووظف الألفاظ لتدل على معاني بعيدة كل البعد عن القرآن الكريم.

2.9.3. الحديث النبوي

حديث رسول الله ﷺ هو ما أثر عن النبي ﷺ من قول، أو فعل، أو تقرير، أو صفة خلقية أو خلقية، أو سيرة، سواء كان قبل البعثة أو بعدها. والحديث الشريف هو المصدر الثاني من مصادر التشريع في الإسلام، "وترجع أهمية الحديث الشريف على أنه يتمم القرآن الكريم في بيان أحكام الشريعة الإسلامية"²⁵⁷

وقد نخل الأدباء والشعراء من الحديث الشريف، والسيرة النبوية، "فسيرته صلى الله عليه وسلم واضحة المعالم عبر مراحلها المختلفة، ففي كل موقف عظة، ولكل سلوك معنى وهدف"²⁵⁸. وهو مصدر مهم من مصادر التراث الإنساني، ومن المرجعيات التراثية المهمة لما يتميز به من بلاغة التعبير عن أحاسيس الشعراء ورؤاهم. وإن التعامل مع هذه المصادر التراثية يضفي سمات جمالية على النصوص تفوق الكلام العادي لما تتميز به من خصائص لا تضاهيها من حيث البلاغة وقوة التعبير وشرف اللغة وقديسيتهما. والحلي كان من الشعراء الذين استثمروا الحديث النبوي الشريف في قصائده المدحية، فوظفه واستغل دلالاته وإيحائاته للتعبير عن واقعه الشعوري وراؤه. ومن ذلك قوله في قصيدة يمدح بها رسول الله ﷺ²⁵⁹:

مَاذَا تَقُولُ إِذَا زُمْنَا الْمَدِيحَ وَقَدْ شَرَفْنَا بِمَدِيحٍ مِنْكَ مُتَفَوِّقِ
إِنْ قُلْتَ فِي الشِّعْرِ حُكْمٌ وَالْبَيَانُ بِهِ سِحْرٌ فَرَعَبْتَ فِيهِ كُلَّ ذِي فَرْقِ

فالحلي يمدح رسول الله ﷺ، ويذكر أن الرسول عليه الصلاة والسلام تحدث عن وجود الحكيم في الشعر، واحتواء البيان على السحر. وقد أخذ هذا المعنى من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن من الشعر حكمة"²⁶⁰. ويضرب في استحسان المنطق وإيراد الحجة البالغة. وقد وظف الحلي هذا الحديث الشريف في مدحه لرسول الله ﷺ، واستعاره ليكون مجسداً للمعنى، وشاهداً

²⁵⁶ سورة النساء: 56.

²⁵⁷ ضيف، الفن ومذاهبه في النشر العربي، 45.

²⁵⁸ خميس البكري، قضايا تراث المسلمين (القاهرة: مكتبة وهبة، 1988)، 45.

²⁵⁹ صفى الدين الحلي، الديوان، 85.

²⁶⁰ أبو عبد الله مالك بن أنس الإمام مالك، موطأ الإمام مالك، رواية يحيى الليثي، إعداد أحمد عرموش (بيروت: دار النفائس، 1971)، 168.

عليه، وبَيَّن من خلاله أنَّ رسول الله ﷺ يقدر أهمية البيان، ويعلم مدى أثره على المتلقي، وأشار إلى إعجابه ﷺ بجمال الحكمة، وروعتها في الشعر.

ومن توظيفه للسيرة النبوية، ما ورد في القصيدة التي مدح بها رسول الله ﷺ ليلة مولده الشريف، يقول²⁶¹:

وَنُصِرْتُ بِالرُّعْبِ الشَّدِيدِ عَلَى الْعِدَى وَلَكَ الْمَلَائِكُ فِي الْوَعَى أَعْوَانُ
وَوَظَّفَ الْحَلِّيَّ جَانِباً مِنْ سِيرَةِ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ عِنْدَمَا نَصَرَهُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ بِأَنْ أَدْخَلَ الرُّعْبَ فِي قُلُوبِ الْكُفَّارِ. وَوُظِفَ جِزْءاً مِنْ
الْحَدِيثِ الَّذِي قَالَ فِيهِ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ:

"أُعْطِيتُ حِمْسًا لَمْ يُعْطَهُنَّ أَحَدٌ قَبْلِي: نُصِرْتُ بِالرُّعْبِ مَسِيرَةَ شَهْرٍ، وَجُعِلَتْ لِي الْأَرْضُ مَسْجِداً وَطَهُوراً، فَأَمَّا رَجُلٌ مِنْ أُمَّتِي أَدْرَكْتُهُ
الصَّلَاةَ فَلْيُصَلِّ، وَأُحِلَّتْ لِي الْغَنَائِمُ وَلَمْ تَحِلَّ لِأَحَدٍ قَبْلِي، وَأُعْطِيتُ الشَّفَاعَةَ، وَكَانَ النَّبِيُّ يُبْعَثُ إِلَى قَوْمِهِ خَاصَّةً وَيُبْعَثُ إِلَى النَّاسِ
عَامَّةً"²⁶².

فالشاعر أخذ (نُصِرْتُ بِالرُّعْبِ) من الحديث، وحَوَّل ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، وزاد على ما وُظِّفه حرف الواو في بدايته،
واتفق معه في صيغة البناء للمجهول، وجعل كلامه على سيرته صَلَّى الله عليه وسلَّم مصحوباً بالدليل والبرهان.
وفي القصيدة نفسها تحدَّث الحَلِّي عن بعض معجزاته ﷺ، ومنها قوله²⁶³:

وَالْجِنُّ رُغَّ حَنَّ إِلَى غُلَاكَ مُسَلِّمًا وَبَبَطْنِ كَفِّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ
وَهَوَى إِلَيْكَ الْعِدْدَى ثُمَّ رَدَدَتْهُ فِي نَخْلَةٍ تَزْهِي بِهُ وَتُزَانُ
ذَكَرَ الْحَلِّي قِصَّةَ الْجَذَعِ الَّذِي حَنَّ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ ﷺ، وقد وردت هذه القِصَّة في كتب السير والحديث بروايات مختلفة، لكنَّها ذات
مضمون واحد، فقد ذكر البخاري في صحيحه:

"حَدَّثَنَا أَبُو نُعَيْمٍ، حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَاحِدِ بْنُ أُمَيْنٍ، قَالَ: سَمِعْتُ أَبِي، عَنْ جَابِرِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا، أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
وَسَلَّمَ: كَانَ يَتَقَوَّمُ يَوْمَ الْجُمُعَةِ إِلَى شَجَرَةٍ أَوْ نَخْلَةٍ، فَقَالَتِ امْرَأَةٌ مِنَ الْأَنْصَارِ، أَوْ رَجُلٌ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، أَلَا نَجْعَلُ لَكَ مِنْبَرًا؟ قَالَ: «إِنْ

²⁶¹ صفي الدين الحلِّي، الديوان، 80.

²⁶² مُجَدِّد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، صحيح البخاري (دمشق: دار ابن كثير، 2002)، كتاب التيمم، رقم: 335، 92.

²⁶³ صفي الدين الحلِّي، الديوان، 81.

سَمِعْتُمْ»، فَجَعَلُوا لَهُ مِنْبَرًا، فَلَمَّا كَانَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ دُفِعَ إِلَى الْمِنْبَرِ، فَصَاحَتِ النَّحْلَةُ صَبَاحَ الصَّبِيِّ، ثُمَّ نَزَلَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَضَمَّهُ إِلَيْهِ، تَبَيَّنَ أُنَيْنَ الصَّبِيِّ الَّذِي يُسَكِّنُ. قَالَ: «كَانَتْ تَبْكِي عَلَى مَا كَانَتْ تَسْمَعُ مِنَ الدُّكْرِ عِنْدَهَا»²⁶⁴.

اطَّلَعَ الْحَلِّي عَلَى هَذِهِ الْقِصَّةِ الثَّابِتَةِ فِي كِتَابِ الْحَدِيثِ، وَذَكَرَهَا فِي قَصِيدَةِ مَدْحِ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ، وَهَذَا يُظْهِرُ جَانِبًا مِنْ ثِقَافَتِهِ الدِّينِيَّةِ، وَيَدُلُّ عَلَى تَوْظِيفِهِ لِهَذَا الْجَانِبِ مِنَ التَّرَاثِ فِي شَعْرِهِ.

وَقَالَ فِي الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا²⁶⁵:

وَشَكََا إِلَيْكَ الْجَيْشُ مِنْ ظَمًا بِهِ فَتَفَجَّرَتْ بِالمَاءِ مِنْكَ بَنَانُ

تَحَدَّثَ الْحَلِّي عَنْ قِصَّةٍ أُخْرَى مِنَ الْقِصَصِ الثَّابِتَةِ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ، وَهِيَ مَا مَنَحَهُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ لِرَسُولِهِ الْكَرِيمِ مِنْ قُدْرَةِ عَلَى سَقَايَةِ النَّاسِ بَعْدَمَا شَكُّوا مِنَ الْعَطَشِ، فَنَبَعَ الْمَاءُ مِنْ تَحْتِ أَصَابِعِهِ. وَقَدْ وَرَدَتْ هَذِهِ الْقِصَّةُ فِي كِتَابِ الْحَدِيثِ الشَّرِيفِ، وَمِنْهَا مَا ذَكَرَهُ الْبُخَارِيُّ فِي صَحِيحِهِ:

"حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ مَسْلَمَةَ، عَنْ مَالِكٍ، عَنْ إِسْحَاقَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ أَبِي طَلْحَةَ، عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، أَنَّهُ قَالَ: رَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَحَانَتْ صَلَاةُ الْعَصْرِ، فَالْتَمَسَ الْوُضُوءَ فَلَمْ يَجِدْهُ، فَأَتَى رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْضُوءًا، فَوَضَعَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَدَهُ فِي ذَلِكَ الْإِنَاءِ، فَأَمَرَ النَّاسَ أَنْ يَتَوَضَّعُوا مِنْهُ، «فَرَأَيْتُ الْمَاءَ يَنْبُعُ مِنْ تَحْتِ أَصَابِعِهِ، فَتَوَضَّعَ النَّاسُ حَتَّى تَوَضَّعُوا مِنْ عِنْدِ آخِرِهِمْ»²⁶⁶.

فَقَدْ اسْتَدَلَّ الْحَلِّي بِهَذِهِ الْحَادِثَةِ، وَوَضَّفَهَا فِي مَدْحِهِ لِلرَّسُولِ الْكَرِيمِ ﷺ، لِيُشِيرَ بِهَا إِلَى مَعْجَزَةِ كَرَمِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ بِهَا نَبِيِّهِ الْكَرِيمِ، وَلِتَكُونَ دَلِيلًا عَلَى نَبَوَّتِهِ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ.

وَقَالَ أَيْضًا²⁶⁷:

وَحَكَّى ذِرَاعُ الشَّاقَةِ مُودَعَ سَمُّهُ حَتَّى كَأَنَّ الْعُضْوَ مِنْهُ لِسَانُ

²⁶⁴ البخاري، صحيح البخاري، كتاب المناقب، رقم: 3584، 883.

²⁶⁵ الحلبي، الديوان، 81.

²⁶⁶ البخاري، صحيح البخاري، كتاب المناقب، رقم: 3573، 880.

²⁶⁷ صفي الدين الحلبي، الديوان، 81.

من القصص التي وظّفها الحلّي قصّة اليهودي الذي وضع السمّ للرسول ﷺ في ذراع الشاة، واستطاع رسول الله ﷺ أن يعرف ذلك، ووردت هذه القصّة في كتب السيرة والحديث، ومن ذلك ما ذكره الإمام أحمد في مسنده: "كَانَ أَحَبَّ الْعُرَاقِ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، الذَّرَاعُ، ذِرَاعُ الشَّاةِ، وَكَانَ قَدْ سَمَّ فِي الذَّرَاعِ، وَكَانَ يَرَى أَنَّ الْيَهُودَ هُمْ سَمُوهُ"²⁶⁸. فالحلّي تناول هذه الحادثة المعروفة ليبي بها بيته، واستثمرها للتعبير عن معنى المدح.

كما تناول حادثة الإسراء والمعراج، ووظّفها في مدحه للرسول ﷺ، فقال²⁶⁹:

وَعَرَجَتْ فِي ظَهْرِ الْبُرَاقِ مُجَاوِزَ الْـ سَبْعِ الطَّبَاقِ كَمَا يَشَا رَحْمُ
وَالْبَدْرُ شُوقٌ وَأَشْرَقَتْ شَمْسُ الضُّحَى بَعْدَ الْغُرُوبِ وَمَا يَمَّا نُقْصَانُ

أورد الحلّي "حادثة انشقاق القمر التي حدثت في عهد النبي ﷺ"²⁷⁰، ووردت في كتب السيرة والحديث، ومنها ما ورد في صحيح البخاري: "عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، أَنَّهُ حَدَّثَهُمْ: أَنَّ أَهْلَ مَكَّةَ سَأَلُوا رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّ يُرِيَهُمْ آيَةً فَأَرَاهُمْ انْشِقَاقَ الْقَمَرِ"²⁷¹. وقد استثمر الحلّي هذه القصّة أيضاً ليدلّل بها على معجزة أخرى من معجزات رسول الله ﷺ. فالحلّي لجأ إلى توظيف الحديث الشريف والسيرة النبويّة في شعره وخاصّة في قصائد مدح رسول الله ﷺ، ووجد فيها دليلاً واضحاً على صدق الرسالة وسموّها.

ورغم أنّ توظيف الحديث الشريف كان قليلاً في شعر الحلّي، إلّا أنّه كشف لنا جانباً من حدود معرفته بالحديث الشريف والسيرة النبويّة، وهذا الجانب لا يتعدّى الأحاديث النبويّة المشهورة، وخاصّة ما يتّصل منها بالسيرة النبويّة ومعجزات الرسول صلى الله عليه وآله وسلم. وأنّه وظّف الحديث الشريف في غرض المدح.

ومما سبق نجد أنّ الحلّي وإن اتّفق أنّ ذكر له شيء في كتب الأدب، فقد وصف بكلمات وجيزة لا تفهيه حقّه، وإنّه لمن الخطأ المفرط إطلاق حكم عصره عليه دون تدقيق النظر في أشعاره ومعانيها، وكيفيّة صياغتها، لا سيّما في غرض المدح والوصف، ولئن

²⁶⁸ أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل الذهلي الشيباني الإمام أحمد، مسند الإمام أحمد، تحقيق شعيب الأرنؤوط، عادل مرشد (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1994) رقم الحديث: 3733، 278/6.

²⁶⁹ صفى الدين الحلّي، الديوان، 81.

²⁷⁰ سعيد حوى، الرسول ﷺ (القاهرة: دار السلام، 2005)، 319.

²⁷¹ البخاري، صحيح البخاري، كتاب المناقب، رقم: 3637، 894.

بِخَسِّ المؤرّخون صفّي الدين حقّه، ولم يعنوا بجمع أخباره، فلقد كان الشاعر أحرص منهم على ذلك، فجاء شعره تاريخاً صادقاً
لحياته، وصورةً ناطقةً بأخلاقه وصفاته.



4. الصورة الاستعارية والكنائية في شعر المديح عند الحلبي

1.4. الصورة الاستعارية في شعر المديح عند الحلبي

الاستعارة لغةً: طلب الإعارة، جاء في لسان العرب: "العاريّة والعارة ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إيّاه، وتَعَوَّرَ واستعار طلب العاريّة واستعاره الشيء واستعاره منه طلب منه أن يُعِيرَهُ إيّاه"²⁷².

الاستعارة اصطلاحاً: ظهرت عند الكثير من الأقدمين، فيذكر ابن رشيق رواية تعود بمصطلح الاستعارة إلى أبي عمرو بن العلاء، وذلك عندما لفت نظر الفرزدق إلى جمال الصورة في الشطر الثاني من بيت ذي الرمة²⁷³:

أَقَامَتْ بِهَا حَتَّى دَوَى الْعُودُ فِي الثَّرَى وَسَاقَ الثُّرَيَّا فِي مُلَاءَتِهِ الْفَجْرُ
قائلاً: "ألا ترى كيف صير له ملاءة، ولا ملاءة له، إنما استعار له هذه اللفظة"²⁷⁴، وكأنّه يشير إلى عنصر التخيل الذي يُعدّ العمود الفقري للمجاز عموماً، والاستعارة خصوصاً.

ويؤكد الباقلاني استعمال أبي عمرو للمصطلح في معرض حديثه عن (فيد الأوابد) في بيت امرئ القيس، حيث يقول: "وذكر الأصمعي وأبو عبيد وحماد وقبلهم أبو عمرو أنّه أحسن في هذه اللفظة، وأنّه أتبع فلم يلحق، وذكره في باب الاستعارة البليغة"²⁷⁵.

ولعلّ مصطلح الاستعارة كونها فنّ من فنون الأدب قد افتقر طيلة القرن الثاني الهجري إلى تعريف أو إيضاح أو شرح افتقاراً شديداً، ولم يرد إلّا مقتضباً، قابلاً للحذف على نحو ما جاء عند الخليل، وأبي عمرو، وأبي عبيدة.

وأما أول تعريف أو محاولة لشرح المصطلح فقد جاءت على لسان الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، فقد ورد في سياق تعليقه على أبيات جاء فيها:

وطفقت سحابةً تغشاها تبكي على عراصمها عيناها

²⁷² ابن منظور، لسان العرب، مادة عور، 618/4.

²⁷³ أبو الحارث غيلان بن عقبة ذو الرمة، الديوان، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي (بيروت: دار المعرفة، 2006)، 103.

²⁷⁴ ابن رشيق القيرواني، العمدة، 269/1.

²⁷⁵ أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر (مصر: دار المعارف، د.ت)، 70-71.

فقد علّق الجاحظ على هذا البيت بقوله: "وظفت، يعني ظلت. تبكي على عراصها عيناها، عيناها ها هنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"²⁷⁶.

ثم توالى التعريفات فيما بعده، فقد أفرد (ابن قتيبة) للاستعارة - لأول مرة - باباً، إذ قال: "ونبدأ باب الاستعارة، لأنّ أكثر المجاز يقع فيه"²⁷⁷، فكل استعارة مجاز، وليس كلّ مجاز استعارة، فهي وإن كانت فرعاً منه، لكنّها أكبر فروعه على الإطلاق، علماً أنّ مفهوم المجاز عند ابن قتيبة لا يقابل الحقيقة، بل كما قال: "طرق القول ومآخذه"²⁷⁸. والاستعارة عنده من طرق القول ومآخذه الكثيرة، والحق أنّ من صور المجاز خروج الكلام إلى معانٍ جديدة من خلال تألف الكلمات مع بعضها؛ لتؤلف جملة ذات دلالة جديدة اعتماداً على توظيف الخيال في خدمة المعنى المراد، ثمّ إنّ الاستعارة عنده أن "تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً"²⁷⁹، فعلاقة المشابهة أكثر من غير المشابهة في المجاز. وهي عند (ابن المعتز) الباب الأول من أبواب البديع، ويعرفها بقوله: "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها"²⁸⁰، أي أنّ الاستعارة تعمل على التشبيه في تقريب الفكرة عبر نقل المعقول إلى المحسوس، والغامض إلى الواضح، وهذا من صلب مقاصد البلاغة.

أمّا (المبرد) فلا يقدّم تعريفاً لها، إنّما تعليق ورد في سياق شرحه لبيت الراعي النميري²⁸¹:

يا نُعْمَهَا لَيْلَةً حَتَّى تَحْوَاهَا دَاعٍ دَعَا فِي فُرُوعِ الصُّبْحِ شَحَاجٍ

"وقوله: شَحَاجٍ، إنّما هو استعارة في شدّة الصوت، وأصله للبغل، والعرب تستعير من بعضٍ لبعض"²⁸²، ولذلك صحّ عنده أن يسمّي المجاز المفرد الذي علاقته المشابهة باسم الاستعارة من باب العارية التي تُعار.

²⁷⁶ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998)، 153/3.

²⁷⁷ أبو مُجَدِّد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحقيق إبراهيم شمس الدين (بيروت: دار الكتب العلمية، 2007)، 87.

²⁷⁸ ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، 22.

²⁷⁹ ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، 88.

²⁸⁰ أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 2012)، 11.

²⁸¹ أبو جندل عُبيد بن حصين بن معاوية بن جندل الراعي النميري، الديوان، تحقيق رابنهرت فايرت (بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 1980)، 29.

²⁸² أبو العباس مُجَدِّد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق مُجَدِّد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار الفكر العربي، 1997)، 371/1.

وهي عند (ثعلب): "أن يُستعار للشئ اسم غيره، أو معنى سواه"²⁸³، وهنا نرى ثعلب لا يفرّق بين علاقة المشابهة وغيرها، فالجواز المرسل والاستعارة عنده سواء.

وأوّل ما يطالعنا في تعريفات الاستعارة في القرن الرابع الهجري قول (قدامة بن جعفر):

"وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه، وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف الليل:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكَلْكَلٍ

فكأنه أراد: أنّ هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطّى بصلبه، لا أنّ له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل"²⁸⁴.

فالتقارب بين الاستعارة والتشبيه تقارب شديد؛ لأنّ أحدهما (التشبيه) الأصل، والثاني (الاستعارة) فرع منه، وكلّ منهما ينعقد بعلاقة المشابهة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي.

ثمّ يأتي (الأمدي) ليقول في سياق درسه استعارة أبي تمام ومحاكمتها: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه"²⁸⁵، وهنا يخلط بين الاستعارة والمجاز، لأنّه صحّ عنده إطلاق لفظ الاستعارة على ما كان علاقته المشابهة وغير المشابهة، فكون المعنى المجازي سبباً من أسباب المعنى الوضعي يقودنا إلى مجاز مرسل علاقته السببية، أو إلى مجاز عقلي علاقته الإسناد إلى السبب.

وهي عند (الرماني): "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"²⁸⁶، فالاستعارة الأداة الأبرز للعدول والانزياح.

وحقيقة الاستعارة عند (الحاقي): "نقل كلمة من شيء قد جعلت له، إلى شيء لم تجعل له"²⁸⁷.

²⁸³ ثعلب، قواعد الشعر، 53.

²⁸⁴ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 175.

²⁸⁵ الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، 266/2.

²⁸⁶ علي بن عيسى بن علي بن عبد الله الرماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق مُجّد خلف الله، د. مُجّد زغلول سلام (مصر: دار المعارف، 1976)، 85.

²⁸⁷ مُجّد بن الحسين الحاقي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره، تحقيق مُجّد يوسف نجم (بيروت: دار صادر، 1965)، 69.

وهي عند (القاضي الجرجاني): "ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشَّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتّى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"²⁸⁸، فالعلاقة بين المعنيين الوضعي والمجازي هي علاقة المشابهة، وهو ما يفصل بينها وبين المجاز.

أمّا (العسكري): فيرى أنّها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيد والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"²⁸⁹.

ونلاحظ أنّ العسكري لم يفرّق أيضاً بين علاقة المشابهة وغير المشابهة، خالطاً بين المجاز والاستعارة؛ لأنّ المعنى عنده في كلّ ذلك ليس العلاقة، وإمّا الغرض الذي انبنى لأجله انزياح المعنى عن أصل وضعه.

وإذا انتقلنا إلى علماء اللغة وجدنا باباً في الفرق بين الحقيقة والمجاز عند (ابن جيّ) في كتابه (الخصائص)²⁹⁰، وباب سنن العرب في حقائق الكلام والمجاز عند (ابن فارس) في كتابه (الصاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها)²⁹¹. وفي القرن الخامس الهجري يعرف (الثعالي) الاستعارة بقوله: "هي أن تستعير للشيء ما يليق به ويضعوا الكلمة مستعارة له من موضع آخر"²⁹².

أمّا (ابن رشيق) فلم نجد لديه في كتابه العمدة تعريفاً للاستعارة؛ حيث ينقل تعريف الرّماني والقاضي الجرجاني دون أن يناقش هذين التعريفين ويبيّن رأيه فيهما، علماً أنّه عدّ الاستعارة والتشبيه وغيره من محاسن الكلام داخلية تحت المجاز²⁹³.

أمّا (ابن سنان الخفاجي) فهو يعتمد تعريف الرّماني نصّاً، ويفسّره بقوله: "وتفسير هذه الجملة أن قوله عز وجل "واشتعل الرأس شيباً" استعارة؛ لأنّ الاشتعال للنار، ولم يوضع في أصل اللغة للشيب، فلما نُقل إليه بأنّ المعنى لما اكتسبه من التشبيه"²⁹⁴.

²⁸⁸ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 41.

²⁸⁹ أبو هلال العسكري، الصناعتين، 274.

²⁹⁰ أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق مُحمّد علي النجار (بيروت: دار الهدى، د.ت)، 442/2.

²⁹¹ أبو الحسين أحمد ابن فارس، الصاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويبي (بيروت: مؤسسة بدران، 1963)، 196 وما بعدها.

²⁹² عبد الملك بن مُحمّد بن إسماعيل أبو منصور الثعالي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق مصطفى السقا وآخرون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1938)، 389.

²⁹³ ابن رشيق القيرواني، العمدة، 462-463.

²⁹⁴ أبو مُحمّد عبد الله بن مُحمّد بن سعيد ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة (بيروت: دار الكتب العلمية، 1982)، 118.

ثمّ تصل هذه التعريفات كلّها إلى (عبد القاهر الجرجاني) ليُعمل فيها فكره ويتأملها مليّاً رافضاً ما لا يرضاه فيها، مقرّراً ما يرضاه، ليخرج بتعريف يمثل ذروة الفهم العربي القديم للاستعارة، وأقصى محاولة لضبط هذا المصطلح وتحديد دقّته وشموليّته. يقول في بداية بحثه للاستعارة في كتابه (أسرار البلاغة): "اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"²⁹⁵.

ولعلّه من الأفضل أن نعود إلى تعريف الرّماني لكي نلاحظ أنّه الأصل الذي بنى عليه عبد القاهر تعريفه، حيث تهيمن مقولة (النقل) على المفهوم، ولولا احتراز عبد القاهر بقوله: "نقلاً غير لازم" لقلنا: إنّ هذا تعريف الرّماني ذاته. وتجدر الإشارة إلى أنّ عبد القاهر يعتمد مقولة النقل، ويصرّ عليه في التعريف في كلّ المواضع من كتابه (أسرار البلاغة) تمهيداً للوقوف على رفضها في كتابه (دلائل الإعجاز)؛ ذلك الرفض الذي يمكن أن يوحى بتناقض لو أُجتزأت عبارات عبد القاهر من الكتابين.

ورغم أنّ النقد الحديث قد فضّل الاستعارة لما فيها من الغموض والحاجة إلى إعمال الفكر على نحو ما نجد عند ريتشاردز من النقاد والأسلوبيين في العصر الحديث، والذي يرى أنّ "الاستعارة هي أساس عمل الفكر نفسه، وليست مجرد تشكيل لعبوب على سطح اللغة"²⁹⁶.

فالغموض كان تلك الميزة التي عدّوها حسنة تذكر للشاعر في معرض تقديم لشعره، في حين أنّنا نجد النقد القديم كان يُجلّ الوضوح في الصورة الشعرية، ويذمّ التعقيد والغموض، ولذا أهمل الاستعارة، ولم يلتفت إلى أثرها في نسج الصور البلاغية؛ لأنّ نقّاده عدّوا الغموض عيباً ونقصاً يدلّان على ضعف الشاعر، ولذلك جرى تفضيل البحّري على أبي تمام في الموازنة التي عقدها الأمدى في كتابه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحّري)²⁹⁷، حيث حمل فيه على أبي تمام حملة شعواء متعصّباً للبحّري، مع أنّه قال: "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكيّ أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول: أيّهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى"²⁹⁸.

²⁹⁵ الجرجاني، أسرار البلاغة، 30.

²⁹⁶ أ- ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغاني، ناصر حلاوي (الدار البيضاء: مطبعة إفريقيا الشرق، 2002) صفحة 7، وأيضاً صفحة 96.

²⁹⁷ الأمدى، الموازنة بين أبي تمام والبحّري، 133.

²⁹⁸ الأمدى، الموازنة بين أبي تمام والبحّري، 6.

ونظراً لاهتمام النقد القديم بالتشبيه وتفضيله على الاستعارة نجد أنّ معظم الشعراء الذين أولعوا بالقديم قد أولعوا أيضاً بالتشبيه، وفضلوه على الاستعارة، ومن هؤلاء الحلّي الذي يلحظ المتأمل لشعره أنّه صرف جلّ إبداعه الفنّي والتصويري في ميدان التشبيه، في حين أنّ الاستعارة بقيت تتردّد في أبياته تردّداً خجولاً.

1.1.4. الاستعارة من حيث وظيفتها

1.1.1.4. استعارة وظيفتها التشخيص

يُعدّ التشخيص من أهمّ الوسائل الفنيّة التي يتوسّل بها الشاعر لبناء صوره الفنيّة، ويُعدّ أحد أهمّ المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصورة فنيّة تشعر وتحسّ، وتسمع وتكلّم، فيبثّ الحياة فيما لا حياة فيه. لذا فالتشخيص هو: "إلقاء رداء من الذات على الوجود، ومنحه القدرة على التحسّس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر، وامتداد من خياله، فتُمنح الكائنات وعياً إنسانياً يتحسّس ويشعر، فيتحوّل الوجود من صورة واقعيّة جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح"²⁹⁹. ويرى ناصف: "في التشخيص قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز"³⁰⁰.

وقد اعتمد صفي الدين الحلّي في تشكيل موقفه وإحساساته تجاه ممدوحيه على التشخيص الذي ينتشر في شعره انتشاراً واسعاً، إذ يُعتبر وسيلة للكشف عن انفعالاته ومشاعره الداخليّة، وتعلّقه بممدوحيه، لا سيّما النبي ﷺ، وآل أرتق من بعده، فالتشخيص ذو قدرة كبيرة على التكثيف العاطفي، وعلى الإيجاز والإيحاء، وهذا أمر يسعى إليه شعراء الأدب الرفيع عامّة، ومنهم الحلّي بصفة خاصّة.

فالصورة التي تعتمد على التشخيص تكون أكثر قدرة على التعبير عن المشاعر الداخليّة، وأكثر قدرة على تحقيق الإسقاط، إذ يُسقط الشاعر ذاته على مظاهر الطبيعة من حوله من خلال صوره التشخيصيّة، ويبدو ذلك في معظم شعر الحلّي، وخاصّة في قصائده التي مدح فيها الرسول الكريم ﷺ عندما وصف مشاهد الرحلة إلى الديار المقدّسة، والتي ستوقّف عند شيء منها إن شاء الله.

²⁹⁹ عيسى الناعوري، أدب المهجر (مصر: دار المعارف، 1967)، 131.

³⁰⁰ ناصف، الصورة الأدبية، 136.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى التشخيص وأهميته في تشكيل الاستعارة عندما قال: "فبالاستعارة ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جلية"³⁰¹.

وهذا يدلّ على أهمية التشخيص باعتباره ظاهرة فنية، وسمة أسلوبية توافرت في الأدب العربي قديمه وحديثه، وقد شاعت في الآداب الأخرى قديماً وحديثاً، فالتشخيص ظاهرة أسلوبية شملت الآداب العالمية قديماً وحديثاً.

قال صفي الدين الحلّي يمدح السلطان الناصر محمد بن قلاوون بمصر عند قدومه³⁰²:

فَمَوَاهِبُ السُّلْطَانِ قَدْ كَسَتْ الْوَرَى	نِعْمًا وَتَدْعُوهُ الْقَسَاوِرُ سَالِبَا
الْناصِرُ الْمَلِكُ الَّذِي خَضَعَتْ لَهُ	صَيْدُ الْمَلُوكِ مَشَارِقًا وَمَغَارِبَا
يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْعَزِيزُ، وَمَنْ لَهُ	شَرَفٌ يَجُورُ عَلَى النُّجُومِ دَوَائِبَا
أَثْنِي فَتَثْنِي صِفَاتُكَ مُظْهِرًا	عِيًّا، وَكَمْ أَعْيَتْ صِفَاتُكَ خَاطِبَا
لَوْ أَنَّ أَغْصَانًا جَمِيعًا أَلْسُنُ	تُثْنِي عَلَيْكَ لَمَا قَضَيْنَ الْوَاجِبَا

إنّ اجتماع القوة الطاغية مع النفع والعطاء العميم في الشخص الواحد يزيد من بهاء الصورة التي يسعى الحلّي إلى نقلها إلى المتلقّي، والتي طالما تردّدت بين ثنايا صوره البلاغية، وهي صورة الملك الذي جمع بين النفع والضرر، بين الهيبة والمحبة في قلوب رعيته، وهذه المعاني العصبية على التصوير يسعى الحلّي إلى تشخيصها عبر استعارتين وردتا في البيت الأوّل، حيث تُظهر كلّ واحدة منها أهمية وجمالية نقل المعنى بصورة تخيلية تشخيصية، الاستعارة الأولى قوله (فَمَوَاهِبُ السُّلْطَانِ قَدْ كَسَتْ الْوَرَى نِعْمًا)، وهي استعارة مكنية مرشحة، حيث شبّه مواهب السلطان بالإنسان الذي يكسو الناس، ووجه الشبه في هذه الاستعارة هو كثرة الإحسان لدرجة الغمر واستيفاء العطاء من قبل هذا المعطي. حيث استعار الحلّي لفظ المشبّه به (الإنسان المنعم) للمشبّه (مواهب السلطان)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (كَسَتْ). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (كَسَتْ)، وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، ودقّة التشخيص أكثر، وهي مرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فقوله: (الورى، نِعْمًا) ترشّح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه به.

³⁰¹ الجرجاني، أسرار البلاغة، 43.

³⁰² صفي الدين الحلّي، الديوان، 96-97-98.

وهي استعارة خاصية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وإمعان نظر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالغمر بالعطاء والكرم داخل في مفهوم (الإنسان المعطي)، ولكنه غير داخل في مفهوم (النعيم)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع حسّي (كثرة العطاء والغمر بالعطايا).

ولقد ازدادت القدرة على الإيجاز، والتعبير عندما تداخل التشبيه البليغ (تدعوهُ ساليا) مع الاستعارة السابقة؛ ممّا أنتج لوحةً فنيّةً متكاملة، وقد بدا سحر التشخيص في جعل المتلقّي يتخيّل عطايا السلطان امرأً كريماً، راح يغدق المال والعطاء غير المحدود على من جاءه سائلاً، ثمّ يبلغ من كثرة عطائه أنّه يُسبغ هذا العطاء على كلّ الناس (قد كست الّورى)، وفي هذا مبالغة إغراق؛ لاستحالة أن تسدّ عطايا السلطان حاجات كلّ الناس، ويدعم هذا التشخيص إتيان الحلّي بكلمة (مواهب) جمعاً، رغم أنّه كان يستطيع الإتيان بما مفردة، لكنّه أراد التدليل بهذا الجمع على سعة فضل السلطان، وقد ساعد في إكمال صورة العطاء غير المحدود استخدام الحلّي للفعل (كست) بمعنى شدّة المنح والبدل.

فممدوح الحلّي يجمع إلى كرمه الواسع بطشاً شديداً في القتال، وهذا ما يزيد من هيئته وجلاله في عيون الناس على نحو ما نرى في الاستعارة التالية: (وتدعوهُ القساوُرُ ساليا)، حيث شبّه جند السلطان الناصر في ساح الوغى بالقساوُر بجامع الجرأة والإقدام في كلّ، ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (القساوُر) للمشبّه (الأبطال)، ثمّ حذف اللفظ الدالّ على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (القساوُر)، فالاستعارة تصريحيّة، وهي استعارة أصليّة؛ لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (القساوُر). ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقلوبه: (تدعوهُ) تجريد لها يمنع تقوية دعوة اتّحاد الطرفين في وجه المشبّه. فقد شبّه الأبطال بالأسود، ثمّ شخّص هذه الأسود وجعلها تستسي، وتدعوهُ، وقد دعت السلطان بلقب الفارس الشاكي السالب لأرواح الفرسان، وقد زاد في قوّة الدلالة على شجاعة السلطان تشبيه الحلّي للفرسان الذين شهدوا بقوّةه بالقساوُر، واستخدامه لصيغة جمع التكسير (القساوُر) معرفةً بأل التعريف العهديّة الذهبية.

وهي استعارة تصريحيّة تبعاً لذكر أحد الطرفين؛ لأنّ اللفظ المستعار منه (القساوُر) مذكور، ليدلّ على المستعار له المحذوف (الأبطال)، وهي استعارة عناديّة، لأنّ طرفيها لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وهي مجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقلوبه: (تدعوهُ) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه (الأبطال). وهي استعارة عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (الجرأة والشجاعة)، لا يحتاج إلى إعمال فكر، لكنّها رغم كونها عاميّة فقد ازدادت بلاغةً عندما انتظمت في الصورة العامّة التي أداها البيت، وهي صورة الملك الذي أسبغ نعمه على أتباعه، وهم ذاتهم يدعونه سالباً في المعارك لِمَا رأوا من فتكه بالأعداء، ثمّ إنّ

جامع (الجرأة والشجاعة) جامع داخل في مفهوم الطرفين، فالغمر بالجرأة داخل في مفهوم (الأبطال)، وفي مفهوم (القساوير)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وفي قوله:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْعَزِيزُ، وَمَنْ لَّهُ شَرَفٌ يَجْرُ عَلَى النُّجُومِ ذَوَائِبًا

استعارة مكنية مرشحة، حيث شبه الشرف بالفتاة التي لها ذوائب تجرّها خلفها، والجامع هو علو المرتبة مع هيئة لازمة، وهي هيئة من يجزّ خلفه شيئاً تيهياً وفخراً. وهي استعارة محسوس (الفتاة ذات الذوائب) لمعقول (الشرف)، والجامع عقلي (الفخر وعلو المرتبة)، حيث استعار لفظ المستعار منه، المشبه به (الفتاة ذات الذوائب) للمستعار له (الشرف)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (يجزّ). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (يجزّ)، ومرشحة؛ لافتراضها بما يلائم المشبه به، فكلمة (يجزّ وذوائب) ترشح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبه به الفتاة، فضلاً عن أنّ تعدّد القرينة أسهم في تقوية دعوى اتحاد الطرفين في وجه المشبه. وقد نقل الحلّي إلى المتلقّي شعور الإكبار تجاه هذا السلطان عندما شخصّه هتّة العالية، وشرفه التليد بالفتاة التي ارتفعت مكانتها فوق نجوم السماء، بل وراحت تسحب وراءها - وهي تمرّ بتلك النجوم - ذوائب لها، في إشارة من الحلّي إلى مكانة النجوم رغم علوّها كانت دون تلك المكانة التي وصل إليها مجد الملك الناصر، ونسبه المتلاصق الحلقات في الشرف والرفعة. وقد جاء بكلمة (شرف) نكرة زيادة في تعظيم شأن هذا الشرف، وكانت جملة الصفة (يَجْرُ عَلَى النُّجُومِ ذَوَائِبًا) عوناً لهذا الزعم الذي أراد الحلّي تأكيده.

وهي استعارة مكنية تبعاً لذكر أحد الطرفين؛ لأنّ اللفظ المستعار منه (الفتاة) محذوف، مدلول عليه بذكر شيء من لوازمه (يَجْرُ ذَوَائِبًا)، وهي استعارة وفاقية، لأنّ كلّاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، ومن ثمّ لا تعاند بينهما، وهو علو المنزلة عند الشرف والفتاة الحسناء على حدّ سواء. وهي استعارة عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (علو المنزلة)، لا يحتاج إلى إعمال فكر، لكنّها رغم كونها عامية، ازدادت بلاغةً عندما شبه الشرف بما تميل إليه النفوس وتبتهج بذكره، وهو الحسناء ذات الذوائب؛ وهذا ما ساعد في إيهام المتلقّي وحمله على الانتباه؛ ذلك أنّ تشبيه الشيء بما تميل إليه النفوس أدعى إلى الانتباه، ثمّ إنّ جامع (علو المنزلة) جامع داخل في مفهوم الطرفين، فعلو المنزلة داخل في مفهوم (الشرف)، وفي مفهوم (الحسنة)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وقد أدّت المعنى مع جمالية فائقة في التخيل.

وقد رصّع الحلّي الصورة السابقة بألوان من المحسنات المعنويّة التي كانت عبداً مطيعاً في خدمة المعنى كما في التّضاد بين كلمتي: (كست، سالب)، وهو تضاد خفي يظهر من خلال حمل كلمة (كست) لمعنى الإعطاء والإضافة، وهو المعنى المقابل لكلمة (سالب) بمعنى الأخذ. وكذلك التضاد الخفي بين كلمتي (خضعت، الملوك) بما تحمله كلمة (خضعت) من معنى العبوديّة التي هي ضد الملك والملوك بما تدلّ عليه هذه الكلمة من معنى العزّة والجاه. وكذلك التضاد بين كلمتي: (مشارك، مغارب) في البيت الثاني، وهو تضاد إيجاب واضح. ومن المشكلة تعبيره عن العطاء بالإكساء من خلال الفعل (كست) في قوله: (فَمَوَاهِبُ السُّلْطَانِ قَدْ كَسَتِ الْوَرَى نِعْماً). ومن المبالغة التي خرجت إلى معنى الغلوّ قوله:

لَوْ أَنَّ أَغْصَاناً جَمِيعاً أَلْسُنُ تُثْنِي عَلَيْكَ لَمَّا قَضَى الْوَاجِبَا

ولقد أفادت هذه المحسنات في نقل المعنى المراد، والحالة الانفعاليّة للحلّي إلى المتلقّي، بالإضافة إلى زركشة البنية اللفظيّة للصورة الاستعاريّة السابقة.

قال صفي الدين بمدح الملك الصالح شمس الدين أبا المكارم³⁰³:

وَبَرَقَ حَكْيُ ثَغْرِ الْحَبِيبِ ابْتِسَامُهُ تَأَلَّقَ وَهْنُ الْوَرَفِاقِ رُقُودُ
يُعَلِّمُ عَيْنِي الْبُكَاءَ وَهُوَ الْفُهَا وَإِنْ كَانَ ذَمْعِي مَا عَلَيْهِ مَزِيدُ
كَمَا عَلَّمَتْ صَوْبَ الْحَيَا وَهُوَ عَالِمٌ يَدُ الصَّالِحِ السُّلْطَانِ كَيْفَ يَجُودُ

يظهر جمال الأداء في هذه الأبيات في قوّة سبكها، وكثافة المعنى فيها؛ ومردّ ذلك إلى ما جاء فيها من تشخيص لعيون الشاعر وللغيوم، وهو تشخيص أراد الحلّي الاستفادة منه عبر استعارتين رائعتين، مهّد بذكر تشبيه تام الأركان، المشبّه فيه هو (البرق)، أمّا المشبّه به فهو (ابتسام ثغر الحبيب)، أمّا أداة التشبيه فهي الفعل (حكى)، ووجه الشبه هو (التألق ثمّ الخفوت). وهو تشبيه محسوس بمحسوس والجامع عقلي، وليس هو محلّ الدرس، لكنّه مهّد - كما ذكرنا - للدخول إلى الاستعارتين في البيت الثاني والثالث، وساعد في تهيئة ذهن المتلقّي لاستيعابهما، وبرز جمال الصورة في هذا التشبيه المفرد في ازدياد الوهم في نفس المتلقّي بأنّ المشبّه هو عين المشبّه به؛ لتمام اتّحاد وجه الشبه بينهما، والغرض من هذا التشبيه هو تقرير حال المشبّه (ابتسامة المحبوبة)، وتمكينها في ذهن السامع بإبرازها في صورة هي فيها أوضح وأقوى وهي صورة (البرق الذي يومض)، وبالرغم من أنّ مثل هذا التشبيه إنّما يكون في الأمور المعنويّة العصيّة على الإدراك بأمور حسّيّة يسهل إدراكها، إلّا أنّ الحلّي شبّه محسوساً وهو (ابتسامة الحبيب)

³⁰³ صفي الدين الحلّي، الديوان، 163.

بمحسوس هو (لمعان البرق)، وغايته في ذلك المبالغة في ادعاء تحقق وجه الشبه، ثم تأمل إلى استخدام الحلّي لـ «لواو ربّ التي أفادت التقليل والندرة لمثل هذا البرق، فهو برقٌ جميلٌ لطيف اللّمعان ليس كغيره من البروق، تلك البروق التي منها ما يخيف، ومن ما يبهر الأبصار أو يكاد يأخذها. ولعلّ استخدام الأفعال كأدوات للتشبيه يجعل التشبيه حيويّاً أكثر، ويضيف إليه سمة الفاعليّة وإيقاع الحدوث، ولذا فقول الحلّي: (وَبَرَقَ حَكِي ثَغَرَ الْحَبِيبِ) أوقع في النفس من القول: وبرق كثر الحبيب ابتسامة.

حيث احتوى البيتان الثاني والثالث على صورتين استعاريتين فيهما دقّة في التخييل والتمثيل، وطرافة في التشبيه، وقوة في علاقة المشابهة بين طرفيهما، الأولى منهما شخّصت تعليم البرق البكاء لعينيّ الحلّي، والثانية شخّصت تعليم يد الملك الصالح لصبوب الحيا كيف يكون الكرم. ففي قوله: (يُعَلِّمُ عَيْنِي الْبُكَاءَ)، شبه البرق بالمعلّم الذي يعطي عيون الشاعر دروس البُكا وفنونه بجامع الخبرة والمعرفة والحكمة، ثمّ حذف المشبّه به المستعار منه (المعلّم)، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (يعلم) على سبيل الاستعارة المكنيّة المرشّحة.

فهي استعارة مكنيّة لحذف المشبّه به، وتبعية لجريانها في الفعل (يعلم)، وقوله: (يعلم البكاء) ترشيح لهذه الاستعارة، لأنّ التعليم ممّا يلائم المشبّه به (المعلّم). وقد أسهم هذا الترشيح في زيادة تناسي المعنى الأصلي، وإيهام المتلقّي أنّ هذا الادعاء المجازي إنّما هو حقيقة. وما كان هذا التعليم للبكاء إلّا من باب التحبّب للشاعر، فهذا البرق إلْفُ لعين الشاعر يُشفق عليها، ويريد لها أن ترتاح من حال الغمّ والهَمّ بالبكاء، وفي هذا إسقاط لما في نفس الشاعر على الطبيعة من حوله، ونقل للأحاسيس إلى البرق مبالغة منه في تصوير الحالة النفسيّة التي يعيشها. وهي استعارة عناديّة؛ لأنّ كلّاً من الطرفين لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيهما لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتعليم داخل في مفهوم المستعار منه (المعلّم)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (البرق)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ. ولا تخرج عن دائرة التعليم في الاستعارة الثانية التي وردت في البيت الثالث قوله:

كَمَا عَلِّمَتْ صَوْبَ الْحَيَا وَهُوَ عَالِمٌ يَدُ الصَّالِحِ السُّلْطَانِ كَيْفَ يَجُودُ

فبالرغم من جريان العادة بتشبيه الكرام والأسخياء من الناس بالسُّحُب، إلّا أنّ منهم من خرج عن ذلك إلى قلب هذا التشبيه، فنشبه الغيوم الماطرة بالكرام والأسخياء، وهذا ما نلمسه في قول كثير من الشعراء، من مثل قول أحد الشعراء مادحاً³⁰⁴:

³⁰⁴ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تحقيق يوسف الصميلي (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، 311.

مَنْ قَاسَ جَدُّوْكَ يَوْماً بِالسُّحْبِ أَخْطَأْ مَدْحَكَ
السُّحْبُ تُعْطِي وَتُبْكِي وَأَنْتِ تُعْطِي وَتَضْحَكِ

فالشاعر قدّم حسن تعليل لكرم ممدوحه، وهو أنّ السحب حال إعطائها تبكي، أمّا ممدوحه فيعطي ويضحك، وبذلك تفوّق على السحب، ولم يذهب الحلي بعيداً عن ذلك، لكنّه زاد عليه ممدوحه في التشخيص عندما امتنع عنده القياس بين الممدوح والسحب، بل تجاوز ذلك إلى حدّ المبالغة مدّعياً أنّ ممدوحه يعلم صوب الحيا كيف يعطي، رغم كون هذا الصوب والمطر عالم بالكرم مدرّب، وهنا تبرز الجماليّة، فالملك الصالح لم يقيم بتعليم جاهل في الكرم، وإنّما قام بتعليم عالم به، مضرب في السخاء والكرم، لذا فاق الحلي صاحبه من خلال براعة التخيل والتعليل، عندما عدّ الملك الصالح معلّماً للسحب الماطرة، يعطيها دروس الكرم؛ لتكون كيديه في فيض العطاء.

إذاً لا يظنّ المتلقّي أنّ تلك السُّحْب لا تعرف الجود والكرم، بل هي أهله ومضرب مثله، لكنّها رغم ذلك تقصّر عن إدراك مقام الملك الصالح في هذه الصنعة، وفي هذا استعارة مكنيّة أصليّة مرشّحة. حيث شبّه (يد الملك الصالح) بمعلم حاذق في دروس الكرم بجامع المعرفة وإتقان الصنعة والمهارة فيها، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (المعلّم) للمشبّه (يد الملك الصالح)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (علّمت). وهي استعارة مرشّحة لاقتراحها بما يلائم المستعار منه (علّمت، عالم)؛ ممّا أسهم في تقوية دعوى اتّحاد الطرفين في وجه الشبه. وهي استعارة عناديّة؛ لأنّ كلّاً من الطرفين لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتعليم داخل في مفهوم المستعار منه (المعلّم)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (صوب الحيا)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي. وقد برز عنصر الإيجاز عنده عندما قدّم ما حقّه التأخير (صوب الحيا)، وهو نوع من أنواع القصر، غرضه تمكين المعنى وترسيخه في ذهن السامع، والتعريض بصوب الحيا على سبيل المبالغة وإلحاق الأصل بالفرع (يد الملك الصالح)، والمجاز المرسل في قوله: (يد الملك الصالح) علاقته الجزئية، فقد أطلق الجزء، وهو يريد الكلّ، كما أنّ التعليم يكون من الملك الناصر كلّ لا من يده فقط.

مدح الحليّ النبي مُحمَّد ﷺ، وقد قدّم وصف الرحلة على ظهر ناقته، فقال³⁰⁵:

تَرُضُ الحَصَى شَوْقاً لِمَنْ سَبَّحَ الحَصَى لَدَيْهِ، وَحَيّاً بِالسَّلامِ بَعِيرُهُمَا

³⁰⁵ صفي الدين الحليّ، الديوان، 76-77.

إِلَى خَيْرٍ مَبْعُوثٍ إِلَى خَيْرٍ أُمِّةٍ
وَمَنْ أَخَذَتْ مَعَ وَضْعِهِ نَارُ فَارِسٍ
أَيَا آيَةَ اللَّهِ الَّتِي مُذْ تَبَلَّجَتْ
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا خَيْرَ مُرْسَلٍ
تَشَرَّفَتْ الْأَقْدَامُ لَمَّا تَتَابَعَتْ
وَفَاخَرَتْ الْأَفْوَاهُ نَوْرَ عُيُونِنَا
إِلَى خَيْرٍ مَبْعُودٍ دَعَاهَا بَشِيرُهَا
وَزُلْزِلَ مِنْهَا عَرْشُهَا وَسَرِيرُهَا
عَلَى خَلْقِهِ أَخْفَى الضَّالَالَ ظُهُورُهَا
إِلَى أُمِّةٍ لَوْلَاهُ دَامَ غُرُورُهَا
إِلَيْكَ خُطَاهَا، وَاسْتَمَرَّ مَرِيرُهَا
بِثَرِّبِكَ، لَمَّا قَبَّلَتْهُ ثُعُورُهَا

لعلَّ اشتياق الحليّ للوصول إلى أرض الحجاز، وزيارة قبر خير الأنام قد بدا جلياً في إسباغه هذا الاشتياق على الناقاة التي حملته إلى تلك الديار، وهي عادة جرى عليها معظم الشعراء، وهي إسقاط ما يعتل في داخله على دابته أو راحلته، وهو تشخيص يوحى بعمق التجربة النفسية التي عاشها الحليّ، ولذلك نقل الحليّ هذا الشوق إلى ناقته التي غدا معها كلاً واحداً (تَرْضُ الحصى شَوْقاً)، فالذي يَرْضُ الحصى الناقاة، لكن المشتاق هو الحليّ، فالحليّ من خلال هذا الإسقاط حاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات الشاعر ووعيه للمشاهد الواقعي، وربما أسقطه على ما حوله من الأشياء، نفهم من هذا،

"أَنَّ الصُّورَ الشعريّة، تحتاج - فضلاً عن الحسن الظاهر- إلى نشاطٍ داخليٍّ يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورةٍ واعيةٍ تدسّ في ثنايا حسّيتها أفكاراً وخواطر، وتعكس في الوقت نفسه حالةً نفسيّةً وجدانيّةً، وإدراكاً ذهنيّاً؛ لأنّ التصوير في الشعر هو عمليّة ضبطٍ للوجود الظاهر والوجود الباطن، وجعل هذه العوالم تدرك بالحسن، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا"³⁰⁶.

وينتقل الحليّ إلى وصف بعض معجزات النبي ﷺ من خلال صور استعارية لغّة، رغم كونها جرت على الحقيقة، وسأتعامل معها على اعتبار أننا نعالج موضوعاً علمياً. ففي قوله: (سَبَّحَ الحصى لَدَيْهِ) استعارة مكنية مطلقة، حيث شبه الحصى بالإنسان الذي يسبّح، ووجه الشبه هو الشروع بأداء العبادة بين يدي أهلها، ثم استعار لفظ التسبيح من المستعار منه، المشبه به (الإنسان الذّاكر) للمشبّه المستعار له (الحصى)، ثم حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (سَبَّح). وهي استعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (سَبَّح)، ومطلقة؛ لعدم اقترانها بما يلائم الطرفين.

وقد أضفى الحليّ على الحصى سمة بشرية من خلال التشخيص، وهي التسبيح والتحميد بين يدي المصطفى، وفي هذا جمالية لا تبدو إلّا بمثل هذه الاستعارة؛ ذلك أنّ المرء ممّا يلهمه الله التسبيح بعد أن يدرك جلال أمر من الأمور، أو يخوض في عظمة من عظائمها، وهذا ما حدث مع الحصى عندما كان بين يدي النبي الكريم؛ فغدا التسبيح منه بادياً، ثم إنّ تحيّل صدور التسبيح من

³⁰⁶ عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 27.

الحصى أمر صعب على ذهن المتلقي؛ لبعد المناسبة بين المشخص (الحصى)، والإنسان، فلو قيل: سبّح العصفور، لكان ذلك أهون في التخيل؛ لوجود اللسان عند العصفور، ولكن ذلك كان معجزة من الله.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّ كلاً من الطرفين لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد. وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتسبيح داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الحصى)، ولذا فهي استعارة داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

وفي قوله: (حيّا بالسلام بغيرها) استعارة مكنية، حيث شبه الحليّ البعير بالإنسان الذي يسلم، ووجه الشبه هو تأدية التحية فرحاً باللقاء، ثمّ استعار لفظ المشبه به (الإنسان المسلم) للمشبّه (البعير)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (حيّا). وهي استعارة مكنية لجرياتها في الفعل (حيّا). ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه به، فقوله: (بالسلام) ترشّيح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبه به. وهذا التشخيص للبعير من خلال إضفاء سمة القدرة على ردّ السلام عليه أعطى المعنى حيويّة وبعداً غائراً في التخيل، والجمالية هنا تبرز في تقديم الفعل والجار والمجرور (حيّا بالسلام) على الفاعل (بغيرها) تأكيداً على أنّ هذا الفعل (حيّا) متحقّق، كأنّه صادر عن بشر، ثمّ يتفاجأ المتلقي بالفاعل (بغيرها) الذي تجلبب بثوب الصفات البشرية فقام برّد السلام. وفي هذا قصر من خلال تقديم ما حقّه التأخير، وهو قصر تعيين، إذ يصرف الحليّ ذهن المتلقي إلى الفعل الذي قام به البعير على جهة التعيين، وربّما كان هذا التقديم لأهمية نوع هذه المعجزة التي جرت مع النبي ﷺ حقيقة لا تخيلاً، لكننا كما أسلفنا، سنقف عندها بكونها مادة للدراسة من حيث اللغة والبلاغة.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّ كلاً من الطرفين لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد. وعامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتسليم داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (البعير)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

وفي قوله: (تشرّفت الأقدام) استعارة مكنية، حيث شبه الحليّ الأقدام بالإنسان الذي يتشرّف، ووجه الشبه هو بلوغ منزلة الشرف، ثمّ استعار لفظ المشبه به (الإنسان المتشرّف) للمشبّه (الأقدام)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تشرّفت). والاستعارة تبعية لجرياتها في الفعل (تشرّفت). ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فقوله: (خطاها) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبه.

وقد استخدم الحلّي الفعل (تشرّفت) مزيداً، وكان معنى الزيادة هنا المبالغة في الدلالة على الشرف الذي نالته هذه الأقدام من خلال سيرها نحو خير الأنام طراً، وكيف لا تتشرّف، وهي تتعقّر بتراب الطريق الذي تسلكه إلى بلاد الحجاز؟! ثم إنّ الجمالية تتأتّى في هذه الصورة من المفارقة بين هوان الأقدام نتيجة لصوقها بالأرض، ورفع المنزل التي وصلت إليها، وما كان لهذه المنزل لها لولا أنّها تابعت خطاها نحو خير الأنام، واستمرّ مريها.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين لا يمكن اجتماعهما في شيء واحد. وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتشرّف داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الأقدام)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ.

وفي قول: (وفاخرت الأفواه نور عُيوننا بثريلك) استعارة مكنيّة، حيث شبه الحلّي الأفواه بالإنسان الذي يفاخر، ووجه الشبه هو التبخر والخيلاء على من هو دون منزلة المتفاخر، ثم استعار لفظ المشبه به (الإنسان المتفاخر) للمشبه (الأفواه)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (فاخرت). والاستعارة تبعيّة؛ لجريانها في الفعل (فاخرت)، ومجرّدة؛ لافتراضها بما يلائم المشبه، فقولها: (قَبَلَتْهُ تُغَوِّرُهَا) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّ التقبيل ممّا يلائم المشبه. وقد نسج الحلّي المشهد عبر تشخيص كلّ من الأفواه والعيون، وجعل بينها محاورة وسجال لإثبات من هو أعظم شأنًا، وأعلى منزلة، فكان السبق للأفواه؛ لأنّها قبّلت ذلك التراب الطاهر الذي حوى خير العالمين، وتبدو حيويّة الصورة من خلال صورة الجدل المفترضة بين عنصرين لا يكون منهما الجدل على الحقيقة، حيث ينتقل هذا الوهم إلى نفس المتلقّي، فيحدث لديه حالة من السرور والبهجة. وهذه الاستعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالمفاخرة داخلية في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الأفواه)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ.

وقد استخدم الحلّي الفعل (فاخرت) في هذه الصورة الاستعارية مزيداً، والزيادة هنا للدلالة على المبالغة والتكثير، ولما كانت هذه المفاخرة من الأفواه على نور العيون نابعة من الميزة التي نالتها هذه الأفواه، وهي تقبيلها لتراب الحجرة النبويّة الطاهرة (لَمَّا قَبَلَتْهُ تُغَوِّرُهَا)، فإنّه كان من حقّها أن يمدحها الحلّي، ويُسبغ عليها سمة تشخيصيّة من خلال فعل المفاخرة الصادر عنها تجاه نور العيون، وهو فعل إنسانيّ بحت، أضف إلى ذلك أنّ أداة الشرط غير جازمة (لما) التي تفيد الظرفيّة الحينيّة قد بيّنت أنّ هذه الأفواه لم تنل ما نالته من الشرف إلّا لما قبّلت التراب النبوي الطاهر.

ومن المحسنات المعنوية التي اتكأ عليها الحلّي، فكانت عوناً له في رسم صوره الفنية الاستعارية بين كلمتي (أُخِذْتُ، نَارُ)، وهو تضاد إيجاب خفي؛ ذلك أنّ الإخماد يفيد معنى الانطفاء، أو ما يستلزمه كالماء الذي هو ضدّ النار، وبين كلمتي (أُخِضْتُ، ظُهُورُهَا)، وهو تضاد إيجاب واضح، بيّن الفرق بين حال الكون قبل ولادة النبي ﷺ أو بعثته، وحاله بعد البعثة؛ فأحدث ذلك في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا نابعة من الجمع بين الأضداد ولمّ شتات المتناפרات، ممّا حقّق الانتقال في الذهن بين الضدّ وضدّه.

وتابع في القصيدة نفسها قائلاً³⁰⁷:

أَيَا صَادِقَ الْوَعْدِ الْأَمِينِ وَعَدْتَنِي	يُبَشِّرِي، فَلَا أَخْشَى، وَأَنْتَ بِشِيرُهَا
بَعَثْتَ الْأَمَانِي عَاطِلَاتٍ لَتَبْتَغِي	نَدَاكَ، فَجَاءَتْ حَالِيَاتٍ تُحَوِّرُهَا
وَأَرْسَلْتُ أَمَالاً خِمَاصاً بَطُورُهَا	إِلَيْكَ، فَعَادَتْ مُثْقَلَاتٍ ظُهُورُهَا
إِلَيْكَ رَسُولَ اللَّهِ، أَشْكَو جَرَئِمَاءَ	يُوَاظِي الْجِيَالَ الرَّاسِيَاتِ صَغِيرُهَا
وَغَالِبُ ظَنِّي بَلْ يَقِينِي أَنَّهَا	سُتْمَحِي، وَإِنْ جَلَّتْ، وَأَنْتَ سَفِيرُهَا
لِأَنِّي رَأَيْتُ الْعُرْبَ تَخْفُرُ بِالْعَصَا	وَتَحْمِي، إِذَا مَا أَقْمَهَا مُسْتَجِيرُهَا
فَكَيْفَ يَمُنُّ فِي كَفِّهِ أَوْرَقَ الْعَصَا	تُضَامُ بِي الْأَمَالُ، وَهَوَ خَفِيرُهَا؟

لقد استبشر الحلّي ببشرى الشفاعة من النبي ﷺ، فلما قصد الديار النبوية الطاهرة كانت تسبقه إليها أشواقه الكبيرة، وآماله العريضة، فشخص هذه الآمال والأمانى عندما شبّهها بالحسان التي تعطلت صدورها من كلّ زينة، وقد أراد بذلك بسط الحال أمام المقام النبوي الشريف، ففي قوله:

بَعَثْتَ الْأَمَانِي عَاطِلَاتٍ لَتَبْتَغِي	نَدَاكَ، فَجَاءَتْ حَالِيَاتٍ تُحَوِّرُهَا
---	--

استعارة مكنية، حيث شبّه الحلّي أمانيه وآماله بالحسان العواطل، ووجه الشبه هو الخلو من أسباب الزينة والحلي، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (الحسان العواطل) للمشبّه (الأمانى)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو اسم الفاعل (عاطلات).

