أنماط الصورة الشعرية عند شعراء البديع في العصر العباسي

Patterns of poetic image among the Budaiya poets in the Abbasid era

بودنة بلقاسم

المركز الجامعي نور البشير، البيض

(الجزائر)

blkacem@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2022/01/24 القبول:2022/03/03 تاريخ النشر:2022/05/13

ملخص

إن دراسة الصورة الشعرية البديعية عند الشعراء العباسيين المحدثين لا يقتصر فهمها على ما هو مألوف من ألوان البيان الجزئي من تشبيه واستعارة ومجاز، فهي تخرج إلى آليات فنية جديدة، إذ نزع الشعراء العباسيون المحدثون نحو بلورة أشكال فنية مستحدثة جعلت من الصور الشعرية لديهم تتزين بالمثيرات الأسلوبية الخاطفة المتفردة في عطاءاتها الدلالية، وتتشكل وفق رؤية فنية مخالفة لانطباعات التصوير الشعري الجاهلي، فغدت القصيدة الشعرية لدى الشعراء العباسيين المحدثين كانها صورة بيانية واحدة، تتشابك فيها علائق مختلفة من آليات التصوير الشعري، مشكلة بذلك لوحة فنية مشهدية، ترتفع بمستواها الجمالي ومعاييرها الخيالية وصنعتها اللغوية المتقنة، مع ما لها من هالة معرفية وفكرية متفجرة في الإبداع الشعري، وتمثل هذه الروح الفنية الجديدة من الشعراء العباسيين المحدثين بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبوتمام وابن المعتز، وغيرهم ممن أحكموا صناعة البديع، وجعلوه أسوة فنية تبرهن عن قدراتهم الشعرية المنفتحة على ركب الحضارة المتجدد في مناحيه المتعددة.

الكلمات المفتاحية: أنماط، صورة، الشعراء العباسيون، بلاغة، التصوير الفني.

Abstract

The study of poetic image of the modernizers Abbasid poets is not limited to understanding the Statement types colors of metaphors, as partial, similes, and metaphors, it goes out to new artistic mechanisms, the modernizers Abbasid poets tend to crystallize modern artistic forms, that made their poetic images adorned with stylistic stimuli. The cursive is unique in its semantic bids, and is formed according to an artistic vision contrary to the pre-Islamic poetic, so the poetic of the modernizers Abbasid poets became like a single graphic image, in which different relations of poetic photography mechanisms intertwine, thus forming a scenic painting, rising with its aesthetic level, imaginative standards and linguistic craftsmanship. The masterpiece, knowledge and intellectual aura in poetic creativity, represents this new artistic spirit of the modernizers Abbasid poets as Bashar bin Burd, Abu Nawas, Muslim bin Al-Walid, Abu Tammam, Ibin Al-Moataz and others who made it an artistic poetic abilities on the knees Renewed civilization in its multiple aspects. poetic image.

KeyWords: Patterns, image, Abbasid poets, rhetoric, artistic photography.

المقدمة:

شكلت الصورة الشعرية إحدى اهتمامات الشعراء العباسيين المحدثين، باعتبارها تمثل الركيزة الأساس في الفن الشعري؛ إذ عمد هؤلاء إلى تحيين لغة شعرهم بما يتناسب والطابع الحضاري العام، لما فيه من جدة وجمال، ودنامية مستمرة في التحديث في الكثير من جوانب الحياة، فأبى الشعراء العباسيون المحدثون إلا أن يجاروا هذا التحديث، وتمثيل أساليبه المادية المتراكمة، وجعلها تسري في ثنايا نظمهم، وكانوا يبتغون من ذلك التفرد في الصعنة الفنية الشعرية، وكانت أوهاج البديع ترتسم بكل عنفوانها الجمالي في تشكيل فني يختلط فيه المادي بالمجرد، والوجداني بالعقلي، والواقعي بالخيالي، فصنعت ألوان البيان من شتات الجمال المترامي في أطراف الحضارة ككل، فكانت الصورة عبارة عن لوحة فسيفسائية منمنمة، تشي بوجود "وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، والأنا والعالم.... الخ يتناسج ويتشابك ليؤلفا (التوقيعة)" (نعيم، 1993، ص174) ، لتصنع لوحة تصويرية متكاملة، تمّ تجميع أجزائها في نسق جمالي متكامل، وقد عمد هذا الاتجاه الجديد إلى الإفادة من أشكال البديع المختلفة في نهضة واسعة وفرتها له أسباب الحضارة، دون أن ننسى طموحات الشعراء العباسيين المحدثين في تجاوز سلطة النموذج الشعري القديم في بناء صوره الشعرية.

I – الصورة الشعرية:

إنّ الصورة الشعرية هي كل متكامل، تجمع تحت أعطافها عديد الألوان من أساليب البيان، ومشرئبة بكثير من الأيقونات الأسلوبية، بمعنى أنها ليست حبيسة المعايير البيانية البلاغية المعروفة فقط، بل هي ذلك الكل الذي يستقصي مجموع التقنيات اللغوية في مستويات النص الأسلوبية وأنساق تشكيلها من منظور متماسك، والتي تنحو في بنائها اللغوي منحى اللوحة التشكيلية في خطوطها وألوانها فتميل إلى تأكيد الصورة، حيث يرسم الشاعر في قصيدته لوحة تصويرية تمثلها الصورة الكلية التي تعتمد على رصد الجزئيات حيث "تُشَكّل الصورُ الفرعيةُ بناءَ الصورة الكليّة، وإنما بشيءٍ من التضافر والتداخل والتبادل الذهنيّ والحسيّ بين الأجزاء والكلّ، أي بين البسيط والمركَّبِ في إيقاعيّة مُوقَّعَةٍ تبلغُ فيها الصورةُ درجةً عاليةً من التوافق والانسجام والإضاءة الداخلية، في شعر المتلقي معها وكأنّه أمام لوحة تتشابك فيها الدوال الصوتية بالدوال المرئية من خلال مدلولاتها الرمزيّة، في حركةِ تعاقب بين الظهور والتخفّي بعيدةٍ عن الرتابةِ والإملالِ" (عبد الفتاح، 1985، ص59) ، وبذلك تكون صورة كبرى تتفرّع إلى صور فرعيّة متداخلة في نسيج القصيدة في شكل باقةٍ عديدةِ الألوان والأطياف ذات دلالات وإيحائات متباينة ومتشاكلة.

