الصورة الشعرية
في شعر أبي بكر الشبلي (٣٣٤هـ)
poetic image
In the poetry of
Abu Bakr al-Shibli (334 AH)

أ.م.د. حسين ريحان عبد نهار الزوبعي

Hussein Rihan Abed Nahar Al Zobaie

كلية الامام الاعظم الجامعة

ملخص البحث

لقد عالج هذا البحث الموسوم بـ (الصورة الفنية في شعر أبي بكر الشبلي) الوسائل الفنية والتعبيرية التي حاول الشاعر من خلالها التعبير عن فكرته وعاطفته ونقلها إلى المتلقي، إذ إِننا بدون هذه الوسائل لا يمكننا الغوص إلى أعماق التجارب الأدبية عامة، واستخراج كل ما تحتويه من قيم تعبيرية وروحية وفنية، ولذلك أولى النقاد القدامى والمحدثون الصورة عناية خاصة؛ لأنها تظهر براعة الاديب وقدرته على الابتكار والإبداع، وقد ضمت المشاهد التصويرية عند الشبلي خلقاً وإبداعاً واجتهاداً فكرياً وشعورياً، عَبَّرَ عن أصالة الفن الشعري عنده، معتمداً في ذلك على نمطين فنيين في صناعة صورهِ، النمط الأول: الصورة الحقيقية التي تفتقر إلى العلاقات المجازية في تكوين جزيئاتها، والنمط الثاني: الصورة البيانية وأقسامها الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وقد اعتمد الباحث على المنهج الفني الذوقي في رصد السمات الفنية التي امتازت بها شاعرية أبي بكر الشبلي التصويرية.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

Abstract

This research، which is marked by (artistic picture in the poetry of Abu Bakr al-Shibli)، dealt with the technical and expressive means by which the poet tried to express his idea and his passion and convey it to the recipient. Without these means we can not delve into the depths of literary experiences in general، In addition to the artistic and intellectual values، and therefore the critics of old and modernized the picture special attention; because it shows the artist's creativity and ability to innovate and creativity، and included the scenes of the image Shibli creative and intellectual and intellectual and intellectual، expressed the authenticity of poetic art at him، relying on two types of technical In the industry of his image، First type: the real image that lacks the metaphorical relations in the composition of its molecules، and the second type: the graphic image and its sections، the metaphorical image، metaphorical image، and the canonical image. The researcher relied on the technical method of taste in monitoring the artistic features that characterized the poetical poet Abu Bakr Shibli.

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصَّلاة والسَّلام على سيِّدنا محمَّد صلَّى اللهُ عليه وسلَّم وعلى آله وأصحابه الطَّيِّبينَ الطَّاهرينَ.

أمَّا بعدُ:

فإنَّ للبيئة أثراً مباشراً في تنشأةِ العقول، وتغذيتها بما يجعلها تكتسب سمات فنية وإبداعية تختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان آخر، لذلك أنتجت لنا الأمة الإسلامية شعراء عباقرة كباراً، خلّفوا تراثاً حضارياً ضخماً عبَّرَ عن ثقافة الأُمة الإسلاميَّة ورقيّها الحضاريِّ.

ومن المصادر الثقافية الدين الإسلامي، وما حمله من معانٍ جديدة رفدت الشعر العربي بلمسات فنية رائعة، فظهر شعراء استلهموا في شعرهم كل القيم والمعاني الإسلامية ومزجوها بتجربتهم الرُّوحيّة والوجدانيّة، حتَّى صار مصدرهم الأساس، وهؤلاء هم الشعراء الزُّهَّاد من أهل التصوُّف الإسلامي كأبي العتاهية وعبدالله بن المبارك والجنيد وأبي بكر الشبلي وابن الفارض (رحمهم الله تعالى) وغيرهم كثير.

وأبو بكر الشبلي شاعر عرف بزهده وتصوفه، وقد استمدَّ من هذا النَّبع العذب ألفاظه ومعانيه وأساليبه التعبيرية، فضلاً عن صُوَرِهِ الشعرية التي عبرت عن براعته وتمكنه في ميدان الشعر، وقد عُرف عن الشبلي بأنه شاعر الحب الإلهي، فَشِعرُه صورةٌ صادقة لنفسه المؤمنة، ولشخصيته الزاهدة في الدنيا وملذاتها.

وقد جاء شعره حافلاً بِصُورٍ شعرية تعبر عن حبه الإلهي وعن زهده وتصوفه، وقد تميزت تلك الصور بمشاهدها الفنية الدقيقة التي تقوم على تجسيد عناصر التجربة من عاطفة ولغة وموسيقى، وزمان الفعل ومكانه، وإذابتها في قالب شعري دالٍّ.

والصورة عند الشبلي نوعان: صورة حقيقية خلت في بنائها من اللمسات البيانية، وصورة بيانية بفنونها الثلاثة _

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

صورة تشبيهية استعارية كنائية_ لذا تناولت الدراسة الصورة الشعريَّة مقسمة المادة العلمية إلى تمهيد ومبحثين:

أما التمهيد فقد تضمن الحديث عن حياة الشاعر أبي بكر الشبلي وتكلَّمتُ في المبحث الأول عن الصورة الحقيقية وسماتها الفنية، ثم تناولت في المبحث الثاني الصورة البيانية بأقسامها الثلاثة: التشبيهية والاستعارة والكناية.

وقد أقمتُ أسلوب دراستي على المنهج الفني والذوقي في تحليله لجماليات الصورة الشعرية، وما تحمله من معانٍ ودلالات، وبيان أثر الألفاظ ودورها في صناعة المشهد النفسي .

وقد تَفتَحُ هذه التحليلات الذوقية آفاقاً جديدة من المعاني والدلالات لم يتمكن هذا البحث من استشرافها وتلمسها، أو تكون قد ابتعدت عن مرادها في بعض المواطن، وحسبُها أنّها أحكامٌ ذوقية تقوم في بعض جوانبها على التأثر النفسي بتجربة الشاعر، فتجعل الخيال ينطلق في أفقٍ من التحليلات التي يعتقد أنها في صميم المعنى المنبعث من النص الشعري .

والقول الفصل قد يكون للمتلقي صاحب الذوق الفني الذي يجد غايته في هذه الآراء الجمالية.

وخاتمة القول مبعثها من قوله تعالى ﴿ رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ يَوۡمَ يَقُومُ ٱلۡحِسَابُ ﴾ سورة إبراهيم: ٤١ وصلاة ربي وسلامه على نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) وعلى آله وصحبه أجمعين.

الباحث

التمهيد

إضاءات في سيرة أبي بكر الشبلي

أولاً: اسمه ونسبه وكنيته:

ذكر من ترجم للشبلي أنَّ هناك خلافاً في اسمه، فقالوا دُلَفْ بن جَحْدَر، وقيل: دُلَف بن جعدة، وقيل : دُلَف بن جعبونة، وقيل جَحدر بن دُلف، وقيل: جعفر بن يونس[١].

والأصح هو دُلف بن جَحدر أو جعفر بن يونس؛ لابتداء من ترجموا بهذا الاسم في أول ذكرهم لهذا الخلاف.

وهذا ما ذهب إلى ترجيحه صاحب الديوان قائلاً: «يلوح لنا هنا أنّ الشبلي قد سُميّ جعفراً؛ لأنّه ولد في سامراء في الليلة أو السَّنة التي قُتل فيها المتوكل، واسمه كذلك»[٢]. ويرى أن دُلَف بن جحدر اسم اختاره أبو بكر الشبلي في عالم التصوف، وأنَّ اسمه جعفر بن يونس[٣]، ويعضد رأيه ما كتب على قبره ونقله بعض من زار قبره من المتأخرين، فوجد مكتوبا على قبره:

هذا مرقد قطب العارفين السيد جعفر بن يونس الشبلي (قدس الله روحه) توفي في شهر ذي الحجة سنة أربع وثلاثين وثلاثمائة....[٤].

اشتهر بكنية أبي بكر، ونسبتهُ بالشبلي والبغدادي، والخراساني[٥]. والشبلي نسبة إلى قرية من قرى أشروسنة تسمى – شبليّة[٦].

ثانياً: نشأته:

لم تذكر المصادر شيئاً عن حياة الشبلي، بما يخص نشأته أو أسرته، واكتفت بذكر موطن ولادته وهو سامراء، وإنه كان حاجباً للخليفة الموفق، وَعيَّنَهُ والياً

(١) ينظر: تاريخ بغداد: ١٤/٣٩١، مسالك الأبصار: ٨/١٤٦.

(٢) ديوانه:٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٣.

(٤) ينظر: تاريخ، دمشق: ٦٦/٥٢.

(٥) ينظر : تاريخ بغداد: ١٦/٥٦٣، طبقات الأولياء: ٢٠٤.

(٦) ينظر: توضيح المشتبه: ٥/٢٨٣.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

على مدينة دوماند، وكان أبوه حاجب الحجاب في وقته، وذكروا أنَّ خاله كان أميراً للأمراء في الإسكندرية[١]، والذي يظهر من مكانته ومكانة أبيه وخاله أنَّه عاش أوّل حياته عيشةً مترفةً في رحاب القصور .

أما الأخبار التي اتصلت بحياته فإنّها تخص المرحلة الثانية منها بعد أنْ عُزِلَ الموفق من ولاية العهد، فتاب الشبلي على يد أحد مشايخ الصوفية الذين تصدروا للوعظ والإرشاد واسمه -خيري النساج- وصحب الجنيد البغدادي ومن في عصره من العلماء (رضي الله عنهم)[٢].

ومن هنا ابتدأ الشبلي مرحلة جديدة في حياته تمثلت بالزهد والانقطاع عن الدنيا وملذاتها، فأنفق كل ما كسبه وما أورثه له أبوه، فقد رُويَ عن الشبلي أنَّ أباه خَلَّف له ستين ألف دينار سوى الأملاك، فأنفق الجميع وقعد مع الفقراء، وشهد له الجنيد (رحمه الله) بذلك قائلاً: «جزى اللهُ الشبلي عنِّي خيراً فإنه ينوب عنِّي في أمر الفقراء شيئاً كثيراً» [٣].

ثم درس الفقه وبرع فيه فأصبح مالكيّ المذهب، وقد رُويَ عن تمكنه من علم الفقه أنَّ بعض أصحابه أراد أن يُرِيَ الناسَ أَنَّ الشبلي كان جاهلاً، فقالوا له: يا أبا بكر إذا اشتبه على المرأة دم الحيض بدم الاستحاضة كيف تصنع؟ فأجاب الشبلي بثمانية عشر جواباً، فقام أبو عمران وَقَبَّلَ رأسه وقال: من الأجوبة ستة ما كنت أعرفها[٤].