وهي استعارة تبعية لجريائها في اسم الفاعل (عاطلات)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فقوله: (فَجَاءَتْ حَالِيَاتٍ تُحَوِّرُهَا) ترشيح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه به. والملاحظ أنّ الحلّي قصد إرسال هذه الأمانى، التي بطبيعة الحال تكون محمّلة بلهجة الرجاء، فجاء تشبيهها لها بالحسان العاطلات النحور مؤدّياً لمعنى النقص والعوز مع اجتماع الرغبة والرجاء بتحسين الحال.

³⁰⁷ صفي الدين الحلّي، الديوان، 78.

فتشخيص الحلّي لأمانيه بهيئة الحسان يُعطي بعداً جمالياً عميقاً من خلال لفت انتباه المتلقّي للمعنى بأبهى لفظ ممكن، فالسامع يأنس بذكر الحسان، وترنو نفسه إلى ذكرها، ولذا كان هذا التشخيص موفقاً، بالإضافة إلى معنى الاستمرار في الحاجة إلى السلطان، ذلك المعنى الذي يدعمه إتيان الحلّي باسم الفاعل (عاطلات) للدلالة على خلوّ هذه الأمانى من الزينة، ثمّ إنك تألف كون القاصد إلى العطاء والراغب بالبذل خالياً من أسباب الزينة، وهذا ما ساعد في تثبيت معنى الحاجة إلى عطاء السلطان عندما ادّعى الحلّي كون أمانيه (عاطلات). وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، ودقّة التشخيص أكثر. وهي خاصية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالعطل من الزينة داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الأمانى)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة معقول محسوس، والجامع عقلي.

ثمّ يبيّن الحلّي على نحو من المقابلة حال هذه الأمانى بعد أن أُلْمِت بالسلطان، ونالت من عطاء ونداء، فالمقابلة بين الجملتين: (بَعَثْتُ الأمانى عاطِلاتٍ) و (فَجاءَتْ حالياتٍ تُحوّنها) تؤكد الفارق بين الحال التي بُعِثت فيها هذه الأمانى، والحال التي عادت بها إلى الحلّي. وتأمل معي مناسبة هذا التشخيص للأمانى في الحالتين السابقتين، فهذه الأمانى عندما كانت عاطلة من الزينة استلزم ذلك منها الخفر والحياء على عادة الحسان، والخجل من الإتيان إلى السلطان من تلقاء نفسها، ولذا استخدم الحلّي الفعل (بَعَثْتُ)، وكانت الأمانى في الجملة بموقع المفعول به، في حين أنّها عندما نالت العطاء (جاءت) من تلقاء نفسها وكأنّها قد قويت شخصيتها، وسُرّت بما نالت، فما كان منها إلّا أن سارعت في العودة إلى وليها (الحلّي)، وقد كانت في الجملة (جاءت حالياتٍ تُحوّنها) بمقام الفاعلية، وهي حال الحسان إن تمكّنت ممّا تريد، ووصلت إلى ما تروم.

ثمّ يسعى الحلّي إلى التأكيد على إجارة النبي ﷺ لمن جاء طالباً منه الشفاعة والبركة من خلال تذكيره بأنّ إجارة الملهوف خُلِقَ كريم من أخلاق العرب، وبالتالي من باب أولى أن يكون النبي ﷺ، وهو خير العرب والعجم، متّصفاً بهذه الصفة الكريمة، ولذلك ضمن الحلّي تحقيق آماله بالشفاعة والعفو، ففي قوله:

فَكَيْفَ يَمُنُّ فِي كَوْنِهِ أَوْزَقَ الْعَصَا تُضَامُ بِي الْأَمَالُ، وَهُوَ خَفِيرُهُمَا؟

استعارة مكنية، حيث شبه الحلّي الآمال بالإنسان الذي أُجبر بعد تعرّضه للضيم، ووجه الشبه هو عدم تعرّض للضيم والظلم، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (الإنسان المتعرّض للضيم) للمشبّه (الآمال)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (تضام).

والاستعارة تبعية لجرياتها في الفعل (تضام)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فقوله (خفيها) تجريد لهذه الاستعارة، لأنها مما يلائم المشبه.

وقد بدأ الحلّي البيت السابق باستفهام خرج إلى معنى النفي، أي أنّ هذه الأُماني لن تُضام في حضرة النبي ﷺ، ممّا أفاد في نقل الحالة الشعورية التي مرّ بها الحلّي، وهي حال من توقّع الخير وتفاعل به، ثمّ خامر نفسه الشكّ بأنّ هذه الآمال قد تعود خائبة؛ لكثرة الذنوب والمعاصي، فسأل سؤالاً يريد به نفي الخيبة أو القبول دون تحقيق المراد. وكان عنصر التشخيص لهذه الآمال ساعداً في تأكيد الحالة الشعورية للحلّي؛ فمشهد وقوع الضيم على المرء يثير في نفس المتلقّي الشفقة والرحمة؛ ممّا دفع به إلى إجازة هذا المظلوم، وهو ردّ فعل النبي ﷺ تجاه زائر، ذلك الردّ الذي تأكّد منه الحلّي، واعتبره نتيجةً طبيعيّةً.

وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما. وهي عامية، لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو (وقوع الجور والظلم) غير داخل في مفهوم الطرفين، فهو داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان الضعيف)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الآمال)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمعقول، والجامع عقليّ.

وممّا دعم المعنى العام ما ورد من محسنات بديعية جاءت عفو الخاطر كما في المقابلة بين الجملتين: (بَعَثْتُ الأُماني عَاطِلَاتٍ) و (فَجَاءَتْ حَالِيَاتٍ نُحُورُهَا)، وهي مقابلة بين معنيين، والتي تؤكّد الفارق بين الحال التي بُعثت فيها هذه الأُماني، والحال التي عادت بها إلى الحلّي. وكذلك المقابلة بين الجملتين: (أَرْسَلْتُ آمَلاً خِمَاصاً بُطُورُهَا) و (فَعَادَتْ مُثْقَلَاتٍ ظُهُورُهَا)، وهي مقابلة بين ثلاثة معانٍ. وكذلك التضاد بين كلمتي (ظَنِّي، يَقِينِي)، وهو طباق إيجاب بيّن الفرق بين حال الرجاء والطمع عند الحلّي.

وقال يمدح النبي ﷺ، ويعدّد بعضاً من معجزاته³⁰⁸:

وَعَدَتِ تُكَلِّمُكَ الْأَبَاعِرُ وَالظُّبَا	وَالضَّيْبُ وَالثُّعْبَانُ وَالسِّرْحَانُ
وَالْجَزْغُ حَنَّ إِلَى غُلَاكَ مُسَلِّماً	وَبِـبَطْنٍ كَفَّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ
وَشَكَكَ إِلَيْكَ الْجَيْشُ مِنْ ظَمَأٍ بِهِ	فَتَفَجَّرَتْ بِالْمَاءِ مِنْكَ بَنَانُ
وَرَدَدَتْ عَيْنَ قَتَادَةٍ مِنْ بَعْدِ مَا	ذَهَبَتْ فَلَمْ يَنْظُرْ بِهَا إِنْسَانُ
وَحَكَى ذِرَاعَ الشَّاقَةِ مُودَعٍ سُمُّهُ	حَتَّى كَأَنَّ الْعُضْوَ مِنْهُ لِسَانُ

³⁰⁸ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 81.

من معجزات النبي ﷺ حديث البهائم معه، وشكايتها له من جور أصحابها، وهي إحدى دلائل نبوته عليه الصلاة والسلام، والتعبير عن هذه المعجزة كان لا بد من الاستعانة بالبيان والمجاز، وتوظيف الصورة الأدبية الفنية، وهذا ما عمد إليه الحلبي، وسأتناوله في الدرس رغم حدوث ذلك مع النبي ﷺ على الحقيقة لا المجاز، لكننا في النهاية أمام مادة أدبية فنية، وظاهرة لغوية تصلح للدرس. ففي قوله:

وَعَدَتْ تُكَلِّمُكَ الْأَبَاعِرُ وَالظُّبَا وَالضُّبُّ وَالثُّعْبَانُ وَالسَّرْحَانُ

استعارة مكنية، حيث شبه الحلبي الأباعر والظبا والضب والثعبان والسرحان بالإنسان الذي يتكلم، ووجه الشبه هو القدرة على أداء الكلام والنطق، ثم استعار لفظ المشبه به (الإنسان المتكلم) للمشبه (الأباعر والظبا والضب والثعبان والسرحان)، ثم حذفه، ودل عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تكلمك). والاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (تكلمك)، ومطلقة لعدم اقترانها بما يلائم أيًا من الطرفين. وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، فلا يكون المرء بغيراً، ولا البعير امراً. وهي عامية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها وهو (الكلام)، لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالكلام داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (الأباعر)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

ثم إن إضفاء صفة الكلام على الأباعر يعطي الصورة الفنية السابقة حيوية لا نجدها في غيرها من مظاهر التشخيص التي قد يسبغها الشعراء على صورهم الشعرية، ذلك أن صدور مثل هذا الفعل عن الأباعر ينقل إلى المتلقي الصورة نوعاً من الأثر الأدبي الحسن المتمثل في طرافة تخيل مثل هذه الصورة، وهي محادثة البهائم للنبي ﷺ.

وقد تقصد الحلبي تعداد هذه الحيوانات التي تكلمت إلى النبي ﷺ، رغم أن النبي ﷺ لم يتكلم إليه سوى البعير والضب، وهذا يدل على أنه يرمي إلى تأكيد استخدامه للأبعاد الفنية للمعجزات التي مرت بالنبي ﷺ، بغض النظر عن تتبع المعجزات من الناحية الدينية أو التوثيقية التاريخية. وهذا الإطناب في تعداد أسماء الحيوانات التي كلمها النبي ﷺ (الأباعر والظبا والضب والثعبان والسرحان) لم يكن له من مبرر إلا تمكين المعنى في ذهن السامع، والتلذذ بالحديث عن مكرماته عليه الصلاة والسلام.

وفي قوله:

وَالْجِرْنُحُ حَنَّ إِلَى غُلَاكَ مُسْلِمًا وَبَطْنُ كَفِّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ

تطالعنا لمسة بلاغية أخرى قوامها استعارتان مكنيتان توضّحان بشيء من الفنية العالية دور التشخيص في رسم الصورة الفنية المدحّية لدى الحلّي، فقد سعى الحلّي إلى إبراز الجوانب الدقيقة المشكّلة لبلاغة الصورة، من خلال تتبّع حيثيات التشخيص المعنوية المسبغة على الجمادات والمحسوسات. والاستعارة الأولى في قوله: (وَالْجِرْعُ حَنَّ إِلَى غُلَاكَ مُسَلِّماً)، وهي استعارة مكنية، حيث شبّه الحلّي الجذع بالإنسان الذي يحنّ، ووجه الشبه هو صدور الشوق والحنين، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (الإنسان الحانّ) للمشبّه (الجذع)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (حنّ). وكون الحنين بمعناه الدقيق لا يصدر في الغالب إلّا عن عاقل فإنّ صدور الحنين عن جذع النخل يدلّ على حسن توظيف الحلّي للتشخيص في هذه الصورة، ذلك أنّ المشاعر العاطفية كالحنين والفرح والغضب ... وغيرها من أخصّ الصفات الإنسانية، والتي تعطي المتلقّي نوعاً من البهجة التي يُدركها كلّما تتبّع ملامح هذه الصورة، وتخيّل هذه السمة الإنسانية مسبغة على الجماد. والاستعارة تبعية لجريائها في الفعل (حنّ)، ومرشحة لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فقلوه: (مُسَلِّماً) ترشيح لهذه الاستعارة، وذلك من باب أنّ السلام بعد الحنين ينقل إلى المتلقّي الحالة النفسية التي اعتملت في صدر الحلّي تجاه النبي ﷺ، وهو يعدّد صفاته الشريفة، ومعجزاته الكثيرة. فالحنين إلى مَنْ نَحَبَ فعل إنسانيّ بامتياز، وصدوره عن الجذع، وهو نبات مع النبي ﷺ كمعجزة، لكنّه لغةً دلّ على تخيل عالي الأداء فأنت تشعر بتأكيد هذا الجذع لاحترامه لحبوه رسول الله ﷺ، ومناجاة له، والسلام عليه في جوّ من الاستعطاف والاستسلام لهدوء جميل يرمق فيه جمال خير المرسلين. وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها وهو (الحنين) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالحنين داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الجذع)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ.

والاستعارة الثانية في قوله: (وَبِطْنِ كَفِّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ)، وهي استعارة مكنية أيضاً، حيث شبّه الحلّي الصوّان في كفّ النبي ﷺ بالإنسان الذي يسبح، ووجه الشبه هو التعبّد والابتهاال، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (الإنسان المبتهل)، للمشبّه (الصوّان)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (سبح). والاستعارة تبعية لجريائها في الفعل (سبح)، ومجرّدة لاقتراحها بما يلائم المشبّه (الصوّان)، فقلوه: (بِطْنِ كَفِّكَ) تجريد لها. والفعل (سبح) بصيغة الإغناء عن المجرد أضفى على البنية اللغوية للصورة قوّة في الدلالة على معنى الابتهاال والتعبّد بين يدي الرسول الكريم. ثمّ إنّ اتفاق حدوث التسبيح - وهو عبادة وفعل مقدّس - في مكان مقدّس هو كفّ النبي ﷺ يكمل في ذهن المتلقّي ملامح الصورة الفنية، ويجعله أمام لوحة جماليّة تُحرّك عنده الإحساس بالجمال والجلال. وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها وهو (التسبيح) لا

يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالتسليم داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (الصّوّان)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

وفي قوله: (وَحَكَى ذِرَاعُ الشَّاةِ مُودَعٌ سُمَّةً) يضيف على ذراع الشاة صفة إنسانية مشخّصاً إياها، تلك الذراع التي قُدّمت للنبيّ صلى الله عليه وسلم مسمومةً من قبل اليهودي في قصّة معروفة ليس هنا مكان بسطها، وهي معروفة في كتب السيرة³⁰⁹، وفي ذلك استعارة مكنيّة، حيث شبّه الحلّي ذراع الشاة بالإنسان الذي يحكي، ويخبر عمّن فعل فعلاً وأخفاها بالتعاون معه، ووجه الشبه هو إفشاء السر بعد خفائه على من تُوقع وقوع الضرر عليه إن بقي مخفياً، ثمّ استعار لفظ المشبّه به (الإنسان المخيّر بالسر) للمشبّه (ذراع الشاة)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (حكى).

والاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (حكى)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فقوله: (مُودَعٌ سُمَّةً) ترشيح لهذه الاستعارة، ولا يخفى على المرء جماليّة التشخيص التي تتجلّى في صدور الحكي والكلام عن جماد (ذراع الشاة)، فالنبيّ ﷺ يمدّ يده لتناول طعام هُيئَ له، وما إن يهّمّ بقضم الشاة حتى تنطق الذراع بالحقّ منبّهةً خير الأنام باسم اليهودي الذي أراد قتله بالسّم، فوضعه في تلك الذراع.

والفعل (حكى) بصيغة الماضي يدلّ على ثبوت هذا الفعل الصادر عن تلك الذراع، وكأنّ هذه الذراع قد أُسبغت عليها سمة الوفاء للنبيّ؛ إذ لم تحنه، بل عملت على فضح مَنْ وضع السّم في اللحم قاصداً قتل النبيّ ﷺ. وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين (الإنسان والذراع) يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، ودقّة التشخيص أكثر. وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها وهو (الحكي) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالحكي داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (الذراع)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع حسيّ.

ومن المحسّنات المعنويّة التي دعمت المعنى في الصور الاستعارية السابقة التضاد بين كلمتي (ظمأ، والماء)، وهو تضاد خفيّ، فالظمأ ضدّ الري الذي يقتضيه الماء. وكذلك التضاد الواضح بين كلمتي (رَدَدَتْ، ذَهَبَتْ)، وهو تضاد خدم المعنى، ونقل إحساسات الحلّي إلى المتلقّي.

³⁰⁹ دحلان، السيرة النبوية، 218/2-219.

وقال يمدح الملك الناصر وجيشه وعشيرته³¹⁰:

أُسْدُ رَوْتِ يَوْمِ الْهِيَاكِ أَكْفُهُمْ	بَدَمِ الْأَسْوَدِ تَعَالَيْتُ الْخِرْصَانِ
فَصَفَوْا الْقَنَا فِي صَدْرِ كُلِّ مُدَرِّعٍ	وَالْبَبِيضِ فِي الْأَبْـبَدَانِ وَالْأَبْـبَدَانِ
قَدْ عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ بِسَمِيهِ	وَسَمَا بِنُصْرَتِهِ عَلَى الْأَدْيَانِ
وَإِذَا وَقَدْ عَادَ السَّامُحُ وَأَهْلُهُ	رِمَاءً، فَكَأَنَّ لَهُ الْمَسِيحَ الثَّانِي
فَالطَّيْرُ تَلَجَأُ بِالْخِصْمُونَ لِأَهْلِهَا	بَنَادَاهُ لَمْ تَأْمَنْ مِنَ الطَّوْفَانِ
لَا عَيْبَ فِي نُعْمَاهُ إِلَّا أَهْلُهَا	يَسْلُو الْعَرِيبُ بِهَا عَنِ الْأَوْطَانِ

لم يكن الحلّي أمام مشهد القوّة في الحرب، مشهد البطولة والشجاعة من بني أرتق، إلّا أنّ لهج لسانه بأعذب الأبيات التي رسم من خلالها بفتيّة عالية صورة الإقدام عند هؤلاء القوم، فهم في الحرب أَسْوَدٌ لا تهاب الموت، ولا تخشى المنايا، يسعون إلى الحرب بهمم عالية، ونفوس أئبّة لا تعرف الاستكانة، ولا شيء يوضّح ذلك كالاستعارات؛ لذا لجأ إليها ناسجاً منها خير لبوس.

ففي قوله: (أُسْدُ رَوْتِ يَوْمِ الْهِيَاكِ أَكْفُهُمْ) استعارة تصريحيّة، حيث شبه الفرسان من بني أرتق بالأسد، ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (الأسد) للمشبّه (فرسان بني أرتق)، ثمّ حذف اللفظ الدال على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (البدور) فالاستعارة تصريحيّة. وهي استعارة أصليّة لجرياها في الاسم الجامد الدال على ذات (الأسد)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقوله: (يوم الهياج) ترشيح لها. فاستعارة الأسود للفرسان صورة قديمة مطروقة كثيراً، وربّما وصلت إلى حدّ الابتدال والكلام العادي، لكن الحلّي ببراعته الشعرية جدّد في طريقة عرضها لَمَّا جعل هذه الأسود تسقي الرماح في المعارك من دماء ضحاياها من أبطال الأعداء، وهذا ما شكّل لفظة جماليّة خرجت بهذه الاستعارة من الابتدال إلى الجلّة والابتكار، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ فحول الشعراء هم من يستطيعون نقل الصور القديمة إلى الجلّة في طريقة العرض وحسن التوظيف.

وهي استعارة عناديّة؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها وهو (الشجاعة والجرأة) لا يحتاج إلى أعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فالجرأة داخلية في مفهوم المستعار منه (الأبطال)، وفي مفهوم (الأسد)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ. وقوله: (رَوْتِ أَكْفُهُمْ) يحمل مجازاً مرسلًا علاقته السببيّة، لأنّ الذي يروي هو الماء لا الأكفّ. وهي صورة بديعيّة قوامها سقاية هؤلاء الفرسان للرماح القصيرة (تعاليت الخِرصان) من دماء الأعداء.

³¹⁰ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 100-101.

وفي قوله: (الطيرُ تلجأُ بالحصون ولم تأمن) شخّص الطير جاهلاً إياها كالإنسان في الرغبة بالبحث عن ملجأ يأمن به، وهذه الصفة مشتركة بين الإنسان والحيوان، لكن الذي يجعلها من باب التشخيص أنّ هذه الطيور كانت تبحث عن قصد عن حصون الملك الناصر دون غيره؛ لأنّها تعلم ألا ملجأ من طوفان ندى السلطان إلّا بحصونه. وفي هذا استعارة مكنيّة، حيث شبه الحليّ الطير بالإنسان الباحث عن حصن منيع يختاره ليتحصّن به، ووجه الشبه هو السعي الحثيث عن ملجأ مخصوص دون بقية الملاجئ، ثمّ استعار لفظ المشبه به (الإنسان الباحث عن ملجأ) للمشبّه (الطير)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تلجأ).

والاستعارة تبعيّة لجرياتها في الفعل (تلجأ). ومرشحة؛ لاقترانها بما يلائم المشبه به، فقوله: (بالحصون. لم تأمن) ترشيح لهذه الاستعارة. وهي استعارة عناديّة؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها، لا يحتاج إلى إعمال فكر، ثمّ إنّ جامع (البحث عن مأمن) جامع داخل في مفهوم الطرفين (الطير والإنسان)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ.

والذي دلّ على أنّ هذه الحصون هي حصون الملك المنصور دون غيره أنّ أَل التعريف في كلمة (الحصون) هي عهديّة ذهنيّة، أي تلك الحصون التي شيدها الملك المنصور. ثمّ إنّ الجملة الاسميّة (الطير تلجأ) تعطي دلالة الاستمرار في ذلك اللجوء النابع من استمرار فيض الندى من بين يدي السلطان الناصر، فندى السلطان يلجئ الطير والبشر على السواء إلى الحصون خوفاً من الغرق. وقد أسهم في دعم الصورة الفنيّة السابقة ما جاء بين طيّاتها من جواهر البديع كالجناس التام المماثل بين كلمتي (الأبدان والأبدان) في البيت الثاني، فالأولى تعني (الدروع)، والثانية تعني (الجسوم). وتأكيد المدح بما يشبه الدم في قوله:

لا عَيْبَ فِي نُعْمَاهُ إِلَّا أَهْمَا يَسْلُو الْعَرِيبُ بِهَا عَنِ الْأَوْطَانِ

وكذلك المبالغة في قوله:

وَاقٍ وَقَدْ عَادَ السَّمَاخُ وَأَهْلُهُ رِمَاءً، فَكَانَ لَهُ الْمَسِيخُ الثَّانِي

وهي مبالغة غلو؛ إذ من المستحيل أن يفنى السماح كلّ مع أهله دفعةً واحدةً، ولكن ذلك من باب تأكيد زوال الخير من البلاد قبل قدوم السلطان الناصر إليها، ثمّ عودة هذا السماح إلى الحياة على يدي السلطان الناصر.

ومن المشكلة تعبيره عن القذف بالقصف؛ لأنّ القصف يؤدّي معنى القذف (فَصَفُوا الْقَنَا) وتعبيره عن السيوف بصفتها، وهي البياض (البَيْض). والتضاد بين كلمتي (أسد و ثعلب)، وهو تضاد إيجاب واضح، وكذلك التضاد بين كلمتي (الْخُصُونِ، الطَّوْفَانِ)، وهو تضاد خفيّ، فالخصون تقتضي النجاة، وبالمقابل يقتضي الطوفان الغرق.

وقال يمدح السلطان المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق³¹¹:

مَلِكٌ بِهِ اكْتَسَبَتِ الْأَيَّامُ ثُوبَ بَهَاءٍ مِثْلَ اكْتِسَاءِ عُصُونِ الْبَانِ بِالْوَرَقِ
تَهْوَى الْحُرُوبَ مَوَاضِيَهُ فَإِنْ ذُكِرَتْ حَنَّتْ، فَلَمْ تَرَ مِنْهَا غَيْرَ مُنْذَلِقِ
أَحْيَيْتَ بِالْجُودِ آثَارَ الْكِرَامِ، وَقَدْ كَانَ النَّدَى بَعْدَهُمْ فِي آخِرِ الزَّمَقِ
أَلَى عَلَى غَمْلِهِ أَلَّا يُرَاجِعَهُ إِلَّا إِذَا عَادَ مُحَمَّرًا مِنَ الْعَلَقِ

من عوائد السلاطين والملوك الجمع بين البذل والعطاء من جهة، والجبروت من جهة أخرى، والسلطان المنصور نجم الدين أبو الفتح غازي أنموذج للسلطان الذي علا نجمه، وبسقت قامة عزّه، حتّى غدت الأيام نفسها ممّن تكتسي من نعمه، وفي هذا إشارة إلى وصول نعم المنصور إلى كلّ أحد. لكن مظهر القوّة والمنعة في مشهد المنصور يبدو طاعياً في هذه القصيدة، وغنياً بالملاحم الفنيّة، ففي قوله:

مَلِكٌ بِهِ اكْتَسَبَتِ الْأَيَّامُ ثُوبَ بَهَاءٍ مِثْلَ اكْتِسَاءِ عُصُونِ الْبَانِ بِالْوَرَقِ

استعارتان، الأولى قوله: (تَهْوَى الْحُرُوبَ مَوَاضِيَهُ)، وهي استعارة مكنيّة مرشّحة، حيث شبّه الحليّ الحروب ومواضي السلطان بالعاشقين، فسيوف جند السلطان تهيم في حبّ الحروب؛ لشدة فتكها وطعائها، فهي من خيرة أصحاب الحروب وأصدقائها، ووجه الشبه في هذه الاستعارة هو شدة الحبّ والتعلّق. ثمّ استعار الحليّ لفظ المشبّه به (العاشقين) للمشبّه (مواضي السلطان)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تَهْوَى). وهذه الاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (تَهْوَى). ومرشّحة؛ لافترائها بما يلائم المشبّه به، فقوله: (حَنَّتْ) ترشيح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه به.

وتأمل - رعاك الله - كيف يسبغ الحليّ على الجمادات من صفات الإنسان، لينتج لنا في هذه الاستعارة لوحة فنيّة شعريّة متكاملة، ويبدو سحر التشخيص في جعل المتلقّي يتخيّل شدة تلهّف سيوف السلطان للقاء الحروب، والفعل (تَهْوَى) في الزمن المضارع يعطي المعنى دلالة الاستمرار، فهذا الشوق والهوى من تلك السيوف مستمرّ متتابع يهيج في صدورهم كلّما استعرت

³¹¹ صفّي الدين الحليّ، الديوان، 108-109.

الحروب أو شَبَّتْ نارها، ثمَّ يبلغ من تنامي هذا الهوى أنَّها كلَّما ذكرت الحروب أمام مواضي السلطان، وتذكَّرت فِعالها في الأعداء أصابها الحنين إليها (فَإِنْ ذُكِّرَتْ حَنَّتْ).

وهي استعارة وفاقية؛ لأنَّ كلاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، ودقَّة التشخيص أكثر. وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالهوى داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنَّه عارض غير داخل في مفهوم (السيوف)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي عامية؛ لأنَّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

والاستعارة الثانية في قوله: (حَنَّتْ) استعارة مكنية، حيث شَبَّه الحلي السيوف بالحب الذي يحنَّ إلى من أحبَّ بجامع شدَّة الشوق كلَّما ذكر المحبوب، ثمَّ استعار اللفظ الدالَّ على المشبَّه به (الحبَّ)، للمشبَّه (السيوف)، ثمَّ حذفه، ودلَّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (حَنَّتْ). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (حَنَّتْ)،

وهي استعارة مجرَّدة لاقتراحها بما يلائم المشبَّه، فقوله: (فَلَمْ تَرَ مِنْهَا غَيْرَ مُنْدَلِقٍ) تجريد لهذه الاستعارة، لأنَّها ممَّا يلائم المشبَّه. فسيوف الملك تعشق الحروب، وتحنَّ إليها إذا ذكرت أمامها لما رآته من فعالها التي تبيُّض الوجوه، وتسرُّ النواظر، فالحنين الصادر عن هذه الحرب كان حينئذٍ إلى من يشفي غليلها، ويحمل لواءها. وهذا يدلُّ على سعة مخيِّلة الحلي، وخصوصية الصور الاستعارية لديه، فالمشهد جديد مبتكر ينقل إلى نفس المتلقِّي كلَّ شعور بالقوَّة والمنعة عند هذا الممدوح.

وهي استعارة وفاقية؛ لأنَّ كلاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد (ساح الوغى)، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهي خاصية؛ لأنَّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالحنين داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنَّه عارض غير داخل في مفهوم (السيوف)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وفي قوله:

أَلَى عَلَى غَمٍّ لَهُ أَلَا يُرَاجِعُهُ إِذَا عَادَ مُحَمَّرًا مِنَ الْعَلَقِ

يضيف الحلي على السيف المشرفي المندلق في الحرب يسعى نحو قلوب الفرسان ورقابهم، أضفى عليه مسحة من خاصية الإنسان، والتي تجلَّت في تشبُّث هذا السيف بموقفه الراض للعودة من حيث خرج، إلَّا أن يصطبغ بالدم الأحمر، فقد أقسم للغمد أنَّه لن

يراجعه أو يركن إليه حتى يحقق المراد، فشبه بذلك السيف بالإنسان الذي يصبر على موقفه على الاستعارة المكنية المجردة، ووجه الشبه في هذه الاستعارة هو الإصرار على الرأي، والتعنّت فيه، أو الحلف بالألا يفعل شيئاً حتى يحقق المراد. ثم استعار الحلّي لفظ المشبه به (الإنسان المصّر على رأيه) للمشبّه (السيف)، ثم حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (آلى). وهذه الاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (آلى)، ومجرّدة لافتراضها بما يلائم المشبّه، فكلمة (غمده) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه.

وبراعة التخيل عند الحلّي تكمن في تشخيص عنصرين هما السيف والغمد، ثم افتراض حوار جرى بينهما يسترجع فيه الغمد صاحبه، ويطلب منه أن يكفّ عن القتال، وأن يكتفي بما حصده، فيقسم الأخير ألا يعود حتى يروي غليله من دماء الأبطال، وكأنّنا أمام مشهد مسرحي ملحمي فيه حركة وحوار وصراع، وهذا ما جعل الصورة أكثر تأثيراً، وأقوى في نقل الفكرة إلى المتلقّي، ونقل أحاسيس الشاعر إليه تجاه ممدوحه.

وكان للمحسنات البديعية التي أوردها الحلّي دورٌ في دعم فكرة قوّة بطش السلطان وهيمنته على خصومه، بالإضافة إلى اتّصافه بالكرم، كما في مراعاة النظر عند ذكره للحنين من قبل الحرب بعد أن شبّهها بالإنسان الذي يهوى، وذلك في قوله:

هَمَوَى الْخُرُوبَ مَوَاضِيَهُ فَإِنْ ذُكِرَتْ حَنَنْتُ، فَلَمْ تَرِ مِنْهَا غَيْرَ مُنْذَلِقٍ

فالحنين لسيوف السلطان عند ذكرها لممّا يناسب الهوى والحب الصادران من قبل الحرب؛ فزاد هذا اللون البديعيّ في تلاحم الصورة البيانية في البيت الثاني، وعزّز من دلالتها التصويريّة، وكذلك التضاد بين كلمة (غمد) وهاء الغائب المتصلة به، والتي تعود على السيف، وهو طباق إيجاب.

وكذلك التضاد بين الفعل (أَحْيَيْتَ) والتركيب (في آخِرِ الرَّمَقِ)، وهو تضادّ خفيّ أوضح الفرق بين المتناقضات؛ فبضدّها تميّز الأشياء، ممّا أحدث في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا نابعة من الجمع بين الأضداد، ولمّ شتات المتنافرات ممّا حقّق الانتقال في ذهن بين الضدّ وضدّه.

2.1.1.4. استعارة وظيفتها التجسيد

يغدو نقل المعنى إلى المتلقّي أسهل وأجمل كلّما لجأ المبدع إلى تجسيد معانيه وأفكاره بصورة محسوسة تُبسّطها، وتجعلها أقرب إلى ذهن هذا المتلقّي، لكن هذا التمثيل أو التصوير الحسيّ الذي ترتبط به الصورة بشكل واضح ليس من قبيل التصوير الساذج

المبسط لإظهار دقائق الأشياء وتفصيلاتها بشكل يحاكي فيه الواقع، وإنما هو تمثيل للمعاني وتجسيد لها - في معظم الأحيان - في صورة تُنسج أجزاؤها وأبعادها في الذهن عن طريق التخيل، وتنعكس بالتالي في صورة لغوية تتألف أجزاؤها بطريقة مجازية.

وبذلك تأخذ الصورة شكلاً مغايراً للصورة الحسية القائمة في الواقع مهما حاولت أن تحاكيها، فهي ليست تصويراً فوتوغرافياً للأشياء، وإنما هي إعادة تصوير، أو بالأحرى إنتاج جديد للواقع لا صلة له بالواقع المعيش، حيث يستمد هذا التجسيد في الاستعارة مقوماته من ذات الفنان ورؤيته الشعرية، لا من الأشياء في ذاتها.

فلاستعارة تدخل تحت إطار الصورة باعتبارها تقوم على الاتساع الدلالي القائم على التجسيد للفكرة أو المعنى، وإذا كانت الصورة الاستعارية - كما بينا - لا تنحصر وظيفتها في عملية التجسيد فحسب، وإنما فيما تثيره في الذهن أيضاً من فكر وتنشيط للخيال، فإن العلاقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني التي تعبر عنها الاستعارة لا تُدرك بشكل طبيعي - كما يُعتقد - وإنما من خلال عملية ذهنية منطقية تربط بين الأشياء المتجاوزة خارجياً (أي الانتقال النوعي)، أو داخلياً (أي الانتقال الكمي بين الأشياء)، وبإحداث هذه الحركة الذهنية تكتسب الصياغة ثراءً دلاليًا واسعاً. ولا أحد يُنكر ما تقوم به الاستعارة من تجسيد لبعض المعاني المجردة وتمثيلها في الذهن. فعندما نقول: (زرع فلان الخير) أي المعروف، فإن المعنى المجرد (المعروف) يصبح أكثر تمثيلاً في ذهن السامع وأكثر تحقيقاً. وإنّ ما ذهب إليه (جان مولينو) من تأكيد ما تثيره الاستعارة من خيال وتجسيد للمعاني المجردة، ليبدو جلياً عندما قارن بين الاستعارة والكناية في قوله: "إنّ الكناية لا تتحلّى بأصالة الاستعارة وقوّتها التعبيرية"³¹²، بالرغم من أنّ هذا لا يعني أنّ الكناية تفتقر إلى القدرة التعبيرية، وتعجز عن خلق الصور.

وهذا التجسيد للمعاني يعتمد على اختيار الشاعر لمفردات بعينها في كلّ حالة؛ ليستطيع أن يغيّر بعضاً من دلالتها الوضعية، وأن يظهرها في صورتين متناقضتين، تتفق كلّ منهما والمقام الذي ترد فيه. وهذا يؤكّد أنّ الصورة لا تكتسب قيمتها الفنية فقط من تجسيدها للأشياء وتصويرها الظاهري، وإنما بما توحى به من دلالات نفسية وشعورية تنبع من بنائها اللغوي الخاص وسياقها الشعري.

³¹² ميشال زكريا، مباحث في النظرية الأسنوية وتعليم اللغة (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984)، 76.

هذا التميّز له دلالة البلاغية التي تكتسب به الاستعارة قيمتها الجمالية وثرأها اللغوي، "فكلّما كانت المسافة بين قطبي الاستعارة كبيرة كان قوياً توتّر التيار المنبثق من تجسيد الفكرة في الوهج الاستعاري"³¹³. وكما يقول ريتشاردز "كلّما كان الطرفان المقترنان بعيدين كان التوتّر الذي يولّد هذا الاقتران بالطبع أقوى"³¹⁴. ولعلّ الغرض الأولي من الصورة الفنية الاستعارية هو توضيح المعنى المجرد وتجسيده في صورة حسية مدركة للمخاطب.

قال الحلّي يمدح السلطان ناصر الدين مُحمّد، ويهنّئه بتولّيه الحكم بعد وفاة أبيه سنة 733هـ³¹⁵:

مَلِكٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ عَبْدٌ لَهُ	وَسَمَائِرُ الْأَيَّامِ أَعْوَانُهُ
لَا زَالَ يُجِيبِي بِنَدَاهُ الْوَرَى	وَيُعْرِثُ الْعَالَمَ طَوْفَانُهُ
هَمِّنَ بِالْمَلِكِ الَّذِي لَمْ تَكُنْ	تُلْقَى إِلَى غَيْرِكَ أَرْسَانُهُ

لقد توطّد حكم السلطان ناصر الدين مُحمّد، ودانت له الدنيا صاغرةً ذليلةً، حتّى ذهب الحلّي إلى تأكيد ذلك بثوب من المبالغة، ولبوس من التخيل عندما ادّعى أنّ هذا السلطان قد خضع له الدهر بسطوته وجبروته، وغدا عبداً من عبيده، وواحداً من رقبه، أمّا الأيّام والحوادث والليالي فهي من أنصاره وأعوانه، ولذا فمن ذا الذي يقدر على معاداة السلطان ناصر الدين مُحمّد؟ وكيف لا يكون هذا العزّ للسلطان وقد ملأ البلاد بالعطايا والهبات، ووصل خيره إلى أحد؟ ولذلك دعا الحلّي له بالهناء بهذا الملك الذي لم يُؤكل إلى أحد مثله، وهنا يرسم الحلّي صورة استعارية غاية في الدقّة والبراعة عندما جسّد صورة الملك بالجواد، وشبّه مقاليد الحكم بأرسان هذا الجواد بجامع توقّر ما يُقاد به الشيء من حبل ونحوه، ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (الجواد الذي له أرسان) للمشبّه (الملك ومقاليده)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تلقى)، وهذه الاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (تلقى)، ومطلقة؛ لعدم اقترانها بما يلائم المشبّه أو المشبّه به. وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، وتجسيد المعنى المراد بدقّة. وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فتوقّر ما يُقاد به الشيء من حبل ونحوه داخل في مفهوم (الملك)، وفي مفهوم (الجواد)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

³¹³ صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (د.م: دار الفكر اللبناني، 1986)، 92.

³¹⁴ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، 51.

³¹⁵ صفي الدين الحلّي، الديوان، 221.

والملاحظ براعة الحلّي في تقريب المعنى من خلال تجسيد الدهر بصورة العبد الذليل بين يدي السلطان ناصر الدين مُحمّد، فهذا التعبير عن المعقول، وهو (الدهر) بالمحسوس وهو (العبد) جعل المعنى أكثر وضوحاً؛ لما في الصورة الحسيّة من قوّة في التعبير عن أدقّ تفاصيل المعنى المراد. فلقد خضع الملوك الصيد أولي البأس لهذا الملك الممدوح، ولذا شبّه الحلّي هؤلاء الملوك بالنجوم بجامع الرفعة وعلوّ المنزلة، كما شبّه الملك المنصور أيضاً ليس من باب المساواة، وإنّما من باب إظهار قوّة الملك المنصور، إذ لو خضع له أناس من عوام الناس، أو ملوك ضعاف لَمَا كان له في ذلك كثير فضلٍ، لكنّ مَنْ خضع له هم عليّة الملوك وسراهم.

وقد لَوّن الحلّي الصورة السابقة ببعض المحسنات المعنويّة التي أسهمت في نقل إحساسات الحلّي إلى المتلقّي، بالإضافة إلى إيضاح المعنى المراد وزيادة جلالته، مع إضفاء مسحة جماليّة لفظيّة، تجلّت في إبراز دور الجواهر البديعيّة في دعم الصور الفنيّة، كما نرى في التضاد بين كلمتي (يحیی، يغرّق)، وهو تضاد خفي؛ لأنّ الإغراق يقضي بالموت، وبالتالي هو مضادّ لمعنى الحياة الذي يُستفاد من الفعل (يحیی)، وكذلك التضاد بين كلمتي (مَلِك، عبد).

وقال الحلّي بمدح السلطان المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق³¹⁶:

فَجَعَلْتُ نَجْمَ الدِّينِ سَهْمِي عِنْدَمَا	عَايَنْتُ شَيْطَانَ الْخُطُوبِ مَرِيدَا
نَجْمٌ تَدِينُ لَهُ النُّجُومُ حَوَاضِعاً	مَلِكٌ تُخَرُّ لَهُ الْمُلُوكُ سُجُودَا
أَكْسَبَتْ أَفَقَ الْمَلِكِ، يَا نَجْمَ الْهُدَى	نُوراً جَلَا ظَلَمَ الْخُطُوبِ السُّودَا
وَطَرَدَتْ جُورَ الْحَادِثَاتِ عَنِ الْوَرَى	وَلَكُمْ أَجَرَتْ مِنَ الزَّمَانِ طَرِيدَا

كلّما اشتدّت المصائب وكثرت الحوادث عن نابها، وحق بالمرء ما كان يخاف من صرف الدهر، فإنّك تراه يلجأ إلى مأمنه، ويسعى إلى مَنْ يقيه شرّ ما يخاف ويحذر، وها هو الحلّي قد عاين الخطوب، فرأى شيطانها قبيح الوجه عبوسه؛ لذا اختار حظّه في الأمان والملاجئ عند السلطان المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق، ذلك السلطان الذي خضعت له كلّ الملوك (نَجْمٌ تَدِينُ لَهُ النُّجُومُ حَوَاضِعاً)، وفي هذا استعارة تصريحيّة، حيث شبّه الحلّي السلطان المنصور بالنجم بجامع التميّز والشهرة ولمعان الخط، ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (النجم) للمشبّه (السلطان)، ثمّ حذف اللفظ الدالّ على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به؛ لذا فلاستعارة تصريحيّة، وهي أصليّة لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (نجم)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقوله: (تدين) (له) تجريد لهذه الاستعارة.

³¹⁶ صفی الدین الحلّی، *الديوان*، 118-120.

ويتبع ذلك استعارة تصريحية أخرى تبرز في قوله: (النجوم)، حيث شبه الحلي سائر الملوك غير السلطان المنصور بجامع حُسن الطلعة وتمام الملك، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (النجوم) للمشبه (الملوك غير السلطان المنصور)، ثم حذف اللفظ الدال على المشبه، وصرح بلفظ المشبه به؛ لذا فالاستعارة تصريحية، وهي أصلية لجريانها في الاسم الجامد الدال على ذات (النجوم)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فكلمة (خواضع) تجريد لهذه الاستعارة. وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عامية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها (علو المنزلة) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فعلو المنزلة داخل في مفهوم المستعار منه (النجم)، وفي مفهوم (الملك والملوك)، ولذا فهي استعارة داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وفي قوله: (وَطَرَدَتْ جَوْرَ الْحَادِثَاتِ) استعارة مكنية، جسّد فيها الحلي صورة الظلم والجور عندما يُدحر على يد السلطان المنصور، فشبه الجور بالإنسان المطارد من قبل السلطان المنصور، ووجه الشبه هو الاندحار بعد التجبر والتسلط على الناس، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (الجور) للمشبه (الإنسان الظالم المطرود)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (طردت). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (طردت)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فكلمة (الحادثات) تجريد لها. ثم إنّ مشهد الطرد للمذنب أو المؤذي مشهد مألوف لدى المتلقي، فلديه تصوّر له، وليس خالي الذهن منه، لكن الجديد في ذلك أنّ الملك المنصور لم يكن يطرد إنساناً مذنباً أو عبداً من عبيده، بل كان يطرد حادثات الدهر، ونواب الأيام، ومن يقوى على فعل ذلك غير أولي العزم، الذين يحملون الكّل، ويجيرون المستجير، وينصرون المظلوم، فخطوب الدهر التي يخافها الناس، ويحسبون لها الحساب باتت كياناً تتجسّد فيه الذلّة والصغار عند باب المنصور، فيطرد شرّ طردة.

وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي خاصية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالخضوع ووقوع الطرد داخل في مفهوم المستعار منه (الكلب مثلاً)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الحادثات)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وقد أكثر الحلي في رسمه لهذه الصور البلاغية من التضاد، وهو محسن بديعي له دور بارز في إظهار المعنى بلبوس مزخرف مركزش محبّب إلى نفس المتلقي كما في التضاد بين كلمتي (نور، ظلم)، وهو تضاد خفي؛ لأنّ النور يحمل معنى الحق والوضوح، وهو بذلك ضدّ معنى الظلم، وبين كلمتي (نور، السّود)، وهو تضاد خفي أيضاً؛ لأنّ النور يحمل معنى البياض، وهو بذلك ضدّ معنى كلمة (السّود)، والتضاد بين كلمتي (جور، طريد)، وهو تضاد إيجاب واضح أسهم كما سابقه في دعم المعنى وتوضيح الصورة.

وقال الحلبي يمدح السلطان الصالح شمس الدين أبا المكارم³¹⁷:

مليك شري كنز الثناء بماله على أنه في صفقة المجد رابح
جواد، إذا ما الجود غاصت بحارؤه حلیم، إذا خف الخلو المرواح

لا يستقيم الملك والسلطان لحاكم إلا أن يكون هذا الحاكم ذا هبة وعطاء، وكما قال الشاعر³¹⁸:

إذا ملكك، لم يكن ذا هبة فدعوه، فدولته ذاهبة

ولذا أتى الحلبي بتشبيهه بليغ في قوله: (كنز الثناء) متهاداً لرسم صورة استعارية بديعية، عندما جسد السمعة والصيت الحسن بشكل حسبي من خلال تصويره على شكل بضائع تُباع وتُشترى، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (البضائع) للمشبه (السمعة الحسنة)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (شري)، وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (شري)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه به، فكلمة (ماله) وعبرة (على أنه في صفقة المجد رابح) ترشيح لها.

فقد عدّ الحلبي المديح كنزاً يشتريه الملك الصالح بماله، وبما يقدمه من عطايا، وهو بذلك غير خاسر، بل رابح وافر الربح، وقد عبّر عن ذلك من خلال تأكيد المدح بما يشبه الذم؛ لأنّ المرء إذا وصل إلى قوله: (على أنه) ظنّ أنّ القادم قدح في سمعة الملك؛ لاختياره بذل المال في سبيل نيل الثناء؛ ليتفاجأ أنّ القادم مدح أيضاً، وهو مدح للمنصور بأنّه رابح في صفقته غير خاسر.

وقد أتى الحلبي بالكلمات (صفقة، رابح) مراعاة للنظير في معرض تشبيهه للسمعة الحسنة بالكنز؛ فزاد هذا اللون البديعي في تلاحم الصورة البيانية في البيت الثاني، وعزّز من دلالتها التصويرية، كذلك التضاد بين كلمتي (الجود، غاصت)، وهو تضاد خفي؛ لأنّ (الغيض) هو القليل، يقال: "أعطاه غيضاً من فيض، أي قليلاً من كثير"³¹⁹، وبالتالي فهو المقابل للجود والكرم بما يحمله من معنى العطاء الكثير.

³¹⁷ صفى الدين الحلبي، الديوان، 152-153.

³¹⁸ أبو الفتح علي بن محمد بن الحسين بن يوسف بن محمد بن عبد العزيز البستي، الديوان، تحقيق ديرة الخطيب، لطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1989)، 40.

³¹⁹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (غيض)، 201/7.

قال الحلّي يمدح السلطان الملك الناصر ناصر الدين مُحمَّد بن قلاوون بمصر عند قدومه إليها من الحجاز، فبدأ بالنسيب، ومن ذلك قوله³²⁰:

أَسْلَبْنَ مِنْ فَوْقِ النَّهْودِ ذَوَائِبَا فَجَعَلْنَ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ ذَوَائِبَا
وَجَلَّوْنَ مِنْ صُبْحِ الْوَجْهِ أَشْجَعَةً غَاذَرْنَ فَوْدَ اللَّيْلِ مِنْهَا شَائِبَا
بِضْءٍ دَعَاهُنَّ الْعَبِيُّ كَوَاعِبَا وَلَوْ إِسْتَبَانَ الرَّشْدَ قَالَ كَوَاكِبَا

آثرت في هذه القطعة الشعرية الوقوف على مثل هذه الأبيات - وهي في غير غرض المديح - لكونها من مقدمات القصيدة المدحية عند الشعراء عامة والحلّي خاصة، حيث يرسم الحلّي من خلالها صورة شعرية تقارب نسج الخيال من فرط حسنها ودقّة وصفها، فما أبهى صورة الحسان! وقد بَدُوْنَ وقد تكعّبتْ أُنْدَاوَهْنَ، والجداول قد مالت على الخصور المرفهة رقة، لكن أجمل من ذلك وأبهى منه بكثير ما جاء به الحلّي من صورة لفظية متقنة، عندما شبّه القلوب بالشيء الذي يذوب بجماع شدّة التأثير في كلّ، ثم استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (الثلج أو الشيء الذائب) للمشبّه (قلب العاشق)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو كلمة (ذوائب) على سبيل الاستعارة المكنية المجردة. وهي تبعية؛ لجريانها في المشتقات (اسم الفاعل ذائب مفرد ذوائب)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فكلمة (حَبَّاتِ) ممّا يلائم المشبّه (حَبَّاتِ القلوب).

وقد جسّد معنى الهيام بالأنداء بالذوبان، لما في هذه المسحة الحسية (ذوبان الشيء) من قدرة على إيصال معنى شدّة الهيام، ناهيك عن أنّ معنى الذوبان يدلّ بقوة على زوال القدرة على التحمّل.

وغير خافٍ ما أحدثه معنى التعدية في الفعل (أَسْلَبْنَ) من تأكيد السعي من قبل هذه الحسان إلى افتتاحان الحضور بالحسن والجمال، فضلاً عمّا يحمله معنى الإسبال من الخيلاء والغنج المرتبطين بحركات الحسان في إطار السعي منهنّ لسلب عقول الحضور.

ولو تأملت التركيب (مِنْ فَوْقِ النَّهْودِ) لوجدته متضمناً معنى المبالغة في تأكيد تكعّب هذه الأنداء، وانتصابها دون ارتخاء، وهي حسنة من حسنات جمال النساء، إذ كان يكفي الحلّي أن يقول: أَسْلَبْنَ فَوْقِ النَّهْودِ، إلّا أنّه أضاف حرف الجرّ (مِنْ) بمعنى الاستعلاء للدلالة على الصفة التي ذكرنا، وهي ارتفاع هذه الأنداء، وحسن منظرها.

³²⁰ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 95.

وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي خاصية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالذوبان داخل في مفهوم المستعار منه (الثلج)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (القلوب)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وقد عبّر الحلّي عن فرط إعجابه بتلك الحسان التي سلبت القلوب والألباب، وهيّا نفسه والمتلقّي معه للدخول في غرض المديح، ذلك أنّ الغرض الأساسي للقصيدة هو مدح الملك المنصور.

وفي قوله:

وَجَلَوْنَ مِنْ صُبحِ الْوَجْهِ أَشْعَّةً غَادَرْنَ فَوْدَ اللَّيْلِ مِنْهَا شَائِبًا

حيث جاء بصورة استعارية فريدة عندما شبه الليل بإنسان له فود يشيب، ووجه الشبه هو انتشار هالة من البياض في هيئة سواد، وغلبة هذه الهالة البيضاء على السواد، ثم استعار اللفظ الدالّ على المشبه به (الإنسان الأشمط) للمشبّه (الليل)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو كلمة (فود) على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية المرشحة. وهي استعارة أصلية لجرياتها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (فود)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه به، فكلمة (شائب) ترشح لهذه الاستعارة، لأنّ الشيب مما يلائم المشبه به (الإنسان).

ويبدو جمال الصورة في فرادتها من خلال تشبيهه لطلعة الحسان ذوات البشرة البيضاء في الليل البهيم الأسود بالشيب الذي يغزو صدغي الليل، وينتشر في انتشار النار في الهشيم، وبالرغم من أنّ هذه الاستعارة قائمة على علاقة المشابهة إلا أنّها لا تُدرك بسهولة للوهلة الأولى، بل إنّك تُعجز النظر وتنعمه حتى إذا أدركت أنّك لا محالة حالة من الرضا والبهجة المقترنة بإحساس الإعجاب بدقّة تشكيل هذه الصورة الفريدة، ولذلك نجد من الباحثين من يذهب إلى أنّ "الأسلوبية ليست سوى دراسة للخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"³²¹، وهذا ما نلمسه في أبيات الحلّي في توظيفه للصورة الفنية الاستعارية في خدمة التأثير بالمتلقّي، بالإضافة إلى إمتاعه ومؤانسته.

كما استعار الشيب ليل استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي خاصية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، والجامع (انتشار هالة من البياض في هيئة سواد) وغلبة هذه الهالة البيضاء على السواد غير داخل

³²¹ عبد السلام المسدي، *النقد والحداثة* (بيروت: دار الطليعة، 1983)، 67.

في مفهوم الطرفين، فظهور الشيب داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (الليل)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وفي كلمة (كواكب)، في قوله:

ببيض دَعَاهُنَّ الْعَبِي كَوَاعِبَا وَلَوْ إِسْتَبَانَ الرُّشْدَ قَالَ كَوَاكِبَا

يأتي الحلّي بصورة بلاغية غاية في البهاء والروعة النابعين من المفارقة بين تسمية الغبيّ للحسان كواعب، في حين يرى الحلّي أنّ المنصف يدعوهم كواكباً، ففي كلمة (كواكب) استعارة تصريحية أصلية مطلقة، حيث شبه الحلّي الحسان بالكواكب بجامع الإشراق عند الطلعة وبهاء المنظر، ثم استعار اللفظ الدالّ على المشبه به (الكواكب) للمشبّه (الحسان)، ثم حذف اللفظ الدالّ على المشبه، وصرّح بلفظ المشبه به، لذا فلا استعارة تصريحية.

وهي أصلية لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (كواكب)، ومطلقة؛ لعدم اقترانها بما يلائم أياً من الطرفين. فهذه الحسان كواعب على الحقيقة لا المجاز، لكنّ الحلّي لجأ إلى المبالغة في الوصف، فوصل إلى حدّ اتّهام من يدعوهم (كواعب) بالغباء مدّعياً بذلك أنّهم (كواكب) على سبيل المبالغة التي وصلت حدّ الغلو. إذ أنّ الادّعاء بأنّ هذه الحسان كواكب غير ممكن لا عقلاً ولا عادةً، وإنّما هو من باب الغلو؛ لإيصال الفكرة إلى المتلقّي بشكل أعمق.

وتبرز الجمالية في هذه الاستعارات السابقة في حسن انتقاء الحلّي للألفاظ الدالة على المعنى بدقة، من مثل الفعل (جَلَوْنَ) في البيت الثاني بما يحمله من إحياء بسط النور وتبديد الظلمة بخروج هذه الحسان ليلاً، وكذا الفعل (غَادَرْنَ) فهو يدلّل بشكل أو بآخر على كثرة نور هذه الحسان، حتّى أنّهم قد مرّزّ بالليل بما فيه من ظلمة، فتركّن فيه أبلغ الأثر، وهو أثر واضح لا يخفى على العيان، ذلك أنّه نور واضح يسعى معهنّ أينما ذهبنّ، فهو لا يخفى كما لا يخفى الشيب في صدغي المرء إن نظرنا إليه.

ويزيّن الحلّي الأبيات السابقة بما يزيدها جمالاً من خلال ما جاء به من بدیع كالتضاد بين كلمتي (صبح، ليل)، وبين كلمتي (الغبيّ، الرشد)، وهو تضاد إيجاب واضح، وكالجناس بين كلمتي (ذوائب) بمعنى الجدائل، و (ذوائب) جمع اسم الفاعل ذائب، وهو جناس تامّ مماثل، والجناس بين كلمتي (كواعب، كواكب) وهو جناس ناقص مضارع لتقارب المخارج بين حرف العين في (كواعب)، وحرف الكاف في (كواكب)، حيث ساعد هذا الجناس في زركشة اللفظ وتزيينه.

وقال يمدح النبي ﷺ، ويقدم بين يديه النسب³²²:

وَسِرْبِ ظِبَاءٍ مُشْرِقَاتٍ شُمُوسُهُ	عَلَى جَنَّةٍ عَدُ النُّجُومِ بُدُورُهَا
نَظَرْنَا فَأَعَدَّتْنَا السَّقَامَ غِيُوثُهَا	وَلُذْنَا، فَأَوَلَّتْنَا النُّحُولَ خُصُورُهَا
فُتُورُ الظُّلَى عِنْدَ الْقِرَاعِ يُشِينَا	وَمَا يُرْهِفُ الْأَجْفَانِ إِلَّا فُتُورُهَا
فَيَا سَاعِدَ اللَّهِ الْمَجِيبَ لِأَنَّهُ	يَرَى غَمَرَاتِ الْمَوْتِ ثُمَّ يَرُورُهَا
فَلَوْ تَحْمِلُ الْأَيَّامُ مَا أَنَا حَامِلٌ	لَمَا كَادَ يَحْمُو صِبْغَةَ اللَّيْلِ نَوْرُهَا

غير خافٍ على المتدوّق للأدب أنّ المديح يغدو أروع عندما يُبدأ بالنسب، حيث تهشّ النفوس إلى سماع ما بعده؛ ذلك أنّها طربت بذكر الحسان وتنتظر سماع مدح الحبيب، ففي قوله: (سِرْبِ ظِبَاءٍ) استعارة تصريحية أصلية مجردة، حيث شبه جموع الحسان بالقطيع الشارد من الظباء بجامع الحسن وبهاء الطلعة في كلّ منهما. ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (الظباء) للمشبّه (الحسان)، ثمّ حذف اللفظ الدالّ على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (الظباء) فالاستعارة تصريحية، وهي استعارة أصلية؛ لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (الظباء)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فكلمة (سرب) تجريد لها.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (الجمال)، فهو لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فالجمال داخل في مفهوم (الظباء)، وفي مفهوم (الحسان)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

ولقد زاد الحلّي في جودة السبك ومتانته حين استخدم الجرّ بواو ربّ التي دلّت هنا على التقليل، فقلّما ترى مثل هذه الحسان، وأتى بكلمة (ظباء) نكرةً ممّا أفاد تزيين هذه الظباء في عين المتلقّي، وقد دعم المعنى السابق باستعارة جديدة في قوله: (مُشْرِقَاتٍ شُمُوسُهُ) عندما شبه وجوه تلك الحسان بالشموس الطالعة المشرقة بجامع بهاء الطلعة وجمالها. ثمّ استعار اللفظ الدالّ على المشبّه به (الشموس المشرقة) للمشبّه (وجوه الحسان)، ثمّ حذف اللفظ الدالّ على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (الشموس المشرقة)؛ لذا فالاستعارة تصريحية، وهي استعارة أصلية، لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على ذات (الشموس)، ومرشحة لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فكلمة (مشرقات) تجريد لها.

³²² صفي الدين الحلّي، الديوان، 74-75.

والملاحظ تقديمه للحال (مشرقات) على معمول اسم الفاعل (شموسه)، إذ الأصل (شموسه مشرقة)، وذلك رغبةً منه في تأكيد سمة الإشراق في وجوه تلك الحسان، ناهيك عن دلالة دوام هذا الإشراق المستفادة من دلالة اسم الفاعل (مشرقات) الدال على استمرارية حدث الإشراق؛ إذ يحمل اسم الفاعل دلالة الفعل المضارع. وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عامية؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالإشراق داخل في مفهوم المستعار منه (الشمس)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (وجوه الحسان)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وفي كلمة (بدورها) استعارة تصريحية أخرى، حيث شبه الأزهار حول تلك الحسان أو ربما أراد أتراجهنّ بالبدور الكثيرة المتناثرة حول تلك الحسان كأنها نجوم السماء مع ما يقتضيه ذلك من تذكّر فضل الشمس على البدور، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (البدور) للمشبّه (أتراب الحسان)، ثم حذف اللفظ الدال على المشبه، وصرّح بلفظ المشبه به (البدور) فالاستعارة تصريحية، وهي استعارة أصلية لجريانها في الاسم الجامد الدال على ذات (البدور)، ومرشحة لافتراضها بما يلائم المشبه به، فقلوبه: (نجومها) ترشيح لها.

وستعلم أكثر مدى فضل هذه الحسان على أتراجهنّ عندما تلاحظ إتيان الحلّي بالكلمة الدالة على الحسان بصيغة المفرد في كلمة (سرب)، وإتيانه للكلمة الدالة على أتراجهنّ بصيغة الجمع (بدورها)، بل إنّ هذه البدور (عدّ النجوم) دلالة منه على ندرة هذه الحسان إذا ما قُورنت بباقي الأتراب. وكلّنا يعرف أنّ الندرة سبب لعلو المكانة، فلولا ندرة الذهب ما فضّل على الحديد، ثم إنّ الحلّي لم يُظهر فضل هذه الحسان على عامة النساء، وإنّما على الجميلات منهنّ، ممّا يدعم فكرة أنّ صفوة الصفوة في الجمال. وهذا يذكّرنا بقول النابغة الذبياني مادحاً النعمان³²³:

فَإِنَّكَ شَمْسٌ، وَالْمَلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُمْ كَوَكَبٌ

إذ لم يُشر النابغة إلى فضل النعمان على عامة الناس؛ ذلك أنّ فضل الملك على الرعية من بديهيات الأمور، بل قارنه مع أنداده، ووازن بينه وبين أقرانه من الملوك، فكان ذلك أدعى إلى الدلالة على عظم منزلة النعمان.

³²³ النابغة الذبياني، الديوان، 20.

ولو نظرنا إلى بيت الحلّي لوجدنا الدلالة فيه أدقّ، إذ لم يستخدم أداة تشبيه، لكون المقام مقام استعارة؛ في حين أنّ النابعة كان قد أورد أداة التشبه (كأنّ) التي تفيد تقريب التشبيه دون تأكيده، وتتركّ متّسعاً كبيراً للدلالة على أنّك أمام مجاز، وحكم غير ثابت، وهذا ديدن التشبيه، ولذا نستطيع تسجيل هذا كنقطة لصالح الاستعارة رغم تفضيل الأقدمين للتشبيه.

فاستعارة البذور للأزهار استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (حسن المنظر) يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

وقد حقّق الحلّي بهذا التجسيد جماليّات، منها الإشارة إلى هالة الجمال التي تلفّ المشهد، من حسان وأزهار والتي شبّهها بالشموس حول البذور، وقد ساعد في ذلك تناغم عناصر الصورة فيما بينها، ومنها تحقيق نقلة فنيّة من خلال التجديد في الصورة النمطيّة القديمة (استعارة الشموس للفتيات الجميلات)، حيث أضاف إليها ما ذكرنا من زهر شبّهه بالبذور، فخرج بها من الابتذال إلى الابتكار.

