جامعة محمد الخامس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الرباط

شعبة اللغة العربية وآدابها
وحدة التكوين والبحث:
آداب وفنون متوسطية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

الصورة الشعرية في الشعر العماني من خلال ديوان الستالي

إعداد الطالب الباحث:
ناصر جمعة السيابي

إشـــــــــــــراف:
د.قاسم الحسيني

السنة الجامعية : 2016- 2017

إهـــــــــــــداء

إلى روح أبي الطاهرة، الصوت الغائب،
والصورة الحاضرة، وإلى أمـــي منبع الحنـــان ،
إلى زوجي ســرَّ الصفاء، وياقوتـــة الأســـرار،
التي ساندتنـــي وآزرتنـــي في إنجـــاز بحثـــي ،
إلى كل من ساهم في دفـع هـذا العمل إلى النـــور
وإلـى الذين أحبهـم ويحبوننـــي في الله.
أهديهم مسك هذا البحث، وثماره الجميلة.

ناصر جمعة السيابي

شكر وتقدير

أتقدم بفيض من الشكر الجزيل والامتنان العظيم إلى الأستاذين الفاضلين : الدكتور قاسم الحسيني الذي أشرف على هذه الأطروحة، والدكتور عبدالسلام الطاهري، الذي كان مشرفا سابقا، فقد ساهما – جزاهما الله خيرا- بالإرشاد والتوجيه وقراءة هذا العمل وتشذيب فصوله، منذ أن كان فكرة إلى أن استوى عملا متكاملا، فكان فضلهما أكبر من أن تحصيه الكلمات، أو ينتظم في عقد العبارات.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى جميع أساتذة شعبة اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب- الرباط .

حقوق الطبع

ناصر جمعة السيابي

2018/2017م

الصورة الشعرية في الشعر العماني

(من خلال ديوان الستالي)

ناصر جمعة السيابي

صودق عليها:

_____

الدكتور المشرف1: رئيس اللجـنـة

د.قاسم الحسيني. د. .....

_____ _____

عضو عضو

_____ _____

د ..... د.....

عضو عضو

_____ _____

د ..... د.....

عضو عضو

ملخص الأطروحة : الصورة الشعرية في الشعر العماني من خلال **ديوان الستالي**.

إعداد الطالب الباحث: ناصر جمعة السيابي.

إن إبداع الشاعر الستالي في الصورة ليس قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنما ينبثق من رغبة توازنه بين الإحساس والتعبير الفني، للوصول إلى الدهشة المبتغاة، أو القيمة الفكرية المطلوبة، حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف، ومن تجسيد ذلك في تركيبة لغوية ذات نسق خاص، وهذه الميزة دفعتني إلى الاهتمام بديوان الشاعر، وبطبيعة مكونات الصورة الشعرية عنده، فعالجت ذلك من خلال :

- الصورة وعلاقتها بالتجربة الشعرية :استعرضت في المحور الصورة الشعرية في الخطاب النقدي ،انطلاقا من أربعة مباحث : الأول عرجت فيه على مفهوم الصورة لغة واصطلاحا، والثاني عالجت فيه مفهوم الصورة عند القدماء، والثالث خصصته لمفهوم الصورة عند الغربيين، والرابع طرحت فيه مفهوم الصورة عند المحدثين.

- علاقة الشاعر بعصره : إذ بسطت في هذا المحور حياة الشاعر ،من خلال مبحثين : الأول رصدت فيه الحياة الاجتماعية العمانية، والثاني قاربت فيه الحياة الثقافية، التي انخرط فيها الشاعر وتأثر بها، ومدى طبيعة العلاقة بين فعل التأثير والتأثر في عصره.

- التجربة الشعرية عند الستالي: قاربت في المحور التجربة الشعرية عند الستالي من خلال مبحثين :الأول ركزت فيه على تقديم ديوان الستالي، وعلى طبيعة القصائد الواردة فيه، على مستوى الأغراض والقوافي والأرواء، والثاني قدمت فيه مكونات اللغة والأساليب التعبيرية عند الستالي في ديوانه.

- طبيعة الصورة الشعرية عند الستالي : طرحت في هذا المحور الصورة الشعرية في شعر الستالي، من خلال ثلاثة مباحث : الأول استعرضت فيه حضور الصورة الشعرية في الديوان ، والثاني وضحت فيه طبيعة الصورة الشعرية ومدى علاقة المشابهة، والثالث كشفت فيه عن علاقة الصورة الشعرية بالاقتباس.

- مكونات البنية الإيقاعية وعلاقتها بالصورة: عالجت هذا المحور في شعر الستالي، من خلال محورين أساسيين: الأول عن الموسيقى الخارجية وعلاقتها بالصورة، والثاني عن الموسيقى الداخلية وعلاقتها بتشكيل الصورة الشعرية .

- خاتمة : استعرضت فيها مجموعة من الاستنتاجات والخلاصات، المستنبطة من فصول الأطروحة، وما وقفنا عليه من نتائج ترتبط بالصورة الشعرية في ديوان الستالي، وما استخلصناه من معطيات تجسد تركيبة أنواع الصور الشعرية عند الشاعر، وطبيعة مكوناتها، التي تتحكم فيها عناصر التشبيه والاستعارة والتناص، وهذه النتائج تبقى في بعضها مفتوحة، ولا أدعي الإحاطة الشاملة بها، لأن ديوان الشاعر من الحجم الكبير، ويصعب حصر جميع أنواع الصور الشعرية الواردة فيه.

A Summary of the : ملخص الأطروحة بالإنجليزية
Research:

The Poetical Image in the Omani Poet throughout the Divan of Al-Satali

Prepared By the Researcher Student:

Nassir Jomah Al-Siabi

The creativity of the poet Al-Satali in the poetical imagery is not based on the nature of the subject and its type, but it emanates out of the poet will to counter balance between the feeling and the articulation, to achieve the desired astonishment or the needed conceptional value that emanates from a deep sensation and intensive feeling and from the forming that subject in a linguistic structure with a special context, this merit pushed me to be interested in the poet divan and the nature of components of his poetical imagery.

I have discussed them through:

Section one: I simplified the life of the poet through two points of research: In the first, I observed the social Omani life, in the second, I approached the cultural life which the poet has lived and been affected by it, and how much is the relation between being affective and affected.

Section Two: I showed in it the poetical imagery in the critical epilogue, through four research points: in the first, I explained the concept of imagery in the critical speech, in the second, I discussed the concept of imagery according to the old poets, I allocated the third point for the concept of Imagery according to

the westerners, in the fourth point, I discussed the concept of Imagery according to the engenderers.

Section Three: In this chapter I discussed the poetical experience for Al-Satali throughout two research points. In the first, I focused on introducing the Divan of Al-Satali, on the nature of the poems that were mentioned in it, on the types of the poems, and the rhymes, in the second, I discussed the language components and the methods of expressing according to Al-Satali in his divan.

Section Four: In this chapter, I discussed the poetical imagery in Al-Satali poems throughout three research points. In the first point, I discussed the presence of imagery in the divan, in the second point, I clarified the nature of the poetical imagery and how much is the relation to the figuring, in the third point, I illustrated the relation between the image and the quotation.

Section Five: In this chapter I discussed the components of rhythm structure in Al-Satali poems throughout two research points. The first point is about the external rhythm and its relation to the imagery, the second point is about internal rhythm and its relation to the forming of the poetical imagery.

Conclusion: Here, I reviewed some of the deducted and extracted ideas which are based on the sections of this thesis, in addition to the results that I found out concerning the poetical imagery in the divan of Al-Satali, also, the data I concluded that form the structure of the poetical imagery types according to the poet, and the nature of their components which are controlled by the elements of likening, figure and diction. Some of these results are not clear and I can't say I completely aware of them as the divan of Al-Satali is a very wide domain and it is difficult to whole poetical imagery mentioned in it.

Résumé de la thèse ملخص الأطروحة بالفرنسية:

L’image poétique dans la poésie Omani à travers le recueil de poèmes Astali

Préparé par l’étudiant chercheur : NASER JUMA ASSIYABI

La créativité du poète ASTALI dans l’image ne repose pas sur la nature du sujet et son genre, mais plutôt, découle de la volonté d’équilibre entre le sens et l’expression artistique, pour atteindre la valeur intellectuelle surprenante souhaitée, qui émerge d’un profond sentiment, et qui reflète une combinaison linguistique d’une forme spéciale. Cette caractéristique m’a incité à prêter attention au recueil du poète, et la nature des composantes de l’image poétique à travers :

- la relation du poète avec son époque : j’ai consacré cet axe à la vie du poète en se basant sur deux sections : la première a repéré la vie sociale OMANAISE, la seconde est consacrée à l’analyse de la vie culturelle dans laquelle, le poète est devenu impliqué et influencé par son temps.
- l’image et sa relation avec l’expérience poétique : j’ai exposé dans cet axe l’image poétique à travers le discours critique, la première section est consacré au concept de l’image (langue et idiomatique), la seconde aborde le concept de l’image chez les anciens, la troisième est attribué à la notion de l’image chez les occidentaux, et le quatrième est axé sur le concept de l’image chez les modernistes.
- l’expérience poétique ASTALI : cet axe est une approche de l’expérience poétique à travers deux sections : la première se concentrant sur l’introduction de diwan Astali et sur la nature des poèmes contenus dans celui-ci, au niveau des

objectifs, des rimes et des perfusions, la seconde est attribuée aux composants et méthodes linguistiques dans le recueil d'ASTALI.

- la nature de l'image poétique dans le recueil d'ASTALI, j'ai abordé dans cet axe l'image poétique chez ASTALI, à travers trois sections : la première a exposé la présence de l'image poétique dans le recueil, la seconde a expliqué la nature de l'image poétique et le degré de la similitude, la troisième a révèle le rapport de l'image poétique avec la citation.
- les composants de la structure et sa relation avec l'image : j'ai abordé ce thème dans la poésie d'ASTALI, à travers deux axes principaux, le premier concernant la musique étrangère et sa relation avec l'image, le second concernant la musique interne et sa relation avec la formation de l'image poétique.

Conclusion :

Nous avons conclu à travers cette étude à une série de constatations et observations, tirées des chapitres de la thèse, et nous sommes tenus par les résultats associés à l'image de la poésie dans le recueil de ASTALI. Ceux-ci nous a guidés à la découverte des données reflétant les compositions les types d'images poétiques où la poète et la nature des ses composants qui contrôlent les éléments de comparaison et de métaphores et de l'intertextualité. Ces résultats restent dans certains d'entre eux ouverts, je ne prétends pas l'exposé globale, car le recueil du poète est de grande taille, et il est difficile de restreindre tous les types d'images poétiques qui y sont contenus.

مقـدمـــة

أسباب اختيار الموضوع، وتشابك الأسئلة :

نعلم جميعا أن الشعر العماني- قديمه وحديثه- جزء لا يتجزأ من الشعر العربي، وأنه متنوع المشارب والاتجاهات، وقد أنتج شعراؤه عددا من الدواوين الشعرية، التي تشكل تراكما وثراء، عبر مختلف العصور الأدبية، وأن هذا التراكم دفع كثيرا من الدارسين والباحثين إلى الاهتمام بقضايا الشعر العماني وبشعرائه وكتابه، ومن بين الدراسات الجامعية التي أنجزت عن الأدب العماني- رغم كثرتها- نذكر منها على سبيل التمثيل :

- شعر سليمان النبهاني العماني ،شكري بركات الدنجاوي ،1990 .
- الشعر في عمان في عصر النباهنة، سعيدة بنت خاطر الفارسي،1995 .
- شعر الحب الإلهي في الأدب العماني، ناصر بن محمد السلامي،2001 .
- أثر الفكر الإباضي في الشعر العماني، محمود بن مبارك السليمي،2001 .
- الصورة الشعرية في بناء القصيدة العمانية الحديثة، عيسى بن محمد السليماني.
- حضور الوطن في الشعر العماني المعاصر، خولة بنت سالم بن عبدالله،2009 .

وهذه الأعمال وغيرها أغلبها مرقونا في خزانة الجامعة العمانية ، والمتأمل فيها يجدها تشكل أرضية خصبة لدراسة الشعر العماني، لا سيما وأنها تمثل تنوعا موضوعاتيا.

هذه الدراسات أوحت لي باختيار موضوع بحثي: " الصورة الشعرية في الشعر العماني، من خلال ديوان الستالي"، وكان هدفي من هذا الموضوع هو مقاربة الصورة الشعرية عند الشاعر العماني أحمد بن سعيد الخروصي الستالي، الذي يعد من أبرز شعراء القرن الثامن عشر في عمان، والسؤال المطروح لماذا اختيار الصورة الشعرية عنده...؟ ، ولماذا التركيز على ديوانه دون غيره؟،ولماذا الشعر العماني؟ هذه التساؤلات لها ما يبررها ذاتيا وعلميا ، لأن الصورة الشعرية كانت تحتل مكانة مهمة في ديوانه، خاصة أن الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية قد اهتمت بالصورة، وبتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، فعالجها النقد العربي معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية وتطور المناهج، حيث انصب اهتمامه على مقاربتها من وجهات متعددة، منها التحليل البلاغي ،الذي سعى إلى تمييز أنواعها وأنماطها المجازية، من خلال دراسة الصورة الفنية عند الشعراء الكبار، أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، كما انتبه إلى الآثار اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع من اللذة، والتفت

إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية، التي تميزه عن غيره .

وقد شغلت دراسة الصورة حيزاً واسعاً ومهماً من اهتمامات النقد العربي القديم والحديث، واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث العربي، وبين آخر حاول الإفادة مما درسه وتوصل إليه النقاد الغربيون، بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها، وبين هذا وذاك حاول نقاد آخرون أن يوفقوا في دراساتهم وبحوثهم في موضوع الصورة، بين تراثنا الخالد من إرث نقدي وبلاغي، وبين الدراسة الجديدة والموضوعية عند الغرب .

فالصورة الشعرية عند الشاعر الستالي، هي الجوهر الثابت والدائم في شعره، وهي وسيلة خاصة من طرق التعبير عنده، ووجه من أوجه الدلالة ، قد تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير، وفي طبيعة تنوع وتعميق المعنى، وفي طريقة عرضها وكيفية تقديمها، ولذلك فكل معنى شعري هو صورة معبرة ،وكل صورة عنده هي موقف من العالم، وقد تتضح هذه الدلالة وتتوهج من خلال اللغة والأساليب الموظفة ،مما يجعله الصورة الشعرية في ديوانه تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها.

فإبداع الشاعر الستالي في الصورة ليس قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنما ينبثق من رغبة توازنه بين الإحساس والتعبير الفني، للوصول إلى الدهشة المبتغاة، أو القيمة الفكرية المطلوبة، حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف، يسعى إلى أن يتجسد في تركيبة لغوية ذات نسق خاص، وهذه الميزة دفعتني إلى الاهتمام بديوان الشاعر، وبطبيعة مكونات الصورة الشعرية عنده، من زاوية تلتفت إلى اشتغال المستوى البلاغي في تشكيل هذه الصور، والكشف عن مدى قوة أو ضعف مكونات هذه الصور الشعرية، ذلك أننا نعتبر معالجة هذا الجانب قد تلقي الأضواء على لغة وأساليب الشاعر العماني.

واختيارنا لهذا الموضوع يعود في جانب مهم منه إلى أهمية ديوان الستالي، الذي يمثل مرحلة شعرية مهمة في عصر النباهنة بعمان - لا سيما في القرن الثامن عشر(18م)- الذين قال عنهم السيابي: "لقد لعب بنو نبهان بعمان دوراً كبيراً، وابتلوا لهم قواعد، وركبوا في أيامهم كل صعب وذلول، كان بنو نبهان أسرة بارزة في محيطها [1]"، فساهمت في تشجيع الأدب، قبيل الاستعمار البرتغالي، وهذا الديوان موضوع البحث يشكل نموذجا للشعر العماني، ومادة غنية للاستدلال على أهمية الصورة الشعرية فيه .

(1) سالم بن حمود السيابي، عمان عبر التاريخ 3/ 93 – ط 4/ 1994

ونظرا لأهمية هذا الديوان وثراء مادته الشعرية، فإني قد اخترته ليكون موضوع بحثي، للأسباب التالية :

- الاهتمام بالشاعر الستالي وبديوانه فرض عليَّ العودةَ إلى قراءة شعر عصر النباهنة، ووضع ديوان الستالي في سياقه التاريخي والاجتماعي .

- غياب الدراسات التي انصبت على دراسة الصورة الشعرية في ديوان الستالي .

- اقتناعي أن مقاربة الجانب الفني في شعر الستالي يقتضي معالجة مستويات الصورة الشعرية عنده، ومدى أهميتها في تشكيل جمالية القصيدة.

- اعتبار شعر الستالي نموذجا للشعر العماني في القرن الثامن عشر، الذي يبلور ما كان رائجا من أغراض شعرية.

ولم يكن انشغالي بهذا الموضوع وليد المصادفة، أو نتيجة تطفل علمي، أو رغبة في مجاراة تصور منهجي معين، بل جاء وليد الإحساس بالأهمية التي يتفرد بها الشاعر الستالي، في سلطنة عمان، بأشعاره المتميزة في جميع الأغراض، إنه فخر شعراء عمان في القرن الثامن عشر، ولهذا الاعتبار الأدبي اتخذته موضوع أطروحتي .

إشكال البحث وفرضياته الأساسية :

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصورة الشعرية في ديوان الستالي، وكشف المعنى الثاوي خلف أنواع الصور الشعرية، من خلال نماذج شعرية تبلور إشكال البحث وبناء الأطروحة، التي تنتظم مضامينها العامة ضمن مستويات الصورة، وطبيعة مكوناتها، التي تؤثث المحاور الكبرى التي تتأسس عليها فصول الأطروحة، وهي تنهض على :

- مفهوم الصورة ومكوناتها

- التجربة الشعرية عند الستالي

- مستويات الصورة الشعرية في ديوان الستالي

- مكونات البنية الإيقاعية في شعر الستالي

هذه المحاور جعلتني أبحث في طبيعة الصورة الشعرية في ديوان

الشاعر، وأكشف عن مكوناتها وعلاقاتها ودلالاتها، لأن الشاعر اتخذها وسيلة تعبيرية ،كان يهدف من ورائها إلى تجميل شعره وإلى التأثير على متلقيه، وخلق مساحة جمالية في جسد القصيدة، تثير اللذة والدهشة .

منهج العمل وخطة البحث :

بناء على ما سلف، فإن موضوع البحث اقتضى منهجا ملائما لطبيعته، يؤلف بين امتداد الموضوع واستبداد المنهج، بين حضورهما دون إلغاء أو تهميش أحدهما، فالموضوع بحكم مادته يركز على الصورة الشعرية، ولكنها متنوعة في طبيعة مكوناتها وتركيبتها، وهذا اقتضى تمثل المنهج التاريخي من جهة ،والمنهج البنيوي من جهة ثانية، داخل دائرة المنهج التكاملي(المنهج الثقافي)،والغاية من ذلك هي جمع شتات الموضوع، ولملمة أطرافه، ورسم خطة العمل معه، من أجل مقاربته من زاويتين : زاوية الشروط التاريخية الفاعلة في الحقل الاجتماعي والثقافي، التي عاشها الشاعر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي، وإظهار أثر ذلك على حياته الثقافية والاجتماعية، ثم زاوية معالجة ديوان الشاعر في إطار علاقته بعصره، من خلال مقاربة الصورة الشعرية ،وتحديد أنواعها ومكوناتها، والوقوف على الآليات النصية التي تتجلى فيها الصورة كآلية في بنية الموضوعات المكونة للقصيدة.

واعتمادا على هذا التصور الذي بلورته في خطة العمل، ارتأيت أن أقسم البحث إلى :

1- **مقدمة** : تناولت فيها أهمية الموضوع ،وأسباب اختياري له، والدراسات التي اهتمت به ضمن دراسات عامة، ثم حددت خطة عملي، ومنهجي الذي تبنيته في معالجة فصول الأطروحة .

2- **مدخل** : استعرضت فيه الصورة الشعرية في الخطاب النقدي ،انطلاقا من أربعة مباحث : الأول عرجت فيه على مفهوم الصورة لغة واصطلاحا، والثاني عالجت فيه مفهوم الصورة عند القدماء، والثالث خصصته لمفهوم الصورة عند الغربيين، والرابع طرحت فيه مفهوم الصورة عند المحدثين.

الفصل الأول : بسطت فيه حياة الشاعر ،من خلال مبحثين : **الأول** رصدت فيه الحياة الاجتماعية العمانية، والثاني قاربت فيه الحياة الثقافية، التي

انخرط فيها الشاعر وتأثر بها، ومدى طبيعة العلاقة بين فعل التأثير والتأثر.

الفصل الثاني : قاربت فيه التجربة الشعرية عند الستالي ، من خلال مبحثين: **الأول** ركزت فيه على تقديم ديوان الستالي، وعلى طبيعة القصائد الواردة فيه، على مستوى الأغراض والقوافي والأرواء، و**الثاني** قدمت فيه مكونات اللغة والأساليب التعبيرية عند الستالي في ديوانه.

الفصل الثالث : طرحت فيه الصورة الشعرية في شعر الستالي، من خلال ثلاثة مباحث : **الأول** استعرضت فيه حضور الصورة الشعرية في الديوان ، و**الثاني** وضحت فيه طبيعة الصورة الشعرية ومدى علاقة المشابهة، **والثالث** كشفت فيه عن علاقة الصورة الشعرية بالاقتباس .

الفصل الرابع : مكونات البنية الإيقاعية في شعر الستالي، من محورين أساسيين : **الأول** عن الموسيقى الخارجية وعلاقتها بالصورة، **والثاني** عن الموسيقى الداخلية وعلاقتها بتشكيل الصورة الشعرية .

الفصل الخامس : خصائص شعر الستالي ، يتناول هذا الفصل شاعرية الستالي من خلال ، مدخل إلى خصائص شعر الستالي ، و مبحثين اثنين : الأول بيّن فيه الباحث المستويات الشعرية التي تعمق فيه الشاعر في قصائده ، و**الثاني** تناول فيه الباحث التقليد والمعارضة في شعر الستالي.

خاتمة : استعرض فيها الباحث مجموعة من الاستنتاجات والخلاصات، المستنبطة من فصول الأطروحة، وما وقفنا عليه من نتائج ترتبط بالصورة الشعرية في ديوان الستالي، وما ما استخلصناه من معطيات تجسد تركيبة أنواع الصور الشعرية عند الشاعر، وطبيعة مكوناتها التي تتحكم فيها عناصر التشبيه والاستعارة والتناص، وهذه النتائج تبقى في بعضها مفتوحة، ولا أدعي الإحاطة الشاملة بها، لأن ديوان الشاعر من الحجم الكبير، ويصعب حصر جميع أنواع الصور الشعرية الواردة فيه.

وما قاربته في فصول الأطروحة لا يعدو أن يكون مقاربة للأنساق الدلالية في نصوص المتن المدروس، وكشف الجوانب البلاغية التي تشكل خيوط الصورة الشعرية، المتحكمة في نسيج هذه النصوص المنتقاة من قصائد الديوان.

وعرفانا بالفضل ،أختم كلامي بتقدير وشكر عميقين لأستاذي الدكتور قاسم الحسيني ،والدكتور عبدالسلام الطاهري ،اللذين رعيا هذا البحث

،وتعهداه منذ بدايته، وجعلا كل تجربتهما وخبرتهما ورصيدهما الثقافي ،في توجيهي ونصحي، فلم يحجبا عني تفكيرهما، ولم يبخلا بوقتهما وجهدهما، بل كانا دائمي التوجيه وتقديم الملاحظات الدقيقة لتقويم خطة البحث، وتصحيح فصوله، وعذري أن ما أنجزته هو جهد المُقِل، فإن أصبت فيه فبفضل الله وتوجيه أستاذي المشرف ،وإن أخطأت فإني أرجو حسن الظن بي، فلأستاذي جزيل الشكر وعميق التقدير .

مـدخـــل

الصورة الشعرية في الخطاب الــنقدي

المبحث الأول : مفهوم الصورة في اللغة والاصطلاح.

المبحث الثاني : مفهوم الصورة عند القدماء

المبحث الثالث : مفهوم الصورة عند الغربيين

المبحث الرابـع : مفهوم الصورة عند المحدثين العرب

مقدمة :

إن الشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى، التي استخدمها الإنسان ليعبر عن مكنونات نفسه وخباياها، فهو ضرورة نفسية بيولوجية للتنفيس عن انفعالاته، لذلك نجد من دافع عن الشعر وعن ضرورته وبيَّن فضله.

يقول عبد القاهر الجرجاني في « دلائل الإعجاز» عن فضل الشعر إنه : «مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والعقل، مناراً مرفوعاً، وعلماً منصوباً، وهادياً مرشداً، ومعلّماً مسدّداً، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعياً ومحرّضاً، وباعثاً محضضاً، ومذكّراً ومعرّفاً، وواعظاً ومثقّفاً.

يصور الأدب ولاسيما الشعر تجارب حياة الوجود الانساني، في ماضيه وحاضره ومستقبله بموضوعات متنوعة، وهو يوحي باللحظة النفسية الأشبه بنافذة تفضي إلى آفاق بعيدة تطوف في الخيال، فيكتسب الشعر أصداء من الحقيقة والخيال، فيكون مزيجا منهما على نحو فريد.

وقد يتسع الخيال عند الشاعر، فينقل سرائر روح الكون إلى خياله، عبر انفعالاته النفسية محلقا في آفاق خيالية، يتحرر فيها قليلا أو كثيرا عن حياته المادية، وأغلالها الثقيلة، فتضحي لغته لغة ساحرة معبرة عن صدق إحساسه، بما تحتوي من تعبيرات مجازية، وتشبيهية واستعارية وكنائية، ومن هنا تتضح العلاقة بين بناء اللغة الشعرية والصورة.

فالصورة الشعرية وسيلة الأديب، لإيقاظ النفس وتهيج العاطفة، بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي، يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية المختلفة، يوحدها ويعيد خلقها وفق رؤيا نفسية عميقة، تعبر عن منطلقه الفكري والوجداني، فتنبض بالحياة والحركة، بألوانها الأسلوبية وبأشكالها الفنية، المشخصة بالألفاظ وصياغة العبارات، التي فيها قدر من الخيال، وهو القوة النفسية التي تنهض برسم الصورة، فتمنحها قوة إيحائية مؤثرة، تجعلها قابلة لتعدد التأويلات عند المتلقي.

والصورة الشعرية هي التي تبرز مدى تمكّن الشاعر من صناعته الشعرية، بما يمتلكه من قوة الملكة اللغوية، التي تنفذ إلى معان جمالية، أو إنسانية، فيفيض الشاعر خياله عليها، ويلصق أحاسيسه بها، فيصور الأشياء المادية والمعنوية على السواء، بما يحقق التناسب بين اتحاد الألفاظ بالمعاني، التي تتجلى فيها قدرة الشاعر على صوغ صوره ضمن تجربته الآنية، فالصورة تقوم بوظيفة جزئية، داخل التجربة الشعرية الكلية، فتشترك في الحركة العامة للنص بشكل متنامٍ، ينأى عن الاضطراب والاختلال، أو تنافر الفكرة، أو العاطفة بين مكونات عناصر النص الشعري، فالصورة مليئة بالحيوية والنمو، ولهذا لا يمكن بترها، أو تحديد قالب فني معين لها؛ لأنَّها قد تتشكّل في نص، أو بيت، أو عبارة، أو مفردة، بحسب روافد الطاقة الإيحائية، التي أنشأها مبدعها، ووسائل تصويره لها، ضمن بناء النص الشعري العام.

المبحث الأول : مفهوم الصورة:

1- مفهوم الصورة في اللغة :

تعد الصورة الشعرية عنصرًا بنائياً، بالغ الأهمية في بنية النص الشعري ، وهي تجيء في قمة الهرم البنائي للقصيدة الشعرية، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية مرورًا بالبنى الصرفية والمعجمية والتركيبية؛ ولذلك كانت دراستها في النص الشعري من الأهمية بمكان ، وهي دراسة تتوخى الإشارة إلى مفهومها وأهميتها ووظيفتها، التي لا تقف عند حد الدور البنائي في النص الشعري، وإنما تتعداه إلى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها، " باعتبارها عنصرًا حيويًّا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية "، [2] التي تختلف من مبدع إلى آخر، ومن ثم يكون بناؤها عند كلٍّ منهم متضمنًا لعناصر التميز والتفرد، وتغدو الصورة - من ثم - مقياسًا تقاس به موهبة الشاعر، وموضع الحكم عليه [3] ،لأن نجاح الشاعر وفشله قرين بما يتمتع به من قدرات تصويرية، تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي بواسطة ملكة الخيال .[4]

ويتفق جل البلاغيين والنقاد المعاصرين، على أن إعطاء تعريف واحد وقار لمفهوم الصورة أمر صعب، لأن هذا المفهوم ينطوي في مجال الشعرية الحديثة على عدة رؤى فنية مختلفة، تأثرت بتيارات أدبية متباينة، ودراسات أسلوبية متنوعة، وهكذا تضيق دائرة الصورة لتشمل الأشكال المجازية، المشحونة بالعاطفة والخيال فقط، وتتسع أحيانا أخرى لتشمل "كل تشكيل لغوي يستقيه خيال فنان، لمعطيات الحواس والنفس والعقل[5]،وإذا بحثنا عن أسباب هذه الصعوبة فإن أول ما يطالعنا منها: تعدد الاتجاهات الأدبية واختلافها فيما بينها، وما يترتب على ذلك من اختلاف زاوية النظر، التي ينظر منها كل اتجاه إلى الصورة، بل يتعدى الاختلاف إلى أرباب الاتجاه الواحد إلى حد يمكن أن يقال معه: " إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسانٍ معنىً مختلفًا، كأنها تعني كل شيء " [6]، ومنها ما يترتب على تعدد الاتجاهات الأدبية من تعدد عناصر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها ، أو تعدد أنماط وأساليب بنائها ؛ لأن للصورة " دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تتأتى

(2) د/ كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ص 19 ط4/ 1995م دار العلم للملايين.

(3) د/ محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري ص 17 - دار المعارف 1981م.

(4) د/ عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ص 8 - دار غريب 2002م - القاهرة.

5) علي البطل : 1980 الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ص30.

6) د/ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ص 39 - ط1992/2م دار الآداب.

التحديد الواحد المنظّر أو التجريدي "[7]، ومن هذه الأسباب ارتباط الصورة الشعرية بالإبداع الشعري، الذي فشلت " المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده دوماً، لخضوعه لطبيعة متغيرة، تنتمي لحدود الفردية والذاتية، وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة" .[8]

جاء في لسان العرب لابن منظور , مادة (ص .و. ر) » الصورة في الشكل ، والجمع صور , وقد صوره فتصور , وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي ، والتصاوير : التماثيل.

قال " ابن الأثير " : الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته ،يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة كذا وكذا أي صفته . [9]

وأما التصوُّر فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية، التي سبق أن شاهدها وانفعل بها، ثم اختزنها في مخيلته، مروره بها يتصفحها . [10]

وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني ، فالتصوُّر إذا عقلي ذهني ،أما التصوير فهو شكلي ، إن التصوُّر هو العلاقة بين الصورة والتصوير، و أداته الفكر فقط ، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة .[11]

والتصوير في القرآن الكريم ، ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل ، فهو تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل ، كما أنه تصوير بالنغمة، تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات ،وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور .[12]

بالرغم من هذا التعدد والتباين، فقد عكست هذه النظرة مجمل قضايا تتعلق بقدرة الناقد ووعيه وغرضه ، كما اتفقت هذه الدراسات مجتمعه على الدور الدلالي للصورة الشعرية من خلال الإيحاء والتأثير، إذ تأتي مشحونة بعاطفة روحية، بما يبثه الشاعر فيها من أنفاسه الذاتية...، ومع اهتمام القدماء والمحدثين بالصورة ، فما زال هذا المصطلح يخضع لاجتهادات الباحثين والدارسين سواء منهم الغربيون أو العرب، وسنقف هنا على بعض مفاهيم الصورة عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.

---

(7) د/ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص 19 - ط1/1994م المركز الثقافي العربي.

(8) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(9) ابن منظور : لسان العرب - دار لسان العرب- بيروت- مادة ص.و.ر. - د.ت - 492/2

(10) صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - الجزائر –1988 ص74

(11) مجلة الرسالة – المجلد الثاني – السنة الثانية – العدد 64 –تاريخ 1934/09/24 ص 1756

(12) صلاح عبد الفتاح الخالدي : مرجع سابق – ص 33

2- مفهوم الصورة في الاصطلاح :

إنَّ الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن ، وإنَّ كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير– كما أسلفت – لأن الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية، وإن كان النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي، ولم يتبلور عندهم بعدها النقدي الأصيل، باستثناء ما جاء على سبيل المثال، عند عبد القاهر الجرجاني الذي ابتدع لنا في استعمال الصورة دلالة اصطلاحية جديدة، فمفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان :

أولهما: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.

وثانيهما: ضبط معاني الصورة لغةً واصطلاحاً، من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية، التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.

وثالثهما: يتلمس مصادر الصورة الأدبية، ووسيلة خلقها، ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة، ومقوماته الحيوية.

فدراسة الصورة عند عبد القاهر هي دراسة متميزة، ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساتَه، مما يحفزنا إلى اعتباره الناقد الأول الذي بسط القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً .[13]

فالتراث العربي قد عرف الصورة مصطلحاً ومفهوماً ولم يبخس حقها، وإن اختلفت تسمياتها لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى.

(13) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – دار الأندلس - بيروت – ط 3 – 1983 - ص15

المبحث الثاني : مفهوم الصورة عند النقاد القدماء .

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح و الثناء ، ولها من الحظوة بمكان، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات متنوعة، فهذا "أرسطو" يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف، فيقول : "ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة...وهو آية الموهبة.

أما " أرسطو" فيربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث ، ويعمِّق الصلة بين الشعر والرسم ، فإذا كان الرسام يستعمل الريشة والألوان , فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر، يترك أثره في المتلقي، وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول و تأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقريرية والمباشرة ، فالخيال إذن هو الذي يحلِّق بالقارئ في الآفاق الرحبة ، ويخلق له دنيا جديدة ، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع.

ويرى " سقراط " في الخيال نوعا من الجنون العلوي ،والأمر نفسه عند " أفلاطون " الذي كان يعتقـد أن الشعراء تسكنهم الأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيِّرة كما يمكن أن تكون أرواحا شرِّيرة.

وهذا الاعتقاد بأن الشاعر مهووس، كان له علاقة بالأرواح والجن ، له أثره على الإلهام في الشعر العربي القديم ، فقد نُسِب إلى الشعراء المجيدين أن أرواحهم ممسوسة بالجن ، كما نُسبوا إلى (وادي عبقر) الذي تسكنه الجن، حسب اعتقادهم و زعمهم ، وكان وراء كل شاعر مجيد جِنٌّ يسنده و يلهمه، ولقد أخذ العرب القدماء مفهوم الصورة مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية، وجرَّهُم فصل " أرسطو" بين الصورة والهُيُولي (مادة يصعب الإمساك بها)، إلى الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم ، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى الشعر، الذي يُعَد من الشواهد في تفسير القرآن الكريم على حد تعبير الدكتور "علي البطل " [14]

فأبو هلال العسكري يعلنها صراحة : الألفاظ أجساد و المعاني أرواح ويرى الدكتور " فايز الداية " أن " السكّاكي " في كتابه (مفتاح العلوم) اهتم كثيرا بالتفريعات ، و أهمل الأصول وكذا النصوص الإبداعية ، فكانت جهود السكّاكي

---

(14) أبو هلال العسكري : الصناعتين, الكتابة و الشعر –تحقيق مفيد قميحة –دار الكتب العلمية –بيروت –ط2-1984 –ص167

رغم أهميتها عبارة عن تقنين وتقعيد، بعيدا عن جوهر البلاغة وروحها، وهذا ما يلاحظه كثير من علماء البلاغة، الذين جاءوا من بعد " السكاكي " ، وكل دارس تعامل مع الكتب البلاغية القديمة ، وهذا مما أثر سلبا في الإنتاج الأدبي، الذي لم يجد من يُقوِّمُهُ ويُبَيِّنُ أَلَقَهُ .

وضمن هذا الجو الذي اختلطت فيه القيم النقدية ، وضاعت فيه المفاهيم البلاغية الجوهرية ، وضع "عبد القاهر الجرجاني" القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي، من خلال فهمه لطبيعة الصورة ، التي هي عنده مرادفة للنظم أو الصياغة ، فنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض، بقدر ما تعني تَوَخِّي معاني النحو التي تخلق التفاعل و النماء داخل السياق .

فالصورة إذًا حسب نظرية النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصياغة ، وليس غريبا أن يراوح النقد العربي مكانه، ويهتم بالشكليات والتفريعات والتقنين والتقعيد، لمختلف العلوم وبخاصة البلاغية منها ، "فالجاحظ" يرى أن الشعر ضرب من التصوير، بينما نجد " قدامة بن جعفر" قد فتح الباب واسعا أمام المنطق في الشعر، وبالتالي صار مفهوم الصورة متأثرا بهذه الثقافة النقدية، حيث أصبحت مقصودة لذاتها، أي أنها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر وإبراز جمالياته للمتلقي، فكانت الصورة عندهم (القدماء) جزئية، وليست كلاً متكاملا، فهي لا تتعدى كونها استعارة وتشبيها وكناية وغيرها، من علوم البلاغة، التي تهتم بتنميق المعنى وتجميله.

وفي ظل هذا الموروث بادر "عبد القاهر الجرجاني" [15] إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة، ووضع الأصول الصحيحة، لتغيير ما هو سائد عند سابقيه ، فلم يتعمَّق أحد من النقاد العرب القدماء، مثل ما تعمَّق عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة، معتمدا في كل ذلك على فكرة أساسية، هي عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية، وطرق النقش والتصوير.

الجاحظ ومفهوم الصورة الشعرية :

أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر، لمعناهما مع سور عبارتهما، قد علق على ذلك بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة

---

[15] الجرجاني ، عبد القاهر ـ أسرار البلاغة : ص٣٤٧.

الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير[16] .

ففي هذا النص - الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال - تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر، بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية، لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير، يعني هذا " قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"[17].

فالجاحظ يرى أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية ، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ بالبادية أو الحضر، أي أن المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراته وتجاربه وتحصيله ، وإنما المعتبر عند الجاحظ - من خلال النص السابق - ما يلي :

*أولاً: "إقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ، التي يوقعها تجانس الكلم.
*ثانياً: تخير اللفظ ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته، فيجعل وعيه اللغوي ميزاناً يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة، التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه.
*ثالثاً: سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي، والميل إلى التدفق واليسر.
*رابعاً: كثرة الماء، وهو مصطلح يدور كثيراً في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن، تاركاً تأثيره في الوجدان.

*خامساً : صحة الطبع، الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه، ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف ، ولا يصطنع التعبيرات.

*سادساً : جودة السبك ، هي التي تجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة، تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والارتجال، وتتمثل في الدقة والمهارة"[18].

وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرته، في جانب التصوير، "وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير

---

(16) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1969م، ج3، ص 13.

(17) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 316.

(18) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 26، 27 بتصرف.

الأدبي، وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"[19] .

ويبدو أنّ (الجاحظ) عند ما طرح فكرة التصوير - على هذا النحّو - كان يريد أن يطرح فكرة التقّديم الحسّي للمعنى ، وتشكيله على نحو تصويري، وبهذا يمكننا اعتبار مفهوم التصوير عند الجاحظ مرحلة أولية ، للتحديد الدلالي لمصطلح (الصورة)، خاصة أنّ (الجاحظ) لم يربط المصطلح بنصوص وشواهد عينية توضح مضمونه وفحواه، زيادة عن اقتران مفهومه بثنائية اللّفظ والمعنى، التي تحدثت عنها قدامة بن جعفر (ت 337هـ) في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده ، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً، وهذه الفكرة شغلت نقادنا القدامى ردحا من الزمن.

قدامة وصناعة الصورة :

رأى قدامة في قضية (اللفظ والمعنى) : أن المعاني كلّها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع، يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة.

لقد جعل (قدامة) الشعر صورة للمعاني، فالمعاني كالمادة الخام للشعر، ومقدرة الشاعر الحاذق تبرز في اللفظ والشكل، لا في المعنى والفكرة، وبالتالي، فإنّ الصورة عند (قدامة)، تبدو متأثرة بالمنطق والفلسفة اليونانية، كما تتحدّد من كونها الوسيلة التي يُستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصناعات، وهي أيضا محاكاة حرفية للمادة الموضوعة، المعنى يزّينها و يحسّنها، ويبرزها في شكل حلية تبرهن على براعة الصائغ، من غير أن يعمل في تغيير هذه المادة، أو تسور روابطها، أو علائقها الوضعية المعروفة، لأن قدامة تحدث في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً.[20]

يقول قدامة : "ومما يوجب تقدمته وتوسيده – قبل ما أريد أن أتكلم فيه- أن

---

(19) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار القائدي ، ليبيا ، د. ت ، ص

(20) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص 65، 66

المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور، منها: مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر- إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبزخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة–أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[21]

وهنا نجد أن قدامة بن جعفر يتقدم عن التصوير الجاحظي – وإن كان قد تأثر به - خطوة جديدة؛ فلقد كان كلامه أدخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه؛ فقد جعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة، وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة، "فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن، واتساق القافية، مما يُعد أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع"[22].

فالصورة – طبقاً لتحديد قدامة – " الوسيلة، أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي– أيضاً– نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع."[23]

كما أن الشكل الذي أراده قدامة بن جعفر وعاءً لنظريته في نقد الشعر، "لا ينفي فكرة المضمون في حد ذاتها، إذ لا قيمة للشكل مفرغاً من محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيداً واضحاً خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معان شعرية، يعرض إليها الشاعر في شعره، ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها"[24]

وقد أوضح قدامة – في موضع آخر – أن معيار الجمال، ومقياس الجودة يرجع للشكل أكثر من المعنى، ويفصل الأشياء التي تعتمد عليها الصورة والمكونة لجزئياتها، فيقول: "وأحسن البلاغة الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال

---

[21] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص 65، 66

[22] بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة 1969م، ص 342

[23] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 22

[24] أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ـ ت ، ص 133

الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيرادها موفورة بالتمام." [25]

ويعلق أحد الباحثين على آراء قدامة بقوله: "نستطيع أن نقرر أصالة قدامة بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة، متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه"[26]
لقد تحدث قدامة في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً.[27]

تصور عبد القاهر الجرجاني للصورة :

يمضي (القاضي الجرجاني) في (وساطته) بالصورة قُدُما، فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب ، حينما دافع عن شعر المتنبي، يقول الجرجاني في هذا السياق: « وإنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محّل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكّرت - لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مقتضى.

وإذا كان (القاضي الجرجاني) قد ربط لفظ (الصورة) بوشائج شعورية، تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب – كما سبق وأن ذكرنا – فإنّه مع هذا، لم يحدّدها، أو يصف جوانبها، إذ بقي الأمر لديه مجرّد إحساس، إلى أن جاء (عبد القاهر الجرجاني) فاقترب به من المفهوم المعاصر، وارتبط هذا بنظريته المشهورة في (النّظم)، لم ينظر (عبد القاهر الجرجاني) إلى الشعر على أنّه معنى، أو مبنى، يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة، لا سبق، ولا فضل، ولا مزّية لأحدهما عن الآخر، يقول (عبد القاهر): «وأعلم أنّ قولنا (عن الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس، لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من

---

(25) قدامة بن جعفر، جواهر لألفاظ، ص 3، نقلاً عن: علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 29

(26) حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 33

(27) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979م، ص 41

فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرْقا، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر[28] . بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "إنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير".

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا النّص، بعد أن أقرّ عبد القاهر الجرجاني أنّ لفظ (الصورة) كان مستعملا قبله، ولم يكن من ابتداعه، وأنّ)الصورة) تمثيل وقيـاس، فإذا كان الاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة، والتباين الواضح بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة، راجع إلى الاختلاف بين الصور، فمناط الفضيلة في الكلام، راجع إلى (الصورة) التي يرسمها النّظم.

وتنال فكرة (التصوير) عند عبد القاهر الجرجاني قيمة أكبر في كتابه : أسرار البلاغة ، إذ ستغدو محور فكرته النقدية، التي تبنّاها لتحليل (الصورة البيانية)، وبيان مكانتها في الشعر، خاصة، دورها في التأثير النّفسي.

لقد أقام عبد القاهر موازنة بين عمل الشاعر وعمل الرسّام، في كيفية تشكيل مادتيهما، وطريقتهما في إثارة المتلقي، فلاحظ أنّ كليهما يهدف إلى إحداث التآزر والتآلف بين عناصر مادتهما، فالشاعر يحدث هذا عن طريق أحرفه وكلامه في القصيدة، أمّا الرسّام، فيحدث هذا عن طريق ألوانه وخطوطه على اللوحة، كما لا حظ أنّ كلاًّ منهما يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين، ويوقع المحاكات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون، أشد الانفعال بطريقته الحسّية في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته.

إنّ لجوء عبد القاهر الجرجاني في (أسراره)، إلى المقابلة بين الشعر والرّسم جعله يركزّ على الجانب البصري في التصوير الشعري، وبهذا يكون قد اقترب من طروحات الفلاسفة المسلمين القدامى الذين رأوا في الشعر، بما يقوم عليه من تخييل، أنّه " يمثّل لمخيّلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإنّ أفضل الوصف الشعري هو ما قلب السّمع، وجعل المتلقي يتمثّل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعانيه"[29].

---

(28) الجرجاني ، عبد القاهر ـ أسرار البلاغة : ٣٤٧.م.س

(29) الجرجاني ، عبد القاهر ـ أسرار البلاغة : ٣٤٧.

رأي حازم القرطاجني في الصورة والتخييل :

يعرف حازم الشعر بقوله : "الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها"[30]

ويذكر حازم القرطاجني الصورة في مجال الحديث عن التخييل الشعري، فيقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[31].

فالشعر عند حازم إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس، وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فالصورة – عند حازم – "لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر"[32]

والمأخوذ من كلام الناقد الكبير أن الصورة قد تطور مفهومها عند حازم القرطاجني، فلم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيير مواقفه القديمة، أو باتخاذ مواقف جديدة، بعد تفاعل صور النص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة، وبين الجانب النفسي.

كما يحرص حازم – عند تكوين الصور – أن يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى ، وعنده أنها من المسلمات حتى أنه يقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ، ويعبر عنهما بصورة ذهنية ، وهو إنما يحقق في ذلك من أجل أن يتفرغ لإتمام اللفظ بالمعنى ، وإتمام المعنى باللفظ ، فيقول : " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم".

فهو يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها بما يحقق الدلالة المركزية التي يتعارف عليها الاجتماع اللغوي ، أو العرف العام بما يسمى الآن

---

(30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص 21

(31) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89 ، م.س

(32) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 361

الدلالة الاجتماعية اللغوية.

ويبين حازم أن التصوير قرين المحاكاة ، والمحاكاة عنده قسمان :
أ – محاكاة الشيء نفسه.
ب – محاكاة الشيء في غيره.

فالقسم الأول يشير إلى مجرد النقل المباشر عن العالم المرئي، بينما القسم الثاني يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة، وفي هذا المعنى يقول حازم: "والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله، من هيئات الأحوال المحيطة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره، والأحوال اللازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده.

وكل ما لم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلاً؛ لأن الكلام كله يكون تخييلاً بهذا الاعتبار".[33]

ويحرص حازم على التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها، ويفرق في ذلك بين الصور المرئية، والمسموعة وغيرها : "ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء، لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة، ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك.

ونستطيع أن نوجز في نقاط أبرز ما توصل إليه حازم في مجال التصوير، ومنه : " وضع حازم الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، ضمن مبحث المعاني، فإذا أراد الشاعر أن يولد الصور فليس أمامه سوى الألفاظ، والألفاظ عاجزة عن التأثير ما لم تكن في مدار الأوصاف.

---

(33) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 111

- ميز حازم بين الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف والتصور، الذي يعني حصول صورة الشيء بالعقل وإدراك ماهيته.
- اعتبر فضل إبداع الصورة راجعا إلى تجربة الشاعر النفسية وبيئته النفسية.

ورأى أن التصوير يتم من خلال ثلاث قوى: الأولى: هي القوة الحافظة حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها، على حد ما وقعت عليه في الوجود، والثانية: قوة مائزة، وهي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، أما القوة الأخيرة: فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني، والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض".[34]

وقد اعتبر التهانوي (من علماء القرن الثاني عشر الهجري) الصورة ذات طبيعتين :

خارجية وذهنية، فعد الصورة هي« ما يتميز به الشيء مطلقاً ، سواء كان في الخارج ويسمى صورة خارجية، أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية.

ثم فرق بينهما فأعطى الأهمية للصورة الذهنية، واعتبر الصورة الخارجية من الأعيان ، فقال : الصورة ما به يتميز الشيء في الذهن ، فإن الأشياء في الخارج أعيان ، وفي الذهن صور .[35]

ثم حذا حذو عبد القاهر ، واستنار برأيه، وبحث عن الفروق والمميزات في حصول صورة الشيء في الذهن، لا في تواجدها في الخارج فقال : صورة الشيء ما يؤخذ منه عند جذب الشخصيات ، أي الخارجية ، وأما الذهنية فلا بد منها ، لأن كل ما هو حاصل في العقل فلا بدّ له من تشخيص عقلي، ضرورة أنه متمايز عن سائر المعلومات.

وقد سلك النقد العربي الحديث مناهج مختلفة في دراسته للإبداع الشعري، سعياً لتفسير وتأويل هذا الإبداع، إلا أن هذه المحاولات وقعت في أسر البحث عن جوانب بعيدة عن المظاهر الحقيقية للإبداع، والاهتمام بما هو خارجي، إلا أنه ومنذ الربع الأول من القرن العشرين، ظهرت محاولات جادة لتوطيد الصلة بالتركيبة الفنية للشعر ،وظهر اهتمام شديد بالدراسة الفنية والبنائية للشعر، متجسدة بالصورة، والنفاذ إلى السمات.

ليس من شكّ أنّ الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال، وديناميةالخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة، أو متنافرة، أو متباعدة، وعلى هذا الأساس، لا يمكننا قصر الصورة الفنية

---

(34) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 104

(35) التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون : ٩١١/١.

في الأنماط البصرية فقط، بل إنها تتجاوز هذا إلى إثارة صور، لها صلة بكلّ الإحساسات الممكنة التي يتكوّن منها الإدراك الإنساني ذاته.

ولقد أقرّ علماء النّفس المحدثون هذا الأمر، إذ قدّموا للدارسين والباحثين أنماطا متعدّدة من الصور في الشعر، أهمّها: النمط الذوقي، والنمط الشميّ، والنّمط اللمسي، والنمط السمعي.. وهكذا.

إنّ عبد القاهر الجرجاني – على الرّغم من تركيزه على ما تحدثه الصورة في إحساسات المتلقي، وخيالاته ، أكثر من تركيزه على بيان طبيعة الصورة الفنية ذاتها - فإنّ جهده ما زال قائما إلى وقتنا الحاضر، حتى بدا لبعض نقادنا المحدثين أنّ بلاغة الصورة الفنية المعاصرة، ما هي في حقيقتها إلاّ امتداد لبلاغة الجرجاني وبيانه.[36]

---

(36) التهانوي ، مصدر سابق: ٩١٢/١.

المبحث الثالث : مفهوم الصورة عند الغربيين :

لقد عرفت الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث اهتماما واسعا، حيث اختلفت آراء النقاد في تعريفها ، ويرجع ذلك إلى اختلاف المشارب الثقافية لكل ناقد منهم على حدة، وإلى المقاييس التي ينطلق منها في تحديده لها، إلا أن ما يجمع عليه أغلب النقاد الغربيين في الصورة الشعرية، هو اتكاؤهم على الصفات الحسية لها، ولهذا عرف النقاد الغربيون الصورة الشعرية بتعريفات كثيرة، أهمها أن الصورة تعني ترادف أشكال البيان، من تشبيه واستعارة وكناية ورمز ، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالجانب الحسي ، يُعرِّف الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" (1889- 1960) - وهو من المدرسة الرومانتيكية- لفظة صورة IMAGE بأنها : » إبداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين ، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين ، لم يَدْرِكُ ما بينهما من علاقات سوى العقل « [37].

فالصورة إذًا عند "ريفاردي" وغيره من الرومانسيين إبداع ذهني، تعتمد أساسا على الخيال ، والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها.

أما "كولريدج" فقد كانت لنظريته في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشعرية، لأنه يقوم بالدور الأساس في بنائها وتكوينها ، عن طريق الجمع بين مكوناتها وعناصره المختلفة ، وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا، فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه » تنفذ الصورة إلى مُخَيِّلَة المتلقي، فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء ، وانفعاله بِها ، وتفاعله معها[38].

وإذا ما عرَّجنا على المدارس الأدبية الحديثة ونظرتها إلى الصورة، نجد أن (البرناسية) لا تعترف إلا بالصورة المرئية المجسمة أو ما يسمى) بالبلاستيكية)، بعيدا عن نطاق الذات الفردية ، وأما (الرَّمزية) فهي لا تقف عند حدود الصورة كالبرناسية، ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس، أو اللاشعور، و بالتالي ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير، كتصوير المسموعات بالمبصرات ، والمبصرات بالمشمومات، وهو ما يسمى: (بتراسل الحواس) .

---

(37) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – دار الثقافة ودار العودة –بيروت-1973-ص 168

(38) الأخضر عيكوس : الخيال الشعري و علاقته بالصورة الشعرية –مجلة الآداب –عدد 1- عام 1994- ص77

فالسريالية قد اهتمت بالصورة على أساس أنها جوهر الشعر ولبُّه ، وجعلت منها فيضاً يتلقَّاه الشاعر نابعا من وجدانه، وبذلك تبدو الصورة خيالية وحالمة، إلا أن الوجودية نظرت إلى الصورة على أنها عمل تركيبي، يقوم الخيال ببنائها[39] إلا أن كولوردج جمع مفهوم الصورة فقال : " قد تكون منظرا أو نسخة من المحسوس ، وقد تكون فكرة، أو أي حدث ذهني يشمل شيئا ما ، وقد يكون شكلا من أشكال البيان ، أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة " [40] ويرى "ريتشاردز" في كتابه: "مبادئ النقد الأدبي" "أن ما يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية، ترتبط نوعيا بالإحساس"، نفس الرأي يذهب إليه "عزرا بوند" ، حين عرف الصورة بأنها "تلك التي تقدم عقدة فكرية، وعاطفية في برهة من الزمن"، حيث أضاف إلى هذا التعريف ما تقوم به الصورة لحظة الإبداع، أو الخلق الشعري من وظيفة، حددها في "توحيد أفكار متفاوتة".

فكلا الناقدين ربطا الصورة بالجانب السيكولوجي في الذات الشاعرة، مع التخلي عن الجانب الحسي للصورة، فالأول اعتبرها تمثيلا ذهنيا مرتبطا بالإحساس، في حين أن الثاني رأى أن للصورة دورا هاما يتجلى في عملية الجمع[41] ،والتنسيق والتوحيد بين أفكار، وإذا ذهبنا إلى النقد العربي الحديث، فنجد أن مفهوم الصورة الشعرية أثار جدلا كبيرا في الساحة الأدبية، وشغل العديد من الباحثين والدارسين، حيث انفتحوا على المناهج الغربية، من أجل توظيفها في تحديدهم وتحليلهم للصورة في الشعر العربي الحديث.

يشير الشاعر الإنجليزي "س . داى . لويس" إلى أن دراسة الصورة الشعرية بمقدورها أن تلقي الضوء على الشعر، أكثر مما تلقيه دراسة أي جانب أخر من عناصره ، وأن هدفه الرئيس ، هو إبراز خاصية الجانب الفني من خلال الصورة الجديدة المؤثرة ،ويؤكد على أهمية الصورة وخطرها فيقول : " إن الغرابة والجرأة والخصب في الصورة، هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر ،

ومثل كل الشياطين فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا، ولها قوة غامضة وتأثير خفي"[42].

---

(39) الأخضر عيكوس : الخيال الشعري و علاقته بالصورة الشعرية –مجلة الآداب –عدد 1- عام 1994- ص77

(40) نصرت عبد الرحمن في النقد الحديث ص 69. .

(41) وارين وويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط 3، 1981، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ص 194- 195

(42) د. محمد حسن عبد الله الصورة والبناء الشعري ص 11 - 19

وقد اهتم الشعراء والنقاد على حد سواء بالصورة الشعرية ، وكانت دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، حتى ولم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية ، وأن المفاضلة بين الشعراء لا تقوم إلا على أساس منها .

ورغم أهمية الصورة الشعرية فإن أي قصيدة ليست مجرد صور ، إنها على أحسن الفروض صور في سياق ، صور ذات علاقة ، ليس ببعضها وحسب ، وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة ، " وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعتبر تعبيرا عن رؤية جزئية ، فمهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما ، فالصورة وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص، الذي يحدده المصطلح البلاغي ، فإنها تبقى صورة من تكوين شامل " .[43]

الخيال والصورة:

عرّف كولوردج الخيال وفرق بينه وبين الوهم، مستحضرا " إما أولي أو ثانوي ، فالخيال الأول هو القوة الحيوية أو الأولوية، التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة ، وفي طريقة نشاطه ، إنه يذوب ويتلاشى ويتحطم، لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، إنه في جوهر حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها "[44].