أصبح الشبلي من أقطاب التصوف في عصره، فذاع صيته وعلا شأنه، وقد شهد بعلو منزلته أكابر العلماء، والزهاد في عصره، وأثنى عليه وأثبت له ذلك من ترجم له ممن عاصروه، ومنهم : أبو عبد الرحمن الأزدي (ت ٤١٢هـ) يقول:

(١) ينظر: تاريخ بغداد» ١٤/ ٣٩١، والنجوم الزاهرة: ٣/ ٢٨٩.
(٢) ينظر: صفوة الصفوة: ٢/ ٤٦٠.
(٣) تاريخ دمشق: ٦٦/ ٥٨.
(٤) ينظر : تاريخ الإسلام: ٢٥/ ١١٦.

« صار أوحد وقته حالاً وعلماً، وكان عالماً فقيهاً، على مذهب مالك»[١]. وفيه قال الجنيد(رحمه الله) : (الشبلي تاج هؤلاء)[٢]، أي الزهاد، وقال فيه أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ): (أما أبو بكر الشبلي (رحمه الله) فلا ريب أنّه من أهل الفضل..)[٣]. وقد قال أبو عبد الله الرازي: (لم أرَ في الصوفية أعلم من الشبلي)[٤].

وقد تمثل الناسُ بآرائه في حقيقة التعبُّد، فأصبحت حكماً سارية؛ لأنها خرجت من قلب عابد صادق مع ربِّهِ، فَسُئِل يوماً: أيُّ شيء أعجب؟ فقال: قلبٌ عرف ربَّه ثم عصاه[٥]. وسُئل: ما علامة العارف؟ فقال: صدره مشروح، وقلبه مفتوح مجروح، وجسمه مطروح. وقال: سهو طرفة عين عن الله لأهل المعرفة شرك بالله، وقال: الفرح بالله أولى من الحزن بين يدي الله، وقال في حبه لله: أحبَّك الخلقُ لنعمائك، وأنا أُحبك لبلائك[٦].

لقد أصبح الشبلي مقصد الناس على اختلاف طبقاتهم، وكانت له مجالس تعقد في الجُمَع، ورؤي الشبلي في جامع المدينة وقد كثر الناس عليه في الرواق الوسطاني[٧]. وكان علي بن عيسى الوزير يحضر مجلسه[٨].

كان للشبلي في بداية تصوفه مجاهداتٌ فوق الحد، قال أبو علي الدقاق: «بلغني أنّه أكحل عينيه بكذا وكذا من الملح ليعتاد السهر»[٩]. وكان يبالغ في تعظيم الشرع المكرم، وإذا دخل رمضان جد فيه الطاعات، ويقول: هذا الشهر عظَّمَهُ ربي، فأنا أولى بتعظيمه[١٠].

(١) طبقات الصوفية: ٢٧٥.
(٢) البداية والنهاية: ١١/٢١٥.
(٣) رسالة الغفران: ٢٠٦.
(٤) تاريخ الإسلام» ٧/٦٨٧.
(٥) ينظر: صفوة الصفوة: ٢/٢٥٨.
(٦) تاريخ الإسلام: ٧/٦٨٧.
(٧) ينظر : طبقات الصوفية: ٢٦٢.
(٨) ينظر: الوافي بالوفيات: ١٤/١٨، وطبقات الأولياء: ٢٠٤.
(٩) تاريخ الإسلام: ٧/٦٨٧.
(١٠) ينظر: الوافي بالوفيات: ١٤/١٨، طبقات الأولياء: ٢٠٤.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

وآثر الشبلي الانقطاع إلى حبّ الله تعالى حتى أصبح كلامه الذي ينطقه وَنفَسَهُ الذي يتنفسه، وفي أُخريات أيامه روى عنه خادمه وقال: قال لي: وضّئْنِي للصلاةِ: ففعلت، فنسيت تخليل لحيته، وقد أمسك عن لسانه فقبض على يدي وأدخلها في لحيته ثم مات، فبكى جعفر بن نصير، وقال: ما تقولون في رجل لم يفته في آخر عمره أدب من آداب الشريعة[١].

لقد توفي أبو بكر الشبلي (رحمه الله) وعمره سبع وثمانون سنة، مات في ذي الحجة سنة أربع وثلاثون وثلاثمائة، ودفن في مقبرة الخيزران، وقبره اليوم ظاهرٌ[٢]. ويجاور مرقد الإمام أبي حنيفة النعمان (رضي الله عنه) في منطقة الأعظمية.

ثالثاً: شعره:

أبو بكر الشبلي شاعرٌ مطبوعٌ، ولكنه قليل النتاج، قصير النفس، وقد أشار بعض المؤرخين إلى شاعريته إشارة عبارة بقولهم: (قال الشعر وله ألفاظ وحكم)[٣]. ومنه قولهم: (له شعر جيد، سلك به مسالك المتصوفة)[٤].

وهذا الإقلال من قول الشعر مرده كما يرى أحد الباحثين إلى (أَنَّه لم يكن ليقول شعراً فيه فهاهة وتكلّف أو يمضي همه بالمدح والذم والفخر رغبة ورهبة، كما يفعل الشعراء التقليديون، فلم يكن وقته ولا حياته يعينانه على ذلك)[٥]. والسبب الآخر أن شعر الشبلي وليد اللحظة والتجربة، وهو صدى لانعكاس شعور مؤثر ما يولد دفقات شعورية ينتج عنها أبيات من الشعر مكثفة المعنى مشحونة بالعواطف الصادقة، تميزت بالعفوية، والابتعاد عن التكلف، والبحث عن اللفظة البديلة. والسبب الثالث: أنّ الشبلي ليستْ صنعته الشعر، وإنّما كان يقول الشعر بتعبيرٍ عن مواجيدَ وأحوالٍ

(١) ينظر : المنتظم: ١٤/ ٥١.
(٢) ينظر: وفيات الأعيان: ٢/ ٢٧٦.
(٣) سير أعلام النبلاء: ١١/ ٥٤٤.
(٤) الأعلام: ٢/ ٣٤١.
(٥) ديوان أبي بكر الشبلي: ٦٦.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

تعبّر عن تجربته الروحية.

كما أن هذه الميزة جعلت شعر الشبلي يحفل بالمقطعات الشعرية على حساب القصائد الطوال، فالسائد في شعره المقطعات والنتف واليتيم، أَما القصائد فعددها أربعة: اثنتان تكونتا من سبعة أبيات، وواحدة تألفت من ثمانية أبيات، والأخيرة من ستة أبيات.

كما أنَّ المؤرخين لم يذكروا أَنّ للشبلي ديواناً شعرياً مخطوطاً، إذ جاءت أشعاره مبثوثة في صفحات الكتب؛ لذلك تصدر لجمع هذا الشتات المتناثر الدكتور مصطفى كامل الشيبي فجمع شعر الشبلي في ديوان مستقل، وقدم لقصائده دراسة تحقيقية تناولت كل ما ذكرته المصادر من أشعار نسبتها له، وذكر مناسبة القصائد، كما عالج مسألة الاضطراب في نسبتها للشاعر الشبلي أو لغيره، معتمداً على معايير فنية منها: تشابه الأسلوب التعبيري والتصويري، فضلاً عن ذلك فقد ذكر في هامش القصائد الشعراء الذين تأثر بهم الشبلي، فاستوحى منهم معانيه أو ألفاظه.

وقد قسم الدكتور مصطفى اشعار الشبلي إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: شعر الشبلي، القسم الثاني: الأشعار التي نسبت إلى الشبلي، القسم الثالث: الأشعار التي تَمَثَّل بها الشبلي.

أمّا أغراضه الشعرية فإنّ أبا بكر الشبلي لم يتطرق إلى غرض من الأغراض الشعرية السائدة، فلم نجد عنده غرض المديح أو الرثاء أو الهجاء أو الفخر أو الغزل بصورته المعروفة – أي التغزل بالمرأة، وإنما اتجه بشعره اتجاهاً دينياً خالصاً، فسلك فيه مسلك الشعراء الزهاد من أصحاب الحب الإلهي، إذ جعل شعره طريقاً إلى إثبات حبه، وتعلقه بالذات الإلهية. فتعلق بالحبيب واتصل به اتصالاً روحياً وسما بحبه فوق الوصف والمعقول، حتى وصل به إلى حد فناء الجسد، وفناء الروح؛ لأنّ من ذاق طعم الحب الإلهي لن يكون بوسعه أن يفهم كيف بإمكان البعض الإغفال عن حَلّ

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

شأنه[١]، وفي ذلك يقول الشبلي:

وكِدْتُ بلا وجدٍ أموتُ من الهوى
وهام عَلَيَّ القلبُ بالخفقانِ
فَلَمَّا أَراني الوجدُ أَنّكَ حاضري
شهدتكَ موجوداً بكلِّ مكانِ[٢]

واتصاله بالخالق والتَّمعُّن في أسرار قدرته وعظائم رحمته يمثل للمحب عيداً ينعم فيه بكل ألوان الفرح والسرور:

عيدي مقيم وعيد الناس منصرفُ
والقلبُ منِّي عن اللّذاتِ منحّرفُ
ولي قرينانِ – مالي منهما خلفٌ
طولُ الحميمِ وعينُ دمعُهَا يكفُ[٣]

الصورة الشَّعريَّة

توطئة:

تعدُّ الصورة الشِّعريَّة _بما تمثله من قيم فنية_ معياراً فنياً ونقدياً يُبرِّز شاعرية المبدع وقدرته على النظم الجيد والإتيان بالنوادر، وعجائب الأفكار بوساطة المشاهد التصويرية المبتكرة؛ وذلك لأنَّها الوسيلة الأقدر على إيصال التجارب الشعورية بدقة وبراعة، مع سيل من الأفكار ناتج عن انعكاس تأثيرها في النفوس؛ لأن الصور الفنية (تنجم عنها قيم فنية تنبه المشاعر، وتوقظ الوجدان، وتلفت نظر المتلقي إلى المعنى فيتفاعل معه)[٤].

فلم يغفل الباحثون عن الصورة ودورها في بناء العملية الأدبية، بل سعوا وأفاضوا في الحديث عنها وعن ماهيتها، وأقسامها، وأركانها، حتى أَنها جُعلت مرتكزاً رئيساً لكل دراسة أدبية فنية. لذلك قال عنها الجاحظ (ت: **٢٢٥**هـ): «الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[٥].

