المبـالغة و الـغلو
عند شـعراء المعلقـات العشـر
- دراسـة بلاغيـة -

رسالة تقدمت بها

الطالبة حمدية عباس جاسم الخفاجي

إلــى

مجلـس كلية التربية للبنات – جامعـة بغداد

و هي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية و آدابها

إشــراف

أ. د. احمد اسماعيل النعيمي

ذي القعدة1426 هـ كانون الاول 2005م

بسم الله الرحمن الرحيم

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿1﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ {2}
اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ {3} الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ {4} عَلَّمَ
الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ {5}

صدق الله العظيم

سورة العلق الايات (1-5)

الإهداء

نهلت من فراتك جذوري وحبي الأسطوري، فداعبني نسيم دجلتك ليسوق سفن القوافي الى بحورك يا وطن المعالي (العراق)، فيحملني الشوق وأنا بين يديك قائدة تلك القوافي القائلة :-

يضوع بسحر واديك الربيع ... فيا عجباً بحقك ما يضوعُ

عرفتك مذ ولدت فكنت بابا ... به دخلت شموس لا جموعُ

فجئتُ إليك يا جنات عدن ... ويا قبساً له تحنى الشموعُ

فيا وطناً منازلك المعالي ... ويا درعا تحاشاه الدروعُ

وجدتك جنة في حضن دنيا ... وآخرة بميلادي تشيعُ

إذا أمتك ساغبة الضيوف ... فلا تظمى بظلك او نجوعُ

فأنت الصدر ثراً في عطائه ... وبغداد فيه دوما شروعُ

وإلى أبي الحبيب في اكرم جوار

ذكراك لم تعرف النسيان

وفضلك لم يوفه العرفان

وحنيني يزداد كلما فرقنا الزمان

حمدية

إقرار المشرف

اشهد إن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ :-

((المبالغة والغلو عند شعراء المعلقات العشر – دراسة بلاغية))

قد جرى تحت إشرافي في جامعة بغداد / كلية التربية للبنات والمقدمة من قبل الطالبة (حمدية عباس جاسم) وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وادابها .

التوقيــع :

الاســم : د. احمد اسماعيل النعيمي

الدرجة العلمية : أستاذ

التاريـخ : / / 2005

بناءاً على التوصيات المتوافرة ... ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيــع :

الاســم : د. حسن منديل العكيلي

رئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية للبنات / جامعة بغداد

الدرجة العلمية : أستاذ

التاريـخ : / / 2005

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة اننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (المبالغة والغلو عند شعراء المعلقات العشر – دراسة بلاغية) والمقدمة من قبل الطالبة (حمدية عباس جاسم) ... وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها ونعتقد بانها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :-
الاسم : الاستاذ المساعد
د. حامد عبد الهادي
(عضواً)

التوقيع :-
الاسم : الاستاذ المساعد
د . علاء جاسم محمد
(عضواً)

التوقيع :-
الاسم : الاستاذ
د. احمد اسماعيل النعيمي
(عضواً ومشرفاً)

التوقيع :-
الاسم : الاستاذ
د. داود سلوم
(رئيس اللجنة)

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية التربية للبنات – جامعة بغداد

التوقيع :-
الاسم : الاستاذ الدكتور ناظم رشيد شيخو
عميد كلية التربية للبنات
التاريخ 2 / 1 / 2006

﴿فهرس المحتويات﴾

الموضوع	رقم الصفحة
❖ المقدمة	1- 5
❖ التمهيد(المبالغة والغلو من رؤية لغوية ونقدية)	6-30
❖ الفصل الأول (صور المبالغة والغلو في التجارب الوجدانية)	31-71
- المبحث الاول: صور المبالغة والغلو في تجسيد المشاعر الوجدانية.	32-47
- المبحث الثاني: صور المبالغة والغلو في وصف المرأة المثال.	48-71
❖ الفصل الثاني (صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة)	72-110
- المبحث الأول: صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة الصامتة.	72-93
- المبحث الثاني: صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة المتحركة.	93-110
❖ الفصل الثالث (صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية والفروسية)	111-145
- المبحث الأول: صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية.	111-129
- المبحث الثاني: صور المبالغة والغلو في قيم الفروسية.	130-145
❖ الخاتمة	146-151
❖ قائمة المصادر والمراجع	152-166
❖ الخلاصة باللغة الإنجليزية	167

المقدمـــة

لم تكن البلاغة العربية بمنأى عن سبر أغوار النفس الإنسانية والكشف عن مضامينها الفكرية وتذويب مكنوناتها الإبداعية من حسٍ او عقلٍ في اتجاه محاكاة الواقع ،فتاتي مجازية اللغة لتقود تلك المحاكاة فتتمرد على شباك واقعها الوجودي مشذبة مهذبة فتحذف وتزيد حتى تخترق أول خيوط ادلة ذلك الواقع.

ومن هنا جاءت فنية الخطاب البلاغي في اختزال دلالته في إطار خلاق يكشف النقاب عن تعبد الخيال والمثال في محراب الفن والجمال ، فالبلاغة فن له أصول وجذور امتدت على تاريخ اللغة العربية نفسها أبانت عن تعطش العرب وتزودهم الى فصاحة اللسان وبلاغة بيانه ما ارتوت وتزودت من ذلك. ولم يكن دارس العربية بعيداً عن ذلك الانجذاب والتأثير طوال ستة عشر قرناً وموروثنا الإبداعي في عصر ما قبل الاسلام يهز أوتارنا ويراقص أسماعنا فلا عجب ان نتفاعل معه ونغور في خزائن إبداعه فننهض بدراسته بما ينسجم وهويته الأصلية، فكانت رحلتي صوب البلاغة على انها رحلة نابعة من تعطشي لها منذ بواكير دراستي للعربية في مراحلها الأولية طفت فيها الملم من هنا وهناك تجارب أساتذتي الذين وجدوا في ذلك التعطش الى فنية البلاغة ومعايير تحليلها من منظور نقدي حسا ملموسا فتوج ذلك التوجه الأستاذ المشرف د.احمد إسماعيل النعيمي بتوجيهي الى دراسة بلاغية ((المبالغة والغلو)) لا سيما بعد ما أثار فضولي اختلاف كلمة النقاد والبلاغيين في ظاهرة المبالغة والغلو مما حفزني على الوقوف عند هذين المصطلحين وبيان دلالتهما وابعادهما في الخطاب الشعري.

ولما كان مدار هذه الدراسة وما انصبت عليه من أهداف هو الجمع بين التنظير النقدي والتحليل الفني لذا أثرت أن يكون شعراء المعلقات العشر الميدان التطبيقي والعملي لفنية المبالغة والغلو لخصوبة صورهم المكتنفة للمبالغة والغلو فهي بلا شك جزء من صورهم البيانية ونسج من أساليبهم البلاغية فبحثت الدراسة عن بنى تلك الصور والأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وجناس وطباق ... الخ وانعكاس معايير المبالغة والغلو في دلالتها عند شعراء المعلقات العشر الذين ارتقوا بمضمون الخطاب الشعري الى فضاء الإبداع على امتداد العصور والأمصار اللاحقة بهم.

ولابد من الإشارة إلى الدراسات التي سبقت هذه الدراسة والمعنية بالمبالغة تارة والغلو تارة اخرى، ولعل من اهمها رسالة الدكتوراه لرعد عبد اللطيف التي وسمت بـ((الغلو عند النقاد العرب الى القرن السابع الهجري)) اذ انصب اتجاه الباحث في الكشف عن الجانب التنظيري مكتفياً بالخطوط العريضة من الجانب التحليلي والفني دون ان يعنى بعصر او اتجاه خاص. إما هذه الدراسة –موضوع بحثي –فهي تعنى بالمبالغة مثلما تعنى بالغلو واحتواء دلالتهما وابعادهما في الخطاب الشعري وما ينبثق من ذلك الخطاب من صور وأساليب بلاغية عند

شعراء المعلقات العشر – كما اسلفت – والدراسة الاخرى التي صبت اتجاهها نحو (المبالغة في البلاغة العربية) لعالي سرحان القرشي اهتم باحثه بالتنظير النقدي والبلاغي دون ان تشفع وسائله تلك في الكشف عن الجانب التحليلي والفني فضلا عن الدراسة التي قدمها عبد العزيزشبلي التي وسمها بـ(المبالغة في الشعر العباسي) اذا انصبت وجهته في البحث عن أسبابها وتاريخها دون ان تعنى الدراسة باثرها في هذا الخطاب الشعري في إطار التنظير النقدي والتطبيق الفني والتحليلي بما نهضت به دراستنا هذه فكانت – بلا شك – هذه الدراسات النبراس الذي أضاء أول طريقي نحو دراسة عملية جادة تستهدف منذ بواكيرها المبالغة والغلو جملةً وتفصيلاً والبحث عن أبعادها ودلالاتها في الخطاب الشعري عند شعراء المعلقات العشر.

فجاء استقراؤنا المتواضع لدواوينهم ليصب في اتجاه رؤيتنا البلاغية لمنافذهم الفكرية، فالبلاغة لم تكن يوما غاية مطلقة بقدر ما كانت وسيلة لامتطاء ذلك المطلق الذي توشحت به المبالغة والغلو، وبهذا تحدد الهدف وصوبت الغاية فكانت ثمرة ذلك الاستقراء والبحث ثلاثة فصول وخاتمة معززة بالمصادر والمراجع مسبوقة بتمهيد عكست فيه الرؤيتين اللغوية والنقدية للمبالغة والغلو حاولت فيه تكثيف أبعاد تلك الرؤية وازالة السراب العالق فيها وما يجره من تبعات تضخم أبعاد الرؤية تارة او تقلل من حجمها وشانها تارة أخرى، فرجعت إلى أمهات المعجمات اللغوية والكتب النقدية والبلاغية التي كان لاصحابها الريّادة في تطور المصطلحين وتوجيه دلالتهما وتحديد أبعادهما في الخطاب الشعري.

وجاءت الفصول الثلاثة لتترجم الرؤيا النقدية تلك الى واقع ملموس عبر المنافذ الفكرية المستغرقة برأينا المتواضع لدواوين شعراء المعلقات الشعر.

فتقدم الفصل الاول ليمد جسور التجارب الوجدانية ما بين الأثر النفسي لها والمثير لذلك الأثر فوسمته بـ (صور المبالغة والغلو في التجارب الوجدانية) وتتبعنا مظان تلك التجارب على محورين : المبحث الاول :- جاء ليحدد العلاقة ما بين اسقاط رؤية الشاعر لمشاعره المتضاربة في تلك التجارب ومعايير المبالغة والغلو فالشاعر ابرز أحاسيسه وجسدها في جنس من التصوير فجر بركان آلامه وصبابته وهيامه وفراقه بشكل يوازيها حيث جرت مدامعه قرباً تتدفق منها المياه دون ان تنضب او ينتهي مجراها ولاسيما بعد ان قُرّيت وجُدّت تارة، ثم ارتدت بعد ذلك صورة اللؤلؤ الذي خانه سلك فتدحرج اللؤلؤ ما جرت عبراته ودموعه بعد ان خانه التجلد والصبر تارة اخرى.

وإما المبحث الثاني : فقد تتبعنا علة ذلك الأثر النفسي فوجدنا المثير لتلك المشاعر المجسدة ترحاً وفرحاً أي (المرأة) إذ (صور المبالغة والغلو في تصوير المرأة المثال) بوصفها بؤرة الانفعال النفسي فإذا بشاعر يخرج صورها الى ميدان الجمال والخلود.

إما الفصل الثاني فقد سرنا به الى ((صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة)) حاولنا فيه تحديد بنى الصور المكتنفة للمبالغة والغلو ولاسيما بعد ما امتزجت رؤيا الشاعر بأمه الطبيعة كلما أسدلت عليه الحياة من همومها وقسوتها فجاء المبحث الاول ((صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة الصامتة)) إذ شاطرته في صمتها من ليل بهيم وسماء غضبى وارض في وجوم مطبق تأملاته الداخلية أو النفسية حتى ذاب بها الشاعر توحداً ووجوداً مبالغةً وغلواً فيحذف ويزيد من تراكيب صورها في عمق دلالي زاخر بالمعطيات النفسية لدلالة المبالغة والغلو.

اما المبحث الثاني ((صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة المتحركة)) فقد حددت فيه أبعاد التركيب التصويري للمبالغة والغلو في وصف المثال الحيواني، إذ خرق الشاعر لتصويرها أنظمة وجودها وواقعيتها بما حازت من دلالات شاطرت الشاعر شجاعته وفروسيته في بث الهول والفزع في نفس الخصم ،فإذا بالفرس التي تسابق الوحوش سرعة في الانقضاض على فريستها اوتهتضم الجياد فضلاً عن تشاطر الحيوانات الباقية والطيور حسية الشاعر في تجسيد مشاعره من هموم وضجر وقسوة ما بين رحلة تدوم على ظهر دابة في صحراء لاهبه جمراً تاركا وراءه الأهل والأحبة إلى المجهول.

وجاء الفصل الثالث ليتمم بناء الصور في إطار علاقة الشاعر بالمجتمع ((صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية والفروسية)) حاولنا فيه كشف النقاب وتحديد العنصر الفاعل في المجتمع سلماً وحرباً، وبهذا توزع الفصل الثالث على مبحثين الاول:- ((صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية)) إذ درست فيه اثر المبالغة والغلو في تشكيل النموذج الأخلاقي في السلم وتأثيره في مكونات المجتمع الأخلاقية سلباً أو إيجاباً من كرم وبخل وحلم وطيش وما الى ذلك من صفات ،ارتقى بها الشاعر نحو المثال في إثراء دلالات المبالغة والغلو الهادفة نحو زرع الرغبة ثم انصبت دراستي في المبحث الثاني على((صور المبالغة والغلو في قيم الفروسية)) فبحثت عن أبعاد المبالغة والغلو في إثراء دلالاتها نحو زرع الرهبة في نفس الخصم او الند ببلاغية عالية زاخرة بالادلة على خرق الوظيفة المجازية للغة الشعرية فكان الشاعر يغالي في انتقاء صور الوعيد فإذا بصور الشعرية اقرب الى الحرب النفسية في رهب الخصم والتقليل من مكامن قوته.

فكانت تلك هي الفصول الرئيسية في مباحثها الفرعية التي قامت عليها دراستي وانتهى البحث بخاتمة حملت خلاصة ابرز نتائج الفصول الثلاثة تليها قائمة المصادر والمراجع.

هذا وكنت خلال هذه الرحلة البلاغية استجلي أمر كل مبهم وغامض أطوف في كل مصدر اذا ما تأبى وعصي علي معنى او فكرة حتى يهون الشارد العاصي،فيقرب مني خيال الشاعر او روية الناقد اللذين كانا زادي في هذه الرحلة المتوجهة صوب المبالغة والغلو الى

مظان شعراء المعلقات العشر ،فكنت معهم في حل وترحال مشاركة إياهم أفراحهم واتراحهم، قيمهم ومبادئهم قوتهم وضعفهم.

ومن هنا فقد توجهت هذه الدراسة الى احتواء الأثر والمثير المنبثقين من دلالة المبالغة والغلو ،ومن ثم تحديد ملامحهما البلاغية بإغناء أجزاء كل صورة من المبالغة والغلو بالبحث والتنقيب من روية بلاغية ونقدية.

فأمل أن تكون هذه الدراسة موضع ثقة أساتذتي الأفاضل فما أنا ألا جدول صغير يشق طريقه من امتداد بحور علومهم وخلقهم او قيثارة تعزف على أنغام معارفهم.

على ان دراستنا هذه لم تخل من مشاق اعترضت طريقي واثقلت رحلتي من الضغوطات النفسية التي يعيشها الباحث العراقي في ظل المتاعب التي يعرفها القاصي والداني، ومع ذلك فقد كان لقول المتنبي اثر يتردد صداه في نفسي ((على قدر آهل العزم تأتى العزائم)) فاحاطني القرطاس والقلم وأمهات كتب البلاغة والنقد ودواوين الشعراء بالطمأنينة فكانت جميعاً نعم الأنيس او الجليس الذي شاطرني صباحي وليلي في هذه الرحلة وفي ختام هذه الكلمة أتقدم بجزيل الوفاء والعرفان إلى الأستاذ المشرف د. احمد إسماعيل النعيمي الذي تكلف عناء الأشراف على هذه الرسالة ورفدها بكل ما من شانه ان يجعلها بحثاً أكاديمياً يرى النور في محفل الحياة الجامعية، فمنحني أهم ما يتسلح به الباحث وهو يشق دربه العنيد الطويل (الثقة والأمل) لعبور الصعاب وتهوينها على البحث والباحثة فكان نعم الأستاذ والمربي الفاضل والأب الموجه فجزاه الله عني خيراً.

ومن باب الفضل والعرفان أتقدم بالامتنان إلى الأستاذ د. عبد الهادي خضير نيشان الذي غرس في نفسي الامل وسقاني من نبع خلقه وعلمه ففتح أمامي افاق البلاغة وسرها المكنون كما فتح لي باب مكتبته البلاغية العامرة به ان شاء الله فكان نعم العالم المتواضع فاشكر خلقه الكريم وعطفه الأبوي الرحيم.

ولا يفوتني ان أزجي شكري وتقديري الى الأستاذ د. حيدر لازم الذي غمر البحث والباحثة بالنصح والتوجيه وشجعني على امتطاء صعاب البحث جزاه الله عني جزاء الصادقين.

كما اشكر د. عادل كتاب العزاوي على توجيهه بالنصح فأثقلت يداه بحمل ما لا تطيق من المصادر والمراجع فاشكر ثقته العالية فمتعه الله بالصحة والعافية وسدد خطاه الى الخير.

كما اشكر د. أنعام داود سلوم التي مهما تطاير شذا الكلمات الى مرسى معاني الشكر والتقدير لا يفيها حقها فكانت لي مباركة واثقة من خطاي مشجعة لرؤياي منذ بواكير عهدي بالعربية الى إتمام رحلة هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر والتقدير الى د. ثائر حسن الغرباوي فكان نعم الأخ والأستاذ الذي لم يبخل بنصيحة ولم يقطع رجاء السائلين لها .

ومن دواعي اعتزازي واحترامي أتقدم الى الأساتذة الكرام رئيس لجنة المناقشة وأعضائها الكرام بالشكر والامتنان لتكرمهم على الباحثة والبحث بالرعاية والتوجيه لسد ثغرات الرسالة وتقويم ما زال به اللسان وشط به الفكر والجنان في غير موضعه.

كما أتوجه بالحب والعرفان الى عائلتي الصغيرة التي منحتني أغلى سنينها وثمار أتعابها ، فكانوا عيني اللتين أرى من خلالهما الطريق وظهيري الذي احتمي به ، الوالدة الغالية أطال الله عمرها – واخوتي الثلاثة: (ماجد – عادل – احمد) وسنا شمسي التي قاسمتني هموم البحث ومصاعبه الأخت الغالية سناء محمود جاسم.

وختاماً اسأل الله الباري سبحانه ان يوفق الجميع لخدمة لغة الضاد عبر تراثها الأصيل ، فان وفقت فقد بلغت مرامي وغايتي وهانت أمامي ما مررت به من صعاب وما ذقت لاجلها من المتاعب وان أخفقت فحسبي أني حاولت وان يكون جهدي هذا صوتا داعيا الى البحث في هذا المجال ومن الله التوفيق.

التمهيد

﴿المبالغة والغلو من رؤية لغوية ونقدية﴾

المبحث الأول : المبالغة والغلو من رؤية لغوية .

المبحث الثاني : المبالغة والغلو من رؤية نقدية .

لمبحث الأول
المبالغة والغلو من رؤية لغوية

كانت المبالغة وألوانها القطب الذي دارت عليه رحى المعاني والصور في بيوتات البلاغة والنقد، بما حظيت تلك المعاني والصور من شرعية دلالية ارتسمت طريقها في خرق مجازية اللغة نحو تأصيل الكمال الفني وآليات إبداعه.

وقبلً أن نعرج أولا على المعجمات اللغوية التي قاسمت المصطلح البلاغي والنقدي الامتداد الدلالي بوصفها – أي المعجمات اللغوية – الجذور الأولى للمصطلحات بعامة والمبالغة والغلو بخاصة، فتكون بذلك على بيّنة بمدى قربهما أو بعدهما عن دلالتهما اللغوية عبر هذه الرحلة البلاغية والنقدية .

أولاً. المبالغة لغةً :-

نطالع في معجم العين ما نصه : ((المبالغة أن تبلغ من العمل جهدك))[1] ،إذ كلما زاد هذا الجهد عما هو متعارف عليه سمي مبالغة وهو إطلاق عموم لا خصوص ، ولم يقصر الخليل هذا الرأي على العين بل راح يطرح هذه الفكرة ويقلبها على وجوهها بحثاً عن الفرق الدلالي بين ((خشن وأخشوشن)) مبيناً لسيبويه ذلك الفرق بالقول:- ((كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد كما أنه إذا قال اعشوشبت الأرض فأنما يريد أن يجعل ذلك كثيراً عاما قد بالغ))[2] وردت المبالغة في الصحاح بمعنى الاجتهاد المقرون بزوال القصور عنه إذ قال : ((وبلغ الفارس إذا مد يده بعنان فرسه ليزيد في جريه ... وبلغ فلان في أمري ، إذا لم يقصر فيه))[3] .

ونطالع في مقياس اللغة :- ((تبلغت العلة بفلان إذا أشدت فلأنه تناهيها به وبلوغها الغاية))[4] . ولم يزد عن ذلك شيئاً في مجمله[5].

---

(1) العين،الخليل بن أحمد الفراهيدي ،تحقيق د.مهدي المخزومي ود.ابراهيم السامرائي ،مادة (بلغ):421/4

(2) الكتاب ، سيبويه: 75/4.

(3) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار، مادة(بلغ)1316/4.

(4) مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون: مادة : (بلغ) : 302/1-301.

(5) ينظر : مجمل اللغة ، أحمد بن فارس ، تحقيق زهير عبد المحسن: (بلغ): 1350/1.

وورد في اللسان بما في نصه ((أراه من المبالغين في التبليغ، بالغ يبالغ مبالغة وبلاغاً : إذا اجتهد في الأمر والمبالغة أن تبلغ في الأمر جهدك))[1].

وقرن صاحب القاموس المحيط الاجتهاد غير المخل بالمبالغة إذ قال : ((إذا اجتهد ولم يقصر))[2] وزاد الزبيدي في تاج عروسه منتهى الغاية وتوكيدها إذ يقول : ((يمين بالغة أي مؤكدة والمبالغة أن تبلغ من الأمر جهدك))[3].

ولم تزد المعاجم الحديثة عن ذلك إلا الشيء اليسير إذ يطالعنا المعجم الوسيط بالقول : ((بالغ فيه مبالغة وبلاغاً أجتهد فيه واستقصى ... والبلاغ ما يتوصل به إلى الغاية ويقال في هذا الأمر بلاغ وكفاية))[4] وفي متن اللغة نجد الوصول إلى الغاية من تناهي الجودة في الاجتهاد فقال :- ((بلغ مبلغه ومبلغته: وصل إلى ما وصل إليه ... أجتهد ولم يقصر –البالغ: الجيد المتناهي في الجودة))[5].

نستشف مماسبق أن الدلالة اللغوية للمبالغة تكشف النقاب عن الوصول إلى أقصى الغاية في الإجادة المنزهة عن التقصير والخلل. فطرحت نظرتها تلك على مستوى افرادي كالبحث عن دلالة ((خشن وأخشوشن)) بقياس مفردة على أخرى واستقراء دلالتهما خارج منظومة تركيب الكلام لا في هذا المستوى الدلالي او ذاك بما يضمن لها التفاعل داخل بؤرة النص لاخارجه0

---

[1] لسان العرب ، ابن منظور : مادة (بلغ) : 2/142-141.

[2] القاموس المحيط ، الفيروز آبادي : (بلغ) : 3/103.

[3] تاج العروس ، محمد الزبيدي : (بلغ) : 6/45.

[4] المعجم الوسيط، أشرف على طبعه عبد السلام هارون وقام بإخراجه إبراهيم مصطفى وزملائه : (بلغ) 1/69.

[5] متن اللغة ، الشيخ أحمد رضا : (بلغ) : 1/340.

ثانياً. الغلولغةً:-

إذا كانت المبالغة عند اللغويين تعني الاجتهاد في الأمر ببلوغ الغاية وعدم التقصير فيه ، فأن الغلو عندهم هو مجاوزة الحد والخروج عن منتهى المبالغة . فنطالع في العين ما نصه : ((وغلا الناس في الأمر أي جاوزوا حده ، كغلو اليهود في دينها ويقال : أغليت الشيء في الشراء وغاليت به ... والمغالي بالسهم : الرافع يده يريد به أقصى الغاية وكل مرماة منه غلوة))[1].

وظلت هذه المعاني حبيسة السنة اللغويين فلم تحل عنها ،فنطالع في جمهرة اللغة أن ابن در يد حذا حذو الخليل فقال:- ((الغلو : ارتفاع الشيء ومجاوزة الحد فيه وكل ما أرتفع فقد تغالى ... ومنه الغلوة بالسهم وهو أن يرمى به حيث ما بلغ))[2] ولم يزد الجوهري في صحاحه عن ذلك[3].

وزاد ابن فارس اللغوي في مجمله فقال:- ((وكل مرماة غلوة وغلت الدابة في سيرها غلواً ... وتغالى النبت أرتفع وطال . وتغالى لحم الدابة أنحسر عنه وبره وغلت القدر تغلى غلياناً))[4] وجاء في أساس البلاغة ما نصه: ((تقول أنا لا أحب الغلو في الدين والغلاء في السعر والغلاء في الرمي...))[5] وحول هذا المعنى قال لبيد:-

أغلى السباء بكل أدكن عاتقٍ أو جونة قدحت وفض ختامها[6]

ويحذو ابن منظور في لسانه حذو نظرائه في قوله:- ((الغلاء: نقيض الرخص وقال أبن سيده: والمغلى هو سهم فعلى به أي ترفع به اليد حتى تجاوز المقدار أو يقارب ذلك))[7]. وزاد الفيروز آبادي بقوله:- ((رجل غلاء كسماء أي بعيد الغلو بالسهم والسهم أرتفع في ذهابه وجاوز المدى ...))[8] ولم يزد الزبيدي في تاج عروسه عن ذلك سوى نقله آراء من سبقه : -((قال ابن الأثير الغلو في الدين البحث عن مواطن الأشياء والكشف

---

(1) العين : مادة (غلا) : 446/8 .

(2) جمهرة اللغة : ابن در يد : مادة (غلا) : 150/3.

(3) ينظر: الصحاح (غلا) 2448/6.

(4) مجمل اللغة : (غلا) : 683/3.

(5) أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري : (غلا) : 455.

(6) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، تحقيق د .إحسان عباس : 314.

(7) لسان العرب : (غلا): 80/11-79.

(8) القاموس المحيط: (غلا) 371/4.

عن عللها وغوامض متعبدتها ، وقال الراغب : أصل الغلو تجاوز الحد))[1]. ونطالع في المعجم الوسيط : ((تغالى في الأمر تغالياً بالغ فيه))[2] ، فوردت بمعنى المبالغة ، أما في متن اللغة فلم يخرج صاحبه عن الطريق الذي سلكه السابقون ودارت عليه الرحى فما هو فضل السابق على اللاحق[3] .

ونستشف مما سبق أن أصل الغلو عند أصحاب المعجمات بعد الرمية عن الهدف المرام بتجاوزها الحد ((ذلك إن الرامي ينصب غرضاً يقصد إصابته ، فيجعل بينه وبين مدى يمكن معه تحقيق ذلك الغرض فإذا لم يقصد غرضاً معيناً ، ورمى السهم إلى غاية ما ينتهي إليها بحيث لا يجد مانعاً يمنعه من أستيفاء السهم قوته في البعد سميت هذه الرمية غلوة فالغلو مشتق منها ، ولما كان الخروج عن الحق إلى الباطل يشبه خروج هذه الرمية عن الغرض المعتاد على غير حد سمي غلواً))[4] .

وهناك مصطلحات أخرى ترددت في المعجمات اللغوية وقد ترادفت مع لفظتي المبالغة والغلو في جانب , وتباينت معهما في جانب آخر وتبعاً لذلك ارتبطت المبالغة بالإيغال والتتميم فهما ضربان من المبالغة[5]، وارتبط الغلو بالإغراق والإفراط لما عرفا به من مجاوزة الحد

ألا أن وقوع الإيغال والتتميم بالوزن والقافية أبعدت الدارسين عن الخوض في تفاصيلها مكتفين بالإشارة إليها تارة، والصمت عنها تارة أخرى[6].

ولابد من القول : أن استثمار جمالية الصور البلاغية يدعوننا إلى التماس هذا الجانب والوقوف عليه، فإذا كانت القريحة قد استثمرت تداعيات الانفعال في توجيه الخيال نحو مكامن صور المبالغة والغلو , فان القريحة بالتأكيد قد استثمرت العلاقة بين المستوى الصوتي بعامة والإيغال والتتميم بخاصة نحو تذويبها في بؤرة الانفعال النفسي التي يسجلها

---

(1) تاج العروس : 296/10.

(2) المعجم الوسيط : 667/2.

(3) متن اللغة : 320/4.

(4) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لأبي إصبع المصري ، تحقيق د.حنفي محمد شرف :323/2.

(5) ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، 54/2 – 57.

(6) ينظر: تطور المصطلح النقدي حتى نهاية القرن الثالث الهجري , رسالة ماجستير هاني إبراهيم عاشور أجازتها كلية الآداب, جامعة بغداد لعام 1997 : 134 وما بعدها، والجهود النقدية والأدبية في الدراسات القرانية رسالة دكتوراه، خولة حسن أجازتها كلية التربية البنات جامعة بغداد لعام 2002: 208، والغلو عند النقاد العرب القدامى الى نهاية القرن السابع الهجري , رسالة دكتوراه : رعد عبد اللطيف اجازتها كلية الآداب,جامعة بغداد لعام2002:19 وما بعدها .

الشاعر بأصوات متناغمة مع المشهد الشعري , فهو إذ يؤكد معنى الصورة من خلال إيغاله اوتتميمه سواء أكان هذا التأكيد يتخذ القافية إيغالا اوحشواً يقصد منه المبالغة في التتميم.

ويرتبط الإيغال بدلالة السرعة في السير الممعن فيه على نحو ما نجده في العين اذ يطالعنا بقوله : ((امنعوا في سيرهم داخلين في جبال أو أراض في العدو.. واوغلته حاجته إلينا أي أسرعت به إلينا))[1] وزاد ابن دريد البعد عن الأرض فضلاً عن السرعة قائلاً : ((أوغل في الأرض إذا ابعد فيها وكل داخل في شئ دخول مستعجل فقد أوغل فيه))[2] ولم يخرج اللسان عن هذه الدائرة ولكن قرنه بالرفق مع بلوغ الغاية القصوى إذ يقول :- ((أوغل في العلم وفي الحديث : أن الدين متين أوغل فيه برفق .. وابلغ الغاية القصوى منه بالرفق))[3]

ولعل اقتران السير السريع عند العرب وانتقال دلالته إلى الوزن والقافية نابع من تشابه الوزن والسير فكل منهما قائم على حركات متناغمة ممعن فيها . إما التتميم فهو من ((تم الشئ يتم تماماً وتممه الله تتميماً وتتمة : قلادة والتم : الشيء التام))[4] ولم تزد المعاجم شيئا على ذلك[5] ناهيك عن إغفال بعضها هذا الجانب من بناء (تمّ) المضعف الثاني[6].

وصفوة القول : أن مفهومي الإيغال والتتميم يلتقيان بالمبالغة من جهة أثرها في توكيد الصور البلاغية نحو احتواء المثال باضفاء الصفة المؤكدة وتأصيلها في ذات المثال ويفترقان من جهة اخرى في أن الايغال يقع في القافية مضيفاً حسناً للبيت الشعري إما التتميم فيقع في تضاعيف البيت وخلاله يقصد منه إتمام ما وقع عليه النقص فزال عنه اللبس فإذا كانت المبالغة ترادفت وتباينت مع مفهومي الإيغال والتتميم ، فان الغلو بما عرف به من مجاوزة الحد ترادف وتباين أيضاً مع الإغراق والإفراط فتشير الدلالة اللغوية للإغراق إلى تلك المجاوزة في الحد فهذا أبن در يد القائل: ((كثر حتى قالوا غرق في الماء في الطيب وفي الذنوب وما أشبه إذا كثر منه وأغرق في الشيء يغرق إغراقاً إذا جاوز الحد))[1] ويرى الزمخشري في أساس البلاغة أن الإغراق ((هو المبالغة والإطناب))[2] في القول.

---

(1) العين , مادة (وغل) : 448/8.

(2) جمهرة اللغة:(وغل): 151/3-150 .

(3) لسان العرب : (وغل) : 248/15 .

(4) ترتيب كتاب العين : مادة (تم) : 227/1.

(5) ينظر : جمهرة اللغة : مادة (تم) : 42/1 , والصحاح :5 /1877 , ولسان العرب : 240/2

(6) ينظر : تاج العروس , مادة (تم) : 209/8 .

(1) جمهرة اللغة : مادة (غرق) :395/2.

(2) أساس البلاغة : (غرق) 449.

وإذا كان الزمخشري مدركاً أن الإغراق في القول مبالغة فابن منظور يرى الإغراق برؤية مشابهة أذ يقول :- ((وشرب القوس الرصاف أن يأتي النزع على الرصاف كله إلى الحديدة ، ويضرب مثلاً للغلو والإفراط))[3] ، وراح المعجم الوسيط يلتمس الإغراق في القرآن الكريم مقارناً بين نزع الملائكة للروح ونزع القوس بقوله تعالى : ((والنازعات غرقاً))[4] ،فيعلق قائلاً : ((الملائكة تنزع الأنفس من صدور الكفار وتبالغ في النزع كما يعرف النازع في القوس))[5]. أما صاحب متن اللغة فيحذو حذو الزمخشري وابن منظور في اقترابه من المصطلح البلاغي في قوله : ((أغرق في القول والعمل : بالغ وجاوز الحد وأطنب))[6].

وقد تعددت الرؤية في مفهوم الإفراط ولكنها اظهرت التوجه الواحد والمرادف حيناً للغلو وحيناً للإغراق، وينبري الخليل بن أحمد بالقول:- ((الإفراط إعجال الشيء في الأمر قبل التثبت وأفرط فلان في أمره، أي عجل فيه وجاوز القدر))[7]. ويدخله ابن در يد – أي الإفراط – في المكروه من الكلام متتبعاً أصل الكلمة فيقول :- ((فرط من فلان إلى فلان كلام إذا تقدم منه إليه وأكثر ما يستعمل ذلك في بوادر الكلام المكروه ... والفرط أيضاً ... تجاوز الحد وأفرطت القربة إذا ملأتها...))[8] والفرط عند الجوهري هو التقصير والتضييع فضلاً عن تجاوز الحد إذ يقول :- ((وفرط في الأمر يفرط فرطاً أي قصر فيه وضيعه حتى فات... وأفرط في الأمر ، أي جاوز الحد ...))[9].

وزاد ابن فارس معنى التنحي أو الإزالة فضلاً عن التقصير وتجاوز الحد إذ يقول :- ((يدل على إزالة شيء عن مكانه وتنحيته عنه ... فهذا هو الأصل ثم يقال أفرط ، إذا تجاوز الحد في الأمر ... وهذا هو القياس وكذلك التفريط وهو التقصير))[1]. وادخل الزمخشري في أساس بلاغته معنى الزمن إلى دلالة الإفراط إذ يقول :- ((آتيك فرط يوم أو يومين بمعنى بعد ...))[2]. وزاد ابن منظور الندم فضلاً عن الإسراف والتعجل إذ يقول :- ((أفرط في الأمر:

---

[3] لسان العرب (غرق): 50/11-49.

[4] سورة النازعات: الآية الأولى.

[5] المعجم الوسيط : مادة (غرق) : 267/2.

[6] متن اللغة : مادة (غرق) : 287/4

[7] العين مادة (فرط)/419.

[8] جمهرة اللغة (فرط) 491/3.

[9] الصحاح: (فرط) 1148/2.

[1] مقاييس اللغة : (فرط) 491/3.

[2] أساس البلاغة : (فرط) :470.

أسرف وتقدم وقيل هو الإعجال والندم))[3]. ولو توجهنا بأنظارنا نحو قاموس المحيط لطالعنا قوله مضيفاً معنى الغلبة للإفراط ((فرط فُروطاً بالضم سبق وتقدم فُرطاً قصر به وضيّعه وعليه في القول أسرف ... وفرط القوم يفرطها فرطاً أو فراطة تقدمهم إلى الورد لأصلاح الحوض والدلاء وهم الفرَّط والفرطُ الأسم من الإفراط والغلبة))[4] ولم يخرج الزبيدي في تاج عروسه عن هذه المعاني للإفراط[5].

وزادت المعاجم الحديثة مجاوزة الحد فوق المعتاد من القدرة فضلاً عن القول إذ يطالعنا المعجم الوسيط ما نصه:- ((أفرط بيده إلى سيفه ليستله: بادر وأفرط عليه: حمّله ما لا يطيق))[6].

ولعل صاحب متن اللغة كان الأوفر حظاً عندما قرن الإفراط بالمدح منبهاً على أثرها قائلاً : ((فرط الشيء – وفيه : ضيعه وقدم العجز فيه و- فيه قصر ... ومدحه وتجاوز الحد في مدحه))[7]. فإذا كان الموقف اللغوي اتسم بالتحذير من مجاوزة الحد، فأن الموقف اللغوي نفسه كان أكثر تشدداً حينما وسمه بالتضييع والتقصير خروجاً مسرفاً من مجاوزة الحد إلى الأحد من هذه المجاوزة وأن قُرن حينا بالغلو والإغراق أحياناً أخرى .

وبعد هذا التجوال في مصنفات المعجمات اللغوية نستنتج من دلالتها تلك ما يأتي :

إذا كانت المبالغة تعني بلوغ الغاية ونهايتها المقرونة بعدم التقصير ،فأن الغلو والإغراق ترتبط دلالتهما بمجاوزة الحد وأقتران الإغراق والإفراط بالتقصير الذي قد يصل نحو العدم والمحال . وقد ارتبطت دراسة اللغويين للنص بمستوى إفرادي فبحثت عن دلالتها خارج نظم الكلام وأهملت المستوى التركيبي داخله. ناهيك عن ترادف المبالغة مع الإيغال والتتميم على الرغم من وقوعهما في الوزن ووقوع المبالغة في الوصف والوزن ، إما الغلو فقد ترادف من جهته مع الإغراق والإفراط على الرغم من الموقف اللغوي المتشدد من الغلو الذي وسمهُ بمجاوزة الحد ، فأن الموقف اللغوي نفسه كان أكثر تشدداً حينما وصفه بالتضييع خروجاً حاداً عن مجاوزة الحد.

---

[3] لسان العرب : (فرط)16/163-162.

[4] القاموس المحيط : (فرط) : 2/377.

[5] ينظر : تاج العروس : (فرط) : 5/195.

[6] المعجم الوسيط : (فرط) : 2/690.

[7] متن اللغة : (فرط) : 4/392.

المبحث الثاني

المبالغة والغلو من رؤية نقدية

ارتبطت المبالغة والغلو بقضية الصدق والكذب في التجربة الشعرية وراحت تكهنات النقاد تدور في فلك تلك القضية دون أن تحجب عنا ابعاد المبالغة والغلو الملونة بالصور البلاغية نحو استقرائها وتقويمها في أمهات الكتب البلاغية والنقدية. ولابدّ من القول قبل استجلاء معالم المبالغة والغلو ، إنّ الفكر النقدي خضع بطبيعة الحال للمنزع الأخلاقي والديني تارة والجمالي والفني تارة أخرى، مما أفضى إلى تباين الرؤية النقدية للمبالغة والغلو من ناقد إلى آخر.

فكان المنزع الأخلاقي والديني الميثاق النقدي المعلن الذي أبعد عن بنوده التصور الجمالي أو الفني لرؤية المبالغة والغلو حتى لو أمتلك الشاعر زمام الإجادة وعصب السبق في احتواء القيم الجمالية والفنية وخير ما يمثل ذلك التوجه أبو سعيد الأصمعي (ت216هـ) اذ ابعد عن الفحولة الحطيئة والمزرد والسيد الحميري على الرغم من جودتهم الفنية ، فيرى في شعر الحطيئة تلك الجودة ولكن ذلك لم يشفع له بسبب هجائه وما يجره هذا الهجاء من ويلات وحروب بين المهجو والهاجي فحارب ذلك من خلال منزعه الاخلاقي قائلاً : ((أفسد مثل هذا الشعر الحسن بهجاء الناس وكثرة الطمع))[1] والشئ نفسه للشاعر المزرد فيقول : ((أفسد شعره بما يهجو به الناس))[2] وكان سبّ السلف مدعاة لابعاد السيد الحميري عن تلك المكانة من الفحولة فيقول الاصمعي في ذلك: ((قاتلهُ الله ما أطبعه وأسلكهُ لسبيل الشعراء والله لولا ما في شعره من سب السلف لما تقدمه من طبقته أحد))[3]

فهو يمدحه بقدر ذمه وهذا الموقف النقدي الذي سلكه الأصمعي أبعده عن الخوض في المبالغة والغلو ولاسيما بعدما أستل سيف الكذب وجرده من محمله وراح يسلطه على موهبة الشاعر فمقياس الجودة يرتبط بالصدق في تآزر المعاني اذ يطالعنا الأصمعي بالقول : ((أجود الشعر ما صدق فيه وأنتظم المعنى))[4] ومن هنا ندرك أن الأصمعي يرى في الإجادة الشعرية وظيفة أخلاقية لا فنية فحسب، وهو موقف أقل حدة في عمومه عند العرب من اليونان ، إذ تدلنا مصادرهم أن أفلاطون وللسبب نفسه أبعد الشعراء عن جمهوريته فهو يتطلع إلى((النبل والعظمة والجمال بالأدب الرفيع ، فجعل الشعر في نسقه السامي أداة للمتعة العالية

---

[1] فحولة الشعراء ،الأصمعي، تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني: 51.

[2] المصدر نفسه : 21 .

[3] المصدر نفسه : 52

[4] المصدر نفسه :46 .

وتعبيراً عن ملكات الإنسان العليا))[1]وربّ سائل يسأل فيقول : ماذا لو ارتبطت هذه القيم الأخلاقية في بناء الصورة على المبالغة والغلو أو الوفاء بالمعاني الأخلاقية عن طريق المبالغة والغلو؟

فلنترك ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) يدلو بدلوه فقد تبلورت عنده هذه القيمة الفنية ، فنرى الوفاء بالمعنى يتخذ رديفاً للمبالغة إذ تبنى ذلك الموقف من خلال تفضيله زهيراً بن ابي سلمى قائلاً في وصفه : ((أحصنهم شعراً وأبعدهم من سخف وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق))[2] وزاد على ذلك : ((أشدهم مبالغة في المدح))[3] أي البلوغ بأقصى غايات الفضائل الأخلاقية فوازى بين منزعه الأخلاقي والفني ويرى باحث محدث ((أن ابن سلام لم يتعد المعنى اللغوي للمبالغة))[4]

وترى الباحثة أن ابن سلام أقترب من المعنى الاصطلاحي للمبالغة فضلاً عن كونه أول من صرح بها وان كانت مرتبطة بالمنزع الأخلاقي فزهير ((لا يمدح الرجل إلا بما فيه)) كما وصفه الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) فالصفة غير خارجه عن طباع الموصوف وما يجره هذا الوصف من نتائج نطمئن إليها فمطابقة الوصف تعني الصدق الأخلاقي فهو لا يمدح الكريم ألا لكرمه وهذه الصفة مطابقة ولكن المبالغة تكمن بالوصول بهذه الصفة إلى أقصى غايتها فتلك هي المبالغة وان كانت موثوقة الصلة بالمنزع الأخلاقي عند هذا الرجل.

أما الجاحظ (ت 255هـ) فيقرن الإفراط بالتقصيروالضرر فيقول: ((وكل شئ أفرط في طبعه وتجاوز المقدار وسعه عاد إلى ضد طباعه فتحول البارد حاراً ويصير النافع ضاراً كالصندل البارد إن أفرط في حكه عاد حاراً مؤذياً))[5] وهذا الموقف النقدي من الإفراط يذكرنا بقول الفيلسوف (أرسطو) الذي قال: ((يقال غالباً عند الكلام عن الأفعال المنتفعة متى أريد مدحها أنه لا يمكن أن ينقص منها شئ،ولا يزيد عليها شئ، كأنه يراد أن يقال: انه اذا كان الإفراط والتفريط يفسدان الكمال

---

(1) مواقف في الأدب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي : 123 .

(2) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي : تحقيق محمود محمد شاكر : 64/1 .

(3) المصدر نفسه: 64/1.

(4) الغلو عند النقاد العرب القدامى إلى القرن السابع الهجري : رعد عبد اللطيف:40.

(5) البلاغة والإيجاز،من رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون : 152/4 .

فأن الوسط الحق وحده يمكن أن يؤكده .... والإفراط بالكثرة خطيئة وبالأقل مذموم ، والوسط وحده هو الحقيق بالثناء))[1].

فالجاحظ قاس جمال الصورة وكمالها من خلال علتها فالعقل أولاً ثم يردفه الذوق في قبول تلك الصورة أو رفضها وهي سمة غلبت على المعتزلة الذين يكيلون علة الجمال والقبح بميزان تلك العلة– أي العقل – [2] ولاسيما أن مدار البيان في الفهم والإفهام فانصهرت المبالغة في أبعاد وضوح الدلالة في الشعر وأثرها في القبول ولذلك فـ ((الأعناق إليه أميل والعقول عنه أفهم والنفوس إليه أسرع))[3] وجاء الموروث الشعري القديم ليؤكد موقفه الرافض للغلو والإغراق والإفراط منها قوله : ((أكره الغلو كما تكره التقصير))[4] و ((الإفراط لا غاية له))[5] .

ومن هنا يتضح لنا أن الجاحظ أول من خطا خطوات واسعة نحو الاقتراب الاصطلاحي للمبالغة والغلو وأن كانت تلك الخطوات محسوبة الاتجاه فهي بلا شك ألقت بظلالها على فكره النقدي المتوجه نحو تأصيل القيم الفنية في البحث عن دلالة المبالغة وأثرها في المتلقي وأن أغفل المصطلح البلاغي والنقدي للمبالغة والغلو وجاء رفضه للإفراط والغلو لأيمانه بخروجهما عن مدار البيان في الفهم والإفهام وهو موقف نقدي عام لدى أغلب النقاد العرب ، إذ أن العرب يبحثون عن القيم الجمالية والفنية المتأصلة الامتداد الدلالي نحو الوضوح والإبانة وأن بهرجت الصور البلاغية وزينت معانيها.

ويرى ابن قتيبة (ت276هـ) أن دلالة المبالغة والغلو تكمن في وظيفتها في التهويل والتعظيم من حجم الصور البلاغية لذلك ينبري ابن قتيبة للرد على الذين أنكروا المبالغة حينما قصدوا بها مجاوزة الحد بوصفها ((حسناً جائزاً))[6] معتمداً على ما نقل عن العرب التي كانت تقول ((أظلمت الشمس وكسف القمر لفقده وبكتهُ الريح والبرق والسماء والأرض يريدون المبالغة في وصف المصيبة وأنها قد شملت وعمّت وليس ذلك بكذب ، لانهم جميعاً متواطئون عليه والسامع له يعرف مذهب القائل فيه))[7] فابن قتيبة يسوغ لوجود المبالغة والغلو في التركيب من غير أن يقع تناقض في قول او حكم مع أن دلالة المبالغة تذوب في احتواء الغلو

---

(1) كتاب الأخلاق ، أرسطو طاليس نقله إلى العربية أحمد لطفي السيد : 1/246–247.

(2) ينظر : أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري ، عبد الحليم بلبع : 144.

(3) البيان والتبيين ، الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون: 1/7.

(4) المصدر نفسه : 1/256 .

(5) البخلاء ، الجاحظ : تحقيق طه الحاجري : 131–132 .

(6) تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة : تحقيق أحمد صقر : 131 .

(7) المصدر نفسه : 127 .

من باب مجاوزة الحد فلا يفرق أبن قتيبة بين دلالة كل منهما ولذلك نجد إشتراطه في دلالة المبالغة المغالية وقوعها موقع (كاد) نحو مقاربة النية في القول فنجده يوضح ذلك بقوله : ((وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته ونيتهم في قولهم أظلمت الشمس أي كادت تظلم))[1].

وعالج ابو العباس المبرد (ت 285هـ) المبالغة في دلالة التشبيه إذ قسم التشبيه على أربعة أضرب هي:-

((تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب،وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى تفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام))[2] ويدرس المبالغة دراسة لغوية تقوم على اللفظة المفردة خارج التركيب البلاغي فيعلق على بيتي ام عمران في رثاء ولدها:-

الله أيـــد عمرانـــاً وطـــهره وكـان عمـران يـدعو الله فـي السـحر
يـــدعوه ســـراً وإعلانـــاً ليرزقـــه شهـــادة بيـــد ملحـــادةٍ غـــدر[3]

فيقول: ((قولها بيد ملحادة... ودخلت الهاء للمبالغة كما تدخل في راوية علامة ونسابة))[4] فالإفراط عند المبرد هو تجاوز الصورة البلاغية في عمق الدلالة التشبيهية كتشبيه الكريم بالبحر وما يجره من تشبيهات كانت معيبة الإدعاء المحالي ، فلا طائل دلالي نحو تجاوزها ذلك ولكنه من جهة أخرى لا ينسى إعطاء الصياغة في إخراج الصورة الزعامة في الحكم على حسنها وان كانت مرتدية ثوب الإفراط فيقول :- ((ومن عجيب التشبيه في إفراط غير أنه خرج من كلام جيد وعنى به رجل مخرج من الاحتمال إلى الاستحسان ثم جعل لجودة ألفاظه وحسن رصفه واستواء نظمه في غاية الحسن))[5] ومن ذلك قول النابغة الذبياني:-

يقولـون حصـن ثـم تـأبى نفوسـهم وكيـف بحصـن والجبـال جنـوح
ولـم تلفـظ المـوتى القبـور ولـم تـزل نجـوم السـماء والأديـم صـحيح
فعمـا قليـل ثـم جـاء نعيـه فظـل النـدى الحـي وهـو جنـوح[6]

---

(1) تأويل مشكل القران : 127.

(2) الكامل في اللغة والأدب، المبرد:101/2.

(3)المصدر نفسه:216/2.

(4) المصدر نفسه: 216/2-217.

(5) المصدر نفسه : 101/2.

(6)المصدر نفسه:وينظر:الابيات في ديوان النابغة الذبياني،تحقيق:محمد ابو الفضل ابراهيم:190 وورد في الشطر الاول من البيت الثاني(الارض)بدلاًمن (الموتى)والبيت الاخير (جاش)بدلاًمن جاء و(بات ندى القوم وهو ينوح)بدلامن (فظل الندي وهو ينوح).

فالشاعر يخرج الصورة في إطار يعجب ويروق نحو الغلو من جهة المحال والممتنع وإن كان متصوراً في الوهم لا في الواقع الوجودي اذ دلالة الاستفهام نحو التعجب من ثبات الجبال والقبور والنجوم والأرض بعد موت حصن وكأنها جميعاً مرتبطة بحصن أو المرثي لا بخالقها فحسب !! .

ولابد من إشارة إلى حقيقة مفادها إن المصطلح النقدي بعامة والمتعلق بالمبالغة والغلو بخاصة عانى الألتباس في المفهوم عند أغلب المتقدمين فقد يدمج لونان من ألوان المبالغة والغلو ليدلا على مفهوم مقارب أو مغاير للأصطلاح نفسه على نحو ما نجده عند أبي العباس ثعلب (ت 291هـ) فالمبالغة عنده هي ((الإفراط في الإغراق))[1] فزجنا في أبيات لا تحمل في تضاعيفها مدلولاً واضحاً لهذا الإفراط وذلك الإغراق فلو دققنا النظر في بيت النابغة :

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب [2]

فتشبيه الشاعر لممدوحه بالشمس لم يخرج عما هو متعارف عليه من وصف الملوك وحظوتهم الرفيعة في ذلك الوصف فهل من الممكن أن يحمل هذا الوصف أكثر من المبالغة في إضفاء صفةالرفعة على الممدوح !!

وفتح ابن المعتز (ت 296هـ) باب البديع على مصراعيه فعالج المبالغة والغلو في باب ((محاسن الكلام)) فأطلق الإفراط ليدل به على الغلو فقال: ((الإفراط في الصفة))[3] فيتخذ هذا اللون من محاسن الكلام لإثبات الوظيفة الدلالية للغلو نحو تأصيل الطرفة في قصد إباحة الهزل والتهكم مستشهداً بقول الشاعر:-

تبكي السماء إذا ما دعا وتستعيذ الأرض من سجدته
إذا اشتهى يوماً لحوم القطا صرعها في الجو نكهته [4]

فغالى في وصف عمل هذا الرجل قاصداً من وراء تلك المغالاة الهزل والتهكم فإذا ما رام الدعاء والسجود بكت السماء واستعاذت منه الأرض وإذا ما اشتهى لنفسه تذوق لحوم القطا صرعتها في اللحظ شهوته !!.

---

[1] قواعد الشعر ، ثعلب: تحقيق د.رمضان عبد التواب : 49 .

[2] المصدر نفسه:49 ، وينظر البيت في ديوان النابغة الذبياني:74.

[3] البديع، أبن المعتز : نشر وتعليق أغناطيوس كراشفونسكي: 65.

[4] المصدر نفسه: 66.

فيرى ابن المعتز أن مجاوزة الحد في هذه الأبيات هي ((إفراط في صفة)) مع إن حبال تلك المجاوزة كانت أقرب إلى الغلو من الإفراط الذي يخرج نحو التقصير والتضييع،فكانت للصورة غاية هي التهكم وإشاعة الهزل0 أما الإفراط فتتضاءل فيه هذه الغاية أو تلك لأنه أقرب إلى جنوح الخيال من احتواء الوظيفي لها.

وأرتبط ((الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه))[1] عند ابن طباطبا (ت 322هـ) بالكذب من جهة والإغراق من جهة أخرى ولكن هذا الإغراق مع اقترانه بالكذب لم يخرج عن حدود البيان العربي ضمن ما شفعه هذا الرجل من تطبيقات ليدلل بها على التشبيهات البعيدة وفي هذا المعنى يقول أوس بن حجر:-

كـأن هـراً جنيبـاً عنـد غرضـتها وألتـف ديـك برجليهـا وخنزيـر [2]

فإذا أقترن الكذب بالإغراق والإفراط، أقترنت المبالغة بعدم مجاوزة الحد فإن خرجت عن ذلك صارت غلواً مع أنه قرن من جهة أخرى الإغراق بالمبالغة في معالجته النقدية في ((الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها))[3] فيعلق على بيتي الفرزدق:-

لقد خفت حتى لو أرى الموت مقبلاً ليأخـذني والمـوت يكـره زائـره
لكـان مـن الحجـاج أهـون روعـةً إذا هو أغفى وهو سـام نواظره [4]

فيعلق قائلاً : ((أنظر إلى لطفه في قوله ((إذا هو أغفى)) ليكون أشد مبالغة في الوصف إذ وصفه عند أغفاله بالموت فما ظنك به ناظراً متأملاً يقظا ؟ ثم نزهه عن الأغفاء فقال : هو سام نواظره)) ورب سائل يسأل فيقول: أهو يؤكد ألتزام الشاعر الصدق أم يدعوه للمبالغة والغلو ؟ فنقول: ان ابن طباطبا لا شك في انه يطلب الصدق البياني أو الفني لا الواقعي المجرد فتاتي منزلة ذلك الصدق البياني بين منزلتين متناقضتين فالواقع المجرد من جهة ، والإفراط والإغراق من جنوح الخيال من جهة أخرى كما وجدنا مذهب د. مصطفى الجوزو حيث يقول :- ((إن ابن طباطبا يطلب الصدق المعنوي في كل شعر يقبل الكذب الذي يعني المبالغة أي كذب الصورة .. ولكن هناك منزلة بين منزلتين هي صدق التشبيه ، الذي يبدو جامعاً

---

[1] عيار الشعر، أبن طباطبا العلوي تحقيق طه الحاجري وزميله:9.

[2] المصدر نفسه:9. وينظر: البيت في ديوان أوس بن حجر : تحقيق محمد يوسف نجم : 42 وورد في الشطر الثاني برواية (أحطك) بدلاً من (ألتف).

[3] المصدر نفسه: 45.

[4] المصدر نفسه : 48 ، وينظر : البيتان في شرح ديوان الفرز دق ، تحقيق عبد الله إسماعيل الصاوي : 313/1.