تتضام الصور الجزئية بوحداتها المتنوعة لتشكل مشهدا تصويريا متكاملا، كأنها كيان عضوي موحد ؛ "هي مجموعة من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما ويتألف من الجميع شكل صوري أوسع وأشمل وأكثر تشعبا وتشابكا" (عبد القادر، 1999، ص226) ، وهنا تبرز قدرة الشاعر على تأطير صوره من خلال الارتباطات اللغوية التي يخلق لنا بها تشبيهاته واستعاراته، وكناياته، وتشخيصاته، ومزاوجته بين المقومات الحسية والعقلية، ويقيم بينها علاقات إسنادية؛ تذيب الحدود، وتأتي دلالاتها الكبرى ليبني تصورا كليا شاملا.

إنّ اللوحة الشعرية تولد الكثير من العلاقات من خلفيات مختلفة ووفق توظيفات متباينة تصب كلها في قالب الصورة الكلية للنص الشعري، باعتبارها "سجية إنسانية تتميز بالقدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدر في مجرد الاستعارة الآلية لمدركات حسية، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أرحب وأبعد من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"(الحسن، 1994، ص359) ، حيث يوجد التراسل الحسي السمعي الإيقاعي والبصري اللوني والحركي، وما يجري فيه من تسجيلات للمشاهد السردية، واحتوائه للصور الإيحائية، إذ لا مظهر للتمايز والتنافر بين هذه الأشكال في تشكيل الصورة الكلية.

تنهض الصورة الكلية في بنيتها الأساسية على نوع من التجاور الداخلي بين آليات مختلفة، وهذا التجاور يخضع لاختيارات دلالية وتركيبية، وفيه "انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والغرابة "(سعد، 1993، ص187) ، لذلك فالشاعر تتداخل كل معطيات الحواس في تشكيل صوره وتتراسل فتقدم الظواهر في وجودها الواقعي والخيالي، وينبثق الجمال من الصورة الحسية في تلك الصورة التي تمثل حلم الشاعر تمثيلاً دقيقًا حتى تصبح الصورة تجسيمًا لجميع الدلالات الإيحائية التي تخرج من عنفوان الخيال والفكر وكذلك بدرجة قصوى من الانفعال والوجدان "وحتى تتوافر الصفات الإيحائية للصور، على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، من ذلك إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتجدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية"(هلال، دت، ص418، 419)، فالصورة الإيحائية هي التي تضيئ عتمة الدلالات المستترة.

ولعل الصور البصرية التي تعتمد على الألوان؛ فهي إحدى الخيارات التي يعتمدها الشاعر كلبنة في تشكيل منجزه الشعري، لأن اللون يمثل "رؤية شعورية على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية"(نعيم، 1983، ص179)، فتعد الألوان مقوم من مقومات الصورة الشعرية، لأن "الشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص"(إسماعيل، 1984، ص 67، 68) ، فاللون فضاء يثري الصورة الكلية بالدلات والإيحاءات، ويكشف ما هو مخبوء داخل الحس والذهن، ويبرز أبعادا رمزية غائر تختفي وتحتجب وراء كيان الشاعر الوجداني.

ومن الخيارات التي يعول عليها الشاعر في رسم صورته الكلية اعتماده أيقونة الحركة كقوة فاعلة في تشكيل صوره، لأن "النشاط الحركي عنصر أساسي في ملكة التصوير"(عبد القادر، 1999، ص15) ، حيث "تتجلى قوة الشعر في الحركة التي تملك من الإمكانيات الفنية والقيم الجمالية ما يمكنها من التعبير عن التجربة الشعرية ودقائقها،

فالحركة أبرز سمة للصورة البصرية، فكل شيء في التصوير يكاد يظهر متحركا"(عبدالرحمن، 1982، ص191) ، فالحركة تكشف أبعاد الشاعر الفنية بكل مفرقاتها.

تعد الصورة السمعية صورة فرعية من الصور الكلية، إذ نلحظُ هَوس الشعراء وافتتانَهم بها في قصائدهم، وانصباب جهدهم على تخريجها تخريجًا يسعَوْن به إلى تقطير طاقة اللغة على الإيحاء، فهي "كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة"(هلال، دت، 416)، وتظهر قوة التمثيل في الشعر وبلاغته ووضوح دلالته من طريق السمع؛ "فلا يخفى ما لهذه الحاسة من أهمية في إدراك الجمال فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية" (عبد الفتاح، 1985، ص169)، ولذلك تعد الصورة السمعية بأدائها الموسيقي من أهم جوانب التجربة الشعرية، لأن الموسيقى "إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة ، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار"(عباس، 1985، ص64)، فالصورة السمعية تتشكل من تتابع الأصوات وسماعها بما شكلته الألفاظ والتراكيب.