وفي قوله: (نَظَرْنَا، فَأَعَدَّتْنَا السَّقَامُ غُيُوهَا): سعى إلى تأكيد سمة جماليّة أخرى عند تلك الحسان، وهي امتلاكهنّ للطرف الناعس الذي يسبي القلوب، والحلّي مع من التقت أنظارهم بتلك العيون الناعسة التي تبدو مريضة من فرط ذبولها المحبّب، فانتقل المرض والسقام الذي فيها إلى أجساد من رآها من الحلّي وأصحابه، حيث شبّه الحلّي الذبول الذي في تلك العيون بالمرض المعدي الذي ينتقل إلى الآخرين حال نظرهم إليها، ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (السقام) للمشبّه (الذبول)، فالفعل (أعدتنا) دلّ على سرعة الانتقال، وأعطى الصورة حركة متخيّلة، ثمّ حذف اللفظ الدال على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (السقام) فلاستعارة تصرّحية.

وهي استعارة أصليّة لجريانها في الاسم الجامد الدالّ على معنى (السقام)، ومرشحة؛ لافتراضها بما يلائم المشبّه به، فقوله (أعدتنا) ترشيح لها. وهذه العدوى سريعة جداً سرعان ما انتقلت إلى الحلّي وصحبه، وهذا ما يدلّ عليه حرف العطف الفاء بما يحمله من معنى الترتيب والتعقيب، فعقب نظرهم إلى تلك العيون أصابتهم بالعدوى مباشرة، وهذا يدلّل على شدّة سحر هذه العيون وفتكها بالحبّتين المعجبين. وقد قدّم الحلّي المفعولين: ال (نا) الدالّة على المفعولين (الحلّي وصحبه)، والمفعول الثاني (السقام) على الفاعل (عيونها)؛ رغبةً منه في لفت انتباه المتلقّي أكثر إلى نتائج فعل هذه العيون فيمن نظر إليها.

ثمَّ إنّ استعارة السقام للذبول استعارة وفاقية؛ لأنَّ كلاً من الطرفين يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، ودقّة التشخيص أكثر. وهي خاصية؛ لأنَّ إدراك الجامع بين طرفيها (الفتور) يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة معقول لمعقول، والجامع عقلي.

وقد أسهم التضاد في توضيح ملامح الصورة البلاغية السابقة من خلال إظهار الفرق بين الضدّ وضده؛ ممّا أحدث في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا، نابعة من الجمع بين الأضداد، ولمّ شتات المتنافرات، ممّا حقّق الانتقال في الذهن بين الضدّ وضده كما في التضاد بين كلمتي (الليل، نورها)، والتضاد بين كلمتي (شُمسُهُ، بُدُورها)، وكلّ منها تضاد إيجاب.

2.1.4. الاستعارة من حيث البنية الفنية

1.2.1.4. الاستعارة المتحركة

تتحقّق الجمالية الفنية في النصّ من خلال تحقّق الحيويّة في المعنى، وتتحقّق هذه الأخيرة في النصّ من خلال تجاوز الحركة الخيالية في النصّ للدلالة الحرفيّة للكلمات، ومن خلال فاعليّة الخيال الشعري القائم على نوع من الحركة المتخيّلة المفترضة في المشبه، والنابعة من التناسب بين العناصر المشكّلة لبنية العمل الفنيّ من مسموعات ومرثيات ومفهومات، فالاستعارة ليست لوحة جامدة، بل هي عملية تخيلية، تعتمد الإيحاء من خلال وجود عنصر الحركة في بنية الصورة الفنية، فعبقرية التصوير الشعري تكون في التعبير عن الفكرة أو الصورة بكلّ التفاصيل التي تتحقّق فيها في شكلها التحقيقي، ومن خلال القدرة على الحركة في الصورة، فالصورة الشعرية تركيب لغوي يرسم الشاعر فيه بالكلمات معنًى عقلياً، أو موقفاً انفعالياً، فيجسّده أو يشخصه في نزعة إيجابية تجعل المعنى واضحاً عند المتلقّي، وعناصرها هي: الحركة، واللون، والصوت.

ولعلّ توافر عنصر الحركة في الصورة الاستعارية ينقل إلى ذهن المتلقّي الحالة الانفعالية للموقف أو الهيئة المرسومة من قبل المبدع، ويعزّز عنصر التشويق من خلال تحيّل المتلقّي للحركة الفنية المفترضة، ويجعل القالب الفنيّ العام أقرب إلى المشهد التمثيلي منه إلى الصورة اللفظية، وتزداد الصورة الحركية قوّة كلّما برز فيها عنصر الحركة أكثر، وتشبّع بالحيويّة أثناء تحيّلها كلّما كانت الاستعارة المتحركة مناسبة للموقف أكثر، وكلّما كانت جديدة ومبتكرة، ذلك أنّ ما يميّز التصوير الشعري من التصوير التشكيلي أنّ عبقرية التصوير التشكيلي تكون في تجميد لحظة معيّنة في مكان ثابت، أمّا عبقرية الشعر، ففي إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي

ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة، فالرسم لا يتمكّن من تقديم الحركة، أمّ الشعر فيعرض الحركة، ويقدم الفعل مباشرة، والرسم يمتدّ عبر المكان، والشعر يمتدّ عبر الزمان، والملاحظ أنّ الأثر النفسي للاستعارة المتحرّكة أقوى منه في الاستعارة الساكنة؛ لما تُحدثه الأولى من تفاعل في ذهن المتلقّي مع الحدث انطلاقاً من أنّ الصورة المرئية حقيقة لا مجازاً تكون ملحوظة كلّما كانت الحركة فيها أوضح، ويدعم هذه الفكرة ما جاء في نظرية الغشتالت الألمانية التي تقسّم المشهد المرئي إلى شكل وأرضيّة، فيكون العنصر المتحرّك هو الشكل الملحوظ على حساب العنصر الساكن (الأرضيّة)³²⁴.

وعليه يكون عنصر الحركة في الصورة الفنيّة الاستعارية هو الشكل الذي يستحوذ على خيال المتلقّي، ويسترعي انتباهه، فلو نظرنا مثلاً في عنصر الحركة في صورة الشمع المتقدّ في حضرة السلطان ابن قلاوون بعد أن حلّ الظلام، تلك الصورة التي يرسمها الحلّي في قوله³²⁵:

رُهِرُّ إِذَا أَرَخَى الظَّلامُ سُتُورَهُ فَعَلَّتْ بِهَا كَصَاحِبَةِ المِثْلِ المِثْلَ

فتخيّل مجلس السلطان هو الأرضيّة التي ينطلق منها المتلقّي، ليصل إلى تخيّل الشكل المتمثّل بالحركة المتخيّلة الصادرة عن الظلام حال قدومه، وهي قيام الظلام بإرخاء أستاره المعتمّة على المجلس، مستدعيّاً بذلك إشعال الشموع، ممّا يشدّ المتلقّي، ويجعله يعيش الحالة، ويشعر بالحيويّة التي كسّ الموقف، فهذا الظلام له يدان يشدّ بهما أستاراً مربوطة؛ ثمّ يبدأ الشقّ الثاني من الحركة، وهو انسداد هذه الأستار مؤلّفة السواد الذي حلّ في المجلس. فلولا الحركة في هذه الصورة لما وجدت لها هذا الوقع الفنيّ الساحر، رغم أنّها صورة مستهلكة مكرّرة قد تطرّق لها الكثير من الشعراء، لكن الالفت فيها هو حيويّتها النابعة من هذا الحركة.

والحقّ أنّ هذه الحركة التي يضيفها المبدع في صوره لا تكون إلّا من خلال اختيار مشبّه به يتميّز بهذه الخاصيّة، ويمكّن الصورة من التميّز بالحركة الشائقة، أو على الأقل المتميّزة بالحيويّة في المعنى الذي تحمله.

قال الحلّي يمدح السلطان الصالح شمس الدين أبا المكارم³²⁶:

شَتَّتْ شَمْلَ المَالِ بَعْدَ وُفُورِهِ وَجَمَعَتْ شَمْلَ النّاسِ بَعْدَ شَتَاتِهَا
فَطَهَّرَتْ بِالْعَدْلِ الَّذِي أَمْسَى بِهِ فِي البَيْدِ يَخْشَى ذَيْهَهَا مِنْ شَاتِهَا

³²⁴ روبرت هولف، سيكولوجيا التفكير، تحقيق أجد العاللي (د.م: دار القلم، 1999)، 223.

³²⁵ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 180.

³²⁶ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 173.

يقال: (وبضدّها تميّز الأشياء)، والحلّي من هذا المنطلق يركّز على صورة من صور الكرم لدى السلطان شمس الدين، وهي صورة المتصرّف بالمال ينفقه أثناء الليل وأطراف النهار، وقد سلّطه الله على هلكته، وهو بتبديده لشمّل المال يجمع الناس حوله، فيكون التشبّث للمال سبباً في جمع شمل الناس، ففي قول الحلّي: (شَتَّتْ شَمْلَ المَالِ) استعارة مكنيّة، حيث شبّه المال بالإنسان الذي له شمل يُشَتَّت، والجامع تفرّق الأمر بعد اجتماعه. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (الإنسان المشتّت الشمّل) للمشبّه (المال)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (شَتَّت).

والملاحظ أنّ عنصر الحركة في هذه الاستعارة متحقّق في فعل التشبّث الواقع على المال، فالتفريق يحتاج إلى من ينهض به، والسلطان الصالح وجد المال وافراً وحاجة الناس إليه أوفر، فقام بتوزيعه وإنفاقه دون كلل أو ملل، وتترأى الحركة أيضاً في الفعل (جمعت) في قوله: (وَجَمَعَتْ شَمْلَ الناسِ بَعْدَ شَتَاتِهَا)، فالناس في حال فرقة وتشردم قبل إنفاق السلطان الصالح للمال إلى أن قام السلطان بإنفاق المال، فكان ذلك الإنفاق علّة اجتماع الناس وتجمعهم حول السلطان، وهذا الفعل يدلّ على الحركة وقت حدوثه، ولذلك نجد أنّ هذه الاستعارة أقوى لحظة التخيل في ذهن المتلقّي، لما فيها من إيقاع الحدث.

وقد أورد الحلّي الفعل (شَتَّت) مزيداً، فقد خرجت الزيادة فيه إلى معنى المبالغة والتكثير، فهذا الفعل من السلطان الصالح تجاه المال كان متكرّراً، لأنّه من السلطان الصالح عادةً دائمة، ودأب لا يتركه، ولذلك جاءت هذه الزيادة في المبنى داعمة لمعنى كثرة الإنفاق الصادر عن السلطان. فاستعار التشبّث للمال المنفق استعارة عناديّة؛ أنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (التفرّق)، يحتاج إلى أعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فالتفرّق داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان المشتّت)، وفي مفهوم (المال)، ولذا فهي استعارة داخلية تبعاً للجامع، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

ويدعم الحلّي الصورة البلاغيّة السابقة ببعض المحسنات المعنويّة التي جاءت عفو الخاطر دون تكلف كما في المبالغة في قوله: (يَحْشَى ذَيْبُهَا مِنْ شَاتِهَا) في البيت الثاني، وهي مبالغة غلو؛ إذ يستحيل أن يحشى الذئب من الشاة، ولكن كان ذلك لدلالة على استتباب الأمن، وعموم الخير والعدل في ظل السلطان الصالح، كذلك المقابلة بين جملة (شَتَّتْ شَمْلَ المَالِ بَعْدَ وَفُورِهِ) وجملة (وَجَمَعَتْ شَمْلَ الناسِ بَعْدَ شَتَاتِهَا)، وهي مقابلة بين ثلاثة معانٍ، فالمال قبل أن ينفقه السلطان كان كثيراً وافراً، وقد غدا بعد تصرّف السلطان فيه شذر مذر، وبالمقابل تحسّن حال المتفرّقين، فغدوا أحسن حالاً من بعد طول تفرّقهم، وكذلك التضاد بين كلمتي (ذبيها وشاتها).

وقد أبرز هذه التضاد القيمة الحقيقية لتوفر الحياة الكريمة للجميع، مما أحدث في نفس المتلقي حالة من البهجة والرضا نابعة من الجمع بين الأضداد ولم تثن المتناقضات، فتحقق الانتقال في ذهن بين الضدّ وضده بأيسر لفظ وأدق صورة.

ولم يكن إنفاق السلطان للمال عن قلة ذات يد، أو أنّ هذا الإنفاق كان يؤثر في حجم ثروته؛ فهو ما أنفق المال إلا عن غنى ويُسر حال، فقولُه: (بَعَدَ وَفُورُهُ) في العبارة (سَنَّتْ سَمَلُ الْمَالِ بَعْدَ وَفُورِهِ) يدلّ على كثرة المال بين يدي هذا الملك، ويدلّ في الوقت عينه على عِظَم إنفاقه للناس.

قال الحلّي يمدح السلطان الصالح شمس الدين أبا المكارم³²⁷:

أَيَا مَلِكِ الْعَصْرِ الَّذِي شَاعَ فَضْلُهُ	وَيَا ابْنَ مُلُوكِ الْعَرَبِ وَالْعُجَمِ وَالْثُرُكِ
وَمَنْ عَلَّمْتَنِي الْمَدْحَ أَوْ صَافَ مَجْدِهِ	فَمَا زِدْتُمَا عِنْدَ النِّظَامِ سِوَى السَّلَكِ
لَقَدْ غَمَّرْتَنِي مِنْ أَيْدِيكَ أَنْعَمُ	مَلَكَتْ بِهَا رِقِّي وَإِنْ أَكْثَرْتَ مُلْكِي

إنّ سعة انتشار صيت السلطان دليل على حميد فعالة، فهذا السلطان معروف مشهور ذائع الصيت عند العرب والعجم والترك، فهو خير ملوك الترك نسباً، ولذا اعتبر الحلّي أوصافه هي التي تُلهم المادحين فنون المدح وبلغ القول، ولا فضل لهم في بديع ما يقدمون من معنى، فالمعروف أنّ الشعراء يحاولون إلحاق الصفات الحسنة والحميدة بمدحهم ترفاً إليهم ورغبة بما بين يديهم من نعمة، لكنّ الحلّي يتعلّم فنون المدح من صفات السلطان الصالح، فالمدح في حقّه حقّ، يصدر عن قريحة الحلّي سجيّة لا تكلف فيه ولا مواربة، قد ألهمته صفات الصالح المدح إلهام.

ففي قوله: (عَلَّمْتَنِي الْمَدْحَ أَوْصَافُ مَجْدِهِ) استعارة مكنيّة، حيث شبه أوصاف مجد السلطان الصالح بالمعلّم الذي يعلم، والجامع هو الانتفاع من أبلغ نافع. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (المعلّم) للمشبّه (أوصاف مجد السلطان)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (عَلَّمْتَنِي). وتبدو الحركة في هذه الاستعارة من تعليم الأوصاف للحلّي فنون المدح، فالتعليم يحتاج إلى نطق بالعلم من قبل أوصاف السلطان وبذل جهد في عرض الفكر والمعاني، ويحتاج إلى سعي نحو العلم والمعرفة من قبل الحلّي، وفي هذه العملية يحدث نقاش وحوار بين طرفي العملية التعليمية، ممّا يثري عنصر الحركة في المشهد، ويدفع بالمتلقي إلى تحيّل تلك الحركة الافتراضية.

³²⁷ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 174.

وتحمل الزيادة في الفعل (عَلَّمْتَنِي) معنى التعدية، ممّا يدلّل على صدور فعل التعليم من قبل أوصاف السلطان قصداً وعلى نحوٍ من المهارة والإتقان، كيف لا، وهي بمقام الملهم للشعراء والمدّحين؟ وممّا يدعم فكرة زيادة هذه الأوصاف في التعليم تسليم الحلّي بهذه الريادة في قوله: (فَمَا زِدْتُهَا عِنْدَ النِّظَامِ سِوَى السَّلَكِ)، وذلك من خلال ادّعاءه أنّ معاني المدح لم تكن منه، وليس له من الأمر إلّا التعبير عنها باللفظ المناسب والبليغ.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها وهو (النفع) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالنفع داخل في مفهوم المستعار منه (المعلّم)، وفي مفهوم (أوصاف مجد السلطان)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمعقول، والجامع عقلي.

وفي قوله: (عَمَرْتَنِي مِنْ أَيْادِيكَ أَنْعَمَ) استعارة مكنية، حيث شبه العطاء من أيادي السلطان الصالح بالغمر وفيض الماء والجامع الطغيان والزيادة وتجاوز حدّ الاعتدال. ثم استعار اللفظ الدال على المشبّه به (الفيضان) للمشبّه (أنعم السلطان)، ثم حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (عمرتني). فهذا العطاء من الملك الصالح كثير لدرجة أنّ الحلّي شبّه بالغمر، وهو تشبيه موفق من حيث مناسبة المشبّه به لمقام المشبّه، واتحاد وجه الشبه قوى ادّعاء أنّ عطاء الصالح غمر يفيض بين يديه ليصل إلى كلّ أحد. وقد أفاد حرف الجر (من) في قوله: (مِنْ أَيْادِيكَ) معنى التبعيض ممّا يدلّل على أنّ الخير الذي نال الحلّي لم يكن من كلّ أيدي السلطان الصالح، بل من بعضها، إذا فكيف الحال إذا كان هذا العطاء من كلّ أيديه؟! وقد جاء الحلّي بكلمة (أنعم) بصيغة جمع بدل الأفراد، ممّا يدلّ على أنّ عطاء السلطان الصالح كثير غير محدود، ثم إنّ الغمر يدلّ على شدّة الاستيفاء للتغطية وملء الشيء، وهذا يدعم معنى كثرة السلطان الصالح.

واستعارة الغمر لأنعم السلطان استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد. وهي عاميّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (الزيادة عن الحد) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

ويبرز عنصر الحركة في الصورتين السابقتين من خلال مشهدين: الأوّل مشهد التعليم من قبل أوصاف الصالح للحلّي، والثاني: مشهد الغمر الذي تعرّض له الحلّي جرّاء كثرة عطاء السلطان الصالح، لكنّه في الصورة الثانية أقوى وأسرع، فهذا الغمر يدلّ على حركة سريعة، هي حركة العطاء الذي تعاظم وارتفع، حتّى غطّى حاجة كلّ محتاج، وهي نفسها حركة الماء الذي يطمي حتّى يغطّي

جسماً ما، وقد قدّم الحلّي المفعول به (ياء المتكلم في الفعل غمرني) على الفاعل (أنعم) للدلالة على اعترافه بفضل السلطان، والتعبير عن أثر عطاء. وقد ساعد الحلّي في نقل الصورة وتوضيح المعنى ما أتى به من تضاد بين كلمتي (رقي ومُلْكِي)، وهو تضاد إيجاب واضح، ممّا أحدث في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا نابعة من الجمع بين الأضداد، ولمّ شتات المتنافرات، فتحقق الانتقال في الذهن بين الضدّ وضدّه.

وقال الحلّي واصفاً الرحلة والناقة في طريقه إلى الديار المقدّسة لزيارة الرسول الكريم ﷺ على عادة الأقدمين³²⁸:

وَصَادِيَّةُ الْأَحْشَاءِ عَصَّي بِأَلْهَا	يَعْرُ عَلَى الشِّعْرَى الْعَبُورِ غُبُورُهَا
يَبُوحُ بِهَا الْحَرِيْتُ نَدْباً لِنَفْسِهِ	إِذَا اخْتَلَفَتْ حَصْباً وَأُهَا وَصُخُورُهَا
إِذَا وَطَّئَتْهَا الشَّمْسُ سَالَ لُعَايُهَا	وَإِنْ سَلَكَتْهَا الرِّيحُ طَالَ هَدِيرُهَا
حَبَرَتْ مَرَامِي أَرْضِهَا فَقَتَلَتْهَا	وَمَا يَقْتُلُ الْأَرْضِينَ إِلَّا خَبِيرُهَا
يُخْطِوَةٌ مِرْقَالِ أُمُونِ عَثَايُهَا	كَثِيرٌ عَلَى وَفْقِ الصَّوَابِ عَثُورُهَا
أَلَدُ مِنَ الْأَنْعَامِ رَجْعُ بَغَامِهَا	وَأَطْيَبُ مِنَ سَجْعِ الْمَدِيلِ هَدِيرُهَا
حُرُوفاً كَنَوْنَاتِ الصَّحَائِفِ أَصْبَحَتْ	تُخْطُ عَلَى طَرَسِ الْفَيَافِي سُطُورُهَا
إِذَا نُظِمَتْ نَظْمَ الْقَلَائِدِ فِي الْبُرَى	تَقْلُدُهَا حُضْرُ الرُّبَى وَتُحُورُهَا
طَوَاهَا طَوَاهَا فَاغْتَدَتْ وَبُطُورُهَا	تَجُولُ عَلَيْهَا كَالْوَشَاحِ طُفُورُهَا

كثيراً ما يُسقط الشعراء مشاعرهم على مطاياهم في أسفارهم، وها هو الحلّي على عادتهم يُسبغ مشاعر الشوق والحنين إلى الديار المقدّسة على ناقته التي راحت تشقّ طريقها في رمال الصحراء، وما ذاك إلى تعبير منه عن فرط الشوق الذي اعتراه. وفي هذا الصدد يصف الحلّي قسوة ظروف السفر الذي شرع به، فهو يقطع الفياضي والقفار الشاسعة التي يتعدّد على غير المتمرّس في الأسفار أن يهتدي فيها، بل إنّ الحلّي يبالغ إذ يدّعي أنّ كوكب الشعري في السماء، وهو كوكب سيار³²⁹؛ ليضلّ في تلك القفار الواسعة، والتي شبّهها بالكائن المتعطّش الملتهب الأحشاء، فهي تبتلع كلّ من سلك دروبها، لأنّه سيّتيه فيها، ولن يخرج منها أبداً.

وفي قول الحلّي: (يَعْرُ عَلَى الشِّعْرَى الْعَبُورِ غُبُورُهَا) استعارة مكنيّة تؤكّد الفكرة السابقة بلبوس فني رائع، حيث شبّه الحلّي كوكب الشعري بالإنسان الذي يعجز عن قطع مسافات تلك القفار المتطاولة الشاسعة، والجامع هو التعجيز عن إتمام أمر لصعوبته واستحالة القيام به، ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (الإنسان) للمشبّه (كوكب الشعري)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من

³²⁸ صفي الدين الحلّي، الديوان، 75-76.

³²⁹ الشعري كوكب نيزّ يقال له المزمّ يُطلّع بعد الجُوزاء وطلوعه في شدّة الحرّ. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: شعر، 416/4.

لوازمه، وهو الفعل (يعزّ). وهذه الاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (يعزّ)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فكلمة (يعزّ) ترشّيح لهذه الاستعارة؛ لأنّها ممّا يلائم المشبّه به (الإنسان العاجز).

ولا يخلو تحرك هذا الكوكب وسعيه في هذه القفار من مشهد الحركة الذي يثير في نفس المتلقّي حيويّة التخيل، لا سيّما أنّ هذه الحركة منه حركة دائبة متكرّرة، يظهر فيها الجدّ والنشاط؛ لأنّ السعي من الشعريّ هو سعي من تمسّك بالحياة، وخشي الهلاك، فهو قلق مضطرب، يضرب في الأرض دون هواده يريد النجاة، ثمّ يزداد يقين المتلقّي بسوء مصير المسافر في هذه القفار بعد أن علم أنّه حتّى كوكب الشعري لا يستطيع قطعها أو الاهتداء فيها إلى سبيل النجاة، بل إنّ الدليل الحاذق ليتيه فيها أيضاً:

يَنُوحُ بِهَا الْخَرِيْتُ نَدْباً لِنَفْسِهِ إِذَا اخْتَلَفَتْ حَصْباً وَأُخْرُهَا

فكيف بالمسافر من عاقبة الناس ممّن لا يمتلك خبرة؟ وفي هذا عين المبالغة من حيث ادّعاء عدم اهتداء الشعريّ في القفار، وهي مبالغة غلوّ، يدعمها محسن لفظي ورد في هذه الصورة، وهو الجناس الناقص المحرّف بين كلمتي (العُبور وعُبورها)، والذي حسن الجرس الموسيقي للتركيب وزيّته.

واستعارة التيه لكوكب الشعري استعارة عناديّة؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها (الإنسان التائه والشعري) في شيء واحد. وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (العجز عن إتمام أمر لصعوبته واستحالة القيام به) يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، (فالعجز عن الاهتداء إلى الطريق الصحيح) داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان التائه)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الشعري)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس محسوس، والجامع عقليّ.

وفي قوله: (إِذَا وَطَّئَتْهَا الشَّمْسُ سَالَ لُعَابُهَا) استعارة مكنيّة، حيث شبّه الشمس بالإنسان الذي يطأ الأرض بقدميه، ثمّ أضاف الحلّي جزئيّة أخرى تدعم الفكرة عندما استعار للشمس المشبّه بالإنسان سيلان اللعاب من شدّة تحيرها، أيّ طريق تسلك بعد أن ضلّت السبيل، وتقطّعت بها الأسباب، والجامع في هذه الاستعارة هو السعي للوصول إلى أمر ما، واستنفاد الطاقة في السعي وراءه دون جدوى مع هيئة لازمة، هي هيئة من استحکم منه التعب والنصب. ثمّ استعار الحلّي لفظ المشبّه به (الإنسان الذي حاول أمراً دون أن يصل فيه على المنتهى) للمشبّه (الشمس)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (وطئت). وهذه استعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (وطئت)، ومرشحة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه به، فقوله: (سال لعابها) ترشّيح لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبّه به الإنسان.

وفي هذه الصورة التخيلية مشهد دراميّ ينقل المتلقّي إلى جوّ الصحراء اللاهب برماله الحارة وشمسه التي تجلد بسياتها الصفراء ظهر كلّ شيء يتحرّك، ومّا يجعل الصورة أنّ الحلّي ادّعى في معرض تبيان لهول السفر في مثل هذه القفار أنّ الشمس نفسها تضلّ بها، ولا تهدّي سبيلاً، بل شخّص الحلّي الشمس حين أشار إلى أنّها تتيه وتحرّ، حتى يسيل منها لعابها؛ لفرط تحيرها في أمرها، كيف تهدّي؟ وهذه الحركة من الشمس من سعي مستمرّ لبلوغ طريق النجاة، وسيلانٍ للعابها بعد شدّة تحيرها تترك لذهن المتلقّي العنان في أن يتصوّر مدى اتّساع هذه القفار ومدى الحيرة التي يقع بها المسافر فيها، إذا كان شأن الشمس فيها كما أسلفنا.

وهي استعارة عنادية، لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالضياع في الصحارى وعدم الاهتداء داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان التائه الواطئ للصحراء)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الشمس)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

وفي الشطر الثاني من البيت نفسه يؤكّد الفكرة التي نسجها منذ البداية، وهي فرط اتّساع القفار التي سلكها في طريقه لزيارة النبيّ ﷺ من خلال مشهد استعاريّ آخر، هو صورة الريح وهي تهب يمنةً ويسرةً، وتصفرّ في تلك المهام متنقلة بين جنباتها دون أن تهدّي فيها إلى سبيل (وإن سلكتها الريح طال هديرها).

وهي استعارة مكنيّة، حيث شبّه الريح بالإنسان الذي يسلك الأرض بقدميه بجامع السعي للوصول إلى أمر ما واستنفاد الطاقة في السعي وراءه دون جدوى مع هيئة لازمة، هي هيئة من استحكم منه التعب والنصب. ثمّ استعار الحلّي لفظ المشبّه به (الإنسان الذي حاول أمراً دون أن يصل فيه على المنتهى) للمشبّه (الريح)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (سلكتها). وهذه الاستعارة تبعيّة لجرياتها في الفعل (سلكتها)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقلوله: (طال هديرها) تجريد لها.

وإنّ الشرط المصدر بحرف الشرط الجازم (إنّ) دلّ على قطعيّة انتفاء تحقّق ما بعده (سلك الريح لدروب تلك الصحارى)، فالأداة (إن) تُستخدم للشرط المجزوم بعد وقوعه في المستقبل، وكأنّه تحمل معنى استحالة قيام الريح بمثل هذه المغامرة، أو صعوبة حدوث ذلك على جهة المبالغة، فقد حمل التركيب (طال هديرها) معنى العناء الشديد، وبذل الجهد الجهد، من قبل هذه الريح، ممّا أكّد فكرة اتّساع هذه القفار اتّساعاً تضيق معه كلّ فرصة بالنجاة إلّا للخبير الحذق الشاعر الحلّي. وكلّ ذلك يصبّ في خدمة الفكرة

العامة، وهي اجتهد الحلّي في قصده بيت الله الحرام، وبذله الجهد الكبير للوصول إلى هاتيك الديار. وفي هذا تصوير للحالة النفسية التي يعيشها الحلّي، وكشف لما يدور في ساحة اللاشعور عنده.

وهذه الاستعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها (الإنسان التائه المرهق، الريح) في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالضياح مع استحكام التعب داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان السالك دروب الصحراء)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الريح)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقليّ.

وفي قوله: (خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا فَقَتَلْتُهَا) استعار القتل للخبرة بالطريق والتمكّن من الوصول فيه إلى الغاية؛ ليبرهن على تمام قدرته على الاهتداء في تلك القفار، وهي استعارة مكنيّة، حيث استعار الحلّي لفظ المشبّه به (القتل) للمشبّه (الخبرة) بجامع بلوغ المنتهى في كلّ. ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (قتلتها). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (قتلتها)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه (الخبرة)، فقوله: (خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّه ممّا يلائم المشبّه.

وهذه الاستعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصيّة؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فبلوغ المنتهى في الشيء داخل في مفهوم المستعار منه (القتل)، وداخل في مفهوم المستعار له (الخبرة)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة معقول (القتل) لمعقول (الخبرة في الطرقات)، والجامع عقليّ (بلوغ المنتهى في الشيء).

فكثيراً ما يستعير الشعراء، بل العوام أيضاً مفهوم القتل لاستيفاء الشيء، وبلوغهم منتهاه، فهي صورة قديمة مطروقة، لكن الحلّي جدّد في طريقة عرضها عندما قدّم تعليلاً منطقيّاً، يجعل الصورة أكثر إقناعاً للقارئ، وشدّاً لانتباه السامع، وذلك بقوله: (خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا)، فقتل هذه القفار، والتمكّن من معرفة دروبها لا يتأتّى له إلّا بعد اجتهد ومعرفة بكلّ حذب وصوب فيها، وهو خبير بكلّ تفاصيلها خبرةً عمليّةً. فالفعل (خبرت) جاء بصيغة الماضي للدلالة على تحقّق تلك الخبرة وثبوتها.

وقال يمدح السلطان ناصر الدين مُحمَّد بن قلاون عندما كسر الخليج³³⁰:

وَكَتَيْبَةٌ ضَرَبَ الْعَجَاجُ رِوَاقَهَا مِنْ فَوْقِ أَعْمِدَةِ الْفَنَاءِ الْمَرَانِ

³³⁰ صفي الدين الحلّي، الديوان، 101-102.

نَسَجَ الْغُبَارُ عَلَى الْجِيَادِ مَدَارِعاً مَوْصُولَةً بِمَدَارِعِ الْفُرْسَانِ
وَدَمَّ بِأَذْيَالِ الدُّرُوعِ كَأَنَّ هُوَ حَوْلَ الْعَدِيرِ، شَقَائِقُ النُّعْمَانِ
حَتَّى إِذَا اسْتَعَزَّ الْوَعَى وَتَتَبَّعَتْ بِيضُ الصِّفَاحِ مَكَامِنَ الْأَضْغَانِ
فَعَلَّتْ دُرُوعُكَ عِنْدَهَا بِسُيُوفِهِمْ فِعْلَ السَّرَابِ بِمُهْجَةِ الظَّمْآنِ
يَا ذَا الَّذِي خَطَبَ الْمَدِيحَ سَمَاحَهُ فَتَدَاهُ قَبْلَ نِدَائِي قَدْ لَبَّيْنِي

إنَّ من عادة مدّاحي الملوك أن يمدحوا جيوشهم ويذكروا ضخامتها وكثرة عتادها؛ لأنّها رمز قوّتهم، وعنوان سطوتهم، وقد بدأ الحلّي أبياته بواو ربّ، وهي حرف جرّ يفيد التقليل، قاصداً الدلالة على قلة أمثال هذه الكتيبة، وقد أورد كلمة (كتيبة) نكرة دلالة منه على تعظيم أمر هذه الكتيبة، فهي كتيبة فرسانها شجعان أشاوس، يندر وجود شبيه لها.

ثمّ يفصل الحلّي القول في الصورة التي يوردها عندما يصوّر لنا العجاج الذي تُحدثه حوافر خيول جيش السلطان الناصر من خلال مشهد حركيّ فيّ رائع، ففي قوله: (نَسَجَ الْغُبَارُ عَلَى الْجِيَادِ مَدَارِعاً) استعارة مكنيّة متحرّكة، حيث شبه الغبار بالخيّاط أو النّسّاج الذي ينسج القماش، والجامع بين الطرفين هو إتقان صناعة ما يستر ويغطي. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (النّسّاج) للمشبّه (غبار المعارك) ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (نسج). وهذه الاستعارة تبعيّة لجريانها في الفعل (نسج)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فشبهه الجملة (على الجياد) تجريد لهذه الاستعارة؛ لأنّها ممّا يلائم المشبّه (غبار المعارك).

وقد أدّى تعريف كلمة (الغبار) معنى التهويل وتعظيم الشأن، فهو غبار كثيف متعاضم، وحركة النسج التي يقوم بها الغبار حركة متخيّلة، فهو لا ينسج لباساً أو جلباباً، إنّما ينسج دروعاً من الغبار متّصلة بدروعهم الحديدية، حتّى كأنّها درع واحد. والملاحظ أنّ حركة الغبار المثار حول جنود السلطان حركة متناوبة يميناً ويساراً، وهي مشابهة لحركة النول الذي ينسج به النّسّاج بانتقاله من اليمين إلى اليسار وبالعكس، وهذه الحيثيّة الدقيقة تنمّ عن دقّة ملاحظة عند الحلّي، ورهافة حسّه الأدبي.

واستعارة النسيج للغبار استعارة وفاقية؛ لأنّ كلا الطرفين (الغبار والنّسّاج) يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، وسهولة إدراك علاقة المشابهة بين الطرفين. وهي عاميّة لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالنسيج داخل في مفهوم المستعار منه (النّسّاج)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (الغبار)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس (النّسّاج) لمحسوس (الغبار)، والجامع عقلي (إتقان صناعة ما يستر ويغطي).

- وفي قوله (استعز الوغى) استعارة مكنية، حيث شبه الوغى بالنار التي تستعر، والجامع هو تعاضم الأمر وتزايدته تترى. ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (النار) للمشبّه (الوغى)، ثم حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (استعز). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (استعز)، ومطلقة؛ لعدم اقترانها بما يلائم المشبه به أو المشبه.

ولو تأملنا الزيادة في الفعل (استعز) لوجدناه تدلّ على المبالغة في الاستعار والاشتعال، وقد وُفق الحلي في تمثيل الصورة المرادة تمثيلاً دقيقاً؛ لأنّ الحرب تبدأ بمبارزات خفيفة بين بعض الفرسان من كلا الطرفين، ثم لا تلبث أن تتصاعد وتيرتها وترتفع شيئاً فشيئاً كما هي النار تماماً، وهذا يدلّ على قوّة علاقة المشابهة بين طرفي الاستعارة (الحرب والنار)؛ ممّا يقوّي دعوى اتحاد الطرفين في وجه الشبه.

وتبرز براعة التخيل عندما تدرك أن حركة اشتعال النار تبدأ بطيئة، ثمّ تتزايد سرعتها، وتتعاظم حتّى إذا كبرت وزادت زيادة فاحشة لم يكن بالسهل إطفائها، وهذا مطابق لحال الوغى والحروب، إذ تبدأ شرارتها بأبسط الأسباب، ثمّ تغدو جحيماً لا يمكن السيطرة عليها. وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلا من الطرفين (النار والوغى) يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهذا التوافق بين الطرفين ساعد في انسجام الصورة الاستعارية، وهي استعارة خاصية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيهما يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فصورة تعاضم الشيء وتزايدته تترى داخلية في مفهوم المستعار منه (النار)، وداخلية في مفهوم (الوغى)، ولذا فهي استعارة داخلية، وهي استعارة محسوس (النار) لمحسوس (الوغى)، والجامع عقلي (تعاضم الأمر).

وفي قوله: (وتتبع بيض الصّفاح مكامن الأضغان) استعارة مكنية مجرّدة حيث شبه الحلي السيوف البيض بالإنسان الموتور الذي يتتبع خصومه، ووجه الشبه في هذه الاستعارة هو الاجتهاد في طلب الخصوم. ثمّ استعار الحلي لفظ المشبه به (الإنسان الموتور) للمشبّه (السيوف)، ثمّ حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تتبع). وهي استعارة تبعية لجريانها في الفعل (تتبع)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فقله: (الصّفاح، مكامن، الأضغان) تجريد لهذه الاستعارة، لأنّها ممّا يلائم المشبه (السيوف). والتركيب (مكامن الأضغان) كناية عن موصوف، وهي كناية بمعنى واحد عن شيء واحد، وقد جاءت داعمة للمعنى، وأسهمت في تكثيفه.

وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلا من الطرفين (السيوف والإنسان الموتور) يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما، وهي استعارة عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيهما (الاجتهاد في طلب الخصم) لا يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في

مفهوم الطرفين، فالاجتهاد في طلب الخصوم داخل في مفهوم المستعار منه (الإنسان الموتور)، ولكنّه عارض غير داخل في مفهوم (السيوف)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس (الإنسان الموتور) لمحسوس (السيوف)، والجامع عقلي (الاجتهاد في طلب الشيء).

ويبرز عنصر الحركة في تحيّل السرعة التي تنتاب السيوف، وهي تصول في المعارك تبحث عن أبطال الأعداء، فتقصد منهم القلوب، وتقطعنها، ولا يخفى على المتأمل أنّ تشخيص السيوف وكأنّها كائن مغضب، محمّر العينين، دارّ الوريد، راسح الجبين، يمضي بلا هوادة خلف مقصده، قد حقّق بنقل الصورة على أدقّ وجه، ونقل أحاسيس الحليّ تجاه هذا الممدوح وقوّته إلى المتلقّي.

وفي قوله: (حُطِبَ المديح سَمَاحُ) استعارة مكنية، حيث شبه السماح بالخاطب، والمديح بالمخطوبة، والجامع هو الرغبة بالطرف الآخر في كلّ منهما. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبه به (الخاطب والمخطوب) للمشبه (سماح السلطان ومديح الحليّ له)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (خطب). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (خطب)، ومطلقة؛ لعدم اقترانها بما يلائم أيّاً من الطرفين.

وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي خاصية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالرغبة بالطرف الآخر داخل في مفهوم المستعار منه (الخاطب والمخطوب)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (المديح والسماح)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس لمحسوس، والجامع عقلي.

والصورة المتخيّلة التي يسوقها الحليّ صورة محببة إلى النفوس، تهشّ إليها الطباع، وهي صورة خاطب قدم لخطبة فتاة ذات حسب ونسب وجمال، والحركة في هذه الصورة تكمن في تقدّم هذا الخاطب إلى الخطبة من سير نحو بيت المخطوبة، وتجهيز للذهب والعطايا التي يستدعيها مثل هذا الموقف المبهج، والتي جرى إسقاطها بحكم المشابهة على عطايا السلطان ومديح الحليّ، فقد توجّهت عطايا السلطان بما تحمل من الهبات وما فيها من أعطيات إلى مديح الحليّ تريد أن تطلبه وتخطب ودّه.

وفي قوله: (فَنَدَاهُ قَبْلَ نِدَائِي قَدْ لَبَّانِي) استعارة مكنية، حيث شبه ندى السلطان بالإنسان الذي يلبي من يحتاجه، والجامع هو السرعة في تلبية المحتاج. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبه به (الإنسان الملبّي) للمشبه (ندى السلطان)، ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (لبّي). وهذه الاستعارة تبعية لجريانها في الفعل (لبّي)، ومرشحة؛ لاقترانها بما يلائم المشبه به، فشبهه الجملة (قبل نداي) ترشيح لهذه الاستعارة لأنّها ممّا يلائم المشبه به.

وقد عبّر الحلبي عن الحركة في هذه الصورة من خلال الفعل (لباني) الذي دلّ على حركة مفترضة من قبل ندى السلطان تمثلت بإغاثة لفة الحلبي ونجدته بعد أن دار الزمان وعصّه بنابه، وساءت حاله، تلك الحال التي لا يصلحها إلا السلطان الناصر بكرمه وجوده، فكرمه دائم غير منقطع، يصل إلى من يطلبه على جناح السرعة دون تباطؤ.

وهي استعارة وفاقية؛ لأنّ كلّاً من الطرفين (ندى السلطان والإنسان الملبي) يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وبالتالي لا تعاند بينهما. وهي خاصية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها (السرعة في تلبية المحتاج) يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، في مفهوم المستعار منه (الإنسان الملبي)، وفي مفهوم (الندى)، ولذا فهي استعارة داخلية، وهي استعارة محسوس (الإنسان الملبي) لمحسوس (الندى)، والجامع عقلي (السرعة في تلبية المحتاج).

2.2.1.4. الاستعارة الساكنة

الاستعارة الساكنة تشبه الرسم؛ لأنّ الرسّام لا يتمكّن من تقديم الحركة في لوحته الفنيّة، وتغدو القصائد الشعريّة مشهداً ساكناً أو صورة مكثّفة مركّبة من مجموعة من الصور الجزئية التي جُمّدت، وخلت من الحركة، والتي تكون منسّقة في سياق تعبيريّ واحد يعكس تجربة الشاعر الانفعاليّة أو موقفه الفكري، صحيح أنّ الشاعر في الاستعارات والصور المتحرّكة يعرض الحركة مضيّفاً بذلك عنصر التشويق، ويقدم الفعل مباشرة، إلّا أنّ الصورة الساكنة تغدو كالحكمة الثابتة في تركها أثراً واحداً يستمدّ قوّته الدلاليّة من أحاديّة الهيئة التي تمثّله، فيكون للاستعارة الساكنة طابعها الخاص الذي لا يقلّ أثراً عن الاستعارة المتحرّكة.

قال الحلبي يمدح الملك الناصر ناصر الدين محمد بن قلاوون، ويصف خيل جنده³³¹:

تَغْدُو غَضَابِي، إِذَا إِسْوَدَّ الْعَجَاجُ لَهَا	حَتَّى إِذَا شَاهَدَتْ ضُحْكَ الظُّلَى فَرَحَتْ
يَحْمِلُنَّ أَسْدًا إِلَى الْهَيْجَاءِ بِاسْمَةٍ	تُغَوِّرُهَا وَوُجُوهُ الْمَوْتِ قَدْ كَلَحَتْ
لَا يَسْتَشِيرُونَ فِي الْهَيْجَاءِ سِوَى قُضْبٍ	إِذَا اسْتَشِيرَ بِهَا فِي مَعْرِكٍ نَصَحَتْ

إنّ قوّة العناد مظهر من مظاهر قوّة السلطان، وهي دليل واضح على شدّة بأس جنده، والسلطان الناصر ممّن علا نجم سلطانه وساد أبناء زمانه بما له من قوّة جيش وكثرة عدد جند، وقد وصف الحلبي مشهداً من مشاهد الحرب، اجتمع فيه جند الملك الناصر وخصومهم، وهو مشهد الخيل التي تهيج كلّما حمي وطيس الحرب، وثّرت عن ساقها. وقد شبّه الحلبي هذه الخيل بجمع الغاضبين

³³¹ صفي الدين الحلبي، الديوان، 156.

في قوله: (تَعْدُو غَضَابِي) من خلال استعارة مكنية ساكنة، لا حركة فيها، ذلك أنّ هذا الغضب في نفوسها، ويظهر على فعالها كلما زاد ضرام الحرب، حيث شبه خيل السلطان بالغاضب، والجامع هو فرط الحماسة والنشاط. ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (الإنسان الغاضب) للمشبّه (الخيل)، ثم حذفه ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو (الغضب)، وهي استعارة تبعية لجريانها في الاسم المشتق (غضابي)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فقوله: (إذا اسودَّ العجاجُ لها) تجريد لها.

ويتضح لنا من خلال المشهد السابق قدرة الحلّي على التخيل، ورسم صورة تلك الخيل التي تعضّ شكائهما، وهي تتميز من الغيظ، تريد بدء المعركة واقتحام عباها. وقد تراكبت الاستعارات، والتحمت معانيها؛ لتشكّل مشهداً عاقماً ملحمياً، كأنه لوحة كبيرة حوت جزئيات متألّفة لخدمة الفكرة العاقمة من هذه اللوحة، ومن ذلك ما جاء من المجاز في قوله: (إذا شاهدت ضحكاً الطّبي فَرَحَتْ)، حيث شبه (الطّبي) بالإنسان الذي يضحك بجامع السرور والبهجة، وهي استعارة مكنية؛ لأنّه بعد أن استعار اللفظ الدال على المشبه به (الإنسان الضاحك) للمشبّه (الطّبي)، عاد فحذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل يضحك.

والملاحظ إسباغ صفة الضحك على الطّبي من باب إسقاط إحساس الفرح عند الجند بقاء الحرب على الأشياء من حولهم (الخيل، الطّبي)، فالذي يضحك للقاء الحرب هم الجند لا الطّبي، والذي امتلأ صدره غضباً، وتاقت نفسه لدخول المعركة هم الجند لا الخيل، وهم الذين إذا رأوا غبار المعارك تاقوا لدخول الوغى، وافتّرت مباسمهم لرؤية الرماح والسيوف والطعان.

وفي كلمة (أسد) في البيت الثاني لا يخرج الحلّي عن دائرة وصف الحرب السابقة، بل يضيف إلى المشهد معنى جديداً يدعم الفكرة العاقمة، وهي استعارة تصريحية أصلية مجردة، حيث شبه الأبطال بالأسود بجامع الجرأة والشجاعة في كلّ منهما. ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (الأسد) للمشبّه (الأبطال)، ثم حذف اللفظ الدال على المشبه وصرّح بلفظ المشبه به (الأسد)، فلاستعارة تصريحية.

وهي استعارة أصلية لجريانها في الاسم الجامد الدال على ذات (أسد)، ومجردة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبه، فقوله: (يحملن، باسمه ثغورها) تجريد لها. ولا غرو أنّ استعارة الأسد للشجاع صورة قديمة جداً، بل إنّ هذه الصورة باتت الصورة النموذجية للاستعارة التصريحية، تتداولها كتب البلاغة، لكنّ الحلّي جدّد في طريقة عرضها، فقد أضاف إليها كون هذه الأسود على ظهور الخيل، وأضاف إليها عنصر الابتسام، وبذلك يكون قد زاد في قرينة التجريد، وترك في الوهم صورة الأبطال عند استحضر صورة الأسود.

ثمّ يضع الحلّي اللّمسة الأخيرة في المشهد السابق الذي حوى الخيل غاضبة، والظبي الضاحكة فرحاً بالحرب، وفرساناً كالأسد عندما أضاف إليه صورة وجوه الموت الكالحة في قوله: (وَوُجُوهُ الْمَوْتِ قَدْ كَلَحَتْ)، مشخّصاً بذلك الموت، جاعلاً له وجوهاً مكفّهرة سوداء، وهي صورة ساكنة تحمل في سكوتها كلّ معاني القتل وحركات السيوف والرماح، وهي استعارة مكنيّة، حيث شبّه الموت بالإنسان الكالح الوجه، والجامع هو تغيّر الملامح الى الغضب لداعٍ دعا إلى ذلك. ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (الإنسان ذو الوجه الكالح) للمشبّه (الموت) ثمّ حذفه، ودلّ عليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (كلحت).

وهي استعارة تبعية؛ لجريانها في الفعل (كلحت)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فكلمة (وجوه) تجريد لها، ولم يقل الحلّي (وجه الموت)، بل استخدم صيغه الجمع (وجوه الموت)، وذلك للدلالة على كثرة الموت والقتل في تلك المعارك، وقد زاد الخبر الطلي في قوله: (قد كلحت) المعنى تأكيداً.

وقال الحلّي يمدح السلطان الصالح شمس الدين أبا المكارم³³²:

مَلِكٌ يَجِلُّ عَنِ الْعِيَانِ فَتَعْتَدِي بُلُوْبِنَا، لَا بِالنَّوَاطِرِ، نَرْمُقُ
فَإِذَا تَطَلَّعَ قُلْتُ لَيْتَ نَاطِرٌ؛ وَإِذَا تَفَكَّرَ قُلْتُ صِلْ مُطَرِّقُ

يخلط بعض الناس بين وصف الجرأة والشجاعة، فيقولون رجل جريء أو رجل شجاع، والحقيقة أنّ هناك فارقاً كبيراً بين الصفتين، فالرجل الجريء هو من يُتقدم على الأمر دون النظر في العواقب، أمّا الشجاع فهو الذي لا يُقدم إلّا بعد النظر في العواقب، ولذا كان ممدوح الحلّي في هذه الأبيات من الصنف الثاني، بل إنّه جمع إلى ذلك رأياً رشيداً، وحكمة بالغة.

وقد صوّر الحلّي الشجاعة في ممدوحه من خلال الصورة النمطيّة التي تعتمد تشبيه الشجاع بالليث، ففي كلمة (ليث) استعارة تصريحية أصلية مجرّدة، حيث شبّه السلطان الصالح بالليث بجامع الشجاعة والهيبة في كلّ منهما، ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به (الليث) للمشبّه (السلطان الصالح)، ثمّ حذف اللفظ الدال على المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به (الليث) فالاستعارة تصريحية.

وهي استعارة أصلية؛ لجريانها في الاسم الجامد الدال على ذات (ليث)، ومجرّدة؛ لاقتراحها بما يلائم المشبّه، فقوله: (تطلّع — ناظر) تجريد لها. وهي استعارة عنادية؛ لأنّه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، وهي عامية؛ لأنّ إدراك الجامع بين طرفيها لا يحتاج

³³² صفى الدين الحلّي، الديوان، 123.

إلى إعمال فكر، بل هو شائع معروف، وهو جامع داخل في مفهوم الطرفين، فالشجاعة داخلية في مفهوم المستعار منه (الليث)، وفي مفهوم (السلطان الصالح)، ولذا فهي استعارة داخلية، وهي استعارة محسوس (الليث) لمحسوس (السلطان)، والجامع عقلي (الشجاعة). لكن الصورة السابقة لا تكتمل، فلها شق آخر لا يقل أهمية عن الشق الأول، فالشجاعة لا بد لها من حكمة تصحبها، تكون منها بمثابة الرأس للجسد. فقلوه (صل) استعارة تصريحية أصلية مجردة، حيث شبه السلطان الصالح بالحية بجامع الدهاء والتدبر حاله سكوته. ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به (الصل) للمشبه (السلطان الصالح)، ثم حذف اللفظ الدال على المشبه وصرح بلفظ المشبه به (الصل) فلا استعارة تصريحية.

وهي استعارة أصلية؛ لجرياتها في الاسم الجامد الدال على ذات (صل)، ومجردة؛ لافتراضها بما يلائم المشبه، فقلوه: (تفكر، مطرق) تجريد لها. وهي استعارة عنادية؛ لأنه لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد.

وهي خاصة؛ لأن إدراك الجامع بين طرفيها يحتاج إلى إعمال فكر، وهو جامع غير داخل في مفهوم الطرفين، فالدهاء والتروي وبُعد النظر داخل في مفهوم المستعار له (السلطان)، ولكنه عارض غير داخل في مفهوم (الصل)، ولذا فهي استعارة غير داخلية، وهي استعارة محسوس (الصل المطرق) لمحسوس (السلطان)، والجامع عقلي (الدهاء والتروي).

فالصورتان السابقتان يربطهما خيط رفيع، لأن صفة البطولة لا تكتمل إلا إذا كان معها حكمة، والملك الصالح جمع بين الشجاعة والحكمة وبُعد النظر وسداد الرأي، فهو ليس بالمتهور الأهوج، لأنه جمع إلى الجرأة رأياً حقيقياً، فكأنما جمع الخير من أطرافه، ولا شك أن اجتماع الشجاعة دون تهور مع الحكمة يشكّلان خليطاً سحريراً يبلغ المرء بهما العلا، ألا ترى المتنبي شاعر الحكمة حين مدح هاتين الخصلتين في المرء قائلاً³³³:

الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ هُوَ أَوَّلُ وَهْيِ الْمَخْلُ الثَّانِي
فَإِذَا هُمَا اجْتَمَعَا لِنَفْسٍ مَرَّةٍ بَلَغَتْ مِنَ الْعِلْيَاءِ كُلِّ مَكَانٍ

وبذلك تكون كل صورة شئت أزر أختها، وتمت معناها، إذ لو مدح الحلّي الملك الصالح بالشجاعة فقط، أو مدحه بالحكمة فقط، لما تحصل له النتيجة نفسها التي وصل إليها من خلال الجمع بين الصفتين في معرض مدحه، حيث تراكبت الاستعارتان وتعاضدتا؛ لإنتاج المشهد الصامت الذي جسده الحلّي لوحةً فنيةً رائعةً جمعت بين صورة الملك الشجاع والملك الحكيم.

³³³ أبو الطيب أحمد بن الحسن المتنبي، الديوان (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1983)، 414.

3.1.4. خاتمة الاستعارة

الاستعارة - كما رأينا في النماذج التي مرّت معنا - ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، تجري وفق علاقة المشابهة، وتقوم على مبدأ القياس، فالقياس يركز على ما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتعقله الأفهام والأذهان. حيث يصرح ريتشاردز بأنّ "الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وأننا لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جُمَل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة"³³⁴.

وقد شكّلت الاستعارة في أبيات الحلّي محور الصورة الشعرية بعد التشبيه، وكانت الأس الذي انطلق منه الحلّي نحو فضاء التخيل والتمثيل، فخيّط علاقة المشابهة أقوى من أيّ علاقة بلاغية أخرى؛ ولذلك يرى شيلي أنّ "الاستعارة هي أساس عمل الفكر نفسه، وليست مجرد تشكيل لعب على سطح اللغة"³³⁵، وقد حقّق الحلّي من خلال الاستعارة الوصول الى المعنى المراد بأبهي تمثيل، وأحسن تخيل، لأنّه انتقى عناصر صوره بعناية فائقة، لأنّ اللغة الأدبية تقوم أصلاً على الاستعارة والانزياح، وهذا ما أشار إليه شيلي عندما رأى أنّ "اللغة في جوهرها استعارية؛ بمعنى أنّها تغيّر العلاقات غير المدركة قبلاً للأشياء، وتعمل على إدامة هذا الإدراك والفهم"³³⁶، ومن هذا المنطلق نجد مبرراً مقنعاً لتكثيف الحلّي للاستعارات في رسمه للصور الفنية بغية تكثيف المعنى. وقد وصل الحلّي في صوره إلى الإيجاز البلاغي من خلال زخم الاستعارات التي كان يحشدها للصورة الواحدة، حيث تراكب الاستعارات مشكلةً لوحةً شعريةً فذّة، وقد أكّد ريتشاردز هذا الدور للاستعارة عندما اعتبر "أنّ التعبير الاستعاري سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يُستعمل بشكل حسن؛ لأنّه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة"³³⁷.

وكثيراً ما عمل الحلّي على إغناء المشهد الشعريّ من خلال تراكب الاستعارات وتعدادها وتضافرها لخدمة المعنى العام، ولربّما ساق في الفكرة الواحدة عدّة استعارات تخدم كلّاً منها جزئية من جزئيات الصورة العامة، بل ربّما اتفق عنده أن يوظّف التشبيه لخدمة التمثيل، أو يجعله مع الاستعارة في خندق واحد. فقد حقّق الحلّي نقلته النوعية في الاستعارة من خلال تغليب السهولة والوضوح على مذهب الأقدمين، بل إنّ بعض استعاراته قاربت في السهولة التشبيه بابتعادها عن الغموض.

³³⁴ زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، 219.

³³⁵ زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، 100.

³³⁶ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، 96.

³³⁷ الجرجاني، دلائل الإعجاز، 74.

وقد امتازت الاستعارة عند الحلّي بالدقّة في اختيار المستعار منه، واللفظ المستعار المناسب الدالّ على خيط المشابهة الرفيع بين طرفي الاستعارة، والذي يخدم المعنى، ويقرب الفكرة، وينقل الإحساس الى المتلقّي، وهذا ما أرشد إليه علماء البلاغة الذين أثنوا على الاستعارة من جهة اللفظ، من مثل الجرجانيّ في قوله:

"وإذا وجدت ذلك أمراً يَبِيناً لا يعارضك فيه شكّ، ولا يملكك معه امتراءً، فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدمائية، وقالوا: كأثما الماء جرياناً، والهواء لطفاً، والرياض حسناً، وكأثما النسيم، وكأثما الرحيق مزاجها التسنيم، وكأثما الديباج الخسروانيّ في مرامي الأبصار، ووشتي اليمن منشوراً على أذرع التجار"³³⁸.

وقد اعتمد الحلّي في تقريبه للمعنى وتصويره للفكرة على كون الاستعارة منسجمة مع السياق اللغويّ العام التي هي فيه، منخرطة في قالب المشهد العام، ليس فيها نفور ولا شذوذ عن المعنى المراد، بل سالمة مسلّمة لا شية فيها، وهذا ما دعا إليه شيخ البلاغة الجرجاني حين قال:

"ثمّ راجع فكرتك، واشحد بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوّر في الرأي، ثمّ انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً، إلّا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد"³³⁹.

وقد اعتمد الحلّي في نسج صوره على ألوان لغويّة ونحويّة في معرض تصويره للفكرة ونسجه لخيوط الاستعارة، وبناء الجوّ الخياليّ المناسب لها، ومن ذلك التقديم والتأخير، والحذف والإضافة، ولذلك لا تنحصر الانزياحات التركيبية في نطاق التقديم والتأخير، فثمة تغييرات أخرى يمكن أن تقع على المستوى التركيبي، ومن أهمّها الحذف والإضافة والاعتراض. "وقد ارتأى بعض الباحثين أن تُجمع هذه التغييرات تحت مسمّى واحد، وهو العدول عن التضام"³⁴⁰، وذلك من منطلق أنّ الأصل في تركيب الجملة أن تأتي عناصرها متضامّة دون حذف أو إضافة، إلّا أنّ الملحوظ - لا سيّما في لغة الشعر - أنّ هذا الأصل كثيراً ما يكون عرضة للتغيير بحذف عناصر لا تُرى في العادة محذوفة.

³³⁸ الجرجاني، أسرار البلاغة، 21.

³³⁹ الجرجاني، أسرار البلاغة، 22.

³⁴⁰ تمام حسان، الأصول - دراسة إستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب (القاهرة: عالم الكتب، 2000)، 140.

ولم يغب عن الحلّي فهم محور الاستعارة وعمودها الفقري، وهو الانزياح اللفظي، واستعمال الكلام على غير المؤلف في غير ما وضع له، ولذلك كان يعزف على هذا الوتر، فيلون في الأساليب، وينتقل بينها متخيّراً اللبوس اللفظي المناسب للمعنى الرائق البديع، فقد أشار الدارسون إلى أنّ الشاعر يحقّق البلاغة من خلال التنوع في الأساليب:

"كأن يتمّ الانتقال من أسلوب إلى آخر بشكل مفاجئ بغية إحداث أثر فني، أو كأن نلاحظ توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعاً غير متعادل على نحو يغدو معه هذا التوزيع ملمحاً أسلوبياً بارزاً يفترق عمّا هو عاديّ، ويشكّل من ثمّ انزياحاً عمّا هو مألوف"³⁴¹.

فالشعر بالجملة إنّما يكون "بإخراج القول غير مخرج العادة"³⁴². وقد أمسك الحلّي على شعرة معاوية في تحيّرهِ لاستعاراته موقفاً بين رأيي الأقدمين بوجوب الوضوح، واستعارات أبي تمام ومن لفّ لقه ممّن اعتمد الغموض، لأنّ "كلّ استعارة حسنة توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة"³⁴³.

فقد سعى الحلّي إلى تحقيق البلاغة في القول بأبسط صوره، وأحسن هيئة لفظية تترك للخيال العنان يخلق في سماء الصورة الشعرية كيف شاء، ولا يكون ذلك لشاعر دون اتّكائه على الاستعارة والمجاز، وقد قيل: "إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كلّهُ على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة، بريئاً من البلاغة"³⁴⁴. ويلاحظ ندرة قصائده المدحّية إنّ لم نقل خلوّها من المجاز المرسل، والعقلي، والمجاز المركّب المرسل، فليس فيها إلّا نذر يسير جدّاً، لا يصلح أن يكون له فصل، أو فقرة مستقلة، لذا جعلت ما عرض منها أثناء التحليل في طيات الفكرة العامة.

2.4. الصورة الكنائية في شعر المديح عند الحلّي

الكناية هي الضرب الثالث من علم البيان، يستعملها مختلف المتكلّمين في خطاباتهم حتى يلقون تأثيراً فعّالاً في متلقّيهـم.

³⁴¹ أحمد مجذّ ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية (الرياض: مؤسسة اليمامة، 2003)، 143-144.

³⁴² حمّادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (تونس: منشورات كلية الآداب، 1994)، 78.

³⁴³ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، 79.

³⁴⁴ صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، 167.

لغة: جاء في لسان العرب: "الكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنت عن الأمر بغيره يكنى كناية، وتكنى أي تستر من كنى عنه إذا ورى أو من الكنية"³⁴⁵. وجاء في معجم الرائد في مادة (كن) قوله: "إذ نجد كنا يكون كناية (ك ن و)، كنى كناية كنى يكنى: كناية (ك ن ي) بالشيء عن كذا: ذكره ليستدل به على غيره، كقولك: فلان طويل اللسان، كناية عن كثرة كلامه"³⁴⁶.

اصطلاحاً: ظلّ فنّ الكناية مختلطاً ومتداخلاً بأنواع البلاغة حتى مجيء عبد القاهر الجرجاني فقال في تعريفها:

"والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة "وكثير رماد القدر" يعنون كثير القرى. وفي المرأة: "نؤوم الضحى" والمراد أنها مترفة مخدومة"³⁴⁷.

