

أثر التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي في بناء الصورة الفنية في شعر أبي تمام

د. عبد الهادي خضير (*)

تمثّل الصورة البلاغية، فاعلية لغوية خلاقية، تعمل في بنية النص الشعري، للتعبير عن الأفكار والأحاسيس، وتجسيمها.

والتشبيه واحد من وجوه نشاط خيال الشاعر، وجودته متأتية من تمكّنه من إحداث التخيل المناسب في نفس المتلقي، ودفعه إلى اتخاذ الموقف المطلوب، ولذا كان التشبيه أول وجوه الصورة البلاغية، وأكثرها جذباً لانتباه الشعراء فضلاً عن رواة الشعر ونقاده. فقد بدأ الإحساس بأهميته في الشعر مبكراً واقرنت جودته بجودة الشعر نفسه، فهي هو الفرزدق يسجد حين يسمع تشبيه لبيد في قوله:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبرٌ تجدُّ متوِّهاً أفلأمها

ويقول: «إنا نعرف مكان السجود في الشعر، كما تعرفونه في القرآن»^(١).

وتتفاوت فنية الصورة التشبيهية بتفاوت أنواع التشبيه، هذه الأنواع، هي في حقيقتها، ضروب للخيال الذي خلقها، إذ تتفاوت درجة الخيال، في كل لون من

(*) باحث في الأدب والبلاغة من العراق.

(١) الموازنة: ١ / ٤٦٢.

ألوان التشبيه، بتفاوت تركيب أسلوبه، سواء أكان تشبيهاً مفرداً أم مركباً أم ضمناً أم مقلوباً، أم بليغاً، لاسيما الأخير منه، أي التشبيه البليغ، لأن حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، والاكتفاء من أركان التشبيه، بالمشبه والمشبه به فقط، يوهم اتحادهما، ويبدوان كأن لا حدود بينهما، وفي ذلك مبالغة وإغراق في الادعاء بأن المشبه هو المشبه به نفسه، ولو كانا كذلك حقيقةً لما قامت الحاجة إلى التشبيه أصلاً، فقاعدة التشبيه تقوم على فرضية مؤداها أن وجه الشبه يجب أن يكون أقوى وأوضح في المشبه به منه في المشبه، والتشبيه إنما يقوم على هذا التفاوت بينهما، إذ يعمل المشبه به على تقريب صورة المشبه وحقيقته إلى ذهن المتلقي، ولذا عدّ التشبيه نوعاً من المقايسة. أما التشبيه البليغ فإنه يجعل طرفي التشبيه على درجة واحدة من قوة وجه الشبه، وهو ما يحققه حذف الأداة، أما حذف وجه الشبه فإنه يفتح المجال واسعاً أمام الذهن لتصور أكثر من لون من ألوان العلاقة التي تربط طرفي التشبيه، دون أن يحد ذلك بصفة أو صفات جرى ذكرها في الكلام.

على أن قوة الخيال في التشبيه البليغ تتباين - هي أيضاً - بتباين تركيب أسلوبه، الذي ينقسم على ضروب، أشهرها^(٢):

١- المشبه والمشبه به، مبتدأ وخبر، أو ما أصله مبتدأ وخبر، كقول أبي تمام من الضرب الأول:

هو الغيثُ، لو أفرطتُ في الوصف عامداً لأكذبَ في مدحه ما كنتُ كاذبا^(٣)

فقوله: (هو الغيث) تشبيه بليغ بأسلوب المبتدأ والخبر. ومثال الضرب الثاني، قوله:

إن الحمايمَ من بيضٍ ومن سُمِرٍ دلوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشْبٍ

(٢) ينظر: علم أساليب البيان: ١٥٤-١٥٦، والبلاغة والتطبيق: ٢٩١-٢٩٢.

(٣) الديوان: ٢٤١ / ١.

فقوله: (إن الحمامين... دلوا الحياتين) تشبيه بليغ بأسلوب ما أصله مبتدأ وخبر. وكذلك قوله:

ولطالما أمسى فؤادك منزلاً ومحلّة لظباء ذاك المنزل

فقوله: (أمسى فؤادك منزلاً) تشبيه بليغ بأسلوب ما أصله مبتدأ وخبر أيضاً.

٢- المشبه مقصور على المشبه به ومحصور معه في حدود مدلوله، وذلك

بأسلوب القصر والحصر، كقوله:

أَيَّامَنَا مَا كُنْتَ إِلَّا مَوَاهِبًا وَكُنْتَ بِإِسْعَافِ الْحَيِّبِ حَبَائِبًا

سَنُغْرِبُ تَجْدِيدًا لِعَهْدِكَ فِي الْبُكََا فَمَا كُنْتَ فِي الْأَيَّامِ إِلَّا غَرَائِبًا^(٤)

فقوله: (ما كنت إلا مواهبا) و(فما كنت.. إلا غرائباً) تشبيه بليغ بأسلوب

القصر والحصر.

٣- المشبه به مصدر مبین للنوع (مفعول مطلق) كقوله:

تَصْرَحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا عَنْ يَوْمِ هَيْجَاءِ مِنْهَا طَاهِرٍ جَنْبِ

فقوله: (تصرح الدهر تصریح الغمام) تشبيه بليغ بأسلوب المفعول المطلق.

٤- المشبه به حال من المشبه، كقوله:

بِمُدَامَةٍ تَغْدُو الْمُنَى لِكَوْوَسِهَا خَوَلًا عَلَى السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ

فقوله (تغذو المنى... خولاً) أي معينة تشبيه بليغ بأسلوب الحال.

٥- المشبه والمشبه به مربوطان بحرف الجر، سواء تقدم المشبه أو المشبه به، كقوله من الأول:

فَلَمَّا رَأَى الْخَرْمِيُّونَ وَالْقَنَا بَوْبِلٍ أَعَالِيهِ مُغِيثَ الْأَسَافِلِ

فقوله (القنا بوبل) أي (القنا كالوبل) فهو تشبيه بليغ ربط فيه المشبه (القنا) بالمشبه به (الوبل) بحرف الجر (الباء) وكقوله من الثاني:

سَأَوْطِيُّ أَهْلَ الْعَسْكَرِ الْآنَ عَسْكَرًا مِنْ الذُّلِّ مَحَاءً لِتِلْكَ الْمَعَالِمِ

فقوله: (عسكر من الذل) أي (الذل كالعسكر) فهو تشبيه بليغ ربط فيه المشبه (الذل) بالمشبه به (عسكر) بحرف الجر (من).

٦- المشبه به مفعولٌ به، كقوله:

مِنْ كُلِّ قَرْمٍ يَرَى الْإِقْدَامَ مَأْدَبَةً إِذَا خَدَا مُعْلَمًا بِالسَّيْفِ أَوْ وَسَجَا

فقوله: (يرى الإقدام مأدبة) تشبيه بليغ بأسلوب المفعول به.

٧- المشبه والمشبه به في تركيب إضافي، نلمس فيه المشبه به مضافاً إلى المشبه، كقوله:

أَلْبَسَكَ اللَّهُ ثَوْبَ عَافِيَةٍ فِي نَوْمِكَ الْمُعْتَرَى وَفِي أَرْقِكَ^(٥)

فقوله: (ثوب عافية) تشبيه بليغ بأسلوب التركيب الإضافي إذ أصل التشبيه (العافية كالثوب) جرى حذف أداة التشبيه لكونه تشبيهاً بليغاً فصار التشبيه (العافية ثوب) ثم أضيف المشبه به (ثوب) إلى المشبه (عافية) فصار التشبيه (ثوب العافية).

وهذا اللون من التشبيه البليغ هو الذي سندير عليه كلامنا في بحثنا عن التشبيه البليغ في شعر أبي تمام.