إنّ الاستفادة من تقنيات القص والسرد يعتبر ذا أهمية قصوى في رسم الصورة الشعرية؛ لأن التصوير السردي يعتبر بمثابة الوحدة العضوية، فالصورة الشعرية تفقد قيمتها إذا لم يكن التصوير مبني على عنصر المشهد، وهذا النوع من الصور "يعتمد الشاعر فيه على التصوير المشهدي كأساسٍ سردي للنص، ويستثمر السارد مع عناصر الرُّؤية والتصوير عناصرَ اللغة وفنياتها، كالتَّشخيص والوصف والحوار، وغير ذلك من مستويات الخطاب"(زيدان، 2004، ص56)، فالشاعر يصوغ قصيده بمقتضى الموقف الفني الذي يتنباه ويشترط أن ينال نصه الشعري جزءا من أسلوب السرد والقص، حتى يثريه بالدلالة ويجعله يجري مجرى المثل ويشع بالاستمرارية والديمومة.

II- أنماط الصورة الشعرية لدى الشعراء العباسيين المحدثين:

لقد استشرفنا وعيا متقدما وحسا شعريا متفردا عند الشعراء العباسيين المحدثين، حيث كانت تتداخل المشاهد التصويرية في جنبات شعرهم، وإذا رحنا نتلمّس طرفاً من مظاهر ذلك الجمال البديعي الذي كانت الصورة الكلية أقوى دعائمه عندهم لوجدنا أصواتا شعرية جديدة تؤسس مساراتها الفنية بقوة تأبى حالتي الركود والجمود، ولعل المتأمل في المشهد الشعري العباسي سيبحر في تصورات ذهنية وقيم إيحائية وشعورية ودلالات لا حدود لها، تتشابك دوالها التعبيرية وتتشاكل وتتفاعل من داخل صورها البديعية التي تسهم سياقاتها التعبيرية في تحريك وتفعيل ردود أفعال المتلقي، وتمثّلت الصورة الشعرية لديهم في علاقة جدلية بين اللغة والواقع والخيال من خلال معايير فرضت وجودها، حيث اجتهد الشعراء العباسيون في رسم لوحاتهم وصياغتها بطريقة مخصوصةٍ بأدوات لغوية تحمل تجربتهم وتفاعلهم مع الواقع الحضاري، أعادت تنظيم العالم الخارجي من حولهم وانصهرت في أعماقهم، وانبجست في حلل من وشي متزين بأبهى الصور.

1- الصورة الحسية:

لعل من أجمل الصور التي جمعت شتاتا كثيرا من أركان التصوير الفني، ما جاء به رائد التجديد في الشعر العربي في العصر العباسي بشار بن برد، فكان يركن كثيرا إلى الصوت ويعتبره مدخلا لفهم الحياة، فيصور كل ما سمعته أذنه، وينقله في أحسن حلة فنية، ويريق ويذيب على جوانبه ألوانا موسيقية، ذات الرنين المدوي، منه قوله:

نَطَقَتْ فَأَنْطَقَ مَا سَمِعتُ مَدَامِعِي عَنْ كُلِّ نَاطِقَــةٍ تَقُولُ سَـدَادَا

فَكَـانَ مَا سَمِعَتْ لَهُ بِحَدِيثِـــهَا هَارُوتُ يَسْلُبُ مُقْلَتَيــهِ رُقَـادَا

وَأَقَامَ يُشْفِـقُ أَنْ يُجـــنَّ صَبَــابَةً وَيَخَافُ مَوْتَـــةَ قَلبِهِ إِنْ عَـادَا (بشار، 1993، ص278)

إنّ الصورة السمعية التي كان يعتمد عليها بشار جعلت الأبيات عبارة عن "صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره، إنها صورة من صور الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة"(إسماعيل، 1981، ص63)، وزاد من جمال هذه الأبيات ذلك المشهد الحي الذي سرد فيه جزءا من الحديث دار بينه وبين معشوقته، فصور أثر الحديث الذي حدثته إياه في نفسه، فقد ترك في نفسه حزا عميقا أبكاه، وصوتها يطفر الدموع من عينيه، وحديثها يسلب الرقاد حتى من عيون هاروت وقد جعلت هاروت يشفق على نفسه أن يجن ويرهب من صوتها الجميل.

وإذا كان النظام الاستعاري أحد الأنظمة الفاعلة في التصوير الفني، فإن بشار ركز عليه حين استعار النطق للدموع، وهذا ما أعطى الأبيات تكثيفاً دلاليّاً وجماليّاً في آن واحد، وربما أراد أن يكني بذلك عن شدة الولع والهيام من قوة الصوت الطروب الذي أنتشى عربدة على أنغامه. فإذا أمعنا النظر انكشف ستار الصنعة الفنية التي استهوت فؤاد بشار بن برد فهرع إلى تمثلها لتمنح شعره حيويّةً وثراءً ، ويقول:

يَا قومَ أُذُنِي لِبعضَ الحَّـــي عَاشِقَةٌ وَالأُذُنُ تَعشَقُ قَبلَ العَيْنِ أَحيَانَا

قَالُوا بمَنْ لا تَرَى تَهْذِي فَقُلتُ لَهُمْ الأُذُنُ كَالعَيْن تُؤْتِي القَلبَ مَا كَانَا(بشار، 1993، ص613)

أول مفاتيح بشار هي الأذن المدركة، فقد حرص على أن يتوسل بهذه الأصوات الموسيقية بغرض جذب الانتباه وإيقاظ الوجدان وإعمال العقل والفكر، فصوت المحبوب له مفعول سحري له عذوبة يستلذه السمع، استطاع بشار أن يكشف لنا عن الصلة الحية بينه وبين الأصول الشعرية من طريق الصورة السمعية، ومن خلال فتح أبواب البراعة والسبق في إنتاجه لبعض الصور الشعرية، فكان يسير في طريق بكر جديدة، لم يسبقه سابق إليها، والتي كانت "تتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع ويودعها القلب"(محمد، 2006، ص336)، إذ نلاحظ الجمال الفني نابع من إستقصاء المعاني التعينية للدوال وتقليبها حتى تتحّول إلى دلالات إيحائية عميقة.