المعنـــى والصـــورة كليهمـــا .... فالصـــورة المشـــتركة هـــي الطريقـــة البيانيـــة والمعنـــى هو وجه الشبه))[1].

اما قدامة بن جعفر (ت 337هـ) أول من أصطلح على تسمية المبالغة والغلو وتحديد مفهوم كل منهما في نعوت المعاني كما ذهب د.أحمد مطلوب نحو استقرار المفهوم النقدي عند قدامة اعتمادا على النقل عن المصري والحموي[2] فالمبالغة عند قدامة هي : ((أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعره لو وقف عليها لأجزاه من تلك الحال ما يكون أبلغ ، فيما قصد إليه))[3] ومعنى ذلك أن المبالغة هي إضفاء صفة بيانية تزيد من اختزال دلالات الصورة وتكثف مدلولاتها فتكون الصورة بذلك أبلغ من جهة الإيضاح والإبانة وتوكيد أثرها في النفس من مقاصد المعاني التي صارت أكثر وضوحاً في تبيان أثرها عند حازم القرطاجي (ت 684هـ) كما سنرى ذلك لاحقا.

أما الغلو فهو تجاوز مشروط فيقول : ((تجاوز في نعت ما لشيء أن يكون عليه وليس بخارج عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع عليه))[4] ، فإذا خرج الغلو عن إطاره المثالي نحو العدم أو المحال ((ما لا يجوز أن يقع له)) أو خارجاً عن طباع هذه الصورة وقعت في الطرف المذموم من هذا الميزان الذي توسطه قدامة فالغلو أذن هو نهاية النعت وضرب من التجاوز المشروط يفهم هذا التجاوز بما تحمله الصورة من دلالات ضمنية تجمل المعنى الذي يقدمه الشاعر على طبق من ذهب إلى القارئ[5] ، فهو يدعونا إلى الابتعاد عما يمجه العقل العربي من الغلو المحال أو المعدوم ويرجعنا إلى المعلوم في رسم الصورة ودلالاتها الفنية[6].

وأقام الأمدي (ت 370هـ) حجته في النقد العربي من خلال وثيقته النقدية ((عمود الشعر)) فإذا ما حاول الشاعر الخروج عليها عيب فعله وشاب عمله، فارتبطت هذه الوثيقة بقضية المبالغة والغلو فيقول :- ((وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه والمستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافره

---

(1) نظريات الشعر عند العرب ، د.مصطفى الجوزو:153.

(2) ينظر : معجم النقد الأدبي ، د. أحمد مطلوب : 233/2.

(3) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي :146.

(4) نقد الشعر:94.

(5) ينظر : مفهوم الشعر ، جابر أحمد عصفور: 166.

(6) ينظر : الصدق والكذب في الشعر ، د. بهجت عبد الغفور ، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد العدد 25 لعام 1979 : 244.

لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف))[1] فالأمدي يريد للشاعر أن تجري استعاراته وتمثيلاته مجرى الطبع لا التصنع الذي أتهم به شعراء عصره فكان آفة عظيمة عانى منها الشعراء والنقاد الويلات حتى لو حوت تلك الاستعارات والتمثيلات المبالغة وبذلك يخرج الغلو والإغراق والإفراط إلى الطرف الآخر ، ليأخذ موقعه من الذم فـ((التفضيل الحسن الذي لا غلو فيه))[2] فهو يشير إشارات دون أن يحدها بحد فيقرن تارة المبالغة بالإغراق[3] وتارة أخرى بالإفراط[4].

وأدلى القاضي عبد العزيزالجرجاني (ت 392هـ) بدلوه أثناء دفاعه عن المتنبي وعالج المبالغة والغلو تبعاً لذلك في حديثه عن ((الإفراط في الاستعارة)) ويرى أن أبا تمام كان أول من خرج عن الاقتصاد الذي ينهجه الشعراء في تقريب الاستعارة والتشبيه ((فأخرجه إلى التعدي وتبعه أكثر المحدثين بعده))[5] ، وجعل ميزان القبول والرفض في الصورة عند الشاعر المحدث الذي خرج عن الاقتصاد هو النفس ومدى قبولها ونفورها[6].

ورأى القا ضي الجر جاني أن التقويم الذي يقوم على الرخصة والمسامحة يؤدي إلى فساد الكلام واختلاطه[7] فالطريق الصحيح في نظره يقوم على أساس القصد فيها ((والتوسط والاجتزاء بما قرب وعرف والاقتصاد على ما ظهر و وضح))[8]. فهو ((يسير في الدرب المتحرر، الذي سار به من سبقه من النقاد الذين رفعوا القيد عن أبي الطيب المتنبي وغضوا من شعره))[9] ولكن القاضي الجرجاني لم يخرج من تلك البوتقة نحو تحديد المصطلح النقدي للمبالغة والغلو بل جاءت معالجته للإفراط والدفاع عنه معالجة أدبية أكثر من كونها نقدية , اما ابو هلال العسكري (ت 395هـ) فكانت آراؤه حيال المبالغة والغلو المنار الذي يهدي من يروم البلاغة والنقد لما وصل إليه حالهما من ثمار أتت أكلها فما على طالبها إلا أن يلبي نداء الروح فكانت آراؤه وشواهده هي الجديد من بين ما تلوكه تلك الألسن من آراء، فالمبالغة

---

(1) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري : الأمدي ، تحقيق السيد أحمد صقر : 423/1.

(2) المصدر نفسه : 351/2.

(3) المصدر نفسه: 35/2.

(4) المصدر نفسه : 478/1-479 ، 35/2.

(5) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم وزميله : 429.

(6) ينظر : المصدر نفسه : 249.

(7) المصدر نفسه: 433.

(8) المصدر نفسه: 433.

(9) النظرية النقدية عند العرب ، د.هند حسين طه : 205.

عنده :- ((أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وابعد نهاياته ولا يقصر في العبارة عنه أدنى منازله وأقرب مراتبه))[1] وراح يتلمسها في كتاب الله مؤكداً على أصالتها وعمقها في العقيدة الدينية التي حاول المتقدمون تسخيرها لآرائهم النقدية المتسلطة كقوله تعالى : ((يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد))[2] فيعلق قائلاً : ((لو قال تذهل كل إمرأة عن ولدها لكان بياناً حسناً وبلاغة كاملة، وإنما خص المرضعة للمبالغة ، لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها وأشفق به لقربه منها ولزومها له لا يفارقها ليلاً ولا نهاراً))[3] فضلاً عن تأسيسه للمبالغة وجهان أحدهما حسن والآخر ردئ 0ومن الردئ قول ابي تمام:-

ما زال يهدي بالمكارم والعلى حتى ظننا أنه محموم[4]

ويقترن الغلو في رأيه بالخروج عن منتهى الغاية والنهاية من المعنى فيقول : ((تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها))[5] فهو يرى في الغلو ما يراه في المبالغة الحسنة الموجهة إلى غاية,ومن هنا ندرك التوجه الفني والجمالي الذي حذا فيه حذو قدامة في التوسط بين مذهبين وهو ما ذهب اليه أيضاً د. بدوي طبانة في استجلاء المقاييس البلاغية والنقدية عند أبي هلال[6] فعاب أبو هلال خروج الغلو نحو المحال كقول أبي نواس في الخمر:-

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئاً ليس يدرك بالعقل
صفراء أبقى الدهر مكنون روحها وقد مات من مخبورها جوهر الكل
فما يرتقي التكليف منها إلى مدى تحدُّ به إلا ومن قبله قبل[7]

---

[1] كتاب الصناعتين في النثر والشعر ، أبو هلال العسكري ، تحقيق علي البجاوي وزميله: 365.
[2] سورة الحج: الآية (2).
[3] كتاب الصناعتين في النثر والشعر :365.
[4] المصدر نفسه: 367 وينظر البيت في ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبد غرام: 400.
[5] المصدر نفسه: 357.
[6] ينظر : أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية ، د.بدوي طبانه: 150.
[7] كتاب الصناعتين 401.

وصفوة القول : إنّ المبالغة عند أبي هلال العسكري مقبولة ولكن مشروطة بالنظم فمنها الجيد والرديء ، أما الغلو فإذا ما خرج نحو المحال والعدم فهو معيب ويرادف الإفراط بالغلو المحالي.

ومن هنا يتضح لنا توجه العصر الذي بدأ يطالب الشاعر بهذه المبالغات في إطار فني جمالي، نحو بلاغية الحضور الكمالي أو المثالي في النظر إلى الاشياء ومدركاتها.

وهذا الباقلاني(ت403هـ) الذي لا يرى في المبالغة أكثر من ((تأكيد معاني القول))[1] ويقرن الغلو بالافراط في الصفة فيقول : ((ومن البديع عندهم الغلو والافراط في الصفة))[2] وهما عنده مذمومان وهذا ما نجده ساطعاً للعيان من خلال تسفيهه معلقة امرئ القيس معتمداً المنزع الاخلاقي والديني طريقاً لتحامله على فحولةهذا الشاعر،من ذلك تعليقه على قول امرئ القيس:-

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي [3]

قائلاً : ((أفرط في افاضة الدمع حتى بل محمله تفريط منه وتقصير..))[4] ولو طالعنا المعلقة بين يدي هذا الرجل لوجدناها مذمومة المساق والسياق ثم نفاجأ بمدحه احد الأبيات حتى يرتد عليها ذاماً نسجها فيعلق على بيت امرئ القيس:-

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل [5]

معلقاً : ((أن البيت غير معيب ... انه بلغ النهاية فيه .. و هذا بيت القصيدة ودرة القلادة وواسطة العقد وهذا كله .. ثم فيه ضرب من التكلف))[6]

---

[1] إعجاز القرآن ، الباقلاني : تحقيق احمد صقر : 91 .
[2] المصدر نفسه : 77 .
[3] المصدر نفسه : 249 ، وينظر: البيت في ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل : 9 .
[4] المصدر نفسه : 249 .
[5] المصدر نفسه: 264-266 ينظر: ديوان امرئ القيس : 14 .
[6] المصدر نفسه : 266 .

وصفوة القول:- أن المنزع الديني و
القرآني دفع الباقلاني إلى هذا التحامل على شاعر شهد له الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) بأنه ((حامل لواء الشعراء إلى النار))[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن المبالغة والغلو عنده لم يفد البديع كثيراً في البحث عن الاعجاز القرآني[2] فقبل الاولى على مضض وطعن الثانية على العلن.

أما المرزوقي (ت421هـ) فعلى يديه أكتملت معالم عمود الشعر بعدما كانت وثيقة اظهرت المبادئ العامة للنقد الادبي في ابراز الخطاب الشعري فحطت رحالها عنده في سبعة ابواب هي ((شرف المعنى وصحته ، جزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة أقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها))[3]، وراح يطرح لكل بند من هذه البنود خصائص ف((ان لهذه الخصال وسائط وأطرافاً ، فيها ظهر صدق الواصف وغلو المغالي واقتصاد المقتصد))[4] ورب سائل يسأل ما مدى التزام الشاعر بهذه الوثيقة بعدما وضعها بين وسائط وطرفين؟

فالمرزوقي بلا شك يدعو الشاعر نحو المسير على نهج الاقدمين فالمبالغة في التشبيه والاوصاف أحد أغراضهم التي يتبعون سبلها وغاياتها فيقول : ((والشعراء انما أغراضهم التي يسددون نحوهم وغايتهم التي ينزعون اليها من وصف الديار والاثار ، والحنين إلى معاهد الاوطان والتشبيب بالنساء والتلطيف في الابتداء والتفنن في المديح والهجاء والمبالغة في التشبيه والأوصاف))[5] فالمبالغة جزء من تلك الأغراض وبناؤها عن طبع سمه تطبع الشاعر بالقيمة الجمالية التي يبحث عنها متذوقه فهو بلا شك ((يدرك أن التشبيه وان كان يطلب فيه المطابقة بين المشبه والمشبه به فأنه يعرف أن ذلك إنما يجري على المبالغة

---

(1) مسند احمد ، احمد بن حنبل: 228/2 .
(2) ينظر : الباقلاني وكتابه أعجاز القرآن (دراسة تحليلية نقدية)، د. عبد الرؤوف مخلوف: 303 .
(3) شرح ديوان الحماسة ، المر زوقي ; تحقيق أحمد أمين وزميله : 9/1 .
(4) المصدر نفسه : 12 .
(5) المصدر نفسه : 20 .

والمسامحة وليس على الحقيقة))[1] 0ولو رجعنا إلى المبالغة في الأبيات التي استشهد بها لوجدناه يرادف بين المبالغة والغلو في نقد هذه الصورة قول قيس بن الخطيم :

طعنتُ ابن عبد قيس طعنة ثائر لها نفذ لولا الشعاع أضاءها
ملكتُ بها كفي فأنهرت فتقها يرى قائماً من دونها ما وراءها[2]

فيعلق قائلاً : ((ولا تقصير في المبالغة فيها ، لها نفذ أي خرق لولا انتشار الدّم لأضاءها ... كأنه قال : لولا الشعاع مانعٌ لأضاءها النفذ))[3]0 فكما نلحظ أن المبالغة تعني عند هذا الناقد (الغلو) فكان حق الشاعر ان يصف خرق جدار بدلاً من طعنة يخترقها السيف أو النبل !! .

أما ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) فقد جمع ما للسلف ورده الخلف فعالج الموضوع بأبواب المبالغة والغلو متوسطاً تلك الاراء حاكماً بينها فوجد أن اختلاف آراء الناس لا يفسد للود قضية فأورد حجة كل فئة او فرقة من هذه الفرق فرأت الأولى منها التأثير في المتلقي وتحريكه استمالته بلطيف المبالغة سبباً في قبولها وينقلنا إلى رأي النابغة على لسان الأصمعي في صفة أشعر الناس فيقول: ((أشعر الناس من استجيد كذبه وضحك من رديئه))[4] أما الرأي المضاد فلعلة جامعة قوامها ((أحالت المعنى ولبستهُ على السامع))[5]، جاعلا من إغراض الشعر والمتكلم ((الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السامع)).

فإذا ما تعرقلت الرسالة تعرقلت الوظيفة الافهامية لدى المتلقي فلا غرابة أن يتخذ النقد الادبي الابانة والافصاح طريقاً سالكاً لقبول النتاج الشعري بعامة والمبالغة والغلو بخاصة وهو موقف عام كما أسلفنا ، فلا عجب من أن يجعل هذا الطريق الذي يسلكه

---

[1] المر زوقي ونقد الصورة : د. عبد الهادي خضير ، مجلة كلية التربية للبنات جامعة بغداد ، العدد 7 (1) لعام 1996م . 130

[2] شرح ديوان الحماسة : 183/1 وينظر البيت في ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق د. ناصر الدين الاسد : 7-8 .

[3] المصدر نفسه : 183/1-184 .

[4] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق : 53/2 .

[5] المصدر نفسه : 56/2 .

الشاعر كالأستراحة التي يقصد إليها الشاعر ليشغل بما فيها من أثر نفسي فهي ((كفاية وبلاغ))[1].

وعلى وفق هذا التصور نجد أن ابن رشيق بحث عن المعاني وأثرها في النفس من جهة والمبالغة والغلو من جهة أخرى فلا غرابة أن يضم الايغال والتتميم من نسج المبالغة فبوب لهما الابواب فالتتميم عنده : ((أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئاً يتم به حسنه إلا أورده وأتى به))[2] وزاد على ذلك بأن جعل للمبالغة درجات فضلاً عن ألوانها هي ((التقصي وترادف الصفات والغلو))[3] وراح يناقش ذلك بفكر من أنكر المبالغة والغلو قائلاً : ((والذي ينكره من ينكر المبالغة من سائر أنواعها ، ويقع فيه الاختلاف لا ما سواه مما بينت ولو بطلت المبالغة كلها أو عيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة))[4] وللغلو أسماء يرادفها ابن رشيق فلا يضع بينها حدوداً فاصلة أذ يقول ((ومن أسمائه أيضاً الاغراق والافراط))[5] وعلى الرغم من طرقه كل تلك الاراء والابواب في المبالغة والغلو يتخذ في نهاية المطاف الطريق الذي سلكه أغلب النقاد في المنزلة بين منزلتين فـ ((أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبه))[6] فالتوسط هو الطريق الذي وصل اليه أبن رشيق بعدما جرب مآخذ كل منها وخبر طريق المبالغة والغلو.

وشق عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) طريقه نحو معالجة الفن البلاغي الواحد من جوانب عدة فارتبطت مسألة الصدق والكذب بعامة والمبالغة والغلو بخاصة بهذه العجلة فعالجها من خلال التشبيه[7] والاستعارة[8] والكناية[9] وفنون بلاغية أخرى أيمانا منه بلذة وجودها في الصورة فكانت المبالغة عنده القطب الذي دارت عليها رحى الصور من تشبيه واستعارة وكناية فهو يذهب مذهب المبالغة والإغراق

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 54/2

(2) المصدر نفسه : 50/2

(3) المصدر نفسه : 55/2 .

(4) المصدر نفسه : 55/2 .

(5) المصدر نفسه : 60/2 .

(6) المصدر نفسه : 66/2 .

(7) ينظر : أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجر جاني تحقيق محمد النجار : 189 وما بعدها .

(8) المصدر نفسه : 220 وما بعدها ،وينظر:دلائل الأعجاز في علم المعا ني تحقيق د0 ياسين الأيوبي : 414 .

(9) ينظر: دلائل الأعجاز : 305 .

في الإغراض الشعرية [1]. فيصف الواقعي بـ ((الحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تتمتع بجنى كريم))[2] وخير المبالغة عنده ما قبلها العقل دون الخروج إلى المحال فالأمر ليس ((ما يظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المخبر))[3] ووصف من سلك طريق المحال بأنه ((يدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى ... انما الطريق فيه أن تتبع الشئ بعد الشئ ويجمع ما يحصره الاستقراء))[4] فعبد القاهر الجرجاني يقبل المبالغة التي يقبلهاالعقل المضيفة للنظم حسناً وهيبة ، فإذا ما خرجت عن ذلك إلى المحال تلاشت هيبتها وحسنها والاحتكام إلى العقل في قبول الصورة ونفورها جزء من النظر نحو المبالغة والغلو، ولو وقفنا على تحليله احد الشواهد من أسراره لعرفنا الفرق 0 فما على القارئ الكريم إلا تصفح الأسرار والدلائل للتأكد من مذهبنا في توسطه ومنه كقول أبي فراس الحمداني:-

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا[5]

فيعلق قائلاً : ((الست تراه عقلياً عريقاً في نسبه معترفاً بقوة سببه وهو على ذلك من فرائد أبي فراس ...))[6] فتصوير الأمور العقلية هي جزء من تصوره للمبالغة المقبولة، وهكذا أدخل الجرجاني هذه المعايير وذوبها في النظم التي وصل صداها في النقد الأدبي والبلاغي إلى كل حدب وصوب فذوب المبالغة داخل الصورة في إطار النظم فهو ((يرفض ربط عجلة الشعر بعجلة التصديق والتكذيب على أساس البنية التي تردنا بالضرورة إلى صدق القول فيمن يقال فيه أو كذبه))[7] 0

أما أبن الأثير (ت 637هـ) فيقرن الغلو بالإفراط تارة والإغراق تارة أخرى ويعالج الإفراط والتفريط في المعنى لأنهما ضدان عنده ويتجلى ذلك بقوله :- ((الإفراط: الإسراف وتجاوز الحد ويقال أفرط في الشيء : أسرف وتجاوز الحد)) [8] وينطلق في الحديث عن الإفراط.

---

[1] اسرار البلاغة : 251 .

[2] المصدر نفسه : 252 .

[3] المصدر نفسه : 253 .

[4] المصدر نفسه : 252- 53 2

[5] المصدر نفسه: 259، وينظر البيت في ديوان أبي فراس الحمداني برواية ابن خالويه: 15

[6] المصدر نفسه: 259.

[7] المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة :432.

[8] المثل السائر في ادب الكاتب و الشاعر، ابن الاثير تحقيق د. احمد الحوفي و د. بدوي طبانة:178/3.

والتفريط فضلاً عن الإقتصاد من زاوية أحتواء المعنى على ما يقتضيه المعبر عنه موازياً منزلته أو دونها أو متجاوزاً عندها[1]ويقرن في كفايته الغلو بالإغراق فنرى ((أن فضيلة الشاعر معرفته وجوه الإغراق وليس بشيء مخالفته الحقيقة وخروجه عن المتعارف وخير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها))[2] وهذا الرأي يفسر لنا تمرد العقل العربي على التعقيد والإيهام في أستشفاف المعاني في إطار الغلو الخارج عن العادة والتصور.

توج حازم القرطاجني (ت 684هـ) آراء البلاغيين والنقاد حيال المبالغة والغلو في البحث عن دلالات التوافق الروحي بين الألفاظ ومعانيها وأغراضها في إطار النظم ((ما يكون بعضه في موضعه من الكلام متعلقاً ومقترناً بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك))[3] وراح يقارن ما بين المصطلح الفلسفي من (ممكن وممتنع ومستحيل) من جهة والمبالغة والغلو من جهة أخرى في احتواء ذلك التوافق فدلالة الممكن في وضع الواجب موضع الجائز ضرباً من المبالغة[4] تغاير نسق التوازي نحو خرق علاقات اللغة في وضعها الجائز نحو بنى عميقة تجدد أواصر العلاقات المجازية في إطار بنية المبالغة والغلو ويدخل الممتنع والمستحيل في إطار تلك البنية اذ قال : ((يجوز أن يوضع الممتنع وضع الجائز إن كان المقصود بذلك ضرباً من المبالغة))[5]

ناهيك عن دلالة الممتنع والمستحيل في احتواء الغلو من جهة التخييل والإبانة، ولذلك فإن تصور الممتنع في الوهم كان مقياس تلك الإبانة والتخييل والتفضيل على المستحيل حيث أن الممتنع عنده هو ((يمكن تصوره في الوهم وإن

---

(1) المصدر نفسه : 178/3.

(2) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ، ابن الأثير : تحقيق د.نوري حمودي وزميله :200

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني : تحقيق محمد حبيب : 153.

(4) المصدر نفسه: 145.

(5) المصدر نفسه: 145.

لم يكن وجوده))[1] اما المستحيل فهو ((لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود وأبيض))[2] فلا غرابة من إخراج المستحيل نحو الطرف المذموم من الغلو،ولاسيما إذا عرفنا أن حازماً نظر إلى المبالغة والغلو أو الصدق والكذب في إطار نظرية التخييل التي جلي معالمها في النقد العربي دون أن يقلل الأثر النفسي من تقبل تلك الصور التخييلية او رفضها حيث قال :- ((إنما ساغ في الشعر وقوع الكذب في الممكنات ولم يسغ في المستحيلات لأن الأمر إذا كان ممكناً سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر عنه النفس ... إذ المقصود بالشعر الأحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام))[3] فمقتضى الحال هو مقياس قبول الكذب والأحتيال في الشعر ومن ثم المبالغة والغلو ((لأن مواطن الهزل والضجر تحتمل من قلة المبالاة بحقائق الكلام ما لا تحتمله مواطن الجد والإعتدال))[4] ولذلك نجد رؤية حازم القرطاجني والغلو من بوتقة رؤيته للتخييل في تصوير الممكن والممتنع والمستحيل، فكانت المبالغة والغلو عنده مشروطة بالإبانة وكذلك أبعد المستحيل لما وقع في أدراجه التعقيد والغموض في جنوح الخيال وقبل الممتنع على الجواز وإن كان ضرباً من الوهم ولذلك قال : ((لا يجوز وضع الشيء من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل ولا أن يوضع المستحيل وضع شيء من ذلك في مواطن الجد ولا مواطن الهزل))[5] لفقدان المستحيل صلاحية الإبانة والأفهام في تصوير تلك المواطن أو مقاصد المعاني.

وبعد هذا التجوال في ضيافة النقد والنقاد نقول : إن الرؤية النقدية لقضية المبالغة والغلو خضعت بطبيعة الحال للتيارات الفكرية السائدة في عصر ومصر كل ناقد، فوجد الشاعر نفسه في وقت ما مطالباً تحت سيف الكذب بتعديل موقفه تبعاً لتداعيات المنزع الديني والأخلاقي السائدين في عصره دون أن نغفل حضور وطغيان التيار أو التوجه الفني والجمالي الذي تضاءل فيه ذلك المنزع بأنفتاح العقل العربي على ثقافات الحضارات الأخرى فتغير المقياس بتغير القياس، فبحثوا عن الإحساس الصادق للأديب الذي يتجلى بأنه غير مرهون بواقع بل ينطلق منه إلى سماء الإبداع ، فكان المعيار أو المقياس النقدي هو التأثير في المتلقي وأستمالته إلى تجربة الشاعر سواء أكانت هذه التجربة من بنات الواقع أم بنات خيال

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الادباء : حازم القرطاجني، تحقيق محمد حبيب : 145..

[2] المصدر نفسه: 145.

[3] المصدر نفسه: 294.

[4] المصدر نفسه: 145.

[5] المصدر نفسه: 145.

الشاعر وهو ما أصطلح عليه بـ((الصدق الفني))[1] فبنات خيال الشاعرجسمت محاسن الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو ، فأتجه النقد لأستشفاف حسنها في كمال المعنى وحمله إلى النفس وشغل الأسماع بما هو محال.

ولابد من القول أن أرتباط عجلة ذلك المحال بالغلو لا يعني قبول المتناقضات في جنوح الخيال فأشترطوا الإبانة والأفهام فضلاً عن مجاراة ركاب العرب في النظم عن طبع لاعن تكلف وهو أتجاه أغلب النقاد كما وجدناه عند الجاحظ وأبن طباطبا والأمدي وقدامة وغيرهم ، فإذا ما فقد الغلو والمبالغة صلاحيته في تلك الإبانة والإفهام ووظيفته في حمل النفس وشغل الأسماع بما هو محال سلم إلى التكلف والتعقيد واللبس في المعنى وشلت قدرة الصور عن أداء وظائفها وهو مذهب من أستقبح الغلو والمبالغة جملةً وتفصيلاً مفضلاً القول المأثور ((أحسن الشعر أصدقه)).

وما بين هذا الاستحسان وذلك الاستقباح لرؤية المبالغة والغلو نجد في هذا الأنقسام المذهبي لدى النقاد عامة لا يعني الانفصال التام عن المفهوم بل كلاهما وجه لعلتين أو منزلة بين منزلتين فإذا ما برزت الصورة في مبالغة حسنة وغلو قريب صدرا عن طبع لا تكلف قبلت وميزت ، فكم من صورة في التأريخ البلاغي والنقدي قد عانت ويلات اللبس بعدما أرتدت ثوباً تشمئز له النفس ضيقاً وذرعاً لغرابتها وتكلفها كقول ذي الرمة للخليفة الاموي عبد الملك مادحاً :-

ما بال عينك منها الماء ينسكب

كأنه من كلي مفرية سرب

فضاق عبد الملك بن مروان ذرعاً مع أنها مبالغة أعتاد الشعراء على أرتيادها ولكن لما كانت العلة تنفي وجود هذه الصورة لكون الخليفة معلولا برقرقة العين فوقع القبح في حسن الصورة موقع العلة في نفس الخليفة فاستثار غضباً كما تذكر الروايات[2].

ولا بد من الإشارةالى أن مصطلحي المبالغة والغلو ومرادفاتهما عانيا عدم الاستقرار في المفهوم إلى حد كان يدمج مصطلحان ليدل بهما على ثالث على نحو ما وجدناه عند المبرد وثعلب وابن المعتزوابن طباطبا فاستقرت الرؤية النقدية للمصطلح بعد ذلك عند قدامة

---

[1] ينظر : نظريات الشعر عند العرب، د.مصطفى الجوزو: 207، والنظرية النقدية عند العرب ، د. هند طه حسين: 206، والصدق الفني في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري ، رسالة ماجستير عبد الهادي خضير نيشان ،اجازتها كلية الآداب ، جامعة بغداد 1983 : 254.

[2] ينظر: الشاعر الإسلامي تحت سلطة الخلافة ، د.داود سلوم :42.

بن جعفر بعدما سجلت خطوات ملموسة مذوبة في نظريته الجمالية للنص الإبداعي ناهيك عن استساغة المبالغة والغلو في كثير من الأحايين بل كانت مطلباً مشروعاً في الصور البلاغية بعدما وجد القارئ أو السامع في ((إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ))[1] لا يكفي لإثارة متعة متذوقي الشعر فطالب الناقد تبعا لذلك الشاعر بالرجوع إلى الصور القديمة التي سقيت من نبع صافٍ لا من تصنع جافٍ لا يصل إلى مراتب النظم المسبوك لغة ومعنى وصوراً.

فتنبه النقاد والبلاغيون على الأثر البلاغي الذي تتركه صور المبالغة والغلو قاسوا ذلك الأثر بمدلوله فقالوا ((الإفراط في الصفة)) تارة والتشبيه المفرط والأستعارة المفرطة تارة أخرى وما إلى ذلك ناهيك عن قياس مفاتن المبالغة والغلو بـ((كاد)) لتقريب حجم ذلك الخرق المجازي للغة نحو الصور البيانية المنسجمة مع تقبل الذوق العربي الأصيل.

وعلى الرغم من الاشتباك أوالامتزاج الحاصل بين مفهومي المبالغة والغلو ألا أننا يمكننا اجمال حدودهما،فالمبالغة هي زيادة صفة خيالية على نعت موجود يعزز قيمة الصورة ويؤكد دلالتها المنصبة في اتجاه تلك الزيادة الخيالية.

اما الغلو فيكمن تحديد مفهومه بتجاوز الوصف حدود وجوده بجميع اتجاها ته بمالا يخرج عن طباع المنعوت من ذلك الوصف،فان خرج عن طباعه فقد سلم إلى الافراط ووقع في شباك التكلف والاغراق.

ولابدمن الإشارة إلى أن علة استقباح المبالغة والغلو لدى بعض النقاد جاء رداً يمحو الشك باليقين على صور بعض الشعراء المحدثين الذين جنحوا في الخيال فقللوا من قيمة المثال الذوقي،فلم يخل أكثر شعرائهم من تلك الآفة فتكررت نداءاتهم في كل محفل بالرجوع إلى مساق النظم العربي الأصيل الذي لا يخلو من البيان في وصف بلاغته وفصاحته.

---

[1] النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : تحقيق محمد زغلول سلام وزميله: 69.

الفصل الأول

﴿صور المبالغة والغلو في التجارب الوجدانية﴾

المبحث الأول : صور المبالغة والغلو في تجسيم المشاعر الوجدانية.

المبحث الثاني: صور المبالغة والغلو في وصف المرأة المثال.

تـوطئة:

لعل أهم ما يميز بلاغية المبالغة والغلو في الإطار الوجداني هو الدلالة النفسية المتولدة من الانفعال الذي يختلف باختلاف موقع الشاعر من سلطة الحدث المترتب عليه ذلك الانفعال ، مما يولد استجابة آنية حدة ومتأنية هدوءاً[1] ومن هنا جاء تجسيم الشعراء لمشاعرهم المتولدة من ذلك الانفعال بصور ارتقت عن سلم محاكاة الأثر النفسي بمثير تصويري ، وهو ما قصده حازم القرطاجني (ت684هـ) حينما قال: ((يقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم ، وهيأتهم ... حتى يجعل المعاني أسئلة لهم ولأحوالهم))[2].

ولما كانت تلك الصور الوجدانية لوناً بلاغياً من نسج المبالغة والغلو ، فقد لملمنا شتاتها التي احتضنت دواوين شعراء المعلقات العشر ما بين أبيات وقصائد ، مما تنطبق عليها معايير المبالغة والغلو ، فجاء استقراؤنا المتواضع لأصحاب المعلقات العشر لنستل من دواوينهم تلك التجارب التي توزعت على اتجاهين: –

الأول: صور المبالغة والغلو في تجسيم المشاعر الوجدانية.

والاخر: صور المبالغة والغلو في وصف المثير لتلك التجارب – أي المرأة – وصفاً حسياً مثالياً.

---

[1] ينظر: أثر الانفعال في شكل النص الشعري وموسيقاه ، د. محسن عريبي مجلة التربية (للبنات) في جامعة بغداد ، ع9(2) لعام 1988م : 74 .

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : تحقيق محمد الحبيب : 249.

المبحث الأول
صور المبالغة والغلو في تجسيم المشاعر الوجدانية

بين الهزل والجد تتناغم تجارب الحب، وبين فرح وترح يجد الشاعر المحب نفسه منقاداً إلى مصيدة القدر ليكتوي لوعةً وشوقاً وصبابةً بما خلفتهُ هذه التجربة أو تلك من فراق سار إليه الشاعر المحب مجبراً طائعاً،فنزل الحزن معه منزلة الرفيق في طريق موحش مقفر ، فتفاقم سوء هذا الطريق بامتداد الزمن ، وتراكم النوائب والمحن حتى صار وحشاً كاسراً ينقلب على صاحبه ولما كان الشاعر: ((يشعر بما لا يشعر به غيره))[1] فقد جسم هول هذا الحزن بما حوى من لوعةٍ وصبابة وشوق ، فلبست صورهم ثوب المبالغة تارة ، والغلو تارة أخرى.

فهذا امرؤ القيس الذي لا يكتفي بوصف وتأكيد حجم هذا الفراق بعدما قرنهُ بصورة ((فراق المحصب)) الذي لا فراق بعده فيبالغ في وصف حجمه ، فيرى أن فراق المحب هو أقل بكثير من فراقه للحبيبة اذ يقول: –

تَبَصّرْ خَليلي هَلْ تَرى مِنْ ظعائن سَواَلِك نَقْباً بَيْنَ حَزْمَى شعَبعب
عَلـوْن بإنطاكية فوْق عِقْمَةٍ كجرْمَةِ نَخلٍ أو كجَنَّةِ يَثْرِبِ
فللهِ عَيْنا مَنْ رأى مِنْ تَفرّقٍ أشِتَّ وأنأى من فِراق المحصبِ [2]

فيترجم ذلك الشعور بصورة مهولة ((فلله عينا من رأى)) وجاء جرس ((التفرق)) يدق طبوله عاليا ، مستوعباً عظيم هذا الحدث من جهة ، ومسير تلك الظعائن من جهة أخرى، وهو ما تظهره دلالة صيغة المبالغة (تفّعل) اذ جاءت (الراء) المضعفة في بؤرة الانفعالات وتدرجها فما قبلها(الفاء) المهموس وما بعدها (القاف) المجهورة [3] الشديدة[4]، فتوسطت ذلك التدرج – أي الراءالمضاعفة – وكأن مشية وافتراق تلك الظعائن جاء شيئاً بعد شئ في

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني : تحقيق محمد محيي الدين : 116/1 .

[2] ديوان امرئ القيس : ق 43/4 . فراق المحصب : هو فراق الحجاج بعد إتمام مناسك الحج اذ تعود القوافل إلى احدابها واصوابها التي قدمت منها فلا لقاء لهم بعد ذلك .

[3] ينظر: المقتضب ، المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة : 194/1 .

[4] ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها ،د. ماهر مهدي هلال : 137 .

جو نفسي مشحون بالحزن والأسى ، بما صورته لفظة ((التفرق)) بعامة وحرف ((الراء)) المضاعفة بخاصة.

ولم تكتمل هذه الصورة الحزينة في مسير الظعائن حتى امتدت إلى مستوى دلالي أدت فيه الصورة التشبيهية وظيفة جلت فيه معالم المبالغة ، وبثت فيها الروح في العمق الوجداني ، اذ سارت الظعائن في صمت مريب وحزن كئيب فأمتد حجمه ومداه – أي الفراق – حيث ((أشت وانأى)) بوصفهما عنصرين فاعلين بين طرفي التشبيه من جهة ، فضلاً عن دلالتهما داخل السياق نفسه من جهة أخرى ، فمجئ الهمزة المزيدة في صيغة (أفعل) التفضيل لم تأت جزافاً بل لتغور في عمق(حدث الفراق) مستوعبة انفعالات وصبابة الشاعر منصهرة بين طرفي التشبيه البليغ بما حملته من معان يجمعها العموم ليفرقها الخصوص ،اذ انَ معنى ((أشت)) التفرق والامتداد فيه، ((أنأى))أعطى دلالة الفراق والبعد من جهة المدى والحجم [1].

و جاء إضمار أداة التشبيه ووجه الشبه ليقارب ويمازج بين طرفين متمايزين – أي طرفي التشبيه – بطريقه المفعول المطلق ((تفرّق – فراق المحصب)) وحسبنا أن نعرف أن التشبيه هو((العقد على أن أحد الطرفين سدَّ مسد الأخر في حس أو عقل))[2] فالمشبه به هو الذي وضح وأكد حجم الفراق من خلال تمازجه مع المشبه مضيفاً ((حقيقة أخرى على سبيل المبالغة والتخيل لا على سبيل الاقتصاد والتحقيق))[3]فالشاعر يرى في فراق الحبيبة تلك الحقيقة المرسومة على سبيل المبالغة والتخييل وان لم يتحقق هذا المدى والحجم منه واقعاً !!.

ومثلما كانت الظعائن ، تصور عنف الألم الذي يعصف بالشاعر من كل جانب ،كانت الأطلال والوقوف على أعتابها الدارسة أعنف ألماً وقدرةً على استفزاز دموعهم ، فالفرق الأول– أي الظعائن أقل حدة من الثاني – أي الأطلال – لاقتران الثاني بالموت والفناء.

وكانت لحظة الوقوف على الأطلال ، والبكاء على أعتابها وسؤالها لوناً من الفراق تقاسمه الشعراء الجاهليون بعامة وأصحاب المعلقات بخاصة ، مبالغين في وصف الدموع التي انهمرت فقرنوا صورهم بما ألفوه من الطبيعة حيث المياه المتدفقة والدلال والمزادة المفرية واللؤلؤ المنحدر، فكانت الطبيعة هي أخصب مرتع لخيالهم فيديرون ما تلتقطه حواسهم في رحى أذهانهم فإذا هو خيال ساحر وتشبيه يحمل في أطيافه مواسم الإبداع [4]. فتسابقت دموعهم التي حررها ذلك الطلل فهذا امرؤ القيس يقول : –

---

[1] ينظر : المعجم الوسيط ، مادة (شت) :4741 ، و (نأى) : 902/2

[2] النكت في أعجاز القرآن ، الرماني ، ضمن ثلاث رسائل في أعجاز القرآن :74 .

[3] عبد القاهر الجر جاني والبلاغة العربية ، محمد عبد المنعم خفاجي : 116 .

[4] ينظر: التشبيهات القرآنية والبيئة العربية ، واجدة الأطرقجي:58.

لمـــن طلـــلٌ أبصـــرتهُ فشـــجاني كخـــطّ زبـــور فـــي عســـيب يمـــانِ
أمـــنْ ذكـــر نبهانيـــة حـــلّ أهلهـــا بجـــزع المـــلا عينـــاكَ تبتـــدرانِ
فـــدمعُهما ســـكب وســـح وديمـــةٌ ورش وتوكـــــاف وتـــــنهملانِ
كأنهمـــــا مزادتـــــا متعجـــــل فُريّـــان لمـــا تشـــلقا بـــدهانِ

(1)

فشبه دموعه بضروب الأمطار المتوالية ، مرادفاً صفات ذلك المطر على اختلاف أضربه من ((سحّ وديمةٌ ورش ...)) وإضمار أداة التشبيه جاء ليؤكده في النفس وتعدد صفات المشبه به رفعه لتوضيح المشبه وتقريره وتوكيده[2] بجميع أضرب الأمطار الغزيرة والمقطرة لتحوي صورة البكاء .

وجاء تكرار حرف (الواو) العاطفة بين أضرب الأمطار الذي لم يكن لربط وتوكيد صفات المشبه به فحسب بل لزيادة الصلة المتولدة من ((الاشتباك والاقتران حتى لا يتصور إفراد أحدهما عن الأخر))[3] فتكون جميع أضرب المطرهي دفقه متعاضدة غزارة وانسجاماً مصورة تلك الدموع التي غالى في حجمها الشاعر، فمن غير المعقول أن تكون غزارة دموع الشاعر بهذا الحجم بما قاسه وأوجده من غزارةالأمطار،فكان حقاً به أن يصف سماء لا عيناً باكية !! .

وتابع امرؤ القيس تلوين صورته هذه بانفعالاته، إذ يرينا أن دموعه الغزيرة لا تجري في هدوء وتواتر لاضطراب مجراها غزارة وتدفقاً ، عند قياسهما على ((مزادتي المتعجل)) – في البيت الأخير من المقطوعة – الذي أفضى تعجله إلى اضطرابه، وأفضى به ذلك الاضطراب إلى انقطاع مزادتيه،ولودهن موضع حرزهما لكان أخص لسيلان الماء بطبيعة الحال ، وهي صورة التقطها الشاعر لتحوي انفعالاته النفسية، فهو اذ يعبر عن شعور طاغ انصهر في جزيئات الصورة فأبلغ عن ذلك الشعور بصورة طاغية ، تتخذ المبالغة بأنواعها معادلاً مكافئاً لذلك الشعور[4].

فغزارةانهمارالماء من المزادتين أصل عرض الشاعر غزارة دموعه ، فضلاً عن صوت بكائه من خلال ذلك الأصل بما أومأ به الشاعر من صوت اضطراب الماء أثر انقطاع ((مزادتي

---

(1) ديوان امرئ القيس : ق 8/85-88 .
(2) ينظر : المبالغة العربية في البلاغة العربية ، عالي سرحان القرشي : 173 .
(3) دلائل الأعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجر جاني : 241 .
(4) ينظر: الانفعالية وألا بلاغية في البيان العربي : عصام كمال السيوفي : 41 .

المتعجل)) ، فجاءت صور التشبيه لا لتوكيد المعنى وتجسيده في صوره المشبه به فحسب[1]، بل للتعبير عن بعد معنوي تجسد فيه الحزن والأسى والألم من خلال الصور التشبيه التي طرزها الشاعر بالمبالغة والغلو عن طريق الخيال ، فخيال الشاعر ما هو الا وسيلة لتأكيد حقائق الحياة التي نظر أليها الشعراء نظرة خيالية خرجوا بها إلى مجال المبالغة والغلو والإغراق[2].

وحذا الشعراء حذو امرئ القيس فتكررت صورهم وتتابعت دموعهم المحررة ،فهذا النابغة الذبياني الذي لا يرى في انهمار الدمع وسيلة كافية لاحتواء انفعالاته وتفاقم حزنه فيقول : –

غشـــــيت منـــــازلاً بعريتنـــــاتٍ فـــأعلى الجـــزع للحـــي المـــبُن
تعـــاورهنّ صـــرفٌ الـــدهر حتـــى عفـــون وكـــل منهمـــر مـــرن
وقفـت بهـا القلـوص علـى اكتئـاب وذاك تفـــارط الشـــوق المعنـــي
ًأســائلها وقــد ســفحت دمــوعي كـــأن مفيضـــهن غـــروب شـــن
بكـــاء حمامـــة تـــدعو هـــديلاً مفجعـــة علـــى فـــنن تغنـــي

(3)

فيتوقف الوجود من أرض وماء وسماء وحيوانات وطيور لتشاطره حزنه في صورة بصرية تعاضد معها السمع ((منهمر مرن)) حيث صوت المطر الشديد ، فالجو يوحي بالحزن والاكتئاب الذي استعاره الشاعر مشخصاً تلك القلوص ، وحسبنا أن نعرف أن الاستعارة هي ((اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي))[4] فلو أكتفى النابغة بتشبيه القلوص بالإنسان لما حصلت مزية وفضل لهذا التشبيه من جهة المعنى كما توشحت به الصورة في التشخيص الذي أخذ الخيال بزمامها ، خاصة إذا عرفنا أن التشخيص مجاله المبالغة والغلو في توكيد الصفات ، وإثبات المعاني عن طريق التخييل الذي تحدثه الصورة في مخيلة المتلقي[5].

---

[1] ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل ، يحيى بن حمزة العلوي : 266/1 .

[2] ينظر : عبد القاهر الجرجاني والبلاغة العربية ، محمد عبد المنعم خفاجي : 113 .

[3] ديوان النابغة الذبياني : ق 125/23. الجزع: منعطف الوادي، المبن: المقيم زمن الربيع ، صرف الدهر : أحداثه المتقلبة ، الشن: الغروب البالية.

[4] علم البيان ،د.بسيوني عبد الفتاح فيود: 169. وينظر : دلائل الإعجاز:118.

[5] ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د.مجيد عبد الحميد:177.

فعندما اضمر الإنسان وجاء بمزية معنوية (الاكتئاب) لازمة لمشاعره التي خصها–الله عز وجل – بالإنسان عن باقي المخلوقات ، فارتدت المعنويات اطارها الحسي راصداً – أي

الشاعر بمخيلته ملامحها المجازية فاستقطبت النفس استقطاب إمتاع وإثارة وانبهار[1].

فنفس الشاعر المنفعلة حزناً ألهمته أن لا يرى في الحياة شيئاً جميلاً ،وإلا كيف شعرت القلوص بهذا العمق من الحزن لتصل إلى الاكتئاب النفسي وهي في واقعها خالية من الإفصاح عن أي شعور إنساني.؟!

فغالى الشاعر في بث حزنه إلى جميع الموجودات في تلك الصورة الخيالية ، لما تمتاز به الاستعارة في لونها المكني والتشخيصي من ((مبالغة والإغراق في الخيال))[2] في هذا اللون المكتنف لدلالات الغلو.

إذ تمتد الصورة إلى سؤال ما لا يجيب – أي الأطلال – في مجاز مرسل من باب سؤال المحل عن الحال بغياب أهلها أي الناطقين بالحال، فتأتي دلالات الغزارة في الصورة التشبيهية التي ادعى فيها طرفي التشبيه اعطاء صفات أحدهما للأخر من خلال التمازج والتفاعل والتناغم مع أجزاء صورة المبالغة كلها، اذ صورة جريان الماء من القربة البالية الخرقة التي لم تقدر على تحمل قوة دفع الماء فندفع غزيراً دمعة ليخرق حراسة الجفن منذراً بثقل الحمل وقلة الصبر !!وجاء تكرار حرف(السين) المهموس[3] في ((أسائلها – سفحت)) في الشطرالأول من البيت الثالث ليخبرنا أن دموعه سالت عند السؤال منحدرة بهدوء مريب حتى وشت به الحمامة فبكى معها مصوراً ذلك البكاء في صورة صوتية حيث((الغناء)) .

والجامع بين هذا الطباق او الضدين هو النوح فكما النائحات ينحن على أمواتهن فيبلغ هذا النوح ذروته لتغور ضعفاً ،فلم تستطع هذه الحمامة حمل حزنها او حزن الشاعر المعلن فتستند إلى ذلك الفنن الرطيب وتنكأ عليه.

ونتساءل كيف تحمل عينا النابغة في هذه التجربة الحزينة تلك الدموع التي ادعى فيها جحماً وقوة غزيرة بغزارة القرب البالية , التي تنوء بثقل الماء المندفع بقوة , وكأنه يومأإلى قوة الحزن والانفعال فابلغ عن ذلك الشعور الدفين بتلك الصور التي خرق بها الشاعر ماهو متعارف عليه من حزن في الواقع عن تهالك صبابته وشدة لوعته والا كيف تصل الحمامة

---

[1] ينظر: البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني ، ربيعي محمد:74.

[2] في النقد الأدبي: د.عبد العزيز عتيق:73.

[3] جرس الألفاظ ودلالتها،د.ماهر مهدي هلال:136.

وغصنها الرطيب إلى ارض لا حياة فيها بعدما لعبت بها الأحداث المتقلبة وتركتها خاوية على عروشها ؟

فالشاعر تخطى الواقع المرير فعانق حزنه الموجودات والحسيات معانقة معنوية في نفسه ليبث منها حزنه ، فخيال الشاعر كان المنظار الحقيقي لهذا الغلو الفني وهؤلاء الشعراء يجسمون العلاقة بين الخيال والغلو ليزاوجوا بينهما في الصور البلاغية التي يدعى بها الشعراء مجالاً أوسع للتنفيس عن تجاربهم الوجدانية فيقولون:- ((نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً ونقرع الصمت لتجبنا الموسيقى))[1]،فامتزجت الأصوات لتقرع طبول هذا الحزن معاضدة اللاوجود لتمنحه صلة شرعية للمثول أمام الواقع الأول الذي غادره الشاعر بخياله ليمنحه وجوداً أخر ملوناً بالغلو.

وجاء تكرار الجرس الصوتي (النون) في رسم الأبعاد النفسية والصوتية لصورة الغلو , فلم تكن تعبر عن قواف داخلية للبيت فحسب , بل عبرت عن انفعالات وانين ولوعة وحنين مكتوياً – أي الشاعر – بذلك الحزن الدفين ،ولو دققنا النظر في ((مفيضهن غروب شن)) و((مفجعة على فنن تفني)) فالأولى تنبئ عن الحركة المستمرة بين فيض الدموع المزادة البالية والثاني تنبيء عن فرط اللوعة ورقة الصبابة , فكلمة (فنن) خفيفة على اللسان حلوة في الأذان ومن حروف متباعدة المخارج كما ذهب ابن سنان في علة تفضيلهما على ((عسلوج))[2] ولاسيما اذا علمنا أن لفظة (تغني) تدل من جهة الحدوث على الاستمرار النوح الذي شابه الغناء فجاء تكرار حرف النون متمشية مع حالة المتكلم النفسية[3] وهكذا ندرك أن للصوت الموسيقي الذي تحدثه الحروف داخل السياق اثراً في بناء الصور البلاغية بعامة وصور المبالغة والغلو بخاصة فالشعراء يبثون في الحروف الصامتة المقروءة روحاً تقرع الصمت , فتجيب من خلال ذلك القرع الموسيقى المؤتلفة داخل هذا السياق او ذاك .

وتتعاضد عند عبيد بن الأبرص الصور البصرية مع السمعية والحركية محتوية حدث البكاء فرطاً من لوعة وصبابةبما رهنه هذا الحزن من دلالات نفسية تغور في عمق صورة الغلو ونسجها في بعديها الفني والفكري المنصهرين لتوليد هذه الصور البلاغية فيقول في بائيته:-

---

[1] الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ترجمة سلمى الجيوسي : 17 .

[2] ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي تحقيق عبد المتعال الصعيدي : 67 .

[3] ينظر : دروس في البلاغة العربية , د . جميل سعيد : 262 .

عينـــــاك دمعهمـــــا ســـــروب كـــــان شـــــأنهما شـــــعيب
واهيـــــة او معـــــين ممعـــــن مـــــن هضـــــبة دونهـــــا لهـــــوب
او فلـــــج مـــــا بـــــبطن واد للمـــــاء مـــــن تحتـــــه قســـــيب
او جـــــدول فـــــي ظـــــلال نخـــــل للمـــــاء مـــــن تحتـــــه ســـــكوب

(1)

ففي صورة تشبيهية قوامها تعدد أبعاد المشبه به بين أجزاء الصورة , نظر عبيد إلى مجرى دمعه – اي عينيه – نظرة مثالية , اختلطت صفاته مع الوجود لتعانقه فبث فيها من وحي روحه التي اعتصرت ألما وصبابة وحزناً ، فانصرفت الموجودات بعد أن ارتدت المعنويات محتوية دلالات الغلو وابعادة المثالية المغايرة لواقعها نحو اثبات تداعيات حزنه المنطلقة من((مجرى الدمع)) ومغزى هذا الغلو هو تحويل ذلك المجرى الضيق في العين إلى مجرى ارضي خيالي ذي طاقات مائية عملاقة باختزال صورة الإبعاد الدلالية للتشبيه المتعدد في أطار الاتساع والتخييل .

فالشاعر يقدم صورة تلو الأخرى يجمعها العموم ليفرقها الخصوص، فالمشبه هو (مجرى العين) او الدمع والمشبه به المتعدد الصفات هو((شعيب واهية, معين ممعن, فلج، جدول)) فتحركت الصورة معمقة في دلالتها الأوجه الخيالية الحاصلة من جوانب عدة نحو احتواء الجانب النفسي المضطرب , فتكررت (او) ثلاث مرات بين أجزاء طرف المشبه به المتعدد التي أفادت التردد بين شيئين من جهة حدوثه[2] وبذلك استرفدت الصورة التشبيهية في أطارها

---

(1) ديوان عبيد بن الأبرص , تحقيق د. حسين نصار: ق 12/5 . المعين : الماء الجاري على وجه الأرض فلا يرده شيئاً.

(2) ينظر: دلائل الأعجاز في علم المعاني , عبد القاهر الجرجاني: 240 .

التعددي الطاقات الخيالية لمجرى العين معمقة فيها دلالات الغلو في احتواء الكل المتعدد المنعكس من امتداد الواقع او مجرى العين على وجه التحديد.

فنجد فضلاً عن هذه الصورة البصرية صورة صوتية اذ صوت (القسيب) المدوي ناهيك عن ((معين ممعن)) في تجانسها الصوتي , فالجناس هو ((أن يتشابه اللفظان في النطق , ويختلفان في المعنى))[1] اذ واكب التكرار الصوتي المنبثق عن الجناس شكل مجرى الدمع الواقعي ومغيراته الخيالية في أطار الغلو فأدى الجناس وظيفة التفافية على بلاغية الخطاب الشعري بعامة والمبالغة والغلو بخاصة نحو الإيحاء الدلالي إلى القوة الخفية الدافعة نحو جريان الدفع وانعكاسه الخيالي , ومن ثم اثبات الوجع النفسي الموازي لهذه القوة ومن هنا تأتي قيمة الجناس في اتجاة بلورة الجانب الفني الموحي فقد ((أعاد الأديب اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم يزد شيئاً وقد احسن الزيادة ووفاها))[2]، ناهيك عما يودعه الجناس من التأثير في الالتفاف على المتلقي وزرع اثر جديد في النفوس فيخلب لبابهم بما يودعه من جهد فني عال[3] فضلاً عن تكرار((الماء من تحته)) ليبلغ في نفسه المرتوية دمعاً, المتعطشة وجداً وصبابة مبلغ الماء الجاري من صفحات قلبه لا عينه فحسب.

اذان الصور البلاغية المتوجهة صوب الغلو في تركيب الحزن ودلالته النفسية , انصبت باتجاه تحقيق غايتها من العمق الدلالي في التنفيس او التحرر من حزن مكبوت دفين لا يرى الشاعر المحب في التعبير الصادق من منظور واقعي سبيلاً مكافئاً او موازيا لذلك الشعور الطاغي ألاعن طريق المبالغة والغلو في نسج الصورالبلاغية.

ولعل التصاق بعض الصور البلاغية بالسقي والارتواء من عيني الشاعر المحب الذي لا تذهب دموعه سدى, فيروي النخيل والمزروعات وما هي الا أيجاد عن تنفيس من انفعال نفسي مكبوت فهذا لبيد بن ربيعة العامري الذي يشبه دموعه بماء الغروب الذي قام المزارعون بالسقيا منه مسرعين , فما أن يحيلون دلواً حتى يدلى الأخر فيقول:-

---

(1) دراسات في البلاغة العربية: عبد العاطي غريب علام :205 .

(2) فن الجناس , علي الجندي : 14 .

(3) ينظر: ظاهرة تكرار الألفاظ والحروف في شعرنا القديم : د. احمد النعيمي , مجلةالاستاذ ، ع1992-1993: 18.

كأن دموعه غرباً سناة يحيلون السجال على السجال[4]

فبالغ لبيد في تشبيه ذلك الحزن المحتوي لحدث البكاء بصورة طغت فيها حركة السجال ,التي أومأ الشاعر بحركتها المحتضنة للماء او لدموعه بصوت البكاء حيث ((يحيلون)) فحركة السجال وامتلاء الغروب تستلزم لفعلهما فاعلاً هم(السقاة) الذي اومأ الشاعر بهم إلى تلك (العبرات والهموم) التي كانت الفاعل والمحرك لتلك الدموع المنهمرة في واقعه المؤلم.

فزاوج الشاعر بين البكاء الواقعي في تجربته الذاتية والبكاء الخيالي مثبتاً تسبب المبالغة في صورة الحزن ودلالته إليهما , ومغزى تلك المبالغة تكمن في اثبات البكاء وغزارة الدموع بصورة خيالية في بناء الصورة التشبيهية القائمة أساسا على التجاوز والتزيد في بناء عناصرها[1]، فمن غير المعقول مهما كان حجم الدموع لحظة انهماره مع ازدحام العبرات والهموم أن تمتد بحجمها لتصل بهم امتلاء الغروب, وتدفقاً بحركة السجال المدلوة بتواتر لتسير تلك الدموع في حجمها الخيالي المهول إلى سقيا وروي المزروعات.

وحسبنا أن نعلم أن اللغة الشعرية هي لغة بلاغية فضلاً عن كونها أبلاغية حيث المجاز في خرق العلاقات الواقعية نحو اللاواقعية من خلال ذلك في الخرق الذي يومأ بهما الشاعر نحو المعنى المختبئ في ذلك المثال او الخيال[2].