بين التشبيه البليغ والاستعارة

تعرّض مبحثا التشبيه البليغ والاستعارة لخلط كبير في كتب البلاغة والنقد القديمة عندنا، وذلك لأن التشبيه البليغ قد جرى فيه حذف أداة التشبيه ووجه

(٥) الديوان: ٩٥ / ٢.

الشبه معاً، بما سمح بحدوث مثل هذا الخلط، حتى عند أشهر البلاغيين والنقاد العرب، فها هو أبو هلال العسكري يعد قول الوأواء الدمشقي:

وأسبَلْتُ لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتُ ورداً وعصّتُ على العنّاب بالبرْدِ

من أتم التشبيه «فشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء، في بيت واحد الدمع باللؤلؤ والعين بالنرجس والحدود بالورد والأنامل بالعناب والشعر بالبرْد»^(٦)، وهو ما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني أيضاً، فهو عنده «تشبيه خمسة بخمسة... وأتى به بغير آلة التشبيه»^(٧)، كما أنه أورد كلامه هذا في مبحث التشبيه لا الاستعارة بما يؤكد رسوخ قناعته، أن هذا البيت هو من التشبيه لا من الاستعارة. على حين تنبه بلاغيون آخرون على أن ما ورد في البيت هو استعارة لا تشبيه، ومن هؤلاء ابن الأثير، الذي توقف عند هذه القضية في بحثه للاستعارة، وخصص لها مبحثاً في كتابه، سماه (الفرق بين التشبيه والاستعارة) فقال منبهاً على هذا الغلط: «وهذا التشبيه المضمّر الأداة قد خلطه قوم بالاستعارة، ولم يفرقوا بينهما، وذلك خطأ محض»^(٨) مؤكداً أن الفيصل في هذا الموضوع هو ذكر طرفي التشبيه، أو أحدهما، فإذا ذكر طرفا التشبيه في الكلام فهو تشبيه، أما إذا حُذِف أحدهما، فهو استعارة، يقول: «وعلى هذا فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يُطوى ذكر المستعار له، الذي هو المنقول إليه، ويُكتفى بذكر

(٦) الصناعتين / ٢٥٧.

(٧) العمدة: ١ / ٢٩٤.

(٨) المثل السائر: ٢ / ٧٢.

المستعار الذي هو المنقول»^(٩). ويلاحظ أن ابن الأثير نصّ على حذف المشبه (المستعار له) والاكتفاء باللفظ المنقول (المستعار) حتى يكون الكلام استعارة، ولم يشر إلى جواز حذف (المستعار منه) المشبه به، والاكتفاء بلازمة من لوازمه تنسب إلى (المستعار له) المشبه، وهو ما يعرف بـ(الاستعارة المكنية)، وما ذكره ابن الأثير هو ما يعرف بـ(الاستعارة التصريحية).

والحقيقة أن القاضي الجرجاني، قد سبق ابن الأثير في التنبيه على هذا الخلط عند البلاغيين، إذ قال: «وربما جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة، وهو تشبيه أو مثل، فقد رأيت بعض أهل الأدب، ذكر أنواعاً من الاستعارة، عدّها فيها قول أبي تمام:

والحبُّ ظهرَ أنتَ راكبُهُ فإذا صرفتَ عنانهُ انصرفا

ولستُ أرى هذا وما أشبهه استعارة، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر، أو الحب كظهر تديره كيف شئت، إذا ملكت عنانه، فهو إما ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء، وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها»^(١٠) وعلى وضوح كلام القاضي الجرجاني، وتمييزه المبكر بين التشبيه البليغ والاستعارة، إلا أنه لم يسلم من الوقوع فيما حذّر منه، فهذا هو يعد قول مسلم بن الوليد:

ظلمتُك إن لم أجزل الشكر إنما جعلتَ إلى شكري نوالك سُلمًا

(٩) م.ن: ٧٤/٢.

(١٠) الوساطة / ٤١.

من الاستعارة، وراح يفاضل بينها وبين الاستعارة في قول أبي تمام:
ما ضرَّ أروعَ يرتقي في همّةٍ روعاء أن لا يرتقي في سلّم
ومن يدقق النظر في قول مسلم بن الوليد، يجد أن ما جاء فيه هو تشبيه بليغ،
لا استعارة، فقد قال: (جعلت... نوالك سلماً) فذكر المشبه (نوال) والمشبه به
(سلماً)، وهو تشبيه بليغ بأسلوب المفعول به.

أما الأمدي فإنه، وإن لم يعرض للموضوع، إلا أن تعليقاته النقدية على الأبيات،
أوضحت، كذلك، اختلاط المفهومين في ذهنه، فحين يعرض لقول الشاعر:

ولا جتدبت فرش من الأمن تحتكم هي المثل في لين بها والأرائك
يقول معلقاً: «وجعل للأمن فرشاً... وهذه استعارات في غاية القباحة
والهجانة والبعد من الصواب»^(١١) ومن تعليقه هذا يتوضح أن قول الشاعر
(فرش من الأمن) استعارة، ولكن إنعام النظر فيه يبين أنه تشبيه بليغ لا
استعارة، لأنه ذكر في التشبيه المشبه (الأمن) والمشبه به (فرش)، وهو ما أشار
إليه الأمدي نفسه بقوله (جعل للأمن فرشاً) فصرح بذكر طرفي التشبيه هو
أيضاً، وحقيقته أنه تشبيه بليغ بأسلوب حرف الجر.

أما أبو هلال العسكري الذي لاحظنا أنه عدّ قول الوأواء الدمشقي تشبيهاً لا
استعارة، فإننا نجد في مكان آخر من كتابه متردداً بين عدّ مثل هذه التشبيهات، من
التشبيه البليغ أو الاستعارة محتكماً في ذلك إلى ذوقه، وهو ما تجلّى في تعليقه على قوله
تعالى: ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ هُنَّ﴾ [البقرة: ١٨٧] إذ يقول: «معناه فإنه يماس المرأة
وزوجها يماسها. والاستعارة أبلغ، لأنها أدل على اللصوق وشدة المماسة. ويحتمل أن

يقال: إنها يتجردان ويجتمعان في ثوب واحد ويتضامان، فيكون كل واحد منهما للآخر بمنزلة اللباس، فيجعل ذلك تشبيهاً بغير أداة التشبيه»^(١٢).

والحقيقة أن ما جاء في الآية الكريمة، هو تشبيه بليغ، لا استعارة، فقوله تعالى ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ﴾ [البقرة: ١٨٧] مشبه ومشبه به، وكذلك قوله تعالى ﴿وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ هُنَّ﴾ [البقرة: ١٨٧] فهما تشبيهان بليغان بأسلوب المبتدأ والخبر.

وقد أكد العسكري حكمه الذوقي هذا وهو يعرض لقوله تعالى: ﴿أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا﴾ [المائدة: ١١٤] فيقول شارحاً: «حقيقته ذات سرور، والاستعارة أبلغ، لأن العادة جرت في الأعياد بتوفر السرور عند الصغير والكبير، فتضمن العيد من معنى السرور ما لا تتضمن الحقيقة»^(١٣).

وما في هذه الآية الكريمة تشبيه أيضاً لا استعارة، فقد جرى ذكر المشبه [مَائِدَةً] والمشبه به [عِيدًا]، ولم يحذف أحدهما. وربما غالى أبو هلال العسكري في احتكامه للذوق، حتى عدّ ما هو من المجاز المرسل استعارة، كقول الشاعر:

إذا سقط السماء بأرض قومٍ رعيناه وإن كانوا غضاباً^(١٤)

وقوله تعالى: ﴿تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا﴾ [القمر: ١٤]^(١٥).