وفي هذه الأبيات كانت "غايته أن ينقل صورة جمالية كاملة للمحبوبة في حديثها ووقعه ونظراتها وسحرها،ثم ما تبعثه نتيجة هذا الجمال في النفس من راحة ونشوة وشعور بالمتعة "عبدالفتاح، 1985، ص196) ، فنقل صورته الشعرية في مشهد حواري جميل، وبيّن من خلاله موقفه من محبوبته وقد اعتمد في تصويره على الحس، فربط بين أجزاء التشابه الحسي بجوهر الشعور والخيال والفكر، فتشكلت الصورة الكلية من استجماعه للصورة السمعية إلى جانب الصورتين البيانيتين، فاستعار العشق للأذن وهو خاصية بالوجدان، وكذلك شبه الأذن بالعين، وكلاهما يؤتي القلب ويغذيه شغافا من الحب والهيام، وهذا ما جعل صورته باهية الطلع وجميلة النسغ، كاملة الأصباغ.

2- الصورة المشهدية:

تمثل أبو نواس الصور الشعرية ذات التصوير المشهدي، الذي يحاكي التمثيل القائم على ألوان مختلفة بالسنوغرافيا، وقد جاءت صورة باهية في الجدة والبراعة، وهي غنية بالصور الجزئية المبتكر، ومنه قوله:

إِنِّي بَـذَلْـتُ لَهَـا لَـمَّا بَصُـــرْتُ بِهَا صَـاغًا مِن الـــدُّرِّ وَاليَـاقُوتِ مَا ثُقِـبَا
فَاسْتَوْحَشَتْ وَبَكَتْ مِنْ الدَّنِ قَائِلَةً: يَا أُمُّ وَيْحكِ أَخْشَـــى النَّـارَ وَاللَّـهَـبَا
فَقُـــلْتُ لَا تَخْـــذَرِيـهِ عِنْـدَنَا أَبَـدًا قَالَتْ:وَلَا الشَّمْسَ؟قُلْتُ:الحَرُّ قَدْ ذَهَبَا
قَالَتْ فَمَنْ خَاطِبِي هَذَا؟ فَقُلْتُ أَنَا قَالَتْ: فَبَعْلِي؟ قُلْـتُ: المَاءُ إِنْ عَذُبَا
قَالَتْ: لِقَاحِي، فَقُلتُ:الثَّلْجُ أُبْرِدُهُ قَالَتْ فَبَيْتِـي فَـمَا اسْتُحْسِنَ الخُشُبَا
قُلْتُ: القِنَانِيّ وَالأَقْـدَاحُ وَلَّـدَهَا فِرْعُونَ قَالَتْ:لَقَـدْ هَيَّجـــتَ لِي طـــرَبَا (أبو نواس، 1982، ص42)

تفرد أبو نواس في رصف أجزاء هذا الحوار الهادئ الرصين، فتبين أنه معجب بالخمرة ويرغب في أن يظل نقيعُها يلطفُ بها حياتَه ويبث النشوة في قلبه، وهذه "من المعاني الخمرية الجديدة التي استحدثها أبو نواس، تلك الصور الفلسفية التي حاول أن يقدم من خلالها أوصافه للخمر وتصوره لها"(الشكعة، 1979، ص209)، نضجت تلك الأوصاف في شعره، وأثمرت مظاهرا فيها حداثة التصوير، والأبيات السابقة تعتبر من طرائف الخمريات التي صاغها أبو نواس في براعة ولطف على شكل قصة شعرية أجرى من خلالها حوارا ممتعا"(ينظر؛ الشكعة، 1979، ص206)، تراكمت معاني الجدة والطرافة في وصفها، وتدفقت ملامح الحداثة الشعرية من مسارحها، إذ جعل الخمرة حسناء يهفوا إليها الخطاب، يستنشقون الفتنة والغواية من بهاء طلعتها ورونقها.

إنّ أبا نواس في هذه الأبيات نلاحظ أنه وجد حريته في المجال التأملي وحقق متعته الفنية من عثوره على القوى السحرية التي تساعده على رسم صورته الكلية، وتعد الأبيات لوحة فنية تأخذ الألباب وتثير الخيال بتنوع مفرداتها، حيث تكونت صورة مركبة تأسر الخواطر، فحشد ببراعته توظيفات مختلفة من فنون البلاغة وألوان المحسنات البديعية، فاستعار وطابق ووظف الألوان والحركات واستفاد كثيرا من تقنيات السرد، فظهرت بأسلوب قصصي لا يخلو من روح البديع، حيث أنّ صورته تتألّف من عناصر حضرية في لغة يسيرة الألفاظ بديعة التركيب تتشابك علاقاتها الدلالية، وسهلة الإيقاع تهيج طربا من تقارع أصواتها.