وعلى هذا الفهم سار الباحثون قديماً وحديثاً، إذ (لم يكن رأي الجاحظ في قيمة

(١) ينظر: حلية الأولياء: **١٠/ ٣٤**.
(٢) ديوانه : **١٢٧**.
(٣) المصدر نفسه: **١١١**
(٤) الصورة بين البلاغة والنقد: **٢٨_٢٩**.
(٥) الحيوان: **٣/ ٦٧**.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

التعبير بالصورة رأياً فردياً، وإنما كان اتجاهاً غالباً سار على نهجه فريق كبير من البلاغيين الذين حفلوا بالصيغة، سواء أكانوا ممن ساووا بينها وبين المعنى، كابن قتيبة، أم ممن فضلوا الصياغة على المعنى، كابن سنان وغيره كثير، أو ممن مزجوا الأمرين في بودقة فنية تظهرهما معاً، في نظم واحد، كعبد القاهر الجرجاني)[١].

إن الصورة وليدة الخيال، فمتى كان الخيال واسعاً متألقاً، كانت الصورة أدق وأَبلَغ؛ لأنّ الخيال الخصب يولّد صوراً متعددة ومتنوعة ثم يؤلف بينها، وهو يجمع بين صفات وأشياء متنافرة، فيؤلف بينها ويآلف بين صفاتها، حتى تبدو للمتلقي وكأنها شيئاً واحداً مبتكراً، هذا النسج يتم عبر تأليفٍ تصويرٍ، يقتطع تلك المشاهد الخيالية الواسعة في مشهد فني يقوم على حيوية الفكر والأداء التعبيري، فالصورة الفنية (تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع... وهنا تلتقي الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسي للمكان)[٢].

ونظراً إلى أهمية الصورة الفنية في الخلق الأدبي، فقد تعددت مفاهيمها وتحديداتها وأنماطها وأشكالها، إذ لم تقتصر على الصورة البلاغية، من كنائية أو تشبيهية أو مجازية (فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلوا الصورة _بالمعنى الحديث_ من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقة الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب)[٣].

إن شيوع هذين النمطين _أعني الصورة الحقيقية والصورة البيانية_ في الشعر العربي قديماً وحديثاً لم يكن لغزاً لدى النقاد لدراسة النمط الأول وهو الصورة الحقيقية، بل وجدنا معظمهم

(١) فن الاستعارة: ٢٤٦.

(٢) التفسير النفسي للأدب: ٦٦.

(٣) الصورة في الشعر العربي: ٢٥.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

يركزون على النمط البياني التصويري؛ لأنّه أكثر إيحاء، وأظهر لمقدرة الشاعر في التأليف.

وهنا يمكن للدراسة أن تسلط الضوء على نوعي الصورة _الحقيقية والخيالية_ حتى نتلمس الخصائص الفنية التي يتسم بها شاعرنا أبي بكر الشبلي (رحمه الله تعالى).

المبحثُ الأوَّلُ
الصُّورةُ الحقيقيَّةُ

إنَّ تجربة الشبلي الدينية تجربة حقيقية صادقة، ما أثر تأثيراً واضحاً في لغته وصوره، حتى اتسمت مجموعة منها بالسطحية والوضوح ممّا جعلها دانية القطاف للمتلقي، لا يصعب فهمها، ولا يستغلق تفسيرها، فكأنه يخاطب عامة الناس، وهذا هو دأب الأدب الصوفي الإيماني.

إن سمة الوضوح في المعنى والمبنى قد حملت الشبلي إلى طريقة بنائية خاصة تعتمد على أسلوب التعبير المباشر في رسم الصورة الشعرية، وقد غلب هذا النمط التصويري على النمط البياني السائد في بناء الصور الشعرية الفنية في أشعاره.

ويمكن القول إنَّهُ وظّف الصورة البيانية وفنون البلاغة الأُخرى في خدمة الصورة الحقيقية، ممّا جعلها صوراً غنية بالدلالات والإيحاءات، فضلاً عن ذلك فإنّ عاطفته القوية وتجربته الصادقة، قد أَطّرا صوره بإطار التأثير والخلود الفني.

وأول ما يطالعنا من صوره الشعرية هو وصف عشقه وهيامه، وأثر هذا العشق على روحه وبدنه وعقله، وموقفه من مجتمعه وأَهله، وقد تميزت هذه الصور بعموميتها، وبساطة معانيها حتى غدت كأنها تجارب إنسانية شاملة، لكل من عشق وأَحبَّ، ولا ننسى أَن عشقَهُ وحبَّه من نوع آخر، ليس حباً للمرأة وتغزلاً بالجواري، إنما هو حبٌ لعظيم خالق، ولكن فتنة القلوب تتشابه في تجارب المحبين، فيحكون لنا تجارب تشابهت في

عنفوانها وأَلمها، وحرارتها.

وأول هذه التجارب التي نقرأها هو فناء المحبّ في سبيل محبوبه، أو بسببه؛ لأنه المهلكُ إنْ لم يلطفْ بحبيبه:

يقول الشبلي:

وتحسبني حَيّا وإني لميِّتُ

وبعضي مِنَ الهجران يبكي على بعض[1]

فنراه يرسم لنا حالة المحب، وما يتركه فيه الهجران من أَثر نفسيّ حتى يوديه إلى الموت أو يكاد، إنَّهُ لو برئ من موت الجسد فإنّه ميّت الأماني والأحلام، أضناه الفراق وأتعبه الهجر، وقد عبر عن هذه الحالة الشعورية بألفاظ حقيقية، وبطريقة مباشرة. ولاسيما في الشطر الأول، أما الشطر الثاني فيمكن أن نلمح فيه جزءًا بيانياً هو الاستعارة، ولكنها تذوب في مشاهد الصورة الكلية الحقيقية.

كما أنّ لألفاظ الشبلي دوراً كبيراً في نقل التجربة الذاتية، كما في (حياً، إنّي لميِّت، هجران، يبكي، بعضي) مما ينم عن مشهد موت وهجر وتوجع، أو هو خلق من المتضادات (حياً، ميتاً)، حالة شعورية تنقل المتلقي إلى رسم تصور عن معاناة الشاعر، وهو يصارع بين الموت والحياة، لا إلى هذا ولا إلى ذاك.

ومن الصور الحقيقية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها، هي مناجاة الطير وإظهار أثر صوته ولاسيما (نوح الحمام) وما يثيره في قلب المحب من إذكاء لجذوة حبه.

يقول الشبلي:

ربَّ ورقاءَ هتوفٍ في الضحى

ذات شجوٍ صدحت في فَنَنِ

ذكرتْ إلفاً ودهراً صالحاً

فبكتْ حزنَاً وهاجَتْ حَزنِي

فبكائي ربّما أرَّقها

وبكاها ربّما أَرَّقني

ولقد تشكو فما أَفهمُهَا

ولقد أشكو فما تَفْهَمُني

(١) (١) ديوانه: ١٠٨.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

غَيرَ أَنِّي بالجوى أَعرفُها

وهي أيضاً بالجوى تعرِفنِي[١]

فقد عرض الشاعر في هذه الأبيات صورة حقيقية بعبارات وألفاظ صريحة، تدور حول تأثر الشاعر بهديل الحمام؛ لأنّه يرى في هديلها نوحاً وبكاء على مفقود، وافق في نفس الشاعر هوى وحزناً شابهه وماثله، فأصبح أحدهما أنيساً للآخر على الرغم من اختلاف الجنسين، وعدم التفاهم والتخاطب بينهما.

وقد بيّنَ الشاعر مدّة بكائه التي طالت فأتعبت الحمامة، وهو موقف يناظر تعب الشاعر لطول مكثه، فهو يراقب بكاء الحمامة، غير أنَّهما لم يملاّ من بعضهما؛ لأنّهما تعارفا وتشابها في حالة شعورية واحدة وهي الفقد والبعد عن الحبيب.

فالصورة مع خلوها من أبعاد مجازية إلا أنها جاءت معبرة وموحية بدلالات الحزن والألم، وهذا ظاهر من تظافر حواس عدة مع صفاتها كالعين في بكائها، والنطق في النوح والشكوى، وكذلك ألفاظ الشاعر التي حملت ومضات شعرية جعلت المتلقي يذوب في مشاهدها، كما في (ورقاء، هتوف، شجو، صدحت، بكت، هاجت، حزني، أرّقها، تشكو، فما تفهمني، الجوى).

فضلاً عن ذلك فإن اختيار الشاعر لأنيسه خلق مشهداً أليماً عبّر عن شدة حزنه وتفجعه، إذ إن اختياره يوحي بالغربة وذهاب الرفيق والصديق من حوله فصار يستأنس بما لا يعقل من حيوان وجماد.

ومناجاة الحَمَام متأصلة في الشعر العربي، قد رسم الشعراء منها صوراً فنية لتجاربهم الشعورية المتعلقة بالحب والاغتراب، فهذا أبو فراس الحمداني يناجي حمامة أطلت عليه من نافذة السجن فأنشد يقول:

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ

أيا جارتا هل باتَ حالكِ حالي؟

(١) المصدر نفسه: ١٥٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

معاذ الهوى ما ذقت طارقة الندى

ولا خطرت منك الهموم ببالي[١]

فيربطون بين صوت الحمام ونحيب الفقد وأنين المتيَّمين.

إنَّ الصبر والمعاناة في تحمل آلام الحب، والرضى بالقدر، معاني يرددها الشعراء، ويتفاخرون بقوة تحملهم، حتى إنَّهم يفضلون الموت على الجزع واليأس، والشبلي صور لنا صبره بصور وأساليب مختلفة، وقد امتازت بوضوحها واعتمادها أسلوب التصوير الحقيقي المباشر في أكثرها، ومن ذلك قوله:

على بعدكَ لا يصبـ

ـر مَن عادَتُهُ القربُ

ولا يَقْوى على هجر

ـك مَن تيّمه الحبُّ

فإن لم تَرَكَ العينُ

فقد يُبصرُكَ القلبُ[٢]

فالأبيات صورة للمحبِّ في موقف الهجر والصدود، وتعبير عن موقف وجداني فردي يعانيه من أصيب بداء الحب، إذ أراد أن يخبر المتلقي أنَّه لا يقوى على الفراق ولا يصبر على الهجر، لكن إن كان ولا بُدَّ فإنك ماثل في القلب قريب من الروح.

والقارئ لهذه البيات يجد ألفاظها حقيقية بعيدة عن المجاز عبر الشاعر من خلالها عن صورة الصبر بعبارات بسيطة، وهذه صورة وصفية مجردة، اعتمد الشاعر فيها على الواقعية والمعنى الحقيقي في نقل تجربته النفسية.

والحب عند العذريين وأصحاب الحب الإلهي حياة، فيها يحيون وعليها يموتون، هذه صورة تداولها العشاق العذريون والشعراء الزهاد؛ لأَنَّ ثمة تشابها قويا بين الجماعتين، وسبب ذلك (لأن الإسلام يستعلي بالغرائز ويسموا بالعواطف، ثم تجاوز تطرقهم لمثالية الحب الإنساني إلى القول في المحبة

(١) ديوان أبي بكر الشبلي: ٢٨٢.
(٢) ديوانه: ٨٧

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الإلهية، فقد كانت فكرة الحب العذري مرحلة لابد منها في تاريخ العاطفة للوصول إلى مرتبة الحب الإلهي)[١].