والغريب أن أبا هلال العسكري الذي احتكم إلى الذوق في توجيه الكلام، أكان تشبيهاً أم استعارة، يسارع في تخطئة من يقول إن مثل هذه الأقوال من

(١٢) الصناعتين / ٢٧٦. والآية من سورة البقرة / ١٨٧.

(١٣) م. ن / ٢٨١. والآية من سورة المائدة / ١١٤.

(١٤) الصناعتين / ٢٨٣.

(١٥) م. ن / ٢٩١ والآية من سورة القمر / ١٤.

التشبيه لا الاستعارة، كما في تعليقه على قول الشاعر:

فغطتْ بأيديها ثمارَ نحورها كأيدي الأسارى أثقلتْها الجوامعُ

فيقول معلقاً: «وعند بعضهم أن قوله: ثمار نحورها، وما شاكلة من باب التشبيه، وليس هو من الاستعارة. والصحيح أنه من باب الاستعارة لأنه نقل العبارة من شيء إلى شيء، وبهذا حدَّ العلماء الاستعارة، وفي هذا الباب منه شيء كثير أوردته على علم به»^(١٦).

ونحن نرى أن قوله (ثمار نحورها) يمكن أن يحمل على الاستعارة كما يمكن أن يحمل على التشبيه، فإذا قلنا إنه شبه نحورها بالشجرة ثم حذف المشبه به وجاء بلازمة من لوازمه (ثمار) كانت استعارة مكنية، أما إذا قلنا إنه شبه نحورها بالثمار على طريقة (لجين الماء) فيكون تشبيهاً بليغاً بأسلوب التركيب الإضافي، ولانشك في أن تشبيه النحور بالثمار أجمل صورة من تشبيه النحور بالشجرة، فالذوق الذي احتكم إليه أبو هلال العسكري في ترجيح كون الكلام تشبيهاً بغير أداة أم استعارة، هو الذي يدفعنا إلى تفضيل أن يكون ما جاء في البيت تشبيهاً بليغاً لا استعارة.

ويبدو أن عبارة أبي هلال العسكري الأخيرة، توضح سبب الخلط الذي وقع فيه هو وغيره من البلاغيين والنقاد العرب، ذلك أنهم اقتصروا في التفريق بين التشبيه والاستعارة، على أن الاستعارة هي نقل للعبارة من شيء عُرف بها إلى شيء لم يعرف بها، ولم يذكروا العنصر الأهم هنا، وهو ذكر طرفي التشبيه أو أحدهما، ولما كانت بعض أنواع التشبيه البليغ يوحى ظاهر العبارة فيها بحصول هذا النقل، كما في

قول الشاعر السابق (ثمار نحورها) أو قول أبي تمام قبله (ثوب عافية) تفاوت البلاغيون في حمل مثل هذا الكلام على التشبيه أم على الاستعارة، فمن اكتفى بالنقل شرطاً للاستعارة عدّه منها، ومن التفّت إلى ذكر المشبه والمشبّه به عدّه تشبيهاً.

وحتى عبد القاهر الجرجاني، الذي كان على وعي تام بالفرق بين التشبيه البليغ والاستعارة، وأفاض في شرحهما، والتمثيل لهما، لم يسلم من الوقوع في هذا الخلط. لقد خصص عبد القاهر مبحثاً للتفريق بين التشبيه والاستعارة، ابتدأه بالقول:

«اعلم أن الاسم إذا قُصد إجراؤه على غير ما هو له لمشابهة بينهما كان ذلك على ما مضى من الوجهين: أحدهما أن تسقط ذكر المشبه من البين حتى لا يُعلم من ظاهر الحال أنك أردته، وذلك أن تقول (عنت لنا ظبية) وأنت تريد امرأة و(وردنا بحرًا) وأنت تريد الممدوح... والوجه الثاني أن تذكر كل واحد من المشبه والمشبّه به فتقول (زيد أسد) و(هند بدر)... وقد كنت ذكرت فيما تقدم أن في إطلاق الاستعارة على هذا الضرب الثاني بعض الشبهة»^(١٧).

ويتابع عبد القاهر كلامه جامعاً الفيصل في عدّ الكلام من التشبيه أو الاستعارة، ذكر طرفي التشبيه أو أحدهما صريحاً في الكلام مجوّزاً تسمية ما هو استعارة تشبيهاً، إذا كان القصد منه إيضاح غرض الكلام ومضمونه، يقول: «فأما تسمية الأول تشبيهاً فغير ممنوع ولا غريب إلا أنه على أنك تُخبر عن الغرض وتُنبئ عن مضمون الحال، فأما أن يكون موضوع الكلام وظاهره موجباً له صريحاً فلا»^(١٨).

(١٧) أسرار البلاغة / ٢٩٦-٢٩٧.

(١٨) م.ن / ٢٩٩.

ثم يتنبه عبد القاهر على ضروب من التشبيه البليغ، يمكن أن تختلط بالاستعارة، فيقول: «إن الحالة التي يُختلف في الاسم إذا وقع فيها أيسمى استعارة أم لا يسمى، وهي الحالة التي يكون الاسم فيها خبر مبتدأ أو منزلاً منزلة، أعني أن يكون خبر كان أو مفعولاً ثانياً لباب (علمت) لأن هذه الأبواب كلها أصلها مبتدأ وخبر، أو يكون حالاً»^(١٩). ولاشك في أن كلامه هذا، هو الأساس في كلام البلاغيين اللاحقين على ضروب التشبيه البليغ، بما يؤكد رسوخ قدم عبد القاهر في هذا الباب.

ولكن السؤال: هل أن ذلك عصمه من الوقوع في الخلط الذي وقع فيه غيره، بين التشبيه والاستعارة؟ يمكننا الإجابة باطمئنان، إن عبد القاهر استطاع أن يعرض للفروق الدقيقة بين التشبيه البليغ والاستعارة، وبشكل متميز، وبما لم نجده عند غيره من البلاغيين السابقين عليه أو المعاصرين له، ولكن من متابعتنا لبعض شواهد الاستعارة التي اختارها في كتاب (دلائل الإعجاز) نجد أنه لم يسلم من الوقوع فيما حذر منه، فهو حين يعرض نظريته في (النظم) ينطلق من حقيقة يؤمن بها ويقررها ابتداءً، وهي أن الألفاظ المفردة ليست بذات قيمة خارج السياق، أو النظم الذي يتنظمها، فقيمتها مكتسبة من النظم الذي ترد فيه، ويسوق - دليلاً على ما ذهب إليه - عددًا من الألفاظ التي تفاوت الحال بها بين القبول والرفض أو الجمال وعدمه من نظم إلى آخر، ولكي يزيد قارئه اقتناعاً بما يقول، لم يكتف بالألفاظ المفردة مطلقة، بل أورد كذلك بعض الألفاظ المستعارة، مؤكداً أن حسننها هي أيضاً، يتفاوت من نظم إلى آخر وبحسب النظم الذي ترد فيه... يقول: «ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحظة

لا تجدها في الباقي، مثال ذلك، أنك تنظر في لفظة الجسر في قول أبي تمام:
لا يطمع المرء أن يجتأب جُتتهُ بالقول ما لم يكن جسراً له العملُ
وقوله:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسرٍ من التعبِ
فترى لها في الثاني حسناً لا تراه في الأول، ثم تنظر إليها في قول ربيعة الرقي:
قولي: نعم ونعم إن قلتِ واجبةُ قالت: عسى - وعسى جسرٌ إلى نعم
فترى لها لطفاً وخلاصة وحسناً ليس الفضل فيه بقليل»^(٢٠).