ينتظم الأبيات نوعان من العلاقات التصويرية، النوع الأول منهما هو التصوير البياني من كثرة الاستعارات وتراكمها، منها الاستعارة التصريحية في البيت الأول حيث شبه الزبد الذي يعلو الكأس بالدر والياقوت، وقد صرح مباشرة بالمبشه به، وقد استعار في البيت الثاني البكاء للدن وهو خاصية من خواص الإنسان، مثلما استعار في البيت الأخير الهيجان والطرب للخمرة، وهما من مثيران يخضعان للوجدان الإنساني،إذ خدمت هذه الاستعارات المعنى العام للنص، وساهمت في إثراء جوانبه التصويرية ، أما النوع الثاني من أنواع التصوير هو تماسك الأبيات من خلال الحركة المشهدية في إطار محكوم بعلاقات توثق الترابط بين أنسجة الأبيات من الألوان(الدر والياقوت)، والأصوات(أفعال القول، بكت) السرد(الحوار)، وما يلحق بها من متعلقات وتوابع تفضي إلى توكيد المعاني.

3– أبو تمام والصورة الفلسفية:

انماز أبو تمام من بين معاصريه بمخزون ثقافي كبير ومتعدد الروافد، هذا شجع فيه مبادرة التجديد على مستوى الرؤية الشعرية، فأتخذ أبو تمام مسلكا ثقافيا حداثيا، واستطاع من خلال التحكم في صنعته الشعرية تحكما عقليا تأمليا، أعطى لنصه روح التجدد وتعدد فنون القراءة ما ضمن له البقاء خالدا على مر العصور، و رفد أبو تمام نتاجه الشعري بلمسات من الفلسفة و المنطق و القدرة على الجدل و المحاورة و التحليل و الاستدلال. ففضلا عن تضمين أبي تمام لألفاظ الثقافة الفلسفية في شعره، كان لثقافته الفلسفية أثر في صوره الفنية، فالصورة عند أبي تمام نتاج التزاوج بين الشعر و العقل الذي صقلته الثقافة الفلسفية، فأتى أبو تمام بنصوص شعرية تتنفس إبداعا متفردا، التقت في رحابها وتداخلت في جنباتها أنواع مختلفة من طاقات التصوير، وكان ذا قدرة فائقة في التصوير وإدراك العلائق بين الصور المتشابهة والمتجاورة. يقول:

خُذْهَا مُتَقَفَةَ القَوَافِي رَبُّـهَا لِسَوَابِغَ النَّعْمَاءِ غَيْرَ كَنُودِ

حَذَاءُ تَمْلَأُ كُلَّ أُذْنٍ حِكْمَةً وَبَلَاغَـةً وَتَـدرَ كُلَّ وَرِيـدِ

كَالطَّعْنَةِ النَّجْلَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ بِأَخِيْهِ أَو كَضَرْبَـةِ الأُخْـدُودِ

كَالدُّرِّ وَالمُرْجَانِ أَلِـفَ نَظْـمَهُ بِالشَّذْرِ فِي عُنُقِ الفَتَاةِ الرُودِ

كَشَقِيْقَةِ البُرْدِ المُنَمْـمِ وَشْيُهُ فِيْ أَرْضِ مُهْرَةٍ أَوْ بِلَادَ تَـزِيدِ (التبريزي، 1994، ج1، ص397، 398)

إنّ أبا تمام بصدد الاعتداد بشاعريته، فقصيدته لها أوجه شبه متنوعة فهي تأخذ من دلالة الحرب والجمال والفتنة والنسيج وكل عنصر من هذه العناصر ينتمي إلى حقل مختلف عن الآخر ومناقض له، فقصيدته أخذت من الحرب القوة والصرامة، وأخذت من الجمال فتنة الدر وروعة المرجان المنظوم، وأخذت من النسيج الوشي وحسن الصناعة والجودة، وبذلك فقد جمع صورا تشبيهية كثيرة سعى بها إلى تمثيل شاعريته وفحولته في قرض الشعر؛ وهكذا استطاع أبو تمام أن يزاوج بين الأساليب البلاغية و التصورات الفلسفية والتأملات الفكرية العميقة، ذلك أن الاطلاع على الثقافة الفلسفية يساعد على تفتح الذهن إلى ضروب من التفكير و اكتساب القدرة على التعمق.ويقول في رسالته إلى ممدوحه أبي المغيث موسى بن ابراهيم:

رُودٌ أَصَابَتْهَا النَّوَى فِيْ خُـرَّدٍ كَانَـتْ بُـدُورَ دُجُنَّةٍ وَشُمُوسَا

بِيْضٌ تَدُورُ عُيُونُهُـنَّ إِلَى الصِّبَا فَكَأَنَّـهُنَ بِهَا يُـدِرْنَ كُـؤُوسَا

وَكَأَنَّمَا أَهْـدَى شَقَـائِقَـهُ إِلَى وَجَنـَاتِهِـنَّ بِهَا أَبُو قَـابُوسَا

قَدْ أُوتِيْتَ مِنْ كُلِّ شَيءٍ بَهْجَةً وَدَداً وَحُسْناً فِيْ الصِّبَا مَغْمُوسَا

إِيْهاً دِمَشْقُ فَقَدْ حَوَيْتِ مَكَارِماً بِأَبِي الْمُغِيْـثِ وَسُؤْدُداً قُدْمُوسَا (التبريزي، 1994، ج1، ص369)