وقد عبر أبو بكر الشلبي عن هذه الفكرة، لا بظلال الألفاظ وإيحاءاتها المجازية فحسب، بل نرى أنَّ الجمال الفني نابع من ذاته، فصدق الإحساس وصدق العاطفة، أسهما في بناء الصورة، ممّا أغناها بالتعبير والتأثير إذ يقول:

إنَّ المحبينَ أَحياءٌ وإنْ دُفِنُوا
في الترب أَو غُرّقوا في الماءِ أَو حُرِّقوا
أو يُقْتَلوا بسيوفٍ وَسطَ معركةٍ
أَو حتفَ أَنفٍ وإنْ أضناهمُ الفَرقُ
لو يَسمعونَ منادي الحبِّ صاحَ بهم
يوماً للبَّاهُ مَنْ بالحبِّ يحترقُ[٢]

تبدو هذه القطعة كأنها أنّات محزون، وصرخات من غيبه مجتمعة، وكأنَّ الشاعر يدافع أُناساً قد أنكروا عليه، وعلى جماعة المحبين طريقةَ حبِّهم، أو نفوا عنهم طهرهم وعذريتهم، لذا نراه يبدأ شعره بأداة التوكيد (إنَّ)، واسم الشرط (إنْ) وكثرة عطفه عليها، ممّا يوحي للمتلقي بصدق يفوح من كثرة التكرار بحرفَيِ العطف (و، أَو).

وهذا الصدق لا يختص به محبّ دون آخر، بل هو شريعة ومنهج كل المحبين لا يتمايزون فيها؛ لأنهم يحترقون بنار واحدة.

وقد بدت هذه الصورة في لفظِهِ، فالأفعال التي أخبر بها عن تجربته توحي بذلك كما في قوله: (دفنوا، غُرِّقوا، حُرِّقوا، يقتلوا، أضناهم، يسمعون منادي الحب، صاح بهم، يحترق) فتحكي لنا هول المشاهد والمصائب التي يتعرضون لها، ولكنّها في نهاية الأمر تكون تطهيراً لأرواحهم وأبدانهم من شوائب النزوات التي تعتري المحبين.

ويزيد أثر الصورة وعمقها غياب (الفاعل وحذفه) وبناء أجزائها على الأفعال المبنية للمجهول، ممّا يعطي انطباعاً نفسياً أن المحبين جنس بشري

(١) التصوف في الشعر العربي: ٢٩٩.
(٢) ديوانه: ١١٣.

نادرٌ، فهم غرباء في مجتمعاتهم، لذلك كانت نهايتهم مجهولة، لأنَّهم في الحقيقة غائبون عن الناس ذائبين في عشقهم.

والحركة تملأ جو القصيدة، وهي حركة وأصوات تحمل مشاهد العذاب والفناء، إيقاع من نوع خاص، يحمل ترانيم القتل والدمار، فصوت الدفن في التراب لا يُشابه صوت الغرق ولا محاولة الحصول على شهقة هواء، كما إنَّ قعقة الوغى وصليل السيوف استشعار لعواقب أليمة.

لقد استطاع الشاعر إبراز هذه الصورة التي نبعت من داخل نفسه وعبر بها عن تجربة إنسانية عاطفية، نسج مشاهدها بخيال تصويري واقعي، وبألفاظ دالة عن جوهر التجربة، وعاطفة صادقة زينت تلك المشاهد والمواقف (إذن الصورة ذات مضمون شعوري في معرض خيالي في عرض لغوي حقيقي غير مجازي)[١].

ومثل ذلك قوله يندب أطلال ديار الحبيب، ولكنَّه يبتعد في ندبه عن استعمال الرموز المكانية والزمانية التي توحيها بقايا الأطلال، فيقول بأسلوب مباشر مخاطبا:

هذهِ دارُهُم وأنت محبٌ

ما بقاءُ الدموعِ في الآماقِ؟[٢]

إذ خلق من ركني القصة (المُحبُّ والحبيب) مشهداً حزيناً وخلق من ذاته مخاطباً يحكي على لسانه أجزاء قصته الشعرية مما أَثمر عنه صورة حقيقية معبرة أشد تعبير.

فكأن ذاته تزجره فتدله على دار حبيبه، ثم تلومه متعجبة من سكونه وعدم بكائه على سكانها وعُمّارها، وهذا الإيجاز في لغة الشبلي لم يمنَعْهُ من بناء صورة مقتضبة بألفاظ تناسب البناء التعبيري لغايتهِ التي أراد إيصالها للمتلقي.

(١) الصورة الفنية في المفضليات: ١/١٩٢.

(٢) ديوانه : ١١٣ .

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

ومن الصور النفسية التي جاءت زاخرة في شعر أبي بكر الشلبي وصفه لعبادته، وخضوعه لله سبحانه وتعالى، وزهده في الدنيا وملذاتها، إذ يقول:

كأن رقيباً منكَ يرعى خَواطِري
وآخرَ يرعى ناظري ولساني
فما رَمَقْتْ عيناياَ بعدَكَ منظراً
لغيرِكَ إلا قلتُ: قد رمقاني
ولا بدرتْ من فِيَّ دونكَ لفظةٌ
بغيرك إلا قلتُ: قد سمعاني
إذا ما تَسَلَّى العاذرون عن الهوى
بشرب مدام أو سماع قيانِ
وَجدتُ الذي يُسلي سواي يشوقني
إلى قربكم حتى أَملَّ مكاني
ولا خطرت في السرِّ منِّي خطرةٌ
لغِيرك إلا عَرّجا بعناني
وإخوانُ صدق قد سَئمتُ حديثَهُم
وأَمسكتُ عنهم ناظري ولساني
وما الزهد أُسلى عنهم غير أَنَّني
وجدتُكَ مشهوداً بكلِّ مكانِ[1]

هذه صورة نفسية بَيَّن فيها الشاعر حقيقة إيمانه، وشعوره العقائدي الذي أوصله إلى يقين تام بأن الله رقيبه في السر والعلن.

فتراه يعبر عن فكرة الرقيب بأسلوب تصويري متقن، نلمح ذلك من استعماله للفعل (يرعى) وما يوحيه من معاني الحفظ والحماية والكلأ، وكأن الرقيب موكلٌ بحفظه من عالم الدنيا المليء بالذنوب، يرعي فكره وجوارحه، وقد قابل هذه النعمة بالخشية والخضوع لله (عز وجل)، إنّه عارف بأن الرقيب يلحظه في كل نظرة ينظرها، وكل كلمة يلفظها، وهذا ما عبر عنه بقوله: (قد رمقاني- قد سمعاني) ثم ينتقل بعد الأبيات الثلاثة الأولى إلى حالة شعورية جديدة، هي الشوق إلى الحبيب والطمع في وصاله، إن حرارة الحبِّ تُشعل نار الشوق للقاء المحبوب فتنقلب الموازين، فكل ما يشغل الناس ويسليهم يزيد من شدة شوقه، ما يدل على كبر تعلقه بمن أحب، والتعطش إلى الوصل:

(١) ديوانه:١٤٨.

إذا ما تسلى العاذرون عن الهوى
بشرب مدام أو سماع قيانِ
وجدتُ الذي يسلي سواي يشوقني
إلى قربكم حتى أملَّ مكاني [١]

ثم يصف لنا آثار عاطفة الحب، إذ حملته على مفارقة الإخوان الصالحين والبعد عنهم، وهذه المفارقة لم تكن بالأمر السهل واليسير، بل حصلت بردع النفس وحبسها، وهذا ما دَلّ عليه قوله (أمسكت عنهم)، والمسك يعني: الحبس والمنع بقوة[٢].

فحبس النظر وكتمان الكلام يدل على شدة تعلقه بإخوانه، وعظم حبه، ما جعله في نهاية القصيدة يعترف بذلك:

وما الزهدُ أَسلى عنهم غير أَنَّني
وجدتك مشهوداً بكل مكانِ[٣]

هذه الصورة أبدعتها خلجات نفسية لذات بشرية مؤمنة، حاولت أن تعبر عن درجة إيمانها وتَعلُّقها بخالقها، وقد لجأ الشاعر فيها إلى تجريد خياله من المشاهد المعقدة، وإتباع منهج الوضوح في صناعة الأفكار، والتعبير والبناء اللغوي، وقد تظافر الخيال والواقع والأسلوب اللغوي في صياغة صور حقيقية واضحة الدلالة، تحمل في طياتها مشاعر إيمانية وجدت لذة الحقيقة في الوصال والقرب من (الله تعالى).

فالشاعر يحدثنا عن هذه المواقف الثلاث وهي: الإحساس بمراقبة الله لعباده، والحب والاتصال الروحي، والزهد في الدنيا بصورة متعاقبة وبأسلوب حقيقي خالٍ من الصياغة المجازية، وهكذا تكونت في أذهاننا صورة كلية متكاملة لموقف ذاتي، بَيَّنَ واقعَ تجربةٍ ذاتيةٍ.

(١) المصدر نفسه : ١٩٨.
(٢) ينظر: مقاييس اللغة: ٥/ ٣٢٠.
(٣) ديوانه: ١٩٨.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

المبحث الثاني
الصورة البيانية

أولاً: الكناية:

الكناية في اصطلاح البلاغيين: لفظ أطلق وأريدَ به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى[١]، وهي أسلوب من أساليب التعبير التي يقصدها المتكلم للابتعاد عن التصريح في المعنى لأسباب نفسية وفنية، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) إلى بلاغة الكناية قائلاً: (وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها...)[٢].

والكناية واسعة الانتشار عند الشعراء؛ لأنها قريبة المأخذ كثيرة المعنى وقد وجدناها تحتل مكان الصدارة بين الفنون البيانية في شعر الشبلي، إذ عبر بها الشاعر عن أدق المعاني، فصور تجربته الشعورية أصدق تصوير، إذ كانت الكناية بحق موضع سِرِّ الشبلي؛ لأنها أظهرت للمتلقي أبعاد التجربة من كل جوانبها، بسبب كثرها، كما أنها بينت السمات الفنية والإبداعية لشعره، ومن بديع كناياته قوله:

لَيسَ مِنِّي إليك قلبٌ مُعنَّى
كلَّ عضو مِنِّي إليكَ قلوبُ[٣]

فقد كنَّى بقوله: (كل عضو قلوب) عن تمام الحبّ وتمكنه من جميع الجوارح، حتَّى غدت كلُّ حواسِهِ تعشقه وتشتاق إليه، وتحمل ألم الحب وعنائه، وهذا الحبُّ لا يحتمله قلب واحد في بدنه، وإنما يتوجب أن تكون في كل عضو قلوب وليس قلباً حتى تخفف من معاناته، فالصورة الكنائية هنا واسعة الخيال كثيرة الدلالة، ولكنها بسيطة الألفاظ. غير معقدة ولدت إحساساً بعظم المعاناة التي يمر بها الشاعر.