فواضح أن عبد القاهر الجرجاني يعد لفظة (الجسر) استعارة في الأبيات الثلاثة، ولكن إنعام النظر فيها يوضح أنها جميعاً تشبيهات وليست استعارات، وبالاستهداء بكلام عبد القاهر نفسه في أسرار البلاغة - كما سبق - ففي البيت الأول قال أبو تمام «ما لم يكن جسراً له العملُ» فجعل العمل (المشبه) جسراً (المشبه به)، فهو تشبيه بليغ ذكر فيه طرفي التشبيه وجاء بأسلوب ما أصله مبتدأ وخبر، أو على حد قول عبد القاهر السابق «أن يكون خبر كان».

وقال أبو تمام في البيت الثاني: «جسر من التعب» حيث شبه (التعب) بـ(الجسر) وربط بين المشبه والمشبه به بحرف الجر، فهو تشبيه بليغ بأسلوب حرف الجر لا استعارة، وكذلك ما ورد في البيت الثالث، حيث قال ربيعة الرقي: «وعسى جسرٌ إلى نعم» فهذا تشبيه بليغ بأسلوب المبتدأ والخبر، جاء فيه المشبه (عسى) مبتدأ والمشبه به (جسر) خبراً.

ولعلنا لا نغالي إذا ما قلنا: إن البلاغي الوحيد من بلاغينا القدماء ممن نجا من

الوقوع في هذا الخلط هو القزويني، فها هو حين يقف على قول أبي تمام المشهور:

لا تسقني ماء الملام فيأني صبَّ قد استعذبتُ ماء بكائي

يقول معلقاً وشارحاً:

«وأما قول أبي تمام فليس له فيه دليل، لجواز أن يكون أبو تمام شبه الملام بظرف الشراب، لاشتماله على ما يكرهه الملام، كما أن الظرف قد يشتمل على ما يكرهه الشارب، لبشاعته أو مرارته فتكون التخيلية في قوله تابعة للمعنى عنها، أو بالماء نفسه لأن اللوم قد يُسكن حرارة الغرام، كما أن الماء يسكن غليل الأوام^(٢١)، فيكون تشبيهاً على حدّ (لجين الماء) فيما مرّ، لا استعارة»^(٢٢).

فكلام القزويني واضح في جواز حمل قول أبي تمام (ماء الملام) على الاستعارة، أو على التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي، وهو ما أوجزه بقوله «تشبيهاً على حدّ (لجين الماء)» إذ أصل هذا التشبيه (الماء كاللجين) ثم حذفت أداة التشبيه على حدّ التشبيه البليغ، فصار (الماء لجين) وهو تشبيه بليغ بأسلوب المبتدأ والخبر، ثم جرى تركيب التشبيه بأسلوب التركيب الإضافي، إذ أضيف المشبه به (لجين) إلى المشبه (الماء) فصار التشبيه: (لجين الماء) وهو ما يصدق على قول أبي تمام (ماء الملام).

التشبيه البليغ / الإضافي في شعر أبي تمام:

يقول الدكتور عبد القادر الرباعي - ولعله أفضل من درس الصورة الفنية في شعر أبي تمام - بعد بحث معمق في شعر أبي تمام وفهم متميز لفكره: «إن الصفة الغالبة على تشابه أبي تمام هي الاقتراب الشديد من طبيعة الاستعارة...

(٢١) حرارة العطش.

(٢٢) الإيضاح: ٣١٤/٢.

إن الصفة الغالبة على تشابيهه خلوها من الأداة»^(٢٣)، وهذا تشخيص دقيق لطبيعة فكر أبي تمام وخياله، ذلك أن أبا تمام يمثل نقلة نوعية في الشعر العربي، فهو بحق مرحلة متقدمة من مراحل هذا الشعر، إذ استطاع بفكره الواسع المتحرر، وخياله البعيد أن يقفز بالشعر العربي إلى حالة جديدة عليه، فبعد أن كان يدرج على الأرض أو يجلّق - في أحسن أحواله - قريباً منها، استطاع هذا الشاعر الذي سبق عصره بأشواط، أن يجعل له جناحين يخلق بهما عالياً، فلم تستطع أفكار معاصريه - ولا من جاء بعدهم - أن ترقى إلى مستوى تفكيره، وجنح هو في خياله بعيداً، فيما ظلوا هم يبحثون عن الحقيقة في الشعر كما يرضاها العقل وتثبت صحتها التجربة.

وإذا كانت الاستعارة هي السمة المميزة لشعره، والغالبة عليه، حتى إن «معدل نسبتها يزيد على ٧٠٪ من مجموع صوره الأخرى»^(٢٤)، فإننا وجدنا أن تشابيهه البليغة (المحذوفة الأداة ووجه الشبه) كانت غالبية هي أيضاً على شعره حتى يمكننا القول بأنها طغت على تشابيهه المرسل (المذكورة الأداة) وبما لم نألفه عند من سبقه من الشعراء، بما يجعلنا نقرر أن التشبيه البليغ يمثل قفزة أبي تمام الأولى من التشبيه إلى الاستعارة، أما قفزته الثانية فيمثلها التشبيه البليغ/ الإضافي، الذي بدا لنا مرحلته الانتقالية من التشبيه البليغ إلى الاستعارة، معتمدين في ذلك على أمرين، أولهما: العدد الكبير من تشبيهاته البليغة بأسلوب التركيب الإضافي، التي استطعنا أن نحصي منها ما يقرب من (٢٤٠) تشبيهاً، وهو عدد يفوق عدد تشبيهاته في أي ضرب آخر منه.

(٢٣) الصورة الفنية في شعر أبي تمام / ١٦٥.

(٢٤) م.ن / ١٦٧.

وثانيهما هو بنية هذا الضرب من التشبيه في بعدها عن قاعدة التشبيه القائمة على أساس انفصال المشبه عن المشبه به وبقائهما مستقلين، وقربها من الاستعارة القائمة على تداخل أحدهما في الآخر حتى إن أحدهما صار ينوب مناب الآخر.

عرفنا مما تقدم أن التشبيه البليغ قائم على المبالغة، لأنه يخرق القاعدة البلاغية للتشبيه في تفاوت المشبه به عن المشبه، إذ جرى العرف البلاغي - انطلاقاً من متطلبات الذوق العربي - على أن يكون وجه الشبه أتم وأوضح في المشبه به منه في المشبه، أما في التشبيه البليغ فإن حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، والاكتفاء من التشبيه بالمشبه والمشبه به، يجعلها نظيرين، فيرتفع المشبه بالتشبيه البليغ إلى مستوى المشبه به، وهو ما يتوضح في قولنا (هو الغيث) فقد صار التشبيه من الرسوخ والثبات بدرجة قولنا (هو رجل)، وهذه الدرجة من المبالغة لم تخرج كثيراً عن طبيعة الذوق العربي، وظل هذا الضرب من التشبيه مقبولاً، كما قبلت المبالغات الشعرية التي لم تخرق المألوف والشائع من أقوالهم وأشعارهم.

أما في التشبيه البليغ/الإضافي فإننا نلمس أن خيال الشاعر - أو المشبه عموماً - يذهب بعيداً في مبالغته، حين يعمد إلى جعل المشبه به (وهو الكامل في وجه الشبه) مضافاً إلى المشبه (وهو الناقص في وجه الشبه) أي يكون جزءاً منه، وبذلك تنقلب قاعدة التشبيه رأساً على عقب، فبعد أن كان مقرراً أن يوضح المشبه به المشبه ويقربه إلى الأذهان صار المشبه هو وسيلة تعريف المشبه به بعد أن أضيف إليه، فصار الأصل (المشبه به) جزءاً وصار الفرع (المشبه) كلاً. ومثال ذلك قول أبي تمام السابق (ماء الملام) إذ أصل التشبيه (الملام كالماء) فقرب التشبيه صورة المشبه (الملام) إلى ذهن المتلقي بعقد الصلة بينها وبين المشبه به (الماء) لوضوح صورة

المشبه به ورسوخها في ذهنه، ثم جُعل التشبيه المرسل تشبيهاً بليغاً بعد حذف أدواته فصار (الملام ماء) وهنا تساوى طرفا التشبيه بعد أن جاء بأسلوب المبتدأ والخبر، ومع أن هذا مبالغة إلا أن خيال الشاعر لم يقف عند هذا الحد، بل ذهب بعيداً في مبالغته، حين أضاف المشبه به (الماء) إلى المشبه، فصار التشبيه (ماء الملام).