وإذا تتبعنا تاريخ الكناية بقصد التعرف على مفهومها لدى علماء العربية والبلاغيين على تعاقب الأجيال والعصور فإننا نجد أبا عبيدة معمر ابن المنذر (ت: 209 هـ) أول من عرض لها في كتابه مجاز القرآن. فهو يمثل للكناية في كتابه هذا بأثلة من نحو قوله تعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾³⁴⁸، وقوله تعالى: ﴿حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾³⁴⁹، وقوله تعالى: ﴿كَأَلَا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ﴾³⁵⁰، ثم يعقب عليها بأن الله سبحانه كنى بالضمير في الأول عن الأرض، وفي الثانية عن الشمس، وفي الثالثة عن الروح. فهو يستعمل الكناية استعمال اللغويين والنحاة بمعنى (الضمير)، ومعنى هذا أنّ الكناية عنده هي كلّ ما فهم من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه صريحاً في العبارة³⁵¹.

ثمّ الجاحظ (ت: 255 هـ): فقد وردت الكناية عنده بمعناها العام، وهو التعبير عن المعنى تلميحاً لا تصريحاً، وإفصاحاً كلّما اقتضى الحال ذلك. ويفهم ذلك من قوله: "ربّ كناية تربي على إفصاح"³⁵². كما تفهم من إيراده لتعريف البلاغة عند بعض الهنود، وذلك

³⁴⁵ ابن منظور، لسان العرب، مادة (كني)، 233/15.

³⁴⁶ جبران مسعود، معجم الرائد (بيروت: دار العلم للملايين، 1992)، 675.

³⁴⁷ الجرجاني، دلائل الإعجاز، 66.

³⁴⁸ سورة الرحمن: 26.

³⁴⁹ سورة ص: 32.

³⁵⁰ سورة القيامة: 26.

³⁵¹ عبد العزيز عتيق، علم البيان (بيروت: دار النهضة العربية، 1985)، 203-204.

³⁵² الجاحظ، البيان والتبيين، 7/2.

إذ يقول: "وقال بعض الهنود: جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة. ومن البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة"³⁵³. من ذلك يتضح أنّ الكناية عنده تقابل الإفصاح والتصريح إذا اقتضى الحال ذلك.

ومن علماء العربيّة الذين جاؤوا بعد الجاحظ، وبحثوا في الكناية تلميذه مُجَدِّد بن يزيد المبرّد (ت: 285هـ)، فقد عرض لها في الجزء الثاني من كتابه "الكامل"، ذاكراً ما تؤدّيه بعض صورها من فائدة في صناعة الكلام³⁵⁴. وابن المعتز (ت: 269هـ) الذي عدّ الكناية والتعريض من محاسن البديع، ومثل لهما من منظوم الكلام ومنثوره³⁵⁵.

وقد عرض لها قدامة بن جعفر (ت: 337هـ) في "باب المعاني الدال عليها الشعر" من كتابه "نقد الشعر"، وعدّها نوعاً من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى، وأطلق عليها اسم "الإرداف"³⁵⁶. كذلك عرض للكناية أبو الحسين أحمد بن فارس (ت: 395هـ) في كتابه "الصاحبي" وعقد لها باباً خاصاً تكلم فيه عن صورها وأنواعها، ثمّ تكلم عن الكناية بمفهومها عند النحاة³⁵⁷.

وأبو هلال العسكري يقرن الكناية بالتعريض كأنّما يعتبرهما أمراً واحداً، ثمّ يعرفهما بقوله: "الكناية والتعريض أن يكتفى عن الشيء ويعرّض به ولا يصرّح، على حسب ما عملوا بالتورية عن الشيء"³⁵⁸، ثمّ يورد أمثلة لهما، وكذلك للتعريض الجيد والكناية المعيبة. ومن عرضوا للكناية غير هؤلاء ونظروا إليها من زوايا وجوانب مختلفة ابن رشيق القيرواني، والشّيخ عبد القاهر الجرجاني، وأبو يعقوب يوسف السّكاكي، وضياء الدين ابن الأثير، والخطيب القزويني، ويحيى بن حمزة صاحب كتاب "الطراز" المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز³⁵⁹.

³⁵³ الجاحظ، البيان والتبيين، 88/1.

³⁵⁴ المبرّد، الكامل، 215.

³⁵⁵ ابن المعتز، كتاب البديع، 64.

³⁵⁶ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 113.

³⁵⁷ ابن فارس، الصّاحبي، 260-263.

³⁵⁸ أبو هلال العسكري، الصّناعتين، 268.

³⁵⁹ عتيق، علم البيان، 210.

وبالجمل لم يخرج الجمع عن تعريف الشيخ عبد القاهر الجرجاني، وهو قوله: "والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه"³⁶⁰.

ولعل الكناية عند الحلّي في غرض المديح لم تبلغ ما بلغته عنده في أبواب أخرى كالوصف والثناء، رغم كون باب المديح والهجاء من أكثر الأبواب مناسبة لاستخدام الكناية بغرض التلميح أو التعريض أو الرمز. وهي رغم قلّتها في غرض المديح - موضوع الدرس - إلا أنّ عناية الحلّي بها، واهتمامه بجودة عرضها كانت واضحة جليّة، وربما كان ذلك بسبب اهتمامه بالوضوح أكثر من اهتمامه بالتعريض على مبدأ الأقدمين.

1.2.4. نماذج من تحليل الكناية عند الحلّي

قال الحلّي يمدح الملك الصالح شمس الدين أبا المكارم³⁶¹:

فَسَمًا بِالْمِطِيِّ مِثْلَ الْهَوَادِي	نَظَمَتْهَا الْخُودَةُ نَظْمَ الْغُودِ
نَكَبَتْ مَرْتَعَ الشَّامِ وَأَمَّتْ	نَحْوَ مَرَعَى أَحْوَى وَظِلِّ مَدِيدِ
وَأَنَاخَتْ بِظِلِّ أَبْلَجِ رَحْبِ الصَّدْرِ	نَزَرَ الْأَقْرَانِ، جَمِّ الْحَسُودِ
سَاهِرِ النَّارِ، رَاقِدِ الْجَارِ، رَحْبِ الدَّارِ	حَيِّ الْأَكْنَافِ، مَيْتِ الْحُقُودِ

سعى الحلّي في هذه الأبيات إلى بيان روعة شدّ الرحال إلى جوار الملك الصالح، حتّى أنّه أقسم بتلك الرواحل التي تقلّه إلى ممدوحه العلّي الشأن، ومعلوم أنّ المقسم به لا بدّ أن يكون عزيزاً على المقسم، كيف لا، وهذه المطي سبب وصوله إلى خير ممدوح يمدحه؟! بل إنّ الحلّي يذهب إلى أبعد من ذلك عندما ادّعى أنّ هذه المطايا تركت مراعي الشام؛ لأنّها قاصدة ملكاً ملكه في مصر واسع، فيه المرتع الخصب الوفير، وما هذا الشعور الذي تجلبت به المطايا إلّا شعور راكبيها من الحلّي وصحبه ممّن هام في لقاء هذا الممدوح طالباً نداءه.

وبصوّر الحلّي وصول هذه النوق والمطايا بعد وعتاء سفر طويل، من خلال الفعل (أناخت)، وهو فعل دلّ على أنّ هذه المطايا وأصحابها تريد هذا المقصد لا غيره، وقد حطّت في ساحته لا تبغي عن مقصده حولاً ولا بدلاً. لأنّها نزلت بباب ملك كريم

³⁶⁰ الجرجاني، أسرار البلاغة، 66.

³⁶¹ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 189.

شجاع، قلّ قرينه، وندر شبهه، وقد عبّر الحلّي عن هذه الصفات من خلال كنايات بليغة كثّف فيها المعنى، وزاد من البعد الدلالي اعتماداً على ما تميّز به الكناية من قدرة على اختزال المعاني، وهي كنايات عن صفات حميدة في الممدوح، حيث ذكر الكنايات متعاقبة، تعبّر كلّ منها عن صفة معيّنة في هذا الممدوح.

فقلوه: (رحب الصدر) كُتّي فيه بمعنى واحد عن صفة واحدة هي السماحة، وربّما قصد بذلك ضخامة الجسم، فرحابة الصدر دليل الصفح عند المقدرة، ودليل القوّة البدنيّة انطلافاً من أنّ اتّساع الصدر يعني ضخامة حجم الجسم، حيث أراد بها الإيماء والإشارة إلى قدره الملك المنصور وحسن خلقه.

وفي قوله: (نزر الأقران) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة هي التفرد والتميّز، فقد قلّ نظراؤه، وانعدم شبيهه، والغرض منها تبعاً للوسائط التلميح.

وفي قوله: (جَمّ الحسود) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة هي النجاح الباهر، لأنّ كثرة الحساد للمرء إمّا تكون بسبب ما يرويه عليه من الخير والتوفيق واجتماع الدنيا له، وهي كناية غرضها الإيماء والإشارة.

وفي قوله: (ساهر النار) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة، هي كثرة الضيفان عنده؛ لأنّ ناره المشتعلة طويلة الليل تدلّ على مسامرة الضيوف، والسهر على راحتهم من تقديم قري وغيره، وفي هذا كناية غرضها التلميح.

وفي قوله: (راقِد الجار) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة هي منعة الجوار، والقدرة على حماية من استجار به، ومن زاره من الضيوف، فقد بسط الأمان على ربوع ربعة، حتّى أنّ الداخل في تلك الربوع يأمن النوائب، فينام قري العين هانئها، حيث دلّ اسم الفاعل (راقِد) على ثبوت هذه الصفة واستمراريتها عند من قصد حمى الملك المنصور، وهي كناية غرضها تبعاً للوسائط التلميح.

وفي قوله: (رحب الدار) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة هي الغنى ويسر الحال؛ لأنّ من شأن الملوك أن يتباهوا في اتّساع قصورهم، ثمّ إنّ رحابة الدار تعني تحيُّو صاحب الدار عندما بناها لاستقبال الضيوف وإكرامهم؛ وبالتالي تحمل هذه الكناية إيماء أو إشارة إلى كرم الملك المنصور.

وفي قوله: (حَيّ الأكناف) كُتّي بمعنى واحد عن صفة واحدة، هي امتلاء نواحي الديار ومرباعها بالضيوف؛ ذلك أنّ حياتها بكثرة من ينتابها من طالبي المعروف؛ لأنّ البخيل لا يزوره أحد، وبالتالي تخلو دياره من الناس والضيوف، وخلوها هو موتها؛ لأنّ انعدام الحركة فيها يجعلها تبدو وكأنّها مهجورة لا حياه فيها، وقد أراد بهذه الكناية الإيماء والإشارة إلى كرم الملك المنصور.

وفي قوله: (ميت الخنود) كناية بمعنى واحد عن صفة واحدة، هي النصر والفوز، فالحسود لا يقتله إلا رؤية محسوده موقفاً ميسر الأمور، وهذه حال الملك المنصور، فهو دائم الفوز في كل أموره، وهذا ما أغاظ حساده - وهم كثر - وجعلهم يموتون بغيظهم، وبالتالي كان غرضه من هذه الكناية تبعاً للوسائط التعريض.

حقّق الحلّي بما قدّم من كنايات خدمة الفكرة العامة للنصّ، والتي كانت تدور في فلك تعداد مناقب الملك المنصور وصفاته الحميدة، وما كان له أن يحقّق ذلك لولا اعتماده على كثافة المعنى في كلّ من تلك الكنايات. وساعده في ذلك ما ورد بين ثنايا الكنايات السابقة من بديع، كما في التضاد بين كلمتي (نكبت، أمتت)، وكلمتي (نزر، جمّ)، وكلمتي (ساهر، راقد)، وكلمتي (ميت، حيّ)، وهو تضاد إيجاب في كلّ منهما جمل التراكيب، وزاد المعنى بهاءً من خلال الجمع بين المتنافرات، ولم شعثها في مقام واحد. وكذلك المشكلة في قوله: (مرعى أحوى) و (ظل مديد)، والتي دلّت على سعة الذخيرة اللغويّة عند الحلّي.

وقال يمدح النبي ﷺ³⁶²:

تَحْمَدُ الْمُصْطَفَى الْهَادِيَ الَّذِي اعْتَصَمَتْ	بِهِ الْوَرَى، فَهَدَاهُمْ أَوْضَحَ الطُّرُقِ
وَمَنْ لَهُ أَخَذَ اللَّهُ الْعَهْدَ عَلَى	كُلِّ النَّبِيِّينَ مِنْ بَادٍ وَمُلْتَحِقِ
وَمَنْ يُقَصِّرُ مَدْحَ الْمَادِحِينَ لَهُ	عَجْزاً وَيَخْسِرُ رَبُّ الْمُنْطِقِ الذَّلِيقِ
مَهَّدَتْ أَقْطَارَ أَرْضِ اللَّهِ، مُنْفَتِحاً	بِالْبَيْضِ وَالسُّمْرِ مِنْهَا، كُلُّ مُنْغَلِقِ
فَالْحَرْبِ فِي لُدْذٍ، وَالشَّرْكَ فِي عَوْدِ	وَالسُّمْرِ فِي نَشْرِ، وَالْكَفْرِ فِي نَفَقِ

إنّ مدح النبي ﷺ، والتغني بصفاته الكريمة، وخلالها الطاهرة كان ولا يزال ديدن شعراء المديح منذ العصر الإسلامي حتى أيامنا هذه، فهذا النبي رحمة مهداة للعالمين، جاءهم ليخرجهم من الظلمات إلى النور.

وقد أشار الحلّي إلى أخذ العهد من كلّ الأنبياء أن يؤمنوا به إن بُعث في زمانهم، وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ اللَّهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْنَاكُمْ مِنْ كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ ثُمَّ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مُصَدِّقٌ لِمَا مَعَكُمْ لَتُؤْمِنُنَّ بِهِ وَلَتَنْصُرُنَّهُ ۚ قَالَ أَأَقْرَضْتُمْ وَأَخَذْتُمْ عَلَىٰ ذُلِّكُمْ إِصْرِي ۚ قَالُوا أَقْرَضْنَا ۚ قَالَ فَاشْهَدُوا ۚ وَأَنَا مَعَكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ﴾³⁶³، حيث ضمّن البيت الثاني معنى هذه الآية، مؤكداً على مقام النبي العالي بين أقرانه من الأنبياء والمرسلين عليهم صلوات الله أجمعين. ليصل بنا إلى كناية عن صفة في قوله: (وَمَنْ يُقَصِّرُ مَدْحَ الْمَادِحِينَ لَهُ)، وهي كناية عن علو مرتبة الممدوح، والتي تُفهم وتُلمح من فكرة عجز المادحين عن وفائه حقّه من المدح، وكون

³⁶² صفى الدين الحلّي، الديوان، 84-85.

³⁶³ سورة آل عمران: 81.

صفاته الحميدة تعجز وتخرس الفصيح اللبيب المفوّه، وهي كناية بمعنيين تقصير المادحين، وإخراس الفصيح وعجزه عن شيء واحد (علوّ منزلة الممدوح)، وقد أراد بهذه الكناية التلميح للمعنى المراد، وتعظيم شأن الممدوح.

وفي قوله: (البيض والسمر) كناية أخرى، تدلّ على قوّة النبيّ وعظمته، وهي كناية عن موصوف هو (السيوف والرماح)، حيث عبّر بمعنى واحد عن شيء واحد، حيث لمح بذكر صفة من صفات هذا الموصوف، فالسيوف بيض صقيلات، والرماح سمر مثقّفات. وقد أدّت هذه الكناية بالتلميح ما لا يتأتّى بالتصريح، وكيف لا، وقد كتّف من خلالها المعنى بأقلّ لفظ، محقّقاً بذلك إيجاز قصر، وبلاغة تدلّ على ذوق رفيع، وبراعة سبك، وحسن أداء.

وقد ساعد المعنى العام والفكرة التي دار الحلّي في فلكها ما ورد من تألف الألفاظ في البيت الثالث (يقصر، عجز، يخرس) التي أدّت معنى العجز عن الإحاطة بمدح النبيّ ﷺ، والتضاد بين كلمتي (بادٍ، ملتحق)، وكلمتي (منفتح، مغلق)، وكلمتي (البيض، السمر)، وكلمتي (الدين، الكفر)، وهو تضادّ إيجاب واضح دعم المعنى، وساعد في بناء الإيقاع الموسيقي للنصّ.

وقال يمدح بن قلاون³⁶⁴:

الناصرُ الملِكُ الَّذِي فِي عَصْرِهِ	شَكَرَ الطُّبَّاءُ صَنِيعَةَ السِّرْحَانِ
مَلِكٌ، إِذَا اكْتَحَلَ الْمُلُوكُ بِنُورِهِ	حَرَّوْا لِهَيْبَتِهِ إِلَى الْأَذْقَانِ
لَوْ يَكْتَسِبُ اسْمُكَ بِالصَّوَارِمِ وَالْقَنَا	أَغْنَى عَنِ التَّضَارِبِ وَالْتِطْعَانِ
حَتَّى إِذَا اسْتَعَرَّ الْوَعْيَى وَتَتَبَعَتْ	بِضْضِ الصِّفَاحِ مَكَامِنَ الْأَضْغَانِ

خير الملوك من ساد العدل في ربوع مملكته، وملاً الحق أرجاءها، وقد مرّ في التاريخ من أمنت في عصره الأغنام والظباء من الذئاب كما في عصر الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز، وقد تكرّر ذلك عن ممدوح الحلّي السلطان الناصر مُحمَّد بن قلاون، بل تألف الذئب مع الظباء، وهو ملك ذو هيبة وسطوة يخافه الملوك من أقرانه، فإذا رأوه سجدوا هيبةً له.

حيث ضمّن الحلّي الشطر الثاني من البيت الثاني معنى الآية القرآنيّة في قوله تعالى: ﴿وَيُحْزِنُونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ﴾³⁶⁵، بل إنّه يذهب أبعد من ذلك في البيت الثالث عندما يدّعي أنّ كتابة اسم السلطان بالسيوف والرماح أمام الأعداء يغني عن القتال؛ لفرط خوفهم من مجرّد رؤية اسمه، وفي هذا مبالغة إغراق؛ لأنّ خوف الأعداء من مجرّد كتابة اسمه أمر ممكن عقلاً، ولم يجر عادةً.

³⁶⁴ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 100-101.

³⁶⁵ سورة الإسراء: 109.

وفي البيت الأخير تطالعنا كنايةتان هما قوله: (بيض الصفائح)، و(مكامن الأضغان)، وكلتاها كناية عن موصوف، الأولى كناية عن السيوف؛ لأنها تكون عادة مسنونة بيضاء الجوانب صقيلة، والثانية كناية عن القلوب، لأنّ الأضغان والأحقاد محلّها القلوب، وقد أراد بالكناية الأولى تعظيم أمر تلك السيوف، وأراد بالثانية تحقير تلك القلوب. وفي كلّ منهما كناية بمعنى واحد عن شيء واحد، حيث كثّف المعنى المراد بأقلّ لفظ، وأعطى بهذه التراكيب الكنائية إيجاز قصر من خلال ذلك التكتيف.

وتأمل المناخ النفسي الذي نسجه الحلّي في البيت الرابع من خلال الاستعانة بالاستعارة في قوله: (وَتَبَعَتْ بَيْضُ الصِّفَاحِ مَكَامِنَ الْأَضْغَانِ)، حيث نقل إلى ذهن المتلقّي مشهد التّبّع المحموم الذي تملّك تلك السيوف، وكأننا نراها رأي العين وهي تنتقل باحثة في أرض المعركة عن قلوب الأعداء تريد اختراقها.

وإنّ الكناية عن سيوف جند السلطان بكلمة (بيض) تحمل من الإيجابية وحسن الوقع في النفس ما يشير من بعيد إلى فعالهم البيض، والكناية عن قلوب فرسان الأعداء بـ (مكامن الأضغان) حملت معنى كون هؤلاء الفرسان أشراراً، يحملون الحقد على كلّ الناس، ولذا يُستفاد أنّهم أصحاب باطل، والذي يؤدّي بالضرورة إلى كون خصمهم (الملك الناصر) من الأخيار.

وكان البديع الذي جاء عفواً الخاطر عوناً للمعنى، وزينةً للمبنى، من مثل التّضاد بين كلمتي (الطبّاء، السرحان)، وبين كلمتي (بيض الصفائح ومكامن الأضغان)، وهو تضادّ إيجاب واضح، حقّق إيضاح معنى القوّة والهيبة عند السلطان، وزيّن المبنى من خلال الجمع بين المتناقضات.

2.2.4. خاتمة الكناية

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وأسلوب من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلّا كلّ بليغ متمرّس، لطّف طبعه، وصفّت قريحته، وما من شكّ في أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع في النفس من التصريح. فهي تؤدّي معنى الكبير في قليل من اللفظ، فتضفي على الإبداع حسناً وبهاءً، وتزيد الصورة وضوحاً وجمالاً.

ولا ننسى أنّ الكناية ضرب من الإيجاز، حيث يكمن عنصر التكتيف في الكناية من خلال دورها في تقديم الحقيقة مصحوبة بدليلها، وعرض القضية وفي طيّها برهانها، ولذلك أعجب بها الشعراء الذين أولعوا بالرمز والإيحاء على مرّ العصور.

ويعدّ الحلّي شاعر البلاغة، وملك الإيجاز في عصره بلا منازع، لكنّ ميله الى السير على نهج الأقدمين الذين اعتمدوا الوضوح في أشعارهم وصورهم جعله يقلّل من الكناية في قصائده، ويوجّه اهتمامه إلى الوضوح على حساب الغموض، وإلى التصريح على حساب التلميح، لذا قلّت نماذج الكناية عنده في شعره عامة، وفي غرض مديح خاصّة.

ولم يكن ذلك دليل على ضعفه أو عدم قدرته على إنتاج صور كنائية فريدة، فالصورة الكنائية عنده على قلّتها كمّا كانت متفرّدة كيفاً ونوعاً على نحو ما مرّ معنا في نماذج التحليل على قلّتها، بل إنّه استطاع في بعض نماذج التحليل التي ذكرتها آنفاً أن يجمع في بيتين ثماني كنايات دفعةً واحدةً، لكنّ غلبة محاكاة الأقدمين على نتاجه أثّرت في تفضيله التشبيه على الاستعارة، والاستعارة على الكناية.

وهذا الولع منه ومن القدماء بالوضوح جعل الكناية في دواوينهم كالشعرات البيض في الثور الأسود "لأنّه لما كان حجم انزياح الكلمة في الكناية عن معناها الوضعي كبيراً كان إدراكها أصعب من إدراك أخواتها (التشبيه والاستعارة)"³⁶⁶، فالكناية فنّ الملح، تحتاج إلى بعد نظر، وصفاء ذهن، وسرعة بديهة، ودكاء ملموس حتّى يستطيع المتلقّي فهم خيوطها الدقيقة، وإتقان تأويلها بما يناسب المقام.

³⁶⁶ محمود السيد شيخون، الأسلوب الكنائي نشأته وتطوره وبلاغته (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978)، 231.

5. الصورة التشبيهية في شعر المديح عند الحلبي

1.5. مدخل إلى التشبيه

نشأ العربي في صحرائه الواسعة المترامية الأطراف، فكانت حياته بسيطة، وكان يتأمل فيها؛ ممّا أدّى إلى اتّساع خياله، ونمو مداركه حسب هذه البيئة التي تحيط به، فراح يجول فيها ببصره، ويقلّب طرفه، فيخرج كلامه على مقتضى حاله. ولما امتاز العرب بالفصاحة والبلاغة كان الإيجاز سمة كلامهم، ودأبهم في قصائدهم، فغدا التشبيه تعبيراً عن هذا الإيجاز، ورغبةً منهم في نقل تلك الصور التي كانت تمرّ بهم. ولا يعني ذلك أنّ التشبيه كان خاصّاً بالعرب فقط، وإنّما هو موجود مستعمل عند الجميع: العرب والعجم، العالم والجاهل.

"فليس بمستنكر على إنسان مهما قلّ حظّه من العلم أن يقيس بعض الأشياء إلى بعض، ويحكم عليها بالتشابه على ما توافى منها من معنى أو أكثر. بل إنّ الطفل لا يتعاضمه أن يدرك العلاقة بين الأشياء المختلفة، فيقيس بعضها على بعض، فهو يهشّ إلى الثدي الصناعي، ويبادر إلى التقامه؛ لأنّه قاسه على الثدي الطبيعي، فصخّ عنده أن يشبهه"³⁶⁷.

لذلك كثر التشبيه في الكلام واتّسع، ذلك لعظم فائدته، وبالعكس أثّر في الكلام، فهو يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأييداً، ولهذا أطبق جميع المتكلّمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه.

وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كلّ جيل ما يُستدلّ به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكلّ لسان، فانفسحت آفاق التشبيه، وتعدّدت قوالبه، وتشعبت فروعها، وكثر في كلام العرب كثرة لفتت الأنظار، فسمعنا المبرّد يقول: "والتشبيه جارٍ في كلام العرب، حتّى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"³⁶⁸، بل إنّه لم يكن يسمح بتعاطي الشعر إلّا لمن كان يجيد الوصف، ويدقّق التشبيه، "ومن ذلك ما كان من أمر زهير مع ابنه كعب، وإشفاقه عليه من قول الشعر صبيّاً فلقد كان يمنعه من ذلك؛ لأنّه لم يكن متأكّداً من قدرته، فلمّا رآه يجيد الوصف، ويدقّق التشبيه سمح له بتعاطيه"³⁶⁹، وبالتشبيه تمّ التفاضل بين الشعراء، فذو الرمة غدّ

³⁶⁷ علي الجندي، فنّ التشبيه (مصر: مكتبة النهضة، 1952)، 43/1.

³⁶⁸ المبرّد، الكامل، 70/3.

³⁶⁹ بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1969)، 29.

من المتقدمين "لأنه أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيهاً"³⁷⁰.

إذاً فقد لاقى التشبيه، وما يزال يلاقي احتفاءً به على مر العصور بسبب الوظيفة التي يقوم بها "وهي التصوير والتوضيح وبالانتقال من شيء إلى شيء يشبهه ويشاكله يعبر به الشاعر أو الكاتب عن معنى في نفسه، وكلما كان أبعد وأغرب كان أروع وأجمل"³⁷¹. وإذا كان التشبيه قد لقي حفاوةً عند الشعراء والأدباء القدامى والمحدثين، فإنَّ احتفاء علماء البيان به كان أكبر، واهتمامهم به أكثر؛ فهو أول مسائل البيان ظهوراً، وأكثرها تبياناً وتوضيحاً ودراسةً، ولا يكاد يخلو كتاب بلاغيٍّ من الحديث عن هذا الفن.

ومما يدلُّ على أهميته ونيله مكانةً رفيعةً عند علماء البيان ما ورد عنهم، ومن ذلك قول قدامة بن جعفر: "وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلما كان المشتبه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحدق أليق"³⁷²، وقول الباقلاني: "والتشبيه تُعرف به البلاغة"³⁷³، وقول الشيخ عبد القاهر الجرجاني في التشبيه:

"وهل تشكَّ في أنَّه يعمل عمل السحر في التأليف بين المتباينين حتَّى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، ويُطبق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجمال، والتثام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"³⁷⁴.

وكان خصوم أبي تمام ومن يسمون بأنصار عمود الشعر يستبعدون الاستعارة من عناصر الشعر الأساسية؛ ممَّا جعل القاضي علي بن عبد العزيز يقول: "كانت العرب إمَّا تفاضل بين الشعر في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسَلِّم بالسبق لمن وصف، فأصاب، وشبهه، فقارب... ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"³⁷⁵.

³⁷⁰ ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، 94/1.

³⁷¹ شوقي ضيف، في النقد الأدبي (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 171.

³⁷² أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: مكتبة الشباب ومطبعة الرسالة، 1969)، 107-108.

³⁷³ أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، 275.

³⁷⁴ الجرجاني، أسرار البلاغة، 132.

³⁷⁵ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 33.

إذاً لقد اعتبر النقاد وعلماء البيان التشبيه ركن الشعر الأساسي، فعناهم من الشعر ما فيه من التشبيه المتقن، ولذلك احتفلوا بامرئ القيس، واعتنوا بذي الرمة، وقُتِنوا بابن المعتز، وقد قال أبو عمرو بن العلاء: "إنَّ الشعر فُتِحَ بامرئ القيس، ولُحِثَ بذي الرمة"³⁷⁶، وكلا الشاعرين ترتبط عظمته في الشعر بتمكُّنه من التشبيه. "فامرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة"³⁷⁷.

والتشبيه عند الحلبي أوسع استخداماً من الاستعارة والكناية، ولا سيَّما في غرضه المديح خاصَّة، وقد نفاجأ إذ نجد ابن خلدون يحدثنا عن المعاني والأساليب التي سنَّها الشعراء الجاهليون لمن بعدهم، ثمَّ يذهب إلى أنَّ المتنبي والمعري لم يكونا شاعرين لأتُّهما خرجا عن هذه الأساليب³⁷⁸، وكذلك نجد الآمدي قبله ينتقد بعض النماذج الاستعارية التي يقف عليها عند أبي تمام ويعيبها؛ لأنَّها تخالف الذوق العام، والعرف السائد الذي كان عليه ألاَّ ينتهكه أو يحاول تجاوزه³⁷⁹. ولعلَّ مقوله بول فرلين "أمسك بالفصاحة والوِ عنقها تجاوزه"³⁸⁰.

كذلك مقولة هيجو "لنحارب البلاغة"³⁸¹، ليس لهما من معنى إلَّا الثورة على جملة القواعد والضوابط المقتنَّة، ورفض الخضوع لسلطانها؛ ذلك أنَّا لا نحصل من خلال البلاغة إلَّا على حفنة من النصائح التقليدية الساذجة. ويذهب ريتشاردز إلى أبعد من ذلك، فيرى أنَّ هؤلاء البلاغيين يذكروننا بجهود الكيميائيين القدامى الذين أرادوا تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، وهي جهود باءت بالفشل؛ لأنَّهم لم يحسبوا حساب البنى الداخلية التي نسميها العناصر³⁸².

ولعلَّ التزام الحلبي بنهج الأقدمين على عادة بني عصره من الشعراء قد جعله يلتزم ما التزموه في أشعارهم من العناية بالتشبيه؛ لقربه من الفهم، ورونقه البادي في الإيجاز في اللفظ مع تمام المعنى المراد، فترى الحلبيُّ يُورد في القصيدة التشابيه الكثيرة، إلَّا أنَّك تقع في القصيدة ذات الطول على بضع استعارات، كالشعرات البيض في الشور الأسود، وشيء يسير من الكنايات.

³⁷⁶ الجاحظ، البيان والتبيين، 84/4.

³⁷⁷ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 55/1.

³⁷⁸ عبد الرحمن بن مُحمَّد ابن خلدون، المقامة، تحقيق عبد الله مُحمَّد الدرويش (دمشق: دار يعرب، 2004)، 402/2.

³⁷⁹ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، 259 وما بعدها.

³⁸⁰ هزيش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة مُحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، د.ت)، 21.

³⁸¹ جان كوهن، بُنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحمَّد الولي، مُحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال، 1986)، 45.

³⁸² ريتشاردز، فلسفة البلاغة، 17-18.

ولعلّ هذا ما دفع الكثير من نقّاد العصر المملوكي إلى القول ببلاغة الحلّي، وتمكّنه من فنون البيان بالرغم من أنّ صفة البلاغة تكون في القول لا في القائل، وقد أشار أبو هلال العسكري إلى أنّ:

"البلاغة من صفة الكلام دون المتكلّم وأنّ تسميتنا للمتكلّم بأنّه بليغ هو من باب التوسّع، وحقيقته أنّ كلامه بليغ كما تقول: فلان رجلٌ مُحكّم، وتعني أنّ أفعاله مُحكمة، قال تعالى: "حكمة بالغة" فجعل البلاغة من صفة الحكمة، ولم يجعلها من صفة الحكيم، إلّا أنّ كثرة الاستعمال جعلت تسمية المتكلّم بأنّه بليغ كالحقيقة"³⁸³.

وقد حوى التشبيه عند الحلّي من لطائف المعاني ما يشهد للحلّي بالبراعة، وحسن تأيّد المعنى باللبوس اللفظي الجميل، فهو يبدع في بعضها، ويقلّد تشابه الأقدمين في بعضها الآخر، لكنّه يتفنّن في توظيفها توظيفاً جديداً.

وقد آثرت دراسة التشبيه عنده على أساس العناصر المكوّنة لكلّ تشبيه، فكان الأمر على قسمين: الأوّل للتشبيه المفرد، والثاني للتشبيه المركّب.

2.5. التشبيه المفرد

لعلّ غاية التشبيه التي أُبتدِع من أجلها - وهي تقريب المعنى - تجعله في صورة الأفراد أقرب إلى نفس المتلقّي، فضلاً عن كونه أبسط تركيباً في ذهن المبدع والمنتج للصورة. وصحيح أنّ الصورة المركّبة التي يداخل بعضها بعضاً بطريقة فنيّة متقنة تشدّ القارئ المتأدّب، صاحب الذوق الرفيع، إلّا أنّ وظيفة اللغة الأساسيّة، وهي إيصال المعنى ونقل الشعور مقدّمة على وظيفتها الأدبيّة الفنيّة، فالأولى لا غنى عنها، وهي تتحقّق بأسط صور التشبيه، لا سيّما التشبيه المفرد، أمّا الثانية فإنّ تحقّقت كان أفضل، وإن لم تتحقّق فإنّ هذا لا يؤثّر على عمليّة نقل المعنى؛ ولذا فإنّ الدارسين في العصر الحديث وجدوا أنّ "الدراسة اللسانية ما إن تكرّس نفسها في خدمة الأدب حتى تتحوّل إلى أسلوبية"³⁸⁴.

ولا أدعي القول: إنّ القالب اللغوي لا أهميّة له، لكنني لا أجنح إلى المغالاة فيه، فقولنا: (زيد نمر) أدعى إلى إيصال الفكرة من قولنا: (زيد، والرماح العوالي في الوغى، وهو يضرب هام العدا كالسماء، وهي تقذف الشّهب في الفضاء)، رغم الجماليّة التي لا يمكن إنكارها في التشبيه المركّب.

³⁸³ أبو هلال العسكري، الصناعتين، 6-7.

³⁸⁴ ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية (الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، 2006)، 135.

بل إنّ إطلاق المشبّه والمشبّه به يزيد في قوّة المعنى، فالإطلاق يوصل إلى الغموض في وجه الشبه، ويؤدّي إلى التطابق بين المشبّه والمشبّه به، إذ أنّ الأفراد لا يقصد به الوضوح، فكم من مرّكب واضح! وكم من مفرد يحتاج إلى حسن تأقّل وإنعام نظر، فقولنا السابق: (زيد نمر) أبسط بكثير من قولنا: (زيد في الوغى كالنمر في الغاب) ذلك أنّ إطلاق ركني التشبيه وعدم تقييدهما يجعل الصورة أكثر ثباتاً في ذهن المتلقّي، وأدعى لدفع الوهم، بل إنّها لتصرف المتلقّي إلى اليقين بأنّ المشبّه هو عين المشبّه به دون أدنى قيد أو شرط.

ولذلك فإنّ من أبسط أنواع التشبيه ما كان طرفاه مفردين؛ وذلك لسهولة إدراك عنصري التشبيه: المشبّه والمشبّه به، وسهولة الإمام بهما، فالعرب إنّما فضّلت التشبيه على الاستعارة؛ لأنّه أبسط وأبلغ في الدلالة على المعنى، وإن كانت في نتاجها الجاهلي قد أتت بالمرّكبات من التشبيه والاستعارة والكناية.

وربّما كان ذلك نابعاً من أنّ معطيات الحياة الجاهليّة لم تكن كثيرة، فالبدويّ لم يعرف سوى صحراء مترامية، نصب فيها خيمته، وأقعى بقرها كلّه، وبرك جمّله، أو زد على ذلك بعض صور الصيد والبقر الوحشيّ، ولذا كثر تشبيه المفرد بالمفرد واتّسع.

ولعل هذا ما جعل التشبيه ينال المكانة العليا على حدّ قول قدامة بن جعفر: "وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلّما كان المشبّه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلّما كان بالمعنى أسبق كان بالحدق أليق"³⁸⁵، فكم حقّق الشعراء قديماً وحديثاً من الصور البلاغيّة الفريدة التي لم يكن لها من لبوس سوى لبوس التشبيه المفرد على قلة ذات يده في اللفظ، واعتماده على الوضوح.

وقد رأى الدكتور شوقي ضيف "أنّ التشبيه لا يحتاج بعداً في الخيال، ولا عمقاً في التصوير"³⁸⁶، يقصد بذلك أنّ التشبيه بشكله الأوّل الوظيفي تستطيع العامة والخاصّة، وكأنّ ابن جعفر يشير إلى أنّ الفضل في التشبيهات إنّما يكون بقدر ما تكون فيه مفردة يسهل إدراك أجزائها مع الدقّة في الربط بين المشبّه والمشبّه به بوجه شبه يكون فريداً جديداً أو مبتكراً.

³⁸⁵ ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، 107-108.

³⁸⁶ ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، 145.

وقد يكون طرفا التشبيه مطلقين نحو قولك: هذا سراجٌ ضوءه كالشمس، وهذه فتاةٌ خدّها كالورد، أو مقيدان بالإضافة، أو الوصف، أو المفعولية، أو الحالية، أو الظرفية... نحو قولك: الساعي بغير طائل كالراقد على الماء، ونحو: التعلّم في الصغر كالنقش في الحجر.

ويشترط في القيد أن يكون له تأثير في وجه الشبه، ولهذا جعل قوله تعالى: ﴿هُنَّ لَيَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لَيَاسٌ هُنَّ﴾³⁸⁷، من باب تشبيه المفرد بمفرد بلا قيد، وقد يكون ركننا التشبيه المفرد مختلفان من حيث التقييد والإطلاق، فيكون المشبه مطلقاً والمشبه به مقيداً، نحو قولنا: ثغره كاللؤلؤ المنظوم، وقولنا: العين الزرقاء كالسنان.

وقد ذهب القزويني إلى أنّ "التشبيه المفرد هو ما كان الطرف فيه أمراً واحداً غير مقيد بقيود لفظية أو معنوية"³⁸⁸. وذهب ابن يعقوب المغربي إلى أنّ التشبيه المتعدد ليس إلا تشبيهات مفردة متوالية، فقال:

"ما يُسمى بالتشبيه المتعدد، هو لا يُعدّ - في رأينا - تشبيهاً متعدداً؛ لكونه اجتماع أكثر من تشبيه مفرد في موضع واحد، ولكون هذه التشبيهات ليس بينها تداخل في تركيب معيّن، وإنّما هو مجرد تجاور في السياق اللغوي، لذلك عُدت تشبيهات لا تشبيهاً واحداً"³⁸⁹.

فالمشبه والمشبه به في التشبيه المفرد عبارة عن ركنين مفردين مطلقين، وقد يتكرران لأغراض بلاغية أو سياقية، فهي "تشبيهات مضمومة بعضها إلى بعض لأغراض كثيرة، وكلّ واحد منها مفرد بنفسه"³⁹⁰.

ولذلك رأى السكاكي أنّ من تشبيه المفرد بالمفرد قول امرئ القيس³⁹¹:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَاساً لَدَى وَكْرِهَا الْعُتَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

³⁸⁷ سورة البقرة: 187.

³⁸⁸ جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق مُحمّد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985)، 211 وما بعدها.

³⁸⁹ أبو العباس أحمد بن مُحمّد ابن يعقوب، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح (بيروت: دار الإرشاد الإسلامي، د.ت)، 426/3.

³⁹⁰ أبو عبد الله مُحمّد بن عمر بن الحسن فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق أحمد حجازي السقا (القاهرة: المكتب الثقافي، 1989)، 144.

³⁹¹ امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، الديوان، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي (بيروت: دار المعرفة، 2004)، 139.

"فنحن هنا أمام تشبيهين مفردين: الأول هو قلوب الطير الرطبة كالعنان، والثاني هو قلوب الطير اليابسة كالخشف البالي، وأن أي من التشبيهين غير موقوف الفائدة على الآخر"³⁹². ومع أننا في التشبيه المتعدد نتعامل مع تشبيهات بسيطة مفردة يستقل كل منها بطرفيه عن الأطراف الأخرى، ومع أن هذه التسمية لا تتجاوز الشكل الخارجي "فالملعول عليه في التعدد هو وجه الشبه، فقد تعدد أطراف التشبيه، وكلها تُعتبر من التشبيه المفرد إذا كان وجه الشبه غير منتزع أو مولّد أو متعدد"³⁹³.

فبالرغم من أن شيوع التشبيه كان سبباً في تفضيله على الاستعارة، إلا أنه قد ذلّ بعد عزّ، ولذا نرى الشيخ عبد القاهر الجرجاني يشير في فصل بعنوان: (شيوع التشبيه وابتداله بعد عزّة وجوده) إلى مثل ذلك عندما يقول:

"لا يمتنع أن يسبق الأول إلى تشبيه لطيف يحسن تأمله، ويدلّ على ذكائه وحدّة خاطره، ثمّ يشيع ويتسع، ويُذكر ويُشهر حتى يخرج إلى حدّ المبتذل، وإلى المشترك في أصله، وحتى يجري مع دقة تفصيل فيه مجرى المجل الذي تقوله الوليدة الصغيرة والعجوز الورهاء، فإنك تعلم أن قولنا: لا يشقّ غباره الآن في الابتدال كقولنا: لا يلحق ولا يُدرك. وهو كالبرق، ونحو ذلك، إلا أننا إذا رجعنا إلى أنفسنا، علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله، وأنّ هذا الابتدال أتاه بعد أن قضى زماناً بطراءة الشباب وجدّة الفتاء وبعزّة المنيع، ولو قد منعك جانبه وطوى عنك نفسه لعرفت كيف يشقّ مطلبه ويصعب تناوله"³⁹⁴.

3.5. نماذج التحليل البلاغي الجمالي للتشبيه المفرد

مدح الحلّي الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق معتزلاً لانقطاع عنه مدّة من الزمن قائلاً³⁹⁵:

وَكَمْ سِرْتُ إِثَرَ الظَّاعِنِينَ مُصَرِّراً	هَوَايَ دَلِيلًا وَالتَّذَكُّرَ حَادِياً
أَسِيرُ وَمَنْ فَوْقِي وَتَحْتِي وَوُجْهَتِي	وَحَلْفِي وَيُمْنَايَ الْهُوَى وَشَمَالِيَا
إِلَى مَلِكٍ يَبُولِي الْإِرَادَةَ وَالرَّدَى	وَتَحْوِي الْمُنَايَا كَفُّهُ وَالْأَمَانِيَا
جَعَلَتِ الرَّدَى رَاحاً وَخَيْلَكَ رَاحَةً	وَبَيْضَ الظُّبَى كَأَسْأَ وَعَزَمَكَ سَاقِيَا

يرسم لنا الحلّي في هذه الأبيات لوحةً فنيّةً غايةً في الجمال، ففي سعيه نحو السلطان يضرب أكباد الإبل بأكباد الصحارى ليصل إليه، فهو مهوى الفؤاد، ونلاحظ استخدام الحلّي (كم) الخبريّة التكميليّة في قوله: (وَكَمْ سِرْتُ)، للدلالة على كثرة سفره تابعاً

³⁹² السكاكي، مفتاح العلوم، 76.

³⁹³ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 110.

³⁹⁴ الجرجاني، أسرار البلاغة، 189-190.

³⁹⁵ صفي الدين الحلّي، الديوان، 186-187.

القوافل نحو الممدوح، لكنّ الحليّ يغدو بنفسه قافلة عندما يجعل من محبته للسلطان دليلاً يهديه الى الطريق الصحيح نحو الممدوح،
جاعلاً من تذكّره لفضل المنصور حادياً يقود القافلة من خلال تشبيه بليغ، طرفه الأوّل عقليّ، والثاني حسّيّ في قوله: (مُصَيِّراً
هَوَايَ دَلِيلاً وَالتَّذَكُّرَ حَادِيًا)، ممّا يقرب الصورة أكثر، ويجعلها أدعى للفهم في الذهن.

وقد جاء المشبّه والمشبّه به في كلّ منهما مفعولين لفعل متعدٍ لمفعولين أصلهما مبتدأ وخبر ممّا يفيد ديمومة هذا التذكّر وذاك الهوى.
والطرفان في هذا التشبيه مطلقان؛ ممّا يؤكّد أنّ المشبّه (الهوى والتذكّر) هو عين المشبّه به (الدليل والحادي)، أمّا وجه الشبه فهو
عقليّ في كلا التشبيهين، وهو المعرفة بالشيء والقدرة على الاهتداء إلى الطريق الصحيح الموصل الى القصد مباشرة، وهو تشبيه
مفرد، الغرض منه بيان أنّ المشبّه أمر ممكن الوجود، والغرض منه تبعاً للمشبّه به بيان اهتمام المتكلّم بالمشبه به (الدليل والحادي)؛
لأنّ كلّ منهما يهدي الشاعر إلى ممدوحه ومبتغاه، وهذا يدلّ على البعد النفسي في العبارات التي يصوغها الحليّ، فهي محمّلة
بطاقات عاطفيّة كبيرة قوامها الشوق إلى هذا الممدوح، والطمع برفده وعطاءه.

ولعلّ نقاط الجمال الفنيّ في التشبيهين نابعة من حسن اختيار الحليّ للمشبّه به في كلّ منهما، ذلك أنّ علاقة المشابهة بين الهوى
والدليل في الصحراء علاقة طريفة يربطها خيط رفيع، وهو أنّ الهوى إذا تملّك قلب الإنسان قاده إلى من يهوى؛ إذ لا يشتغل باله
إلاّ بمن يهوى، فيغدو مشابهاً للدليل من جهة أنّه المحرّك نحو المقصد والهدف. وهذا ما نجده في التشبيه البليغ (التذكّر حادي)؛
ذلك أنّ الحادي لا يغني مدّة السفر كلّها، وإنّما يقطع صوت غنائه صمت القافلة كلّما قطعت مفازة يضلّ بها القطا، ويملّ بها
الحداة؛ فيؤنس العيس بمحادثه، فكذلك التذكّر يومض في ذهن الحليّ فجأة وعلى حين غرة، لذلك فوجه الشبه بينهما دقيق جدّاً
يوحي بحالة الشوق التي اعترت الحليّ في رحلته قاصداً الملك المنصور، وهذا من أبرز وظائف التشبيه، فالكشف عن مكونات
نفس الشاعر من أولى أولياته. وهو في (هواي دليل) الهداية والإرشاد، وفي قوله: (التذكّر حادي) وجه الشبه هو حسن الصلابة
والتسلية في الطريق، وهو في التشبيهين وجه شبه مفرد عقليّ تخيليّ في المشبّه، وتحقيقيّ في المشبه به.

وفي الوقت نفسه يسعى الحليّ الى التدليل على تملّك الهوى من نفسه تجاه السلطان وبلوغه كلّ مبلغ، فيشير في البيت الثاني إلى
إحاطة الهوى به من كلّ جانب، فهو من فوقه، وتحتّه، وأمامه، وخلفه، وعن يمينه، وعن شماله.

أَسِيرٌ وَمِنْ فَوْقِي وَتَحْتِي وَوُجْهَتِي وَخَلْفِي وَبَيْنَايَ الْهُوَى وَشِمَالِيَا

فالحلّي عندما يذكر لنا ذلك بكلّ هذه التفاصيل ليس دليلاً على ضعفه ورغبته في حشو الألفاظ هكذا كيفما اتفق، وإنما ليؤكد لنا تحكّم الهوى به. وهذا السعي من الحلّي، وهذا الهوى منه كلّ نحو من؟ ومن أجل من؟ إنّه نحو ملك جمع بين الشجاعة والكرم، فقد قرن بين العطاء والعقاب، فهو على كلّ منهما قادر (تُحوي المنايا كُفَّهُ وَالْأَمَانِيَا)، وهذا ما يجعله ضمن دائرة الجليل والجميل في وقت واحد؛ لأنّ شعور المرء نحو الملك المنصور شعور يختلط فيه الخوف والمحبة.

ويدهشنا الحلّي بصورة جديدة مركّبة من عدد من التشبيهات البليغة التي أوردّها طيّاً ونشراً، فهذا الملك قد جعل (الردى راحاً) و(الخيّل راحة) و(السيوف كأساً) و(عزمه ساقياً)، الأمر الذي يؤكّد للمتلقّي تمام قدرة السلطان وسطوته في المعارك من خلال نسجه لصورة غاية في الرونق والبهاء، فتغدو المعركة حانةً خمر، الموت فيها هو الخمر التي تُدار، وخیل السلطان هي اليد التي تحمل هذه الخمر للأعداء، والسيوف هي كؤوس تلك الخمرة، وعزم السلطان هو الساقى، وكأّنّا في حالة للخمر لا يخفى فيها من المسقي. ألا وهو أعداء الملك المنصور وخصومه.

ولو تأملنا المشبهات (الردى، خيلك، بيض الظبي، عزمك) لوجدناها كلّها معارف، ممّا يدلّ على أنّها واضحة معروفة للجميع، لكنّ الجديد في الأمر أن نعرف إلى ماذا تصير عندما يسعفنا الحلّي بمقابلاتها من المشبهات بها من النكرات: (راحاً، راحة، كأساً، ساقياً)، دالّاً بذلك على عظم ما ستصير إليه، فهي خمر الموت تحملها عزمات السلطان القاهر، لتسقي الأعداء كأساً أمراً من احتساء العلقم.

وهي تشبيهات بليغة المشبه في كلّ منهما مقيّد، والمشبه به مطلق خلا التشبيه (الردى راح)، فهو مطلق الطرفين، وهذا الإطلاق يقطع كلّ شكّ في ذهن السامع في أنّ المشبهات السابقة هي عين المشبهات بها في هذه اللوحة الفنيّة الرائعة. وكون التشبيه مفروقاً ساعد في تشكيل نسق جماليّ، يعتمد على توالي الصور وبراعه التخيل، حيث جاء بكلّ مشبه مع ما شبه به؛ ولذا تبرز القيمة الفنيّة في أنّ هذه التشبيهات البليغة تعطي مجتمعةً فعل التشبيه التمثيليّ حيث الصورة الأولى هي صورة الموت المتناقل على يد السلطان وخیله، ليصيب به الأعداء والخصوم في المعركة. والصورة المشبه بها هي الخمرة المدارة على يد الساقى لتروي الندامى في الحانة، بالإضافة إلى ما جاء به من بدیع دعم المعنى في زركش الأبيات كالتضاد بين كلمتي (فوقي، تحتي)، وكلمتي (وجهتي، خلفي)، وكلمتي (بمناي، شمالي)، وبين كلمتي (المنايا، الأمانيا)، وهو تضادّ إيجاب جمع بين المتنافرات، ولمّ شتات الصورة محدثاً في النفس بهجةً وسروراً.

ومن مراعاة النظر ذكره للكلمات (كأس، ساقى، راح) في معرض تشبيهه للردى بالراح، والسيوف بالكؤوس، وعزم الملك المنصور بساقى هذه الراح، والتي شكّلت حقلاً معجمياً زاخراً خدم المعنى العام، وأسهم في رسم الصورة الكلية.

ومن المحسنات اللفظية التي وردت الجنس الناقص المذيل بين كلمتي (راح، راحة)، والجناس الناقص المطرف بين كلمتي (المنايا، الأمانى)، وهو جناس فيه قلب جزئي. وقد أسهم في بناء الجرس الموسيقي للتراكيب.

كما أنّ اعتماد الحلّي على الجمل الخبرية والأفعال المضارعة (أسير، يولي، تحوي) أفاد تأكيد استمرار الحدث وديمومته، وأعطى المعنى العام رسوخاً وثباتاً. وقد دلّت الجموع (الظاعنين، المنايا، الأمانى) على تعظيم ما جاش في صدر الحلّي من إحساس تجاه ممدوحه، إذ الزيادة في المبنى تقتضي الزيادة في المعنى، فالحلّي يسير خلف كلّ ظاعن سعيّاً للوصول إلى الملك المنصور، وهذا الملك في يديه كلّ منية وأمنية، وهذا ممّا يؤكّد تألف هذه الألفاظ في جوٍّ من مساواة اللفظ بالمعنى.

وقال يمدحه أيضاً³⁹⁶:

رَضِيَتْ بِبَذْلِ النَّفْسِ حِينَ تَبَوَّاتِ مِنْ حَضْرَةِ السُّلْطَانِ أَشْرَفَ مَجْلِسِ
الصَّالِحِ الْمَلِكِ الَّذِي إِنْعَامُهُ قَيْدُ الْغَنِيِّ، وَطَوْقُ جِيدِ الْمَفْلِسِ

يلجّ الحلّي في هذين البيتين على صورة سابقة ذكرها كثيراً، وهي أنّ كرم الملك الصالح كان كالأغلال في أيدي الناس وأعناقهم، لكنّه هنا يأتي به بلبوس جديد من خلال التشبيهين (إِنْعَامُهُ قَيْدُ الْغَنِيِّ)، و(إِنْعَامُهُ وَطَوْقُ جِيدِ الْمَفْلِسِ)، فيركّز على فكرة مفادها أنّ هذا الفضل من الملك الصالح لم يكن للمحتاج والسائل فقط، بل إنّ عمّ الورى حتّى الغنيّ منهم، فنعم الملك المنصور مسبعة على كلّ ذي ظفر. ثمّ إنّ استخدام الحلّي للفظي (قيد وطوق) يعطي المعنى دقّة بالغة، فكلّ منهم يفيد معنى الإحاطة الشديدة، والشمول الكامل لِمَا أحاط به من معصم وعنق، وهي حال الغني والفقير مع عطايا الملك المنصور.

وهما تشبيهان بليغان، الطرف الأوّل فيهما (إِنْعَامُهُ) عقليّ، والمشبّه به فيهما حسّيّ، وهو (القيد والطوق)، أمّا وجه الشبه فهو عقليّ تخيليّ في المشبّه، وتحقيقيّ في المشبّه به. وهو وجه شبه مفرد، الغرض منه بيان حال المشبّه بإحاطه بمشبّه به أوضح منه يعرفه. وتبرز الجمالية في أنّ هذه النعم من المنصور قد عمّت كلّ الناس، وقد أدّى هذا المعنى كون التشبيه تشبيه جمع تعدّد فيه المشبّه به (قَيْدُ الْغَنِيِّ، طَوْقُ جِيدِ الْمَفْلِسِ) دون المشبّه (إِنْعَامُ الْمَلِكِ)، فقد شملت الغنيّ والفقير على حدّ سواء، واللافت للنظر أنّ الحلّي قد

³⁹⁶ صفى الدين الحلّي، الديوان، 180.

أورد (الغني) قبل (الفقير) مبالغة منه في التعبير عن أنّ فضل الملك المنصور عامٌّ للجميع. وتقييد المشبّه (إنعام) بالضمير المتّصل (هاء الغائب) العائد على الملك المنصور زاد في تأكيد معاني الكرم والسخاء في هذا الممدوح، فهي صفة قريبة منه قرب هذا الضمير من الاسم.

ودليل ما ذهبْتُ إليه أنّك لو تأملتَ قيود الطرف الآخر، لوجدتها أسماءً ظاهرةً (قيد الغني) و(طوق جيد المفلس). وهذا التشبيه من باب التشبيه الغريب البعيد، ليس لكون وجه الشبه كثير التفصيل، بل لكون طرفي التشبيه مقيّدين ممّا أشبههما بالتشبيه المركب.

قال الحلّي في قصيدته (أيا صادق الوعد) يمدح النبي ﷺ، وهو في المدينة المنورة³⁹⁷:

كَفَى الْبَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا	فُيْزِيهَا وَلَكِنَّا بِذَاكَ نَضِيرُهَا
وَحَسْبُ عُصُونِ الْبَانِ أَنْ قَوَامُهَا	يُقَاسُ بِهِ مَيَادُهَا وَنَضِيرُهَا
وَقَدْ أَرْتَدِي ثُوبَ الظَّلَامِ بِحَسْرَةٍ	عَلَيْهَا مِنَ الشُّوسِ الحُمَاةِ جُسُورُهَا
وَلَوْ وَفَّتِ الْوُقَادُ قَدْرَكَ حَقُّهُ	لَكَانَ عَلَى الْأَحْدَاقِ مِنْهَا مَسِيرُهَا
مَدِينَةٌ عَلِيمٍ وَابْنُ عَدْلِكَ بِأَجْمَا	فَمِنْ غَيْرِ ذَاكَ الْبَابِ لَمْ يُؤْتَ سَوْرُهَا
إِلَيْكَ رَسُولَ اللَّهِ، أَشْكَو جَرَائِمَا	يُوازِي الْجِبَالَ الرَّاسِيَاتِ صَغِيرُهَا
وَعَالِبُ ظَنِّي بَلْ يَقِينِي أَهْمَا	سُتْمَحِي، وَإِنْ جَلَّتْ، وَأَنْتَ سَفِيرُهَا
وَبَيْنَ يَدَيَّ نَجْوَايَ قَدَّمْتُ مَدْحَهُ	قَضَى خَاطِرِي إِلَّا تُجِيبَ خَطِيرُهَا
هِيَ الرِّاحُ لَكِنْ بِالْمَسَامِحِ رَشْمُهَا	عَلَى أَنَّهُ تَفَنَّى وَيَقَى سُورُهَا

بدأ شاعرنا مدحته السابقة للنبي الكريم ﷺ بأبيات من أعذب الغزل وأرقّه جرياً على عادة الزهاد والعباد في مدح النبي ﷺ، وأكثر الشعراء في تلك الفترة من العصر المملوكي.

ويطالعنا فيها ولعُهُ بالبديع - وهو سمه عصره - من أول القصيدة من خلال المحسن البديعي القائم بين كلمتي (نظيرها) و(نضيرها) في البيت الأول، وهو جناس ناقص لاحق. والتصريح بين كلمتي (نظيرها) و(نضيرها)، ثم لينتقل بعدها الى وصف الناقاة على عادة الأقدمين بقوله:

وَقَدْ أَرْتَدِي ثُوبَ الظَّلَامِ بِحَسْرَةٍ	عَلَيْهَا مِنَ الشُّوسِ الحُمَاةِ جُسُورُهَا
--	--

³⁹⁷ صفي الدين الحلّي، الديوان، 73 - 75 - 77 - 78.

ثمَّ ليصل بعدها إلى مديح النبيِّ الكريم ﷺ، الذي لو أنصف زائرُه، وأعطى الأمور حقَّها لكان عليه أن يأتي رسول الله ﷺ والروضة الشريفة مسافراً سيراً على العيون والأحداق، وفي هذا مبالغة غلو؛ لأنَّ السفر على الأحداق لم يجر عادةً، وهو غير ممكن عقلاً. وإنَّما كان ذلك واجباً في نظر الحلِّي لمن أراد أن يوفي الرسول ﷺ حقَّه؛ لإظهار عِظَم مكانة الممدوح، لا سيَّما أنَّه بدأ ذلك بأسلوب الشرط الذي يطل حتمية الزيارة سيراً على الأحداق والعيون، إذ أنَّ الزيارة على الأحداق ممتعة؛ لامتناع الوفاء لقدر النبيِّ ﷺ ومقامه الشريف، وعدم قدره أحد من البشر أن يعطيه حقَّه من التعظيم.

وَلَوْ وَفَّيْتُ الْوُفَادَ قَدَرَكَ حَقُّهُ لَكَانَ عَلَى الْأَحْدَاقِ مِنْهَا مَسِيرُهَا

والملاحظ في جواب الشرط السابق أنَّه قدَّم شبه الجملة (على الأحداق)؛ ليدلَّ على علوِّ مكانة المقصود في هذا السفر من خلال عظم التضحية المقدَّمة في السعي للوصول إليه، فهذا السفر فيما لو أعطي الرسول ﷺ حقَّه لكان سيراً على أحداق العيون، لكنَّ شيئاً من ذلك لم يحدث، فمن يستطيع إيفاء النبيِّ حقَّه، وإنَّ استخدام الحلِّي للأداة (لو) في صيغة الشرط السابقة أكَّد نفي وقوع الوفاء من الزائرین، فهي تفيد الجزم بنفي وقوع الحدث في الماضي.

ليطالعنا بعدها بتشبيه النبيِّ الكريم ﷺ بمدينة العلم التي إليها محجُّ قلوب الناس وعقولهم، وقد قصر الحلِّي هذا التشبيه على ركنيه المشبه النبيِّ ﷺ، والمشبه به (مدينة العلم)، لذا فهو تشبيه بليغ بعيد غريب لندرة حضور المشبه به في الذهن عند حضور المشبه. ومن خلال هذا التشبيه البليغ صرف الحلِّي كلَّ وهم يدَّعي أنَّ للعلم مكاناً غير هذه المدينة الممثَّلة بشخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ذلك أنَّ المشبه بات عين المشبه به لا شيء سواه لما حُذِفَت أداة التشبيه ووجه الشبه.

وقد قيَّد الحلِّي المشبه به (مدينة) بالمضاف إليه (علم) دلالةً منه على تخصُّص هذه المدينة بالعلم دون غيرها، وريادتها فيه بين أقرانها، ثمَّ كان تنكيهه لكلمة (علم) إبرازاً منه لقيمة هذا العلم من حيث النوع، وكيف لا؟ وهو علم الدين ونظام الحياة كما يرضى العلي القدير.

ثمَّ إنَّ ابن عمَّ النبيِّ الكريم ﷺ وصهره عليّاً كرم الله وجهه هو باب هذه المدينة، فقلوه: (وَإِنَّ عَمَلَكِ بِأُجْمَا) هو توجيه لذهن السامع إلى أنَّه لا باب لهذه المدينة إلَّا الإمام علي كرم الله وجهه، وكيف لا؟! وهو ألصق الناس به نسباً، بل كان منه كالبؤبؤ للعين؛ ولذا قصر الحلِّي هذه الصفة على الإمام دون غيره بهذا التشبيه البليغ البعيد الغريب أيضاً.

هذه المدينة التي جُمع فيها كل علم عظيم، وأدب رفيع، وخلق قويم، وهي مهوى أفئدة المجتهدين في العلم، ليس لها من سبيل إلا ذلك الصهر الكريم؛ فهو السبيل إلى الدخول إليها، وهذه العلاقة الوثيقة بين المدينة وبابها من حيث أنه لا يتوصل إلى الانتفاع منها إلا عن طريقه، هذه العلاقة تُبرز مكانة الإمام علي كرم الله وجهه بالنسبة إلى النبي ﷺ، ويؤكد هذه المكانة التركيب الإسنادي (فَمِنْ غَيْرِ ذَاكَ الْبَابِ لَمْ يُؤْتَ سَوْرُهَا).