ويبدوأن صورةالمبالغة والغلوالمتمثلة بغزارة دموع العاشق المحب لدرجة اللا معقول من ارتواء الأرض من عينيه فلا تذهب تلك الدموع المسفوحة في محراب الحب سدى , وهو لون تقاسمه أصحاب المعلقات عدا الحارث بن حلزة الذي بكى على استحياء[3] وعمرو بن كلثوم الذي انصرف عن تجربة الحب في ثوب المدامع والحسرات نحو الفخر والحماسة فتشاغل صورهم البلاغية من المبالغة والغلو عن عمق تلك التجارب الوجدانية , ولكن هذا لايعني بأي شكل من الإشكال أنهم لم يمروا في محراب الحب والجمال ويتعبدوا فيه ولكن بالقياس إلى المبالغة والغلو فان تلك الصور لم تكن بالقدر الذي يشكل ظاهرة بلاغية تصل إلى المبالغة والغلو المحتوية لذلك العمق الوجداني من تجارب الحب، فمرر الشعراء حزنهم المنبعث من تلك الدموع التي تصب في الأنهار والجداول والخليج تارة وتروي المزروعات تارة أخرى كما سبق.

---

[4] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري :ق 11 /74 . السجال : الدلو .

[1] ينظر: المبالغة في البلاغة العربية , عالي سرحان : 179 .

[2] ينظر: بنية اللغة الشعرية , جان كوهن ترجمة محمد الولي وزميله : 205

[3] ينظر: ديوان الحارث بن حلزة اليشكري تحقيق هاشم الطعان : ق المعلقة / 5

وكان انقطاع النظم وتدحرج المنظوم من اللؤلؤ او المرجان وجها أخر لتلك الدموع المسفوحة كانت في محراب الحب وأهوال تجاربه الذاتية , اذ يقول زهير بن ابي سلمى في ميميته:-

كأن عيني , وقد سال السليل بهم وعبرة ماهم لو انهم أمم
غرب على بكرة او لؤلؤ قلق في السلك خان به رباته النظم[1]

فتشبه انحدار الدمع من عينيه بغرب تحمله ناقة للسقي فتنوء بحمله فينسكب منها او بلؤلؤ خانه السلك فيتدحرج محدثاً صوتاً قلقاً والناظر إلى هذه الصورة أي – صورة اللؤلؤ – يرى أن الشاعر يوميءبها إلى صوت بكائه المحتوي لاضطراب النفس وقلقها عندما تستلم نفسه طائعة إلى ذلك الحزن بعدما خانة التجلد والصبر كما خان النظم منظومه من اللؤلؤ وهو تشبيه تعدد المشبه به بتعدده كاشفا عن عمق المعاني النفسية المعنوية التي ارتدت في اللغة الشعرية وشاحاً حسياً مطرزاً بالمبالغة في الصورة البصرية والسمعية والحركية , وتكمن هذه المبالغة في تصوير حدث الحزن ودلالة البكاء عبر الوجود الشعري الذي ((يزيل مافي العالم من نقص وشوائب ويمنحه الكمال ويرفعه إلى المثال))[2] فالشاعر اذ يعبر عن ذلك الوجود أي تجربة الحب في مضمار الحزن من فراق ولوعة وصبابة تلح على الشاعر ,فيوصل تلك التجربة الواقعية بصورة تحجب رؤية ذلك الواقع لتمنحه الوجود الخيالي المثالي.

وكان الأعشى أكثر خيالية في وصف الدموع المنهمرة مضيفاً إلى صورته صفات جمالية اخذ الغلو من جهة التخييل بزمامها إذ يقول :-

أأزمعت من آل ليلى ابتكارا وشطت على ذى هوى ان تزارا
وبانت بها غربات النوى وبدلت شوقا بها وادكارا
ففاضت دموعي كفيض الغرو ب اما وكيفاً وإما انحدارا
كما اسلم السلك من نظمه لآلئ منحدرات صغارا

[3]

فحوت الصورة في دلالة ((الفيض)) في فنيتها الحزين الخيالي الذي يسمو نحو المثال في تصوير شدة المعاناة ورقة الصبابة والهيام في صورة الدمع , ولكن ما مدى هذا الفيضان ودلالته في ألاحتواء الذاتي لصورة الغلو ؟.

---

[1] شعر زهير بن ابي سلمى تحقيق فخر الدين قباوة : ق 99/9 .
[2] في النقد والأدب , ايليا الحاوي : 41/1 .
[3] ديوان الأعشى الكبير د . محمد حسين : ق 45/5

فتاتي الألفاظ طوع دلالتها حيث ((اما)) التي احتضنت تلك الدموع الغزيرة الضاربة في العمق الوجداني فهي لم تكن عاطفة فحسب , بل فصلت[1] اضرب الدموع الغزيرة في مختزلة في دلالتها المثال في الصورة التشبيهيه[2] من فيضان الغروب .

حيث شبه الشاعر جريان هذه الدموع بهذا الحجم المغالي بصورة اللؤلؤ الذي خانه السلك او النظم فتدحرج محدثاً بلونه الناصع الجميل صوتاً قلقاً اومأ به الشاعر لحالة بكائه فالبس الأعشى ذلك الألم الدفين المعنوي لباساً حسياً غالي في نسجه وتزينه، اذ لم تكن غزارة تلك الدموع بؤرة حتى امتدت الصورة فتذوب الدمعة في محيط صورة المبالغة فلؤلؤ الصغير هو اكبر بكثير من حجم الدمعة المادي الواقعي, فالشاعر مدع كبير بوجود عالمه الخيالي الذي يسمو به نحو المثال في تصوير الأشياء ومكوناتها المادية الذي يصهرها فيخرجها في بوتقة جديدة, هي خليط من العلاقات بين المكونات والأشياء من طريق المجاز.

ولذلك صارت لغة الشعر بحكم مجازيتها حقائق، فتمسي أكثر صور المبالغة والغلو تعابير عادية لا شطط فيها ولا جموح على المستوى السياقي للغة الشعرية[3].

ويبدو أن الشاعر عنترة بن شداد كان اكثر حزماً من مقاتلة أشواقه صبراً وتجلداً , فتنزل الدمعة نذير سوء لتستنفر قواه في المواجهة بحرب يبدو فيها حتى الفارس الذي لا يشق له غبار مهزوماً اذ يقول :-

اذا كان دمعي شاهدي كيف اجحد ... ونار اشتياقي في الحشا تتوقد
هيهات يخفى ما اكن من الهوى ... وثوب سقامي كل يوم يجدد
أقاتل أشواقي بصبري تجلداً ... وقلبي في قيد الغرام مقيد [4]

فتمتزج ألوان البلاغة في هذه الأبيات كألوان الطيف لافة بين أدراجها صورة الغلو المتغلغلة النسج في بعديها الفني والفكري، حيث تزدحم دلالات الصور البلاغية في البعد الفني , فيمثل التشخيص والتشبيه البليغ فضلاً عن الجناس والتكرار الصوتي أمام صورة الغلو ليصل بها إلى المثال في التعبد في محراب الحب ومعاناته النفسية المعنوية التي البسها الشاعر

---

[1] ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني , المرادي : تحقيق طه محسن: 487-488.

[2] وترى الباحثة أن القيمة الصورة التشبيهية تزداد كلما اتسعت فجوة الصور في اختزال دلالتها المثالية فينهض التشبيه المتعدد الجهات لاحتواء ذلك الخزين الدلالي المتجه – في اغلب الأحيان- صوب المبالغة والغلو من باب الاتساع البياني و التخييل، وان كان طرفا التشبيه حاضرين فان حضورهما كفيل لتجانسهما في إطار متفاعل لا متكافئ فحسب .

[3] ينظر: البلاغة (عرض وتوجيه وتفسير) د. محمد حمدي أبو علي: 213 .

[4] ديوان عنترة بن شداد : تحقيق فوزي عطوي: 41 .

صوراً حسية ليجعلها صنواً مكافئاً لذلك الشعور الطاغي الذي يذوب اليه الروح ليشتعل الجسد شوقاً وسقاماً مدى الحياة , فالشاعر مبدع وسر الإبداع هو الحياة نفسها بما تلهمه من صور .

فيبدأ الشاعر الفارس بتشخيص دمعة فيضفي عليها صفاته الإنسانية في هذا الجزء المحسوس[1] ليكون شاهداً عليه بيده دليل إدانته ((الدموع)) ويأتي الاستفهام المجازي الذي خرج للنفي من جهة هول الموقف النفسي بعد الإدانة فلا يملك إلا الاعتراف (نار اشتياقي في الحشا تتوقد) و(ثوب سقامي كل يوم يجدد) و(قلبي في قيد الغرام مقيد).

وتتوالى التشبيهات البليغة لترسم معاناته التي نتجت عن صراع نفسي في السر الذي كتمه في سرائر نفسه, فإذا بها تحترق وتتوقد بكتمانه إياه في هذا التشبيه البليغ بطريقة المضاف إليه((نار اشتياقي)) و ((ثوب سقامي)) و ((قيد الغرام)) فالمشبه هو الاشتياق والسقام والغرام والمشبه به هو النار والثوب والقيد ويشخص مرة أخرى أشواقه فهي عدوه اللدود ((أقاتل أشواقي)) مضيفاً إليها صفات إنسانيه[2] ويأخذ الزمن مساحة اكبر مما أخذته الصور فنجد فضلا عن ((توقد وتجدد)) التي أفادت التجدد والاستمرار فن جهة الحدوث ((كل يوم)) زمناً مفتوحاً إلى المستقبل لاستيعاب عذابه الجسدي الظاهري فهو – أي عنترة – الفارس لم يخسر حرباً ولكنها من نوع أخر فأسلحتها ((الصبر والتجلد)) لا السيف والرمح فينقاد إلى الغرام طائعاً أسيرا ذليلاً .

ويتفق البلاغيون على أن التشبيه البليغ أعلى مراتب التشبيه اذ يقوم على عمق دلالي قوامه ادعاء ما لطرفين إليهما [3] ويكمن الغلو في هذا النسيج الفني في أخراج المعنويات من الاشتياق واللوعة وتهالك الصبابة مخرجاً حسياً وهي مرتدية ثوباً إنسانيا تارة ويستنطق الجماد الحي فيبعث في أشواقه النار والتجدد والى ذلك من صفات حسية تارة أخرى.

---

(1) ينظر: الصور الشعرية عند لبيد العامري , رسالة ماجستير أجازتها كلية التربية للبنات , جامعة بغداد , قسمة مدحت القيسي عام 1989 :166

(2) وترى الباحثة أن التشخيص عنصر فاعل في صور المبالغة والغلو اذ كلما خلط الشاعر أجزاء الواقع بالخيال موغلاً فيها ذاتيته وروحه كانت اكثر اختزالاً لدلالات إنسانية من جهة واليات إبداعه من جهة أخرى.

(3) ينظر : شرح المختصر، لسعد الدين التفتزاني على تلخيص المفتاح للقزويني،رتبه و علق عليه عبد المتعال الصعيدي : 2/56- 57، الطراز المتضمن لاسرار البلاغة : 1/160، دلائل الاعجاز:272.

فهذه العلاقات بين المعنويات والحسيات هي من باب الممتنع ((الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده))[1] ، فأحسن الشعر كما يقول حازم القرطاجني هو ((ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته او صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته ، وإن كان قد بعد حذقاً للشاعر واقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس ، وأعجالها إلى التأثر له قبل))[2] فوجود هذه المشاعر المتضاربة في عمقها الوجداني يكمن في الوهم ، الذي يسير إليه الشاعر المحب بركاب المبالغة والخيال ليصوره في صور الطبيعة النابضة بالحياة عن طريق محاكاتها.

ويرى امرؤ القيس أن الفروسية لا تعني للمحب أن يضمر دموعه حرجاً فيشاركه محمله فيض دموعه المنصبة قائلاً :-

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل
ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي[3]

فكنى الشاعر عن شجاعته في اطار مشاعره الوجدانيةوانصبت صورة الغلو في ذلك الاطارفي استعارة المثال اذ ارتسمت هذه الدموع طريق محمله لتبلله ولم تأت لفظة (المحمل) في هذا السياق جزافا فهي كناية عن صفة معنوية هي ((الشجاعة)) ليدل بها انه لا يبكي من ضعف بل من قوة , فهو الفارس الذي لا يشق له غبار قد بكى وجداً ضائعاً بين صفحات قلبه.

وحسبنا أن نعلم أن الكناية كما يصفها الجرجاني هي ((اثبات معنى من المعاني فلا يذكره في للفظ الموضوع له في اللفظ ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وراد فه))[4] فجمال هذه الاستعارة وتلك الكناية من جهة التخييل والغلو تكمن في أخراج ما لا يدرك من دلالات من (تهالك الصبابة) إلى ما يدرك[5].

---

(1) لغة الشعريين الممكن والممتنع والمستحيل : خالد سليمان ، مجلة أبحاث اليرموك م 1995،13،14/266.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني: 71-72.

(3) ديوان امرئ القيس : ق 9/1.

(4) دلائل الإعجاز : 113.

(5) ينظر : علم البيان ، د. عبد العزيز عتيق : 198.

وكان الشاعر الجاهلي جرى في وصف مغامراته الليلية[1] حيث التسلسل إلى محراب الجمال فبالغوا في ذلك مفتخرين بنجاح الوصول إلى محراب الحبيبة فهذا امرؤ القيس يقول: –

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال[2]

فيبالغ امرؤ القيس في وصف حركته بهدوء وترقب شديدين وأضفى تكرار جرس (السين) المهموس غير الصامت على حركته ذلك الهدوء خاصة((بعدما نام أهلها)) كناية عن حلول الليل مشبهاً حركته بتشبيه بليغ اضمر فيه ((الأداة ووجه الشبه)) بطريق المفعول المطلق بحركة الحباب وهو الزبد المتطاير على ظهر الماء ما أصاب هذا الماء أي حركة غير طبيعية أو مضطربة تلاشى واضمحل كذلك المحب المغامر فأي حركة غير محسوبة تفضي به إلى الاضطراب وإيقاظ الحي من ذلك السبات الذي ينعم به الحي وتتجه نحوه العيون فالصورة بصرية قوامها الحركة التي اوحتها الصورة من دلالات دقيقة في ((سموت – سمو)) و ((حالا على حال)) فالسمو الأول بالتأكيد غير الثاني وحركته التي أومأ بها بهذا الجناس الصوتي، فالحال الأولى غير الثانية وجاءت هذه الجناسات لتصوير فنية الحركة بإضفاء صفات مثالية متصورة على سبيل التخييل والمبالغة، لا الحقيقة بامتزاج الحركات بالصفات في ذلك الواقع الثري بالعلاقات المتجددة، وهنا تكمن المبالغة من خلال إضفاء صفة خيالية على تسلله إلى محراب الجمال.

وانصرف بعض الشعراء عن البكاء إلى الحديث مع تلك المعاهد العافة التي زادتها الوحشة وحشة وصفقتها الرياح عجمة محاولين تشخيصها وبث فيها صفات إنسانية كالكلام معها كما فعل عنترة في معلقته الذائعة الصيت اذ يقول :–

أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلم
[3]

فيبدو أن الشاعر المحب سبق إليها أي الأطلال مراراً وتكراراً حتى أعياه الوقوف معها فيطابق الشاعر بين (لم يتكلم/تكلم) وهو طباق سلب[4] ، فجاء كلامها مخيباً للآمال فشبه قمة الحدث

---

(1) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام د. شكري فيصل : 155 .

(2) ديوان امرىء القيس : ق 31/2 .

(3) ديوان عنترة بن شداد تحقيق : محمد سعيد مولوي ق 182/1 – 183

(4) ينظر: البلاغة والتطبيق :د.أحمد مطلوب وزميله:439.

((التكلم)) بـ ((الأصم الأعجم)) ، مبالغاً في رسم صورتين سمعية وبصرية وكأنهما لا فرق بينهما .

وكان الصوت أكثر إشراقاً في رسم الصورة ، فيبدأ بالبصر ليمتد إلى ديار أتعبته رسومها ثم إلى الصورة السمعية ... فالوحشة زادتها صماً والرياح زادتها عجمة ،ومن هنا ندرك أن الإصرار على كلامها شكك فيه هل حقاً تكلمت بعد أن أمر ديار عبلة بالكلام في شدة عصفت به ، فترتاح نفسه ليدع لها بعد اشتداد انفعالاته بالخير والسلم ؟ .

فلولا لم يصف العجمة لعلمنا أن مقدرات الكلام كديار عبلة مفقودة فبالغ في التشبيه الذي حمله على التشكك بين طرفيه فلا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما عن الآخر[1]فردد أسمها على لسانه وطربت نفسه بذكرها فكأن الذكرى عصفت به من كل حدب وصوب فدفعته نحو الاستزادة واللهج بها.

فإذا كانت ديار عبلة تركت في كلامها شكاً بين الإجابة والصمت في حديث العجمة فديار خولة طرزت كلامها رسماً يلوح في ظاهرها عند طرفة ، كما لبست ديار (أم أوفى) مراجع الوشم الذي تلبسه القيد من النساء أما ديار النابغة الذبياني فعيت جواباً وأكدت أنها خاوية على عروشها.[2]

وإذا ما فتشنا دلالات الصور البلاغية في نسجها الحسي والمعنوي أو الواقعي والمثالي لوجدنا البون الشاسع ما بين ذلك الواقع وهذا المثال ، في تذويب المشاعر الوجدانية التي حسبها الشاعر في إطار حسي خلاق ، وهو الإطار الغالب – بلا شك – على كينونة الشعر الجاهلي بعامة وعند أصحاب المعلقات العشر بخاصةبما حازوا من قدرة على الإبداع والإجادة.

إذ وجدنا أن خيال الشعراء في هذا الاتجاه أو المشاعر الوجدانية كان السلاح الذي يذود به الشاعر عن حرمات حبه وعشقه ضد واقعه ، مما دفعه إلى أن يتناسى مقدار وحجم مجازية العلاقات ما بين الواقع والمثال ، نحو المبالغةوالغلو وشرعيته المثالية الخارقة للعادة إذ كيف تصل الحمامة النائحة وغصنها الرطيب إلى أرض يباب لا حياة فيها ؟! حتى يصل إلى ديار الحبيبة فيجدها خاوية العروش فيحررذلك الطلل الباقي منها دموعه وتمرد شوقه حتى شهدت عليه مدامعه وأقامت عليه الدعوى فيأتي المحمل ليذوب فروسيته عشقاً وهياماً فيكون المشاطر لدلالات بكائه .. وغير ذلك من الصور التي لانجد لمكنوناتها مغزى سوى القول:– إن الشاعر يرى بعين الفنان لا بعين الإنسان الاعتيادي الوجود ، فلا غرابة من إن تعانق تلك

---

(1) ينظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:66/2.

(2) ينظر: ينظر ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق د.علي الجندي: ق30/1 ، وشعر زهير بن ابي سلمى :ق5/1. وديوان النابغة الذبياني :ق14/1.

الرؤيا ذاتية الفنان وواقعية الوجود في اتجاه تغالب ذاتية الإبداع ملامح ذلك الوجود نحو المبالغة والغلو المنصهرين من بوتقة رؤيا الفنان لواقعه الشعوري الذي نحن بصدده.

وحسبنا أن نعرف أن الخيال هو المنتج لهذه الصور والقريحة هي المنفذ لها ، لذلك فالشاعر يصور الباطل في صورة الحق[1] وما الصورة إلا قناع تختفي تحته ملامح الحقيقة بما خص صاحب هذا الخيال من زمام الإبداع على إخفاء هذه الحقيقة ، في الوقت الذي يجعل هذا القناع طريقاً للوصول إلى دلالات ذلك الواقع ، فـ((وجوه البلاغة المختلفة وسيلة من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال))[2]، فاللمحة الدالة هي القاسم المشترك ما بين الواقع والمستحيل أو المثال ، ومهما يكن من شيء فإن ((المستحيل القابل للوقوع أفضل من الممكن الذي لا يقع))[3] بما تضمنه دلالات الصور الموحية من اختزال عناصر الجمال الفني في الخطاب البلاغي.

---

[1] ينظر : البيان والتبيين، الجاحظ : 113/1.

[2] النقد الأدبي الحديث، محمد غيمي هلال :235.

[3] النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ،روز غريب:18.

المبحث الثاني
صور المبالغة والغلو في تصوير المرأة المثال.

في محراب الجمال تعبد الشاعر المحب مناجياً فردوسه المفقود الذي تمنى الوصول إليه ، وقد لا نغالي إذا قلنا إنها – أي المرأة– تكاد تغدو حاضرةً في كل خطاب شعري ، فهي مفتاح الشعر وبابه و ((أحق البواعث الداعي إلى قول الشعر))[1] .

فمثلت المرأة في الجانب الآخر من حياة مكبدة المخاطر ومحفوفة بالصعاب الإشراق والأمل ، وراح الشاعر المحب يجسد هذا الأمل بامرأة جمعت وحازت كل صفات الحسن[2] فهي أسيلة الخدين واسعة العينين ، ووجها مضيء يقلب الليل نهاراً مشمساً ، وشعرها الأسود الليلي الذي إذا ما خطف الليل منه خصلة توشح بالسواد ، وما إلى ذلك من صور بلاغية أكتنفت في تصويرها معاييرالمبالغة والغلو الممزوجان بالخيال السامي نحو المثال[3]، فالشاعر ينحت من المرأة الواقعية امرأة أسطورية ، فالواقع الوجودي هو (المادة الخام) الذي تمتزج فيه مظاهر الجمال في الوجود المثالي[4].

فالمرأة صديقة نضرة وشمس مشعة في عتمة الليل الموحش ، ولما كان وجه هذه المرأة أول طارق يطرق عين المحب باعثاً في نفسه الأمل عاكساً بجماله جمال الخلق والروح فضلاً عن جمال الخلقة[5] ،فأستعار الشعراء من الشمس ضياءها ولونها لنسج صورهم البلاغية التي وصلت بها إلى حد المبالغة والغلو في تصوير ذلك الوجه الأسطوري فهذا أمرؤ القيس يقول :-

ويا رب يوم قد لهوت وليلة بآنسة كأنها خط تمثال
يضيء الفراش وجهها لضجيعها كمصباح زيت في قناديل ذبال[6]

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 249 ، وينظر : الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر : د.أحمد الربيعي: 177.

(2) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، د.نصرت عبد الرحمن:164.

(3) ينظر:الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري:د.علي البطل:91

(4) ينظر: تأريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري : نجيب محمد البهبيتي : 830 وما بعدها.

(5) ينظر: القيم الجمالية في الشعر العربي قبل الإسلام ، عبد الحسن حسن ، رسالة ماجستير أجازتها كلية الآداب ، جامعة بغداد 1983م : 150.

(6) ديوان امرئ القيس: ق29/2.

فشبه الشاعربين مركبين هما ضياء وجه هذه المرأة في الفراش ومصباح الزيت في قناديل صانعي الفتائل , وخص ((مصباح في قناديل ذبال)) ليدل به على سهرهم طوال الليل للعمل , فاذا ما قدم الصبح باعوا ما صنعوا طوال الليل , فأومأ الشاعر بهذا المعنى ليدل به على تجدد وتوهج مصباحهم مقارناً به ذلك الضياء المنبعث من وجه المرأة، فاستخرج من الصورة التشبيهية دلالات فنية جديدة عاضدت صورة المبالغة في بعدها الفكري.

اذ ان الجمع بين المشبه والمشبه به المركبين شبهاً كان سبيليهما((سبيل الشيئيين يمزج أحدهما بالأخر حتى تحدث صورة غير ماكان لهما في حالة الإفراد))[1] فصهر التشبيه الطرفين في بوتقة جديدة فلا نستطيع ان نفسرحجم الغلو في هذه الصورة الابتأويل ما يمكن أن يعطيه كل طرف الأخر داخل السياق المتفاعل[2].

وإذا كان الزمن عنصراً مختبئاً في دلالة التضجع والفراش الذي كنى بها الشاعر عن الليل ,فان دلالة الزمن تشير لنا برأسها في هذه الصور عندما قال :-

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتل[3]

فخص ظلام العشاء في المشبه والممسى في منارة الراهب المتعبد لتبدو به اكثر إشراقا ووضوحاً في إضفاء الظلمة على العشاء، فهذه المرأة مشرقة أخذت أبعادهامن ظلام الليل الساحر لنعمة ضياء كما المصباح , وخص تشبيه هذا الوجه بمنارة العابد المتبتل ليرينا امتداد ذلك الاشراق فليس الغرض من هذه الصورة التشبيهية إعطاء المبالغة دلالته من خلال استـــرداد

---

(1) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجر جاني : 96.

(2) ينظر :المبالغة في البلاغة العربية ،عالي سرحان القرشي:186-187.

(3) ديوان امرىء القيس : ق1 /17.

طاقات المشبه به وضمها اليه فحسب

مفرزاً عن هذا عن هذا التعانق علاقة رمزية تفجر في دلالاتها مواطن الإبداع الفني لكنه ذو أثار نفسيه خاصة[1] ، فالشاعر يرى في وجه هذه المرأة وجهاً مثالياً في أسمى معانيه واشرف حالاته بغض النظر من مطابقة هذه الصفة او تلك الواقع أم لا[2] بما يقرنه من موجودات ملائمة لإيصال المعاني النفسية التي يوحيها وجه في المرأة بالنسبة له او لشاعريته.

وتبدو صورة عنترة بن شداد الذي غالى في وصفها اكثر جنوحاً للخيال من فهم العلاقات المتكونة وصهرها في سياق جديد اذ يقول :-

أشارت إليها الشمس عند غروبها تقول اذا اسود الدجى فاطلعي بعدي[3]

اذ خرج الشاعر بغلوه من الاعتقاد الفني إلى المحال, اذ كيف تطلع الشمس بعدما تزول ساعات النهار معلنة قيام القمر محلها ؟.

والجانب الفني في المحتوى البلاغي المعاضد لصور الغلو حافل بالتشخيص فالشمس (أشارت وقالت وأمرت) هذه المرأة بالطلوع بعدها مضيفاً إلى هذه المحسوسات – أي الشمس – صفات إنسانية.

ويسمي عبد القاهر الجرجاني هذا اللون من التشخيص بالاستعارة المفيدة اذ يصير فيه ((الجماد حياً ناطقاً،والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية))[4] ، فلو قال عنترة قمراً يطلع بعد الشمس لوجب له المزية والفضل في هذه الصورة , ولكن الانصراف الجانح وراء الخيال في فهم العلاقات أوقعت الصورة في شباك المحال الذي يستصغره الذوق العربي الأصيل.

---

(1) ينظر:فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور , د.رجاء عيد : 175.

(2) ينظر:النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة , عبد الهادي خضير نيشان , رسالة دكتوراة أجازتها كلية الآداب , جامعة بغداد 128/1989.

(3) ديوان عنترة بن شداد: تحقيق فوزي عطوي : 38.

(4) أسرار البلاغة , عبد القاهر الجرجاني : 47.

ويطلق ايليا الحاوي على هذا اللون من الغلو بالافتعالي في فهم طبيعة الأشياء الخالقة والمتولدة عن الحدس والصدق، ويرى أن هذا اللون من الغلو قريب من الهذر فلا رصيد نفسي وعقلي فيه[1] فجنوح الخيال دون معانقة الموجودات ثوب خرق ليس من سمات الذائقة العربية.

وينفرد طرفة بن العبد في رسم صورة الوجه المشمس فلا فرق حينئذ بين وجه الحبيبة والشمس بعد أن ارتدت الأولى ثياب الثانية من الإشراق والضياء والنقاء اذ يقول:-

ووجه كان الشمس حلت رداءها عليه نقي اللون لم يتخدد[2]

فشبه وجهها بالشمس نقاءً واشراقاً واستعار الشمس الحقيقية (حلت رداءها) في استعارة مكنية وبالغ الشاعر مؤكداً نقاء الوجه الإنساني بـ ((لم يتخدد)) فبالغ طرفة في وصف هذا الوجه, فلم يخرج عما هو متعرف عليه من نقاء الوجه قياساً بصفاء كون الشمس في تشبيه مفصل حيث حضرت الأداة وطرفي التشبيه ووجه الشبه .

وحسبنا أن نعلم أن المبالغة في التشبيه مع ذلك تؤكد تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به وبمعناه , فيستفاد من ذلك المبالغة فيما تقصد من التشبيه[3]

ويرى النابغة الذبياني في وصف المتجردة الشمس والدرة والدمية فيقول : -

قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
او درة صدفية غواصها بهج متى يرها يهل ويسجد
او دمية من مرمر مرفوعة بنبت باجريشاد وقرمد

[4]

في صورة بصرية (قامت تراءى) نسج النابغة صور الغلو في وصف المرأة المثال في تشبية تعددت اوجهة بتعدد المشبه به فهي كالشمس اشراقاً وكالدرة نقاء وصوناً وكالدميه من مرمرمصونة جميلة.

وخص النابغة اشراقها بطلوع الشمس يوم الاسعد مبالغة في شدة اشراقها ونقاء لونها ،وجاء تكرار (او) العاطفة بين صفات المشبه دلالة على التردد بين شيئين اذ انها تحرك

---

(1) ينظر: في النقد والأدب , ايليا الحاوي : 1/42-43 .
(2) ديوان طرفة بن العبد : ق 4 /33 .
(3) ينظر : فن التشبيه , د. علي الجندي : 1/70-71.
(4) ديوان النابغة الذبياني : ق 13/92-93 .

الصور وتؤكدها في النفس مع التعدد وخص ((الصدف)) المضافة إلى الدرة دلالة على جمالها وتلؤلؤها، فضلاً عن عدم ابتذالها اذان الصدف يحوي الدرو يحميه ودليل ذلك الفرح الغامر الذي يطفح على وجه غواصها ((متى يرها)) فهو لا يملها بما اومأ النابغة من معنى في زمن الرؤيا المفتوح , دالاً على سعادة دائمة دوام هذه الرؤية.

فغالى في رسم الصور حتى اسمعنا ((يهل)) مع حركة ((يسجد)) وهو مجازمرسل واطلق الجزء وارادالكل ليرسم جزيئات الغلو من نسج الصورة التشبيهية وهو اطلاق خصوص لاعموم وهي كدمية من مرمر مرفوعة , فالشاعر يوكد الصورة مازجاً بين الخيال وصور الواقع فيحوم حولها ليضيف اليها علاقات متوحدة متجددة , فهذه المراة مصونة بما حازت صورتها من ارتفاع عن الارض مبالغة في وصف الصوت فضلاً عن جمال المنظر.

فخيال الشاعر المتوقد الذي يتولد من قوة انفعالية فقامت تتداعى الصور البلاغية محتوية ذلك الانفعال النفسي على المقارنة والتركيب والتميز فارتبطت الصورة بغير واقعها الاول[1] نحو المثالية في الانتاج الابداعي للصور البلاغية المحتويه في تلونها اطياف المبالغة والغلو انها اختلطت على ايديهم عناصر الصور اختلاطاً تلاشت فيه الحواجز بين اطرافها المختلفة[2] واصبحت الشمس والدر والياقوت والمرجان والمصباح والدميه والظباء والغرة اسماء حقيقية لامرأة مثالية.

وكان للون المرأة ودلالته النفسية الاثر الواضح في بنية صورة الغلو عند عبيد بن الابرص اذ يقول :-

وسبتك ناعمة صفي نواعم بيض غرائر كالظباء العيس
خودمبتلة العظام كأنها برديه نبتت خلال غروس[3]

فنعومة هذه المرأة فضلا عن بياضها كاناسبباً مثيراً على مايبدولاسرلب المحبين فاستعار الشاعر ((السباية)) لما تفعله المراة من تاثير في جمالها الساحرمضيفاً الى الفعل الذي دل من جهة حدوثه على التجدد والاستمرار في السبي ملتفتاً إلى ضمير المخاطب (ك) كاسراً – أي الشاعر بالتفاته قيود اللغة لتقييد بما هو اكبر من قيدها – أي للغة حيث السبي

---

(1) ينظر:بناء الصورة الفنية في البيان العربي , د. كامل البصير :71 .

(2) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية , د. إبراهيم عبد الرحمن محمد : 198 .

(3) ديوان عبيد بن الأبرص : ق 68/28 .

فـيهم تـاثير هـذه المـرأه لتشـمل بتجـدد فعـل ((السـبي)) مشـاركة القـارىء المعانـاة التاثيريـة[1] مـن جـراء السـباية الشـاملة لكـل عصـر ومصـر. وهـو مااوحتـه هـذه الاسـتعارة التصريحية في ثوبها الالتفاتي ولكن مامدى تاثير هذه المراة في دلالتها اللونية في بناء صورة المبالغة؟

فتاتي الالوان طوع هذا المد التاثيري من السبي حيث أن هذه المراة الخيالية هي مصطفاة في ذهن الشاعر فحسب ((صفي)) منتمية إلى عالمها الواقعي ولكنها في صورة عبيد تضأل واقعها , فانفردت بخياله لتحوي ذلك البياض بكل درجاتـه ودلالاتـه النفسية , فضاهت ببياضاتها ونعومتها سائر النساء بما نالتـه من خيال الشاعر فتكررت دلالة اللون الابيض بصورة (البيض – الغرة) فحازت في كيانها المثالي كل اسباب الحسن من البياض الروحي والجسدي ليصطفيها الشاعر عن باقي النساء ودليل هذا الاصطفاء هو النعومة.

فهناك فرق بين (ناعمة)و (نواعم) في المفرد والجمع ناهيك عن تشبيه هؤلاء النسوة بالظباء العيس التي خالط بياضها سواد خفيف , فخيال الشاعر زاوج بين الواقع والمثال بما خص مصطفاته هذه من اللوان الناصعة حيث الغرة والبيض مبالغة حجم اللون الخيالي.
وهذا عمرو بن كلثوم االتغلبي الذي بحث طويلاً عن شبيه لهالة في معد اذ قال:-

لم أر مثل هالة في معد أشبه حسنها الا الهلالا[2]

فهو لم ير مثلها في الحسن واقعاً في بني معد فتساوى الهلال وحسنها في عمق دلالي ادت فيه الصورة التشبيهيه من التشابه في اطارها المقلوب بعداً خيالياً ,خرقت فيه حجب الواقع اذ صارت هالة في معد هي مقياس الجمال وعلته لا الهلال فحسب ((فلم يقصد بالتشبيه الحاق الناقص بالكامل بل قصد تساوي الطرفين من وجه الشبه بحيث يصلح كل واحد منها لان يكون مشابهاً ومشبهاً به دون ترجيح لاحدهما على الاخر))[3]، فخرقت الصورة

---

[1] ينظر: الالتفات واثرة في شاعرية ابن زيدون ((دراسة نصية)) محمود خربوش مجلة أبحاث اليرموك , ع1995/2 : 109.

[2] ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي , تحقيق :د. أميل بديع يعقوب : ق 50/21 .

[3] علم البيان , د. بسيوني عبد الفتاح فيود: 126 .

جدران واقعتيها نحو اخراج الناقص في الشكل مخرج التام في الوجود بما عمقته الصورة من اثراء المعاني الخيالية نحو الادعاء بجمال يفو ق الوصف الجمالي نفسه،وهنا يكمن الغلو فلم يعد حسنها حسناً انسياً بمااومأ به من معنى جمالي فضلا عن بياضها الذي نافس القمر او الهلال غيرالتام لصغرها.

ومهما يكن من شي فان للمبالغة والغلو دلالات نفسية يوطرها الشاعر في البحث عن الوصف المثالي (الانثوي) تعويضاً عن نقص نفسي كبير والشاعر يكذب من جهة المثال ليغطي ذلك النقص[1].

ولوصف عين المراة ولحظاتها المداعبة تارة والقاتلة تارة اخرى نصيب طيب من صور المبالغة والغلو , فأسرت قلوبهم فكانت جسراً إلى قلب المحب ومحور حديثهم لما فيها من ((جمال حسي... والجمال الروحي الذي يستلهمه ويتخيله ويشعر به في اعماق نفسه رنو النظرة وسحرها وماتفعله في نفسه من جاذبية وسكر ومرض))[2] فقال امرؤ القيس:-

وكان لها في سالف الدهر خلة يسارق بالطرف الخباء المسترا[3]
اذا نال منها نظرة ريع قلبه كما ذعرت كاس الصبوح المخمرا

فراح ينسج صورة بصرية واضحة المعالم تطل ملامحها منذ البيت الاول لايسارق بالطرف , فاستراق النظر إلى تلك المحبوبة من خبائها فعل او من عليه الشاعر منذ وقت طويل ((كان...سالف الدهر)) وجاء تكرار حرف (السين) المهموس مع (سالف- المسترا- يسارق) منسجمه مع التكتم الواضح لهذه التجربة المستمرة في الحدوث والتجدد ((يسارق)) مع زيادة الاستراق والمبالغة فيها انطلاقاً من القاعدة الصرفية العامة ((زيادة في المبنى زيادة في المعنى)) فزيادة الالف اعطت للفعل (يسرق) الثبات في الوقت الذي اعطى الفعل ذلك التجدد والحدوث.

وينقلها الشاعر نقلة اسلوبية عالية في هذاالخطاب , اذ طاوعت الحروف بجرسها الصوتي تجربة الشاعر من وراء حجاب ، واقترن النيل باذا الشرطية تدل على أن هذه النظرة هي غير مبتذلة، بمعنى اخر هي جوهرة مسروقة من مارد عظيم هو المجتمع , فياتي جواب

---

(1) ينظر: الرحلة في معلقة امرئ القيس، د. عمر طالب , مجلة المجمع العلمي العراقي , م 29 لعام 1978 : 121.

(2) كتاب المحب المحبوب والمشموم والمشروب , السري الرفاة تحقيق حبيب الحسني:54 .

(3) ديوان امرىء القيس: ق 60/4

الشرط محتوياً تلك الجوهرة في مظانها الاولى من فعلها النفسي ((ريع قلبه)) فوجم امام نظرتها متحيراً مضطرباً عند وقوع نظرتها عليه فجأة مصوراً ذلك المشهد البصري بصورة تشبيهيه احتوت ابعاد ذلك الواقع منطلقاً منه نحو المثال في المبالغة لاثبات ذلك الروع الذي ذاب فيه الشاعر تأثيراً بصورة المذعور من ((الكأس المخمرا)) وخص المخمر من الكأس لانه ابلغ تاثيراًفي اللبابهم , ويفترق الذعر عن الروع في الخصوص فالاول هو الخوف والفزع والثاني هو التحير والتوقف[1] والجامع بين الطرفين سوء العمل مع شدة التاثير الذي بالغ فيه الشاعر ليصل به إلى صورة شارب الخمر الذي سلبته لبه بالنظر اليها فلا يستطيع دفع ضرها لشدة تاثيرها حيث الادمان.

فجاءت الصورة التشبيهية طوع عناق تجربته الشعورية من تلاؤم وتفاعل للجو النفسي[2]الذي اومأ به الشاعر إلى واقعه الاول عن طريق الخيال الذي زاوج به الشاعر بين النظرة والشرب او بين صورتين بصرية وذوقية ليلبس انفعالاته لباساً حسياً بهما مبالغة في تصوير ذلك التاثير الذي اقبلت بها الحواس فتداعت وتقاربت وتقارنت فلا فرق بينها في القياس.

ويرى امرؤ القيس أن دموع الحبيبة هي سهام في تاثيرها قسمت ذلك القلب المحب إلى اعشار محطمة قلبه المحب اذ يقول :

وما ذرفت عيناك الا لتقدحي بسهميك في أعشار قلب مقتل[3]

فصارت تلك المدامع مثلاً يحتذى به في التاثير الوجداني ممثلاً عينها بصورة استعارية هي صورة سهمي الميسر (المعلى) الذي له سبعة انصباء , والرقيب له ثلاثة انصباء , فصار جميعاً اعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينها ومثل قلبه باعشار الجزر وفي هذه الاستعارة التمثيلية.

ومغزى الغلو يكمن في اخراج تاثير هاتين العينين من دمع يرى الشاعر انها ليست دموعاً حقيقية في الوجود الشعري لانها تعصر قلبه وتسلب لبه، فيرى في وجودها اللاواقعي صورة هي في الحقيقة قائمة على الادعاء في التخيل بما ثبت عن صورة السهام من مثل لها في هذا اللون الاستعاري من دليل على شدة الاثر النفسي (الداخلي) والمؤثر الخارجي لهذه التجربة, ومن هنا جاء تفضل هذا اللون الاستعاري التمثيلي اذا نها ((تكسب المعاني نبلاً

---

[1] ينظر المعجم الوسيط , مادة (ذعر)312/1 , ومادة (روع) : 383/1

[2] ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية , د. مجيد عبد الحميد ناجي : 198

[3] ديوان امرىء القيس: ق 1/13 .

وفضــلاً , وتوجــب لهــا شــرفاً وان تفحمهــا فــي نفــوس الســامعين , وترفــع اقــدارها

عند المخاطبين .. وانما .. اثبات معاني هذه الكلم لمن ثبت له ويخبربها عنه))[1].

وإذا كان أمرؤ القيس يرى في تأثير العينين وفعلهما في الهدف المصيب لقلبه في صورة السهام ، فإن عنترة بن شداد كان يلهث وراء التقابل الروحي لتلك النظرة الفتاكة إذ قال:-

كأنمـــا نظـــرت بعينـــي شـــادن رشـــأ مـــن الغـــزلان لـــيس بتـــوأم [2]

فغالى في إضفاء المثالية من جمال عينيها الذي تعددت دلالته في صورة (الشادن) الذي شبه به الشاعر المرأة مشبهاً أنتقاء عينيهما أي (المرأة بالغزل) فأنصهرت هذه الصورة التشبيه صورةالمبالغة متوحدةفي نسجها الأنفعالي لتبث في السياق الجمالي الكمال باحتواء هذا الجمال الخيالي، فخص الرشأ من الغزلان ليدل به من جهة على صغر سنها و مايتبعه هذا السن العمرية من حور والصفاء لتلك العينين من جهة أخرى مؤكداً بحرف((الباء)) تمام صحة ذلك المولود من الغزلان إذ لا تؤم يزاحمه في حجمه وحسنه المطلق في إدعاء هذا الكمال .

وحسبنا أن نعلم ((أن الشعر يخلص الأشياء من أسر الواقع ويمنحها بهجة وجمالاً .. والمحب والشاعر خالقان ، كل يصوغ حبيبته بالصورة التي يريد ويهوى ، وهي بالتأكيد تغاير قليلاً أو كثيراً – صورتها في نفوسنا))[3].

وبالغ زهير بن أبي سلمى في وصف مقلتي المرأة إذ يقول:-

وأما المقلتان فمن مهاة وللدر الملاحة والصفاء[4]

فشبه عينيها بعيني المهاة في شدة بياضها وسوادها ، فضلاً عن سعتها فبالغ في التشبيه بحدف الأداة ووجه الشبه والإبقاء على طرفي التشبيه الحسيين((المقلتان- مهاة)) وتعدد المشبه به (الدر).

---

[1] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني : 118

[2] ديوان عنترة بن شداد،تحقيق محمد سعيد مولوي: ق195/1.

[3] الرحلة في القصيدة الجاهلية ، وهب رومية:167.

[4] شعر زهير بن ابي سلمى : ق 122/11 .

فشبه فضلاً عن سعة وشدة لون العينين ملاحتها وصفائها بملاحة الدرة وصفائها ، فأصبحت عينها لاعيناً حقيقية بل مثالية أخذت من الدر والمهاة مجالها ورونقها ، فالعرب ((شبهوا العين باجمل عين يروها ، وهي عين المهاة وعين الغزال))[5] ، فلا فرق حينئذ مابين عين المهاة والمرأة في احتواء هذا الجمال الخارق للعادة وتمتد دلالات ذلك الخرق من إدعاء أن المشبه هو عين المشبه به[1] من جهة ناهيك عن الإيجاز الناشئ من إضمار الأداة ووجه الشبه الذي يظهر في كل الأحوال قاعدة بلاغية أسلوبية هي التكثيف مع الإيجاز

وقال عبيد بن الأبرص مغالياً في وصف هذه العيون:-

فقد ألج الخباء على العذارى كـــأن عيـــونهن عيـــون عـــين [2]

فشبه سعة العينين بصورة البقرة الوحشية التي ضرب العرب بجمال عينيها حتى بلغوا فيه الكمال في وصف المرأة المقرونة بحيازة عيني البقرة الوحشية ، وجاء الصوت الموسيقي من التكرار والجناس ليخلب خيال الشاعر ويمنحه عمقاً مثالياً.

فلم يقع التكرار في الجناس الصوتي في ((كأن عيونهن عيون عين)) لتجميل المعنى وتحسين الصورة التشبيهية فحسب، بل كانت له وظيفة أسلوبية عاضدت في مستواها الصوتي والدلالي لصورة الغلو إذ جاء ليؤكد وسع العينين وجمالها وتضخيمها عن الواقع الذاتي حتى في عين البقرة والوحشية نفسها ! .

ونتساءل إذا كانت عين تلك البقرة هي العين المثالية في الوصف الجمالي الذي نزعه الشاعر من وجودها الواقعي ليركب من خياله صورة مثالية لعيون أسطورية في الوجود محتوياً صورة الغلو التي تتأرجح بين الواقع الأول والثاني (الخيالي) لتستقر نحو المثال والكمال.

---

[5] الغزل في الشعر الجاهلي ، أحمد الحوفي :49.

[1] ينظر : علم البيان ، عبد العزيز عتيق :104.

[2] ديوان عبيد بن الابرص : ق 51 / 134

ولايرى طرفة بن العبد صفاء عينيها صفاءً واقعياً يغالي في وصف هذا الصفاء ليكون وهماً من الخيال ونسجها من المثال فيقول:-

وعينـان كالماويتين أستكنتا بكهفـي حجـاجي صـخرة قلـت مـورد[1]

فشبه عينيها في الصفاء كالمرآة ، ونقاء كلماء النقي الذي غار في صخرة عميقة مشخصاً ذلك الغور بالأستكانة ((أستكنتا)) مبالغة في شدة الألتصاق أي غورهما بالعظم وكأنهما خائفتان فألتصقتا عند ذلك العظم ، محتوية في فعل الأستكانة الديمومة والتجدد من جهة الحدوث في الفعل ، ويوغل الشاعر في وصف عينيها فيشبه صفاء عينيها وسعتها بنقرة الماء العميقة في وسط الصخرة التي لا تخرج منها الماء إلا صافياً نقياً.

وتعدد صفات المشبه به جاء ليعمق ذلك الصفاء وتلك السعة ليبلغ بهذه العينين عنان المثال والسمو في الجمال الحسي ، وكان حق الشاعر أن يصف بركة أو عين ماء لا عين أنسية !!! بما خص صورة وصف العين من الغلو في بعدها الفني والفكري.

فالغاية من الغلو في الجانب الفني المتوشح بالتشبيه والتشخيص أو الأستعارة المكنية .. الخ هو ((نقل الأفكار وأمتاع النفوس بالصور والأخيلة .. والسمو به من أرض الواقع إلى قضاء الخيال ، وكلما تدرج المرء في هذا الأرتفاع كان تصويره أبعد أثراً في القلب ، وأشد رسوخاً في النفس))[2] ولاسيما إذا علما أن العين هي تنوب عن القلب وهي رائدة النفس ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة[3] وعيونها ونظراتها السامرة والفتاكة.

فبالغوا وغالوا في وصف فمها وشفتها ورضابها لما فيها من تأثير وأنفعال في تجاربهم الشعورية الممزوجة بالحرمان ، فراحوا يتفننون بفم جمع الحلاوة واللذة والعطر الطيب ، وما إلى ذلك من صفات مثلت في نفوسهم ينبوع المتعة في تجاربهم الوجدانية المادية[4].

---

(1) ديوان طرفة بن العبد : ق41/4. المأويتان : مثنى (مأوية) : المرآة أسكنتا : استترتا ، الحجاجي : هو العظم المشرف على العين الذي ينبت عليه الحاجب.

(2) علم أساليب البيان : د.غازي يموت:183.

(3) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والآلاف : أبن حزم الأندلسي ، تحقيق صلاح الدين القاسمي:92.

(4) ينظر: الغزل في الشعر الجاهلي ، أحمد الحوفي : 51.

وفي هذا المعنى نجد امرأ القيس يقول :-

كـــأنّ المُـــدامَ وصـــوبَ الغمـــامِ وريـــــح الخُزامىونَشْـــــرَ القُطـــــرُ
يُعـــــلُّ بـــــهِ بُـــــردُ أنيابهـــــا إذا طـــرب الطـــائر المستحـــر[1]

فوصف ذلك (الفم) و (الرضاب) وجعله مشوباً بالخمر ومياه السحاب والمطر وعطر نبت الخزامي ، فضلاً عن نشر عطر البخور فجمع كل هذه الصفات مدعياً بها أن فمها لا يتغير رائحته وقت تغير جميع الأفواه فيبقى عذباً بما حازه من صفات ، وخص وقت السحر لأنه أشد الأوقات تغيراً.

وما بين وضعه المثالي والوقت بون شاسع أخذ الغلو بزمام هذه الصورة في بنائها التركيبي والدلالي ، إذ قلب التشبيه وتعددت صفات المشبه به من (المدام وصوب الغمام وريح الخزامي ونشر القطر) التي جاءت طوع دلالتها في وصف هذا الفم الخيالي بعد أداة التشبيه بدل المشبه (رضابها) زيادة في أضفاء الصفات الحسية مدعياً الكمال والتمام في صفاته[2] ، وحسبنا أن نعلم أن قلب التشبيه وتعدد صفات المشبه به لا لتوضيح المشبه فحسب ، فألحاق الأصغر بالأكبر لتوكيد الصفات المثالية والذهاب بصفاتها بكل مذهب نحو الغلو فيها.

ويبدو أن التشبيه المركب من صفات عدة كان أكثر استيعابا للتعدد الدلالي في صورة الغلو في وصف الفم فهذا عنتره بن شداد يقول : -

إذ تســـتبيك بأصـــلتي نـــاعم عـــذب مُقبلـــهُ لذيـــذ المطعـــم
وكـــان فـــارة تـــاجر بقســـيمةٍ سبقتْ عوارضها إليك من الفم
أو روضـــة أنفـــا تضـــمن نبتهـــا غيـث قليـل الـدمن لـيس بمعلـمِ
أو عاتقـاً مـن أذر عـات معتقـاً ممـــا تعتقـــه ملـــوك الأعجـــم

[3]

فوصف ذلك الفم البارق وغالى في وصفه وحجمه العادي حتى صار ((ثغر هذه المحبوبة ... منافساً لها .. وكأنه جزء يتعالى على انتمائه إلى بقيه الصورة))[4] ،بما حظي من وصف ادعى فيه الشاعر المثال في التركيب والكمال في التصنيف ، فصار هذا الفم

---

[1] ديوان امرىء القيس : ق 29 / 157– 158. الغمام : السحاب.
[2] ينظر: علم أساليب البيان ، 109.
[3] ديوان عنتر بن شداد تحقيق محمد سعيد مولوي : ق 1 /194 – 196.
[4] قراءة ثانية لشعرنا القديم : د. مصطفى ناصف : 133.

كالفرات عذباً وشهياً كطعام لذيذ ثم طوى المشبه به (الماء والمنظر الشهي) وذكر لوازمه من دونها لا يكون هذا إلفاه العادي فاهاً مثالياً فجرت الاستعارة المكنية التي خطى بها الخيال ، متأزرة مع الصورة التشبيهية التي تعدد بها عناصر ذلك الفم فشبه بقارورة حاوية لطيب المعطر اوروضة غناء بعيدة الأقدام او خمرة معتقه خاصة بالملوك ، فتعدد هذه الصفات لم يكن لتأكيد صفات المشبه به فحسب ،بل لينفرد هذا الفم الجامع لكل هذه الصفات المثالية لينافس بها المرأة نفسها.

ولذلك قال البلاغيون أن ((المشبه به من حقه أن يكون اعرف بجهة الشبه وأخص بها وأقوى حالا معها والألم يصلح أن يذكر لبيان مقدار الشبه..))[1] فالشاعر في الوقت الذي يومأ به إلى عزة هذه المرأة وعدم ابتذالها في صورة الروضة البعيدة الأقدام وتارة عند تاجر وخمر معتقة لا يشربها الا الملوك نجده يدعي الكمال في صورة الغلو في وصف الفم بما أصاب من عذوبة ولذة ورائحة سبقت عوارضها الفم نفسه وغناء الروضة بما حازت من نبت وكلها صفات خيالية تسامى بها الفم نحو اللاوجود ، المتعة وجودا شعريا فعاليا في وصفه بما تميز هذا الخيال من صفات قوامها ((الابتكار والخصوبة في التصوير والدقة في التعبير))[2] .وإذا كان هذا الفم عند عنترة ينافس المرأة نفسها ، فان الفم عند طرفة كان اكثر منافسة بما حازه من صفات ليست فقط مثالية ، بل وهمية قائمة على الادعاء في بناء صورة الغلو فقال:-

وتبسم عن المى كان منورا تخلل حر الرمل دعص له ند
سقته اياه الشمس الالثاته أسف ولم تكدم عليه بأثمد

(3)

فإذا ما نبت الأقحوان في مكان كهذا كان أصفى لونا وأكثر جمالا ، ولكن من أين تعتاش هذه الزهور في أروع خلقها من حيث السقي ؟

فتاتي الألفاظ طوع دلالتها في أحكام صورة المبالغةوإتمام نسجها الفني والفكري مستعيرا شعاع الشمس فعل السقيا في استعارة مكنية مستثنيا في صورة السقيا (اللثه) من إلفاه متشبها لون هذه اللثه ذرعليها من الكحل بلون اسمر بما يتلاءم والقيم الجمالية السائدة في ذلك العصر ، فاذا كان هذا إلفاه براقا جميلا في الطبيعة الوجودية والواقعية بما قارنها به من صورة الأقحوان المتهيئ في حسن المنبت ، فكان حق الشاعر في هذه الصورة الخيالية

---

(1) مفتاح العلوم : السكاكي : 147 .

(2) التصور و الخيال : ر. ل ريت ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة : 18 .

(3) ديوان طرفة بن العبد : ق 4 / 33 . الاثمد : الكحل ، الدعص : كثيب من الرمل.

التي قامت على تركيب بعض الأجزاء من بعض أن يصف حديقة غناء لافم حقيقي فحسب مدعيا الكمال في هذا الفم!! .

فالبرق الذي توشح به الفم لابدمن أن يكون له مسبب ، فكانت الشمس هي الساقي لهذا الفم البراق من أشعة لونته إلى البياض ، ولما كانت هذه المراة الضاحكة كان لون لثتها داكنا في الواقع قرنه في الخيال بصورة تشبيهية هي ذر الكحل عليها وكان حق الشاعر أن يصف ارض تذر لالثه آدمية!! .

وحسبنا أن نعلم أن فائدة المبالغة والغلو تكمن في تزيين الكلام بالصور البديعية الخيالية ، فالحقيقة المجردة ارض جرداء اذا ما قيست في السياق المجازي لا يزرع فيها الشاعر صورة الا من خلال الخيال[1] حيث المبالغة والغلو،والغالب على هذه الصورة الذوقية هي الا حساس بالحرمان والشعور بالانفعال اتجاه المرأة بعامة ،والفم بخاصة فزاوج الشعراء بين صور الغلو الخيالي والواقع المادي في وصف هذه الفاه بما يلائمه من ألفاظ ذوقية موازية لحالتهم الشعورية[2].

فنجد في العذوبة واللذة والبرودة هي الطاغية على صورهم البلاغية فهذا النابغة الذبياني يصرح تكرارا ومرارا بذلك الحرمان يقوله :-

زعم لهمام بان فاها بارد عذب مقبله شهي المورد
زعم الهمام ولم أذقه انه عذب اذا ماذقته ملت : ازدد
زعم الهمام ولم أذقه انه يشفى بريا ريقها العطش الصدى
[3]

فالنابغة على الرغم من مبالغته في تكرار مزاعم الهمام ويكشف من جهة أخرى النقاب عن تعطشه لخوض تجربة الهمام – أي النعمان بن المنذر – ويذكر مزاعم الهمام بذكاء ليوهم بقدر ذلك التكرار عطشا لا حدود له مع إخفاء الاستهتار بذكرها علنا ، وهو ما يسوغه النابغة بلسانه حينما قال:- ((لقد ظلمني من عاب عليّ ، ولو انصف لعلم إنني احترزت اشد الاحتراز وذلك أن النعمان كان ((مستهترا)) بتلك المرأة ، فامرني أن اذكرها في شعري))[4].

وخص الصدى من العطش فغالى في وصف حرمانه بقدر ذلك التعطش الذي بلغ الصدى المادي والمعنوي فيه من الحرمان فنزل الشفاء من طيب رضابها بقدر الوصف مزعوم من العطش الذي بات يتآكل منه الصدى حيث ينزل التأثير النفسي من هذا المثير المادي

---

[1] دراسات بلاغية ونقدية : د. احمد مطلوب : 298 .