وهكذا نستطيع القول - مطمئنين - أن خط صور أبي تمام الشعرية، قد تطور من التشبيه (المرسل) المذكور الأداة إلى التشبيه (البليغ) المحذوف الأداة، ثم التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي، ثم عبر إلى الاستعارة، حيث غاية الخيال والتناهي في المبالغة الصورية، حين يجل أحد طرفي التشبيه محل الآخر ويطوي ذكره.

إن الحافظ الرئيسي إلى هذه الدراسة في صور أبي تمام الشعرية، هو ما لمسناه من سهام النقد الكثيرة التي وجهت إلى صور أبي تمام الاستعارية ومؤاخذتها في أنها خرقت الذوق العربي - في عصره - بما لم يألفه معاصروه أو من جاء بعدهم، وبعد ما لمسناه من إمكان حمل كثير من هذه الاستعارات على أنها من التشبيه لا الاستعارة، فإننا بذلك نرد كثيراً من تلك السهام، لأن أبا تمام بذلك لم يخرق الذوق العربي أو يخرج عنه خروجاً فاضحاً، وإنما تدرج في ذلك، حتى كأنه كان يمهد له كي يتقبل استعاراته، بعد أن يكون قد أعطاه (جرعات) من مبالغاته في التشبيه البليغ/ الإضافي، بعد أن يطمئن - على وفق هذا التشبيه - أن طرفي التشبيه موجودان، وأن أحدهما لم ينب مناب الآخر، حتى إذا اعتاد الذوق العربي هذا اللون من التشبيه، قفز به بعد ذلك قفزته الكبرى نحو الاستعارة.

وبذلك ستكون دراستنا للتشبيه البليغ/ الإضافي في شعر أبي تمام منطلقة من

هذه الحقيقة، إذ سنقوم بتقسيم هذه التشبيهات على قسمين:

القسم الأول: التشبيهات البليغة بأسلوب التركيب الإضافي التي لا يمكن أن تحمل على الاستعارة.

القسم الثاني: التشبيهات البليغة بأسلوب التركيب الإضافي التي يجوز حملها على الاستعارة أيضًا.

١ - التشبيهات البليغة/ الإضافية التي لا تُحمل على الاستعارة

ينبغي التنبيه أولاً على أننا لا نقصد من وراء هذا التقسيم التقليل من شأن الخيال الذي يخلق التشبيه، إعلاءً لشأن الاستعارة، فنحن نرى أن الخيال الذي يخلق التشبيه هو ذاته الذي يخلق الاستعارة، فلكل منهما نصيبه منه، ومن فكر الشاعر وهو يستحضر كلاً منهما تعبيراً عن معانيه بما يناسب هذه المعاني ودرجة انفعال الشاعر بها، والغرض الذي يؤديه كل منهما في القصيدة. وإنما غرضنا هو ما أشرنا إليه قبل قليل، من تدرج أبي تمام في خيالاته، كي لا يستفز الذوق السائد، فهو بعد أن قارب بين الأشياء المتباعدة أو التي لا صلة بينها، حتى صارت العلاقة بينها مألوفة، عاد ليخلخل هذه العلاقة في التشبيه البليغ/ الإضافي بما يسمح به الخيال وتستلزمه طبيعة الشعر ولغته، فهو حين يقول:

عَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَكَبَتْ لَهَا ذَهَبَ الْمَعَانِي صَاغَةً الشُّعْرَاءُ^(٢٥)

لم يخرج في قوله (ذهب المعاني) عمّا درج عليه العرب من تشبيه الأشياء النفيسة بالذهب، ولكن خيال أبي تمام خطأ خطوة أبعد حين جعل المشبه به (الذهب) على نفاسته جزءاً من هذه المعاني النفيسة، وبذلك لم تعد المعاني ذهباً فحسب، وإنما هي معدن لكل نفيس، والذهب واحد منها، كما أن صنعة أبي تمام المتميزة قد نشرت

وَشَيْهَا على هذا البيت، فما دامت هذه الخمرة الموصوفة في البيت (عينية) في أصلها (ذهبية) في لونها، كان لابد للجناس (الذهب) أن يعلن حضوره، في هذه الموازنة الصوتية، التي تكتنز مخالفة دلالية بين ذهبية اللون وذهبية الأصل، ليكمل تشبيهه البليغ بتشبيه آخر هو قوله (صاغة الشعراء) بما يمكن أن ندعوه (ترشيحاً) للتشبيه الأول، فما دامت المعاني ذهباً فلا بد أن يكون الشعراء صاغة له.

يمكن القول - باطمئنان - إن أبا تمام - في هذا اللون من التشبيهات في الأقل - لم يذهب بعيداً عما ألفه الذوق العربي، وما تداوله الشعراء من قبل، ولكنه اختار لنفسه طريقاً جديداً يخالف به من سبقه، وهو ما يؤكد حرصه على أن يكون شيئاً جديداً في الشعر العربي، سواء على مستوى ابتداع المعاني أو ابتكار الصور أو السعي وراء المحسنات، بما جعله زعيماً لمدرسة البديع التي سبقه في ابتداع مذهبها بشار وأبو نواس ومسلم وأبو العتاهية، ولكنه تميز منهم جميعاً، كي يحمل لواءها رأساً لهذا المذهب الشعري. فهذا هو يقول متغزلاً:

قد صرَّفَ الراؤُونَ خَمْرَةَ خَدِّهِ وَأَظْنُهَا بِالرِّيقِ مِنْهُ سَتَقُطِبُ^(٢٦)

معبِّراً بالتشبيه (خمرة خده) عن شدة خجل الحبيب من كثرة الناظرين إليه، حتى استحالت خمرة خده كخمرة الخمرة، وهو هنا - على ملاحظة المعنى وجماله - لم يكن في تشبيهه إلا جارياً على ما تداوله الشعراء قبله من تشبيه الخد بالخمرة، ولكن مصدر الجدة - في رأينا - أنه أعاد تركيب الصورة تركيباً جديداً حين جاء بها بأسلوب التركيب الإضافي ليجعل من خده معيناً للخمر، ولم يقف عند هذا الحد، بل زاد المعنى جمالاً حين جعلها خمراً لم تمزج - تعبيراً عن تمنع هذا الحبيب وعدم ابتذاله، ولكن

الشاعر الذي أضناه الحب، وهام بجمال هذا الحبيب، لا بد له من ارتشاف هذه الخمر، ولما كان لا بد لها من أن (تقطب) أي أن تمزج بالماء قبل أن تشرب، فلا ماء أفضل من ريق الحبيب، إنها صورة جميلة خلقها خيال الشاعر وهو يصور حاله بعد أن بهره جمال محبوبه فانها عليه لثماً لخدته وتقبيلاً لثغره، حتى تكتمل نشوته وسكره^(٢٧).