وعلى الجملة فالتشبيهان السابقان (المبتدأ المحذوف ومدينة العلم) و(ابن عمك بابها) من باب تشبيه مفرد بمفرد، والطرفان مقيدان، ولذا فوجه الشبه عقلي مركب، وهو لزوم شيء لشيء بالضرورة، ذلك أن وجه الشبه المركب قد يكون من طرفين مقيدتين، وهو وجه شبه تحقيقي في الطرفين، والغرض من كلا التشبيهين بيان حال المشبه من الرفعة والسمو، فالنبي حوى كل علم نافع، حتى غدا في الذهن مدينة وأكاديمية ضخمة لكل قاصد للعلم، والإمام علي كرم الله وجهه غدا باباً لازماً لهذه المدينة، لا يمكن الوصول إلى العلم الذي فيها إلا من قبل هذا الباب، والغرض تبعاً للمشبه به بيان أن المشبه النبي ﷺ والإمام علي أتم وأوضح من المشبه به (المدينة وبابها) في وجه الشبه.

ثم يشكو الحلّي للنبي ﷺ عظم ذنوبه، منزلاً رحله به، طالباً منه الشفاعة، ومقدماً بين يديه مديحاً عذباً رائقاً يأخذ بالألباب، ويأسر العقول:

هِيَ الرَّاحُ لَكِنْ بِالسَّمَاعِ رَشْفُهَا عَلَى أَنَّهُ تَفَنَّى وَيَقَى سُورُهَا

ففعل هذا المديح فعل الخمر (هي الراخ)، وقد جاء بالمستند إليه (الضمير هي) الذي يحمل الدلالة على الغائب، وكأنه نزل القريب منزلة البعيد؛ لإظهار علو المرتبة، وإبراز أهمية هذه المدائح التي يقدمها بين يدي رسول الله ﷺ، وفي ذلك تزيين للمشبه (المدائح النبوية) عند السامع تحبيباً به وتعظيماً لشأنه، والمشبه به (الراح) يحيل للسامع أنها الراخ المعروفة عند السامع من خلال وجود (أل) التعريف العهدية الذهنية، وحتى لا ينصرف ذهن السامع إلى أنها الراخ التي عهدتها تماماً يستدرك الحلّي بقوله: (لَكِنْ بِالسَّمَاعِ رَشْفُهَا)، فيستدرك على ذهن السامع مبيناً بنوع من التشويق أنها كالراخ، لكن بوجه شبه محدد، وهو ذهابها بالعقول، وسلبها للألباب، مع ما تقتضيه من المنفعة الجليلة على عكس الخمر، فهي المطية لبلوغ رضا الله ورسوله ﷺ.

وهذا التشبيه (هي الراح) من باب تشبيه المطلق بالمطلق، وهذا الإطلاق يزيد من التماهي بين الطرفين في وجه الشبه، وكأنَّ المشبه (المدائح) هو عين المشبه به (الراح)؛ لما بينهما من اتحاد في وجه الشبه (الأهمية والتأثير بالمعاطي لها)، وهو وجه شبه عقلي مفرد تحقيقي. فهذه المدائح تفعل فعل الخمر في سلب لب المتعاطي لها، لكنَّ مع فارق في النتيجة عن كلِّ منهما.

لذا فالحلي يأتي بتعليل منطقي يدفع الوهم بأنَّ لها فعل الخمر في إفساد للعقل وصدور سوء الأخلاق عن شارحها، وذلك من خلال تأكيده اختلاف طريقة التناول؛ فهذه الراح النبوية ترشف بالمسامح لا بالفهم، ويرجو الحلي من الله أن تكون هذه الراح سبباً في سروره الدائم إلى يوم الدين.

أضف إلى ذلك أنَّ تشبيه الحلي للعقلي وهو (المديح) بالحسي وهو (الراح) كان إبرازاً منه للمعنى المراد، وتقريباً لما ذهب إليه، ليغدوا معقولاً، وفي ذلك لب وظيفة التشبيه وجماليته، وهي تقريب الفكرة من خلال الانتقال من المجهول إلى المعلوم، وتشبيه المعقول بالمحسوس، فالنفوس للمحسوسات آلف منها للمعقولات.

ويحقِّق هذا التشبيه جمالية تتمثل في إثارة الإعجاب من خلال تقريب الصورة وطرافتها، وجدّة الابتكار، ودقّة وجه الشبه الناجم عن شدّة تناسب بين الطرفين من حيث الأثر الظاهر.

وفي قول الحلي: (وَعَالِبٌ ظَنِّي بَلْ يَقْبَنِي أَهْمَا سُتْمَحَى) في معرض حديثه عن ذنوبه الكثيرة، ندرك الحالة الانفعالية التي عاشها الحلي في سفره، فقد قدّم الظنّ بمغفرة ذنوبه بشفاعه النبي ﷺ على الظنّ برّدّه خائباً غير مغفور الذنوب، ثمَّ تحوّل هذا الظنّ عنده إلى يقين عندما أتى بحرف الإضراب (بل) الذي أضرب به الحلي عن معنى الظنّ بالمغفرة؛ ليثبت مكانه اليقين بتحقيق هذه المغفرة، فمن شأن المسافر أن يتخوّف في أوّل سفره، ثمَّ إنّه كلّما اجتاز في سفره ازداد وثوقه ببلوغ الأرب، ونيل مقصده وطلبه، وهذا يفسّر قلق الحلي من إمكانية عدم مغفره هذه الذنوب عندما غلب عليه الظنّ، ثمَّ اليقين بمغفرة ذنوبه بشفاعه النبي ﷺ.

والملاحظ اعتماد الحلي على الجمل الخبرية القصيرة التي توحى بشكل أو بآخر بحال السفر التي قوامها السعي والاجتهاد في نهب الأرض للوصول إلى الممدوح، فضلاً عن أنَّ الجمل الخبرية أكثر تأكيداً من الجمل الإنشائية.

وقال مادحاً الإمام عليّ كرم الله وجهه³⁹⁸:

أَمِيرَ الْمَوْنَيْنِ أَرَاكَ إِتْمَا — دَكْرُوكَ عِنْدَ ذِي حَسَبٍ صَغَالِي

³⁹⁸ صفى الدين الحلي، الديوان، 89.

وَإِنْ كَرَّرْتُ ذِكْرَكَ عِنْدَ نَعْلٍ تَكْدُرُ سِتْرَهُ، وَبَغَى قِتَالِي
فَصِرْتُ إِذَا شَكَّكَتْ بِأَصْلِ مَرٍّ دَكَّرْتُكَ بِالْجَمِيلِ مِنَ الْمَقَالِ
فَلَيْسَ يُطَبِّقُ سَمْعَ ثَنَّاكَ إِلَّا كَرِيمُ الْأَصْلِ مُحَمَّدُ الْحِلَالِ
فَهَا أَنَا قَدْ خَبَّرْتُ بِكَ الْبَرَايَا فَأَنْتَ مَحْكُ أَوْلَادِ الْحِلَالِ

في هذه المدحة التي يسوقها في أمير المؤمنين عليّ كرم الله وجهه يأتي بتشبيه جديد فريد المعنى، حين يغدو عنده الإمام دليلاً يُعرف به المرء الصالح من الطالح المفسد، فالحلي إذا ارتاب في شخص، أو خاف منه جَنَفًا كان يذكر أمامه سيرة الإمام، ويعدّد محاسنه، فإن أقبل هذا السامع على الحلي، وأنصت متحبيًا إليه، عَلِمَ الحلي أن هذا المرء كريم الخلق والنسب، وإلا فهو مشكوك في نسبه؛ لأنّه لا يطبق سماع سيرة الإمام إلا امرؤ كريم المنبت.

فقلوه: (فَأَنْتَ مَحْكُ أَوْلَادِ الْحِلَالِ) تشبيه مفرد، ركنه الأول حسبي (الإمام علي) كرم الله وجهه، وهو مقيد بالعلمية من حيث دلالته على الإمام دون غيره، والثاني (المحك) حسبي، وهو مقيد بالتركيب الإضافي (أولاد الحلال)، وقد وقع المشبه به خبراً للمشبه؛ ممّا أفاد تقوية المعنى وترسيخه؛ ذلك أنّ موقع الخبر من الجملة الاسمية موقع القلب والجواهر فهو عمادها. أمّا وجه الشبه فهو عقلي، وهو (القدرة على اكتشاف حقائق الأمور والأشياء بأدق أداة، والتمكّن من الوصول إلى أصولها للحكم عليها).

وهو وجه مفرد شبه تخيلي، فهو قائم في الطرف الأول (الإمام علي) تخيلاً؛ إذ لا يكون الإمام أداة لمعرفة بواطن الناس، وفي الطرف الثاني (المحك) تخيلاً أيضاً، فالمضاف إليه الذي قيد المشبه به (محك) يخرج به إلى التخيل، إذ لا يوجد حقيقة محك لأولاد الحلال. والغرض منه تبعاً للمشبه ببيان أنّ المشبه أمر ممكن الوجود، حيث شبهه بشيء مسلم الوقوع والوجود؛ ليكون بمثابة الدليل على ثبوته، وهو وجود محك للمعادن أصلاً يفرّق بين الغالي والرخيص، وعليه بنى الحلي إمكان وجود محك معنوي وجداني لأولاد الحلال، وهذا المحك الذي يُعرف به الناس هو الإمام علي كرم الله وجهه. والغرض من هذا التشبيه تبعاً للمشبه به هو بيان اهتمام المتكلّم بالمشبه به، وفي العموم هو تشبيه مقبول؛ لأنّه يفي بالغرض منه، وهو بيان قيمة الإمام في معرفه خبايا الناس.

وتبرز الجمالية في هذا التشبيه في أنّ المضاف إليه (أولاد) لم يُضف إلى كلمة (الحرام)، وإنّما أضيف إلى كلمة (الحلال) تنبيهاً من الحلي إلى أنّ هذا المحك محك للأشراف من الناس، إذ به يُعرفون كما يُعرف الذهب والفضة بمحكّ المعادن الثمينة، ولو أنّه قال: (محكّ أولاد الحرام) لكان مقابلاً لأن يكون محكاً للمعادن الرخيصة، وهذا لا يليق بالإمام، وفي هذا لفته جمالية رائعة تنمّ عن علو طبقة الحلي وشاعريته.

ونلاحظ أنَّ الحليَّ قَصَرَ هذه السِّمة على الإمام دون غيره عندما جعل المبتدأ ضمير المخاطب (أنت) العائد على الإمام عليّ كرم الله وجهه، ومعروف ما للضمائر من إفادة الإبهام الذي صبَّ هنا في بوتقة تعظيم أمر الإمام عليّ كرم الله وجهه، ثمَّ ألحقه بالخبر المقيد بالإضافة (محكَّ أولاد الحلال) ممَّا أفاد تخصيصه أكثر. وقد استخدم الحليُّ الفعلين (ذكرتك) و(كررت) في موضعين مختلفين كلَّ لغاية يريدُها، فمع كرم الأصل استخدم الفعل (ذكرتك)؛ لأنَّ مجرَّد ذكر الإمام أمامه يظهر سريرته الحسنة، وهي سريرة لا يضير إخراجها أمام الناس، بل هي سبب فخر وعزَّة. في حين استخدم مع النَّعْل (كررت) أي تكرير ذكر الإمام؛ ذلك أنَّ النعل سيعمل على إخفاء طويته وإضممار سريرته، وهي سريرة قد خُبِثَتْ، لكن تكرار الحليِّ لذكر الإمام أمامه يفضح منه هذه السريرة.

ونلاحظ اعتماد الحليِّ في هذه القطعة من الشعر على الجمل الشرطيَّة للوصول إلى معنى اختبار أصول الناس وسرائرهم، وقد وُفِّق في ذلك؛ لأنَّ أسلوب الشرط ينقل إلينا حالة عدم التَّثبت من أصل المرء حتى نتَّبت من تحقُّق جواب الشرط منه رغم تقديم الحليِّ لصفة النغولة لمن توقَّع تكذُّره عند ذكر الإمام علي كرم الله وجهه، وصفة الحسب عند من توقَّع سروره عند ذكر الإمام كرم الله وجهه، قبل إيراد جواب الشرط الناجم عنه.

وقال يمدح السلطان الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق، ويذكر حصاره لقلعة (ربل)، وتسليم أهلها إليه في سنه اثنتين وسبعمائة للهجرة³⁹⁹:

نَبَذُوا السِّلَاحَ مَخَافَةً لَمَّا رَأَوْا	رَايَاتِ جَيْشِكَ قَدْ مَآلَأْنَ الْبَيْدَا
ظَنُّوا السَّحَابَ، إِذَا نَشَأْنَ، عَجَاجَةً	وَالْبَرْقَ بَيضَاءً، وَالرُّعُودَ بُنُودَا
سَكَرُوا وَمَا سَكَرُوا بِكَأْسِ مُدَامَةٍ	لَكِنْ عَذَابِ اللَّهِ كَانَ شَدِيدَا

يضعنا الحليُّ أمام صورة بيانيَّة جديدة يرسم فيها حال الأعداء أمام جيش الملك المنصور، ولطالما مدح الشعراء مدحهم بصفات الشجاعة ورباطة الجأش أمام الخصوم، والملك المنصور لم يهرب أعداءه فحسب، بل إنَّ الرعب قد تملَّك قلوبهم لمجرَّد رؤية رايات جيش المنصور، تلك الرايات التي دلَّت على كثرة عدد من يحملها من الجند في جيش جرَّار لا قبل لهم به.

ونلاحظ كيف أتى الحليُّ بالمفعول لأجله (مخافة) في قوله: (نَبَذُوا السِّلَاحَ مَخَافَةً) مبيِّناً سبب هذا النبذ، ومشيراً إلى عظم هذا الخوف واشتداده في نفوس فرسان العدو وجنوده، ويدعم هذا المعنى في نفسك أن تعلم أنَّ هؤلاء الأعداء ليسوا عزلاً، إذ ليس من الشجاعة أن تخيف أعزلاً، أو أن تنال ممَّن قلَّت لديه العدة والعتاد، وأنت شاكي السلاح مدجج به، فإذا هم أعداء مدججون

³⁹⁹ صفى الدين الحلي، الديوان، 119.

بالسلاح، ليسوا عزلاً، ويدعم ذلك (أل) التعريف في كلمة (السلاح)، والتي جاءت جنسيّة تحمل معنى كلّ السلاح، فكيف يخافون إذا؟ الجواب: نعم، يخافون، بل إنهم نبدوا كلّ سلاح لديهم؛ لعلمهم بالهزيمة النكراء والخسارة المحتمة التي ستناهم. واستعارة النبذ للترك توحى بشدّة هذا الخوف، فالأصل أن يتركوا السلاح، لا أن ينبذوه.

ويكاد يبلغ الحلّي أقصى حدود المبالغة عندما يؤكّد أنّ هؤلاء الأعداء من شدّة خوفهم قد أصابهم ما يُسمّى اليوم بالرّهَاب، وهو خوف مرضيّ، فهم يخالون السحاب العارض غباراً أثاره جيش المنصور من شدّة ما تملّكهم من خوفه، ويغدو برق السماء في نواظرهم لمعان السيوف الصوارم، ويغدو الرعد المزجر خفقان رايات جيش المنصور، وهذا كلّ يلخص الحالة النفسيّة لهؤلاء الأعداء، فهم في حالة نفسيّة يرثى لها. ويكاد الحلّي يجعل الأمر حقيقة من خلال التشبيه البليغ الذي اعتمده على التتابع، فالسحاب عجاجة كدراء أحدثتها ضخامة حجم جحافل المنصور وتنوّع عتادها، وبات البرق اللامع في السماء سيوفاً بيضاء تلمع، والرعود باتت أصوات اضطراب البنود وإيقاع خفقانها، فيضفي الحلّي بذلك جماليّة على الصورة من خلال تعدّد عناصرها، وصّبّها جميعاً في بوتقة واحدة، وهي التأكيد على شدّة خوف هؤلاء الأعداء، مع التركيز على إيراد هذه التشابيه بمجمل خبريّة قصيرة، تتألف كلّ واحدة منها من فعل متعدّد إلى مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر، فيكون مشبّهاً، والثاني مشبّهاً به، ممّا يضعنا بشكل أو بآخر أمام حركة المعركة السريعة على الأرض.

بل إنّ هؤلاء الأعداء من شدّة الخوف تراهم سكرى، وما هم بسكرى خمر أو نبيذ، وإنّما كان سبب سكرهم شدّة بأس جيش المنصور، وهذا ما أكّده من خلال التضمين الذي أورده في البيت الثالث وهو قوله تعالى: ﴿وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾⁴⁰⁰، وكأنّه بشكل أو بآخر يوظّف هذا التضمين؛ ليؤكّد على الشبه بين موقف الناس يوم الحساب وموقف أعداء الملك المنصور، فكلا الفريقين سكران لهول ما يرى، مع نفي كلّ من القرآن العظيم والحلّي أن يكون السكر من الخمر.

وهو تشبيه مفروق، حيث جاء بكّل مشبّه مع ما شُبّه به (السحاب عجاجة، البرق بيض، الرعود، بنود)، وهي تشبيهات حسيّة مفردة أطرافها مطلقة غير مقيدة؛ وذلك للتدليل على أنّ المشبّه هو عين المشبّه به لما بينهما من تناسب واتّحاد في وجه الشبه، فالتشبيه البليغ في الأصل من باب التشبيهات الغريبة البعيدة، لأنّ الإيجاز فيه أكبر من غيره من التشابيه الأخرى.

⁴⁰⁰ سورة الحج: 2.

ثمَّ إنّ غرض التشبيه في كلّ من هذه التشبيهات هو بيان حال المشبّه، وتمكينها في ذهن السامع بإبرازها في صورة هي فيها أوضح وأقوى، بالرغم من أنّ هذا يكثر في تشبيه الأمور المعنوية العvisية على الفهم بأمر حسية يسهل إدراكها، واستخدام الحليّ للفعل (ظنّوا) في هذا السياق يجعلنا على وضوح من جماليّة الصورة المكثّفة؛ فهذا الفعل أمّ الباب في أفعال الظنّ، حيث توضّح حالة الريب التي وقع بها أعداء المنصور.

وكذلك استخدام الحليّ لأداة الشرط (إذا) في قوله: (إذا نشأ عَجَاجَةٌ)، فهي تُستخدم للشرط المجزوم بوقوعه في المستقبل، وهذا يدلّ على احتمال ورود ذلك بكثرة، وقد جاءت (أل) التعريف في كلّ من المشبّهات (السحاب، البرق، الرعود) عهديّة ذهنيّة؛ ممّا يدعم كونها معروفة في ذهن السامع بصورتها المعتادة، لكنّ المشبّهات بما التي جاء بها (عجاجة، بيض، بنود) جعلتها تبدو بصورة جديدة فريدة، وذلك من خلال السرور الذي يسود نفس المتلقّي لدى إدراكه لأوجه الشبه بين هذه المشبّهات والمشبّهات بما، فعلاقة المشابهة بين السحاب والعجاجة، وبين البرق والسيوف البيض، وبين الرعود والبنود منعقدة تمام الانعقاد، لكنّ اللفتة الجماليّة تكمن في البهجة التي يصل إليها المتلقّي لدى إدراكها بسهولة بعد غلبة الظنّ في قرارة نفسها أنّ لا الجامع بينها، فوجه الشبه بين السحاب والعجاجة هو الانتشار وسدّ الأفق، وبين البيض والبرق البياض، وبين الرعود والبنود هو الاضطراب والخفقان، وهو في كلّ منها وجه شبه مفرد تحقيقيّ، قائم في الطرفين حقيقةً لا ادّعاءً، وهو وجه شبه عقليّ ما عدا البياض في التشبيه الثاني، فهو وجه شبه حسّيّ.

وقد أسهم في دعم المعنى، وتوضيح المقصد، وتقوية البنية الجماليّة للصورة البيانيّة ما أورده الحليّ من محسنات معنويّة كالتضاد بين كلمتي (سكروا، ما سكروا) وهو تضاد سلب، وهو تضاد واضح، ومن التضاد الخفيّ التضاد بين كلمتي (نبذوا، ملأ) بما يقتضيه النبذ من معنى الإفراغ، والذي هو ضدّ الملء.

ومن مراعاة النظر ذكر الحليّ للتركيب الإضافي (كأس مدامة) في معرض حديثه عن سكر الأعداء في المعركة خوفاً من السلطان؛ فزاد هذا اللون البديعي في تلاحم الصورة البيانيّة في البيت الثاني، وعزّز من دلالتها التصويريّة.

وكذلك الإحصاء الذي أورده في البيت الثالث من خلال قوله تضميناً: (لكنّ عذاب الله كان شديداً)، حيث أوحى هذه الآية بالقافية المتوقّعة في البيت الأخير، وهي كلمة (شديداً) المناسبة لأضرب البيتين الأوّل والثاني (البيدا، بنودا)، والتي يتنبأ المتلقّي من

خلالها قافية البيت الثالث، ويتوقعها اعتماداً على معرفته بالآية القرآنية المضمّنة، الأمر الذي يُحدث في نفس هذا المتلقّي لذة الإصابة في التوقع بعد تفرّس وإنعام تخمين.

ومن المشكلة في البيت الأوّل في قوله: (رايات جيشك)، وقد أراد بالرايات الإشارة إلى جند الملك المنصور، فالذي ملأ البيد هو الجند الذين يحملون الرايات، وليس الرايات لوحدها، وإثماً عبّر عن الجند براياتهم؛ لأنّ الرايات ممّا يقع في صحبة الجيش والجند في المعركة، ولما لم يكن كلّ الجند يحملون رايات الجيش، وإثماً يوكل الأمر إلى بعض منهم، فإنّ ادّعاء أنّ البيد قد امتلأت برايات الجيش قد أفاد تعظيم أمر هذا الجيش، فالقول بامتلاء البيد بالرايات يقتضي التأكيد أكثر على امتلائها بالجند المدجّجين بالسلاح؛ ذلك أنّ السواد الأعظم من الجند يحمل السلاح لا الرايات، وإثماً يُتدب من كلّ فرقة من يحمل الراية، وفي هذا التركيب مجاز مرسل علاقته السببية، فالجند سبب لوجود الرايات، ولذلك عبّر عن الجند بالرايات.

وكذلك المبالغة في قوله: (رايات جيشك قد ملأن البيد)، وهي مبالغة إغراق؛ لأنّه يمكن أن تمتلئ البيد بالجند عقلاً، لكنّ هذا لم يجر حقيقةً، ثمّ كاتّب بإيقاع نون النسوة المحركة بالفتح، وهو إيقاع ثقيل يوحي بنقل عتاد جيش الملك المنصور، ويدعم هذا المعنى إتيانه بكلمة (البيد) مجموعة، وهي جمع بيداء، فأشار بهذا الجمع إلى عظم أمر هذا الجيش، وضخامة جحفله.

ومّا أضفى على اللوحة البيانية السابقة جمالاً حسن التعليل في البيت الثالث عندما أثبت الحلّي قدرة المنصور على إسكار خصومه من الخوف، وهذا لا يكون من المنصور حقيقة، فعّل ذلك بعلة منطقية، وهي أنّ عذاب الله المجرى على يدي الملك المنصور وجنده، وعندما فاجأ الحلّي المتلقّي بالعلة المسببة لسكر هؤلاء الأعداء، بعد أن كانت علة غامضة غير متّضحة، عمد إلى استخدام النمط البرهاني في معرض تأكيده على فضل الملك المنصور، وهو نهج جرى التنبيه إليه في كثير من كتابات الأسلوبيين، "وقد تعمّق هذا التوجيه إلى أن باتت البلاغة تولي جُلّ عنايتها للعناصر اللغويّة، والوسائل التعبيريّة والفنيّة، وغدت تنطوي على دلالة مزدوجة؛ فهي أداة محاجة، وتقنيّة إقناع إضافية إلى كونها دالة على فنّ القول والبيان وجودة الحديث والكتابة"⁴⁰¹.

⁴⁰¹ أوزوالد ديكر - جان ماري سشايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، 160-161؛ وينظر: مُجدّ كريم كوّار، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2006)، 23-24؛ و الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية نظيراً وتطبيقاً (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، د.ت)، 16.

وقد اعتمد الحلّي على حقل معجميّ ساعده في التعبير عن المراد، من خلال موافقة اللفظ للمعنى، عندما عبّر عن الحرب وجوّها بألفاظ مناسبة للمقام، ساقها في معرض الأبيات السابقة من مثل (السلاح، مخافة، جيش، بيض، بنود، ...)، فأدّى بها معنى شدّة بأس جيش المنصور في مواجهة الأعداء.

ومن هنا نعرف ما يروم الجاحظ حين أوجب على "من أراد معنى كريم أن يلتبس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف"⁴⁰²، بل إنّ بلاغة البلغاء تتأتّى - كما يشير الجاحظ - من حيث أنّهم "تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني"⁴⁰³، فالمعاني - وفق مقولته الشهيرة - "مطروحة في الطريق، وإتّما الشأن في تخيّر اللفظ وسهولة المخرج"⁴⁰⁴.

وقد أسهمت المحسّنات اللفظيّة في زركشة المبني، وساعدت على تنوّع مصادر الجمال الموسيقي في الجملة، وكانت عوناً للمعنى من خلال إضفاء لمسات فنيّة على الإيقاع الموسيقي للمفردات كالجناس بين كلمتي (رعود، بنود)، وهو جناس ناقص لاحق؛ لتباعد مخارج الحروف المختلفة بين الكلمتين.

وقال يمدحه ببغداد عند قدومه إليها⁴⁰⁵:

كَيْفَ الضَّلَالُ وَضُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقُ	وَشَذَاكَ فِي الْأَكْوَانِ مِسْكٌ يَعْبِقُ
يَا مَنْ إِذَا سَفَرْتَ مَحَاسِنُ وَجْهِهِ	ظَلَّتْ بِهِ خَدُّكَ الْخَلَائِقُ تُحْدِقُ
فَإِذَا الْعَذُولُ رَأَى جَمَالَكَ قَالَ لِي:	عَجَباً لِقَلْبِكَ كَيْفَ لَا يَتَمَزَّقُ

بدأ الحلّي أبياته بالاستفهام الإنكاري المحتمل بلهجة التعجّب من إمكانيّة الضلال، ووجه الملك المنصور يشعّ منه النور الذي يهدي كلّ ضالّ، بل إنّ عطر سيرة المنصور يملأ كلّ حذب وصوب كأنّه المسك المنشور، لا يخطؤه قاصد لعطائه، ويزيد المعنى وضوحاً إضافة الحلّي كلمة (وجهك) إلى كلمة (صبح)؛ ليجعل التشبيه بليغاً إضافياً، طرفاه حسيّان، الأوّل: (وجه المنصور حين يتهلّل)، والثاني: (الصبح المشرق)، وهما مقيدان، الأوّل مقيد بضمير النصب المتّصل (الكاف)، والتي تعود على السلطان، والثاني مقيد بالمسند الخبر (مشرق)، والجامع (الوضاءة) عقليّ مفرد تحقيقيّ في الطرفين، فوجه الملك المنصور مشرق كما الصبح.

⁴⁰² الجاحظ، البيان والتبيين، 1/136.

⁴⁰³ الجاحظ، البيان والتبيين، 1/139.

⁴⁰⁴ الجاحظ، الحيوان، 3/153.

⁴⁰⁵ صفي الدين الحلّي، الديوان، 120.

ويُتبع الحلّي ذلك بتشبيهه بليغ آخر في الشطر الثاني من البيت نفسه، وهو قوله: (وَشَذَاكَ فِي الْأَكْوَانِ مِسْكٌ يَعْبِقُ)، وهو تشبيهه بليغ، طرفاه حسيتان أيضاً، وكذلك هما مقيدان، الأول مقيد بالمسند الجار والمجرور (في الأكوان) وبالضمير المتصل الكاف في (شذاك)، حيث أسندهما إلى المشبّه (شذى السلطان)، والثاني (مسك) مقيد بالمسند الفعل (يعبق). وقد جاء المشبّه به (مسك) خبراً للمشبّه، ممّا يجعل وقع المعنى في نفس المتلقّي وقع الراسخ من الكلام، حتّى يُظنّ أنّ المشبّه هو عين المشبّه به لولا أنّهما مقيدان.

وهذا التشبيه هو تشبيه مفرد، الغرض منه بيان حال المشبّه، حيث تمّ إلحاقه بمشبّه به يُعرّفه (شذاك مسك)، وهو تشبيه محسوس بحسوس، والجامع عقليّ، وهو الانتشار في كلّ مكان.

وجماليّة هذا التشبيه تبرز في استخدام الحلّي لكلمة (شذى) للتدليل على السمعة الحسنة؛ ذلك أنّ السمعة الحسنة تجلب السرور تجاه صاحب هذه السمعة، إضافة إلى أنّ السمعة تنتشر بسرعة كما هو حال الشذى، الأمر الذي يجعلك تستعذب تشبيهه سمعة السلطان الحسنة بشذى المسك لما بينهما من تقارب يقوّي دعوى اتّحاد الطرفين في وجه الشبه.

ثمّ إنّ استخدام الحلّي للاسم الموصول (من) في قوله: (يا مَنْ إِذَا سَفَرَتْ مَحَاسِنُ وَجْهِهِ) في البيت الثاني جاء للدلالة على عظم منزلة المنصور، وكأنّه يريد بهذا الإيحاء أن يزيد من تشوّقنا لمعرفة عظيم هذه المنزلة، ولذلك تأتيننا جملة الصلة (إِذَا سَفَرَتْ مَحَاسِنُ وَجْهِهِ ظَلَّتْ بِهِ حَدَقُ الْخَلَائِقِ تُحَدِّقُ) بالخبر اليقين، وكأنّها تلك الالتفاتة من شخص ذي منصب كبير قدّمت إليه، فيتشوّق القارئ، ويسأل: من يكون؟! فيأتيه الجواب: هو مَنْ إِذَا أَبْدَى مَحَاسِنَ وَجْهِهِ جَعَلَ النَّاسَ فِي سُرْمَدٍ دَائِمٍ مِنَ النَّظَرِ. فلجمال الملك المنصور وحسن طلّعه ترى الناس في شبه السكر، يديمون النظر إليه، فاغري الأفواه من بهاء طلّعه، بل إنّ عدول الحلّي عندما رأى جمال الملك المنصور وبهاء طلّعه تملّكه التعجّب والذهول، فلا تراه إلّا وقد توجّه إلى الحلّي بالسؤال: كيف يتحمّل قلبك كلّ هذا الجمال والبهاء دون أن يتفطر؟! وغير خافٍ البعد النفسيّ الغائر عند الحلّي تجاه ممدوحه، وهو شعور من تملّكه الإعجاب بمن يمدح، فإعجابه لا ينقضي، وآية ذلك أنّه نزله منزلة البعيد، وهو قريب عندما استخدم أداة النداء (يا)، التي ينادى بها البعيد للدلالة على علوّ منزلته، ورفيع مقامه في قلبه، فالألفاظ مرآة نفس الشاعر تعكس إحساساته، وتنقل انفعالاته.

وقد أعانه في إتمام المعنى ما تأتّى له من بديع في البيت الثاني عندما جانس بين (حدق، وتحديق)، وهو جناس ناقص مطّرف جاء طوع المعنى، وأسهم في تثبيت المعنى وتقوية حكمه في ذهن المتلقّي ما جاء به من محسنات معنويّة جاءت عفوّ الخاطر دون قصد

لها أو تكلف في تشكيلها كالتضاد بين كلمتي (الضلال، مشرق)، وهو تضاد خفي؛ لأن من مقتضى الضلال الغموض، والإبهام، والظلام، وهي مما يطابق كلمة (مشرق) التي تقتضي النور والضياء.

ومراعاة النظير بما أورده من ألفاظ مناسبة لتشبيه الذكر بالعطر من مثل: (شذاك، مسك، يعبق)، مما ساعد على الانسجام بين عناصر الصورة التشبيهية، وشكل حقلاً معجمياً عزز من دلالتها التصويرية. والمشكلة في البيت الثاني في قوله: (يا من إذا سَفَرَت محاسن وجهه)، فالذي يسفر هو الوجه لا المحاسن، وقد عبّر الحلبي عن الوجه بالمحاسن، لأتّهما مما يقع في صحبة الوجه ويلازمه، وهو في الوقت نفسه مجاز مرسل علاقته المحلية، إذ الوجه محلّ المحاسن.

ومن تجاهل العارف قوله: (كَيْفَ الضَّلَالُ وَصُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقُ)، وقوله على لسان العذول: (عَجَباً لِقَلْبِكَ كَيْفَ لَا يَتَمَرَّقُ)، فقد سأل الحلبي المتلقي عن أمر يعرف إجابته متظاهراً بالجهل به لغاية في نفسه، ولذا سمى السكاكي هذا النوع من البديع بـ "سوق المعلوم مساق المجهول لنكتة"⁴⁰⁶، والغرض من هذا التجاهل المبالغة في مدح الملك المنصور من خلال تأكيد معنى (بهاء طلعة المنصور)، وإثبات ذلك في التساؤل الأول: (كَيْفَ الضَّلَالُ وَصُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقُ)، في حين أنّ الغرض من تجاهل العارف في السؤال الذي نقله عن لسان العذول هو الوله في محبة الملك المنصور. ولذا يثبت في ذهن المتلقي الغرض الذي رامه الحلبي من خلال ظهوره بمظهر المتحرّي للدقة، والمتمسك للحقيقة، ثم وجد الأمر كما وصف؛ ذلك أنّ حكم من بدت نزاهته أكثر تأثيراً في نفس المتلقي من حكم غيره، ومن موافقة اللفظ للمعنى في هذه الأبيات ما ساقه الحلبي من كلمات تدلّ على معنى (بهاء طلعة الملك المنصور، ومن ذلك الكلمات: (مشرق، سفرت، محاسن، تُحْدَق، عجباً) حيث أدّت المعنى على أتم وجه وأحسن صورة يمكن أن يؤدّي بها.

وقال يمدح الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق، ويمدح قومه⁴⁰⁷:

قَوْمٌ تَعَوَّدَتْ الْهِيَاثُ أَكْفُهُمْ	إِنَّ الْمَكْرَامَ لِلْكَرَامِ عَوَائِدُ
فَأَكْفُهُمْ، يَوْمَ السَّمَاحِ، جَدَاوِلُ	وَقُلُوبُهُمْ، يَوْمَ الْكِفَاحِ، جَلَامِدُ
فَيَدَاكَ فِي غُنْقِ الزَّمَانِ غَلَائِلُ	وَنَدَاكَ فِي جِيْدِ الْأَنَامِ قَلَائِلُ

⁴⁰⁶ السكاكي، مفتاح العلوم، 213.

⁴⁰⁷ صفى الدين الحلبي، الديوان، 137.

لا ينفك الحلّي يصف بني أرتق بصفات الكرم والسخاء، فهم أهل لها، ولذلك بدأ بالمستند إليه (قوم)، وحذف المسند (هم)، وجاء بكلمة (قوم) بصيغة النكرة؛ لترك للذهن مساحةً تأمليةً كبيرة؛ ليتخيل عظمة هؤلاء القوم - أهل الملك المنصور وعشيرته - الذين تعوّدوا السخاء والبذل.

وقد أطلق الحلّي الجزء (أكفهم)، وهو يريد الكلّ (القوم)، فهذه الأيدي لها عوائد مُستدامة في بذل العطايا ومنح الهبات، بل إنّ هذه الأكفّ عند البذل والعطاء لتغدو كالجداول المنساب للناس خيراً ونماءً، ويُقوّي هذا المعنى استخدام الحلّي للتشبيه البليغ بقوله: (أكفهم جداول)، وإنّ قلوب أولئك القوم الصيد إذا دعا الداعي ليوم حرب نُكر، فإنّها تكون كالصخر الأصمّ صلابةً وقوّةً وثباتاً عند اللقاء.

فَأَكْفُهُمْ، يَوْمَ السَّمَاحِ، جَدَاوِلُ وَقُلُوبُهُمْ، يَوْمَ الْكِفَاحِ، جَلَامِدُ
فاجتماع الندى عند العطاء والثبات عند اللقاء في الفارس الواحد صورة قديمة استخدمها كثيرٌ من الشعراء، لكننا نراها عند الحلّي بلبوس جديد عندما جعل العطاء من عادات أكفهم، وكأنّ الممدوح يعطي بالفطرة؛ فهو لا سلطان له على كفّه التي تسيل بالعطايا كالجداول من تلقائها. فكيف بنا إن فكّر ودبر للعطاء؟ إذاً لكان عطاؤه بحراً.

فقول الحلّي: (أكفهم جداول)، (قلوبهم جلامد)، (يداك غلائل)، (نداك قلائد) تشبيهات مفروقة، حيث تعدّد التشبيه، وجاء كلّ مشبّه مع ما شبّه به، وقد جاءت أطراف التشبيهات السابقة من نوع تشبيه محسوس بمحسوس، والجامع عقليّ، خلا (نداك قلائد)، فهو تشبيه معقول بمحسوس، ذلك أنّ المعقول يبدو أوضح عند تشبيهه بمحسوس تدركه الحواس.

وقد جاء المشبّه في كلّ من التشبيهات مقيّداً، فالأكفّ مقيّدة بالتركيب (يوم السّماح)، وقلوب جند السلطان المنصور مقيّدة بالتركيب (يوم الكفّاح)، ويد السلطان مقيّدة بالتركيب (في عنق الزمان)، وندى السلطان مقيّدة بالتركيب (في جيد الأنام). وقد جاء المشبّه به في كلّ من هذا التشبيهات مطلقاً؛ ممّا يدلّ على أنّ المشبّه هو عين المشبّه به على الإطلاق دون أيّ قيد أو شرط يحدّد هذا المشبّه به. فالأكفّ جداولٌ بجامع المنح والعطاء حتّى أنّ الذهن لا ينصرف إلى تخيل كثرة العطاء الممنوح من هذه الأكفّ، فلا ينقضي تخيله.

ثمَّ إنّ يد السلطان قيود وأغلال في عنق الزمان بجامع الإحاطة بالشيء والتمكّن من الأمر، وإنّ ندى السلطان وكرمه قلائد بجامع الإحاطة ووضوح الجمال للعيان، والقلوب قويّة جلامد بجامع الثبات والصلابة وعدم التأثر بالأهوال، حتّى ليسرح ذهن المتلقّي في تخيل عظم ثبات هذه القلوب في ساحات الوغى؛ فهي كالصخر الأصمّ صلابه.

ثمَّ إنّ تنكير المشبّه به (جداول، جلامد، غلائل، قلائد) يجعل وقع الأمر في النفس أكبر، وكأنيّ بهذا التنكير قد خرج إلى معنى التعظيم والتهويل. والغرض من هذه التشبيهات كلّها هو بيان مقدار حال المشبّه في القوّة والزيادة. ووجه الشبه في التشبيهات كلّها تخيليّ في المشبّه، وتحقيقيّ في المشبّه به؛ لانتفاء سيل العطايا من الأكفّ جرياناً كما في الجداول، وانتفاء الصلابه في القلوب حقيقة، وانتفاء كون البدان قيوداً أو غلائلاً، وانتفاء كون الندى قلادة في العنق.

وتبرز الجماليّة الفنيّة في الفريد من هذه التشبيهات، كتشبيهه الندى بالقلادة في العنق، فهو تشبيه غير مطروق والله أعلم، ولعلّ جامع الإحاطة في الطرفين (الندى، القلائد) مقترن مع حالة النفع والفائدة والجمال، فكما أنّ القلادة تُحيط بالعنق، وتفيد المنظر الحسن، فالندى من الملك المنصور يجمع أيضاً بين إحاطته بالعنق منّة وفضلاً، وبين كونه باعثاً للسعادة في نفس المعطى، وهو في الوقت نفسه باعث على السرور نفسه النابع من رؤية جمال الجواهر والقلائد. وهذا من اللفتات الجماليّة التي تكشف الجانب النفسيّ عند الحلّي، فهو هائم في صفات بني أرتق، صادق في مدحه لهم؛ لأنّ مثل هذه المعاني إنّما خرجت من نفس أحسّت وشعرت، ثمّ جاشت، وقالت.

وقد أسهم البديع الذي جرى بين ثنايا الأبيات منساجاً دون تكلف في تدعيم المعنى، لا سيّما ما ورد من محسنات معنويّة كمرعاة النظر في البيت الثالث، ففي التشبيه البليغ (فَيْدَاكَ فِي عُنُقِ الزَّمَانِ غَلَائِلٌ) أتى الحلّي بما يناسب ذكر الأغلال، وهو التركيب (في عنق الزمان)، والذي كان بمثابة التقييد للمشبّه به، وفي التشبيه البليغ (وَنَدَاكَ فِي جِيدِ الْأَنَامِ قَلَائِدُ) أتى بما يناسب ذكر القلائد، وهو التركيب (في جيل الأنام)، والذي كان بمثابة التقييد للمشبّه به أيضاً.

والمقابلة بين شطري البيت الثالث، حيث قابل الشطر الأوّل وهو قوله: (فَأَكْفُهُمْ، يَوْمَ السَّمَاحِ، جَدَاوِلُ) بالشطر الثاني، وهو قوله: (وَقُلُوبُهُمْ، يَوْمَ الْكِفَاحِ، جَلَامِدُ)، وهي مقابلة بين ثلاثة معانٍ، وكذا المشكلة في قوله: (تَعَوَّدَتِ الْهَبَاتِ أَكْفُهُمْ)، فالذي تعوّد الهبات هو نفوس قوم الملك المنصور لا أكفهم، وقد عبّر الحلّي عن أصحاب هذه النفوس بأكفهم؛ لأنّ الأكفّ تابع لهؤلاء

القوم وبضع منهم، ويبدو أنّ هذا من باب المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، فهو أراد بالأكفّ أصحابها؛ ولذا أطلق الجزء على الكلّ.

وكذلك المشكلة في قوله: (فَيْدَاكَ فِي عُنُقِ الزَّمانِ غَلَاثِلُ)، إذ عبّر عن الفضائل بالأيدي؛ لأنّ الأيدي سبب للفضائل والهبات، وهي أداة البذل والعطاء؛ وبالتالي فهي ممّا يقع في صفة العطايا، ولذلك ثمة مجاز مرسل علاقته السببية. وقد أفادت هذه المشكلة في بيان مدى حيوية الكلمات التي استخدمها الحلّي في التعبير عن مصاحباتها ممّا صبّ في بوتقة إضفاء الجمال على الصورة التشبيهية العامة.

ومن حسن التعليل ما أورده في البيت الأول عندما أثبت الكرم لأكفّ بني أرتق، وجعل بذل العطايا من أبرز خصائصهم، فعلّل ذلك مقدّمًا سبباً منطقيًا، وهو أنّ لكلّ امرئ في هذه الحياة عادة تلازمه ويُعرف بها، وكذلك فإنّ المكارم من عادة الكرام أمثال بني أرتق، لذا لا يُستغرب منهم البذل الكثير. وقد غلب على صور الحلّي تكثيف المعنى، وقلة اللفظ؛ ممّا يرتقي به إلى إنجاز قصر أدّى المراد بأقلّ لفظ، وهذا لعمري معيار الفصاحة.

ومن موافقة اللفظ للمعنى ما ورد في البيت الثالث من خلال استخدامه لكلمات عبّرت عن معنى الإحاطة وتمام الفضل على الناس من قبل الملك المنصور أصدق تعبير ككلمة (غلاثل، قلائد).

ومن المحسنات اللفظية التي وردت في الأبيات السابقة عفو خاطر الجناس بين كلمتي (غلاثل، قلائد)، وبين كلمتي (يداك، نذاك)، وهو جناس ناقص لاحق، فساعد ذلك في إثراء المعنى، بالإضافة إلى زيادة رونقه وبهائه.

وقال يمدح الملك المنصور أيضاً، وهو في دمشق⁴⁰⁸:

مِنَ الْقَوْمِ إِنْ عُدَّ الْفَخَارُ، فَإِنَّهُمْ هُمُ الرُّوحُ فَخَرًا، وَالْأَنَامُ جَوَارِحُ
أَكْفُهُمْ لِلْمَكْرُمَاتِ مَفَاتِيحُ وَذِكْرُهُمْ لِاسْمِ الْكَرَامِ فَوَاتِيحُ

وفي هذين البيتين يتابع حديثه عن آل أرتق، فهؤلاء قوم إذا تفاضل الناس معهم في الأنساب والأعجاد، فهم والأنام كالروح والجوارح؛ لأنّ لهم الفضل والسبق بما للروح من فضل على الجسد والجوارح، ويدعم ذلك ما جاء به من تشبيهه بليغ (هم الروح)

⁴⁰⁸ صفى الدين الحلّي، الديوان، 153.

و(الأنام جوارح)، وهي تشبيهات بليغة غاية في الدقة والروعة بالرغم من أن أطراف التشبيه أغلبها حسية، فالعقلية والمعنوية أدعى للروعة، إلا أن الحسية تتميز بطرافتها، وكثافة المعنى الذي تحمله.

وقد قيد الحلّي المشبه به في التشبيه الأول (هم الروح فخراً) بالتمييز (فخراً) مما أوضح وجه الشبه بين الطرفين أكثر؛ ذلك أن المناسبة بينهما غير متحققة، والمشابهة تكاد لا تنعقد، فالقوم من المحسوسات، والروح من المعقولات، والله أعلم، ولا جامع بينهما، للوهلة الأولى لقلة المناسبة بينهما، لذا فالجامع بينهما مفرد عقلي وجدائي متخيل، وهو الرفعة وعلو المرتبة.

وقد استخدم الحلّي ضمير الغائب (هم) للإشارة إلى بني أرتق، فأفاد هذا الضمير بدلالته على الغائب التعظيم لشأن بني أرتق، والتهويل لخبرهم؛ ذلك أنك إذا أردت مثلاً أن تعظم أمراً قداماً من بعيد، فإنك تقول لمن حولك: جاء هو، أو: إنه هو دون أن تذكر اسمه، وهذا من باب التعظيم له، والإجلال لشأنه، ويدعم هذا المذهب في التشبيه السابق كون المشبه به (الروح) معترفاً بال التعريف الجنسية التي تدل على مطلق الروح؛ لذا تنتقل إلى ذهن السامع مكانة هذا المشبه به الذي عُرف به المشبه.

في حين أن الطرفين في قوله: (الأنام جوارح) كان مطلقين؛ مما يدل على أن المشبه هو عين المشبه به، ولا شيء سواه، كذلك فإن كون (أل) التعريف في (الأنام) جنسية يفيد معنى أن كل الأنام على وجه الإطلاق هم بمكانة الجسد من الروح إذا ما قيسوا ببني أرتق.

والطرفان في كل من التشبيهين السابقين حسيان بالرغم من الخلاف القائم حول أن الروح محسوسة أم معقولة، فقد قال تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾⁴⁰⁹، وقد وقع المشبه به في كل منهما خبراً للمشبه؛ مما أفاد تقوية المعنى وترسيخه، إذ أن فائدة الخبر بادية في التركيب، فالملتقي خالي الذهن لا يعرف عن الخبر شيئاً.

والغرض في التشبيهين واحد، وهو بيان مقدار المشبه؛ حيث تم توضيح كل منهما بمشبه به يعرفه ويبيّن أمره، فبنو أرتق هم الروح، والأنام هم الجسد، وبذلك يكون فضل بني أرتق على سائر الأنام كفضل الروح على الجسد.

وفي قوله:

أَكْفُهُمْ — لِلْمَكْرُمَاتِ مَفَاتِيحُ وَذَكَرُهُمْ لِإِسْمِ الْكِرَامِ فَوَاتِيخُ

⁴⁰⁹ سورة الإسراء: 85.

يشبّه الحلّي أكفّ بني أرتق بالمفاتيح التي لا تُفتح أبواب الخير والمكرّمات إلّا بها، وهو تشبيه بليغ طرفاه حسّيّان، والجامع عقليّ، وهو الأهميّة والسبق وكون الشيء عنوان الباب.

أمّا المشبّه (أكفّهم) فقد جاء مضافاً إلى ضمير الغائب العائد إلى بني أرتق، ومقيّداً بهذا الضمير، وبالجار والمجرور (للمكرّمات)، فهذه الأكفّ سبّاقة للخير والمكارم فقط، فهي لا تعرف الدنيا ولا ما يعيب أصحابها، أمّا المشبّه به (مفاتيح) فقد جاء مطلقاً. فأيدي هؤلاء القوم هي مفاتيح الخير والعطاء والفضل، بل إنهم إذا أُحصي الكرام الأجواد، فإنّ أسماءهم مفاتيح لذلك الإحصاء وهذا الذكر.

وفي قوله: (وذكرهم لاسم الكرام فواتح): تشبيه بليغ، شبّه فيه ذكر بني أرتق بين الأجواد من الناس والأسخياء منهم بالعنوان والفاصلة التي يُفتح بها كلّ مجلس للكرم والكرماء. وقد جاء الطرفان عقليّان، والجامع عقليّ، وهو كون الشيء عنوان أقرانه ومفتّح أمرهم، وهما تشبيهان مفردان تعدّد التشبيه فيها فجاء مفروقاً، ذكر فيه كلّ مشبّه مع ما شبّه به.

وكان الغرض من كلا التشبيهين بيان مقدار حال المشبّه في القوّة والسبق بين الأقران، ثمّ إنّ الجماليّة في هذا التشبيه متأتية من أنّ المشبّه (ذكرهم) الذي جاء مفرداً، في حين جاء المشبّه به فواتح جمعاً، ممّا يدفع بذهن المتلقّي إلى تحيّل مدى اتّساع نطاق هذا الذكر ليشمل كونه فاتحة كلّ مجلس من مجالس الخير، وعنوان كلّ حديث عن الكرم والكرام والأسخياء.

وقد أورد الحلّي كلمة (أكفّ) بصيغة جمع القلّة على وزن (أفعل) دلالةً منه على أنّ هؤلاء القوم قليل أمثالهم، نادر قرناؤهم حتّى أنّنا نلمس في المدّ الموجود في حرف الألف في كلمة (مكرّمات) اتّساعاً في مدى التخيّل، ليشمل كلّ أنواع المكارم، وكأنّني بالحلّي مدرك لنظرية إمساس الألفاظ أشباه المعاني، والحال نفسها في كلمة (الكرام).

وقد أورد الحلّي عدداً من المحسّنات المعنويّة واللفظيّة التي كانت طوع بنان المعنى، وزينة بهيّة للمبنى؛ لأنّها جاءت في خدمتهما، لا غاية في حدّ ذاتها، لذا أفادت النسيج العام للصورة الفنيّة السابقة عندما جاءت من الحلّي سجيّة دون تكلف، ومن تلك المحسّنات المعنويّة التضاد بين كلمتي (الروح، الجوارح)، والمقابلة بين قوله: (هم الروح) وقوله: (الأنام جوارح)، فالتضاد والمقابلة أسهما في توضيح الفرق بين بني أرتق وغيرهم من الناس.

ومن تجاهل العارف الاستفهام الذي أفاد معنى المبالغة في المدح في قوله: (من القوم إن غدّ الفخار)، ويؤكد ذلك ما أورده من إجابة باستخدام جملة خبريّة مؤكّدة هي قوله: (فإنّهم همّ الروح فخراً).

ومن المحسنات اللفظية الواردة في البيتين السابقين الجناس الذي اعتاده الحلّي في أغلب أبياته؛ ليدفع بالسامع إلى شعور لطيف خفي نابع من جمال الإيقاع الموسيقي للجمال في هذين البيتين عبر تكرار الصورة اللفظية نفسها أمام المتلقي، مع اختلاف في دلالتها، ومن ذلك الجناس الناقص المقلوب قلباً جزئياً بين كلمتي (مفتاح، فواتح)، وكلمتي (مكرمات، كرام)، والذي أدى إلى تزيين اللفظ وتنميته.

وقال الحلّي بمدح الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن ارتق عند وروده من الشام⁴¹⁰:

إذا جادَ فالبيدُ السباسبُ أبخرُ وإن صالَ، فالشُّمُّ الشَّواهقُ يبيدُ
لياليه بيضٌ عندَ بذلِ هباتِه وأتائمُه، عندَ الوقائعِ، سودُ
وقد كُنْتُ أخشى فيه من كيدِ حاسِدٍ ولم أدرِ أنَّ الدهرَ فيه حسودُ

هذا الملك للجود عنوان، فالمكرمات على يديه تجري كالسيل غزارةً وفيضاً، لذا يرسم الحلّي لنا صورة بيانية فريدة بنسجه تشبيهين بليغين على النحو الآتي: الأول هو كون الصحراوات السباسب بالتساعها وعرض جنباتها تغدو عند إنفاق السلطان على الناس بحوراً ذات لجة من عظم خير المنصور وكثرة عطائه، وقد جاء بكلمة (السباسب) معرفة، دلالة منه على عظمها وشدة اتساعها، وقد أوردتها بصيغة الجمع (البيد، السباسب)، فهي ليست صحراء واحدة، بل صحاري واسعة ممتدة، وإذا كانت على هذه الحال، فإنه لا يجعلها بحوراً إلا ندى الملك المنصور.

وطرفا التشبيه (البيد، البحر) حسيان، والجامع بينهما عقلي، وهو الاتساع والكثرة، وقد جاء المشبه (البيد) مقيداً بالمسند الوصفي (السباسب)، أما المشبه به (البحر) فقد جاء مطلقاً، وبصيغة التنكير؛ مما يجعلنا أمام البحر قد أسبغت عليها صفة التهويل والتعظيم، مما يدعم معنى عظم فضل الملك المنصور. وهو في صورة مقابلة إذا خاض الحرب الضروس، فمن فرط هيئته، وعلو همته، وشدة بأسه، فإنّ الجبال الشوامخ تندك متصدعة من خشية هذا السلطان، حتى تغدو رمالاً وبيداً، بعد أن كانت جبلاً راسيةً، فتغدو أثراً بعد عين.

فقلوه: (الشّم الشوامخ بيد) تشبيه بليغ طرفه الأول (الشّم) مقيد بالصفة (الشوامخ)، والثاني كلمة (بيد) وقد جاء مطلقاً والجامع عقلي، وهو الذلّة والانعدام، وهو وجه شبه مفرد عقلي تخيلي. والغرض من هذا التشبيه هو بيان حال المشبه؛ حيث الحق بمشبه به يعرفه.

⁴¹⁰ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 163.

ومن كثرة عطايا هذا السلطان وهباته، فإنّ الليالي عنده بيضٌ محمّلة بالندى من بذله وكرمه، وبالمقابل فإنّ معاركه وأيامه سوداء قائمة من شدّة بأسه وقدرته على إهلاك أعدائه. وقد خشي الحلّي على ممدوحه من حسد الحساد، فهو أهلٌ لأن يُحسد، ويتفاجأ الحلّي بأنّ من حسد المنصور الدهر بإنعامه وسطوته، فهو يغار من منزلة الملك المنصور التي علت كلّ منزلة، ثمّ إنّ استعارة الحلّي الحسد للدهر، وإلقاء لفظ الحسود عليه بقوله: (وَلَمْ أَدْرِ أَنَّ الدَّهْرَ فِيهِ حَسُودٌ) أعطى جماليّة فريدة من خلال التشخيص الذي أتى به بإضفاء هذه الصّفة الإنسانيّة على الدهر حتّى أنّ الواحد ممّا يشعر أنّ هذا يجري حقيقةً.

ويزيد الجمال في هذا التشبيه ما رُصّع به من بديع كالتضاد بين كلمتي (الشّم، البید)، وهو طباق إيجاب، حيث أفاد معنى الدهول من الفارق بين كلّ من الجبال الشّم الشواحق والصحارى المنبسطة.

وكذلك المقابلة بين شطري البيت الثاني: (لَيَالِيهِ بِيضٌ عِنْدَ بَذْلِ هَيَاتِهِ) و(وَأَيَّامُهُ، عِنْدَ الْوَقَائِعِ، سَوْدٌ)، وقد أوضحت هذه المقابلة الفرق بين حال الملك المنصور عند البذل والعطاء، وحاله عند البطش بعدّوه، فأحدثت في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا، نابعة من الجمع بين الأضداد، ولمّ شتات المتنافرات، ممّا حقّق الانتقال في الدهن بين الضدّ وضدّه.

ومن تشابه الأطراف في المعنى ما ورد في البيت الثاني، وهذا التشابه طرفه الأوّل كلمة (لياليه)، والثاني كلمة (سود)، ذلك أنّ الليالي والسود من حقل دلاليّ واحد. وهي محسّنات معنويّة تتابعت من الحلّي سليقة وتماهت مع المعنى العام في خدمه الصورة البيانيّة التي عمل على صياغتها.

وقال يمدح النبيّ ﷺ، ويصف الناقة والرحلة إليه في الديار المقدّسة⁴¹¹:

وَقَدْ أَرْتَدِي ثَوْبَ الظَّلَامِ بِحَسْرَةٍ	عَلَيْهَا مِنَ الشَّوْسِ الْخُمَاةِ جُسُورُهَا
كَأَنِّي بِأَحْشَاءِ السَّبَاسِبِ خَاطِرٌ	فَمَا وَجِدْتُ إِلَّا وَشَخْصِي ضَمِيرُهَا
خَبِرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا فَقَتَلْتُهَا	وَمَا يَقْتُلُ الْأَرْضِينَ إِلَّا حَبِيرُهَا
بِحُطْوَةٍ مِرْقَالٍ أَمْوُونٍ عِثَارُهَا	كَثِيرٌ عَلَى وَفْقِ الصَّوَابِ عِثَارُهَا
خُرُوفاً كَنَوَاتِ الصَّحَائِفِ أَصْبَحَتْ	تُحْطُّ عَلَى طِرْسِ الْقِيَافِ سَطُورُهَا

جرى الحلّي على عادة من سبقه وعاصره في العصر المملوكي ممّن وصّفوا شوقهم للنبيّ ﷺ، وتحدّثوا عن مناقبه، وعن الطريق في الرحلة إلى هذا الحبيب، وهي عادة الشعراء الأقدمين في وصفهم الرحلة قبل الشروع بمدح الملك أو الأمير.

⁴¹¹ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 75-76.

فقلوه: (كَأَنِّي بِأَحْشَاءِ السَّبَاسِبِ خَاطِرٌ) تشبيه مفرد، المشبّه هو الشاعر الحلّي، أمّا المشبّه به فهو الخاطر الدائر في البال؛ فالحلّي إذ يمضي في المهام الشاسعة قاصداً خير الأنام يبدو في هذه الصحارى كالخاطر في البال يجول، وهو تشبيه محسوس (الشاعر) بمعقول (الخاطر)، وقد أجمع علماء البلاغة على أنّ تشبيه المحسوس بالمعقول لا يجوز إلّا إذا تخيلنا المعقول محسوساً؛ ذلك أنّ المراد من التشبيه هو التقريب، والانتقال من المعقول إلى المحسوس؛ لأنّ المحسوس أقرب إلى الفهم. وأداة التشبيه كأَنَّ، ووجه الشبه هو ضياع كيان ضئيل في فضاء واسع، وهو وجه شبه حسّي تحقيقي في المشبّه (الشاعر)، تخيلي في المشبّه به (الخاطر)؛ ذلك أنّه قائم في الطرفين حقيقةً، وهو تشبيه مجمل؛ لوجود أركانه كلّها خلا وجه الشبه، فهو محذوف مقدّر.

وقد جاء المشبّه مقيداً بالتركيب (بأحشاء السباسب)، والمشبّه به مطلق، فجمال التصوير يكمن في تجسيد الحلّي للصحراء معتبراً إيّاها كأنّها ذا أحشاء، وكأنّها وحش ابتلع الحلّي، وفي هذا تلميح وإشارة من بعيد إلى خطورة هذه الرحلة، فهي رحلة طويلة شاقّة محفوفة بالمخاطر. ولعلّ الغرض من هذا التشبيه تبعاً للمشبّه هو استطراف المشبّه عندما شبّه الحلّي نفسه، وهو في الصحراء بصورة يندر حضورها في الذهن عند حضور المشبّه (الخاطر) لما بين الطرفين من بُعد المناسبة. أمّا الغرض من هذا التشبيه تبعاً للمشبّه به فهو بيان اهتمام المتكلّم بالمشبّه به، وهو تشبيه مقبول؛ لأنّه يفي بالغرض منه من خلال الإشارة إلى حال الحلّي في سفره بأصدق تعبير.

وقد بدأ الحلّي أبياته السابقة بحرف التقليل (قد) دالّاً على قلّة قيامه بمثل هذه الرحلة، فهو لا يشدّ الرحال إلّا إلى من هو أهل لذلك، وهؤلاء قليل، وقد شدّ الرحال إلى خيرهم طراً إلى النبي ﷺ.

ويتابع الحلّي، فيبدع في تصوير مشهد فتّي آخر؛ فهو يلبس من الليل عباءة سوداء على ظهر ناقّة فتية تحمل على ظهرها فتّي شجاعاً جريئاً لا يهاب الموت، وكأنّك بهذه الصورة تهيم معه في الصحراء، لا سيّما أنّ الفعل المضارع (أرتدي) يفيد استمرار الحدث، ويزيد الصورة حيويّة. وفي التشبيه البليغ الإضافي (ثوب الظلام) يضيف كلمة (الظلام) إلى كلمة (الثوب) ممّا يخصّص هذا الثوب بلون السواد، وهو ثوب متخيّل، نسيجه خيوط الظلام التي تحيك ليلاً غشمشماً، وفي هذا دلالة على اجتهد الحلّي في سفره قاصداً خير الأنام صلى الله عليه وسلّم، فهو يصل ليله بنهاره، يحذوه الشوق، واللهفة للقاء.

وفي قوله: (عَلَيْهَا مِنَ الشُّوسِ الْحُمَاةُ جَسُورُهَا) قدّم شبه الجملة (عليها) المتعلّق بالخبر المحذوف استعجالاً منه في إخبارنا بأنّ هذه الناقّة مجرّبة، لا يعتلي سنامها إلّا من علت همته، وجسر قلبه، ذلك أنّ التقديم إنّما يكون للأهميّة. وقد جال الحلّي في هذه

السباسب، وهو الخبير بدروبها على ظهر ناقة سريعة الخطو لا تخطئ الدرب، بل إنّ هذه الناقة دائمة الموافقة للطريق الصحيح، ثمّ زاد في طرافة الصورة أنّه حصر تلك الحالة، وهذا الوجه في الشبه في نفسه فقط عندما قال: (فَمَا وُجِدَتْ إِلَّا وَشَخْصِي ضَمِيرُهَا)، وقد أعطى هذا النفي المعنى قوّة باقتترانه بأسلوب القصر السابق، وهو قصر باستخدام النفي والاستثناء، إذ قَصَرَ ركوب ظهر هذه الناقة على شخصه لا أحد سواه، وهو قصر أفراد ينفي اعتقاد المتلقّي أن يكون غير الحلّي فارساً لهذه الناقة، وهو قصر الإضافة زاد في تمكين المعنى وترسيخه في الذهن.