يرى الرباعي إلى أنّ " 80٪ من قصائد أبي تمام المدحية اتخذت شكل رواية درامية تبدأ من نقطة وتتحول إلى نقطة أخرى وتنتهي عند نقطة ثالثة"عبد القادر، 1999، ص266)، وهذا ما نستشفه من الأبيات، فأبو تمام يصف في رسالته ما أصاب تلك الرّود من حالة تغير بعد أن بعُدت عن مجلس الممدوح، ما جعل ألوانها تتبدل، ثم تحول إلى الحديث عن قدم الوصال بين الرود وممدوحه الذي كان يسبغ عليها النعمة والسخاء والرعاية، وقد وظف لهذا المعنى إشراق اللون بدلالة صورة المشابهة بالبدور والشموس فهي بيضٌ نقية صافية، تميل إلى الصبا والعشق مثل الحسنوات في عيونهن تعكس صورة كؤوس الشراب، وزادها جمالاً في هذا المنظر والمشهد، الصورة البيانية من خلال التشبيه المقلوب، إذ شبه الشقائق بالوجنات التي كانت من هداياه إليهن وتغيرت ألوانهن بالحمرة الجميلة البادية، ومنح الخدود صفة لون الشقائق الحمراء المتوردة رمزًا إلى القوة والحيوية والشباب والحب الحار(ينظر؛ وحيد، 1999، ص99).ولعل "أهم جوانب التصنيع الذي كان يستخدمها أبو تمام جانب التصوير الذي يمتزج بألوان إبداعية... بحيث لا تتجمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ الطيف ألوانا حسية ملموسة"(ضيف، 1987،ص 232) ، فالصورة الواحدة عند أبي تمام تنادي نظائرها من الصور لاتمام وبناء الصورة الكلية. يقول:

أُلْبِسَتْ فَوقَ بَيَاضِ مَجْدِكَ نِعْمَةً بَيْضَاءَ حَلَّتْ فِي سَوَادِ الحَاسِدِ(التبريزي، 1994، ج1، ص216)

هنا تصوير عبر فيه عن غيظ الحاسد بالسواد، ووصف نعمة صاحبه بالبياض، وجعل البياض يسرع في السواد وينشر فيه (ينظر، ضيف، 1987، ص231) ، فالأبيض يدل على النقاء والشفافية والطهر، والأسود يحمل الظلام والعتمة، فنلاحظ أبا تمام يستلطف معانيه بالتصور الاستعاري (ألبست فوق بياض مجدك نعمة)، وقد كان للدلالات اللونية نصيب في خدمة المعنى وتقويته وتوكيده (بياض سواد)، فكان كثيراً ما يعقد الموازنات بين اللونين، لأن من عادة أبي تمام الجمع بين الأضداد "حتى كأن أشياء الوجود ومكوناتها أغلبها أضداد تحولت في نظام التسمية اللغوية ألفاظا نوافر، والطائي في ما يبدوا من شعره كلف بهذه الألفاظ النوافر يعتمد التأليف بينها في صور يشع في أرجائها الضد على ضده ويبرزه" (حسين، 2004، ص71) و لعل من أبرز مظاهر ذلك التأثر الفلسفي في صور أبي تمام ما نجده في الثنائيات الضدية التي أخذ أبو تمام ينثرها في شعره محاولة منه لإيهام المتلقي فضلا عن المقايسات الفلسفية وما لجأ إليه من أساليب التجريد المعنوي و غيرها من المظاهر، فهو ما يزل يلون شعره بحلية

عقلية قائمة على الجدل و المحاجة، فينتزع صوره من تقليب المعاني عن طريق الأضداد، ونلاحظ أن دلالة الصورة الشعرية في الكثير من الأبيات عند أبي تمام تتجاوز الوعي إلى اللاوعي والمفرد إلى الجمع، والساكن إلى المتحرك، تختصر المسافات وتقرب بين المتباعدين، وتوفق بين المختلفين، وفيها الشاعر يرينا الأضداد ملتئمة، ويرينا العدم وجودا والوجود عدما، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين(ينظر؛ عبدالقاهر، 2001، ص101) ، وفهو يتحسس ويستشعر ذلك بلغة تصويرية، فيطوع اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص، وينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة كل ما يلائم رؤاه وأخيلته، ومبحراً في الكون متطلعا إلى تأويل أسراره وتفسير تفاعلاته، ودائم الغوص في أعماق النفس مكتشفا عوالمها ونوازعها وآفاقها المجهولة.

اختار أبو تمام السير في الدروب الوعرة، إذ تميزت قصائده بخاصية التكثيف اللغوي وخرقت النظام الشعري السائد وبادر لبناء نظرية شعرية جديدة، وهذه هي حال أبي تمام التي اكتشف خبايها كمال أبوديب إذ "تمثلت سلطة النموذج لدى أبي تمام في الإجماع على صورة واحدة للعالم، في الفهم وعلاقته بالقول، وفي اللغة المجازية الاستعارية ذات البعد الواحد؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيد الضدية، وتعميقا لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم، ونفيا للوحدانية ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها"(كمال، 1984، ص42)، ومن صوره التي نلمس فيها جمالا متدفقا قوله راثيا:

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوتِ حُمْراً فَمَا لَهَا اللّيلُ إلاّ وِهِيَ مِن سُنْدُسٍ خُضْرُ (**التبريزي**، 1994،ج1، ص323)