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٢/١٣.
(٢) دلائل الإعجاز: ٣٠٦.
(٣) ديوانه: ٨٨.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

ومن كناياته التي تعبر عن ألم الحب قوله:

عبراتٌ خطَطْنَ في الخد سطرا
قد قراها من ليس يحسن يقرا[١]

إذ أنّ شدة الحزن ولدت عند الشاعر دموعاً هتانةً لا تنقطع، نقشت على الخدود لغة لا يصعب على أَحدٍ قراءتُها، لغة ولكنها من نوع خاص، يتكلم بها قوم معذبون سكنوا عالم الحب.

وممّا زاد الصور الكنائية تعبيراً قوله: (في الخدود)، وكأن الدموع حفرت أخاديد؛ لأنها دائمة النزول، ما يظهر شدة المعاناة، كما أنّ القراءة كناية عن انتشار أمرِ حُبِّهِ بين الناس؛ لأن الدموع فاضحة الأسرار.

ومن لطيف كناياته قولهُ:

أُقَلِّلُ ما بي فيكَ وَهْوَ كثيرُ
وأَزجَرُ دمعي فيكَ وهو غزيرُ
وعندي دموعٌ لو بكيتُ ببعضِها
لفاضَتْ بحورٌ بعدهنَّ بحورُ
قبورُ الورى تحتَ الترابِ وللهوى
رجالٌ لَهَم تحت الثيابِ قبورُ
سَأبكي بأجفانٍ عليكَ قريحةٍ
وأَرنو بألحاظٍ إليكَ تُشِيرُ[٢]

حاول الشاعر أن يضع لنا تصوراً لمجاهدته لنفسه ولمجتمعه بكتمان حبه عنهم، وهي معانٍ توارثها الشعراء المحبون وفي المقطوعة ثلاث كنايات: الأولى: في قوله: (أُقلل) والثانية قوله: (وأزجر) والثالثة: (تحت الثياب قبور) وهذه الكثافة الفنية توحي بدلالات متعددة، وتكشف عن عمق التجربة الشعرية وصعوبتها، وقد اشتملت الكناية الثالثة على دقائق المشهد وتداعيات المواقف المكونة له، فإخفاء ردود الفعل عند رؤية الحبيب، ومنع الدمع من الهطول قد خَلّفا إنساناً مَيِّتاً أَضناه كتمان شوقه، ولواعج حبه، فتركه صريعاً، فإذا هو مَيّتٌ بثوب حَيٍّ؛ لأنّه محكوم عليه

(١) ديوانه: ١٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

بذلك منذ أنْ أصيب بالعشق ومصابه. فاستحالت أجسادهم قبوراً لأرواحهم.

ومن كناياته قوله:

باحَ مجنونُ عامر بهواه
وكتمتُ الهوى فَفُزتُ بوجدي
وإذا كانَ في القيامةِ نودي
أَينَ أَهلُ الهوى؟ تقدمتُ وحدي[1]

إنّ جائزة الصبرِ وكتمانِ الحبِّ في الدنيا هُوَ الفوزُ في الآخرة، وقد كنَّى الشاعر عن هذه الصورة بقوله: (أهل الهوى) وهم خاصته الذين احتملوا مرارة صبره فلم يجزعوا ولم ييأسوا، بل رضوا بأقل من القليل.

والشبليُّ يرسم لنا صورة المحب الحقيقي عبر مقارنة حبه بحب مجنون ليلى، فعلى الرغم من سمة العذرية التي عُرف بها إلَّا أنه لم يصل إلى مرتبة الشبلي؛ لأنَّ الأخير قرر كتمان حبه عن الناس، أَمّا المجنون فإنه هام بليلى، وصرَّح بها حتى نسب إليها، وبذلك أخرجه الشبلي من (أهل الهوى)، وكذلك أخرج عامة المحبين من أمثاله، ليصبح وحده من أهل الهوى؛ لأَنَّهُ أَهلٌ للهوى، حتى أنّه في يوم الحشر وفي هول الحساب يخرج لوحده؛ لأنه متيقن برضا الله سبحانه عنه، وأنَّ عاقبة كتمان الحب هو الفوز بقرب الحبيب ووصاله يوم القيامة، كما أنّه يقرُّ بأنَّ المحبين الصادقين هم الذينَ كتموا عاطفتهم واحتملوا ضيمهم، فهي غذاؤهم وأنيسهم.

وقريب من ذلك قوله:

لَتُحشَرَنَّ عظامي بعدُ إذ بَلِيتْ
يوم الحسابِ وفيها حُبُّكُم عَلِقُ[2]

فقد كنَّى عن شدة حُبّه، وفناء جسمه ألماً وتفجعاً في الدنيا، وعن صدق عاطفته بقوله: (فيها حبكم علق)، أي إِنَّ الحب جرى في دمه حتَّى خالط كلَّ أعضائهِ مخالطة أبدية، لذلك بعد أنْ يُحيي الله تعالى

(١) ديوانه ٩٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٥.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

العظام تكون قد خالطها الحبِ؛ لأنّه حبٌّ حقيقي، حبُّ الخالقِ العظيمِ (جلَّ جلاله)، ولسان حال الشاعر يقول: إنْ كان الحب خالط العظام، فمعنى ذلك أنّه تغلغل في الجسم كله، وكأنَّه ملك الجسم والروح.

وذِكْرُ الشاعر المكان والزمان الغيبيين قد زاد من فاعلية الصورة الكنائية، وأضفى عليها عاطفة مؤثرة؛ لأنَّ يوم القيامة مشهد عظيم، وصفه الحق بقوله: ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ ﴾[١]، والمقام فيه أعلى من أن تذكر فيه أمور الحب والهوى، ولكنَّ الشاعر استعان بهذه الجزئية ليؤكد حقيقة الحب الإلهي الصادق، الذي يرتقي بصاحبه إلى مرتبة الإحسان؛ لذلك يعلن الشاعر خوفه من عاقبته على الرغم من تيقنه من صدق حبه لله تعالى فيقول:

ليتَ شعري كيفَ ذِكْرِي
عندَ من يَعلمُ سرِّي[٢]

إذ كَنَّى عنه سبحانه وتعالى وعن إحاطته بخلقه، واطلاعه على أعمالهم بقوله: (يعلم سري)، وتساؤله يثير فينا هاجس الخوف والخشية، ويظهر حيرة الشاعر وخوفه من عاقبته المجهولة قائلاً:

أجميل أم قبيح
أبخير أم بِشَرِّ!
ليت شعري كيف حالي
كيف إحضاري وحشري!
أترى يقبل قولي
أم تُرى يشرح صدري؟![٣]

لقد عضَّد الشاعر صورته الكنائية بتكرار أسلوب الاستفهام، ممّا ساعده في بناء مشهد تعبيري يعج بالحركة والاضطراب، وكأنك إزاء اختبار حقيقي، تستعدُّ له بتأنيب النفس وحثِّها على فعل المزيد المزيد لكسب رضا الله

(١) سور الحج: الآية ٢

(٢) ديوانه: ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٣.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

تعالى.

ومن صوره الكنائية التي بَيَّنَ فيها حقيقةَ حبِّه قوله:

أروح وقد خَتَمْتُ على فؤادي
بحبِّكِ أَنْ يحلَّ به سواكا
فلو أنّي استطعتُ غَمضتُ طرفي
فلم أنظرْ به حتى أراكا
وفي الأحبابِ مُختصٌّ بوجدٍ
وآخر يدَّعي معهُ اشتراكا
إذا انسكبت دموعٌ في خدودٍ
تَبَيَّنَ مَنْ بَكى مِمَّنْ تَباكى[1]

القطعة الشعرية تمطر أسى وحزناً على من أصيب بالهجر من المحبين دون نوال، وقد كنَّى عن وحدانية الحب بقوله: (ختمتُ على فؤادي) فقلبه ينبض بحب حبيب واحد لا ثاني له، فلا يأخذ مكانه سواه، وقد أردف هذه الصورة بصورة أخرى لتعضيدها في تمام المعنى وخلق تصوراً ذهنياً كاملاً، وهي إفراد النظر إليه من دون غيره، بأن يغمض عينيه حتى حضوره، وهذا المعنى أكثر مبالغة؛ لأن الإنسان لا يقوى على مفارقة نعمة البصر، ولكن الشاعر رسم هذا المشهد على سبيل المبالغة في تأكيد معنى البيت الأول، وجعل المعنى الذي أدَّته الكناية أكثر فاعليَّة وتعبيراً، لتعدد صور التعبير عن المعنى الواحد.

وقد أكَّد هذه الصورة بموضع آخر، وبكناية تعبر عن إحساس الفقد والفراق إذ قال:

لَمَّا تيقَّنْتُ أَنّي لا أُعاينُكُم
غَمَّضْتُ طَرفِي فلم أَنظر إلى أَحدِ[2]

في هذا البيت صورتان كنائيتان: الأولى: (لا أُعاينكم) والثانية (غَمَّضتُ طرفي)، فالأولى: كناية عن تمام المفارقة، والثانية: الموت الحتمي، موت المحبوب متعلق بفراق الحبيب؛ لأنه بالنسبة إليه روحه التي تسري في بدنه، وهذا الانقطاع

(١) المصدر السابق ١٤٦.

(٢) ديوانه:٩٧.

التام عن الدنيا والاتصال الروحي للحبيب يظهر لنا عاطفة صادقة قوية دائمة، نتج عنها صدق التجربة، ولذلك خُلِّدَ هذا المعنى وكسب تأثيراً أبديَّاً.

إنَّ الحبَّ الإلهيَّ حبٌّ من نوعٍ خاصٍّ، وهو طريق العارفين في معرفة حق الله تعالى، تنقاد فيه الجوارح إلى الخالق، وتظهر فيه تجليات الله في عباده الذين أخلصوا حبَّهم له، حتَّى ظهر لهم نور الله تعالى فأنار لهم ظلمات الدنيا، وقد وصف الله تعالى نوره بقوله: ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ ﴾[1] وهذا النور يدركه من تعلق قلبه بمحبة الله تعالى، كالشبليّ الذي اقتبس هذه المعاني فقال:

دع الأقمار تغرب أو تنيرُ
لنا بدرٌ تذلُّ له البدورُ
لنا من نورِهِ في كلّ وقتٍ
ضياءٌ ما تغيِّره الدُّهورُ[2]

لقد كنَّى عن نور الله السرمديِّ بقوله: (بدرٌ تذلُّ له البدور) هذا النور الذي خُلِقَ منه الكونُ كلّه، فالخلائق كلها تستطع بنوره الذي لا تغيره الدُّهورُ.