"والوهم نقيض ذلك، لأن ميدانه محدود وثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وتمتزج وتتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة، التي نعبر عنها بلفظ (الاختيار) ، ونسبة الوهم الذاكرة، في أنه تعين عليه أن يحصل على مادته، كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني" [45].

(43 د . محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي ص 69.

(44) إبراهيم الحاوي حركة النقد الحديث والمعاصر ص 56 للدكتور : إبراهيم الحاوي .

(45) محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي ص 70. م

ونستنتج أن كولوردج قسم الخيال إلى نوعين : أولي ، وثانوي ؛الخيال الأولي هو القوة الحيوية الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ، وهو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط من الشيء، أما فان (van) فقد عرف الصورة بقوله : " الصورة كلام مشحون شحناً قوياً ، يتألف عادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان ، حركة ، ظلال ، تحمل" [46] وفي تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر ، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً.[47]

وهذا يعني أنها مجموعة العناصر المحسوسة، التي ينطوي عليها الكلام ، وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر ، وإنها تنحصر في جانبين :

1- الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة.

2- الجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري:

وعّرف « بوند » الصورة بأنها : ما ينقل عقدة فكرية، أو عاطفية في لحظة زمنية[48] فهي عنده الوسيلة التي تعبر في طريقة عرضها من مركب فكري ، أو إحساس عاطفي مرتبطين بلحظة زمنية معينة.

ويعرّف البعض الصورة بأنها « مشهد أو رسم قوامه الكلمات [49] ، فهي عنده لوحة فنية تتضافر على إخراجها الألفاظ ، سواء بمدلولها الحسي ، أم بمدلولها الإيحائي، متناسياً أن كثيراً من المشاهد والرسوم تبدو مفتقرة إلى الصورة الفنية، وإن تقومت بالكلمات.

ويعبر عنها البعض الآخر بأنها « حركة متصلة في قلب العمل الأدبي، تتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي في مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائناً عضوياً حياً[50].

ولا يخلو هذا التعريف من غرابة وطرافة وإيهام ، لأنه مجموعة من الألفاظ المتشابهة والمعاني المترادفة، التي لا نصل معها إلى تحديد ، ولا تكشف لنا عن جديد ، إلا في إرادة التنقل من تعبير حقيقي ، فيما يبدو إلى تعبير استعاري.

---

(46) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث : ١٩٢ وما بعدها.

(47) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث : ١٩٢ وما بعدها.

(48) إحسان عباس ، فن الشعر : ٩٠.

(49) أحمد نصيف الجابي ، في الرؤية الشعرية المعاصرة : ١١٩.

(50) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية : ٥٨

ويعتبر الأستاذ أحمد الشايب « الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه [51] هي الصورة الفنية » ثم يذكر أن لها معنيين :

الأول : ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة.

الثاني : ما يقابل الأسلوب ، ويتحقق بالوحدة ، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب .

ومقياس الصورة عنده "هو قدرتها على نقل الفكرة، والعاطفة بأمانة ودقة ، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، وهذا هو مقياسها الأصيل ، وكذا ما نصفها به من روعة وقوة، إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب، ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأديب وقلبه ، بحيث نقرأه ، كأنا نحادثه ، ونسمعه كأنا نعامله ".

وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتأمل ، فالصورة من جانب قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة ، وإبراز العاطفة ، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ، وعن تفاعله الداخلي ، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية ، وروحه الشفافة الرقيقة ، نتيجة لإيجاده الملاءمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً ، وبها يتميز عقل المتكلم ، ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى ، وإنما نقرأه تجسيداً ، ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً ، من خلال هذا التناسب والارتباط ، الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك وهو الصورة[52] ، فالصورة عند "أحمد الشايب"، هي إيجاد الملاءمة والتناسب بين الفكر والأسلوب ، أو اللغة والأحاسيس، ولعل هذا التحديد للصورة ، في تعريفها ومعناها ورؤية هويتها ومقياسها من أفضل التعاريف الفنية ، نظراً لما يحمله في تضاعيفه من الوضوح والمرونة والدقة العلمية ، ولأنه جامع مانع كما يقول المناطقة.

---

(51) أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي : ٢٤٢

(52) المصدر نفسه : ٢٥٩.

المبحث الرابع : مفهوم الصورة عند المحدثين العرب

لقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات، التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع ؛ "فلقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى، من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة" .[53]

يمكننا حصر اتجاهات النقاد العرب المحدثين حول مفهومهم للصورة في ثلاث اتجاهات هي :

1- اتجاه تبنى طروحات النقاد الأوربيين الغربيين ، ونفى عن العرب معرفتهم للصورة الفنية ، إذ التفت بعضهم إلى النقد الغربي ، واقتبس منه الكثير من الدراسات، وراح يطبق ما نهل من معارف وأفكار على نصوص شعرية قديمة، فتراءت له صورة المرأة رمزا للمعبودة الشمس، وصورة الثور الوحشي رمزا للمعبود القمر...، وهذا الذي اعتنقه كلّ من" علي البطل" في دراسته: (الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها)، و"نصرت عبد الرحمن" في كتابه: (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث)،أما الدكتور "مصطفى ناصف"[54] في: (الصورة الأدبية)، و"نعيم اليافي" في[55] : (مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وتطور دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث) ، فلم يبعدوا عن سابقيهم في الاعتماد على النقد الأوربي ، وتبني طروحاتهم في حقل الصورة، فها هو " ناصف" - متأثرا بالفكر الغربي- يرى أن مصطلح الاستعارة أهدى من مصطلح الصورة ، وأنّ كلمة (صورة) تستعمل – عادة – للدلالة على « كل ماله صلة بالتعبير الحسّي ، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات ، ذلك أنّ لفظ (الاستعارة) إذا حسن إدراكه ، قد يكون أهدى من لفظ (الصورة) ، وأنّ (الصورة) – إن جاز الحديث المفرد عنها - لن تستقلّ بحال عن الإدراك الاستعاري.

---

(53) أحمد نصيف الجابي ، في الرؤية الشعرية المعاصرة : ١١٩.

(54) مصطفى ناصف ، الصورة الدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيوت، لبنان ، ط3 ،1983،ص70

(55) نعيم اليافى ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،1982،ص109

2- واتجاه ثان – على قلّته – تشبّث بالقديم ، وأعلى من شأنه ، فلم يلتفت إلاّ لما أفرزه الفكر العربي القديم من أفكار ونظريات، ويمثّل هذا الاتجاه الدكتور" كمال حسن البصير" في كتابه : (بناء الصورة الفنية في البيان العربي).

3- واتجاه أخير معتدل، قرأ بعين الناقد البصير، فأقرّ فضل القديم، وبيّن ميزة الجديد الملائم وأوضحه ، ومن هؤلاء "علي إبراهيم أبو زيد" في كتابه :(الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي) ، و"عبد الله صالح نافع" في كتابه: (الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد)، و" بشرى موسى صالح" في كتابها : (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث)، و"جابر عصفور" في كتابه: (الصورة الفنية في التراث العربي القديم).[56]

لقد توسَّع مفهوم الصورة في العصر الحديث، إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية، مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني، و العَروض والقافية والسَّرد وغيرها، من وسائل التعبير الفنِّي« [57] ، وهي عند "عبد القادر القط": " الشكل الفني الذي تتَّخذه الألفاظ و العبارات، يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها، في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى، التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية »

لم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ضيِّقًا، أو قاصرا على الجانب البلاغي فقط، بل اتسع مفهومها ، و امتد إلى الجانب الشعوري الوجداني، غير أن مصطلح الصورة الشعرية لم يُستعمَل بهذا المعنى إلا حديثا ، فهو عند" مصطفى ناصف " يستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي.

وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، و هذا ما جعله يقول في موضع آخر " إن لفظ الاستعارة إذا أُحسِن إدراكه، قد يكون أَهْدَى من لفظ الصورة" [58]، و يُعَقِّب الأستاذ " أحمد علي دهمان" على تعريف الدكتور "مصطفى ناصف" للصورة قائلا: (أنه قَصَرَ الدِّلالة على الاستعمال المجازي ، مع أن كثيرا من الصور لا نصيب للمجاز فيها ، وهي مع ذلك صور رائعة ، خِصبة الخيال ، ثَرَّة العاطفة ، و تدل على قدرة الأديب على الخلق أيضا) [59].

---

(56)مصطفى ناصف ، الصورة الدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيوت، لبنان،ط3 ،1983،ص70

(57) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – ص376 و ما بعدها (بتصرف)

(58) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري –ص30

(59) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية –دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- ط3- 1983- ص 3-5

وهي عند الدكتور " نعيم اليافي ": واسطة الشعر وجوهره ،وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ، تَنْتَظِمُ في داخلها وحدات متعددة، هي لَبِنَات بنائها العام ، وكل لَبِنَة من هذه اللبنات تشكِّل مع أخواتها الصورة الكلية، التي هي العمل الفني نفسه.

فالناقد "عز الدين إسماعيل" يعرف الصورة بأنها "تركيبة وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[60] ، وفي نفس الصدد يؤكد في كتابه: "الأدب وفنونه" على أن الصورة هي "الألفاظ في ارتباطها ،تكون في القصيدة مجموعة من الصور، تلك الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكر"[61].

فالصورة الشعرية بالنسبة إليه تعكس الوجود النفسي والعاطفي للتجربة الشعرية، كما أنها تكون المسلك الذي عبره يحاول الشاعر أن يقدم تصورا ذهنيا، عن العالم الخارجي، وذلك عن طريق "التكامل بين الفنان والطبيعة".

ويرى "أحمد الشايب": "أن الصورة الشعرية هي المادة، التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة، والكناية والطباق وحسن التعليل" ، أي أن الصورة الشعرية هي تلك المادة، التي تجمع وتتناسب فيما بين عناصرها المكونة لها، فمن خلال شكلها الخارجي نستطيع أن نفهم الحالة النفسية للشاعر و كفاءته الفنية .[62]

ويضيف "محمد الوالي" إلى ما سبق ذكره بقوله: "لقد وسع مفهوم الصورة، إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية، مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعروض، والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني" .[63]

ونجد الدكتور "علي صبح" يقول عنها:" هي التركيب القائم على الإصابة، في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير، التي ينتقيها وجود الشاعر ـ أعني خواطره ومشاعره وعواطفه ـ المطلق لعالم المحسّنات ؛ ليكتشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محس مؤثّر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"، بينما "عبد القادر القط" يرى فيها : « الشّكل الفني، الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينّظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكانيتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة

---

(60) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ط 2، 1982، دار العودة، بيروت، ص 128.

(61) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ط 2، 1982، دار العودة، بيروت، ص 128 - 138.

(62) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 2، النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص 248.

(63) محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 10.

والمجانسة وغيرها، من وسائل التعبير الفني » أمّا "عبد الفتاح صالح نافع" فيرى فيها : «الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته، ويصوّر تجربته، ويتضمّن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير، الذي يرى عليه الشيء مشابها أو متفقا مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه والمجاز والرمز.

كما يعرفها "إحسان عباس" بأنها "تعبير عن النفس الشاعرة، و أنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام"[64] ، حيث يركز على الجانب النفسي في تشكيل الصورة، فضلا عن ذلك يذهب إحسان عباس إلى أن "دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق، من المعنى الظاهري للقصيدة" ، فيكون بذلك قد تخطى ما طبع الدراسات النقدية القديمة للصورة الشعرية ، من تجزيء وانفصال ، لا تتجاوز المعنى السطحي للبيت ، بتركيزه على ضرورة دراسة الصورة ، التي تتضمنها القصيدة بأكملها ، للوصول إلى ما يريد الشاعر أن يقوله ، من خلال توظيفه لتلك الصور، ويرى "ساسن عساف" أن الصورة الشعرية "ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل ، بل أيضا على صعيد الروح أو المادة الشعرية، غير أن الصورة الشعرية ليست فقط طريقة تعبيرية بل إنها أيضا طريقة تفكير"، ويضيف "محمد غنيمي هلال" إلى هذا التعريف بأن "الصورة يجب أن ترتبط بتجربة الشاعر، تجسد فكره أو عاطفته، وتكون ذات صلة قوية بالمشاعر، التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها".[65]

فالصورة الشعرية هي وسيلة الأديب التي تجسد فكره وعاطفته ووجدانه، حيث تصبح تجربة الشاعر جزءا من القصيدة، وقد تحدث "عبد القادر القط" عن طاقة الصورة الشعرية، عند الشاعر، وحصرها في "طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية" .[66]

ويقول الدكتور" داود سلوم ":" إن امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها، هو الذي يسمى بالصورة الأدبية ، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند

---

(64) إحسان عباس، فن الشعر، المرجع السابق ، ص 238.

(65) ساسن عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ط 1، دار مارون، بيروت، 1985، ص 116.

(66) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 288.

نقد النص، يقوم التقدير الأدبي السليم " .[67]

فمقياس الصورة عند الدكتور "داود سلوم" يقوم على أساس تجسيد الفكرة العامة، للعلاقات الجزئية في النص الأدبي، لتشكل كلاً فنياً واحداً.

وتقول "روز غريب": « الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة، أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات ، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المظاهر ، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية ، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية ، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع، لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة «.[68]

ويظن الباحث "عبد القادر القط" أن أقرب التعريفات للصورة هو ما اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر، من الألفاظ و العبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، وكذلك عدم إهماله لدور البيان و البديع فى تشكيل الصورة الشعرية[69].

ويرى الدكتور "جابر أحمد عصفور" أن الصورة » طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه « فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه ، ويقدم المعنى بتعبير رتيب ، وهي في بعدها طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي، بمختلف وجوه الدلالة ، التي يستقيها من النص في منهج تقديمه ، وكيفية تلقيه ، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية ، أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم.

فالدكتور "جابر عصفور" يتحدث عن أهمية الصورة الشعرية، وتتجلى من خلال المعاني التي تحدثها وتؤثر بها، حيت تختلف هذه الأهمية حسب كيفية وطريقة تقديم هذه الصورة.[70]

وإذا أردنا أن نقارن بين الصورة الشعرية القديمة والحديثة ، فنجد الأولى قد

---

(67) داود سلوم ، النقد الأدبي : ٨١/١.

(68) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث : ١٩٠.

(69) عبد القادر القط ،الاتجاه الوجدانى فى الشعر العاصر ،ط 2 ، دار النهضة العربية بيوت ، 1978 ،ص 435

(70) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق ، ص 392.

اعتمد الشاعر في تشكيل صوره على المقاربة بين الطرفين، أي أننا لكي ندرس قصيدة، يجب أن ندرسها لغة وإيقاعا، دون الفصل بينهما، "فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية، والصورة الموسيقية بأنغامها وأطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية".[71]

بينما الثانية أي (الحديثة) قد تجاوز الشاعر هذه المقاربة، إلى "مقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعري، وعالم الواقع الاجتماعي، المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف، حد فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء.[72]

حيث إن الشاعر الحديث حرص على جعل صوره الفنية في القصيدة، تنقل تأثيرا معينا للمتلقي، أو السامع، النابع من معاناة الشاعر النفسية، بالإضافة إلى أنه لم يعد يول اهتماما بالغا للعالم الخارجي، فقد شكلت الصورة بالنسبة إليه الحيز، الذي "يتم فيه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها" .[73]

ولأنه في هذه الحالة التي يقبل فيها العالم الخارجي على حاله، لم يكن لنا أن ننتظر منه سوى "أشكالا لا صورا " ،كما يذهب إلى ذلك الدكتور "عز الدين إسماعيل".[74]

كما تتميز الصورة الحديثة عن القديمة، في كون هذه الأخيرة لها خاصية الجزئية والانفصال، فهي تشبه شيئا أو معنى بمعنى داخل البيت الواحد لا تتعداه إلا نادرا، في حين تتميز الصورة الحديثة بالانخراط في سياق القصيدة بأكملها، وإذا كان من الصعب القبض على تعريف واحد للصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، نظرا لتعدد مستوياتها، وتعقد تراكيبها، فإن تحديد وظيفتها لا يخلو من صعوبة أيضا.

ومن النقاد من يرى أن وظيفة الصورة في الشعر العربي الحديث، تنحصر فقط في توصيل المعنى ، لكنهم اختلفوا في عملية التوصيل هذه ، فمنهم "من يراه توصيلا مباشرا بسيطا تقريريا ، بينما يراه البعض الآخر إيجابيا غير مباشر ومعقدا " [75].

ومنهم من يرى أنها تفعل على مستويين: الأول نفسي والثاني دلالي معنوي، وأن حيوية الصورة تنبع من مدى الاتساق والانسجام ، الحاصل بين هذين

---

(71) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 5.
(72) يمنى العبد، في معرفة النص، ط 1، 1983، دار الآفاق، بيروت، ص 102
(73) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 126.
(74) المرجع السابق، ص 128.
(75) كمال أبو ديب، جدلية الإخفاء والتجلي، ، دار العلم للملايين بيروث، ط 1، 1981، ص 21.

المستويين، قصد تفجير إيحاءات في الذات المتلقية، وقد تقوم بتعتيم المعنى في حالة ابتعاد وافتراق المستويين عن بعضهما.

فالشاعر الحديث عمل على تلوين صوره بطابع الدهشة والغرابة، عبر إحداث خرق في أنظمة التراكيب اللغوية والأبنية الإيقاعية، الشيء الذي شكل حافزا لإثارة القارئ، وجعله حريصا دوما، يبحث عن الغريب المدهش في القصيدة الحديثة، وتكمن غرابة الصورة الشعرية الحديثة، في كونها أصبحت تتشكل إلى جانب ما تشكلت منه الصورة القديمة، عبر توظيف عناصر مشحونة بالإيحاءات المختلفة، والمتمثلة في الرمز والأسطورة، وهناك من رأى الصورة بأنها "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلي"[76] ، فالصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية الوحيدة، التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه" .[77]

كما أن الصورة تعتبر بمثابة وسيلة لإخراج ما يحس به الشاعر، وإيصاله إلى الآخر، "وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا، إلى قرائه أو سامعيه، تدعى الصورة الشعرية" .[78]

ومن خصائص الصورة أيضا " الإبانة " ، فهي عند "جابر عصفور" ،"التوضيح والشرح، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده، وتحذف فضوله، وتصوره في نفس المتلقي أبْيَن تصوير وأوضحه"[79].

نستنتج من خلال التطرق إلى موضوع الصورة الشعرية عند المحدثين، أنها صعبة التحديد، لا على مستوى المفهوم فحسب، بل أيضا على مستوى الوظيفة والبناء، وهذه الصعوبة نابعة من كون "كل صورة هي خلق جديد، في طريقة جديدة من التعبير"[80] ، ومن كون الدراسات النقدية العربية الحديثة للصورة الشعرية، لا زالت تفتقر إلى مساهمات أكثر علمية، حتى يتسنى لها توضيح أبعاد الصورة داخل البناء الفني للقصيدة الحديثة بأكملها.

وخلاصة لما سبق طرحه يمكن إيجازه في :

أ - إن النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة، إلى المجال الاصطلاحي الدقيق ،

---

(76) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442.
(77) المرجع السابق، ص 442.

(78) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، اصول النقد الادبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1973، ص 242.

(79) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص 332.

(80) إحسان عباس، فن الشعر، المرجع السابق ، ص 260.

ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي ، ولم يتبلور عندهم بعدها النقدي الأصيل، باستثناء ما ورد عند عبد القاهر، الذي ابتدع لنا في استعمال الصورة دلالة اصطلاحية جديدة ، فكان ما قدمه يبدو جديدا وجديراً بتحديد الاصطلاح في خطوطه الأولى، أما ما استعرضه كل من الجاحظ لها ، وقدامة ، والعسكري ، وابن الأثير ،لا يصل إلى المفهوم الحقيقي للصورة الشعرية، لأمرين مهمين هما :

الأول : أن كل مصطلح مَهْما كان عريقاً في القدم، فإنه لا يأخذ من قدمه هذا صيغة نهائية، ولا بد له من الصقل والتطوير والتهذيب ، وذلك لتقلب الرواد عليه ، وتمحيصهم له ، وتفريعهم عن أصوله، حتى يصل إلى حد التكامل، والصورة إحدى هذه المصطلحات في تكوينها البدائي، وقد كان صقلها وبلورتها مما انفرد به عبد القاهر دون سواه ، وقد كان بهذا الصقل والتهذيب موضع تأثير كبير، في نظريات النقاد المحدثين من العرب والغربيين والمستشرقين .

الثاني : إن القدامى في معركتهم البلاغية لم يفرغوا من التفريق أو التوفيق بين اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون ، أو الصورة والمادة ، للوصول إلى مقياس فني يعتمد عليه في التمييز بين أساليب الكلام الجمالية ، وفي الرجوع بذلك المقياس إلى الصيغة والتركيب ، أو إلى المادة والمضمون ، أو لهما معاً ، مما جعل عبد القاهر يرفض التطرف في الرأيين، وينفرد بإدراك العلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى ، فيعود بذلك إلى ما أسماه بالنظم تارة ، وبالتأليف تارة أخرى[81]، وهو لا يريد بهذا إلا الصورة الفنية في كثير من حدود صيغتها الاصطلاحية، وليستدل من بعد هذا على أن الصورة غير منفردة دون فن ، وإنما تشمل فنون القول بعامة ، أي أنها لا تنطبق على الشعر فحسب، بل تتعداه إلى العمل الأدبي بشقيه ، إذا توافقت أصوله ، وحسن تأليفه وتناسب نظمه ، وبذلك تستوعب الصورة صنوف البيان ، بدليل إخضاع مفهومها عنده لآيات القرآن الكريم ، وإثبات إعجازه ، كما هو واضح لمن استقرأ دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة، فعبد القاهر الجرجاني أول منظر لمصطلح الصورة ، وأول قائل بها.

وعليه فالصورة الفنية جزء لا يتجزأ من حضارة الأمة العربية، في القرنين الرابع والخامس قبل الهجرة ، قبل أن تستحدث دلالتها المعاصرة عند الأوروبيين بعدة قرون.

---

(81) الجرجاني : أسرار البلاغة : ص٧.

ب - إن مصطلح الصورة عند النقاد المحدثين لا سيما الأوروبيين، ممن عرضنا لآرائهم وتعاريفهم، قد بدا متأرجحاً بين عدة دلالات لا التقاء بين أكثرها، وقد يتخلل تعبيرها الغموض وعدم التحديد ، وألفاظها وإن كانت لا تخلو من طرافة ونعومة، إلا أنها عاجزة عن تحديد المصطلح تحديداً علمياً ، فالضلال ، والألوان ، والحركة ، والحس ، والرسم ، والمشهد ، والكائن ، والحي ، والإيحاء ، والشحن ، والعاطفة ، والفكرة ، وفوق المنطق.. كل أولئك من الكلمات، التي حشرت لتفسير معنى الصورة ، ولا يتم معها الضبط العلمي ، ولا يعلم المراد منها على وجه التحقيق ، إلا أنها تحوم حول المصطلح ولا تفصح عنه.

ولعل أقرب التعاريف وجهاً فيما يبدو لي، وهو تعريف الأستاذ "أحمد الشايب"، وإن استنبطه عن الشكل والمضمون ، وبحث عن العنصر الثالث المفقود واعتبره الصورة.

ولا شك أن تعريف الدكتور "داود سلوم" للصورة امتداد طبيعي، لنظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني ، وعصري يجمع بين الدلالتين اللفظة والمعنوية، في مدى تلاؤمها بتصور ذهني.

ولعل أحدث مقياس لدلالتها ما أكده الدكتور "جابر أحمد عصفور"، باعتبارها طريقة من طرق التعبير، الذي تُحدث في المعنى ميزة ، وتكسبه طابعاً تأثيرياً في منهج أسلوبه، عند تقديم العمل الأدبي ، إلا أنه بهذا يلصقها بالمعنى دون النظر لأهمية الشكل ، ولعله بذلك يفصل بين اللفظ والمعنى ، أو اللغة والفكرة ، قصد لذلك أو لم يقصد.

فالصورة كما تبدو لي من خلال هذه المقارنة ، عبارة عن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي ، والحصيلة عن اقترانهما ، فهي غيرهما منفصلين ، وهي امتداد لهما مجتمعين ، فليست هي اللفظ بمفرده شكلاً فارغاً رناناً ، ولا المعنى بذاته مضموناً ذهنياً مجرداً ، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما ، والتي تتقوم بها شخصية النص الأدبي ، وتتميز عن غيرها من النصوص، بما تحمله من أحاسيس وانفعالات، قد لا يوحي ظاهر اللفظ ، ولا يحققها مجرد المعنى ، ولكنها مزيج بين دلائل اللفظ ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي، أو تمييز نص عن نص ، بما تضفيه صياغة الشكل في علاقاته الاستعارية ، وما تمليه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه.

أوهي بإيجاز مجموعة العلاقات اللغوية والبيانية، والإيحائية القائمة بين اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون، وعلى هذا فالصورة أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون، بما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً.

فالصورة إذن ، وحدة لا تنفصم ، ذات طرفين : إطار ومادة ، ولا يقوم الجهد الأدبي إلا بلحاظ طرفيه ، ولا يتم تفسيره إلا بمواجهتهما معاً ، وإلا فالنتاج الأدبي عمل جاف لا ينبض بالحس ، ولا يتسم بالحياة ، والجفاف لا يكون أثراً صالحاً في مقياس فني.

الفصل الأول

حياة الشاعر وعصره

المبحث الأول : حياة الشاعر.
المبحث الثاني : الحياة السياسية .

المبحث الثالث : الحياة الاجتماعية .

المبحث الأول: حياة الشاعر:

- مولده ونشأته :

هو الشاعر الفصيح أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي، ولد في بلدة ستال، إحدى قرى وادي بني خروص بولاية العوابي وقد نسب إليها. وقيل نسبة إلى ستال قرية بالجبل الأخضر، وأن نسبه غير خروصي.

تلقى شاعرنا مبادئ القراءة والكتابة، وعلوم الدين واللغة على يد علماء بلده، الذين اشتهروا بالعلم آنذاك، فلما برع في الشعر وأخذ الحديث عن شعره يطرق مسامع السلاطين والأمراء، تشوقوا إلى شعره فطلبوه ، فانتقل إلى سمد نزوى عاصمة الدولة النبهانية آنذاك، حيث محط رجال العلم والأدب، في عهد السلطان ذهل بن عمر بن نبهان .

وتشير أغلب المصادر التي كتبت عنه أن تاريخ ولادته كان في مارس سنة 1188م(عام 584 هـ) ووفاته كانت في يونيو سنة 1277م (عام 676 هـ)،ويكتنف تاريخ ميلاده ووفاته كثير من التناقض والغموض، فديوانه المخطوط بوزارة التراث والثقافة يحوي بعض القصائد التي كتبت قبل التاريخ المحدد لولادته بأعوام كثيرة ،على سبيل المثال توجد له قصيدة في رثاء السلطان أبي محمد نبهان بن عمر بن محمد بن عمر بن نبهان سنة 1102م (عام 496 هـ) وقصيدة أخرى يمدح فيها السلطان ذهل بن عمر بن نبهان ويهنئه بقدومه من الحج سنة 1105م (عام 499 هـ) ،وقصيدة ثالثة في رثاء والدة السلطان أبي عبدالله محمد بن عمر بن نبهان سنة 1107م (عام 501 هـ)[82].

سبب هذا الغموض هو قلة المصادر و شح المعلومات المتوافرة بسبب الإهمال والتهميش من قبل المؤرخين الذين دونوا عن تلك الفترة ،وذلك لاعتبارات عديدة منها أن النباهنة كانوا-على حسب رأيهم - حكَّاما ظلمة وجائرين مستبدين ، وأنهم لم يطبقوا الأوامر الدينية على أكمل وجه ، وأنهم حاربوا الأئمة المُنَصَّبين في تلك الفترة وغيرها من الأسباب غير المبررة.

---

(82) شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان :60/1

وإذا سلمنا أنهم كانوا كذلك، حسب ما أشيع عنهم من أفعال وصفات، فهذا عذر غير كافٍ لعدم تدوين أخبارهم وتواريخهم، لأن الله تعالى قص علينا أخبار- كما هو معلوم- من هو شر منهم للعظة والاعتبار، وأشارت الأحاديث النبوية إلى شيء من أخبار الأمم السابقة، سواء كانت صالحة أو طالحة.

أضف إلى ذلك أن المتتبع لما بقي من تأريخ النباهنة ومن القصائد، التي قيلت في مدحهم، يستنتج أنه كان فيهم ملوك عظام وحكام كرام ، منهم السلطان أبو العرب يعرب بن عمر، وفلاح بن محسن، وعرار بن فلاح، وأبو المنصور المظفر بن سليمان وغيرهم ، وقد حكموا عمان أكثر من خمسة قرون ، ابتداء من النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي (القرن الخامس الهجري) إلى بدايات القرن السابع عشر الميلادي (القرن الحادي عشر الهجري)، أي قبيل حكم اليعاربة، صحيح أن فترات حكمهم كانت متقطعة في بعض الأحيان ، إلا أنها في فترات أخرى كانت قوية، وامتدت إلى سواحل إفريقيا الشرقية، كما نلحظ من بعض القصائد التي قالها الشاعر الستالي في مدح أشخاص بإفريقيا، وفي الغالب كانوا ولاة للنباهنة في تلك الأصقاع ، مثل بختان ، وسبخت ، وإسحاق بن محمد .

ولا ننسى أن الغزو البرتغالي لعمان كان في عهدهم ، وقد حدثت معارك ضارية ووقائع مريرة في المدن ، التي غزاها البرتغاليون، مثل صور وقلهات ومسقط وصحار، لكن الغزاة تفوقوا بقوة السلاح والعدد ، ولا شك أن النباهنة هم الذين كانوا يقودون المقاومة ضد المحتل ، لأنهم كانوا هم الحكام في ذلك الزمان ، وقد أشار بعض المؤرخين الأوروبيين إلى هذه المقاومة الباسلة ، والغريب أن المصادر المحلية لم تتطرق إليها!.

وقد ظهر في أكثر من فترة من حكمهم، علماء أجلاء وشعراء كبار، أمثال الستالي والملك سليمان النبهاني، والكيذاوي وغيرهم، الذين ساهموا في ازدهار صناعة الشعر والأدب.

والحقيقة أن تاريخ مولد الستالي كان في شهر مارس سنة 1188م (عام 584هـ) بقرية "ستال"، ووفاته كانت في يونيو سنة 1277م (عام 676هـ)، تاريخ ارتضاه بعض من كتبوا عن الستالي[83] ، معتمدين في ذلك على ما ذكره المؤرخ العماني "نور الدين السالمي" في كتابه : " تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان" ، في تحديده لفترات حكم بعض من مدحهم الستالي، ولكن إذا عدنا إلى كتاب : تحفة الأعيان لا نجد فيه نصا صريحا يحدد تاريخ الولادة والوفاة.

والحق أن تحديد تاريخ الولادة والوفاة لا يروي ظمأ القارئ، ولا يتمتع بضرب من الدُّرْجَةِ[84].

---

(83) تبنى هذا الرأي شوقي ضيف في ترجمته للستالي في كتابه تاريخ الأدب العربي، ص 117، طبعة دار المعارف.

(84) الدرجة : الجزم.

إذا علمنا أن ديوان الستالي يضم بين طياته ثلاث قصائد تحمل تاريخاً سابقاً على هذا التاريخ، فجاءت **القصيدة الأولى** في رثاء السلطان محمد بن نبهان بن عمر بن محمد في سنة 1083م (476هـ) ومطلعها: "الطويل"

هِيَ النَّفْسُ مِنْ ذِكْرِ الْمَمَاتِ نُفُورُهَا مَخَافَةَ مَكرُوهِ إِلَيْهِ مَصِيرُهَا[85]

والقصيدة الثانية يمدح فيها السلطان عبد الله بن عمر، ويعزيه في والدته سنة 1107م (501هـ) ومطلعها: "الوافر"

أَلَمْ تَعْلَمْ بِمَنْ تَقَعُ الْخُطُوبُ؟ وَهَلْ تَدْرِي النَّوَائِبُ مَنْ تَنُوبُ؟[86]

والثالثة جاءت في رثاء والدة السلطان محمد بن معمر سنة 1107م (501هـ) ومطلعها: " البسيط"

أَلَمْ تَرَ يَوْمَ دَاهِيةٍ شَهِدنَا لَعَمْرُك أنَّهُ يَومٌ عَصِيب[87]

وبالنظر إلى أقدم القصائد الثلاث هي سنة 1083م (476هـ) ، وإلى أحدثها هي سنة 1107م (501هـ) ، مما يجعل الفارق الزمني بينهما كبيراً، مع ملاحظة أن المستوى الفني في القصيدتين متقارب، وأن الفاصل الزمني بينهما في هذه الحالة يصبح متجاوزا.

وكما هو واضح أن ثمة تناقضاً بين تاريخ المواد وبين تاريخ إنشاء هذه القصائد، الأمر الذي يدفعنا- بدوره - إلى التشكيك في صحة أحد التاريخين، أو قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كانت هذه القصائد قد تعرضت للتحريف من قبل ناسخيها؟ أم أن الجزم بأن تاريخ المولد والوفاة تاريخ افتراضي، وليس مؤكداً، خاصة وأن هذه الفترة من التاريخ قد اختلفت الآراء حول بدايتها.

ويود الباحث أن يؤكد على صعوبة حسم تلك المسألة في ظل الغموض والضبابية ، التي تشمل مواد هذا الشاعر، والفترة الزمنية التي عاشها، إلى جانب قلة المصادر التاريخية التي لاحظت تلك الفترة.

---

(85) ديوان الستالى ،تحقيق عز الدين التنوخى ، ط2 ،2005، وزارة التراث والثقافة ، مسقط ،ص 259.

(86) ديوان الستالى ،مرجع السابق ، ص 37.

(87) ديوان الستالى ،مرجع السابق ، ص 38.

- **ثقافته ورحلاته :**

يُذكر أن الستالي تلقى مبادئ المعرفة الأولى في قرية ستال على يد العلماء في وادي بني خروص، الذين اشتهروا بالعلم والورع ، وعلى يد هؤلاء العلماء تلقى الشاعر مبادئ علوم اللغة والأدب، من نحو وصرف وبلاغة وأدب، كما حفظ شيئاً من القرآن[88].

وهذا يعني أن الستالي قد تعددت مصادره ،التي استقى منها ثقافته، ومنها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والفقه وأصوله والأدب والشعر.

وحين أنس من نفسه تدبيج المدائح قصد بها حكام عمان بمدينتي "سمد" و"نزوى" من بني نبهان، ولهذا يسجل شعره كثيراً من أحداث عصره، وخاصة ما كان بين بني نبهان والفرس من حروب.

كما يبدو أنه كان يكثر من الرحلات إلى العراق، ففي أشعاره ذكر لبعض بلداتها مثل "تكريت" و"هيت"، كما قام برحلات إلى جزيرة "زنجبار" شرقي تنزانيا، ومدح أحد أعيانها "سبخت" [89].

- **منزلته الشعرية :**

كان الستالي شاعراً يحكم كلمة، ويصوغها صياغة جيدة، دون أي نبو والتواء، كما أنه يكثر مع الحكم في شعره، ويمتاز شعره بالجودة ، والرصانة ، وقوة السبك ، ومتانة الأسلوب، وغنى المعجم اللغوي، وعمق الثقافة وكثرة الاطلاع على شعر السابقين، يشهد بذلك مؤشر معارضاته، لمجموعة من الشعراء السابقين عليه، من أمثال كثير عزة، وابن الرومي، والمتنبي، ولم يكن متصنعاً في أشعاره ولا متكلفاً، فجاءت أشعاره سلسلة سالفة [90].

ويقول عنه سالم بن علي الكلباني : لقد طالعنا الستالي بشعر بديع بليغ، حسن الديباجة، واضح المعاني، سهل الكلمات، سلس الأسلوب، يضاهي في جودته وعذوبته أجود الشعر العربي، وأغلبه يحس من يطلع عليه أنه أمام شاعر فحل، له ثقافة واسعة، ولغة صحيحة، وأكثر حصيف، يميز به ما يأتي وما يدع [91].

---

(88) تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان لنور الدين السالمي 303/1. وانظر كتاب "شقائق النعمان على سموط الجمان للخصيبي 60/1.

(89) ظهر ذلك جلياً في شعره وبعض قصائده التي مدح فيها ملوك تلك البلاد وأمراءها.

(90) تاريخ الأدب العربي- شوقي ضيف- ص 117، 120.

(91) سالم بن علي الكلباني "بحتري عمان" والاحتفال بمرور (90) سنة على وفاته- حصاد أنشطة المنتدى لعام 1989، 1990م، المنتدى الأدبي سلطنة عمان، ص 17.

● **آثاره :**

لم يترك لنا الستالي إلا ديوانه، الذي يحوي مخمسات لطيفة، ولامية كلامية كثير عزة، يلتزم في نهايتها أو قافيتها اللام قبل التاء، فضلاً عن القصائد التي امتدح بها ملوك بني نبهان وأمراءها.

ولقد نشأ الستالي في وادي خروص بعمان، وتلقن الشعر واللغة والنحو والبلاغة، وهذا دليل واضح أن "الثقافة العربية كانت منتشرة في كل ركن من أركان الجزيرة، بل في كل قرية، ومثلها الثقافة الإسلامية، فقد كان الناشئة يبدؤون بحفظ القرآن، ويقعدون في حلقات بعض الشيوخ لسماع العظات، وشيء من التفسير للذكر الحكيم، وبعض الأحاديث النبوية"[92].

وأياً كان الرأي في الحكم على هذا العصر وقيمته ، فإن هناك اتجاهاً أيضاً حتى ممن أدانوه من المؤرخين العمانيين، إلى الاعتزاز بقيمته الأدبية ، واعتبار شعرائه ممثلين لفترة من فترات النضج في الأدب العماني.

يقول السيابي: "لقد لعب بنو نبهان بعمان دوراً كبيراً، وابتلوا لهم قواعد، وركبوا في أيامهم كل صعب وذلول، كان بنو نبهان أسرة بارزة في محيطها، لها قدرها وشأنها الأزدي، فإن عمان أول أمرها أزدية باتفاق [93].

إن قول الشيخ سالم السيابي يكشف عن اعترافه بمكانة النباهنة، وقدرهم ودورهم في حياة عمان ، وإسهامهم في تطويرها، إلا أن الفكرة التي أسِرَته ، ولم يستطع الانفلات منها، والنظرة التي قيدته ولم يستطع التنصل أو التخلي عنها، هي أن عصر النباهنة كان عصر ظلام وظلم، بدليل قوله وهو يقدم النباهنة أو يعرف بهم، والنباهنة قوم من العتيك معروفو النسب، صار الملك إليهم بعد الأئمة السابقين، وذلك لأمر أراده الله تعالى في عباده، فإنهم لما افترقوا فرقتين، وصاروا طائفتين متعاديتين، نزع الله دولتهم من أيديهم، وسلط عليهم العقوبة من أبناء جلدتهم، وأهل ملتهم، وجعلهم رعايا، بعد ما كانوا رُعاة، وضحايا بعد ما كانوا هداة وأسارى لا تعرف لهم حقا [94].

---

(92) تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، ص 117، طبعة دار المعارف. وانظر كتاب "شقائق النعمان على سموط الجمال في أسماء شعراء عمان، الجزء الأول، محمد بن راشد الخصيبي، وزارة التراث والثقافة، الطبعة الثانية، 1989.

(93) عمان عبر التاريخ 3/ 93 .م.س .

(94) عمان عبر التاريخ 3/ 93. م.س .

فهو وإن سجل لهم دوراً، فهو لم يتمكن من أن ينفلت من النظرة التي تقيده دوماً، وهي أن النباهنة لم يكونوا سوى ظلمة وطغاة، جبابرة وبغاة، هذه النظرة لا تغيب عن ذهن الشيخ، ولا تخلف كل ما كتب عن النباهنة.

إن هذا هو الإجمال الذي لا يمكن الخروج عنه، غير أن ابن رزيق خرج عن هذا الإجمال في بعض ما كتب عن ملوك بني نبهان عموماً، وقال عنهم: بأنهم عظام كرام، لهم ملاحم، ولهم شأن كبير، وأنهم من الكثرة، بحيث يتعذر ذكرهم كلهم بالتفصيل: وكل واحد منهم هو في الشأن والسلطان في ذلك الزمان بعمان، ولكن الفلاح بن محسن هو الأشهر منهم، جودا ونسباً وسياسة، وكان مسكنة في مقتنيات من أرض السر، وهو الذي بنى فيها الحصن السامك، فسماه الأسود. وهو حصن عال منيع، وهو الذي غرس شجرة (الأمبا) بمقتنيات، فكثرت في عمان، وكانت هذه الشجرة قبله لا توجد في عمان، وكان الفلاح محباً للشعراء والشعر، مكرماً لمن مدحه، وقد مدحه موسى بن حسين بن شوال بجملة قصائد، ومدحه غيره من أهل عصره، أجازهم وأنعم عليهم [95].

إن النص الذي أورده ابن رزيق يكشف عن أن ملوك بني نبهان كان منهم المحب للشعر والشعراء، وما كان هذا ليحدث إلا تقديراً للقيمة الأدبية في هذا العصر.

كما امتدح الكاتب نفسه عرار بن فلاح، وقال : "وكان على وتيرة أبيه فلاح في الأخلاق والأعمال ، والكرم العربي وخصال الملوك ، ولم تكن في أيامه حروب بعمان، مما يذكره التاريخ، وكان ممدوحاً من ألسنة الشعراء على اختلاف أحوالهم، وكان عرار ملكاً، له في الملك صوت عال ، في الأفق العماني لموسى بن حسين شاعرهم فيه مدائح طويلة وعريضة، تدل إن دلت على شيء، فعلى الكرم وحب الثناء ، ومن أراد أن يعرف مقامه فليلتمسه من شعر شاعره ، قال ابن رزيق أيضاً: مضى إلى طريقة أبيه إلى الكرم وحسن الخلق[96].

لقد استطاع النبهانيون أن يقيموا حضارة لهم في الساحل الشرقي الإفريقي، واستناداً إلى مخطوطة تاريه (بات) أن السلطان سليمان بن المظفر النبهاني عندما طرده اليعربي، رحل إلى (بات) واستقر فيها عام 1204م (601هـ) ومعه كثير من

---

(95) الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، ص 220.

(96) المرجع نفسه.

الثروات، وقد تزوج سليمان النبهاني من ابنة حاكم (بات) البتاوي، وحصل على حكم المنطقة كهدية زواجه من والد العروس، حاكم (بات)، وهكذا أصبحت بات منذ ذلك الوقت مركزاً للسلطة النبهانية، التي فرضت سيطرتها على ساحل إفريقيا الشرقي، إلى أن انتهى الأمر بخضوع النبهانيين إلى السلطة اليعربية في زنجبار[97].

وخلال فترة حكم الأسرة النبهانية التي استمرت من القرن الثالث عشر الميلادي، حتى أواسط القرن الثامن عشر في شرق أفريقيا ،وضعت الأسس لحضارة إسلامية عربية عمانية مزدهرة، شملت مختلف حياة الناس في هذه الجهة الإفريقية [98].

إن هذا لا يدل إلا على شيء واحد، هو الوجود القوي للنباهنة في شرق إفريقيا، وتأثيرهم الواضح في الحياة العامة هناك، ودورهم الكبير في إنعاش الحركة التجارية والحياة العلمية، وبخاصة في منطقة (بات)، التي رعت الحضارة والعلم والثقافة، ونشرت الإسلام بين كثير من الأفارقة ، وأقامت علاقات قوية مع سكان المنطقة، سواء في الساحل أم في الداخل.

وهذا نسجل أن النباهنة أسهموا مع بقية العمانيين، في تنشيط الحركة العلمية والتجارية في شرق إفريقية، وبذلك يكون لما قاموا به دور في تثبيت الوجود العماني في هذه المنطقة منا لعالم.

ونستطيع أن نستنتج بناء على ما تقدم، أن وجود النباهنة في شرق إفريقيا، أو انتقالهم إلى تلك المنطقة في القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي أرّخ أو سجّل ظهور أول دولة عربية عمانية بشرق إفريقيا، هذا في حد ذاته مكسب وإنجاز وشرف يسجل للنباهنة، ويعد سبقاً لهم في تاريخ عمان، إذ أسسوا لعمل كبير، وتقدموا في طريق تثبيت الوجود العماني الإيجابي في إفريقيا، الذي أكده حضور متميز وفعال في المنطقة.

وما يزال التواصل موجوداً بين عمان وشرق إفريقيا، وبخاصة مع زنجبار ودول إفريقية أخرى مثل غانا، ففي مجال الأدب العربي مثلاً يذكر الدكتور "أحمد درويش": وربما كان كتاب: "جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار" للشيخ سعيد بن علي المغيري، تحقيق الأستاذ محمد علي الصليبي واحداً من المصادر النادرة، التي تساعد على إعطاء صورة عن قوة اللغة العربية وتغلغلها في نفوس عامة الناس وخاصتهم،

---

(97) عمان في التاريخ، ص 183. وينظر أيضاً ص 175، والدكتور جمال زكريا قاسم "الدولة العمانية في شرق إفريقيا" حصاد ندوة الدراسات العمانية مجلد3، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، 1400هـ/ 1980، ص 84، 85 .

(98) رأفت غنيمي "دور عمان في بناء حضارة شرق إفريقيا" حصاد ندوة الدراسات العمانية 3/ 151.

وعن بلوغ الأدباء العمانيين في شرق إفريقيا مبلغاً رفيعاً في التعبير بها، واتخاذ الشعر زينة تزدان بها القلاع والحصون والسيوف، وتسجل بها الوقائع والانتصارات والمناسبات المختلفة.

إن ما عرف من ضعف في اللغة، وانحطاط في الأدب في عصر ما سمي بالعصر المملوكي، أو التركي أو العثماني- عصر الانحطاط- الذي تزامن، أو قابل جزء منه عصر النباهنة، قد سلم منه الأدب العماني في ظل بني نبهان، ويؤكد هذا القول الدكتور أحمد درويش، حين يرى أن فترة العصر التركي تميزت بسمة، كان لها تأثيرها الأدبي، وتمثلت في أن حكام قلب العالم العربي لم يكونوا من العرب، ومن ثم كان تشجيعهم للأدب قليلاً، لأن فهمهم وإدراكهم له كان قليلاً، وقلت مجالس الشعراء والأدباء، وقل رواج الشعر، وتذوق الناس له، فهبط مستوى الشعر لغة وبناء، واتجه الشعراء لإرضاء الأذواق العامة، وعوضوا ضعف المستوى اللغوي بالإكثار من الزخارف والمحسنات اللغوية، التي أثقلت الشعر في مجمله في هذه الفترة، وجعلته هابطاً مموجاً[99].

ولقد أكد الدارسون أن هذه الظاهرة غير بارزة- تقريباً - في الأدب العماني، في هذه الفترة الممتدة ما بين القرنين الثالث عشر والتاسع عشر الميلادي (القرنين السابع والثالث عشر الهجريين)، بما فيه عهد النباهنة، لانتقاء العوامل والأسباب التي أثرت في آداب بقية الأقطار العربية[100].

لقد وجد أدب جيد، وشعر حسن في هذه الفترة، ينسج على منوال الشعر القديم: الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، ويستوحي شعراء هذه العصور ويعارضهم، ويعمل على الارتقاء إلى مستواهم، ويحاول التفوق عليهم، كما كان يصنع الستالي، والنبهاني والكيذاوي، واللواح الخروصي، قال سالم بن علي الكلباني في هذا السياق عن الستالي: لقد طالعنا الستالي بشعر بديع بليغ، حسن الديباجة، واضح المعاني، سهل الكلمات، سلسل الأسلوب، يضاهي في جودته وعذوبته أجود الشعر العربي وأعذبه، يحس من يطلع عليه أنه أمام شاعر فحل، له ثقافة واسعة، ولغة صحيحة، وفكر حصيف، يميز به ما يأتي وما يدع[101].

ما يتميز به شعر كثير من شعراء هذه الفترة، السلاسة في الأسلوب، والقوة في اللغة، وحسن الديباجة، وجمال الصياغة، ووضوح المعاني، والبعد عن التكثف في كثير من نماذجه، هذه المميزات تجعل من هذا الشعر قريباً جداً من الشعر العربي في

---

(99) تطور الأدب في عمان المصادر المناهج المراحل النماذج، ص 135، دار غريب للطابعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

(100) المرجع نفسه.

(101) سالم بن علي الكلباني "بحتري عمان" والاحتفال بمرور (90) سنة على وفاته، حصاد أنشطة المنتدى لعام 1989،1990،مسقط ، ص17

عصوره الزاهرة ، وبعيداً عن طبيعة الشعر المعروف في العصر المملوكي، وهو ما يعطي أهمية لعصر النباهنة في عمان ،يقول الستالي عن اهتمامه بنظم الشعر: "الطويل"

وَمُحْكمَةٌ رَاحَ السِّتَالِيُّ وَاغْتَدَى لِمَدْحـكَ فِي أبْيَاتِهَا يَتَفـوَّقُ

فَهَذَّبَهَا لَفْظَاً، وَمَعْنَيَ، وَصِيغَةً وَأحْـكَمَهَـا فيهّا الْبَدِيـعُ الْمُنَمَّقُ

فَجَاءَتْ تَسُرُّ السَّامعينَ بِمِثْلِ مَا شَدَاهُ جَريرٌ أوْ شَدَاهُ الْفَرَزْدَقُ [102]

والمهم، إن عصر النباهنة عرف أدباً قوياً، يختلف كثيراً عن الأدب الذي عرفته كثير من البلدان العربية الأخرى، كما أنه لم يخل من العلم والعلماء، وأن قبائل سمد ونزوى وصحار وغيرها كانت قبلة للعلماء والشعراء والأدباء.

(102) ديوان الستالى ، مرجع سابق ، ص 308.

المبحث الثاني : الحياة السياسية :

كانت شهرة الستالي ووفاته بعمان حيث اتصل بملوك بني نبهان وأمرائهم، وأكثر من مدحهم، ومن هنا ارتبطت حياة هذا الشاعر بقيام دولة "النباهنة"، والتي تظل فترة حكمهم الطويلة واحدة من الفترات القلقة التي تتسم بالغموض في التاريخ العماني، سواء من حيث تحديد تخومها أم تفاصيل وقائعها.

وقد تضاربت الأقوال واشتبهت الآراء في ذلك عند بعض المؤرخين، بل تعدى إلى الاختلاف عند المؤرخ الواحد في الكتاب الواحد، كما تجلى ذلك عند ابن رزيق في كتابه: "الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين"، حيث استهل حديثه عن بني نبهان قائلاً: "إن بني نبهان كانوا ملوكاً عظاماً بعمان، ولهم فيها من المكارم والملاحم شأن أي شأن، أما ذكر سلوكهم على التفصيل فمتعذر لكثرتهم، وكل واحد منهم هو في الشأن والسلطان في ذلك الزمان بعمان"، [103] ثم يختتم حديثه عنهم بعد صفحات قليلة في الكتاب نفسه قائلاً: "وبالجملة إن ملوك بني نبهان لم يكن منهم إمام ولا ملك عادل ، يرضى به رب الأم، بل كان أكثرهم أهل جور وظلم، فهم فيه يعمهون، ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل الظالمون"[104].

ويكاد يتفق المؤرخون على أن حكم بني نبهان استمر خمسة قرون تقريباً، من 1154 إلى 1542م ، (ومن 549 إلى 949هـ) ، وقد عرفت الأربعة القرون الأولى بفترة النباهنة الأوائل، التي انتهت بحكم سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني، أما الفترة الثانية عرفت بفترة النباهنة المتأخرين، حيث انتهت مع قيام دولة اليعاربة، وظهور الإمام ناصر بن مرشد (1624م)[105].

والنباهنة قوم من العتيك معروفو النسب، صار الملك إليهم بعد الأئمة السابقين، وذلك لأمر أراده الله تعالى في عباده، فإنهم لما افترقوا فرقتين، وصاروا طائفتين متعاديتين، نزع الله دولتهم من أيديهم، وسلط عليهم العقوبة من أبناء جلدتهم، وأهل ملتهم، وجعلهم رعايا، بعد ما كانوا رعاة، وضحايا بعد ما كانوا هداة، وأسارى لا تعرف لهم حقاً.

---

(103) الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، لحميد بن محمد بن رزيق،ـ ص250، تحقيق عبد المنعم عامر، ود/ محمد مرسي عبد الله، مسقط، 1983.

(104) المرجع السابق، ص 261.

(105) انظر "عمان عبر التاريخ" سالم بن حمود السيابي 94/3، ط3 وزارة التراث القومي، سلطنة عمان، 1994.

هذا، ويعد عصر النباهنة من أكثر فترات التاريخ العماني غموضاً، بسبب قلة المصادر التي تناولت هذه الفترة، لكن ما وصل إلينا من معلومات يعطي انطباعاً بأن عصرهم كان عصر تنافس وصراعات داخلية، ومن الصعب تتبع أحداث هذه الصراعات، لكن من الثابت أن تدهور الأوضاع الداخلية قد أغرى الفرس ـ وقتئذ ـ لمحاولة احتلال عمان.

إن كل ما يعرفه العماني عن النباهنة أنهم عاشوا حياة الترف والرفاهية، وأنهم طغوا وتجبروا، وعاثوا في الأرض فساداً، فرضوا الضرائب الباهظة على الرعية، كثرت في عهدهم الصراعات الداخلية فيما بينهم، وبينهم وبين غيرهم من زعماء القبائل والأئمة المنتخبين، وكان السبب هو التنافس على السلطة.

وعلى هذا فتاريخ النباهنة غير واضح المعالم، وغير مروي بطريقة سليمة، لقد لعبت الأهواء كثيراً في كتابته وصياغته، وروايته ونقله، كما يعرف مدى إغفال المؤرخين لتاريخ هذه الأسرة، وتحييده، وتزهيد الناس في الاطلاع عليه، أو قراءته قراءة صحيحة.

يقول الشيخ السالمي: "وحيث كانت دولة هؤلاء مبنية على الاستبداد بالأمر، وقهر الناس بالجبرية، لم نجد لدولتهم تاريخاً ولا لملوكهم ذكراً، إلا من ذكره الستالي منهم في ديوانه"[106].

وقد أدرك هذه الحقيقة من كتب عن النباهنة، من غير العمانيين يقول أحدهم: "ومن جانب آخر أحجم المؤرخون العمانيون عن كتابة تاريخهم، إذ اعتبروا فترة حكمهم فترة سوداء في التاريخ العماني، ولذا غاب عنا تاريخهم، ومن هذه الناحية اعتبر عهدهم عهداً مظلماً في التاريخ العماني[107].كما أن في رواية تاريخِهم ونقلِه، اضطرابات وخللا كبيراً، وهذه تشكل مشكلة عامة تواجه المؤرخ لتاريخ عمان، إلا أنها أكثر بروزاً في حكم النباهنة، ومن المشكلات الكبرى التي تواجهنا في دراسة تاريخ عمان في الفترة بين عامي (549- 908هـ / 1154- 1406م) تداخل الأحداث وتضارب التواريخ، واختلافها وتناقضها أحياناً، حتى إن تواريخ مبايعة الأئمة ووفياتهم، التي أعطاها المؤرخون العمانيون جلها تداخلت تماماً، بحيث لا يوجد تاريخ محدد ، متفق عليه لبداية حكم كل منهم[108] و هذا ينطبق كذلك على شعرائهم.

---

(106) عمان عبر التاريخ 3/ 93. م.س .

(107) تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، الإمام نور الدين السلمي، مسقط، سلطنة عمان، 1995م، 1/ 352.

(108) المرجع السابق، ص 166.

والأمثلة على هذا التداخل، وعدم الدقة في رواية الأحداث والأخبار كثيرة في حياة النباهنة، وهو ما يعبث الشك فيما روي عن هؤلاء، ويسبب مشكلة للمؤرخ الذي يبغي الوصول إلى الحقيقة.

وعلى سبيل المثال نقول: "إن المؤرخين والدارسين غير متفقين على تاريخ بداية حكم النباهنة، فابن رزيق يذكر أن قوة النباهنة الأوائل كانت في السنة الخمسمائة من الهجرة النبوية(الحادي عشر الميلادي)، والشيخ السالمي ينقل عن صاحب كشف الغمة: "ولعل ملكهم كان يزيد على خمسمائة سنة، قال إلا أنه كان فيما بعد هذه السنين يعقدون للأئمة، والنباهنة ملوك في شيء من البلدان، والأئمة في بلدان آخر والله أعلم[109].

هذا، ويذكر الشيخ السالمي ذلك من دون أن يحدد بداية هذه السنوات، التي تبدو أنها كانت تقريباً في منتصف القرن السابع الهجري(الثالث عشر الميلادي)، فقد أشار قبل الحديث عنها إلى وفاة القاضي بن عبد الله الأصم سنة 631هـ (1233م) وقال: إن الشاعر الستالي (584- 676هـ) عاصر ملوكهم الأوائل ومدحهم[110].

نعم، إن التناقض في الحكم عن النباهنة يبدو في الانطباعات، التي سجلها ابن رزيق عنهم، فهو يقول: "إن بني نبهان كانوا ملوكاً عظاماً بعمان، ولهم فيها من المكارم والملاحم شأن أي شأن، أما ذكر ملوكهم على التفصيل إلى الجملة فمتعذر لكثرتهم، وكل واحد منهم هو في ذلك الزمان بعمان،[111] وبعد صفحات عرض فيها شيئاً من سيرة بعض حكام بني نبهان قال: "وبالجملة إن ملوك بني نبهان لم يكن منهم إمام عادل يرضي به الأنام، بل كان أكثرهم أهل جور وظلم، فهم فيه يعمهون، ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل الظالمون[112].