[2] ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، د.عز الدين اسما عيل:137-141،

[3] ديوان النابغة الذبياني : ق 13 / 95 .

[4] رسالة الغفران، المعري : تحقيق بنت الشاطئ : 93

(الفم) منزلة موازنة ومكافئة في التصوير الذي يبتعد بدرجات كبيرة من الواقع الأول لذلك (الفم) بما يتلاءم ومستوى احتواء هذا الشعور الطاغي للصورة البلاغية اتجاه هذا المثير.

فالشاعر يتخطى بالحرمان والانفعال النفسي والاعتقاد الواقعي إلى الظني الحاوي لصور الغلو في البعدين الفكري والفني ، فيتعالى هذا الفم عن الوجود الواقعي ليساوي في مثيره في اللاشعور كل شيء يشعر الشاعر نحوه بالرغبة واللهفة واللذة والعطف من حرمان نحو مقدرات الحياة (الماء والطعام والهواء) وتبيت المرأة في وصفها المثالي هي جميع تلك المقدرات.

ويرى لبيد بن ربيعة العامري في فيها من الحلاوة ما يبعدها عن اي عيب ونزهها منه فيقول :-

كأن فاها اذا ما الليل البسها سيابة ما بها عيب ولا أثر[1]

فيبالغ في وصف هذا الفم من حيث الحلاوة والعطر ، مشخصا في استعاره مكنية دخول الليل ،فالليل هو من يقوم بلبس فيحتوي هذا الليل رضاب تلك المرأة لتختمر ، فيتكون في فيها عند تغير الأفواه ذات رائحة او ريح طيبة مبالغا في وصفها الى حد الكمال مدعيا الحلاوة في فمها عندما أقام دعواه بصورة المشبه به (البلح) السيابة ، ففم هذه المرأة في الليل كهذه الرطب عندما تسقط بعد النضج وتتم حلاوتها ولذلك تجلوه من أي عيب او اثر سقوط البلح او ارطب بعد نضوجها او احتواء الليل ذلك الكم اثر نموها، فالشاعر يعيد ترتيب العالم في صورة الشعرية ، والصورة الشعرية هي محصلة الفعل التخيلي[2] الذي يرى في الأشياء غير واقعها المعاشي فيفرض وجوده في الوجود الشعري نحو المثال في تنزيه من اي عيب او نقص.

ويرسم الشعراء صور الشعر الليلي الذي ينقل هذه المرأة من واقعها نحو قيم جمالية عالية الجودة ، فيلون الفنان الشعر اسود حالكا مع وضاءة ذلك الوجه الأبيض الذي اخذ من

---

[1] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : ق 4 / 61 . السيابة : البلحة.

[2] ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور:146 .

الشمس ضياءها ليظهر ذلك الجمال الفتاك فهذا امرؤ القيس يقول :-

وفـرع يغشـي المـتن اسـود فـاحم اثيـث كقنـو النخلـة المتعثكـل
غـدائره مستشـزرات إلـى العـلا تضل المدارى في مثنى ومرسل[1]

فوصف هذا الشعر في صورة لونية حركية ، فلون هذا الشعر الأسود مغاير بدكنته الواقع خص الفاحم من لونه مبالغة في إخفاء اللون المثالي الذي يتمناه العربي في امرأته الأسطورية الحاوية كل معاني الحسن والجمال مشبها كثافته واثيثه بقذف التي تشابكت وتوازنت اعزقه جمالا شكلا وهيأة ،فأبدع الشاعر في تصوير ذلك المثال الأسطوري لوصف الشعر من خلال الصورة التشبيهية القائمة على تركيب الأجزاء حتى تغدو الصورة مزيجاً من الواقع والخيال ،فغدت الصورة التشبيهية في عمقها الدلالي احد ركائز المبالغة.

ويبدع عنترة بن شداد في نسج صورة الغلو في الظلام خطف خصلة من شعر امرأته الخيالية ليلون بها ليله فيقول :-

خطـف الظـلام كسـارق مـن شـعرها فكأنمـا قـرن الـدجى بـدياجي[2]

فشخص ذلك الظلام ليحوي جميع المعاني الأخلاقية السلبية للإنسان(خطف – سرق) ، فضلاً عن القدرة على المقارنة مضيفا عليه صفات إنسانية عالية التركيب ، وكان هذا الظلام أنسانا فعليا.

وحسبنا أن نعرف أن الغاية الوظيفية لهذا التركيب البلاغي من التشخيص هو ((يريك المتخيل في صورة المتحقق والمتوهم في معرض المتيقن والغائب كأنه مشاهد))[3] ويكمن الغلو في إضفاء الإنسانية من جهة المتخيل لحركة وفعل الظلام بصورة مخالفة التركيب

---

[1] ديوان امرىء القيس : ق 1 / 16 – 17 . المتعثكل : المتداخل ، مستشزرات : مفتولات

[2] ديوان عنترة بن شداد : تحقيق فوزي عطوي : 68 .

[3] تفسير الكشاف : الزمخشري : تحقيق د. عبد الرزاق المهدي : 1 / 35 .

السماوي للوجود الطبيعي لتحوي هذه الصورة جمالية ذلك الشعر الساحر التي لم يبتعد الشاعر في وصف جمالها الأسطوري عن طريق الخيال وتداعي أطيافه ، فجاءت من التبعيضية[1] لتبين حجم ذلك الخطف والخسائر من السرقة فهو أي الظلام – لم يسرق كل مقدرات جمالها بل جزءا بسيطا منه – أي خصلة من شعرها وهو ما يفسره قوله ((قرن الدجى)) الأولى كناية عن الخصلة التي خطفها الظلام بين يديه اذ كيف تكون مقارنة دون قرين ؟! والديجي المقارن بين لون الخصلة التي خطفها الليل من ذلك الشعر ، وبين جميع شعرها الأسود دون ذلك الجزء المخطوف – مع أن الجزأين ينتميان لوجود واقعي هو شعر المرأة كاملا ولكنه أي الشاعر غالى بين وجود الخصلة بين يدي الظلام وباقي الشعر ، وكأن بينها بون شاسع غلوا في التعالي عن ذلك الوجود الواقعي نحو المثال في التصوير الأسطوري لذلك الشعر.

وكانت كثافة الشعر فضلاً عن لونه الأسود هي مدار اهتمام النابغة الذبياني اذ قال :-

وبفـــاحم رجـــل اثيـــث نبتـــه كـالكرم مـال علـى الـدعام المسـند [2]

فبالغ في وصف كثافة ذلك الشعر مشبهاً بصورة عناقيد الكروم الكثيفة التي احتاجت الدعائم لاسناد تلك الكثافة والغزارة ،فأومأ الشاعر إلى صفة مثالية تخطى بها الوجود الواقعي بصورة المشبه به (الكروم) ووجه المبالغة يكمن في وصف غزارة وكثافة ذلك الشعر الاسطوري الذي في واقعه –أي الشعر– مهما كان غزيراً وكثيفاً لاينوء الرأس بحمله فيحتاج إلى الاسناد ولكن غزارة شعر هذه المرأة خالف هذا الواقع محتاط واحتاج إلى دعم ليدل بهذا الدعم الشاعر على شدة منبته او غزارته الكثيفة سواداًوهو ماوحته الصور البلاغية القائمةعلى التشبيه من دلالة ثبتت في هذا السياق اللغوي.

ومثلما وصف شعراء المعلقات هذا الشعر اليلي سواداً و غزارة وكثافة بما جادت به قرائحهم في بناءصور المبالغة والغلو كان وصفهم لجيدها ونحرها والترائب بما ينسجم واسترسال صورة الشعر الذي يتدلى على هذه النحور المتزينة في هذا الجزء من النحور والجيد في هذا المعنى يقول امرؤ القيس :-

كـأن علـى لباتهـا جمـر مصطل أصـــاب غضـــى جـــزلاً وكـــف بأجـــذال
وهبت لـه ريـح بمختلـف الصوى صـــباً وشـــمال فـــي منـــازل قفـــال [3]

---

[1] ينظر الجنى الداني في حروف المعاني : المرادي : 315 .

[2] ديوان النابغة الذبياني :ق 96/13 .

[3] ديوان امرىء القيس :ق 29/2–30 ,اللب : موضع القلادة في الصدر .الصوى : الاكم الصغار , المكان المرتفع.

فغالى في وصف زينتها على ذلك الصدر فلم تعد الزينة حلي تتزين به النساء فشبه لونه وتلألئه بجمر مصطل، وخص الغضى لأنه دائم التوقد فغالى في توقده حتى أصاب أصول الشجرة فلم يكتف بذلك بل راحت الريح المختلفة الهابة عليه فزادت ذلك التوقد توقداً بعدما سرح خيال الشاعر بعيداً إلى مكان مرتفع ((الصوى)) ليكون اقرب إلى سرعة الريح التي تشعله من جهة ولتعم الفائدة من اشتعاله من جهة أخرى حيث القفال السارية في الليل البارد التي تكون اكثر حاجة لتلك الجمار , فاغرق الشاعر في بناء صورته على الخيال على الرغم من جمال الصورة الا إنها في نهاية المطاف ليس وصفاً لزينة على نحر امرأة وإنما نار على جبل، اذ ترى القفال السارية توقده ليلاً والصورة التشبيهية في بنيتها الدلالية انصهرت في التشبيه الخيالي.ويصف أحد الباحثين هذا اللون من التشبيه بقوله بـ ((مركب من أمور كل واحد منها موجود يدرك بالحس ولكن هيئته التركيبة ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع , وإنما وجود متخيل))[1] وهو وصف حقيقي ينطبق على جميع الصور التشبيهيه التي حوت المبالغة والغلو في وصفها التركيبي .

اما النابغة الذبياني فيصف هذه الزينة على ذلك النحر بصورة تشبيهية اذ قال :

والـنظم فـي سـلك يـزين نحرهـا ذهـب توقـد كالشـهاب الموقـد

(2)

فهذه المرأة مترفة متنعمة متزينة بالذهب الذي أضاف إلى جمالها سحراً فشبه ذلك الذهب من حيث التوهج وتأثيره انفعالات الشاعر بنار موقده لا حلي مزينه فبالغ في ذلك فأقام الشاعر دليلاً على جمالها الساحر بما أوحته الصورة من دلالة نفسية. ولم يقف الشاعر على وصف الحزينة المبالغ في وصفها بل راح جمال المرأة الساحر يلف على نحرها حياة خيالية وبعثاً لحياة فانية فياله من خيال!! فهذا الأعشى يقول :-

لـو أسـندت ميتـا إلـى نحرهـا عـاش ولـم ينقـل إلـى قـابر

حتـى يقـول النـاس ممـا رأوا يـا عجبـا للميـت الناشـر

(3)

---

(1) علم البيان : عبد العزيز عتيق :68

(2) ديوان النابغة الذبياني: ق 91/13

(3) ديوان الأعشى الكبير :ق 139/18 .

فهذه المراة غيرت طبائع الوجود فنفخت في الأشياء من روحها فأعادتها إلى الحياة[1] وربما كان هذا الغلو في هذه الصورة مدعاة لمقابلتها في الميزان النقدي بالكذب , اذ عده المرزباني ((اكذب بيت قالته العرب))[2].

فالشعراء يستثمرون العلاقة مابين الصور البلاغية من جهة والكذب البياني من جهة اخرى من جهة اذ كلمازادت الصفات وخرجت عما هو متعارف عليه اقتربت الصور الى المبالغة والغلو وقامت على حجم أوسع من العلاقات المتعانقة بين الأشياء في بنائها الدلالي لاسيما اذاعرفنا أن الصور البلاغية قائمة على التأويل[3] بعامة والصورة الاستعارية بخاصة والتأويل لون بسيط من الكذب , فالكذب أوسع من دلالات النص الأدبي القائم على القرينة والكذب لا يقوم على ذلك ولهذا فان((الكذب قد يكون نعتاً لأبيات خالية من الغلو وقد يكون تأكيدا له))[4] فقابل الشاعر بين صورتي (الموت / والحياة) والجامع بين الاثنين هو الغلو في إسناد الميت إلى نحر هذه المرأة فاخترقت بنحرها علة الموت والحياة وتغيرت مواطن الأشياء , فبدلاً من أن ((ينقل إلى قابر)) نقل إلى نحرها فأكد العيش والحياة بالإسناد إلى ذلك النحر.

ويرى طرفة بن العبد أن الحب هو الداء الذي لامحال يصيب الأحياء والأموات فقال :-

وقـــالوا لميـــت مـــات ماكـــان داؤه فقلـــت لهـــم ميـــت أتـــاه نســـاؤه
ولـو مـات مـن شـيء سـوى الحـب ميـت لأصـبح فـي المـوتى مـن الحـب داؤه

(5)

ففي معادلة الحياة والموت تتعادل معادلة الحب في وجهة نظر طرفة فيصير هذا الحب داء متفشياً لا يسلم منه الاحياء حتى يطارد الاموات. فغالى الشاعر في اطار هذه الصورة الوجدانية , مستعيراً للفعل النفسي الوجداني (الحب) ومايتركه من تاثير ب (داء) فالداء هنا ليس مؤلماً جسداً بل روحاً تذوب له عشقاً وهياماً , وجاء التشبيه البليغ بقوله ((الموتى من الحب)) مشبهاً الموت بالحب , فكما الموت يصيب كل الموجودات الحية كذلك الحب ووجه الغلو في هذه الصورة الفنية هو اخراج دلالة الواقع الحسي مخرج المحال فمن المحال أن

---

(1) ينظر: عناصر الإبداع في شعر الأعشى, عباس بيومي :96 .

(2) الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء , المرزباني تحقيق علي محمد البجاوي :56.

(3) ينظر: فن الاستعارة، د. احمد الصاوي: 189.

(4) الغلو في صور الحب الشعرية د. احمد النعيمي : جريدة العراق الأربعاء 4 آذار 1998 :3 .

(5) ديوان طرفة بن العبد : ق 157/19 .

يشعر من خلت منه الروح أي الموتى – بهذا الشعور حتى لو قلنا ذلك وهما ومحالاً فعادت اله الحياة فلا يفكر بل لايضع من اولوياته الحب ودلالته , لان من يبحث عن الحب يبحث عن الحياة الاهيه مهما تعددت درجات هذا الحب ودلالاته بل سيضع من اولوياته هو عمل الخير قبل انقطاع الاجل.

ويغالي النابغة في وصف الترائب المتزينة فكأن هذه الترائب زادت الحلي جمالاً لا الحلي زادتها فادعى أن الشذر والياقوت من هذه الترائب اذ نراه يقول:-

ترائب يستضيء الحلي فيها كجمر النار بذر بالظلام
كأن الشذر والياقوت منها على جيداء فاترة البغام
(1)

فاستعار لهذه الترائب ضياء الشمس تلألؤاً واشراقاً ولكن هذا الضياء ليس بالاعتيادي , فلما جاءت الاستعارة بصيغة الفعل فدل من جهته تجدد ذلك الضياء حدوثاً مستمراً وجاءت زيادة هذا الفعل بحرفي (السين والتاء) طوع دلالة المبالغة في الضياء، فكانت مشرقة كالشمس مشبه ذلك الضياء المنبعث من تلك الترائب بجمر النار المتوهج بالظلام مستعيراً لوصفه وهيأته الحاصلة من الجمر بالبذر , وخص الظلام ليكون ادعى لهذا التوهج والإشراق لهذه الترائب مدعياً أن الشذر والياقوت من الجواهر التي اكتست على رقاب الحسان هي (منها) أي من اصل تلك الترائب المتزينة, فادعى ذلك بما قاسه على المشبه به من الصور التي تعانقت مع خيال الاستعارة المكنية في كل من ((يستضاء وبذر)) فجعل هذه الترائب أعلى حالاً من ((الحلي والشذر والياقوت)) في الوضوح والجلاء[2]،خاصة اذا علمنا أن إقامة الشذر والياقوت (المشبه به) مقام (الترائب) فدلت منها عليها وقلب هذا التشبيه يزيد وصفها المتزين من الشذر والياقوت ضياءً وجمالاً غلواًفي وصف تر ائبها المتزينة.

ويبدو أن أدوات الزينة والحلي التي تتحلى بها المرأة استأثرت بصور الشعراء ألبلاغيه الحافلة بالمبالغة تارة والغلو تارة أخرى , فتثير في مكانها جمال المرأة الحسي الذي يتبعه الرجل بعامة والشاعر بخاصة أينما حل وارتحل , فهذا الأعشى لا يمرر مبالغته في مشية هريرة حتى تبع هذه المشيه البارة الوقورة بصورة سمعية هي وصف لصوت الحلي الموسوس الذي يتركه انصراف هريرة بصوت النبات الذي ضريته الريح اذ يقول :-

---

(1) ديوان النابغة الذبياني ق 24 / 0 13-131 الجيداء : الظبية الطويلة العنق، البغام: صوتها

(2) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، العلوي :327/3 .

كـــأن مشـــيتها مـــن بيـــت جارتهـــا مـــر الســـحابة, لاريـــث ولا عجـــل
تســـمع للحلـــي وسواســـا اذا انصـــرفت كمـــا اســـتعان بـــريح عشـــرق زجـــل
(1)

فغالى في وصف مشيتها اذ من المحال أن يكون مرور امرأة مر السحاب مضيفاً إليها صفة الوقار والاتزان، فضلاً عن الرشاقة مدعياً ذلك بتشبيها بمرور السحاب مؤكداً ذلك المرور ب((لاريث ولا عجل)) فمر السحاب كما هو معروف بطيء تشغل حركته الأنظار وقتاً , فكذلك مشيه هريرة ولا يكتفي الشاعر بصورة بصرية اذ جسد المشية حتى يسمعنا صوت حليتها عند انصرافها من وسوسة , مضيفاً إلى الصوت حركة بعض أجزاء الحلي الذي حركته الريح من المشي كما صوت(حب العشرق) الذي حركته هذه الرياح فبالغ في ذلك

والتخضيب لون من الزينة تحلت به النساء وكان زينة مقدسة تترسم علىأيديهن أي النساء –في كل فرح ومسرة تطرق أبواب السعادة ويقف النابغةالذبياني ليصف تلك البنان التي حازت خطها من التخضب فيغالي في إضفاء الليونة والنعومة على البنان والأنام المخضبة إلى حد المحال من التعقد فقال:–

امـــن آل ميـــة رائـــح او مغتـــد عجـــلان ذا زاد وغيـــر مـــزود
بمخضـــب رخـــص كـــأن بنانـــه عـــنم يكـــاد مـــن اللطافـــة يعقـــد
(2)

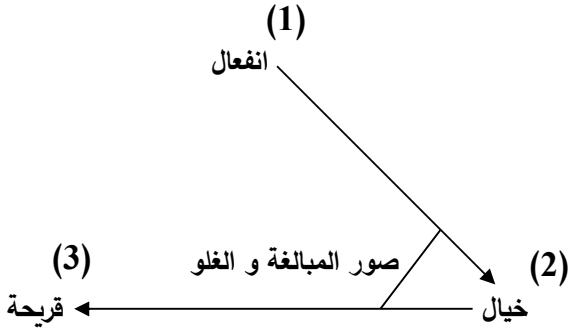
فشبه بنانها المتوشحة بالخضاب بشجر العنم لوناً مثالياً اذالليونة في التعقيد لان البنان اذا ما تعقد كسر، فاغرق الشاعر في إضفاء المثال على ما يضيفه من جمال مثالي .ويرى عبيد بن الأبرص أن طول الجيد عند محبو بته مخالف لجميع النساء فقال :–

بان الخليط لالى شاقوك اذ شحطوا وفي الحدوج مهاً اعناقها عيط
نـاطوا الرعـاث لمهـوى لـو يـزل بـه لانـدق دون تلاقـي اللبـة القـرط
(3)

(1) ديوان الأعشى الكبير :ق 55/6
(2) ديوان النابغة الذبياني :ق 93/13 .العنم : شجرة احمر الثمر ينبت في جوف السمر
(3) ديوان عبيد بن الأبرص : ق 83/32

فحركة الهودج كانت سبباً في الكشف عن ذلك الطول الخيالي فأومأ الشاعر في هذه الصورة الحركية إلى الانفعال النفسي الذي ضرب نفسه علياً من شدة التأثير في هذه التجربة الوجدانية , فحلق خيال الشاعر محتوياً ذلك المؤثر (صورة الجيد) في كناية ((لاندق دون تلاقي لبه القرط)) ، اذ ادعى الشاعر انه لو سقط القرط لانكسر اذاما وقع على لبها , فطول هذا الجيد المثالي رسمه الشاعر في مخيلته كباقي أجزاء المرأة الحسي بحثاً عن الكمال في الأشياء، فأقام الدليل بعد دعواه مخبأتحت هذه الدعوى المعاني الثانية , فهذه الصور الكنائية هي المحفزة للنفس في البحث عن هذه المعاني التي غالى الشاعر وصفها بعد أن اختلطت وتلونت بثوبها الجديد بما اكتسبه المعنى الأول من دلالات بحسب السياق.

ويمكن القول مما سبق أن الصورة البلاغية ذات المبالغة والغلو تضمنت الانفعال الوجداني نحو الأشياء الحسية فصور الشاعر بدافع الحرمان والنقص هذه الانفعالات تجاه المرأة بصفات مثالية مدعياً المثال في كل شئ من تجربته الوجدانية في انفعالاته (هو) كما وجدنا في المبحث الأول وفي أجزاء المرأة الحسي كما وجدناه في المبحث الثاني بما حاز هذا الشاعر او ذاك من خيال خصب اسهم في شحذ قريحته الفنية , فاستجابت الموهبة الشعرية مجبرة طائعة نداء ما وجه إليها من دعوى , فلا مرد من تلبيه ندائها – أي العاطفة والمشاعر الحبيسة – يمكننا توضيح هذه المعادلة بالمخطط الأتي :-



فبحث الشاعر بعين الفنان عن المرأة المثال التي إليها ((يرنو الحليم صبابة)) و ((لو عرضت على اشمط راهب لرنا إليها)) طائعاً , فالشاعر لا يرى في المرأة مخلوقة من لحم ودم ... وإنما يراها سبيكة نورانية))[1].

[1] العشاق الثلاثة ،زكي مبارك :14

وكان الجانب الفكري معاضداً الجانب الفني في البحث عن دلالات المبالغة والغلو التي انصهرت في نظم مسبوك ودقة متناهية بما فرضته طبيعة الشاعر بعامة والجاهلي بخاصة بما حاز سبق الفحولة في كل عصر ومصر فكما يصفه المر زوقي ((قوي الحس ,حاد المزاج, عنيف النفس , مندفع بحكم هذا كله الى الغلو والإسراف))[1] فالشاعر من وجهة نظر المتلقي مدع صفات خيالية الوجود ولكنه كلما يسرف بادعائه دون أن يقيم دليلاً على دعواه.

فالصور البلاغية حافلة بحكم مجازيتها وخروجها من قيود اللغة بتلك الأدلة , فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد ان جيد المرأة في موقعة المثالي قد اتخذ مثاليته بما كنى به الشاعر عندما غالى في طول هذا الجيد المثالي عند طريق قوله :((اندق دون تلاقي لبه القرط)) فماذا يعني لنا تلاقي وعدم تلاقي القرط ؟ سوى انه تمويه لدلالة أخرى هو طول الخيالي لذلك الجيد الفارع وهو ما يسميه عبد القاهر الجر جاني ب ((معنى المعنى))[2].

إما مسألة صدق او كذب هذه الدعوى التي أثارها النقاد قديما وحديثاً فهي مسألة لايمكن أن تقوم عليهما الحد في الكذب لما عرف عن الشعر بما وهبهم الله من موهبة قولية وخيال خصب فهم ((يقربون البعيد ويبعدون القريب , ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل))[3] والخيال هو الأداة الشعرية التي تقرب وتبعد كل الماديات والمعنويات او الحسيات والعقليات بصورة مموهة للواقع.

وحسبنا أن نعلم أن هذا الخيال ما هو الا ((الفعل النفساني المكلف بصياغة الصور وتنسيقها في أنظومة أحادية البنية. فهو بذلك مسؤول عن الصياغة والتلاحم معاً))[4] فالمتلقى في نهاية المطاف يبحث عن الصياغة والسبك في النظم ولا تهمه ما تحته من معاني ومدى صدقها وكذبها , ولذلك فلاختلاف بين هذه الصور قائم بما توحيه هذا السياق او ذاك من دلالات من جهة , وطريقة إيصال هذه المعاني الحاوية لتلك الدلالات من الصياغة من جهة أخرى ولذلك فان ((سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة))[5].

---

[1] شرح ديوان الحماسة، المرزوقي :9 .

[2] دلائل الأعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجر جاني :272 .

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : 144.

[4] مقالات في الشعراء الجاهلي ،يوسف اليوسف :297.

[5] دلائل الأعجاز : 265 .

ولابد من الإشارة الى أن الاستقصاء قد تجاوزصوراً بلاغية أخرى , بسبب ما بينها من تكرار غير مجدٍ آثرنا الابتعاد عنها من جهة فضلا عن عدم وضوح المبالغة والغلو في بعض تجاربهم الوجدانية الحاوية للصور البلاغية من جهة أخرى فلا تكون حينئذ شمس مشرقة بالبراهين والأدلة على سطوع المبالغة والغلو في التحليل البلاغي ضمن تلك التجارب الوجدانية التي نحن بشأنها[1].

[1] ينظر : ديوان امرئ القيس:ق12/1 ,ق31/2،ق68/4 ،و ديوان عنترة بن شداد,تحقيق محمد مولوي:ق184/1 ,ق255/7 ,وديوان الحارث بن حلزة: م/9.وشعرزهيربن أبي سلمى:ق60/4 – 63,ق114/5,وديوان الأعشى الكبير :ق35/4 ,ق55/6 –75 ,ق77/9 ,ق83/10 , ق139/18 وديوان طرفة بن العبد:ق72/5 , ديوان عبيد بن الابرص:ق53/19 ,وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري:ق61/9 , ق64/11, وديوان عمرو بن كلثوم التغلبي:ق69/32 , وديوان النابغة الذبياني:ق89/13–96, ق181/44.

الفصل الثاني

﴿صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة﴾

المبحث الأول: صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة الصامتة.

المبحث الثاني: صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة المتحركة.

توطئة:

مثلت الطبيعة الإلهام الذي استقى الشاعر الجاهلي ولاسيما أصحاب المعلقات العشر منه الإحساس بالشفافية من مدركاتها الحسية فارتقت به نحو المثال في التوحد والشعور ،فلا عجب من أن يشاطرها الشاعر فرحه وترحه كلما أسدلت عليه الحياة من همومها ونعيمها مسقطاً نفسه عليها[1].

فضمنت الصور البلاغية مكتنفة المبالغة والغلو من جهة والطبيعة المتغلغلة في وجودها معاني الفخر والمدح والغزل .... وغيرها من أبواب الشعر ومن جهة أخرى، نحو المثالية في ذلك التوحد والشعور بين مكامنها الفكرية والبلاغية المتعاليةعن الواقع بما جسدت تلك الصور من خيال خصب وقدرة على الابتكار نحو التحرر من خصائص ذلك الواقع[2]،فتوزعت تجاربهم الوصفية المكتنفة للمبالغة والغلو على اتجاهين :-

الأول : صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة الصامتة .
والاخر : صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة المتحركة.

---

[1] ينظر: صناجة العرب (الأعشى الكبير) د. مصطفى الجوزر.

[2] ينظر: أسس النقد الحديث ، مارك شورر وزميلاه ، ترجمة هيفاء هاشم : 266

المبحث الأول

صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة الصامتة

كانت صور الطبيعة الصامتة من سماء ورياض غناء وصحراء .. تحيط بالشعراء وتبعث في نفوسهم التأمل لفك طلاسمها، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا إن الشاعرالجاهلي بعامة واصحاب المعلقات العشر بخاصة احتفلوا بهذا الصمت أحاطوه بالقداسة فراح خيالهم يباري صورها الواقعية فيشتط بها ويغلو[1]. فخلقوا منها صورا بلاغية مفصحة عن جمالها الساحر الذي سما به الشاعر نحوالمثال في الوصف من جهة وتسجيل الموقف النفسي إزاء هذه المحسوسات من جهة أخرى ، بما اكتنفته هذه الأبيات او اللوحات من مبالغة وغلو ذوب الشعراء بها نفوسهم الهائمة في إطارها التأملي الروحي.

ولعل الليل بما حوى من صمت وظلمة كان الراوي القصصي والمثير لأحزانهم فوجد الشاعر المأوى لنفسه المهمومة المتعبة[2] فراح الليل يذوب مع الهموم ليطول طولاً لينقلب ذلك المأوى الى وحش كاسر مهول بحجمه وثقله الأسطوري على نحو ما نجد عند امرئ القيس في معلقته الذائعة الصيت : –

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بجوزه ... وأردف أعجازاً ونآء بكلكل
الا أيها الليل الطويل الا انجلي ... بصبح وما الا صباح فيك بأمثل
فيالك من ليل كان نجومه ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كان الثريا علقت في مصا مها ... با مراس كتان الى صم جندل

---

[1] ينظر : الطبيعة في القران الكريم ، كاصد الزيدي :13

[2] ينظر : الليل في الشعر العربي قبل الإسلام ، رغد عبد النبي رسالة ماجستير أجازتها كليه التربية للبنات جامعة بغداد لعام 2001 م : 138

(3)

لو تتبعنا صفات الليل وهيأته عند امرئ القيس لوجدنا صفات خيالية خرق بها الشاعر الطبيعة المسالمة ليخلق منها كائناً مهولاً يلف بهوله وعتمته سوداوية الشاعر جاثماً بثقله وسعته التي ملأت البحر والبحر والسماء، وهنا يكمن الغلو في تجاوز المألوف المسالم من طبيعة الى المخوف مبتعداً في وصف اللوحة الليلية الداجنة الى الوحشية بما حازهذا الليل من صفات ممتنعة الحدوث وان كانت متصورة الوقوع في الوهم[1].

فتترادف الصورالبلاغية متعاضدة لجلي ملامح هذا الغلوالامتناعي ،فشبه الليل بالمواج البحر المتلاطمة التي اومأ بحركتها واضطرابها ازدحام الهموم والعبرات وتجدد معاناته في زمان ليلي متجدد الحدوث من جهة الفعل ((أرخى ، تمطى، ناء ، أردف)) ثم جسم حول هذا الكائن بصورة الكائن بصورة استعارية عمقت البعد الدلالي لهاجس الخوف المتوحش، بعدما أزاح البعد السطحي من تشبيه العتمة بالخيمة ذات السد ول ثم طوى المشبه به ، وجاء بلازمة من دونها لاتكون الخيمة مادة لها جسم هي (السدول) مجرياً في عمق الدلالة الاستعارة المكنية التي عكست اختزال الجانب المعتم لمشهد الليل المنصهر بالهموم، وجاءت (عليّ) لتوكيد ذلك وسط صورة الليل و (أنواع الهموم) اذ ضمن فيها أحساسا عاليا بالضياع والغرق بين تلك الأمواج المتلاطمة التي صورها الشاعر لأنواع الهموم والرزايا التي – على ما يبدو – عصفت به من كل حدب وصوب ، ولكن ما هو الحجم الخارق لهيأة ذلك الليل السرمدي في اختزال الصور البلاغية وانعكاساتها النفسية في إطارها الفني؟

فتأتي الصورة الاستعارية لتلبس الليل ثوب البعير الجاثم الذي سحق صاحبه تحت كلكله الذي عكس فيه التازر النفسي في ثقل الهموم، فضلاً عن هاجس الخوف ليعمق دلالتها بعدما أزاح تشبيه الليل بالبعير ثم طوى المشبه به البعير وصرح بلازمة من لوازمها بدونها لا يكون البعير كائناً حياً له جسم ،اذ نجد ((الصلب والعجز والكلكل)).

فصارت جميع هذه الأجزاء الحيوانية جسماً لليل خيالي بل أسطوري بما حاز من صفات صار فيها الليل والبعير شيئاً واحداً مندمجاً في الأخر فـ ((الشاعر في الاستعارة لا يرى شيئين اوفكرتين يربط بينهما على أساس ان الأول هو الطرف الرئيسي والثاني هو

---

(3) ديوان امرئ القيس: ق 1 /18–19 بجوزه : بوسطه ، ناء بكلكل : نهض بصدره ، يذبل : اسم جبل الامراس : الجبال ، المصام : المكان الذي لاتبرح فيه .

(1) ينظر : لغة الشعر بين الممكن والممتنع والمستحيل ، خالد سليمان : 266 .

الطرف الثانوي المضاف لمجرد وتوضيح الطرف الأول او تجميله.. بل ان الشاعر يرى شيئا واحدا وقد اصبح هو هذا الأخر))[2].

وتمتد صورة الغلو محتوية انهزام وانكسار نفس الشاعر أمام هذا الكائن الخارق ، فلم تكن (فيالك من ليل) تعجباً بقدر ما كانت تصور هوله وانهزام النفس الإنسانية أمام سلطان الهموم وجبروتها الطاغي ورب سائل يسال فيقول: ما العلة التي اختارها الشاعر

لإثبات توقف الزمن الليلي اذا كان ما تزعمون صحيحا؟.

فتاتي صورة النجوم لإثبات جثوم الليل في حضور مثالي ، اذ الصورة التشبيهية التي ترينا ان النجوم كانت العلة وراء ذلك مما تداعت به من علة هي ارتباطها بحبال من كتان الى جانب (يذبل)، وجاءت (كل مغار الفتل) لتصور ان تلك النجوم جميعها حبست عند ذلك الجبل، ونتساءل فيما اذا كان للنجوم مكان تعتصم به كما فعلت نجوم الشاعر المربوطة الى جانب جبل يذبل؟وربما نسي الشاعران النجوم لا ترتبط بمكان فهي أولا وأخرا تجول السماء، ولكن الشاعر ارادمن توظيف النجوم في صورتها تلك ليدل بها على تشبث الليل بالمكان تنازعه مع الصبح،فنفس الشاعر الملهمة هذه الصور الإبداعية تصور حقيقة وحجم هموم الشاعر:(حتى يتوهم انه ذو صورة تشاهدة ، وانه مما يظهر للعيان)[1].

ولو جانبنا الحق لقلنا: ان من حق الشاعر ان يصف غولا كبيرا لا ليلا طويلا بما جسمه من هيأة وهمية ولكنها في النهاية جزءمن الطبيعة النابضة بالحياة .

ويبدو ان النابغة الذبياني كان اشد تأثرا من تطويق الهموم لليله فراح يبرز المعنوي بقناع حسي مع تآزر الحدث وزيادة الإحساس بالثقل فيقول :-

كليني لهم يا اميمة ناصب ... وليل اقاسيه بطيء الكوكب
تطاول حتى قلت :ليس بمنقض ... وليس الذي يرعى النجوم بايب
وصدر أراح الليل عازب همه ... تضاعف فيه الحزن من كل جانب

(2)

فكثف النابغة من اختزال جزئيات صورة الليل في مطلع زاخر بالدلالات الفنية والفكرية وربما كان ذلك مدعاة لجعل هذه الصورة في الميزان النقدي من أجمل ((الابتداءات البارعة

---

[2] من قضايا اللغة النقد والبلاغة ، د. عبد الرؤوف مخلوف : 76.

[1] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، العلوي : 3/ 4

[2] ديوان النابغة الذبياني : ق 3 / 40- 41 كليني : دعيني .

التي تقدم أصحابها فيها))[3] فهم النابغة لم يكن حبا مستحيلاوهو مايفسره المطلع (كليني لهم).

فالهم هو القطب التي اجتمعت حولها جزيئات صورة الليل وانعكاسها في احتواء صورة الغلو في إطارها البلاغي،فالهم والليل وجهان لمعاناة الشاعرفامتد الليل طارقاً بتمدده عن واقعه الطبيعي ليزيد من حجمه ومعاناة الشاعر، فالنجوم تتحرك ببطء و الشاعر يحترق جزعاً مؤكداً خبر طوله خيالي الخارق بحرف (الباء) فالغرض من هذا الخبر الطلبي الذي جنح الشاعر لتوكيد بثوت الليل الخارق عن التحرك لاظهار الضعف[1] والاستسلام أمام جبروت الليل والهموم .

وتمتد صورة الغلو في احتواء الشك الذي أنكرفيه الشاعر صلة الليل بالطبيعة المسالمة نحو اليأس من إقبال الأمل وانعكاسه على نفسه المهمومة في احتواء حركة النجوم من ذلك الليل اذ استعار فعل (الراعي) للنجوم وكأنها دواب داومت على المرعى ، فطوى المشبه به (الدواب) وجاء بلازمة دلت على قصور الدابة عن إدراك المرعى دون الراعي ،فالاستعارة مكنية عمقت دلالة اليأس في احتواء الضعف والاستسلام بغياب الراعي او تحرك النجوم نحو الصباح الذي ربما يأتي بغير هموم !.

فالاستعارة المكنية ترينا عمق دلالة الحدث النفسي في احتواء صورة الغلو التي امتدت في ثبات الليل الخيالي ،ووجه الغلو هو المزج بين النجوم والدواب في التعامل، فأصبحت النجوم المألوفة صورة غريبة الشكل وهي مرتدية لباساً حسياً خيالياً بحيث أصبح ظاهرالصورة وباطنها خرقاً للطبيعة نفسها[2] .

واذا كانت صورة الليل هي انعكاساً لجزئيات صورة الغلو في بؤرة حدث (الهم) ترى ما حجم هذه البؤرة من صورة الغلو؟

فراحت تتجسم وتتشكل صفات الحزن الخارق في حدث (الهم) اذ يؤدي الليل الدور الرائد في تضاعف الهم بما أوحته قوله: ((وصدر أراح الليل))وكأن الليل هو الراعي المفقود لتلك النجوم فلا يردالنجوم فحسب بل الهموم ،فتبرز تلك الهموم متضاعفة من جهة الحدوث والمعنى ((تضاعف فيه الحزن من كل جانب)) فصارت لتلك الهموم جسماً مادياً حتى خرجت ألينا متضاعفة كالدخان والغبار[3] فتضاعف بأمتدادالزمن الليلي وتتوسع في البعدالمكاني

---

[3] حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي : جعفر الكتاني : 1/ 205

[1] ينظر : البلاغة فنونها وأفنانها ، د. فضل حسن عباس : 067

[2] ينظر : الصورة الفنية في شعر السياب د. إبراهيم جنداري ، مجلة أقلام ع 6 لعام 1990 : 093

[3] ينظر : الفن خبرة جون ديوي ترجمة د. زكريا إبراهيم وزميله : 0452

فاخرج الشاعرصورة الهموم من كتلة شعورية او وجدانية (هموم) الى كتلة وجودية (دخان او غبار) وان كانت متصورة في الوهم وضربا من الخيال ألفه الشعراء بعد تحرره من عالمهم الحقيقي المادي ومن سيطرة المكان والزمان نحو عالم جديديتشكل من علاقات وصورإبداعية جديدة[4].

ولم تكن الهموم وحدها هي البؤرة التي دارت حولها صورة الليل فحسب بل كانت قدرة الممدوح وسخط المادح مؤشراً نحو وصف الليل الخيالي اذ قال : –

فانــك كالليــل الــذي هــو مــدركي وان خلــت ان المنتــاى عنــك واســع (1)

وماذا يعني لو قلنا ان ثمة علاقة تشبيهية بين الممدوح والليل ؟! فلاشك في ان هذا الوصف يمازج بين عالمين مختلفين في المنظور الفني او البلاغي ولكن ما امتداد كل عالم على بساط الإبداع الملون بالدلالات العميقة ؟

يمكننا القول: ان التشبيه ينقلنا((من أفق الى أخر ويتخطى به من مناخ الى أخر ، عدا الجانب البلاغي الذي يجمع الى جنب المبالغة المهذبة الإيجاز الساحر و الى جانب البيان الرصين التصوير الدقيق))[2] وعلى هذا الأساس نطمئن للقول ان النابغة الذبياني بالغ في اضفاء صفة القدرة الخيالية في الوصول ،فقداسقط الليل في إخفاء هذه القدرة لمنع ذلك الوصول (العدل والظلم) فالجامع بين الليل والممدوح فضلا عن القدرة ، الظلمة التي تسع الأفاق ولو وصفه بالنهار لحقق الغاية والمراد من القدرة الادراكية بما تنسجم والنهار من رضا وعدل ، ولكن لما أمر النابغة مع ممدوحه(النعمان بن المنذر) تجمع بين الشك والرضا، فيفسر لنا النص بما حوى من دلالات ان النابغة يمدح عن سخط وتذمر من تهمه الصقت به زورا لا القناعة والإعجاب كانا دافعه الى ذلك وهنا نكمن المبالغة في إضفاء صفة خيالية زائدة في الاحتواء الإنساني تجمع بين نقيضين يستحيل وصفهما بالواقع (فأمتنا ع ان يصير الإنسان الى مكان لا يدركه الليل فيه)[3] وربما كان ليل المادح أي النابغة ليلاً زاخراً بالخوف والحيرة بما طواه الممدوح علىمادحه من ريبة زرعها الحساد لينبت اصرار الشاعرعلى مقاومة الشك ،فكثف جميع هذه المعاني بإيجاز بلاغي مهيب في تلوين المبالغة.

---

[4] ينظر : الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني ، عباس محمد رضا رسالة ماجستير أجازتها كلية الآداب جامعة بغداد لعام 1987 : 0241

[1] ديوان النابغة الذبياني: ق 2 / 38 0

[2] أصول البيان العربي: د. محمد حسين علي الصغير : 065

[3] أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني : 229

وترتبط طبيعة الليل ومدلوله عند عمرو بن كلثوم بالفخر الرمزي المفضي الى القوة والشدة مدعياً الاحاطة بالموجودات كالليل اذ يقول:-

الا يـــا مـــر الإنبـــاء تنمـــي عـــلام تـــرى صـــنائعنا تصـــير
ونحـــن ليـــالي الافهـــار فـــيهم يشـــد بهـــا الاقـــدة والحصـــور

(4)

فالشاعر يرى قوة قومه وشدتهم بصورة الليل الذي يحاصر كل حدب وصوب وجاء التشبيه البليغ (نحن ليالي) ليمزج ويصهر الصورتين في كيان متوحد الوجود ،اذ صارت الليالي وقومه شيئاًواحداً فبالغ في إخفاء صفة الكمال في القوة على قومه أيما مبالغة!! موظفا صيغة الجمع في احتواء البعد البلاغي بعامه التشبيهية بخاصة ،إذ جاءت الجمع (نحن) و(الليالي) لتعضدصورةالتشبيه البليغ وتؤكد ذواتهم ، فقومه ليسو بليلة او باحرى ليسوا بنزوة من القوة والقدرة تنهي بعد العزائم ومراجلهم هذا من جهة ولا الليالي خاصة بأحد منهم دون سواهم من جهة أخرى، فكلهم جميعا أصحاب تلك الليالي المشهودة بالحزم والعزم وتجدد لاينتهي وهو ما يفسربـ ((الاقدة والحصور)).

فالمبالغة تتجه نحو احتواء((عملية توفيق بين الكمال وبين ما هو ممكن))[1] مضمنا في الاتجاه نفسه قدرة الشاعر على تاكيد الذات والبحث عن الكمال في كل شيء، فعين الفنان او الشاعر محطة لتشذيب وتهذيب الواقع المادي الذي يحيطه من كل حدب وصوب.

وربما كانت شيم الممدوح وفضائله تجلسه وقومه مكاناً يخالف فيه الأمكنة البشرية على سطح الأرض نحو ما يراه الحارث بن حلزة اليشكري القائل:-

أعمـــرو بـــن فراشـــة الا شـــيم صـــرمت الحبـــال ولـــم تصـــرم
وبيـــت شـــراحيل مـــن وائـــل مكان الثريا من الأنجـــم[2]

فكنى الحارث عن منزلة ممدوحه بادعاء ان نسبة مكانه الوجودي هو سماوي لا ارضي فحسب ((مكان الثريا)) وحسبنا ان نعرف ان الكناية بعامة والكناية عن نسبة بخاصة عمقت البعد الدلالي القائم على الادعاء من خلال المبالغة في علو ورفعة الممدوح واثبات هذه الرفعة للممدوح من جهة التخييل بإقامة الدليل ، فالكناية عن نسبة هي((اثبات صفة

---

(4) ديوان عمرو بن كلثوم ، تحقيق د . أميل بديع يعقوب : ق 43/17 . الاقدة : جمع (قد)أي السيور والحصور: الليالي الشديدة.

(1) الصورة الشعرية : س – دي لويس ، ترجمة د. احمد الجنابي وزميله : 98

(2) ديوان الحارث بن حلزة : ق 23/10

لموصوف معين ، فيترك اثبات هذه الصفة لموصوفها ويثبتها لشيء آخر شديد الصلة لارتباط به فيكون ثبوتها لما يتصل به دليلاً على ثبوتها له))[3]. وبذلك صارت الثريا والممدوح متنافسين في العلو والرفعة وان كانت هذه المنزلة بالنسبة للممدوح خرقا للطبيعة الكونيةذاتها وهنا مغزى هذه المبالغة بما اظهرته الكناية عن نسبة من مجازية المكانة الذي لا يوجد في الحقيقة والتصريح[4].

وربما قارن الشاعر صورة بأخرى في أطار الوجود نفسه ولكنه صهر الصورتين في إطار مغاير لواقعها الطبيعي شكلا وهيأة منقحة مهذبة عن فرض ابعاد ذلك الواقع على نحو ما فعل عبيد بن الأبرص في وصف تراكم طبقات السحاب اذ قال :-

سحاب ذات اسحم مكفهر تـوخي الأرض قطر ذا افتحاص
كليل مظلم الحجرات داج بهيم او كبحر ذي بواص
(1)

فشبه السحاب المتراكم من ((اسحم مكفهر)) بليل تارة وبحر فسيح تارة أخرى وتركزت الصورة التشبيهية على بؤرة الليل مما كان له الأثر في ابعاد الغلو ولكن أي ليل يوازي ذلك السحاب؟

انه ليل – بلاشك – خيالي لم تتدخل الطبيعة الواقعية في كل صفاته بما حاز من عتمتة لونية اظهرت سوداوية الشاعر تجاه المدركات الحسية فعبرعن تلك القيمة عن طريق المسامحة والمجاز لا الواقع الوجودي ،بما اردفه في وصف الليل فجعله في عتمة جزءا يتعالى عن الصورة نفسها لا الواقع فحسب وهنا يكمن الغلو.

ولما كانت صورة المشبه به هي البعد الواصف لصور المبالغة وانعكاسه داخل ذلك المدى النفسي في صورة المشبه فلاعجب ان تكون صورة الليل والمشبه به ((اعظم حالا من المشبه في كل أحواله))[2] فلم تكن صورة الليل في ثوب المشبه به جلباباً لوصف الحساب فحسب اذ ارتقت الصورة الوصفية نحو المثال بما حازت من تعدد لوني ، فهذا الليل ليس معتما فحسب بل (مظلم الحجرات ، داج بهيم) وربما كانت تلك التعدد الداكنة التي رسمت معالم هذا الغلو

---

[3] علم البيان، د . بسيوني عبد الفتاح فيود : 250

[4] ينظر : قواعد البلاغة، النوراني : 157

[1] ديوان عبيد بن الأبرص : ق 30 / 76 . أسحم : اسود مكفهر : المتراكم اسود ، توفي : قصد القطر : المطر ، افتحاص : يقلب الأرض :ويكشفها ، بواص:البعد اي بحر متسع فسيح.

[2] الطراز المتضمن لأسرارٍ البلاغة ،العلوي :327/3.

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني:55/2.

مدعاة لإطلاق ابن رشيق القيرواني على هذا اللون بـ((ترادف الصفات))[3] فلم تأت هذه التعددية في إطارها المترادف لتأكيد وتوضيح مجال الغلو الخيالي او الفني فحسب بل لتحسين وتلوين تلك الصور بما حازت من تشذيب وتهذيب وتنقية من شوائب واقعها الوجودي[4] .

ومهما يكن من شيء فان صور الليل والنجوم اظهرت سلطان الهموم وجبروتها على نفس لم تعرف الاستقرار فذوب نفسه في هذه الصور الحسية المختزنة وأعاد تشكيلها بشكل لا يوازي ذلك الواقع[1]حيث الليل البهيم والسماء الغضبى والأرض في وجوم مطبق خارقا الشاعر العلاقات والكينونات بين الأشياء الواقعية،فالنجوم ثابتة أبت الا ان تنازع في دورانها حول صخراو جبل نفس الشاعر المهمومة.

وربما ارتبط ذلك الهم وانعكاسه في وصف النجوم والليل المبالغ والمغالي في نسجه الممدوح تارة،والمحبوبة وطلب نوالها تارة أخرى لدى شعراء المعلقات العشر[2].

وكان لوصف الأنواء الجوية من ذلك الصمت الساحر منبر افصح فيه الشعراء عن مطر وبرد وسحب[3] فجسدت تلك المواقف في صور بلاغية زاخرة بدلالات المبالغة والغلو في هذا الوصف او ذلك فهذا امرؤ القيس الذي صهر رؤية البرق في أطار خيالي خلاق اذ قال:-

أحار ترى برقا كان وميضه كلمع اليدين في حبي مكلل
يضيء سناه او مصابيح راهب أهان السليط في الذبال المفتل

---

[4] ينظر : المحاكاة مرآة الطبيعة والفن ، د.إسماعيل الصيفي:53.

[1] ينظر : صور الشعراء العرب قبل الإسلام من الوجهة النفسية، د. احمد إسماعيل النعيمي ، مجلة العرب ع5 ، 6لعام 2005 م : 366.

[2] ينظر : ديوان امرئ القيس : ق 1/ 14 وديوان طرفة بن العبد : ق 139/15 والأعشى الكبير : ق 62/ 311 وشرح ديوان لبيد العامري :ق 44/7.

[3] ينظر : بحوث في المعلقات ، يوسف اليوسف : 86 .

(4)

فلم يعد البرق في هذه الصور المتآزرة برقاب بعضها برقا جويا في مجاله السماوي الواقعي بما حاز من دلالات تعاضدت لجلي معالم الغلو ، اذ شبه كيانه القائم وما يحيط به ومضات التي تظهر ما بين الحين والأخر بصورة بصرية الحركة هي لمع اليدين ومصباح محراب الراهب فاصلا مستعيرا (مكلل) و (الضياء) و(أهان) ليصور في (مكلل) حجم الغيوم الملبدة وكأنها اكليل بيد تلمع والضياء الشمسي ليلونه بابهى حلة معتمة لتلك الغيوم .

وجاء الحرف (او) بين متعاطفين ، لاحتواء صورة التشبيه الملونة في بعدها المتعدد في طرف المشبه به التخيلي والوهمي الذي يشكله هذا التعاطف المتماثل بين الأجناس المختلفة[1].

وجاءت خصوصية مصباح الراهب من و صف صورة البرق ليضفي على ذلك الضياء تجددا وديمومة من جهة الفعل (يضيء) فضلا عن ديمومة مصباح المتعبد وانعكاسها في ذك التجدد، فلم يعد البرق بما حاز ديمومة الضياء الباهر في عتمة الليل البهيم بالغيوم الملبدة واقعا اوعلى الأقل جزءاًمن الواقع في صورته وهنا يكمن مغزى الغلو في وصف المثال.

اذ ان من المحال ان يكون البرق بهذه الصورة فكان حق الشاعر ان يصف شمسا مشرقة لا برقا يظهر بين الحين والأخر!!. ومهما يكن من شيء يبق للأسلوب المجازي المتعدد الدلالات الزمام في تحرير الشعراء نحو عالم الكمال وان كان ذلك الكيان الخيالي قائما على بروج وهمية[2]، وهنا تبرز وظيفة الفن الجمالي في بث الروح على المدركات الحسية وإبرازها في شكل يوازي المعنويات الشعورية نحوكمالها وان كانت ضربا من المبالغة وجنسا من الغلو يسرح بينهما الخيال.

ويرسم عبيد للأنواء الجوية صورة مركبة من البرق والسحر في وصف يرتقي نحو المحال من دنوها فتتدافع الا كف لإبعادها اذ قال:-

يـــامن لبـــرق أبيـــت الليـــل ارقبـــه ... مـــن عـــارض كبيـــاض الصـــبح لمـــاح
دان مســـف فويـــق الأرض هيدبـــه ... يكـــاد يدفعـــه مـــن قـــام بـــالراح
ينـــزع جلـــد الحصـــى أجـــش مبتـــرك ... كأنـــــه فـــــاحص او لاعـــــب داح

---

(4) ديوان امرئ القيس : ق 24/1 الحبي : ما جاء من السحاب وارتفع .

(1) ينظر : بلاغة العطف في القران الكريم ، د. عفت الشرقاوي : 163

(2) ينظر : المجاز في البلاغة العربية ، د. إبراهيم السامرائي: 182 لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د. عدنان العوادي : 19.

(3)

فشبه وميض البرق وسط هذا العرض من السحاب المتراكم بلون صباحي ساحر (الأبيض) وبدا تراكيب (يأمن البرق) ليغور في عمق معاناته الليلية ، فلم يكن حرف النداء (يا) في هذا التراكيب للتعجب ومن هذا البرق فحسب.

اذ أبانت من عمق المهموم وازدحام العبرات فاخترق الشاعر بهمومه المتراكمة مجالها المكاني من البرق والسحاب نحوالاستحالة اذ تحركت السماء بما صوت من سحاب مثقل بالمطر والبرق نحو الأرض الى ملامستها فتهطل الغيوم حاصدة بتقاربها الأرضي تفجير الصخور او تفتيت الحصى و مغزى هذا الغلو قائم على بناء علاقات وهمية لفحوى ادعائه ، فتتعاضد الصور البلاغية في إغناء العمق الدلالي لفحوى ذلك الغلو، فأزاح البعد السطحي لدلالته تشبيه السحاب بالثمار المتدنية الى الأكف ، فطوى (المشبه به) او الثمار وجاء بصفة من صفاتها إليها النفس عند رؤياها هي (التداني) فالاستعارة مكنية عمقت الاستجابة الواقعة وقوتها لتلك الملامسة ، وجاء تعدد المواقع الخيالي او المحالي للسحاب والبرق حيث((دان مسف فويق ... هيدبه)) ليؤكد حجم ذلك الخوف السماوي للأرضي ولكن ما هو حجم المطر وانعكاسه على صورة الغلو ؟.

فتاتي الألفاظ طوع ذ لك الانعكاس ليرينا غزارة ذلك المطر لم يكن يمت للطبيعة الواقعية بصلة حيث لم يفلت من غزارته حجارة صغيرة ولا الصخور الكبيرة الا وهشمتها فينزع غشاءها الصخري مستعيرا لذلك الغشاء (الجلد) فالاستعارة مكنية فالجلد من صفات المخلوقات الحية (الحيوانية والإنسانية).

فيرينا الشاعر الضرر المادي وكان تلك السماء أمطرت وابلاً من السهام على تلك الصخور فنزعت جلدها وهشمته فضلا عن الجانب الصوتي الحافل بقوة تلك الدلالة الوابلة حيث (أجش) لسمعنا دويا مع ذلك فشاركت الحروف الهمزة حرفا شديدا ، والجيم احتكاكيا مجهورا ترددا صوتيا عندالنطق والشين مهموسا ذلك الحزن المغالي الذي أسقطه على ما حوله من وصف مغال لوصف السماء وتغيراتها الجوية .

وفي هذا الصدد من وصف الديم الخيالية نجد قول امرئ القيس : –

ديمـــة هطـــلاء فيهـــا وطـــف طبـــق الأرض تحـــرى وتـــدر
تخـــرج الـــود اذا مـــا اشـــجذت وتواريـــه اذا مـــا تشـــتكر
وتـــرى الشـــجراء فـــي ريقـــه كـــرؤوس قطعـــت فيهـــا الخمـــر

(1)

(3) ديوان عبيد بن الأبرص :ق 11/ 34.

فخالفت هذه الديمة الغزيرة الديم المسالمة في طبيعة البارة فراحت تخرق جدار الصمت وكأنها فارس همام يتحرى عدوه اللذوذ فيقطع رأسه بما حاز هذا التحري على وجه الأرض ويكمن الغلو في تبادل الحواس مع الطبيعة من ((رؤية التماثل في أي قبول الصور المتخيلة والتالف معها كما لو إنها .... واقعية))[2] فشخص هولها مضيفا الى الاستعارة المكنية صفة التحري والقوة في البطش والسكينة بما تملكه من قدرة على (الوتد) فيغدو ذلك الوتد لاحول به ولا قوة أمام جبروتها، فالقدرة هي قمة أفعالها حينما تشتكر فتردد الماء على وجه الارض في (ريقه)دلالة على شدة المطر حتى غدت الأشجار في هذه الصورة كرؤوس قطعت فيها الخمر لا المطر فحسب.