وقد اختار الشاعر لصورته مكاناً وزماناً مناسبين لبيان قيمة الموصوف، إذ أنّ الليلَ ملاذُ المحبينَ العابدينَ، فيه يشعرون بحقيقة اللقاء الروحي؛ لأَنّ الخلائق تسكن في ظلامه، إلَّا من أحس بنور الله يبدد هذا الظلام، كما أنَّ الأفلاك _الأقمار_ ومكانها السماء، مكان تأمل في ملكوت الله تعالى، وهذا التناسب بين عناصر المشهد التعبيري ساعد في تمام الأداء الفني، كما أنَّ اللغة التعبيرية قد ملأ حروفها نور المشهد ونور الموصوف، فـ(أقمار، بدر، تنير، بدور، ضياء)، ممّا حَسَّنَ في هذه الصورة الكنائية.

لقد غلبت سمة البساطة في التركيب على الصور الكنائية عند الشبلي، كما امتازت بوضوح الفكرة والغاية، وقد دارت موضوعاتها في صميم الحبِّ

(١) النور: ٣٥.
(٢) ديوانه: ١٣٨.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الإلهيِّ، والتغزل بالذات الإلهيَّة؛ لذلك جاء بأساليب غزلية عرفها شعراء الغزل ولاسيما الغزلُ العذريُّ، مثل قوله:

يا بديعَ الدلِّ والغَنَجِ
أنتَ سلطانٌ على المُهَجِ
إنّ بيتاً أنتَ ساكنُهُ
غيرُ محتاجٍ إلى السُّرُجِ[١]

إذْ كانت فكرة الحب العذري مرحلة لا بدَّ منها في تاريخ العاطفة للوصول إلى مرتبة الحبِّ الإلهيِّ، وهذه الانتقالة ولَّدت توارثاً في الأساليب التعبيرية، وبناء المشاهد الفنية، ممّا يوضح مدى التشابه القائم بين اللونين[٢].

ثانيّاً: التَّشبيه:

هو (الدَّلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى)[٣]، بمعنى أنَّهُ (عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرضٍ يقصده المتكلم)[٤].

إنَّ غاية التشبيه التقريب بين الحقائق، بإيجاد صفات مشتركة قد لا يدركها المتلقي بحواسه إلَّا من خلال الجمع بين تلك المحسوسات وما يماثلها من المعاني الذهنية، وهذا الجمع يترك الفكر في توقد دائم للبحث عن الحقيقة، التي أراد المبدع أنْ يفصح عنها في عمله الأدبيِّ.

والتَّشبيهُ مقدَّمٌ على فنون البيان، إذ إنَّهُ يأتي بلطائف المعاني بالمقارنة بين القريب والبعيد والمألوف والغريب وتوليد معانٍ متعددة، كما أنَّ النفوس به أعجب؛ لأنَّه يظهر براعة الأديب في الربط بين الأشياء المتنافرة.

وقد حفل ديوان الشبلي بصور تشبيهية جميلة، كشفت للمتلقي عن براعته ودقة تفكيره، كما أنَّها جاءت معبرة عن الفكرة دالة عليها.

(١) المصدر نفسه: ١٣٩.
(٢) ينظر: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: ٣٧.
(٣) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: ٣/ ٣٨٤.
(٤) جواهر البلاغة: ٢١٩.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

كذلك جاءت الصورة التشبيهية عند الشبلي تصور حالتين مهمتين من تجربته الشعرية وهما: وصف الحبيب وما يتمتع به من سمات جمالية، ووصف المحب وبيان أثر الحب فيه، وهذه الصور التشبيهية في جملتها صورة تقليدية أكثر ما يقال عنها إنَّها عفوية اتَّسمت بالبساطة والوضوح، وخلتْ من عنصر الابتكار، والسبب في ذلك أنَّ الشاعر لم يكن همه الإتيان بالجديد المبتكر، بقدر الحديث عن إحساسه ووصف اللحظات الشعورية التي يمر بها، كما أنَّه لم يكن شاعراً متصنِّعاً لعواطفه حتى يتفرغ لبناء المشاهد والأحداث الغزلية، وإنّما شعره وليد اللحظة يقوم على البديهة، والطبع، والآنية، لذلك كثرة المقطَّعات في شعره على حساب القصائد، وقد غلبَ الإيجازُ في النَّظم على الإطالةِ.

ومن الصور الشعرية التي وصف بها الشبليُّ محبوبَهُ، وهو حديثه عن محاسنها الخَلْقية كوصفه لمقلتيها قائلاً:

وتَسبِي العالمينَ بمقلَتَيْها
كَأَنَّ العالمينَ لها عَبِيدُ[1]

إنّ الصورة التشبيهية هنا حسية مألوفة، لا تحتاج إلى إعمال ذهن لكي تدرك، ولكنَّ المتمعّنَ فيها يجد وراءها إشارات ودلالات تعجبُ النفوس، وتدفعها إلى معرفتها، فطرفا التشبيه أمران محسوسان: (العالمين والعبيد)، والعين توصف دائماً بأنَّها لجمالها تقتل وتصيد بنظراتها، ولذلك وصفت العينُ بالمُقلةِ؛ لأنَّها ترمي بالنظر، والمَقْلُ: الرمي[2]، فتسبي القلوب.

والعبيد عُرِفوا بالطاعة والخضوع لأسيادهم الذين اشتروهم بأموالهم، أو سبوهم بسبب الحروب، وقد برع الشاعر في الجمع بين الصورتين، فالعيون كالجيوش العملاقة تقتل من تقتل، وتسبي من تَبقَّى على قيد الحياة، فالناظرون لها كالعبيد الذين حكم عليهم

(١) ديوانه: ٩٥.
(٢) لسان العرب: ٦/٤٢٤٤.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

بالطاعة والخدمة، والجامع بين المعنيين هو السيطرة بالقوة والإخضاع؛ لأنَّ العيون لقوة جمال ألحاظها تركتِ العالمينَ من جنٍّ وأنس أسرى لديها، عبيداً تحتها، أذلاء خاضعين، والحق أنَّ الشاعر أراد هذه الجزئية من صورة العبودية _صورة الانقياد والخضوع_ وهذا ما أوحت به أداة التشبيه؛ لأنَّ وجودها يوحي بالجزئية، أي وجود نوع من المشابهة، ولو حذف الأداة فقال: (فإنَّ العالمين لها عبيد) لكان مراد الشاعر هو حدوث العبودية لتلك المرأة فعلاً، وبكلِّ ما تعنيه كلمة (العبوديَّة)[١].

وقريب من المعنى قوله يصف لحظات عيونها قائلاً:

لها في طرفِها لَحْظَاتُ سِحرٍ
تميتُ بها وتحيي من تريدُ[٢]

فالمشهد يوحي بالاتِّحاد التامِّ بين المشبَّه والمشبَّه به[٣]؛ لأنَّ ذكر الأداة كما ذكرنا يوحي بالجزئية، والشَّاعر هنا أراد الكليَّة، ففي كلِّ طرْفَةٍ، سحرٌ، والطَّرفَةُ: هي حركة الجفن بالنَّظر[٤]، أو أنَّ مرادهُ: أنَّ السِّحر يكمنُ في اللحاظ، فإذا نظرت بمؤخرة عينها [٥]، أطلقت سهام لحظها التي ليس منه نجاة إلَّا من أشفقت عليه فاعتقت له روحه.

فالصُّورة على الرغم من وضوحها إلَّا أنَّها اتَّسمت بحيويتها وتأثيرها؛ لأنَّ الشاعر خلق من ثنائيَّة الموت والحياة بتأثير السِّحر مشهداً يموج بالحركة المجلجلة المتولدة من التفاعل الحاصل بين المشبه والمشبه به، فجاء المشبه به (السحر) خصب الدلالة كشف جوانب دلاليَّة بعيدة في المشبه.

ويمضي الشاعر في تقويم محاسن محبوبته، وهنا يبين لنا أثر تلك المحاسن في

(١) ينظر: فنون بلاغية في المدائح النبوية: ١٠٢.
(٢) ديوانه: ٩٥.
(٣) ينظر: تحرير التحبير: ١٦١.
(٤) ينظر: لسان العرب: ٤/٢٦٥٧.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٥/٤٠٠٧.

نفسه، فوجه الحبيب شفاء له من كل داء:

فَذِكرُكَ سيَدي أَكلِي وشربي

ووجهُكَ إنْ رأيتَ شفاءَ دائِي[١]

فقد جمع الشاعر في بيته صورتين تشبيهيتين، جاءت الثانية منهما آكد لحالته وأكثر إفصاحاً عن المعنى العام له.

فكما أَنَّ ذكر الحبيب يمثل قُوْت يومه، منه يستمد قُوَّته على الحياة والبقاء، إلا أن جسده لا يبرأ من الداء ما دام القلب محبَّاً مدنفاً، وهنا يأتي تمام المعنى بقوله: (ووجهك إنْ رأيت شفاء دائي)، فرأيتهُ تعني تمام الصِّحة والسَّلامة للبدن والرُّوح.

إنّ الحبَ تَمَلَّكَ شاعرنا، هو حياته التي يحيى بها ومن أجلها؛ ولذلك ظهرت براعة الشاعر في التعبير عن صورته المألوفة بأسلوب بليغ؛ لأَنَّهُ كثيراً ما يجد طلبته في العناصر المألوفة دون العناصر الغريبة[٢].

فالصورة الفنية الناجحة هي الناتجة عن حسن التشبيه وقرب مأخذه، وإصابته الوصف، وقد وجدنا هذه السمات في تشبيهات أبي بكر الشبلي، سواء أكانت في وصف الحبيب أم في وصف المحب.

ومن الصور التشبيهية التي وصفت لنا أحوال المحب وما يعترضه من آلام ومصائب قول الشبلي:

أَنْبتَتْ صبابتكم

قرحة على كبدي

بِتُّ من تَفَجُّعِكم

كالأسيرِ في الصّفَدِ[٣]

فالشاعر هنا شبَّه حاله بحال الأسير مقيداً في ديار العدو، لا صديق له ولا حميم، وممّا زاد في عمق الصورة وسعة أفق خياله هو قوله: تفجعكم، وما تضفيه على المشهد من إيحاءات معنوية، وإيقاعية خاصة تصنع جواً تعبيريّاً يملؤه الحزن والخوف، ذلك أنَّ الفاجعة: المصائب

(١) ديوانه: ١٥٧.

(٢) ينظر : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة: ٣٠٠.