لقد اتسم العصر النبهاني في كثير مما ذكره وكتبه المؤرخون، بأنه- في معظمه- عصر ظلم، يقول الشيخ سالم السيابي: "وعمان أيام الإمام عمر بن الخطاب (كان أحد أئمة عمان) كانت غاصة بأهل العلم، وكلهم وافقوا على ذلك التغريق، وأمضوه لما صح لديهم من أعمال بني نبهان، الذين استمروا الظلم وركنوا إليه، والله

---

(109) تحفة الأعيان للسالمي 1/ 325. م.س.

(110) المرجع السابق 1/ 351.

(111) الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين ابن رزيق، ص 220.

(112) المرجع السابق ص 229.

يملي للظلم حتى إذا أخذه لم يفتله، وسحق الله الظلم ومحا اسمه في قوم عاد وفرعون وقوم لوط وأصحاب الأيكة، كل ذلك بسبب ظلمهم، والظلم لا تبنى عليه دار والعياذ بالله[113].

هذا، ويبقى هذا الحكم على بني نبهان بأنهم ظلمة وجبابرة متسلطون، هو الحكم العام الذي ترسخ في أذهان الناس، وما يتداولونه فيما بينهم، وهذه الأوصاف هي التي سجلها عليهم المؤرخون، وأقنعوا الناس بذلك، من دون أن يذكروا من أعمال الجبروت والظلم التي مارسها النباهنة، أو مظاهرها في الحياة الاجتماعية، ولكننا نجد الشيخ سالم السيابي يقول في السياق: "ذلك لأن جماعة بني نبهان خلطوا المظالم كبيرها وصغيرها، أرضها وماءها وغللها وحيواناتها، وأصولها المنقولة وغير المنقولة، والدماء بأنواعها، وكل ما يطلق عليه اسم مال إذا أرادوه طردوا أهله عنه، وناهيك بأعمال خردلة في سمائل[114].

ذكروا مثلاً عن خردلة بن سماعة بن سليمان بن نبهان طغيانه وجبروته وظلمه للناس واستغلاله لهم، ومن ظلمه أن أي شخص لا يستطيع أن يزوج وليته إلا بإذنه، وكان يشترط على الولي أن يكون له نصف الصداق العاجل، وإذا طلقت أو مات زوجها، كان الآجل كله له، وكان يكلف الناس من الأعمال ما لا يطيقون ولا يبالي. وكان يأخذ من النخل باسم الزكاة السبع، أي من السبع النخلات نخلة، ويسقي أمواله بمياه الناس، ويتولى أموال المساجد والمدارس وتحولها، ويكلف الناس حمل الخراج الذي يفرضه عليهم إلى الحصن بعنف[115].

وكان من ضحاياه العلامة أحمد بن النضر، الذي وقف له بالمرصاد، ورفض تقديم نصف الصداق له، حين عزمت ابنة أخته أن تتزوج، فقتله برميه من أعلى الحصن، ويقال: إنه أرسل إلى جماعته أقاربه، فقتلوا في بيوتهم، وأحرق كتب الشيخ، ونهب كل ما في بيئته[116].

كما أشاروا إلى سليمان بن مظفر وأعماله الغاشمة، فقد وصفه الشيخ سالم بن حمود السيابي بأنه كان جباراً طاغية، وكانت "سمد الشأن" للجهاضم من آل مالك بن فهم، وهم سكانها، وكان سليمان جائراً عليهم، ضاغطاً عليهم، يعاملهم بالإهانة، التي أوجبت خروجهم من ديارهم، وتفرقهم في نواحي بلاد عمان ثلاثين سنة[117].

---

(113) عمان عبر التاريخ 3/ 112، وينظر أيضاً ص 107، 110.

(114) المرجع السابق ص 114، وينظر أيضاً تحفة الأعيان 354/1.

(115) المرجع السابق ص 103.

(116) أنظر قصته كاملة في تحفة الأعيان 354/1 وما بعدها.

(117) المرجع السابق 1/ 388، 289، 390.

وذكروا ما صنعه سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني، قال الشيخ السالمي في هذا المعنى: وبقى سليمان بن سليمان أياماً ملكاً بالقهر والجبرية، متقلباً على من تحته بالسلطة والقهر، ينسب إليه من الأعمال ما ليس بالجميل، ولم تطل أيامه حتى بايع المسلمون محمد بن إسماعيل، فظهر أمر المسلمين، وأذل الله الجبابرة المعاندين، كما نقلوا قصته مع المرأة التي هجم عليها وهي تغتسل فلج الغنتق بنزوي، وكيف هربت، وكيف أجهز عليه محمد بن إسماعيل، وقضى عليه، فنجت المرأة من ظلمه [118].

إن الصراع والتقاتل والتنافس على الملك لم يغب عن عمان، في أية مرحلة من مراحلها- تقريباً- إلا أن الذي يلام على ذلك هم النباهنة وحدهم، ويركز عليهم في هذا الصدد، وتلتمس الأعذار أحياناً لغيرهم، يتأمل في هذا المجال ما كتبه وذكره الشيخ سالم السيابي، عن إمامه موسى ابن أبي المعالي بن نجاد بن موسى، والصراع مع الملك محمد بن مالك، وخروج أهل عمان على الملك، ومبايعة الإمام، مع أن الملك كان- كما يظهر من حاله- عادلاً وقائماً بواجبات الملك، مراعياً لأحوال الأمة بالعدل، مصلحاً للأحوال التي يستدعيها الوقت، الذي هم فيه، وكانت له نصائح[119] إلى هؤلاء القائمين عليه، خوفاً من شق العصا، وابتعاداً من إثارة الفرقة بينهم.

هذا، ويعلق الشيخ سالم السيابي على هذا السلوك، ويقارن بينه وبين ما كتبه وسجله عن النباهنة، وتقييمه لسلوكهم: "بويع بالإمامة (أي موسى بن أبي المعالي) سنة 1154م (سنة 549هـ)، وهذا الوقت اشترك فيه ثلاثة أئمة مع الملك محمد بن مالك، وكان ذلك لاختلاف الأمور وتسلط الأهواء، وحب الرئاسة، لا غير، ولن تقوم قناة قوم والحال هكذا، ولكن كل الأمور بيد الله عز وجل يصرفها كيف يشاء، وإلا فما الداعي إلى هذه الأحوال التي تقع بين أهل مذهب واحد، في قطر واحد، وما الداعي إلى الافتراق، فتصير الأمة إلى فرق شتى، وفي هذه الأثناء افترقوا إلى رستافية ونزوانية، فكثرت الأئمة وضعفت الأمة، وحل الخذلان والشتات في إخوان مجتمعين والله المستعان[120].

وهكذا تبقى صورة النباهنة في نفوس المؤرخين العمانيين – خاصة - هي نفسها، لا تتغير، صورة الظلم والتنافس على الملك، والصراع من أجل الاستفادة من خبرات البلاد بأية وسيلة كانت، ولو كانت غير مشروعة، فيظل النباهنة المتأخرون سائرين في درب أسلافهم، ولا تغير الأيام والأحداث من أمرهم شيئاً، يحرص

---

(118) السابق، ص 378، وص388.

(119) تنظر الرسالة التي أرسلها الملك إلى الخارجين عنه تحفة الأعيان 343/1 وما بعدها.

(120) المرجع السابق، ص86.

المؤرخون على تسجيل ذلك، وينقل اللاحق عن السابق الفكرة نفسها، ويتبنى النظرة ذاتها لتتخذ الصورة الشكل النمطي، الذي لا يتخلف عند كل من يكتب عن النباهنة، يقول الشيخ سالم السيابي:

"أعلم أن النباهنة المتأخرين هم أحفاد النباهنة الأولين، بقيت في نفوسهم دعوى الملك وأحقيته دون غيرهم؛ لأنهم أبناء السلاطين المتقدمين، وقد اقتسموا الملك... ولكن مازال بينهم تنافس، ومازالوا يلتمسون الغفلة عن بعضهم البعض، وإذا أمكنتهم الفرصة اغتنموها، وإن لم تمكنهم نكصوا على أعقابهم ورجعوا إلى مراكزهم [121].

وللإنصاف نقول: إن الصراع الذي حدث في عهد النباهنة أسهم فيه- إلى جانبهم- أئمة، دخلوا في تنافس فيما بينهم، وبينهم وبين النباهنة، ويدل ذلك على عدم استقرار الأوضاع، وكثرة القلاقل والحروب في تلك المرحلة، وذلك لعدم بقاء الأئمة في منصب الإمامة لمدة طويلة: نتيجة للتنافس على السلطة بين نظام الإمامة وسلطة بني نبهان، المتمثلة في ثورات وخروج سليمان بن سليمان[122].

---

[121] عمان عبر التاريخ 141/3. م.س

[122] عمان في التاريخ، ص 172. م.س.

المبحث الثالث : الحياة الاجتماعية.

أشرنا قبل ذلك إلى أننا لا نملك المراجع التاريخية الكافية، التي ترصد لنا طبيعة هذه الفترة التاريخية، وأن بعض الذين كتبوا عن هذه الفترة، كان اعتمادهم على ديوان الستالي الذي يعد مصدراً رئيسياً لكل باحث ،يريد الكتابة عن تاريخ النباهنة الأوائل، في ظل قلة المصادر التاريخية الخاصة بهذا الفترة.

وإذا كان لنا أن نستمد بعض ملامح الحياة الاجتماعية للمجتمع في "نزوى" من شعر الستالي- مع إدراكنا لما في مثل هذه المحاولة من مخاطرة قد يسوغها انعدام الخيار الآخر- فإننا نستطيع أن نقول : إن المجتمع - حينئذ - كان يعيش حياة على قدر واضح من الترف والرغد، كان من نتيجته شيوع اللهو، الذي اتجه إليه الملوك والأمراء، فمال إليه كثير من الرعية، يقول الستالي في هذا الصدد: "مجزوء الكامل"

بَيْنَ الأوَانِس كالْكَوَانِسِ في الْمَجَالِس وَالدَّسَاكِرْ

حَيْثُ الْغَوَانِي وَالأغَانِي وَالْمَثَانِي وَالْمَـزَاهِـر

فَرَحُ الزَّمانِ دَمُ الدِّنَانِ مَعَ الْقِيَـانِ وَبِالْمَزَامـرِ[123]

وقد انتشرت بيوت القيان واختلف إليها أهل اللهو، بعد أن أتقنت الجواري الحسناوات الغناء يقول الستالي عن مظاهر ذلك: "أحذ الكامل"

عَصْرُ الصِّبَى أَيَّامَ أَسْعَدَنَا مَلْقَى سُعَـادَ وَأَنْعَمَتْ نُعْـمُ

تَجرِي عَلَيْنَا لِلصِّبَى نَفَسٌ بَيْن الْحِسَانِ وَلِلْهَوَى حُكْم

وَتَرَاضَعُ الْكَرْمَاءِ صَافِيةً مِثْلَ الْعَقيق تَدُرُّهَا الْكَرْمُ

وَتَرَنَّمُ الْقَيْنَاتِ وَاصْطَخَبَتْ نَايَاتُهَـا، وَالزِّيــرُ، وَالْبَـمُّ

وهُنَاكَ طَابَ الْعَيْشُ في رَغَدٍ مِنْ حَيْثُ لاَ حَزنٌ وَلاَ هَمُّ[124]

---

(123) ديوان الستالى ، مرجع سابق ،ص 205.
(124) ديوان الستالى ، مرجع سابق ،ص 393.

وارتبط رغد العيش بشيوع شرب الخمر يقول الستالي في هذا المعنى: "الكامل"

وَأخلْــةٍ كَأَهِلْــةٍ قَدْ أَحْرَزُوا كَرَمَ النُّفُوسِ إِلَى بَهَاءِ الْمَنْظرِ

رَكِبُوا مَطياتِ السُّرورِ يَحُثُّهَا نَغَمُ الْقِيانِ عَلى اصْطِخَابِ الْمِزْهَرِ

نَازَعْتُهُمْ فِي الصُّبْحِ كَأْسَ سُلاَفَةٍ سَلَفَتْ بِغَايَةِ سَالِفَاتِ الأَعْصَرِ[125]

وساعد على انتشار تلك الظاهرة المناخ الطبيعي ، والجو الملائم: "الكامل"

فِـي رَوْضَـةٍ أُنُفٍ أَنَافَ بِجَـوِّهَا أَبْكَــارُ غَيثٍ دَرُّ كُــلِّ مُبَكِّــرِ

نَسَجَتْ لَهَا خُضْرَ الْحَرِيرِ وَنَظَّمَتْ فِيهَا قَلاَئِدَ مِنْ صُنُوفِ الْجَوْهَرِ

بَيْنَ الشَّقَائِقِ وَالبَهَــارِ ونَرْجَــسٍ والْـوَرْدِ وَالْمَنْثُورِ والنَّيْلَــوْفَرِ

فَكَأَنَّمَــا يُهُــدِي لَنَا نَفَسُ الصَّبــا أَرَجَ الْقَرَنْفُلِ أَوْ نَسِيمَ الْعَنْبَرِ[126]

فالرياض وما غنيت به من ورود وأزهار، وجداول وأنهار، والساقي وما اتسم من فتنة وجمال إلى جانب الغناء والألحان، كل هذا من مغريات الخمور والإسراف في احتسائها في عرف ذوي الكلس والطاس، وهكذا تنهض مجالس شرابهم، وبمثل هذا تعمر مواطن عبثهم ولهوهم، ولقد كفاهم زعيمهم أبو نواس منونة التفكير في البناء والتشييد حين سمك لهم بيت سعادتهم على قواعد أربع مشهورة في أوله[127].

أربَعَةٌ يَحيــا بِهـا قَلبٌ وَرُوحٌ وَبَـدَن

الماءُ وَالبُستانُ وَال خَمرَةُ وَالوَجهُ الحَسَن

---

(125) ديوان الستالى ، مرجع سابق ،ص220.
(126) ديوان الستالى ، مرجع سابق ،ص ص 220 -221 .
(127) ابن عاصم الموقفي شاعراً، ص 30، 31، د. محمد عبد الحميد سالم، هجر للطباعة والنشر- الطبعة الأولى 1990.

ومع هذا، فنحن ندرك تماماً أن الشعر ليس نقلاً للواقع المادي ، وأنه قد يكون أحياناً تعبيراً عما يفتقده الشاعر في واقعه المادي، فيحاول أن يعوضه في واقعه الخاص، وواقعه الشعري- وتلك- بلا شك مخاطرة كبيرة ، ليس أمامنا سوى القبول بنتائجها.

الفصل الثاني

التجربة الشعرية عند الستالي

المبحث الأول : مقاربة ديوان الستالى .

المبحث الثاني : اللغة والأساليب التعبيرية عند الستالى

المبحث الأول : مقاربة ديوان الستالي .

يعد شعر أبي بكر أحمد بن سعيد الستالي الخروصي في وقته من أجود الشعر، ولعله نال منال النابغين في هذا الميدان ، وجاء بالحكمة في سجل البيان، ويغلب عليه المديح ،وبالتحديد مدح النباهنة ، فجاء ممتزجا في أغلب الأحيان بين غرضين هما : الغزل أولا، والمدائح ثانيا ، وكان مديحه مقصورا على سلاطين وأعيان النباهنة، لا يشاركهم فيه أحد من أهل عمان ، وقد حاز شعره الرقة والانسجام ، وأعرب عن موجبات الغرام ، وهو من حيث صناعة القصيد يبدو شعره صحيحا فصيحا، ظريفا سلسالا بيانه ، لم يتكدر، وعذوبة مورده لا خفاء عليها ، وقد طبع ديوانه محققا من طرف عز الدين التنوخي ، عضو المجلس العلمي بدمشق ، ونشرته وزارة التراث والثقافة العمانية، مسقط ، سلطة عمان ، الطبعة الثانية 2005.

وقبل أن نقارب ديوان الشاعر الستالي ، يمكن أن نشير إلى دلالة التجربة الشعرية في النقد الحديث التي تعني: «الصورة الكاملة النفسية، أو الكونية التي يصورها الشاعر، حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول، ليعبث بالحقائق... بل إنه ليغذي شاعريته... ويشف عن جمال الطبيعة والنفس».

والشاعر الحق -كما يراه النقد الحديث- هو من تتضح في نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ، ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة ، وهذا الترتيب يشتمل على ناحيتين: الأفكار والخواطر المجردة ، ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع الأفكار في قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف[128].

فالتجربة الشعورية ، هي الأحاسيس والأفكار التي تثور وتمور في نفس الإنسان ، وهو أمر يشترك فيه الناس جميعا ، أما التجربة الشعرية التي يتحول فيها الشعور والفكر والإحساس إلى صورة لفظية تعبيرية ، فهي تخص الشعراء.

---

(128) محمد عبد المنعم خفاجي، أصول النقد، ص 91 ،مكتبة الكليات الأزهرية، 1975م.

والشعراء عندما يعبرون عن تجاربهم بصدق وإخلاص ، يتأثر بها أكبر عدد من الناس ؛ لأنهم يجدون في هذا التعبير تعبيرا عن شيء أحسوه ، لكنهم لم يستطيعوا التعبير عنه ، فهم يجدون تجاربهم الشعورية في هذه التجارب الشعرية الخاصة بالشعراء.

والشاعر يستمد تجربته من نفسه وأحداث حياته ، ومن بيئته المحيطة به ومجتمعه الذي يعيش فيه، ومن التاريخ – أحيانا - حينما يتمثل حدثا مؤثرا في ماضي قبيلته أو شعبه أو أمته ، وقد تستمد التجربة من الخيال، والكون والطبيعة مصدران ثريان لميدان الشعراء في كل عصر، وكل بيئة بتجارب عديدة في الوصف والتأمل.

ونجاح التجربة الشعرية مرهون بمدى اندماج الشاعر في أحاسيسه ، وصدقه في تصويرها ، وقدرته على الإبانة الصحيحة عما في نفسه بأدوات تعبيرية وتصويرية مناسبة؛ حتى يؤثر في نفوس المتلقين.

وإذا كان النقد القديم لم يذكر (التجربة الشعرية) بهذا اللفظ، فإنه أشار إلى حقيقتها ومجالاتها ، كما نجده في قول ابن طباطبا [129] : «وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها ، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز فيه ما كان مكنونا ، فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه ، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها ، وما أتت به التجارب منها ، أو تضمن أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه وحوادثه على تصرفها، فيكون فيها غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة ، من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن ، توجبه الحال التي ينشأ قول الشعر من أجلها » ، وهذا الكلام نفيس جدا في بيان مجالات التجربة الشعرية [130].

فالكون بكل ما فيه من شتاء وربيع، وصيف وخريف، ومن ماء وهواء ، ونار وجبل، ونبات وحيوان وجماد ، وناطق وصامت ، ومتحرك وساكن ، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه ، والنفس بكل ما فيها من محمود الأخلاق ومذمومها ، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرجها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خَلقها وخُلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم ، وفي حال الحياة إلى حال الموت ، كل

---

(129) محمد عبد المنعم خفاجى ، أصول النقد ، ص 95 ، مرجع سابق.

(130) محمد عبد المنعم خفاجى، أصول النقد ،ص97، مرجع سابق.

هذه الموضوعات صالحة للتجربة الشعرية ، حيث تتنوع التجارب الشعرية تبعا لتنوع مصادرها ، لتكون كالتالي :

1- تجربة شخصية ، وهي المستمدة من حياة الشاعر الذاتية ودائرته الخاصة ، وغالبا ما يكون الغزل والرثاء من هذا المجال.

2- تجربة تاريخية ، وهي التي تؤخذ من أحداث التاريخ وتجارب البشر فيه.

3- تجربة أسطورية ، وهي التي تستمد من أساطير الأمم والشعوب ، وقصصهم الخيالية.

4- تجربة اجتماعية ، وهي التي تصور قضية اجتماعية ، أو مشكلة إنسانية.

5- تجربة خيالية ، وهي التي يبتدعها الشاعر من خياله دون أن يكون لها واقع في حياته ، أو حياة الآخرين.[131]

ومن خلال أنواع التجارب السابقة ، نجد الشاعر عاش التجربة الأولى والثانية في عصر بني نبهان بعمان ، وأن الحديث عن شعره هو اختراق احتفالية اليومي في علاقته بالأحداث والتاريخ ، وهو استباق الزمان إلى فضاء الكلمات ، التي تتحول إلى كائنات لغوية ،حيث يتوازى الوعي واللاوعي ، ويتشاكل الحرف والصوت ، ويعانق التاريخ والأشخاص ، ويتحاور المعنى والمبنى ، ويتحاور التركيب والصوت ، وهذا ما يشجعنا على مقاربة مدى تعبيره عن تطلعاته وعلاقاته ومشاعره ، وطموحه وآماله ، ومدى التزامه بسلاطين بني نبهان ، حيث اتخذ الشعر وسيلة لمدحهم وتهنئتهم ، ولم غريبا أن يتأثر شعره بالشروط التاريخية والثقافية والسياسية ، التي عاشها وانخرط فيها فكرا وشعرا.

ويتضح ذلك كلما تصفحنا ديوانه ، نجد قصائده ومقطوعاته بمثابة مرآة عن عصر النباهنة ، وأن غاية خطابه هي الوصول إلى المتلقي ، واستدراجه أو إقناعه برسالته ، فصار خطابه الشعري "ذو وظيفة إفهامية وتأثيرية"، تستهدف تحريك مشاعر المتلقي ، وتقنعه بأهمية ما يقوله ، وبذلك غدت دعوته رسالة بث ونشر ، تحمل في طياتها الكشف واللذة ، وتعكس تحول تجربته من الإقناع إلى الاقتناع ، عازفا على العاطفة والمشاعر، مدغدغا أغوار النفس ، حيث يهبها دفء نشوة الفخر والاعتزاز ، والإعجاب بالسلطة ، خاصة في شعره الإخواني.

1- طبيعة الشعر الموجود في الديوان :

إن القراءة الأولية للديوان ، وضبط عدد قصائده ومقطوعاته، تمدنا بالمعطيات التالية :

---

[131] أحمد أحمد بدوى ، أسس النقد الأدبي عند العرب ،القاهرة، دار نهضة مصر، 1994م .

أولا : مجموع القصائد والمقطوعات والنتف في الديوان هو: 143
ثانيا: مجموع أبيات هذه القصائد والمقطوعات والنتف هو : 4347
ثالثا: القصائد والمقطوعات في الديوان المحقق مرتبة ترتيبا أبجديا.
رابعـــا : عدد قصائد المدح والغزل هو : 117 قصيدة
خامسا : عدد قصائد المدح والتهنئة هو : 20 قصيدة ومقطوعة
سادسا : عدد قصائد الرثاء والتعزية هو : 4 قصائد
سابعـا : عدد قصائد الهجاء هو : قصيدة واحدة
ثامنـــا : عدد قصائد الخمر هو: قصيدة واحدة
تاسعا : الممدوحون من سلاطين وأعيان بني نبهان : أبو محمد نبهان ، وذهل بن عمر، وأبو القاسم علي بن عمر بن نبهان ، ويعرب بن عمر بن نبهان ، وعلي بن عمر بن محمد نبهان ، وأبو عبدالله محمد بن عمر، ومحمد بن عمر بن نبهان، وكهلان بن محمد، ومعمر بن عمر بن نبهان ، وأبو المغيرة محمد بن قحطان ، وإبراهيم بن عمر بن نبهان ، ويحيي أبو الفضل ، ثم من حكام زنجبار: (سبخت ، وبختان).
عـاشـرا : جميع قصائد الديوان تخضع لنظام الشطرين المتناظرين ، وللقافية الموحدة ، باستثناء أرجوزتين تتنوع فيهما القافية والأرواء.
إحدى عشر : تتوزع أعداد القوافي والأبيات في الديوان على الشكل التالي:

عدد القصائد / المقطوعات	القافية / الروي	عدد الأبيات
2	همزية	101ب
14	بائية	397 ب
2	تائية	79 ب
3	جيمية	128 ب
5	حائية	199 ب
18	دالية	664 ب
17	رائية	613 ب
2	سينية	47 ب
2	ضاضية	70 ب

3	عينية	94 ب
1	فائية	54 ب
5	قافية	250 ب
2	كافية	49 ب
4	لامية	129 ب
7	ميمية	253 ب
13	نونية	414 ب
19	هائية	584 ب
1	واوية	6 ب
1	يائية	50 ب

اثناعشر : الإرواء والقوافي المهيمنة في الديوان، هي : الدال (18مرة ، وعدد الأبيات:664) ، والراء (17 مرة ، وعدد الأبيات:613) ، والهاء (19 مرة ، وعدد الأبيات:584) ، والنون (13مرة ، وعدد الأبيات:414) ، والباء (14 مرة ، وعدد الأبيات:397)، والميم (7 مرات ، وعدد الأبيات : 253) ، والقاف (5 مرات ، وعدد الأبيات :250) .

أما الباقي فيتراوح ما بين1 و4 مرات ، وعدد أبياتها أقل مما سبق ذكره. [132]

ونلاحظ أن الأرواء والقوافي المهيمنة على قصائد ومقطوعات الديوان ، تمثل حضورا قويا في إطار ارتباطها بالبحر الطويل والكامل والوافر، ثم في إطار علاقتها بالقافية المتواترة والقافية المتداركة ، وأن صلة المعنى بالوزن ، و كذا الطول والقصر، تعود إلى الدوافع النفسية والشعورية ، وإلى اللحظة الشعرية التي تتولد عن التفاعل بين الذات والموضوع.

(132) ديوان الستالي، تحقيق عزالدين التنوخي ، الطبعة 2 ،وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.

كما نستنتج من خلال إحصاء القصائد أن غرض المدح هو المهيمن على قصائد ومقطوعات الديوان بنسبة 96 % ، وهذا يعكس عناية الشاعر بغرض المدح ، إذ اصطبغ ديوانه بصبغة المدح والتهنئة، وارتبط ذلك بظروفه وبفضائه المكاني ، وبمواقفه ورغباته وميولاته النفسية والاجتماعية ، ونستشف أيضا أن الشاعر ـ تبعا للظروف السياسية ـ كان يجد متعة في تقربه من بني نبهان ، وفي خدمة سلاطينهم ، والإشادة بعدلهم وكرمهم وأفضالهم ، ويمكن إرجاع اهتمامه بهذا النوع من الشعر إلى سببين رئيسين :

1- ميله القوي إلى ربط الصلات بسلاطين بني نبهان ، مع السعي الحثيث إلى توطيدها وتنويعها ، مع السلاطين والأعيان من بني نبهان ، مع بذل أقصى الجهود للمحافظة عليها، واعتبر الشعر وسيلة فعالة لتوطيد هذه العلاقة وتمتين دعائمها.

2- سيره على ما تطبع عليه شعراء التكسب ، وما تفرضه الظروف السياسية المضطربة ، فصار شعره بمثابة سجل تاريخي حافل بأمجاد ملوك بني نبهان في عمان وفي زنجبار بعد سيطرتهم على هذه المنطقة.

ومن خلال الموضوعات التي اشتغل عليها الشاعر نلاحظ ، أن العناصر الموضوعية في أمداحه لم تختلف كثيرا ، مما جعلها تتأثر بطبيعة مضامين خطاباته الشعرية ، وبسياقها التاريخي الفاعل في خصائصها ، وهذا يدفعنا إلى تقديم مفهوم اللغة الشعرية عند الستالي ، التي تعني عند جون كوهن هي : الانزياح عن لغة النثر، كما يطرحها [133] Jean Cohen على اعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة ، والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية ، التي تعني « كل ما ليس شائعا ولا عاديا ، ولا مصوغا في قوالب مستهلكة. » [134]

وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية ، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد، أي أن الشعر نشاط لغوي، « ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة[135] « ، فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ، ولا تقبل تأويلا ما؛ بينما العكس في لغة الشعر، التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق ، »ولهذا فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر »[136]،وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسته المألوف من طبائعه واتكائه [137]على « تلك الخصائص التي تصنع فرادة العمل الأدبي [138] ،

---

(133) جون كوهن ، بناء لغة الشعر، ص 35، تر . أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة

(134) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص 24 ، م.س .

(135) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي ، ص 24،سراس للنشر 1985

(136) جون كوهن ، بناء لغة الشعر، ص64 ، م.س

(137) تودوروف ، الشعرية ، ص 23، تر. ش. المبخوت ور. بن سلامة ، توبقال 1990

(138) رومان ياكوبسن ، قضايا الشعرية،ص24، تر. الوالي وحنون ، توبقال 1988.

أو ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا، أما أدونيس فقد تعرض للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح ؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي .

بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم ، إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيه ، وهذا في قوله : « إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما ، أو في العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة ، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح« [139] ، فالشعر هو بمعنى ما ، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله ، مما تقدم لنا نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادة بنائيه ، على اعتبار أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية ،« فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة ، وهو لغة الشعر »[140] والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ ، وصور، وخيال ، وعاطفة ، وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكون لنا نسيجا شعريا ، ولهذا فالتعريف العام للغة الشعرية « هي كلية العمل الشعري أو النسيج[141] الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ، أو هي" مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى " [142].

وهذا المفهوم هو الذي سنعتمده في دراستنا حيث سنسعى إلى تبيان عناصر اللغة الشعرية المحققة في رواية " ذاكرة الجسد "، أي لغة الشعر الموظفة في الرواية التي يفترض أن تكون نثرا. فهل يعني أن الكاتبة جمعت في روايتها بين متضادين استنادا إلى أن الشعر هو المضاد للنثر..؟

لقد كنا نعتمد بانفصال الشعر عن النثر، ولكنه تبين لنا أنه لا وجود لتمايز بينهما ، لأننا في هذا العصر نشهد تداخلا في الأجناس الأدبية [143] درجة أن أصبحت الحدود التي تفصل بين الشعر والنثر قلقة مراوغة ، أي أنها « أقل استقرارا [144] من الحدود الإدارية للصين ».

---

(139) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 125-126، دار العودة 1979.

(140) سعيد الورقي ، لغة الشعر، ص 67 ، م.س.

(141) سعيد الورقي ، لغة الشعر، ص 67 ، م.س.

(142) علي جعفر العلاف، الشعر والتلقي ، ص 171،دار الشرق، عمان 1997

(143) رومان ياكوبسن ، قضايا الشعرية ، ص 10، م.س

(144) عبدالملك مرتاض، النص الأدبي، ص 35، ديوان المطبوعات ، الجزائر 1983

بل إن « غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر[145] » من حضورها وبالتالي يمكن للنثر أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويحلق في أجوائه ، في حالة تمرده على طبيعته وخروجه على أعرافه ، أو الارتفاع بمكوناته النثرية، لأن الشعر كما يقول ملا رميه Mallarmé نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب.

ولهذا طالب النقاد باختيار الألفاظ وانتقائها ، حتى تتميز لغة الشعر عن غيرها ، من اللغات المستعملة في العلوم والصنائع وكلام العامة، فحين نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة ، نقصد اللغة في خصائصها الفنية ، التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجملها، بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية ، ويجدد قرائنها ويغني مجالاتها التعبيرية ، وعلى هذا الاعتبار، لا يمكن أن تكون كل لغة مادة صالحة للشعر، لأن لغة الشعر متميزة وذات خصوصية ، لأنها لغة إيحاءات ، إنها تقف على نقيض اللغة العادية ، أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات ولغة الإيضاح.

والذي يجعل لغة الشعر تتميز عن غيرها ، أنها أكثر من وعاء لحمل المعاني ، وأكثر من وسيلة للتعبير عن الأفكار، فهي المعنى نفسه، بحيث تتحول إلى مقصد أساسي في الخطاب الشعري، وإلى هدف مركزي في العملية الإبداعية، إنها ليست وسيلة لأداء شيء ما، وإنما هي الغاية في حد ذاتها، فالشاعر يبحث عن المعنى، وحيث يعثر عليه، يبنيه بناء شعريا من خلال اللغة.

وترتبط اللغة الشعرية بثقافة الشاعر وبمرجعيّاته الفكرية ، وبكل العوامل الذاتية والموضوعية ، التي تساهم في تجاربه الشعرية ، فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته، وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية، والشاعر بناء على ذلك فهو دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ ، سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصده ، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه ، وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ، ومع التجربة الداخلية للمبدع ، كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام ، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي ، واستساغها الذوق الفني السائد.

لأن الشاعر يبقى دائما ابنا وفيا لبيئته، ولسانا صادقا حاملا لرؤية المجتمع الثقافي ، الذي ينتمي إليه، ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تاريخي أو ثقافي معين،قد انطبعت بالطابع الفني ، الذي تميز به ذلك السياق، فتحمل آثارا بارزة وبصمات واضحة لما تم تكريسه ، أو لما تم تداوله بين الطبقة المبدعة.

---

(145) ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 11، تر.فريد أنطونيوس ، عويدات 1971

ومما أكد عليه النقاد هو التناسب بين اللغة الشعرية والسياق الشعري. فإذا كان للشعر أغراض وقضايا مختلفة ومتعددة فإن كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها، حين تركب نوعا من التماكن والانسجام ، وتبعد الانفصال والتباين ، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه، تطورا ما تبعا للتحولات المجتمعية، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى هذا التناسب بين لغة الشعر وموضوعها بقوله : ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة، كان مما يحتاج إليه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة ، مقبولة غير مستكرهة، ولكن الواقع الشعري ، من خلال التجارب الشعرية قديمها وحديثها ، يجعل هذا الأمر متعذرا، لأنه ليس بالإمكان أن نقيد الشاعر، ونحد من حريته في تعامله مع الألفاظ والكلمات، خصوصا إذا كان السياق التخاطبي يفرض عليه الاستعانة بمعاجم أخرى ، وألفاظ قد لا تكون في الظاهر متناسبة مع موضوع شعره ، فغالبا ما يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى استخدام المجاز، فيستعين بألفاظ بعيدة عن موضوعه الشعري ، ولكنها تخدم هذا السياق على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة ، فيقول شيئا ليقول به شيئا آخر، ويوظف الكلمة توظيفا يوسع من دلالتها، ويغني إيحاءاتها ، ومثل هذه الاستعمالات كثير في لغة الشعراء ، ومعاجمهم الشعرية وحقولهم الدلالية خير شاهد على ذلك.

ويعود هذا التوظيف المتنوع للغة الشعرية إلى ثقافة الشاعر، وإلى مدى اطلاعه وإدراكه لما يحيط به من قضايا ومعارف واختيارات ،ويعود أيضا إلى مدى قدرته على تكييف اللفظة الشعرية، مع ما يتطلبه السياق التخاطبي ، فحينما يجد الشاعر في نفسه المقدرة على استدعاء الكلمات من مظانها ومن مواقعها المعجمية، ويلجأ إلى توظيفها في سياقاته الشعرية المتنوعة، فإنه يعمل على إفراغ الكلمة المستعارة من دلالتها المعجمية الخالصة، ليكسبها معنى جديدا تستمده من السياق، وهكذا تخرج كثير من الكلمات عن وضعها اللغوي، وعن دلالتها القاموسية ، ويحولها إلى إشارات وتعابير انزياحية ، فيها من التوسع والمجاز والرمزية ما يحقق الإثارة لدى المتلقي، ويدفعه إلى التحاور مع النص الشعري من أجل استنطاقه، وتفجير معانيه، وكشف دلالاته الجديدة والمتولدة.

وإذا كان العمل الشعري عبارة عن مجموعة من المستويات الفنية ، التي تتراكب عضويا لتنتج الصورة النهائية لهذا العمل ، فإن المستوى المعجمي يعد هو الأساس الذي ينبني عليه النص، فالحقول الدلالية عادة ما تتطلب معاجم لغوية مناسبة لتصبح هوية لهذا العمل أو ذاك، ويستند ذلك إلى العلاقة الدلالية القائمة بين اللفظ / المعجم ، وبين الحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه ، وهكذا تتنوع الحقول الدلالية ومعها تتنوع المعاجم والاستعمالات اللغوية.

والسؤال الذي يمكن طرحه : ما هي خصائص شعر الستالي الموضوعية والفنية ؟ وهذا السؤال جوهري يحتم علينا مقاربة لغته وأسلوبه :

أولا : لغة الشاعر ومعجمه :

لا شك أن هناك أهمية للألفاظ المفردة في الخطاب الشعري ، وعلاقتها بمعجم القصيدة ، وإن كانت أهميتها تكمن - في ضرورة مرة أخرى - ضمن أنساقها وتراكيبها التي تشحنها بطاقات تعبيرية خلاقة ، وسنحاول الآن النظر إلى هذه الألفاظ مفردة ، لنرى الحقول الدلالية التي انخرطت فيها ألفاظ الستالي المعجمية ، منطلقين من أهمية المعجم الشعري في توضيح بنية الخطاب الشعري وجماليته .

وانطلاقا من شعر الستالي نجد أن لغته تنهل من قاموس الشعر العربي القديم ، أيام العصر الذهبي للشعر العربي ، فجاءت لغته عربية أصيلة ، سواء أكان ذلك في المفردات أو في التراكيب ، ولا غرابة في ذلك ، فالستالي شاعر متأثر بشعر الفحول ، ومتأثر ببيئة القصور ؛ لذا جاء معجمه الشعري حضرياً ينتمي إلى البيئة العربية الحضرية ، ويمكن تقسيمه حسب أكثر الألفاظ استعمالاً في شعره ومدى تأثير هذه الألفاظ في بناء قصائده من الناحية الفنية .

1 - حقل المدح :

استخدم الشاعر ألفاظاً تعبر بدرجة كبيرة عن مكانة ممدوحيه ، فكثرت عنده ألفاظ :

أ - الكرم : استخدم الشاعر هذه الألفاظ بكثرة:

غيث – الجود – المواهب – الإعطاء – الأنواء – الضياء – الإغناء – بحر – بر – الإرفاد – الراح- الكف – يسخو – الغنى–الندى .

ب- القوة والحزم :سخر هذه الألفاظ بعناية منها:

السداد – الإمضاء – العدل – الهمام – الغضب – أسيد – الليث – إمام – هجوم – همة – البأس .

ج- الشرف والرفعة ومكارم الأخلاق :

الفخر – النجاد – العزة – أدم الهلال – رؤوف – صفوح – شفوق – سماحة – أفق المعالى – باب الرجا – سراة « الشرف »- التقى – غوث – ملجأ .

من معجم المدح استقى الشاعر الستالي هذه الصفات ليمدح بها ممدوحه، ويؤكد على دلالتها، وأهميتها في ترسيخ الشرف والرفعة ، لأن غرض المدح قد هيمن على باقي الأغراض في الديوان، يقول مادحاً بني نبهان : « البسيط »

المُدْرِكُونَ مِن الغَايَاتِ ما طَلَبــُوا والـنّازِلُونَ كِراماً حَيْثُما شاءوا

وَالمُؤمِنُونَ، وأنْصارُ الرَّسُولِ هُمُ إذْ قَوْمَهُ أهْــلُ تَكْذِيبٍ، وأعْـداءُ
والْمُطْعِمُونَ مِن الْكَوْمِ العَبيْطِ إذاْ هَبَّتْ على الحَيِّ بالصَّرْدَاْءِ نَكْبَاءُ
يَنُوبُ عَن مَطَرِ الْوَسْمِيِّ جُوْدُهُمُ إنْ أقْبَلتْ سَنَـةٌ بِالْمَحْـلِ شَهْبَــاءُ
ورقرقتْ لك عـيْنِي جـؤْذرٍ فرقٍ كلتاهُما في فتورِ الطَّرفِ كحْلاءُ[146]

فمدح بالقوة والرفعة والشجاعة ، وعلو المكانة ، فهم يدركون من الغايات ما أرادوا ، وينزلون كراماً حيثما شاءوا ، كم أنهم يطمعون ويجودون ، ويظهر سخاؤهم في الزمان المحل ، فهم كالغيث بل هم أسخى من المطر، فاستخدم الشاعر من صفات المدح ما يظهر من خلال الأبيات مثل : " المدركون ، الغايات ، كراما ، المطعمون ، مطر ، الوسمي ، جود ".

2- حقل الغزل :

شاع في شعره ألفاظاً مستمدة من الحقل الدلالي لجسد المرأة، ويهتم الستالي في وصفه للمرأة بأجزاء جسمها ، كالنحر – الخدد – الشفاه – العيون – الذوائب – الشعر- الثغر- الجفون – المقل – السهد – القواضب – الطرف – السحر – العطف – مهجة – الشوق – اللوام – المحبوب – المفرق – هيفاء – الحشاشة – الغزالة – ناعم – الدعج – الوطف – الصدغ – فتنة – عذار – القد – العذل – السلوة – اللوعة – النصل – الكحل – مبسم – الأرداف – اللحظ – الخال – اللمى- الخصر – الأحداق – التقبيل– ظبي – الجبين – المضنى – العذول – الصد - الهجر - مليكة – الدمع – الخود

ففي هذا السياق يقول متغزلا: «الطويل»

وَأحْورُ مَكْحُولُ الجُفُونِ غَضِيضُها وَأشْنَــبُ مَعْــسُولُ الرُّضابِ بَــرُودُه
أيا معشرَ العُشاقِ قدْ حكمَ الهَوى بأنْ يملكَ الأحْـرارَ بالحُبِّ غِيـــدُه[147]

(146) ديوان الستالي ، ص 3 م.س.

(147) ديوان الستالي، ص 165 / م.س.

ويقول في قصيدة رائية : «الطويل»

ومَهْزُوْزَةِ الأعْطَافِ مَهْضُومةُ الحَشا مِن البيضِ فِيها عَن زِيارَتِنا ذُغْرُ
سَقتْنِي بِعيْنْها على أَشَرِ الصِّبا كُؤسَ الهَوى صِرفاً فلجَّ بي السُّكْرُ
وأَشْنَبَ فيـهِ مِن سُـــلافةِ بَابـلٍ ونَفْثةِ هاروتَ المُدامةُ والسِّحْرُ[148]

وقال في قصيدة قافيّة :

وأنتِ عَـروبٌ فيكِ مُسْتمتعُ الصِّبا دَلالُكِ فَتَّـــانٌ وشَرْخُـكِ فَائِـقُ
إلَى كمْ تصبانِي الربـــابُ وزينبُ وحتام يبْكـينِي العُـذيـبُ وبارقُ
أفـِي كـلِ يـومٍ صبـوةٌ تستَعينُهـــا منَ الشكلاتِ الآنساتِ الرَّقائقِ[149]

3- الوصف:

وصف الستالي الطبيعة بشتى أشكالها، وكثرت عنده ألفاظ : " الليل – النجوم – البدر- الشمس – السماء – الدجا – الصبح – الموج – الروض " وهي ألفاظ معظمها مستمدة من واقع البيئة .

يقول الستالي واصفًا : «البسيط»

يا حَبَّذا بَهْجةُ الرَّيْعـانُ جاعلـةٌ من الأنيس بغــزلان الفـــــلا أنسا
والليلِ قـدْ مُزِّقتْ مِنْهُ جـلابِبهُ واسْتشْعرَ الأُفقِ عندَ السُّحرةِ الغَلسا
ترْشُفُ التُّربُ في ظِلِ النَّدى بَللا واسْتنشِقَ الرَّوضُ من ريحِ الصَّبا نفسا[150]

(148) ديوان الستالي، ص 208 / م.س.
(149) ديوان الستالي، ص 301، م.س.
(150) ديوان الستالي، ص 268، م.س

وكثرث كلمات " الخمر – الراح – الكأس – الندماء – الدساكر – الحميا – المدامة – حمراء – معتقة- صهباء – " ومن هذا قوله : «البسيط»

فهاتها يا أبـا إسحـاق صافية حَمْراءَ تَـلمَعُ فِي الإبريقِ كالذّهبِ
وأسعدَ اللهُ بالإقبــالِ سيِّــدنَا تاجَ المفاخـرِ والعُـلـيَا أباالعـربِ
هذي غداةَ سرورِ طلقةٍ صَلُحَتْ فيهَا وباكرتِ الصَّهباءُ باللعِب[151]

وهي صهباء صرف : «الطويل»

وصَهْبَاءَ صرْفٌ لا مِـزاجَ لكأسِها سِـوى أنْ يطلَّ الطلُّ فـيها فيقْـطُـبا[152]

ولوَّنها لون الدم : «البسيط»

حَمْراءَ فِي يدِ سَاقِيها معتَّقةً كأنَّها دمُ خِشفٍ حِينَ يَسْكُبُها[153]

وكذلك كثرت عنده ألفاظ مجالس الخمر، فذكر (القيان، المغنيات، الناي، الوتر، الجلساء) .

4 ـ الفخر :

غلب على شعر الفخر عند الستالي ألفاظ وعبارات منها:

"محكمة – البديع – الدر – ذات قلائد – عذراء – بكر – المعالى"

يقول مفتخراً في قصيدة قافية: «الطويل»

ومُحْكمةٍ راحَ السِّتاليُّ واغْــتَدى بِـمـدْحِـك فـي أبْـياتِـهــا يتـفـوَّقُ
فهَذّبَهــا لفْظــاً ومعنىً وصيغةً وأحْكمَهــا فيها البَديــعُ المُنمَّقُ
فجاءتْ تسُرُّ السَّامعينَ بمثلِ مَا شَداهُ جَريرٌ او شَداهُ الفَرزْدقَ[154]

وقال أيضاً في قصيدة لامية: «الكامل»

وإليكهــا بالــدُّرِ ذات قلائـد قد وشِّحت من عسجد وسلاسل
لبست بها العلياء تاجا اغتدى يا ذُهـلُ جِيدَ الملك ليس بعاطـل
فما هـو إلا زينــة لملوكهــا ولو عقلوا لفدوْه بالمال والأهـل
أبو حسن المعطى المحاسن كلها من الطبع والعادات والقول والفعل[155]

---

(151) ديوان الستالي ، ص 23 م.س

(152) ديوان الستالي، ص 57، م.س

(153) ديوان الستالي، ص 61، م.س

(154) ديوان الستالي ، ص 308، م.س

(155) ديوان الستالي ، ص 358، م.س

وقال في قصيدة نونية : « الكامل»

وسعدتَ بالإفطـارِ والعيـدِ الـذِي ... وافَـى بأسـعـدِ طـالـــعٍ وقـرانِ
وأقَمتَ بـيـن بـنِـيكَ مُغـتـبِـطيـن فِي ... عـزِّ الـمـكـانِ وقـــوَّةِ الإمـكـانِ
وإلـيكَـهَـــا من حـــرَّةٍ عـربـيـةٍ ... عَـذْراءَ واحـدةُ الزَّفـافِ حَصَان
جاءتْكَ ترفلُ في الدَّمقس وحُلِّيتْ ... بقلائِـد الياقـوتِ والمَرْجـان [156]

5 ـ حقل الرثاء:

بطبيعة الحال كثرت في قصائد رثائه ألفاظ الحزن والأسى والموت، مثل " لهفى – الموت - يا ليت – الكبد- تصبرت – حسر – فجعنا – الخطوب – لعا – غابت – اضمحلت – الفراق – لحد – نوح – البكاء– عبرة ".

ومن ذلك في قصيدة بائية : «الوافر»

فُجِعْنـا بالكريمةِ في مَعدٍّ ... لهَا ولِقوْمِها الشّرفُ الحسيبُ
بسيَّدةِ النِّسـاءِ تُقى وحِلماً ... وجُوداً ما يُعدُّ لها ضَريبُ[157]

وها هو في قصيدة دالية يقول: «الطويل»

أقولُ وعِنْدي عَبْرةٌ لِمُعمّرِ ... قدْ مسَّهُ مُوهي قُوى القلبِ والجلدِ
أُصِيبَ بشطرٍ مِن فؤادٍ تَقسَّمتْ ... عَـزيمَتُـهُ بينَ التَّجلّـُدِ والوجْـدِ[158]

ومثل قوله في قصيدة هائية : «الكامل»

فَعّزَّ عليْنا حَمْلُ نبهانَ جُثّةً ... يَميلُ بأعْناقِ الرِّجالِ سَريْرُها ثوى
وعَزَّ علينا دَفنُ نبهانَ عِـزَّةً ... ميتاً في ظلمةِ الأرضِ نُورُها[159]

---

(156) ديوان الستالي، ص 436 ، م.س

(157) ديوان الستالي، ص 39 ، م.س

(158) ديوان الستالي ، ص 27 - 128 ، م.س

(159) ديوان الستالي ، ص 261 ، م.س

وقال حين عزى معمر في فقد ابنه :
وفيها ينضح الشاعر بعاطفة ، تتوقد حرارة الفقد ، فيلبسه صفات ، تنم عن حسن الصحة وطول المقام بين يدي أبيه.

ويَا ثاوياً في القبْرِ يا ابنَ مَعْمَـرِ ... لكَ اللهُ مِـن ثاوٍ وقُـدِّس مـن لحْـدِ
بَلغْتَ المُنـى والحِلـمِ طفـلا كأنَّما ... غُـذِيْـتَ بـأخـلاقِ المَكارمِ والـرُّشدِ
ونـبْكيكَ مَـدْفُـونـا كـأنَّـك مـاثـلٌ ... لـديْـنا عـلـى مـا كانَ مِـن ذلك العهْدِ
نـزُورُكَ ما تدري ويُـهـدي تـحـيَّـةً ... إليكَ أبٌ بَرٌ ولم تدرِ ما يُبْدي[160]

ونستطيع أن نقول: إن الستالي قد وفق – إلى حد بعيد – في صياغة ألفاظه ، بما تحمله من إيحاءات ودلالات ، فجاء المعنى الجيد في لفظ دقيق، وجاءت ألفاظه – في مجملها – بعيدة عن التنافر في المخرج سهلة النطق ، سواء على مستوى اللفظ أو الأسلوب .

ثانيا- الأسلوب :

لا شك أن الأسلوب هو الأداة المعبرة، التي يستطيع المبدع من خلالها أن يصنع علاقات بينه وبين المتلقي، يعبر به عن أحاسيسه المتدفقة ، وعواطفه المتفجرة، وأحزانه المتلاطمة، فهو علم تعرف به أحوال اللفظ العربي، التي بها يطابق الحال، ومصطلح " مطابقة مقتضى الحال" هو أحد المصطلحات السائدة في تراثنا البلاغي – لا سيما في عصوره المتأخرة – ويرتبط بميدان علم المعاني خاصة ، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في تلك التعريفات، التي وضعها البلاغيون – بدءا من الستالي – لهذا العلم، إذ لا يكاد يخلو تعريف من تلك التعريفات من الإشارة إلى هذا المصطلح ، باعتباره ممثلاً لغاية هذا العلم ، والهدف المنشود من النظر في مباحثه .[161]

هذا، وقد زاوج الستالي في شعره بين الخبر والإنشاء وغير ذلك من الوسائل الفنية تجديداً، وتشويقًا وإثارة .

إذا انطلقنا من بناء وتركيب قصائد ديوان الستالي ، قد نلاحظ أن هناك بنية عامة ،خاضعة لبنية نفسية ، وسياق عام وراء إنتاج هذه القصائد ، ولذلك فإن الخطاب الشعري يتشكل بحسب تلك الأحوال ، وبذلك يمتلك الشاعر البؤرة النحوية ، والبؤرة الخطابية ، لارتباطها بنوايا منتجها ، وقد يزداد الأمر تداخلا

(160) ديوان الستالي ، ص ، 128

(161)حسن طبل، في علمي المعاني والبديع، ص 23، مكتبة الزهراء 1985

في الخطاب الشعري ، لأن تراكيبه ليست ميتة محايدة ، ولكنها تراكيب تؤدي جزءا من معنى كل قصيدة وجماليتها ، مما يجعل التراكيب النحوية في كل قصيدة تتناغم مع باقي العناصر المساهمة في بنائها ، وخاصة ما يتعلق بالصورة الشعرية ، استحضار المفهوم المقصدية ، التي تعني في هذا السياق ، دلالة التواصل من قبل المرسل/ الشاعر، والاعتراف من قبل المتلقي بالفهم.

المبحث الثاني : التجربة الشعرية والأساليب التعبيرية عند الستالي.

إن التمييز بين اللغة العادية التي تحيل على الواقع، وبين اللغة الشعرية التي تحيل على الواقع واللاواقع ، وللتمييز بين اللغتين لا بد من احتواء الأساليب وأفعال الكلام وقواعده انطلاقا من :

أولا : الأسلوب الخبري :

هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب ، ويثبت كذب الخبر، أو كذبه بالنظر إلى مطابقة ما يدل عليه الكلام في الواقع ، والغرض من إلقاء الخبر إما إفادة السامع بأمر لم يعلمه، أو إعلامه بأن المتكلم يعلم مثله الأمر، أي أنهما في معرفة هذا الأمر سواء .

ولا شك أن الغرض الرئيس للخبر عند إلقائه إلى المخاطب لا يخرج عن أمرين :

فائدة الخبر إذا كان يخاطب جاهلاً يود إخباره بشيء لم يعرفه ، ولازم الفائدة ؛ إذا كان المتكلم يريد أن يخبر المخاطب بأنه عارف بهذا الخبر ليس خافيًا عليه، ولكن هناك أغراضًا يمكن أن نستنتجها ، يدلنا عليها سياق الحديث وأهم هذه الأغراض :

1-التحسر والتأسف.

مثل ما جاء في قول الستالي : «الطويل»

ولمَّا أتى الأمْرُ الذي لو شهدتَهُ لظلَّ الأَسى من حُسنِ صَبرِكَ يَعجبُ[162]

فالشاعر لا يسوق لممدوحه الخبر لمجرد الخبر، ولكن لإظهار الحسرة والأسف للمصيبة التي حلت بممدوحه .مثل قوله : «الوافر»

وفقدانُ العزيزِ أعزَّ خطْباً وفوْتُ المُعْجباتِ هو العجيبُ[163]

فالانزياح اللغوي عند الشاعر تسامى عن التعبير المباشر في الجملة الخبرية ، وتحول في البيت إلى أنساق جمالية مثيرة، تبرز قيمة التحول السياقي للخبر، مبرزًا تصاعد الحسرة والمواجع ، حتى تبلغ التفجع اللاذع حين يفقد المتكلم عزيزًا له ، وهتك الموت راحته النفسية ؛ فطفق يتحسر تحت ثقل المصيبة .

---

(162) ديوان الستالي، ص 17، مرجع سابق

(163) ديوان الستالي ، ص 37 ، مرجع سابق

ومثل قوله في قصيدة سينية : «الطويل»

غدا كـلأ اللـــــذاتِ وهو يَبيسُ ورَبْعُ الهَوى من قاطنيهِ دريسُ
وولَّتْ من العيشِ الرَّغيدِ بشاشةٌ وأقبلَ من وجهِ الزَّمانِ عَبُوسُ
فيالكَ من يـومٍ عسيـرٍ بدَتْ لنــا بفرقةِ زادِ المالِ فيه نُحوسُ[164]

فالحزن أو الأسى عند الشاعر يتجلى بوضوح في هذا النسق التعبيري المثير، لكنه يصبح أكثر شدة في حالة الفقد المركب، حين يفقد المتكلم شبابه ومحبوبته ، مثل ما نستشفه من حسرة عن أفول الشباب وسيطرة المشيب عند الشاعر، لأنه يشعر أن فترة الشباب قد ولَّت، وحلت محلها مظاهر الشيخوخة :

وأيَّــامُ لي بَـشَراتٌ لونُها يَـقِقٌ ولـمّةٌ في عـيـونِ البيـضِ سـوداءُ

حتَّى إذا ما بياضُ الشَّيبِ أشرقِ في لـيلِ الشبـابِ تجـلَّتْ منهُ ظلماءُ[165]

وقول الستالي عن فقدان الحبيبة :

وما هو إلاَّ أنْ دعـا صائحُ الـنَّـوى فـبُتَّـتْ حِبالُ الوصـلِ وانصَدَعَ الشَّعبُ[166]

2- الوعظ والنصح : «الكامل»

فاسْتَشْعرِ الصبْرَ سرا أو عَلانيةً سلامةُ الدينِ تحتَ الصَّبْرِ ما سَلما

ولـنْ ترى شهواتِ المـرءِ غالبـةً لـدِينِهِ ما غَـدا بالصَّـبرِ مُعتصـمِا[167]

فهو لا يسوق إلينا الخبر في الشطر الثاني لينشئ لدينا معرفة بأمر نجهله ، لكنه يكشف عن حقيقة عظم الصبر والثبات عند الملمات ، من خلال نصح الآخرين له بالصبر والثبات .

3 - الاستعطاف والاسترحام :

حين يستخدمان في أسلوب الخبر فإن جماليتهما تنبع من السياق، لا من شروط خاصة تستبطن الحالة النفسية؛ لأن الشاعر يعبر عن ذلك بأشكال متباينة التأثير، وتتغلغل في هذه الأشكال روح العصر وثقافة الشاعر وطبيعة لغته وأسلوبه .