فحازت هذه الصورة الخارقة للعادة في وصف الديمة وفعلها الخيالي الذي يأخذ من الا صالة الفنية خطوتها في التلاحم والصياغة من جهة الغلو ، وربما كان ذلك سببا في جعلها في ميزان النقدي وتفضيلها على صورة عبيد بن الأبرص المذكورة أنفا ، فشهد الأصمعي والشاعر ذو الرمة على جودتها الفنية[1].

ومهما كان الميزان النقدي للأصمعي وابن سلام تجاه المبالغةوالغلو من الاحتكام الى الأخلاق والمنطق تارة والحقيقة والواقع تارة أخرى ،فان المنظور الفني الذي احتكما اليه في هذه الأبيات المكتنفة للغلو غلب على ذلك الاحتكام العقلي او الواقعي للصور الفنية.

واذا كان امرؤ القيس قد عكس صورة الغلو على وصف الديمة المفضلة نحو الخراب والدمار فان عنترة بن شداد امتزجت نفسه بالمطر نحو طاقات إبداعية توجهت نحو المثال في ترسيخ الجودالسماوي للأرضي نحو البناء والجمال لا الهدم والخراب فقال : –

جادت عليها كل عين ثرة فتركن كل حديقة كالدرهم
سحا وتسكابا فكل عشية يجري عليها الماء لم يصرم

(2)

فقد امتزجت قيمة الأخلاقية في اسقاط الغلو على وصف المطر حيث انتقال الجود الآدمي الى المطر في ثوب تشخيصي بهي يعكس العمق الدلالي في استيعاب الطاقات المائية الهائلة ولاسيما في احتواء هذا اللون البلاغي الاستعارة المكنية او التشخيصية للعنصر الزمني

---

(1) ديوان امرئ القيس :ق 144/27 – 145 – الو طف : الدنو من الأرض، اشجذت : سكنت .
(2) الصورة الفنية معيارا نقديا : د. عبدالإله الصائغ : 415 .
(1) ينظر : طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي : 52/1 ، 107.
(2) ديوان عنترة بن شداد محمد سعيد مولوي: ق 1/ / 195 – 196 العين : المطر والسح والتسكب: الصب الشديد ، يتصرم : ينقطع .

المتدفق ف((جادت)) وما توحيه من دلالة على الاستمرار والحدوث ولاسيما ان لهذا الجود مساحة خيالية كشفت النقاب عن التوازن والتماثل بين العطاء السماوي من المطر والعطاء الأرضي من الحدائق و ((كل عين ثرة)) كل حديقة لتأكيد فعل العطاء المتجدد في استيعاب تلك الطاقات المائية نحو النماء والخير وتمتد صورة الغلو في تتبع مراحل تلك الطاقات الهائلة اذ الصورة التشبيهية التي عكست شكل المطر وهيأة في صورة الدرهم ودل بها على ان هذا المطر ليس بالمطر الطبيعي في الوجود بما حوي من نصاعة لونية واستعادة حين امتلأت الحديقة منه بغزارة ،فكل قطرة من المطر هي صورة حالة من درهم نقدي ممتد من الجود ولكن بعد كل هذا الجود الذي وسع كل الرياض الا تفضي تلك الغزارة الى اجتياح مائي هائل لموجودات الروضة؟!

فمن المحال أن يكون ذلك الثراء الفاحش من تلك المتكاتف لاحتواء ذلك الجود النبيل من (عين ثرة وسحا وتسكبا) مع واقع زماني مرشح لذلك التكاتف (كل عشية) مؤكدا استمراره (لم ينصرم) وهنا يكمن الغلو في احتواء تلك الغزارة المائية ، بل كان حق الشاعر وصف شلالا ينفجر وسط صحراء عطشى لا سماء فحسب !!.

ومهما يكن لا ننسى ان سياق الشعري متحرر الدلالة بما حاز ناظمه من خيال ابتكاري خلاف يستحيل معه الواقع الممكن مطابقة بقدر التفاعل والتناغم بما رفد هذا السياق من سمات أبداعية [1] ، فالصور البلاغية على وفق مقياس الإبداع ما هي ألا أدوات او وسيلة يمتطيها الشاعر لتحقيق الغاية من التحرر وليست غاية بذاتها، وهنا يكمن الإبداع في نسج الصور البلاغية بعامة والمبالغة والغلو بخاصة، لما لها من اثر في البحث عن نصوص زاخرة بالدلالات التي ترتقي بالفن البلاغي والأدبي نحو الكمال والخلود.

وفي الاطار نفسه نجد صورة المطر عند أطلال لبيد قد اخذت حضورا في احتواء خيالي لابعاد الغلو قائلا :-

عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عري رسمها ... خلقا كما ضمن الوحي سلامها
دمن تجرم بعد عهد انيسها ... حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرا بيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد جودها فرمامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها ... زبر تجد متونها أقلامها

[1] ينظر : النقد التحليلي للأدب ، جاسم كريم حبيب : 105

(2)

ولو بحثنا عن بلاغية هذه الصورة لأدركنا العلة من سجود الشاعر الفرزدق أمام سحرها البياني قائلاً:((انتم تعرفون القران، وأنا اعرف سجدة الشعر))[3]، فالنص الزاخر وثري بالدلالات المفضية الى خرق الواقع فهناك الجرس الصوتي للجناس في (السيول – الطلول) بوصفها فاعلا لحدث الجلي، ناهيك عن العنصر الحركي للصورة من جهة الحدوث في جلا المشخصة للفعل معنى وإيجاز القصر الذي طوي فيه (التراب) في صدر البيت ((جلا السيول (التراب) عن الطلول)) فضلا عن التشبيه التمثيلي بين (الأطلال والكتب) فخرجت الصورة بعلاقات جديدة خارقة الواقع لتمنحه وجودا خياليا بدلالاتها الرحبة فتبث الروح في خلقها نحو المثال والجمال وهنا يمكن الغلو.

ولو حاولنا فك طلاسم سحرها البياني من حيث دلالاتها او البحث عن مضامين الغلو بين تلك العلاقات الخارقة العادة ، نجد انفتاح هذا السياق على ما حاوله من علاقات اذ شبه الشاعر أول الأمر السيول بالحداد القوي ، ثم طوى المشبه به ليصهر المختلفين في سياق (الجلي) فالاستعارة مكنية شخص بها قدرة السيل بما حاز من صفات إنسانية وكأنه أي السيل رجل يجلو الأطلال لا السيوف !!

ثم انظر الى الجرس الصوتي بين (السيول والأطلال) التي توحي بتدفق المطر العارم يوصفها – أي السيول الفاعل لحدث الجلي فهي مستمرة من جهة ولكنها ليست مدمرة لمعالم الأطلال الكبرى. وجاء حذف المضمر ((التراب)) ليقارب من جهة بين فاعلي الحدث (السيل ، الطلل) بوصفه المعاني ودلالاتها بالإيجاز ساحر ليصل بنا اي قيمة الحدث الطللي ولكن ما هو امتداد تلك السيول العارمة على وجه الطلل؟

فتاتي الصورة التشبيهية في ثوبها التمثيلي طوع ذلك المد لترينا حجمه خاصة اذا علمنا إن الصورة التمثيلية وظيفتها قياس ما يتصور في الخيال من المجهول الى ما يصوره قياسه في الواقع المعلوم[1]، فأرانا هطول السيل على الطلل وما خلقه هذا السيل من محو الأطلال وإخفاء معانيه الدالة بصورة الكتب الممحوة بفعل الزمن التعرية، فأعيدت أوراقها متجددة بيضاء.

---

(2) ديوان لبيد بن ربيعة العامري : ق 48/ 297 – 299 المدفع:الأمكنة التي يندفع منها الماء الريان : واد في ديار بني عامر. الوصي: الكتابة، والسلامة:والحجارة أي ما بقى من رسمها ا لحجج: السنوات مراييع النجوم : أمطار الربيع الودق:المطر الرهام : المطر اللين، الزبر: الكتب السماوية.

(3) ألاغاني ، لأبي فرج الأصفهاني : 371/15 طبعة دار الكتب العربية.

(1) ينظر : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، د. شفيع السيد : 87.

فقارن الشاعر بين فعل السيل وفعل الزمن او بكلمة أدق بين المستحيل او الممكن وصهر الموجودين في ديباجة الغلو بما اعلق في إطارها الخارجي نحو الداخلي من دلالة تحتية خيالية ، فمن المحال أن تطابق السيول فعل الزمن من التعرية مهما كان هذا المدى والحجم ، اذ يفرض الغلو نفسه في احتواء هذا المشهد الوصفي الذي كان حق الشاعر فيه وصف رجل قوي فتي متلفاً لمعالم الأرض لا سيل صفقته الرياح نحو تلك الأطلال بالذات !!

وربما كان طرفة أكثر حذرا من ان تجتاح تلك السيول مضارب الممدوح وتصيبها بالفساد فاحترز متمما عنصر المبالغة في احتواء ذلك الاحتراز قائلا : -

فسقى بلادك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمى [2]

فكانت لتلك السقيا وظيفة النماء والخير وجاءت – غير مفسدها – تأكيدا فاعلا في نية تلك الأمطار واستباق رؤياها قبل سقياها للرياض ، فهي متممة للخير من جهة ، والاحتراز من ثرائها الفاحش من جهة أخرى وهنا تكمن المبالغة في إضفاء صفة أفادت المعنى في إطاره الأول[1] ولكن ما معيار التتميم في احتواء هذه المبالغة ؟

فنجد مطاوعة فعل (السقي) الذي يدل من جهة الحدوث على الاستمرار والتجدد في بعث النماء على هذه الرياض هذا في جهة ، ومن جهة أخرى نجد دلالات ذلك التجدد وانعكاسه المائي الهائل على أساس ما سيكون لاما هو كائن فحسب ،حيث (صوب) الربيع ليؤكد لذلك الممدوح على أن تلك الديم واعية لبعث الحياة والنماء لا للعبث والفساد فخرق الشاعر اللغة نحو المجاز فقدم الدليل على صفاء نية تلك الديم الخيالية لينول الرضا والأمان. وتباينت تجارب الشعراء الوصفية للأنواء الجوية من سحاب وبرق ورعد مجسدين بتلك الصور المعتمة مشاعر تضاربت نحو المرأة والممدوح محاولين بها التقرب إليهما زلفى فاستحضروا ذلك التقرب في صور مكافئة او موازية لها[2]

---

[2] ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق علي الجندي: ق 16/ 149 ، تهمى : تسيل .

[1] ينظر : أنوار الربيع في أنواع البديع ، ابن معصوم المدني : 335/4 وقواعد البلاغة : مصطفى النوراني : 83.

[2] ينظر : ديوان النابغة الذبياني : ق 74/8 ، ق 65 / 203 ، وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : ق 88/11 –90 وشرح ديوان زهير بن ابي سلمى : ق 119/11 وديوان الأعشى الكبير :ق 57/6 وديوان عمرو بن كلثوم: ق58/27 وعبيد بن الأبرص: ق36/11– 37 والحارث بن حلزة: ق 20/6

وما بين روضة غناء وجبل وصحراء مجدت الطبيعة الأرضية في وصف حاز على المبالغة والغلو بطرف ، ولما كان (الفن ... مرآة الطبيعة)[3] فقد عكست تلك المرأة صورهم المتعالية نحو فضاء الإبداع الشعري والتأصيل الفني، فهذا الأعشى الذي عكس روضته الخيالية على امرأته الأسطورية فتعالت الروضة عن واقعها الوصفي بما شخصت معالمها الغناء من صفات خيالية فقال: –

ماروضة من رياض الحزن معشبة خضراء جاد عليها مسبل هطل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق مؤازر بعميم النبت مكتهل
يوما بأطيب منها نشر رائحة ولاباحسن منها ا ذ دنا الأصل

(4)

وتبرز عناصر التشخيص في ثوب الاستعارة المكنية لتكتسي الروضة من خصب ونماء حيث ((جاد)) المطر و ((يضاحك الشمس)) و((مؤزر)) فخلع الصفات الإنسانية على هذه الروضة مع إنها صورة منبثقة من الواقع ولكنها من تركيب حدس الشاعر نحو علاقات جديدة فتعالت عن ذلك الواقع[1] فصور الشاعر على وفق ذلك الروضة بصور مفعمة بالطاقة الحركية , فغزارة المطر (السيل الهاطل) هي يد ممتدة للجود , وانعكاس الضياء على الروضة هو لون تداعت عليه الحواس ضاحكة فرحة من جمالها الباهر بما تآزرت من كسوة ،فتحول السياق إلى عمق مجازي محتوياً لارتداء الروضة حليتها ,فصارت مكونات الطبيعة من مطر وضياء وروض هي صفات لتلك الروضة لا الإنسان فحسب، وكأن لهذه السماء بما أغدقت على الأرض من مطر إحساسا عالياً بالرضا والراحة النفسية ,مثلما كان لتفاعل الضياء مع الروض إحساسا عالياً بالعلاقات الإنسانية.

ومن المحال أن تبلغ صمت الطبيعة وسكونها في واقعها المادي تلك الإنسانية من ضحك وجود فضلاً عن المؤزرة وهنا يكمن الغلو بين التفاعل الممكن نحو المستحيل من العلاقات المركبة بين الإنسان والروضة في الوهم المتخيل.

---

(3) أصول النقد الأدبي ، احمد الشايب : 237

(4) ديوان الأعشى الكبير : ق 6/ 57 . الحزن: المرتفع من الارض ،كوكب الماء : بريقه ، الأصل : وقت الغروب .

(1) ينظر: شعر لبيد بن ربيعة العامري (دراسة نقدية) : خالد علي مصطفى، رسالة دكتوراه أجازتها كلية الآداب الجامعة المستنصرية لعام 2003 م: 115.

(2) ديوان عنترة بن شداد : ق 26 صلة الديوان / 340 .

وربما تسابقت دلالة الروض في الخصب والنماء نحو الربيع الذي اكتساه الشاعر فخراً والممدوح جوداً مضمناً في صورته البلاغية المقابلة بين العطاء والخصب والغناء والقوة فقال عنترة :-

أنا الربيع لمن يحل بساحتي أسد اذا ما الحرب أبدت نابها[2]

فخلع الربيع خصبه وعطاءه ليرتديه عنترة , كما خلع الأسد حيوانيته المفترسة من الإقدام والشجاعة ليدعي الشاعر صفتين تخرجه نحو المحال في إدراك الرغبة والرهبة نحو تكثيف موجز اعتلته الصورة التشبيهية مدعية أن المشبه هو عين المشبه به فانصهرت الحدود الفاصلة بين عنترة والربيع والأسد في التشبيه البليغ الإخباري وهنا تبرز قيمة المبالغة في إنسية الطبيعة النباتية والحيوانية ليكون حجم الرغبة في الجود من خصب وعاء بقدر الرهبة في القوة من بطش وإقدام مضيفاً للحرب بعداً مكافئاً لقوة الأسد , وكان هذه الحرب وحش حيواني مفترس ،فطوى المشبه به نحو الاستعارة المكنية اذ كشرت الحرب عن (نابها) استعداداً للمواجهة.

فالإيجاز في تكثيف المعاني يعمق دلالة النص او السياق في احتواء المبالغة بعامة والغلو بخاصة ،ومهما يكن من شيء يبقى الفاصل هو خروج الشاعر نحو المحال في صهر ذاته بالربيع خصباً ونماءً ، فلم يحاك ظاهر الربيع فحسب بل جسد جودة وشجاعته في احتواء انعكاسات الطبيعة وهنا تكمن وظيفة الشعر((فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء وإنما نقل انعكاسها في النفوس والعقول))[1].

وتكررت صور المبالغة والغلو في احتواء الربيع والرياض مابين فخر ذاتي او مدح مبجل بالعطاء والسخاء[2] فالشاعر لا يسقط تجربته نحو الطبيعة فحسب بل يصهر نفسه بها حتى يكون هو الدال عليها مثلما تكون الطبيعة هي الدالة عليه .

ولم تكن الطبيعة الأرضية سخية برياضها الفناء فحسب فهناك جزيرة العرب التي هي تأخذ الحيز الأعظم شكلاً وهيأة من الأرض القفراء المحيطة بالرمال التي يقصر الطرف عن إدراك

---

[1] جماليات المعنى الشعري : د. عبد القادر الرباعي :161 .
[2] ينظر: ديوان الحارث بن حلزة :ق م / 16 , وديوان النابغة الذبياني : ق38/2 .
[3] ينظر : الطبيعة في الشعر الجاهلي،د.نوري حمودي القيسي:17.
[4] ديوان امرىء القيس :ق 92/9 .

وسعها الممتد من الأجزاء الشمالية والشمالية الشرقية وشرق نجد وجنوبها [3] وفي ظل هذا الوصف المحيط بصحراء العرب التي هي جزء لايتجزئ من واقع العربي الموغل في هذه القفار على ظهر دابته بحثاً عن نفسه التائهة في هذا الملكوت الواسع ويصف امرؤ القيس ذلك حينما قال :-

وخرق كجوف العير قفر مضلة قطعت بسام ساهم الوجه حسان [4]

فشبه هذه الصحراء المترامية الإطراف الخالية من معالم الحياة بجوف العير هو رجل من بقايا عاد الآخرة يقال له حمار بن مويلع وكان له جوف فيه ماء نبات وخضرة، فعصى الله فألقى الله عليه الجفاف او الظمأ على واديه حتى أقفرت من الحياة فضرب بها المثال في الجفاف والقحط فقيل هذا المكان أقفر من جوف العير , فقاس المجهول من جهة الدلالة والأثر بما هو معلوم من الجهة نفسها ليرينا امتداد هذا الفقر وحجمه في صورة المشبه به الذي ضربه مثلاً فأومأ من خلال هذا القياس القائم على الادعاء أن المشبه هو المشبه به من باب التمثيل والقياس وعلى هذا الأساس فأن هذه الصحراء ليست فقط لا حياة فيها كجوف العير وإنما تشمئز لها النفس وكأن امتداد غضب الله تعالى قد حاق بها فخلق الشاعر بنية شعرية تداخلت فيها العلاقات والوظائف بين جانبي الصورة حتى صار لافرق بينهما [1] أي جوف العير والصحراء وهنا تكمن المبالغة فلم تعد الصحراء أرضا يباب تشمئز لها النفس فحسب بل خلعت على الشعراء هواجسهم الملبدة بالخوف والحزن في البحث عن نفوسهم الضائعة بين رمالها على نحو ما نجده عند لبيد بن ربيعه العامري الذي صهر صورته بين بكاء الصدى وشجو البوم في هذه الأرض اليباب اذ قال :-

ولقد قطعت وصيلة مجرودة يبكى الصدى فيها لشجو البوم
بخطيرة توفي الجديل سريحة مثل المشوف هنأته بعصيم[2]

فالشاعر يسقط حزنه على الموجودات الصحراوية ليرتوي من جفافها بكاءً وحزناً فيخيل له في هذه الصحراء اليباب طائراً خرافياً ((الصدى)) وكأن هذه الصحراء هي القاتل

---

[1] ينظر: المبالغة في البلاغة العربية , د. عالي سرحان القرشي : 184 .0

[2] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري :ق:/114-115 . طائر خرافي والحظيرة: ناقة تحظر بذنبها , المشتاق للوطن.

[3] ديوان الأعشى الكبير :ق 39 /255 . الوديقة:الصحراء الملتهبة في وقت الهاجرة شهباء :لانبات فيها , الأكم :جمع أكمة:وهي التل الرابية

والشاعر هو المقتول والطائر هو الداعي إلى الويل والثبور ((فالصدي والبوم)) هما رمزان للفراق مشخصاً تلك الطيور نحو الآدمية في الشعور الإنساني بما حازا من بكاء وشجوا، فصارت لوحة الإسقاط والتمازج مع الصحراء وسيلة وغاية نحو عالم متفرد في الشعور الرمزي إزاء الموجودات فغدت الصورة التشخيصية معادلاً موضوعياً او عنصراً موازياً لذات الشاعر ويلتف الغلو على انعكاسات ذلك المعادل اذ نجد إضفاء او إسقاط الصفات الإنسانية نحو تلك الطيور المعبرة عن نفس الشاعر الهائمة ورب سائل يسأل ليقول كيف وصلت الطيور إلى الصحراء منقطعة لا حياة فيها !!. فكان حق الشاعر أن يصف نفسه في إطار الواقع ولكنه أوصل إحساسه بصورة مغالية مكافئة لوجود ذلك الإحساس الملتهب شوقا ومرارة .

وكانت رمال الصحراء الملتهبة محطة هلاك تقاسم الشعراء هولها الجارف نحو الفناء، فهذا الأعشى يصور ذلك قائلاً :-

ووديقـــــــــة شـــــــــهباء ود	ي أكمهـــــــــا بســـــــــرابها
ركـــــــدت عليهـــــا يومهـــــا	شـــــمس بحـــــر شـــــهابها
حتـــــــى اذا مـــــا أوقـــــدت	فـــــالجمر مثـــــل ترابهـــــا

(3)

فارتدت الصحراء الأكم سراباً واستقرت عليها الشمس ركوداً ليتساقط شعاعها شهباً حتى صارت رمالها جمراً ملتهباً إذ سمى وصفها – أي الصحراء – نحو المثال ولكن أي مثال ؟! اذ بنى الأعشى من الحياة الصحراوية مسرحاً ليعلن عليه تهكمه من حرها وتمرده_على واقعها المهلك وتحت سلطان التذمر والتهكم.

فراح يرى الأشياء على غير واقعها مضيفاً إليها صفات تركيبية حركية مشخصاً حركة الصحراء إزاء الشمس لما أضاف إليها من الأكمام والركود، فضلاً عن الشهاب ذلك النجم الثاقب الذي يخرج بين الحين والآخر في الليل ليكون بشعاعه الخارق شعاعاً شمسياً لا جرما سماوياً , وجاء قلب القالب التشبيهي الذي صهر فيه حرارة التراب بالجمر فقدم المشبه به (الجمر) على المشبه (التراب) ليضفي على التراب دلالة مهولة من التوقد نحو المحال مكتنفة هذه الصورة أبعاد الغلو فكان حق الشاعر إزاء هذا الوصف المهول لحرارة الصحراء أن يصف بركاناً ذا حمم متوقدة لا صحراء متجمرة يسير عليها الإنسان !!.

وربما كان اتساع الصحراء وتدرج الرمال في مسير الحداة يعكس رؤية البحار أمام تلاطم أمواجها وفي هذا السياق اذ نجد زهير بن أبى سلمى يقول:-

يغشى الحداة بهم وعث الكثيب كما	يغشى السفائن موج اللجة العرك

كمـــــــــــــــــــــــــــــــــا

[1]

فمزج الشاعر بين حدود الأشياء بين أرض صحراء وسفن وماء ليركب بين هذه وتلك رؤياه لأبلٍ أخذت طريقها بين الرمال حتى غشيت عنوة عنه منتزعة الاهل والأحبة، كما غشيت أمواج البحر المتلاطمة السفائن وراكبيها , فتلاشت تلك الحدود في الصورة التشبيهية المركبة المنتزعة من الواقع الجذور لتخرج الصورة نحو المثال الملامس للإدراك الحسي [2]وهنا تكمن المبالغة في وصف حركة الرمال الحاصلة في الوهم الممكن لا المستحيل ((فالشاعر يؤلف صورة وهمية من مفردات حسية))[3].

وإذا كانت الصحراء في واقعها أرض خالية من الحياة فتحولت في قانون الشاعر أرض خصبة بالوحشة والخوف من مشاهد تصويرية مؤلمة فكانت نذير سوء لاستيطان تلك المشاعر المهولة , فأن وصف الجبل اخذ من الصحراء بعداً مغايراً لواقعه منها اذ عكس في نفس العربي الصمود والصبر من ثباته رسوخه,الا أن الحارث بن حلزة غالى في إسقاط نوازله وهمومه , فراحت تلك الجبال الشامخة تتشارك معه لتغاير واقعها الطبيعي قائلاً :-

لـــوان مـــا يـــأوى إلـــي أصـــاب مـــن ثهـــلان فنـــدا
او راس ر هـــــــوة او رؤو س شـــوامخ لهـــددن هـــدا

[1]

فشخص لتكالب الهموم والنوازل ((يأوى)) وكأنها – أي الهموم والنوازل كائناً ضعيفاً يلتجئ إلى قوي او إنها ملتصقة محبة اليه, وجاءت ((من)) لتقرر حجم المعطى من ذلك اللجوء الجبلي فهي ((تبعيضية)) تدل على مقدار بسيط من تلك الهموم اللاجئة إلى هذا الجبل او مجموعة الجبال برؤوسها ،وجاءت لو لتعمق دلالة اللجوء في ذلك النزوح الهمي , اذ لم تؤدي وظيفة ضم السبب بالمسبب فحسب[2] بل صهرت الجانبين في إطار فني عكس فيه حجم الغلو.

---

[1] شعر زهير بن ابي سلمى :ق 76/5. العرك : جمع (عركي) وهو النوتي أي الملاح الذي يدير السفينة

[2] ينظر: الصورة الحلمية والصورة الشعرية من الوجهة النفسية , مسلم حسب حسين مجلة أقلام :ع 7/1992 :114 .

[3] نظريه المعنى في النقد القديم ، د. مصطفى ناصف :120 .

[1] ديوان الحارث بن حلزة :ق 20/6 ثهلان ورهوة : جبال .

[2] ينظر:الدلالة الزمنية في الجملة العربية , د. علي جابر المنصوري: 129 .

فيأتي جواب الشرط في جرسه الصوتي ليواكب ذلك الحجم الخارق للهموم وفعلها على الجبال في محفل قياسي حيث ((لهددن هدا)) فيرينا ذلك الهدا الذي ابتدأ بهدوء مريب ثم بضجة متواصلة وهو ما تعكسه (الهاء) من حروف الهمس و(الدال) من الحروف الشديدة وتكرارها معاً يوحي بالتجدد والحدوث لذلك الصوت المجلجل للهد.

ومهما يكن من شيء فأن الحارث لم ينظر إلى الجبل في إطاره الواقعي ليستجلي منه الشموخ كعادة العرب, ولكنه نزع من همومه الثقيلة ليسقطها على رؤوس الجبال فإذا هي تفترش الأرض سقوطاً وهنا يكمن الغلو في مغايرة الواقع وتوحد الشعور بين الطبيعة والإنسان وخص الرؤوس من الجبال ليعمق اثر السقوط ويؤطر دلالته في علاقة مجازية ,أطلق عنان الجزء منها ((الرأس)) ذاهباً بها نحو الكل في الاحتواء الدلالي المنصهر في بوتقة ذلك الغلو.

مهما يكن من شي فان عكس المبالغة والغلو على الصور البلاغية في وصف الطبيعة الصامتة عمقت الدلالة السطحية للصورة نحو المثال او المحال المنعكس من ذلك الواقع الظاهري , فذوب الشاعر نفسه في جسد الطبيعة الصامتة ليقرع من سكونها أشكالا وهيئات جديدة، عكست في مراياها نفسه المهمومة ولكنها متحررة من جدران الواقع.

فلم يجد الشاعر بد الا في ليل يطول مع الدهر لينقلب في صورة وحش كاسر , وسماء ملبدة بالهموم لا الغيوم فحسب راح يستسلم((بوجدان قلق وإيمان غير مستقر يتراوح بين الصدق والوهم وينساب بين الضياع والوجود))[1].

ويبقى الخيال في عالم الشاعر السلاح الوحيد الذي يملكه في صراعه مع الزمن ليدل على مقاومته وقوته[2] ويبقى الفاصل هو قدرة الشاعر في استحضار الصور المميزة في بحر الطبيعة الذي أوغل به الشاعر غلواً في نسج صورة البلاغية.

---

[1] وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية , د. نوري حمودي :18.

[2] ينظر: الشعر والتجربة , ارشيالد مكليش : 226 .

المبحث الثاني

صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة المتحركة

كانت الطبيعة المتحركة من جواد وناقة ومهاة وظليم مع تماس روحي لنفس الشاعر المهمومة والمذوبة فيها ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا أن الشاعر الجاهلي بعامة وأصحاب المعلقات بخاصة كان يرى في تلك الحيوانات الأهل والأصحاب الذين يشاركونه ضراءه قبل سراءه , فحصدت صورهم البلاغية لوصف الطبيعة المتحركة الاحتواء الروحي لذلك التمازج الخيالي مستغرقة حجم المبالغة والغلو في تلك الصور البلاغية حتى صارت المهاة والجواد والناقة والظليم وغيرها من حيوانات وصفاً مغايراً مغترباً عن واقعها الوجودي، فلم تعد تلك الصور البلاغية وصفاً يكافئ بين طرفين متباعدين فحسب بل كانت وسيلة هامة لامتطاء الصعاب والأهوال محفزة أحيانا للفخر بعبورها على نحو ما نجدة عند امرؤا القيس في وصف فرسه المثالي قائلاً :-

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معاً ... كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه ... كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح اذا ما السابحات على الونى ... اثرن غباراً بالكد يد المركل
على العقب جياش كان اهتزامه ... اذا جاش فيه حميه غلي مرجل
يطير الغلام الخف عن صهواته ... ويلوي بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره ... تقلب كفيه بخيط موصل
له ايطلا ظبي وساقا نعامةٍ ... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

(1)

ولو تتبعنا صفات ذلك الفرس لوجدنا لوحة فنية زاخرة بالحركة والهيئة فضلاً عن الصوت فراحت تلك الصور تنهال برقاب بعضها متعاضدة لجلي معالم الغلو حيث استعار لسرعتها جلبابا خيالياً من((القيد)) للإحاطة بفريسته في استعارة تصريحية طوى فيها الطرف الواقعي ((المشبه)) او السرعة وصرح بذكر طرفها الخيالي ((المشبه به او القيد)).

---

(1) يوان امرىء القيس :ق1 /19-21 . الا وبد : الوحش ,اللبد :ملامسة المتن الكد يد : الأرض الصلبة الموكل بالرجل, والإرخاء :عدو الذئب , والتنقل :قفزات الثعلب.

فصارت هذه الفرس تضاهي الوحوش الكاسرة في الإدراك والجثوم على الفريسة , فتمتد إبعاد تلك السرعة متلونة في صور تركيبية مترامية الأبعاد حيث الطباق الحاصل من (الكر – الفر) (مقبل – مدبر)فتحركت الصورة باجتماع الامتداد في صيغة المبالغة ((مفعل)) التي حوت مخزون الطاقة المحركة لتلك السرعة مضيفاً بعداً خيالياً، اذ لا تعاقب بين الحركتين الحاصلة بين الكر والفر ويمكن استشفاف ذلك من السياق نفسه حيث دلالة((معاً))، فضلاً عن حذف ((الواو)) بين المتضادين مؤكداً ب(معاً)الوصف الخيالي الاستحالي، اذ لا يتصور وجوده حتى في الوهم [1] وألا لكان هذا الفرس مقعداً بعد تنافر وعدم انسجام حركته هذه، مضيفاً إلى ذلك الوهم بعداً آخر في الصورة التشبيهية موازنة او مكافئة للكر والفر هي صورة تساقط الجلمود الذي ألقاه السيل العارم من مكان عال((كجلمود صخر حطة السيل من عل)) ويمتزج بالمطر، فصارت سرعته تضاهي المطر نفسه في (مسح) حيث الاستعارة المكنية في تجسيد حجم تلك السرعة.

فهناك بون شاسع بين سرعة فرسه وباقي الخيول ((السابحات)) وما توحيه من دلالة على التحكم والسخرية في اثبات فتور وصعوبة حركتها في حين أن فرسه تتماطر سرعة لا سبحا فحدته ثقلاً حتى على الأرض في ((الكديد المركل)) ولكن ما علة هذه السرعة التي تبعث على الاستمرار والطاقة ؟

فتأتي الصور طوع حضورها في احتواء الطاقة الحركية المعاضدة للصوت فضلاً عن الصورتين السمعية والبصرية حيث الجرس الصوتي الجناسي بين صيغة المبالغة ((جياش)) و((جاش)) ليعمق دلالة السرعة مما يضفي استمراراً لجري الفرس.

واحتضن الصوت المنبعث الصورة ليلون في الطرف الآخر منها معالم القوة والطاقة الخيالية المغايرة للواقع ،اذ شبه ذلك الصوت المنبعث من الفرس عند الجري بصوت القدر، وخص حميه فضلاً عن الغلي ليرينا امتداد الطاقة والنشاط في صورة وصوت القدر، فكسر الشاعر الحاجز بين الصوت والصورة بالاحتكام إلى العقل لا العادة , فصارت الصورة الداخلية خارجية والخارجية داخلية دالا على مكامنها الأولية فجعل من الطبيعة فكراً يوحد العلاقات بين متنافرات محيلا ذلك الفكر إلى الطبيعة نفسها[2].

ولم يترك الشاعر ذلك الفرس الخارق للواقع بلا شكل او جسم بعدما لون سرعته وقوة صلابته بصور خيالية أخذ الغلو التخييل بزمام أبعادها المثالية فراح يرسم ذلك الجسد معززاً ذلك (بلام) التملك له في احتواء البعد الخيالي القائم على التشبيه البليغ فشبه خاصرتيه

---

[1] ينظر: سر الفصاحة،ابن سنان الخفاجي تحقيق عبد المتعال الصعيدي : 262.

[2] ينظر: الصورة الأدبية , د. مصطفى ناصف :27 .

بخاصرتي الظبي في الضمور , وساقيه بساقي النعامة في الطول والصلابة , وسيره الخفيف بجري الذئب , وجريه الشديد بسير الثعلب وجاء حذف ((المشبه)) الذي دل عليه الضمير المقدر في السياق من أجزاء حسية ((الخاصرة والساق)) لتصهر بذلك الايجاز المكثف المعاني للتركيب المادي او الحسي للفرس في انتزاعها من حيوانات أخرى مما لايمكن تصور وجوده في الواقع والوهم، وهنا تكمن معالم الغلو الاستحالي في إخراج ما لايمكن وجوده وإدراكه في الوهم مخرجاً فنياً يعمق الدلالة بين متنافرات بالتركيب والترتيب والتفاعل بين عناصرها البلاغية خاصة بعدما وازن الشاعر بين سرعة وابله بالمطر وباقي الخيول السابحة التي أومأ بسبحها عن إعاقة الحركة بفعل قوة دفع الماء، ناهيك عن التصور الجسدي للفرس الخارق للعادة لا الخيالي فحسب. فكان حق الشاعر لو جانبنا الواقع وصف طائرة حديثة لا فرس حيواني وربما كانت رؤيا الشاعر لنفسه تصب في تجسيم جديد لرؤيا فرسه بما أسقطه عليه وتساقط من صفات ادعائيه تجاوزت الكمال نحو الشكل والهيأة والصوت في قناع الغلو الفني , ويصدق هذا الحال على عنترة الذي كرهت نفسه الحروب بما تخلفه من ويلات وثبور فوجد في فرسه المتسربل بالدم مخرجاً للإعلان عن موقفه خوفاً أن يتهم الفارس الشجاع بالخوف والخذلان فحازت فرسه صفاتٍ إنسانية بعدما صب فيها موقفه فقال :-

مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم
لوكان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمي

(1)

فشخص فرسه بإضافة الوعي والإدراك العقلي للأمور وعواقبها، فصارت الشكوى صفة غايرة من واقعها الإنساني إلى الإدراك الحيواني مؤكداً بـ((ليّ)) سماع وإدراك مكمن هذه الشكوى الممتدة بالدمع والصوت فضلاً عن الصورة البصرية ((فازور من وقع القنا بلبانه)) فكانت الصورة نتيجة حتمية للشكوى ولكن هذه الشكوى لم تخرج الفرس بما هوله، وهنا تكمن المبالغة في إضفاء صفة مثالية دون الخروج الكلي للصورة نحو المحال.

ودليل ذلك هو تكثيف الشاعر لمعنى الإفصاح عن الشكوى بغير جهاز النطق الإنساني فالشاعر مدرك أن الحيوانية خالية منها ودليل ذلك ((لو كان يدري..او كان...)).

فهناك تفاوت واضح في نسبة الإفصاح في المبالغة عن الغلو, فالأولى تستلزم صفة خيالية من غير العدول عن الحقيقة هيأة ووصفاً, اما الغلو فهو ما يستحيل وصفة بالحقيقة بتعدد

---

(1) ديوان عنترة بن شداد : محمد سعيد مولوي/218-217, أزور: مال والعبرة: الدمع , تحمحم :صوت متقطع.

الصفات وتعمق الدلائل والإشارات القائمة هيأة وصفاً في الخيال وربما كانت تلك العلة في التفاوت مدعاة لإدراك الحاتمي مقر المبالغة في وصف عنترة وان اغفل سبب ذلك[2].

ومهما يكن من شيء يبقى لوصف الفرس الحظوة عند شعراء الجاهلية بعامة وأصحاب المعلقات بخاصة , فأخذت صورهم البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو تتلون بالقوة والشجاعة والبطش في إرهاب العدو على نحو ما نجده عند الأعشى القائل :-

اذا ما سار نحو بلاد قوم أزارهم المنية والحماما
تروح جياده مثل ألسعالي حوافرهن تهتضم السلاما
كصدر السيف أخلصه صقال اذا ما هز مشهوراً حساما

(1)

فغدت الجياد وسيلة لتهويل الطرف المتنازع بما حازت من وصف خرافي خارقة للوصف الحسي الوجودي , فانصهرت رؤيا الجياد بالسعالي الأسطورية في أبعاد الصور التشبيهية القائمة على ((مثل)) في اثبات نسبة الغلو بما تتيحه من انصهار بين الواقعين المخالفين للعادة والطبع ، اذ صارت تلك الجياد وسيلة لبث الخوف والروع في نفوس العدو كما السعالي، وهنا يكمن مغزى ذلك الغلو ولكن ما امتداد تلك الوسيلة في بث ذلك الخوف والروع ؟

فتاتي الألفاظ طوع أمرها ليتطابق الغول مع الجياد كهيأة حاصلة من ذلك الصهر البلاغي , فلم تكن تلك الجياد تتحرك دون أن تبث تداعيات الخوف والفزع، فراحت ((تهتضم)) الصخور بدل كسرها، فأستعار(الهضم) لحركتها في اثبات الهول والفزع بصورة الاستعارة المكنية، فتراسلت الحواس متبادلة الذوقية بدل اللمسية فصار ذلك الخلع الذوقي على اللمسي يعكس بشكل متكافئ الرغبة في تقدم الخيل من جهة ،وهول ذلك التقدم من جهة أخرى من خلال ((أعادتها في صورة شعرية منحرفة عن الواقع ولكنها غير خارجة عن إطار الحواس))[2] ناهيك عن التجدد والاستمرار في ((تهضم)) من جهة الحدوث الفعلي للاستعارة . فلبست تلك الجياد المحاربة ثوب السعالي هيأة ووصفاً وهنا يكمن مغزى الغلو في اثبات الخوف وبث الرعب في صورة تلك الجياد المسالمة في واقعها المادي فتراسل

---

[2] ينظر: حلية المحاضرة ، الحاتمي تحقيق : جعفر الكتاني :1/95-94 .

[1] ديوان الأعشى الكبير:ق29/199 . السلاما : الصخور

[2] الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام , رسالة دكتوراة أجازتها كلية الآداب في الجامعة المستنصرية , صاحب خليل إبراهيم1992: 286 .

الحواس وتبادلها في الوصف التصويري يبعث في السياق الشعري – أيا كان وصفه –الروح في أغناء جزيئات الصورة وتوسع مدركاتها الدلالية موازنة بين ربات الخيال والإحساس.

فهذه جياد في صور النابغة تبادلت الحماسة البصرية مع الذوقية راسماً تهالكها وضعفها الخيالي اذ قال :-

قاد الجياد من الجولان قائظة ... من بين منعلة ترجى ومجنوب
حتى استغاثت بأهل الملح ما طعمت ... في منزل طعم نوم غير تأويب
ينضحن نضح المزاد الوفر أتاقها ... شد الرواة بماء غير مشروب [1]

فشخص وصول تلك الجياد المتعبة بـ(الاستغاثة) لما بان عليها وانضح من جهد كان على موعد نحو هلاكها , فأضاف النابغة لتلك الحيوانات القدرة على الاستصراخ لطلب الغوث للراحة والاستكانة بعد ذلك الجهد المضني، فتراسلت الحواس مستعيراً لمدة النوم ((طعم)) فخلع بعد ذلك الاستصراخ والجهد المضني حاسة ذوقية على بصرية استشعاراً باللذة، فصار النوم والجوع حاجة ملحة لتبديد ذلك التعب وهنا تكمن المبالغة في الإفصاح عن ذلك الجهد شكلاً لا هيأة عن طريق الاستغاثة التي كساها الشاعر في الصور الاستعارية المعتمدة على المدركات الحسية نحو التفاعل والاتحاد بين أطرفها المتبادلة [2] مطلقاً العنان لتصوير ما يمكن إدراكه في الوهم فتساوي الحاجة إلى النوم كتساوي الحاجة إلى الجوع فكان هذا التبادل يمازج بين متساوين في الوظيفة الشعرية ولكن ما امتداد ذلك الجهد الذي مازج بين وصفين متباعدين وان جمعتهما الحاسة لا الحاجة فحسب ؟

فتأتي الصورة المائية لتصور تلك الطاقة التي بددها الجهد حيث صارت صورة ذلك العرق المتصبب منها بصورة خيالية مازجاً منها بين الجياد والمزاد في صورة بلاغية جاء فيها التشبيه البليغ محتويا بطريقة المفعول المطلق مزايا ذلك المزج الخيالي المهول مؤكداً ذلك الجهد الذي ذهب بلا فائدة بـ((بماء غير مشروب)) فكانت الصور المائية الهائلة امتداداً لجهد تلك الجياد من جهة ومكافئة لسرعتها الخيالية من جهة أخرى،على نحو ما نطالعة عند طرفة القائل :-

مر فوعها زول وموضوعها ... كمر غيث لجب وسط ريح
تثعب بالفارس ثعباً كما ... يثعب با لقرقر ماء النضيح [3]

---

[1] ديوان النابغة الذبياني :ق 50/3 المجنوب : الفرس او مقود بجانب آخر ,التأويب : سير النهار, النضح :العرق المتصبب منها أتافها : ملأها.

[2] ينظر صورة البحر ي الشعر العربي الحديث بالخليج العربي :هيا محمد عبد العزيز :149.

فشبه سرعة فرسه الخيالية وصوتها المنبعث من ذلك المرور الأسطوري بصورة المطر الذي صففته الرياح لجباً وصفاً خيالياً حاصل من المرور الخيالي وانعكاساً لتلك الخفة في أدراك المثال لحركة الفرس ف((أصبح الفرس والمطر معاً جزأين مترابطين))[1] في بوتقة جديدة متعالية عن الوجود.ولو جانبناً الواقع لرأينا من المحال أن يجتاز الفرس سرعة الهواء الحامل للغيث مهما صور وهنا تكمن أبعاد الغلو في الاحتواء التشبيهية المتولد من الفرق الحاصل بين السرعةو الفرس والغيث[2] مدعياً التطابق والتلاحم بين الخفة والسرعة من جهة , والفرس الغيث من جهة أخرى.

ومن هنا نجد أن صور الفرس غدت عنوان فخر الشاعر في صورة الخيالية , فلابد لهذا العنوان أن يكون مشرقاً مثالياً لاستشعار التفرد الذهبي بالفوز والغلبة به وان كان ذلك الإشراق الذي وصفة الشاعر مكتنفاً للمبالغة والغلو في الوصف المشرق.

فتلاقت صور أصحاب المعلقات ممتزجة مابين مدرك حسي إنساني تارة على نحو خيل عمرو بن كلثوم في التقدم والخيار , والمكنونات المعنوية والحسية للطبيعة ذاتها تارة أخرى، كما نتلمس ذلك عند لبيد بن ربيعة وصورة خيله الممطرة والملونة بشقائق النعمان عند طرفة وأسراب القطا عند عبيد بن لأبرص وزهير[3]. وأبحرت الناقة نحو عالم الخيال في صور الشعراء ملونة أبعاده بصورة بلاغية مكتنفة للمبالغة والغلو بعدما قاسمت الشعراء خوفهم وحزنهم وشوقهم مرتدية ثيابا حيوانية اختلفت مقاييسها هيأة وشكلاً مابين حمار وبقرة وظليم ونعامة، فلم تعد صورها تلك معادلاً موضوعياً لنفس الشاعر الهائمة المهمومة فحسب بل هي مشاهد تخيلية مكتنفة حجم البون الشاسع بين الواقع والمثال بما أمدها الشاعر من قدرة على امتصاص الصعاب تارة والاستسلام إليها تارة أخرى ،على نحو ما نجده عند امرؤ القيس الذي تقاسمت صورته – أي صورة الناقة في وصفها الخيالي مابين نديم يترنح طرباً وحمار وحشي اذ قال :-

بإدماء حرجوج كان قتودها ... على أبلق الكشحين ليس بمغرب
يغرد بالأسحار في كل سدفة ... تغرد مياح الندامى المطرب

[4]

---

[1] قراءة ثانية لشعرنا القديم :د. مصطفى ناصف :79 .

[2] ينظر: فن الوصف، ايليا الحاوي :92.

[3] ينظر: شرح ديوان لبيد العامري : ق 49/8 , وديوان طرفة بن العبد : ق 78/5 وديوان عبيد بن الأبرص ص : ق 226/6 , وديوان زهير بن ابي سلمى : ق 150/12 –151.

[4] ديوان امرىء القيس : ق 45/3 . الإدماء : الناقة البيضاء , الحرجوج : الطويلة , والقتود : أداة الرحل والمغرب:الأبيض الوجه والاشفار.

فشبه الناقة وهيأة نشاطها بحمار الوحش سرعة، ولكن أين امتداد الحمار بين أبعاد التشبيه ؟ فأحتال الشاعر ليوسع البون التخيلي للصورة التشبيهية فحذف الموصوف (الحمار) وتقدير الكلام ((على حمار أبلق الكشحين)) مبقياً الصفة المميزة له لتكون أكثر تماساً بالمشبه لا المشبه به فحسب، فضلاً عن التأكيد الحاصل لصهر الطرفين فمجيء (أن) الناسخة بعد الكاف التشبيهية و(ليس+الباء) يضفي لهذا الادعاء مشروعية في أن الإدماء هي الحمار بعينه بجميع وصفه ،وهنا يكمن الغلو في اثبات تلك المشروعية الحاصلة بالصهر والاحتواء.

وتمتد صورة الغلو فأوما بحركة الندامى المنتشين في الصورة الحركية المدعومة بالصوت مستعيراً من الطيور صوتها (يغرد) فشبه الحمار او (الناقة المتحمرة) بالطيور،فطوى المشبه به مجرياً الاستعارة المكنية بانتزاع صورتها إلى تلك الناقة والندماء، فصار الندماء والناقة المحتمرة لا فرق بينها الشكل والهيئة ، ناهيك عن التمازج الروحي الذي عكسته دلالة التشبيه البليغ بطريقة المفعول المطلق ((يغرد (ك) تفرد مياح الندامى)) ليعمق ذلك التفاعل والتلاحم الوظيفي للصورة الشعرية عامة والغلو الوصفي خاصة و ((الصورة الشعرية هي التي تحوي بأكبر قدر ممكن من تلك الدلالات والا ثار التخيلية))[1] مصورة في بعدها البلاغي الملون التخييل من جهة الغلو مالم تجربه عادة نحو ما جرت به العادة وغلب عليها العرف والطبع[2].

ولعل أهم ما يميز معايير المبالغة والغلو في الصور التشبيهية الملونة بالمثال الوصفي للناقة هو اتساع الفجوة الدلالية للأفق الصوري، فيغوص الشاعر في نسج قصص تجمع بتعدد أطراف المشبه به أبطالا حيوانية من ثور وأتن ومهاة ونعامة وظليم، متناسياً في اغلب الأحيان نقطة الانطلاق في طرف المشبه او الناقة مستطرداً بين تلك الأبعاد التشبيهية [3] الدائرة في فلك المبالغة والغلو من جهة والعمق الدلالي من جهة أخرى.

---

[1] الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية :د.مجيد عبد الحميد :155

[2] ينظر: النكت في أعجاز القران ، الرماني :81

[3] ينظر: فن الوصف :ايليا الحاوي:92 , والرحلة في القصيدة الجاهلية : وهب رومية : 98

فتلونت ناقة زهير بن ابي سلمى ما بين امرأة تقاسمت مع البقرة الوحشية وأتان مسرعة تسابقت مع صاحبها (الحمار) فغاص في تصوير الحمار وإبعاده باحتواء صورة خيالية كان الغلو رائداً فيها اذ يقول :-

يخـــر نبيثهـــا عـــن حاجبيـــه فلـــيس لوجهـــه منـــه غطـــاء
يغـــرد بـــين خـــرمٍ مفضـــياتٍ صـــواف ٍلـــم تكـــدرها الـــدلاء
يفضـــله اذا اجتهـــدت عليـــه تمـــام الحســـن منـــه والـــذكاء
كـــأن ســـحيله فـــي كـــل فجـــر علـــى حســـاء يمـــؤ ود دعـــاء
فـــاض كأنـــه رجـــل ســـليب علـــى علياء لـــيس لـــه رداء
فلـــيس بغافـــلٍ عنهـــا مضـــيع رعيتـــه اذا غفـــل الرعـــاء

(1)

فلو تتبعنا صفات الحمار الذي ناب في (المشبه به) مناب (المشبه) او (امرأة الناقة) لوجدناها خارقة للعادة شكلاً وهيأة، فنجد ((خر نبيثها عن حاجبيه)) كناية عن صفة ((السرعة)) فغلبت الأتن أول الأمر صاحبها ((الحمار)) ولكن ما امتداد تلك الغلبة في احتواء البعد والكنائي؟

فتاتي الألفاظ طوع دلالتها في تصوير المشهد حيث ((خرّ)) التي تعكس بعداً صوتياً دلالياً في شكل السرعة فـ (تضعيف الراء) بعد (الخاء) الذي عكس معنى السقوط شيئاً بعداً أخر، فهناك فرق دلالي بين (خر) و(سقط) وهي علاقة خصوص لا عموم.

فتدرجت صفة السرعة بتدرج السقوط المادي للأتربة، فيدلنا بالتأكيد على تتابع سير الحمار وراء الأتن دون استسلام، فلم يفضله عنها غطاء مبالغة في تأكيد الحجم المتناهي المتبدد لهذه السرعة من جهة واستشعار ذلك الحيوان للشعور الإنساني والبحث عن النجاح دون استسلام من جهة أخرى.

---

(1) شعر زهير بن ابي سلمى : 1 / 127 النبيذ : الغبار , سحيل : صوت الحمار فاض : رجع، يمؤود : الارض.

فشخص الشاعر ملامح حمار مثالي بما أضفى ونزع عليه من صفاته الإنسانية جاعلاً مقياس تفضيل السرعة هو(تمام السن والعقل) فضلاً عن صوته الحيواني الذي تعالى بوصفه نحو الإنسانية بما أضفى عليه من تناغم صوتي فصار كأنه صوتاً إنسانيا مفهوماً يدعو صاحبه وينادية ،وخص وقت الفجر في ذلك النداء مبالغة في إضفاء للبعد الزماني

انطلاق للحياة وتجددها، فصار البشر والحيوان في درجة واحدة من الكمال العقلي والوصفي فالصور السمعية هي امتداد لخيال الشاعر في توظيف الحواس للكشف عن مكنوناته وتجاربه.

فصار صوت الحمار هو صوتاً غريباً ينأى بحمل غربته فيدعوا أنيساً ويجاوب جليساً !!, فتعالى الوحيد عن وحدته وشدة لجاجته فصارت هيأته منكسراً ضعيفاً بما كساه الشاعر من عري وسلب أنساني مؤكداً حجم ذلك ب((ليس له رداء)) ومع ذلك الانكسار ،فأن غيرة الرجل تصاعدت عن مثواها المنهزم ليؤكد عمقها العربي الوجداني مؤكداً انتماء الأتن لمجتمع إنساني اعزل صار فيها الحمار الخيالي يأخذ زمام الأمور لا الإنسان من يأخذ أمره !.

فصارت (الغفلة,والرعية) هي مدركاته القيادية لا الإنسانية فحسب وهنا يكمن مغزى الغلو في اتباع التشخيص الخيالي حيث (الذكاء ,والدعاء) فضلاً عن (الفعلة والرعية) مؤكداً ب((كأن)) ومقدراته الإنسانية في احتواء الصور التشبيهية المركبة من البصرية اللمسية حيث (رجل سليب..ليس له رداء)) سمعية (يفرد.. سحيلة ..دعاء)) فتعالى الحيوان عن حيوانيته نحو قيم إنسانية سامية.

ولو جانبنا الواقع لكان الفاصل قولنا إن من المحال أن يتصف حيواناً كالحمار الذي ضرب به المثل في(الغباء والحمق) فيكون كل جزء منه متعالياً عن وصفه شكلاً وهيأة وصوتاً بل يخرج بالعند عن حماقته نحو الذكاء والغيرة بكل أبعادها الإنسانية فكان حق الشاعر وصف نفسه فحسب لا حيواناً خارقاً اندرجت أوصافه نحو الكمال الإنساني بما دار في فلك الغلو مما لا يدرك وصفه حتى في الوهم[1].

وربما كانت سرعة الناقة وقوتها محط مبالغة وغلو الشاعر على نحو ما نجده عند الحارث بن حلزة اليشكري الذي قال في معلقته الذائقة الصيت:-

غير أني قد استعين على الهم اذا خف بالثوي النجاء
بزفوف كأنها هقلة ام رئال دوية سقفاء
انست نبأة وأفزعها القنا ص عصراً وقد دنا الامساء
فترى خلفها من الرجع والوق ع منينا كأنه إهباء

[1] ينظر: لغة الشعر بين الممكن والممتنع والمستحيل : 266 .

(2)

وسط تكالب الهموم وازدحام العبرات يجد الشاعر الجاهلي بعامة وأصحاب المعلقات بخاصة في الدابة التي يمتطها سراً وجودياً ساحراً في امتصاص ذلك الطاغوت العملاق الجاثم على صدره , فراح الشاعر يصف ذلك البلسم – أي الناقة – وصفاً يلائم وقعها السحري , فتعالت عن واقعها نحو سرعة كادت فيها أن تطير مرتدية صفة ((بزفوف)) في لباس الاستعارة المكنية. اذ راح فيها الشاعر يطوي أول معالم الواقع في إضفاء سرعة النعامة على الناقة ومابين المسرعتين بون شاسع , فيعمق حدود المسرعتين ويذيبهما في صورة تشبيهية أطلت الناقة بصورتها غير الواقعية شكلاً وهيأة لونتها النعامة الحقيقية مؤكدة بأنها الناقة فيقيم الشاعر أبعادا عميقة لعملية التذويب.

فهناك تحولات بين طرفي التشبيه تكشف جوانب رؤيا الشاعر[1] للغلو من جهة التخييل , مشبها بالنعامة الضخمة (هقلة) وراح يغوص في تصوير أبعاد سرعتها في قصة خرافية قصيرة في النعامة (أم لأطفال)، فكنى بالأمومة عن عاطفة متفجرة بالحنان، فضلاً عن الصوت الذي تحدثه عند سرعتها لتصل إلى أطفالها وقت ((الغروب)) وضخمة، وربما كانت بهذا الحجم عرضة سهلة لمن يصطاد فشخص في الاستعارة المكنية شعورها الإنساني بالخوف والمسؤولية من حجة (أم رئال) و الخطر (آنست) من جهة أخرى لطلب السرعة، ولكن ما امتداد هذه السرعة في الاحتواء الذاتي لصورة الغلو؟

فتاتي صفات السرعة متناغمة في أثراء هاجس الأمومة من جهة والخطورة بما تردفه من حركة نحو والمسؤولية اذ ان قوائمها لا تلبث ان تحرك التراب مثيرة الغبار حتى نحو الأقدام تلك الا ثار تناغم الخيال في الوصف المثالي لناقته السريعة مضمنا فيها ملامح إنسانية عالية، وهنا يكمن الغلو وان كانت(تحت كل خيال حقيقية)[2] وما بين الحقيقة والواقعية للناقه والمثالية جسر الغلو ،والا لكان حق الشاعر ان يصف أما مثالية لا دابة يسير عليها وسط صحراء !! .

---

[2] ديوان الحارث بن حلزة :ق م/9-10 . الزفوف:السرعة النجاء : السرعة , سقفاء :م رتفعة. الاهباء : الغبار , الطراق: مطارق نعال الإبل.

[1] ينظر: تشكيل الصورة في شعر زهير مجلة كلية الآداب , جامعة الملك سعود , م 11ع 2 , 1984 , د. عبد القادر الرباعي :618 .

[2] ينظر: الخيال المتعقل ،د. جابر عصفور ، مجلة الأقلام ع (1) لعام 1980 : 58.