ولم يكن لشاعرنا من دليل في تلك المهام إلّا ناقة هرمت من طول الأسفار على دروب الصحارى المتزامية الأطراف؛ فهي تهتدي إلى الطريق القويم غريزةً، وقد عبّر الحلّي عن شدّة سرعتها، وأمان جانبها باستخدامه صيغتي المبالغة (مرقال، أمون) على وزن مفعال وفعل، فأفاد بذلك تأكيد هاتين الصفتين في هذه الناقة، لما لصيغ المبالغة من دقّة في الدلالة.

يُخْطِوْة مِرْقَالٍ أَمْوَنٍ عِثَارُهَا كَثِيرٌ عَلَى وَفْقِ الصَّوَابِ عِثْرُهَا

فالحلّي - وهو يقطع الفيافي على ظهر ناقته - أشبه الخاطر الذي يجول في البال طولاً وعرضاً، وإخال أنّ هذا التشبيه غير مطروق، والله أعلم، ففيه من طرافة الصورة، وفراة المعنى، وعمق الخيال ما لم أقع على مثله فيما أعلم. ولعلّ اتّساع هذه الفيافي (أحشاء السباسب) الذي قابله باتّساع المخيلة والفكر يوحي لنا بحجم المغامرة التي قام بها الحلّي في سفره هذا، لا سيّما عندما أتى بالمشبّه به (خاطر) نكرة أفادت معنى تعظيم شأن المسافر في مثل هاتيك السباسب، وأشارت من بعيد إلى تفرد الحلّي بمثل هذه المغامرة، فقد قلّ من همّ بمثل هذا السفر، وقصد نحو هذا القصد في قطع القفار.

ولقد غدت هذه الناقة ترسم على صفحات رمال الصحراء سطوراً منتظمة من أخفافها، فيبدو وقعها على الرمال كرسوم حرف النون المتتالي والمتكرّر بشكل منظم على صفحة القرطاس، وفي هذا جماليّة بلغت الغاية في الدقّة والجمال، ذلك أنّ خفّ الناقة يشبه الدائرة غير المكتملة، حيث يبقى من الخلف فراغ يقطع اكتمال هذه الدائرة، فأثار أخفاف هذه الناقة تشبه حرف النون المعجمة غير المنقوطة، وفي ذلك دقّة في التصوير، تدلّ على شغف نفس الشاعر بكلّ ما يتصل بالرحلة إلى هاتيك الديار المقدّسة.

ولما عرف الحلّي دروب هذه السباسب فقد بات خبيراً بها، سابراً لأغوارها ومجاهلها، والطريف هنا استخدامه لمعنى القتل؛ لإفادة معنى شدّة الخبرة وتمام التمكن من الأمر (خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا فَقَتَلْتُهَا)، ولعلّ ذلك مرتبط بفكرة أنّ القتل يفيد انتهاء حياة المقتول وبلوغه آخر مطاف الحياة الدنيا، ولما كانت الخبرة تستدعي استيفاء معرفة الشيء المختبر، فقد عبّر عن ذلك بفعل القتل

الذي يفيد خوض كلِّ معترك في هذا المضمار، والفوز فيه تدليلاً منه على استيفائه كلِّ خبرة لازمة لقطع تلك السباسب.

وهذه الصورة (حروفاً كَنُونَاتِ الصَّحَائِفِ) تشبيهه مجمل، المشبَّه فيه هو آثار أخفاف الناقة التي خلَّفتها وراءها، والمشبَّه به هو حروف النون المرسومة على صفحات القرطاس، وهو تشبيه محسوس بمحسوس، ممَّا جعل الفكرة قريبةً إلى الذهن، سريعة التخيُّل، والأداة في هذا التشبيه هي (الكاف)، ووجه الشبه هو ارتسام شكل معكوف (النون) على رقعةٍ واسعةٍ، وهو وجه شبه حسِّي تحقيقي.

والغرض من هذا التشبيه هو تزيين المشبَّه للمخاطب، وذلك بتصويره في صورة تستحسنها النفس، وهي صورة الحروف المرتسمة بانتظام على صفحة صافية، ومن حيث المشبَّه به يكون الغرض بيان اهتمام الشاعر بالمشبَّه به، وهو تشبيه مقبول أَدَّى المعنى، ووفَّى بالغرض، وغيرُ خافٍ على أصحاب الذوق الرفيع أنَّ الشاعر قد وفَّق في هذا التشبيه، وابتكر صورة فريدة غير مطروقة فيما أعلم، ولعلَّ عنصر الجمال فيها يترأى لك عندما تدرك أنَّ رتابة مشي الناقة وهدوئه يوحي بفعل الكتابة الذي يحتاج إلى دقَّة وأناة.

وفي إتقان الحلِّي لاختياره لمشبَّه ومشبَّه به بينهما علاقة مشابهة قوية، فالأوَّل فيه شكل منتظم هو صورة آثار قوائم الناقة، والثاني فيه شكل منتظم أيضاً، هو السطور في القرطاس، ومن هنا تأتي الدقَّة التشبيهيَّة في هذه الصورة؛ ذلك أنَّ النفس البشريَّة تحبُّ الأشكال المتناسقة المنتظمة، ويشدُّها التناظر والتقابل في كلِّ شيء. وملازم للتشبيه السابق تشبيه آخر هو تشبيه الصحراء بالصحائف، والناقة بالكاتب، والأخفاف بالأقلام، وكلِّ منهما تشبيه محسوس بمحسوس، حيث تغدو أخفاف (الناقة) أقلاماً تخطُّ السطور في الفيافي الواسعة المترامية، ووجه الشبه هنا حسِّي أيضاً، الغرض منه هو بيان حال المشبَّه (أخفاف الناقة)، حيث ازداد المشبَّه وضوحاً عندما ألحق بمشبَّه به هو أوضح منه (السطور على الصحيفة)، والتي تتميز بالانتظام والتناظر، فتَمَّ بذلك تعريف المشبَّه بالمشبَّه به.

وقد أسهم البديع في تشكيل الصورة التشبيهية السابقة، فكان عوناً للمعنى، وزينةً للمبنى، ومن ذلك ما ورد من محسنات معنويَّة متمثلة في التضاد بين كلمتي (عثارها، الصواب) في البيت الرابع، وهو تضاد إيجاب، والتضاد بين كلمتي (قتلتها، ما يقتل) في البيت الثالث، وهو تضاد سلب، وكلاهما من نوع التَّضاد الواضح.

وكذلك مراعاة النظر من خلال الجمع بين الكلمات (خاطر، ضميرها، شخصي) في البيت الثاني، ممّا أضفى قوّة على المعنى، ومتانة في السبك، وكذلك المشاكلة في كلمة (جسورها)، فقد عبّر عن الفارس بصفته وهي الجسارة، والمشاكلة في البيت الخامس في قوله: (تُخَطُّ سَطُورُهَا)، فالذي يُخَطُّ هو الكتابة لا السطور، وقد عبّر عن الكتابة بالسطور؛ لوقوع السطور في صحبة الكتابة، ممّا يُكسب المتلقّي بهجة الاكتشاف إذا عرف سبب اختيار اللفظ للمشاكلة.

ومن موافقة اللفظ للمعنى الكلمات (مرقال، أمون، جسرة) التي ساقها للتعبير عن جودة هذه الناقّة وتمرّسها في السفر، وكذا المحسّنات اللفظيّة كالجناس غير التام اللاحق بين كلمتي (عثارها، عثورها) في البيت الرابع، وتآلف الألفاظ بين كلمتي (جسرة، جسورها) في البيت الأول، وقد ساعد في زخرفة التراكيب، وتحسين جرسها الموسيقيّ. ثمّ إنّ اعتماده على الجمل الخبريّة بشكل كامل ناسب غرض المديح، ووصف الطريق، والرحلة إلى الممدوح، فهي أقدر على اختزال المعاني، وتصويرها في مثل هذا المقام.

وقال يمدح الصحابة الكرام⁴¹²:

قِيلَ لِي تَعَشَّقُ الصَّحَابَةَ طُرّاً	أَمْ تَفَرَّدَتْ مِنْهُمْ بِقَرِيبِ
فَوَصَفْتُ الْجَمِيعَ وَصَفّاً إِذَا ضُو	عَ أَزْرَى بِكُلِّ مِسْكٍ سَاحِقِ
قِيلَ هَٰذَا الصِّفَاتُ، وَالْكُلُّ كَالِدِر	يَاقِ يَشْفِي مِنْ كُلِّ دَاءٍ وَثِيقِ
فَإِلَى مَنْ تَمِيلُ؟ قُلْتُ إِلَى الْأَر	بَعٍ لَا سِيَّماً إِلَى (الْفَارُوقِ)

الصحابة رضي الله عنهم أجمعين هم أنصار النبي ﷺ وأهل الدين الأول؛ ولذا كان تقديرهم فرض على كلّ مسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأنّ محمداً رسول الله، والحلّي شيعيّ معتدل المذهب؛ لم يكن متطرّفاً للإمام عليّ رضي الله عنه دون غيره، بل إنّّه يعشق كلّ الصحابة، مجيباً بذلك من سألّه: هل تعشق كلّ الصحابة أم أنّك تحبّ فرقة منهم دون أخرى؟ فأجاب الحلّي بحبّه لهم جميعاً، وقد أجاد في وصف الصحابة وصفاً أطيب من المسك والعنبر المنشور، فلما جاءه الردّ بأنّك أيّها الحلّي وصفت الصحابة بالدواء والبلسم الشافي في البرء والشفاء لكلّ مرض عضال، فمن تفضّل منهم، أجابهم بتفضيل الخلفاء الأربعة، لا سيّما الفاروق منهم.

وتكمن الصورة في تشبيهه الصحابة بالدرياق الناجع الذي يعالج المرض الشديد، وقد عرّف كلمة (الكلّ) للتدليل على عظم منزلتهم، وأنهم على السواء في ذلك، فضلاً عن أنّ كلمة (كلّ) في الأصل تفيد العموم والشمول (أي كلّ الصحابة). ولما جاء

⁴¹² صفّي الدين الحلّي، الديوان، 91.

بالمشبه به جاء به معرّف بأل التعريف العهدية الذهنية (الدرياق) للتدليل على أنّ هؤلاء الصحابة هم المصل الشافي والدواء الناجع الأنفع. كيف لا، وقد شهد الله تعالى في قرآنه بمعاملتهم الحسنة وكرمهم؟! لذا كانوا دواءً لكلّ داءٍ اجتماعي وثيق.

وهو تشبيه مفصّل، الأداة فيه هي الكاف، ووجه الشبه هو الشفاء من العلة والمرض (يشفي من كلّ داءٍ وثيق)، وهو وجه شبه عقلي تخيليّ في المشبه، وتحقيقيّ في المشبه به. وقد جاء طرفا التشبيه حسيّان مطلقان، ممّا أفاد أنّ المشبه هو عين المشبه به، والغرض من هذا التشبيه هو بيان أنّ المشبه أمر ممكن الوجود، على اعتبار أنّه أمر غريب يمكن أن يدعى امتناعه؛ ولذا شبه الصحابة بشيء مسلم الوقوع، وهو البلسم الشافي والدرياق الناجع، ليكون بمثابة الدليل على ثبوته.

ويبرز الجمال في هذا التشبيه في دقّة اختيار وجه الشبه القائم في كلا الطرفين، لكن مع اختلاف في الطريقة، فالصحابة دواء لكلّ علة اجتماعية، والدرياق دواء لكلّ علة مرضية جسمية. والملاحظ أنّ وجه الشبه (يشفي من كلّ داءٍ وثيق) جملة فعلية مصدرية بالفعل المضارع (يشفي) الذي يعطي معنى استمرارية الحدث (الشفاء)، فهؤلاء الصحابة على مرّ العصور هم علاج لكلّ مرض اجتماعي مستعصٍ؛ وذلك باتّباعهم المقتضي اتّباع الرسول الكريم ﷺ.

وقد وصف الحلّي كلمة داء بالصفة المشبهة باسم الفاعل (وثيق)، ممّا يدلّ على استعصاء هذا الداء على كلّ مصلٍ ودواءٍ غير الصحابة. ورغم سهولة عبارات الحلّي إلّا أنّها أسهمت في جلاء المعنى وبراعة نقله إلى المتلقّي بأسهل ما يكون من الألفاظ، وهذا ما أشار إليه العسكري في معرض مدحه للكلام المؤدّي لمعناه في أبسط ثوب من اللفظ "البلاغة إيضاح المتبسات، وكشف غوّار الجهالات، بأسهل ما يكون من العبارات"⁴¹³.

ثمّ إنّ اختيار الحلّي لمشبه به يتميز بالنفع العميم (الدرياق) ناسب المشبه (الصحابة)، فهم خير كلّهم، ما خاب من سار على دربهم، ولا ندم من اهتدى بمهديهم، ولذا كان الغرض من هذا التشبيه تبعاً للمشبه به الإشارة إلى أهمية المشبه به، والتأكيد على أنّ المشبه (الصحابة) أتمّ من المشبه به (الدرياق) في وجه الشبه (النفع والخيرية).

وقد أسهم البديع في صقل المعنى، وإضفاء مسحة جمالية عليه، وذلك من مثل: التضاد بين كلمتي (الدرياق، يشفي) من جهة، وكلمة داء من جهة أخرى في البيت الثالث، وهو تضاد إيجاب واضح غير خفيّ، حيث أبرز بذلك قيمة الصحابة في القضاء على

⁴¹³ أبو هلال العسكري، الصناعتين، 51.

آفات المجتمع بصورة أدق من خلال استحضار ذهن المتلقي لفعل الدرياق في القضاء على الداء، مما أحدث في النفس شيئاً من البهجة والرضا نابع من الجمع بين المتنافرات، وتحقيق الانتقال في ذهن المتلقي بين الضدّ وضدّه.

وكذلك التناسب بين المشبّه به (الدرياق) والكلمات (يشفي، داء)، والتي جاء الحلّي بها مراعاة لكلمة (الدرياق)، فهذه الكلمات تنسبك مع بعضها البعض بفضل ما بينها من علاقات معجميّة، فهي من الحقل المعجمي نفسه، وهو الأمر الذي عزّز دلالة بعض الألفاظ على بعض، وكذا التناسب بين كلمة (مسك) وكلمة (ضوّع)؛ فهي ممّا يناسب ذكر المسك والعطور.

ومن التجريد ما أورده في البيت الرابع بقوله: (فإلى من تميل؟ قلث: إلى الأربع لا سيّما إلى الفاروق)، فالفاروق في جملة الصحابة الخلفاء الأربعة، إلّا أنّ الحلّي أورده مفرداً بعد أن أجمل ممّا أكّد معنى ميله إلى الفاروق أكثر من غيره من الصحابة، رغم أنّه يميل في الأصل إلى الجميع. وهذه المحسنات المعنويّة كانت طوع المعنى؛ لأنّها جاءت في خدمته لا غاية في حدّ ذاتها؛ لذا أفادت في دعم الصورة الفنيّة عندما جاءت من الحلّي سجيّة دون تكلف.

قال يمدح السلطان الملك ناصر الدين مُحمّد بن قلاوون بمصر عند قدومه إليها من الحجاز، وقد اقترح عليه أرباب الدولة معارضة قصيدة المتنبيّ، فبدأ القصيدة بأبياتٍ عذبة في النسيب مطلعها⁴¹⁴:

أَسْلَبْنَ مِنْ فَوْقِ النَّهْودِ ذَوَائِيَا فَجَعَلْنَ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ ذَوَائِيَا
إلى أن بلغ مدحته، فقال في ابن قلاوون⁴¹⁵:

فَإِذَا سَاطَا مَالُ الْقُلُوبِ مَهَابَةً وَإِذَا سَخَا مَالُ الْغُيُُونِ مَوَاهِبَا
كَالْغَيْثِ يَبْعَثُ مِنْ عَطَاهُ وَابِلًا سَبَطًا، وَيُرْسِلُ مِنْ سَاطَاهُ حَاصِبَا
كَالْيَلِثِ يَحْمِي غَابَهُ بِرَزْئِهِ طَوْرًا، وَيُنْشِبُ فِي الْقَنَاصِ مَخَالِبَا
كَالسَّيْفِ يُبْدِي لِلنَّوَاطِرِ مَنْظَرًا طَلَقًا، وَيُخْضِي فِي الْهَيْجِاجِ مَضَارِبَا
كَالسَّيْلِ يُخَمِّدُ مِنْهُ عَذَابًا وَاصِلًا وَيَعْدُّهُ قَوْمٌ عَذَابًا وَاصِبَا
كَالْبَحْرِ يُهْدِي لِلنَّفُوسِ نَفَائِسًا مِنْهُ وَيُيْهِدِي لِلْغُيُونِ عَجَائِبَا

النسيب عادة الأقدمين، وسنة الجاهليين، والعصر المملوكي عصر يبدو فيه بوضوح تأثر الشعراء بالعصور الأولى، ولذا يبقى الأثر الجاهلي موجوداً فيه أكثر منه في غيره من العصور، فضلاً عن أنّ شعراء العصر المملوكي، ومنهم الحلّي، كأنّ همهم ترسّم خطأ

⁴¹⁴ صفى الدين الحلّي، الديوان، 95.

⁴¹⁵ صفى الدين الحلّي، الديوان، 96.

الأقدمين والشعراء الأوائل، ومن تبعهم من شعراء العصرين الأموي والعباسي؛ ولذا نرى الحلّي وقد عارض قصيدة المتنبي، وبدأها بالنسيب مثله، فأتى ببديع رائع من تصريح وجناس تام مماثل بقوله: (ذوائبا) وهي الجدائل، و(ذوائبا) بمعنى ذائبات من الذوبان، فكانت صورة الحسان بجداولها السمراء فوق النهود البيضاء تذيب قلوب العاشقين من فرط حسنهما وجمالها، وكأني بقلب الحلّي قد ذاب أيضاً لدقّة تشخيصه للصورة إلى أن يصل إلى مدح ابن قلاوون، فهو ملكٌ يزرع في قلب من يراه هيبة وجلالاً إذا همّ بغزو، وكذا إذا فاض نداءه، فهو يملأ العيون بكثرة العطايا التي يمنحها.

ثم يأتي الحلّي بعدها بجملة من التشبيهات تزيد المعنى قوّة ورسوخاً في ذهن السامع، فهذا الملك كالمطر النازل رحمة وعذاباً؛ فهو يجلب الخير والعطاء، أمّا إذا كان يقارع الأعداء في ساحة الحرب، فهو ينشر الموت والهلاك كما هي حال السماء عندما تجلب البرد والمطر المهلك، فالمشبه به هو الغيث، لكن بحالين مختلفين من نعيم عميم، وشدة مهلكة.

وكأنّ الحلّي قد اطلع على نظرية الجلال والجمال التي قال بها علماء التصوّف والجمال كابن عربي وغيره⁴¹⁶، ذلك أنّه ركّز على فكرة أنّ السلطان ابن قلاوون يجمع بين الرغبة إليه، والخوف منه، وقد اعتمد الحلّي في ذلك على الإتيان بمشبه واحد وعدّة مشبّهات بما على سبيل تشبيه الجمع؛ ولذا فأوجه الشبه جاءت متعدّدة ومتناقضة أحياناً كتشبيهه للسلطان بالأسد أحياناً في الأذى والإضرار، ثمّ بالبحر في النفع والعطاء، فهذا السلطان يشبه أسد الشرى الذي يصل في عرينه حامياً غابه، وفي الوقت نفسه تراه عند الصيد ينشب أظفاره وأنيابه في فرائسه دون رحمة، ثمّ يشبهه بالسيف الصقيل الذي يأخذ الأبواب بلمعانه، ويسبي العيون برونقه ونصاعة بياضه، وهو أيضاً يفعل في الحرب فعله، فيعلو الرقاب، ويهرب الأعداء والخصوم، ثمّ يشبهه بالسيل والبحر حين يبدو منهما الخير، وتُستخرج منهما الجواهر الثمينة، لكنّهما أيضاً قد يكونان عذاباً ودماراً في أحيان أخرى.

وهذه التشبيهات البليغة جاءت أطرافها (المشبه والمشبه به) حسية، وقد جاء المشبه به في كلّ منها (الغيث، الليث، السيف، السيل، البحر) مقيّداً بما يدعم الصورة، ويقوّي وجه الشبه المدّعى في المشبه، وهو وجه شبه تخيّل في المشبه، وتحقيق في المشبه به، والغرض من هذه التشبيهات بيان مقدار حال المشبه في القوّة والقدرة. فهو كالغيث نفعاً وضرراً، وكالليث شجاعةً في الذود عن عرينه، وفي الافتراس، وكالسيف رونقاً وقطعاً، وكالسيل والبحر نفعاً وضرراً.

⁴¹⁶ سعد الدين كليب، مدخل إلى الفكر الجماليّ عند العرب المسلمين (حلب: منشورات جامعة حلب، 2006)، 24.

وعنصر الجمال في هذه التشبيهات نابع من الجمع بين صورتين متناقضتين في شخص واحد، هو شخص السلطان ابن قلاوون، الصورة الأولى هي صورة السخيّ المانح المعطي ذي البذل، والصورة الثانية هي صورة المعاقب الشديد العقاب. وهذا ممّا تدعمه نظرية الجليل والجميل، فيُحدِث في نفس المتلقّي شعوراً بالإعجاب تلقّيه حالة من الإكبار والإجلال، والملاحظ أنّ الحلّي اعتمد على الجمل الفعلية فيما رسمه من صور فنيّة، فكان تكراره للفعل المضارع غير مرّة داعياً إلى نقل الإحساس بالجلال والجمال تجاه السلطان ابن قلاوون إلى المتلقّي، ذلك أنّ الفعل المضارع يدلّ على استمرارية الحدث، وديمومة هذه الفضائل من السلطان على نحو ما نجد في الأفعال (يَبْعَثُ، يُرْسِلُ، يَحْمِي، يُنْشِئُ، يُمْضِي، يُحْمَدُ، يُهْدِي، يُبْدِي).

والتأمل للتشبيهات السابقة يلاحظ تقديم الحلّي للوجه الرحيم لابن قلاوون على الوجه القاسي والشديد تأكيداً منه أنّ هذا السلطان غير متجبرّ في طبعه، وإنّما هو من لين الجانب مع الأهل بمكان، وبالقدر نفسه من اللين السابق هو غليظ على الأعداء، وهذه سمة الأبطال الكرام، ألا ترى أنّ الله تعالى مدح النبيّ محمد ﷺ وصحبه حين قال: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ ۚ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ﴾⁴¹⁷.

وكان البديع منثوراً بين ثنايا الأبيات عفو الخاطر كقطرات الندى على الأزهار، فكان له دور مهم في دعم المعنى وتزيين المبني، ومن ذلك المقابلة بين شطري البيت الأول: (فَإِذَا سَطَا مَلَأَ الْقُلُوبَ مَهَابَةً) و(وَإِذَا سَخَا مَلَأَ الْعُيُونَ مَوَاهِباً)، والتضاد بين كلمتي (وابل، حاصب)، وبين كلمتي (عذب، واصب)، وهو تضاد إيجاب يتأتّى إدراكه للعموم، لذا فهو من النوع الواضح لا الخفيّ.

ومن مراعاة النظير ما أورده في كلّ صورة على حدة، فعندما شبّه الملك المنصور بالغيث أتى بما يناسب المقام كالكلمات (وابل، سبط، يرسل، حاصب)، وعندما شبّهه بالليث أتى بما يناسب المقام كالكلمات (يحمي، غابة، زئير، ينشب، القنيص، محالب)، وعندما شبّهه بالسيف أتى بما يناسب ذكر السيف والحرب (يمضي، الهياج، مضارب)، فكان هذا المحسن المعنويّ ممّا ساعد على انسجام المعنى، وأضفى على البنية اللفظيّة قوّة ومتانة؛ لأنّ المعاني المتناسبة يعزّز بعضها دلالة بعض، ويشدّ من أزرها.

ومن تشابه الأطراف ما جاء في البيت الثاني الذي بدأه بكلمة (الغيث)، واختتمه بكلمة (حاصب)، وفي البيت الثالث الذي بدأه بكلمة (الليث)، واختتمه بكلمة (محالب)، وفي البيت الرابع الذي بدأه بكلمة (السيف)، واختتمه بكلمة (مضارب)، وفي البيت الخامس الذي بدأه بكلمة (السيّل)، واختتمه بكلمة (واصب)، وقد أفاد هذا التشبيه بين أطراف الأبيات السابقة في دعم تماسك

⁴¹⁷ سورة الفتح: 29.

الألفاظ من خلال تكرارها بمعنى جديد يجعل المتلقي أكثر تيقظاً لإدراك الكلام والوقوف على أدق تفاصيله.

ومن موافقة اللفظ للمعنى ما أورده الحلبي في معرض هذا المدح للسلطان ابن قلاوون من مشبهات بها تفيد معنى القوة، وتجمع بين دلالتى الخير تجاه الأهل، والشر تجاه الأعداء في الوقت نفسه كتشبيه المنصور بالغيث، والليث، والسيف، والسيل، والبحر، فقد كان المنصور دقيقاً في اختيار اللفظة المعبرة عن المعنى المراد على نحو ما نجد في استخدامه كلمة (غيث) في وصفه لكرم ابن قلاوون بدلاً من كلمة (مطر)، وهي أبلغ في الدلالة على المعنى المراد؛ ذلك أنّ الغيث ينزل بعد منع من السماء وجذب في الأرض، فيكون مغيثاً للحياة في الأرض، وهذه الجزئية الدقيقة تؤكد أنّ كرم المنصور يكون للناس عوناً ورحمةً بعد أن تضيق بهم السبل، وتتقطع بهم الأسباب، وكأنّ عنصر المساواة في هذه التشبيهات متحقق من خلال تطابق اللفظ مع المعنى من حيث المقدار.

ومن المحسنات اللفظية التي ساعدت في زركشة البنية اللفظية وتزيينها الجناس الناقص اللاحق بين كلمتي (سطا، سخا)، وبين كلمتي (عطاه، سطاه)، وبين كلمتي (يهدي، يبدي)، والجناس الناقص المكتنف بين كلمتي (نفوس، نفائس). وتآلف الألفاظ في البيت الرابع في الكلمات التي جاء بها من قبيل واحد في متانة السبك، وقوة الدلالة على المعنى من مثل التآلف بين كلمتي (نواظر، منظر)، والتآلف بين كلمتي (الهاج، مضارب)، وبالجمل فقد ساعد ذلك في تعميق المعنى، وتأكيده، وزركشة المبني وتزيينه.

قال يمدح الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق بقصيدة عذبة، وقد بدأها بالغزل، فقال⁴¹⁸:

تَقُولُ لِي لَمَّا جَفَانِي غُمُضِي وَأَنْكَرْتَ طَوْلَ مَقَامِي أَرْضِي
وَعَاقَنِي صَرْفُ الرَّدَى عَنْ تَهْضِي: مَا لِلْيَالِي أَوْلَعَتْ بِخَفْضِي
كَأَنَّهُمَا بَعُوضُ حُرُوفِ الْجُرُورِ
مَلِكٌ كَأَنَّ الْمَالَ مِنْ عُذَاتِهِ يَرَى حَيَاةَ الذِّكْرِ فِي مَمَاتِهِ
قَدْ ظَهَرَ الْعِزُّ عَلَى أَوْقَاتِهِ وَأَشْرَقَ النُّورُ عَلَى لَيَالِيهِ
كَأَنَّهُمَا بَعُوضُ لَيَالِي الْقُودِرِ

قد تضيق الدنيا بالمرء، وتضيق به مذاهبه، فيغدو حائرًا لا يدري أين يمضي؟ وها هو الحلبي بعد طول مقامه، بعيداً عن ملوك بني أرتق، تراه يتخيل حواراً بينه وبين امرأة قد تكون جارته أو محبوبته، عندما حادثته هذه المرأة كانت الحال التي وصل إليها مع صرف الليالي التي أولعت بخفض قدره، والنيل منه كانت تشبه حال الاسم المجرور مع حرف الجرّ التي كلّما جاء بعدها اسم جرّته، وفي هذا إشارة إلى ولع الحلبي في التشبيه بأبواب النحو وقواعده، وربما كان ذلك إبرازاً منه لمعرفته بالنحو، فاللمسة الجمالية واللفتة الفنية

⁴¹⁸ صفى الدين الحلبي، الديوان، 114-115.

تكمُن في توظيف معرفته بالنحو في تشكيل مثل هذه الصورة البلاغية الجميلة.

وفي قوله: (كَأَنَّهَا بَعْضُ حُرُوفِ الْجَرِّ) تشبيه مفصّل، المشبّه فيه هو (ضمير الغائب العائد على الليالي)، والمشبّه به هو (بعض حروف الجر)، والأداة هي الحرف المشبّه بالفعل (كَأَنَّ)، ووجه الشبه هو (التسبّب بالخفض وحطّ القدر)، وهو وجه شبه مفرد، تخيلي في المشبّه، وتحقيق في المشبّه به، وقد جاء المشبّه مطلقاً في حين أنّ المشبّه به جاء مقيداً. فهذا الخفض لقدر الحليّ من أشدّ ما أولعت به الليالي والمصائب، ثم إنّ الحليّ عندما أتى بالمشبّه به (بعض حروف الجرّ) قيّده بالمضاف إليه (الجرّ) الذي أفاد تخصيص هذه الحروف وتحديدّها، وكلمة (بعض) أفادت التنبيه إلى أنّ فعل حروف الجرّ كلّها ليس سواء، فمنها ما يجرّ الاسم المجرور لفظاً ومحلاً، ومنها ما هو زائد يجرّه لفظاً فقط، لذا قال: (كَأَنَّهَا بَعْضُ حُرُوفِ الْجَرِّ)، وفي هذا لفنة جمالية بلاغية نحوية من خلال تأكيد المشابهة بين حروف الجرّ التي تجرّ الاسم لفظاً وتقديراً، وهي حروف الجرّ الأصليّة. وبين الليالي السود التي تمرّ على الحليّ بثقلها، فكان عمل هذه الليالي في إشاعة البؤس لدى الحليّ نافذاً شكلاً ومضموناً.

ثمّ يصل إلى مدح الملك المنصور، فيأتي بالاسم (ملك) في حالة التنكير، ممّا يعطي الدلالة تعظيماً وتخيماً، ويزداد ذلك التفعيم عندما يعلمنا بجملة الصفة (كَأَنَّ الْمَالَ مِنْ عُذَاتِهِ)، فهو في الكرم آية وعنوان؛ فهذا الملك يرى المال عدواً لدوداً، فهو يسعى إلى إنفاقه دون كلل أو ملل، وقد سلّطه الله على هلكته، كما لو أنّ هذا المال غريم له، فهو لا يبرح حربه عليه، ولا يترك هدر دمه أينما ثقفه؛ فهو (حياة الذكّر في مماتيه)، وهذه الرؤيا عند كلّ كريم عادة ودأبه على مدى الأيام، لا يتركها أبداً؛ فهو يعلم أنّ في هلكة المال حياة له ولسمعته الطيبة، وفي هذا كناية عن صفة الكرم والسخاء.

وفي قوله:

قَدْ ظَهَرَ الْعِرُّ عَلَى أَوْقَاتِهِ وَأَشْرَقَ النُّورُ عَلَى لَيَالِيهِ
كَأَنَّهَا بَعْضُ حُرُوفِ الْجَرِّ

يأتي بصورة فريدة تستند إلى مفهوم ديني هو قدسيّة ليلة القدر، هذه الليلة من ليالي شهر رمضان المبارك، تنزل فيها القرآن، فهي من أعظم الليالي منزلةً عند المسلمين، وهذه منزلة زمن الملك المنصور وعصره بأيامه ولياليه بالنسبة لسائر العصور، هو في الفضل عليها كفضل ليلة القدر على سائر ليالي رمضان أو ليالي العام، وفي هذا إشارة إلى ندرة أمثال الملك، وقلة أقرانه في الورى عند الحليّ.

فقلوه: (كَأَنَّهَا بَعْضُ لَيَالِي الْقَدْرِ) المشبّه هو (ضمير الهاء العائد على ليالي عصر الملك المنصور)، والمشبّه به هو (بَعْضُ لَيَالِي الْقَدْرِ)، والأداة هي الحرف المشبّه بالفعل (كَأَنَّ)، أمّا وجه الشبه فهو الفضل على الأقران، والسبق في علوّ المنزلة على الأنداد، وهو وجه شبه مفرد عقليّ تحقيقيّ في الطرفين، وهو علوّ القدر والأهميّة. وعنصر الجمال هنا أيضاً نابع من طرافة المشبّه به (بَعْضُ لَيَالِي الْقَدْرِ)، وطرافة وجه الشبه الذي جاء به الحلّي، كلّ ذلك زاد من جمال الصورة العامّة، وهي صورة الملك العظيم الجاه والقدر. وكذلك التشبيه المفصّل أيضاً في قوله: (كَأَنَّ الْمَالَ مِنْ عُدَاتِهِ يَرَى حَيَاةَ الذِّكْرِ فِي مَمَاتِهِ)، حيث يوضّح فيه موقف الملك المنصور من المال والمتاع؛ فهو عدوّ له إن لم يحقّق به حسن السمعة. والمشبّه في هذا التشبيه هو (المال)، والمشبّه به هو (العدوّ)، والأداة هي (كَأَنَّ)، ووجه الشبه هو (رؤية حياة الذكر في ممات المال والعدو، والجّد في السعي لقتلهما) وهو وجه شبه تخيليّ في المشبّه (المال)، وتحقيقيّ في المشبّه به (العدا). وقد جاء المشبّه (المال) معرّفاً بألّ الجنسيّة التي تفيد تأكيد صورة المشبّه في ذهن المتلقّي، وكأنتي بالمد في حرف الألف واللام بعد الميم في كلمة (المال) قد أفاد كثرة هذا المال.

ولعلّ اللفظة الجماليّة تكمن أيضاً في طرافة الصورة، وهي أن يغدو المال - وهو عزوة المرء وسنده في النائبات - عدوّاً لدوداً يسعى المرء إلى إهلاكه.

وقد أسهم البديع في دعم المعنى، وتعميق الرونق اللفظي للصورة التشبيهيّة، والزيادة في بهاها، وأعطى للأبيات إيقاعاً جميلاً كالطباق الذي أوردته بين كلمتي (حياة، مماته)، وهو تضاد إيجاب واضح، وبين كلمتي (عاقبي، نهضي)، ومن التضاد الخفيّ ما وقع بين كلمتي (النور، ليلاته)؛ لأنّ ضدّ الليل لغة النهار، لكن جاز أن ينوب (النور) مناب (النهار)؛ لأنّه من مقتضيات النهار.

ومن مراعاة النظير ما جاء به من كلمات تناسب سياق مدح الملك المنصور من مثل كلمتي (العزّ، أشرق)، وما أوردته من كلمات تدلّل على معنى تدهور حال الحلّي كلّما بُعد عن الملك المنصور، وهي (جفاني، أنكرت، عاقني، خفضي). ومن حسن الختام ما جاء به من لازمات بعد كلّ بيتين (كَأَنَّهَا بَعْضُ حُرُوفِ الْجَرِّ) و(كَأَنَّهَا بَعْضُ لَيَالِي الْقَدْرِ)، والتي شكّلت عمود الصورة البيانيّة.

ومن المشكلة إيراد الفعل (أشرق) في قوله: (وَأَشْرَقَ النُّورُ عَلَى لَيَالِيهِ)، قد عبّر الحلّي عن الفعل (لمع) بالفعل (أشرق) الذي يكون من الشمس لا من النور، وذلك لمجاوره النور للشمس، لذا عبّر عن الشيء بلفظ غيره؛ لوقوعه في صحبته، وكذلك التصريح بين كلمتي (أرضي، غمضي)، والجناس الناقص اللاحق بين كلمتي (عداته، مماته)، وقد أسهما في تزيين اللفظ.

وقال يمدح شعره في مدح السلطان أبي الفتح غازي بن أرتق⁴¹⁹:

قَدْ صُنِتَ شِعْرِي وَجُلُّ النَّاسِ تَحْطُّبُهُ وَذَاكَ لَوْلَاكَ لَمْ يَعْبَأْ بِهِ أَحَدُ
وَالشَّعْرُ كَالْتَبْرِ يُخْفَى حِينَ تَنْظُرُهُ عَيْنُ الْعَبِيِّ وَيَعْلُو حِينَ يُنْتَفَدُ
إِنْ شَبَّهُونِي بِمَنْ دُونِي، فَلَا عَجَبٌ قَالَ دُرُّ يُشَبِّهُهُ فِي الْمَنْظَرِ الْبَرْدُ

إِنَّ قَصْرَ الْحَلِيِّ لِمَدَائِحِهِ عَلَى آلِ أَرْتَقٍ دُونَ غَيْرِهِمْ زَادَ مِنْ تَطَلُّعِ النَّاسِ إِلَى نِيلِ هَذَا الْمَدْحِ أَوْ إِصَابَةِ شَيْءٍ مِنْهُ، لَكِنَّ الْحَلِيَّ قَدْ مَنَعَ مَدْحَهُ عَنِ النَّاسِ جَمِيعاً، وَحَفِظَهُ مِنْ أَنْ يُضَيَّعَ فِي غَيْرِ الْأَرْتَقِيِّينَ، وَفِي سَبِيلِ ذَلِكَ يُوَكِّدُ الْحَلِيَّ عَلَى أَنَّهُ صَاغَ فِي الْأَرْتَقِيِّينَ عَيُونَ الشَّعْرِ.

فَقَوْلُهُ: (الشَّعْرُ كَالْتَبْرِ يُخْفَى حِينَ تَنْظُرُهُ عَيْنُ الْعَبِيِّ، وَيَعْلُو حِينَ يُنْتَفَدُ) تَشْبِيهِ مَفْصَلٍ، الْمَشَبَّهِ فِي هَذَا التَّشْبِيهِ هُوَ (الشَّعْرُ)، وَالْمَشَبَّهِ بِهِ هُوَ (التَّبْرُ)، وَقَدْ جَاءَ كُلُّ مِنْهُمَا حَسَبًا مُطْلَقًا، وَالْأَدَاةُ هِيَ الْكَافُ، أَمَّا وَجْهُ الشَّبْهِ فَهُوَ خَفَاءُ الْمَنْزِلَةِ عَلَى مَنْ يَجْهَلُ، وَعُلُوُّهَا عِنْدَ مَنْ يَعْلَمُ، وَهُوَ وَجْهٌ شَبَّهِ عَقْلِيَّ مُتَعَدِّدٍ (ضِيَاعُ الْقَدْرِ عِنْدَ مَنْ يَجْهَلُ الْقِيَمَةَ، وَالْعَزَّ عِنْدَ مَنْ يَعْرِفُ الْقِيَمَةَ)، وَهُوَ وَجْهٌ شَبَّهِ تَحْقِيقِيَّ فِي الْطَرَفَيْنِ.

وَهُوَ تَشْبِيهِهُ يَدُلُّ عَلَى عُلُوِّ طَبَقَةِ الْحَلِيِّ، وَسَمَوِّ مَنْزِلَتِهِ بَيْنَ شُعَرَاءِ عَصْرِهِ، فَقَدْ أَجَادَ التَّقْرِيبَ، وَأَحْسَنَ التَّشْخِصَ عِنْدَمَا شَبَّهِ شِعْرَهُ بِالذَّهَبِ الْخَالِصِ الَّذِي لَا يَكُونُ إِلَّا لِأَهْلِهِ أَهْلُ الْعَزِّ، فَهَذَا الشَّعْرُ كَالذَّهَبِ الدَّقِيقِ الذَّرَاتِ، الْمُخْتَلَطُ مَعَ التَّرَابِ، لَا يَعْرِفُ قِيَمَتَهُ مَنْ لَا يُمَيِّزُ بَيْنَ شَذَرَاتِ الذَّهَبِ الدَّقِيقِ وَالتَّرَابِ؛ لِذَلِكَ فَهَذَا الذَّهَبُ ضَائِعٌ هَيِّنٌ عِنْدَهُ بِالرَّغْمِ مِنْ عُلُوِّ قِيَمَتِهِ عِنْدَ مَنْ يَعْرِفُهُ وَيُمَيِّزُهُ مِنَ التَّرَابِ، فَحَالُ شَعْرِ الْحَلِيِّ مَعَ غَيْرِ الْأَرْتَقِيِّينَ كَغَبَارِ الذَّهَبِ الدَّقِيقِ عِنْدَ مَنْ لَا يَعْرِفُ قِيَمَتَهُ، فَيَنْظُرُ إِلَيْهِ نَظْرَةَ احْتِقَارٍ ظَانًّا إِيَّاهُ تَرَابًا.

ثُمَّ إِنَّ وَقْعَ الْمَشَبَّهِ بِهِ (كَالتَّبْرِ) شَبَّهِ جُمْلَةٍ مُتَعَلِّقَةٍ بِالْخَبَرِ - أَيْ بِمَنْزِلَةِ الْخَبَرِ - أَفَادَ تَأْكِيدَ الْمَعْنَى أَكْثَرَ، وَأَعْطَى التَّشْبِيهِ قُوَّةً فِي الدَّلَالَةِ. بَلْ لَا يَخْفَى عَلَى الْمُتَأَمِّلِ أَدْنَى تَأَمُّلٍ طَرَاةٍ هَذَا التَّشْبِيهِ، وَحَسَنَ الْجَمْعِ بَيْنَ طَرَفَيْهِ بِوَجْهِهِ شَبَّهِ دَقِيقٍ لَهُ شَقَانٌ: الْأَوَّلُ هُوَ الْهَوَانُ عَلَى مَنْ لَا يَعْرِفُ قَدْرَ هَذَا الشَّعْرِ، وَالثَّانِي: إِجْلَالُ هَذَا الشَّعْرِ عِنْدَ مَنْ يَعْرِفُ تَدْوِقَهُ وَيَدْرِكُ مَرَامِيهِ، وَلَعَلَّ الْمُرَادَ مِنْ هَذَا التَّشْبِيهِ هُوَ بَيَانُ مَقْدَارِ حَالِ الْمَشَبَّهِ (شَعْرِ الْحَلِيِّ) فِي انْخِفَاضِ الْمَنْزِلَةِ عِنْدَ الْجَاهِلِ، وَفِي عُلُوِّهَا عِنْدَ الْمُتَذَوِّقِ الْخَبِيرِ.

⁴¹⁹ صفحي الدين الحلبي، الديوان، 135.

وتتضافر جملة الحال في قوله: (وَجُلُّ النَّاسِ تَخْطُبُهُ) مع استخدام الحلي للفعل المضارع في وضعنا أمام المشهد بشكل أدق، وفي دعم معنى أنّ مدائح الحلي من النفائس المطلوبة. ويتابع الحلي ضرب الأمثال فيقول:

إِنْ شَبَّهَوْنِي بِمَنْ دُونِي، فَلَا عَجَبٌ قَالَ دُرُّ يُشَبِّهُهُ فِي الْمَنْظَرِ الْبَرْدُ

فيضع الحلي بذلك القول الفصل في طريقة قياس جودة مدائحه، فمن رأى أنّ شعره يشبه شعر غيره من الشعراء المبتدلين، فإنّه عند الحلي كالجاهل الذي يُشَبِّه الدّرّ بالبرد، فبالرغم من اتّحاد الدّرّ والبرد في الشكل، وتماهيتهما إلى حدّ كبير، إلّا أنّ الدّرّ حجر ثمين، والبرد ماء مطر سرعان ما يذوب، فلا قيمة له إذا ما قورن مع الدّرّ، وهذا بيان حال شاعريّة الحلي مع غيره من الشعراء.

وتبرز القيمة الجماليّة في هذا التشبيه في إتقان الحلي لاختيار المشبّه به (البرد)؛ فعلاقة المشابهة بينه وبين الدّرّ قائمة من حيث الشكل، الأمر الذي أعانه في وصف حالة منتقصي قدر شعره؛ لأنّهم كالذي يخلط بين الدّرّ والبرد في الحكم بالنفاسة على كلّ منهما، نامةً بذلك عن جهل واضح بالدرّ، وعدم معرفته به.

وهو تشبيه مفصّل، والمشبّه فيه (الدّرّ) والذي أراد به الحلي وصف مدائحه، والمشبّه به هو (البرد) والذي أراد به أشعار الشعراء الآخرين، وأداة التشبيه هي الفعل (يشبه)؛ فهو يقوم مقام الكاف، أمّا وجه الشبه فهو (حسن المنظر) مع الفارق في المضمون والقيمة، وهو وجه شبه مفرد عقليّ، تحقيقيّ في الطرفين.

ويكاد يكون التشبيه السابق تشبيهاً ضمنيّاً صورته الأولى هي: حال الناظر إلى شعر الحلي وشعر غيره، والصورة الثانية المشبّه بها هي: حال الناظر إلى الدّرّ مشبّها إيّاه بالبرد، حيث جاء المشبّه به دليلاً وبرهاناً على إمكان ما أسند إلى المشبّه، وقد سبق هذا التشبيه بما يقوّيه، وهو قوله: (إِنْ شَبَّهَوْنِي بِمَنْ دُونِي، فَلَا عَجَبٌ)، فأداة الشرط الجازم (إنّ) تفيد الشرط الممتنع، ولو أراد إمكان وقوع جملة الشرط، لكان استخدام أداة الشرط غير الجازمة (إذا)، ولكن إنّ حدث ووقعت جملة الشرط بأن شَبَّهُوا الحليّ بمن دونه شعراً، فالجواب (لا عجب)، لأنّ هذا الأمر غير مستغرب عند الحليّ؛ لعلمه بأنّ الناس ليسوا على سويّة واحدة في تذوق المدح وفهم الشعر.

وقد أدّت المحسنات المعنويّة دوراً مهماً في تدعيم المعنى، والإفضاء إلى زينة محبّبة إلى النفس من خلال ورودها سجيّة دون سعي إليها، أو كدّ ذهن في طلبها، كالتضاد بين كلمتي (تخطبه، لم يعبا)، وبين كلمتي (يخفي، تنظره)، وبين كلمتي (الدّرّ، البرد) وهو طباق إيجاب واضح.

والمقابلة بين الجملتين (يُخْفَى حَيْنَ تَنْظُرُهُ عَيْنُ الْعَيِّ) و(يَغْلُو حَيْنَ يُنْتَفِدُ)، وهي مقابلة بين معنيين، وفي البيت الثالث تأكيد للمدح بما يشبه الدّم؛ ذلك أنّ الحلّي نفى أن يكون تشبيهه بمن دونه أمراً غريباً أو مستبعداً، وفي هذا خلاف للمراد، فيغدو ذلك أقرب إلى ذمّ الحلّي منه إلى مدحه، إلّا أنّ الحلّي يقطع الوهم بأنّه ذمّ بما أتى به في الشطر الثاني من تعليل تشبيه الناس إتياءه بمن دونه بأنّ الدرّ تشبيهه في الشكل كثير من الأشياء الرخيصة كالبرد وغيره.

ومن المحسنات اللفظية ما ورد من جناس ناقص بين كلمتي (الشعر، التبر)، وتآلف الألفاظ فيما أورده الحلّي من ألفاظ اتفقت في الجزالة من مثل الكلمات: (التبر، تنظره، الدرّ، البرد)، والتي كان لها دور في دعم المناخ النفسي للحلّي، وبناء الإيقاع الموسيقي المناسب لنفس عزيزة كنفس الحلّي.

وقال بمدحه أيضاً⁴²⁰:

مَلِكٌ لَدَيْهِ مَوَاهِبٌ وَمَكَارِمُ	هِيَ لِلْعُدَاةِ مَوَاهِنٌ وَمَكَائِدُ
كَالْعَيْثِ فِيهِ لِلطُّغَاةِ زَلَزَلُ	وَلَمَنْ يُؤْمَلُّهُ الزُّلْالُ الْبَارِدُ
يُخْشَى وَتُرْجَى بَطْشُهُ وَهَبَائِهِ	كَالْبَحْرِ فِيهِ مَهَالِكٌ وَقَوَائِدُ

هذا السلطان قد جمع جوامع الخير كلّها، فيداه مطلقتان بالخير، وهاتان اليدان نفسيهما فيهما للأعداء الهلاك والبوار، فقد جمع بين المتناقضات من لين وبطش، ولكن كلّ في حينه ومع قرينه ومقتضى حاله، وفي هذا إشارة إلى القوّة والمنعة، وتمكّن سلطان الملك المنصور، فهو كالغيث يحمل العذاب الأليم لكلّ طاغية أراد الله عذابه، وهو أيضاً الماء العذب البارد الفرات الذي يحمل الحياة والخير لأهله وعشيرته ولمن يعقد عليه الآمال ويرتجى منه العطاء، ألا ترى أنّه قد قيل سابقاً: "لا يصلح الملك إلّا باثنين: عطاء ونطع جلّاد"⁴²¹.

ويقدّم الحلّي صورة أخرى لهذا السلطان عندما يشبّهه بالبحر الذي يهابه الناس، ويحذرون من سطوته كلّما جلبتهم الحاجة إلى ركوب لجّته، فهو المهلك الذي لا يؤمن جانبه، ولا تُغمض عنده عين؛ لكثرة إغارته بالعواصف واضطراب أمواجه. وبالرغم من ذلك فإنّه يُطلب منه العطاء، وينشد الناس منه أرزاقهم، فالبحر أبو الكرم يعطي دون حساب، وعطاؤه لا ينقطع يقصده القاصي والداني.

⁴²⁰ صفى الدين الحلّي، الديوان، 136-137.

⁴²¹ ابن خلدون، المقدمة، 213.

وفي الصورتين السابقتين يضعنا الحلّي أمام تشبيهات أطرافها مطلقة؛ ووجه الشبه فيها متعدّد، المشبّه في كلّ منها هو السلطان أبو الفتح غازي في ثنائية متناقضة، فهو مصدر الخير والعطاء، وفي الوقت عينه مصدر للعذاب والهزيمة للأعداء والخصوم، وهي من باب تشبيه المحسوس (الملك) بمحسوس (الغيث والبحر)، والجامع حسّي (الغزارة في كلّ). والمشبّه به هو الغيث المنهمر من السماء بما يحمله أيضاً من ثنائية متناقضة، فالمطر مصدر الخير، والماء الذي ينبت به الزرع وحبّ الحصيد، وهذا الماء العذب الذي يهنأ به الشارب، وهو في الوقت نفسه سبب للمصائب والكوارث الطبيعيّة أيضاً.

وفي البيت الثالث يشبّه السلطان في كلا حاله من رضا يصحبه عطاء، وغضب يصحبه عقاب بالبحر بما يتّصف به من كرم وعطاء من سمك ولآلى ومجوهرات، وبما يتّصف به من القدرة على إهلاك السفن براكيبيها. والأداة في كلا التشبيهين السابقين (الكاف)، أمّا وجه الشبه فهو اجتماع القدرة على الخير والعطاء مع القدرة على الإهلاك والعذاب في شيء واحد، وهو وجه شبه تحقيقيّ متعدّد في كلا الطرفين. ولعلّ الغرض من هذه التشبيهات بيان حال المشبّه (السلطان أبو الفتح) في القوّة والقدرة على المنع والمنح، ولذا فهو تشبيه مقبول أدّى الغرض المطلوب.

وتبرز الجماليّة الفنيّة في أنّ الحلّي جمع صفتين متضادتين في شخص الملك أبي الفتح غازي، وقد أكّد ذلك بالإتيان بمشبّه به يحتوي على صفتين متضادتين يوضّح بهما حال المشبّه، ويؤكد وجود ماثل له.

وهنا لا يسعنا إلّا أن نذكّر بنظريّة الجميل والجميل التي تطرّق لها عدد من الفلاسفة وعلماء الجمال، وقد تحدّثوا عن اجتماع الخوف والمحبة في المرء تجاه شخص واحد في وقت واحد⁴²²، وهذه الحالة تنطبق على محبّي الملك المنصور، فهو إليه راغبون، وبعطائه طامعون، لا ينقطع تعلّقهم به بالرغم من شدّة بأسه، وجلال حضوره، وعظم هيئته، والتي تُحدّث في نفس المتلقّي رهبةً وخوفاً.

وهذا التشبيه تعدّد فيه المشبّه به دون المشبّه؛ لذا هو تشبيه تسوية، فالمشبّه واحد (الملك)، والمشبّه به متعدّد (الغيث، البحر)، وقد ساعد هذا التعدّد في وجه الشبه في استطراف المشبّه، ومن خلال الجزئيات التي في الصورة الكلية استطاع الحلّي أن يبيّن للمتلقّي ما اختلج في نفسه من إحساسات بالجلال والجمال، ومشاعر الإكبار تجاه هذا الممدوح.

وقد أسهم البديع في إضفاء مسحة من التناغم الموسيقيّ والجماليّ على الصورة السابقة من خلال التقابل بين الألفاظ والتراكيب، فضلاً عن خدمته للمعنى بما يدعم الفكرة المطروحة، وهي جمع السلطان لمظاهر النفع والضرر، وذلك من مثل الطباق بين كلمتي

⁴²² كليب، مدخل إلى الفكر الجماليّ عند العرب المسلمين، 24.

(مواهب، مواهن)، وبين كلمتي (مكارم، مكاييد)، وبين كلمتي (يُخشى، يُرجى)، وبين كلمتي (بطشه، هباته)، وبين كلمتي (مهالك، فوائد)، وكلّ منها طباق إيجاب اتّسم بالوضوح، وحقق سرعة الانتقال في الذهن بين الضدّ وضدّه، ولمّ شتات المتنافرات.

وكذلك الجناس الناقص اللاحق بين كلمتي (مواهب، مواهن)، وبين كلمتي (مكارم، مكاييد)، والجناس الناقص بين كلمتي (زلازل، الزلال)، وهو جناس ملائم للمبنى، جاء عفو الخاطر دون تكلف، فأسهّم في تزيين اللفظ وزخرفته، وبناء الانسجام الموسيقيّ للأبيات.

ومن المشكلة في الأبيات السابقة تعبيره عن الدمار والهلاك بالزلازل؛ وذلك لوقوع الدمار في صفة الزلازل في قوله: (كَالْعَيْثِ فِيهِ لِلطُّغَاةِ زَلَازِلٌ)، والتي دلّت على اتّساع ذخيرته اللغويّة. ومن تشابه الأطراف في المعنى ما ورد في البيت الثاني بين كلمتي (الغيث، البارد) ممّا أسهم في تدعيم الألفاظ، ولكن بمعنى جديد يجعل المتلقّي أكثر تيقّظاً لإدراك الكلام، فهو يدور في فلك فكرة واحدة، جمع لها ما ناسبها من ألفاظ.

وقال يمدح السلطان الملك المنصور الصالح شمس الدين أبا المكارم⁴²³:

وَقَائِلٌ لَا لِي أَرَاهُ كَدَمِعِهِ	يَظَلُّ وَيُمْسِي، وَهَوَ فِي الْأَرْضِ سَائِحٌ
أَطَالِبُ مَعْنَى؟ قُلْتُ: كَلَّا، وَلَا غِنَى	وَأَسْتُ عَلَى كَسْبِ الْبِلَادِ أَكْفِخُ
وَلَكِنِّي لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ إِلَى الْعُلَى	حَوَائِجُ، لَكِن دَوْنَهُنَّ جَوَائِجُ

إنّ علوّ الهمة، وسموّ المطلب والهدف شعار حملة الحلّي في قلبه، ووضعه نُصب عينيه، لا يحيد عنه أبداً، وقد بدأ الحلّي بواو ربّ التي أفادت هنا التكثر، فالحلّي دائم الترحال والتنقّل، يطوف في البلاد ضارباً طولها بعرضها، باحثاً عن المجد والعلوّ، وهذا ما أثار استغراب سائلته، فسألته عن سبب سفره الدائم، وطمعته المستمر، فأجابها الحلّي من خلال تشبيه جميل طريف، حيث شبه نفسه بالدمعة التي تنهمل مسافرة من العيون إلى الحدود والنحور، وهو تشبيه مفصّل، المشبّه فيه هو الحلّي، والمشبّه به هو الدمعة، وهما طرفان حسيّان مطلقان، ممّا يقوّي دعوى اتّحادهما في وجه الشبه، والأداة الكاف وهي أمّ الباب، وتحمل معنى الفعل يشبه، ووجه الشبه هو كثرة التنقّل والخروج من مكان إلى مكان آخر، وهو وجه شبه مفرد عقليّ تحقيقيّ في المشبّه، فالحلّي كثير الترحال على الحقيقة، وتخييليّ في المشبّه به (الدمعة)، ذلك أنّ الدمعة تسيل، لكنّها لا تسافر وترحل بمعنى السفر والرحلة، والغرض من هذا التشبيه بيان حال المشبّه في كثرة الترحال والتنقّل.

⁴²³ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 152.

ثمَّ إنَّ تشبيه الحلِّي لنفسه بالدمعة يحمل كناية عن صفة الصعوبة في هذا الدرب الذي يسلكه، ربّما لارتباط الدمع بالحزن أكثر من أيّ شعور آخر، ولكون الدمعة تخرج من العين، وتجري على الخدّ ببطء في أغلب الأحيان.

وهذه السائلة عندما تسأل الحلِّي عن سبب ترحاله الدائم: أهو في طلب المال والجاه، أم ماذا؟ فالإجابة عنده حتماً: لا، ليس طلباً للمال كما هو معتاد عند من تحمّل وعناء السفر، بل إنّه يؤكّد ذلك بأنّه لا يكافح أو ينافح للوصول إلى لذّة أو مكسب يناله بمدحه لأحدٍ. إذّا ما هو السبب الذي يدفعك أيّها الحلِّي لهذا السفر؟ فتأتي الإجابة في البيت الثالث، إنّه السعي للعلا والمجد، فالقلب قد امتلأ شوقاً للمجد، هذا المجد المتمثّل في الوصول إلى ملوك بني أرتق، ومدحهم بأعذب القصيد.

وتأقّل البديع الذي جاء به الحلِّي عفواً دون تكلف في البيت الأخير، فساعد على تزيين الأبيات، ونقل إحساسات الحلِّي الى المتلقّي بشكل أدقّ من خلال ما حواه من جرس موسيقيّ مناسب، ومن خلال موافقة جرس هذا اللفظ للمعنى، ومن ذلك المبالغة في قوله: (يَظَلُّ وَيُمْسِي، وَهُوَ فِي الْأَرْضِ سَائِحٌ)، فهذا ممكن عقلاً، لكنّه ممتنع عادةً؛ ولذا فهي مبالغة إغراق يُراد منها تقوية الادّعاء بكثرة سفر الحلِّي، وتنقله وتطوافه بين البلدان طلباً للعلا والمجد.

ومن المحسّنات اللفظيّة التي وردت في طيّات الأبيات السابقة الجناس الناقص المضارع بين كلمتي (حوائج، جوائح)، والجناس الناقص بين كلمتي (مغنى، غنى)، وقد جاء على سجيّته دون تكلف، فشكّل أرضيّة ومناخاً موسيقيّاً للحالة النفسيّة التي عاشها الحلِّي، وهو ينسج هذه الأبيات، وهو إحساس الفخر وعلوّ الهمة.

وقال يمدح السلطان الملك الصالح في ليلة من الليالي، وقد هبّ الهواء فأطفأ جميع الشموع بمجلسه⁴²⁴:

وَمِنْ أَطْفَأَ الشَّمْعَ النَّسِيمُ بِمَجْلِسٍ بِهِ نَوْرُ شَمْسِ الدِّينِ كَالشَّمْسِ سَاطِعٍ
عَدَرْنَا، وَقُلْنَا مَا أَتَى بِبَدِيعَةٍ لِأَنَّ إِشْتِعَالَ الشَّمْعِ فِي الشَّمْسِ ضَائِعٍ

في مجلس من مجالس السلطان - وقد هبّ النسيم فأطفأ ما في المجلس من شموع - جادت قريحة الحلِّي بأعذب الصور ممّاناسب الحال، وطابق المقام، فالسلطان يلقّب بشمس الدين، وقد استغلّ الحلِّي هذه الجزئيّة، فوظّفها في مدحه للسلطان من خلال ادّعائه أنّ نور الملك الساطع في هذا المجلس يُعني عن الشموع وضوئها، وقد عذر الحضور - بمن فيهم الحلِّي - النسيم على إطفائه للشموع، بل إنّ الحلِّي ادّعى أنّ النسيم لم يأتِ بأمر جديد يخالف العادة فيما فعل، فمن المعروف أنّه لا فائدة تُرجى من الشموع

⁴²⁴ صفي الدين الحلِّي، الديوان، 183.

إذا كانت الشمس بازغة، بل إنّ ضوء هذه الشموع في مثل هذه الحالة مهدور ضائع لا نفع له. وقد جاء المشبّه (نور الملك)، والمشبّه به (الشمس) مفردان حسيّان، والأداة هي الكاف، أمّا وجه الشبه فهو بهاء الطلعة، وهو وجه شبه مفرد عقليّ تحقيقيّ في كلا الطرفين.

والحلّي يريد من كلّ هذا أن يصل إلى إبراز جلال طلعة الملك الصالح، وبهاء طلّته في ذلك المجلس، فكان له ذلك بأسلوب جميل جدّاً، معناه القريب الإشارة إلى ضياع وهدر الضوء مع بزوغ أشعة الشمس، أمّا معناه البعيد المراد فهو مدح الملك، ووصفه بالشمس في المجلس، ولا شكّ في أنّ هذه البراعة في التصوير تنمّ عن ذوق رفيع، وامتلاك لخاصية التشبيه، يصرف فيها الصور كيف يشاء.

فقد عمد الحلّي إلى استخدام النمط البرهاني في معرض تأكيده على فضل الملك المنصور، وهو نهج جرى التنبيه إليه في كثير من كتابات الأسلوبيين، "وقد تعمّق هذا التوجّه إلى أن باتت البلاغة تولي جُلّ عنايتها للعناصر اللغويّة، والوسائل التعبيريّة والفنيّة، وغدت تنطوي على دلالة مزدوجة؛ فهي أداة محاجة، وتقنية إقناع، إضافة إلى كونها دالّة على فنّ القول والبيان وجودة الحديث والكتابة"⁴²⁵.

وقد استعان الحلّي بجملة من ألوان البديع جاءت منه سجيّة دون تصنّع، فكانت خدماً للمعنى، وزينةً للفظ كالحسنات المعنويّة من تضاد بين كلمتي (أطفأ، نور)، وهو تضاد خفيّ؛ لأنّ الإطفاء يقتضي الظلمة والدّلجة، وهما ضدّ النور.