---

(164) ديوان الستالي ، ص 265 ، مرجع سابق

(165) ديوان الستالي، ص 3، مرجع سابق

(166) ديوان الستالي، ص 13، مرجع سابق

(167) ديوان الستالي، ص 378 م.س

ولعل من أجمل ما يقع في ذلك، ما جاء في قول الستالي ،الذي يعكس حالات الضعف البشري والاستكانة ، والتوسل في سؤال الرحمة من الله أو أصحاب الجاه؛

قال في هذا المعنى: «البسيط»

ثم ارْعَويتُ وكان اللّهوُ من أرَبِي لو أنَّني خِلتُ في نَفْسي الصِّبا رَمَقا
ولَّى الشَّبابُ وهذا الشيبُ ألْبسَني مِن بَعدِ جِدَةٍ لبْسِ حُلَّةٍ خَلَقا
وفرَّق الدَّهرُ أحبَابي وبدَّلَني منْهُمْ عُداةً ومن بَرَدِ الحَشَا حُرَقا[168]

4- المدح :

أسلوب يقوم على تعداد صفات الممدوح ، والثناء عليه بما يستحقه ، وهو الأصل يقع إنشاءً وخبراً، ففي الأسلوب الخبري يقدم المتكلم عدداً من الإشارات، النفسية والفكرية والجمالية، حيث يتجه إلى سرد صفات الممدوح والثناء عليه ، كقول الستالي في مدح الممدوح بالجو والشجاعة: «الطويل»

وأنتَ الذي نلقاكَ في الجُودِ مزنةً وفي الرَّوْعِ ضرغَماً وفي الرَّأي مرهفاً[169]

فالعناصر الأسلوبية تتعدد بتعدد الجمل الخبرية ، وترسم ألوانًا مثيرة ، فضلاً عن النعمة التي تقررها للممدوح ؛ لأن الصورة الخارجية تقضي بكل دقة إلى الواقع ، الذي كان عليه الممدوح ؛ وهو واقع يستدعى الثناء عليه ،مثل قول الستالي:

فإنَّك غُصنُ المجدِ في دوْحةِ العلا أبَا عُمَرٍ والعالمونَ شَكيرُهُ[170]

أراد بالجملة الخبرية (فإنك غصن المجد...)أن يبين منزلته العظيمة، ويمدحه بها، وفي الشطر الثاني (والعالمون شكيره)، والشكير ما ينبت في أصول الشجر الكبار، فهناك جملتان في البيت ترسمان إيقاعًا متكاملاً ، وتبرزان خصائص الممدوح .

---

(168) ديوان الستالي، ص 317 م.س

(169) ديوان الستالي ،المرجع السابق ص278م.س

(170) ديوان الستالي، ص 243، م.س

ومن قول الستالي أيضا :«المتقارب»

هُم أكرمُ النَّاسِ مُردًا وشِيبا ومَن كانَ في المَهدِ مِنْهم صَبيًّا
هُمْ أظْهروا الدِّينَ شرقًا وغربًا وهُم نَصرُوا بالسَّيوفِ النَّبيًّا[171]

فهو يصف بني نبهان ، ويمدحهم بأنهم أكرم الناس صغارًا وكباراً ، وأنهم صاروا أعلامًا للحق، فقد أظهروا الدين ونصروا النبي(ص)؛ فقدم ذكرهم لينبه السامع ويثير تشوقه إلى ما سوف يتضمنه الخبر، وبهذا يؤكده لغة وسياقا ، ويمنع أي شك أو تردد قد يقع في قبوله .

5- الحث على السعي والجد و الأمر محمود :

هذا غرض آخر في الجملة الخبرية المجازية، التي جماليتها لا تتوقف عند إبراز العناصر الجمالية للجملة الخبرية، وإنما تبرز ازدياد القدرة النفسية والفكرية علة لتوسيع آفاق التصور، مثل قول الستالى :«الكامل»

إنِّي إذا ذَكَتِ الهواجرُ والْتَظتْ نارُ الصَّياهدِ في الحَصى الرضراضِ
جاوزتُ أجوازَ الفَلا برواسمٍ مثْلُ القسيِّ أو أوراكٍ وغواضي[172]

فعناصر الإثارة الفنية قد تخدع القارئ ، لوجود عناصر ثابتة في الجملة الخبرية ، ولكنها في أساليبها المجازية خاصة تبنى على طابع التغير النفسي والموضوعي ؛ لأنها ذات مضمون يحرك النوازع المتعددة لدى المتكلم والمخاطب ، ولا سيما إذا كان يحرض الشاعر على عدم الاستكانة وقبول الضعف الواقع ، وذلك كما جاء في قول الستالى :

«البسيط»

وذو الحُبِّ طَورا قدْ يَعزَّ وتارةً يذلُّ ويقْسُو تارةً ويلينُ[173]

إن أي أسلوب مما تقدم ، يولد في ذاته جملة من العناصر الفنية المتعاونة ؛ وإن بني أحيانًا على أنساق تعبيرية إنشائية ، فهي جزء من السياق العام للجملة الخبرية ، وما على المتلقي إلا أن يعي التناغم الدلالي والتعبيري فيها ، ويراعي صفة الترابط في العمل الفني .

---

(171) ديوان الستالي ، ص 455، م.س

(172) ديوان الستالي ، ص 271، م.س

(173) ديوان الستالي، ص 438، مرجع سابق

والخلاصة أن الخبر في الشعر بصفة خاصة ، والأدب بصفة عامة ،لا يراد به إفادة المخاطب، بما يسمى فائدة الخبر أو لازم الفائدة ، بل يكون المراد شيئًا آخر، كإظهار الضعف ، أو الحزن ، أو أي شئ آخر يكشف عنه السياق ويحدده.[174]

إن الأسلوب الخبري لا يقاس وفق مطابقة الكلام للواقع أو مخالفته ؛ لنحكم عليه بالصدق أو الكذب ، ولا يقاس حسب قائله إن كان صادقًا أو كاذبًا ؛ وإنما يقاس باعتبار اعتقاد القائل في مشاعره وتصوره ، وبحسب مطابقة الكلام للواقع الفني قبل الواقع الحقيقي والطبيعي والفكري .

فنحن نُقوم كلام الشاعر في إطار مدى تعبير الخبر، أو الإنشاء عن عواطفه ، واعتقاده وتصوره وتطلعاته ، ومدى قدرة تعبيره على إمتاعنا وإفادتنا، فالصدق أو الكذب في الجملة الشعرية عنده – بهذا الوعي – ليس مرتبطين بالقائل وحده ، ولا الواقع وحده ولا السامع وحده؛ وإنما يرتبط بهم جميعاً وبجمالية التعبير، وقدرته على الإمتاع والإفادة ، هذه هي الجمالية الجديدة لكيفية دراسة علم المعاني عامة ، والخبر والإنشاء خاصة ، وإن وضعا لأغراض محددة ومثيرة ، أو غير محددة انتهى إليها البلاغيون ، وهذا المعنى نلمسه في لغة وأسلوب الشاعر الستالي .

هذا ومن الوسائل الفنية – أيضًا – التي استخدمها الستالي في أسلوبه ظاهرة : الحذف والذكر ، التقديم و التأخير ، والقصر ، وغيرها . هاك بيانها :

أولا: الحذف والذكر :

الحذف ظاهرة شديدة الوضوح في كتب العربية، تناولها النحاة والبلاغيون والمفسرون ، وعقد لها ابن جني باباً سماه « باب في شجاعة العربية »، قائلاً في مستهل حديثه : «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم ، والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف »[175]، والنحاة انطلقوا في ظاهرة الحذف من قاعدة أساسيه.

وهي أن التركيب اللغوي لابد له من طرفين أساسيين: هما المسند، والمسند إليه ، فإذا استغنى المتكلم عن أحدهما قدر محذوفًا، لتتم به الفائدة أو الجملة .

---

(174) ابن جنبي ، الخصائص، ج2،ص360، ط3،الهيئة المصرية، 1986م

(175) محمود سليمان ياقوت ، قضايا التقدير النحوي ، ص 209، دار المعارف ،1985

وإقامة هذين المستويين في الجملة دون تقدير ما هو محذوف ، ورده إلى مكانه على ضوء ما تم وضعه من قواعد وقوانين[176] وتقدير المحذوف إنما يرجع إلى سببين ، كما ذكر ذلك عبد القاهر الجرجاني ، أولهما : أن يمتنع حمل الكلام على ظاهره ، لأمر يرجع إلى غرض المتكلم، والآخر : أن يكون امتناع ترك الكلام على ظاهره ، ولزوم الحكم بالحذف راجعًا إلى الكلام نفسه ، لا إلى غرض المتكلم ، وذلك مثل أن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ وغيره .

ولا شك أن لظاهرة الحذف أغراضًا بلاغية تساق من أجلها ، فالزركشي قال في فوائده : «التفخيم والإعظام ، وزيادة لذة استنباط الذهن للمحذوف، وزيادة الأجر بسبب الاجتهاد في ذلك، وطلب الإيجاز والاختصار، والتشجيع على الكلام ، وموقعه في النفس من موقعه على الذكر»[177] ، وأشار الخطيب القزويني إلى مثل تلك الأغراض في كتابه : « الإيضاح في علوم البلاغة »[178].

وديوان الشاعر الستالي لم يخل من ظاهرة الحذف ويمكن أن نسوق نماذج عن ذلك :

خليليَّ زادُ المالِ لمْ يَنسِني اسْمَها مِن الغانياتِ زيْنَبٌ ولَمِيسُ[179]

1- **حذف الحرف ومنه قوله :** «الطويل»

فحذف حرف النداء هنا في قوله : «خليلي»

يدل على شدة تعلقه الواضح ، بل والمسيطر عليه ،الذي لا يستطيع معه نسيان « زاد المال »،حتى ولو عرضت عليه المغريات من الغانيات، ولأن الأمر عنده لا يحتاج إلى مساومة أو مقايضة ، ولوضوح ذلك لا يستطيع أن ينطق بحرف النداء، الذي يجعل في نظره طويلة ، فضلاً عن قرب صاحبيه منه ، كل هذا اقتضى حذف حرف النداء «يا» ومن ذلك أيضًا حذف الحرف الأخير من الاسم، وهو ما يسمى بالترخيم ومثاله عند الستالي ، قوله من (الطويل) :

---

(176) محمود سليمان ياقوت ، قضايا التقدير النحوي ، ص 209، دار المعارف ،1985.

(177) الزركشي ، البرهان في علوم القرآن،ج3 ص 120، دار المعارف ،1988.

(178) القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 219،دار إحياء العلوم1998.

(179) ديوان الستالي ، ص 266 ، مرجع سابق .

لئِنْ ظَفِرتْ كَـفّايَ مِن فضْلِ مالِهم فأعْراضُهمْ يا صاحِ من مدْحِي صُفُرْ[180]

لقد حذف الحرف الأخير من « صاحب »، وهذا يدل على التعفف التام عن أعراض قومه، حتى وإن كان معدمًا يكفيه ما تجود به أيديهم ، أما أعراضهم فلا يستطيع أن يقربها ، ولعل الحذف هنا أعطى دلالة لما هو فيه من شدة الفقر والحاجة، الذي لا يستطيع معه أن يتم الكلمة .

وقوله في قصيدة تائية : «الطويل»

ومكْنونةٍ أعـزَزتُها من حبيبةٍ تَملّيْتُ مِنْها زَوْرةً وتمَلّتِ[181]

والتقدير ورب مكنونة ، والحذف هنا أفاد قرب هذه المكنونة منه .

2- **كما شمل الحذف – أيضا – المسند إليه :** وهذا الحذف يشمل أحد جزأي الجملة ، ولعل أهم الأمور التي تذكر في حذف المسند والمسند إليه ، ما يخلعه على الجملة من حبكة ، يبعدها عن الطول ، ويخرجها عن ذكر الشئ ما دام ذكره لا يحدث لبسًا[182].

وقد يكون المحذوف مبتدأ ، ويكثر ذلك عند الستالي في قصائده ، نذكر من بين النماذج التي يظهر فيها حذف المبتدأ، مثل قوله: «المتدارك»

ملكٌ أحدٌ فردٌ صمدُ مُحصٍ للخلقِ بلا سأمٍ[183]

والتقدير هو ملك، والمحذوف هنا المبتدأ ، وفائدة الحذف الاختصار اقتصادًا في التعبير ، واحترازًا عن اللغو، عند تحقق المطلوب بظهور المعنى المراد لدى المتلقي ، ككون المذكور لا يصلح إلا للمحذوف ، ومسوغ حذف المبتدأ إذا كان الخبر من الصفات التي لا تصلح إلا لله .

---

(180) ديوان الستالي، ص 210، م.س .

(181) ديوان الستالي، ص 70، م.س .

(182) توفيق الفيل، بلاغة التراكيب ، ص 52 ،م.س .

(183) ديوان الستالي، ص 385، م.س .

وكذلك قول الشاعر في قصيدة دالية : «الطويل»

مُلُوكُ الوَرَى مِن أزدِها ومَعدِّها وأربابُ دنياها من السَّهلِ والنَّجدِ[184]

والتقدير في الشطر الأول « هم ملوك »، والمحذوف هو « المبتدأ »وفي الشطر الثاني : هم أرباب ، وجاء حذف المبتدأ لوجود قرينة تدل عليه ، فهم أعلام لا يحتاجون إلى وسائل تعريف.

ومثل قوله في قصيدة جيمية : «الكامل»

قَوْمٌ إذا سَمِعوا النِّداءَ رأيتَهُم مِن مُلجمٍ نحو الصَّريخِ، ومَسْرج[185]

فالمحذوف هنا هو المبتدأ ، والتقدير « هم قوم»، ومصوغ الحذف هنا وجود القرينة ، ألا وهي إجابتهم لنداء الجهاد دون غيرهم، بين ملجم ومسرج ، فهم في هذا الشأن أعلام.

وقوله في رائية : «الكامل»

شِيْبٌ وشُبَّانٌ كآســادِ الشّرَى ألفُوا مُتونَ السَّابِحاتِ الضُّمَّرِ

قُبٌ سَلاهبٌ كالأجادلِ تَحْتها كأُسودِ بَيْشةَ أو كجنَّةِ عبقرِ

قومٌ إذا ما مسَّهمْ ظمــأٌ إلى تعديلِ باغٍ أو إقامةِ أزْورِ[186]

(184) ديوان الستالي، ص 155، مرجع سابق .

(185) ديوان الستالي، ص 90، مرجع سابق.

(186) ديوان الستالي، ص 221، مرجع سابق.

يا نفسُ: حُكْمُ الهوَى قاضٍ عليكِ إذا بطاعةِ الحبِّ فاحْيِي فيه أو مُوتي[187]

3- حذف الفاعل : كما في قوله : « فاحيي فيه ، أو موتي » والتقدير« فاحيي أنت ، أو موتي أنت » والخطاب موجه للنفس المذكورة في بداية البيت ، ولا حاجة لذكر الفاعل لأنه معلوم، وهي جمالية بلاغية ناتجة عن الحذف.

وكذلك قوله : «الكامل»

شَرِقَ العَدوُّ وغَصَّ مِنكُم بالشَّجا وأطابَ بَرَّكُمُ الوليُّ وأفْلَحا[188]

فالفاعل المحذوف هنا (الولي) ، والتقدير : أصاب برَّكم الولي ، وأفلح الولي.

وقد يكون المحذوف نائب فاعل ، كما في قوله : " الطويل "

وما أهلها إلا أبو القاسم الذي من الفرض أن يُثنى عليه ويمدحا[189]

فقد حذف نائب الفاعل في الشطر الثاني في قوله : (..... ويمدحا) ، والتقدير : يمدح هو. والذي أجاز الحذف ؛ هو العلمُ بالمحذوف.

---

(187) ديوان الستالي، ص 75، مرجع سابق

(188) ديوان الستالي، ص 110، مرجع سابق

(189) ديوان الستالي، ص 120، مرجع سابق

4 - وقد يكون المحذوف «المفعول به» : وذلك في مثل قول الشاعر : «الخفيف»

آنَ لِـي آن لـي مقـامُ الصَّـلاحِ وفُؤادي من نشوةِ الحبِّ صاحِ

وطِلابِي رُشْدَ الهُدى ، واعتبَاري واجتنابِيَ غَيِّ الصِّبا واطِّراحِي[190]

فالشاعر قد حذف المفعول به في البيت الثاني في قوله : « ... واطراحي» والتقدير قد يكون «واطراحي تصابي ، أو الهوى ، الخمر». وهذا الحذف حين تريد وقوع الفعل بقطع النظر عما يتعلق به ؛ لأن الاهتمام هنا بالفعل وليس بما وقع عليه الفعل .

ومثال حذف المفعول قوله : « الكامل»

إنَّ الفـؤادَ لَبَيْنَ عَمْـرةَ شَفّهُ لـذعُ الغَـرامِ بجمْرةٍ المتـأجِّجِ

وأكادُ أسْلو ثُمَّ يَبْعثُ لوْعتِي طَيْفُ لعمرةَ شائقِي ومُهيجِي[191]

فالمفعول قد حذف في قوله : « وأكاد أسلو » فلم يحدد الشاعر أي شيء يُسليه، وما ذلك إلا لإثارة الذهن وإعمال الفكر .

4 - وقد تحذف متعلقات الجملة ، في مثل قوله : «الطويل»

فتًى جَمَعَ اللهُ المَكارمَ عِنْدَهُ فأمْسَى بها خيرُ الأنَامِ وأصْبَحا[192]

والتقدير أصبح بها خير الأنام، ومسوغ الحذف هنا الإيجاز.

ومما نجد في كثير من قصائده استعراض أغراض المسند إليه ، ومنها على سبيل المثال :

---

(190) ديوان الستالي، ص 102، مرجع سابق

(191) ديوان الستالي، ص 88 ، مرجع سابق

(192) ديوان الستالي، ص 120 ، مرجع سابق

1- تسخير المبدأ :

ولا مقتضى للعدول عنه ، والمعلوم أن المبتدأ مقدم على الخبر ، والمسند إليه في كثير من حالاته يكون مبتدأ ، وذلك في مثل قوله: «المتقارب»

مُحمَّدٌ السَّابقُ النَّاسَ طبعاً وقولاً، وفعلاً ، وحسناً و ريَّا[193]

ومن ذلك أيضًا قوله: «الطويل»

أبُو العَرَبِ ابتزَّ الكمالَ وهكذا تراضَى على تفضيلِهِ الكُلُّ بالصُّلحِ[194]

فالمبتدأ في الأبيات « محمد ، أبو العرب » والخبر في البيتين جملة فعلية، وذكر المبتدأ لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه.

2- زيادة الإيضاح والتقرير : وذلك كما في قوله : «المتدارك»

هُوَ أبْداهُ ويُعيدُ كمَا هو أوْجدَهُ بَعْدَ العَدَمِ[195]

لقد ذكر المسند ،وهو المبتدأ « هو » العائد على الله، ثم كرره مرة ثانية ، ليبين أنه وحده دون غيره ، الذي بدأ الخلق وأعاده وأنشأه من العدم ، ليقرر ويوضح استحقاق المولى بالعبادة دون غيره ، ومن ذلك قوله أيضا : «المتقارب»

أولئِكَ أهلُ العُلا والأيـــادِي أنافوا فروعاً وطابُوا أصُولاً
هُمُ المُطعِمونَ عَبيطُ المَهارى إذا الرِّيحُ هبَّتْ بليلٍ بليلا[196]

لقد ذكر الشاعر في البيت الأول « المسند إليه »، وهو المبتدأ في قوله « أولئك » ، ثم كرر هذا المسند مرة ثانية في البيت الثاني ، في قوله : « هم » ليقرر أن هؤلاء دون غيرهم أصحاب الفضل والعلا والكرم.

---

(193) ديوان الستالي، ص 454 ، مرجع سابق .

(194) ديوان الستالي، ص 101 ، مرجع سابق .

(195) ديوان الستالي ، ص 385، مرجع سابق .

(196) ديوان الستالي ، ص 376، مرجع سابق .

و نستعرض نموذجا آخر مثل قوله: «الطويل»

هُمْ دَوَّخُوا الأمْلاكَ قِدْما وثـبَّـتوا عبادَ العُلى بالبيضِ والسُّمرِ والجُرْدِ
وهُمْ شيَّدوا بيْتَ العَتيكِ وأيَّــدوا لهُمْ جبــلاً في العِـــزِّ ليـسَ بِمُهنَّد
وهُمْ ورَّثُوا أبناءَ نبهـانَ سُـؤددا تَرى كُلَّ حُـرٍّ عِنْدَهم فيه كالعبْدِ[197]

إن كل الجمل الخبرية المثبتة في الأبيات ، إنما جاءت لتقرر، وتوضح وتثبت صفات القوة والشجاعة والعزة والمنعة لهؤلاء القوم دون غيرهم .
وكذلك قوله: «البسيط»

هُمُ المُلوكُ سَكنًّا في جِوارِهُمُ ظِلُّ الغِنَى وجنينا يانعَ الثّمَرِ[198]

فوجود المسند إليه (المبتدأ) في البيت الأول ضروري ، ليضاف إليه سبب الإنعام، وينسب إليه ويقرر، وحتى يكون الخبر له وليس لغيره ، وفي البيت الثاني ليضاف إليهم – لا سواهم - سبب الأمن والأمان ، وفي الأمثلة السابقة تقدم الخبر على المبتدأ ، وفائدة هذا التقديم إنما هو التخصيص ؛ أي قصره عليه بحيث لا يتعداه إلى غيره .

1- **المدح والتعظيم :** ومنه قوله : «البسيط»

اللهُ قدَّرَ أَسْبابُ العُلى لهُمَا مَنْ قَادِرٌ دفعَ ما يأتِي بهِ القَدَرُ[199]

فقد ذكر المسند إليه في الشطر الأول وهو لفظ الجلالة الواقع مبتدأ ؛ للتعظيم والتمجيد.
و قوله أيضا: «الكامل»

أنتَ الحقيقُ بكلِ ذكرٍ صالحٍ ويحقُّ أن يُثنَى عليك، وتمْدَحا
أنتَ الذي في الجدِ ينفقُ مالَه وتُعِدُ نفسَكَ بالفضِيلةِ أرْيَحَا[200]

---

(197) ديوان الستالي ، ص 155، مرجع سابق.

(198) ديوان الستالي ،ص 212 ، مرجع سابق.

(199) ديوان الستالي ،ص 225 ، مرجع سابق.

(200) ديوان الستالي ،ص 111 ، مرجع سابق.

فالبيتان لا يخلوان من نبرة المدح والتعظيم ، والتي تتجلى في قوله :« أنت الحقيق بكل ذكر صالح » وقوله: « أنت الذي في الجد ينفق ماله » وذكر المسند إليه وهو الضمير « أنت » الواقع مبتدأ للمدح والتعظيم.

وبعد هذا التوضيح لموضوع الذكر والحذف الوارد في شعر الستالي ، الذي يمكن اعتباره من العناصر التجميلية للغته وأسلوبه ، وعلى ضوء ذلك يمكن أن نقول: إن الذوق الأدبي للأديب البليغ في فهمه وتذوقه للأسلوب ، هو الذي يوحى إليه بما يمكن أن ينشئه من إبداع في قوله ، أو كتابته ، ببلاغة ترتقي في المراتب ، بحسن البيان وروعته ، حسب ما يتعلق فيها بأرقى الأساليب ، كما نجد من بين خصائص أسلوبه ما يلي :

ثانيا: التقديم والتأخير :

يعتبره عبد القاهر في دلائل الإعجاز: باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان.[201]

ومن أمثلة التقديم والتأخير عند الستالي قوله مادحا : «الكامل»

لهُ الأَزْدُ قوْمٌ والعَتِيكُ عَشيرةٌ ونبهانُ جدٌّ وابنُ نبهانَ والدُ [202]

وقوله أيضا: «الطويل»

لهُ بَحْرُ جُودٍ بالمكارمِ مُفْعَمٌ مواردُهُ للمعْتَـفِينَ غزائِرُ [203]

إن التقديم والتأخير ليسا سوى نمطين يعبران عن حالة بلاغية ، تحكم شكل البنية الإسنادية، ولا يقدم أو يؤخر عنصرا من عناصرها ، إلا حين يكون ذلك مترتبًا عن شروط تداولية أعمق ، تتكفل بمطابقة المقال – المقدم أو المؤخر – للمقام .

---

(201) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 139، مرجع سابق

(202) ديوان الستالي ، ص 194، مرجع سابق

(203) ديوان الستالي ، ص 215، مرجع سابق

ويعد التقديم والتأخير من مصادر اللبس الكبرى ، فالأصل فيه عدم اللبس ؛ لذلك كان من وصايا النقاد للكتاب ، أن يتجنبوا ما يكسب الكلام تعمية، فيرتبوا ألفاظهم ترتيبًا صحيحًا، ولا يكرهوا الألفاظ على اغتصاب الأماكن[204]. فالتقديم والتأخير عند الستالي لا يسقط في التعسف والصنعة ، وإنما يخضع لسياق الكلام ، مثل تقديم الخبر على المبتدأ، وكذا تقديم المفعول به على الفاعل، ونجد عنده عدة أمثلة في شعره ، ومن ذلك قوله : «الكامل»

يسْعَى بهِ ذو تَوْمَتيْنِ مُقلَّصٌ ذيلَ القمِيصِ بزينةٍ زُنَّارُهُ[205]

فقد تقدم المفعول « هاء الضمير في بزينة » على فاعله وهو زناره .

ونستطيع أن نستنتج مما سبق ، ومن خلال النماذج السابقة من شعر الستالي أن دواعي التقديم والتأخير تعود إلى ما يلي :

الداعي الأول :

تقوية الحكم الذي دلت عليه الجملة، وتوكيده عل ما سبق به البيان .

الداعي الثاني :

إرادة إفادة اختصاص المسند بالمسند إليه ، إذا كان في السباق ، أو السياق أو القرائن الأخرى ما يساعده على ذلك ، كالرد على مدعي خلافه ، فإذا كان يدعي انفراد غيره به ، أو مشاركته له فيه قال له : أنا فعلته ، أي : فعلته وحدي.

الداعي الثالث : الرغبة في تعجيل المسرة ، أو تعجيل المساءة ، وذلك في مواطن البشرى والوعد، ومواطن الإنذار والوعيد.

الداعي الرابع : الإشعار بأنه حاضر في التصور لا يغيب ، لذلك فهو يسبق غيره في التعبير، فيبدأ اللسان بالنطق به.

الداعي الخامس : الرغبة في تعجيل ذكره ، لما يحصل في النفس من مشاعر لذة ، إذ هو محبوب لديها ومعلوم أن المحب يتلذذ بذكر اسم محبوبته.

الداعي السادس :

مراعاة حال المخاطب الذي يسره البدء بالمسند إليه ، لتشوقه إلى معرفة أخباره ، أو استئناسه أو تلذذه بسماع اسمه .

---

(204) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ص 138، تح. ع .هارون ، مكتبة الخانجي 1985.

(205) ديوان الستالي ، ص 228، مرجع سابق

ثالثا: أسلوب القصر :

يعتبر من الأساليب التي لاقت عناية خاصة من البلاغيين، وذلك لما يضفيه على الأسلوب من قوة في التأثير ، وجمال في التعبير ، والقصر يأتي في اللغة بمعنى (التخصيص)، ويأتي القصر أيضًا بمعنى الحبس ، يقال لغة : قصر نفسه على عبادة ربه ، إذا حبسها على القيام بعبادة ربه ، وقصر جنده على ممارسة التدريب العسكري في القلعة، إذا حبسهم وألزمهم بذلك فيها ، والقصر بهذا المعنى هو: تخصيص شيء بشيء بعبارة كلامية تدل عليه.

وأدوات القصر تثبت الفعل لشيء وتنفيه عن سواه ، وعند الشاعر الستالي إثبات صفات وخصال وأفضال تخص سلاطين وأعيان بني نبهان، فصار القصر في تعبيره وكلامه على نوعين ، القصر الحقيقي ما كان النفي عامًا يشمل غير المقصور عليه ، ويتوجه النفي فيه إلى كل ما عدا المقصور عليه ، والقصر الإضافي حين يكون النفي يتوجه إلى مخصوص أو معين ، مثل بني نبهان ، إذ يختص فيه المقصور بالمقصور عليه ، بحيث لا يتعداه إلى ذلك الشيء.

لكن المعول عليه أولاً وأخيراً عند الشاعر الستالي ، هو قصده من المدح ، فإنه قصد نفي العموم ، فكان القصر عنده حقيقيًا ، خاصة عند ما وجه مدحه لبني نبهان من سلاطين وأعيان ، فصادف هذا القصر في التعبير مطابقة واقع العصر، وسلطة بني نبهان ،فصار القصر قصراً حقيقياً.[206]

وحضور القصر في شعر الستالى يؤكد اقتصار الصفة ، التي يريدها على الموصوف، فتعددت لذلك طرق القصر وأشكاله.

ومن أمثلة القصر عند الستالي قصره الصفة على الموصوف ، حيث قصر صفة الزينة والجمال على حسن ممدوحه فقال : «الطويل»

فَمَا هُو إلاّ زينةً لملوكِها ولو عقِلُوا فدوهُ بالمالِ والأهْلِ[207]

وليس المقصود بالوصف في باب القصر النعت النحوي الذي يتبع منعوته ، بل هو كل معنى من معاني يتصف بها موصوف ما ، كالفعل يتصف به الفاعل بحسب كونه فاعلاً، ويتصف به المفعول به حسب كونه مفعولا به ، كالخبر يتصف به المبتدأ ، وكالحال يتصف به صاحب الحال ، وكفعل ما يتصف بكونه قد وقع في مكان ما أو زمان ما، هكذا.

---

(206) توفيق الفيل، بلاغة التراكيب ،دراسة في علم المعاني، ص 222 ، مرجع سابق

(207) ديوان الستالي، ص 358 ، م.س

كما قصر الموصوف على الصفة فقال: «الطويل»

وما أنتَ إلاّ حاجةُ النَّفسِ لو رأتْ سَبيلاً للجَّتْ فيهِ مهتوكةُ السِّترِ[208]

فقد قصر ممدوحه على طلب الحاجة منه ، وقصر السبيل عليه دون غيره ، ولما كان القصر أحد أهم الوسائل الفنية ، التي تضفي على الأسلوب قوة ، وتزيده تأثيرًا في بلوغ المعنى المراد ، فقد نوع الستالى فيه، ولم يقتصر على طريقة واحدة ، ولا على ضرب واحد، فاستخدم النفي والاستثناء تارة ، والقصر بـ(إنما) تارة أخرى ، وتقديم ما حقه التأخير أحيانًا ، والعطف بـ(بل) أو (لكن) أحيانًا أخرى.

فمن شواهد استخدامه النفي والاستثناء (ما وإلا ، أو النفي والاستثناء ، وهي أداة تجمع بين أداتين، هما ما التي تفيد النفي ، وإلا التي تفيد الاستثناء ، ومن هنا فإن اجتماع أي أداة للنفي والاستثناء يفيد معنى القصر والاختصاص)[209].
مثل قول الستالي :

وما أتبعَ الأصحابَ إلا تعلةً ولستُ أرى فيهم لبيباً مُهذّبا[210]

فقد قصر العشق على الوجوه وخدودها وعيونها وثغورها.
وأيضًا يستخدم بتقديم ما حقه التأخير، والأصل المستقر في العربية أن هناك أمورًا تتقدم في الكلام على غيرها ، كتقدم المبتدأ على الخبر، والفاعل على المفعول به ، أما التقديم الذي يأتي على خلاف الأصل فيفيد في هذه الحالة التخصيص ؛ وذلك مثل قول الستالي : «الطويل»

لهُمْ دوحةُ المجدِ العتيكي عرقتْ أرومُتها في الأصلِ والفرعِ باسقُ
لهمْ جبلُ العــزِّ المنيــعِ سمتْ بهِ قُدامسُ شــمٍّ باذخاتٍ شواهقُ[211]

فقد قصر المجد، وذكاء المحتد ، وعلو الأصل لممدوحيه بتقديم شبه الجملة (لهم).
وأخيراً يأتي القصر مستخدمًا العطف بـ (بل) ، والعطف بكلمة (بل) يفيد القصر، والمقصور عليه بها هو ما بعدها ، المعطوف بها : ومن ذلك: «البسيط»

ومَن إذا اشتدَّتِ البلوى تقولُ لهُ يا فارجَ الكربِ بلْ يا موسعَ الضيقِ[212]

---

(208) ديوان الستالي ، ص 253 ، م.س.

(209) أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص133،دارغريب ، القاهرة.

(210) ديوان الستالي ، ص 58، مرجع سابق.

(211) ديوان الستالي ، ص 302 ، مرجع سابق.

(212) ديوان الستالي ، ص 312 ، مرجع سابق.

وكل هذا يفيد تخصيص شيء بشيء ووقفه عليه بحيث لا يتعداه إلى غيره.

ثانياً: الأسلوب الإنشائي :

إذا كان المقصود من الجملة الخبرية ، أن محتواها سواء أكان إثباتًا أم نفياً له واقع خارج العبارة ، يطابق هذا المحتوى ، فنصف الكلام بالصدق ، أو لا يطابقه فنصف الكلام بالكذب، فإن الجملة الإنشائية ليس القصد منها إفادة، أن محتواها يطابق نسبتها الخارجية، وإنما القصد إلى إنشائها أمر آخر[213] ، وتتنوع أساليب الإنشاء ما بين أسلوب التمني ، والاستفهام والأمر، والنهي ، والنداء إلى غير ذلك من أساليب الإنشاء .

والمتأمل في ديوان الستالي يجد كثيرا من هذه الأساليب ، التي يمكن ردها إلى نوعين :

1- الإنشاء الطلبي : وهو ما يستدعى مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب ، وقد عني به البلاغيون ، وذلك لما له من أثر في الكلام ، وما يضفيه عليه كل نوع من أنواعه من فوائد.

2- الإنشاء غير الطلبي : وهو ما لا يستدعى مطلوبًا وقت الطلب وله صيغ متعددة منها : أسلوب المدح والذم ، والقسم ، والتعجب والشرط.

وقد اعتنى البلاغيون بدراسة الإنشاء الطلبي ، وقاربوا الاعتبارات التي تتوارد عليه المعاني ، التي تجعله من الأساليب الغنية ذات العطاء والتأثير ، التي نلمسها في أساليب الشاعر الستالي ، وهذا بخلاف الإنشاء الذي ليس وراءه طلب ، فليست أساليبه مما تتوارد عليها المعاني [214] ، ومن أنواع الأسلوب الإنشائي الطلبي ، الذي نجده بكثرة في قصائد الشاعر :

1- التمني :

هو طلب حصول الشيء على سبيل المحبة ، والشيء المطلوب دائمًا ما يكون غير متوقع، أو ما لا سبيل إلى تحقيقه ومن هذا قول الستالي : «البسيط»

ألا ليْتَ أهلَ الأرضِ في الحزنِ والسَّهلِ فِداءٌ لذُهلٍ كلِّهمْ وبني ذُهلِ[215]

فالشاعر يتمني أن لو كان أهل البسيطة كلهم فداء لذهل وبنيه ، وهو أمر مستحيل تحقيقه.

ومثل قوله : «البسيط»

ليْتَ الصُّدودَ وفيما بيننا صَددٌ باقٍ وفِيمَ التَّمني بعدَ ما بعدُوا[216]

(213) محمد أحمد أبو موسى ، دلالة التراكيب ، دراسة بلاغية، ص 190، مكتبة وهبة.

(214) دلالة التراكيب ، ص 197 ، مرجع سابق .

(215) ديوان الستالي ، ص 358 ، مرجع سابق .

(216) ديوان الستالي ،ص 122، مرجع سابق .

فهو يتمنى لو ظل أحباؤه مقيمين ، ولم يظعنوا حتى ولو لم يكن بينه وبينهم سوى الصدود ، وهو أمر ليس مستحيلاً ، وإن كان صعب التحقيق، كما يبدو من الشطر الثاني في البيت.

وهناك أدوات أخر للتمني في أساليب الشاعر، خرجت عن أصل وضعها مثل : (هل ، لو ، لعل) واستعملها مكان (ليت) للتمني ، وهذا الاستعمال لابد له من غرض بلاغي ، ولفتة بيانية ، كان يهدف إليها الشاعر .

فاستعمل (هل) للتمني عند ما أراد أن يبرز التمني في صورة الممكن ، الذي لا نجزم بانتفائه؛ وذلك لكمال العناية به ،[217] ومن أمثلة التمني بـ (هل) عند الستالي قوله : «البسيط»

هلْ حانَ للصَّبِّ قُرْبٌ من أحبَّتِهِ أو حانَ منهُ على الفُقْدانِ مُصطبِراً؟[218]

والمتمني هنا هو قرب وصل المحب للأحباب ، وقد جاء بصورة الممكن ، و (هل) في أصلها أداة استفهام ، والمستفهم عنه أمر ممكن الوقوع .

وقد استعمل في التمني حرف (لو) لإبراز التمني في صورة الممكن، إلا أنه عزيز المنال يصعب تحقيقه ، إذ إن حرف (لو) يشعر بعزة الأمر المرجو المطموع فيه ، ومن هذا قول الستالي ، وهو يتمني زيارة المحبوبة في ساعة صبوة ، لترى مدى ما ستلقاه من الرقة والقبول ، وهذا في رأي إعجاب بالنفس ، وهو مما يدل على وسامته : «الطويل»

أما إنِّهُ لو زُرتِنا حينَ صبوةٍ لأدنتكِ منَّا رقةٌ وقبولُ[219]

وكذلك قوله متمنيًا عودة الزمان الذي مضى والأمس الذي ولى : «الطويل»

فيَا حُسْنَ دُنيانا ويا طِيبَ عَيشِنا لو أنَّ زماناً كانَ بالأمسِ عائدُ[220]

---

(217) فضل حسن عباس، البلاغة العربية وأفنانها، ج1ص58، دار الفرقان للنشر.

(218) ديوان الستالي ، ص 202 ، مرجع سابق .

(219) ديوان الستالي ، ص 322 ، مرجع سابق .

(220) ديوان الستالي ، ص 193، مرجع سابق .

ومن أدوات التمني التي سخرها الشاعر ضمن سياق خارج عن أصل معناها (لعل)، فإن أصل وضعها للترجي ، والغرض من استعمالها للتمني لكي تدل على استحالة الأمر المتمني بها[221].«الطويل»

تركتُ مُتونَ العِيسِ مَفلولةَ الشَّبا بوخدِ المهارى دامياتِ المناسمِ
لعلَّ النّوَى يـزدادُ للقلـبِ سلـوةً بِمُنْدمِلٍ من جُرحهِ المتلاحمِ[222]

فهو يتمنى أن يزيد النوى القلب سلوة ، ولكن هذا لم يحدث ، فزاده البعد لوعة ، مما يجعل التمني بـ (لعل) هنا أمرا مستحيلا ؛ لأن (لعل) وضعت في أصل الوضع للترجي ، وهو ترقب حصول الأمر، فلو كان المتمني بها أمر ممكن لالتبس الأمر، وفهم منها الترجي ، لذا لا يتمنى بها إلا الأمر المستحيل ، وهذه نكتة بيانية دقيقة تدل على دقة الوضع في العربية ، وسلامة الطبع لأهلها[223].

2- الاستفهام :

فإذا كان الاستفهام يعني طلب الفهم ، من أجل حصول صورة المراد فهمه في النفس ، وإقامة هيأته في العقل ، وهذا هو الذى قاله البلاغيون في تعريف الاستفهام، وهو طلب حصول صورة الشيء في الذهن بإحدى أدوات الاستفهام ، وتصنف أدوات الاستفهام إلى نوعين، فهي : إما حرف أو اسم يتضمن معناه[224]،وهذه الأدوات قد وظفها الشاعر بطرق متنوعة ، منها :

أولاً ـ الهمزة : استعمل الشاعر لطلب التصور ، كما استخدمها لطلب التصديق ، وإذا كانت الهمزة للتصديق فلا يجوز ذكر المعادل بعدها ، ويكون جواب الاستفهام بنعم أو لا ، أما إذا كانت الهمزة للتصور فإنه يتعين أن يليها المستفهم عنه ، ويذكر له غالبًا معادل بعد أم المتصلة ، وقد يحذف هذا المعادل إذا وجد ما يدل عليه ، وجواب الاستفهام حينئذ يكون بتعيين المستفهم عنه ، وهذا ما ينبغي مراعاته عند بناء الجمل وصياغة العبارات ، بحيث لا يتناقض آخر العبارة مع أولها. [225]

---

(221) فضل حسن عباس ،البلاغة العربية وأفنانها، ج1ص161 ، مرجع سابق .

(222) ديوان الستالي ، ص 382، مرجع سابق.

(223) فضل حسن عباس ،البلاغة العربية، فنونها وأفنانها ،علم البيان والبديع،ج1 ص 161

(224) ركن الدين محمد الجرجاني ، الإرشادات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص88 .

(225) بسيوني عبدالفتاح فيود ، دراسات بلاغية ، ص 53 ، مؤسسة المختار ، القاهرة 1998.

فقد ورد في شعر الستالي الاستفهام بالهمزة عن مضمون الجملة المنفية ، ومنها الهمزة مع (لم) ، كقوله : «الطويل»

ألمْ تَرَ أنَّ الحلمَ للشّيبِ زينةً ولهو التَّصابِي بعدَ مرِّ الصِّبا جهلُ؟[226]

هنا الهمزة دخلت على نفي (لم تر) ، وغالبًا ما يتضمن هذا الاستفهام معنى التقرير أو الإنكار ، وهنا أفاد معنى التقرير ، فالشاعر يقرر حقيقة ، ألا وهي أن الحلم مع الشيب زينة ، وأن التصابي بعد فوات الشباب هو عين الجهل.

وقوله: «الطويل»

ألمْ تَرَ أنّي مَا مُنيتُ بحاجةٍ ولا نكبةً إلا دعوتُ لها ذُهلا؟[227]

هنا الهمزة دخلت على نفي (لم تر) ولها أحد معنيين:

إنكار الشاعر وعدم لجوئه في النكبات إلى غير ذهل ، أو التقرير، وأيا كان معناها فإن الاستفهام بها كشف عن صفات الممدوح التي يفخر بها الشاعر، ومن أجل هذا يقرر بأنه ليس له غيره يدعوه إذا نزلت به نازلة.

وقوله : «المتقارب»

أرى الناسَ ضَلوا طريقَ المعَالي ولم يجعلوا فعلَ ذُهلٍ دليلا

ألم يعلمُوا كيفَ تُؤتَى المعالي وأنَّ العُلى لا تُواتي البخيلا؟[228]

الاستفهام بالهمزة عن مضمون الجملة المثبتة ومثلها الهمزة مع اسم الفاعل :

كقوله : «البسيط»

أرائِـــــحٌ أنتَ أم غـــادٍ فمُبتكـــــــرُ مِن آلِ عمرةَ أم ثاوٍ فمنتظرُ؟

أم حاجةُ النفسِ حيْرَى ضلَّ صاحبُها على مواردِ وعدٍ ما لها صدرُ ؟[229]

---

(226) ديوان الستالي ، ص 352 ، م.س

(227) ديوان الستالي ، ص 372 ، م.س

(228) ديوان الستالي ، ص 375 ، م.س

(229) ديوان الستالي ، ص 223، م.س

فهو يسأل نفسه عما يجب أن يفعله تجاه (عمرة)، وهي التي سببت له الحيرة،هل يروح أم يغدو؟ أو يرحل أم ينتظر؟ وما زادته حاجة نفسه - في رغبتها الوصول - إلى عمرة إلا حيرة، فاستفهم بالهمزة في الشطر الأول، ثم جاء بأم ويقصد بها الإضراب، وعلى الرغم من تلك الحيرة التي جاءت من شدة الحب ، فهو ثاو عليها ، ولن يزيده هذا الحب إلا حيرة على حيرة.
ونجد مثل قوله : «الطويل»

أعِندكَ مِن فرْطِ الصَّبابةِ ما عندِي فيُعلمُ ما أخفي بظاهرِ ما أبدي؟[230]

فهو ينكر على محبوبته ، أنه لم تبلغ به الصبابة ما بلغت به ، إلى الحد الذي يعلم من خلاله ما يخفيه من الحب والصبابة ، على الرغم من كتمانه ذلك ، غير أنه من فرطها أبدت ما يخفيه.

ثانيا : (هل) : استخدمها الشاعر لطلب التصديق ، وهي أدل على كمال العناية بحصوله ، ولهذا كان يريد من ممدوحيه تصديق ما يصفهم به ، ولهذا قال البلاغيون : إن قولك : هل زيد منطلق؟ أقوى دلالة على طلب حصول الانطلاق، والاهتمام بوقوعه من أن تقول: أزيد منطلق؟ وقالوا : إن العدول عن الهمزة إلى (هل) في مثل هذا المثال ، لا يحسن إلا من البليغ، هو الذي يلتفت إلى تلك الدقائق ، ويراعي هذه النكات البلاغية ، ويقدر على تطويع الكلام وصياغة العبارات على حسب ما يقتضيه المقام.[231]

وخلاصة هذا ، أن (هل) تدخل في الأصل على الأفعال ، فإذا دخلت على الاسم كان ذلك لاعتبار بلاغي ، وقد وردت (هل) في شعر الستالي داخلة على الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، من النماذج التي يمكن الاستشهاد بها قوله : الطويل»

خليليَّ بعدَ الشيبِ هلْ يَحسنُ الهزلُ وهل للغواني عند ذي عَدَمٍ وصْلُ[232]

هنا دخلت (هل) على الفعل المضارع ؛ لأن الشاعر ينكر أن يستحسن الهزل بعد المشيب ، ويستبعد وصل الغواني بمن كبرت سنه.
ونجد قوله كذلك: «البسيط»
وليفخرنَّ بهمْ ذُهلٌ ويَعربُ هل ترى مزيداً على هذا لِمُزدادِ[233]

---

(230) ديوان الستالي ، ص 126، م.س

(231) بسيوني ع ،علم المعاني ،ص214،م.س

(232) ديوان الستالي، ص 352، م.س

(233) ديوان الستالي ، ص 147 ، م.س

هنا دخلت (هل) على الفعل المضارع ، وقد أفاد الاستفهام عند الشاعر معنى النفي، لأنه لم يستطيع أحد أن يطاول ذهلا ويعربا ، فيما بلغا من الشرف والرفعة وعلو النسب.

كما استعمل هل مع الفعل الماضي مثل وقوله : «الطويل »

خليليَّ فيمَا رُمْتُما هلْ وجدتُما لما فاتَ من شرخِ الشبيبةِ مَرْجعا؟[234]

فقد أدخل (هل) على الفعل الماضي (وجد) ، وأفاد الاستفهام بها الالتماس ، حيث يطلب الشاعر من خليليه أن يجدا له سبيلا إلى عودة الشباب ، وهو يعلم أنه أمر محال ، لكن التماسه هذا جاء في ثوب النصيحة ، ليعكس ثقة الشاعر بما يراه، وأنه صادر عن تجربة حقيقية.

وهل إذا ذكر بعدها (أم) فإنها تؤدي إلى التناقض ، فهل تفيد أن السائل جاهل بالحكم ، وأم المتصلة تفيد أن السائل عالم به ، مثل ما ورد عند الشاعر: «البسيط»

هلْ أنْجزتْ لكَ وعْدَ الوصلِ أسماءُ أم شانَ موعِدُها مَطْلٌ وإنساءُ؟[235]

وهي في هذا السياق جعلت من المطل والإنساء مناقضا لإنجاز الوعد.

ولكن عند ما تدخل (هل) على الاسم يكون النفي بها أقوى كقوله : «المتقارب»

ألا إنَّ ذُهلا لهُ الفضلُ حقًا فإنْ قيلَ هلْ مثلُهُ ؟ قلتُ: كلا[236]

دخلت (هل) على (مثله) ليفيد نفي الفضل عن غير ذهل.

كما سخر هل مع الضمير المنفصل مثل قوله: «الطويل»

ذَمَمْتُ إلى القلبِ البَطالةَ والصِّبا وقلتُ لهُ يا قلبُ هل أنتَ مُسعِدي؟ [237]

فالخطاب إلى القلب بصيغة الاستفهام ، يعكس نفسية الشاعر اليائسة من السعادة ، على الرغم من وجود اللهو والصبا.

وبهذه النماذج التي سقناها يتبين كثرة الشواهد ، التي جاءت فيها (هل) بمعنى النفي، فشكلت تلك المعاني الجديرة بالتأكيد ، وسبب العدول عن النفي إلى الاستفهام ، هو رغبة الشاعر في التقرير، لانتزاع تلك الحقائق من نفس كل مستمع ، لأنها تمثل تجارب لكل إنسان وليست تجربة خاصة .

---

(234) ديوان الستالي ، ص 281 ، م.س

(235) ديوان الستالي ، ص 1 ، م.س

(236) ديوان الستالي ، ص 380 ، م.س

(237) ديوان الستالي ، ص 150 ، م.س

ومن حروف الاستفهام التي استعملها الستالي :

1- كيف : وقد ترد استفهامًا حقيقيًا ، وقد تخرج مخرج التعجب [238]ويري سيبويه أن : كيف تكون للسؤال عن الحال ، وقد تكون للتعجب والتوبيخ لا على الاستفهام المحض ، وقد جاء الاستفهام بـ (كيف) في شعر الستالي في عدة قصائد ، مثل قوله : «المتقارب»

ألم يَعلمُوا كيفَ تُؤتى المَعالي وأنَّ العُلى لا تؤتي البخيلا[239]

هنا دخلت (كيف) على فعل مضارع مبني للمجهول (تؤتي)، ونائب الفاعل (المعالي) ، وتضمن الاستفهام بها إنكاراً لفعل ، يرى الشاعر أنه لا ينبغي أن يكون ، وهو نفي المعالي عن كل بخيل مقتدر.

ومثل قوله أيضا : «الكامل»

كيفَ اغترارُكَ بالزمانِ وقد تَرى قُربَ اتصالٍ عمارُه بخرابهِ؟ [240]

هنا أفادت (كيف) عند الشاعر معنى التعجب أي : كيف تغتر بالزمان على الرغم من تقلبه ؟ ودخول الاستفهام التعجبي على الجملة الاسمية دليل على استمرار التعجب ، وثبوته باستمرار مضمون هذه الجملة ، أي أن التعجب قائم ما دام السؤال عن الاغترار بالزمان، وعدم النظر إلى تقلباته .

2- (من) :

استخدم الشاعر (مَن) للسؤال عن الجنس من ذوى العلم[241] كما تفيد السؤال عن العارض المشخص لذوي العلم ، وهذا أظهر في كثير من الأبيات الشعرية بالديوان ، لإفادة التشخيص ،ويرى أكثر الدارسين المحدثين أن (من) يستفهم بها عن العاقل ، يقول الدكتور محمد أبو موسى : « من يطالب بها تصور من يعقل ، كقولك : من عندك.[242]

وقد وردت (من) في شعر الستالي في صيغ متعددة، منها قوله :

« الرمل »

مَنْ لِصبٍّ شَفّهُ طيفُ حُبٍّ حشوُ قلبٍ دائمِ الخفقانِ؟[243]

(238) عبدالله بن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب ج1ص 205 ،دار إحياء التراث العربي.

(239) ديوان الستالي ، ص 375 ، م.س

(240) ديوان الستالي ، ص 44 ، م.س

(241) أبو يعقوب يوسف السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 113، دار الكتب 1983 بيروت

(242) محمد أحمد أبو موسى، دلالة التراكيب ، ص 205 م.س

(243) ديوان الستالي ، ص 405 ، م.س

هنا دخلت أداة الاستفهام الدالة علة التحير والتحسر على اسم (صب) والبداية بالاسم يدل على ثبوت ذلك الصب والحب ، وأنه مستمر في صبابته وحبه ومستمر في الخفقان.

وقوله : « أحذ الكامل »

من مُنْكِرٌ شرَفَ العتيكِ ومَن مُخفٍ فضائلَ ما بهِ حُمِدُوا ؟[244]

فالاستفهام هنا أفاد التعجب فشرف العتيك ظاهر، وفضلهم واضح بما لا يدع مجالاً للإبكار .

3- (ما) :

قد وظف الشاعر (ما) للسؤال عن الجنس ، كما استعملها فيما يطلب به ، إما شرح الاسم ، وإما ماهية المسمى.[245]

و(ما) اسم استفهام ليس بمختص ، يدخل على الجملة الاسمية والفعلية سواء ، كما ورد في كثير من قصائد الشاعر، فإن دخل على الاسم كان هذا الاسم عاقلاً أو غير عاقل، فهو لتحديد موضع الاستفهام وتخصيصه ، وإن دخل على العاقل فهو للاستفهام من عموم ذلك الاسم، وأما إن دخل على فعل فهو للاستفهام عن الحدث ذاته.[246]

ومن بين الأمثلة الشعرية التي وردت فيها أداة الاستفهام بـ (ما) عند الشاعر الستالي قوله : « الكامل »

ما حالُ آشّمطَ ليسَ يُقبلُ عُذرُهُ بينَ العذاري حينَ شابَ عِذارُهُ؟[247]

فالاستفهام بـ (ما) يمتزج فيه الشعور بالحسرة والألم ، على ما فات من عهد الصبا وأيام الشباب.

---

(244) ديوان الستالي ، ص 191 ، م.س

(245) الإيضاح ، ص 137، م.س

(246) عاطف فضل ، تركيب الجمل الإنشائية ، ص436 عالم الكتب ،2004

(247) ديوان الستالي ،ص 227، م.س.

4 - متى :

وأما(متى)عند الشاعر فقد جاءت صيغتها للدلالة على السؤال عن الزمان، ومنها قوله : من الكامل

ظَـلْنا نُسـائلُها متى عَرِيَـتْ أو هـلْ لهـا بقـطينِها عِـلْمُ؟[248]

فالسؤال بـ (متى) موجه إلى الديار مشخصًا لها، سائلاً إياها، متى خرجت من ساكنيها، وهو استفهام لإفادة الألم والحسرة ، عند الشاعر.

وقوله : « الطويل »

مَتى تَرتَوي الآمالُ مِن وردِ مطلبٍ وقدْ مُنعتْ بالبُخلِ منَّا المَوارِدُ[249]

فالشاعر يتساءل متى يجود عليه لتحقق آماله ، بعد منع البخل المعطين أن يجودوا ، فالاستفهام هنا يحمل أمرين : أحدهما : الاستنكار الناتج من بخل الناس ، وثانيهما : الحث على استنهاض الهمم في السخاء والعطاء .

5- أين :

فالشاعر سخر (أين) للسؤال عن المكان، فأصبحت استفهامًا عن مكان ، وشرطًا عن مكان[250] وقد وردت هذه الأداة في شعر الستالي بنسب متفاوتة ، مثل قوله:« الكامل »

أيْنَ الجبِابرةُ الذينَ طغُوا في ملكِهم وبِعزِّهم مَرَدُوا[251]

الاستفهام بـ (أين) هنا يجسد حقارة هؤلاء الطغاة وجبروتهم ، وما أوتوا من ملك أمام جبروت الله وملكه ، والسؤال في البيت ليس عنهم بل عن مصيرهم يوم القيامة ، وسأل عنهم للدلالة عن ضعفهم وهوانهم ، ولم يصرح بمكانهم للدلالة على شدة عذابهم ، فلا يعلم أحد مكان عذابهم إلا الله، وقوله : (وبعزهم مردوا) يريد " تمرّدوا " فحذف التاء والتضعيف ليستقيم الوزن .

---

(248) ديوان الستالي ، ص 392 م.س

(249) ديوان الستالي ، ص 162 ، م.س

(250) أبو الحسين بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة، ص142،مطبعة الحلبي، القاهرة

(251) ديوان الستالي ، ص 188 ، م.س

وكذلك نجد قوله : « البسيط »

أينَ الذينَ حللنا في جِوارِهُمُ شطّ الحِمى قبلَ توديعٍ وتشتيتِ؟[252]

نلاحظ أن الشاعر قد وظف الاستفهام بـ (أين) ، فجاء هنا كناية عن بعد من أحبهم ، وقد جاء بعدها الاسم الموصول (الذين) ، والتقدير أين مكان الذين ، فحذف ذكر المكان للدلالة على الإمعان في البعد ، وإظهار الجهل بمكانهم ، مما أعطى بعدًا نفسيًا آخر، يشعر بالحيرة والأسف بسبب جهله لمكانهم ، ومن بين أدوات الاستفهام التي استعملها في تعابيره الشعرية.

6 - أي :

اتخذ الشاعر من (أي) وسيلة لإثارة سؤال عن العدد ، المميز لشيء عما يشاركه في أمر ذاتيًا أو عرضيًا ، كما يسأل بها عن العاقل وغير العاقل ، وقد يستفهم بها عن شيء من شيء هو بعضه[253] وقد وردت (أي) في شعر الستالي في صيغ مختلفة ، منها قوله: « الطويل »

إذا كانَ لا يُسطاعُ إحصاءُ فضلِكُمُ ففي أيِّ شيءٍ طولُ مدْحِ المطوَّلِ؟[254]

فالاستفهام بـ (أي) تضمن نفيًا ؛ لأنه يصعب عليه إحصاء فضل الممدوح ، ومن ثم فإن مدائح الشاعر لا تستطيع أن توفي بذلك وإن طالت ، فهو يستفهم بها عن فضائل الممدوح، التي لا تعد ولا تحصى.

ومنها قوله في الاستفهام التعجبي : « الطويل »

ولله صَبري أيُّ وجدٍ أكنَّهُ وشوقٍ عليهِ باطنُ القلبِ مُطبِقُ[255]

---

(252) ديوان الستالي ،ص 78 ، م.س

(253) المبرد، المقتضب في اللغة ج4 ص 217،ط. الأوقاف المصرية ، القاهرة 1994

(254) ديوان الستالي ، ص 328 ،م.س

(255) ديوان الستالي ، ص 304 ، م.س

فالاستفهام هنا بـ (أي) كشف عن عظيم حبٍّ ، وشدة شوق ، وقلب محترق ، لكنه مع هذا كله يقابله صبر المحب ، فالاستفهام هنا استفهام تعجبي ، يُوهِمُ به المتلقي بأن له تحمّل العشّاق الأوفياء .

وبهذا يتبين أن صياغة الجملة الاستفهامية عند الشاعر الستالي ليست على طريقة واحدة، ولكنها تتنوع في الصياغات بحسب السياقات وحاجة المعاني .