واذا كان الحارث قد ولدت رؤياه ملامح الأمومة الإنسانية في الناقة الصحراوية فان عبيد بن الأبرص كان أكثر إحساسا بضجر ناقته حاويا حنانها مضمنا أشواقها حينما قال اثر ارتحال الظعائن في ضاديته المشهورة:-

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... سلكن غميرا دونهن غموض
وحنت قلوصي بعد وهن وهاجها ... مع الشوق يوما بالحجاز وميض
فقلت لها : لا تضجري ان منزلا ... تأتني به هند إلي بغيض [3]

فبعد ان ارتسمت الظعائن طريقها نحو المستقبل الغامض ، راحت نفس الشاعر تهيم حزنا وشوقا ،فاستشعرت القلوص ذلك الحزن والشوق فاندمجت بالإنسان وانصهرت مشاعرها في الوصف البلاغي، حيث التشخيص المضمن لابعاد الاستعارة المكنية من جهة وعمقت دلالتها في احتواء المثال من جهة أخرى. فيمتد عمق ذلك بالإضافة المدركات الحسية عليها فيستنطق الشاعر حاستها البكماء في (فقلت لها) فهي ليست مدركة من الشعور الإنساني فحسب ،اذ أفصحت عن معالم النطق الكلامي بما أومأ به الشاعر من معنى تخيلي نازعا عليها صفة الحديث عن الشوق والهموم فنهاها عن الضجر لابتعاد (هند) فكان حق الشاعر وصف نفسه فحسب لا ناقة متضاربة المشاعر (حنينا وشوقا وضجرا ووهنا) فضلا عن الحديث، فإنما أراد الشاعر بها المثل وبلوغ الغاية في وصف الهموم والشوق، فانعكاس الصورة (أي صورة الناقة) على تلك المشاعر الدفينة اخرج الوصف من الموجود الى المعدوم.

و مغزى الغلو يكمن في المحال ان نجد ناقة حقيقية بهذه الصفات الا في الخيال الفني ومهما يكن من شيء يبقى الفن وحده كفيلا في تخطى أسوار الحقائق وآفاق الصور البلاغية والتطلع الى أوساط الإبداع[1] في احتواء المبالغة والغلو.

ولو تتبعنا المجال المحالي المكتنف للتحول الدلالي في صورة الناقة نحو المشبه به او البقرة عند لبيد بن ربيعة في معلقته الذائعة الصيت القائل فيها :-

خنساء ضيعت الفرير فلم يرم ... عرض الشقائق طوفها وبغامها
تحتاف أصلا قالصا متنبذاً ... بعجوب انقاء يميل هيامها
وتضيء في وجه الظلام منيرة ... كجمانة البحرى سل نظامها [2]

---

[3] ديوان عبيد بن الابرص : ق 31 /79 : الوصفي : اللمعان

[1] ينظر: علم الجمال ، عبد الفتاح الديدي : 214 .

[2] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ق / 308 – 309 .الغرير: ولد البقر ، بغامها : صوتها, العجوب : أطراف الرمل ، الانقاء : الكثبان , الهيام : الرمل اللين.

لوجدنا قيمة ارتسمت الجمال عاكسة الاحتواء المحالي في صورة البقرة الخيالية او لنقل (الوجه الآخر للناقة) التي لم يجد الشاعر في ضياع وليدها نقصها من كمال جمالها فقد نافست ضياء الشمس ونور القمرفهي(تضيء ومنيرة) فوازن الشاعر ما بين الشمس والقمر من جهة وما بين البقرة المنعكسة عن الناقة أصلا من جهة أخرى وتتسع المدركات المادية لتحوي دلالة المحال الضاربة في العمق الوجداني حيث الصورة التشبيهية ما بين البقرة والجمان المفضي الى حركة واضطراب فتكرر حيث (سل نظامها) وما أفضت به هذه الكناية من الكشف عن القلق المهول الذي لف ألام بعد اختفاء وليدها كما الجمان خانها السلك.

وربما نسي الشاعر ان هذه البقرة المذعورة قد صفقتها الرياح والأمطار والرمال في تلك الليلة المشئومة التي غاب على إثرها ابنها, فمن أين حصلت على ذلك النقاء والبروز في الصفاء لدرجة ضاهت فيها الشمس والقمر والجمان؟! وهنا يكمن الغلو من جهة الإغراق في احتواء الخيال ، فالشاعر عكس العاطفة على الصورة البقرة لتحوي البعد المموه عن الواقع او الممتنع.

وكما يذهب أحد الباحثين في استجلاء الموقف النفسي في صور المبالغة والغلو قائلا:- ((ان الخيال في اقترانه بالغلو وصور المبالغة يوحي بمشاركة.... العاطفة وجعل الأهمية للفاعلية الوجدانية في مدركاتها الحسية))[1] فالعنصر الوجداني هو محور كل صورة بلاغية مكتنفة المبالغة والغلو من جهة التخيل وليس العكس صحيح.

ويبدع طرفه بن العبد وصف ناقته (العوجاء) بما أسقطه عليها من صفات مثالية تعددت ملامحها وإنجازاتها في جلي معالم الغلو بما اكتنفت الطبيعة من بدائعها والإنسان من صنائعه في اثبات ذلك النسب الى الخيال والمثال قائلاً :-

وانـي لأمضـي الهـم عنـد احتضـاره بعوجـاء مـر قـال تـروح وتغتـدي
امـون كـألواح الاران نسـاتها علـى لاحـب كأنـه ظهـر برجـد
جماليـة وجنـاء تـردى كأنهـا سـفنجة تـردى لازعـر اربـد

(2)

---

[1] الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، د. عبد القادر فيدرح : 338 .

[2] ديوان طرفة بن العبد :ق 34/1. المر قال والامون : الشريعة النشيطة ،الاران : التابوت ، برجد: كساء مخطط ،النساة : الزجر ، جمالية نشبه الجمل ، السفنجة: النعامة ، الأزعر : ذكرها.

فلو تتبعنا صفاتها الخيالية وما تعكسه في إطارها البلاغي من عمق دلالي بين المادة في وجودها الواقعي وشكلها المتحول ذي الوجد المثالي ، حيث غدت الدؤوب الناقة في أكمل طاقاتها العليا من النشاط الدؤوب والسرعة.

فالشاعر لا يكتفي بأداء ذلك الكمال فراح يمد تلك القوة من الطاقة على ذلك النشاط حتى صارت القوة هي صفة تكافئ النشاط الخيالي في الوجود المثالي ,فنجد انعكاس الصور التشبيهية حيث كافئ بين (الناقة وألواح التابوت) ليرينا سعة جنبيها وشدة خلقها وربما كانت صورة اللوح او التابوت هي صورة غربية موهت في احتضان مكمن (القوة) في شكل الناقة الخارجي.

فتمتد حجم الصورة لتجلي معالم تلك الغرابة في التصور المثالي للقوة والنشاط حيث يبرهن على ادعاءه هذا في صورة التشبيهية وازنت بين حركة الناقة من جهة والطريق الذي (كأنه ظهر برجد) فهذه الصورة هي امتداد هائل لصوت التابوت ليرينا الشاعر ان ناقته حازت من القوة الظاهرية ما يساعدها على استعارة قوتها الداخلية من نشاط وحيوية حيث صار طريقها أمن العثرات معبد الخطوات لا طريقا صحراويا فحسب يلتفه الغموض وتحركه الرمال ,فباتت هذه الناقة ليست من صنف النوق بما ارتدته من صور دل بها الشاعر على مكافئة القوة في صورة الجمل ، والنشاط في صورة النعامة التي غلبت ذكرها ,وهنا يكمن الغلو في وصف الناقة التابعة لا المتبوعة فحسب.

ويبقى الفاصل هو اثبات ((الصلة بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود)) [1] فما بين ذك الوجود المثال بون شاسع حيث صارت الناقة منتمية الى جنس الجمال لا النوق في اثبات نسبة (جمالية) , فيتصور الشاعر من حركة التي لا تبلغ السرعة الخيالية التي رام إثباتها مرارا وتكرارا لنا ، فيتعالى ذلك الوصف فتخرج الناقة من تحول الى أخر حيث تجري وتمور كالنعامة (الا سفنجة) التي غلبت ذكرها (الأزعر).

فالصور التشبيهية عكست الإطار المتفاعل بين الناقة والجمل من جهة ، والسرعة والحيوية لتلك الناقة المتحملة او الناقة المستنوقة الغالبة لمن هو أقوى منها وجوداً (ذكرها) من جهة أخرى مما تقيمه دليلا على مزاعمنا في احترازه لصورة الجمل.

ومهما يكن من شيء نجدان وصف الناقة لم يكن ليجسد صراع الشاعر في حياته القاحلة من اجل الحياة نفسها فحسب بل كانت أيضا تعكس في مثالها الفخر بحيازة ناقة ربما لم تكن في واقعها حاصلة على كل الصفات التي أسقطها الشاعر عليها.

---

[1] دراسات في الشعر العربي , عبد الرحمن شكري تحقيق د. محمد البيومي : 247 .

فتوزعت صورا للناقة وتحولاتها عند باقي شعراء المعلقات المكتنفة للمبالغة والغلو فناقة الأعشى قاسمته الشكوى.

ومثلت الطيور والزواحف والحشرات البعد الثاني لصور المبالغة والغلو في الطبيعة المتحركة ,فاذا هي تبهر وتعجب خروجا نحو الوصف المثالي فهذا امرؤ القيس قلوب الطير التي حازت بها العقبان إعدادا لغذاء أفراخها اذ يقول :-

كان قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي [2]

فاستقلال أجزاء الصورة التشبيهية الجارية في مضمار يوحي بقيمتها الفنية من خلال التكثيف والإيجاز في الجميع بين التشبيهات متجانسة مستقلة.

ولو تتبعنا مضامين ذلك في هذه الصورة التشبيهية ,فنجد تشبيه قلوب الطير الرطب يوازي العناب واليابس يوازي الحشف البالي دون ان يكونا تركيبيا في مزج الرطب بالحشف والعكس صحيح.

فضلا عن تلك التعددية فهي قائمة بذاتها دون تقوم تعديتها على الوصل في حرف العطف وغيرها او في أطار ذلك يمكننا البحث عن دلالة المبالغة في احتواء هذه التعددية في الصورة فنجد العكس هذه الصور الجزئية على الكلية,إذ خص اليابس من قلوب الطير الموازي لصورة المشبه به زيادة في اضفاء الكثرة على هذا الصيد بحيث صار توكير تلك العقبان لمجرد الصيد وحده لا للتميز بين الجيد والردئ ,وهنا تكمن المبالغة في إضفاء صفة مثالية لقدرة تلك العقبان على تخطي حدود قدرتها الذاتية القاصرة في الوجود الواقعي فزادت الصورة الشعرية جمالا وامتدت عمقا وبرزت مجسدة وانتفى منها الغموض والظلام .... في استخدام الصيد كعنصر مضيء)[1].

وربما شاركت الطيور في صيدها مشاعر الندب والقداسة على المقتول الذي تروم الطير اصطياده على نحوما ذهب اليه عمرو بن كلثوم عندما قال :-

تركت نساء ساعدة بن عمرو عليه حواسراً وسط الديار
تركت الطير عاكفة عليه كما عكف النساء على الدوار [2]

---

[2] ديوان امرئ القيس :ق 38/2 . العناب : ثمر احمر اللون حلو الطعم ، الحشف البالي : لون من التمور الرديئة اليابسة .

[1] شعر الطرد عند العرب , عبد القادر حسين آمين / 372 .

[2] ديوان عمرو بن كلثوم:ق20 / 48 عاكفة عليه : مقبلة عليه يندبنه, الدوار :الدوران حول المعبود.

فشبه حركة الطير المقبلة على المقتول بحركة حسية هي دوران النساء حول المعبود ، فتعالى هذا العكف في الجمع المعنوي بين الحسيين واقعه محيطا ذلك الواقع بالقداسة عندما شاركت الطيور طائعة دعوى الويل والثبور ! فلا فرق حينئذ بين(الطيور والنساء)وبين (المقتول والمعبود) وهنا تكمن قيمة المبالغة في إخفاء صفة مثالية لحركة الطيور فكأنها جاءت تشارك الندب لا الطعام فحسب.

وبذلك نجد في التشبيه القدرة في ابتكار العلاقات بين الأشياء الحسية المجردة محققا تطابقها مع مقتضى الحال في دلالة تصارع الواقع نحو امتلاكها في بنات الفكر وطول النظر, فتروم إليها النفس راغبة طائعة ((لان الشيء اذا نيل بعد الطلب به والاشتياق اليه ، كان نيله أحلى وموقعه من النفس الطف ،وبالمسرة أولى ولهذا ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرود الماء على الظمأ))[3] .

فتوثقت المبالغة والغلو هذه الأواصر بين الواقع المجرد والخيال الإبداعي في اضفاء الوصف المثالي ومغزى الغلو في وصف طيور عمرو بن كلثوم هو طغيان الطبيعة الإنسانية على المعادل الموضوعي , الذي صب الشاعر فيه رؤياه للطائر من يقين وثقة خرجت من الوجود نحو المعدوم وتخطيه جدران الطبيعةالكونية نفسها اذ ان ((الفن المثالي يفوق الطبيعة .... الذي لا يتغير أبدا عن الكمال))[1].

اذا كانت صور المبالغة والغلو في وصف الطيور قد استأثرت لدى عددا من أصحاب المعلقات العشر[2] فان صورة الضفدع قد حطت رحالها في الوصف المغالي لتتجه صوب زهير بن أبى سلمى اذ قال :-

يحيل في جدول تحبو ضفادعه حبو الجواري ترى في مائه نطقا
يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقا
[3]

---

[3] الإيضاح في علوم البلاغية , القز ويني :تحقيق الشيخ بهيج الغزاوي: 244 .

[1] الشعر والتجربة،ارشيبالد مكليش:222.

[2] ينظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة : ق 52/8 وديوان عبيد بن الأبرص :ق 18/5-20.

[3] شعر زهير بن ابي سلمى : ق 64/4.

فاخبر عن كثرة الماء موظفا في ظل هذه الكثرة وصف الضفدع الذي بات يحبو في قوة دفع الماء كحبو الطفل ، فاستعار (الحبو) من حركة الطفل, فالاستعارة مكنية ,وامتدت الصورة محتضنة تلك الحركة الضفدع في صورة الجواري حيث التشبيه البليغ بطريقة المفعول المطلق ،فتعالت الضفادع عن واقعها في إشباع (حبوها) بحركة الجواري ومقيما دليلا علي انتعاشها اثر غمرها بالماء مضيفا إليها وصفا جماليا في حركة (الحبو) والهيأة (الجواري).

وتمتد صورة الغلو لتمازج في وصف الاستحالي خروج الضفادع عن اصل ورودها الماء متقاربة بذلك نحو الجواري والإنسانية (الخوف) من الغم والغرقا مشخصا في البعد الاستعاري معالم الغلو الاستحالي.

وربما تناسى الشاعر انه في محل يصف ضفدعا مائيا لا بشرا انسيا فمن المحال ان يغرق البحري في الماء لأنه مجاله الكوني يتنفس فيه الصعداء من اليابسة, وان كانت تلك اليابسة في بعض الأحيان تقاسم البحر فمن المحال ان تخرج الضفادع من الماء مخافة الغم والغرق, وعلة وذلك لأنهن بيتن في الشطوط بطبيعة الحال.

وتقاسم زهير بن ابي سلمى وعنترة صورة الذباب الذي هيجته خضرة الربيع فطرب في وصفها خارقا في طربه كينونته الواقعية مكتنفا ابعاد المبالغة والغلو على نحو عند عنترة بن شداد القائل:-

فترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غرداً يسن ذراعه بذراعه فعل المكب على الزناد الأجذم [1]

فلو تتبعنا الصفات الخيالية لوصف الذباب نجد تآزر الصور البصرية (ترى الذباب) والسمعية (يغني ، هزجا، مترنم، غردا) فضلا عن ا للمسية (يسن ،المكب، الزناد) في جلي معالم الغلو حيث استعار الشاعر (الغناء والتغريد) في الاستعارة المكنية.

فاغني الجانب او الصورة السمعية ذلك التمازج بين الواقع والخيال, فصار كيان الذباب كيانا يوازي الإنسان (غناء) والطيور (تغريداً) فلا فرق بينها, وتمتد الصورة الغلو اثر الخرق الذي أحدثته الاستعارة المكنية للغة الشعرية فتعاضدها الصورة التشبيهية نحو عمق جديد,

---

[1] ديوان عنترة بن شداد :ق 197/1 – 198. الهزج : المتتابع الصوت، المكب : المقبل على الشيء, والأجذم: المقطوع الكفة صفة المكب .

فشبه الكيان الصوتي بكيان ذوقي صوتي هي صورة (الشارب المترنم) ليؤكد توازي ذلك الكيان الإنساني المحترف للغناء القائم على الشرب.

فتمتد الصورة التشبيهية لتحوي القطب الذي دارت حوله صورة الغلو ، حيث عمق دلالة المشبه به (الشارب المترنم) بعد ما رسم له صورة إنسانية باهتة المعالم في البعد التشبيهي الثاني ، اذ شبه برجل مقطوع اليدين محاولا ان يقدح الزناد ، وهنا تكمن قيمة الغلو في ذات التشبيه التي أكدها صورة إنسانية في وصف الذباب فضلا من باقي أجزاء الصورة المتأزرة نحو جلي معالم الغلو الممتدة الأفق حيث استعار (السن) فصار السن من عمل الذباب لا الحداد فحسب ، فاحتوت الصورة الاستعارية في ثوبها المكني الحركة للذباب الخيالي ، فأين صورة الفرج والهرج من صورة مقطوعة اليدين؟

يبقى الفصل هو تصوير المثال الوصفي الخارق للواقع نفسه بما لايحده طبع او عادة فيغرق في أمواج الوهم الفني متجاوزا الحدود بين الواقع الطبيعي للذباب والوهم المفرط بين أدراج الخيال او المثال فالشاعر (يقرب المعاني البعيدة ويركزها في صورة قريبة محسوسة)[2] تعكس تلك المعاني في صورة موحية بعلاقات مجازية متشابكة ما بين البعد والقرب .

وكانت صورة الذباب عند زهير اكثر احتواء للحزن والألم من ربيع بات محطة للإفصاح عن مكنوناته الحزينة لا المفرحة او المطلقة العنان في جو الربيع قائلاً :-

الم تعلمي انـي اذا وصل خلـه كـذاك تـولى كنـت بالصـبرأجدرا
ومستأسـد ينـدى كـان ذبابـه أخو الخمر هاجت حزنه فتذكرا [1]

فشبه صوت الذباب وطنينه بترنم سكران الذي هيجه الخمر حزنا وشوقا ولكن ما امتداد الصورة في الاحتواء البلاغي للغلو ؟

---

[2] الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، د. يحيى الجبوري :92 .

[1] شعر زهير بن أبي سلمى : ق 35/ 235 مستأسد : الروض المتكامل البنت، الندى: الظل.

فتاتي المعاني طوع رهانها منسابة فتعكس (أخو الخمر) الذي يدل على ملازمته اكثر من الربيع وبالتالي , فدلالة الخزن تغلب الطرف والغناء فامتدت صورة المشبه به عمقا نحو صهر التضاد (الحزن والفرح والغناء) في مباهج الطبيعة, وهنا يكمن المبالغة في زيادة صفة الحزن عن طريق صفة منعكسة لوجدها في وصف الذباب منبها الى أثرها في كينونات الأشياء, فنزل التضاد منزله التناسب في أيقاظ خيال السامع الذي يبحث عن الخلود في وصف المثالي اكثر من الجري وراء الواقع نفسه أينما حل او نزل[2].

ويبقى الفاصل بين الواقع والمثال في وصف الطبيعة هو الجانب الفني او البلاغي في تأصيل التجربة الوصفية واغنائها وهنا تكمن عبقرية الفن في تصوير الواقع على درجة عالية من ا لكمال من خلال التوحد ما بين الشكل والمضمون[3] ليعكس الاحتواء الخيالي للمبالغة والغلو.

ولعل أهم ما يميز صور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة هو غلبة العنصر التشبيهي الممتد الدلالات وربما خرج التشبيه الممتد الى انعطافات خارجية جديدة متناسيا في اغلب الأحيان (المشبه) ليكون التشبيه إحدى حلقات المبالغة والغلو, فهذا ايليا الحاوي يبرز تلك الخصيصة في التشبيه قائلاً :- ((كان الشاعر الجاهلي يتوسل للغلو بالتشبيه الاستطرادي مغليا بالتشبيه من خلال الاستطراد بالمشبه به))[4] فكان هذا اللون التشبيهي انعكاسا مهماً في المتغيرات او التحولات الحيوانية بعامة ، والناقة منها بخاصة ناهيك عن عنصر التشخيص في ثوب الاستعارة المكنية التي كانت موجهة في استيعاب الخيال الخلاق من جهة المبالغة والغلو فضلا عن العمق الدلالي في اثبات الصلة الوهمية او المحالية بين طرفين متوازين.

اذان العلاقة التشبيهية مهما كان حضورها من تلك الصلة فهي علاقة تسير نحو الاحتواء السطحي للمبالغة والغلو, فهنالك دال ومدلول مهما تبين طرفا هما الا انهما جزءا من واقع لا يكمن تهميشه ، إما الاستعارة عامة والمكنية في بعدها التشخيصي بخاصة فأنها تتناغم وتترعرع في البؤرة الدلالية المكتفية للمبالغة والغلو بغياب الطرف المهم من جانبي الصورة التشبيهية الأصلية (المشبه به) والاكتفاء بالإشارة اليه مما يلغي ذلك الواقع ويفند مشروعيته نحو انتسابه الى مشروعية جديدة في واقع مغاير للمادة منها البعد الاستعاري

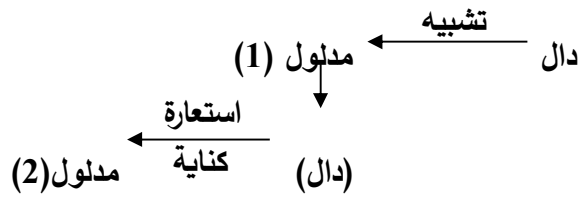
---

[2] ينظر: الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف : 69.

[3] ينظر: الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث ، محمد زكي العشماوي , مجلة عالم الفكر م 24لعام1978 م: 315 .

[4] فن الوصف ، ابليا الحاوي : 91.

المكتنف للمبالغة والغلو, فالسعة الدلالية هنا تقيم اكثر من علاقة مموهة عن الدال في حضورها المغاير حيث تفسر ذلك بالمخطط الأتي:-



وبهذا كان البعد الاستعاري او التشخيصي المكتنف (المبالغة والغلو) اكثر وصولا في نسبه الدلالي الى الاحتواء النفسي والشعوري التي ذوبها الشاعر بالطبيعة بعامة ، والصامتة منها بخاصة ما بين ليل مهول وقفار موحشة ورياض غناء.

ناهيك عن التازر الملون الباقي الفنون البلاغية و الكناية منها اذ تحذو حذو الاستعارة في التدليل عن عمقها الدلالي في احتواء المبالغة والغلو فضلا عن جانب الصوتي بعامة والجناسي بخاصة في التمحور حول قطب المبالغة والغلو نحو الطبيعة الخارقة للعادة والواقع وربما المنطق.

ويبقى الفاصل بين امكانية تلك الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو في وصف الطبيعة هو السياق وما يفرضه من دلالات لعالم متشابك الإبعاد معتمد العلاقات في احتواء التجربة الوصفية الشعورية[1].

[1] ينظر : جدلية الخفاء والتجلي ، كمال ابو ديب : 57

الفصل الثالث

﴿صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية والفروسية﴾

المبحث الأول : صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية.

المبحث الثاني : صور المبالغة والغلو في قيم الفروسية.

توطئة:

إنَّ الوظيفة الانفعالية للخطاب الشعري الجاهلي بعامة وعند أصحاب المعلقات بخاصة لا تخلو من هيمنة معايير المبالغة والغلو على الصور البلاغية المنبثقة من ذلك الخطاب ، فالشعر سلاح ذو حدين كان مصدر تشريع القرار في المجتمع الجاهلي سلماً وحرباً, خاصة بعدما ذوّب الشعراء قدراتهم الإبداعية الفردية نحو تأصيل القيم الاجتماعية العليا للجماعة, التي ساهمت في النتاج الإبداعي بما يضمن تفاعلها وتكاملها دون أن يفقد كل منهما خصوصيته في الحضور[1]0

مما يتيح للمتلقي الحصول على عدة ألوان من الاثار النفسية المحفزة نحو حفظ توازنات المجتمع في تجسيم القيم الصالحة منها والطالحة بالتطهير الروحي او الأفلاطوني [2]،وربما كان النابغة الذبياني أسبق إلى إدراك أثر المبالغة والغلو في الخطاب الذي يلقي بظلاله على المتلقي قائلاً:- ((أشعر الناس من استجيد كذبه وضحك من رديئه))[3] فجودة الخطاب تكمن في استحضار المتعة واللذة الفنية نحو أدراك المطلق الإيجابي ومحاكاة واقعه بصورة تفوق ذلك الواقع دون أن تضيع المتلقي في متاهات الكذب الفني والخيالي سواء أكانت مضامين ذلك الخطاب أيجابيةام سلبية وهو ما يفسره بـ((ضحك من رديئه)) .

اذ ان بلورة القيم الأخلاقية والفروسية عند شعراء المعلقات العشر من كرم وشجاعة وحلم وفروسية .. الخ ما هي الا لتأكيد صورة الإنسان المثال الملتزم بقبيلته [4].

ولذلك جاء استقراؤنا المتواضع لصورهم البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو المتوجهة صوب المعاني الأخلاقية موزعاً على اتجاهين:-

الأول : صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية في الحياة اليومية سلماً.

والثاني: صور المبالغة والغلو في قيم الفروسية في مظاهرها البطولية .

---

[1] ينظر : علم اجتماع الأدب ، د. سيد البحراوي : 6 .

[2] ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل : 14 .

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ابن رشيق :53/2 .

[4] ينظر : القبيلة في الشعر العربي قبل الإسلام ، رسالة ماجستير ، احمد إسماعيل النعيمي ، أجازتها كلية الاداب ، الجامعة المستنصرية لعام 1985 م : 177 .

المبحث الأول

صور المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية

لما كانت ماهيّة الشعر ترمي بظلالها على تصور المثال المتسامي عن حدود واقعه كانت صور المبالغة والغلو تحقق ذلك التسامي وتعزز دلالته في الحضور الأخلاقي نحو إشباع وجود المشاعر غرائز ياً ، خاصة بعدما عكرت المتغيرات الحياتية المستمرة في مظاهرها الجاهلية صفو استقراره الذاتي ، فراح الشاعر يبحث عن ذاته المستقرة في الجماعة وان كانت تلك الجماعة في بعض الاحيان سبباً من أسباب شعوره بالغبن الاجتماعي[1]0

ولو راجعنا دواعي تظم القريض التي جمعها ابن قتيبة من طمع وشوق وشرب وطرب وغضب[2]، لوجدناها ما هي الا وسائل أو طرقاً سار اليها الشاعر بحثاً عن التألف الاجتماعي ، فلا عجب من استعارة هذا الشاعر أو ذاك من أصحاب المعلقات العشر صورة المثال الأخلاقي من عالمهم الفني المتحرر من جفاء المجتمع ،وان كانت تلك الصور في واقعها تبدي الضد في هذا المثال أو ذاك أو تصف حجماً مقارباً له[3] .

وربما كان الشاعر نفسه الأقرب نحو تبديد واقعه الأخلاقي على نحو ما نجده عند امرئ القيس القائل :-

وكلّ مكارم الأخلاق صارتْ إليه همتي وبهِ اكتسابي[4]

فصارت (مكارم الأخلاق) طريقاً متشعباً همّ الشاعر في الوصول إلى منتهاه دفعة واحدة مجسماً أبعاد تك المكارم المعنوية او الروحية ، فلا فرق بين مكارم الأخلاق والطريق بعدما ارتدت مكارم الأخلاق ثوب الاستعارة المكنية ، فذكر لازمة من لوازم الطريق بدونها لا يمكن العبور فيه والسير بين شعابه حيث (الهمة والاكتساب) , وجاء تقدم حرفي الجر على الهمة والاكتساب ليعمق الصلة بين مكارم الأخلاق والطريق من جهة بشكل يوازي المثال الأخلاقي الباعث على الجهد في الهمة والاكتساب من جهة أخرى ، ناهيك عن دلالة حرفي

---

(1) ينظر : المبالغة في الشعر العباسي ، عبد العزيز شلبي : 6 .

(2) ينظر : الشعر والشعراء ، ابن قتيبة تحقيق احمد محمد شاكر : 78/1 .

(3) ينظر : سوسيولوجيا النقد العربي القديم ، د. داود سلوم : 64 .

(4) ديوان امرئ القيس : ق 97/11 .

الجر اذ نسب في الحرف (إلى) انتهاء الغاية [1] نحو مكارم الأخلاق فضلاً عن (الباء) التي جاءت لتؤكد وجود العلة (مكارم الأخلاق) من باب التعليل له[2] بالاكتساب.

فامتدت يد المبالغة في استنفار طاقات التجسيم والتقديم نحو اثبات الوصول إلى مكارم الأخلاق دفعة واحدة في عمق دلالي فإذا أفرزت الصورة المجسمة لمكارم الأخلاق حجم تلك المكارم وتشعبها ، فإن التقديم جاء ليضع توازي الجهد والاكتساب فوق محور تلك المكارم ليرينا تفاستها أو غلاتها في الثمن المدفوع للوصول إلى نوالها، وهنا تكمن قيمة تلك المبالغة في إضفاء صفة الجهد والاكتساب بشكل يوازي تشعب المكارم والوصول إلى طريقها .

ولعل واقع الشاعر الأخلاقي يخلو من اكثر تلك الصفات والجهد المثالي المبذول اليها نحو ادعائه الكمالي علي سبيل التخييل والمبالغة، ومهما يكن من شئ تبقى لوظيفة الفن الريّادة في إبراز معايير المبالغة والغلو من خلال ((تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يضفي على الحياة طابعاً جميلاً من خياله الخصب))[3].

ولذلك نجد ان صفة الكرم من القيم الأخلاقية التي ميزت دعاء المبالغة والغلو في احتواء أبعادها الخيالية لعلة قوامها؛ أصالة الكرم في النفس العربي الجاهلي وتغلغلها فيه[4] ، فضلاً عن كون الكرم نفسه وسيلة أدائية بيد الشاعر تحز نفس الممدوح لاستدرار عطائه, خاصة إذا ماكان ذلك الممدوح مشارفاً على الموت، فيكون أزهد بالحياة وأقرب للكرم الروحي ,وربما كان النابغة الذبياني أقرب إلى هذا التصور في أستدار ما يتحلى به أبو قابوس قائلاً:-

فـــإن يهلـــك أبـــو قـــابوس يهلـــك ربيـــع النـــاس والشـــهر الحـــرام
ونمســـك بعـــده بـــذناب عيـــش أجـــب الظهـــر ليـــس لـــه سنـــام[5]

فوازن النابغة الذبياني بين هلاك النعمان بن المنذر المكنى بـ (أبي قابوس) وبين اندثار القيم الأخلاقية في الحفاظ على الحرمات والعطاء بصورة مازجت بين السبب والمسبب المقترن بـ ((إن)) الشرطية ، فصارت تلك المثل دليلاً قائماً على المثال الأخلاقي المجسم في هيأة الممدوح كما صارت ذلك المثل في الوقت نفسه دليلاً على الكمال الخيالي ، فامتدت يد المثال الكرمي لتواكب حجم الغلو في مغايرته نظم الواقع من وجود إذ راح الشاعر يسلط الضوء على المسبب (الربيع) مضمراً السبب منه نحو بناء علاقة مجازية جديدة منتجة ليديمومة الحياة ،

---

[1] ينظر : حروف الإضافة في الأساليب العربية ، يوسف نمر ذياب : 32 .

[2] ينظر : الجنى الداني في حروف المعاني ، المرادي : 103 – 104 .

[3] علم الجمال ، د. محمد عزيز نظمي : 88 .

[4] ينظر : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، د.أحمد الحوفي :310.

[5] ديوان النابغة الذبياني : ق 105/18 . ذناب العيش: سوء الحال ، اجب الظهر : أي مقطوع السنام.

ناهيك عن تصوير الحياة بعد أبي قابوس بصورة شاخصة ذات عبوس كافأت بين فعلي (الهلاك) و(الإمساك) من جهة التجدد في الحدوث ، مجسماً تلك الصورة بناقة جبَّ سنامها فلا فرق حينئذ بين الحياة بعد أي قابوس وتلك الناقة البائسة.

ولما كان هلاك النعمان غير واقع أصلا في نظم الحاضر فقد جنح الشاعر لتوكيد خبره الإنكاري بأكثر من طريقة عمقت التصور الدلالي للواقع المستقبلي الممثل بصورة الناقة حيث ((ليس له سنام)) فضلاً عن ((ذناب العيش)), فعمقت تلك الكناية في إطارها التمثلي دلالة الجوع والخضوع والذلة بصورة موازية للكرم الربيعي مما أزاح طاقات الخطاب نحو تجاوز العلاقات نحو التوحيد في الاتصال والامتداد وان كانا منفصلان في الأجواء [1] ,وهنا تكمن قيمة الاستعارة الخيالية او الوهمية التمثيلية في مطاوعة الواقع المستقبلي بعد أبي قابوس في إطارها المواكب للغلو من جهة إيضاح الحال الكرمي والتعريف بأبعاده، وهو ما قصده صاحب الطراز حينما قال : ((فهي أن تستعير لفظاً دالاً على حقيقة خيالية تقدرها في الوهم ثم ترد بذكر المستعار له إيضاحاً لها وتعريفاً لحالها))[2] فالامتناع عند حازم القرطاجني في بلورة الغلو يوجب بلاغية الغلو وشفافيته في تصوير الحال في الوهم وإن كان ممتنع الوجود في الواقع[3].

ومن هنا نطمئن للقول أن الغلو يرينا المحال من امتلاك الإنسان لطاقات جبارة من بعث الحياة نحو الرخاء والعطاء ، ليكون القادر الأوحد على صنع الرخاء بحيث لو تدعى ذلك الرخاء ليسقط هلاكاً وفناءً فيكون ذلك معلول لعلة فناء ذلك القادر الأوحد !0

ويرى زهير بن أبي سلمى قيم الكرم المثالي شاخصة في نفسية الممدوح المتجردة عن نوازع النفس الإنسانية نحو التردد والشك في العطاء وحجمه قائلاً:-

أخي ثقة لا تتلف الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله
تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله[4]

فقلب زهير معادلة الأخذ والعطاء نحو صورة مثالية خرق بها العادة من محبة النفس للأخذ والامتلاك وكراهيتها الفقدان والعطاء ، فصارت نفس الممدوح المثالية تهش للعطاء فرحاً وسروراً في أبعاد الصورة التشبيه ذات الأطار المقلوب.

---

[1] ينظر: الصورة في التشكيل الشعري ، د. سمير علي الدليمي : 82 .

[2] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل ، العلوي : 232/1.

[3] ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني: 145

[4] شعر زهير بن ابي سلمى : ق 53/3. النائل : العطاء.

إذ صار (المشبه أو الممدوح) سائلاً يقابل طالبه لاستدراجه نحو النوال مستبشراً فرحاً ، وصار (المشبه به ا والسائل) كريماً يجود بالنوال على سائله ، فأرتدى طرفا التشبيه كل فهما ثوب الآخر إمعانا في إثبات نسب المبالغة إلى كرم الممدوح الروحي ، ناهيك عن الكناية التي ارتدى بها ذلك الممدوح ثوب العفة في قوله ((لا تتلف الخمر ماله)) تأصيلاً للعمق الأخلاقي أو النفسي للممدوح نحو إدراك المطلق السامي في نفس منصرفة عن اللذات في إتلاف المال.

فالصورة أخرجها الشاعر في إطار متفوق عن واقعها إذ ان الصور البلاغية بعامة والمبالغة والغلو بخاصة هي من ثمار الواقع الممتزج بالمثال ، فالثمار تفوق الأرض التي تخرج منها خضباً وجمالاً كما المبالغة والغلو تغاير واقعها حسناً وبهاءاً في هذا النظم أو ذاك بما اختزلته دلالاتها من تكثيف البؤر البلاغية على مساحات الصور المثالية.
وهذا الحارث بن حلزة يرى النار وسيلة أدائية لأثبات تميزهم نحو قرى الضيف وإكرامهم وذلك في قوله:-

ألفيتنا للضيف خير عمارة ... إن لم يكن لبن فعطف المدمج
وبعثت من ولد الأغر معتبا ... صقراً يلوذ حمامة بالعوسج
فإذا طبخت بناره انضجته ... وإذا طبخت بغيرها لم ينضج

(1)

فميز إكرامه للضيف عن غيره ، فناره تنضج الطعام دون غيره من العرب ونضج الطعام بهذه النار(كناية) تحمل في طياتها تأصيل الكرم الأخلاقي، فأقام الدليل على كرمهم في ذلك الإدعاء المبالغ فيه ,إذا عكس تمرسهم في وضع القدور على نار مكافئة لها حتى النضج ، مما يفضي ذلك التمرس نحو كثرة قراهم للضيف ، ومن ثم إثبات ذلك الكرم الداعي إلى الفخر الذاتي والقبلي بما خص لهم ميزة بعدة وسائط من جهة وفي احتواء مبالغ من جهة أخرى.

إذ ذكر أحد الباحثين في الوظيفة الكنائية ((المقصود بها المبالغة في الصفة وأثباتها في آن واحد، ولا نستطيع أن نفصل بين هذين المعنيين فإن المبالغة في الصفة تؤدي إلى

(1) ديوان الحارث بن حلزة : ق9/ 22-23. العوسج: شجر من الشوك له ثمر مدور كأنه خرز.

تثبيتها وإقرارها في النفس))[1] من خلال تحفيز تلك الوسائط الذهن نحو إدراك مغزاها ومن ثم أبعادها المثالية التي دارت في فلك المبالغة.

وربما أرتبط دلالة الكرم نحو إثبات قيمتها المثالية بالطبيعة ولكن سيل الممدوح العارم لا تباريه عطاء الطبيعة بما فيها ، فقال عبيد بن الأبرص في هذا السياق :-

وإلى شرا حيل الهمام بنصره نصر الإشاء سريّه مسترغد
من سيبه سح الفرات وحمله مزن الجبال ونيله لا ينفد
(2)

فمزج الشاعر بين عطاء الممدوح وعطاء الطبيعة في الاحتواء التشبيهي البليغ بطريقة المفعول المطلق، فأرجع ذلك العطاء إلى السبب, وراح في الوقت نفسه ينفد عطاء النخيل إذ اقترنت علاقة العطاء بالممدوح وامتزجت به (شجاعةً ونصراً) في علاقة مجازية أضمر فيها المسبب للعطاء , فضلاً عن العمق الدلالي في تحول عطاء النخيل المحدود نحو النصر الإنساني الذي خلفته الاستعارة المكينة من تمازج وتفاعل بين طرفي التشبيه نحو إثبات ذلك التحول العطائي من جهة التخييل .

فتمتد يد الغلو لتمد الصورة بطاقات خارقة غلب فيها الممدوح الطبيعة في سلب عطائها ليشق طريقه نحو المطلق السامي بعد أن أمتزج عطائه بها, حيث صار عطائه سيباً ومن المزن في الاستعارة المكينة, فصار الممدوح إزاء ذلك هو أصل العطاء لا الطبيعة المستعطية أو المستجدية منه ، اذ جاء (من) التبعيضية لترينا جانباً مهولاً من جوانب خافية من طاقات عطائه العملاقة, ناهيك عن دلالة الفعل (سح) الموازي للنيل من جهة الحدوث والتجدد في الوصف الموازي بينهما وراح يؤكد ذلك الاستمرار في التكافؤ بين السح العطائي والنيل المرتبطة بـ (لا ينفد) .

---

[1] الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي الأمين:52.

[2] ديوان عبيد بن الأبرص : ق45/13. الإشاء : النخيل الصغار ، نصرها: أي حملها من الثمر ، السرى : النهر.

فالفرات والمزن التي تهطل على الجبال هي من عطاء الممدوح المتواضع المقترن كما أسلفنا بـ (من) التبعيضية ، وهنا تكمن قيمة الغلو وإن أمتنع حضور ذلك العطاء شكلاً وهيأة وواقعاً إلا أنه يدخل في باب الوهم في التصوير من جهة الخيال .

ومهما تكن من شيء نجد الخيال يستقطب دلالات الصور البلاغية فيغذيها من عمقها نحو إخراجها ضرباً من الوهم, وحسبنا أن نعرف ((أن التخييل والتوهم باب من أبواب البلاغة الأصيلة وضرب من البيان الساحر وفن لا تكاد شعبه تنتهي أتساعا))[1] .

فالتشعب يأتي من اختلاف الفن البلاغي نفسه داخل وخارج إطاره ، فلا يختلف اثنان من أن التشبيه البليغ هو أكثر تخيلاً وأبلغ من المرسل, والتشبيه بصورة عامة هو أقل تخييلا من الاستعارة ، كما أن الاستعارة الكنية هي أعمق دلالة في احتواء نسب التخييل, وهذه النسب من التخييل والتوهم هي نسب عموم وخصوص في الفنون البلاغية ,وإسقاط محور التخييل والتوهم على الصور البلاغية وفنونها الأخرى يفضي إلى المبالغة والغلو في أغلب الأحيان.

وأرجع الأعشى الكبير ممدوحه استشعار ذوقي لقيمة الكرم والبخل في صورة مثالية قائلاً :-
[2]

يرى البخل مراً والعطاء كأنما يلذ به عذباً من الماء باردا

اذ صور ممدوحه بصورة بصرية منتزعة أصلا من تصور الأمور الذهنية حتى تراسلت الحواس لينقلب مدى الرؤيا نحو الذوق ، اذ صارت (المرارةوالعذوبة) من مدركات الرؤيا الذهنية، فاستعار للبخل المرارة مساويا بين واقع البخل وتجربة الذوق المر بما يخالفاه من اثر نفسي منبوذ مجسدا ذلك التساوي في ثوب الاستعارة المكنية ، فراحت الصورة تتوجه في أطار المبالغة نحو استثمار القيمة الخليقة من كرم وبخل بطاقات نفسية جديدة حيث الصورة التشبيهية التي مزجت في طرفي (العطاء) بـ (بالعذوبة).

---

[1] الأسلوب والأسلوبية في ضوء النقد الحديث ، د.عبد المنعم خفاجي :117.

[2] ديوان الأعشى الكبير :ق65/6.

اذ ان العمق الدلالي التي تعكسه بنية التشبيهية لايمكن وصفها بالتماثل والاقتران فقط [1] فهي علاقة تمازج وتلاحم اكثر من كونها علاقة تفاعل قائمة على العقد بين طرفيها فيسد أحدهما مسد الأخر [2] فالمشبه به يسعف المشبه نحو استرفاد طاقات جديدة يكون المشبه أحوج الى من يسا عده على حملها والنهوض بعمق دلالتها الرحبة.

ولما كان العطاء في محور الوصف المثالي نحو اختزال وظيفي لقيمة الكرم المبالغ فيه عكس التتميم أبعاد ذلك الاستشعار في اثبات نسبة الخيالية المتحولة عن عذوبة الماء بعد ان شقت طريق نحو دلالة الكرم.

فجاء التتميم في (باردا) ليواكب مغايرة ذلك النسق الدلالي نحو خرق مدركات اللغة المجازية في إضفاء معاني ذهنية على الاستشعار النفسي, وهنا تكمن قيمة المبالغة في إضفاء صفة خيالية من (البرودة) بعد شق عصا المجاز من تساوي الأثر النفسي بين البخل والكرم من جهة المرورة والبرودة من جهة أخرى .

فتراسل الحواس لم تبتعد عن سبل التفاعل في ((تشجيب مماثلة موضوعات الحواس بموضوعات أخرى للحواس))[3] نفسها في الاحتواء الاستعاري المجسد للأمور الذهنية من قيم أخلاقية.

ومهما يكن من شيء فلا تنسى اثر الأعشى في تأصيل معايير المبالغة والغلو في الشعر بعامةوالجاهلي منه بخاصة وهو ما أكده شوقي ضيف بالقول :((ومن أهم ما يميز مديحه بالقياس الى الجاهلين كثرة إسرافه فيه ولا نقصد الإسراف في الأوصاف من حيث هي, وإنما يقصد يكون ذلك من اثر رغبته الشديدة في العطاء , وقد يكون من اثر الحضارات ا لتي الم بها في طوافه))[4].

---

[1] وترى الباحثة ان العلة في إرجاع الفكر البلاغي والنقدي في بنية التشبيه الموجهة نحو التماثل والتقارن جاء من نظام المقايسة في قياس صورة على أخرى في الإطار نفسه, من باب التوازي والتكافؤ بين طرفي التشبيه لا على سبيل الممازجة او التلاحم بينهما ولذلك ميزوه ب(المقاربة في التشبيه) وجعلوه معيارا للشاعرية عند هذا الشاعر اوذاك، وهو مذهب أكثر البلاغيين والنقاد. ينظر: شرح ديوان الحماسة ،المرزوقي :1 /9 والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق :1 / 286 والإيضاح في علوم البلاغة القز ويني:203

[2] ينظر النكت في أعجاز القران / الرماني : 74

[3] نظرية الأدب ، رنييه اوستن وزميله: ترجمة محيي الدين صبحي : 257 .

[4] الشعر الجاهلي ، شوقي ضيف : 348.

فربما قرن عطاء ذلك الممدوح بالإله في القدرة نحو إدراك المثال المطلق في قوله:-

غيـــث الأرامـــل والأيتـــام كلهـــم لـم تطلـع الشـمس الاضـرّ او نفعـا
مـن يلـق هـوذة يسـجد غيـر متئـب اذا تعصّـب فـوق التـاج او وضـعا
أغـر أبلـج يستسـقى الغمـام بـه لو صارع الناس عن أحلامهم صرعا
يا هوذة يا خير من يمشي على قدم بحرالمواهـب للـوراد والشرعـا [1]

فلو تتبعنا صفات ذلك المثال المطلق بصورة الممدوح في احتوائها البلاغي لوجدنا ان الشاعر اختزل في كل وجه من ذلك دلالات الغلو من خرق مجازية اللغة، اذا اندمج بالغيث نحو إيصال العطاء الى المستغيثين من الأرامل في ثوب الاستعارة التصريحية, فصار لافرق بين الممدوح والغيث في إيصال ذلك الخير الى المتعطشين له, وجاءت (كلهم) لتعمق دلالة تلك الاستعارة في إطارها الغيثي في تأكيد المد الموازي الى ذلك التعطش من المحتاجين, ناهيك عن الضر والنفع.

اذ واكب هذا الأسلوب – أي القصر- الصفة المثالية الخارقة لقدرة الممدوح على سبيل الادعاء والمبالغة فيه ،فتعالى ذلك الممدوح من واقعه خارقا حدود إنسانيته ،فلاعجب يسجد الناس له ان امتلك عنان القدرة الخارقة للعادة نحو اختزال دلالة الغلو من جهة الا متناع والوهم, فخصّ الشمس لتؤازر أفعاله وقدرته , وكأنه هو من يملي عليها الطلوع والأفول صورة الغلو نحو اختزال معالمها الملونة لشكل الممدوح.

فنجد الاستعارة التصريحية في صيغة المبالغة (أفعل) حيث (غرة الفرس) فضلا عن (الأبلج) فعكس في هذين اللونين نفس الممدوح الشفافة المتسامية نحو المطلق اذ ((اصبح اللون الأبيض علاقة متجذرة مترسخة في شخصية الممدوح بدلا من اسمه فتغلب صفة اللون على الاسم لتشكل دلالات ..... تتجاوز الوظيفة الشعرية للكلمة))[2] في اتجاه مثالي لشكل وهيأة حاصلة من تمام الشكل فضلا عن العقل ورجاحته؛ اذ بات الناس صرعا عن أحلامهم وبات هو في تمام عقله وحلمه مقيما- أي تصور الشاعر- دليلا على توجيه عطائه نحو الصواب ، ليمهد الشاعر للنوال بالفيض الذي يرومه، فراحت نداء ته المكررة بـ (يا) هوذة تارة

---

[1] ديوان الأعشى الكبير : ق 107/13 – 109 متئب : مستحي.

[2] قطوف دانية مهداة الى ناصر الدين الأسد حررها د . عبد القادر الرباعي : 2 / 1361

والخير تارة أخرى تتوجس ذلك الفيض نحو إضفاء استشعار عالي على (المتلقي الخاص) في توجيه الخطاب بشكل يوازي ذلك العطاء المطلوب.

ناهيك عن وضعه أمام صورة حاشدة بمعاني الخير والنوال حيث (بحر المواهب) مشبها مواهبه بالبحر في تشبيه بليغ اتجه صوب صيغة (المضاف والمضاف اليه) في احتواء عمقه الدلالي ، اذ نسب هباته الى البحر لا الممدوح فحسب فلا فرق حينئذ بين الممدوح والخير من بحر وفيض وغيث بل الإله في تحريك الطبيعة نحو خدمة الإنسان، وهنا تكمن قيمة الغلو في تضخيم عطاء الممدوح بشكل تتضأل فيه نسب المواقع نحو المحال لعلة قوامها, امتناع وجود كريم بهذه الصورة الخيالية في جميع مقدرتها البلاغية نحو تضخيم الممدوح وحشده بطاقات تفوق حدودية طاقاته الإنسانية.

اذ بات الناس صرعا عن أحلامهم وبات هو في تمام العقل في تمام والحكم مقيما بذلك دليلا على توجيه عطائه نحو الصواب ليمهد الشاعر لنوال بالفيض الذي يرومه، فراحت نداءا ته المكررة بـ (يا) هوذة تارة والخير تارة أخرى تتوجس ذلك الفيض نحو إضفاء استشعار عالي المتلقي الخاص في توجيه الخطاب وبشكل بمعاني الخير والنوال حيث ((بحر المواهب)) مشبها مواهبه بالبحر في تشبيه بليغ اتجاه صوب صيغة المضاف و المضاف اليه في احتواء عمقه الدلالي، اذ نسب الهبات الى البحر لا الى الممدوح فحسب.

فلا فرق حينئذ بين الممدوح والخير من بحر وفيض وغيث بل الإله في تحريك الطبيعة نحو خدمة الإنسان او ضره من مكونات تلك الطبيعة الموجه نحو العطاء، وهنا تكمن قيمة الغلو في تضخيم عطاء الممدوح بشكل تتضأل فيه نسب الواقع نحو المحال او إخراج الصورة من الوجود الى العدم فمن المستحيل ان يرتبط الكرم او الجود بهذه الهيئة الخيالية في جميع مقدراتها البلاغية نحو تضخيم الممدوح وحشده بدلالات تفوق طاقاته المحدودة في عطاء.

وهكذا تتبلور قيمة الكرم ودلالته المثالية المتجه صوب المبالغة والغلو عند جل أصحاب المعلقات العشر عدا عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم لعلة قوامها طغيان معلم المبالغة والغلو نحو قيم الفروسية على قيمة الجود ودلالاتها المادية والنفسية[1] ناهيك عن تكرار الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو في الاتجاه نفسه عند هذا الشاعر او ذاك من أصحاب المعلقات بما انصرفنا عنه تجنبا للإسهاب والوقوع في شباك الملل منه[2].

فحتمية المبالغة والغلو في تجاوز حدود مجازية اللغة المنبثقة من الوجود الواقعي يقضي الى دلالات نفسية في احتواء المخاطب او المتلقي الخاص بحيث يكون ((هذا التأثير

---

[1] ديوان عنترة بن شداد :ق 209/1– 201 ، وديوان عمرو بن كلثوم : ق 32 / 88

[2] ينظر : ديوان امرئ القيس : ق 25 / 142 ، وديون النابغة الذبياني : ق 69/7

... اشد وابلغ كما كان التجاوز عن الحقيقة الى المجاز أدق وأنفذ ومن هنا يلي الأديب الى تجاوز المعاني الأصلية الى مراتب التخييل والتصور))[1] فلا عجب من انتصار الأدب في تأصيل المعاني او المعطيات الأخلاقية المنبثقة لقيم المجتمع في احتواء العلاقة بين الروح والمادة كون الأدب عموما والصور البلاغية المنبثقة عنه خصوصا العلة لا المعلول الفاعلة يتبادلها قيم ذلك المجتمع[2].

ومثلما كانت صفة الكرم تصب في اتجاه المبالغة والغلو كانت أيضا صورة الحليم تشاطر القيم الأخلاقية في عمقها الدلالي المتوجه صوب المبالغة والغلو نحو النظر الى عواقب الأمور في تضارب الأحداث والدهور نحو معادلة العدل والظلم، فهذا طرفه بن العبد الذي بات وقع الحسام أهون عليه من ظلم ذوي القربى في احتواء حلمي متسامي عن وجوده قائلاً :-

وظلم ذوى القربى اشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند[3]

فخرج الشاعر في الاستعارة المكنية بين الظلم والذوق نحو تراسل الحواس فمن المحال اثر ذلك ان يتساوى ظلم الحسام وذوي القربى في الواقع وهنا تكمن المبالغة في إثراء دلالات ذلك التجاوز وتعزيز قدرة المجازية التصويرية في مواقعها الخيالية المتجه صوب تأصيل المثال المطلق ، ولو جانبنا الواقع لربما فضل فيه الشاعر ظلم الأهل والأصحاب من وقع الحسام وتمرده !!

وإذا كانت دلالة الظلم تصب في اصلها المثالي نحو احتواء صورة الغلو للحليم فان دلالة الحمق تساير التوجه نفسه عند طرفة من تأصيل الرؤيا المثالية للمعاني السلبية في المجتمع قائلاً :-

أرى الداء يشفيه الدواء وإنني أرى الحمق داء ليس يرجى شفاؤه[4]

فهو لايكتفي بصهر جزءي نحو تصوير الحمق وتجسيمه بصنوف الداء ليكافئ ما بين حقيقة الداء الجسدي والنفسي من علة ومعلول ، فراح يخرق ابعاد ذلك التكافؤ لتعالى الحمق وجبروته على سطوه المرض الجسدي بشكل يفوق الحمق الى داء الجسدي او العضوي ، فـ (ليس) طاوع من جهته انتفاء خبر الشفاء او العلة اذ ((ليس يرجى شفاؤه)) فصار الحمق

---

[1] شعر ابي فرا س الحمداني دراسة بيانية نقدية رسالة ماجستير ، أمينة حسين أجازتها كلية الآداب في الجامعة المستنصرية لعام 1993 : 20.

[2] ينظر خمسة مداخل الى النقد الأدبي ، ويلبرس سكوت ترجمه د. عناد غزوان وزميله: 138

[3] ديوان طرفة بن العبد : ق 1 / 57 . المضاضة : المرارة .

[4] ديوان طرفة بن العبد : ق 162/19.

إزاء ذلك مرض عضوي يصاب به الإنسان لا طبع غالب على صفاته الخلقية فحسب ، خاصة بعد ما تعالى ذلك الخلق عن وجوده في (شفاؤه) حيث الاستعارة التصريحية الذي اثبت فيه الشاعر انتساب الحمق الى مظان الأمراض العضوية بشكل متسامي عن واقع تلك الأمراض نفسها فالتهكم جزء من مغزى هذه المبالغة التي راح الشاعر فيها بقيم دعواه الحمقية على اكثر من وجه وتأكيد لإثبات علة هذا التسامي في طرق الواقع وحجمه ، فلا فرق حينئذ بين المرض العضوي والقيم السلبية الأخلاقية نحو احتواء المبالغة من جهة السخرية والتهكم ((فالفرق بين ماهو كائن في تصور الشاعر ، وما ينبغي ان يكون هو الفرق ما بين الشعر والأخلاق))[1] فرؤيا الشاعر للأخلاق هي الموجه في النهاية لتنظيم انفعالاته تجاه الأشياء بخلق صور بلاغية موازية لأثرها نحو ترسيخ تصوراته الشعورية والذهنية ضمن ذلك الواقع المحسوس أثباتا لوصفها وتقريبا لتصورها الشعوري.

الا ان المبالغة في وظيفتها التهكمية تواكب بناء الصور السلبية للقيم الأخلاقية والاجتماعية في إطار متعالي عن ذلك الواقع الحسي ، وهذا لايعني ان ذلك الواقع مغيب من الصورة تماما و الا لنتفت أدلة الصورة وتعثرت وظائفها في الوصول الى غاياتها المثالية ، فهي بلاشك جزء من الواقع ولكنها متسامية عنه بشكل يكثف من اختزال الوظيفة او الغاية في احتواء الصورة البلاغية عموما والمبالغة والغلو خصوصاً.