وكذلك المشكلة في تعبيره عن نار الشمع بالشمع في قوله: (أطفأ الشّمع النّسيم)، وإنّما أطفأ النسيم نار الشمع لا الشمع، لكنّ الحلّي عبّر عن النار بالشمع، لأنّ الشمع ممّا يصحب النار، وتدلّل هذه المشكلة على غنى قريحة الحلّي اللفظيّة، وقدرته على التعبير عن الكلمة بمشاكلاتها، ممّا أحدث لذّة الاستكشاف عند المتلقّي إذا عرف سبب اختيار لفظة المشكلة.

والتورية في قوله: (نور شمس الدين)، فمعناه القريب الدلالة على شخص الملك شمس الدين؛ فهو لقبه، ومعناه البعيد هو ضياء السلطان شمس الدين وبهاء طلّته، وقد اقترنت هذه التورية بملائم المعنى القريب، وهو كلمة (مجلس)، ولذلك فهي تورية مرشّحة.

ومن حسن التعليل تفسير الحلّي لمنطقيّة إطفاء النسيم للشمع في حضرة السلطان، وعدّه لهذا الفعل أمراً طبيعياً، والحجّة في ذلك أنّ اشتعال الضوء في النهار - وضوء الشمس ساطع - هدر للنور وضياع له.

⁴²⁵ ديكر - سشيفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، 161-161؛ وينظر أيضاً: الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية نظيراً وتطبيقاً، 212.

ومن المحسنات اللفظية الجناس الناقص بين كلمتي (الشمع، الشمس)، وهو جناس زركش اللفظ، وحسن المبني.

4.5. التشبيه المركب

التشبيه المركب، وهو المسمى (التمثيل) وهو "التشبيه الذي يكون على شكل لَوْحَةٍ تُصَوِّرُ أَكْثَرَ مِنْ مَفْرَدٍ، ووجه الشبه فيه لا يكون مأخوذاً من مفردٍ بعينه، بل يكون مأخوذاً منه ومن غيره، أو من الصُّورَةِ العامَّةِ"⁴²⁶. ولذا يكون وجه الشبه مركباً، وإذا انتزع الوجه من بعضها دون بعض اختلّ، ولذا يجب مراعاة ذلك في التشبيه كما في قول الشاعر:⁴²⁷

كَأَنَّ سُـهُـيلاً وَالنُّجُومُ وَرَاءَهُ صُفُوفُ صَلَاةٍ قَامَ فِيهَا إِمَامُهَا

فقد شبه هيئة نجم سهيل في السماء، وخلفه النجوم متناثرة بمهيئة أخرى تتقارب معها في عدد العناصر، وهي هيئة إمام في صلاة وخلفه المصلّون يأتّمون به، فالصورة المركبة تستدعي استيعاب كلّ عناصر المشبّه به لكلّ عناصر المشبّه، وتستدعي فهم كلّ جزء ضمن الصورة الكلية لا منفرداً بنفسه رغم الادّعاء أنّنا أمام صورة مركبة، ولذا نجد أنّ سبيتزر يؤكّد أنّ "الجزء لا يمكن فهمه إلاّ بالكلّ، وكلّ تفسير للجزء يفترض فهماً للكل"⁴²⁸، فالتشبيه المركب هو ما كان طرفاه مركّبين أو مقيّدين، أو أحدهما مركّب، والآخر مقيد.

وقد اشترط السكاكي للتشبيه المركب أن يكون غير حقيقي، حيث جاء في كتابه (مفتاح العلوم) قوله: "التشبيه متى كان وجه وصفاً غير حقيقي، وكان منتزعاً من عدّة أمور خصّ باسم التمثيل"⁴²⁹. لكن قصر السكاكي لتشبيه الهيئات بالهيئات على نوع التمثيل يضيق الباب على التشابيه الأخرى، كالتشبيه الضمني الذي يكثر مجيئه في الهيئات.

"وقد يكون الشيء منه إذا فضّ تركيبه استوى التشبيه في طرفيه، إلّا أنّ الحال تتغيّر، ومثال ذلك قوله:

وَكأنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَامِعاً دُرَّرَ تُثْرَنَ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقِ

فأنت وإن كنت إذا قلت: كأنّ النجوم دُرَّرَ، وكأنّ السماء بساطاً أزرق، وجدت التشبيه مقبولاً معتاداً مع التفريق، فإنّك تعلم بُعد ما بين الحاليتين، ومقدار الإحسان الذي يذهب من البين، وذلك أنّ المقصود من التشبيه أن يُرِيكَ الهيئة التي تملأ النواظر عجباً

⁴²⁶ عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها (دمشق: دار القلم، 2013)، 186/2.

⁴²⁷ حسن إسماعيل الجناحي، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، 2006)، 321.

⁴²⁸ ليو سبيتزر، علم اللغة وتاريخ الأدب، ترجمة شكري عياد (القاهرة: مطبعة أصدقاء الكتاب، 1996)، 71.

⁴²⁹ السكاكي، مفتاح العلوم، 346.

وتستوقف العيون وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى من طلوع النجوم مؤتلفة مُفْتَرَقَةً في أديم السماء وهي زرقاء زُرْقَتِهَا الصافية التي
تخدع العين، والنجوم تتلألأ وتبرق في أثناء تلك الزرقة"⁴³⁰.

فالتشبيه المركب يحتاج في كثير من الأحيان إلى كدّ الذهن لفهمه والإحاطة به، والوقوف على وجه الشبه فيه، بل إنّ جماليّة
التشابه المركبة والتمثيلية تكمن في أنّها تحتاج إلى إعمال فكر، ولهذا فهي التشبيه المفضّل عند عبد القاهر الجرجاني إذ يقول:

"إنّ المعنى إذا أتاكَ ممثلاً، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُجَوِّجَكَ إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه، وما كان
منه ألطف، كانت امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشدّ، ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو
الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمرّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً وألطف"⁴³¹.

بل إنّ الكثير من علماء البلاغة والبيان مدحوا الغموض في التمثيل والتركيب بعلّة أنّك تشعر بلذّة الوصول إلى الفكرة في التشبيه
المركب بعد طول تأمل وتعب، فيكون فرحك بها أكبر كما هو حال من وصل الأرب بعد وصب، فهو أفرح بما وصل إليه من غيره
ممن لم يتعب ولم ينصب، ثمّ وصل إلى ما يريد ويروم.

وقد أورد الشيخ عبد القاهر الجرجاني في الأسرار عدداً من الأمثلة على التمثيل، معلّقاً عليها بقوله:

"فإنّك تعلم على كلّ حال أنّ هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصّدْف لا يبرز لك إلّا أن تشقّه عنه، وكالعزير المحتجب لا
يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشْف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤدّن له في الوصول إليه،
فما كل أحد يفلح في شقّ الصّدْف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك، فُتحت له"⁴³².

ولا ينفرد عبد القاهر بالتنبّه إلى هذه المسألة والإشارة إليها، بل إنّنا نجد السكاكي أيضاً يشير إلى قريب من ذلك في معرض حديثه
عن الاعتبار التي لأجلها يردّ المسند إليه في صور متعدّدة، وكيفيّات مختلفة، فيقول مخاطباً القارئ أو السامع:

"وجب عليك أيها الحريص على ازدياد فضلك، المنتصب لاقتداح زناد عقلك، المتفحص عن تفاصيل المزايا التي بها يقع التفاضل،
وينعقد بين البلغاء في شأنها التسابق والتناضل، أن ترجع على فكرك الصائب، وذهنك الثاقب، وخاطرك اليقظان، ولانتباهك

⁴³⁰ الجرجاني، أسرار البلاغة، 193.

⁴³¹ الجرجاني، أسرار البلاغة، 139.

⁴³² الجرجاني، أسرار البلاغة، 141.

العجيب الشأن، ناظراً بنور عقلك، وعين بصيرتك، في التصفح لمقتضيات الأحوال في إيراد المسند إليه على كيفيات مختلفة، وصور متنافية⁴³³.

وكثيراً ما نرى خلطاً بين التشبيه المفرد والمركب بين كتب المحدثين، فهذا أحمد الهاشمي في كتابه (جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع) قد أورد قسمين للتشبيه "باعتبار الأفراد والتركيب، وهما تشبيه المفرد بالمركب، وساق له مثلاً قول الخنساء:⁴³⁴

أَغْرَ أْبْلَجُ تَأْتِمُ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ

فالعلم في رأسه نار مقيّد بالجار والمجرور، لذلك فالثابت أنه متى ركب أحد الطرفين لا يكاد يكون الآخر مفرداً مطلقاً، بل يكون مركباً أو مفرداً مقيّداً، ومتى كان هناك تقييد أو تركيب كان الوجه مركباً لضرورة انتزاعه من المركب، أو من القيد والمقيّد، وساق الهاشمي مثلاً لتشبيه المركب بمفرد كقولك (الماء المالح كالسم)⁴³⁵، وإتّما جاء به من باب المفرد المقيّد ولم يكن مركباً، فقولك: (الماء المالح) إتّما هو مفرد مقيّد بالوصف.

ولا نبالغ إن ذهبنا إلى القول: إنّ التشبيه المركب هو عمود الصورة الفنيّة التشبيهيّة، وذلك بما يحمله من تعدّد العناصر المكوّنة له، والتي تتضافر مع بعضها البعض؛ لتشكّل ملامح هذه الصورة من خلال تكامل نسيج اللفظ مع المعنى.

5.5. نماذج التحليل البلاغي الجمالي للتشبيه المركب والمتعدد

قال الحلّي في مطلع قصيدة أراد أن يمدح بها السلطان ناصر الدين مُجَدِّد بن قلاوون عندما كسر الخليج⁴³⁶:

خَلَعَ الزَيْعُ عَلَى عُصَوْنِ الْبَانِ خَلَاً، فَوَاضِلُهَا عَلَى الْكُتْبَانِ
وَالطَّلَعُ فِي خَلَلِ الْكِمَامِ كَأَنَّهُ خَلَلٌ تَقَتَّقُ عَنْ تُحُورِ عَوَانِ

إنّ وصف الطبيعة والوقوف على عناصر الجمال فيها من أشهر عادات قاصدي غرض المديح في العصر المملوكي، كما لو أنّهم استبدلوا النسب بوصف الطبيعة، ثمّ إنّ هذا الوصف يحتاج إلى مخيلة فدّة، وقريحة قويّة في استحضار الصورة اللفظيّة التي تنوب عن الصورة الحقيقيّة بدقّة.

⁴³³ السكاكي، مفتاح العلوم، 175.

⁴³⁴ الهاشمي، جواهر البلاغة، 224.

⁴³⁵ الهاشمي، جواهر البلاغة، 224.

⁴³⁶ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 99.

ولقد آثرت الوقوف على مثل هذه المقدمات - وإن لم تكن من موضوع الدرس الأساسي - لِمَا فيها من صور بديعية، فالربيع عند الحلّي يغدو أمراً يرتدي من الخلل أحلاها وأبجأها، وقد ترك بعضاً منها على أغصان الشجر، والشيء اليسير منها على التلال والهضاب.

والصورة التي رسمها الحلّي للأزهار على أغصان الأشجار رائعة جداً، فهذه الأزهار على أغصان الأشجار تبدو كالجواهر في أعناق الحسان، فليس أجمل من صورة الأزهار في الربيع، وهي متوضّعة على أغصان الأشجار إلّا منظر الحلّي، وقد أحاطت بأعناق الحسان، والجمع بين هاتين الصورتين إنّما ينمّ عن ذوق رفيع عند الحلّي.

عناصر الطرف الأوّل (المشبه): الطلع والأكمام، وعناصر الطرف الثاني (المشبه به): الخلل ونحور الغواني، والطرفان حسيان، وهناك تناظر بين عناصرهما، فالطلع قابله الخلل، والأكمام قابلتها نحور الغواني، والأداة هي الحرف المشبه بالفعل (كأنّ)، أمّا وجه الشبه فهو الجمال وبهاء المنظر الناجم عن توضع شيء على شيء آخر.

ولك أن تسرح في دنيا الخيال عندما تتأمل تفاصيل الصورة مجتمعة، ذلك أنّ المتلقّي تتحقّق لديه البهجة بصورة الأغصان المزدانة بالثمار من تحقّقها لديه من صورة ثابتة لديه، هي صورة الحسان المزدانة بالحلي، فيصنّح لديه القياس على ما يبهج النفس أصلاً، ذلك أنّ عادة النسيب لدى الشعراء منذ القديم كانت تعمل على تشويق النفوس بذكر ما تحبّ، ثمّ مطالعتها بالغرض الذي أنشئت له القصيدة، فإنّ المرء ممّا يعطي الحكم الواحد على المتشابه أمامه.

ناهيك عن معنى الزيادة في الفعل (تفتّق)، والذي أفاد المبالغة في الإزهار والتفتّح، وكأنّ الغصون نحور الحسان، ونحور الحسان غصون، ذلك أنّ التفتّق يكون للزهر في الأصل وليس للحسان، ولكنّ تداخل أجزاء الصورتين مع بعضهما أنتج هذا النسيج الرائع. والأغصان تتميز بالقدر النحيل، فالحسان كذلك، وهذه الجماليّة تُفهم من طيّات الصورة، وتصبّ في خدمة وجه الشبه. وقد ساعده الجناس الناقص المضارع بين كلمتي (خلل، حلل) في تزيين اللفظ، وتحسين الجرس الموسيقي له.

وقال يمدح السلطان الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق⁴³⁷:

يا آسِراً قَلْبَ المَحِجِّبِ، فَدَمْعُهُ وَالنَّوْمُ مِنْهُ مُطَلَّقٌ وَمُطَلَّقٌ
وَصَحِبتُ قَوْمًا لَسْتُ مِنْ نَظَائِهِمْ فَكَأَنِّي فِي الطَّرْسِ سَطَرٌ مُلَحَّقٌ

⁴³⁷ صفى الدين الحلّي، الديوان، 121-123.

تُرجى فَوَائِدُهُ، وَيُخَشَى بِأُسْهُ
كَالنَّارِ تَمْنَحُكَ الضِّيَاءُ وَتُحْرِقُ
لِبِيقِ الْأَنَامِلِ بِالْإِرَاعِ، وَإِنَّهَا
بِالْبَيْضِ فِي يَوْمِ الْكَرِيهِةِ أَلْبَاقُ

إنَّ من شأن الملوك أن تخوض الحروب، وتأسر الأعداء، لكنَّ الملك المنصور يجمع إلى ذلك أسر القلوب بكريم أخلاقه وفيض عطائه، والحلِّي من زمرة من أسرت قلوبهم بكريم خلق هذا السلطان العظيم؛ فهو إن ابتعد عن حمى السلطان أو حال بينها حائل، ومُنِع من القدوم إليه، فالدمع منه منهمر غزير، والنوم عنه مُبْعَد هجير.

بل إنَّ الحلِّي إن كان له ما تَمَّتْ، وسار في ركاب السلطان؛ ليشعر أنَّه مُلحق بالقوم؛ فهو ليس بالمقارب لرتبتهم، ولا بالواصل لمثل مقامهم؛ ولذا شَبَّه لحاقه بهم مع علوّ منزلتهم، وانخفاض منزلته بالسطر الملحق بالكتاب بعد أن تمَّ هذا الكتاب واكتمل، لكن هذا السطر ليس بذي أهميّة تذكر إذا قيس بقيّة أسطر الكتاب.

والعناصر في الطرفين حسيّة، وبينهما تناظر أعطى المقام زخرفة هندسيّة تميل إليها النفوس، ففي الطرف الأوّل قابلت تاء الرفع المتحرّكة العائدة على الحلِّي في الفعل (صحبْتُ)، قابلها في الطرف الثاني السطر الملحق، والذي يوضّح مقام الحلِّي، والقوم في الطرف الأوّل قابلهم الطرس في الطرف الثاني، وقد أدّى هذا التناظر إلى بهاء الصورة وروعيتها، ممّا شدَّ القارئ وأخذ بلبّته، ووجه الشبه عقليّ مركّب، تحقيقيّ في الطرفين، وهو هيئة شيء حقير، ألحق بشيء عزيز، فعزّز، أمّا الأداة فهي الحرف المشبّه بالفعل (كأنَّ)، والغرض من هذا التشبيه هو بيان مقدار حال المشبّه في الضعف والنقصان إذا ما قيس بما هو أوضح وأعرف، وقد أفاد تنكير المشبّه به (سطر) معنى التحقير والتقليل؛ ممّا أكّد حال الحلِّي مع بني أرتق، وهي حال من لا يأبه له أحد إذا قيس بمن معه. وقد دعم الصورة العامّة في التشبيه السابق تشبيه آخر مركّب، طرفاه مقيدان، الأوّل: هو الممدوح مقيداً بصفتي النفع والضرر، والثاني: النار مقيدة بصفتي النفع والضرر أيضاً.

في البيت الثالث جاء الحلِّي بصورة فريدة للملك المنصور، وقد زادت رغبة الناس إليه لكثرة عطائه، وفرارهم منه عند شدّته وغضبه في الحروب، فشَبَّهه بالنار التي تُحرق وتؤذي، لكي يُستفاد منها في الإنارة والضياء، فوجه الشبه متعدّد وهو شدّة الانتفاع، وغلبته مع شدّة الإيذاء والضرر، ويضيف الحلِّي إلى ممدوحه صفة أخرى بقوله:

لِبِيقِ الْأَنَامِلِ بِالْإِرَاعِ، وَإِنَّهَا
بِالْبَيْضِ فِي يَوْمِ الْكَرِيهِةِ أَلْبَاقُ

فهذا الممدوح ماهر في الكتابة والتعامل مع القلم، وفي تعايطي صنوف الفنّ والأدب، أي أنّه مثقّف مؤدّب، له في مجالس العلم مكانة بارزة، لكنَّ هذا الممدوح أمهر في التعامل مع السيف في المعارك ضد الأعداء.

فالجمع بين الأدب بما يقتضيه من فكر وذوق ورهافة حسّ، وسعة ثقافة، وبين الحرب بما تقتضيه من مهارة في استخدام السيوف والرماح، وما تتطلبه من جلد على مكابذتها، وشجاعة في طعان فرسانها، هذا الجمع بين الأدب والفروسية يمنح الممدوح الملك المنصور ميزة عالية ومكانة رفيعة؛ ربّما لجمعه بين الأمور الحسنة رغم تناقضها في جوهرها وطبيعتها (الكتابة وأنسها من جهة، والحرب وطعناها من جهة أخرى)، وذلك بالرغم من تعذّر الجمع بينها في أغلب الأحيان إلّا ما ندر، وقد امتدح الكثير من الشعراء الأقدمين الجمع بين هذه الصفات من أدب وفروسية، ومن ذلك ما افتخر به المتنبي في بيته المشهور⁴³⁸:

الْحَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالزُّمُخُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

ولو قارنت بين بيت المتنبي وبيت الحلبي، فسوف تلاحظ تقديم الحلبي لصفات العلم والأدب في ممدوحه، في حين قدّم المتنبي في فخره بنفسه صفات الفروسية والشجاعة، ممّا يدلّ على اهتمام الحلبي بما هو أعلى منزلة، وأولى بالاهتمام، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ ممدوح الحلبي ملك قد حصل الملك عفواً كائناً عن كابر، فهو بحاجة إلى تأكيد العلم والثقافة، أمّا المتنبي فشاعر مشهور ما يهمه من تأكيد أمر العلم والأدب شيء، بل هو طامح للملك والريادة وتوليّ الإمارة والسيادة كما هو مشهور في سيرته، وهذا ما دعاه إلى تقديم الطعان في الحروب لنيل المكانة الرفيعة، والمنزلة العالية.

وقد أحسن الحلبي بما أورده من جناس ناقص محرّف بين كلمتي (مُطَلَّق، مُطَلَّق)، ممّا ساعد في تعميق الإيحاء ببعد النوم عن جفون الحلبي جزاءً بعده عن ممدوحه الملك الناصر. والمقابلة بين (تُرجى فَوَائِدُهُ) و(يُخشى بَأْسُهُ)، وهي مقابلة بين معنيين، أدّت إلى تناظر ساعد في إدهاش القارئ، وشدّ انتباهه. وكذلك تشابه الأطراف لفظاً في البيت الرابع، حيث بدأه بكلمة (لبق)، واختتمه بكلمة (ألبق)، ممّا حقّق استدامة الفكرة، والحفاظ على الإطار العام، وعدم الخروج عنه. وكذا براعة الاستهلال بالبيت الأوّل، والتي عمل الحلبي من خلالها على شدّ انتباه السامع للمتابعة.

وقال الحلبي بمدح السلطان المنصور الصالح شمس الدين أبا المكارم، وهو ابن الملك المنصور⁴³⁹:

مَلِكٌ حَوَى زُنْبَ الْفَخَارِ بِسَعِيهِ وَالْمَلِكُ إِرْثًا عَنْ أَبِيهِ وَجَدَّهِ
مُتَّصِعٌ مِنْ فَوْقِ صَهْوَةِ جُرْدِهِ مُتَسَهِّلٌ فِي دَسَاتِ زُنْبَةِ مُلْكِهِ
فَإِذَا بَدَأَ الْغُيُونَ مَهَابَةً وَإِذَا سَخَا مَالاً الْأَكُفَّ بِرِفْدِهِ

⁴³⁸ المتنبي، الديوان، 332.

⁴³⁹ صفّي الدين الحلبي، الديوان، 143.

كَالْغَيْثِ يُولِي النَّاسَ جُوداً بَعْدَ مَا بَهَرَ الْعُقُولَ بِبَرَقِهِ وَبَرَعِهِ

من الملوك من ينال الملك وهو أحقّ بالعبودية من الملك؛ فليس لأبائه بالملك سابق عهد، ولا هو ممن حاز صفات الملوك بنفسه دون قومه، لكنّ الحلّي يرى أنّ الملك المنصور قد جمع بين الحُسنيين، فهو في الملك عريق المنبت، وله بالقيادة ريادة ونسب متلاصق الحلقات، ثمّ إنّ الملك المنصور قد تدرّج في مراتب الملك كلّها بسعيه وعلوّ همّته، حتى وصل منها أعلى مرتبة. والحلّي في هذا السياق يقدّم لنا تشبيهاً مركّباً، يوضّح ما يذهب إليه من أنّ الحلّي يجمع بين هيبة الناس منه، ورغبته في عطائه، ويزيد الأمر جلاءً، وذلك في قوله في البيت الرابع:

كَالْغَيْثِ يُولِي النَّاسَ جُوداً بَعْدَ مَا بَهَرَ الْعُقُولَ بِبَرَقِهِ وَبَرَعِهِ

حيث شبه الحلّي الملك المنصور بالمطر المنهمر، وأداة التشبيه هي الكاف، أمّا وجه الشبه فهو مركّب من حدوث النفع العميم بعد الرهبة وجلال الهيبة من المانح أو المعطي من أن يمنع، وبعد التناسي والادّعاء استعار اللفظ الدال على المشبه به (الغيث) للمشبّه (المنصور). وهذا التشبيه صورته الأولى هي طغيان جلال السلطان على من في حضرته، وقد نالهم من الانبهار ما نالهم، وفي الوقت نفسه ينالهم من فيض عطائه الغزير ما يسرّهم ويعجبهم. أمّا صورة المشبّه بها فهي هيئة المطر الغزير ببرقه ورعده، ذلك المطر الذي يهب الناس الخير والمحاصيل الوفيرة، بعد أن يكون قد بخر الأبصار والعقول بشدّة قصف البرق منه، وتعالى زئير الرعد الصادر عنه. وترى كيف أحدث أسلوب الشرط في العبارتين (فَإِذَا بَدَأَ الْمَأَلُ الْعُيُونُ مَهَابَةً) و(وَإِذَا سَخَا مَأَلُ الْأَكْفِ بِرَفْدِهِ) جَوْاً نفسياً ملائماً للمعنى، نابغاً من توقّف جواب كلّ منهما على فعل الشرط فيهما، فالمهابة منوطة بطلعة المنصور وظهوره، وامتلاء الأكفّ بالعطايا والهبات مرهون بسخاء يده وكرمه، وقد استخدم الحلّي أداة الشرط (إذا)، وهي أداة تُستخدم للشرط الممكن الحدوث في المستقبل، ولذا فاستخدامه لـ (إذا) الشرطيّة يدلّ على القطع في حصول الشرط، وإيراد غير الحاصل في معرض الحاصل المتيقّن حصوله. وهذا كلّ بخلاف لو أنّه استخدم (إنّ) التي تُستخدم للشرط الممتنع الحدوث، وهذا يدلّ على أنّ الهيبة مع العطاء متحصّلة من الملك المنصور، ممكنة الحصول على أيسر وجه وأهون سبب.

والتشبيه هنا تمثيلي؛ لأنّه تشبيه صورة بصورة، عناصر الصورة الأولى: الملك المنصور والناس، وعناصر الصورة الثانية: الغيث والناس، ما بين راجٍ له وخائف منه، وهناك تناظر بين عناصر الطرفين، وهذا التشبيه هو تشبيه محسوس بمحسوس، والجامع عقليّ، وهو هيئة كيان يُرتجى من الناس، ويخشاه الناس في آنٍ واحد، لذا فهو وجه شبه مركّب منزل منزله وجه الشبه الواحد.

ثم تأمل ما يحدثه التضاد بين كلمتي (مُتَسَهِّلٌ)، وكلمة (مُتَصَعِّبٌ) من تناغم بين اللفظ والمعنى؛ لينتج للمتلقّي حالة نفسية يختلط فيها الشعور بالرغبة إلى هذا الملك، مع الشعور بالرهبة منه كما لو أنّ هذا المتلقّي أمام الملك المنصور يطلب منه العطاء اليسير، فينال الكثير منه، أو أنّه مع المنصور في ساح الوغى، فيرى بأسه في عدوّه، والنقيض من حال الرحمة الأولى التي رآها سابقاً، وإنّما منشأ ذلك كما نعلم هو الجمع بين المتناقضات، ولمّ شتات المتنافرات، ممّا يحدث في نفس المتلقّي حالة من البهجة والرضا، وينقله إلى الإحساس بهذه الشحنة الانفعالية المنطلقة من نفس الشاعر والمتدفقة نحو نفس المتلقّي، الأمر الذي أكّد جمع السلطان بين الهيبة منه والرغبة فيه.

وقال يمدحه⁴⁴⁰:

يَعْلَمُ الْأَقَاصِي جُودُهُ، وَهُوَ عَابِسٌ	وَتَخْشَى الْأَدَايِي بِشَرُّهُ، وَهُوَ مَانِحٌ
كَمَا تَهْبُ الْأَنْوَاءُ، وَهِيَ عَوَابِسٌ	وَتَضْحَكُ فِي وَجْهِهِ الْقَتِيلِ الصَّفَائِحُ
رِجَالٌ جَحَاجِحُ، وَجُرْدٌ سَوَابِحُ	وَسُمُرٌ جَوَارِحُ، وَبَيْضٌ صَفَائِحُ
وَقَفْتُ لَهَا وَالْمَرْهَفَاتُ ضَوَاكِحُ	وَجُودُهُ الرَّدَى مَا بَيْنَهُنَّ كَوَالِحُ

إنّ رسم الصورة الفنية يحتاج إلى مخيلة خصبة، وفكر ثاقب، وهذا ما نجده عند الحلّي في الصورة التي يرسمها لمدوحه من خلال تشبيه تمثيلي متعدّد العناصر في كلا طرفيه، فالسلطان وهو في أشدّ حالات الغضب يعطي كلّ من قصده كلّ ما يريد، أي أنّه إذا غضب لا يظلم، وهذه الصفة من أجلّ الصفات الحميدة، لكنّه رغم ذلك لا يؤمن مكره، فقد ينال بعذابه الأقربين إليه إذا أساءوا وهو في أحسن حالات السعادة والمزاج. هذه الصورة للسلطان الحازم الكريم، الجامع للثواب والعقاب لم يجد لها الحلّي شبيهاً إلّا أحوال الطقّس وسيوف الحرب اللوامع.

وهي صورة مركّبة، عناصر الطرف الأوّل فيها: السلطان والناس من أقاصٍ وأدانٍ، وفي الطرف الثاني: لدينا عنصران مقيدان الأوّل الغيوم، وهي مقيدة بجملة الحال (وهي عوابس)، والثاني السيوف، مقيدة بجملة الحال (تضحك في وجه القتييل)، فالملك المنصور يشبّه الغيوم، وهي محمّلة بالأمطار والخيرات، والتي تمنح الأرض العطاء والغلال الوفيرة رغم شدّة أصوات قصف الرعد ورهبة لمعان البروق المصاحبة لهذا العطاء، وهذا المشبه به المقيد يقابل المشبّه (السلطان)، وهو في الحالة الأولى، أي عندما يعطي وهو عابس.

⁴⁴⁰ صفي الدين الحلّي، الديوان، 153.

وإنَّ حاله مع الأعداء حال السيوف اللامعة في الحروب في وجوه الفرسان، حيث تبدو بمظهر جميل لامع بَرّاق يسرّ الناظرين، وهي في الوقت نفسه تفتكّ بهم مع ما يبدو منها من رونق اللمعان، وهذا المشبّه به المقيّد يقابل المشبّه (السلطان) وهو في الحالة الثانية، أي عندما يعاقب وهو في حالة السرور والرضا.

ووجه الشبه هو هيئة جامعة بين المتناقضات، وهو وجه شبه عقلي (الجمع بين حالين متناقضين من شدة ولين في شيء واحد)، والتشبيه هنا تمثيلي لجريانه في الهيئات. ونلاحظ أنَّ المشبّه شيء واحد في حين أنَّ المشبّه به جاء متعدّداً (السحب الماطرة، السيوف اللامعة) على مبدأ تشبيه الجمع، حيث تعدّد المشبّه به دون المشبّه، ناهيك عن بعض الجزئيات التي دعمت المعنى من مثل استخدامه للفعل (تعمّ) بدلالته القويّة بخلاف لو قال (تشمل)، فالفعل (تعمّ) يدلّ على تمام نشر الجود في كلّ مكان، ولكلّ شخص قاصد إيّاه.

كذلك ما جاء في الأبيات من بديع عفو خاطر، كالتضاد بين كلمتي (الأقاصي، الأداني)، وبين كلمتي (عابس، مازح)، وبين كلمتي (عوايس، تضحك)، وهو تضاد إيجاب واضح غير خفيّ، تبرز الجماليّة فيه من خلال الجمع بين المتناقضات والأضداد ولمّ شتات المتنافرات، ممّا حقّق في الذهن الانتقال بين الأضداد، وأحدث في نفس المتلقّي حالةً من البهجة والرضا، ونقله إلى الإحساس بهذه الشحنة الانفعاليّة المنطلقة من نفس الشاعر، والمتدفّقة نحو ذات المتلقّي.

وقد عمد الحلّي في هذه المدحة إلى تحقيق التوازن بين أقسام كلامه، وسعى إلى الإحاطة بمعنى القوّة مع عدم انتفاء الرحمة عند الملك المنصور، والملاحظ أنَّ الأسلوبية القديمة والحديثة قد عنيت بضبط خصائص النصّ عامّة، فجرى التأكيد على ضرورة توازن أقسامه وتعادل أجزائه، وهذا ما أشار إليه العسكري بقوله: "البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك؛ ويجلّي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليماً من التكلّف، بعيداً من سوء الصنعة؛ برياً من التعقيد، غنيّاً عن التأمل"⁴⁴¹، وهذا ما عمل عليه الحلّي في توضيح الصورة السابقة.

وقال يمدحه، ويمدح جيشه أيضاً⁴⁴²:

يا قَائِدَ الحَيْلِ تَنْزُو فِي أَعْيَنِّهَا	تَلْوِي الشَّكَايِمَ غَيْظاً كُلُّمَا مَرَّحَتْ
حَمَرَ الْأَدِيمَ صَقِيلَاتٍ مَلَايُسُهَا	كَأَنَّهَا فِي دَمِ الْأَبْطَالِ قَدْ سَبَحَتْ

⁴⁴¹ أبو هلال العسكري، الصناعتين، 42.

⁴⁴² صفّي الدين الحلّي، الديوان، 156-157.

تَغْدُو غَضَابِي، إِذَا إِسْوَدَّ الْعَجَاجُ لَهَا
يَحْمِلْنَ أُسْدًا إِلَى الْهَيْجَاءِ بِاسْمَةٍ
لَا يَسْتَشِيرُونَ فِي الْهَيْجَاءِ سِوَى قُضْبٍ
حَقُّوا إِلَى الْحَرْبِ أَقْدَامًا وَلَوْ وُزِنَتْ
وَلَيْلِ نَقْعٍ حَكَّتْ شُهْبُ الرِّمَاحِ بِهِ
حَتَّى إِذَا شَاهَدَتْ ضُحَاكَ الظُّلَى فَرَحَتْ
تُغَوِّرُهَا وَوُجُوهُ الْمَوْتِ قَدْ كَلَحَتْ
إِذَا اسْتَشِيرَ بِهَا فِي مَعْرِكٍ نَصَحَتْ
خُلُومُهُمْ بِرِوَاسِي أَرْضِهِمْ رَجَحَتْ
نُجُومَ أَفْقٍ إِلَى جُنْحِ الدُّجَى جَنَحَتْ

إنَّ من شأن قوَّة السلطان أن يكون قويَّ العتاد، كثير الخيل، الأمر الذي يقتضي كثرة الجند والفرسان، وخيول جيش السلطان المنصور خيول قويَّة رشيقة تثب وتنزو، وكأَنَّها تريد الخلاص من أَعْتَبِهَا، وتعَضُّ الشكائم التي في فمها من فرط نشاطها عند جريائها، فيطالعنا الحلِّي بصورة فنيَّة فريدة، الغرض منها تأكيد قدرة هذا السلطان، فيشبهه اللون الأحمر لخيول السلطان بالصبغ الأحمر الذي اصطبغت به؛ لأنَّها سبحت في بركة من دماء الأعداء، ثمَّ يدعم الصورة السابقة بتشبيه تمثيلي في قوله:

وَلَيْلِ نَقْعٍ حَكَّتْ شُهْبُ الرِّمَاحِ بِهِ
نُجُومَ أَفْقٍ إِلَى جُنْحِ الدُّجَى جَنَحَتْ

فقد شبه الحلِّي جوَّ المعركة بما حواه من غبار غطَّى المكان نتيجة الهجوم العنيف من قِبَل هذه الخيول، ثمَّ توقَّف هذه الخيول فجأةً للقتال، فتكاثفَ الغبار على شكل ضباب، ثمَّ ظهور عنصر آخر هو الرماح الالامعة، والأسنة التي تعلو وتهبط على رقاب الأعداء، حيث شبه هذا كله بصورة النجوم والشُّهُب المتساقطة في ظلام ليلٍ بهيم كالح السواد، وعناصر الطرفين كلّها حسيَّة، أمَّا وجه الشبه فهو هيئة تساقط أجسام مستطيلة مضيئة في جوِّ شيء مظلم، وهو وجه شبه حسيّ.

وهو تشبيه لم تغادره البراعة، ولم تنقصه روعة التصوير التي تنمَّ عن شدة إعجاب الحلِّي بممدوحه، فقد جعلنا الحلِّي بهذا التشبيه أمام لوحة فنيَّة غاية في براعة التقديم وتناسق السبك الفني رغم أنَّ عناصر الطرفين لم يكن بينهما تناظر، فالنقع قابلته نجوم الأفق، والرماح قابلتها جنح الدجى، وإنَّ كان قد سبقه إلى طرقها بعض الشعراء لا سيَّما بشار بن برد في بيته المشهور الذي غدا النموذج الأوَّل للتشبيه التمثيلي⁴⁴³:

كَأَنَّ مِثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُسِهِمْ
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهْأَوِي كَوَاكِبُهُ

وقد يكون الرجل أراد تقليد بشار - وهذا الأخير سابق عليه في العهد - فإنَّ كان ذاك فقد أصاب وأجاد في إعادة بعث المعنى بلبوسٍ جديد، وربَّما زاد على بشار في جودة السبك ومئاته حين استخدم الجرَّ بواو ربّ، وقَدَّم وأخَّر في قوله: وَلَيْلِ نَقْعٍ حَكَّتْ شُهْبُ الرِّمَاحِ بِهِ نُجُومَ... إلخ.

⁴⁴³ أبو معاذ بشار بن برد، الديوان، تحقيق مُحمَّد الطاهر ابن عاشور (الجزائر: وزارة الثقافة، 2007)، 335/1.

وأتى بكلمة نقع نكرة، ممّا أفاد تهويل أمر هذه المعركة بتهويل شأن الغبار والنقع المتصاعد منها، ثمّ إنّ قوله (ليل نقع) أبلغ من قول بشار (مثارّ النقع)، لِمَا للتركيب الإضافيّ من قوّة في الدلالة، لا سيّما أنّه تشبيه بليغ إضافي جاء في طيّات التشبيه التمثيليّ، والأصل فيه (نقع كالليل)، ولعلّ تراكيب التشبيهات هذه كثّفت المعنى أكثر، وجعلتنا أمام إيجاز قصر، قلّ فيه اللفظ، وكثر المعنى.

وأداة التشبيه عند الحلّي وهي الفعل (حكّت) أفادت معنى التشبيه أكثر من الأداة (كأنّ) التي استخدمها بشار، ذلك أنّ الفعل يعطي المعنى حيويّة أكثر من الحرف، كذلك فاق الحلّي بشاراً في اختيار بعض عناصر الصورتين، لأنّه ثمة تمايز بينهما في عنصر من عناصر الهيئة الأولى عند كلّ منهما، فهي عند الحلّي هيئة رماح لامعة تهوي في ليل من الغبار المتصاعد من وطيس المعركة، أمّا عند بشار فقد كانت هيئة سيوف لامعة في عجاج أكر، وغير خفيّ أنّ الرماح أشبه السيوف بالشّهب في حركة استخدامها في الحرب، فشأن الرماح أن تُقذف فترتفع، ثمّ تهوي على شكل وتر الدائرة أو نصف قطرها، بخلاف السيف الذي لا تعدو حركة استخدامه أن ترفعه اليد، ثمّ تهوي به في مدى أقصر من مدى الرمح، وفي هذا ميزة أخرى للحلّي على صاحبه من حيث دقّة التمثيل وحسن التشبيه، وصحيح أنّ الحلّي قلّد، لكنّه أتى بلبوس جديد.

وقد أسهم البديع في توضيح ملامح الصورة السابقة أكثر كالتضاد الذي ورد بين كلمتي (غيظ، مرحت)، وبين كلمتي (غضابي، ضحك أو فرحت)، وبين كلمتي (باسمة، كلحت)، وبين كلمتي (خفوا، رجحت)، وهو تضاد إيجاب واضح أسهم في نقل جوّ المعركة، وكذلك التضاد الخفيّ بين كلمتي (شهب، ليل)، والذي أسهم في زركشة اللفظ في قوله:

وَلَيْلٍ نَقَعٍ حَكَّتْ شُهْبُ الرِّمَاحِ بِهِ نُجُومٌ أَفْقٍ إِلَى جُنْحِ الدُّجَى جَنَحَتْ

وهو تضاد خفيّ؛ لأنّ الشهب بما تقتضيه من معنى الإضاءة والنور، تستلزم كونها على تضادّ مع الليل، وممّا أسهم في تجميل الصورة مراعاة النظير عندما ذكر الخيل في البيت الأوّل، وأورد كلمتي (أعنتها، الشكائم)، ومن قصر الأفراد الذي دلّ على تفرد الرماح بالنصح لبني أرتق قوله:

لَا يَسْتَشِيرُونَ فِي الْهَيْجَا سِوَى قُضْبٍ إِذَا اسْتَشِيرَ بِهَا فِي مَعْرِكٍ نَصَحَتْ

حيث قصر الحلّي الاستشارة على الرماح التي تنصح في الحرب من أراد النصح، ومن تشابه الأطراف في المعنى ما ورد بين كلمتي (لا يستشيرون، نصحت)، وبين كلمتي (خفوا، رجحت) في البيتين:

لَا يَسْتَشِيرُونَ فِي الْهَيْجَا سِوَى قُضْبٍ إِذَا اسْتَشِيرَ بِهَا فِي مَعْرِكٍ نَصَحَتْ
خَفُّوا إِلَى الْحَرْبِ أَقْدَاماً وَلَوْ وُزِنَتْ خَلُومُهُمْ بِرِوَاسِي أَرْضِهِمْ رَجَحَتْ

وكذلك براعة الاستهلال في قوله:

يا قَائِدَ الحَيْلِ تَنْزُو فِي أَعْنَتِهَا تَلْوِي الشُّكَايِمَ غَيْظاً كُلُّمَا مَرَحَتْ

حيث قدّم صورة توحى بقوة بأس الملك المنصور، فخيّله مدربة على القتال والجري، فهي تعضّ الشكائم غاضبةً من وقوفها ساكنة، تريد الحركة، وأن تهجم بأصحابها تجاه الخصوم.

وقال يمدح السلطان الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بن أرتق⁴⁴⁴:

وَيَوْمَ وَقَعَةِ غُبَادِ الصَّالِبِ، وَقَدْ أَرْكَبَتْهُمْ طَبَقاً فِي الْبَيْدِ عَنْ طَبَقِ
مَرَّقَتْ بِالْمَوْصِلِ الْحُدَبَاءِ شَمْلَهُمْ فِي مَازِقِ بِوَمِيضِ الْبَيْضِ مُتَمَزِقِ
بِكُلِّ أَبْيَضٍ دَامِيَ الْحَدِّ تَحْسُبُهُ صُبْحاً، عَلَيْهِ دُمُ الْأَبْطَالِ كَالشَّفَقِ
أَلَى عَلَى غَمْدِهِ أَلَا يُرَاجِعُهُ إِلَّا إِذَا عَادَ مُحْمَرّاً مِنَ الْعَلَقِ

نلاحظ أنّ الحليّ في هذه القطعة قد عمل على إبراز قدرة الملك المنصور، وانتصاره على أعدائه، فهذا الملك حامي حمى الإسلام في وجه الخصوم الصليبيين المتطرفين، فبدأ البيت الأول بتضمين من القرآن الكريم يبرز ثقافته الإسلامية الوافرة، وذلك في قوله: (وَقَدْ أَرْكَبَتْهُمْ طَبَقاً فِي الْبَيْدِ عَنْ طَبَقِ)، كناية عن إهلاك الأعداء ونقلهم من عذاب إلى عذاب، وقد شتّت شملهم في إحدى مواقعه معهم بالموصل بسيف جنده اللامعة، والتي أبرز الحليّ جمالها، وسرعة فتكها الشديد في الأعداء من خلال التركيز على عنصر التشخيص، إذ جعل السيف شخصاً يُقسم على ألا يرجع إلى غمده حتّى يحقّق مراده، ممّا يجعل المتلقّي أمام صورة حيّة، قوامها الخيال، وسحرها في تكثيف المعنى وتعميقه، وهذا ما يسمى بإيجاز القصر (إيجاز البلاغة). بالإضافة إلى حمل العبارة للكناية عن صفة السفك للدماء، وكثرة القتل بهذا السيف في قوله: (إِلَّا إِذَا عَادَ مُحْمَرّاً مِنَ الْعَلَقِ).

إلى أن وصل الحليّ بنا إلى صورة فنية مركّبة من خلال تشبيه ضمّيّ جميل وفريد، طرفه الأول (الهيئة المشبهة): هي سيف أبيض لامع صقيل، وقد تضرّج بدماء الأعداء، والهيئة المشبهة بها هي: صبح أبلج، وقد طلع على الكون، وعليه شفق أحمر، بالرغم من أنّ الجمع بين الصبح والشفق يفسد على الصورة دقّتها؛ إذ لا يجتمع ليل وصبح في آنٍ واحد.

وثمة تناظر بين عناصر الطرفين، فقد قابل السيف الأبيض في الطرف الأول الصبح من الطرف الثاني، وقابل الدم على حدّ السيف في الطرف الأول الشفق من الطرف الثاني، وهو تشبيه محسوس بمحسوس، والجامع حسّيّ، وهو ظهور هيئة جسم أبيض قد صُبغ

⁴⁴⁴ صفّي الدين الحليّ، الديوان، 109.

بلون أحمر، وهو وجه شبه مركّب تحقيقيّ في المشبّه والمشبّه به، فالسيف يتلّخّ بالدم حقيقةً، والصبح يتبعه الشفق حقيقةً، وهو وجه شبه واضح سهل الإدراك، يدركه العاقّة والخاصّة؛ لغلبة حضور المشبّه به في الذهن عند استحضر المشبّه لما بين الهيئتين من تناسب وقوّة اتّحاد. والغرض من هذا التشبيه تبعاً للمشبّه هو تزيين المشبّه للمخاطب تعظيماً له، وتبعاً للمشبّه به بيان الاهتمام بالمشبّه، وهو تشبيه مقبول؛ وفي بغرض الحلّي، فقد دلّ على شجاعة الملك الصالح، وشدّة بأسه تجاه خصومه، وقد ساعد في تشكيل الصورة الكليّة التشبيه المجمل الذي ورد في البيت الثالث (دم الأبطال كالشفق)، وهو تشبيه مفرد بمفرد، ومحسوس بمحسوس، أمّا وجه الشبه المقدّر المحذوف فهو وجه شبه واضح سهل الإدراك، ألا وهو الحمرة.

وقد ساعد البديع في إغناء الصورة التشبيهية التي عمل الحلّي على إنجازها بأبجى حلّة لفظيّة، وأبلغ معنى، كما في التضاد بين كلمتي (شمل، ممتزق)، وبين كلمتي (غمد) والهاء في كلمة (غمده) التي تعود على السيف، وكذلك الجناس الناقص بين كلمتي (وميض، البيض)، وتشابه الأطراف في اللفظ ما ورد في البيت الثاني بين كلمة (مّزقت) ابتداءً وكلمة (ممتزق) انتهاءً، وكذلك حسن الختام وبراعة المقطع في البيت الأخير:

آلَى عَلَى غَمْدِهِ أَلَا يُرَاجِعُهُ إِلَّا إِذَا عَادَ مُحَمَّرًا مِّنَ الْعَلَقِ

والذي لخصّ سبب هذا النصر المبين للسلطان المنصور على أعدائه، وأعطى المتلقّي زبدة الكلام من خلال التأكيد على إصرار جند السلطان المنصور، ومن ورائهم سيوفهم على تحقيق النصر، وهزيمة الأعداء.

وقال يمدح السلطان الملك المنصور الصالح شمس الدين أبا المكارم⁴⁴⁵:

يَا بَاذِلَ الْخَيْلِ عَفَوًا بَعْدَ عَزَّتِهَا وَمَا جَنَّتْ فِي الْوَعَى ذَنْبًا وَلَا اجْتَرَحَتْ
عِنْدِي أَيَادِيكَ لَا تَخْفَى صَنَائِعُهَا هَلْ تَسْتُرُ الشَّمْسَ كَفًّا بَعْدَمَا وَضَحَتْ

يشيد الحلّي ببذل الملك المنصور وجوده، فهذا الملك يعطي الخيل المضمرّة السريعة لمن سألها إيّاها. والخيل الأصيلة ثروة، فهي من أئمن وسائل النقل والزينة حينها، ولم يكن لهذه الخيل من ذنب اقترفته، أو عيب فيها في المعركة، لكنّه عطاء من ينفق ممّا يحب، وهذا يذكّرنا بقوله تعالى في استخراج زكاة المال: ﴿وَلَسْتُمْ بِأَخْذِيهِ إِلَّا أَنْ تُعْمِضُوا فِيهِ﴾ وَأَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَنِّي حَمِيدٌ⁴⁴⁶. فهذا الإغماض عند انتقاء المتصدّق لئلا يختار الإنسان أردأ المال لينفقه، لكنّ الملك المنصور ينفق أفضل ماله وهو مفتوح العينين،

⁴⁴⁵ صفى الدين الحلّي، الديوان، 157.

⁴⁴⁶ سورة البقرة: 267.

ويتصدّق بأجود ما لديه من المال مختاراً. ليصل الحلّي بنا إلى تشبيهه ضمنيّ مفاده أنّ الحلّي لا يقدر على إخفاء فضل الملك المنصور أن يستره، فأفضاله لا تخفى على أحد، وحال من يخفيها، فيعجز عن ذلك، كحال المدعي ستر الشمس وإخفائها بكفه وهي ساطعة في رابعة النهار. ومعلوم أنّ المشبّه به جاء برهاناً على إمكان ما أُسند إلى المشبّه من حكم، ودليلاً مسلماً به على وجوده، فهيئة المشبّه به (عدم قدرة الكفّ على ستر الشمس الواضحة) أوضح في الذهن من صورة (من يستر أفضال الملك المنصور بعدما وضحت)، فشرط الأعرقيّة والأتميّة متحقّق في المشبّه به. والطرفان حسنيّان مركّبان، والجامع بينهما عقليّ مركّب تحقيقيّ في الهيئتين.

ومن الملاحظ تقديم الحلّي للطرف القائم مقام الخبر (عندي) على المبتدأ (أياديك)، ممّا يشير إلى تعجّل اعتراف الحلّي بفضله المنصور، ولذا خرج الاستفهام في قوله: (هَلْ تَسْتُرُ الشَّمْسَ كَفٌّ بَعْدَ مَا وَضَحَتْ؟) إلى معنى الإنكار، فهو استفهام إنكاريّ يقوّي حكم المشبّه به في أنّه لا يخفى فضل المنعم مهما جحد الجاحدون.

وكان البديع الذي ورد في طيّات البيتين السابقين مؤدياً لغرض الزينة في اللفظ والإسهام في المعنى كما في التضاد بين كلمتي (تخفي، وضحت)، وهو تضاد إيجاب واضح غير خفيّ. ومن المشاكلة تعبيره عن العطايا بالأيادي في قوله: (عِنْدِي أَيَادِيكَ لَا تَخْفِي صَنَائِعُهَا)؛ لأنّ الأيادي منبع العطايا، وهي ممّا يلازمها، وفي ذلك مجاز مرسل علاقته المحليّة. ومن تجاهل العارف قوله: (هَلْ تَسْتُرُ الشَّمْسَ كَفٌّ بَعْدَ مَا وَضَحَتْ؟)، والغرض منه المبالغة في مدح صفة الكرم عند الملك المنصور.

6.5. خاتمة التشبيه

الحلّي شاعر البيان، وسلطان التشابيه المتقنة التي تنقل إلى السامع المعنى بأبهى حلّة، وأدقّ تعبير، ناهيك عن جماليّة تلزم تشبيهاته، يدركها أصحاب الذوق الرفيع.

تفوّق الحلّي في اختياره لعناصر تشبيهاته، ممّا جعلها من طبقة التشبيهات الرفيعة من خلال تأثيرها في نفس المتلقّي، وقدرتها على نقل الإحساسات إليه بقوة، وهذا يدلّ على أنّ التشبيهات عنده إمّا كانت تتأتّى له عفواً، نابعة من نفس مرهفة، عاشت التجارب بصدق، وأحبّت ممدوحها بصدق وإخلاص، فخرجت بمحمّلة بطاقات شعوريّة قويّة جيّاشة.

ولقد اهتمّ الحلّي بجعل تشابيهه بعيدة غريبة، تحتاج إلى إعمال فكر، وقد ورد في شيء منها بعض من النماذج الواضحة السهلة، لكنّها لم تخرج إلى حدّ الابتذال؛ فالتشبيه المبتذل الرخيص لن يفلح في توضيح الأفكار، ونقل المشاعر إلى المتلقّي، ثمّ إنّ تركيز

الحلّي على البعيد الغريب منها كان منه سجيّة، لم يتكلّفه ولم يتصنّعه، من مثل قوله⁴⁴⁷:

حَارَ الْفَخَارَ بِحَدِّهِ وَبِحَدِّهِ	المالِكُ المِنْصُورُ، وَالْمَلِكُ الَّذِي
وَالْعُصْنُ يَظْهَرُ طَيِّبُهُ مِنْ وَرْدِهِ	أَصْلٌ بِهِ طَابَتْ مَآثِرُ مَجْدِكُمْ
وَسِوَاهُ نَحْرٌ لَا يَلِيْقُ بِعَقْدِهِ	وَذَرَى بِأَنَّ نِظَامَ شِعْرِي جَوْهَرٌ
أَنْ لَا تُزَفَّ لِمُنْعِمٍ مِنْ بَعْدِهِ	وَلَقَدْ عَهِدْتُ إِلَى عَرَائِسِ فِكْرِي

فتشبيبه النظم بالجواهر، والفكرة بالعروس، هي تشبيهات تبدو بسيطة سهلة، لكنّها لم تصل إلى الابتدال، لأنّها انتظمت في سياق المعنى العام، ودعمته بما حقّقه الشاعر من تناسب بينها وبين المضمون المراد إيصاله إلى المتلقّي. ولقد سار الحلّي في ذلك على نهج الأقدمين ممّن أبدع في ابتكار التشابيه الفريدة مع صدق في الإحساس والشعور نحو الممدوح.

والتشبيه بما فيه من ميزة الإيجاز في اللفظ، يفيد المبالغة في غرض المديح، فيخرج الخفي إلى الجليّ، والمعقول إلى المحسوس، ويجعل التافه نفيساً، والنفيس تافهاً، ويدني البعيد فيجعله قريباً، ويزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً؛ لذا جاءت تشبيهات الحلّي أوقع في النفس وأثبت، وله روعة الجمال والجلال مجتمعين على نحو ما نجده في قوله⁴⁴⁸:

يَا آسِراً قَلْبَ الْمِجْذِبِ قَدْ مَعَهُ	وَالنَّوْمُ مِنْهُ مُطْلَقٌ وَمُطْلَقٌ
وَصَحِبْتُ قَوْمًا لَسْتُ مِنْ نَظَائِرِهِمْ	فَكَأَنِّي فِي الطَّرْسِ سَطَرٌ مُلْحَقٌ

فإنّ جمال هذا التشبيه جاء من شعورك ببراعة الحلّي، وحذقه في عقد المشابهة في حالتين ما كان يخطر بالبال تشابههما، وهما حال الحلّي بما فيها من التأخّر عن ركب بني أرتق الذين بلغوا العلا، وحال سطر لا أهميّة له الحَقّ بآخر كتاب فريد المعنى والسبك.

وتنشأ بلاغة التشبيه من أنّه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو إلى صورة بارعة تماثله، وكلّما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطور بالبال أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها، فإنّك إن قلت: فلان يشبه فلاناً في الطول، أو أنّ الأرض تشبه الكرة في الشكل لم يكن في هذه التشبيهات أثر للبلاغة لظهور المشابهة، وعدم احتياج العثور عليها إلى كثير كدّ، أو جهد أدبي؛ لخلوّها من الخيال. وهذا الضرب من التشبيه يُقصد به البيان والإيضاح، وتقريب الشيء إلى الأفهام، وأكثر ما يُستعمل في العلوم والفنون. ولتوضيح الفكرة أكثر أسوق هذا المثال لغير الحلّي،

⁴⁴⁷ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 143-144.

⁴⁴⁸ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 121.

كالمعري والمنتبي، حيث تأخذك روعة التشبيه حينما تسمع قول المعري مثلاً يصف نجماً، فيقول⁴⁴⁹:

يُسْرِغُ اللَّسَحَ فِي أَحْمَارٍ كَمَا تُسْنَ رِغٌ فِي اللَّسَحِ مُقْلَةُ الْعَضْبَانِ

فإنَّ تشبيه لمحات النجم وتألقه مع احمرار ضوئه بسرعة لمحة عين الغضببان وشدة احمرارها؛ لتسارع تدفق الدم في عروقه تجعل للتوصل إلى المعنى روعة يدركها أصحاب الذوق الأدبي الرفيع، ولذلك فإننا نعدّ هذا التشبيه من التشبيهات النادرة التي لا تنقاد إلّا لأديب.

ومن ذلك أيضاً قول المنتبي⁴⁵⁰:

بَلَيْثُ بِلَى الْأَطْلَالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا وَقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التَّرَبِّ خَائِمُهُ

حيث يدعو الشاعر على نفسه بالبلى والفناء إذا هو لم يقف بالأطلال؛ ليذكر عهد من كانوا بها، ثم أراد أن يصوّر لك هيئة وقوفه، فشبه نفسه بشحيح فقّد خائمه في التراب، وما كان المنتبي ليؤفّق إلى تصوير حال الداهل المتحيّر المحزون المطرّق برأسه المنتقل من مكان إلى مكان في اضطراب ودهشة، إلّا عندما شبّه حاله بحال شحيح بخيل فقّد في التراب خاتماً ثميناً.

وفي كلّ ذلك نماذج توضّح لنا بلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته، وبعد مرماه، ومقدار ما فيه من الخيال، أمّا بلاغته من حيث الصورة الكلاميّة التي يوضع فيها فمتفاوتة أيضاً. فأقلّ التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعها؛ لأنّ بلاغة التشبيه مبنية على ادّعاء أنّ المشبّه عين المشبّه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معاً يحولان دون هذا الادّعاء، فإذا حذفت الأداة وحدها أو وجه الشبه وحده ارتفعت درجة التشبيه في البلاغة قليلاً؛ لأنّ حذف أحد هذين يقوّي ادّعاء اتحاد المشبّه والمشبّه به بعض التقوية، أمّا أبلغ التشابيه فهو ما ادّعي أنّ المشبّه هو عين المشبّه به، ولذلك نرى الحلّي يكثر من التشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والضمني، وكلّ ما جرى مجرى الهيئات، لأنّ الفرق بين التشبيه بدلالته على مشاركة أمر لأمر في معنى ما لا يؤدّي ما يؤدّيه التمثيل.

وهذا هو الجرجاني في أسرار البلاغة يفرّق بين التشبيه والتمثيل فيقول:

⁴⁴⁹ أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمّد القُضاعي التَّنُوخي أبو العلاء المعريّ، سقط الزند (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1957)، 95.

⁴⁵⁰ المنتبي، الديوان، 256.

"اعلم أن معرفة الشيء من طريق الجملة، غير معرفته من طريق التفصيل، فنحن وإن كنا لا يُشكل علينا الفرق بين التشبيه الغريب وغير الغريب إذا سمعنا بمما، فإنّ لوضع القوانين وبيان التّقسيم في كلّ شيء، وهيئة العبارة في الفروق، فائدة لا يُكرها المميّز، ولا يخفى أنّ ذلك أتمّ للغرض وأشقى للنفس، والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشّبه المقصود من الشيء، ممّا لا يتسرّع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يُشبه به، بل بعد تثبّت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك، واستحضار ما غاب منه"⁴⁵¹.

ولذا كان للحلّي في إنتاج وإبداع التشبيهات البعيدة الغريبة باع طويل، فغالب التشبيه المركّب عنده كان وجه الشبه فيه خفيّاً، يحتاج إلى إعمال عقل، وإنعام نظر، وطول تأمل، ولعلّ غرابة التشبيهات عند الحلّي نابعة من كون وجه الشبه كثير التفصيل لا يدركه إلّا الخاصّة من ذوي الحسّ الأدبيّ الرفيع، بل إنّ كثيراً من نماذج التشبيه عنده تفوق ما أتى به من سبقه من الشعراء. وفي هذا الموازنة بين التشبيه والتمثيل نجد أنّ الجرجانيّ يسعى إلى تأكيد أنّ كلّ تمثيل تشبيه، وليس كلّ تشبيه تمثيلاً، ولذلك نراه يقول:

"اعلم أنّي قد عرفت أنّ كلّ تمثيل تشبيه، وليس كلّ تشبيه تمثيلاً، وثبّت وجه الفرق بينهما، وهذا أصل إذا اعتبرته وعرضت كلّ واحدٍ منهما عليه فوجدته يجيء في التشبيه مجيئاً حسناً، وينقاد القياس فيه انقياداً لا تعسف فيه، ثم صادفته لا يطاوعك في التمثيل تلك المطاوعة، ولا يجري في عنان مرادك ذلك الجري ظهر لك نوع من الفرق والفصل بينهما غير ما عرفت، وانفتح منه باب إلى دقائق وحقائق، وذلك جعل الفرع أصلاً، والأصل فرعاً، وهو إذا استقرت التشبيهات الصريحة وجدته يكثر فيها، وذلك نحو أنهم يشبهون الشيء فيها بالشيء في حال، ثم يعطفون على الثاني فيشبهونه بالأول، فترى الشيء مُشَبَّهاً مرّةً، ومُشَبَّهاً به أخرى"⁴⁵².

ولعلّ الحلّي كان مدركاً لهذا الفرق، ممّا جعله يركّز على التشبيهات الطرفية التي بُعد مرماها، وعمل الخيال فيها عمله، ممّا يشير إلى خصوبة خياله، وقوّة قريحته، حتّى كأنّه يرسم لنا لوحةً فنيّةً عندما ينسج التشبيه عموماً، والتمثيلي خصوصاً على نحو ما نرى في قوله⁴⁵³:

رُؤِجَتْ أَبْكَارُ الْعِدَى بِنُفُوسِهِمْ وَجَعَلَتْ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ شُهُوداً

⁴⁵¹ الجرجاني، أسرار البلاغة، 157.

⁴⁵² الجرجاني، أسرار البلاغة، 204.

⁴⁵³ صفّي الدين الحلّي، الديوان، 118.

كَفَرُوا، فَأَمَّنْتَ الرُّؤُوسَ لِأَنَّهُمَا خَرَّتْ لِسَيِّفِكَ رُكْعاً وَسُجُوداً

ولذلك كان الحلّي في كلا التشبيهين المفرد والمركّب قد عمل على استظهار الصورة الفنيّة المعبّرة عن المعنى المراد في أبهى لبوس لفظي، مع الحفاظ على نزعة التجديد التي لمستّها في بعض صوره التي مرّت بنا، وكان في كلّ ذلك يترسّم الانطلاق من الابتكار في المعنى أو تقليد المعاني السابقة، لكن في محاولة في التجديد غير خافية على المنصفين من متدوّقي الأدب، فضلاً عن تميّزه في حسن اختيار اللفظة ذات المدلولات العميقة، والتي تتميّز باتّساع حقلها الدلالي.





6. الخاتمة

هذه الدراسة محاولةً لإنصاف الحليّ من ظلم التاريخ، وإهماله لشعره وأخباره؛ لأنّ نتاجه الأدبيّ عامّة، والبلاغيّ خاصّة لم يأخذ حقّه من الدرس والتحليل، وربّما انسحب عليه حكم النقاد على عصره بالانحطاط بالجملة، فلا تكاد تجد له كبير ذكر في الموسوعات الأدبيّة القديمة، ولا التراجم، ولا كتب تاريخ الأدب، بالرغم من علوّ كعبه، وطول باعه في الشعر والأدب، اللهمّ إلّا إشارات يسيرة عن بعض أخباره في بعض الكتب.