على أن قولنا السابق لا يعني أن تشبيهات أبي تمام البليغة الإضافية كلها جرت على طريقة القدماء وسننهم في التشبيه، فقد كان الشاعر متميزاً في خياله، متميزاً في معانيه، يمازج بين عمق المعنى وجمال الخيال، ليرسم صورة تجعل متلقيه منفعلين بالمعاني ومتفاعلاً معها، فهي هو يخلق بخياله بعيداً كي يرسم صورة خاصة به للخوف فيقول:

قَدْ فَضُّضْنَا مِنْ بَيْدِهِ خَاتِمَ الْخَوْفِ فِ وَمَا كُلُّ خَاتِمٍ مَفْضُوضٌ^(٢٨)

يصف الشاعر - في معرض الفخر - البيداء التي قطعها، وكيف أنها تحاصر الإنسان بالخوف والجزع، حتى يشعر بأن الموت يحاصره متربص به، يجده أمامه حيثما استدار، يقرب منه مع كل خطوة يخطوها في البيد، وبوحي من هذه المعاني جعل أبو تمام الخوف خاتماً فقال (خاتم الخوف) فهو محيط بقاطع البيد إحاطة الخاتم بالإصبع، إن هذه البيد (حلقة مفرغة) من الخوف لا يعرف طرفاها، ولكنه لشجاعته ومعرفته بالصحراء ودروها - لكثرة أسفاره - استطاع بجمال الصبورة القوية أن يفض هذا الخاتم، وأن يفلت من دائرة الموت التي أحاطت به من كل جانب.

(٢٧) ومثله قوله متغزلاً أيضاً:

لولا العيونُ وتفاحُ الخدودِ إذن ما كان يحسد أعمى من له بصرٌ

الديوان: ١/ ٥٣٢.

(٢٨) الديوان: ١/ ٥٩٨.

كان أبو تمام مولعًا بالإيقاع الداخلي للبيت، باستثمار الأشكال البلاغية التي تسعفه في ذلك، من تكرار وجناس وترصيع ورد العجز على الصدر... وغيرها، لتذوب في أشكال شعرية، تدهشنا بهندستها وتناسقها اللفظي والمعنوي، فهي على يد أبي تمام الفنان، لم تعد مجرد لعبة لفظية أو محسّن خارجي مقحم على بنية البيت، فالشاعر يستعمل ألفاظه وتراكيبه استعمالاً خاصاً، ينجح به في تصوير صادق إحساسه، وعميق انفعاله، فلا غرابة بعد ذلك أن يستثمر أبو تمام التشبيه البليغ/ الإضافي - معنى وصيغة - بوصفه مهارة لغوية صورية، في تحقيق مبدئه هذا، لنستمع إليه مادحاً:

ثُمَّ ألقى على دَرَوَليَّةَ البرِّ لكَ مَحَلًّا بِالْيَمَنِ والتوفيقِ
فحوى سوقها وغادر فيها سُوقَ مَوْتٍ طمَّتْ على كل سوقِ
فَهُمْ هاربونَ بين حريق السِّدِّ يَفِ صِلتًا وبين نار الحريقِ^(٢٩)

فالتشبيهان البليغان الإضافيان (حريق السيف) و(سوق الموت) جاءا واحداً من وجوه المجانسة الصوتية/ المعنوية التي عمّت هذه الأبيات، فهذا التردد الإيقاعي المتأني من تكرار لفظة (سوق) في البيت الثاني ولفظة (حريق) في البيت الثالث، لم يكن لمجرد خلق التناغم الصوتي فحسب، بل جاء تجسيداً لمعنى كان يحسه الشاعر، فهذا الممدوح الذي بطش بأعدائه، إنما ينفذ أمر الله فيهم، وعمله - على قسوته - ميمون موفق، وهنا تقفز إلى ذهن الشاعر وخياله هذه التقابلية بين الهدم والبناء، والموت والحياة، حين يكون الفعل الواحد رمزاً لكليهما، فتنبثق الصورة في مخيلة الشاعر من تخريب سوق هذه المدينة، وقيام سوق أخرى مكانها، ولكن أية سوق هذه؟ إنها (سوق موت) لا تبقي على سوق سواها، ثم تكتمل صورة الموت بالصورة التي

خلقها التشبيه البليغ في البيت الثالث بقوله (حريق السيف) ليقابل بها (حريق النار) التي شبت بالمدينة فإذا الأعداء بين نارين: نار السيف ونار الحريق، وهم في فرعهم لا يستطيعون خلاصاً من مصيرهم الذي حتمه عليهم ممدوحه، لقد استطاع أبو تمام في تشبيهه البليغين بأسلوب التركيب الإضافي (سوق الموت) و(حريق السيف) أن يضع قارئه في قلب الحدث، وهو يتصور هذه المدينة وأهلها المفزوعين المطوقين بالموت والنار من كل جانب، فهم بين (حريق السيف) و(حريق النار) وحيثما فرّوا فإن الموت ملاقيهم.

إن حركة الصورة التشبيهية في شعر أبي تمام، تأتي متوافقة جداً والمعنى الذي يريده أبو تمام من ورائها، فخياله لا يشبه خيال السابقين، ونظرته إلى المعاني وتداخل بعضها في بعض، تخالف نظرة الآخرين من الشعراء، إنه يعيد ترتيب الأشياء، كما ينظر إليها ببصيرته لا ببصر الآخرين، وهو ما يتجلى في قوله:

بسافر حرّ الوجه لورام سوءةً لكان بجلباب الدجى مُتلتئماً^(٣٠)

إن قراءة البيت بإنعام ربما ستوضح لنا بعض ما في ذهن الشاعر، فهو في معرض المديح بأن فارسه آلى على نفسه أن يلاقي عدوه، وألا يفِر من أرض المعركة مستتراً بالليل، كما فعل غيره، إنه على يقين أنه إن فعل ذلك فسيلحقه عار يغطيه طوال حياته، من هنا نشأت هذه التقابلية الفنية بين لبس الدجى وسيلة للفرار، ولبس العار نتيجة له، والتلثم بعد ذلك يمكن أن يخفي الوجه، أما العار فإنه سيحتوي صاحبه احتواء الجلباب.

يمكن القول: إن صورة أبي تمام متناغمة مع البنية العميقة للمعاني والزخرفة الفنية للألفاظ، بما يجعله نسيج وحده في هذا الباب، ومادام كذلك فإن قارئه قارئ خاص، لا يكتفي بالوقوف عند ظاهر المعنى، إنما ينفذ إلى أعماقه كي يستطيع أن يفهم مراد الشاعر، يقول مادحًا:

أهْبَيْتَ لي رِيحَ الرِّجَاءِ فَأَقْدَمْتُ هَمَمِي بِهَا حَتَّى اسْتَبْحَنَ هُمُومِي (٣١)

فمن ينعم النظر في البيت، سيحس هذا التداخل العجيب بين التشبيه البليغ والاستعارة والجناس وتضارفا لخلق صورة فنية متميزة، تحتاج إلى وعي متميز لإدراكها، فهي هو يشبه الرجاء بالريح، ثم يجعل هممه سفناً بالاستعارة المكنية، وذلك بذكر لازمتها (أقدمت) ثم تأتي هذه الاستعارة الغريبة للريح وقد (استبحن) الهموم فلم يقل (أزلن) أو (كشفن) ولكنه جعلها استباحة أي استئصالاً للهموم، يضاف إلى ذلك كله الجناس الناقص المتمثل في (هممي وهمومي) وغرابته في أن يكون متضمناً ما يشبه الطباق المعنوي بينهما، فالهمم تُقَدِّم لتستبيح الهموم فتزيلها... ثم لاتزال في البيت تلك المتوالية المعنوية والفنية الفريدة فالممدوح أهيب الريح والريح أقدمت الهمم والهمم استباحت الهموم فترابطت أجزاء البيت معنوياً وفنياً.