وربما كان عنترة بن شداد اكثر طواعية لقيمة الحليم ، الا ان طباعه غلبت نحو تجريد سيف الظلم من محمله عن طيب المعاشرة قائلا : –

اثني علي بما علمت فأنني سمح مخالفتي إذا لم اظلم
فاذا ظلمت فان ظلمي باسل مرّ مذاقته كطعم العلقم [2]

فسماحة المخالفة كناية أطربها الشاعر قدرة تحمله للأخر فهو طيب المعشر فيظهر خلقا مثل ما يظهر له ، فعمقت الكناية العمق الدلالي للمثال الخلقي فسهولة مخالفته دلاله على سعة صدره في التودد الى الآخرين، ولكن هذه السعة مشروطة وليست مطلقة حيث (اذا لم اظلم), فتمتد يد الغلو نحو ابعاد قيمة الظلم فراح يؤكد خبر بسالة ظلمة بـ (ان) مجسما في الاستعارة المكنية المنظر العبوس لوجه الظلم.

ناهيك عن تكافؤ صورة الظلم وحاسة الذوق في الأثر النفسي وما ينتج عنه من تداعيات

---

[1] مع الشعراء ، د. زكي نجيب محمود : 196

[2] ديوان عنترة بن شداد ، ق 1/ 205 الباسل : الكرية المنظر العبوس والعلقم : الحنظل الأصفر وهو اشد بمرارته .

أكتنفتها الصورة التشبيهية نحو صهر ذلك الأثر الذوقي (المر) وما ينتج عنه من نفور نفسي في ابشع مكامنه الذوقية في صورة المشبه به او نبات العلقم الذي خص بها الشاعر انعكاسات المرارة بعدها الوجه الأخر لصورة الظلم العبوس الوجه ونفور النفس من ذلك الوجه كما ينفر الذوق من تلك المرارة، وهنا يكمن قيمة المبالغة في إخراج الصورة من تكافؤ ذلك الأثر شكلا وهيأة حاصلة من تركيب خيال الشاعر ، فمن المحال ان يكون وجه الظلم بهذا الشكل لعرف الناس سيماهم من وجوهم معتزلين عنهم.

فكان حق الشاعر وصف جلاد قاتل لا مظلوم يرد الظلم عن نفسه فحسب فهو ظالم على امتداد الظلم نفسه, فصورة الظلم كانت اكثر طواعية المبالغة من طيب المعشر المشروط بتودد الآخرين له.

وإذا كان عنترة يبدي حسن المعشر قبل فتك الظلم فان عمر بن كلثوم كان بظلمه اقرب الى سرعة الانفعال وربما الطيش ، اذ يقول في معلقته الذائعة الصيت :-

لنـــا الـــدنيا ومـــن أمســـى عليهـــا ونـــبطش حـــين نـــبطش قادرينـــا
بغـــاة ظـــالمين ومـــا ظلمنـــا ولكنـــا ســـنبدأ ظالميـــنا [1]

فكان تملكهم للناس والدنيا مدعاة للطيش بما عكسه الشاعر في أطار الفخر او الحماسة ، فاللام لام التملك في (لنا) صهرت الدنيا في ذوتهم المتعطشة لها وجاءت (من عليها) تأكيداً لمعاني ذلك الصهر المتعطش للذ اتها مسخرين ملاذتها نحو البطش كنتيجة فاعلة من ذلك الامتلاك ، فجاء تكرار البطش لا تصوير القوة لبطشهم بل القدرة على الامتلاك لها فصارت (قادرينا) ماهي الا وسيلة من وسائل بطشهم وليست غاية بذاتها ، هكذا تهيأت لها الغاية وتعززت قوتهم بطاقات ومدركات خيالية كانت المرسى الذي ابحرفيه المثال الأخلاقي السلبي ولكن ما الامتداد الوظيفي لتلك الطاقات الخارقة؟

فتاتي الألفاظ طوع دلالتها نحو ارتداء قومه القوة نحو الإسراف في الظالم والإمعان فيه فالشاعر لا يرى في قومه الفئة المغلوبة بل الغالبة دوما، اذ جاء سياق (ظلمنا) المنفية لابعاد تهمة الظلم عنهم ويعزز أدلته نحو نفي الظلم عنهم فيستدرك معمقا في دلالة استدراكه الحضور والفاعل مؤكدا طاقاتهم الجبارة نحو الظلم والفساد بـ((سنبدأ ظالمينا)) فالشاعر لاشك أسرف في نسب الظلم الى قومه بدرجة محال يدركها إنسان متجاوزا فيها تفعيل القدرة والقوة عن العدالة نحو الفتك والبطش في أقصى غايات الظلم ، وهنا تكمن الغلو في دلالتها نحو اثبات الهيبة في زرع التهويل في نفس المتلقين خاصة ، بما يعكسه حرق (السين)

---

[1] ديوان عمرو بن كلثوم : ق 90/32

في((سنبدأ)) أي سيكونون شوكة لمن ينوي الغدر بهم وان كان اثبات ذلك لا يتطابق مع الفعل ومنطق او المعاني المثالية التي اصلها الذوق العربي من تمام الفعل مع الشجاعة والصبر على الملمات وانزل الخطوب ... الخ[1].

اذ غلب الطيش على الحكم والعرب تحبذ رجحان العقل فيمن يتولى أمور رعيتها وسيادتها, ولذلك نجد النابغة الذبياني يحط من قدر عامر بن الطفيل الذي طلب السيادة وفضل نفسه على أبيه وعمه قائلا فيه :-

فانك سوف تحلم او تناهي اذا ما شبت او شاب الغراب[2]

لما كان طلب السيادة يوجب في السيد الحلم والاتزان وذلك لاياتي عفو الخاطر بل ان الحلم هو ثمار تجاربهم التي التهمت أعمارهم، فلا غرابة ان ينسب الى الشاب طيشه ومن هنا جاءت رؤيا الشاعر في اقتناص الفرصة وتبديد زهو السيادة عن مهجوه.

فالبيت يفيض بالسخرية اللاذعة ، اذ ان الشاعر اصل ذلك بإثبات الضد عنها ادعي حصول الحلم ولكون في زمن متكاسل مفتوح الدلالة على احتواء (سوف) التي تقوم بأداء فني عالي نحو الهجوم على الخصم وتمتد دلالة (سوف) المشروطة بـ (اذا) بمشيبه ولكن ماهي ابعاد ذلك المشبب اذا كان اثبات ذلك يقضي الى الحلم فتعكس (او) البعد الأخر على الأول أي مشيبه نحو الشك في اثبات مشاركة ما بعدها حكم ما قبلها[3] من الحلم ، فمشيب الغراب شارك حكم الشيب باستيعاب الضد من اثبات الحكم على المهجو بعد ان امتزج حكمه بمشيب الغراب ، دلالة على ان المهجو حتى لو وصل الى المشيب فانه عن الحلم بعيد وستبقى أفعاله لاتمت الى تلك السيادة بصلة بإضفاء صيغة خيالية على ذلك وتأصيله بصورة الغراب الأسود الذي من المحال ان يشيب حتى لو وصل به العمر نحو التقدم ,وهنا تكمن قيمة المبالغة في اثبات صفة الطيش على المهجو بصورة مضادة لها إمعانا بالسخرية اللاذعة واقتراباً من بهذا المهجو ومن هنا ندرك أهمية المبالغة والغلو في احتواء الصور الهجائية ولاسيما نحو الوصف المثالي من جهة التخييل .

---

(1) ينظر نقد الشعر ، قدامه بن جعفر : 98 – 99.

(2) ديوان النابغة الذبياني:ق109/20.

(3) ينظر : الجنى الداني في حروف المعاني ، المرادي : 245.

وهو ما ذهب اليه د. عباس بيومي الى ان((يستغل الشاعر المعطيات التي من أمامه من الواقع وبيني عليها فنه ، فيبالغ ويزيد وذلك الأسلوب يناسب السخرية والإضحاك اذا الإسراف في كل شيء يضحك ولو كان في الفضائل ، ثم انه مرتبط بالحالة النفسية التي يعبرها الشاعر وحالته النفسية))[1].

فالشاعر إزاء ذلك يسخر الصور البلاغية بوصفها أداة أبلاغية وانفعالية في الوقت نفسه نحو توجيه النقد اللاذع من جهة بالأسلوب فني يقرب المراد ويبعد الاعتقاد عنه والشك من جهة أخرى.

فلو ان النابغة قال للمخصوص بخطابه – اي المهجو – بأنه لا يصلح للسلطة لغياب أهم شروطها عنه اي الحلم والاتزان ؛ لما تحققت الغاية من ردعه مثلما حققتها المبالغة نحو تصغير وتحقير نفسه أمام الناس بصورة ساخرة ، فالشاعر يضفي على الوجود الأخلاقي شيئا من نفسه ومفرداته وألوانه ، اذ يرى في ذلك الوجود صورة والعدم والفناء[2].

وهكذا تبدو الصور البلاغية ذات القيم الأخلاقية جانحة نحو المبالغة والغلو أثباتا للحكم ودلالته المباشرة وغير المباشرة ، فتجد الباحثة الا سبيل الى تكرار الصور المكتنفة نحو ذلك فهي في نهاية المطاف تلاقت في محاورها عند أصحاب المعلقات العشر مرتسمة طريقها نحو اضفاء الاتزان والثبات تارة والطيش وسرعة الانفعال تارة أخرى[3] .

ولعل من مكملات القيم الأخلاقية و الاجتماعية التي اكتنفت المبالغة والغلو في مضامينها الفكرية والفنية او البلاغية هي قيم الرفعة والسيادة ، التي ارتقى بها عمرو بن كلثوم الى فضاء المبالغة والغلو في أروع صورها وذلك في قوله:–

ملانا البر حتى ضاق عنا ونحن البحر نملاه سفينا
اذا بلغ الفطام لنا وليد تخر له الجبابر ساجدينا [4]

فلو تتبعنا الصفات المثالية لقيمة الرفعة والسيادة لوجدنا الموقف الحماسي للشاعر ليضعنا أمام تصوراته الخيالية لرفعة وسيادة تغلب نحو النسب والأصل من جهة والغلبة والكثرة من جهة أخرى، حيث جانس الشاعر بين طرفين متقابلين في ((البحر والبر)) نحو تكامل

---

[1] الهجاء الجاهلي صورة وأساليبه الفنية ، د. عباس بيومي عجلان : 313 .

[2] ينظر : الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ، عبد الله الصائغ : 145.

[3] ينظر ديوان امرؤ القيس : ق 57 / 309 ، وديوان النابغة الذبياني :ق 1/ 23 وديوان عبيد بن الأبرص :ق 88/33 وديوان طرفة بن العبد : ق 26/4 ، وديوان عمرو بن كلثوم :ق 78/32 وديوان الأعشى الكبير :ق373/82 .

[4] ديوان عمرو بن كلثوم :ق 32 /91 .

ادعائي ابرز فيه الشاعر تصوراته الواهمة من حيازة الأرض فضلا عن غمرها بهم لا بالتراب والماء.

فجاءت قيمة الجناس في و وظيفته نحو اثبات شكل ذلك التآزر بين إفرادها من الغلبة والكثرة أشعارا بحجمها المهول الموازي للبر والبحر امتلاء، فتمتد صورة الغلو نحو تأصيل امتداد التازر الروحي والمادي للقبيلة وانعكاساته على الفرد منهم ، اذا جاءت (إذا) الشرطية التعمق في دلالتها عظمة زهوهم بمولود بلغ الفطام، فيأتي جواب الشرط مبلورا شكله الخيالي في عكس قيمة الفرد في مجموعته حيث((تخر)) التي طرت في مدلولها بشكل السجود وهيأته الخيالية ، حتى غدا ذلك السقوط شيئا بعد أخر وبشكل متدرج وهو ما تعكسه دلالة ((الراء)) المضعفة في احتواء ذلك الشكل الموازي لهيئة السجود.

اذ ان لو كان سقوطا لما تفرز زهوهم خاصة ان الساجدين هم ليسوا من جنس العامة من الناس بل ((الجبابرة)) , كما ان الفرد من قبيلته ليس من جنس العامة من الرجال او الأطفال على اقل تقدير ، وهنا تكمن قيمة الغلو نحو تأصيل لقبيلة الشاعر وسموها بشكل متعال عن واقعها حتى صار الطفل فيها تسجد له العظماء ((هو إنسان أغزر جوهرا من الإنسان الفرد ، وهو يجاوز حدود الأفراد مجاوزة تتسع افاقها حتى تشمل الكل في واحد))[1].

ولو جانبنا الحق لقلنا ان من المحال ان تكون قبيلة بهذه الكثرة بحيث توازي كثرتها الكرة الأرضية امتلاءً وغزارة لا الجزيرة العربية فقط كما ان من المحال أن يسجد جبابرة الشعوب لرضيعهم وإلا كيف حال كبيرهم ؟!!.

ومهما يكن نجد فنية الشاعر في توظيف الغلو نحو صورة تروق وتعجب وان كان ذلك لا من نسج الخيال فحسب بل الوهم, وفي السياق نفسه يقول عبيد بن الأبرص :-

إننا إنما خلقنا رؤوسا من يسوى الرؤوس بالأذناب؟[2]

فقصر هيأة خلق الله لهم من علو المكانة في الوقت الذي اثبت مكانة من سواهم من انحطاط , فراحت سلطة الكناية تذوب في حدود القصر الحقيقي المواكب للادعاء الخيالي , اذ عمقت هذه الكناية في دلالة كل من ((الرؤوس والإذناب)) نحو صنف الإيجاب من المطابقة , فلم تفد زيادة المعنى في ذاته نحو زيادة إثباته بالدليل عليه نحو المبالغة في تأكيد المعنى بصورة اقرب إلى النفس[3] هي الغاية من تصوير الكناية فحسب.

---

[1] مع الشعراء ، د. زكي نجيب محمود : 206 .

[2] ديوان عبيد بن الأبرص : ق 6/ 23 .

[3] ينظر : الكناية والتعريض , الثعالبي تحقيق : د. عائشة حسين :44 .

اذ وضعنا الشاعر إمام البون الشاسع الحاصل من الطباق بين (الرؤوس والأذناب) وراح يعمق أبعاد ذلك البون ويعزز اوجه الخيالية في احتواء الاستفهام الخارج صوب الإنكار.

وحسن ذلك الإيجاز الحاصل من تكثيف المعاني الخيالية في تصوير بهي جاء ليصنف دلالة الصورة المتجهة صوب الغلو نحو تأهيل قيمة الرفعة والسمو وإثباتها بصورة مضادة لها في احتواء محالي , اذ ان نسبة المحال تزداد بإثبات المعاني الخيالية في احتواء البون الشاسع من الخلقة فمن المحال اثر ذلك أن يخلق الله الإنسان بهذه الخلقة او تكون قيمة علو المكانة وانحطاطها هي قيم مخلوقة بالفطرة لا بالاكتساب فقط. فمغايرة الواقع هي سمة من سمات ذلك الغلو. وربما رفعت القيم الأخلاقية الممدوح نحو محاكاة الشمس والقمر بل يصيران – أي الشمس والقمر– تحت سلطة الممدوح تبعاً له على نحو ما نتأملة في رؤية الأعشى الكبير القائل:–

فتى لو ينادي الشمس ألقت قناعها او القمر الساري لألقى المقالدا [1]

فصار النداء وسيلة لوضع الشمس والقمر تحت أمر ذلك الممدوح , اذ جاءت (لو) لتعمق صلة ذلك النداء حيث أدت في سياق المبالغة والغلو وظيفة دلالية هي ((ان يعطي الموجود معنى المعدوم او المعدوم معنى الموجود))[2] حيث أن الإلقاء الشمس والقمر حاصل مع ترك النداء فتحتضن (لو) ابعاد صورة الغلو حيث عكس سمو ذلك الممدوح عن عامة الناس سمو صفات الشمس والقمر نحو الخضوع والانقياد لحكمه , فالشمس تلقي قناعها والقمر المقالدا نحو الاستعارة المكنية التي مازج فيها رؤيا الشمس بالمرأة والقمر بالرجل نحو الحجاب والطاعة فعكست الاستعارة بالشمس والقمر , والامتداد الأخر للنداء الذي ادعى فيه الشاعر انه نداء بشري في حين أن مابين المنادي والمنادى بون شاسع الأثر من المحال أن يبلغه بشر من الوصول إلى مكان الشمس والقمر لندائهما فيستجيب المنادي أيما استجابة !!.

وهنا تكمن قيمة الغلو نحو إخراج الأثر والمثير نحو فك طلاسم النداء الخيالي واظهره في سمو الممدوح وربما كان ذلك سببا نحو تذويب الصورة البلاغية في الميزان النقدي وجعلهما من ((امدح ما قالته العرب))[3].

وإذا كانت القيم الأخلاقية قد لونت المثال الأخلاقي حلماً وكرماً وشرفاً ورفعة نحو المد العارم لصور المبالغة والغلو , فان لبيد بن قد اختط لسنة قومه امتداداً لا يوازيه آخر قائلاً :–

لنا سنة عادية نقتدى بها وسنت لأخرانا وفاء ونائلا
يشب الكبار قومها ويربون هدمها نياف يبذ الواسع المتطاولا

[1] ديوان الأعشى الكبير 65/7.
[2] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة, العلوي : 1/ 213 .
[3] ينظر:حلية المحاضرة, الحاتمي:388/1.

(1)

فالشاعر يفتخر بامتلاكه وقومه تلك السنة الأخلاقية المتغلغلة الجذور على امتداد الزمن العاتي , فلام التملك في (لنا) كانت المحيط الأخلاقي الذي بدأ يتشكل منذ القدم ,حتى ارتاعوا من نهلة أخرهم وفاءً ونوالاً .

ويرينا أيضا بصورة صوتية وبصرية معالم تلك القيم الأخلاقية نحو أبعاد خيالية رحبة , حيث الجرس الصوتي (ليذبذب) الذي يكشف لنا النقاب عن نتيجة من يروم طمس معالم تلك القيم الأخلاقية حيث الاضطراب العالي والتحرك الذي يعوقه دون ذلك الفعل , فيرينا الشاعر مجسماً القيم الأخلاقية نحو الاستعارة المكنية في ((الهدم)) امتدادا لذلك الطمس نحو الشر لا محاكاته ونسبه إليهم فحسب , فيقلب عليهم ليقطع في (بذ) فعلهم ذلك.

وجاء (المتطاولا) ليرينا سبب ذلك الفشل في الوصول إلى مبتغاهم من الهدم , اذ صيغة التجول ((متفاعل)) وماتوحيه من صيرورة تكشف عن اجتهادهم في الوصول إلى الهدف دون أن يمتلكوا مقومات النجاح في إحراز مبتغاهم , أي يقصر دونه المتطاول ذو الذراع العريض.

فالشاعر اخرج القيم الأخلاقية في مثالها وتأهيلها لديهم من الوجود الواقعي نحو العدم من جهة التخييل والمثال وهنا تكمن قيمة الغلو , اذان امتلاك الشيء يدل عليه, فالأخلاق العليا تبنى ولا تهدم كما زعم الشاعر , فكان حقه وصف محاكاة باقي الأقوام لسنة قومه نحو تداعيات تأصيلها والتنازع عليها لا الهدم فحسب.

ومن هنا نجد وظيفة الغلو من جهة الإغراق والتطرف تسير في احتواء العدم كاشفة امتداد ملكهم المحالي للقيم الاخلاقيه من جهة تأصيلها من باب مضاد لها نحو تأكيد ندرتها عند قبيلته دون غيرهم , ناهيك عن تغلغلها في نفوسهم المتتوقة اليها دوماً , فا لمبالغة والغلو تسايران أخيلة الشاعر في البحث عن الكمال او المثال المفقود من واقعه، فيتخطى جدران الواقع وحدوده ,وكما تذهب د. ريتا عوض إلى تعليل تلك الظاهرة بالقول :- ((أن الشاعر .. كان على علاقة غير منسجمة مع واقعه وبيئته وكان يعاني معاناة حادة أزمة الوجود الإنساني فسعى إلى التخلص ذلك الواقع بإيقاع صوري مخالف لإيقاعه وبالبنية الفنية المغايرة لبنيته))[1].

---

[1] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : ق 35 /253 . عادية قديمة نياف : عالية الارتفاع.

[1] البنية الصورية في الشعر الجاهلي،د.ريتا عوض: مجلة العربي ،ع(551)لعام 2004 م : 110 .

فتكررت الصور البلاغية المتجه صوب المبالغة والغلو في تجسيم الرفعة والسمو نحو تأصيل مكانة الممدوح عند أصحاب المعلقات العشر مما جنبنا لخوض في مضامينها المكررة تلك[2].

ويمكننا القول : أن البعد البلاغي كان حافلاً بارتياده لأخلاقية القيم السامية نحو سماء الإبداع الفني وتأصيله باضفاء تعديلات جمة على النوعيات الجمالية لها سلباً او إيجابا او كلاهما معاً نحو التطرف الشديد[3] أحيانا من جهة الخيال المثير للأثر المحرك لعجلة المبالغة والغلو في تكوين الصور البلاغية.

فلا يظنن القارىء أن ذلك الغلو هو تجني على ذاتية الفن او على مسار الواقع والا لنتفيت الحاجة إلى محاكاة الأثر بمثيرة او لتعثرت المدلولات بدلالاتها بما فرزته من تخمة متطرفة فالمبالغة والغلو لبريئة من تلك التهمة حقاً , فالمبالغة والغلو من جهة والفن من جهة أخرى وجهان لوظيفة الجمال والارتقاء به نحو المثال فـ ((الفن الجميل هو ارتفاعاً بالجمال إلى ما فوق الجمال ورشداً بالشيء نحو مثله الأعلى وارتساماً لما يصبو اليه الإنسان وما يودان يتحقق لديه))[4] فلا عجب أن تزرع المبالغة والغلو الأمل لدى الشاعر الجاهلي بعامة وأصحاب المعلقات العشر بخاصة نحو خلق نموذج أخلاقي قل نظيرة فانعكاس صور المبالغة والغلو في المعيار الأخلاقي يظهر لنا حقيقة ((أن الشاعر العربي حاول جاهداً مدح النموذج الأخلاقي بصفات أخلاقية , وان لم تكن موجودة في الممدوح , الا أن الشاعر حاول جاهداً أن يجعل من الشخصية الاجتماعية الممدوحة نموذجاً تربوياً مجسداً الأخلاقية لمجتمع فهو اذا مدح مثالاً أعلى ويحاول اختفاء صفات المثال على ممدوحه))[5].

وتبقى لمثالية صور المبالغة والغلو الحضور في تذويب (أنا) الشاعر نحو (الجماعة) نحو الخلق الإبداعي والابتكار التصويري الدال على مواكبة الصور البلاغية لعالم الإبداع.

---

(2) ينظر: ديوان امروًا القيس :ق39/1, ق279/66, وديوان النابغة الذبياني : ق 33/2, ق47/3 , وديوان الحارث بن حلزة : ق م/11 وشعر زهير بن ابي سلمى :ق 117/10 , وديوان عنترة بن شداد :ق 6/ 248

(3) ينظر: جماليات الفنون , د.كمال عيد : 77 ..

(4) فن المديح وتطوره في الشعر العربي , أحمد أبو حاقة :6.

(5) المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي حتى القرن السابع, رسالة ماجستير عباس ثابت حمود ،أجازتها كلية الآداب في الجامعة المستنصرية لعام 1983 : 160 .

المبحث الثاني

صور المبالغة والغلو في قيم الفروسية

اذا كانت القيم الأخلاقية قد بلورت في صورها البلاغية المثال الفاعل في المجتمع الجاهلي , فان قيم الفروسية لم تكن بمنأى عن ذلك فهي بلا شك قيم اتصف بها العرب جميعاً وحملوا لوائها من شجاعة وعزة نفس وإجارة المستجير ورفع الظلم فضلاً عن الكرم والحلم وسماحة الخلق[1].

فتحالفت الصور البلاغية نحو خرق العلاقات المجازية وشباك الواقع مضمناً في دلالتها المثالية أبعاد المبالغة والغلو، فكانت تلك الصور سلاح ذو حدين بيد الشاعر فهو ما أن يثبت سمو ذاته في تذويب المضمون الحماسي والفخر فيها من جهة حتى يسلب من خصمه معاني الشجاعة والفروسية نحو سلب ارادته كند له مضيقاً علية الخناق من جهة أخرى؛ بما تفرضه أبعاد التجربة الشعرية من اثر في استثارة مشاعرهم البطولية , ولما كان الشعر يكثر في الحروب[2] كان الدليل قائماً على اقتناص تلك الستراتيجية الدفاعية نحو الإغارة على مدركات الخصم وتحطيم أبعادها النفسية, فهذا امرؤا القيس اذ يصور ذلك قائلاً :-

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب اغوال[3]

فعمق الاستفهام في دلالته المستفهمة من رؤيا الند للند في إنكار متعمد للخصم من اضمحلال رؤيا او التصغير من شأنه , فالشروع في تقديم المضارع في دلالته الزمنية المستقبلية بعد الاستفهام يضمن ذلك التكافل الخرقي لابعاد الإنكاري كما ذهب بعض البلاغيين نحو ذلك[4] وطاوعت (الواو) الحالية المقدرة ب(اذ)[5] ذلك البون الشاسع بين القاتل والمقتول او الشاعر و خصمه في امتلاك الشاعر الفريد من مصادر القوة والشجاعة؛ حيث المشرقي الملازم للشاعر فيعكس في بعد تلك الملازمة من المضاجعة حيث الدلالة المكانية للمضجع , فصار ذلك المكان مؤثراً لأثر الشاعر الادعائي نحو حيازة قيمة الشجاعة فتمتد تلك القوة في

---

(1) ينظر: الفروسية في الشعر الجاهلي , نوري حمودي القيسي :41 .

(2) ينظر: طبقات فحول الشعراء , ابن سلام الجمحي : 65/1

(3) ديوان امرىء القيس :ق33/2 المشرقي : السيوف المنسوبة إلى قرى الشام وقيل اليمن .

(4) ينظر :دلائل الإعجاز في علم المعاني , عبد القاهر الجرجاني :154 , و الإيضاح في علوم البلاغة , القز ويني : 138.

(5) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني , الراوي : 192 .

مكامنها الخيالية نحو خرق دلالاتها نحو صوب الكمال في مكامن تلك الشجاعة والقدرة , حيث دلالة التقديم من تقديم حال السهام عليها في ((مسنونة زرق)).

ناهيك عن أصالة ((المشرفي)) حتى غدت ملامح الواقع تتوارى خلف شباك الخيال فيمد الخيال شباكه لاحتواء معالم البطولة المتجه صوب الغلو , اذ عمقت الصورة التشبيهية ملامح ،مبددة الواقع شكلاً وهيأة نحو تعادلية المشبه في صورة المشبه به , فخرج الشاعر في دلاله ذلك التعادل بين هيأة السهام المدعى بها الكمال أصلا وأنياب ذلك الكائن الخرافي الذي أزاح طرف المشبه به نحو أدراج الوهم المكتسب من الدلالة العقلية لتصوير المدركات الحسية نحو بث الرعب والهول من خلال استحضار (المتلقي الخاص) صورة ذهبية مكتسبة من مظان (اللاوعي الجمعي).

وجاء التازر العددي الحاصل من تفاعل وتمازج طرفي التشبيه او (الأنياب) و ((الاغوال)) في صيغة الجمع ليضفي على ((المشرفي)) او (امرؤالقيس) قوة خارقة في عكس القوة الهائلة بين (الأنياب الاغوال) على الشاعر البطل فلا فرق حينئذ بين البطل الاغوال في استفسار مشاعر الخوف والرعب , فالمشبه به ((كلما كان ابعد عن الواقع كان التشبيه المستخرج منه اغرب ويكون في المبالغة ادخل واعجب))[1] فكيفما الحال اذا ما كانت صورة المشبه به هي صورة منتزعة أصلا من الوهم !!. ونتسأل فيما اذا كان امرؤا القيس قد رأى فعلاً غولاً او حتى نابه ؟.

وهنا تكمن قيمة الغلو في أخراج صورة البطل من الوجود نحو الوهم المتبلور في احتواء الخيال نحو تبديد الواقع المرشح أصلا لمجازية خرق الصور البلاغية بشكل يمازج بين الفارس والأسطورة الخرافية المستندة أصلا إلى المحال والوهم ولابد من الإشارة أن أهمية هذا للون من الغلو الممتزج بالوهم لا يكمن في توهم الخرافة ((أنما هي حدة بالشعور في الأشياء تنزع في الواقع الشائع إلى واقع نفسي شعوري , يضفي عليه بعض المبالغة المتولدة من عمق التأثير والانفعال))[2].

وربما كانت وسائل الشجاعة تفضي إلى الحلم والاتزان نحو إصابة الهدف فهذا امرؤالقيس القائل :-

وأنـــازل البطـــل الكريـــه نزالـــه واذا أناضـــل لا تطـــيش ســـهامي[3]

---

[1] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة , العلوي : 1/ 266 .

[2] الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام , د. احمد إسماعيل النعيمي : 286.

[3] ديوان امرىء القيس : ق5 / 118.

فالشاعر لم يكتف في ادعائه منازلة الكريه نزاله شجاعة حتى يقيم لدعواه تلك دليلاً خيالياً اذا أضفى على سهامه الاتزان والتعقل لا الطيش والانفعال , فبدت روعة التشخيص في إضفاء ذلك الاتزان على (السهام) في ثوب الاستعارة المكنية ,ليعمق دلالة الأثر العقلي لسهامه نحو اثبات شجاعته شكلاً ومضموناً وهنا تكمن المبالغة في إضفاء العقل الإنساني على صورة السهام, فالطيش من صفة الإنسان الفتي فيوحي بذلك إلى فتوة سهامه من جهة وتعقلها من جهة أخرى.

وإذا كان أمرؤ القيس قد ارتدى ثوب المحال في صورة خرافية تارة وارتدت سهامه التعقل والفتوة نحو اثبات شجاعة مبالغة وغلواً , فان عنترة بن شداد كان أكثر امتزاجاً بالمحال نحو ارتداء ثوب الموت ليكون سبباً في بلوغ اجل الخصم قائلاً :-

وأنا المنية حين تشتجر القنا والطعن مني سابق الآجال[1]

فقد امتزجت نفس الشاعر بالمنية في صورة تشبيهية بليغة من باب المبتدأ والخبر معمقاً دلالة ذلك الامتزاج الحاصل بين طرفي التشبيه ((أنا المنية) فلا فرق حينئذ بينه وبين المنية, وراحت الصورة تطاوع ذلك الادعاء المحالي من جهة التخييل ليرينا امتداد مقدراته على اكتساح الحياة وسلبها من الخصم .

فصار عنترة هو الفاعل الوحيد في تجريد الحياة من الأنداد نحو تأصيل الأثر النفسي في افزاغ الخصم المتحقق من شجاعته الخارقة للعادة ,فالجمع بين الطباقين هو حاصل من جعل أحدهما ينطبق على الأخر بمقابلته له نحو اثبات التضاد[2] او البون الشاسع بينهما بكونه القدرة الفاعلة في تأصيل ادعائه نحو بؤرة الشجاعة, وهنا تتجه الصورة صوب الغلو في تحديد سمات الشجاعة الخيالية الخارقة للعادة نحو اثبات شجاعته بصورة الموت شكلاً متضافراً مع هيأته متلازماً معها ليبدو الفارس الهمام عنترة فاعلاً وحيداً في الحياة لا مفعولاً به نحو المحال من الإدراك الإنساني.

---

[1] ديوان عنترة بن شداد : ق 18 صلة الديوان / 336.

[2] ينظر: مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة , د. محمد بركات حمدي : 115 .

ربما نسي الشاعر أن الحياة الحربية لا تخلو في متغيراتها من الكر والفر فمحال أن يدرك الفارس مالا يدركه بشر وان كان مغواراً.

وفي السياق نفسه تجد عنترة يواسي اقرانه من الفوارس بعد أن أثخنتهم الطعنات وجرهم الكر فشلا تلو أخر , فراح شاعرنا يدب الحماس في نفوسهم المتعبة في صورة خيالية مجد فيها شجاعتهم قائلاً :-

وفـــوارس لـــي قـــد علمـــتهم صـــبر علـــى التكـــرار والكلـــم
يمشـــون والمـــاذي فـــوقهم يتوقـــدون توقـــد الفحـــم
(1)

فجعل نفسه أساس تعلم الصبر على ضراوة الحروب ولسعاتها القاتلة فيفور الشاعر في تصور أصالة شجاعتهم وثباتها في الشدة , مستعيراً توقد النار لإثبات ذلك في ثوب الاستعارة المكنية , فهم ليسوا بنزوة شجاعة تنطفيء بالكر والجراح فحسب ؛بل انهم الشجاعة نفسها بما عكسه الشاعر في ((يتوقدون))من حدوث دعم به الفعل التجدد والاستمرار من جهة الحدوث , ناهيك عن الجناس المنبعث من المأزرة بين توقدهم وتوقد الفحم , دلالة على انبعاثهم من جديد بعد أن اثخنوا بالدماء والكر , فخص الفحم من لهب النار بما عكسه في لونه الا سود من انطفاء ثم توهج جديد .

فالصورة البلاغية خرقت منظور العلاقة المجازية نحو اثبات الشجاعة وديمومتها على السنة اللهب, وهنا تكمن قيمة المبالغة في إضفاء صفة التوقد نحو تجدد شجاعتهم وديمومتها فضلاً عن بث الحماسة في وظيفة المبالغة على نفوسهم المتعبة وحملهم على الصبر من خلال إثارة مخيلة المتلقي بالصورة البلاغية ،فضلاً عن الجناس الصوتي الحاصل من تكثيف الصورة الاستعارية واختزال أبعادها الدلالية من تلك الإثارة ،فإذا كانت الصور البلاغية في لغتها المجازية هي الحافز المحقق للصلة بين مخيلة المتلقي وانفعالاته نحو دفعه إلى اتخاذ موقف سلوكية[2].

فان صور المبالغة والغلو في خرقها لمجازية تلك اللغة ماهي ألا بؤرة تلك الصلة المركزة نحو تكثيف الانفعالات والأخيلة بما يحفز المتلقي على تخطي الواقع الوجودي ومحاكاة أثرة بمثيرها مهذب منقح عن دلالات ذلك الواقع .

---

(1) ديوان عنترة بن شداد : ق 12 /275 . التكرار : الكر , الكلم: الجراح . الماذي : الدروع البيضاء.

(2) ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،د.جابر عصفور :299 .

وربما كان لمظاهر الشجاعة والفروسية بعد يرتقي نحو مضارب الخيال في احتواء المبالغة إذ يقول الحارث بن حلزة في معلقته الذائعة الصيت :-

وصَـــيت مـــن العواتـــكِ ماتَـــذ ـــــاهُ ألا 'مبْيضـــــة رَعـــــلاء '
فجبهنـــاهم بضـــربٍ كمـــا يَخـــ ـُرج مـــن خربـــةِ المـــزادِ المـــاء (1)

فهذه الكتيبة الشابة من صلب أمهات حرائر لا يوقف مسعاها ألا كتيبة مبيضة ببياض دروعها ممتدة إمعانا إلى المواجهة والتكافأ مابين الطرفين ،وجاءت المجابهة لتغور في عمق الشجاعة والبسالة, اذ لم يعد الضرب في واقعه ضربا تهش له الشجاعة والقوة فحسب ،بل صار الواقع المثالي سبيلا يكافئ شجاعتهم وقوتهم من جهة التخييل ، إذ ضمنت الصورة التشبيهية فظهر الدماء بصورة الماء المنبعث غزارة من خربه المراد ،فمزج الشاعر في دلاله التشبيه التمثيلي بين جسد العدو من جهة ،والمزادة المفر يه الخربة من جهة أخرى ،عاكسا في وجه الشبه البعد الدلالي للمبالغة من جهة التخيل والمثال نحو إضفاء صفه الغزارة الخيالية على الجراحات الناتجة عن الضرب لا الطعن.

ومن هنا ندرك إن من المحال أن تكون ضربا تهم في الجسد الإنساني بهذه الصورة المثالية الخارقة للعادة والالكان حق الشاعر إزاء ذلك الوصف المتدفق من الدماء قوة أن يصف شلالاً متفجرا غزارة او جداراً مثقوباً احتواء لذلك الجسد الإنساني !! فاحتواء الصورة لسلاح فتاك ما هو ألا مظهر من مظاهر الشجاعة والقوة من جهة والمبالغة والغلو من جهة أخرى . وفي هذا السياق يقول النابغة الذبياني:-

ولاعَيْـبَ فـيهم غيـرَ أن سـيوفهمْ بهـن فلـول' مـن قـراعِ الكتائـبِ
تـوُرثُنَ مِن أزمـان يـومِ حليمـة إلـى اليـومِ قـد جـربنَ كـل التجـاربِ
تقـدُ السـلوقيَ المضـاعف نسـجه وتوقـد بالصـفاحِ نـارَ الحباحـبِ

(2)

فلو تتبعنا الصفات الخيالية للمظهر البطولي من الفروسية نجد ا ن الشاعر اثبت قبل كل شي هويه شجاعتهم بحيازتهم هذا اللون من السيوف المثالية ،فبدت (لاعيب) تنزيها لها ونفي العيب عنهم، ثم جاء بأداة الاستثناء فتوهم انه يريد ان يثبت عيباً في حين

---

(1) ديوان الحارث بن حلزة:ق م:15-16. الرعلاء: الطويلة الممتدة، خربة المزاد:ثقبها.

(2) ديوان النابغة الذبياني :ق 3/44-46 .فلول : تكسر وتلثم ,تقد السلوقي:القطع, الصفاح : الحجارة ،الحباحب : دبية تضيء بالليل كالنار.

راح يمعن في اثبا ت مزاياها الحسنة من مدح لها لا عيبا عليها من باب تأكيد المدح بما يشبه الذم ،فقد صرف ذهن المتلقي بعد ان أكد نزاهة تلك السيوف من العيب نحو الاستثناء في صب ذلك العيب في إطار مضاد لإثبات صفه خيالية من تلك النزاهة ،فجعل فلول السيف عيباً وهو أكد في المدح كدليل قائم بذاته نحو اثبات صفه الشجاعة على تلك السيوف وحامليها نحو المبالغة في إضفاء التفرد على صفاتها.

فتمتد يد الغلو نحو تبيان مزايا ذلك التفرد وخصائصه نحو اثبات الخرق الدلالي للعادة والوجود حيث قطعها وامتدادا ته الخيالية ,فلا يقطع الأجساد فحسب ،بل حتى الدروع المضاعفة النسج المحكمة الحلقات فراحت دلالات القطع الخيالي يعين شباك الغلو نحو اصطياد خر وقات الدلالة للعلاقات المجازية نحو الاستعارة المكنية في (توقد) فمازج بها الشاعر بين القوة الدافعة للسيوف وقدرة الإنسان نحو إحداث الاشتعال الصخري الحادث من التلاقي بين السيف والصخور.

وجاءت صورة ((نار الحباحب)) لترينا أبعاد ذلك الاشتعال بقياس المثال وعكسه على صورة التوقد من خلال توكيده بصورة حركيه هي قرع حفاف الإبل الحجارة التي تسير عليها في ارض ذات حجر مما يولد ذلك الاشتعال الحاصل من نار الحباحب المنعكس أصلاً لقياس توقد السيوف الخارقة للعادة شكلاً وهيأة وهنا يكمن الغلو نحو اثبات المحال في صورة السيوف المنعكسة من شجاعة وبسالة حامليها بقياس صورة ادعائيه على محالية ،فالشاعر لا يثبت توقد السيوف وصورتها بالواقع بل بصورة الإبل العاكسة في حركتها توقد أخر وقياسه على الأول.

فمن الممتنع ان تتصور في الواقع وجود ابل بهذه الصورة كما ضمن الشاعر ذلك الخرق في الإثبات ،ومن ثم العمق الدلالي الذي أكد فيه البعد ألامتناعي لصورة السيوف فالامتناع في رأي د. احمد مطلوب هو ((ان كان لا يوجد فيمكن ان يتخيل ،ومنزلته دون منزله المستحيل .... فان ذلك جائز في التوهم ولكنه معدوم في الوجود))[1]

---

[1] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،د.احمد مطلوب :311/1.

وكان لاغا ثة الملهوف ملمح من ملامح الفروسية التي أطرها زهير ابن ابي سلمى باتجاة الغلو نحو تأصيل شجاعة الممدوحين المحتوية للمستغيث في انعكاس صورة المغيث وذلك في قوله :-

اذا فزعوا طاروا الى مستغيثهم طوال الرماح لا ضعاف ولاعزل
بخيل عليها جنه عبقرية جديرون يوما ان ينالوا فيستعلوا
عليها اسود ضاريات لبوسهم سو ابغ بيض لا يخرقها النبل

(1)

فقاسمت الصور الاستعارية في دلالتها الرحبة الإبعاد الحسية في شكل المستغيث من أزاحه تراكيبها الوجودية نحو المثالية المتصدرة لاختزال معالم الغلو اذ "طاروا " في ثوبها المكني من اثبات السرعة الخيالية للإغاثة عاكسا في أبعادها النخوة والشهامة دون ان يتردد المغيث في احتواء المستغيث ونجدته ،ناهيك عن (جنة) و (اسود)في ثوبها التصريحي ،اذا لم يعد الفرسان من جنس البشر بما مزجه الشاعر في عكس طاقتهم الخيالية من حدة الذكاء والدهاء فضلا عن القوة وزرع الرهبة في صورة الاسود ،فجلت الصور الاستعارية تلك في دلالتها الخيالية معالم الغلو نحو اثبات صفات الفروسية باستخدامها الرموز أو الأدلة على احتواء الكمال , فلم تأتي الصورة الاستعارية نحو الترتيب والتوضيح البياني فقط بل أن امتزج المشبه في صورة المشبه به يدلان على العلاقة الرمزية التي تفور في العمق الدلالي لا الظاهري[2].

ناهيك عن الصفات التي آزرت خرق مجازية الصور الاستعارية للواقع نحو تأصيل نسبها الخيالية , اذ جاءت (عبقرية ضاريات , سو ابغ , بيض) لتأكيد الذكاء والقوة فضلا عن الصور الكنائية في (طول الرماح) أزرت عنصر القوة فطول الرماح يدل على طول حامله بشكل يوازية وتلك الموازنة بين طول الرمح وهيأة حامله يفضي إلى كمال القوة في الجسم الصحيح, وهنا نجد أن الصورة الحركية فضلا عن البصرية في أبعادها الحسية كانت البؤرة التي دارت حولها صورة الغلوفي إقامة الأدلة على دعوى الشاعر.

ومهما يكن من شيء فان من المحال أن يتلاءم الواقع الوجودي أو حتى الخيال نفسه في أيجاد جنس حيواني أو خرافي (الجنون) نحو امتطاء الخيل , كذلك مما لا شك فيه ينطبق

---

(1) ديوان زهير بن ابي سلمى : ق 2 /30 – 31. يستعلوا : يظفروا.

(2) ينظر : فن الاستعارة , د. احمد الصاوي : 562.

طيران الشجعان فضلا عن ادعاء أن لبوسهم (لا تخرقها النبل) فمن المحال أن نجد فارسا لا يشتق له غبار دون أن تكون طعنة السيف أو النبل قد اجتازت جسده.!!

اذ ان اختزال الصورة البلاغية بعامة والجمع بين الاستعارات بخاصة كان المعين على تكثيف تلك القيمة من الفروسية في إيجاز يرتقي نحو سلم الصياغة والسبك للمعاني وهو ما عول عليه البلاغيون قي البحث عن قيمة الاستعارة فهذا عبد القاهر الجر جاني يقول في ذلك (مما هو اصل في شرف الاستعارة أن نرى قد جمع بين عدة استعارات قصدا الى أن يلحق الشكل بالشكل وان يتم المعنى والشبه فيما يريد)[1].

وإذا كان زهير ابن أبي سلمى قد مدح في معرض الغلو بحيازة فارسه للباس لم تخترقه النبل , فان الأعشى الكبير ادعى في صاحبه الأقدام بغير ذلك اللباس قائلا :-

وإذا تجـــيء كتيبـــة ملمومـــة خرساء تغشى من يذود نهالها
كنـت المقـدم غيـر لابـس جنـة بالسـيف تضـرب معلمـا إبطالهـا[2]

فالشجاعة والأقدام عنصر بارز في احتواء السبب والمسبب أو الحرب والفارس فهذه الحرب لها نبال وسيوف متعطشة للدماء , بما منحها الشاعر صفة (نهالها) من أبعاد تشخيصية في الاستعارة المكنية ؛مبرزاً فيها ذلك السبب من التعطش للدماء مازجاً بين المؤثر (صورة الحرب) والأثر (صورة الفارس) في احتواء المثال البطولي فصاحبه شديد الأقدام فلا تثنيه مقومات السلامة عن موقفه , اذا استثمرها الشاعر نحو إدراك المثال البطولي المطلق , فجاء (غير لابس جنة) كناية عمق في دلالتها ذلك المثال نحو تأصيل شدة الأقدام والعزم على انه وان كان لبس الجنة أولى بهما، ولكن لما كانت الحرب متعطشة للدماء كان في الطرف الأخر مثالا يوازيها في التعطش بعكس المضاد على الضد مما يضمن تفاعل الصورة وتكاملها بين الأثر والمؤثر ،وهنا يكمن أثر المبالغة في إضفاء صفة الشجاعة والبأس على ممدوحه بوصف ارتقى نحو المحال.

فتدلنا واقعية التجربة أن من المحال أن يذهب مقاتلاً إلى مدافن الحروب دون أن يتوقى شرها مثبتاً في الوقت نفسه أبعاد قوته وصموده والا لكان ذهابه إليها رمياً إلى التهلكة . !!

---

[1] دلائل الإعجاز في علم المعاني, عبد القاهر الجرجاني : 125 , وينظر : المثل السائر , ابن الأثير : 387/1 .

[2] ديوان الأعشى الكبير : ق 33/3 . ملمومة : مجتمعة , يذود : يدافع.

ومهما يكن من شئ فقد تبلورت أهمية المبالغة والغلو نحو أنصاف التجربة الشعرية من تداعيات واقعها الضيق كونها من البديهيات البلاغية الدافعة نحو التفنن بالصور والبراهين المؤكدة لها, ومطلباً مشروعاً في احتواء المخصوص بالخطاب من باب المخاطبة بحسب مقتضى الحال , وربما كان ذلك مدعاة لاستساغة عبد الملك بن مروان لصورة المبالغة عند الأعشى وتفضليها على شاعره كثير[1] لما تبلور فيها من رغبة رسمية أخذ النقد بزمام تشريعها فقالوا : ((ذكر ما ينبغي أن يمدحوا به من الشجاعة والبأس))[2] فخصصوا لكل مقاماً مقالاً صبَّ فيها الشاعر فنيته وأصالته نحو ارتقاء شاعر يته وممدوحه إلى عنان السماء.

وفي السياق نفسه نجد صورة الفروسية عند عمرو بن كلثوم تتوجه صوب الغلو في اثبات مشروعيتها المثالية في عمق دلالي زاخر اذ يقول : –

أبا هند فلا تعجل علينا وانظرنا نخبرك اليقينا
بانا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا
(3)

وانظرنا نخبرك اليقينا
ونصدرهن حمراً قد روينا

فالصورة متعددة الدلالات نحو خرق مجازية اللغة الشعرية في نسق تركيبي دلالي شاطر بمعطياته في جلي معالم الغلو في صورة تعجب وتروق ، اذ صهر الشاعر بين الرايات والإبل في الورود نحو اثبات التعطش الحربي لها من جهة وإخفاء القوة على تلك الرايات بوصفها فاعلا لحدث الارتواء أو بالا حرى ولوج ساحات الحرب من جهة أخرى ،حيث البعد التشخيصي الذي سددت خطاه الاستعارة المكنية المنساق في أطار التيقن والمستقبل بحدوث الارتواء ، ولكن ما امتداد ذلك الروي في احتواء خر وقات المجاز والحقيقة أو الواقع في إطاره المثالي؟

اذ تفرز المقابلة انصهار واندماج الماضي بالحاضر والمستقبل نحو صهر المتناقضات في نسق متواز بين ((نورد الرابات بيضاً)) و ((نصدرهن حمراً قد روينا)) , فاقتران قد مع الفعل الماضي جاء ليعمق دلالة ذلك الامتزاج أو الصهر الزماني المفتوح نحو المستقبل نحو تحقق الصورة في إطارها المذوب أصلا في بوتقة الزمن الماضي ((قد روينا)) ناهيك عن تضافر الصورة الكنائية في قوله ((نصدرهن حمراً)) نحو إشباع دلالة الارتواء في صورة

---

(1) ينظر سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي : 257 ، والنقد العربي بين التأليف والاستقراء ،د. داود سلوم :62 .

(2) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، الامدي : 231/2 .

(3) ديوان عمرو بن كلثوم:ق71/32

مكافئة لها إشارة في دلالتها اللونية الى تلك الدماء التي صارت بفعلهم وشجاعتهم بحوراً يكون منها ري الرايات وصدورها فقابل حاصل من ((الورود – نصدرهن)) و((بيضاً – حمراً)) في احتواء خيالي خلاق فـ ((الخطاب الشعري ... يكاد يفرغ بنية التقابل .. ويجعلها خالصة للتناسب ، بل انه يوغل في هذا تفريع الطرفين إلى التداخل))[1] ومن هنا ندرك أن هذا التداخل هو انعكاس لمجازية الخرق الموازية من جهة التخييل نحو الغلو ، إذ أن من المحال تكون الدماء التي حصدتها الرايات في ورودها الحرب بحوراً مهما كانت شجاعتهم في إطار المستقبل المذوب أصلا نحو أثبات الإقدام والشجاعة من جهة والتيقن بالثبات والفلاح من جهة أخرى.

فكان حق الشاعر في تلك الدعوى أن يغير مجرى الحياة لا الحرب فحسب نحو أثبات النسب الخيالية في تلك المغايرة !!.

وربما كان خلاص المقتول يتداعى فرجاً نحو نهايته بيد قاتله لتسيل صورة الدماء بصورة موازية للماء في تصور مغالي على نحو ما ذهب إليه لبيد بن أبي ربيعة قائلاً:-

فرجت كربته بضربة فيصل أو ذات فرغ بالدماء رذوم
أو عازب جادت على أرواقه خلقاء عاملة وركض نجوم [2]

فلو تتبعنا مظان ذلك الخلاص وامتدادا ته الخيالية المكتنفة للغلو لوجدنا النسق الطباقي الذي يتسارع نحو عمق دلالي غاير فيه الشاعر أبعاد ذلك الفرج وسطوته في احتواء الكرب، فطابقت الصورة بين (الفرج والكرب) وكأن ذلك الفرج هو نهاية مطاف الكرب ، ولكن الصورة تغاير تلك النهاية لتتحول نحو بدايات وامتدادات عميقة الأثر في احتواء خيالي ، إذا امتزجت أثر ضربة السيف أو طعنته بمصب الماء من الدلو في الاستعارة المكنية إذ ((الفرع)) فصار الجسد والدلو شيئاً واحداً في الاحتواء الهائل من طاقات مائية وعمقت ((الرذوم)) في دلالتها الأثر الرجعي أو القوة إلى خارج الكرب أو الفارس من جهة أخرى ، وجاءت (أو) لا لتكشف التردد بين شيئين دون أن يشتركا في احتواء أفضلية أو سبق أحدهما على الآخر فحسب ، بل لتمد جسور ذلك الاشتراك في مصب الأثر الطعني من تحولات خيالية ما بين دلو تسيل دماء أو أرضا خضراء جادت عليها سحاب ممطرة نحو إثبات نسب الغلو إلى تلك التحولات المحتوية لأثار ذلك الطعن فيكون ذلك الجسد المطعون أرضاً خضراء ممتلئة بالحياة

---

(1) البلاغة العربية قراءة اخرى ، د. محمد عبد المطلب : 360.

(2) شرح ديوان لبيد بن. ربيعة العامري:ق 14 /111-112فيصل :سيف.فرغ:مصب الماء منالدلو، رذوم:سائله،خلقاء :سحابة عاملة ممطرة.

كما يمتلئ ذلك الدلو بالماء ، فصهر الصورتين في إطار تأصيل ذلك الطعن واثبات نسبه(الجود) إليهما في البعد الاستعاري الموازي أصلاً لامتداد كثافة وغزارة الدماء في صورتي الدلو والروضة نحو تأصيل الشجاعة ، وأن كان تغاير الواقع في سماته الخيالية أهم ما يميز الصورة البلاغية نحو المحال أن تكون فالامتناع وارد بين إدراج ذلك الغلو ، إذ أن من المحال أن تكون طعنة السيف هي باب فرج يستقبلها المقتول فرحاً وزهواً كما يستقبل الطالب جود مطلوبة لتوازي في أمتدادتها الخيالية بشكل يمازج بين مصب الدلو تارة والسحابة الممطرة تارة أخرى ، فكان حق الشاعر إزاء تلك الصورة وتداعياتها المثالية في أثبات الشجاعة أن يصف مساحة توازي مصب الدلو وخضرة الأرض الممتدة مع السحاب لا طعنة سيف لا يتجاوز ذلك السيف خرق الجسد.

وفي السباق البطولي نفسه يعزز طرفه بن العبد أدلة شجاعته في بعد خيالي مستغرق لصورة فروسيته وفراسته قائلاً :-

أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كراس الحية المتوقد [1]

فواكبت الصورة إدعاء الشاعر بحيازة الوجه المثالي من الشجاعة والقوة المحتكمة إلى الدهاء والفطنة في احتواء خيالي خلاق متجه في دلالته صوب الغلو إذ واكبت الصورة التشبيهية جرى المشبه في مصب المشبه به أو الضرب في اتجاه رأس الحية بفعل الامتزاج الحاصل من التفاعل في حضور الطرفين في الصورة التشبيهية على نسق دلالي ، فتغور الصورة في عمق دلالي آخر بين (رأس الحية) و (النار) في البؤرة الاستعارية الحاصلة من (التوقد) الناري في سمتها المكنية المستندة إلى الخيال في أكثر ملامحها المثالية ، فلا فرق حينئذٍ بين الضرب والنار في الأثر والمؤثر المتناسبين في نسجهما الخيالي نحو التوحد في الشكل والمضمون.

اذ جاءت ((خشاش)) بين طرفي التشبيه (الضرب – راس الحية) لتواكب هيأة الضارب المدعي ذلك الأثر الضربي اللاسع اذ تبدو((صغر الرأس)) دليل يناسب المشبه به أكثر من المشبه من جهة , ناهيك عن دلالة ذلك الصغر في الرأس عن دهاء وفراسة ذلك الضارب في دلالة تلك الكناية الدالة على دليلها ((صغر الرأس)) او ((الخشاش)) المستند إلى الخفاء نحو تأمل ملامحه, مهما يكن من شيء فان الشاعر امتلك المحال في تصوير المثال او ذاته ف((

---

[1] ديوان طرفة بن العبد : ق 59/1 الخشاش : الماضي في الأمور وقيل صغير الرأس.

الذات الشاعرة نفسها في وضع ازدواجي متقاطع بين الواقع وتمثله الفني , مما يتطلب منها اتخاذ موقف موحد من الطرفين على السواء بوصفهما طرفين في إشكالية واحد))[2].

اذ جسم الشاعر قوته وشجاعته في هيأة ممتنعة الحدوث أصلا وان درجت صفاتها تلك في اغلب سماتها الحسية على الخيال والوهم اكثر من سمات واقعها المنبثقة منه , فمن المحا ل أن نجد رأسا بهذه الهيأة التي جنح الشاعر نحو تغيير معالمها الواقعية ليقيمها دليلاً على شجاعته وفراسته بما عرف عن تلك الحية من خفة ودهاء وقوة ا للدغ المميت في اغلب الأحيان.

فصارت كل تلك الصفات هي من تداعيات صور الغلو نحو إثبات وتأصيل ((أنا الرجل)) , فلا فرق حينئذ بين الرجولة ودهاء الحية في توظيف لدغاتها المميتة ، فالشاعر اثبت رجولته على أكثر من محور ودالة عززت مكامن أدلة الغلو في استنفار مدلولاته نحو عمق دلالي يغور في خرق او أزاحه مجازية الصور لا اللغة فحسب.

وربما أقام عبيد بن الأبرص معادلاً موضوعياً في وصف القيم الأخلاقية من جهة والفروسية من جهة أخرى , في احتواء الكرم والحلم والشجاعة والفروسية قائلاً :-

وفتية كليوث الغاب من أسد ما للندى عنهم نزح ولا شحط
بيض بهاليل ينفي الجهل حلمهم وتفزع الأرض منهم أن هم سخطوا
(1)

فراحت الصور التشبيهية تمازج بين آدمية الفتية وحيوانية الليوث في احتواء الشجاعة المثالية اذا ارتسمت الصورة طريقها الخيالي نحو اثبات نسبة المثال البطولي وإخراجها – أي الصورة – من بوتقة الليوث نحو فضاءات رحبة فهم من الغاب فضلاً عن أصالة نسبهم الا سودي , فالشاعر يثبت عراقة ذلك النسب مستنداً إلى الخيال في تحديد أصالته , فهناك فرق دلالي بين القول (فنية شجعان وبين استحضار صورة الشجاعة في كيان بياني خلاق نحو تفاعل في حضور اغلب سماته.