والحليّ وإن اتّفق أنّ ذكر له شيء في كتب الأدب، فقد وصف بكلمات وجيزة لا تفيه حقّه، وإنّه لمن الخطأ المفرط إطلاق حكم عصره عليه دون تدقيق النظر في أشعاره ومعانيها، وكيفيّة صياغتها، لا سيّما في غرض المديح والوصف، ولئن بنحس المؤرّخون صفي الدين حقّه، ولم يعنوا بجمع أخباره، فلقد كان الشاعر أحرص منهم على ذلك، فجاء شعره تاريخاً صادقاً لحياته، وصورةً ناطقةً بأخلاقه وصفاته.

ولأجل كشف السديم الذي ظلّ يضرب حقيقة الصورة الفنيّة والشعريّة في غرض المديح عند الرجل، فقد حاولتُ دراسة ما استطعت من قصائد المديح عنده ممّا أظنّها تحمل في طياتها بعض مظاهر التجديد البلاغيّ والفنيّ.

وأحسب أنّ هذا البحث قد حقّق نتائج منصفة وقيّمة من خلال رصد ملامح التقليد والاتباع، ومظاهر الجدّة والفرادة والإبداع في الصورة الفنيّة في غرض المديح عند الحليّ. فضلاً عن الوقوف على التعبير الفريد الذي امتاز به الحليّ عن بقية الشعراء في استخدامه للصورة الفنيّة، فقد استخدم العديد من الصور غير المطروقة، والتي أعمل فيها خياله وإبداعه الفنيّ، حيث تناولتُ بعض نصوص المديح الشعرية عنده، وحاولتُ أنّ أعود إليها تذوّقاً وتفهماً متّبِعاً مواطن الجمال البلاغيّ فيها، وقد استرعى انتباهي وفرة موضوعاتها وجمالها الفنيّ على مستوى المعاني والصور الفنيّة، فتوسّلتُ ببعض المصادر والمراجع في هذا الباب، محاولةً مّيّ لإبراز قيمة شعره الفنيّة، لا سيّما في المديح عموماً، والمديح النبويّ خصوصاً.

وأغلب الظنّ أنّ الحليّ استعان بأسلوب التشخيص والتجسيم من أبي تمام، واستخدامه في صوره البيانيّة استخداماً واسعاً، تمثّل به نفسه وما اعتمل فيها من أحاسيس تجاه ممدوحيه، في جوّ نفسيّ متّزن، لا تزلف معه ولا تكلف، وقد زاد هذا الجوّ جمالاً خياله الفيّاض، وإحساسه المرهف، فكان مدّاحاً، يقظ الشعور، دقيق الملاحظة، شديد الانتباه، يسرّ الأغوار، ويتحرّى الصدق في مدحه.

وهذه الملكة الفنيّة جعلته يغرق في ملاحظة دقائق صفات ممدوحيه، ويتّبع كلّ خلالهم الكريمة، ومظاهرها المختلفة، ويتفاعل مع كلّ صفة حميدة فيهم، ويلجأ إلى رسمها وإخراجها في قالب فنيّ بديع.

ولعلّ التزام الحلّي بنهج الشعراء القدماء على عادة بني عصره من الشعراء جعلته يلتزم ما التزموه في أشعارهم من العناية بالتشبيه؛ لقربه من الفهم، ورونقه البادي في الإيجاز في اللفظ مع تمام المعنى المراد، فترى الحلّي يُورد في القصيدة التشابيه الكثيرة، إلّا أنّك تقع في القصيدة ذات الطول على القدر اليسير من الاستعارات، وبضع كنايات، كالشعرات البيض في الثور الأسود.

وهذا ما دفع الكثير من نقّاد العصر المملوكيّ إلى القول ببلاغة الحلّي، وتمكّنه من فنون البيان، بالرغم من أنّ صفة البلاغة تكون في القول لا في القائل، وقد حوى التشبيه عند الحلّي من لطائف المعاني ما يشهد له بالبراعة، وحسن تأتّي المعنى باللبّوس اللفظي الجميل، فهو يبدع في بعضها، ويقلّد تشابيه الأقدمين في بعضها الآخر، لكنّه يتفنّن في توظيفها توظيفاً جديداً.

وإنّ تداخل علم البيان والبديع والمعاني في كثير من القطع الشعريّة خلال الدراسة التحليليّة لغرض المديح عند الحلّي كان أمراً واقعاً، لا يحتاج كثير ملاحظة، ولا مفرّ منه؛ لارتباط هذه الفنون ببعضها البعض ارتباطاً وثيقاً، فلا يستطيع الباحث إفراد نصّ ما لدراسة لون بلاغيّ فيه دون أن يتطرّق إلى ما يرد خلال هذا النص من ألوان أخرى، لكنني وفّقْتُ إلى التوفيق بين هذا وذاك، فجعلتُ اللون البلاغيّ موضوع الدرس عمود التحليل ومحوره، وما يرد من ألوان وفنون أخرى جعلته تبعاً لمحور الدرس، وعنوان له.

وكنتُ قد حددتُ البغية في هذا البحث بمحاولة استجلاء مواطن الجمال الفنيّ والبلاغيّ في غرض المديح عند الحلّي، فانهتيت في هذا السياق إلى ترسم تلك الصور التي تنطلق في كشفها للجانب الدلاليّ للصورة من ثنائيّة واضحة هي ثنائيّة اللفظ والمعنى، وكانت الصورة التحليليّة للدرس عمود البحث في استجلاء الأبعاد الدلاليّة للصورة البلاغيّة، لا على مستوى التركيب أو العبارة أو الجملة، بل علم المستوى الأوسع مستوى النصّ، حيث تتضافر التراكيب والألوان البلاغيّة لخدمة الفكرة العامّة. وقريب من ذلك ما انتهينا إليه في استقراء الدرس النظريّ حول الصورة الفنيّة، ووظيفتها في الشعر، والذي اتّكأ على معطيات الدرس البلاغيّ واللغويّ في نماذج المديح عند الحلّي.

حيث عكفتُ على النظر فيها، ودرسها وفق منظور كلّّي شامل، يُعنى بالعلاقات المعقّدة التي تنشأ بين الكلمة ونظيراتها التي تشترك معها في تشكيل الصورة البلاغيّة ضمن شبكة ممتّدة واسعة تتجاوز حدود التركيب والجملة، وتنبسط لتشمل مساحة النصّ بأكمله، بوصفه الوحدة الاساسيّة التي يُستند إليها في الدرس والتحليل.

وقد قادت تلك المتابعة البحث إلى تأكيد أنّ رسم الصورة البلاغية لم يكن مبحثاً جزئياً، أو عارضاً في الصورة الشعرية العامة، بل كان على العكس من ذلك يقع في صلب مباحث كلّ جزء منها، ويتدخل في رسم كثير من معالم تلك المباحث؛ فجملة من انطوى عليه الدرس البلاغي يؤكد أنّ إدراك البلاغيين للصورة البلاغية مفهوماً وضروباً ووظيفةً لم يكن تصوّراً ساذجاً أو بسيطاً، بل كان تصوّراً ناضجاً يعي أهمية هذا اللون من الأداء في تشكيل المبنى وتكوين المعنى، وفي رفد النصوص بما يزيد من طاقتها التعبيرية وقدرتها على التأثير؛ وهذا كلّ ينطبق على غنى شعر الحلّي المدحي بمعالم الصورة الفنية، واستخدامها بأشكال متعدّدة، ممّا جعل شعره مرعى خصب للدرس البلاغي الجمالي.

وهذا كلّ أسهم في دراسة وتحليل الأسباب النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية، والبيئية في تكوين ملامح الصورة الفنية لعصر الحلّي، وما لها من دور في قصائده المدحية.

وأحسب أنّ هذا البحث قد حقّق نتائج مرضية في الكشف عن كون الصورة الفنية وسيلة الشعر الجمالية المهمة، وركيزته الأساسية في التعبير الفني والبلاغي من خلال بيان أهميتها لدى الحلّي نموذجاً عن العصر المملوكي، فقد امتاز الحلّي بالشعور المرهف تجاه الجميل من الصفات، ذلك الشعور الذي يتأثر بكلّ مؤثّر، ويهتّز لكلّ فضيلة، كاشفاً للقارئ عمّا انطوت عليه نفسه من مشاعر وأحاسيس وانفعالات في قالب فني بلاغي رائع، فقد امتلك القدرة على بعث الحياة في الصورة الشعرية، والتي ساقته إلى دقة متناهية في تصوير المعاني، فطوّر الأساليب التي أخذها من فحول القدماء، ووّلّد لنفسه شعراً جديداً، صاغه صياغات جديدة بأسلوبه وطريقته، ممّا جعل منه رمزاً متميّزاً في سماء التجديد البلاغي، خاصّة في غرض المديح.

وختاماً فقد عُني في هذا البحث بدراسة جانب من جوانب النتاج الشعري البلاغي عند الحلّي، وآثرت تناول الصور البلاغية في شعر المديح عنده تطبيقاً وتحليلاً؛ لأنّ في ذلك إغناء للدراسات السابقة التي تناولت نتاج الحلّي، وهو إغناء لما بدأت تلك الدراسة من خلال رفدها بدرس تحليلي، وقد عملتُ جاهداً على إظهار مواطن الجمال في هذه الصورة البلاغية. وأرجو من الله أن أكون قد وفّقت إلى إسراء المكتبة العربية بدرس تحليلي متواضع لنموذج فدّ من الشعر المملوكي، وأن أكون قد أسهمت في توضيح الصور البلاغية عند الحلّي، وأن أكون قد نجحت في تقديم درس تحليلي جمالي ناجح ومفيد للمتلقّي المعاصر.

وبناءً على ما تمّ التوصل إليه في هذا البحث المتواضع، فإنّ أهمّ التوصيات التي تجدر الإشارة إليها هي:

1- ضرورة عمل دراسات تتناول الإبداع النثري عند الشاعر صفّي الدين الحلّي، والعمل على توضيح مواطن الجمال بلاغيّاً فيها، فهي وافرةٌ ووفرةٌ تستحقّ البحث.

2- ضرورة دراسة العلاقة بين المديح النبويّ والأغراض الأخرى، كالرثاء، والفخر في العصر المملوكيّ عامة، وعند الشاعر صفّي الدين الحلّي خاصّة.

3- أهميّة إعطاء الدرس البلاغيّ التحليليّ الجماليّ مساحةً أكبر عند الباحثين، لِمَا فيه من قدرة على إظهار مواطن الجمال في أدبنا العربي العظيم.

4- ضرورة التنبّه إلى دسائس كثير من النقاد المحدثين، ممّن ادّعوا تأثير البلاغة العربيّة بأرسطو وغيره من اليونانيين، وأنها ليست إلّا نقلاً عنهم، فقد مال هؤلاء ميلاً كبيراً، وانتقصوا من حقّ البلاغة العربيّة العريقة، عن جهل عند بعضهم، وعن خبث عند البعض الآخر.

5- عدم تعميم النظرة الدوئيّة للأدب المملوكيّ، تلك النظرة التي غلبت على الكتب التي تناولت هذا العصر، ففيه من القامات من تستحقّ الدرس والتحليل، وبالتالي عدم سحب مصطلح (عصر الانحطاط) السياسي على الواقع الأدبي.

6- ضرورة التوسّع في دراسة البديع عند الحلّي، فهو يشكّل ظاهرة فذّة تستحقّ الدرس والتحليل، لِمَا في الديوان والكافية البديعيّة من مادّة وافرة وغزيرة.

فهرس الآيات القرآنِيّة

الآية	السورة	رقم السورة	رقم الآية	الصفحة
هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ هُنَّ	البقرة	2	187	148
وَلَسْتُمْ بِأَخِيذِهِ إِلَّا أَنْ تُعْمِضُوا فِيهِ	البقرة	2	267	202
هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ	آل عمران	3	6	28
وَإِذْ أَخَذَ اللَّهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْنُكُمْ مِنْ كِتَابٍ	آل عمران	3	81	139
إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا	النساء	4	56	73
وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ	الأعراف	7	11	28
وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي	الإسراء	17	85	168
وَيَجْرُونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ	الإسراء	17	109	140
وَأَجْعَلِ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي	طه	20	29	73
وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ	الحج	22	2	159
وَإِنْ يَكْذِبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ	الحج	22	42	71
وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ	الشعراء	26	90	73
وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى	الأحزاب	33	33	71
إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شَهَابٌ ثَاقِبٌ	الصفافات	37	10	72
حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ	ص	38	32	135
اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ قَرَارًا	غافر	40	64	27
سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ	الفتح	48	29	70
وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ	ق	50	31	73
ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى	النجم	53	8	69
كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ	الرحمن	55	26	135
هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ	الحشر	59	24	28
فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ	الطلاق	65	2	70
كَأَلَا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَافِيَ	القيامة	75	26	135
فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ	الانفطار	82	8	28
لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ	الانشقاق	84	19	72
تَبَّتْ يُدَا أَيْ هَبٍ وَتَبَّ	المسد	111	1	72



الصفحة	الراوي	الحديث
50	صحيح مسلم	إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ
74	موطأ الإمام مالك	إِنَّ مِنَ الشَّعْرِ حِكْمَةً
75	صحيح البخاري	كَانَ يَقُومُ يَوْمَ الْجُمُعَةِ إِلَى شَجَرَةٍ أَوْ نَخْلَةٍ
77	صحيح البخاري	أَهْلَ مَكَّةَ سَأَلُوا رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنْ يُرِيَهُمْ آيَةً
75	صحيح البخاري	أُعْطِيَتْ خُمْسًا لَمْ يُعْطَهُنَّ أَحَدٌ قَبْلِي
76	صحيح البخاري	رَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَحَانَتْ صَلَاةُ الْعَصْرِ
77	مسند الإمام أحمد	كَانَ أَحَبَّ الْعُرَاقِ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، الذَّرَاعُ، الذَّرَاعُ، ذِرَاعُ الشَّاةِ



البيت	الروي	البحر	الصفحة
وَأَحْسَنُ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي *** وَأَجْمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ	الهمزة	الوافر	58
وَجَبْرِيْلُ أَمِيْنُ اللهِ فِينَا *** وَرُوحُ الْقُدْسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ	الهمزة	الوافر	58
إِذَا جَلَسُوا كَانُوا صُدُورَ مَجَالِسٍ *** وَإِنْ رَكِبُوا كَانُوا صُدُورَ مَوَاكِبِ	الباء	الطويل	16
إِذَا مِلْكٌ، لَمْ يَكُنْ ذَا هِبَةٍ *** فَدَعُهُ، فَدَوْلَتُهُ ذَاهِبَةٌ	الباء	المجث	109
أَسْلَبَنَ مِنْ فَوْقِ النَّهْدِ دَوَائِبًا *** فَجَعَلَ قَبَابِ الْقُلُوبِ دَوَائِبًا	الباء	الكامل	177-110
بِكُمْ يَهْتَدِي يَا نَبِيَّ الْهُدَى *** وَلِيَّ إِلَى خُبَيْكُم يَنْتَسِبُ	الباء	المتقارب	69
بِيضُ دَعَاهِنَ الْعَيْ كَوَاعِبَا *** وَلَوْ اسْتَبَانَ الرَّشْدَ قَالَ كَوَاكِبَا	الباء	الكامل	112
فَإِذَا سَطَا مَلَأَ الْقُلُوبَ مَهَابَةً *** وَإِذَا سَخَا مَلَأَ الْعُيُونَ مَوَاهِبَا	الباء	الكامل	177
فَإِنَّكَ شَمْسٌ، وَالْمَلُوكُ كَوَاكِبُ *** إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكِبُ	الباء	الطويل	114
فَمَوَاهِبُ السُّلْطَانِ قَدْ كَسَتْ الْوَرَى *** نِعْمًا، وَتَدْعُوهُ الْقَسَاوِرُ سَالِبَا	الباء	الكامل	85
كَأَنَّ مَنَارَ النَّعْمِ فَوْقَ رُؤُسِهِمْ *** وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ	الباء	الطويل	199
لَوْ أَنَّ أَغْصَانًا جَمِيعًا أَلْسُنٌ *** ثُنِي عَلَيْكَ لَمَا قَضَيْنَ الْوَاجِبَا	الباء	الكامل	88
وَجَلَوْنَ مِنْ صُبْحِ الْوُجُوهِ أَشْعَةً *** غَادَرْنَ قَوْدَ اللَّيْلِ مِنْهَا شَائِبَا	الباء	الكامل	111
يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْعَزِيزُ وَمَنْ لَهُ *** شَرَفٌ يَجُزُّ عَلَى النُّجُومِ دَوَائِبَا	الباء	الكامل	87-71
تَغْدُو غَضَابِي، إِذَا اسْوَدَّ الْعَجَاجُ لَهَا *** حَتَّى إِذَا شَاهَدَتْ ضُحْكَ الطُّبَى فَرَحَتْ	التاء	البسيط	128
شَنَّتْ شَمْلَ الْمَالِ بَعْدَ وَفُورِهِ *** وَجَمَعَتْ شَمْلَ النَّاسِ بَعْدَ شَتَائِهَا	التاء	الكامل	117
فَأَنْتَ الَّذِي لَوْلَاهُ مَا كَانَ آدَمُ *** وَلَا كَانَ نُوحٌ قَدْ نَجَا فِي السَّفِينَةِ	التاء	الطويل	59
قَدْ ظَهَرَ الْعُرُّ عَلَى أَوْقَاتِهِ *** وَأَشْرَقَ النُّورُ عَلَى لَيَالِيهِ	التاء	الرجز	180
لَا يَسْتَشِيرُونَ فِي الْهَيْجَا سِوَى قُضْبٍ *** إِذَا اسْتَشِيرَ بَهَا فِي مَعْرِكٍ نَصَحَتْ	التاء	البسيط	199
وَلَيْلٍ نَقَعَ حَكَّتْ شُهْبُ الرِّمَاحِ بِهِ *** نُجُومٌ أَقْفَى إِلَى جُنْحِ الدُّجَى جَنَحَتْ	التاء	البسيط	199-198
يَا بَاذِلَ الْحَيْلِ عَفْوًا بَعْدَ عَزَّتِهَا *** وَمَا جَنَتْ فِي الْوَعَى ذَنْبًا وَلَا اجْتَرَحَتْ	التاء	البسيط	201
يَا قَائِدَ الْحَيْلِ تَنَزَّوْ فِي أَعْنَتِهَا *** تَلَوِي الشُّكَايِمَ غَيْظًا كُلَّمَا مَرَحَتْ	التاء	البسيط	200-197
يَا نُعْمَهَا لَيْلَةً حَتَّى تَخَوَّنَهَا *** دَاعٍ دَعَا فِي فُرُوعِ الصُّبْحِ شَحَاجٍ	الجيم	البسيط	79
أَكْفُهُمْ لِلْمَكْرُمَاتِ مَفَاتِيحُ *** وَذَكْرُهُمْ لِاسْمِ الْكِرَامِ فَوَاتِيحُ	الحاء	الطويل	167
مَلِيكَ شَرَى كَنْزِ التَّنَاءِ بِمَالِهِ *** عَلَى أَنَّهُ فِي صَفْقَةِ الْمَجْدِ رَابِعُ	الحاء	الطويل	108
مِنْ الْقَوْمِ إِنْ غَدَّ الْفَخَارُ، فَإِنَّهُمْ *** هُمْ الرُّوحُ فَخْرًا، وَالْأَنَامُ جَوَارِحُ	الحاء	الطويل	166
وَقَائِلَةٌ مَا لِي أَرَاهُ كَدَمْعِهِ *** يَظُلُّ وَيُمْسِي، وَهُوَ فِي الْأَرْضِ سَائِحُ	الحاء	الطويل	186
يَعْمُ الْأَقَاصِي جُودُهُ، وَهُوَ عَابِسٌ *** وَتَخْشَى الْأَدَانِي بِشْرُهُ، وَهُوَ مَارِحُ	الحاء	الطويل	196
الْمَالِكُ الْمَنْصُورُ، وَالْمَلِكُ الَّذِي *** حَازَ الْفَخَارَ بِجَدِّهِ وَبِجَدِّهِ	الذال	الكامل	203

169	الطويل	الدال	إِذَا جَادَ فَالْبِيدُ السَّبَاسُ بُحْرٌ *** وَإِنْ صَالَ، فَالْشُّمُّ الشَّوَاهِقُ بِيْدُ
183	البسيط	الدال	إِنْ شَبَّهَوْنِي بِمَنْ دُونِي، فَلَا عَجَبٌ *** قَالِدُرٌ يُشْبِهُهُ فِي الْمِظْرِ الْبَرْدُ
70	الخفيف	الدال	جُمِعَتْ فِي صِفَاتِكَ الْأَضْدَادُ *** فَلِهَذَا عَزَّتْ لَكَ الْأَنْدَادُ
205	الكامل	الدال	رَوَّجَتْ أَبْكَارَ الْعَدَى بِنُفُوسِهِمْ *** وَجَعَلَتْ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ شُهُودَا
35	البسيط	الدال	وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ *** وَرَدًا وَعَصَّتْ عَلَى الْغُنَابِ بِالْبَرْدِ
164	الكامل	الدال	فَأَكْفُهُمْ، يَوْمَ السَّمَاحِ، جَدَاوِلُ *** وَفُلُوبُهُمْ، يَوْمَ الْكِفَاحِ، جَلَامِدُ
106	الكامل	الدال	فَجَعَلَتْ نَجْمَ الدِّينِ سَهْمِي عِنْدَمَا *** عَانَيْتُ شَيْطَانَ الْخُطُوبِ مَرِيدَا
182	البسيط	الدال	قَدْ صُنْتُ شِعْرِي وَجُلُّ النَّاسِ تَخَطُّبُهُ *** وَذَاكَ لَوْلَاكَ لَمْ يَعْبَأْ بِهِ أَحَدُ
73	الخفيف	الدال	قَرَّبَ الْكَأْسَ نَحْوَ عَارِضِهِ الْعَصَى *** فَأَبْدَى الْعَتِيقُ فَضْلُ الْجَدِيدِ
136	الخفيف	الدال	قَسَمًا بِالْمِطْيِ مِثْلَ الْهُوَادِي *** نَظَمْتُهَا الْخُدَاةُ نَظَمَ الْغُقُودِ
163	الكامل	الدال	قَوْمٌ تَعَوَّدَتْ الْهَيَاتِ أَكْفُهُمْ *** إِنَّ الْمَكَارِمَ لِلْكَرَامِ عَوَائِدُ
195	الكامل	الدال	كَالْغَيْثِ يُولِي النَّاسَ جُودًا بَعْدَمَا *** يَهَرُ الْعُقُولُ بِرِقِّهِ وَبِرْعَدِهِ
88	الطويل	الدال	كَمَا عَلَّمْتَ صَوْبَ الْحَيَا وَهُوَ عَالِمٌ *** يَدُ الصَّالِحِ السُّلْطَانِ كَيْفَ يَجُودُ
184	الكامل	الدال	مَلِكٌ لَدَيْهِ مَوَاهِبٌ وَمَكَارِمُ *** هِيَ لِلْعُدَاةِ مَوَاهِقٌ وَمَكَايِدُ
194	الكامل	الدال	مَلِكٌ حَوَى رُتَبَ الْفَخَارِ بِسَعْيِهِ *** وَالْمَلِكُ إِرثًا عَنْ أَبِيهِ وَجَدِّهِ
157	الكامل	الدال	نَبَذُوا السِّلَاحَ مَخَافَةً لَمَّا رَأَوْا *** رَايَاتٍ جَيْشِكَ قَدْ مَلَأْنَ الْبِيدَا
58	الطويل	الدال	نَبِيٌّ يَرَى مَا لَا تَرَوْنَ وَذِكْرُهُ *** أَغَارَ لَعْمَرِي فِي الْبِلَادِ وَأَنْجَدَا
73	الكامل	الدال	وَأِلَيْكَ كَانَ الْمَلِكُ يَطْمَحُ بَعْدَهُ *** يَبْغِي جَوَابًا لَوْ سَمَحْتَ بِرَدِّهِ
88	الطويل	الدال	وَبَرَقَ حَكِي تَغَرَّ الْحَبِيبِ ابْتِسَامُهُ *** تَأَلَّقَى وَهْنًا وَالرِّفَاقُ رُقُودُ
62	الطويل	الدال	وَدَعَ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنِّي *** أَنَا الطَّائِرُ الْمَحْكِيُّ وَالْآخِرُ الصَّدَى
79	الطويل	الراء	أَقَامَتْ بِهَا حَتَّى ذَوَى الْعُودِ فِي الْقَرَى *** وَسَاقَ الثَّرَيَا فِي مَلَأَتْهُ الْفَجْرُ
192	البسيط	الراء	أَغْرَ أْبْلُجٌ تَأْتُمُ الْهُدَاةُ بِهِ *** كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَاؤُ
57	الطويل	الراء	تَبِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ إِذْ جَاءَ بِالْهُدَى *** وَيَتْلُو كِتَابًا كَالْحَجَرَةِ نَبْرَا
113	الطويل	الراء	وَسِرْبِ طِبَاءٍ مُشْرِقَاتٍ شُمُوسُهُ *** عَلَى جَنَّةٍ عُدَّ النُّجُومُ بُدُورُهَا
121	الطويل	الراء	وَصَادِيَّةُ الْأَحْشَاءِ غَضِي بِأَلْهَا *** يُعْزُّ عَلَى الشَّعْرِ الْعَبُورِ عُبُورُهَا
122	الطويل	الراء	يَتَوَخَّ بِهَا الْحَزِيئَةُ نَدْبًا لِنَفْسِهِ *** إِذَا اخْتَلَفَتْ حَصْبَاؤُهَا وَصُخُورُهَا
66	الخفيف	السين	إِنَّمَا الْحَيَزَبُونَ وَالْدَرْدَبِيسُ *** وَالطَّخَا وَالنُّقَاحُ وَالْعَطْلَبِيسُ
152	الكامل	السين	رَضِيَتْ بِبَذْلِ النَّفْسِ حِينَ تَبَوَّأَتْ *** مِنْ حَضْرَةِ السُّلْطَانِ أَشْرَفَ مَجْلِسِ
117	الكامل	السين	زُهْرٌ إِذَا أَرَحَى الظَّلَامُ سُتُورَهُ *** فَعَلَتْ بِهَا كَصَحِيفَةِ الْمُتَلَمَّسِ
180	الرجز	الضاد	تَقُولُ لِي لَمَّا جَفَانِي عُمُضِي *** وَأَنْكَرْتَ طَوْلَ مَقَامِي أَرْضِي
66	الطويل	العين	فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي *** وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عِنْدَكَ وَاسِعُ
188	الطويل	العين	وَمُذْ أَطْفَأَ الشَّمْعَ التَّسِيمَ بِمَجْلِسِ *** بِهِ نُورُ شَمْسِ الدِّينِ كَالشَّمْسِ سَاطِعُ

202-103	البسيط	القاف	آلَى عَلَى غِمْدِهِ أَلَا يُرَاجِعُهُ *** إِلَّا إِذَا عَادَ مُحَمَّرًا مِّنَ الْعَلَقِي
72	الكامل	القاف	تَبَّتْ يَدِي إِنْ ثَنَّنِي عَنْ زِيَارَتِكُمْ *** بِيضُ الصَّفَاحِ وَلَوْ سُدَّتْ بِهَا طُرُقِي
104	الكامل	القاف	كُفَى الْحُرُوبِ مَوَاضِيهِ فَإِنْ دُرِّكَتْ *** حَنَّتْ، فَلَمْ تَرِ مِنْهَا غَيْرَ مُنْدَلِقِ
61	البسيط	القاف	فَيُرَوِّجُ الصُّبْحُ أَمْ يَا قُوَّةُ الشَّفَقِ *** بَدَتْ فَهَيَّجَتْ الْوَرَقَاءَ فِي الْوَرَقِ
175	الخفيف	القاف	قِيلَ لِي تَعَشَّقُ الصَّحَابَةُ طُرًّا *** أَمْ تَفَرَّدَتْ مِنْهُمْ بِفَرِيقِ
162	الكامل	القاف	كَيْفَ الضَّلَالُ وَصُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقٌ *** وَشَذَاكَ فِي الْأَكْوَانِ مِسْكٌ يَعْبِقُ
194	الكامل	القاف	لَبِئْسَ الْأَنَامِلُ بِالْبِرَاعِ، وَإِنَّمَا *** بِالْبَيْضِ فِي يَوْمِ الْكَرِيهَةِ أَلْبَنَى
62	البسيط	القاف	لَوْ أَنَّ جُودَكَ لِلطُّوفَانِ حِينَ طَمَتِ *** أَمَاجُهَا مَا نَجَا (نُوحٌ) مِّنَ الْعَرَقِ
102	الكامل	القاف	مَلِكٌ بِهِ اكْتَسَبَتِ الْأَيَّامُ ثَوْبَ بَهَاءٍ *** مِثْلَ اكْتِسَاءِ عُصُونِ الْبَابِ بِالْوَرَقِ
130	الكامل	القاف	مَلِكٌ يَجِلُّ عَنِ الْعِيَانِ فَتَغْتَدِي *** بِقُلُوبِنَا، لَا بِالنَّوَاطِرِ، نَرْفُقُ
139-69	البسيط	القاف	مُحَمَّدُ الْمُصْطَفَى الْهَادِي الَّذِي اعْتَصَمَتْ *** بِهِ الْوَرَى فَهَدَاهُمْ أَوْضَحَ الطَّرِيقِ
74	البسيط	القاف	مَاذَا تَقُولُ إِذَا زُمْنَا الْمَدِيحَ وَقَدْ *** شَرَفْتَنَا بِمَدِيحٍ مِنْكَ مُتَّفِقِ
201	البسيط	القاف	وَيَوْمَ وَقَعَةِ عُبَادِ الصَّلِيبِ، وَقَدْ *** أَرَكَبْتَهُمْ طَبَقًا فِي الْبَيْدِ عَنْ طَبَقِ
204-193	الكامل	القاف	يَا أَسِيرًا قَلْبَ الْمَحِبِّ، فَدَمَعُهُ *** وَالنُّوْمُ مِنْهُ مُطْلَقٌ وَمُطْلَقُ
119	الطويل	الكاف	أَيَا مَلِكِ الْعَصْرِ الَّذِي شَاعَ فَضْلُهُ *** وَيَا ابْنَ مُلُوكِ الْعُرْبِ وَالْعُجَمِ وَالْثُرُكِ
156	الوافر	اللام	أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ أَرَاكَ إِنَّمَا *** ذَكَرْتُكَ عِنْدَ ذِي حَسَبٍ صَغَا لِي
58	البسيط	اللام	أُنَبِّئُكَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي *** وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ
81	الطويل	اللام	فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ *** وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكِلِ
36	الطويل	اللام	لَهُ أَطْيَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نِعَامَةٍ *** وَإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ وَتَقَرُّبِ تَتَقَلِّ
195	البسيط	الميم	الْحَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي *** وَالسَّيْفُ وَالزُّمُخُ وَالْقِرَاطُ وَالْقَلَمُ
63-21	البسيط	الميم	إِنْ جِئْتَ سَلْعًا فَسَلْ عَنْ جَبَرَةِ الْعَلَمِ *** وَاقِرَ السَّلَامِ عَلَى غُرْبٍ بِذِي سَلَمِ
205	الطويل	الميم	بَلَيْثُ بَلَى الْأَطْلَالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا *** وَقُفُوفَ شَحِيحِ ضَاعَ فِي التَّرَبِّ خَاتَمُهُ
64	البسيط	الميم	مُحَمَّدُ الْمُصْطَفَى الْهَادِي النَّبِيُّ أَجْ *** لُ الْمُرْسَلِينَ ابْنَ عَبْدِ اللَّهِ ذِي الْكَرَمِ
64	البسيط	الميم	وَعَدْتَنِي فِي مَنَامِي مَا وَثَّقْتُ بِهِ *** مَعَ التَّقَاضِي بِمَدَحٍ فَيْكَ مُنْتَظِمِ
70	المتقارب	الميم	يَا عِتْرَةَ الْمُخْتَارِ يَا مَنْ بِهِمْ *** يَفُورُ عَبْدٌ يَتَوَلَّاهُمْ
131	الكامل	النون	الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ *** هُوَ أَوَّلُ وَهْيِ الْمَحَلِّ الثَّانِي
140	الكامل	النون	الْناصِرُ الْمَلِكُ الَّذِي فِي عَصَرِهِ *** شَكَرَ الطُّبَاءَ صَنِيعَةَ السِّرْحَانِ
100	الكامل	النون	أُسْدُ رَوْتِ يَوْمِ الْهِيَاكِ أَكْفُهُمْ *** بِدَمِ الْأَسْوَدِ نَعَالِبِ الْخُرْصَانِ
192	الكامل	النون	خَلَعَ الزَّبْيَعُ عَلَى عُصُونِ الْبَابِ *** خُلْدًا، فَوَاضِلُهَا عَلَى الْكُثْبَانِ
61	الكامل	النون	حَمِدْتُ لِقْضَلِ وَلَادِكَ النَّبْرَانِ *** وَأَنْشَقُّ مِنْ فَرَحٍ بِكَ (إِلْيَاوَانُ)
16	الطويل	النون	سَلِي الرِّمَاحِ الْعَوَالِي عَنْ مَعَالِينَا *** وَاسْتَشْهَدِي الْبَيْضَ هَلْ خَابَ الرِّجَا فِينَا
65	الرجز	النون	فَمَا شَكَيْتُ فِي جِهَاهُ لَغَبًا *** وَلَوْ أَطَاقَ الدَّهْرُ غَبْنِي لَغَبْنِ

101	الكامل	النون	لا عَيْبَ فِي نُعْمَاهُ إِلَّا أَنَّهُا *** يَسْلُو الْغَرِيبَ بِهَا عَنِ الْأَوْطَانِ
106	السريع	النون	مَلِكٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ عَبْدٌ لَهُ *** وَسَائِرُ الْأَيَّامِ أَعْوَانُهُ
97-75	الكامل	النون	وَالْجِزْءُ حَنَّ إِلَى غَلَاكَ مُسْلِمًا *** وَبِطْنِ كَفِّكَ سَبَّحَ الصُّوَانُ
76	الكامل	النون	وَحَكَى ذِرَاعُ الشَّاةِ مُودَعٌ سُمَّهُ *** حَتَّى كَأَنَّ الْغُضُو مِنْهُ لِسَانُ
76	الكامل	النون	وَشَكَا إِلَيْكَ الْجَيْشُ مِنْ ظَمَأٍ بِهِ *** فَتَفَجَّرَتْ بِالْمَاءِ مِنْكَ بَنَانُ
77	الكامل	النون	وَعَرَجَتْ فِي ظَهْرِ الْبَرَاقِ مُجَاوِزُ الـ *** سَبَعَ الطَّبَاقِ كَمَا يَشَا الرَّحْمَنُ
97-96	الكامل	النون	وَعَدَتْ تُكَلِّمُكَ الْأَبَاعِرُ وَالظُّبَا *** وَالضُّبُّ وَالْثُعْبَانُ وَالسَّرْحَانُ
124	الكامل	النون	وَكَتِيبَةٌ ضَرَبَ الْعَجَاجُ رِوَاقَهَا *** مِنْ فَوْقِ أَعْمِدَةِ الْقَنَا الْمَرَانِ
75	الكامل	النون	وَنُصِرَتْ بِالرَّعْبِ الشَّدِيدِ عَلَى الْعَدَى *** وَلَكَ الْمَلَائِكُ فِي الْوَعَى أَعْوَانُ
101	الكامل	النون	وَاقٍ وَقَدْ عَادَ السَّمَاحُ وَأَهْلُهُ *** رَمَاءً، فَكَانَ لَهُ الْمَسِيحُ الثَّانِي
205	الخفيف	النون	يُسْرِغُ اللَّمَحُ فِي احْمَرٍّ كَمَا تُسَدُّ *** رِغٌ فِي اللَّمَحِ مُقْلَةُ الْعَضْبَانِ
18	المتقارب	الهاء	أَلَا قُلْ لِشَرِّ عَبِيدِ الْإِلَهِ *** هِ وَطَاغِي قُرَيْشٍ وَكَذَّابِهَا
94	الطويل	الهاء	أَيَا صَادِقِ الْوَعْدِ الْأَمِينِ وَعَدْتَنِي *** بِبُشْرِي، فَلَا أَخْشَى، وَأَنْتَ بَشِيرُهَا
94	الطويل	الهاء	بَعَثْتُ الْأَمَانِي عَاطِلَاتٍ لَتَبْتَغِي *** نَدَاكَ، فَجَاءَتْ حَالِيَاتٍ تُحَوِّرُهَا
90-60	الطويل	الهاء	تَرَضُّ الْحَصَى شَوْقًا لِمَنْ سَبَّحَ الْحَصَى *** لَدَيْهِ وَحْيًا بِالسَّلَامِ بَعِيرُهَا
60	الطويل	الهاء	حُرُوفًا كَتُونَاتِ الصَّحَائِفِ أَصْبَحَتْ *** تُحْطُّ عَلَى طَرَسِ الْقَبَائِي سُطُورُهَا
95	الطويل	الهاء	فَكَيْفَ يَمُنُّ فِي كَفِّهِ أَوْرَقَ الْعَصَا *** تُضَامُ بَيْنَ الْأَمَالِ، وَهُوَ خَفِيرُهَا؟
153-60	الطويل	الهاء	كَفَى الْبَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا *** فَيُرْهِى وَلَكِنَّا بِذَاكَ نَضِيرُهَا
155	الطويل	الهاء	هِيَ الرَّاحُ لَكِنْ بِالْمَسَامِعِ رَشْفُهَا *** عَلَى أَنَّه تَفْنَى وَيَبْقَى سُورُهَا
171-153	الطويل	الهاء	وَقَدْ أَرْتَدَى ثَوْبَ الظَّلَامِ بِحَسْرَةٍ *** عَلَيْهَا مِنَ الشُّوسِ الْحُمَاةِ جُسُورُهَا
154	الطويل	الهاء	وَلَوْ وَقَتِ الْوُقَاذُ قَدْرَكَ حَقُّهُ *** لَكَانَ عَلَى الْأَحْدَاقِ مِنْهَا مَسِيرُهَا
150	الطويل	الياء	أَسِيرٌ وَمَنْ فَوْقِي وَتَحْتِي وَوُجْهَتِي *** وَخَلْفِي وَتَمْنَايَ الْهَوَى وَشَمَالِيَا
148	الطويل	الياء	كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا *** لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِيَا
149	الطويل	الياء	وَكَمْ سِرْتُ إِثْرَ الطَّاعِنِينَ مُصْبِرًا *** هَوَايَ ذَلِيلًا وَالتَّدَكُّرُ حَادِيَا

المصادر والمراجع

- إبراهيم، زكريا. *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. القاهرة: دار مصر للطباعة، الطبعة 1، 1966.
- ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن مُحمَّد. *النهاية في غريب الحديث والأثر*. تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت: مكتبة العصرية، الطبعة 1، 2005.
- ابن الجوزي، أبو المظفر شمس الدين يوسف بن عبد الله. *مرآة الزمان في تواريخ الأعيان*. تحقيق مجموعة من المحققين. دمشق: دار الرسالة العلمية، 2013.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله. *كتاب البديع*. تحقيق عرفان مطرجي. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، الطبعة 1، 2012.
- ابن تغري بردي، أبو المحاسن جمال الدين يوسف بن الأمير سيف الدين. *النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة*. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 1، 1992.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تحقيق مُحمَّد علي النجار. بيروت: دار الهدى، د.ت.
- ابن حجة الحموي، أبو بكر تقي الدين بن علي بن عبد الله. *خزانة الأدب وغاية الأرب*. تحقيق عصام شعيتو. بيروت: دار ومكتبة الهلال، الطبعة 1، 1987.
- ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد. *الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة*. بيروت: دار الجيل، 1993.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن مُحمَّد. *المقدمة*. تحقيق عبد الله مُحمَّد الدرويش. دمشق: دار يعرب، الطبعة 1، 2004.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن مُحمَّد. *ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر*. تحقيق خليل شحادة. بيروت: دار الفكر، الطبعة 2، 1988.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تحقيق محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، 1981.
- ابن سلام الجمحي، أبو عبد الله مُحمَّد بن سلام بن عبيد الله. *طبقات فحول الشعراء*. تحقيق محمود مُحمَّد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، د.ت.
- ابن سنان الخفاجي، أبو مُحمَّد عبد الله بن مُحمَّد بن سعيد. *سر الفصاحة*. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 1، 1982.
- ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن مُحمَّد بن أحمد بن مُحمَّد. *عيار الشعر*. تحقيق طه الحاجري، مُحمَّد زغلول سلام. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، 1956.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد. *الصاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*. تحقيق مصطفى الشويبي. بيروت: مؤسسة بدران، 1963.

ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم. *الشعر والشعراء*. تحقيق أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، 1996.

ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم. *تأويل مشكل القرآن*. تحقيق إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 2، 2007.

ابن كثير، إسماعيل ابن عمر. *البداية والنهاية*. القاهرة: مطبعة السعادة، د.ت.

ابن كثير، إسماعيل ابن عمر. *تفسير القرآن العظيم*. بيروت: دار الفكر، 1401.

ابن مليك الحموي، علاء الدين علي بن محمد بن علي بن عبد الله. *النفحات الأدبية من الزهرات الحموية*. تحقيق إسراء الهيب. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة 1، د.ت.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر، الطبعة 3، 1414.

ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم. *البرهان في وجوه البيان*. تحقيق حفي محمد شرف. القاهرة: مكتبة الشباب ومطبعة الرسالة، د.ط، 1969.

ابن يعقوب، أبو العباس أحمد بن محمد. *مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح*. بيروت: دار الإرشاد الإسلامي، د.ت.

أبو العلاء المعري، أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد القضاعي التَّنُوخي. *سقط الزند*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1957.

أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل بن علي. *المختصر في أخبار البشر*. القاهرة: المطبعة الحسينية، د.ت.

أبو بكر الباقلاني. *إعجاز القرآن*. تحقيق السيد أحمد صقر. مصر: دار المعارف، الطبعة 3، د.ت.

أبو منصور الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل. *فقه اللغة وسر العربية*. تحقيق مصطفى السقا وآخرون. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة 1، 1938.

أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل. *الصناعتين الكتابة والشعر*. تحقيق علي البجاوي، أبو الفضل إبراهيم. لبنان: المكتبة العصرية، 1986.

أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل. *ديوان المعاني*. تحقيق أحمد حسن بسج. بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.

أديب، ميشيل. *صفي الدين الحلي*. بيروت: المطبعة المرميَّة، د.ط، د.ت.

إسماعيل، عز الدين. *الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة*. القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة 3، 1974.

- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة، الطبعة 1، 2007.
- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين أبي تمام والبحري. تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، الطبعة 4، د.ت.
- الأعشى الكبير، أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل. الديوان. تحقيق محمود الرضواني. الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، الطبعة 1، 2010.
- الإمام أحمد، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل الذهلي الشيباني. مسند الإمام أحمد. تحقيق شعيب الأرنؤوط، عادل مرشد. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1994.
- الإمام مالك، أبو عبد الله مالك بن أنس. موطأ الإمام مالك، رواية يحيى الليثي، إعداد أحمد عرموش. بيروت: دار النفائس، الطبعة 2، 1971.
- الإمام مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري. صحيح مسلم. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 1، 1991.
- الأيوبي، ياسين. آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي. طرابلس: جروس برس، د.ط، 1995.
- الأيوبي، ياسين. صفي الدين الحلي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، الطبعة 1، 1971.
- البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله. صحيح البخاري. دمشق: دار ابن كثير، الطبعة 1، 2002.
- البستاني، صبحي. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. د.م: دار الفكر اللبناني، الطبعة 1، 1986.
- البستي، أبو الفتح علي بن محمد بن الحسين بن يوسف بن محمد بن عبد العزيز. الديوان. تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، د.ط، 1989.
- البصير، كامل حسن. بناء الصورة الفنية في البيان العربي. بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987.
- البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري. بيروت: دار الأندلس، 1981.
- البكري، خميس. قضايا تراث المسلمين. القاهرة: مكتبة وهبة، الطبعة 1، 1988.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة 7، 1998.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، د.ط، د.ت.

- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر. *دلائل الإعجاز*. تحقيق محمود مُجد شاکر. القاهرة: مطبعة المدني، د.ط، 1992.
- الجلطلاوي، الهادي. *مدخل إلى الأسلوبية نظرياً وتطبيقاً*. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، د.ط، د.ت.
- الجناني، حسن إسماعيل. *البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع*. القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط، 2006.
- الجندي، علي. *فن التشبيه*. مصر: مكتبة النهضة، الطبعة 1، 1952.
- الحاقي، مُجد بن الحسين. *الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره*. تحقيق مُجد يوسف نجم. بيروت: دار صادر، 1965.
- الحاوي، إيليا. *في النقد الأدبي*. بيروت: دار الكتاب اللبناني، الطبعة 4، 1979.
- الحاقي، علي. *شعراء الحلة أو البابليات*. النجف: منشورات دار البيان، 1952.
- الخطيب القزويني، جلال الدين. *الإيضاح في علوم البلاغة*. تحقيق مُجد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، الطبعة 6، 1985.
- الخطولي، أمين. *مناهج تحديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب*. مصر: دار المعرفة، الطبعة 1، 1961.
- الدميري، أبو البقاء مُجد بن موسى. *حياة الحيوان الكبرى*. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 2، 1424.
- الدوادري، أبو بكر بن عبد الله بن أبيك. *كنز الدرر وجامع الغرر*. تحقيق مجموعة من المحققين. القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، 1994.
- الراعي النميري، أبو جندل عُبيد بن حُصين بن معاوية بن جندل. *الديوان*. تحقيق راينهرت فايرت. بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، د.ط، 1980.
- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد. *المفردات في غريب القرآن*. تحقيق مُجد سعيد كيلاني. بيروت: دار المعرفة، د.ت.
- الربيعي، حامد. *مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء*. مكة المكرمة: جامعة أم القرى، 1996.
- الرماني، علي بن عيسى بن علي بن عبد الله. *النكت في إعجاز القرآن ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن*. تحقيق مُجد خلف الله، د. مُجد زغلول سلام. مصر: دار المعارف، الطبعة 3، 1976.
- الزحشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر. *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعبون الأفاويل في وجوه التأويل*. تحقيق خليل مأمون شيحا. بيروت: دار المعرفة، 2002.
- الزيات، أحمد حسن. *دفاع عن البلاغة*. القاهرة: عالم الكتب، 1973.

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر. *مفتاح العلوم*. تحقيق نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 2، 1987.
- الشايب، أحمد. *أصول النقد الأدبي*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة 10، 1994.
- الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين بن موسى بن مُجَدِّد الموسوي. *أُمالي المرتضى*. تحقيق مُجَدِّد أبو الفضل إبراهيم. مصر: المكتبة العصرية، 1967.
- الصفدي، الحسن بن أبي محمد عبد الله بن عمر بن محاسن بن عبد الكريم الهاشمي العباسي. *نزهة المالك والمملوك في مختصر سيرة من ولي مصر من الملوك*. تحقيق عمر عبد السلام التدمري. بيروت: المكتبة العصرية، 2003.
- العاقي، إبراهيم. *الزمان في الفكر الإسلامي*. بيروت: دار المنتخب العربي، الطبعة 1، 1993.
- العاملي، محسن الأمين. *أعيان الشيعة*. بيروت: دار التعارف للمطبوعات، 1983.
- العصامي، عبد الملك بن حسين. *سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي*. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، علي مُجَدِّد معوض. بيروت: دار الكتب العلمية، 1998.
- العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم. *الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*. تحقيق عبد الحميد هندراوي. بيروت: المكتبة العصرية، الطبعة 1، 2002.
- الفقي، مُجَدِّد كامل. *الأزهر وأثره في النهضة الأدبية الحديثة*. القاهرة: المطبعة المنيرية بالأزهر الشريف، 1956.
- الفيروزآبادي، أبو طاهر مجد الدين مُجَدِّد بن يعقوب. *البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة*. تحقيق مُجَدِّد المصري. دمشق: دار سعد الدين، الطبعة 1، 2000.
- الفيروزآبادي، أبو طاهر مجد الدين مُجَدِّد بن يعقوب. *القاموس المحيط*. تحقيق أنس الشامي، زكريا أحمد. القاهرة: دار الحديث، د.ط، 2008.
- القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز. *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. تحقيق أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي. بيروت: المكتبة العصرية، 2006.
- القرشي، رضا محسن حمود. *الفنون الشعرية غير المعربة*. بغداد: وزارة الإعلام، د.ط، 1974.
- القرطاجي، أبو الحسن حازم بن مُجَدِّد بن حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تحقيق مُجَدِّد الحبيب بن خوجة. تونس: دار الكتب الشرقية، 1966.
- القط، عبد القادر. *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

- الكتبي، مُحمَّد بن شاکر بن أحمد بن عبد الرحمن. *فوات الوقایات*. تحقيق أحمد الأرناؤوط، ترکی مصطفى. بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة 1، 2000.
- المبرّد، أبو العباس مُحمَّد بن يزيد. *الكامل في اللغة والأدب*. تحقيق مُحمَّد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة 3، 1997.
- المنتبي، أبو الطيب أحمد بن الحسن. *الديوان*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1983.
- المرزباني، أبو عبد الله مُحمَّد بن عمران بن موسى. *الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء*. تحقيق علي البحاي. مصر: دار النهضة، 1965.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن مُحمَّد بن الحسن. *شرح ديوان الحماسة*. تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951.
- المسدي، عبد السلام. *النقد والحداثة*. بيروت: دار الطليعة، الطبعة 1، 1983.
- المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي. *السلوك لمعرفة دول الملوك*. تحقيق مُحمَّد مصطفى زيادة. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1975.
- الميداني، عبد الرحمن حسن. *البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها*. دمشق: دار القلم، الطبعة 4، 2013.
- النابعة الجعدي. *الديوان*. تحقيق واضح الصمد. بيروت: دار صادر، الطبعة 1، 1998.
- النابعة الذبياني، أبو أمامة زياد بن معاوية. *الديوان*. تحقيق حمدو طماس. بيروت: دار المعرفة، الطبعة 2، 2005.
- الناعوري، عيسى. *أدب المهجر*. مصر: دار المعارف، د.ط، 1967.
- الهاشمي، السيد أحمد. *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*. تحقيق يوسف الصميلي. بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، د.ت.
- الولي، مُحمَّد. *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990.
- اليونيني، موسى بن مُحمَّد. *ذيل مرآة الزمان*. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، الطبعة 2، 1992.
- امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي. *الديوان*. تحقيق عبد الرحمن المصطاوي. بيروت: دار المعرفة، الطبعة 2، 2004.
- إيفانكوس، خوسيه - بوثيلو، ماريا. *نظرية اللغة الأدبية*. ترجمة حامد أبو أحمد. القاهرة: مكتبة غريب، الطبعة 1، 1992.
- بارتليمي، جان. *بحث في علم الجمال*. ترجمة أنور عبد العزيز. مصر: دار النهضة ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، الطبعة 1، 1970.

- باشا، عمر موسى. الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك. دمشق: المكتبة العباسية، الطبعة 2، 1972.
- باشا، عمر موسى. أمير شعراء الشرق - ابن نباتة المصري. القاهرة: دار المعارف، 1963.
- بدوي، عبد الرحمن. خلاصة الفكر الأوربي - شوننهاور - سلسلة الفلاسفة. بيروت: دار القلم، الطبعة 1، 1942.
- بريجاوي، عبد الرؤوف. فصول في علم الجمال. بيروت: دار الآفاق العربية، الطبعة 1، 1981.
- بشار بن برد، أبو معاذ. الديوان. تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور. الجزائر: وزارة الثقافة، د.ط، 2007.
- بليث، هزيش. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. ترجمة محمد العمري. الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، د.ط، د.ت.
- ثعلب، أحمد بن يحيى. قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب. القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة 2، 1995.
- حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.
- حسان بن ثابت، أبو الوليد. الديوان. تحقيق عبد مهنا. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة 2، 1994.
- حسان، تمام. الأصول - دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب. القاهرة: عالم الكتب، د.ط، 2000.
- حسين، خالد. "جمالية الصورة الفنية". مجلة الموقف الأدبي 335 (مارس، 1999).
- حفني، محمد شرف. الصورة البيانية. مصر: دار نهضة مصر، د.ت.
- حور، محمد إبراهيم. صفى الدين الحلبي حياته وأثاره وشعره. دمشق: دار الفكر، الطبعة 2، 1990.
- حوى، سعيد. الرسول ﷺ. القاهرة: دار السلام، الطبعة 7، 2005.
- خالد، عبد الكريم هلال. أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة. بنغازي - ليبيا: منشورات جامعة قارونس، الطبعة 1، 2003.
- دحلان، أحمد زيني. السيرة النبوية. حلب: دار القلم العربي، الطبعة 1، 1996.
- ديكرو، أوزوالد - سشايفر، جان ماري. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ترجمة منذر عياشي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، 2007.
- ديلويس، لويس سي. الصورة الشعرية. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1982.
- ذو الرمة، أبو الحارث غيلان بن عقبة. الديوان. تحقيق عبد الرحمن المصطاوي. بيروت: دار المعرفة، الطبعة 1، 2006.
- ريتشاردز، أ. - فلسفة البلاغة. ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي. الدار البيضاء: مطبعة إفريقيا الشرق، 2002.

- زامل، صالح. تحول المثال - دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي صالح زامل، تحول المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، دار الفارس، عمان، 2003م. عمان: دار الفارس، 2003.
- زكريا، ميشال. مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة 1، 1984.
- سبيتزر، ليو. علم اللغة وتاريخ الأدب. ترجمة شكري عياد. القاهرة: مطبعة أصدقاء الكتاب، الطبعة 2، 1996.
- سليم، محمود رزق. صفى الدين الحلبي. مصر: دار المعارف، 1960.
- سليم، محمود رزق. عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي. القاهرة: مكتبة الآداب، 1962.
- شيخون، محمود السيد. الأسلوب الكنائسي نشأته وتطوره وبلاغته. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة 1، 1978.
- صالح، مخيمر. المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري. بيروت: دار ومكتبة الهلال، 1986.
- صبح، علي علي. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر. مصر: المكتبة الأزهرية للتراث، 1996.
- صبح، علي علي. الصورة الأدبية تأريخ ونقد. مصر: دار إحياء الكتب العربية، د.ت.
- صفى الدين الحلبي، أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي. الديوان. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، الطبعة 1، د.ت.
- صفى الدين الحلبي، أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي. شرح الكفاية البديعية. تحقيق نسيب نشاوي. بيروت: دار صادر، الطبعة 2، 1992.
- صفى الدين الحلبي، أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي. نتائج الألفية في شرح الكفاية البديعية. تحقيق رشيد عبد الرحمن العبيدي. بيروت: دار البشير، الطبعة 1، 2000.
- صقر، إياد محمد. معنى الفن. عمان: دار مأمون، الطبعة 1، 2010.
- صمود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس. تونس: منشورات كلية الآداب، د.ط، 1994.
- ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في النثر العربي. القاهرة: دار المعارف، الطبعة 6، د.ت.
- ضيف، شوقي. تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي. القاهرة: دار المعارف، الطبعة 7، د.ت.
- ضيف، شوقي. دراسات في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار المعارف، 2003.
- ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. القاهرة: دار المعارف، الطبعة 9، د.ت.

- طبانة، بدوي. *قدامة بن جعفر والنقد الأدبي*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة 3، 1969.
- عباس، إحسان. *فن الشعر*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955.
- عبد الرحمن، نصرت. *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث*. عمان: مكتبة الأقصى، 1982.
- عبد الله، محمد حسن. *الصورة والبناء الشعري*. مصر: دار المعارف، الطبعة 1، 1981.
- عبد النور، جبور. *المعجم الأدبي*. بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة 2، 1984.
- عتيق، عبد العزيز. *علم البيان*. بيروت: دار النهضة العربية، د.ط، 1985.
- عروات، أحمد فلاق. *النزعة المثالية في نهج البلاغة*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1998.
- عساف، ساسين. *الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس*. بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.
- عسيري، أحمد معمور. *موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام (تاريخ ما قبل الإسلام) إلى عصرنا الحاضر*. الرياض: مكتبة الملك فهد، 1996.
- عصفور، جابر. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
- عوض، رياض. *مقدمات في فلسفة الفن*. طرابلس: جروس برس، الطبعة 1، 1994.
- فخر الدين الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن. *نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*. تحقيق أحمد حجازي السقا. القاهرة: المكتب الثقافي، الطبعة 1، 1989.
- فريد، محمد فريد أحمد. *تاريخ الدولة العلية العثمانية*. تحقيق إحسان حقي. بيروت: دار النفائس، 1981.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج. *نقد الشعر*. تحقيق عبد المنعم خلفا. بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
- قطب، محمد. *دراسات قرآنية*. بيروت: دار الشروق، الطبعة 1، 1980.
- قليلة، عبده عبد العزيز. *النقد الأدبي في العصر المملوكي*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة 1، 1972.
- كحالة، عمر رضا. *معجم المؤلفين*. بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة 1، 1993.
- كروتشه، بندتو. *المجمل في فلسفة الفن*. ترجمة سامي الدروبي. بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، 2009.
- كريب، رمضان. *فلسفة الجمال في النقد الأدبي - مصطفى ناصف نموذجاً*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2009.
- كشاجم، أبو الفتح محمد بن محمود بن الحسين. *أدب النديم*. لبنان: منشورات الجمل، د.ت.

- كعب بن زهير. الديوان. تحقيق علي فاعور. بيروت: دار الكتب العلميّة، 1997.
- كليب، سعد الدين. مدخل إلى الفكر الجماليّ عند العرب المسلمين. حلب: منشورات جامعة حلب، د.ط، 2006.
- كوّار، مُجدّ كريم. البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة 1، 2006.
- كولردج، صمويل تليز. النظرة الرومانتيكية في الشعر. ترجمة عبد الحكيم حسان. مصر: دار المعارف، 1971.
- كوهن، جان. بُنية اللّغة الشّعريّة. ترجمة مُجدّ الولي، مُجدّ العمري. الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة 1، 1986.
- مبارك، زكي. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.
- مجاهد، عبد المنعم. فلسفة الفنّ الجميل. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، الطبعة 1، 1905.
- محمود، شفيق جاسر أحمد. "الممالك البحرية وقضائهم على الصليبيين في الشام". مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة 81 (1409).
- مرتاض، عبد المالك. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1983.
- مسعود، جبران. معجم الرائد. بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة 7، 1992.
- مصطفى، محمود. الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة 2، 1937.
- مصطفى، محمود. أهدي سبيل إلى علمي الخليل. تحقيق مُجدّ عبد المنعم خفاجي. الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة 1، 2002.
- مطر، أميرة حلمي. فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها). مصر: دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة 3، 1983.
- مندور، مُجدّ. في الميزان الجديد. مصر: نهضة مصر، 2004.
- ناصر، مصطفى. الصورة الأدبية. مصر: مكتبة مصر، 1958.
- ناصر، مصطفى. اللغة بين البلاغة والأسلوبية. جدة: النادي الثقافي، 1989.
- نافع، عبد الفتاح صالح. الصورة في شعر بشار بن برد. عمان: دار الفكر، 1983.
- هاف، كراهم. الأسلوب والأسلوبية. ترجمة كاظم سعد الدين. بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
- هلال، ماهر مهدي. رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية. الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، د.ط، 2006.
- هلال، مُجدّ غنيمي. النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار الثقافة، 1973.

- هلال، مُجد غنيمي. *دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده*. القاهرة: دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، د.ت.
- هولف، روبرت. *سيكولوجيا التفكير*. تحقيق أجد العاللي. د.م: دار القلم، الطبعة 1، 1999.
- هيجل، فريدريك. *المدخل إلى علم الجمال*. ترجمة جورج طرايشي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة 3، 1988.
- هيجل، فريدريك. *علم الجمال وفلسفة الفن، محاضرات عن الفن الجميل*. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. القاهرة: مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، الطبعة 1، 2010.
- ويس، أحمد مُجد. *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية*. الرياض: مؤسسة اليمامة، الطبعة 1، 2003.
- ياقوت الحموي، أبو عبد الله. *معجم البلدان*. بيروت: دار صادر، د.ط، 1977.





ÖZGEÇMİŞ

Eiad Jamous, Suriye'nin Humus kentinde liseyi bitirdikten sonra eğitimine Humus kentindeki El-Baas Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Arapça Dili Bölümü'nde devam ederek yüksek lisans derecesini elde etti. 2011 yılında El-Baas Üniversitesi Yüksek Diller Enstitüsü'nden Arapça dili öğretiminde yeterlilik ve uzmanlık derecesini kazanmış olup sonra Trablus - Lübnan'daki Al-Jinan Üniversitesi'nden Arap edebiyatı bölümünden yüksek lisans derecesine sahip oldu. 2019 yılında yapılmış tezin başlığı şu şekildedir: (Ebu İshak El-İlbiri El-Endülüs'ün zühdlerindeki üslup yapısı). 2010'dan günümüze kadar Suriye, Lübnan ve Türkiye'deki okullarda Arapça dilinin öğretilmesinde çalışmaktadır.

السيرة الذاتية

إياد جاموس، بعد التخرج من المرحلة الثانوية بمدينة حمص في سوريا، تابع تعليمه بجامعة البعث في مدينة حمص، في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، حصل بعدها على ماجستير تأهيل وتخصص في تعليم اللغة العربية من المعهد العالي للغات في جامعة البعث عام 2011م، وبعدها حصل على شهادة الماجستير من جامعة الجنان في طرابلس - لبنان تخصص الأدب العربي، عام 2019م، وكان عنوان الرسالة: (البنية الأسلوبية في زهديات أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي)، عمل في تدريس اللغة العربية في مدارس سوريا ولبنان وتركيا منذ عام 2010م إلى الآن.

RESUME

Eiad Jamous, after graduating from secondary school in Homs, Syria, continued his education at Al-Baath University in Homs, in the Faculty of Arts and Humanities. He later obtained a master's degree in Arabic language teaching from the Higher Institute of Languages at Al-Baath University in 2011. Subsequently, he earned a master's degree from Jinan University in Tripoli, Lebanon, specializing in Arabic literature in 2019. The title of his thesis was "Structural Composition in the Ascetic Poetry of Abu Ishaq Al-Ibri Al-Andalusi." He has been teaching Arabic language in schools in Syria, Lebanon, and Turkey since 2010.