٢- التشبيهات البليغة/ الإضافية التي يجوز أن تحمل على الاستعارة

يمكن القول: إن المعنى هو العنصر الأبرز المتحكم بشكل الصورة البلاغية التي تعبر عنه، ولكن هذا المعنى بعد اتخاذه الشكل الفني المناسب، لا يعود ملكاً

له وحده، إنما هناك المتلقون الذين بمقدورهم تشكيكه على وفق خياراتهم الأسلوبية ومذاهبهم الفكرية، وما يستشعرونه من معانٍ وأحاسيس، وهم يتلقون صورته المجسدة لمعانيه، ومن هنا يمكن أن نسوغ لتفاوت قراء شعر أبي تمام في حمل صورته - موضوع بحثنا - على التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي أو الاستعارة، فالمتلقي هنا لا يقل شأنًا عن المبدع في إعادة تشكيل المعنى المترشح عن الصورة بحسب رؤيته الخاصة، وهو ما لمسناه عند بلاغينا ونقادنا القدماء في بعض وقفاتهم عند صور أبي تمام، كما مرّ من موقف القزويني من بيت أبي تمام المشهور:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبُّ قد استعذبتُ ماء بكائي^(٣٢)

إذن يمكن أن يحمل قوله (ماء الملام) على أنه استعارة - كما هو شائع - حيث شبه الملام بالظرف أو الوعاء، ثم حذف المشبه به، وذكر لازمة من لوازمه وهي (الماء) فهي استعارة مكنية. فيما يمكن أن يحمل كذلك على أنه تشبيه بليغ بأسلوب التركيب الإضافي، فقد شبه الملام بالماء، ثم أضاف المشبه به (الماء) إلى المشبه (اللام).

وفي اعتقادنا أن توجيه قوله (ماء الملام) على أنه تشبيه لا استعارة ربما يخفف من سهام النقد القاسية التي وجهت إليه لاستعارته للملأمة ماء، فحين نقول إنه شبه الملام بالماء، فهذا يعني أنه حافظ على الحدود بين المشبه (اللام) والمشبه به (الماء) ولم يسمح بتداخلهما بما يحلُّ بمبدئهم في حسن الاستعارة وهو «مناسبة

(٣٢) الإيضاح: ٣١٤/٢ والبيت في الديوان: ١٧٨/١.

المستعار منه للمستعار له»^(٣٣) حتى تصح نيابة أحدهما مناب الآخر، أما في التشبيه فيكفي لقبوله «المقاربة في التشبيه»^(٣٤)، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن أبا تمام حين يشبه الملام بالماء، إنما يجري على السنن العربي في تشبيه كل ما يستكره من الكلام بالشراب المرّ أو السم كالغلظ بالقول أو شدة الملام... ومنه قوله تعالى ﴿فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ﴾ [الأحزاب: ١٩]. كما شاع بينهم مثل قولهم «فلان حلو الكلام» و«عذب المنطق»^(٣٥) وفي كل ذلك إنما يصورون أثر الكلام في نفوسهم، فلا عجب إذا شبه أبو تمام الملام - وهو كلام أيضاً - بالماء، وهو ما يؤكد في أكثر من موضع من شعره كقوله:

لطمحتَ في الإبراق والإرعاد وغدا عليّ بسيل لومك غادٍ^(٣٦)

فهو هنا لم يكتف بأن شبه الملام بالماء، وإنما شبهه بالسيل في قوله (سيل لومك) تشبيهاً بليغاً بأسلوب التركيب الإضافي تعبيراً عن شدة هذا اللوم وعنفه. وأبيات أبي تمام المتضمنة لمثل هذه التشبيهات كثيرة كقوله:

لم نُسقَ بعد الهوى ماءً على ظمأ كماء قافية يسقيكها فهم^(٣٧)

وقوله:

(٣٣) مقدمة المرزوقي لشرح الحماسة: ١ / ١٠.

(٣٤) م.ن.

(٣٥) ينظر الموازنة: ١ / ٢٤٢.

(٣٦) الديوان: ١ / ٤٩٤.

(٣٧) الديوان: ٣ / ٥٤٠.

مُحَمَّدُ بْنُ حَمِيدٍ أَخْلَقَتْ رَمَّهُ هَرِيقُ مَاءِ الْمَعَالِي مُذْ هَرِيقَ دَمِّهِ^(٣٨)

وقوله:

يَتَسَاقُونَ فِي الْوَعَى كَأَسِّ مَوْتٍ وَهِيَ مَوْصُولَةٌ بِكَأَسِّ رَحِيقٍ^(٣٩)

وقوله:

فَأَوْلَئِكَ هُمْ قَدْ أَصْبَحُوا وَشَرُّهُمْ يَتَنَادِمُونَ كَوْؤُسِ سُوءِ الْحَالِ^(٤٠)

وقوله:

جَرَعَكَ الدَّهْرُ كَأَسِّ الصَّبْرِ فِي لَجَجٍ لِلْمَوْتِ يَغْرُقُ فِي آذْيِهَا الْجَبَلُ^(٤١)

يمكننا القول: إن ما فعله أبو تمام هو تحرير اللغة من المألوف، والارتفاع بها عن الشائع والمباشر من الأساليب والتعبيرات، فقد يكون تعبير ما أو أسلوب من أساليب التصوير مبتكراً أول أمره، ولكن كثرة تداوله تجعله قريباً من المباشرة في إيصال المعنى، ولا بد هنا لخيال الشاعر من أن يبحث عن علاقات جديدة بين الأشياء، تبعث الحياة والحركة في مفردات اللغة وأساليبها، فكان أبو تمام خير من تصدى لهذه المهمة التي جلبت عليه كثيراً من مؤاخذات النقاد وسخط المحافظين من أهل اللغة، ولكنه مضى فيما عزم عليه حتى كأنه كان على ثقة أنه إذا أعدم - في عصره - من يقاربه في خياله، فإن العصور اللاحقة كفيلة بأن تخلق مثل هذا القارئ

(٣٨) م.ن: ٣/٣٥٤.

(٣٩) م.ن: ٢/١٣٢.

(٤٠) م.ن: ٢/٢١٣.

(٤١) م.ن: ٣/٣٤٣.

التميز، وهو ما كان، يقول واصفًا حساده الذين حاولوا الإيقاع بينه وبين ممدوحه:

نَزَعُوا بِسَهْمٍ قَطِيعَةً تَهْفُو بِهِ رَيْشُ الْعُقُوقِ فَكَانَ غَيْرَ سَدِيدٍ^(٤٢)

فقد ضم البيت تعبيرين غير مألوفين هما «سهم القطيعة» و«ريش العقوق» اللذين يمكن أن يُحملا على التشبيه البليغ الإضافي بتشبيهه القطيعة بالسهم في الأول والعقوق بالريش في الثاني، كما يمكن أن يعدّا استعارتين مكنتين، شبّه في الأولى القطيعة بالإنسان وجعل لها سهمًا ترمي به شأن الإنسان، وشبّه في الثانية العقوق بالطائر بعد أن جعل له ريشًا.

وسواء أكان تخريجنا للصورة على هذا أم على ما تقدم، فإن ما يشدنا إلى البيت هذان التركيبان الغريبان (سهم القطيعة) و(ريش العقوق)، ولا نجد لذلك تفسيرًا إلا قولنا، إن أبا تمام لم يرد أن يكرر ما قاله السابقون وأن يربط بين القطيعة والقطع فيختار لذلك واحدة من آلاته سواء أكانت سكينًا أم سيفًا، وإنما أثر أن يدخل مدخلًا جديدًا خاصًا به، فما دامت القطيعة قاتلة، وإحساسه بها إحساسًا متميزًا عندما تكون ممن (أظلمته غمامة) وهو ممدوحه، فلا عجب أن تكون سهمًا مصوبًا إلى قلبه، ولما كان رائش هذا السهم حساده لا ممدوحه فمن الطبيعي أن يكون ريشهم لهذا السهم هو عقوقهم وحقدهم ولكن أمنيته لم تتحقق، إذ لم يكن سهمهم هذا سديدًا، بل كان حسدهم سببًا في شيوع فضله، شأن عُود الطيب الذي لا يظهر إلا باحتراقه.