ثالثا: الأمـر : من الصيغ التعبيرية التي تطبع أسلوب الشاعر، صيغة الأمر، الذي يعني به طلب الحصول على الشيء ، سواء كانت عطايا أو هبات ، أو محبة ووصال ، وله صيغ أربع، هي : فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر ، والمصدر النائب عن فعل الأمر ، وقد ورد في شعر الستالي من هذه الصيغ صيغتان :

1- فعل الأمر :

وهذه الصيغة معروفة عند الدارسين من نحويين وبلاغيين وأصوليين ، جاءت عن العرب بهيئتها المعروفة (افعل)، كما تعرف بعلامتين مجتمعتين ذكرهما ابن هشام هما :

« الدلالة على الطلب ، وقبول ياء المخاطبة ».[256]

ويتركز اهتمام البلاغيين على خروج الأمر عن معناه إلى معان أخرى ، تعرف من سياق

الكلام وقرائن الأحوال ، لا من صيغة الأمر بحد ذاتها ، وذلك لما يمتاز به من لطائف بلاغية .

ومن ظواهر الأمر في شعر الستالي :

1- **أفعال الأمر** : التي عطف على بعضها كقوله : «المتقارب »

فأجملْ وأجملْ وأغضِ وأغمضِ إذا أنتَ حاولتَ جارًا وخلاً[257]

فالأفعال (أجمل ، جامل ، أغض ، أغمض) كلها تفيد النصح والإرشاد ، وتكرار فعل الأمر بالصيغ المختلفة لإفادة الاستمرار في النصح..

---

(256) ابن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى ، ص 2 ، دار إحياء التراث ، بيروت 1963

(257) ديوان الستالي ، ص 377 ، م.س .

كما نجد هذه الصيغة في قوله : « المتقارب »

خُذِ العزمَ والحزمَ والصبرَ وارفضِ بليْتَ وسوْفَ وجانبْ لعلّا[258]

فالأفعال (خذ ، ارفض ، جانب) وكلها أفعال للنصح والإرشاد والحث ، وتكرار فعل الأمر بالصيغ المختلفة لإفادة الاستمرار في النصح.

2 - **المضارع المقترن بلام الأمر** : نذكر من بين النماذج في قوله : «البسيط »

فلّيفخَرُوا وليعِزَّوا النَّاس غيرَهم بأنَّهمُ لهم ليْسُوا بأنْــدادِ [259]

قد دل الطلب بواسطة اللام والفعل المضارع عند الشاعر على الاستمرار المتجدد ، الذي يعني توالي عملية الفخر لحظة بعد لحظة ، ولام الأمر أفادتْ توكيد الطلب.

ونجد قوله أيضا : «البسيط »

فلّيَفخرُوا وليعِزَّوا النّاسَ غيرَهُمُ بأنَّهمُ لَهُمُ ليسُوا بأندادِ [260]

صيغة الأمر هنا بواسطة اللام والفعل المضارع ونون التوكيد ، وهي تدل على الاستمرار وتوكيد الطلب ، ومن المعلوم أن صيغ الأمر تفيد لزوم إيجاب الطلب ، لكن السياق قد يغير من هذه اللزومية ، فهناك أمور يخرج إليها الأمر من صفة لزومية إيجاب الطلب إلى صفة أخرى، ويكون بقرائن ، كما ورد عند الشاعر، ومن هذه القرائن :

أ- الدعاء : ويكون في هذه الحالة من الأدنى للأعلى ومن ذلك قوله : « البسيط »

أسْعِدْ بيُـمْنٍ وإقبالٍ أبا عُمَرٍ وعِشتَ وابنُك عيشاً دائمَ العُمُرِ [261]

(258) ديوان الستالي ، ص 378، م.س

(259) ديوان الستالي ،ص 177 ، م.س

(260) ديوان الستالى: ص 147 ، م.س

(261) ديوان الستالي ، ص 211 ، م.س

فالبيت لا يخلو من مسحة الدعاء المتمثلة في فعل الأمر (أسعد).

ب – الرجاء : ويتوجه الأمر فيه عند الشاعر إلى من هو أعلى سلطة ومكانة ، ومثال ذلك قوله : « الطويل »

فَعطِّرْ بها إلباسَ عرضِكَ إنها لطيمةُ حَمْدٍ نشرُها بك يعبقُ
وَحلَّ بها أجيادَ عُلياكَ إنَّها قلادةُ مجدٍ نظمُها بكَ مُوْثقُ
وباهِ بها عندَ الملوكِ فإنني أُباهي بمدحي فيكِ إذ أنا أصدُقُ
وحامِ على شِعري وحافظْ فإنَّه يُغار عليه يُستعارُ ويُسرقُ [262]

فهو يرجو من ممدوحه أن يعطر بقصيدته لباسه ، أي لباس أن يخلع علية لبسة مما يلبسها الممدوح ، وأن يحلَّ بها أجياد علياه ، ويفاخر بها في مجالس الملوك ، ويحمي شعره ، ويحافظ عليه خشية أن يستعار أو يسرق.

هذا، ولا أستطيع أن أحصر الصيغ التي يخرج إليها الأمر والتي يحددها السياق ، ويهدي إليها الطبع السليم مع كثرتها في شعر الستالي وتنوعها ، حيث تضيف إليها دلالات وإيحاءات متنوعة.

رابعا : النداء:

عبر الشاعر عن أحد معاني خطاباته بحرف من حروف النداء ، الذي يتألف من حرف أو اسم ؛ وهو منفرد بهذا التأليف ؛ وجاز ذلك لكون حرف النداء نائبًا عن الفعل ، فتنزل منزلة الكلام المؤتلف من اسم وفعل، وذلك لأهمية هذه الحروف ، منها الهمزة والياء [263] ، للدلالة على أن المنادى رفيع القدر عظيم الشأن ، فيجعل بعد المنزلة ، كأنه بعد في المكان مثل قول الشاعر الستالى :

« الكامل »

أمحمدُ بنَ أبي الحُسيْنِ بدا لنا متبلجِّاً في الدَّستِ أم شَمْسُ الضُّحى [264]

فالشاعر ينظر إلى ممدوحه وقد أنزله منزلة الشمس، إمعانًا في رفع قدره ، ومبالغة في سمو مكانته ، ويتضح ذلك من ألفاظ : "بدا لنا متبلجًا ، شمس الضحى" .

كما يفيد النداء حسب السياق إنزال القريب منزلة البعيد ، مثل قول الشاعر:

«الكامل »

أمحمدُ بنَ مُعَمَّرٍ أنتَ الذي أحييْتنا بحيا الغُيومِ الهُمّعِ [265]

---

(262) ديوان الستالي ، ص 253308 – 309 ، م.س

(263) محمد الصايغ ، اللمحة في شرح الملحة،ص51 ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المنورة ،2004 .

(264) ديوان الستالي ، ص 109 ، م.س .

(265) ديوان الستالي ، ص 280 ، م.س .

أفاد النداء هنا إنزال القريب منزلة البعيد ، للدلالة على علو قدر الممدوح ورفعة شأنه، وتفرده بالعطاء ، الذي يماثل عطاء المطر، الذي يحيي الأرض المجدبة ، فيعيد إليها النضرة والخضرة ، وهو في السماء ، فكذلك الممدوح الذي بعطاياه أحيا الشاعر ، ليحيا حياة كريمة ، فهو ينقل لنا صورة إحياء الشاعر من خلال عطايا الممدوح ، بصورة إحياء المطر للأرض المجدبة.

كما يأتي النداء عند الشاعر ليفيد التنبيه والإشعار، بأن المستمع غافل لاه ، فيعد كأنه غير حاضر ، ومنه قول الستالي : « الكامل »

يا صاحِ كلُّ محصَّل مِن لذّةٍ إتيانَهُ مُتعلِّقٌ بِذهابِهِ (266)

وينادي على كل صاحب لذة رخيصة ، يحرص عليها وهي في أصلها مؤقتة ، سرعان ما تزول ولا تبقى .

كما نجد الشاعر يوظف صيغة النداء في سياق له دلالة جعل المنادى وضيعا دنيئا مثل قوله : « البسيط »

يا حَاسدًا لهم بالبغي مُتْ كمدًا وعاجزًا عنْهُمْ في السَّعي ذُبْ حَنَقًا (267)

فالشاعر يحتقر المنادى ، لأنه حاسد لممدوحيه ، ولأنه يحتقره فهو يدعو عليه بالموت كمدًا ، كما يدعو على من يطاولهم ، ويقصر سعيه عن ذلك بأن يذوب حنقًا.

والنداء بصفة عامة قد يخرج من غرضه الأصلي إلى أغراض بلاغية يحددها السياق وتقرها الفطرة السليمة ، ومن هذه المعاني التي يخرج إليها النداء عن غرضه الأصلي : التحسر والتوجع وإظهار الأسى ، وهو عادة ما يكون في مواقف الحزن والرثاء ، مثل قول الستالي ، في عزاء السلطان المعظم، معمر بن عمر بن نبهان في ولده :« الطويل »

ويا ثاوياً في القبْرِ يا ابنَ معمرٍ لكَ اللهُ مِن ثاوٍ وقُدِّسَ مِن لحْدِ (268)

النداء هنا لميت ثوي في قبره ودفن ، وهو بالطبع لن يجيبه ، والنداء هنا ليس لمجرد النداء لطلب الإجابة ، لكنه لإظهار التحسر والتوجع واللوعة .

---

(266) ديوان الستالي ، ص 44 ، م.س

(267) ديوان الستالي ، ص 318 ، م.س

(268) ديوان الستالي ، ص 128 ، م.س

خامسا: النهي :

من الأساليب التي التجأ إليها الشاعر ، أسلوب النهي ، وهو طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء ، وله صيغة واحدة ، هي المضارع المقرون بـ (لا) الناهية ، وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الأصلي – وهو طلب الكف – إلى معانٍ بالقرائن وتستفاد من السياق الذي وردت فيه ، منها :

1- النصح والإرشاد ، ومن ذلك قول الشاعر : « الكامل »

لا تطـلـبَنْ غـلَـبَ الشبـابِ فإنَّـهُ عِـزَّ اللئـيمِ وشُهـرةٌ للخاملِ [269]

فهو ينصح صاحبه بأن لا يحاول أن يغالب الشباب ، وأن عليه أن يخشى مغبة ذلك الأمر .

ومنها قوله في خروج النهي عن دلالته الأصلية : « الكامل »

لا تعجلنَّ على وليٍّ قاطعاً بالإثمِ وانظرْ هل لهُ مِن مَخرجِ[270]

خرج النهي في البيت (لا تعجلن) عن أصله إلى معنى النصح والإرشاد ، فالشاعر يطلب من المرء أن يكون كريمًا في علاقته مع الآخرين ، فإذا ما حدث ما يشوب هذه العلاقة ، فلا يتسرع في قطعها ، بل يتمهل ويبحث عن عذر ومخرج ، فإن شر الناس من كان يتجنى، ويعمل على بدء قطع حبل الصداقة والمودة .

---

(269) ديوان الستالي ، ص 355 ،م.س

(270) ديوان الستالي ، ص 94 ، م.س

- **الالتماس :** وذلك في مثل قول الشاعر : « الكامل »

لا تعذلاني أنْ أبوحَ بلوعة أو أنْ أبوحَ بعبرةٍ فتفيضا[271]

فهو يلتمس من صاحبيه ألا يلوما عليه إذا أظهر لوعة ، أو فاضت منه عبرة لفراق محبوبته ، فمن خلال هذا الأسلوب الإنشائي، كشف لنا الشاعر عن مكنون مشاعره ودفين أحاسيسه ؛ لذلك فهو يلتمس من صاحبيه عدم اللوم على البكاء ، أو اللوعة حسرة على فراق الجمالي والبلاغي ، الذي كان يطمح إلي تحقيقه من خلال عنصري إبلاغ وإمتاع أحبابه . وبهذا استطاع الشاعر من خلال هذه الأساليب الإنشائية أن يعبر عن بالغ حزنه وأساه لفراق أحبته ،فالشاعر أراد بأسلوب النهي أن يلتمس من عاذليه عدم اللوم، ليكشف لنا من خلال هذا الأسلوب الإنشائي عن حزنه العميق ، حيث نجد أن الستالي يطوي وراء هذا الأسلوب قلقاً طاحناً وحزنًا عميقًا لفراق المحبوب .

ونلاحظ من خلال هذه الأساليب ؛ مدى السعة في استخدام الأساليب اللغوية في غير ما وضعت لها أصلاً ، مما يعطي قيمة فنية للأسلوب والألفاظ ، لأن الهدف منها عند الشاعر هو البعد الجمالي والبلاغي ، الذي كان يطمح إلي تحقيقه من خلال عنصري الإبلاغ والإمتاع .
خاصة وأن الأساليب البلاغية في هدفها هي : مد الأديب بالعناصر التي تساعد على بناء تركيب جميل ؛ يحقق المتعة الفنية .

---

(271) ديوان الستالي ، ص 275 ، م.س .

الفصل الثالث

الصورة الشعرية في شعر الستالى

المبحث الأول : حضور الصورة الشعرية

المبحث الثاني : الصورة الشعرية وعلاقة المشابهة

المبحث الثالث : الصورة الشعرية والاقتباس عند الستالي

مدخل إلى الصورة الشعرية :

الشعر العماني جزء لا يتجزأ من الشعر العربي عامة ، وأنه كان في العصر النبهاني يشكل علامة مفارقة كبيرة في أذهان العمانيين، من حيث كونه أزهى عصور الأدب والشعر في تاريخ الأدب العماني ، وفي نفس الوقت غذا من عصور الظلام والفساد ، ووُصِف حكامه بالجبابرة ، وأن هذا الأدب في عمان لم يحظ عبر عصوره المختلفة، باهتمام مؤرخي الأدب في الوطن العربي ، بل كان نصيبه الإهمال والتجاهل الكبير، ولأسباب متعددة ، فلقد قام المؤرخون العمانيون بسد هذه الثغرة، واهتموا بتسجيل تراثهم الثقافي ، وحفظوه من الضياع ، ولكن هؤلاء المؤرخين أسقطوا من حسابهم ، واهتمامهم عصرا أدبيا زاهيا ، امتد في عمان ما يقارب الخمسة قرون (من القرن الخامس الهجري الى أوائل الحادي عشر الهجري)، هو العصر النبهاني .

بل إن الأمر تجاوز عدم الاهتمام والتجاهل إلى طمس المعالم ، وتشويه الحقائق الواضحة فيه ، ونظرا لهذا التجاهل وتلك المفارقة ، بالإضافة إلى جدة الموضوع، وعدم تناول شعر هذه الفترة في دراسة علمية ، تكشف عن خصائص ومتميزات الشعر العماني في العصر النبهاني. إذ يتميز بافتتاحيته الغزلية الرائعة ،على عادة الشعر العربي القديم ، وقد دأب الشعراء على هذا النمط ، وكأنه قانون ومقياس لجودة الشعر، لما تضفيه هذه المقدمة من تمهيد جميل أنيق ، محبوب ومرغوب للغرض الأساس، والهدف الأول من خلال قول الشاعر ونظمه لهذا الشعر، ولما كان هذا هو الحال فقد برز شعراء من معظم أقطار الوطن العربي ، حاولوا الخروج عن اتباعية عمود الشعر، وتكسير النمطية، فتطلعوا إلى تجديد القصيدة العربية بطريقة حضارية راقية، لا يمكن أن نقول عنهم ضعَّفوا الشعر بهذا التجديد، بل وجب علينا أن نحترم أسلوبهم الجميل أيضا، وعليه أيضا يمكننا أن نجد الكثير من الشعراء حافظوا على تقاليد القصيدة العربية القديمة ؛ لما فيه من جمال يسلب الألباب ، ويخطف العاطفة ؛ فوجد له جمهور من المحبين والمتيمين به.

المبحث الأول : حضور الصورة الشعرية

لا شك أن الصورة الشعرية ليست وليدة العصر الحديث ، وإنما هي وسيلة قديمة استخدمها الشاعر العربي القديم ، والدليل على ذلك ما يحفل به الشعر العربي من صور شعرية بارعة، جسدت أحاسيس الشعراء ، وعبرت عن رؤيتهم الخاصة تجاه الحياة تارة، والوجود تارة أخرى ،وأن للغة ولبنائها أثر في مائية الأفق ،الذي يسحب الصورة الشعرية إلى الإيهام والغرابة" ،أو في انجذابه إلى مَحْل يعطف به إلى مشترك بين الناس ، متداول ، فتتعطل الطرافة ، وينزوي بديع ابن المعتز، في شحوب شمعة إبداع ، لا ذؤابة لها إلا ما تبقى من ذَماء روحٍ يُلْحَق بأنفاس الشعر.

ويبدو تحديد مصطلح الصورة الشعرية – محور هذه الفصل – أمرًا غير يسير، خاصة حين يجد الدارس نفسه في زحام مجموعة من المفاهيم، التي قد تتفق وتتقارب حينًا، أو قد تختلف وتتباعد حيانًا آخر، فلمصطلح الصورة مفهومات مختلفة لدى أفرع المعرفة ، فمفهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة يختلف عن مفهومه في النقد الأدبي أو الشعر، وحتى مفهومه في الشعر لا يخضع لقواعد ثابتة ، إنما هو تغير وتبدل مستمرين ، يتبعان الرؤية النقدية ، والمنهج الذي تعالج وفقه الصورة الفنية .[272]

وعلى الرغم من صعوبة تحديد مصطلح الصورة ، فإن المسألة التي تكاد تكون موضع إجماع في الدراسات المختلفة التي عالجت الصورة ، هي أن الصورة تعني في النهاية إثارة الكلمات الشعرية في الذهن هيئة معبرة وموحية ، وعلاقة تتواشج فيها البنى اللغوية والدلالية التي يتشكل النص منها ، فهي إذًا عنصر متعال شعريًا ، وغالبًا ما تم نفي الإبداع خارج إطاره.[273] ولتقريب صورة الصورة نسوق مفهومين لها: مفهوم القدماء ،ومفهوم المحدثين.

أ- مفهوم القدماء للصورة : يمكن أن نستعرض نماذج من آراء القدماء ، التي تمثل مفهوم الصورة ، منهم ابن سينا الذي يقول : « والشعر لا يتم شعرًا إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي إيقاع ليكون أسرع تأثيراً في النفوس » [274] وأن الخيال لا ينفصل عن التركيب البنائي للشعر ، وعن الصورة التي هي جزء من هذا التركيب ، فالخيال هو الملكة التي تشكل نواة الصورة ، وله أثر كبير في توجيه فنيتها وجماليتها ، والكثير

---

(272) حسن الأحمد (نص الثعالبي بين الإبداع والنقد) ، ص228 ، (أطروحة ماجستير) – جامعة دمشق – 1998/1418.

(273) خصوصية الشعر ، ص 22 ، إبراهيم عباس ، حمص – سوريا - ، ط1 ، 1999.

(274) كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ، ص20 ، تحقيق : محمد سليم سالم – القاهرة – 1969.

من النقاد يعدون الخيال أساس الصورة الشعرية، سواء أكانت درجته الفنية عالية أم عادية ؛ لأن الأحاسيس لا يمكن إثارتها من غير تحريكها عن طريق الخيال، ومن ثم فإن الشاعر عندما يلتقط بعض الجزيئات الصغيرة من الواقع، فإنها تخضع للقوة الخيالية لديه ، ثم لعمليات الانتقاء ، فالصياغة اللغوية التي قد تعطي دلالة ذات إمكانات كبيرة في بث الفكرة ،التي أراد الشاعر أن يعبّر عنها، ومن ثم إيصالها إلى المتلقي ، وهذه العملية تتطلب فعالية ذهنية معقدة ، يعتمد فيها الشاعر على الخبرات، التي اكتسبها من خلال ثقافته المتعمقة ، وقدرته على الربط بين الحقائق ، التي تراكمت نتيجة التطور المستمر، وكذلك على القدرة الذهنية والخيالية لديه، والتي هي الأساس في تكوين الصور الشعرية، ولعله من العسير أن تقع على علاقة تربط الخيال بالصورة ، من خلال ما تطرحه الدلالة اللغوية للكلمتين من معانٍ.

كما نجد الجاحظ يرى أن الصورة ضرب من التصوير الشعري ، القائم على الصناعة اللفظية ، بناء على قوله :«الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» [275] وذهب الجاحظ إلى أبعد من ذلك، فحاول أن يربط مسألة التصوير الشعري بقضية اللفظ والمعنى، وأنها صورة من صور التفكير المنطقي والشكلي للشعر واللغة »[276].

أما ابن قتيبة (ت 276 هـ) ؛ فلم يبتعد كثيرًا عن الفكرة السائدة في عصره، ولا سيما مقاربة الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى[277] ، فقد قسم الألفاظ والمعاني إلى جيدة ورديئة، وأكد على دور الصورة في تجميل المعنى، وتحسينه مهما علت قيمته ، ومفهوم الصورة عند ابن طباطبا العلوي (322 هـ) يتجه نحو الصورة البلاغية التي تجعل القول الشعري متين الصنع، فالشعر « متشابه الجملة متفاوت التفصيل؛ مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم...»[278] بينما يذهب قدامه بن جعفر (ت 337 هـ) إلى أن الصورة الشعرية، إنما هي صناعة يقوم الشاعر بتأليف جوانبها كباقي الصناعات : « فهي الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر؛ ليجسد الأفكار المجردة الحاصلة عنده .

---

(275) الجاحظ، الحيوان ، 132/3 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل، 1416 هـ - 1996 م . بيروت – لبنان.

(276) أحمد دهمان ،الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا 155/1 ،دمشق، دار طلاس ،1986م.

(277) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء 207/1 ، ص 208 ، تحقيق : د. عمر الطباع – دار الأرقم – بيروت – ط 1 –1997م.

(278) ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ص 10 – تحقيق : عبد العزيز ناصر المانع – دار العلوم - الرياض - 1985 م.

والتي تدرك بالعقل »[279]، ويؤكد قدامة بن جعفر على أن « عمل الشاعر كباقي الصناعات، مع فارق وحيد هو أن الشاعر الذي يصنع الشعر يشتغل على المعاني، بينما النجار والصائغ يعملان في مادة الخشب والفضة ، فالمعاني هي مادة الشعر، إذ إنها للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة »[280] فالصورة الشعرية عنده صورة حسية تقوم على المحاكاة ، لتتحول إلى صورة ذهنية مجردة للمعني .

فالصورة الشعرية عند القدماء تختلف – بالطبع – في مفهومها ومصادرها، وأنواعها عنها في العصر الحديث ، حيث يأتي هذا الاختلاف نتيجة لاختلاف مكونات الصورة ، ومستوى توظيف الخيال عند الشاعر، القديم والحديث على حد سواء ، وتأتي علاقة (المشابهة) بين عناصر الصورة القديمة من أهم سمات الصورة الشعرية قديمًا، ولهذا انصرفت جهود جل النقاد والبلاغيين العرب - في البلاغة ، والنقد العربي القديم- في دراسة الصورة إلى فكرة المشابهة، ومحاولة الوصول إلى المعنى البعيد، وتجسيد المعني الغامض في كل صورة حسية إن كان معنويًا، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني : « فأجلى ذلك وأظهره، أن أُنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جني ، وتأديبها بصريح بعد مكني ، وأنت تردها بالشيء، تعلمها إياه إلى آخر بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم[281]».

وزاد اهتمام النقاد القدامى بالمشابهة إلى إدخال نوع من الصورة الفنية، التي تقوم على أساس تشخيص المجردات ، فيما عرف بالاستعارة المكنية ، حيث هي في الأصل تشبيه حذف منه المشبه به ، وكني عنه بلازم من لوازمه أضيف إلى المشبه، والغرض من هذا كله هو البحث عن علاقة حسية تجمع بين المشبه والمشبه به .

وعليه فإن أهمية الصورة في النقد العربي القديم ارتبطت بمفهوم الصنعة ، حيث من الطبيعي أن يكون المعول والهدف من الشعر، إنما هو الصورة اللغوية والبناء الفني ، وليس الأفكار والمعاني المجردة ، فعبقرية الشاعر إنما تتجلى في تلك الصور اللغوية وهذا البناء الفني .

---

(279) صبحى البستاني ،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ص 24 ، دار الفكر بيروت 1986م.

(280) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفي ص 19 ، مكتبة الخانجى ، القاهرة – ط 3 – 1978م.

(281) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 234- 235 تح. محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

ونجد عبد القاهر الجرجاني واحداً من البلاغين القدماء ، الذين ثاروا على أن تكون الغاية من الصورة الشعرية مجرد البحث عن التشابه فقط ، بل اقترب كثيراً من إدراك عملية التشخيص الفني للمجردات فيها ، وتجسيد هذه المجردات في صور مادية ، وذلك من خلال تحليله لبعض الصور الفنية كما جاء في تحليله لبيت (تأبط شراً) الذي رواه أبو تمام في الحماسة :

إذاً هزَّه في عظم قرن تهللتْ نواجذُ أفواه النّوايا الضواحِك

يقول: « فأنت الآن، لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة ، أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه ؛ لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ ، وشيء قد شبهه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادَّعى أن المنايا تسر وتستبشر، إذا هو هز السيف وجعلها لسرورها بذلك تضحك ، أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور».[282]

إننا وببساطة ، نستطيع أن نلمح من خلال تحليل عبد القاهر لهذا البيت ، فكرته الحقيقية عن الصورة ، وهي القدرة على تجسيد المنايا في صورة كائن حي .

ب – مفهوم الصورة عند المحدثين : إن مفهوم الصورة في الدراسات الحديثة لها أبعاد أخرى ، تختلف من حيث دلالاتها مع المفاهيم القديمة ، فنجد على سبيل المثال مفهوم الصورة عند "عبدالقادر القط" الذي يرى أن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن نظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد،

والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني[283]، ويرى الناقد "إزرا باوند Ezra Pound " أن الصورة الفنية " ذلك الشيء الذي يقدم تشابكا عقليا وشعوريا في لحظة من الزمن ". [284]

ونظرا لأهمية الصورة، فقد اعتبرت هي وحي التجربة الشعرية ، وقد قام الشعر منذ القدم على الصورة كوسيلة وأداة ، من الأدوات الفنية بيد الشاعر، تساعده على الابتكار والإبداع ، في عملية الخلق الفني ، ولم يختلف النقاد قديما وحديثا على هذه الأهمية..

---

(282) عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ص 314 ، ، تصحيح محمد عبده، ومحمد الشنقيطي مطبعة المنار ، القاهرة .

(283) عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، ص 435،مكتبة الشباب 1978.

(284) شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية، ص141، ط 2 دار الفكر العربي 1982.

"وأنه خير للمرء أن يقدم صورة واحدة في حياته، من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة " [285] ، ولسنا في معرض لسوق آراء النقاد المختلفة ، والمتعددة حول مفهوم الصورة وأهميتها ، فهي من الكثرة، بحيث يصعب حصرها حصرا دقيقا ، ولذا سأقارب منابع الصورة ومصادر استمدادها، وطريقة بنائها ، ووسائل تشكيلها وذكر بعض الظواهر الفنية التي ارتبطت بها.

وقد أجمعت الدراسات النقدية تقريبا ، بأن الخيال هو المصدر الأساسي لتشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، كما أن هذا الخيال يستلهم مادته من الواقع المادي المحيط بالشاعر والملموس بالحواس ، ويرى "جون مدلتون مري" أن مصطلح الصورة Image ، يمكن أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي Imagination" ، أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة ؛ ويقول: إنه يمكن أن نخلص الكلمة من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة، ونوسع آفاق هذه الدلالة، فهي يمكن أن تكون " أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور " [286].

ويرى "د. شفيع السيد" أن أبسط دلالة لكلمة "الصورة" ، وأقربها إلى الأذهان هي دلالتها على التجسيم، أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية ، فقد استخدمها القرآن الكريم بهذا المعنى ، في قوله تعالى : (الذِي خلقَك فسوَّاك فعَدَّلك ، في أيِ صورةٍ مَا شاءَ ركَّبك) [287] ، ومن هنا نرى أن مصدر الصورة الأول هو الحواس ، التي تقوم بتحويل تلك الصور إلى الخيال المبتكر، الذي يلتقط إشارات الحواس بعدسته الذهبية الخلاقة ، فيعيد تشكيل تلك المادة الخام ، في صورة فنية جمالية ، فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها؟ فانه لا قل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه ، ويحوله الى واقع شعري لا تمثل العناصر المادية فيه سوى المادة (التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة" [288] ، ولهذا تستأثر الحواس بالنصيب الأوفى من الصور الفنية، وإن كان هذا لا ينفي وجود الصور الذهنية، ودور ملكة التصور والتخيل في توليدها، كما ذكر "مري "، وكما قال الإيطالي بنديتو كروتشه (1866 -1952):"إن أساس الفن هو القدرة على تكوين الصور الذهنية .

---

(285) شفيع السيد، التعبير البياني، ص 142، م.س

(286) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية ، ص 54 ، المجمع العلمي ، بغداد 1987

(287) سورة الانفطار، الآية : 7 و8

(288) علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 84، ط 3 ،مكتبة النصر 1993

أما إبراز الصور الحسية، فعملية صناعة ومهارة"[289]، وفي رأي بعض النقاد "أن كل صورة حتى أكثر الصور تمخضا للعاطفة ، أو العقل لا تخلو من أثر للحس فيها"[290] ، ومن الواضح أن الحواس هي النافذة ، التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام ، ولعلنا نجهد النفس عناء ، إذا ما بحثنا في الشعر عامة ، والشعر العربي القديم خاصة، عن الصورة الذهنية الخالصة من شوائب الحس، " فالذهن محتاج في كثير من.

عملياته إلى الحواس ، لترجمة تلك االعمليات ، فتكون الحواس أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث"[291]، ولأن الصورة في الشعر العربي القديم، وكذلك في الذوق النقدي البلاغي ، كانا يتسمان بالنزعة الحسية، كما يقول "د. عزالدين إسماعيل" ، وكما يرى أغلب الباحثين والنقاد، ويمكن مقاربة منابع الصورة لدى شعراء العصر النبهاني ،ومدى علاقتها بالحواس ، وتصنيفها طبقا لهذا من خلال شعر الستالي.

إذا كانت القيمة الفنية للصورة في القصيدة الحديثة، أصبحت تقاس بمدى طاقاتها الإيجابية والوظيفية، التي تؤديها في توصيل رؤية شعرية خاصة بالمبدع ، ونقل إحساسه النفسي والشعوري ، المرتبطين بواقعه الذي يحياهُ ، متكئًا في ذلك عند توصيل المحتوى الدلالي للنص على الخيال أحيانًا، وعلى الرمز أحيانًا أخرى ، كما أنها لم تعد مجرد زخارف ، أو ألوان زاهية ترصدها العيون ، وتتطلع إليها الأفئدة، أو مجرد صور تلقائية من صور التعبير، تضج به حركة القصيد، ولكنها العمود الرابط، الذي يجمع بين جزيئات مادة الشعر، وينبغي لهذا الرابط أن يتسم بالرقة والجمال والصدق ، لأنه لب العمل الفني ، الذي يظل حاضراً في معظم أذهان الناس، إذا توفرت فيه عوامل النجاح ، وكانت لصاحبه مؤهلات شعرية ولغوية ، قد يحظى بشيء من التقدير والإعجاب.

---

(289) عبدالاله الصائغ ، الصورة الفنية، معيارا نقديا ، ص 406، وزارة الثقافة، بغداد 1987

(290) شفيع السيد، التعبير البياني، ص 46 ، م.س

(291) عبدالاله الصائغ، الصورة الفنية ، ص 407 ، م.س

وبما أن الصورة كانت جزءا مهما في تجسيد أحاسيس الشعراء – قديمًا وحديثًا – والتعبير عن رؤيتهم الخاصة ، تجاه المجتمع والذات ، وعليه فإن مصادر تكوين الصورة عند الشاعر الستالي قد استمدها من مصدرين أساسيين هما : التراث الشعري القديم ، والتراث الديني.

إنّ الانطلاق من قراءة ديوان الستالي، تسعف على معرفة مدى استفادة الشاعر من التراث الشعري والبلاغي ،على مستوى الصورة الشعرية ، وعلى مستوى المعجم الشعري.

والستالي أحد الشعراء الحوم ، يعلو مع السحاب ويهبط مع الأرض، ويعايش النبات، ويعشق سحر الليل وبزغة الفجر، ويقيم علاقات خاصة مع الألوان والأصوات، فيرسم لنا بكلماته صورًا شعرية مسموعة ومرئية ، بما يملكه من نفسية رقيقة هذبها الشعر ولطفها الخيال .

ولقد عايش الستالي الطبيعة ، فرسم صورة فنية قوامها مكونات الطبيعة والخيال ، وتنوعت صوره من حسية بصرية وسمعية ، كما احتفى بالألوان والورود : حمراء ، وبيضاء و صفراء وزرقاء ، والنباتات النضرة ، وشَعَر الحبيبة وعيونها، سوداء حالكة ، ووجهها أبيض ، وجسدها مصفر كالزعفران ، وكأن الستالي يرسم لوحة فنية لطبيعة غنية باللون فيقول : «الكامل»

والرَّوضُ قد نسجَ الرَّبيعُ لأرضِه حُللا مُحـــــلاةً مِنَ الألـــــــوانِ

من أبيضٍ يققٍ وأصفــرَ فاقــعٍ ومورّدٍ بهْـــــجٍ وأحمرَ قـــان[292]

واستأثرت حاسة البصر لديه بأغلب الصور الفنية، حتى ليندر أن نجد صوراً تشكلها الحواس الأخرى ، فعشق التعبير بالألوان ، حتى ممدوحه وعدته التي أعدها للحرب وبلاءه في القتال وقد كنى عن تسميتها بالألوان فيقول : «الطويل»

معدٌّ ليومِ الرَّوع أبيضَ صارماً وأسمرَ خطيَّاً وأشقرَ سلهبًا[293]

ويبد وأن الرسم بالألوان ظاهرة تستهويه ، فهو يصف تمنع الحبيبة بعد وهنه وشيخوخته : «الطويل»

ويمنعُنِي منه بأسودَ فاحمٍ وأحمرَ ورديٍّ وأبيضَ أشنبا[294]

---

(291) ديوان الستالي ، ص 433 ، م.س

(293) ديوان الستالي ، ص 59 ، م.س .

(294) ديوان الستالي ، ص 56 ،

وحينما تنفر منه الغواني ، بسبب الشيخوخة وبياض الشعر، ووهن القوى، يرصد لهن الشاعر العديد من الصور المثقلة بمفردات البصر، وسنرى مفردات الرؤية تكثر عند وصف الناقة والممدوح ، فمن صور المشيب ، قوله واصفاً شعر رأسه بعد المشيب وقد أبيض وخضبه ملوناً ومغيرا لون البياض ، لكن طبيعة الشعر الأبيض القاسية لم يستطع الخضاب أن يغيرها، فظلت شعيرات رأسه يابسة كالنصل ، ونلاحظ أن هذه الصورة تحمل وراءها بعداً نفسياً، ولو من جهة خفية فقد شبه كرهه لهذا المشيب، كأن شعره نصال السيوف سلت على رأسه . «الطويل»

وأبيضَ مخضوبٍ كأنَّ نُصولَه نِصالٌ على رأسي من البيضِ سُلّتِ[295]

وقد لا يذكر الستالي اللون، وإنما يكتفي بما يوحي باللون ، مثل:(السراب ، الشيب ، الغيم ، الإدلاج ، الدم ، الشروق ، الغراب ، العندم ، الخضاب)، ويقول واصفًا الحسن المزيف، مشبهًا لها بالشيب، الذي صبغ لكن سرعان ما ينتهي الخضاب، وتنكشف حقيقة الشعر الأبيض ، وكذلك الزينة الزائفة، سرعان ما تنكشف وتظهر حقيقة الأمر، والصورة على الرغم من أنها تقليدية موروثة ، إلا أننا حينما نربطها بالبعد النفسي لتجربة الستالي ، وكرهه للمشيب ، فإنها تعطي قيمة كبيرة يقول في هذا السياق : «الكامل»

والحسنُ في الأمرِ المزوَّر زائلٌ كالشيبِ يُنصلُ بعدَ حُسنِ خِضابِهِ[296]

ولم يقتصر الشاعر على استخدام الصور الحسية البصرية ، فقد استخدم كذلك الصور الحسية السمعية ، والصورة السمعية تقوم على تصور الأصوات ، وفعلها في النفس بالإضافة إلى الإيقاع، حيث يساعد إيقاع الكلمة المعني في رسم الصورة ، والصور السمعية تتنوع بتنوع العادات والحياة الاجتماعية والطبيعية، ومن نماذج هذه الصور، يقول الستالي متأسفًا على شبابه وذكرياته ، متأسيًا من ذكر الأحباء الأصفياء ، الذين جمعتهم به أيام الشباب ورونقه ، حين كان يشعر بنشوة اليفاعة ، يقول في هذا المعنى، الذي يعود به إلى ذكريات الشباب : «الكامل»

وإذا ذكَرْتَ الأصفياءَ كأنَّ في قلبي قطاةٌ ما تَضُمُّ جِناحَها[297]

---

(295) ديوان الستالي ، ص 70 ، م.س.

(296) ديوان الستالي ، ص 43 ، م.س

(297) ديوان الستالي ، ص 113 ، م.س

ولعل هذه الصورة لا تشي بصوت واضح، أو إيقاع صاخب ، لكنها تحمل إيحاء، بأن في قلب الشاعر قطاة ،ترفرف جناحيها في حركة دائبة لا تهدأ، وأن صوت هذه الرفرفة كلت خفقان قلب الشاعر، قال في هذا المعنى: «الطويل»

أبِنْ لي ألمْ تُبنئكَ عنها بوارحٌ من الطّيرِ تنْعىَ أو من الوحشِ تَندُبُ [298]

تقوم الصورة في هذا البيت على أساس حسي ، ألا وهو الصوت المتمثل في (النوح الندب)، والذي يمنح الصورة شحنة إيحائية ، ووظيفة يجعلها ترتسم في المخيلة ، بشكل حسي واضح ، ويتضح ذلك من خلال هذه الصورة ، التي يقوم نمطها الحسي على التشبيه المحض ، في جعل الطير تنوح ، والوحوش تندب ، لتعكس حالة الحزن العام نتيجة الموت ، وهي تعطي دفقة إيحائية ، تجعل الخيال عند المتلقي يقيم علاقات توازنية ، ليجمع فيها بين كل طرف من هذه المحسوسات ، ليتشكل في ذهنه في نهاية الأمر الإطار الشعري، الذي يضم تلك الصورة بنمطها الحسي .

وكذلك في قوله : «البسيط»

وَقيْنةٍ أنطقتْ صَوتَ الكرانِ وقدْ غنَّتْ بسيطًا على الأوتارِ أو رَمَلاً[299]

فالصورة السابقة تظهر حياة الترف، التي كان يعيشها ، وقد جاء تعبير الستالي عن هذه الصورة على شكل صور متتابعة ، تصف تلك المغنية وعذوبة صوتها ، إضافة إلى بعض الصور السمعية وأدواتها (الكران أي العود والغناء) ،ومن هنا استطاع الستالي أن يوظف تلك الصورة في الجانب الاجتماعي الذي يبتغيه.

وهذه الوظيفة الاجتماعية، يستخدمها الستالي في منحى اجتماعي آخر، يظهر من خلاله الوضع الاقتصادي، وحياة الترف، التي كان يعيشها هذا الشاعر، متنقلاً بين

الأديرة والحانات، ومجالس الأنس والشراب، فيظهر أنه كان يعيش عيشة المترفين لا عيشة الفقراء الصعاليك .

وأياً كان الأمر فإن الشواهد السابقة وغيرها، تنم عن تنوع مصادر صوره الشعرية، منها الناتجة عن عناصر الطبيعة الساكنة، والمتحركة والصامتة والناطقة، التي تعني مما تعني اتساع أفق الستالي واستلهامه الطبيعة، بمظاهرها المتعددة في رسم لوحات فنية بالكلمات .

وتنقسم الصورة في شعر الستالي إلى قسمين : صور جزئية مفردة ، وصور مركبة ، قد تكون حسية ،أو ذهنية.

---

(298) ديوان الستالي ، ص 17 ، م.

(299) ديوان الستالي ، ص 371 ، م

المبحث الثاني : الصورة وعلاقة المشابهة :

تتكون هذه العلاقة من عنصر التشبيه، وهي استغلال صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة[300] ،أو على مستوى الدلالة التي توحي بمشاركة أمر لآخر في معنى .[301]

وما ذلك الوصف والسمة للتشبيه، إلا لأنه إبداع من نسج الأديب ، ودليل على نباهة الذهن ، وسرعة البديهة ، ودقة الوصف ، وسعة الخيال ، وفوق ذلك هو ميزة على القدرة الأدبية ، والفنية في اختراع الصور، والتجديد فيها ، وفي نسجه تجتمع تمام آلة البلاغة ، وتكون سلامة النفس والموهبة .

والتشبيهات عند الشاعر تعكس ثقافته وإدراكه الحسي، لما يراه ويعيشه في حياته ، أي أنه يتخذ التشبيه وسيلة ، وتصويراً للبيئة العربية ، وتفسيراً صادقًا لتجاربه، مع تلك البيئة، وأنه استند في تشبيهاته على أساس صحيح ، من الشعور والوجدان، أو الواقع والحس ، وهذا هو جوهر الصدق في الفن .[302]

وتأتي قيمة التشبيه بما له من قدرة على التأثير وجمال التصوير، والإبداع في الكلام ، وهو يستمد في ذلك جميعه قوته وإعجابه، من تراكيبه المتميزة ، وصياغاته في تركيب أسلوبه ، وتكوين وبناء قصائده الشعرية؛ إذ يمثل حلقة وصل بين ما يدركه العقل والوجدان بديهة طبعًا ، وبين ما ينبغي إدراكه، ومعرفته من أمور وأحوال النفس والوجود ، فتلك أمور لا تستشعرها النفس إلا ممثلة ومقاربة لما تعرفه وتدركه، في صور تم تجسيدها بالكلمة في وصف دقيق.

والتشبيه عند الستالي يمثل أسلوبًا بلاغياً، ومنهجًا تعبيريًا في نظمه ومعانيه ، وكثير من أغراضه الشعرية ، معتمدًا في ذلك على ركيزتي الخيال الفني والعقلي ؛ وطبيعة التكوين النفسي والثقافي والشخصي ، وأسس المعتقد الفكري الخاص ، فأتى يرصد تقلبات أحواله النفسية ، ويسجل مشاعره وعواطفه الذاتية ، ويبين عما يحتويه الذهن من أفكار وآراء ، وذلك إنما يتشكل في إطار مواقف ذاتية ، وانفعالات تتسم في شخصية الستالي بالتنوع والتباين ، بين الذات والغير ، وهي ما شكلت الطابع الشعري ومعاني الأغراض الفنية عنده .

---

(300) ابن رشيق القيرواني ، العمدة ،ج1 ص 286 ،ط 5 دار الجيل ، 1981

(301) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203 ، م.س

(302) شفيع السيد ، التعبير البياني ،ص 48 ، م.س.

فقد نجده في جانب يعبر عن نظرته التقديرية لمدى براعته الأدبية في النظم ، وإبداعه البالغ في تناول أساليب البيان والفصاحة ، وإحساسه بالحسرة والندم ، على ما فرط من زمن اللهو والعبث ، وخوف الردى وبكاء النفس ، وفي جانب آخر نراه يأتي بمعاني المدح ، وتمجيد الولاة ، وذكر مناقبهم ، وتأبين الصاحب ، وهجاء الخصم ، وشكوى مضض الحاسد.

وعناصر الصورة التشبيهية عند الستالي ، تأتي في إطار ما تناوله الشعراء في مسيرة الأدب العربي شعراً ونثراً ، ومن محيط بيئته وطبيعتها ، فالحيوان ، والطبيعة ، والفلك ، والإنسان ، مصادر نسَج خيالُ الستالى من أوصافها تكوينات صوره ، وانتهى إليها بالوصف والتخيل والتمثيل ، فكانت موضوعاته الشعرية ، التي عرض لها في أسلوب التشبيه، تدور في حلقة تلك العناصر، فهي في(الفخر، والهجاء ، والمدح ، والرثاء ، والوصف ، والغزل) ، غير أنها تتميز بالتنوع في المواقف والأوصاف ، وتتباين في سياقات صور التشبيه وأساليب صياغاته البيانية، و تخضع في ذلك لزناد الفكر، ومعطيات الخيال ، وتنبعث متأثرة وممتزجة بعواطف النفس وانفعالاتها .

ولعل من أبرز مظاهر البراعة الشعرية عند الستالي ، في أسلوب التشبيه وصياغته ، أنه ينتقي من مصادره التشبيهية ما تكون الصورة فيه معبرة ، وبقوة عن مراده وغايته من المعنى ، فيجدد فيها تارة ، ويتبع المتداول تارة أخرى ، فجاءت نصوصه الفنية بسبب ذلك التباين، معتمدة على التنويع والتلوين في أسلوبه البلاغي ، وفي صياغاته التشبيهية ، لأبعاد لوحته الفنية ، التي يرسمها بالكلمات والتراكيب والصور، ويحتكم فيها إلى المران والدربة ، التي تتفاوت بتفاوت استعداد النفس ، وتمام القدرة ، وتجدد الفكرة ، والمعنى .

وقد أظهر استقراء ديوانه فيضًا من الصور البيانية، التي نهضت على التشبيهات المختلفة، فمنها تشبيهات مكتملة الأركان، ونلاحظ أن الشاعر يكرر استعمال الأدوات، التي تفيد إقرار المعنى وتوكيده ، بالإضافة إلى صدق الإحساس وحرارة العاطفة ، وفي بعض الأحيان إلى التخلي عن أدوات التشبيه .

ومن هذا النمط قوله : «الكامل»

بَرَزتْ تُثَني في الدلالِ كأنّما كُسيَتْ مجاسِدُها غصونَ الخرْوَعِ[303]

---

(303) ديوان الستالي ، ص 277 ، م.س

فهو يزاوج بين المشبه والمشبه به بشكل فني فائق، في الإبداع والتذوق والجمال، فيصف مشي المحبوبة وقد خرجت تتثنى متدللة ، كأنما كسيت بدل الأردية غصون الخروع ، فشبه الشاعر مشية المحبوبة وتمايلها بتمايل حب الخروع. (304)

والغرض من ذلك التشبيه هو إظهار الليونة والخفة، التي تتمتع بهما تلك المحبوبة ، ويأتي التشبيه وقد رسم الحركة في دقة ، برزت (تتثنى) ،ويزيد الحركة حسنًا، هذه التعابير المنتقاة المختارة (كسيت) و (غصون الخروع) ، تتلاءم مع وصف المحبوبة المدللة .

ومن تشبيهاته التي تشيد صورة شعرية رائعة قوله : «الكامل»

لأغرَّ فضفاضِ القميصِ كأنَّما عُقدتْ على قمرِ الدُّجى أزرارُهُ (305)

يقدم الشاعر في هذا البيت لوحة فنية بديعة ، إذ رسم لوحة للمدوح ، مشبهًا إياه بالقمر، مشددًا على العلاقة اللونية، ومركزًا على ألفاظ ذات دلالات موحية بالألوان، وهي : (أغر ، قمر ، لون القميص) ، وقد اعتمد الشاعر على التشبيه في هذه الصورة الموحية ، ذات الجدة والطرافة ، والتى تنم عن الصدق الفني باستعمال كأنما، فالصورة السابقة المتتابعة تعكس الصفة المشتركة، بين طرفي التشبيه وهما : المشبه وهو الممدوح ، وطرف المشبه به وهو قمر الدجى ، والعلاقة بينهما علاقة لونية ألا وهي اللون الأبيض (الضياء).

وقد عمل خيال الشاعر المتوثب والمتيقظ ،على أن يتخذ من هذا المزج بين الألوان وقوة التدبيج، ما يكمل فنية الصورة التشبيهية، التي دبجها خيال الستالي ؛ لأن الشاعر لم يقف عند حدود الحس، بل إنه ربط هذا التشابه الحسي بالشعر والفكر، فتولد عنه مزج بين الألوان ،فصارت تجمع بين الصورة البصرية والحسية، وهي أغلب الصور الشعرية، عند شعراء العصر، وخاصة عند الستالي الذي استأثرت حاسة البصر لديه بأغلب الصور الفنية، حتى ليندر أن نجد له صورا تشكلها الحواس الأخرى ،وقد نجد مفردات البصر كثيرة كثرة تبعث على الدهشة.

---

(304) والخروع : شجرة تحمل حبًا كأنه بيض العصافير يسمى السمسم الهندي مشتق من التخرع سمي بذلك لرخاوته .

(305) ديوان الستالي ، ص 129ن م.س

ومن بلاغة التشبيه وعلو تأثيره في التركيب، أنه يتضمن تفصيلاً في عرض الصورة، مثل قوله: «البسيط»

ظَلَلْنـا نعـلِّلُ بالسَّـرَّاءَ أنفسَنا والـدنُّ يقلـسُ فيما بيننـا عَلقـا
من قهوةٍ كلما شِيبَ المزاجُ بها أبدتْ على ذهبٍ من لؤلـؤٍ فلقـا
حتَّى كأنَّ عقيقًـا في زجاجتِنـا أُذيبَ والمسكُ في حافاتِها سُحِقا [306]

فالأبيات تحمل صورة فنية لتشبيهين ، أولهما : حذف منه المشبه ، وأداة التشبيه في قوله (أبدت على ذهب من لؤلؤ قلقًا) ، وثانيهما : حذف المشبه حيث شبه الخمر في البيت الثاني بالذهب واللؤلؤ، وفي البيت الثالث بالعقيق والمسك المسحوق على حافتي الزجاجة ، فالصورة في الأبيات، تحمل وصف نشوة الشاعر بشرابه، ومدى تأثره بهذا الشراب، الذي يراه الشاعر تعلة لنفسه هو وأقرانه، ثم راح يفصل في عرض دقائق الصورة، فكانت جانبًا آخر من جوانب السرور والنشوة ، إذ تمثلت هذه الخمر – لونًا – ذهبًا على لؤلؤ، وانكشفت - رائحة – مسكًا ، فقد طابت عنده - لونًا ورائحة ؛ لذلك الفصيل الذي يعرض لأكثر من جانب في الصورة، إذ يصف هيئة الخمر والكأس ، وقد أضفى قدراً من المبالغة ، والبراعة، في إحداث التأثير في صياغة الصورة التشبيهية ، فكلما أوغل في التفصيل، كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والوقوف للتأمل والتمهل أشد، وذلك مما يكسبه جانبًا من الجمال الفني، والخيال المعنوي .

ومن صور التشبيه المميزة في ديوانه قوله: «المتقارب»

يُريكَ على الخدِّ مثلَ جَنَى الوَرْدِ ينفحُ بالنَّدِ صِبغَ الخَجَلْ[307]

وذلك أن أصل الخجل كما معروف يتجلى على خدود الناس ، فاستعار الورد للتعبير عنه؛ لأنه لما قال في الشطر الأول (مثل جني الورد)، إذ قرب حال الورد من حال الخدود ، ونعلم أن الخجل حقيقة في الخدود ، ونعلم أن حمرة الورد تجامع الخدود في الجنس؛ لأن كل واحد منها أحمر اللون.

---

(306) ديوان الستالي ، ص 316 ، م.س

(307) ديوان الستالي ، ص 342 ، م.س

ولعل أول من نبه إلى ذلك هو الأستاذ : العقاد في الديوان حين قال : « وإذا كان من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة ، ممن طبع في نفسك ».[308]

نلاحظ أن الشاعر وصف الورود الحمراء ، بين الأوراق الخضراء والصفراء ، معتمداً على الألوان؛ لعقد مقارنة أو مشابهة بين الورود والخدود، ووجنات العشاق، التي تشربت خجلاً، ثم إنه اختار صورة تشبيهية لأنواع الورود، تماثل الخد المعذور، نظرًا لما بينهما من تشابه لوني ، وهذا النوع من التشابه، يسمى تشبيهَ محسوسٍ بمحسوس، فاللون الأحمر في الورود والخدود والوجنات مشاهد ملحوظ بالبصر ، فحمرة الورد مأخوذة من حمرة الخد، وحد كلً واحد منهما هيئة محددة معلومة بجسم، فهو لم يقصد بالتشبيه لون النبات ، وخضرته، ولا طعمه ، ولا رائحته، ولا شكله ، ولا صورته، ولا ما شاكل ذلك، بل القصد شبه عقلي بين الورود وبين تلك الخدود، وهو جمال الظاهر وحسنه الحاصل من إدراكه بالبصر، وطيب نشره وعرفه .

ومن تشبيهاته قوله : «البسيط»

تَرى الوفودَ صُفوفاً حولَ عرْصَتِهِ مثلَ الحجيجُ عكوفاً في المواقيتِ[309]

فالممدوح قد فاقت شهرته ، وذاع صيته في كرمه وسخاء يده، الأمر الذي دفع الوفود دفعاً إلى أن تصطف صفوفًا في ساحته، ينتظرون ما يجود به عليهم ، وهم يشبهون بهذه الصفوف وهذا التوافد حجاج بيت الله الحرام، وقد أتوا شعثًا من كل فج ينتظرون الإحرام من المواقيت .

وإبداع الشاعر في الصورة هنا، يبرز في أن جعل صورة الوفود المتوافدة على الممدوح، يطلبون نجح مطالبهم ، مماثلة لصورة الحجيج بما يحملون من نقاء سريرة، وبياض لباس وصدق يقين ، فضلاً عن شدة حركة، فالصورة فيها من الحركة ، والتفاعل في تخيل هيئة الوفود القادمة على ذاك الممدوح ، مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً.

ولنتأمل هذه الصورة الشعرية التي استقاها الشاعر من صورة بصرية:

«الطويل»

تهُزَّهمْ عندَ النَّدى أريحيةٌ وجُودٌ كما يهْتزَّ في النَّشوةِ الشَّرب[310]

(308) عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني،الديوان، ج1 ص17.

(309) ديوان الستالي ، ص 80 ، م.س .

(310) ديوان الستالي ،ص 16 ، م.س .

إن العلاقة ما بين الشاربين والاهتزاز والترنح نشوة، موجودة، وهي علاقة واقعية غير متكلفة، وتشبيه اهتزاز الممدوحين ونشوتهم عند العطاء بهؤلاء الشاربين أوقع ، والصورة تصور دواخل هؤلاء ومشاعرهم، وتصف ما يجول في نفوسهم وليس الغرض تصوير الاهتزاز في الشكل والهيئة فقط ،وإنما ما يحدثه من نشوة .

لقد اعتمد التشبيه منطلقًا ، للكشف عن إحساس الشاعر بما حوله ، وبما يجيش في صدره، ويتفجر في أعماقه من شعور، يمكن أن يعيشه كل منا إذا خضع إلى الظروف نفسها، التي عاشها الشاعر ، ذلك أنه يعكس ما في نفسه صورًا للحزن والوجد والسأم ، كل هذا نلمحه في قوله راثياً ابن الملك ذهل، في معنى مجازي جميل، وتشبيه مركب بني على طرفين: الأول معنوي مجازي ، والثاني حسي مادى ، مثل قوله : «الطويل»

وقدْ كان أحلى في النُّفوسِ من المنى وأشهى وأبهى في العيونِ من الكُحْـلِ

فأصبح كيّاً في الضَمائرِ ذِكْـرُهُ كأنَّ كلَّ قلبٍ ضُمَّ منه على نَصْلِ[311]

لقد أصبحت ذكرى هذا الولد الحبيب في قلب كل من يحبه ألماً وكيًا تكتوى منه الضمائر ، بعدما كان أحلى الأماني في النفوس وأشهى من الكحل في العيون، وألم هذه الذكرى التي تكتوي بها القلوب كألم القلب الذي غرس فيه نصل ثم أطبق عليه حتى لا ينتزع منه هذا الخنجر المؤلم، وتظل معاناة الألم سرمدية .

ومن كل ما تقدم، ندرك أن التشبيه لم يكن في الشعر الستالي تزيينًا لفظيًا، ولا توضيحيًا للمعنى فحسب ، وإنما كما يقول عبد القاهر : هو أن يثبت لهذا معنى ذاك، أو حكمًا من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ،والحجة حكم النور .[312] مثل قوله : «الطويل»

وثَغْرُكِ برَّاقٌ كأنَّ رُضَابَهُ مع الرَّشفِ صَهباءُ اللثات شَمُولُ[313]

فالشاعر يشبه ريق المحبوبة بالرضاب، ثم يشبه هذا الرضاب مع حلاوة طعمه بعد أن صار رضابًا ، لكنه رضاب مسكر يشبه الخمر ، بل أجود أنواع الخمر، فالتشبيه قد أظهر المعنى، ووضحه بعد أن أتى في صورة معبرة .

(311) ديوان الستالي ، ص 284 ، م.س

(312) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 68 ، م.س

(313) ديوان الستالي، ص 322 ، م.س

ويبدو هذا البعد في طبيعة بناء الصورة الشعرية الجزئية، المبنية على التشبيه ،وكل من يستقرئ شعر الستالي ، فإنه يجد أن فن التشبيه يشكل عنصراً مهما، من عناصر التعبير الشعري، لكي يخرج صورة معبرة دقيقة، وهذا يدل دلالة واضحة على علم جمٍ ، ومعرفة غزيرة ، واطلاع واسع على مختلف أنواع التشبيه، ذات الأثر الجمالي الفني، الذي لا غنى عنه في العملية الإبداعية ، وأن تشبيهاته الواردة في شعره معقولة ومقبولة، في معايير الأدب والذوق العربي القديم .