اذ ان العلاقات بين سمات التركيب البياني او الصوري تبنى على استدعاء الصورة من مخزون الذاكرة ومن ثم حضورها في أفق الشاعر نحو تفاعلها بعد امتزاجها مع أبعاد ذلك الحضور على اكثر من وجه بلاغي ودالة بيانية، حيث امتدت أوجه الغلو نحو امتداد ذلك الامتزاج الحاصل بين شجاعتهم في صورة الليث العريق النسب والأثر الحاصل من ذلك المثير المترتب عليه ذلك الأثر اذ ((تفزع الأرض منهم)) نحو عمق دلالي اثر ذلك التمازج الحاصل

---

[2] السكون المتحرك ((دراسة في البنية والأسلوب)) , علوي الهاشمي 533/30 .

[1] ديوان عبيد بن الأبرص :ق 32 /86 . بهاليل : جمع بهلول : أي الجامع لكل خير .

بين الأرض والبشر فلم يستوطن الفزع بني البشر فقط حتى باتت الأرض تذوب فزعاً وهولاً من أثار صورة الشجاعة في أطار الاستعارة المكنية المتوجه صوب التشخيص في استشعار الأرض للخوف المتجه نحوها أصلا بصورة الليوث الضارية , اذ ترتاد بنيه

الاستعارة التشخيصية المعالم الداخلية والشعورية للشاعر بكل مافيه من هواجس نحو إخراجها من خصوصية وتفرد وتميز جديد[1]، فتمد صورة المبالغة تلك نحو اثبات الإدراك العقلي والشعوري للأرض في عمق دلالي ارتسم دليل الخرق المجازي للصورة الغلو على اكثر من وجه بلاغي ودليل محالي , اذ البون الشاسع بين الفتيه والليوث من جهة والأرض والبشر من جهة أخرى في مراتب المحال ومغايرة الواقع نحو مصب الخيال في تحقيق الفرق الدلالي بين الصورتين ، فهناك بالتأكيد فرق بين القول ((فتية شجعان)) وبين ((فتية كالليوث الغاب من أسد)) هو الفرق بين الواقع والمحال .

فتنبه البلاغيون إلى مراتب الصورة في استشعار ذلك الفرق , فهذا عبد القاهر الجرجاني يعضد تصورنا ذلك بالقول ((الا انك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً لأنك ترى له صورة خاصة وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه , بان أفدت انه من الشجاعة وشدة البطش ... بحيث توهم انه الأسد بعينه ... فتجده قد أفاد المبالغة لكن في صورة احسن وصفة أخص))[2] و((اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به))[3] هو ثمار ذلك الفرق , الا أن الشاعر يستند في اثبات صورة المشبه به على الخيال اكثر من الواقع , اذ انتسب هؤلاء الفتية الفرسان إلى الاسودية العريقة النسب (من الغاب) في احتواء ذلك الإثبات البطولي لهم فخرجوا عن إنسانيتهم نحو انجذاب الصورة إلى الحيوانية من جهة التخييل والمثال , وهنا مكمن الغلو في اثبات تلك النسب فمن المحال أثر ذلك أن يكون هؤلاء الفتية من جنس البشر بما حازوا من قوة تندرج نحو الكمال في اغلب سماتها الخيالية فلا توازي الوصف الإنساني من تلك القوة او الشجاعة , خاصة بعدما بدت الصور الفروسية في أثارها البطولية المترتبة على ذلك المثير الوصفي تقارير واقعها أيضا اذ بدت الأرض الجامدة تتوجس الخوف والفزع ((أن هم سخطوا)).

---

(1) ينظر : البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان البديع) , د . فضل حسن عباس : 231 .
(2) دلائل الإعجاز في علم المعاني , عبد القاهر الجرجاني :396.
(3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر , ابن الأثير : 2/ 123 .

فلنا أن نتخيل تلك المشاهد الدموية التي تلاقت مضامينها الفكرية الفنية لدى أصحاب المعلقات العشر مابين طعان الرماح وجلبات الحروب ومراهنات الأسود الضواري للسيوف الهنود[1] بما تحمله من معاني القوة والتسلط نحو نسف الأخر , اذ ان الصور البلاغية في هذا المحفل او ذاك تجاوزت حدود العلاقة المجازية في احتواء أقصى درجات الخيال من الوهم والمحال والتصدي لشباك وأنظمة الواقع نحو المبالغة والغلو , بوصفها وسائل دعائية يعتمدها الشاعر لزرع الرعب والفزع في نفس الند والمخصوص بخطابه . فهو في الوقت الذي يزرع ذلك ينزع منه – اي الند – فروسيته ومجدة كان في الوقت نفسه يحصد لقبيلته مجداً وهيبة لا توازيه عنان السماء شرفاً ورفعة.

فهناك أذن ما يبرر مجاوزته لحدود العلاقات المجازية نحو حيازة الكمال في كل شيء في الخلق والبطولة من معاني الرفعة والشرفة والروسية وهو أشار اليه أحد الباحثين بالقول: (أن الوصول إلى الغاية المنشودة التي يتطلع الشاعر إلى تحقيقها تقتضي منه أن يبالغ ويغالي حيث يجعل من قومه يطالون السماء مجداً والكواكب كرماً وسخاء...))[2].

ومن هنا تبدوا أهميه المبالغة والغلو في نسج الفعل البطولي وهذه الأهمية ماهي الا خطوات بتجاوزها الشاعر ببسالة الأوجه البلاغية والأدلة الخيالية نحو اسلبةالأخر بوسائله الدعائية الحربية.

ولعل أهم ما يميز تلك الوسائل في بلاغيتها عند أصحاب المعلقات العشر هو ارتقاء الأسلوب البلاغي نفسه فوق مراتبه الوصفية نحو تحريك جثوم الصور الحسية والارتقاء بها نحو تجسيم القيم الروحية والمعنوية من الناحيتين الأخلاقية والفروسية في أطار دلالي عمقت فيه الأدلة الخيالية نحو خرق العلاقات المجازية وإزاحة مظاهرها السطحية المتأرجحة بين الواقع والمثال نحو خلق علاقات جديدة لا يستند إلى ذلك التأرجح بل نحو التمازج والتفاعل في اثبات الحضور فصير الشاعر دلالة الصور البلاغية ذات الاحتواء المعنوي او الروحي في أطار يفوق ما يوازيها من مادية , اذان المادية او الحسية وحدها لايمكن أن تكون وحدها الجسر الذي ينقل الأدلة نحو تأصيل الصور البلاغية بعامة والمبالغة والغلو بخاصة وما اكثر تلك الدراسات التي نعتت التصور البياني لبلاغية الصور بالمادية او الواقعية لدى الشاعر

---

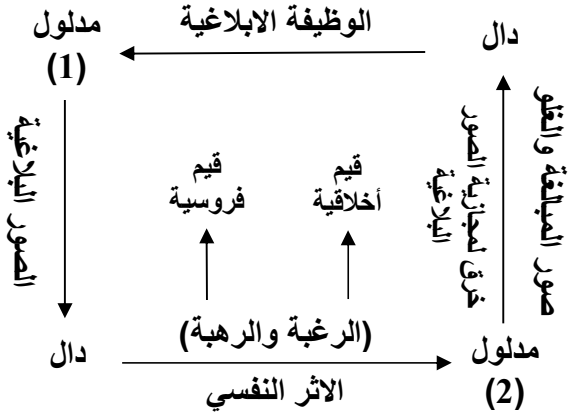
[1] ينظر: ديوان امرىء القيس: ق 4/70 , وديوان النابغة الذبياني:ق 83/11 وديوان عنترة بن شداد :ق216/1 , ق 294/23 , وشعر زهير بن أبي سلمى :ق 17/1 ق 61/6 . ديوان طرفة بن العبد د 48/32 . ديوان الأعشى الكبير :ق 39/4. والحارث بن حلزة : ق12/1.

[2] جدلية القيم في الشعر الجاهلي , رؤية نقدية معاصرة : د. بو جمعة بو بعبو:5 .

الجاهلي[3] نحو تهميش ذلك الرقي في بيانية المبالغة والغلو في احتواء الخيال , وربما وصف تصور ذلك البيان بالمادية لدى الشاعر الجاهلي بخاصة وهو ما ذهبت اليه د. ساهرة عبد الكريم بالقول:((أن الشاعر العربي كان يفسر كل شيء بالمظاهر المادية التي تحيط به , لان القوى الادراكية والتعبيرية .. لم تكن من ارقي بحيث يستطيع الاعتماد على العقل التجريدي))[1].

فالشاعر وهو الشاعر في كل عصر ومصر , خاصة اذا علمنا أن الشاعر الجاهلي بخاصة امتلك عنان الرقي في احتواء أدواته الفنية والا لما وصلت إلينا تجاربهم تلك في كل محفل ولطويت صفحاتهم في بحر النسيان !فالقول بمادية الصور في احتواء واقعيتها يجافي طبيعة الفن بعامة والشعري منة بخاصة , فالشاعر سخر ملكته الخيالية والفنية فذوبها في رؤياه لواقعه فتهالت الصور البلاغية ترتسم طريقها نحو حضور المبالغة والغلو في احتواء مثالها المغاير للواقع نفسه ولكن هذا لايعني كما أسلفنا – غياب الواقع من تلك الصور بقدر ما يعني مشاطرتها الملكة خيال الشاعر في نسج دلالاتها والا لتعثرت الأدلة بمدلولاتها دون أن تعني شيئاً من هذا الواقع او ذاك الخيال.

ولعل ما يميز معايير المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية والفروسية هو صهر المعنويات الروحية من القيم العليا في أطار حسي متكامل , ناهيك عن طغيان المثير النفسي على أثره نحو التفاعل والتلاحم بين الأثر الدلالي ذلك والمثير في عمق دلالي متناسق على اكثر من وجه بلاغي ودلالة أبلاغية لها في محتوى مثالي. ويمكن إيضاح تلك العلاقة بين الأدلة ومدلولاتها بين المبالغة والغلو بالمخطط التالي:-



[3] ينظر من هذه الدراسات : الأصول الفنية للشعر الجاهلي , د. سعد إسماعيل شلبي :32 والشعر الجاهلي , شوقي ضيف :224 .

[1] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام , رسالة دكتوراه ,ساهرة عبد الكريم أجازتها كلية الآداب في جامعة بغداد :1984: 238 .

ومثال ذلك:

لوكان ذلك الدال(الشجاعة) فان مدلول الصورة البلاغية في إطارها الابلاغي يضع ((الأسد)) في تجسيد تلك الشجاعة لتتحرك الصورة في احتواء دلالي أخر في هيأة الأسد وهيأته المثالية وهنا يكمن الفرق الدلالي بين (الدال) الأول او الشجاعة والمدلول (وفتية كليوث الغاب من أسد) في احتواء قيمة الغلو على وجه التحديد لا العموم فصور المبالغة والغلو إزاء ذلك تجتاز النظم البلاغية نحو تكثيف معاني المثال القيمي من أخلاق وفروسية من جهة التخييل نحو خرق لمجازية تلك النظم البلاغية في إطارها البياني نحو اختزال دلالتها على نسق جديد مغاير يهدف إلى جذب المتلقي وتوجيه أثارها الدلالية في نفسه وهو ما أشار اليه أحد الباحثين بالقول :- ((فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظم أبلاغية متصل بـ....دلالات السياق , إما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصب إدراكه للرسالة))[1] فإذا كان تشكيل الصور البلاغية يحدث انفعالاً جمالياً , فان ذلك الانفعال هو من سيتولى أبلاغية صور المبالغة والغلو نحو توجيه ذلك الانفعال في المتلقي المخصوص بالخطاب وتهذبة نحو الكمال.

---

[1] أدوات النص , محمد تحر يشي : 7 .

(الترجمة) المبالغة و الغلو في دواوين شعراء المعلقات العشر-دراسة بلاغية-

لم يكن الهدف من وراء هذه الدراسة البلاغية إسقاط رؤيتنا البلاغية على دواوين شعراء المعلقات العشر في عصر ما قبل الإسلام, بقدرما حاولت هذه الدراسة الكشف عن بنى الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو من خلال البحث عن عللهاو مواطن نسبها في الاحتواء الدلالي وشرعيتها الفنية في اختزال أدلتها النقدية والبلاغية ما بين الأثر الناتج والمثير المسبب لذلك الأثر.

ومن هنا فقد انصبت هذه الدراسة في البحث عن أثرية المبالغة والغلو على العملية الإبداعية بعامة والخطاب البلاغي منه بخاصة,فانبرت الدراسة منذ بواكير تمهيدها لتحديد المفهوم اللغوي والنقدي للمبالغة والغلو فتو جهت نحو تبيان الفرق الدلالي بينهما من رؤية لغوية نقدية,فإذا كانت رؤية اللغويين قد حددت أول معالمهما ب(الاجتهاد في الأمر)تارة و(مجاوزة الحد) تارة أخرى,فا ن النقادو البلاغيين قد جلوا تلك المعالم بالبحث والتنقيب عن دلالة المبالغة والغلو على الرغم من الامتزاج او اللبس الحاصل بينهما فتو صلت الباحثة الى ان المبالغة هي :((زيادة صفة خيالية على نعت موجود يعزز قيمة الصور ويؤكد دلالتها المنصبة في اتجاه تلك الزيادة الخيالية))إما الغلو:((فهو تجاوز الوصف حدود وجوده بجميع اتجاهاته بما لا يخرج من طباع المنعوت من الوصف , فان خرج عن طباعه فقد سلم الى الإفراط ووقع في شباك الإغراق)).

,فجاء استقراؤنا المتواضع لدواوين شعراء المعلقات العشر ليصب في ذلك الاتجاه ويغور في عمقه الدلالي ما بين فصول ثلاث,تقدمت فيها التجارب الوجدانية لتحوي دلالة المبالغة والغلو نحو الأثر النفسي والمثير لذلك الأثر –أي المرأة-في الوصف المثالي,فلوصف جزء من دلالات المبالغة والغلو في احتواء الخيال الخلاق,ولذلك سار الفصل الثاني ما بين وصف الطبيعة الصامتة المتحركة.

ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا أن الطبيعة هي القاسم المشترك لدلالات المبالغة والغلو توحدا وشعورا ,وجاء الفصل الثالث ليترجم رؤيا الشاعر الى واقع ملموس بناء في القيم الأخلاقية والفروسية.
ومهما يكن من شيء وجدت الباحثة ان الخيال كان المعادل المو ضوعي لدلالات المبالغة والغلو,فكان الخيال هو المنتج لبلاغية المبالغة والغلو بإيعاز من الوظيفة الانفعالية التي تميزت بها التجارب الوجداني والوصفية و القيم الاجتماعية .
ووجدت الباحثة ان بنية الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو في هذا المبحث او ذاك تتجه نحو خرق حجب الواقع ومن هنا اتضح لنا الفرق الدلالي ما بين الصور البلاغية بعامة المبالغة والغلو بخاصة ,فحفلت الثانية –أي صور المبالغة والغلو –بدلالات رحبة ,فلم تكن كما صنفها البلاغيون من المحسنات البد يعية بقدر ما كانت تعكس توجه مضمار صورها الى غاية وهدف لاسبيل الى تحصيلهما بالتزيين والتحسين البياني فحسب.

الخاتمـــة

وبعد تجوال الطرف والقلم في هذه الرحلة البلاغية المتوجهة صوب(المبالغة والغلو في دواوين شعراء المعلقات العشر)لابد لنا من ان نلمّ شتات ما أثرناه من تداعيات وتوجهات نظرية وتطبيقية مذوبة في بوتقة رؤيانا البلاغية والنقدية لأثر المبالغة والغلو في أركان العملية الإبداعية من: (مبدع وخطاب ومتلق)بعامة والصور البلاغية المنبثقة من ذلك الخطاب بخاصة.

فلم يكن توجهنا في التمهيد لتحديد ما تواضع عليه اللغويون والنقاد لمفهومي المبالغة والغلو فحسب بقدر ما كان يظهر ذلك التوجه استشفاف الفرق الدلالي ما بين رؤية أصحاب المعاجم اللغوية ورؤية أرباب البلاغة والنقد لمصطلحي المبالغة والغلو، فاتجهت الدلالة اللغوية الى تحديد أول معالم المبالغة بـ((الاجتهاد المشروع في الأمر وبلوغ منتهى الغاية في حين سددت المواقف نحو الغلو بعد تحديد مفهومه بـ(مجاوزة الحد)على الرغم من توجه مفهوم الغلو بوصفه نتيجة عفوية منبثقة عن المبالغة فقد وجدنا اللغويين أول من تنبه الى دلالة المبالغة من زيادة المعنى الذي هو تحصيل حاصل من زيادة المبنى او الحروف، إلا ان هذه المحاولات في استشفاف الفرق الدلالي ما بين هذه الصيغة او تلك عند اللغويين لم تدخل في إطار المستوى التركيبي من نظم الكلام او الصورة وانما اقتصرت دراسة اللغويين على إيجاد الفرق الدلالي على مستوى أفرادي كالبحث عن الفرق الدلالي ما بين (خشن واخشوشن) فلم يخلو مصطلح المبالغة والغلو في دلالته اللغوية من الوقوع في شباك الترادف مع مصطلحات أخر منها ترادف المبالغة مع التتميم والإيغال على الرغم من وقوعهما في الوزن والقافية ووقوع المبالغة في المعنى والوزن والقافية ،إما الغلو من جهته فقد تشاطر في دلالته مع الإغراق والإفراط على الرغم من الموقف اللغوي المتشدد من الغلو بعامة والإغراق والإفراط بخاصة بعد ان وسموا دلالتهما بالتضييع والتقصير في مجاوزة الحد.

فإذا كانت رؤية اللغويين للمبالغة والغلو قد حددت أول معالمها في أطار المستوى الافرادي فان النقاد والبلاغيين قد جلوا تلك المعالم بعد أغناء بحوثهم عن دلالة المبالغة والغلو في الصور البلاغية المنبثقة من المستوى التركيبي داخل بؤرة النظم فلا عجب من ارتباط الدلالة الفنية للمبالغة والغلو بقضية الصدق والكذب في التجربة الشعرية وما جرته تلك القضية على الفكر النقدي عموماً والمبالغة والغلو خصوصاً من تبعات إذ وجدنا ان الفكر النقدي انشطر ما بين منزع ديني تارة وتيار فني جمالي تارة اخرى.

ولعل أهم ما يميز بواكير مفهوم المبالغة والغلو هو عدم استقرار المصطلح النقدي نفسه في الرؤية والمفهوم الى حدانه كان يدمج مصطلحين ليدل بهما على ثالث ،على نحوما وجدناه لدى الجاحظ والمبرد وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا والامدي ...الخ على اننا لانغفل

في الوقت نفسه مجاراة التيار الفني والجمالي المتصدر لرؤية المبالغة والغلو خاصة بعد تحرر الفكر النقدي من هيمنة المنزع الديني والأخلاقي على مقدرات النقد الجمالية والفنية، فوجدنا العلة في ثبات ذلك التيار الجمالي الذي يكمن في تغير المقياس بتغير القياس من خلال انفتاح العقل العربي على خزائن المعرفة والفكرالإنسانيين للحضارات الأخرى، فنضج المفهوم واستقرت رؤيته على يد قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني ...وحازم القرطاجني، فصار المقياس او المعيار النقدي هو أحساس المبدع الصادق الذي لا يرهن الواقع وايصال ذلك الإحساس الى المتلقي واستمالته الى التجربة الشعرية سواء أكانت هذه التجربة او تلك من بنات واقعه ام من ثبات أفكاره وتخييله وبذلك صار الخيال معادلاً موضوعياً للمبالغة والغلو،فشاطرت المبالغة في دلالتها مفهوم الصدق الفني في احتواء المثال الجمالي والذوقي.

فوقفنا على طرفي نقيض ما بين استقباح المنزع الأخلاقي والديني وبين استحسان التيار الفني والجمالي للمبالغة والغلو، فوجدت الباحثة ان هذا الاستقباح وذلك الاستحسان لرؤية المبالغة والغلو لا يفسد الغاية من هذه المبالغة وذلك الغلو فكلاهما وجه واحد لعلتين او منزلة بين منزلتين مما يبيح لنا القول: ان الفكر النقدي والبلاغي بحث في جملة أرائه في المبالغة والغلو عن الإبانة والإفهام في الصور البلاغية دون ان تتبجح تلك الصور نحو جنوح الخيال والوقوع في مسالك اللبس وشباكه فضلاً عن مجاراة ركاب العرب في نظم القريض عن طبع لا تكلف ومن هنا تخرج الصورة في أطار يعجب ويروق خاصة اذا ما حملت عصب الابتكار في ايجاد البديل عن نظام المقايسة او ترجمان الذاكرة.

وكان ختام هذا التمهيد من الدراسة هو التوصل الى وضع حد فاصل بين المبالغة والغلو على الرغم من الامتزاج الحاصل بين المفهومين،فالمبالغة هي زيادة صفة خيالية على نعت موجود يعزز قيمة الصور ويؤكد دلالتها المنصبة في اتجاه تلك الزيادة الخيالية.اما الغلو فيمكن تحديد مفهومه بتجاوز الوصف حدود وجوده بجميع اتجاهاته بما لا يخرج من طباع المنعوت من الوصف فان خرج عن طباعه فقد سلم الى الإفراط ووقع في شباك الإغراق. فكان ذلك ابرز ما توصلنا إليه من نتائج في تمهيد الدراسة.

اما حصيلة ما خرجنا به من الفصل الاول الموسوم بـ (صور المبالغة والغلو في التجارب الوجدانية) فقد تمثلت تلك التجارب التي دارت حولها المشاعر النفسية المتضاربة من جهة المضمنة لدلالات المبالغة و الغلو من جهة أخرى فالشاعر يعبر عن شعور طاغ لا يرى في التصوير البياني السوي وسيلة متكافئة لذلك الشعور وحجمه الخيالي ألا في صور طاغية مثل شعوره وبذلك غدت المبالغة والغلو المنفذ لتحرير تلك المشاعر الحبيسة من مكنوناتها.

ولعل أهم ما يميز تلك الصور المحررة معانقة الشاعر للموجودات التي البسها انفعالاته المحررة من سلطة الواقع والمتجه صوب التصوير الحسي والمعنوي لها، وكان للخيال دوره في رفد ذلك التصوير بطاقات ودلالات جديدة امتدت على اكثر من جانب وجهة من هذه الدراسة في فصولها الثلاثة.

فوجدت الباحثة ان الخيال الخصب عند الشاعر كان المنتج لبلاغية المبالغة والغلو بإيعاز من الوظيفة الانفعالية التي تميزت بها التجارب الوجدانية ووصف الطبيعة الصامتة من الفصل الثاني وكانت القريحة هي المخرجة لهذا اللون من الصور البلاغية او تلك بما امتلك الشاعر من قدرة على محاكاة الواقع بالمحال فكانت الانفعالات تجاه الاشياء الحسية والمعنوية هي الشرارة التي أوقدت خيال الشاعر نحو تأصيل امتدادها في اتجاه مثالي خلاق ، وهنا يأتي دور القريحة في إنضاج رؤيا الشاعر نفسه المعذبة لوعة وصبابة وحزناً وألماً، وان كان حجم الواقع من تلك الرؤيا يتضاءل.

فوجدت الباحثة ان ثمة علاقة حميمة ما بين الفنون البلاغية بعامة والمبالغة والغلو بخاصة في احتواء المثال الخيالي، اذ كلما زدات الصفات وخرجت عن إطارها الوجودي أو عما متعارف عليه اقتربت الصور البلاغية الى المبالغة والغلو نحو تفنيد حجم ذلك الواقع وقامت على حجم واسع من العلاقات المتعانقة بين الاشياء ودلالتها المثالية.

ومن هنا تأكد للباحثة أهمية الخيال في تشذيب الواقع الوجودي بما حاز من سلطة تنفيذية على الفنون البلاغية، اذ ان العلاقة ما بين الخيال من جهة والفنون البلاغية من جهة اخرى هي علاقة حضور وتفاعل، فالوهم والخيال ضربان من البيان الساحر وفن متشعب الطرف والوسائل، فالتشعب يأتي من اختلاف الفن البلاغي نفسه داخل وخارج إطاره، فلا يختلف اثنان من التشبيه البليغ هو اكثر تخيلا من المرسل والتشبيه عموماً هو اقل تخييلاً من الاستعارة كما ان الاستعارة المكنية هي اعمق دلالة في احتواء نسب التخييل، وهذه النسب من التخييل والوهم هي نسب عموم وخصوص في الفنون البلاغية واسقاط محور التخييل والتوهم على الصور البلاغية وفنونها الاخرى يفضي الى المبالغة والغلو– في اغلب الأحيان – فاذا كان الشاعر من أصحاب المعلقات العشر قد عبر عن شعوره الطاغي بصورة متكافئة لها مبالغة وغلواً في الفصل الاول من هذه الدراسة، فان أهم نتائج ما استخلصناه في ظهور المبالغة والغلو في وصف الطبيعة يكاد تسير في الاتجاه نفسه الا ان الشاعر في هذا المبحث او ذاك من وصف الطبيعة قد ذوب نفسه في الإطار الوصفي وقرع سكونها لتجنيب نداء إحساسه تجاهها فيخلق من سكونها وتحركها هيأة جديدة ارتقت الى الوصف المثالي. فقد

شاطر ذلك الوصف في دلالته المثالية (وصف المراة) فضلاً عن وصف الطبيعة لكونها بؤرة الفصل والانفعال النفسي الذي اسلم الشاعر الى دلالات المبالغة والغلو.

ولعل أهم ما يميز بلاغية المبالغة في وصف الطبيعة فضلاً عن المراة هو غلبة العنصر التشبيهي المتعدد الدلالات وربما خروج التشبيه المتعدد الى انعطافات جديدة عميقة البنى، وربما اتسعت تلك الفجوة ما بين التعددية لدرجة تناسي المشبه من الصورة التشبيهية بعد ان ارتدى اكثر من وجه ولون وشكل وصفة في تعدديته وتنوعه ، ليكون التشبيه الاستطرادي أحدى حلقات المبالغة والغلو بما حاز من تعددية وصفية لجوانب المثال الخيالي في تكثيف المعاني بإيجاز مهيب مضمناً في دلالته تحولات الصور الوصفية ما بين دموع منهمرة ووصف جوانب المراة ناهيك عن وصف الطبيعة المتحركة أصلاً بعامة ووصف الناقة منها بخاصة.

ووجدت الباحثة في البحث عن بنيّة الصور البلاغية المكتنفة للمبالغة والغلو في هذا المبحث او ذلك ان الصور التشبيهية كانت اكثر حضوراً في استيعاب موضوعات الشعر الجاهلي عموما، ألا ان الاستعارة المكنية في ثوبها التشخيصي كانت اكثر استيعابا للخيال من جهة والمبالغة والغلو من جهة أخرى عن العمق الدلالي في أثبات الصلة الوهمية او المحالية بين الدال ومدلوله ،اما العلاقة التشبيهية مهما كان حضورها من تلك الصلة فهي علاقة تسير نحو الاحتواء السطحي للمضمون الفني الذي تميز ذلك الاحتواء وهو الواقع اكثر من الخيال المكتنف كما أسلفنا– في اغلب الأحيان– للمبالغة والغلو.

فهنالك دائما دال ومدلول مهما تباين طرفاهما ألا أنها جزء من واقع لا يمكن تهميشه ، اما الاستعارة والكناية فانهما يتناغمان ويترعرعان في البؤرة الدلالية المجاذبة صوب المبالغة والغلو بغياب او تغايب الطرف المهم من جانبي الصورة التشبيهية الأصلية ولاسيماالاستعارة المكنية (المشبه به) التي انبثقت من غيابه الاستعارة والاكتفاء بالإشارة الى لزوميته او وصفه اوصله، مما يلغي ذلك الواقع ويفند مشروعيته نحو انتسابه الى مشروعية جديدة بدليل قائم ومدلول أخر في واقع مغاير للمادة المنصهر منها.

فالسعة الدلالية أهم ما يميز البناء الدلالي للا ستعارة والكناية نحو قيامها اكثر من علاقة مموهة عن الدال الأصلي في حضورها المغاير المنبثق عنه ومن هنا وجدت الباحثة وثبت لها ان البعد الاستعاري والكنائي كان اكثر تماساً لدلالة المبالغة والغلو الموجه صوب الاحتواء النفسي والشعوري المذوبة بإطار المشاعر الوجدانية ووصف الطبيعة فضلاً عن تلاحم باقي الفنون البلاغية الحافلة بالصوت في رفد صور المبالغة والغلو بطاقات خيالية موحية، فنجد الجناس في جرسه الصوتي الذي طاوع حرفية الصور في توجيه معاناة الشاعر

نحـو بوتقـة الخيـال المكتنـف للمبالغـة والغلـو، فكـان ذلـك أهـم اسـتنتاج مـن الفصـلين الاول والثاني.

وبدا الفصل الثالث متمماً ما بدأناه من طروحات نظرية وتطبيقية موجهة صوب بلاغية (المبالغة والغلو في القيم الأخلاقية والفروسية) فوجدت الباحثة في هذا المضمار الهدف الموجه الى (المتلقي الخاص) نحو اختزال وتكثيف أسلحة البيان وتوجيه الأخر سلباً أو إيجابا والارتقاء به نحو سماء الإبداع الفني في تأصيل رؤيا الشاعر من أصحاب المعلقات العشر نحو اضفاء تعديلات جمة على النوعيات الجمالية في خرق الواقع الى إبراز المثال الاجتماعي الذي يطمح إليه الفرد في الجماعة والجماعة في ذلك الفرد الا ان ذلك لا يعني تسلط بنية الغلو في مجاوزتها الفنية على واقعية الخطاب البلاغي، والا لكانت مجاوزة الحد تجني على ذاتية الفن بل لا نتفت الحاجة أصلا من محاكاة الأثر بمثيرة أو لتعثرت المدلولات بدلالتها بما أفرزته من تخمة متطرفة والمبالغة والغلو تكمن في الارتقاء بالمثال الى ما فوق الكمال دون ان تتعدى على حرمة الواقع فتبيح المحذور وتجيز الممنوع فالرفعة والسمو هما الغاية من ابرز وسائل المبالغة والغلو فلا عجب من صهر القيم الروحية او المعنوية من الأخلاقية في إطار حسي متكامل مضمنا في دلالتها تلك الإطار النفسي في توجيه المتلقي الى استثمار الفرق الدلالي ما بين الواقع المشبوب بالصالح والطالح والمثال الذي لم يدنسه الطالح من معاني أخلاقية وفروسية.

ولو تتبعنا في هذا الجزء من الدراسة بلاغية صور المبالغة والغلو بعدما تأكدت لنا بناها الدلالي فيما تقدم ،لوجدنا ان الفكر البلاغي والنقدي بحث عن استئناف دلالة الصور التشبيهية باتباعه نظام المقايسة أي قياس صورة على أخرى في الإطار نفسه من باب التوازي بين طرفي التشبيه والتماثل بينهما والاقتران في حين وترى الباحثة ان العلاقة التشبيهية هي أسمى من ذلك الوصف اذ يسعف المشبه به المشبه نحو استرفاد طاقات جديدة يكون ذلك المشبه أحوج الى من يساعده على حملها والنهوض بدلالتها الرحبة على سبيل الممازجة والتفاعل لا على سبيل المقارنة والتماثل فحسب.

وفي إطار تلك البنى الدلالية للمبالغة والغلو اتضح لنا الفرق الدلالي ما بين بنية الصور البلاغية من جهة والمبالغة والغلو من جهة أخرى ، فالصور البلاغية تاطرت دلالتها في حدود مجازية اللغة في حين ان بنية المبالغة والغلو تتجه بشكل مباشر نحو خرق تلك المجازية لتعمق الدلالة مدلولها على أكثر من وجه بلاغي ودلالة غارفيها المدلول مضمنة في تلك الأدلة الغاية من بث الرغبة والرهبة في نفس الملتقي انطلاقا من مبدأ مراعاة مقتضى الحال نحو تحفيز الملتقي سلباً او إيجاباً.

وخلاصة القـول : إن المبالغة والغلو حفلت بدلالات رحبة لا على سبيل الخطاب البلاغي فحسب بل اختزلت في معانيها معايير الشاعرية الحقة لدى أصحاب المعلقات العشر،فلم تكن كما صنفها البلاغيون المتأخرون من المحسنات البديعية بقدر ما كانت تظهر توجه مضمار صورها الى غاية وهدف لا سبيل الى تحصيلها بالتزيين والتحسين البياني فحسب.

وفي ختام هذا التجوال لابد من الإشارة إلى ان للبحث في استنفار طاقات كتابته لذة باستحضار المعاناة في تقديم هذا الجهد الذي لم اكن اعرف معه الراحة مطلقا والتوفيق أبدا طمعا في الحصول على اجري المجتهد المصيب او اجر المجتهد المخطئ *والله ما وراء القصد وصلى الله على محمد وعلى اله وصحبه وسلم تسليما.*

المصادر والمراجع

أولاً. الكتب المطبوعة

- القران الكريم
- أبو هلال العسكري مقاييسه البلاغية والنقدية، بـدوي طبانة، مكتبة ألا نجلو مصرية ، ط2 : 1960 م .
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، د. عبد القادر فيدح ، منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق 1992م .
- أدب المعتزلة الى نهاية القرن الرابع الهجري ، د. عبد الكريم بلبع ، مكتبة النهضة – مصر 1959م.
- أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجر جاني ، تعليق محمد عبد العزيز النجار ، 1977 م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسما عيل ، دار الفكر العربي ط3 ، 1974 .
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. مجيد عبد الحميد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1984 م .
- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، د. احمد اسما عيل النعيمي ، دار سينا للنشر ،ط1، 1995 م .
- الأسلوب والأسلوبية في ضوء النقد الحديث ،د. عبد المنعم الخفاجي (د.ت)
- أصول البيان العربي ، د. محمد حسين علي الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – 1986م.
- الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد اسما عيل شبلي ، مكتبة غريب بمصر (د.ت).
- أصول النقد الأدبي ، احمد الشايب ، مكتبة النهضة ، بمصر ،1955م.
- اعجاز القران أبو بكر الباقلاني، تحقيق احمد صقر، دار المعارف بمصر–1963 م .
- الأغاني، لابي فرج الأصفهاني ،نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر (د.ت).
- أنوارالربيـع فـي انواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان – النجف الأشراف ، ط1 : 1986م .
- الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تحقيـق الشيخ بهيـج الغزاوي ، دار احياء العلوم – بيوت ، ط2 : 1992 م .

❖ الباقلاني وكتابه اعجاز القران، د. عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة – بيروت ، 1978 م.
❖ بحوث في المعلقات ، يوسف اليوسف ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق ، 1978م .
❖ البخلاء ، الجاحظ ، تحقيق طه الحاجري ، دار المعارف بمصر 1963 م.
❖ البديع ، ابن المعتز ، نشر وتعليق المستشرق اغناطيوس كراتشفونسكي ، دار الحكمة – دمشق ،(د.ت)
❖ البلاغة (عرض وتوجيه وتفسير)، د. محمد حمدي ابو علي ، ط1: 1983م.
❖ البلاغة العربية قراءة اخرى ، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية– لونجمان ، ط1 : 1997.
❖ البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني ، ربيع محمد علي دار المعارف الجامعية – الإسكندرية 1989م.
❖ بلاغة العطف في القران الكريم ، د. عفت الشرقاوي ، دار النهضة العربية بمصر 1981م.
❖ البلاغة فنونها وافنانها ، د. فضل حسين عباس– دار الفرقان للنشر– الأردن،ط1: 1987.
❖ البلاغة والتطبيق ، د.احمد مطلوب مع د. حسين البصير ، الجمهورية العراقية – بغداد، ط1: 1982م .
❖ البلاغة الإيجاز ، من رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1979م .
❖ بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، د. كامل البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1987م.
❖ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن، ترجمة محمد الولي و محمد العمري،المعرفة الادبية ط1: 1986.
❖ البيان والتبيين، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط5 : 1985م.
❖ تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الزبيدي ، دار الحياة – بيروت (د.ت).
❖ تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، نجيب البهبيتي – مكتبة الخانجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط3 : 1967 .

❖ تأويل مشكل القران ، ابن قتيبة ، تحقيق احمد صقر ، دار احياء التراث مطبعة عيسى البابي الحلبي (د.ت).
❖ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان أعجاز القران ، لابن ابي اصبع المصري ، تقديم وتحقيق د. حنفي محمد شرق – القاهرة ، 1383هـ.
❖ ترتيب كتاب العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، تحقيق د. مهدي مخزومي مع د. ابراهيم السامرائي ، قم المقدسة ،ط1: 2000 م .
❖ التشبيهات القرآنية والبيئة العربية ، واجدة الاطرقجي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – الجمهورية العراقية ، 1978م.
❖ تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (من امرئ القيس الى عمرو بن ابي ربيعة)، د. شكري فيصل ، مطبعة جامعة دمشق،ط2: 1964م.
❖ التعبير البياني (رؤية بلاغية ونقدية)، د.شفيع السيد ، مطبعة الاستقلال الكبرى – القاهرة ،1977م .
❖ تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، لابي القاسم جار الله الزمخشري ،صححه على نسخة خطية عبد الرزاق المهدي دار احياء التراث العربي ،ط1: 2003 م .
❖ التفسير النفسي للأدب،عز الدين اسما عيل ، دار العودة والثقافة ، بيروت 1963م.
❖ ثلاث رسائل في أعجاز القرآن ، للرماني والخطابي وعبد القادر الجرجاني ، حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر، (د.ت).
❖ جدلية الخفاء والتجلي ، كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين – بيروت 1979م.
❖ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د.ماهر مهدي هلال دار الرشيد – بغداد 1980م.
❖ جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل ، د. عبد القادر الرباعي ، دار الثقافة –عمان ،(د.ت).
❖ جمهرة اللغة ، لابن در يد ، مكتبة المثنى – بغداد 1346هـ.
❖ الجنى الداني في حروف المعاني ، المرادي ، تحقيق طه محسن ،مؤسسة دار الكتب للطباعة – الموصل 1976 .
❖ حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي ، تحقيق ، جعفر الكتاني ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية 1979م.
❖ الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، د. احمد الحوفي ، دار القلم – بيروت ، (د.ت).

❖ خمسة مداخل الى النقد الأدبي ، ويلبرس . سكوت، ترجمة د. عناد غزوان وجعفر الصادق الخليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1986 م .
❖ دراسات بلاغية ونقدية ،د. احمد مطلوب ، دار الرشيد للنشر – بغداد 1987م .
❖ دراسات في البلاغة العربية ،د. عبد العاطي غريب علام ، منشورات جامعة قات يونس – بنغازي ،ط1: 1997
❖ دراسات في الشعر العربي، عبد الرحمن شكري، حققها وقدم لها د. محمد رجب بيومي ، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة ،ط1: 1994م.
❖ دروس في البلاغة العربية، د. جميل سعيد ، مطبوعات دار المعلمين العالية مطبعة المعارف – بغداد 1951م .
❖ دلائل الأعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د. ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية 2002م .
❖ الدلالة الزمنية في الجملة العربية ،د. علي جابر المنصوري، مطبعة الجامعة بغداد ، ط1: 1984 م .
❖ ديوان ابي فراس الحمداني ، برواية ابي عبد الله ابن خالويه ، دار الصادر – بيروت (د.ت).
❖ ديوان ابي تمام، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده ، دار المعارف – مصر ، ط3: (د.ت)
❖ ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين ، المطبعة النموذجية – القاهرة 1950م.
❖ ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، ط4 (د.ت).
❖ ديوان الحارث بن حلزة،اعاد تحقيقه هاشم الطعان ، مطبعة الارشاد بغداد 1969م.
❖ ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد ، د. علي الجندي ، ومطبعة الانجلو المصرية (د.ت).
❖ ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق وشرح د. حسين نصار مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ،ط1: 1957 م .
❖ ديوان عمرو بن كلثوم ، جمعه وحققه وشرحه د. اميل بديع يعقوب دار الكتاب العربي – بيروت :1998م.
❖ ديوان عنترة بن شداد ،تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي 1970م.
❖ ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق فوزي عطوي ، دار الصادر – بيروت ط1،(د.ت).

❖ ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار الصادر – بيروت ، 1967م.
❖ ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف – مصر ،ط2 : 1985 م .
❖ الرحلة في القصيدة الجاهلية،وهب روميه، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ،ط1: 1975 م .
❖ رسالة الغفران، لابي العلاء المعري ، تحقيق بنت الشاطئ، دار المعارف بمصر 1950 م .
❖ الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د. احمد الربيعي ، مطبعة النعمان – النجف الأشراف 1973 م .
❖ الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام ، عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1986 م .
❖ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة علي صبيح وأولاده ، القاهرة 1969م.
❖ السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب) علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ،ط1: 1995م .
❖ سوسيولوجيا النقد العربي القديم ، د.داود سلوم ، مراجعة د. محمد احمد ربيع، مؤسسة المختار – القاهرة ،ط1: 2002 م .
❖ الشاعر الإسلامي تحت سلطة الخلافة ، د. داود سلوم ، مطبعة النهضة العربية. بيروت 1985م .
❖ شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، نشرة احمد أمين وعبد السلام هارون مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ،ط1 ، 1951 م .
❖ شرح ديوان الفرز دق ،جمعه عبد الله اسما عيل الصاوي ،مطبعة الصاوي – مصر، ط 1 : 1936.
❖ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، حققه وقدم له د. إحسان عباس ، الكويت ، 1962م .
❖ شرح المختصر ، لسعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني رتبه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي ، قم المقدسة – إيران (د.ت).
❖ الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، د. يحيى الجبوري ، دار التربية بغداد (د.ت) .

❖ الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، د. ابراهيم عبد الرحمن محمد ، دار النهضة العربية 1980م.
❖ شعر زهير بن ابي سلمى ، تحقيق فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية – حلب ،ط1: 1970م.
❖ شعر الطرد عند العرب ، عبد القادر حسين أمين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشراف 1972م.
❖ الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الجيوسي ومراجعة توفيق الصايغ ، دار اليقظة العربية – بيروت 1963.
❖ الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة – بيروت ، ط3، 1983م .
❖ صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج العربي ، هيا محمد عبد العزيز ، دار الثقافة – الدوحة 1986 م .
❖ الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) : اسما عيل بن حماد الجواهري ، تحقيق احمد عبد الغفور العطار،دار العلم للملايين – القاهرة ط1، 1956م.
❖ صناجة العرب (الأعشى الكبير):د. مصطفى الجوزو ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت.
❖ الصورة الشعرية : سي– دي لويس ، ترجمة د. احمد الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل،مؤسسة الخليج بالكويت 1982م.
❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.جابر عصفور، دار التنوير للطباعة ، ط2: 1983 م .
❖ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د.نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى – عمان 1976.
❖ الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة،ط1: 1980 م .
❖ الصورة الفنية معيارا نقديا ، د. عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ،ط1: 1987م .
❖ الصورة في التشكيل الشعري ، د. سمير علي الدليمي دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1990م .
❖ طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – بمصر 1974 م .

- الطبيعة في الشعر الجاهلي ، د. نوري حمودي القيسي ، مكتبة النهضة العربية – بيروت ط2، 1984 م .
- الطبيعة في القران الكريم ، د. كاصد ياسر الزيدي ، دار الرشيد للنشر – بغداد 1980 م .
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل ، يحيى حمزة العلوي ، مطبعة المقتطف – القاهرة 1914م .
- طوق الحمامة في الالفة والالاف،ابن حزم الأندلسي ، تحقيق صلاح الدين القاسمي ، الدار التونسية للنشر 1986م.
- عبد القاهر الجرجاني والبلاغة العربية ، محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة الحرم الحسيني التجارية الكبربط1: 1952 م.
- العشاق الثلاثة ، زكي مبارك ، المطبعة العصرية – لبنان 1970م .
- علم اجتماع الأدب، د. سيد البحراوي ، الشركة المصرية العالمية ، لونجمان ،ط1 : 1992 م .
- علم أساليب البيان ، غازي يموت ، دار الأصالة للطباعة، بيروت ط1: 1983 م .
- علم البيان ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية 1970م .
- علم البيان ، د. بسيوني عبد الفتاح فيود ، دار المعالم الثقافية 1998م .
- علم الجمال ، د. محمد عزيز نظمي سالم ، دار الفكر الجامعي ، 1986م.
- علم الجمال ،د. عبد الفتاح الديدي ، مكتبة الانجلو – مصرية ، 1981م .
- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، ط :4 1972.
- عناصر الإبداع في شعر الأعشى ، عباس بيومي عجلان ، مؤسسة شباب الجامعة – مصر ط1: 1985.
- عيار الشعر ،ابن طباطبا العلوي ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ،المكتبة التجارية الكبرى–القاهرة، 1956 م .
- العين ، لابي عبد الرحمن الخليل بن احمد ، تحقيق د. ابراهيم السامرائي و د. مهدي المخزومي ، دار الرشيد للنشر – بغداد 1982 م .
- الغزل في الشعر الجاهلي، د. احمد الحوفي ، دار النهضة مصر للطباعة – القاهرة ، ط3: 1 982 .

❖ فحولة الشعراء ، لابي سعيد الأصمعي ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزيني ، المطبعة المنيرية في الأزهر ، ط1 :1953م .
❖ الفروسية في الشعر الجاهلي ، نوري حمودي القيسي دار التضامن – بغداد ط1 : 1964 م .
❖ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد ،طبع منشاة المعارف بالإسكندرية ، ط1 : (د.ت) .
❖ فن الاستعارة ، د. احمد الصاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979م.
❖ فن التشبيه ، د. علي الجندي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط2: 1966 م .
❖ فن الجناس ، علي الجندي ، دار الفكر العربي – مصر 1954م .
❖ الفن خبرة ، جون ديوي ، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية بالقاهرة 1963 م .
❖ فن المديح وتطوره في الشعر العربي ، احمد أبو حاقة –مصر ط1: 1962 م.
❖ فن الوصف ، إيليا الحاوي ، دار الشرق –بيروت، ط1: 1959 م.
❖ في النقد الأدبي ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية – بيروت 1972م .
❖ في النقد والأدب ، ايليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، ط4 :1979م .
❖ القاموس المحيط ، مجد الدين محمد الفيروز آبادي ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، 1913م .
❖ قراءة ثانية لشعرنا القديم ،د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس – بغداد ،ط2: 1981 م.
❖ قطوف دانية مهداة الى ناصر الدين الأسد ، حررها د. عبد القادرالرباعي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط1: 1997م .
❖ قواعد البلاغة ، الشيخ مصطفى النوراني .
❖ قواعد الشعر، ثعلب تحقيق وتقديم د.رمضان عبد التواب دار المعرفة – القاهرة 1966م .
❖ الكامل في اللغة والأدب ، المبرد،مؤسسة المعارف – بيروت 1985 م .
❖ الكتاب ، سيبويه ، ابو بشر عمرو بن عثمان ، المطبعة المنيرية بمصر 1316هـ.
❖ كتاب الأخلاق ، ارسطو طاليس ، نقله إلى العربية احمد لطفي السيد ، مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة 1924م .
❖ كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، لابي هلال العسكري تحقيق محمد علي البجاوي ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية 1952م .

❖ كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب ، السري الرفاه ، تحقيق حبيب الحسني ، دار الرسالة ، بغداد ،ط1 :1982.
❖ كفاية الطالب في نقد الشاعر والكتاب ، ابن الأثير تحقيق د. نوري حمودي القيسي و د. حاتم الضامن والأستاذ هلال ناجي ،جامعة الموصل 1982م .
❖ الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد حسن علي الأمين المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة 1985م .
❖ الكناية والتعريض ،الثعالبي تحقيق عائشة حسين فريد ، دار قباء 1998م .
❖ لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر – بيروت ،ط1 : 2000م .
❖ لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د. عدنان العوادي ، دار الحرية للطباعة ، ط1: 1985 م .
❖ المبالغة في البلاغة العربية ، عالي سرحان القرشي ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط1: 1985 .
❖ المبالغة في الشعر العباسي ، عبد العزيز شلبي ، مطبوعات النادي الأدبي – الرياض 1981 م .
❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير قدم له وحققه وعلق عليه د. احمد الحوفي ود. بدوي طباعة ، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة 1959م .
❖ المحاكاة مرآة الطبيعة والفن ، د. إسماعيل الصيفي ،دار المعرفة الجامعية ط1: 1989م .
❖ المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية حديثة ، د. عبد العزيز حمودة عالم المعرفة ، 2001م .
❖ مسند احمد ، احمد بن حنبل ،مؤسسة قرطبة بمصر (د.ت).
❖ معجم متن اللغة ، الشيخ احمد رضا ، منشورات دار الحياة – بيروت (د.ت).
❖ معجم مجمل اللغة ، احمد بن فارس ، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان ، طبع بمساعدة اللجنة الوطنية بمصر ،ط1، 1984 م .
❖ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،د. احمد مطلوب مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد 1983 م .
❖ معجم النقد الأدبي ،د. احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1989م .

❖ المعجم الوسيط ، اشرف على طبعه عبد السلام هارون وقام بإخراجه إبراهيم مصطفى واحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار دار احياء التراث العربي ،ط1 : (د.ت) .
❖ مع الشعراء ، د. زكي نجيب محمود ، دار الرشيد للطباعة بغداد (د.ت).
❖ مفتاح العلوم ، السكاكي ، مطبوعات دار الرسالة – بغداد ط1 :1982 م .
❖ مفهوم الشعر ، جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم 1982م .
❖ مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة ، محمد بركات ابو حمدي دار البشير – الأردن 1988 م .
❖ المقتضب، المبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة،عالم الكتب – بيروت ،(د.ت).
❖ مقالات في الشعر الجاهلي،يوسف اليوسف،دار الحقائق ط4 : 1985م .
❖ مقاييس اللغة ، احمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام بن هارون دار الفكر للطباعة والنشر ط1 : 1979م .
❖ الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، للامدي ، تحقيق احمد صقر ، دار المعارف بمصر 1961م .
❖ الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء) ، للمرزباني ، تحقيق علي البجاوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (د.ت) .
❖ من قضايا اللغة والنقد والبلاغة ، د. عبد الرؤوف مخلوف، الكويت ط1، 1981 م.
❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة ، دار الكتب الشرقية – تونس 1966 م .
❖ نظريات الشعر عند العرب ،د. هند حسين طه ،دار الرشيد للنشر 1981م .
❖ نظرية الأدب، زييه ويليك واستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب .
❖ نظرية المعنى في النقد القديم ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس – بغداد ط2، 1981م .
❖ النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة (د.ت) .
❖ النقد التحليلي للأدب ، جاسم كريم حبيب مطبعة الجاحظ – بغداد 1990 م.
❖ النقد الجمالي وإثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين – بيروت 1952 م .

❖ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ،مكتبة الكليات الأزهرية 1977م.
❖ النقد العربي بين التأليف والاستقراء ،د. داود سلوم ، مكتبة الأندلس – بغداد ، ط 1970م .
❖ الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية د. عباس بيومي عجلان ، مؤسسة شباب الجامعة 1985 م .
❖ وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، د. نوري حمودي القيسي – دار الكتب للطباعة ، جامعة الموصل – العراق ، ط1 : 1974م .
❖ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، دار العلم للملايين – بيروت 1966م .

ثانياً. الرسائل الجامعية

- تطور المصطلح النقدي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، رسالة ماجستير تقدم بها هاني ابراهيم عاشور اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 1997م.
- الجهود النقدية والادبية في الدراسات القرآنية ، رسالة دكتوراه تقدمت بها خولة حسن اجازتها كلية التربية للبنات في جامعة بغداد لعام 2002 م.
- شعر ابي فراس الحمداني ، دراسة بيانية ونقدية ، رسالة ماجستير تقدمت بها أمينة حسين أجازتها كلية الآداب في الجامعة المستنصرية لعام 1993 م.
- شعر لبيد بن ربيعة العامري (دراسة نقدية) رسالة دكتوراه تقدم بها خالد علي مصطفى اجازتها كلية الاداب في الجامعة المستنصرية لعام 2003م.
- الصدق الفني في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري،رسالة ماجستير تقدم بها عبد الهادي خضير نيشان اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام1983م.
- الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام ، رسالة دكتوراه تقدمت بها ساهرة عبد الكريم اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 1984 م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، رسالة دكتوراه تقدم بها صاحب خليل ابراهيم اجازتها كلية الاداب في الجامعة المستنصرية لعام 1992م .
- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني ، رسالة ماجستير تقدم بها عباس محمد رضا الى مجلس كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 1987م.
- الغلو عند النقاد العرب القدامى الى القرن السابع الهجري رسالة دكتوراه تقدم بها رعد عبد اللطيف صالح اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 2002م .
- القبيلة في الشعر العربي قبل الاسلام ، رسالة ماجستير تقدم بها احمد إسماعيل النعيمي أجازتها كلية الآداب في الجامعة المستنصرية لعام 1985م.
- الليل في الشعر العربي قبل الاسلام ، رسالة ماجستير تقدمت بها رغد عبد النبي اجازتها كلية التربية للبنات في جامعة بغداد لعام 2001م .
- المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث وحتى القرن السابع الهجري ، رسالة ماجستير تقدم بها عباس ثابت حمود اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 1983م .
- النقد البلاغي عند العرب الى نهاية القرن السابع للهجرة رسالة دكتوراه تقدم بها عبد الهادي خضير نيشان اجازتها كلية الاداب في جامعة بغداد لعام 1989م .

ثالثاً. الدوريات

- اثر الانفعال في شكل النص الشعري وموسيقاه ، د.محسن عريبي ، مجلة كلية التربية للبنات في جامعة بغداد ع (2/9) لعام 1988م .
- الالتفات وإثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية ، خر بوش مجلة أبحاث اليرموك ع2 لعام 1995م .
- الانزياح وتعدد المصطلح ، احمد محمد ويس ، مجلة عالم الفكر م(25) ع (3) لعام 1997م .
- البنية الصورية في الشعر الجاهلي ، د. ريتا عوض ، مجلة العربي ع(51) لعام 2004 م .
- تشكيل الصورة في شعر زهير بن ابي سلمى ، د. عبد القادر الرباعي ، مجلة كلية الآداب في جامعة الملك سعود م1ذ1 ع(2) لعام 1984م .
- التصور والخيال ، رل . يريت ، الموسوعة الصغيرة ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية بغداد ، 1979م .
- جماليات الفنون ، د. كمال عبد ، الموسوعة الصغيرة ، دار الرشيد للنشر – بغداد 1983م.
- حروف الإضافة في الأساليب العربية ، يوسف عمر ذياب الموسوعة الصغيرة ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد 1983م .
- الخيال المتعقل ، جابر عصفور ، مجلة أقلام ، ع(11) لعام 1980م.
- الرحلة في معلقة امرىء القيس ،د. عمر الطالب ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ع (29) لعام 1978 .
- الشكل والمضمون في الشعر العربي الحديث ، د. محمد زكي العشماوي ، مجلة عالم الفكر م (9) ع (2) لعام 1978.
- الصدق والكذب في الشعر ،د. بهجت عبد الغفور ، مجلة كلية الاداب في جامعة بغداد ع (25) لعام 1979م.
- الصورة الفنية في شعر السباب، د. إبراهيم جنداري مجلة أقلام ع(6) لعام1990م .
- صور الشعراء العرب قبل الاسلام من الوجهة النفسية د. احمد إسماعيل النعيمي، مجلة العرب ع(5) و (6) لعام 2005 م .
- ظاهرة تكرار الألفاظ والحروف في شعرنا القديم ، د. احمد النعيمي مجلة الأستاذ ع (92) لعام 1993م .

❖ الغلو في صور الحب الشعرية ، د. احمد إسماعيل النعيمي، جريدة (العراق) الأربعاء 4 آذار لعام 1998 م .
❖ لغة الشعر بين الممكن والممتع والمستحيل ، خالد سليمان ، مجلة أبحاث اليرموك م (14–13) لعام 1995م .
❖ المرزوقي ونقد الصورة ، د. عبد الهادي خضير نيشان مجلة كلية التربية للبنات بغداد ع(7) لعام 1996.

رابعاً. شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت)

❖ موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق www.aru@net.sy .
❖ أدوات النص ، محمد تحريشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب لعام 2001م .
❖ جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة د. بو جمعة بوبعيو ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2001م .