لم تكن الصورة عند أبي تمام، سواء في شكلها الاستعاري أو التشبيهي، مجرد إنابة شيء عن شيء، أو إقامة علاقة تربط بينهما، إنما هو استبطان لدواخل الأشياء، واستظهار لعلاقات كامنة لا في ذوات الأشياء، بل في أعماق الشعور، لا يستطيع ارتيادها، إلا من أوتي نضجًا في العقل، وسعة في الخيال...

وفي هذا اللون من الصور استطاع أبو تمام أن يقيم حوارية بين الشاعر ومتلقيه، وأن يرتفع بمتلقيه إلى عالمه الفسيح ويخلق معه في فضاء خياله الرحب، كي يستشرف معه أمداءً واسعة للمعنى، لنستمع إليه في إحدى صوره وهو يقول:

وضياءُ الآمالِ أفسحُ في الطرِّ فِ وفي القلبِ من ضياءِ البلادِ^(٤٣)

فقارئ هذا البيت لا يمكن أن يقف على مراد الشاعر، إذا ما اكتفى بالوقوف عند قوله (ضياء الآمال) وفهمه على أنه استعارة مكنية قوامها تشبيه الآمال بالمصباح ثم حذف المشبه به والمجيء بلازمة من لوازمه وهو (الضياء)، أو أنه تشبيه بليغ بأسلوب التركيب الإضافي (الآمال ضياء)، بل عليه سبر أغوار المعنى للوصول إلى مبتغى الشاعر وشفافية صورته، وهو يحيل الآمال إلى ضياء لا ينير الطريق أمام صاحبها فحسب، إنما ينير القلب أيضًا، إنها ضياء للبصيرة لا للبصر وحده، والشاعر في هذا يصنع تقابلية خفية بين ضياء (الخارج) الذي يمنع الخطو من التعثر، وضياء (الداخل) الذي يمنع النفس من التخبط في متاهات اليأس والخنوع، إنها فلسفة عميقة، ولكنها في الوقت نفسه تتعد من جفاف الفلسفة لتقترب من رواء الشعر، إنها شفاقة تناجي الروح والعقل معًا.

ولننظر أيضاً في قوله:

وقفنا على جمر الوداع عشيّةً ولا قلب إلا وهو تغلي مرأجله^(٤٤)

فقولنا: إن قوله (جمر الوداع) استعارة، لأنه شبه الوداع بالوقود، ثم حذف المشبه به وذكر لازمة من لوازمه وهو الجمر، لا يرقى - فنياً - بمستوى الصورة كقولنا هو تشبيهه بليغ بأسلوب التركيب الإضافي، إذ جعل الوداع هو الجمر أولاً على طريقة التشبيه البليغ، ثم بالغ في تصوير شدة لوعة الفراق وألمه حين جعل الجمر جزءاً من الوداع، فصار الوداع أكبر من الجمر وأشد حرقه منه.

إننا نعرف جيداً أن قولنا هذا يمكن أن يكون خرقاً لقاعدة البلاغيين المتداولة بينهم في أن الاستعارة أشد مبالغة من التشبيه حين يشتد ارتباط المشبه والمشبه به معاً حتى يعودا شيئاً واحداً، يمكن للفظ أحدهما أن يحل محل الثاني، على حين يكفي التشبيه بعقد الصلة بينهما، مع بقائها متميزين، ولكننا نشعر - مما وقفنا عنده من تشبيهات أبي تمام - أن التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي يمكن ألا يصدق عليه قول البلاغيين السابق، وأن فنية الصورة وجمالها فضلاً عن قوة المعنى وشدة تأثيره كلها أمور بدت لنا أبرز حين يوجه كلام أبي تمام أو صورته على أنها تشبيه بليغ بأسلوب التركيب الإضافي لا استعارة... وهو ما يمكن أن ندركه بوضوح إذا ما أنعمنا النظر في قوله:

تطيب لجوده ثمراً الأمانى وتروى عنده الهمم الحراز^(٤٥)

(٤٤) الديوان: ١٩٦/٢.

(٤٥) الديوان: ٥١٤/١.

فحين نقول إن قول أبي تمام (ثمر الأمانى) هو استعارة يلزمنا تقدير مشبه به محذوف توضحه اللازمة (ثمر) وهو (الشجرة)، ولكننا نشعر أن تشبيه الأمانى بالثمر أكثر فنية حين نقارن بين الشجرة في صلابتها والثمرة في رقتها وطراوتها، فضلاً عن المبالغة التي يفرزها التشبيه البليغ/ الإضافي حين يجعل (الثمر) جزءاً من الأمانى بإضافته إليها.

إننا نؤمن أن العلاقة التشبيهية بين الأشياء لا يخلقها التماثل الصوري بينها، إنما مرد ذلك إلى انفعال الشاعر بها وقدرته على النفاذ إلى دواخلها دون الاكتفاء بمظهرها الخارجي، حيث يستطيع بفكره الخلاق وخياله العميق أن يعيدها إلى جوهر واحد، ليستطيع بعد ذلك أن يؤلف بين عناصرها ويدخل بين مواقعها، في تأليف منسجم ومعبر بلا تنافر أو شطط.

إننا نعتقد أن بحثنا في التشبيه البليغ بأسلوب التركيب الإضافي على وفق ما تقدم قد حقق ما انطلقنا منه في أول البحث وهو الاقتراب الشديد لتشبيهات أبي تمام من طبيعة الاستعارة.

المصادر والمراجع

- ١- أسرار البلاغة للشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني/ تحقيق ه. ريتز/ دار الكتاب للتراث العربي.
- ٢- الإيضاح في علوم البلاغة/ جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني/ تحقيق لجنة من أساتذة الأزهر/ طبعة بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.
- ٣- البلاغة والتطبيق/ د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير/ ط ١ ١٩٨٢م-١٤٠٢هـ/ وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ العراق.

- ٤- دلائل الإعجاز/ للإمام عبد القاهر الجرجاني/ حققه وقدم له د. محمد رضوان الداية ود. فايز الداية/ مكتبة سعد الدين ط ٢١٤٠٧هـ-١٩٨٧م/ دمشق.
- ٥- شرح الصولي لديوان أبي تمام/ دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان/ الطبعة الأولى/ وزارة الإعلام- الجمهورية العراقية/ ج ١٩٧٧- ج ٢ ١٩٧٨- ج ٣ ١٩٨٢.
- ٦- شرح ديوان الحماسة/ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي/ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون/ ط ١ القاهرة ١٩٥١م-١٣٧١هـ.
- ٧- الصورة الفنية في شعر أبي تمام/ د. عبد القادر الرباعي/ جامعة اليرموك/ الدراسات الأدبية واللغوية (١) إربد- الأردن ١٩٨٠م.
- ٨- علم أساليب البيان/ د. غازي يموت/ دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع/ ط ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- ٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني/ حققه محمد محيي الدين عبد الحميد/ دار الجيل بيروت/ ط ٤ ١٩٧٤.
- ١٠- كتاب الصناعتين/ لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري/ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم/ ط ٢ دار الفكر العربي.
- ١١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ضياء الدين بن الأثير/ قدم له وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة/ دار نهضة مصر للطبع والنشر/ القاهرة.
- ١٢- الموازنة بين أبي تمام والبحثري/ الإمام الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي/ تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد/ المكتبة العلمية- بيروت.
- ١٣- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني/ تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي/ المكتبة العصرية- بيروت.