لقد بانت قدرة أبي تمام العجيبة على الإفادة من الرموز الحسية لتكوين صوره، "جنح إلى التدبيج ليستمد منه ما يريد من الرمز عن أفكاره ألا تراه يعبر عن قتل ابن حميد بتلك الثياب الحمراء التي غرقت في أصباغ الدم حتى ؟إذا دجى الليل وأظلم القبر أبدله منها ثيابا سندسية خضراء ليعبر عن رضوان ربه"(ينظر، ضيف، 1987، ص 248)، فغلبت المفردات اللونية على هذا الصورة وشكلت لحمته وتراكيبه، حيث "تتعدى دلالة اللون نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم حيث تتسع دائرة اللون التفسير والتأويل بتضمينها معاني ورؤى أعم من المعنى الوضعي"(يوسف، 1995، ص16) ، عاكساً دلالات الألوان ورمزيتها على المرثي عليه، وقد صاغ هذا المجموع بصياغة فنية محكمة تناوبت في إظهار محاسنها ألوان البديع المتكاثرة، اجتمعت فيها الصور الاستعارية، وازدانت الأبيات رونقا وجمالا بالحركة(دجى الليل)، وحلقت صورته في علياء الفن لما منحها خصوصية المشهد التراجيدي في بث حقيقة موت المفجوع عليه، واكتملت اللوحة وخرجت في حلتها الزاهية من خلال توظيف الطباق، وكل هذه المسوغات لها وجودها ودواعي حضورها في صورته.

4- الصورة البديعية:

عدّ البديع بمثابة نسق تصويري؛ إذ يمتح النص بامتدادات فنية توحي بالرسم الجمالي لصيغ البناء الكلي للشعر، وتكمن غايته في شدة تاثيره على المتلقي، وقد شكلتْ تلك الظاهرة في شعر البحتريّ صوراً بيانيةً بديعية جميلة، رمزت إلى مقاصده وقدمت نوعاً من التوازن بين الصيغ الشعرية وهي تستحضر أجمل لحظات التجربة الشعرية؛ إذْ حتملتْ ألفاظه ايحاءات

ودلالات مختلفة تساهم في إثراء صوره الشعرية، ولقد كان البديع فتحا جديدا عند البحتري، فأخضع صوره الشعرية لألوانه، وجعله نبراسا يقوّم به فنه، يقول:

مَوْصُوفَةٍ بِاللآلِي مِنْ نَوَادِرِهَا مَسْبُوكَةِ اللَّفْظَ وَالمَعْنَى مِنْ الذَّهَبِ (البحتري، 1972،مج1، ص121)

فهو يصور كلماته في ندرتها باللؤلؤ، أما ألفاظها فهي كالسبائك، ومعانيها من الذهب، وذلك في إشارة إلى جودة الصياغة وقوة الحبك، وعمق المعنى في شعره، وقد وظف كلمتي (اللؤلؤ والذهب) باللونين الأبيض والأصفر ليدلل على فخامة كلماته؛ وذلك لارتباطهما بالجواهر النفيسة كاللؤلؤ والذهب، وهو يفخر بذلك في مخاطبته لممدوحه، وإن كان البحتري عمد إلى توظيف الألوان في الصورة مبرزا في ذلك معانيها الإيحائية، فأنه حشد خليطا من الصور البيانية والبصرية والسمعية، فمن البيان الاستعارة(مسبوكة اللفظ)،ومن البصرية الألوان المختفية والمستفادة من (اللآلئ والذهب) ومن الصور السمعية (الموصوفة، اللفظ) فهي تطوي دلالات الصوت والسمع، فتشكلت صورة كلية عبر وحدة الشعور وتطويع التشخيص والتجسيم لخدمة الدلالة.ويقول:

جِئْنَاكَ نَحْمِلُ أَلْفَاظًـا مُدَبَّجَةً كَأَنَّمَا وَشِيُـهَا مِنْ يُمنَةِ اليَمَـنِ (البحتري، 1972، مج4ص219)

إذا استنطقنا ما سكن من هذا البيت لوجدنا تجاوبا عجيبا بين الشعر والرسم عند البحتري، فهو يشبه قصائده المدبجة من حسن اللفظ والمعنى بالبردة اليمنية المزركشة، وهي برود يضرب بها المثل في الحسن وتتشبه بها الرياض والألفاظ، فالصورة الكلية لها أصباغ مزركشة منمنة لها وشي خاص مثل البردة اليمنية، فالبحتري يستجمع الحركة(جئنا) واللون(مدبجة، وشي) والاستعارة (نحمل ألفاظا) والتشبيه ألفاظا (مدبجة كأنما وشيها)، والصورة الإيحائية هي مجموع هذه المسوغات التي تمنح صورته خيارات تأويلية وتفسيرية من خلال اقترانها مع المفردات والتراكيب الشعرية في قوة الإيصال والإبلاغ، إذ عبر عن قوة شاعريته وأهميتها في إعلاء شأن الممدوح.

نلاحظ تلاحق الصور الجزئية من استعارة وكناية، فهي تضفي على المعنى العام رونقا جميلا، فالصورة الكلية تقترب من الخطاب الدرامي، إذ هي تعكس شدة الصنعة البديعية، ضف إلى أن ابن المعتز لامس أطرافا من تلوينات الصنعة ساهمت في تكوين الديباجة الفنية الحلوة الندية.