إذ لم يتقيد بالتشبيه فقط ،فقد سخر الاستعارة بكل ضروبها، إذ تساعد الشاعر على أن تخرج له من بحرها جواهر، ومن الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا ، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها ، وتستوفي جملة جمالها.[314]

هذا وتمثل الاستعارة الرافد الثاني، من روافد تكوين الصورة الجزئية في شعر الستالي، الذي نوع فيها الاستعارة المكنية والتصريحية ، ولقد حشد الستالي في شعره من تجاربه الشعورية، وعوالمه الداخلية الانفعالية، ورؤيته الجمالية للأشياء ، فهو يخرق المألوف ، متجاوزًا العلاقات المنطقية بين الأشياء ، ومن شواهد ذلك قوله: «الطويل»

وللشوقِ سُلطانٌ على الصبرِ والهوى يجدُّ بأسرارِ النَّفوسِ ويلْعَبُ[315]

ومن خلال هذا البيت ، يمكن فهم عالم الشاعر العاطفي الانفعالي ، وما يلتصق بنفسه من تجسيد الأشياء وتشخيصها ، في ضوء رؤى وأحاسيس مبنية على هذه الصورة الاستعارية، فالشوق والسلطان والصبر والهوى والجَدُّ واللعب ، عناصر تتآزر لكي تكون التصورات متقاربة عنده ، ففي هذا البيت يسمو خيال الشاعر لخلق هذه الاستعارة المكنية ، بإضفاء صفة إنسانية على الشوق.

والاستعارة تحسن حين تأتي مصوِّرةً صدق الشعور ، وحرارة العاطفة ورهافتها في خيال خصب متمرس ، فضلاً عن الإيقاع القادر على تصوير الانطباع الذاتي ، المتوافق مع المشاعر الوجدانية مثل قوله : «الطويل»

ولمَّا أتى الأمرُ الذي لو شَهدتّهُ لظلَّ الأسى من حُسنِ صبْركَ يعجبُ[316]

---

(314) الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 42، م.س.

(315) ديوان الستالي، ص 17 ، م.س.

(316) ديوان الستالي، ص 17، م.س.

فقد أتت الاستعارة المكنية ، المتمثلة في تشبيه الأمر بإنسان يأتي، والأسى بإنسان يتعجب ، وفي سياقها القدرة الفنية والتعبيرية على تصوير عمق تلك الأحاسيس ، والمبالغة في عرض تلك المشاعر، التي تحمل معنى الحزن العميق ، والألم الثائر، وهي في تراكيبها تلك تمثل واقعًا شخصيًا وطبيعة ذاتية ، يتميز بها فكر الشاعر وخياله ونفسه، فلا يملك إلا الإفصاح عنها وتصويرها، كما هي في صورتها القوية والمؤثرة في أسلوبه ومنهجه.

ومن نماذج صوره الشعرية المدعمة بالاستعارة ، قوله مشبهًا مجلس الأنس : «البسيط»

يا مَجلسَ الأُنْسِ واللذاتِ والطَرَبِ لا زلتَ في العزِّ مَغمُورًا مدى الحُقُبِ[317]

فقد انتظمت الاستعارة المكنية في البيت في نسيج معنوي وخيالي مبدع وجمالي ، يمثل في نظمه نظرة الشاعر الخاصة للحياة من حوله والمتمثلة في الأنس واللذات والطرب ، وذلك بما يتوافق مع إرادته ورغبته الشخصية ، التي يسعى لأن ينقل دقائق تفاصيلها ، ومغزاها وغايتها للقارئ ، فقام بتشبيه مجلس الأنس واللذات بالإنسان ، داعيًا له أن يبقيه الله على مر الزمان ، ثم حذف المشبه به، وصرح بالمشبه ، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو النداء ، فنجد التشخيص والتجسيد ، وما يتضمنه من حركة ، وتغير للأحوال وتبدل في الهيئات، هو الطابع الفني المسيطر على الاستعارة في البيت ، فالصورة الاستعارية هنا أصبحت في أدق التعبير ، وأتم غاية ، وأبلغها عن معنى شعور الحزن والألم، الذي تجيش به نفسه، ويحتمله صدره .

ولو تأملنا عددًا من الصور الاستعارية عند الستالي ، لوجدنا أنه يكثر من استعمال الاستعارة ببراعة ، من حيث اختيار المعبر منها ، ومنها قوله : «الكامل»

والنَّاسُ في أسرِ الهُمومِ رهينةٌ لم تَلْقَ من أسْرِ الهمومِ سِراحَها[318]

فقد بلغ شعور الألم والضجر والضيق ، من الشاعر مبلغًا عظيمًا ، فتخيله يحيط به ويكتنف نفسه ، فتشخصت حاله في نظرته للجمادات، عندما استعار للهموم القدرة على أخذ نفسه رهينة ، وهي هنا استعارة مكنية ، طوى ذكر المشبه به (الإنسان)، وذكر شيئا من لوازمه (الأسر)، فعبر بذلك أبلغ تعبير عما يجول في خاطره وقلبه، من الألم والحزن العميق، حين استطاع أن يوظف الطبيعة في تصوير ذلك الألم والحزن .

---

(317) ديوان الستالي، ص 23، م.س

(318) ديوان الستالي، ص 81 ، م.

ومنها قوله: «الطويل»

لهوتُ بهذا والصِّبا لي مُزَيَّنٌ هوايَ وأيدي الغِوايةِ مِقْوَدِي[319]

تنحو الاستعارة هنا في هذا السياق منحى واحدًا ، يجسد المجردات، ويحول المعنويات إلى كائنات حية ، وينسب إليها أفعالاً، مما يجعله كمن يخاطبها، أو يقف إزاءها، ففي هذا النص فيض من الصور الاستعارية ، وكأنما كل من الصبا، والهوى ، والغواية ، أضفى عليها الشاعر ملامح الحياة الإنسانية وخصالها ، فخصوصية الصورة تأتي من كون الشاعر يعرب عن إحساسه العميق، بضياع عمره عبثًا، وكونه أسيرًا في أيدي الغواية والضلال ، فهذه الصورة تربطها علاقات داخلية ، يظهر بناؤها الفني إنسانًا ناطقًا ، يعي ما سقط فيه ومارسه أيام الصبى ، وقد يلجأ إلى تجسيد الأمور وتقريبها من المتلقي، مثل قوله : «الطويل»

تعلّمَ منهُ الهجرَ طيْفُ خيالِهِ وطالتْ مِطالاً بالوُعودِ وعودُهُ[320]

نلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى تجسيم الأمور المعنوية ، وذلك بإبرازها للعيان في صورة شخوص ، يصدر عنها كل ما يصدر من الكائنات الحية ، من حركات وأعمال .

فالطيف وهو أمر معنوي قد حوله استعاريا إلى كائن حي ، حساس يهجر المحبوب ، والوعود تطول ، فهي إنسان يعد وعودًا ويخلف ، فهاتان استعارتان قد أعانتا الشاعر على أن يرينا هذه الصور حية ، حساسة تموج بالحركة ، واللون والحيوية والمشاعر المتنوعة ، كل ذلك كان وليد الاستعارات التي استخدمها الستالي.

ومن بديع الاستعارات ، وأبلغها جمالاً ، ما جاءت عند الشاعر في سياق رثاء أم السلطان عبد الله ابن عمر :«الكامل»

ألا هيَ مُزْنةُ الجُودِ اضْمَحلّت وشمسُ المجدِ واراها المَغيبُ[321]

(319) ديوان الستالي، ص 112، م.س

(320) ديوان الستالي ، ص 132 ، م.س

(321) ديوان الستالي، ص 43 ، م.س

فالاستعارتان التصريحيتان في البيت، جاءتا لتنقل شعورًا حقيقيًا بالأسى ، وتبثا عاطفة حارة، ساعدتا على رسم أبعاد للصورة ، لا تتضمنه الحقيقة ، مما ساعد في نقل تصوير الانطباع الذاتي لدى الشاعر ، حيث شبه المرثية في الشطر الأول في جودها وسخائها وكرمها بالسحابة ، التي تهطل مطرًا ، ولكنها بعد موتها اضمحلت وتلاشت ، ثم في الشطر الثاني يشبهها بالشمس المشرقة ، والتي أفلت بالموت، فهما استعارتان تصريحيتان شبَّه المرثية فيهما بالسحابة تارة ، وبالشمس تارة أخرى ، وحذف المشبه وصرح بالمشبه به ، كما نجد مثالا آخر في هذا السياق : «المنسرح»

مِن أدبِ النَّفسِ ضَلَّ مذّهبُها تَـلِجُّ في حبِّ مَن يُعذِّبُها[322]

لقد شبه الشاعر رغبات النفس ومطالبها، وشدة تحيرها بالقوارب ، التي ضلت الطريق في عرض البحر، نتيجة مهب الأمواج ، ولا تستقر على حال ، ولا تسكن إلى قرار، أينما مال الموج تميل ، كما شبه المحبوب بالبحر، وقد ولجت فيه هذه القوارب ، بتلك الحال التي عليها ؛ فالاستعارتان التصريحيتان في البيت ، والمتمثلتان في تشبيه الرغبات والمطالب بالقوارب ، وتشبيه المحبوب بالبحر، قد جعلتا للموجودات هيئات مختلفة ، وللأشياء أوصاف متغيرة ومتجددة ، فتجسدت المعنويات ، وتشخصت الجمادات ، وله صور استعارية معبرة وموحية في عدة قصائد .

إنها استعارات موحية غير مألوفة إلا عند أولئك الشعراء ، الذين منحوا خيالاً ساميًا يقظًا ومتمرساً ، وهكذا تتابع الصور البيانية لتشكل هذه التعابير الفنية البديعة، المعربة عن صدق التجربة ، وجلال المشاعر ونبلها ، وقد تضافرت هذه الوسائل البيانية والبلاغية ، من أجل رسم صورة شعرية ، تمثلت في قوة الإيقاع ، وجمال الشكل وعذوبة اللفظ ، وحلاوته مما له أكبر الأثر في تحقيق المضمون الراقي .

لقد اعتمد الستالي على الصور البيانية الاستعارية ، واتخذها عنصرًا مهمًا من عناصر صوره الشعرية ، الرامية إلى التعبير عن الأفكار والأحاسيس ، إذ أن الاستعارة تُمثِّل طور النضج والدقة الفنية ، وقوة التصوير وبعد الخيال ، وتأتي أهمية الاستعارة ورقيها ، من كونها تعقد مقارنات بين الأشياء المتغايرة ، ومع ذلك فهي تمثل أسلوبًا تعبيريًا حيًا ، ومهما كانت محاولات المحدثين

---

(322) ديوان الستالي، ص 32 ، م.س

لإدراك دور الاستعارة وتقنيتها، فإنهم لم يتجاوزوا ما فطن إليه الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول عن الاستعارة : هي أن يكون لفظ الأصل في الموضع اللغوي معروفًا ، تدل الشواهد على أنه احتفى به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر من غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم .[323]

وتتجسد قيمة الاستعارة – فضلاً عن كونها مجازًا – في أنها تربط بين طرفي الصورة ، وذلك بنقل طرف من أطراف الصورة إلى الطرف الآخر، وهو لا يطابقه ولا يشابهه ولا يلزم له ، وهنا تكمن حيويتها الفنية في التعبير، عن المشاعر والأفكار المركبة ، وقد تأكد أن الاستعارة ذات قدرة فائقة على توصيل التجربة الأدبية إلى المتلقي تفوق قدرة التشبيه ، وفوق ذلك لها القدرة على التشخيص ، والتجسيم والتجديد، بحيث تلغي فيها الحدود بين طرفي الصورة خلافًا للتشبيه .

كما أن الشاعر وظف الكناية في صناعة الصورة الشعرية، فلأسلوب الكناية لون خاص من حيث التأثير ، حيث نجد فيه ما لا نجده في غيره ، فهو مع إمتاعه يمتاز بالإقناع، حيث يأتي بالدعوى ومعها الدليل ، ألا ترى أن قولهم كثير الرماد ، التي يكنى بها عن الكرم، إنما جاءت دليلاً محسوسًا لإثبات هذا الكرم ، وكذلك كل كناية تأملتها تجد أنها جاءت دليلاً على المعنى المراد منها .[324]

إن الصورة المبنية على الكناية لها أهمية لا تخفى ، بوصفها وسيلة تعبيرية موحية ، بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة ، والكناية تقوم على التلازم ، وإذا تأملنا ديوان الستالي سنلمس صورًا تتأسس على الكناية الموحية ، التي تعكس المعنى الدقيق، والمبني الرائع ، فمن ذلك قوله : «الطويل»

شَغُلتُ بِكُم فكْري وأخليْتُ ناظري فقلبي لكمْ سَلْمٌ وعيْني لَكم حَرْبُ [325]

والبيت كله كنايات موحية ومعبرة ، حيث ملك هذا المحبوب على الشاعر نفسه ، الأمر الذي وصل إلى حد إشغال الفكر بكامله ، فأصبح لا يفكر إلا فيه ، ولا ينظر إلا إليه ، وقد جاءت الكنايات كاشفة عن ميل الستالي ، إلى إعلاء القيمة الجمالية لهذا المحبوب، ثم تلاها تعبير كنائي ، هو في غاية الفن ودقة المعنى، حين قال :

---

(323) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 189 ، م.س

(324) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 52 ، م.س

(325) ديوان الستالي ، ص 16 ، م.س

(فقلبي لكم سلم وعيني حرب) ، كما يمكن أن نلامس نموذجا آخر ، من الصور المؤثثة من الكناية ، حيث قال في هذا المعنى : «الطويل»

جَزِعْنا ونُبنا عنكَ بالحزنِ والبكا وفعلُكَ في أمرِ المصيبةِ أعْجَبُ

أبِنْ لي ألم تُنبئكَ عنْها بوارحٌ من الطّيرِ تنْعىَ أو من الوحش تندُبُ[326]

تأتي الكناية في هذين البيتين كاشفة عن نفسية مفعمة بالحزن ، لفقد هذا العزيز، إذ وضح ذلك من خلال الألفاظ التالية (جزعنا – الحزن – البكا)، لكنها كشفت عن أمر عجيب ، وهو الثبات الشديد والصبر الجميل لصاحب المصيبة ، التي باتت جلية، يتفاعل معها الطير بالنواح والوحوش بالندب.

فهذه صور مجتمعة أساسها الكناية ، قد أبرزت شدة الحزن تارة ، والصبر تارة أخرى، وشهرة المرثي من جانب آخر ، كما أنها كشفت عن هذا الجو العام، الذي امتلأ حزنًا وبكاء، وأظهره الكون كله لفقد المرثي .

ولا يمكن إذن إغفال تقنية بعض الصور المبنية على الكناية ، بوصفها كاشفة عن الانفعالات والمؤثرات النفسية، المسلطة على الشاعر ، ولا سيما إذا كان التعبير الكنائي متساوقًا مع وحدة المشاعر ، وسياق دلالات القصيدة ، وهذا ما حصل في البيتين السابقين، اللذين أوردهما في سياق رثاء زوجة الممدوح.

ومثل هذه الصور كثيرة في شعر الستالي، قد صنعها خياله، وأتقن الشاعر تصويرها ، معتمدًا في ذلك على الكناية، التي هي أسلوب من التعبير مبني على إيجاز العبارة ، وإدماج أجزائها ، وإجادة التعبير بالكناية تدل على قدرة الشاعر، في صياغة معانيه بأسلوب رفيع ، وعبارة موجزة دالة وموحية .

فإذا كانت كنايات الشاعر تنبع من نفسه ، وتتأثر في قوالبها وصياغاتها بأفكاره الذاتية ، ومواقفه النفسية ، وأغراضه الشعرية ، فلا بد أن تتناسب مع تنوع تلك الأفكار، والأحوال الانفعالية ،وتعدد الأغراض الوصفية، والشعرية، فتتباين لتباينها، في القوة والضعف ، والمبالغة ، وفي حسن التعبير، ورداءته ، وهو الإطار الذي يتمثل فيه تنوع مستويات الأداء البلاغي للكناية في شعر الستالي.

(326) ديوان الستالي ، ص 17 ، م.س

إن البنية التركيبية في الكناية قد اعتمدت على الجملة الفعلية، كأداة لإبراز التصوير الكنائي ، ويظهر أن الستالي يميل كثيرًا إلى استعمال الجملة الفعلية، للتصوير الشعري من خلال الفعل والفاعل والمفعول به ، وكذلك الجملة الاسمية، ليكشف عن المستوى الدلالي ، ويحدد وظيفة الجملة ، ودورها في بناء الصورة الجزئية.

وبعد فإن الستالي قد أجاد في كناياته، حيث ابتعد عن كل غريب مستهجن ، وعن كل قبيح مستنكر، ولعل الشاعر قد أدرك القيمة الفنية للكناية، فوظفها في شعره ،وفي صوره، وهذا – بلا شك – يضفي قيمة فنية على خطابه الشعري من حيث :

- **التعبير** عن المعنى بالكناية أبلغ من التصريح به .

والكناية تبرز المعقول في صورة المحسوس، مما يزيد المعنى وضوحًا وبيانًا ، وتبقي القيمة الفنية للكناية ، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة، تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها ، والقضية في طيها برهانها .

- **الكناية** عند الستالي تشمل جميع الأغراض الشعرية، وتعبر عن عمق المعاني النفسية، والصور الحسية، التي أراد الشاعر إيصالها للسامع والقارئ، كما يجدها في قرارة نفسه ؛ فهي تسير في منهجية خاصة ، تتناسب والشخصية الستالية ، في ظروفها وأحوالها ، وقدراتها ومواهبها الفنية ، والوصفية ، مما كان سببًا في تنوع مستويات أدائها ، واختلاف صورها تباعًا لأهمية الغرض والمعنى، الذي تأتى بصدد التعبير عنه في السياق.

المبحث الثالث : الصورة والاقتباس عند الستالي :

الشعر الذي يموج موجاً بالصور الشعرية ، هو الشعر العذب الذي يشنف الأسماع ، ويسكر الألباب ، ويأخذ بمجامع القلوب ، وكلما كانت هذه الصور حاضرة فإنها تشكل نواة القصيدة ، وأن الشاعر المتصرف في فنون الشعر، قد يتسم شعره بدقة المعاني ، ولطافة التخيل ، وملاحة الديباجة ، حيث يدمغ شعره المهفهف في دواخل كل نفس ، ويوطد دعائم أبياته المطهمة العتاق في مدارج كل حس ، وقد اهتم النقاد بجانب التصوير منذ قديم الأزل ، وقدموا جهودهم في هذا الصدد ، وإن اقتصرت جهودهم على حدود الصور البلاغية ، كالتشبيه والمجاز، ولم تتعداها لتشمل الصور الذهنية ، النفسية الرمزية ، والبلاغية ، التي تؤسس للصور المركبة والمعقدة، والتي تتبلور وتتناغم في خطاب شعري له أبعاد ودلالات ، قد يستخدم الشاعر فيها طاقات اللغة وإمكاناتها ، في الدلالة والتركيب ، والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، وأن الكلمة عند الشاعر هي مادة التعبير ،

وأن صياغتها صياغة فنية ، هي بمثابة اللون للمصور والنغمة للموسيقي، والحجر للنحات ، فالكلمة تختلف دلالتها في المعجم عنها في التجربة الشعرية ، حيث هي في التجربة جزء من روح الشاعر وتكوينة .

إن الصورة الكلية تعتمد على جزيئات مؤتلفة، لو نظرت إلى كل منها مفردة لم تجد لها دلالة نفسية أو ذهنية كبيرة ، ولكن باجتماعها ترسم لوحة شعرية متكاملة الجوانب ، حيث تجمع في وسائلها المختلفة ، بين تشبيه واستعارة وكناية ، وقد تتحول الصورة الجزئية إلى عنصر مساهم ، داخل تركيبة عناصر الصورة الكلية .

قد نجد هذه الصور حاضرة بشكل لافت ، إذ تبهرنا الصور البصرية والسمعية فهي كثيرة متنوعة في ديوانه ، بتنوع العادات والحياة الاجتماعية والطبيعية ، ومن نماذج هذه الصور، يمكن العودة إلى القصائد التي تصف مجالس الخمر عند الشاعر، حيث يتحفنا بصور حسية مختلفة، من بصرية وسمعية ، ولمسية و شمية ، وما أكثرها في شعره ، فثمة ورد يبهج العين ، وعطور تطيب المكان ، وعزف يؤنس النفس ، وشراب يلذ في المذاق ، يقول بعد وصفه للروض الذي سقاه مطر الصيف الخفيف ، حتى انتشرت هذه النفحات في شكل حلل على وجه الثرى ، يقول الستالي : «الكامل»

قِفْ بالدَّساكِرِ وارْبُعْ في الرِّياضِ وطِبْ عَيْشاً وخَلِّ شَقِيَّاً ينْدُبُ الطَّللا

أمَا تَرَى نَفَحاتِ الصَّيفِ قدْ نَشَرتْ مِنَ النَّباتِ على وجـهِ الثَّرى حُلـلا

واسْتضحَكَ الزَّهرُ والنَّوارُ مُبتسِماً قد غَادرَتْ فِيهِ أنْفاسُ الصَّبا بَلَلَا

حَلّـتْ عَلَيْـهِ سِجـالاً كـلُّ غَادِيـَةٍ وَطْفاءُ تسْفَحُ فيهِ وابـلاً هَطـَلا

حَتَّى إِذا مَا الرُّبى اعْتَمَّتْ بِخُضْرَتِها وَتمَّ فِيها نَباتُ الرَّوْضِ واكْتَهَلا

وَفتَّقتْ سَحَراً عَنهُ كَمَائمَهُ رِيحُ الصَّبا وجَرَى فيهِ النَّدى خَضِلا

وَالرَّوضُ يَخْتالُ في رَوْضِ البَهاءِ وقدْ غَدا الثَّرَى بِفُنُونِ الوَشْى مُشْتَمِلا

فَيَصْبِحُ الرَّاحُ فِيها بالصَّبُوحِ عَلى حُسْنِ السَّماعِ وَصِلْ بالبَكرةِ الأصُلا

طَوْعَ البَطالةِ وَاعْصِ اللّومَ والعَذَلا وعَاقِرِ اللّهْوَ فيها بالعُـقارِ عَـلا

وشادنٍ يَتهَادَى في الصَّبا غَيَدا مَيْسَ القَضِيبِ تَثَنَّى ثَمَّتَ اعْتدَلا

رَخْصُ البَنَانِ مَليحُ المُقْلتيْنِ تَرَى في ناظِريْهِ فُتورَ الطَّـرْفِ والكَحلا

يَسْعَى عَـليْنا بِنُـورٍ في زُجَاجَتِهِ لوْلا وقُـوعُ مزاجِ الماءِ لاشْتَعَلا

مِنْ قهْوةٍ كَـنَسيمِ المِسْكِ تَحْسبُها دَما جَـرَتْ في فَـمِ الإبْريقِ مُتَّصِلا

كأنَّ رِقّـَتَها مِمـــَّا تَـرَقـرَقَ في صَفوِ الزّجاجِ دُموعٌ غُـشِّيتْ مُـقلا

وقيْنةٍ أنْطقتْ صوتَ الكِـرانِ وقدْ غَـنَّتْ بَسيطا على الأوتارِ أو رَمَلا

والشَّربُ قد مَزَجوا صَفوا خَلائقهم كما مَزَجتْ بماءِ المُزنةِ العَسَلا[327]

فقد توفرت في هذه الأبيات صور متنوعة ، عناصر شتى من صوت وحركة ولون ، فمجلس الخمر متمثلاً في الساقي ، ولونه ورقته ، وحال الشاعر معه ، كما اتضحت خطوطها من حيث اللون، في لون الخمر في الزجاج والطرف الأكحل ،والقهوة التي كالدم ، ولون العسل، والصوت في السماع ،وصوت القينة، وصوت الكران والغناء، والحركة في من يطوف ويسعى ، إلى جانب الصور الجزئية المتلائمة مع كافة العناصر المصورة ، لعاطفة البهجة والسرور ، ومثل هذه الصورة المركبة نجدها في الأبيات التالية ،التي يقول فيها الشاعر : «الكامل»

---

(327) ديوان الستالي ، ص 370- 371 ، م.س

يا حَبـــَّـــذاْ عَهـدُ الجميـعِ وعَيْشُـــنا بالأُنْـــس بينَ جَـآذرٍ وظبـــــــاءِ

ولزومِنـــا طَوعـاً لمـا حكـمَ الهـوى عَبثـــاً بِحُـــــبِّ الكـاعبِ الحسناءِ

الشَّـــــــــمسُ طالعـــةٌ لنـا بـأكلـةٍ والبـــدرُ يشْـــرُقُ في خلالِ خبـاءِ

والغانيـاتُ تَصِيـدْنـا ونصِيـدُهـــــا بحبائـــلِ الصَّبـواتِ والأهـــــواءِ

ومِن الهَـوى في النَّفسِ حشوِ مسامعى وقـــــــر يردُّ ملامَـــةَ النُّصحاءِ[328]

تتجلى خطوط الصورة مع عناصرها، فالصوت يتمثل في صوت الجآذر، والظباء ووقر ونصح ويرد ، واللون في لون أشعة الشمس الذهبية، والبدر الفضي ، والحركة وتتمثل في حب ونصيد الحسناوات ، إلى جانب وسائل أخرى جاء بها لتوضيح صورته، وتمثلت في الأفعال الماضية، التي تؤكد ما لم يكن يحب الشاعر، وهو انقضاء تلك الأيام ، كل هذا ساعد في رسم صورة شعرية، عكست نفسية الشاعر الحزينة لتحسره على تلك الأيام ،ونجد نقيضها في صورة أخرى، تصور فرحه بلقاء صاحبته ، قال في هذا المعنى : «المتقارب»

قَصَرْن الْخُطا وهززنَ الغُصُونا ورَقْرَقْن تحتَ النّقاب العُيُونَا

وفلّجنَ كالأَقحُوانِ الثّنايَا وكحَّلنَ بالسِّحر منها الجُفونا

ووشّين بالتّبرِ بيضَ التّراقي وغشّينَ سودَ الفروعِ المُتونا

وضمَّن أردانهنّ الدّماليـ ـجَ حُليـــاً وأذيالهُـنَّ البـُرينـــا

وأقبلنَ يخْطَرنَ مشي الهُوينا ويُبْدين من كلِّ حسنٍ فنونا

فلمَّا عرَضْنَ لنا سافراتٍ أعدن الهَوى وبَعَثْنَ الشجونا[329]

---

(328) ديوان الستالي ، ص7 ، م.س
(329) ديوان الستالي ، ص 414- 415 ، م.س

والأبيات تصور فرحته باللقاء وبرؤية صاحبته تسير وسط صواحبها ، وقد ترقرقت عيونهما بالدموع لكنها دموع الابتهاج ، وإنهن ليبدين زينتهن ويخطرن دلالاً ويسفرن عن وجوههن فتتلألأ الدنيا بجمالهم من حوله ، ويعود الحب كما كان فتنة لا يستطيع إفلاتاً منه ولا خلاصاً.

كل هذا تجلى من خلال مكونات الصورة الكلية المتمثلة في الحركة (قصرن ، هززن ، رقرقن ، فلجن، كحلن، وشين ، غشين، ضمن ، أقبلن ، بعثن)، واللون متمثلاً في لون الغصون، والعيون والنقاب ، والثنايا والشعر الأسود ، والصوت متمثلا في أثر الهز والقصر، وصوت الخلخال والشجن، إلى جانب كثرة الأفعال، التي تعطي الصورة نوعًا من الحركة الدائمة ، وألوانًا تبعث على السرور والبهجة ، كل هذا ساعد على رسم صورة شعرية ، عكست نفسية الشاعر وفرحته بلقاء محبوبته .

ومن أجمل ما وُلِـع به الستالي من صوره ، تلك التي يتغزل فيها الشاعر بجمال عيون المحبوبة وبرد ريقها ، حيث يقول : «الكامل»

وإذا السِّهامُ من العيونِ جرحْنَنِي داويتُ من ريقِ الثّغورِ جِراحَها
وعَزيــزَةٍ ملءُ السِّــوارِ كأنّهــا لبِسَتْ على الغُصْنِ الرَّطيبِ وشاحَها
سامــرْتُها ليلَ التّمــامِ تَبُثّ لي مَثْوَى الهَوَى وعِتابَها ومُزَاحَها
ولزَمْتُها تحْتَ الشِّعــارِ مُعانِقاً رَيَّا الرَّوادِفِ والعِظامِ رَداحَها[330]

والأبيات تصافح الآذان في خفة ، وهي تموج بالحركة ، وكأنما أعدِّت لكي تغني، وتملأ الحلوق بحلاوة رنَّاتها ، كما اعتمدت الصورة على ثنائيات التقابل بين جرحني وداويت ، إلى جانب الصور الجزئية المتمثلة في تشبيه العيون سهامًا ، وريق الثغور دواء ، والقد بالغصن الرطيب ، كذلك استخدام الأفعال الماضية ، التي تؤكد أنه عاش ذلك كله وتمتع به .

نعتبر من أهم الروافد والمصادر، التي شكَّل الشاعر من مادتها صوره الفنية ، القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف ، والشعر القديم وغير ذلك، عن طريق الاقتباس والتضمين ،والتي إن جاز لنا أن ندرجها جميعًا تحت دائرة "التراث الديني"، ثم "التراث الشعري"، ثم العلوم اللغوية والأعلام والسير، وأمثال العرب .

---

(330) ديوان الستالي ، ص 113 ، م.

ونعتبر القرآن الكريم نبعًا فياضًا للستالي، في رسم صوره الفنية، فكثرت تضميناته لآيات كثيرة، مثلت نسبة كبيرة من الاقتباسات في شعره ،ومن اقتباسات الستالي من القرآن الكريم التي استلهم فيها قول الله تعالى عن سيدنا لوط ،حين جاءه ملائكة الله يخبرونه بهلاك قومه ونجاته وأهله إلا امرأته :

« الوافر »

ألم تَـرَ يومَ داهيةٍ شَهِـدْنا لعمْرُك إنَّهُ يومُ عَصيبُ[331]

ففي الشطر الثاني من البيت ، قد استلهم الشاعر قول الله تعالى : { ولما جاءتْ رُسلُنا لوطاً سِيءَ بهمْ وضاقَ بهم ذرعا وقالَ هذا يومٌ عصيبٌ } [هود : 77] ، ليبرز الشاعر الحالة النفسية له ، المتأثرة بوفاة والدة الممدوح ، كما كانت الحالة نفسها عند نبي الله لوط ،عندما ضاق بفعل قومه ، الأمر الذي دفعه إلى أن يضيق ذرعًا برسل الله إليه .

ومن اقتباساته أيضًا : « الكامل»

أَلْقَتْ هناكَ عِصيَّها بحَوائجٍ لأبي أبي عبدِ الإلهِ نجاحَها[332]

حيث استلهم في الشطر الأول قوله تعالى : (وألقِ عصاكَ فلما رآها تهتزُّ كأنها جآن ولَّى مدبراً ولم يعقبْ) [النمل : 10] وذلك في حديثه إلى سيدنا موسى .

ونجد قوله أيضًا : « الطويل »

هُمُ لرضَى الرَّحمنِ آوَوا رسُولَهُ وهم أسْعدوهُ حينَ لاقتْ مَسْعَدِ[333]

فالشطر فيه اقتباس من قوله تعالى : (والذين آمنوا وهاجروا وجاهدوا في سبيل الله والذين آووا ونصروا أولئك هم المؤمنون حقا) [الأنفال : 74]

ولم يفت الستالي أن يضمن شعره معنى آية من الآيات التي ذكرت الموت فيقول:

ولكــلِّ حيٍّ ينقضِي أَجَــلٌ ولكُلِّ أمْـــــــرٍ ينتهي أَمَـــــــدُ[334]

وهنا يلتمس قول الله تعالى:(وما كان لرسول أن يأتي بآية إلا بإذن الله لكل أجل كتاب) [الرعد : من الآية 38]

ذلك ضمن أبياته معاني الحديث عن يوم القيامة ، ذلك اليوم الذي لا ظلم فيه، لأن القاضي هو رب العباد والشاهد هو نبي الله محمد فيقول : «الطويل»

---

(331) ديوان الستالي ، ص 38 ، م.س

(332) ديوان الستالي ، ص 115 ، م.س

(333) ديوان الستالي ، ص 153 ، م.س

(334) ديوان الستالي ، ص 188 ، م. س

أَقــولُ لمغــرورٍ يُلــذِّذُ نفْسَـهُ بذَمِّ أَناسٍ وهو أَرْدى وأنْكـــدُ
سيَلْقاهُ مكْتُوباً ويَخزى به غـداً وأقرَبُ شيءٍ منكَ يا غافـلاً غدُ
ويا معشرَ المُسْتبشِرينَ بظُلْمِنـا لنا ولكـمْ يـومُ القيامةِ موعـدُ
فينْصَرُ مظـلومٌ ويُسألُ ظالــمٌ بمهما جَنى والصَّادقُ الوعدِ يشهدُ[335]

ففي الأبيات استلهام من آيات الذكر الحكيم، كما في البيت الثاني يستلهم الشاعر قول الله تعالي : (وكلَّ إنسان ألزمناه طائره في عنقه ونخرج له يوم القيامة كتابا يلقاه منشورا اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا) [الإسراء : 13 - 14] . كذلك في البيت الثالث يستلهم قول الله تعالى :(بل الساعة موعدهم والساعة أدهى وأمر) [القمر : 46] .

ومن تضميناته قصيدته الميمية ، التي جاءت في معظمها متضمنة لآيات القرآن ، منها: «المتدارك»

سُبْحـانَ البارئِ للنّســـمِ وتَبارَكَ رَبُّكَ ذو الكَرَمِ
وتعالى اللهُ عزّ وجلّ (م) وليُّ النَّعمةِ والنِّعم
وهو الحيّ القيوم بِلاَ سِنَة أَخَذَتْهُ ولم يَنَمِ
والآخِرُ بعدُ بلا أَمَدٍ والأوّلُ قبلُ على القدمِ
منشى الأحياءِ من المَوتى مُبْدي الأنوارِ من الظُّلم[336]

فالأبيات فيها تضمين واضح ، فالبيت الأول فيه تضمين لقول الله تعالى:(ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) [الرحمن : 27] ، وكذلك في البيت الثالث لقوله تعالى : (الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم)[البقرة : من الآية 255] ، وكذلك في البيت الرابع لقوله تعالى:) هو الأول والآخر والظاهر والباطن وهو بكل شيء عليم) [الحديد: 3] ، وكذلك في البيت الخامس لقوله تعالى :) يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون) [الروم : 19] .

---

(335) ديوان الستالي ، ص197- 198 ، م.س

(336) ديوان الستالي ، ص 385 ، م.س

ويبدو أن الشاعر الستالي ، كان يرى في استخدامه لآي القرآن سبيلاً ، لتوصيل فكره إلى من يريد ، وهو يعلم الأثر القوي الذي يركه القرآن في نفوسهم ، ولعل ذلك هو السر .

والحديث عن اقتباسات الشاعر من آيات القرآن الكريم أكثر، من أن نحصرها في عدة أمثلة ، وذلك نظراً لكثرتها ، وتضمينه لها في صوره الشعرية ، مما يعكس رؤيته وثقافته الدينية ، التي يمتلك منها رصيدًا ضخماً ، بدءا من القرآن الكريم وانتهاء بالشعر، وهو معين لا ينضب في تشكيل الصورة الفنية في شعره.

كما استفاد الشاعر من السنة النبوية ،واتخذ من دلالاتها وسيلة لاختيار الأوصاف والخصال المحمودة ، التي أضفاها على ممدوحيه ، مثل شرف الأرومة وذكاء المحتدم وأنهم قد نصروا النبي بعد تكذيب قريش له ، واستجابوا لدعوته بعد أن رفضتها قريش ، وما كان للأنصار (الأوس والخزرج) من بلاء حسن ، قال الشاعر في هذا السياق : «البسيط»

من العتيـك اليمانييـن الذين بهـم تبـوء الأزد المجـد في العـرب
والأوْسُ والخَزْرجُ الأنصارُ قد دفعُوا عن الرَّسُولِ وآووْهُ لدى الهَرَبِ
وجَاهـدوا معهُ أهـلُ الضَّـــلالِ معاً حـتَّى أجابَ لهُ مَن كانَ لم يُجِـبِ
فعَـزَّ في الأرضِ دينَ اللهِ وانتَشرت أعلامُهُ وأتى بالمُعْجزِ العَجَبِ[337]

وقال في قصيدة جيمية : «الكامل»
وأفْخَرْ بأنصارِ النَّبي مُحمدٍ مِن يَثْربٍ بالأوسِ أو بالخـزْرَجِ[338]

وقال في قصيدة لامية: «الطويل»
وأكرمْ بفضلِ الأوسِ والخزرجِ الأولى حَمَوا حوزةَ الإسـلامِ بالحـقِّ والعــدلِ
أعزَّوا رسولَ اللهِ من جهـلِ مشْركـي قُـريْشٍ وقـد كانت مراجلُهـــــا تغْـلي
أولئـــكَ أنصـــــارُ النبـيِّ بنصـره على قومِهِ كانـوا الحقيقين بالفضلِ[339]

---

(337) ديوان الستالي ، ص 31 ، م.س

(338) ديوان الستالي ، ص 95 ، م.س

(339) ديوان الستالي ، ص 335 ، م.س

ويبدو أثر الثقافة الدينية حاضرا في صياغة شعره، وتركيب صوره الشعرية ، وتجلى ذلك في استخدام مفاهيم ومصطلحات وألفاظ ، يعود معجمها إلى الفقه والحديث، وأسماء بعض العبادات في صياغة شعره ، ويمكن أن نسوق نموذجا عن ذلك، مثل قوله: «الطويل»

وما أهلُها إلا أبو القاسمِ الذي من الفرضِ أن يُثنى عليهِ ويُـمْدَحا[340]

فكلمة (الفرض) من ألفاظ علم أصول الفقه .

ومنها قوله أيضا: «الطويل»

وُفِّيتَ بفرضِ الحجِّ للهِ قاضيًا مناسكَهُ ما بينَ تلكَ المشاعِـرِ[341]

فالفرض ، والحج والمناسك ، والمشعر – لا ريب – ألفاظ ذات مدلول فقهي إسلامي .

ومن مصطلحات علم الحديث يقول :

«الكامل»

سنَّ الأوائلُ في المكارمِ سُنّةً أخذوا بها ومَضُوا على المِنْهاجِ[342]

بل نجد كثيرا من الأمثلة، الدالة على تأثر الشاعر بالحقول الدينية في شعره منها قوله : «الطويل»

تَرَى الوفودَ صُفوفاً حول عُـرْصَته مثلُ الحجيجِ عكوفاً في المواقيتِ [343]

ونلحظ ألفاظًا الحجيج ، والعكوف ، والمواقيت ، التي تنتمي إلى عالم الحج والعمرة.

ومن ذلك أيضًا قوله : «الطويل»

ولبّتْ معَ الإحرامِ حتّى إذا بدا لها البَيْتُ طافتْ بالحطيمِ وصلّتِ[344]

حيث استغل ألفاظ (لبى ، الإحرام ، الصلاة) ، التي تمثل معجما دينيا بامتياز، ولا تخفى دلالته الإسلامية الواضحة .

وهكذا يظهر تأثر الستالي الواضح بالمرجعية الدينية ، المتمثلة في القرآن الكريم، وعلمي الحديث والفقه.

ولم يفت الستالي الاستعانة بعلم العروض ، بوصفه دليلاً على ثقافته العروضية، التي تعد سمة أساسية فيه لكونه شاعراً، فضمن بعض أبياته بعض

---

(340) ديوان الستالي ، ص 120 ، م.س

(341) ديوان الستالي ،ص 217 ، م.س

(342) ديوان الستالي ، ص 85 ، م.س

(343) ديوان الستالي ،ص 80 ، م.س

(344) ديوان الستالي ، ص 72 ، م.س

مصطلحات علم العروض ومن ذلك قوله : «الكامل»

وقينة انطقت صوت الكران وقد غنت بسيطا على الأوتار أو رملاً [345]

فالبسيط والرمل من البحور العروضية ،قد سخر منها الشاعر معجما شعريا .

كما اتخذ الشاعر الستالي من شعر السابقين مصدرًا من مصادر التصوير، حيث بدا التأثير بمن سبقوه واضحًا في كثير من التضمينات ، التي أتى بها من أشعارهم أو ما يعرف في المصطلح النقدي الحديث باسم التناص ، وهو تعالق نصوص مع نص حديث، بكيفيات مختلفة [346]، بمعنى حضور نصوص غائبة في شعر الشاعر.

وبناء على ذلك التعريف يبدو الشاعر معيدًا لإنتاج سابق في حدود من الحرية ، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره .

والتناص بهذا المفهوم يمثل وسيلة تواصل، لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوى بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه.

والستالي في ديوانه يضمن أقوال السابقين أمثال (النابغة الذبياني ، وعنترة بن شداد ، وزهير بن أبي سلمى ، وعمرو بن كلثوم ، والأعشى ، ولبيد بن ربيعة ، ومجنون ليلى ، وعمر بن أبي ربيعة، وجرير ، وكثير عزة ، وبشار بن برد ، وأبي الهندي بن عبد القدوس، والشافعي ، وأبي تمام، والبحتري ، وابن الرومي ، وأبي فراس الحمداني ، وابن زيدون ، إلى غير هؤلاء ممن ضمن الستالي لهم أشعاراً ، وذكر ذلك في حواشي التحقيق ، وهذا يعكس كثرة محفوظ الشاعر، واتساع ثقافته وإفادته من هذا كله في صناعة صوره الشعرية ، ومن أمثلة تضميناته : «الخفيف»

أطلــعَ اللهُ منهُ في الـدَّستِ شمْساً من جبينٍ يضئ بالإشـــــراقِ

كلُّ وجـــــــهٍ من الملوكِ لديْهِ مظلمٌ كالهـــــلالِ عند المُحاقِ [347]

ومعنى البيتين للنابغة الذبياني من الطويل برواية:

فإنَّكَ شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنَّ كوْكبُ[348]

---

(345) دوان الستالي ، ص 371 ، م.س

(346) محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري ، ص121، المركز الثقافي، بيروت 1992.

(347) ديوان الستالي ،ص 299، م.س

(348) ديوان النابغة الذبياني ،ص 20 ، دار المعرفة ، ط 2 بيروت 2005.

من تضميناته لشعر عنترة بن شداد قوله : «الطويل»

لهم وقعاتٌ في جموعٍ تحفّها بهولٍ لهُ تبيضُّ ناصيةُ الطفلِ[349]

فالبيت لعنترة بن شداد من الكامل برواية :

تلكَ الليالي لو يمرُّ حديثُها بوليدِ قومٍ شابَ قبلَ المحملِ[350]

ومن تضميناته لشعر زهير بن ابي سلمى قوله : «الطويل»

وكمْ مِن فتىً في سُرِّه خُلُقٌ له فيُخفيهِ ما يُخفيهِ ثمَّ يَبينُ[351]

فالبيت لزهير بن ابي سلمى من الطويل برواية :

ومهما تكن عند أمرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم[352]

ونجد الستالي لم يقف عند حد عَصْرٍ شعريٍّ محددٍ، في عملية تضمين شعره أشعار غيره ، بل تعددت اقتباساته ، وتنوعت تضميناته منتقلاً من عصر إلى عصر ، فها هو يضمن شعره شعرًا للبيد بن ربيعة مثل قوله : «البسيط»

خالفتُ قولَ لبيدٍ في حكومَتِهِ من يَبكِ حولاً على ميتٍ قد اعْتَذَرا[353]

فالشطر الثاني للبيد بن ربيعة من الطويل برواية :

إلى الحولِ ثم اسمُ السَّلام عليكُما ومَن يبكِ حولا كاملاً فقد اعتذر[354]

وكذلك ضمن أبيات لمجنون ليلى وذلك في قوله : «الطويل»

(وإنَّي لتعرُوني لذكراكِ فترةٌ عن القولِ بينَ الحاضرينَ فأطرُقُ[355]

والبيت للمجنون من الطويل برواية :

وإني لتعروني لذكراكِ نفضةٌ كما انتفضَ العصفورُ بلّلهُ القِطرُ[356]

ومن تضميناته للبحتري قوله : «الطويل»

وأنتَ عزيزُ الجارِ ممتنعُ الحِمى لديكَ الفناءُ السَّهلِ والمنزلُ الرَّحبُ[357]

---

(349) ديوان الستالي ، ص 335 ، م.س

(350) ديوان عنترة ، ص 73 ، مطبعة الآداب ،ط 4 بيروت 1983

(351) ديوان الستالي ،ص 440، م.س

(352) ديوان زهير ، ص 70، دار المعرفة ،بيروت 2005

(353) ديوان الستالي ، ص 246، م.س

(354) ديوان لبيد بن ربيعة ، ص 51، دار المعرفة ، بيروت 2006

(355) ديوان الستالي ، ص 306، م.س

(356) ديوان قيس بن الملوح، ص 41 ، دار العلوم ، 1294هـ /

(357) ديوان الستالي ، ص 15، م.س

وعند أبي العباسِ لو كان دانيًا نواحي الفناءَ السَّهلِ والكَتِفُ الرحبُ[358]

كما ضمن لابن زيدون وأبي تمام ، ومثال ما ضمنه لابن زيدون قوله : « الكامل »

عَبثُ الوُشاةُ بنا علانيةٌ وانحلَّ من سببِ الهوى عَقْدُ[359]

فالبيت يتضمن معنى قول ابن زيدون من البسيط برواية :

غِيظَ العِدا من تساقينا الهوى فدعوا بأنْ نغصَّ فقال الدهرُ آمينا

فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسِنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا[360]

أما تضمينه لشعر أبي تمام فمنه قوله : «البسيط»

وهَكَذا مَنْ أراد المجدَ يبلُغُهُ لا ينعمَ القلبُ حتَّى يألَمَ الجَسدُ[361]

فالبيت يتضمن معنى قول أبي تمام من البسيط برواية :

بَصُرْتُ بالرَّاحةِ الكُبرى فلم تَرَها تنالُ إلاّ على جَسْرٍ من التَّعبِ[362]

وهكذا نوَّع الستالي في تضميناته متنقلاً من شاعر إلى شاعر، ومن عصر إلى عصر، وإلى غير ذلك من التضمينات لشعراء آخرين ، وقد سقنا نماذج من ذلك فقط .

كما نجد الشاعر قد التجأ إلى توظيف الأعلام ، والأماكن التاريخية الواردة في كتب السير والتاريخ ، حيث أتى بهم الشاعر تضميناً أحيانًا ، وتصريحًا أحيانًا أخرى ، وقد كثر هذا التضمين في ديوانه ، ونذكر على سبيل المثال ذكره لسبأ: «البسيط»

أبقى أبوهُ لهُ بيتاً أبو عُمرٍ يَنمي إلى سَبَأ الصِيدِ الصَّناتيتِ[363]

ويبدو أن الشاعر مطلع حتى على لغات العرب ، ففي هذا البيت ، يظهر الشاعر ثقافته اللغوية ؛ حيث أن بعض العرب تبدل الدال سيناً ، فتقول بدل سعيد سعيت.. الصناتيت هي نفسها الصناديد ؛ جمع صنديد .

---

(358) ديوان البحتري ،ج1 ص 123،دار المعارف ،ط3 بيروت 2005

(359) ديوان الستالي ، ص 179 ، م.س

(360) ديوان ابن زيدون، ص 11، دار المعرفة، ط1 بيروت 2005

(361) ديوان الستالي ، ص 126 ،م.س

(362) ديوان أبي تمام، ج1 ص 73 ، دار المعارف ، بيروت 2006

(363) ديوان الستالي ، ص 81 ، م.س.

كما ذكر قحطان فقال : «الطويل»

وإنْ فاخَرَتْ قحطانُ كان بِفَضْلِهِ على فخْرِها بُرهانُها واحْتِجَاجُها[364]

والستالي شاعر أحب الشعراء لا سيما الفحول ، فذكرهم وضمنهم بعض شعره ، فهم شركاؤه في الشعر والقافية ، رفاق درب واحد ، ذاقوا من آلام العشق ما ذاقه هو ، ومن ذاق عَرف ، فيذكر ذا الرمة ومحبوبته مية :

«الطويل»

ودوايةً لو أنَّها دونَ ميَّةٍ حاولها غيلانُ أهلكَ صَيْدحا[365]

وذو الرمة أحد فحول الشعراء ، وأحد عشاق العرب المشهورين بذلك ، وصاحبته مية ابنة مقاتل بن طلبة المنقري.[366]

والشاعر لم يكتفِ بذكر الشاعر وحسب ، بل ذكر لقبه واسمه وناقته ، وهذا دليل قاطع على كثرة اطلاعه على شعر القدماء .

كما يذكر جميلاً وعشقته بثينة فيقول : «الطويل»

فلو أنَّ في عَصْري جَميلُ معمَّرٍ تَشكَّى الهوَى عَلّمتُهُ كيفَ يعْشقُ[367]

قد استحضر الشاعر الستالي جميل بثينة ، الشاعر العذري ، الذي عشق بثينة وهو غلام ، ولما كبر خطبها فرد عنها ، فقال الشعر فيها ، وكان يأتيها سراً ومنزلهما وادي القرى.[368]

وأخيرًا يذكر جريراً والفرزدق مثنيًا على شعرهما مشيدًا بنظمهما بقوله : «الطويل»

فجاءتْ تسرُّ السَّامعينَ بمثلِ مَا شَداهُ جَريرٌ أو شَداهُ الفَرَزْدقُ[369]

والمتأمل في ديوان الستالي سيلاحظ كثرة الأعلام التي ضمنها شعره ، وما ذكرته قليل من كثير ، كما يلحظ أيضًا تنوعها ما بين حكام وشعراء ، إلى أرباب اللغة والكلام ، وأصحاب الروايات ورؤساء القبائل ، وغير ذلك من الأعلام ، التي تعكس بدورها اتساع ثقافة الشاعر وعمق معارفه، في شتى الحقول الدينية واللغوية والشعرية.

---

(364) ديوان الستالي ، ص 96 ، م.س.

(365) ديوان الستالي ، ص 119 ، م.س

(366) ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج4 ص 11 ، بيروت ،دار صادر

(367) ديوان الستالي ، ص 304 ، م.س

(368) ابن خلكان ، وفيات الأعيان، ج1 ص 366 ، م.س.

(369) ديوان الستالي ، ص 308 ، م.س.

ولم يكتف الستالي بتضمين بعض أشعار العرب فقط ، بل اغترف من الأمثال العربية ما يجلي به معانيه ويصور به أفكاره ، من أمثلة تضمينه للأمثال قوله : «المتقارب»

لئِن لمْتني في تَبَاريحِ وجْدي فويلُ الشَّجيِّ يومَ يَلْقى الخليَّا[370]

وكذلك قوله : الكامل

لمْ يدرِ إذّ نامَ الخَليُّ مِن الشّجيِّ بالبيْنِ عنْ جَمْرِ الغَضَا المُتَوهِّجِ[371]

إذا تأملنا الشطر الثاني من البيت الأول ، وكذا الشطر الأول من البيت الثاني نلاحظ أنه يتضمن المثل العربي(ويل للشجي من الخلى) ، وبرواية أخرى (ويح الشجي من الخلي) ، وكذلك قوله : «الطويل»

وعِشْ طَويلاً مُلقّى كُلَّ فائدةٍ مِن الزَّمانِ مُوقّـى حادثَ النَّوبِ[372]

البيت فيه تضمين للمثل العربي : (الشجاع موقى والجبان ملقي) [373]
والحق أن هذه الصور التي وظفها الشاعر الستالي ، تتكون من عناصر متنوعة، أساسها التشبيه والاستعارة والكناية ، ثم من عناصر تتأسس على التناص ، وما يرتبط بذلك من اقتباس وتضمين ، وهذا يذكرنا بمقولة العقاد الشهيرة حول التشبيه والعناصر المتقابلة حين قال :" التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة ، مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وعمقه، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز لشاعر على سواه ..."[374]

---

(370) ديوان الستالي ، ص 453 ، م.س

(371) ديوان الستالي ، ص 91 ، م.س

(372) ديوان الستالي ،ص 31 ، م.س

(373) أبوعبيد البكري ،فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ج1 ص 172،مؤسسة الرسالة ، ط 3 بيروت 1983

(374) عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني – الديوان ط 3، ج 1 ص 21 .م.س

الفصل الرابع

مكـونــات البنية الإيقاعية في شعر الستالي

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

يبدو المستوى الإيقاعي منسجما من خلال الموسيقى الخارجية والداخلية للنصوص الشعرية عند الستالي ، فموسيقى الإطار/ الخارجية تنبثق من تفعيلات البحور الذي وظفها الشاعر، ومن علاقة الأغراض بالبحور، فكانت علاقة انسجام وملاءمة ، لأن موضوعات قصائد الديوان تدور حول المدح والغزل والرثاء ،ولذلك اختار الشاعر البحور التي تنسجم مع طبيعة الموضوعات، التي خاض فيها ،وهي ترتبط أساسا بمعاني المدح التي تتكرر في قصائد عدة ، وبمعاني الغزل واللهو ، ثم بالرثاء ودلالاته ، عبر قصائد ومقطوعات بأشكال مختلفة ، ويهمنا في هذا الجانب المستوى الإيقاعي ،انطلاقا من الموسيقى الخارجية ، ثم الموسيقى الداخلية، ومن مكونات الموسيقى الخارجية :

1- الوزن :

يقول ابن رشيق في أهمية الوزن : «الوزن أعظم حد من حدود الشعر، وأولاها به خصوصية »[375]

فالشاعر البارع هو الذي يستطيع استغلال تناسق النغم الموسيقية، مع قدرته على تصوير ما يعبر عنه من مشاعر وأحاسيس ، يربط بناءه الفكري ببنائه الموسيقي.

فالوزن " هو النهر النغمي، الذي يحد بضفافه تجربة الشاعر، ويعطيها ذاتها الفنية، بل إننا حين نقرأ قصيدة قد تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه ، ولذلك فإن الشعر لا يستغني عن النغم، خاصة وأنه يمثل الموسيقى الخارجية وهي أحد مقومي للشعر من الناحية النغمية)[376]

والوزن والقافية هما الحد الفاصل، بين الشعر وغير الشعر – وليت الحداثيين يدركون هذا الفارق الجوهري ، وهم ينظرون إلى قصيدة النثر، التي تخلو من نظام الشطرين، ومن أية موسيقى سواء القافية أو الوزن ، ولعلهم - أيضاً – يتدبرون تعريف ابن رشيق السابق، ليدركوا أن الوزن أعظم حد من حدود الشعر، حينما يصبح الشعر نثراً ، والنثر شعراً ، من غير اعتبار للفوارق الأساسية ، بين الفنين ، وحينما يصبح الحديث عن الوزن حديثًا إنشائياً، لا يعترف بالقواعد والحدود والضوابط والمفاهيم المميزة للأشياء والمعاني بعضها من بعض ، وحينما يصبح الاحتجاج لمثل هذه الفوضى في استعمال مفردات اللغة، واصطلاحات الفنون والعلوم قائماً أساسًا على التخيل الجامح ، والوهم البعيد ، والتصورات والآراء اللامعقولة ، حينما يقع مثل هذا ، فإن كل شيء يصبح مباحًا.

(375) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه –134/1.م.س

(376) رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص 9 ، منشأة المعارف – الإسكندرية – 1994م.

والمتأمل في ديوان الستالي يلاحظ أن أكثر البحور الشعرية في شعره تتضح من خلال الملامح الآتية :

الملمح الأول :

نظم الستالي ديوانه، وأقام صلبه على ثلاثة عشر بحراً من البحور الخليلية ، هي بحسب نسبة شيوعها في الديوان على النحو التالي : (الطويل – الكامل – البسيط – المتقارب – المنسرح – الوافر – الخفيف – الرجز – المديد – السريع).

الملمح الثاني :

كان للبحر الطويل النصيب الأوفر، حيث احتل الصدارة عند الستالي، فنظم عليه خمساً وأربعين قصيدة، كان قوامها ألفاً وستمائة وعشر بيتًا ، ولعل ذلك مرده إلى:

1- كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن[377] والستالي متبع في ذلك أثر القدماء، فنظم أغلب شعره على البحر في أغراض المدح، والغزل و الوصف و المناجاة، وكلها أغراض ذات شأن .

2- يعد البحر الطويل من أطول بحور الشعر على الإطلاق، " لأنه ليس في الشعر العربي ما يبلغ عدد حروفه، ثمانية وأربعين حرفًا غيره " [378] مما مكَّن الستالي من صياغة ما يتناسب مع أغراضه الشعرية ، من ألفاظ جزلة ، أو تراكيب لغوية خاصة .

الملمح الثالث :

جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية في شعر الستالي، حيث نظم عليه ألفاً ومائتين وخمسة وستين بيتًا، من ست وثلاثين قصيدة ، والبحر الكامل بحر له مكانة في نظم الشعر العربي القديم ، فهو من " بحور المرتبة الثانية ، في نسبة الشيوع في الشعر العربي"[379] وقد تعددت الأغراض، التي نظم فيها الستالي على هذا البحر من مد
وغزل ووصف .

الملمح الرابع :

أما البحر البسيط فقد احتل المرتبة الثالثة، وجاء بعد الطويل والكامل، ونظم عليه الستالي تسعمائة وخمسة وتسعين بيتًا، في أثنين وثلاثين قصيدة ، وما كان ذلك إلا لاتساع حركاته وانبساطها، مما منح الشاعر فرصة طول النفس، وإمكانية في التعبير عن أغراضه .

---

(377) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ص 191- مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة 7، 1972م.

(378) الخطيب التبريزي ،كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 22 - تح. الحساني حسن عبدالله – مكتبة الخانجي- القاهرة .

(379) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ص 63 ، م.س

الملمح الخامس :

جاءت القصائد والمقطوعات المنظومة على البحر، المتقارب والمنسرح والوافر قليلة ، مقارنة بالبحور السابقة (الطويل ، الكامل ، البسيط) ، ولعل ذلك راجع إلى اعتماد الستالي على هذه البحور، رغبة منه في الحفاظ على نهج السابقين عليه في هذا الميدان .