(٣) ديوانه: ١٠٠.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

التي تفجعُ الإنسان بما يَعِزُّ عليه من مال أو حميم[١]، وفقد الحبيب جعله أسير نفسه، مكبلاً بقيود الحزن؛ لأن فراقه أوجعه وجعاً شديداً، فبعد أن كانا يعيشان حريَّة الحب، أصبحا مفرَّقَيْنِ، شتتهما جيش الزمن، فالمحب يعيش في قيود الغربة، والحبيب بعيد المنال، صعبُ الوصال. وممّا يعضد هذه الصورة قوله:

الدهرُ لي مأتمٌ إِنْ غِبْتَ يا أَملي
والعيدُ ما كنت لي مرأى ومستمعا[٢]

فقد شبَّه حاله في الدنيا بعد فراق حبيبه، بمن أقام عزاء دائماً، فليس في حياته إلا النواح والبكاء والحزنُ على مَن فقدَ، فهذه حاله مدّة غياب المحبوب وهو يأمل منه وصالاً بعد حين، فكيف به إذا فارقه فراق هجر؟! كما أنَّ هذا المأتم مختصٌّ بالشاعر لا يشاركه أحدٌ، وهذا نقيض لمعنى المأتم الذي يكون في جمع[٣]، وفي ذلك دلالة تعبيرية جميلة مفادها أنَّ ألم مصيبة الشاعر قد ساوى ألم وحزن وتفجع جماعة المأتم من رجال ونساء، وإنَّ اللقاء بالحبيب عيد يشهدهُ مع جموع الناس، وهذه بعض من لطائف تشبيهاته، إذ جعل الحزن مختصَّاً به يعيش ألمه ويتلذذ به لوحده؛ لأنَّ الأنيس يسلي عن ألم الحزن، أما اللقاء بالحبيب فأوقاته فرح وسرور كـ(العيد) وأيامه تكون أجمل مع الأحبة والأصدقاء وهذا ما أكده بقوله: (لي مرأى ومستمعاً).

إن الشبلي حينما يشبه لا يبتعد كثيراً عن المعنى المتداول عند الشعراء، فإذا رأى فيه ما يُقرِّبُ القصد، ويجلي الإبهام أَتى به، وتعاورُ الصور المتداولة ليس عيباً للشعراء إذا كانت غايتهم النفوذ من خلالها إلى شرح تجاربهم الشعورية، وإيضاحها للمتلقي، فالمشبه به حاضر في الذهن، لكثرة تردده على السمع ما يترك صورة ذهنية مكتملة لمعناه، وهذا ما وجدناه في تشبيه أبي بكر الشبلي الذي يقول فيه:

(١) ينظر : لسان العرب: ٣٣٥٣/٥
(٢) ديوانه: ١٠٩.
(٣) ينظر: لسان العرب: ٢٠/١.

إذا ما كنت لي عيداً
فما أصنعُ بالعيدِ
جرى حبك في قلبي
كجري الماء في العودِ[١]

إذ جاء بصورة متداولة عند الشعراء (جرى الماء في العود)، و(جَفَّ الماءُ في العودِ)، وجريان الماء في العود يعني نموها واخضرارها، في ربيع حياتها، وقد استمد منه الشعراء صوراً متنوعة تخص الكرم، الإحياء، الشباب، وكذلك أثر الخمرة في البدن[٢]، وقد شبه الشاعر الأثر الإيجابي للحب، حينما يبعث الأمل للإنسان، وهو بمثابة الربيع بما يحمله من انبعاث وتجدد وسعادة باخضرار أغصان الأشجار، فطرفا التشبيه متباعدان، فالمشبه صورة ذهنية، والمشبه به صورة حيَّة مدركة، وتشبيه العقول بالمحسوس يزيد المعنى ثراء وتوكيداً.

ثانياً: الاستعارة:

عَرَّفَ البلاغيونَ الاستعارة بقولهم: (أنْ تذكر طرفي التشبيه وتريد طرفاً آخر مُدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دَالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)[٣].

والاستعارة من أنواع المجاز، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه أو المشبه به، وعلاقتها المشابهة دائماً، وهي قسمان: تصريحية: ما صرَّح فيها بلفظ الشبه به، ومكنية: إذا حذف المشبه به ورمز له بشي من لوازمه[٤].

والاستعارة من سنن العرب، ومحاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، وليس من حُلِيِّ الشعر أَعجب منها[٥]، لأنها تحتاج إلى إعمال الفكر، وإلى خيال خصب يؤنسن الجمادات،

(١) ديوانه:٩٦.
(٢) ينظر: من غاب عن المطرب: ٩٤.
(٣) مفتاح العلوم: ٣٦٩.
(٤) ينظر : البلاغة الواضحة: ٧٧.
(٥) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٤٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

ويجسمها، يجعل الجوارح تنطق وكأنها شخص حي، أي بمعنى خلع الحياة على من لا حياة فيه مع ما في ذلك من إيحاءات ودلالات[١].

وقد حفل شعر الشبلي باستعارات لطيفة بديعة، أظهرت مقدرته الشعرية في التعبير عن تجارب شعورية بأسلوب مجازي بياني، ومن سمات الاستعارة عنده أنّها جاءت هادفة ومعبرة، وقعت في موقعها فأدت الغاية التصويرية المطلوبة، كما أنّه لم يكتف بقسم واحد من أقسامها، بل وجدنا استعارة تصريحية ومكنية، وكذلك استعارة تمثيلية، وقد احتلت الاستعارة المكنية الصدارة، ثم التمثيلية، فالمكنية ومن استعاراته المكنية قوله:

رآني فأَوراني عَجائِبَ لطفِهِ
فَهِمْتُ وقلبِي بالفراقِ يذوبُ[٢]

فقد شبه الشاعر قلبه بمادة صلبة قابلة للذوبان حينما تتعرض للحرارة، ثم حذف المشبه به، إمعاناً في التخييل، ولتقريب الخيال من الحقيقة الماثلة للأعين بطريقة الذوبان.

إن الشاعر يستعير لقلبه صفات المواد القابلة للذوبان بالحرارة، ليقول: إنّ قلبي كان صلباً قبل أن أتعرض لوجع العشق، فإذا أُصبت بدائه بدأ قلبي بالذوبان شيئاً فشيئاً، حتى إذا ازادت نار الفراق، واشتد لهيبها انصهر قلبي، وذاب من جسمي، حزناً وألماً، وهذا ما أوحته (الباء) في قوله: بالفراق، فهي للسببيَّة.

إنَّ في الحبّ آلاماً لا يعرف قدرها إلا من عاش تجاربه وكابدها، فتغدوا الموجودات بمعانيها أساليب تعبيرية يقيم فيها المحب صوراً تجسد أحاسيسه، ومن تلك الصور التي تجسد ألم الحب هي نوح الحمام، حينما تترنح على أغصان الأشجار منشدة، يقول الشبلي:

رُبَّ ورقاء هتوفٍ في الضحى
ذات شجو صدحت في فننِ

(١) ينظر : التعبير البياني: ٤١٨.
(٢) ديوانه: ٨٦.

ذكرت إلفا ودهراً صالحاً

فبكت حزناً وهاجت حزني[١]

فقد استعار للطائر صفات إنسانية وهي (البكاء)، فشبه الحمامة بالإنسان العاشق المفارق، وأعطاها بعض صفاته من حزن وبكاء، ويعلل حزنها بأنّها ذكرت إلفها الذي كان أنيسها وحبيبها حتى ألفته، فإذا فارقها كان فراقه أليماً، ويمعن الشاعر في تخيله ليجعل من تلك الحمامة عاشقاً يتذكر أيام وصاله، ولحظات عيشه مع اليفه وعشيقه فتنفجر باكية، وتنفجر عيون الناظر إليها، المستمع لنواحها بالبكاء، حزناً عليها، وتألماً على حاله.

ومن استعاراته اللطيفة قوله:

عبرات خَطَطْنْ في الخَدِّ سطراً

قد قراها مَنْ ليس يُحسِنُ يَقْرا[٢]

فقد شبه الدموع بإنسان يحسن الكتابة، وشبّه الخُدود بالأوراق، وقد نقشت في الخدين لغة الحزن والبكاء، وقال: (خططن) ولم يقل يكتبن؛ لأن الخطَّ أخصُّ من الكتابة، وهو طريقة الكتابة، وكل إنسان له خط خاص به، فالعبارات كتبت للناس بخطها: وَوخَطُّها هو شدة جريانها حتى أنها تركت أثراً كالسّطور في الكتب، فمن يراها يعرف أهوال حزنه. وقد أثرت هذه الدموع حتى جعلت اسطرها محفورة في الخدود.

ومن استعاراته قوله:

مضتِ الشبيبةُ والحبيبةُ فانبرى

دمعانِ في الأَجفانِ يَزْدحمان

ما أَنصفتْني الحادثاتُ رَمَيْنَنِي

بمودَّعيْنِ وليس لي قلبانِ[٣]

ففي هذا البيت استعارة مكنية، فقد جاء بالمشبه وهو الحادثات وحذف المشبه به (الإنسان)، مبالغة وزيادة في التخيل، وأشار إلى لازم المشبه به وهو الرمي، وجاءت بلاغة الاستعارة رسمت مشهداً تعبيرياً مؤثراً، إذ جعل الشاعر من الزمان

(١) المصدر نفسه: ١٥٢١.

(٢) ديوانه: ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٧.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

شخصاً عاقلاً معانداً له، وقد تبين ذلك عندما حَرَمَه من ريعان الشباب وزهوه، وبعدها آلمه بوجع الفراق ورحيل المحبوب، فجعل روحه تبكي فقيدين عزيزين، لا يقدر الشاعر على توديعهما وفراقهما؛ لأنّه صَعبٌ لا يحتمل، فيصرح بذلك الشاعر: إني لا أحتمل ألمين، وهذا ما دَلَّ عليه بقوله: وليس لي قلبان، فالوَدَاع من أَصعب المواقف النفسية الانسانية، وأيّاً كان ذلك المفارق فإنه سيترك أثراً حزيناً في النفس، فكيف به لو كان شخصاً حبيباً؟ مؤكد إنَّ أَلم فراقه لا يوصف، والشعور بالوحدة هو المسيطر على العقل، ثم يفاجأ بفجيعة أخرى فراق حبيب آخر أعزُّ من الأول، فكيف يحتملُ قلبُهُ فاجعتين؟.

إنّ الحديث عن العشق وأثره في النفس المحبة استنفذ كل طاقات شاعرنا فدارت حوله صوره الشعرية سواء أكانت حقيقية أم بيانية، وقد جاءت الاستعارة لتكمل هذه الصورة، وتكون إحدى جزيئاتها.