كان ابن المعتز شديد الحرص على أن تخرج صوره في أناقة وحلية طريفة "حتى لتبدو كلوحة الفنان الحاذق، كاملة الأصباغ والألوان، محكمة الخطوط والأضواء"(البطل، 1981، ص120) ، فكانت تشترك عناصر عدة في اظهار الصورة الكليةعنده.يقول:

ألا مَا لِقَلْبٍ لَا تُقْضَى حَوَائِجُه وَوِجْدٍ أَطَارَ النَّومُ بِاللّيلِ لَاعِجَهُ
وَدَاءٍ ثَوَى بَيْنَ الجَّوَانِحِ والحَـشَا فَهَيْـــهَاتَ مِنْ إِبْرَائِهِ مَا يُوَالِجُهُ
غَزَالٌ صَفَا مَاءُ الشَّبَابِ بِخَــدِهِ فَضَاقَتْ عَلَيْهِ سُورُهُ وَدَمَالِجُــهُ(ابن المعتز، دت، ص127)

في الشطر الأول من البيت الأول استخدم الشاعر استعارة مكنية تشخيصية، حيث جعل للقلب حوائج تقضى مثلما تقضى حوائج الإنسان، فكأن هذا القلب العاشق إنسان (ما لقلب لا تقضى حوائجه)، ثم يضمن الشطر الثاني من البيت الأول كناية في عبارة (ووجد أطار النوم) وهذه الكناية تعبر عن الأرق والسهد الذي يعيشه الشاعر، والتأكيد يفيد الشوق والوله الذي يشعر به الشاعر، وفي نفس الوقت نجد في الشطر الأول (وداء ثوى بين الجوانح والحشا) استعارة مكنية تشخيصية أخرى حيث جعل الداء (الحب) إنسان يستقر ويجلس في مكان محدد فهذه الاستعارة تحمل في طياتها التوكيد والتجميل للبيت، وهناك كناية أخرى في الشطر الأول من البيت الأخير (غزال صفا ماء الشباب بخدّه) فصفاء ماء الشباب بخدّه كناية عن الارتواء والامتلاء، ويشبه الشاعر حبيبته بالغزال الجميل الرائع المبهر.

خاتمة:

وهكذا ظل الشعراء العباسيون المحدثون ينادون بالوقوف على المعاني الحضارية المتجددة والتعمق في أجوائها الفسيحة والبحث الدائب في أغوارها البعيدة، فسخروا أساليب التصوير البياني وجعلوها وسيلة لخلق حركة شعرية جديدة تجسد أهدافهم، فيها نشوة وطرب ينتشيها المتلقي ويتحسس جمالها، وعمدوا إلى شحن خطاباتهم الشعرية بدوال معبرة عن أهوائهم العاطفية ومحملة بخلجاتهم النفسية، تسبح مع تطلعاتهم الفكرية، دون أن ننسى أهمية هذه الدوال في التشكيل الفني لخطاباتهم، وبذلك ظل التجديد يخالط شغاف قلوبهم ويسير على هدي أفكارهم فتوترت المعاني كاشفة عن أسرار النفس وخبايا الكون وحقائق الموجودات، مثلما كان التحديث يتقلب بإرادتهم الفنية من خلال فضاء الكتابة الشعرية المتصلة بآليات التعبير مما جعله يرتفع درجاتٍ عُلا في معراج الشعريّة في بنياتها الشكلية.

عظم شأن البديع واتسع نطاقه وأصبح مادة أدبية غزيرة، أقبل الشعراء العباسيون المحدثون على مطالعته وتناقله، وتمثل الاتجاه المحدث في التصوير البديعي بشكل كبير، ولقد كان لاحتضان الشعراء العباسيين المحدثين البديع دور مهم في إعادة تأهيل لغة التصوير الفني، فارتقى التصوير إلى الإيقاع والسرد والحوار والحركة واللون، وظلت هذه الآليات تتجاذب الشعر العباسي من طريق التكثيف والإكثار والمبالغة، فكان "الشاعر يصور موجات مستمرة من الحركة الدائبة، ترفد كل جزئية منها للتشكيل العام" (البطل، 1981، ص31)؛ فالصور الفنية في شعرية البديع عند الشعراء العباسيين ليست سمة ثابتة تتوقف عند معيار محددة سلفا بقواعد بلاغية فقط، بل هي مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية المشحونة والغنيّة بالدلالات التي تغري بالتفسير والتأويل وتوحي بالقيم الفنية البديعية الحقيقية التي يتجاذب أطرافها الشاعر والمتلقي.

المصادر والمراجع:

1- إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، 1984.

2- الحسن حسان، التطور والتجديد في الشعر العباسي ورائده دعبل الخزاعي، مركز الكمبيوتر، اللاذقية، ط1، 1994.

3- البحتري، الديوان، مح1، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.

4- بشار بن برد، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

5- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 2004.

6- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضح هوامشه وفهراسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ج1.

7- عبد الرحمان، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982.

8- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981

9 - سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مطبعة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، اسباتس الهرم، القاهرة، ط1، 1993..

10- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، 1987.

11- عباس عجلان، عناصر الابداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، دط، 1985 .

12- علي البطل، الصورة في الشعر حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

13- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، د.ت، ص 418.

14 - عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، دط، 1985.

15- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط2، 1999،

16- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001.

17- محمد صبري راضي ، تجديد دماء اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،مصر ط1، 2006.

18- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

19- ابن المعتز، الديوان، تحقيق وشرح : كرم البستاني، دار صادر بيروت، دط، دت.

20- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الانفعال والحس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

21- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1993.
22- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

23- أبو نواس ، الديوان، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1982.
24- يوسف حسف نوفل ،الصورة الشعرية ، والرمز اللوني، دار المعرف، مصر، 1995.

المقالات:

1- كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، فصول مجلة النقد الأدبي (الحداثة في اللغة والأدب) ج1، المجلد الرابع، العدد الثالث (أبريل، مايو، يونيه) 1984.
2- محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري" الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شهرية (149)، القاهرة، أغسطس 2004 .