الملح السادس :

عزف الستالي عن النظم في أبحر (المقتضب – المضارع – المجتث) ،ولعل عزوف الستالي عن النظم في البحر المقتضب، راجع إلى أن البحر في أصله مقتضب من البحر المنسرح ، فتفعيلة المنسرح : مستفعلن مفعولات مفتعل ، والمقتضب فاعلات مفتعل ، والمجتث مستفعلن فاعلات ،ويلوح من هذا كله، أن الستالي يريد أن يؤكد تمسكه بالسير على خطا السابقين في النظم، على المشهور من البحور، فكثر نظمه على الطويل، والكامل والبسيط والوافر، وقلل من المجتث والمتقارب والمقتضب والمضارع ، وحتى فيما استحدث من بحور كالمتوفر المحرّف من الوافر، والقوما الذي هو من اختراع المسحِّرين في رمضان والمواليا وما كان هذا إلا لعزوف الأقدمين عنها.

الملمح السابع :

حاول الستالي أن يكسر الطابع التقليدي، الغالب على موسيقى الشعر، فحاول كسر ذلك بطريقتين :

أولهما : كتابة بعض القصائد على نظام المربعات والمخمسات ، بحيث تتكون الوحدة الموسيقية من أربعة أو خمسة أشطار ، وقد كتب ثلاثة قصائد على هذا النظام ، منها قصيدتان من الزجر على أسلوب المخمس ، وقصيدة من الهزج على نظام المربع .

فمثال الزجر المخمس قصيدة يمدح بها السلطان محمد بن معمر : «الزجر»

أمـن وميـــــضٍ كالقبـس ورائـــح جـاري النفـــــــس

وصائـــــح وقـت الغلـــس قلبـــــــك صـــب مختـلس

يعتاده التلبد

عقبـــــــى الهوى دمـــع يكف أو بـــــــــــدن نضـوٌ دنـف

وصاحب الحـب كـــــــــــلف مـرتهـن حيـــــــــــث أنف

متيم معمد [380]

فكل وحدة من الوحدات الموسيقية في القصيدة تتكون من خمسة أشطر، كل منها من تفعيلتين ، وتبنى الأشطر الأربعة الأولي على قافية واحدة، تتغير من

---

(380) ديوان الستالى ، ص 135، م.س

وحدة إلى أخرى، على حين تبنى الخامسة على قافية مخالفة لقوافي الأشطر الأربعة ، ولكنها موافقة لقوافي الشطرة المنتظرة في بقية الوحدات، وهي هنا الدال المضمونة ، وتسير القصيدة الزجرية المخمسة الثانية على النظام نفسه ومطلعها : «الزجر»

عرج على رســـــم الطـــــلل أبلته أحقابِ الطيـــــــل
من الجنـــــــــوب والـشمــل فهو كموشـــي الحُـــلل

أو كخضابٍ قد نصل

وابـــــك بدمـــــع هاتـِن علـــى الخليـــط البائـِنِ
بعد الأنيـــس القاطِـــــــنِ حـــف لـــدى الظعائـــنِ[381]

بين الحدوج والكلل

أما قصيدة الهزج، التي تسير على نظام المربعة، فإن كل حالة موسيقية فيها تتكون من أربعة أشطار، تتفق كلها في الوزن، وتتفق الأشطار الثلاثة الأولى في التقفية، التي تتغير من وحدة إلى أخرى، تخالف قافية الشطرة الرابعة قوافي الأشطار الثلاثة ، ولكنها تتفق مع قوافي الأشطار الأربعة في القصيدة على النحو التالي: «الزجر»

ألا يـــــــا لامـع البـــرق بـــــــدا كالنبض في العـــرق
تعمـــد أيمـــــــن الأفـــق بـــــــداني في الودق هتـّان
بحيث الدهـــــــر محمـــود وظـــــــل اللهـو ممـــدود
وطيب العيـــش معهـــــود بأحبـــــــاب وخـــلان[382]

ثانيهما : لجوء الستالي إلى بناء قصائد كاملة على أسلوب (الترصيع)، وهو أن يقسم البيت إلى مجموعة من الأجزاء المتوازنة، المبنية على نوع من التقفية الداخلية الفرعية، وهو ما سوف أفرد له الحديث عند الكلام عن الموسيقى الداخلية .

---

(381) ديوان الستالى ، ص 344 ، م.س

(382) ديوان الستالى ، ص 421 ، م.س

2 - القافية :

تمثل القافية أحد أهم الدعائم الرئيسية، في صناعة الشعر العربي في مجمله كله ، ونظراً لأهمية القافية، فقد عدها الأقدمون ركنًا أصيلاً، من أركان بناء القصيدة موسيقيًا، " فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الكلام شعرًا حتى يكون له وزن وقافية".[383]

وهناك مدة قد تجاوزت ألفا وخمسمائة عام كانت القافية تمثل الصوت الأبرز في النظم العربي، وكانت تحمل من الأهمية والجاذبية والسحر، ما حمل الأقدمين على التدقيق في دراستها، حتى وضعوا علما أطلق عليه اسم (علم القوافي) وألفوا فيه المصنفات والفصول والرسائل، مثل، كتاب: القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي ، و كتاب : الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.

ففي القصيدة التقليدية تبدو القافية ركنا من أركان النظم، لا يمكن التخلّي عنه إطلاقا، فالبناء التناظري لتلك القصيدة، يوجب إيجاد رابط مادي يشد الأبيات إلى بعضها، فكانت القافية بوصفها النهاية الطبيعية للبيت، هي ذلك الرابط الذي ارتضاه الذوق العربي .

ومن المحدثين من عدها تاج الإيقاع الشعري، مثل الدكتور أحمد كشك الذي يقول:« إن القافية تاج الإيقاع الشعري، وهى لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينقصم منه ، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل، تفسر من خلاله وتفسره ، فهما وجهان لعملة واحدة »[384]

وزاد اهتمامهم بها فشغلوا أنفسهم بتعريفها، حتى قال ابن رشيق في كتابه العمدة : « واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب ، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة ، ومرة كلمتين ..»[385]

ويبني تحديد الخليل للقافية عن فهم يعكس أنها إيقاع صوتي ، ومن ثم أضحى تعريفه وحدا جامعا مانعا في تصور القافية ، وأصبح لزاما على مدرك القافية أن يأخذها بإطارها الشمولي، فاهمًا أن أي تطور لها يجب أن ينظر إليه، من خلال وجودها لا من خلال حرف من حروفها.[386]

وفي رأيي فإن القافية تمثل الوقفة الموسيقية، التي يقف عندها سيل الأنغام، ثم يبدأ البيت من جديد، كالموجة تصل إلى ذروتها، وتنحسر لتعود من جديد، وعلى هذا فالقافية ختام السيل النغمي ، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدفقة ، وهي تنتهي بالروي، الذي يعمل هو الآخر متعاضداً مع غيره، من عناصر الإيقاع على رفد القصيدة بإيقاعها الآسر .

---

(383) ابن رشيق ،العمدة ،ص 151 ، م.س

(384) أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص 7 ، م.س

(385) ابن رشيق ، العمدة ص 151 ، م.س

(386) أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري، ص 13 ،م.س

ويضع الدكتور "رجاء عيد" تعريفًا لها بعيدًا عن تعقيدات العروضيين، حين يقول هي : الوحدة الصوتية ، التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وإليه تنسب القصيدة كلها ، كما يقال مثلاً : (سينية البحتري ، وبائية أبي تمام) [387].

والناظر إلى الشعر العربي قديمه وحديثه، يستطيع أن يلحظ أن حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا، هي الحرف الصحيح، الذي تبنى عليه القصيدة أو المقطوعة، ويتكرر في كل بيت ، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها .[388]

والمتأمل في ديوان الستالي يلاحظ ما يلي :

1- هناك حروف جاءت رويا بكثرة وهي : الدال ، ويليه حرف الراء، ثم حرف اللام، ثم حرف الميم، ثم حرف النون ، فحرف الباء.
2- هناك حروف متوسطة المجيء رويا وهي : الهمزة ، ثم القاف، ويليه التاء ، وحرف الفاء، والطاء ،وحرف الحاء .
3- هناك حروف قليلة الشيوع وهي: السين، وحرف الكاف، وحرف الياء ، وحرف الهاء وحرف الضاد، والعين، وحرف الجيم .
4- هناك حروف نادرة المجيء رويا في شعر الستالي وهي : الهاء والواو والياء.
5- هناك حروف لم تجيء أصلاً حرف روي في شعر الستالي وهي: الثاء والخاء والزاي، والشين، والصاد، والطاء ،والظاء، والغين.

ويتضح من هذا كله، أن شاعرنا الستالي قد راق له أن يصوغ إبداعه الشعرى في القوافي، التي شاعت وذاعت عند سابقيه ، وذلك لتأثره بمن سبقه ، ثم لما تتميز به هذه الحروف، وعدم استعصامها على مريدها، كذلك لم يلتفت الستالي إلى حروف: (الثاء ، الخاء ، الذال ، والزاي، والشين والطاء والظاء والغين)، ولعل ذلك يرجع إلى سببين :

الأول : بعض هذه الحروف ، هي حروف الإطباق (الظاء)، ومثل هذه الأحرف تتطلب وضعاً خاصًا عند النطق بها، مما يحمل الناطق بها بعض المشقة، إذا قيست بغيرها من الحروف غير المطبقة، كالدال والتاء – مثلاً - أما حرف الثاء فهو من حروف الهمس ، والهمس صفة من صفات الرقة والليونة .

الثاني : الغين والخاء من حروف الحلق، والظاء والشين هي من حروف وسط اللسان، وهذه الحروف تحتاج إلى جهد عضلي، يتفاوت من حرف لآخر .[389]

---

(387) رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 138 ، م.س

(388) إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر العربي، ص 248 ،م.س

(389) انظر شرح متن الجزرية في معرفة نحو تجويد الآيات القرآنية ص 12-13 باب مخارج الحروف ، المقرر على الإعدادية الأزهرية ، 1990 م

يقول ابن الجزرى : ثم لأقصى الحلق همز هاء ثم أوسطه فعين حاء

أدناه غين خاؤها والقاف أقصى اللسان فوق ثم الكاف

والوسط فجيم الشين يا والضاد من حافته إذا وليا

القيمة الفنية للقافية :

1- القيمة الصوتية :

لاشك أن القافية هي قمة الوزن في الشعر، ففيها يتمثل تركيز الوزن النهائي، كما أنها تمثل ركنًا أساسياً في بنيان الشعر العربي، من الناحية الإيقاعية .[390]

فالقصيدة إذا فقدت العنصر الموسيقي (الوزن الشعري)، خرجت من دائرة الشعر إلى دائرة النثر، ولم تعرف لغة من اللغات غير العربية، كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته، واختتام هذه الإيقاعات بالقوافي، ولعل ذلك كان أهم سبب في رواية الشعر العربي وحفظه، قديما وحديثا، ومن أجل التتابع الموسيقي ، وإلف الأذن العربية ، حددوا أوزان الشعر عند العرب، وحددوا أعاريضه وضروبه ، ولتمام الشعر العربي كانت القافية أساسًا فيه، وما فتىء الدارسون والباحثون يذكرون قيمتها، سواء الصوتية أو النفسية ، فها هو صابر عبد الدايم يقول : " إن القيمة الصوتية للقافية تتبع من تلك الحاسة السمعية، التي تمزج بين مخارج الحروف ودقائق النغم ، وهي مشتركة غير مميزة في لغات كثيرة ، فلا تشعر في لغة من اللغات بغير إيقاع ، وقد يجتمع كونه من وزن وقافية، وترتيل في القصيدة الواحدة ، ولكنه اجتماع نادر في لغات العالم، ميسور في لغة واحدة على أكمل الوجوه، لامتيازها بالخصائص الشعرية الوافرة ، في ألفاظها وتراكيبها وهي اللغة العربية" . [391] ولعل ذلك كان أهم سبب في أن الشعر العربي ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتح الإسلامي.

لقد تعلم الشاعر الستالي إدهاش المتلقي لشعره ببراعة قوافيه، والمتلقي هو الآخر تعلّم الاستجابة للقافية ، والإعراب عن إعجابه بالقافية البارعة، بكلمات شاع سماعها، تبعا للعصر النبهاني، وكان القارئ والسامع يستجيب للقافية التقليدية، بمحاولة حدسها قبل الوصول إليها، اعتمادا على ثلاثة محددات؛ معرفة صوت الروي والوزن، والبنية الدلالية والقافية، وبهذا الفهم مثلت المظهر الأبرز من مظاهر الإبداع الشعري، ذلك لأن على الشاعر- على الرغم من الانضباط الصارم للقصيدة التقليدية - أن يأتي بقافية لا يبدو عليها التكلف، بحيث تبدو جزءا أصيلا من جسد البيت، فضلا عن ضرورتها للمعنى، إذ أنهم اشترطوا في القافية أن تضيف معنى لا غنى عنه لاستكمال الدلالة الشعرية.

ونرى أن الثورة على هذا المفهوم للقافية ، يمكن أن تعد أبرز إنجازات قصيدة التفعيلة في أربعينيات القرن الماضي، فقد أدى ذلك إلى تغير جوهري في مفهوم الشعر ذاته، حيث فقدت القصيدة إيقاعها العالي ، الذي كان يعلو على كلّ صوت فيها ، وكان على الشاعر أن يجد عنصرا فنيا جديدا لإدهاش المتلقي، فكانت الصورة الشعرية هي ذلك العنصر المنشود.

---

(390) أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري، ص 125 ، م.س

(391) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 163.

ولم يعد بإمكان المتلقي حدس القافية ، فالشاعر حر في اختيار قوافيه تماما، ولهذا لم يعد السطر الشعري متجها إلى نهايته الطبيعية، بل عوضا عن ذلك صار اتجاه حركة الجُمل عموديّا، نازلا إلى الأسطر التالية ، فكلّ سطر ينتظر إتمام دلالته في السطر التالي، حتى نصل إلى نهاية دلاليّة لا صوتية.

ونجد السُّتالي قد سبك منظومات قصائده على الأبحر التي تتجاوب مع فعل المديح ، فغلبت الأبحر ذات التفعيلات الطويلة ، لتتوافق نغمتها مع الجوّ العام للقصيدة، فكانت الأبحر ذات الثماني تفعيلات ، هي الأكثر عدداً من بين قصائد الديوان ، ومما يحسب للشاعر أن جاء بحر المتقارب في عشر قصائد ، على الرغم من تكوّنه من ثماني تفعيلات ، وهو بحر خفيف لا يحتمل الأفكار الكبيرة الخاصة بالمدح ، إلاّ أنّ الشاعر اعتمد عليه ، وجاء في المرتبة الرابعة.

وتحسب للشاعر قوة شاعريّته في سلامة أوزانه ، وعدم اضطرابها وابتعاده عن العلل والزحافات، إلاّ ما يؤدي إلى التنوّع الموسيقي ، والتزامه بالتفعيلة الثابتة في عروض البيت وضربه في بعض البحور، وكلّ ذلك حُسن وتأنق وتنظيم ؛ فمجال المديح يحتاج إلى تأنق وحُسن قبول في أذن المتلقي.

كما نلاحظ أيضا اعتناء الشاعر بالقافية ، فغلبت على قصائده القوافي المطلقة، وحاول الارتقاء بمستوى موسيقى قافيته في بعض قصائده، إلى درجة الكمال الموسيقي ، من خلال اعتماده على كثرة الأصوات، التي تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة الواحدة.

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

أما موسيقى الحشو/ الداخلية فهي تنبعث من موسيقى الصوت المنفرد عن اللفظ ،الذي يتكرر بشكل ملحوظ ،مثل الميم الذي يقوم بدور موسيقي، له أثره على الدلالة ،إذ يجعل الإيقاع ينساب ،كما أن مجاورة هذا الحرف لأصوات مجهورة كالعين (في القصائد الميمية والعينية والصادية والسينية)، ولأصوات أخرى مهموسة كالصاد والسين ،أضفى عليها طابع الغلبة ،باعتبارها صوتا مجهورا، إلى جانب غيرها من الأصوات المجهورة ، وهي تناسب كثيرا البحر الكامل في دندنته وصلصلته، يعرف رجاء عيد الموسيقى الداخلية بأنها:" قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي، تتكون من إيحاءات نفسية تعلو وتهبط ، تقسو أو ترقى ، تنفصل أو تتحد في مجموعها لحناً منسقًا، أقرب إلى الإطار السيمفوني" [392]، كل هذا إلى جانب ما تحمله ألوان البديع من موسيقى، فضلاً عن الملائمة بين حروف القافية ، وحروف الكلمات الأخرى في القصيدة.

ولقد استخدم الستالي البديع بصورته التقليدية ، وأكثر من استخدام بعض فنونه، إلى الحد الذي كان يوقعه في التكلف - المرذول أحيانًا – ولكنه في كثير من الأحيان كان ينجح في توظيف ألوان البديع، في إغناء إيحاءات الصورة ، ومن ألوان البديع عند الستالي :

1- **التصريع :**

يرى ابن رشيق أن التصريع " هو ما كانت عروض البيت في تابعة الصوتية لضربه : تنقص بنقص ، وتزيد بزيادته" .[393]

والتصريع لون من ألوان البديع، له قيمة فنية تعكس بدورها القدرة على الشاعرية عند الشاعر، وتمكِّنه من فنه، وذلك بما يعطيه من جرس موسيقي، تشغف لسماعه الآذان، وتسعد به النفس بما يضيفه من قيمة موسيقية ، كما أنه يهيء ذهن المتلقي لتوقع إتيان القافية، موافقة لنهاية الشطر الأول من البيت ، وهو دليل على قوة الطبع ، وكثرة المادة ، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف.

ولقد أدى تراكم خبرة الشاعر الستالي إلى أن يقوم بتطوير فنيات خاصة بالقافية، تجعلها العنصر الرئيسي لتوليد الإدهاش، وهي فنيات تعطي إشارات للمتلقي تجعله يخمن القافية قبل الوصول إليها، مما يجعله شريكاً في عملية إنتاج النص ، ومن تلك الفنيات التصريع الذي يغلب في مطالع قصائد الشاعر.

---

(392) رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي ص 10 ، م.س

(393) ابن رشيق ،العمدة : ج1 ص173 ، م.س

ولقد أدرك الستالي القيمة الفنية لهذا اللون من البديع، فقام بتصريع قصائده كلها إلا قليلاً ، من تصريعاته في فواتح قصائده ، نذكر نماذج منها :
مثل قوله : «البسيط»

هل أنجزت لك وعد الوصل أسماء؟ أم شان موعدها مطل وإنساء؟[394]

وقوله : «البسيط»
تحيرت في تقليب أمرك يا قلب وخاطبت تيَّهًا لقد عظم الخطب[395]

وقوله : «الطويل»
يا دار جيرتنا والحي حييت واختال مغناك في زي وتبييت[396]

وقوله : «الطويل»
تزينت الدنيا وصار ابتهاجها بذهلٍ وذهلٌ عينها وسراجها[397]

فالستالي يلائم كثيرا بين الكلمتين الآخيرتين ، وكأن البيت (قافيتين)، داخلية وخارجية ، وكأنه يريد أن يهيء لنفسه، أو لمن يتغنى بقصيدته أن يرتفع بصوته في كلمتين متتاليتين ، فالتصريع عند الستالي – فضلا عن غيره – من البنية التي تحقق التناسب الصوتي ، وبما أن القصيدة عنده كاللوحة، والألفاظ فيها كالألوان، ولا يحسن التركيز فيها على لون واحد ، كذلك لا يحسن تكرار التصريع، لأنه إذا كثر سمج وصار تكلفًا .

ولا يمكن أن يعد التصريع بين شطري البيت ، وخاصة في مطالع القصائد إلا مجرّد أثر، من آثار ارتباط الشعر بالغناء ؛ لأن التصريع يتيح لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما، وبخاصة في مطلع الإنشاد ، وكأنه يعد الآذان لقرار النغمة في القصيدة ، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار التصريع أكثر من مرة، في تضاعيف القصيدة ، وكأنه يعمد بذلك إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع، يتوقف عند نهاية كل منها، ثم يستأنف الإنشاد من جديد.

---

(394) ديوان الستالى ، ص 1، م.س

(395) ديوان الستالي ، ص 11 ، م.س

(396) ديوان الستالي، ص 78 ، م.س

(397) ديوان الستالى ، ص 96 ، م.س

أو ربما لا يقتصر الشاعر – في هذه العملية – على البيت الأول، فيكرره في أبيات آخر من القصيدة ؛ لأن الإيقاع يضمن للنص تسلسله الصوتي ، ويشد انتباه المتقبل بقرع سمعه قرعًا متواصلا...[398] ، والمحكّم في كل ذلك الحس الجمالي، لدى ذواقي الجمال في الكلام ، لا في التساوي في الفقرات المقترنات، ولا طول بعضها وقصر بعضها .

على أن المعاني ينبغي أن تكون صاحبة الحظ الأوفر من الغاية والهدف، وما تستدعيه المعاني من تساو في الفقرات أو تفاضل ، فهو الذي يحسن أن يُصار إليه دومًا، والقيود من وراء ذلك قيود شكلية، لا لزوم لها إذا كانت الهدف في ذاتها .

2- التكرار:

يرى توفيق الزيدي أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ [399]، إذن فالتكرار هو أن يكرر المتكلم "الكلمة" الواحدة باللفظ والمعنى ، والمراد من ذلك تأكيد الوصف ، أو المدح ، أو الذم أو التهويل ، أو الوعيد أو الإنكار، أو الاستبعاد أو لغرض من الأغراض.

ومن ذلك قول الستالي: «الطويل»

تعلم منه الهجر طيف خياله وطالت مِطالا بالوعود وعوده[400]

فقد كرر كلمة (طالت ، مطالاً) (بالوعود ، وعوده) أكثر من مرة والغرض من ذلك التوكيد وتأكيد الصفة .

ومن تكراره قوله : «الطويل»

يسركم أنَّا إلى لعب الصِّبا نعود ولكن الصبا من يعيده؟[401]

---

(398) توفيق الزيدي ،مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ،ص 142 – سراس للنشر – تونس 1985م.

(399) توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ج 2 ص 273، م.س

(400) ديوان الستالي ، ص 165 ، م.س

(401) ديوان الستالى ، ص 166 ، م.س.

فقد كرر الاسم (الصبا)، كما كرر الفعل (نعيد)، وهذا التكرار لا شك قد أكد لنا تلك المحاولات الجادة، واليائسة في الوقت ذاته في إرجاع ما مضى .
وأيضًا قوله :
« الكامل»

للعيب مبصرة عيونُهُمُ وعن الجميل عيونهم رمدُ[402]

فالتكرار في هذا البيت لكلمة (عيون) قد أوحى بدوام مراقبة الناس، وأن المشاهدة هى منطلق الحكم، الذي قد يتغير وفقاً لنفسية الرآي .
وكذلك قوله : «الطويل»

أجارتنا إن الصدود من الغدر فبيني لعل البين أشقى من الغدر[403]

ففي هذا البيت كرر الشاعر كلمة (الغدر)، ليوحي بفظاعتها وشدتها ، الأمر الذي جعله يطلب البين – على الرغم من شدته – لكنه أشقى عنده من الصدد، والذي هو مرادف الغدر في رأيه .
و قوله : «البسيط»

فاستشعر الصبر سراً أوعلانية سلامة الدين تحت الصبر ما سلما[404]

كرر الشاعر كلمة (الصبر) مرتين، تأكيدًا على أهميته وصعوبة تحصيله .
ونجد في شعر الستالي نماذج متعددة لظاهرة التكرار ، منها قوله : «السريع»

وحاذر الدنيا وغرّاتها فإنما الدنيا متاع حطام
وإن تمسَّكت بها إنما تمسك أسبابًا رثاثا رمام[405]

---

(402) ديوان الستالى ، ص 179 ، م.س
(403) ديوان الستالى ،ص 253 ، م.س
(404) ديوان الستالى ، ص 387 ، م.س
(405) ديوان الستالى ،ص 399 ،م.س

كرر الشاعر كلمة (الدنيا) مرتين ، والفعل (تمسك) مضعفًا وغير مضعف، للدلالة على عدم الركون إلى الدنيا، والوثوق بها فهي غرور فانية .
و قوله : «الكامل»

لا تعذلاني أن أبوح بلوعة أو أن أبوح بعبرة فتفيضا[406]

إن تكرار كلمة (أبوح) في البيت، تمثل رغبة ملحة للشاعر في طلب البكاء، أو إظهار اللوعة ؛ لأنهما يمثلان له السبيل في التنفيس عن نفسه، جراء ما أصابه من ألم الجوى .
كما نجد التكرار على مستوى آخر بين الفعل ومصدره، مثل قوله: «الكامل»

وسرى لك الطيف المعاود موهنًا بجوىً أمضَّك أيّما إمضاض[407]

فقد كرر بين (أمضى و أمضاض) تأكيدًا على شدة تأثره بما جره عليه طيف المحبوب .
وكذلك تكراره للحرف مثل قوله : «البسيط»

أرائــحٌ أنت أم غــادٍ فمبتكــر من آل عمرةَ أم ثاوٍ فمنتظر؟

أم حاجة النفس حيرى ضل صاحبها على موارد وعد ما لها صدر؟!

أم لا سبيل إلى أهل الحمى ظعنوا وحال دونهم الأحراس والسمر[408]

فقد كرر الشاعر (أم)، وهو للاستفهام الذي عكس نفسية الشاعر الحائرة، والتي تمثلت في طرحه لهذه التساؤلات، التي لا تتم إلا عن نفسية متحيرة، تبحث عن سبيل إلى الراحة .
ومن تكراره أيضًا لأدوات الاستفهام: « الكامل»

هل للأحبة دائمًا عهد؟ أم هل لعمرةَ ناجزاً وعدُ؟[409]

ومن نماذج تكراره للتراكيب قوله : «البسيط»

طيف ألــــــم به وهْنـاً فحيــاّه لما حباهُ برؤيــاهُ وريَّــاهُ

---

(406) ديوان الستالى ، ص 275 ، م.س
(407) ديوان الستالى ،ص 270 ، م.س
(408) ديوان الستالى ،ص 223 ، م.س
(409) ديوان الستالى ،ص 177 ، م.س.

سرى إليه فسرَّى الهمُّ عنه فما أسرَّهُ عند أسراهُ ومســراهُ

اعجب به كيف وافى غير محتشم ومن هداهُ وهدَّاهُ وأهداهُ[410]

فقد كرر الشاعر بين التراكيب المختلفة للفعل (سرَّ ، فكرر أسره ، ومسراه) كذلك (هداه ، وهدّاه، وأهداه)، للدلالة على اختلاف تأثيرات سريان الطيف به.

وهكذا يأتي التكرار العفوي للألفاظ، حسنًا في سياقه الأسلوبي الفني، الذي يتوقعه المتلقي لهما، مع بقية عناصر النص الشعري في الأداء الدلالي، الذي يحدو بواسطته السياق محدثًا نغمًا موسيقيًا، ناتجًا عن الجرس الموسيقي لتكراره هذه الألفاظ، كبرت أم صغرت[411]...

الجناس :

يعد الجناس رائعة من روائع الإبداع الفني في التعبير الأدبي ، وميزة من مزايا الوصف بالفصاحة والبيان ، يسفر جمال صوته عن وجه من وجوه الإعجاز في القرآن، ويكشف أسلوبه عن سر من أسرار لغة الفرقان، ظاهره فيه الإعادة والتكرار، وباطنه التجديد والابتكار، أساسه الانسجام التام بين المعاني في السياق، وإبداعُه يكمن في تعدد الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرار والإعادة ، وبلاغته في خداع السمع بإعادة جرس الصوت، مع تضمينه أقصى غايات التجديد المعنوي .

عرف في مصطلح البلاغيين بفن الجناس والتجنيس والمجانسة ، ويسمى "الكلام مجانساً ؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد "[412] ، وشرطه اتفاق الحروف في النطق بالصوت ، وتحري التماثل بين هيئات الألفاظ , وأعداد حروفها وترتيبها ، تماثلاً كلياً أو جزئياً مخصوصاً، يثير نوعاً من التناغم الموسيقي المتميز ، يبعثه تردد الصوت على مسامع القارئ وذهنه، ليطل كل نبرة منه بمعنى مختلف، يأخذ بطرف مغاير من أطراف الكلام ، ليشير إلى وجه بليغ من وجوه الإعجاز التعبيري ، الذي توشحت به لغة التنزيل ، وفضيلة بارعة في البيان، تعلل اختيار العربية له، كوسيلة للتعبير عن كلام العلي المنّان.

---

(410) ديوان الستالى ،ص445 ، م.س

(411) وللمزيد من أهمية التكرار لدى الشاعر ، أنظر في الفصل الخامس ، المستوى الصرفي ص180 - 182

(412) ضياء الدين نصر الله ابن الأثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، الجزء الأول ص 241 ، المكتبة العصرية – 1995م.

والجناس في الكلام منهج بلاغي راقٍ ، ولون بديعي من ألوان التحسين اللفظي ، ومصدر من مصادر موسيقى القول في النص الأدبي ، يجزئه عند الإشادة بقيمته الفنية ما قاله ابن الأثير، مفصحاً عن وجه بلاغته في التعبير: " اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام" [413] ، فهو نعت ارتكز على أساس ما يحدثه من صور الجمال المبدع ، وما يتركه من أثر على ذوق الناقد ، والذي يرجع إلى مدى القدرة على تمام آلة البلاغة، والفصاحة في الكلام ، ويطلق بوصفه سمة بلاغية معجبة، على كل جناس كان المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ، ولا تجد عنه حولاً ، ومن هاهنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو لحسن ملاءمته ، وإن كان مطلوباً بهذه المنزلة وفي هذه الصورة [414]، فما جاء منه عفو الخاطر غير بائن الصنعة ، أو شديد التكلف ، رديء اللفظ ، مبذول المعنى ، فهو الغرة الشادخة في وجه الكلام ، والبديع المؤثر في بلاغة البيان .

وعرفه ابن رشيق بقوله : " أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى" [415]. فهو من المحسنات اللفظية ولعله زينتها وأشهرها ، كما عرفه القزويني : " هو تشابه الكلمتين في اللفظ ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحرف، وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإن كانا نوعا واحدا كاسمين سمي مماثلاً). [416]

والجناس شائع عند الستالي كقوله :

«الطويل»

فلا تَرَحٌ في غُمـــــةٍ يستفزُّها ولا فـــرح في نعمة يســـتطيرها[417]

ففي البيت جناس ناقص بين كلتي (ترح، وفرح).

وكذلك قوله: «الكامل»

ما حال أشمط ليس يُقبَل عُذرُه بين العذارى حين شاب عذاره؟[418]

فهو تجانس هنا بين ثلاث كلمات (العذر ، العذار ، العذارى)، ولا يمل من تكرار هذه الصورة مستخدمًا الجناس في قصيدة اخرى منها :

---

(413) ابن الأثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 241 ، م. س

الشادخة : من شدخت غرة الفرس شدوخًا اتسع بياضها ، المعجم الوجيز .

(414) الجرجاني ،أسرار البلاغة ص 11، م.س

(415) ابن رشيق ،العمدة جـ 1 ص 321 ، م.س

(416) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة . ج1 ص354 . م.س

(417) ديوان الستالى ، ص 262 ، م.س

(418) ديوان الستالى ، ص 227 ، م.س

«الطويل»

فلما بدا شيب العذار تطلّبت على العذارى فيه دَيناً بلا عذر [419]

كما نجد أيضا الجناس في قوله : «الطويل»

فلا عن قلى نفسي الحميّا حميتهـا ولا مللاً أقصـرتُ عن ربـةِ القصر[420]

فالجناس واضح بين (الحميا وحميتها) وبين (أقصر و القصر) .
ومن جناساته أيضا: «الكامل»

المجد يُعْرِبُ عن معاني يَعْرُبٍ في الحاضرين به وفي أغيابه[421]

فالجناس واضح بين (يُعرب) وهو فعل و (يَعرب) وهو اسم .
ولا شك أن الجناس في الأمثلة السابقة، يشكل تشاكلا إيقاعيا، من خلال تكرارٍ الحروف، التي تعطي للأبيات إيقاعًا جذابًا، حيث تتوزع هذه الحروف وفق كميات إيقاعية محددة، تتضافر مع النبر لتمنح شعرية النص وأدبيته .

إن الشاعر الستالي كان في بعض الأحيان يبالغ في تكديس الجناس، في كل بيت من أبيات قصيدة بذاتها ، كذلك القصيدة الهائية التي يقول في مطلعها : «البسيط»

طيف ألـــم به وهنـــا فحيـــاه لما حبـاه برؤيـــاه وريـاه

سرى إليه فسرى الهم عنه فما أسره عـند أسـراه ومسـراه

أعجب به كيف وافى غير محتشم ومن هداه وهدَّاه وأهداه؟[422]

---

(419) ديوان الستالى ، ص 254 ، م.س

(420) ديوان الستالى ، ص 254 ، م.س

(421) ديوان الستالى ، ص 45 ، م.س

(422) ديوان الستالى ،ص 445 ، م.س

ومنها أيضًا قوله : «البسيط»

أزوره وهو المـــزور وأنصحه ويستريب فأخشـــاه وأغشـــاه

في كل يوم له إصـــرار ملحمةٍ يُصلـــي بهـــا من تـــولاه وولاه

ورجه حين مرَّ الظعن مسـتعرا أزجـه وقنـــــاه فيه أقنـــــاه

يرعى القلوب ولا يرعى لعاشقه فإن ألبَّ بمغناه وأغناه[423]

وتستمر القصيدة على هذا الجناس المتكلف حتى نهايتها ، فلا نحس أن الجناس هنا يقوم بأية وظيفة إيجابية فنية، وإنما هو استعراض في إظهار البراعة والقدرة على صياغة مثل هذه الجناسات .

إن القيمة الفنية للجناس إنما ترتد إلى وظيفته التعبيرية ، أي إلى دوره في تشكيل المعنى وإبداع الصورة [424]، ولعلنا نستطيع أن نستنتج أن جمال الجناس يرجع إلى أربعة أسباب وهي :

1- تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها : ومما لا شك فيه أن التوافق في الزي والهندام، واتزان الأشياء والنظائر، تميل العين إليه بالفطرة، وتطمئن إليه النفوس بالفطرة، كما يطمئن إليه الذوق ويسكن، لأنه نظام وائتلاف.

2- التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات : تماثلاً تاماً أو ناقصاً، تطرب له الآذان، وتهز أوتار القلوب ، ويلاحظ أن التناغم هذا أوسع وأشمل منه في السجع، الذي يقتصر النغم فيه على آخر الكلمات .

3- **هذا التلاعب الأخَّاذ** : الذي يلجأ إليه المجنِّس لاجتلاب الأذهان وخداع الأفكار ، ليريك أنه سيعرض عليك معنىً مكرراً، أو لفظًا مردًا، لا يجني منه غير التطويل والسآمة، إذ هو بزوغ منك فيجلو مستحدثًا ما سبقه، فتأخذك الدهشة لهذه المفاجئة، التي أحدثت عليك جديدًا ، ولا ريب أن كل جديد يفاجأ النفس، تنفتح له وتستقبله بالبشر والسرور.[425]

---

(423) ديوان الستالى ، ص 446 ، م.س

(424) حسن طبل ،في علمي المعاني والبديع ، ص 167، م.س

(425) مصطفي السعيد ،البناء اللفظي في لزوميات المعري ، ص 97 . دراسة تحليلية بلاغية ، منشأة المعارف ، الأسكندرية .

4 - **الجناس في علم البديع لون من أجمل تلك الحلي البديعية** : وفن بلاغي ولفظي ومعنوي، بالغ التأثير والقيمة في التعبير ، فما يحدثه من أثر إيقاعي وصوتي على أذن السامع والمتلقي، أشد إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة مستساغة ، فتجد من النفس القبول ، وتتأثر بها أي تأثير، وتقع من القلب أحسن موقع[426] .

4 - رد الإعجاز على الصدور :

يمكن أن نعتبر رد الإعجاز على الصدور، من المحسنات اللفظية في علم البديع ، ويكون في النثر وفي الشعر، وهو أن تأتي بلفظين مكررين أو متجانسين، فنجعل أحدهما في أول الجملة والآخر في آخرها ، أو أن يكون أحدهما في الشطر الأول من والثاني في الشطر الآخر، وإنما قلنا أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين؛ لأن اللفظتين قد تكونان من معنى واحد ومن مادة واحدة، وقد يكون كل منهما من مادة،[427] وقد سماه المتأخرون التصدير ، وذكر أبو الهلال العسكري : أن لرد الإعجاز على الصدور موقعًا جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً ..[428]

وله في شعر الستالي أكثر من صورة ،يمكن أن نستعرض نماذج منها :

«المنسرح»

أنجبه من أبي مُعمَّرهـــــا مجتمع الفضل فهو أنجبهـــا[429]

فقد ردت كلمة (أنجبه) في مقدمة الصدر، و كلمة (أنجبها) في العجز، ومن ذلك قوله أيضاً : «الوافر»

نجيبة سادةٍ وأبو سعيـــــــدٍ أبوهـــــا وابنهـــــا الندب النجيب[430]

وقوله : «الطويل»

حمدت على سعى الجميل محمداً وأني لدهرٍ عاش فيــه لحامــد[431]

---

(426) عبد الفتاح لاشين ،البديع في ضوء أساليب القرآن ، ص 155 - دار المعارف ، مصر - الطبعة الخامسة 1997م.

(427) فضل عباس حسن، البلاغة العربية فنونها وأفنانها علم البيان والبديع 308/2 ، ط 4 ، دار الفرقان للنشر 1997.

(428) أبو الهلال العسكري ،كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر ، ج1 ص 385 المكتبة العصرية – 1406 هـ - 1986 م بيروت .

(429) ديوان الستالى ،ص 65 ، م.س.

(430) ديوان الستالى ،ص 40 ، م.س.

(431) ديوان الستالى ،ص 162 .س، م

ومن ذلك أيضًا وقوله : « الكامل»

صدت عمـــيرةُ ما تواصلنا حذر الوشاة وما بهـــــا صد[432]

فقد وافقت أول كلمة في الأبيات الثلاث آخر كلمة من النصف الآخر .
ومن ذلك أيضًا وقوله :
«المتقارب»
وبلغنــا الله إرضاء ذهـــــــــل فلله إرضـــــــاء ذهل عباده[433]

وقوله : «الطويل»
لعاً لبني نبهان من كل عثرة ولا نال سادات العتيك عثورها[434]

إن إيقاع البيت الشعري، ينشأ بالاعتماد على ثنائية تعددية، قوامها : اللفظ والمعنى ، وإذا لم يتمكن الشاعر من نزع إلى استخدام البديع، ومنه التصدير أو رد بالإعجاز على الصدور، تحقيقًا لهذه الغاية، التي ربما بسببها نحصل على إيقاع متميز، لا رتابة فيه ولا ضوضاء.

5 - الطباق :

هو عند ابن رشيق القيرواني " أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه، المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين في الكلام، أو بيت الشعر "[435] ، وهو عند الخطيب التبريزي " أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده ، أو ما يقوم مقام الضد[436] ، والطباق قد يكون بين اسمين أو فعلين، أو اسم وفعل، أو فعل واسم ، أو بين حرفين ، ومن شواهد الطباق عند الشاعر الستالي قوله : «الطويل»

---

(432) ديوان الستالي ، ص 179 ، م.س

(433) ديوان الستالى ،ص 183، م.س

(434) ديوان الستالى ،ص 261 ، م.س

(435) ابن رشيق ،العمدة جـ 1 ص 57 ، م.س

(436) التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي ، ص 170.، م.س

شغلت بكم فكري وأخليْتُ ناظري فقلبي لكم سلمٌ وعيني حرب[437]

فنلمح الطباق في البيت بين (شغلت ، أخليت ، سلم وحرب)، والطباق هنا بين فعلين ، واسمين، وهو يبرز معنى تمكن الحب من قلب الشاعر، ودوام انشغاله بذكر محبوبته .

ومن ذلك قوله أيضا أ: «الكامل»

جعلوا التواضع شحة فإذا رأوا متجملاً قذفـــوه بالخيلاء[438]

فالطباق في هذا البيت واضح بين (التواضع ، والخيلاء)، والشاعر بصدد ذكر خصال الحاسدين والكارهين من الناس، وأنهم دائمو إلصاق المعايب والمثالب بغيرهم، دون بينة أو دليل.

ومن طباقات الستالي قوله : «الكامل»

الحمد للـه الذي هـــو جاعل للضيـق وسعاً يبتغى من بابه[439]

كما وضح الطباق من خلال المعنى الوارد في هذا البيت، وأبرزه في الطباق بين (الضيق والوسع)، مما يبين عظيم فضل الله على عباده .

و قوله أيضا : «الطويل»

رضىً بقضاء الحق من حكم عـادلٍ فما لليالـــي حكم حلم ولا جهل

وصبرا لتصريف الحوادث نحتسب مع العمر صرفًا ما يمر وما يحلي[440]

ففي هذين البيتين يوصي الشاعر ممدوحه بالصبر، على قضاء الله وقدره في وفاة عزيز لديه ، وأنه لا يملك إزاء حوادث الدهر إلا الصبر والتجلد ، فأبرز ذلك عن طريق الطباق بالسلب في قوله : (حلم ولا جهل) و (يمر وما يحلى) .

---

(437) ديوان الستالى ، ص 12 ، م.س

(438) ديوان الستالى ، ص 9 ، م.س

(439) ديوان الستالى ، ص 44 ، م.س

(440) ديوان الستالى ، ص 340 ، م.س

و قوله مطابقًا بالسلب : «الطويل»

أظن قديم الحب يبلى فما بلي وأحسب أن الحب يُبلي وما يُبلى [441]

فهو يظن أن قديم الحب يبلى ويموت، أو ينسى ولكن هيهات !، وواضح أن الستالي يهوى الطباق بالسلب ، حيث كرر في صور كثيرة ، ومنها قوله .

«الطويل»
أرى وأنا المغضي كأني لا أرى وأدري ولا أبدي كأني لا أدري[442]

ولا يخفى ما في البيت الحالة النفسية ، التي لا تخلو من شدة التخبط والتيه والحيرة ، أبرزها لنا الطباق بالسلب وبالجملة ، فهذا النوع من البديع يكون مقبولاً، إذا كان النظم الذي جاء به مطابقًا لمقتضى الحال ، وكان خاليًا من التعقيد ، خاليًا من الصنعة المتكلفة كذلك.

وليس من شك في أن الطباق قد أبرز المعنى، وزاده وضوحًا، وأن الضد – كما يُقال – يظهر حسنه الضد، ويزيد من حسنه إذا أتى به الشاعر في كلامه عفواً، لا يحس المرء فيه شيئًا من التكلف المذموم، وأن تكلف المحسنات البديعية وتعمدها يفقد الكلام سلاسته ، ويحبس المعاني والأفكار .

6- المقابلة :

يوضح ابن رشيق أن المقابلة هي: " مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم ، وأصلها وترتيب الكلام على ما يجب، فيعطف أول الكلام على ما يليه أوله ، وآخره ما يليق به آخره، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"[443]، وأضاف الخطيب التبريزي أن :" يأتي الشاعر في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف" [444] والمقابلة غير الطباق، حيث يؤتى فيها بمعنيين فأكثر، ثم بما يقابل هذه المعاني ، ونجدها عند الشاعر الستالي قد وردت بكثرة في عدة قصائد، منها :

---

(441) ديوان الستالى ، 333 ، م.س

(442) ديوان الستالى ،ص 255 ، م.س

(443) ابن رشيق العمدة ، جـ 2 ص 15 ، م.س

(444) الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي ص 175، م.س

«البسيط»

محاسن هي في عين المحب له كحل وفي أعين الحساد أقذاء[445]

فقد جاء بـ (هي في عين المحب لهم كحل)، وقابلها بقوله (وفي أعين الحساد أقذاء) وهي بدورها تعطي صورة للحب، وكيف يرى المحبوب محاسن غيرهم ، وكيف يري الحاسدون محاسن غيرهم.

ومنها أيضًا قوله : «المنسرح»

يجزي على الصالحات محسنها ولا يكافـــــــي بالسوء مذنبها[446]

نلاحظ أن الشاعر قد أتى بـ (يجزي على الصالحات محسنها)، وقابلها (ولا يكافي بالسوء مذنبها)، وما تقدمه لنا المقابلة هنا، هي صورة العدل، وكيف يجب أن يكون، بل صورة الفضل، الذي لا يكتفي صاحبه بجزاء السيئة بالسيئة ، بل ليجازي السيئة بالحسنة .

وكذلك إبرازه للمفارقة الأليمة في قصيدته، التي يرثي فيها زوجة (يعرب)، التي ماتت وهو بعيد عنها يؤدي فريضة الحج ، حيث يصور سرعة عودته، التي يظنها وسيلة الاقتراب من زوجته، بأنها كانت في الحقيقة تمثالا لا يؤدى بل يغرى ، وسراباً يخدع ولا يروي، فهو اقتراب من البعد عنها ، البعد الجديد الذي كان يظن أنه انتهى بعودته ، لكنها الحقيقة الحاضرة الغائبة ، أنه لا لقاء مرة أخرى في هذه الحياة :

ويمكن أن نستعرض مثالا آخر، يقول فيه : «الطويل»

تظنك تدنو من حبيب وداره وأنت إلى مســتأنف البعد تقرب[447]

لقد أسهمت المقابلة هنا بين البعد والقرب، بإعطاء الصورة بعدًا نفسيًا مؤلماً وحزينًا ، فالستالي يتفنن في توصيل صورة الألم والحزن، التي تعتري الشخص عند فقده لزوجته.

---

(445) ديوان الستالى ، ص 4 ، م.س

(446) ديوان الستالى ، ص 66 ، م.س

(447) ديوان الستالى ، ص 18 ، م.س

7-الترصيع :

يرى الخطيب التبريزي أن الترصيع هو :" توخي تسجيع مقاطع الأجزاء، وتصيرها متقاسمة النظم ، متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهره" [448] والترصيع يحسن إذا لم يكن متكلفًا، وتكون فيه الصنعة توافق الطبع .

ولقد لجأ الستالي إلى بناء مجموعة من القصائد على أسلوب الترصيع، فقسّم البيت إلى مجموعة من الأجزاء المتوازنة، المبنية على نوع من القافية الداخلية الفرعية ، بالإضافة إلى القافية الأساسية، الموحدة للقصيدة كلها .

وقد نظم الشاعر الستالي سبع قصائد على هذا النظام ، خمس على الأوزان البسيطة ، المكونة من تفعيلة واحدة، فنظم ثلاثة على المتقارب ، وواحدة على مجزوء الكامل، وواحدة على المتدارك، ونظم اثنتين من الأوزان المركبة وهما: البسيط والمديد، ونستعرض مثالا على ذلك، من إحدى قصائده على الأوزان البسيطة، وهى مجزوء الكامل :

رحل الخليط وأنت غابــر وأظــن أنك غير صابر[449]

وبعد هذا المطلع ، يورد القصيدة كاملة ، وقد رصعت أبياتها ترصيعًا يقول فيها :

منعوا الجوار فلا قــرار ولا مزار فمن تــزاور

لقد اعتدوا يوم اغتـــــدوا لما حـــدوا بزل الأباعر

بين الظعـائـن كالســفـــائـن للمعاين وهـو ناظـــر

عند البكــور وفي الخـــدور كما البدور أو الجـــآذر

وكـواعـــــب وربـــــائـب كربارب دعـــــــج النواظر

مثـل المهـا لُعـس اللهـا خرد لها مقل ســواحر[450]

---

(448) الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص 183 ، م.س

(449) ديوان الستالى ، ص 204 ، م.س

(450) ديوان الستالى ، ص 204 ، م.س

وهكذا فالقصيدة كلها تنحو هذا المنحى، وتسير في ذلك الاتجاه، بيد أن الملاحِظ يجد أن الترصيع فيها متكلف، خاصة وأن القصيدة رباعية التفاعيل، فكل تفعيلة مقفّاة وهو تكلف واضح ومبالغ فيه، ولكن للستالي نماذج أخرى يبدو فيها الترصيع أكثر روعة ، كما في قصيدته من المتقارب التي مطلعها :

ألا من لصب فريح الفؤاد كثير الهموم قليل الرقاد[451]

ويبدو الترصيع فيها من بداية القصيدة، والقوافي الداخلية تقع في نهاية كل تفعيلتين ، لتقسم البيت إلى أربعة أقسام ، كل قسم مداه تفعيلتان ،فقال الشاعر :

حمته الدّموع لذيذ الهجوع طوى في الضلوع كنار الزّنـاد
وحثّ النياق لوشك الفراق وسير النياق ببيضٍ خـــراد
عشية صاحوا لبينٍ فراحـوا حثاثا وناحوا بذكر البعـــــاد
وسارت ركاب وولت صحـاب وصاح غراب وغرّد حـــادي[452]

أما القصائد ذات الإيقاع المركب ، فالترصيع فيها يبدو أكثر دقة وإيقاعاً ، يقول الستالي في مطلع قصيدته ، التي تغنّـى بمآثر ذهل ويعرب بني عمر: «المديد»

عرّجا بين رسوم المغانـــي وسلاها يا أيها الرجـــلانِ
يا دياراً بالغوير قفـارا وعمارا كنتِ مَغْنى الغواني
كيف عدنا عودةً فقعـدنـا من عهدنا فيك منذ زمانِ؟
حين همّوا بالفراق أَتمـوا ثم زمّوا كلَّ صعبٍ هِجان
واستقلّوا للنّوى ثم حلّـوا حين كلّوا منزلاً غير داني[453]

فالشاعر قد بنى القصيدة على المديد، مقسمًا تفعيلته إلى أربعة وحدات، فجعل الوحدة الأولى والثالثة تتألف من(فاعلاتن)،على أن تتألف الثانية والرابعة من(فاعلن فاعلاتن)، وتكون هناك تقفية داخلية للوحدات الثلاث الأولى، أما الوحدة الرابعة والأخيرة فقافيتها هي القافية الرئيسية للقصيدة .

(451) ديوان الستالي، ص 174 ، م.س
(452) ديوان الستالي ، ص 132 ، م.س
(453) ديوان الستالي ، ص 404 ، م ، س

وهذا وقد أعطى الشاعر لإيقاع القصيدة لونًا من الرشاقة والموسيقى ، وأكسب قافيتها تنوعًا وثراءً واضحين، كما عكست قدرة الشاعر على بناء ألفاظ قصيدته ، سواء تجاوزت الكلمات تجاوزًا مباشراً أو غير مباشر ، كما يعكس ما يمتلكه الشاعر من مخزون لغوي ثري .

8- حسن التقسيم :

عرف صاحب العمدة حسن التقسيم بقوله : " استقصاء الشاعر جميع ما بدا به" [454] ومن تقسيمات الستالي الرائعة قوله :

«البسيط»

ونحن في عنفوان العيش يجمعنا تواصلٌ وبِطـــالات وأهواء

وأصفياء وروضــات ودســكرة ومجلس وأغـاريد وصهبــاء[455]

فالتقسيم واضح في قوله : تواصل، بطالات، أهواء، وأصفياء، وروضات، ودسكرة ، ومجلس وأغاريد ، وصهباء ، وهو تقسيم يشعر القارئ بإيقاع حسن، قد يعطي البيت تسارعًا نفسيًا يستشعره السامع، في هذا الانتقال المتوازن، بين جملة من جهة وبين شطري البيت من جهة أخرى .

ونجد هذه الظاهرة أيضًا في قوله :

«الكامل»

طال الملـوك وفاقهم بخلائـقٍ وعوائدٍ وعلا على الأكفاء

بسماحة وصباحة ورجاحــةٍ وملاحة وفصاحة وذكـــاء

وهداية وتقاية وكفاية وغناية ورعاية ووفاء[456]

فقد قسم الشاعر خصال ممدوحه، التي فاق بها الخلائق، وسما بها على الناس ، بسماحة ، ورجاحة ، وصباحة ، وملاحة ، وفصاحة ، وذكاء وهداية ، وتقاية ، وكفاية، وغناية ،ورعاية ووفاء .

---

(454) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 20 ، م.س .

(455) ديوان الستالى ، ص 2 ، م.س .

(456) ديوان الستالى ، ص 10 ، م.س .

ومنها أيضًا قوله :

«الطويل»

على أننى أصبحت والشيب شامل أحــاول من دهـري مآرب أربعـا

أروم قـراء الضيف والنكا للعدى وقـطع الفيافي والقريض المرصعا[457]

فقد حدد الشاعر أربعة مآرب ، بعد أن لحق به الشيب (قِراء الضيف – النكا للعدى – قطع الفيافي – القريض المرصع .

من خلال هذه العناصر التي تشكل البنية الإيقاعية، وتساهم في تحسين بناء الصورة، قد أولى الشاعر الستالي للجانب الإيقاعي عناية خاصة، حيث استعان بكل الآليات الفنية القادرة على إضفاء عنصر النغم في قصائده، وأنه كان لا يجد أي حرج في اتباع نمطية القصيدة القديمة، وفي تبني أساليب القدماء ،من أجل تحقيق الرنة الموسيقية ، التي تثير المتلقي لأشعاره، وتشعره بالمتعة ، لذلك كثرت آليات التشكيل الموسيقي، وتفاوت استعمالها من قصيدة إلى أخرى، وكان حريصا على اقتفاء أثر من سبقه من الشعراء، فليس في تجربته الشعرية بصمات واضحة لشخصيته الشعرية، وليس في قصائده أثر للتميز على مستوى الشكل ،ولكنه على مستوى المضامين نجده يربطها بظروفها الاجتماعية ، وبسياقها التاريخي والسياسي في العصر النبهاني.

كما أن لغته الشعرية تعكس ثقافته ومرجعيته الفكرية، وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية، لذلك كان دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ، سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديه ، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه، مما جعل لغته الشعرية منسجمة مع السياق الثقافي العام في عهد ملك بني نبهان، ومع اختياراته الفنية والجمالية، التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني، وفي هذه الحالة نجد الشاعر الستالي بقي وفيا لبيئته، لأنه كان لسانا صادقا حاملا لرؤية المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه، فكان التناسب بين اللغة الشعرية والسياق الشعري، وأن ديوانه ضم أغراضا وقضايا مختلفة ومتعددة، وأن " كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها، حين تركب نوعا من التماكن والانسجام، وتبعد الانفصال والتباين، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطورا ما، تبعا للتحولات المجتمعية"[458]

---

(457) ديوان الستالي ، ص 282 ، م.س .

(458) محمد مفتاح ،في سيمياء الشعر القديم،ص43 ،دار الثقافة،1989 .

ويعود هذا التوظيف المتنوع للغة الشعرية إلى ثقافة الشاعر، وإلى مدى اطلاعه وإدراكه لما يحيط به من قضايا واختيارات ،وإلى مدى قدرته على تكييف اللفظة الشعرية مع ما يتطلبه السياق ،وما تتطلبه البنية الإيقاعية .

لأنه صار التفريق بين الوزن والإيقاع من بديهيات الدراسة الشعرية [459]، ولا يختلف اثنان في أن مستويات الفعالية الشعرية تتصادى، ويسند بعضها بعضا، وأن الفصل بينها لا يتم إلا بمقتضى المنهج، ويمثل الإيقاع دورا مركزيا فهو ليس –فقط- تلك " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور، بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة، عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية " [460] ، بل هو بؤرة تلتقي عندها سائر المستويات الشعرية [461]، فتشكل في نهاية الأمر ذلك " الكل الذي يمثل أكثر من جميع أقسامه" [462]،تشكل شعر الستالي المتماشي مع عصر النباهنة، الذي قاربنا إظهار إيقاعه من خلال الموسيقى الخارجية والداخلية.

---

(459) رينيه ويليك ،وأوستن وارين،نظرية الأدب ، ص 170، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 2 ،بيروت 1981

(460) كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 230/ 231 ،دار العلم للملايين، بيروت 1974

(461) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعربي،البنية الصوتية في الشعر، ص 141

الدار العالمية للكتاب ، البيضاء 1990.

(462) Analyse du Language , Les contantes du Poème

Poètique.A Kibèdi Varga.p 5 .

الفصل الخامس

خصائص شعر الستالي

مدخل إلى خصائص شعر الستالي.

المبحث الأول : المستويات الشعرية لدى الستالي.

المبحث الثاني : التقليد والمعارضة عند الستالي.

مدخل إلى خصائص شعر الستالي :

كل قصائد الشاعر تنمُّ عن شاعرية قلَّ نظيرها في عصره ، فكلما نظر الناقد الأمين إلى قصيدته (هل أنجزت لك وعد الوصل أسماء) تجد نفسك بين أحضان شعراء الجاهلية ؛ تستمع لفحول الشعراء ، الذين تفتقت قرائحهم بعذوبة اللفظ ، وجمال المعنى ، ناهيك عن الشاعر الذي شاطره الاسم والقافية في قصيدته (هل أنجزت لك وعد الوصل أسماء) ؛ أعني بذلك الشاعر الجاهلي الحارث بن حلزة ، فكما أن الحارث يناشد محبوبته الوفاء ، فالستالي كذلك ، مما يظهر جليا من شكوى لوعة الخُـلْف ، حيث أرَّقه قلة وفائها للوعد الذي تقطعه : فابن حلزة ، يشكو لوعة الفراق ، فور إخبارها إياه بالرحيل ، والستالي يشكو لوعة الخلف للوعد في أسلوب إنشائي رصين ، وذلك حين يستفهم في البيت الأول ، إذا ما أنجزت أسماء الوعد أم لم تنجزه .

والذي يعيش أسلوب الشاعر ، ودقة انتقاء اللفظ ، وجمال العاطفة ، يجد نفسه، يشاطر الشاعر حزنه ولوعته ، وكأنك تربت على صدره ، في تساؤلات ، تملأها عاطفة وقّـادة مليئة بكوامن الحزن.

هل أنجزت لك وعد الوصل أسماء أم شان موعدها مطل وإنساء[463]

فهو يخاطب نفسه ، إلا أنه استخدم الاستفهام ، وكأنه يخاطب شخصا آخرا ، حتى أنك ، لتجده ، يستعمل كلمات أكثر تناسبا مع الموقف (أم شان موعدها) ولم يقل (أخلفت موعدها) ، بل شان ؛ وهي صفت ملازمة لها ؛ لكثرة ما كانت مخلفة للوعود التي تقطعها له ، وهو أمر يحتمل شيئين : إما أنها لا تحبه ، وإما أنها تخاف من الرقيب ، فيشي بها....

وعندما يختار لنا الشاعر كلمة (مطل) ليخبرنا بأنها كثيرة المماطلة ، لعوبة بمشاعر الحبيب ، إلا أن الشاعر لم يقف عند الحد من صفات حبيبته ، بل صار يشكك في حبها له ، بأنها تحب شخصا آخرا ، بأسلوب كله حشمة وأدب ، فهو لم يرمها بأقذع الكلمات ولا بأقبح العبارات ، وإنما يكتفي الشاعر باستخدام لفظة (إنساء) ؛ وهي لفظة كفيلة بإيصال المعنى ، فكلمة إنساء : من نسأ الشيء ينسؤه نسأ ، وأنسأ تعني أخره ، والإنساء يعني التأخير ، ومن قوله تعالى : (إنما النسيء زيادة في الكفر).

---

(463) ديوان الستالي ، ص 1، م ، س.

ولا يزال الشاعر في حيرة من أمر محبوبته ، كل ذلك بسبب الوعد ، فمرة يتخذ لها العذر ، متسائلا إذا ما كان ذلك الحب قد شفي تماما من صدرها ، ومرة يرمي قلبها أنه عقيم لا حب فيه من البداية ، في أسلوب شعري رصين ، ونسيج عاطفي ، يفيض بالحزن ولوعة الشوق :

أم شفا منك داء الحب مصطبرا أم استمر عقاما ذلك الداء[464]

فالشاعر وإن كان مـدّاحا في الآصل إلا أنك تجد بين حنايا أضلاعه سطورا تتوقد بالحب والعاطفة الجياشة ، ولا يستبعد أنها صادقة..

والملاحظ من هذه القصيدة وغيرها ، أن الشاعر ؛ أما مقلدا , وأما معارضا ، كما سنرى في معارضاته الشعرية..

---

(464) ديوان الستالي ، ص 1،م ، س.

المبحث الأول : المستويات الشعرية لدى الستالي

المستوى الصرفي :

برزت المحسّنات اللفظيّة المؤثرة في الموسيقى الشعريّة من خلال استعانته بالجناس والسجع داخل البيت الشعريّ والقصيدة بكثافة ، ولجأ الشاعر إلى السجع والتكرار اللفظي، وكأنّه استعاض بموسيقى السجع عن العاطفة الصادقة لأنّ بعض هذه القصائد قيلت في المدح .

وقد تبـيّن أنّ الشاعر يجري وراء المفردة ، سواء أكانت فصيحة أم عاميّة ، وأنّه استعان بمجموعة من المفردات العاميّة ، أو بمفردات اشتق تصاريفها ، فساهمت هذه المفردة في الارتقاء بمستوى الفكرة التي يريد الشاعر إبرازها ، وجعلتها أكثر سلاسة من استعماله المفردة الفصيحة.

وفي نظرة سريعة لمستويات الشعر لدى الستالي ، نجد أن الشاعر ، أعطى جميع المستويات الشعرية حقها فنجد الشاعر ، يطيب إبداعا في المستوى الصرفي ، فيجتهد في قنص المفردات ، التي تليق بممدوحه ، وربما نجد تكرار الكلمة في مطلع القصيدة ، وذلك كثير جدا.

فتبدو جمالية تقارب اللفظ وتكراره في صور مختلفة الشكل ، متفقة المعنى ، نحو قوله :

أراضٍ أنا من زينب زينبا بها ومستبدلٌ من أبطح السهل أبطحا[465]

فبين زينب وزينبا تقارب في اللفظ والمعنى ، وكذلك الحال في أبطح وأبطحا ، إلا أنه يمتع السامع بهذا التقارب الأخّاذ ، فيشغل السامع ، المراد بهذا التكرار ، وكذلك الحال في قوله :

ولو أنها نفس على البعد سليت بيأس لكان اليأس للقلب أروحا[466]

فكرر الشاعر كلمة (اليأس) في البيت الواحد ، بل وفي الشطر الواحد .

---

(465) ديوان الستالي ، ص119 ،م ، س.

(466) ديوان الستالي ، ص 119،م ، س.

وقوله أيضا :

فدع ذكر ما تزداد وجدا بذكره وصف مغتدٍ للعيس أو مترنِّحا[467]

وهذا التكرار ، كثير في شعر الستالي ، إلا أنه لا ينمُّ عن ضعف معجمي ، ولكنه يضفي للموسيقى نغمة جذابة بتكرار اللفظ ، فتكرار الكلمة أو تقارب الحروف في كلمات البيت الواحد ، يمتِّع السامع .

وللسلم آيات إذا ما انتدبوا لها فكلهم وسط النديِّ بلا ندِّ[468]

وزادته ـ زيادة ، وكذلك خؤلة ـ فخوَّله في قوله :

وزادته فضلا في زيادة خؤلة فخوّله للعز وارية الزند[469]

و(سما مع سامة) ، وتكرار كلمة (مجد) :

سما للمعالي سامةٌ وبجندف ومجد قريش طاب ذلك من مجد[470]

وفي قصيدة ، يعارض فيها كعب بن زهير ، في المطلع والوزن والموسيقى ، ويختلف معه في القافية ، حيث يقول :

بانت سعاد وغنى ركبها الحادي وما وفت لك في وصل وميعاد[471]

معارض فيها قول كعب :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول[472]

يأتي الستالي بيته الجميل ، الذي زخرفه بكلماته المتكرره في الشطر الواحد :

صُدي دلالا فإني عنك مصدود أعرضت عمدا وقلب الصب معمود[473]

---

(467) ديوان الستالي ، ص 119 ،م،س.

(468) ديوان الستالي ، ص130 ،م،س.

(469) ديوان الستالي ، ص 130 ،م،س.

(470) ديوان الستالي ، ص 131 ،م،س.

(471) ديوان كعب بن زهير ، ص60 .

(472) ديوان الستالي ، ص 144،م،س.

(473) ديوان الستالي ، ص 131،م،س.

فكرر كلمة (الصد) صدي ـ مصدود ، وكلمة (العمْد) عمدا ـ معمود ، وهو لو أراد كلمات غير هذه لاستطاع ، ولكنه يستقصد ذلك التكرار ، لما يشعر به قبل غيره من جميل الأثر على السمع والفؤاد.

والمطَّلع على ديوان الستالي ، يجد ذلك التكرار حاضرا بكثرة في قصائده ، وخاصة طلائع القصائد.

أما حسن التنظيم ، فظاهر أيضا في قريحة الستالي ، من مثل قوله :

وسادوا الورى بالبأس والحلم والندى وشادوا المعالي بالعزائم والحد[474]

ويظهر حسن النتظيم لدى الستالي ، في أبياته التي يعارض بها الأعشى ، حيث يقول :

غيداء جيداء عطبول إذا التفتت في الحي وسوس ياقوت وعقيان[475]

المستوى البصري :

الصورة البصرية ، وهي أغلب الصور الشعرية، عند شعراء العصر، وخاصة عند الستالي الذي استأثرت حاسة البصر لديه بأغلب الصور الفنية.. حتى ليندر أن نجد له صورا تشكلها الحواس الأخرى ، وسنجد أن مفردات البصر كثيرة جدا تبعث على الدهشة، ومن هنا جاء احتفاء الستالي بالألوان ، الورود حمراء ، بيضاء ، صفراء ، زرقاء ، والنباتات خضراء نضرة، وشعر الحبيبة وعيونها سوداء حالكة، ووجهها أبيض وجسدها مصفر كالزعفران .. وكأن الستالي يرسم لوحة فنية لطبيعة غنية بالألوان .

من أبيض يقق وأصفر فاقع ومورد بهج وأحمر قاني [476]

وقوله واصفا شجاعة ممدوحه وعدته التي أعدها للحرب وقد كنى عن تسميتها بالألوان :

معد ليوم الروع أبيض صارما وأسمر خطيا وأشقر سلهبا [477]

---

(474) ديوان الستالي ، ص 131،م،س.

(475) ديوان الستالي ، ص429،م،س.

(476) ديوان الستالي ، ص433،م،س.

(477) ديوان الستالي ، ص59،م،س.

ويبدو أن الكناية بالألوان ظاهرة تستهوي الستالي ، فها هو يصف تمنع الحبيبة :

ويمنعني منه بأسود فاحم وأحمر وردي وأبيض أشنبا[478]

وحينما تنفر منه الغواني بسبب الشيخوخة وبياض الشعر ووهن القوى يرصد لهن الشاعر العديد من الصور المثقلة بمفردات البصر، وسنرى مفردات الرؤية تكثر عند وصف الناقة والممدوح . فمن صور المشيب قوله واصفا شعر رأسه المشتعل بياضا وكيف خضّبه لغيّر لون البياض ، لكن طبيعة الشعر الأبيض القاسية لم يستطع الخضابُ تغييرها فظلت شعيرات رأسه يابسة كالنصل ، ونلاحظ أن هذه الصورة تحمل وراءها بعدا نفسيا ولو من جهة خفية ، فقد شبه كرهه لهذا المشيب ، كأن شعره نصال السيوف سلت على رأسه .

وأبيض مخضوب كأن نصوله نصال على رأسي من البيض سلت[479]

يقول واصفا الممدوح وكرمه مشبها هيئته وهو يهتز نشوان مسرورا حينما يجود على العفاة كما يهتز الغصن بالحمامة الورقاء :

وقد يهتز جودا وارتياحا كما يهتز بالورق القضيب [480]

وهذه الصورة بصرية حسية الأطراف ، إلا أنها من الصور التي ليس لها نصيب من التأثير في النفس ، ولا ريب أن الانطباع الذي تتركه لا يتجاوز انطباع عدم الارتياح من مواءمة عنصري التشبيه بعضها البعض.

ولنشعر بمدى انطفاء عاطفة المتلقي لهذه الصورة، نقارنها بالصورة التالية والتي يصف فيها الستالي كرم الممدوح واهتزازه طربا وسرورا حينما يعطي الآخرين:

تهزهم عند الندى أريحية وجود كما يهتز في النشوة الشرب[481]

---

(478) ديوان الستالي ، ص55،م،س.

(479) ديوان الستالي ، ص55،م،س.

(480) ديوان الستالي ، ص42،م،س.

(481) ديوان الستالي ، ص16،م،س.

إن العلاقة ما بين الشاربين والاهتزاز والترنح نشوة، موجودة وهي علاقة واقعية غير متكلفة وتشبيه اهتزاز الممدوحين ونشوتهم عند العطاء بهؤلاء الشاربين أوقع – والصورة : تصوِّر دواخل هؤلاء ومشاعرهم وتصف ما يجول في نفوسهم، وهي أفضل بكثير من تلك الصورة السابقة التي لم تحصد إلا التشابه الحسي المادي فقط ، وبشيء من التكلف والتصنع لأن الصورة الثانية تقارن ما بين الانتشاء النفسي لدى الطرفين : الطرف الأول منتشٍ من السُّكر، والطرف الثاني منتشٍ من الأريحية ، وليس الغرض تصوير الاهتزاز في الشكل والهيئة فقط .

وهي أفضل كذلك من تشبيه هذا الاهتزاز بالسيف والرمح كقوله :

فذاك الذي في أي حال سألته تهلل مثل السيف واهتز كالرمح[482]

والحق أن هذه الصور تذكرنا بمقولة العقاد الشهيرة حول التشبيه والعناصر المتقابلة "... التشبيه أن تُطبِع في وجدان سامعك وفكره ، صورة واضحة ، مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس ، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ، ونفاذه الى صميم الأشياء التي بها يمتاز شاعر على سواه ..."

وقد لا يذكر الستالي اللون ، وإنما يكتفي بدلالة المفردة التي توحي باللون : نحو السراب – الشيب – الغيم – الإدلاج – الدم – الشروق – الغراب – العندم – الخضاب ، ويقول واصفا الحسن المزيف مشبها لها بالشيب الذي صبغ لكن سرعان ما ينتهي الخضاب وتنكشف حقيقة الشعر الأبيض ، وكذلك الزينة الزائفة سرعان ما تنكشف وتظهر حقيقة الأمر. . ونلاحظ أن الصورة عادية تقليدية لكنها ليست كذلك حينما نربطها بالبعد النفسي لتجربة الستالي وكرهه للمشيب، يقول :

والحسن في الأمر المزور زائل الشيب ينصل بعد حسن خضابه [483]

في تكثيف المعنى . لأن الشيب والمشيب هو المنحنى الرئيسي في تجربته ، فنلاحظ أن الستالي يدور حول هذا المعنى دورانا متكررا :

---

(482) ديوان الستالي ، ص151،م،س.

(483) ديوان الستالي ، ص43،م،س.

ماذا ألـمَّ بلمـــتي فأشابهـــا وخضبتها فنضا البياض خضابها [484]

ناهيك عن تكرار اللفظة التي تميز بها الستالي (ألمَّ ـ بلمتي) و (خضبتها ـ خضابها) . فجمال التقارب هذا ، إنما هو لون موسيقي تفرّد به شاعرنا .

ويتتبع الستالي دلالة المفردة التي توحي باللون ، ويعددها في تموجات توحي بكثافة هذا اللون :

طيف انسدل الظلام ألم بي بعد الهدو طروق سار مدلج[485]

نلاحظ المفردات التي توحي باللون الأسود، وبالليل :انسدل ، الظلام الهدو، طروق سار، مدلج ، وكلها مفردات توحي بأن الحدث تم بالليل المظلم.

ولا يعني كثـرة الصور البصـرية لـدى الستالي قلتها لـدى غيره من شعـراء العصر، فالصور البصرية دائما لها التفوق على غيـرها من الحواس ، وإنما كانت هناك حـواس أخـرى لـديهم شاركها في الظهـور، أما عنـد الستالـي فكانت الحاسة البصرية أوضح تلك الحواس على الإطلاق ، بحيث سيطرت على تشكيل الصورة لديه كما ذكرت .

وتعتبر مجالس الخمر عند الستالـي متحفا للصـور الحسية المختلفة فثمة ورد يبهج العين وعطور تطيب المكان وعـزف يؤنس النفس ، وشراب يلـذ في المذاق ، يقول بعد أن يصف الروض الذي سقاه مطر الصيف الخفيف ، حتى انتشرت هذه النفحات في شكل حلل على وجه الثري :

وشادن يتهادى في الصبا غيدا ميس القضيب تثنى ثمت اعتدلا
يسعى علينا بنور في زجاجته لولا وقوع مزاج الماء لاشتعلا
من فهوة كنسيم المسك تحسبها دما جرت في فم الابريق متصلا
كأن ريقـتها مما ترقــرق في صفو الزجاج دموع غشيت مقلا
وقينة انطلقت صوت الكران وقد غنت بسيطا على الأوتار أو رملا
والشرب قد مزجوا صفوا خلائقهم كما مزجت بماء المزنة العسلا[486]

---

(484) ديوان الستالي ، ص53،م،س.

(485) ديوان الستالي ، ص88،م،س.

(486) ديوان الستالي ، ص371،م،س.

وعلى الرغم من تقليدية الصور ونمطيتها، وعدم توافق بعضها مع الوقع النفسي للمشهد المصور، إذ يصور تلك الخمرة كدم جرى في فم الابريق متواصل الانسكاب ، وشبهها أيضا بالدموع التي تغشى المقلة، ومجلس الخمرة هذا يفترض أن يكون مجلسا سارا مبهجا للنفس ، لا معنى لإسالة الدموع والدماء فيه ، وقد تتناقض الصورة الواحدة أحيانا، ففي بيت واحد، وصف الخمرة كنسيم المسك ثم قال تحسبها دما جرت ، فأين رائحة المسك من رائحة الدم المراق ؟ ونلاحظ هنا.. أن هم الشاعر من التشبيه في هذه الصور أن يعدد ويحصى الأشكال والألوان دون أي رصيد شعوري أو نفسي ، وهو ما ينبغي أن يكون غاية كل صوره شعرية ،" إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحمي أشكالها وألوانها، وهي ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع إحساسهم وأطباعهم في نفس إخوانه ، زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه .

وبالرغم من ذلك فلستالي صور عدة لمجالس الخمر يصور فيها تمازج الصور الحسية وتداخلها ، تصويرا أفضل من هذه اللوحة .

المستوى السمعي :

والصور السمعية ، كثيرة متنوعة بتنوع العادات والحياة الاجتماعية والطبيعية، ومن نماذج هذه الصور، يقول الستالي متأسفا على شبابه وذكرياته متأسيا من ذكر الأحباء الأصفياء الذين جمعته بهم أيام الشباب ورونقه :

وإذا ذكرت الأصفياء كان في قلبي قطاة وما تضم جناحها[487]

ولعل هذه الصورة لا تشي بصوت واضح ، أو إيقاع صاخب ، لكنها تحمل إيحاء في قلب الشاعر قطاة ترفرف جناحيها في حركة دائبة لا تهدأ، وأن صوت هذه الرفرفة، أضعفت خفقان قلب الشاعر.

وهذه الصورة من الصور المعروفة والمشهورة في الشعر العربي وقد اقتبسها الستالي من قول الشاعر الأموي قيس بن ذريح :

كأن القلب ليلة قيل يغدي بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح[488]

---

(487) ديوان الستالي ، ص113.م،س.

(488) ديوان قيس بن ذريح ، ص66.

وتكاد أن تكون كل صور الستالي السمعية تدور حول هذا المعنى . . حيث التركيز على نوح الحمائم التي تشاكل نواحه على شبابه . . وهي صورة على ما فيها من تقليد واتباع إلا أنها قد صيغت من وحي تجربته وصدق شعوره :

ولكنه ولّـــى الشباب وأصبحت ديار الهــوى ممن ألفنـــــاه نـزحــا
وكيف بلــوغي للهوى بعــدما غدت ركاب الصبا مني لواغب طلحا
ومما يهيج الشوق أو يصدع الحشا بكـــاء الحمام الــورق تقف بالضحى
إذا غردت وسط الأشياء حسبتها وان لم تفض دمعا مثاكيل نوحا[489]

وحق للستالي أن ينوح وقد أصبحت مطايا صباه لاغية أنهكها الإعياء من طول السفر. ولا يخــرج الستالي عن إطار هذه الصـورة إلا في مجلس الطرب والمنادمة ، حيث يسمعنا ايقاع الآلات وصوت المغنية :

ويطيبني أغاريد القيان لدى معرس اللهو حيث الناي والوتر[490]

لكن حتى هذا الخروج لا يكون إلا ليدخلنا في حلقة أخرى من حلقات الزمن الذي يكاد يهرب منه فيتشبث به الشاعر متذكرا أيام لهوه حيث الصبا يزين له ذلك اللهو ويسلم الغواية مقوده :

ومسمعة تشــدو لنا من غنائها بمثل بديــع الموصلـي ومعبد
لهـوت بهذا والصبا لي مزيــن هواي وفي أيدي الغواية مقودي [491]

---

(489) ديوان الستالي ، ص118،م،س.

(490) ديوان الستالي ، ص202 ،م،س.

(491) ديوان الستالي ، ص150،م،س.

المستوى الصوتي :

في المستوى الصوتي عند السُّتالي ، نجد أنّه نظم قصائده على الأبحر التي تتجاوب مع فعل المديح ، فغلبت الأبحر ذات التفعيلات الطويلة لتتوافق نغمتها مع الجوّ العام للقصيدة ، فكانت الأبحر ذات الثماني تفعيلات هي الأكثر عدداً من بين قصائد الديوان.

فمما يحسب للشاعر أن جاء بحر المتقارب في عشر قصائد ، على الرغم من تكوّنه من ثماني تفعيلات ، وهو بحر خفيف لا يحتمل الأفكار الكبيرة الخاصة للمدح ، إلاّ أنّ الشاعر اعتمد عليه ، وجاء في المرتبة الرابعة.

كما تحسب للشاعر قوة شاعريّته في سلامة أوزانه ، وعدم اضطرابها وابتعاده عن العلل والزحافات إلاّ ما يؤدي إلى التنوّع الموسيقي ، والتزامه تفعيلة ثابتة في عروض البيت وضربه في بعض البحور ، وكلّ ذلك حُسن تأنّق وتنظيم ؛ فمجال المديح يحتاج إلى تأنق وحُسن قبول في أذن المتلقي . من قوله :

سوى زفرة نهنهتها فتصدعت لدى عبرة كفكفتها فاستهلت[492]

فالحركة الصوتية في (نهنهتها و كفكفتها) لتعطي ارتجاجا عظيما في صدر المتلقي ، ناهيك عن اعتناء الشاعر بالقافية ، حيث غلبت على قصائده القوافي المطلقة، وحاول الارتقاء بمستوى موسيقى قافيته في بعض قصائده إلى درجة الكمال الموسيقي ، من خلال اعتماده على كثرة الأصوات التي تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة الواحدة.

المستوى المعجمي :

أما من ناحية المعجم ، فالشاعر عربي أصيل ، أقل ما يقال عنه : أنه بدوي من أعماق البداوة ، لكن المطالعة والقراءة في مكتبات النباهنة أذكت معجمه اللفظي ، ناهيك عن زياراته المتكررة للعراق ..

ولو اخترت لك أيها القارئ مئات الألفاظ ، لظلمت الشاعر ، وحصرت معجمه اللفظي ، ولكنني أدعوك لقراءة ديوانه ، عندها ستجد أن شعره كله معجم ، وألفاظه أصيلة ، ولعل قوة حضور البديهة لدى الشاعر ، ملموسة في اختياره للألفاظ المتجانسة في الحروف ، المختلفة المعنى كقوله :

---

(492) ديوان الستالي ، ص71،م،س.

والمطعمون الكُـرْم العبيط إذا هبّت على الحي بالصّرداء نكباء[493]

فـ (الكرم) لفظها يوحي بأنها شجرة العنب ، والشاعر أراد الكرام ، إلا أنه حذف الألف بعد الراء تماشى مع الموسيقى .

و (العبيط) ليس بينها وبين (الغبيط) إلا تشابه الحروف ، ومع ذلك فإن بين اللفظتين مفارقـة صارخـة في المعنى ، فالـ(العبيط) بالعين المعجمة : تعنـي اللحـم الطازج الذي لا يزال طريا ، أما (الغبيط) بالغين المنقوطة ، فتعني : الهودج الذي يحمل فيه المرأة.

وكذلك الحال في الصرداء ، وهي لفظة مشتقة من الصرد ؛ وهو شدة البرد ، لكنها تحتمل أكثر من معنى ، في كما فسرناها قبل هنيهة بالبرد القارس ، تعني أيضا : المكان المرتفع وهذا الذي يريده الشاعر ، كما تعني السحابة الثقيلة.

فتبدو روعة الشاعر وحضور موهبته الشعرية ، لغةً وبلاغةً ، في حضور شقائق اللفظ ، والتراكيب ، والمعجم ، والمحسنات البديعية.

المستوى الوصفي :

الوصف عند الشاعر يستدعي الانتباه ، بما أنه امتطى صهوة المديح ، فلو نظرت روعة المزج من خلال التشبيه التمثيلي ، لوجدته في أعلى رتب الوصف ، وكأنه يعلنها صريحة في منافسة أبي تمام والبحتري : عماد الإبداع الوصفي.

يصف الستالي الخمرة ، حيث يقول :

نعم الشراب المصفى من دم العنب ليس المعذب بالحامي من اللهب[494]

إلى أن يصل إلى البيت السادس حيث يقول :

مهذّبٌ مزجت بالجود شيمته كما مزجت لجين الصرف بالذهب[495]

فصفاء الخمرة ، عي التي تصفى بنار هادئة لينة ، لتظهر لمعة صفائها ، وكذلك الحال في الفضة الخالصة ، عندما تمزج بالذهب ، وبهذه المقدمة الوصفية الرائعة ،

---

(493) ديوان الستالي ، ص 3،م،س.

(494) ديوان الستالي ، ص 20،م،س.

(495) ديوان الستالي ، ص 20،م،س.

يريد الشاعر أن يظهر لنا معدن الممدوح ، حيث لم يكفه ، وصفه بنوع واحد من المعادن الثمينة ، بل مزج الفضة بالذهب ؛ لتبدو شيمته ظاهرة الصفاء للناس .

وهنا يذكرنا بوصف أبي نواس للخمرة ، حيث يمزجها بالنور لصفائها ، كما فعل صاحبنا ، حين أراد إظهار صفاء خمريته ، يقول أبو نواس :

فلو مزجت بها نورا لمازجها حتى تولد أنورٌ وأضواءُ[496]

---

(496) ديوان أبي نواس ، ص7،م،س.

المبحث الثاني : التقليد والمعارضة عند الستالي

في معنى التقليد عند الستالي ، نجده يقلّد أبا العتاهية في توبته ، كما يقلِّد أبا نواس في خمرياته ، ولنأخذ ضربا واحدا من ذلك ، وهو محاكاته لأبي العتاهية .

في شيبته نجده يعلن تحديه للشباب ، مع أنه يسوِّف أحيانا بالتوبة ، في محض قوله :

لا يظن الفتيان أن يسبقوني بشباب أخذت منه نصيبي[497]

مبينا أنهم مهما ترفهوا وارتموا بين أحضان الغواني ، إلا أنهم لم يفوقوه في ذلك ، فهو وإن مرَّ زمانه إلا أنه أخذ كفايته مما أخذوه .

ثم نجده يحاكي أبا العتاهية ، في إشهار توبته الخالصة ، في معنى قوله ؛ لله في تدارك الموت بالتوبة الخالصة في تحسسها لأهل القبور ، والاتعاظ بهم .

من أحس لي أهل القبور ومن رأى من أحسهم لي بين أطباق الثرى
من أحس لي من كنت آلفه ويأ لفني فقد أنكرت بعد الملتقـــى
من أحسه لي إذ يعالج غصـة متشاغلا بعلاجهـا عمن دعـــا
وهي السبيل فخذ لنفسك عـدة فكأن يومك عن قليـل قـد أتـــى
ولقد عجبت لهالـك ونجاتـــه موجودة ولقد عجبت لمن نجا[498]

محاكيا أبا العتاهية في توبته حيث يقول :

آن لي آن لي مقام الصلاح وفؤادي من نشوة الحب صاح
فادراكي ترك الضلال بعزم وفكاكـي من أسرتي وسراحي[499]

كما تاب أبو نواس من خمرياته وغلمانه :

يا رب إن عظمت ذنوبي كثيرة فلقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محسـن فبمن يلـوذ ويستجيـر المجـرم[500]

---

(497) ديوان الستالي ، ص 33 ،م،س.

(498) ديوان أبي العتاهية ، ص 26 ،م،س.

(499) ديوان الستالي ، ص 102،م،س.

(500) ديوان أبي نواس ، ص 586،م،س.

فيثبت الستالي حقيقة العمر ، مبينا أن المشيب وما يزينه من وقار ، أعظم حلاوة من جمال الشباب الذي لا يلبث أن يزول ، وما الشباب إلا مطية الجهل والعذاب.

في قوله : لم تكن خفة الشبيبة أحلى عندنا اليوم من وقار المشيب[501]

وهكذا ينهي الستالي حياة المجون والترف :

فالغواني صرمتها والملاهي قد كفاني منها اكتسابي الذنوب[502]

فينتقل الستالي من رعونة الشباب إلى وقار المشيب ، غير آسفٍ على الشباب ، حاله في ذلك حال كثير من الشعراء الذين سلكوا المنهج الحياتي الذي سلكه.

ويُضاف إلى ما سبق افتقارُ بعضِ الدراسات إلى شموليةِ الرَّصْدِ، فلو عدنا إلى دراسة الدكتور علي عبدالخالق عن الستالي لمسنا مدى الجهد المبذول في تعقُّبِ معارضاته لشعراء العربية القدامى، محللاً إياها تحليلاً يرصد نقاط التَّماسِّ بينها، وهو جَهْدٌ رائد يُشْكر عليه. ومع ذلك فثمة معارضات أُخر لم يرصدها رصداً دقيقاً أو تجاهلها تجاهلاً تامّاً، من بينها معارضته لدالية ابن الرومي التي رثي فيها ولده محمداً، فقال :

بكاؤكما يشفي وإنْ كان لا يُجْدي فجودا فقد أوْدى نظيرُكما عندي[503]

بقصيدة تتسق معها إيقاعاً ومضموناً، وتعدُّ أصدق قصائد الرثاء في الديوان وأشدَّها إثارةً للوعة الصادقة» ، يقول فيها:

أعندكَ مِنْ فَرْطِ الصَّبابةِ ما عندي فيعلم ما أُخْفي بظاهِرِ ما أُبدي[504]

ومن مُعارضاتِهِ التي لم يرصدها الدكتورُ علي عبدالخالق قصيدتُه التي مدح بها السلطانَ عليَّ بن عمر بن نبهان، ويُصَدِّرها بقوله[505] :

---

(501) ديوان الستالي ، ص 33،م،س.

(502) ديوان الستالي ، ص 33 ،م،س.

(503) ديوان ابن الرومي ، ص 400.

(504) ديوان الستالي ، ص 126،م،س.

(505) ندوة بعنوان : الأدب في عصر النباهنة ، بمدرسة الإمام محمد بن إسماعيل ، يوم الخميس 12صفر1431الموافق 2010/1/28

صُدِّي دَلالاً فإنّي عنكِ مَصْدودٌ أعْرَضْت عَمْداً وقَلْبُ الصَّبِّ مَعْمودُ
به اصْفرارٌ وفي أجفانه مـرَه وأنتِ كحـلاءُ في خَدَّيْكِ توريدُ
وفي مَفارِقهِ شَيْبٌ وقد نَشَرتْ حُسْناً عليكِ فروعٌ جثلةٌ سُودُ
يَهنيكِ من ليْلٍ هَدَأْتِ به فإنّما ليلنا دَمْعٌ وتسهيدُ[506]

عارض بها دالية المتنبي التي قالها مُغادِراً مِصْرَ بَلَيْلٍ، يَجُرُّ بقايا أحلامه الجسام، فقال:

عِيدٌ بأيَّةِ حالٍ جئتَ يا عِيدُ بما مضى أمْ بأمْرٍ فيكَ تَسْهيدُ..[507]

فلو نظرنا إلى معارضاتِ السَّتالي باعتباره أشدَّ الشعراء العُمانيين التصاقاً بمن عارض إيقاعاً ومسكوكاتٍ لفظيةً ونَفَساً شعريّاً لوجدنا أنَّها جعلت من المَدْحِ غرضاً أساسياً، مما يجعلها غيرَ متسقةٍ مع أغلب النماذج المُعارَضة، فعندما عارض تائيَّةَ كُثَيِّر عزَّة التي خَلُصَتْ للغزل وما يلحق به من صَدٍّ وشَوْقٍ ولَوْعَةٍ - جاءت معارضتهُ مُوَزَّعةً بين غرضين هما : الغزل والمدح. جارى كثير عزة في المقدمة الغزلية وإن جاء دونه صِدْقَ عاطفةٍ وتنوُّعَ أفكارٍ وجدَّةَ تصويرٍ وخيال.

واستجاب في الشقِّ المدحي لما استقرَّ في الوجدان العربي الجمعي من صفاتٍ للبطل الأنموذج، فجاء هذا الجانب تقليديَّ البناءِ والمضمونِ وحُسْنَ تخلُّصٍ، تجلّى في انتقالٍ لطيف، عندما جعل من حُبِّ ممدوحهِ وسيلةً ناجِعةً للتخلُّصِ من آلامِ حُبِّ مُعْرِضٍ عنه؛ فقال:

ولله ما صَبْري وكتماني الهوى وما إنْ بَدَتْ لي فيه نَحْوي فدَلَّتِ
سوى زَفْرَةٍ نَهْنَهْتُها فتصدَّعَتْ لدى عَبْرَةٍ كفكفتها فاسْتَهَلّتِ
وكم غُلَّةٍ في الصَّدْرِ منْ حُبِّ مُعْرِضٍ عرضتُ لها بالصَّبْرِ حتى اضمحلَّتِ
سوى حُبِّ ذُهْلٍ لستُ عنه بذاهِلٍ ضمائِرُ أصيفها لذُهْلٍ وقَلّتِ [508]

---

(506) ديوان الستالي ، ص131،م،س.

(507) ديوان المتنبي ، ص506،م،س.

(508) ديوان الستالي ، ص382،م،س.

وتمتدُّ رغبةُ السّتالي في إقحام المديح في تضاعيف أشعاره إلى درجة أصابتْ بعضَ معارضاته بتناقُضِ الوَقْعِ النفسيِّ بين أجزائها، ويتجلّى هذا الملمح في داليته التي عارض بها داليةَ ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط محمد، إذ خَلُصَتْ قصيدةُ ابنِ الرومي للرثاء وجَسَّدَتْ إحساساً فادِحاً بالفَقْدِ وتجلياته، بينما توزَّعَتْ مضامينُ قصيدةِ الستالي على محوريْ: الرثاء (عزاء السلطان معمر بن عمر في وفاة ولده أبي بكر والمدح له) ، فاختلفت القصيدتان صِدْقاً ووَحْدَةً ووَقْعاً نَفْسِيّاً، وإنْ فاقتْ قصيدةُ الستالي نَفَساً شعرياً..

كما عارض أبا نـواس في خـمريته ، فيصــدح الستالــي في مطلـع قصيدته ، مبتدئا بالكلمة نفسها التي ابتدأ بها أبو نواس ، فجاءت القصيدة كاملة على مذهب أبي نواس :

هات اسقني الخمر وقل لي هو الخمر ولا تسقني سرا إن أمكن الجهرا[509]

قال الستالي معارضا إياه :

هات اسقني الراح في راووقها عللا وعاطني في الحديث اللهو والغزلا[510]

ناهيك عن معارضته لأبي ذؤيب الهذلي :

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع[511]

عارضها الستالي بقوله :

أمن الغيـور وكـفّ عنا العــاذل وهُـدى الـرقيب وخـفف المتثاقـل

مذ زالت البرحاء وازدجر الهوى وصحا الغـوي وأقصر المتجاهـل

وغدا أخو الحاجات من متع الهوى قد عاقه عنها المشيب الشامل[512]

فالقصيدة وإن اختلفت قافيتها ، إلا أنها شبيهة لها في الوزن والموسيقى .

---

(409) ديوان أبي نواس ، ص 242.

(510) ديوان الستالي ، ص370 ،م،س.

(511) ديوان أبي ذؤيب ، ص55.

(512) ديوان الستالي ، ص259،م،س.

ويحاول الستالي أن يعارض المتنبي في مدح نفسه ، متشبها به ، في الإطراء على قريحته الشعرية ومن تمكنه في نظم القوافي ، في أكثر من موضع .
ومنها أبيات جاءت في آخر قصيدته التي يمدح بها ذهل بن عمر:

واستمع من أدبي منظومة كاليواقيت بتفصيل الدرر[513]

ومنها أبيات جاءت في قصيدة يمدح السلاطين : محمد و أحمد و نبهان أبناء عمر بن نبهان :

أما القوافي فقد أصبحت أنظمها من خاطـر بذكـــاء الفكـر يتقـد
لو كان ما قلت من شعر إذا سمعوا إنشـاده قيـل شعـر سالفٌ سجـــدوا
يستعظمــون لأبياتي وتمنعهــم من أن يقرّوا بفضلي الغيظ والحسد[514]

معارضا بذلك قول المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلمات من به صمم[515]

كما عارض الستالي الأعشى الكبير ، في معلقته الشهيرة :

ودع هريرة أن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل
غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوجل
كأن مشيتها من بيت جارتها مر السحاب لا ريث ولا عجل
تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل[516]

حيث قال الستالي معارضا الأعشى :

شافتك يوم رحيل الحي أظعــان ما هيـــج الشوق إلا أنهم بانــوا
تمشي الهوينا أناة الخطو يقعدها بين المــآزر أرداف وأعكـــــان
غيداء جيـداء عطبول إذا التفتت في الحلي وسوس ياقوت وعقيان [517]

ومن معارضات الستالي ، تلك الأبيات التي حاكى فيها ، كلمات البحتري ، في وصف الربيع ، وما يفعله بالطبيعة ، حين يحل ضيفا رائعا كريما .

فيقول في أكثر من موضع ، ولعل تكرار وصف الربيع وجماله ، هو شعور من شاعرنا الستالي ، في مدى إحساسه بقصر قامته أمام رائعة البحتري ، التي لم يستطع الشعراء إلى الأن مجاراته في الوصف .

---

(513) ديوان الستالي ، ص259،م،س.

(514) ديوان الستالي ، ص124،م،س.

(515) ديوان المتنبي ، ص332.

(516) ديوان الأعشى ، ص203.

(517) ديوان الستالي ، ص 428 - 429 ،م،س.

ففي قصيدته التي يمدح بها بختان في بلاد الزنج ، يقول :

حاك الربيع لها وشيا فجللها حسنا وكللهـا منه بألـــــوان

والنور في نسق من كل متفق من أبيض يقق أو أحمر قاني[518]

وقوله :

والروض قد نسج الربيع لأرضه حـللا محلاة من الألـوان

من أبيض يقق وأصفر فاقع وممورد بهج وأحمر قاني[519]

معارض في ذلك كله ، البحتري في رائعته :

أتارك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

ومن شجـــر رد الربيع لباسه عليه كما نشرت وشيا منمنما[520]

وليعلم القارئ أن في سرد معارضات الشاعر لأقرانه ، ليست دراسة مستفيضة في هذا البحث ، فديوان الشاعر ضخم مليء بالمفاجآت الإبداعية ، ولكنها دراسة ، أقل ما يقال عنها أنها : على عجالة..

---

(518) ديوان الستالي ، ص 421 ،م،س.

(519) ديوان الستالي ، ص 433 ،م،س.

(520) ديوان البحتري ، ص2090.

خـــاتـــمـــة

بعد هذا البحث المضني في أدغال ديوان الشاعر الستالي ، وفي مضامينه وصوره الشعرية ، وفي مكوناته الإيقاعية ،كان لا بد أن ينتهي بنا المطاف إلى استخلاص جملة من الخلاصات والاستنتاجات ، قد تختزل ما تعرضنا له في فصول الأطروحة ، من خلال عمليات القراءة والتحليل ، إلى ما يلي :

● إن الكشف عن مظاهر الصورة الشعرية في ديوان الستالي، دفعتنا إلى مقاربة عصر الشاعر ، وهو عصر بني نبهان سلاطين عمان قديما ، ولاحظنا أن هذا العصر من أكثر فترات التاريخ العماني غموضا ، بسبب قلة المصادر التي تناولت هذه الفترة ، وأن وصل إلينا من معلومات يعطي انطباعا أوليا ، أن هذا العصر كان عصر صراعات داخلية وتنافس بين زعماء القبائل والإمارات، ومن الصعب تتبع أحداث هذه الصراعات ، أو الوقوف بدقة على الحياة الثقافية آنذاك .

● إن الحركة الشعرية في عصر بني نبهان ،رغم قلة المصادر التي تعرف بها وبأعلامها، فإنها كانت رافدا من الروافد الأساسية التي غذت ثقافة الشاعر السُّتالي ،وساهمت في تنشيط فعل إبداعه ، وفي تحريك دوافع نظمه ، وبذلك شكل شعره امتدادا وتتمة للمشروع الشعري بعمان قديما ، وواجهة ثقافية متميزة ، تركت بصمتها على شعر عصر بني نبهان ، ووردت في قصائد الشاعر الستالي مؤشرات تعرف بسلاطين بني نبهان ، وأمرائهم وأعيانهم ، كما تعكس بعدا تاريخيا واجتماعيا عن العصر الذي عاش فيه .

● إن الشاعر الستالي قد تأثر بمحيطه الاجتماعي ، فكان شعره صورة جلية لواقعه المعيش ، حيث تجلى ذلك من خلال الأغراض الشعرية ، التي يضمها ديوانه ، فجاءت بنية تماسك خطابه الشعري في صورة فنية ،امتزج فيها الترابط بين الذات واللغة والإيقاع ، وكان الشاعر يستحضر قارئه ومتلقيه ، وينطلق من وعيه الخاص بواقعه وبمن حوله ، ومن معرفته العميقة بأولياء نعمته في المدح والرثاء ، مما جعله يعتني بالصياغة والمبنى ، بالكلمة والإيقاع والأسلوب ، وأن طريقة الإقناع عنده سابقة على طريقة الإمتاع ، فخطابه الشعري يتعامل معه من

رؤية نفعية ، قبل أن يكون عملا فنيا جماليا ، يسعى من خلاله إلى تحقيق وظيفة التزكية، قبل أن يحقق وظيفة الإثارة ، لذلك اتسم شعره بالإتباعية ، والسير على نمط القصيدة القديمة ، إلا أننا نلحظ بعض التجديدات الفنية ، في بعض الأغراض الشعرية ، منها الخمريات والغزل ، بالإضافة إلى صوره الشعرية التي كانت حبلى بالاستعارات والمجازات ، وبالاقتباسات .

- إن ديوان الستالي ذا قيمة أدبية وتاريخية وجغرافية، فهو يمثل وثيقة شعرية لمرحلة مهمة من تاريخ عُمان قديما، حين كان سلاطين بني نبهان يحكمون المنطقة ، إذ حفل شعر الستالي بتواريخ وأحداث وأماكن مختلفة ، لأن الشاعر تواصل مع أحداث عصره، وتفاعل مع الحياة العامة ، بكل قضاياها وأحداثها ، ولذلك كان من المقربين لذوي السلطة والنفوذ، فمدحهم وذكر خصالهم وكرمهم وجودهم ، وتحركاتهم ومواجهتهم لغيرهم ، فكان بمثابة لسان ناطق بأعمالهم وأفعالهم ، مسجلا مكرماتهم في الأمن والاستقرار والعطاء.

- كشفت قراءتي للخطاب الشعري عند الستالي ، في الفصل الرابع عن ذلك المزج بين البعد الفكري والفني في بؤرة الإبداع ، حيث تحققت التواصلية في شكلها التصوري، الذي انفتح على الواقع والذات والآخر، في أفق بني على التناسب بين المؤثرات ، التي ظهرت في بناء صوره الشعرية ، حين ارتبط خطابه الشعري بخصوصية البناء التركيبي والتصوري ، في علاقة فنية ،عبر الشاعر من خلالها عن حركة الاستبطان التخيلي ، والدال الحقيقي له في التكثيف التصوري ، الذي تجلى في التشاكل الأسلوبي ، والربط بين العناصر الإشارية والتعليلية ، التي يستمدها الشاعر من مكونات المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه ، في حركة انسيابية تزود اشتغال خطابه ،وتوجهه في العمق الدلالي بين التحوير والتواتر، في رمزية المظهر الحسي واللوني ، بدمج عناصر الخطاب التصورية، بين السببية والإبدالية والمقارنة والانسجام.

- لاحظت من خلال دراسة الصورة الشعرية أن الشاعر الستالي ،كان يميل إلى التكثيف التصوري ، الذي يدل على إبداعه في لغته وبنية خطابه، رغم اتباعيته لنمط القصيدة القديمة ، وحفاظه على العمود الشعري بكل خصوصياته ، ولكنه استطاع أن يمد صوره الشعرية الحسية بالحيوية ، فجمع بين الصور البصرية

واللونية والشمّيَّة واللمسية ، مما حقق تجاوبا إيجابيا في انتقاء الصورة ، ووضعها في السياق مع ذات المتلقي والواقع ، حيث تجسدت فاعلية نسقه الإقناعي في التدفق الداخلي ، مطعمة بإبداعية قامت على المحاكاة والاقتباس والتضمين .

- وجدت قصائد الشاعر الستالي حبلى بالاقتباسات التناصية ، التي تتحاور مع نصوص كثيرة من مختلف البيئات الشعرية ومن مختلف الأزمنة الأدبية – من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي – تتقاطع فيها الحساسية الفنية مع المرجعية الثقافية عند الشاعر، لتنتج عملا شعريا متميزا في عصرها ، من حيث تكوينه وبناؤه ، كما تميزت قصائد الستالي بالتهذيب اللغوي وبالنقاء الأسلوبي ، الذي يحيلنا على عصور ازدهار الشعر العربي ، وكان الشاعر يستغل الفضاء الشعري ليمرر مواقفه وتجاربه وتطلعاته وانتقاداته ، وقد اتخذ التفاعل الاستعاري وسيلة تعبر عن التماسكية في خطابه الشعري ، بامتدادها الدلالي التصوري ، من مبدعها إلى متلقيها ، من أجل تحقيق الوظيفة الجمالية المعرفية ، وتوسيع دائرة المتخيل ، والربط بين عوالم داخل دائرة الانسجام والتفاعل الديناميكي.

- لاحظت في الفصل الخامس أن البنية الإيقاعية عند الشاعر ،تجسد تماسكية خطابه الشعري في إبداع الوزن، والقافية ، والتركيب الصوتي ، والموازنات في شكل ترابطي ، يظهر كثافة الإيقاع ، في حركة من النمو في نسيج العلاقات الناهضة بين مكونات النص الشعري ، ويلف هذا الإيقاع النسيج ، الذي يسوّر فضاء قصائد ديوان الستالي ، من خلال نظام الشطرين المتوازيين ، الذي يتحكم فيهما الإيقاع الخارجي والداخلي ، وتأتي التفاعلية الإيقاعية من عمق تضافر المستوى الإيقاعي مع التصوير النصي ، في بلاغة الإبداع التصوري ، بالتنويع في مجالات التصور ، بأدوات فنية تجمع بين تشاكل الكلمة والوزن والإيقاع ، في إطار التماسك والترابط ،مما جعل النص الشعري عند الستالي يحتفي بحرارة المعنى ، من خلال البنية الصوتية ، التي انبثقت عنها كثافة التصور، التي تنهض على التشاكلية الصوتية الإيقاعية ، ومن الجاذبية الإيقاعية الصوتية ، التي تخضع إلى وحدة القافية ، وقد حقق الشاعر من خلالها التعالق التركيبي بين الدلالة والإيقاع.

- أفرط الشاعر الستالي في استخدام المحسنات البديعية ، التي جعلت لغته الشعرية تتميز بحضور ظاهرة البديع ، والتكلف في تصيد الكلمات ، والتعمد في انتقائها ، لتحقيق الزخرفة البديعية والجمالية الأسلوبية في النص الشعر ي، فاهتم بأنواع الجناس والطباق والمقابلات ، والتوريات والاشتقاق ، وغيرها من المحسنات لإضفاء صفة الجمال على قصائده ، لأنه كان يرغب في استمالة متلقي شعره ، ومده بشحنة جمالية في تزيين لغته وأسلوبه ومعانيه ، وما يلاحظ في هذا الجانب أن الشاعر كانت له قدرة على استيعاب علوم البلاغة ، وعلى حسن تلقيه للنصوص الشعرية القديمة وعلى استيعاب لغتها ومحاكاتها ، وربما ثقافة العصر والذوق الأدبي كان يوجه المبدع إلى الاعتناء بلغته ، وإلى تنميقها بكل ما يمكن أن يضفي عليها مسحة من الجمال والإثارة ، ولهذا نجد الظاهرة البديعية قد أحاطت بلغته الشعرية ، وفرضت عليه منطقها.

المصـــادر والمـــراجـــع

مصادر :

- القرآن الكريم (برواية ورش)
- **ديوان الستالي** : أبوبكر أحمد بن سعيد الخروصي : تحقيق : عز الدين التنوخي ، منشورات وزارة التراث والثقافة العمانية ، الطبعة الثانية / 2005 ، مسقط ـ سلطنة عمان .

المراجع :

- **أبو ذؤيب** : حياته وشعره : نورة الشملان : ، الطبعة الأولى (1400هـ / 1980م) ، طبع في شركة الطباعة العربية السعودية(المحدودة) ، العمارية ـ الرياض ، الناشر : عمادة شؤون المكتبات ـ جامعة الرياض.
- **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: عبد القادر القط ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر- ط2- 1981.
- **الإرشادات و التنبيهات في علم البلاغة** : ركن الدين محمد بن علي الجرجاني دار الكتب العلمية، بيروت 2002 م.
- **الإصابة في تمييز الصحابة** : لأحمد بن على بن حجر 246/5. دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولي 1410 هـ
- **الأعلام** : خير الدين الزركلي ج5 ، ط 7 ، دار العلم للملايين ، بيروت 1986.
- **الأغاني** : لأبي فرج الأصفهاني(356هـ) ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، بيروت –1963م.

- **الأنساب للسمعاني** : تعليق : عبد الله البارودي ، ط1 دار الجنان ، بيروت 1408هـ.
- **البداية والنهاية** : لابن كثير ، تحقيق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي 1408 هـ ، 1988م.
- **البلاغة العربية فنونها وأفنانها علم البيان والبديع** ج1: فضل حسن عباس . دار الفرقان للنشر والتوزيع.
- **البيان والتبيين للجاحظ** : أبو عثمان عمرو بن بحر الليثي الكناني ، تحقيق عبد السلام هارون ، 138/1، مكتبة الخانجى، القاهرة 1405 هـ - 1985 م.
- **التفكير البلاغي عند العرب** ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجرى : صمود حمادي . منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981م.
- **الجامع الصحيح** : محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري دار الشعب – القاهرة.
- **الخصائص لابن جني** ج2 : أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط 3، 1406 هـ - 1986 م.
- **الروض المعطار في خبر الأقطار** : محمد بن عبد المنعم الحميري ، تحقيق : إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة ، بيروت ، طبع على مطابع دار السراج ، الطبعة الثانية 1980م.
- **الشعر العربي وروائعه ومدخل لقراءته** : الطاهر مكي . دار المعارف 1980م.
- **الصناعتين :** الكتابة والشعر : لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . الناشر المكتبة العصرية 1986م.
- **الصورة الأدبية** : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3.
- **الصورة والبناء الشعري** : محمد حسن عبد الله- دار المعارف 1981م.

- **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي** : المركز الثقافي العربي، الولي محمد ،بيروت، ط1، 1990.
- **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث** : نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية 1982م.

- **الطبقات الكبرى** : محمد بن سعد بن منيع أبو عبد الله البصري الزهري ، دار صادر – بيروت.
- **الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين** : حميد بن محمد بن زريق ، تحقيق : عبد المنعم عامر ، محمد مرسي عبد الله ، مسقط 1983 م .
- **اللباب في تهذيب الأنساب** : لأبي الحسن على بن أبي الكرم محمد بن محمد الشيباني الجزري 222/3. دار صادر – بيروت. 1980 م .
- **المخصص لابن سيدة** ج2 : دار إحياء التراث العربي – بيروت – 1417 هـ 1996 م . تحقيق : خليل إبراهيم جفال .
- **المعجم الأوسط** : أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني ، دار الحرمين – القاهرة تحقيق : طارق بن عوض الله بن محمد ، عبد المحسن إبراهيم الحسيني .
- **بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني** : د/ توفيق الفيل – مكتبة الآداب
- **تاريخ الطبري** : محمد بن جرير الطبري ، نخبة من العلماء ، مؤسسة الأعلمي – بيروت .
- **جدلية الخفاء والتجلي** : كمال أبو ديب، ط4/ 1995م دار العلم للملايين.

- **جمهرة الأمثال** ج1 : لأبي هلال العسكرى . دار الفكر . ط 2/ 1988 تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش .
- **خزانة الأدب ولب لسان العرب** : عبد القادر بن عمر البغدادى ج5- تحقيق : محمد نبيل طريفى / إميل بديع اليعقوب – دار الكتب العلمية – بيروت – سنة النشر 1998 م.
- **دراسات بلاغية** : للدكتور / بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع . 1419هـ - 1998م. القاهرة ط1
- **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث** : د / أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة .
- **دلائل الإعجاز** : أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن للجرجاني(471هـ) : تحقيق: عبد المنعم خفاجي ،القاهرة 1969 م .
- **ديوان ابن الرومي** (الجزء الأول) أبو الحسن علي بن العباس : شرح الأستاذ أحمد بن حسن ، منشورات : محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الثالثة (1423هـ / 2002م) ، رمل الظريف ، شارع البحتري ، بناية ملكارت.
- **ديوان ابن زيدون** : دراسة وتهذيب عبد الله سنده – دار المعرفة – بيروت لبنان – الطبعة الأولى 2005 .
- **ديوان أبي العتاهية** : إسماعيل بن القاسم ، دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت ، حقوق الطبع محفوظة 1406هـ/1986م .
- **ديوان أبي نواس** : الحسن بن هاني ، برواية الصولي ، المحقق : د. بهجت عبدالغفور الحديثي، الناشر : هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، الطبعة الأولى 2010م .

- **ديوان الأعشى الكبير** : ميمون بن قيس بن جندل ،تحقيق محمود الرضوان ،الجزء الأول ، الطبعة الأولى 2010م ، الناشر : وزارة الثقافة والفنون والتراث ، الطباعة : مطابع قطر الوطنية.
- **ديوان البحتري ج5** : أبو عبادة الوليد بن عبدالله الطائي ، ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، الناشر : دار المعارف – مصر ، الطبعة الثالثة .
- **ديوان الشريف المرتضى** ج2 : أبو الحسن السيد محمد بن الحسين بن موسى ، تحقيق : رشيد الصفار . دار إحياء الكتب العربية 1958 م.
- **ديوان المتنبي** : أحمد بن حسين الجعفي ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت سنة النشر1403هـ /1983م .
- **ديوان جرير**: شرح محمد بن حبيب ، تحقيق : د. نعمان محمد أمين طه – دار المعارف – ط 3.
- **ديوان قيس بن ذريح** : الطبعة الثانية (1425 هـ / 2004م) ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي .
- **ديوان كعب بن زهير**: المحقق : علي فاعور ، الناشر : دار الكتب العلمية ، سنة النشر : 1417هـ / 1997م ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان .
- **سنن أبي داوود** ج4، حديث رقم 4813 : أبو داوود سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني(275هـ) : تحقيق شعيب الأرنؤوط ، دار الكتاب العربي – بيروت .
- **شرح نهج البلاغة** : ابن أبي الحديد أبو حامد عز الدين هبة الله بن محمد بن أبي الحديد المدائني المعتزلي ج1(656هـ) ، دار الكتب العلمية – بيروت / لبنان- 1418 هـ - 1998 م. ط 1 تحقيق : محمد عبد الكريم النمري.
- **قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين** : د: محمود سليمان ياقوت ، دار المعارف – 1985 م.

- **كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال** : علاء الدين على بن حسام الدين المتقي الهندي البرهان فورى(571هـ) – تحقيق : بكرى حياني – صفوة السقا – مؤسسة الرسالة – الطبعة الخامسة 1410 هـ - 1981 م.
- **مقدمة لدراسة الصورة الفنية** : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- نعيم اليافي ، دمشق، 1982.
- **مقدمة لديوان الستالي أبي بكر أحمد بن سعيد الخروصي** : عز الدين التنوخي ، طبعة وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عُمان، سنة 1412هـ- 1992م .

- **ندوة بعنوان** : (الأدب في عصر النباهنة) ، تحت رعاية سعادة الدكتور / عبدالملك بن عبدالله الهنائي ،حاضر فيها كل من / الأستاذ أحمد بن عبدالله الفلاحي ،والأستاذ محمد بن سعيد الحجري ، الخميس 12 صفر 1431هـ - 2010/1/28،**مقر** : مدرسة الإمام إسماعيل الحاضري للتعليم العام بنين بالوادي الأعلى ، في تمام الساعة السابعة مساءً.

الفهرس

المحتـوى	الصفحة
المقدمة	**1 - 17**
مدخل إلى الصورة الشعرية	**18 -49**
مقدمة	19- 20
المبحث الأول : مفهوم الصورة في اللغة والاصطلاح	21- 23
المبحث الثاني : مفهوم الصورة عند النقاد القدماء	24- 39
المبحث الثالث : مفهوم الصورة عند الغربيين	35- 39
المبحث الرابع : مفهوم الصورة عند المحدثين العرب	40 - 49
الفصل الأول : حياة الشاعر وعصره	**50 – 68**
المبحث الأول : حياة الشاعر	51 - 59
المبحث الثاني : الحياة السياسة	60 - 65
المبحث الثالث : الحياة الاجتماعية	66 - 68
الفصل الثاني : التجربة الشعرية عند الستالي	**69 -117**
المبحث الأول : مقاربة ديوان الستالي	70- 85
المبحث الثاني : اللغة والأساليب التعبيرية عند الستالي	86 - 117
الفصل الثالث : الصورة الشعرية في شعر الستالي	**118-154**
المبحث الأول : حضور الصورة الشعرية	119- 128
المبحث الثاني : الصورة الشعرية وعلاقة المشابهة	129- 141
المبحث الثالث : الصورة الشعرية والاقتباس عند الستالي	142 - 154
الفصل الرابع : مكونات البنية الإيقاعية في شعر الستالي	**156-182**
المبحث الأول : الموسيقى الخارجية	156-163
المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية	164- 182
الفصل الخامس : خصائص شعر الستالي	**183-202**
المبحث الأول : مدخل إلى خصائص شعر الستالي	184-185
المبحث الثاني : المستويات الشعرية لدى الستالي	186- 196
المبحث الثالث : التقليد والمعارضة لدى الستالي	197- 202
الخـاتمـة	**203- 206**
المصادر والمراجـــــع	**207- 212**