فالشاعر يصور لنا أن محبوبه دواؤه ولكنَّ حبّه علةٌ ليس لها شفاءٌ إلا من يدِ المحبوب نفسه قائلاً:

يا شفائي مِنَ السِّقا
مِ وإنْ كُنتَ عِلَّتِي[١]

ولذلك جاءت الاستعارة تصريحية، ليظهر لنا حجم الأثر النفسي الذي يمتلكه المحبوب، فهو الداء والدواء، فحذف المشبه، وصرح بذكر المشبه به وهي (العلة)، ليعطي الصور أكثر وضوحاً، وليجعل من الشفاء والاعتلال حلقة تطوق الشاعر، فالحبيب عِلَّةَ محبوبه العاطفية التي لا يشفى منها إلا بالنوال والوصال، ولكنه يبقى شفاءه من الأمراض الروحية؛ لأن رؤيته شفاء وبرءُ، كما صرح به الشبلي من قبل:

فَذِكرُكَ سيدي أَكلي وشربي
ووجهكُ إنْ رأيتُ شفاءَ دائي[٢]

(١) ديوانه: ٩١.
(٢) المصدر نفسه: ١٥٧.

كما إن الشبلي لم يغفل عن الاستعارة التمثيلية ومنزلتها البلاغية، إذ هي في نظر المحدثين من أهل البلاغة أبلغ أنواع الاستعارات؛ لأنَّها تُبْنَى على تشبيه التمثيل، ووجه الشبه فيه هيئة منتزعة من متعدد، لذلك فهي غرض البلغاء[١].

ومن أمثلة الاستعارة التمثيلية قوله:

قالوا: جُننتَ على ليلى فقلتُ لهم:
الحبُّ أيسره ما بالمجانين[٢]

فالاستعارة في غاية الروعة؛ لأنه استعار صورة (مجنون ليلى) بكل أجوائها ودلالاتها، واستعار لنفسه صورة قيس، وللحبيبة (ليلى)، ثم اقتبس صُوَرَ جنونِ قيس على ليلى؛ بسبب شدة حبه لها، وعدم قدرته على وصالها.

فقد استعار صورة المجنون، والمراد بها تشبيه هيأت من يحب حباً صادقاً بحال مجنون ليلى، وما أصابه من ضياع وحزن وجنون، وقرينة ذلك استشعار الجنون عند المجانين أهون وأخف؛ لأن ما بالمجانين هو بعضُ ما عند أهل الحب، فإن الجنونَ غيابُ العقلِ، والمحبةُ تُغيِّبُ أرواحَهم وقلوبهم قبل عقولهم؛ لأن القلوب تذوب شيئاً فشيئاً، فتنتهي حياتهم بالجنون والموت.

ومنها قوله:

وكُلما قلت: قَد دَنَا حَلُّ قيدي
قَدَّموني وأَوثَقُوا المسمارا[٣]

فهنا استعارة تَخْيِيليَّة تخيليّة فالشاعر يتمنى حَلَّ قيده، هذا ظاهر الاستعارة، ولكن المقصود ليس كذلك، إذ ليس من عاشقٍ يحب الخلاص من معشوقه، ولكنَّها خلجات النفس المكلومة.

فقد شبه الشاعر تمكن الحب منه وسيطرته عليه بالقيد الذي يوثقه وثاقاً شديداً، وكلما قارب الخلاص منه، زاد الحبيبُ في شدة وثاقه، وهذا من بديع التصوير، فالمحب كلما ازداد حبُّه لحبيبه

(١) ينظر: جواهر البلاغة: ٢٧٥.
(٢) ديوانه: ١٧٠.
(٣) ديوانه: ١٠٣ .

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

زاد تعلقاً به، واستسلاماً له، فهو كالأسير الموثوق، يزداد بازدياد حُبّه.

لقد صور الشاعر لنا المحب بالأسير الذي ينتظر إطلاق حريته، وعندما يحين أَجل ذلك، يقدمون مدة حكمه، ويؤجلون إطلاق حريته، ولكن بحكم أَشد، وأقسى.

ومن أمثلة استعاراته قوله:

أُسرُّ بمهلكي فيه لأنّي
أُسرُّ بما يُسَرُّ الإلف جدا
ولو سُئلتْ عظامي عن بلاها
لأنكرتِ البِلا وسمِعتَ جَحْدا
ولو أُخرِجتُ من سُقْمِي لنادى
لهيبُ الشوقِ (بي) يرجوهُ رَدَّا[1]

هنا يبرز الشاعر صورة من صور التضحية والفناء في سبيل الحب، إنَّهُ أعلى غاية المحبة، الفناء في سبيل الحب، وأيُّ حبّ؟ إنّه حب الخالق العظيم، إذ يعلن الشبلي أنّهُ يسعى إلى الفناء وهو مقبل على الله (تعالى)، وشبه هذا السرور بفرح الإلف ممّا يناله من أليفه من وصال ومحبة، حتى أن أعضاءه لَتَقِرُّ بهذا الأمر وتجحد ما سواه، وتصرخ بوجه من أراد أن يغيّر من أحوالها، لانّه قد ادعى مرضها وهزالها.

وقد عمد الشاعر إلى أساليب البيان في بناء الصورة المعبرة، معتمداً على استعارتين إحداهما في البيت الثاني، والثانية في البيت الثالث، ففي البيت الثاني استعار للعظام صفة إنسانية حينما جعلها تنطق وتتكلم، وجاء بقرينة (سمعتَ) للدلالة على المشبه به، ثم يشبه بعدها السقم بمن يعقل، وجعله ممن ينادي وهي من لوازم المشبه به مبالغة بالتخيل.

وقد تآزرت عناصر عديدة على تقوية الصورة منها الألفاظ وما أوحته صخب المشهد، وتعالي الأصوات المنادية، وكأنّها تحاول أن تنجي شخصاً من الموت، كما في (مهلكي بلاها، أنكرت البلا، جحدا، أُخرجت، سقمي، نادى، ردّا)، كما أنّ الحروف الانفجارية ملأت

(١) ديوانه: ٩٣.

الموقف إثارة ورجاء.

ولكن الشاعر يبرهن بعد أنْ أَنطق جوارحه أنه يحتمل هذا الضيم، وهو مسرور به.

الخاتمة وأهم النتائج

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله (جل وعلا). أما بعد:

فإن الحديث عن النتائج من دراسة الصورة الفنية لدى الشاعر الشبلي تقودنا إلى عرض ما يلي:

١- توسع الشبلي في بناء صوره الشعرية فاعتمد على نوعين مِنْها: الصورة الحقيقية، والصورة البيانية.

٢- جاءت الصورة الحقيقية قريبة الفهم، ولكنها لم تخل من مسحة الخيال الشعري؛ وذلك لأن الشاعر أَطَّرَ هذه الصورة بعاطفة قوية تولِّد انفعالاً آنيا فتجعل الفِكرَ يُحس أنها صورة جديدة طَرَقَتْ سمعه.

٣- بسبب التعبير المباشر عن التجربة الشعرية، وجدنا كثرة في نمط الصور الحقيقية، فالشاعر يعتمد على الارتجال، وتوليد المعاني التي يستطيع المتلقي فهمها دون كَدٍّ أو تعب.

٤- أمّا الصورة البيانية فقد جاءت بأنواعها الثلاثة من تشبيهية وكنائية واستعارية وقد تصدرت الصورة الكنائية عدد الصور البيانية ثم تلتها التشبيهية فالاستعارية.

٥- لقد حرص الشبلي على توظيف الصورة البيانية في خدمة غرضه الشعري وغاياته الروحيّة، فجاءت مؤدِّيَةً لوظيفتها التعبيرية والتصويرية.

٦- وَجَّهَ الشاعر صورهُ الفنية في إظهار حُبِّه الإلهي، وزهده وإعراضه عن الدنيا.

٧- وظف الشبلي صوراً بيانية تقليدية مُعَضِّداً بها صورهُ، باستدعاء أساليب التصوير لشعراء الغزل العذري.

٨- امتازت هذه الصور ببساطتها ووضوحها، والسبب يعود إلى تأثير

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

العاطفة الدينية؛ لأن الغاية منها شرح نفحات شعورية إيمانية فيها حكم ومواعظ، لطبقة مجتمعيَّةٍ غلبت عليها صفة العامية، كما أنها خلت من المغالات والمبالغة، وابتعدت عن الغريب، وجنحت إلى المألوف والشائع عند شعراء العربية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١- الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي) أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

٢- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني(ت: ٧٣٩هـ) تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، ط٣، (د.ت).

٣- البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي (ت:٧٧٤هـ)، دار الفكر -١٩٨٦م.

٤- البلاغة الواضحة البيان والمعاني - البديع، علي الجارم ومصطفى أمين، دار المعارف، مصر، ١٩٩٨م .

٥- تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين أبو عبد الله محمد ابن عثمان بن قايماز الذهبي (ت: ٧٤٨هـ)، تحقيق: د. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١/٢٠٠٣.

٦- تاريخ بغداد، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي (ت:٤٦٣هـ) تحقيق: د. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي- بيروت- ط١/ ٢٠٠٢م.

٧- تاريخ دمشق، أبو القاسم علي بن الحسين بن هبة الله المعروف بابن عساكر، (ت: ٥٧١هـ) تحقيق عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر - ١٩٩٥.

٨- التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري(ت: ٦٥٤هـ) تحقيق حنفي محمد - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية-

القاهرة، (د.ت).
٩- التصوف في الشعر العربي، د. عبد الكريم حسان، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة الرسالة القاهرة / ١٩٥٤م.
١٠- التعبير البياني رؤية بلاغية ونقدية. د. شفيع السيد، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٢م.
١١- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت-١٩٦٣م.
١٢- توضيح المشتبه في ضبط أسماء الرواة وأنسابهم وألقابهم وكناهم، محمد بن عبد الله (أبو بكر) بن محمد بن أحمد بن مجاهد القيسي الدمشقي، شمس الدين الشهير بناصر الدين (ت:٨٤٢هـ)، تحقيق: محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة- بيروت- ط١/١٩٩٣م.
١٣- جواهر البلاغة في البيان والمعاني والبديع، أحمد الهاشمي (ت: ١٣٦٢هـ)، ضبط وتوثيق وتدقيق: د. يوسف الصميلي، (الناشر: المكتبة العصرية بيروت)- (د.ت).
١٤- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء: أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن موسى بن مهران الأصبهاني، (ت: ٤٣٠هـ)، دار السعادة - بجوار محافظة مصر - ١٩٩٤م.
١٥- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، د، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة- ١٩٧٦م.
١٦- الحيوان، عمرو بن بحر بن عثمان الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) دار الكتب العلمية بيروت- لبنان- ط٢/ ١٤٢٤هـ.
١٧- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ت: ٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.
١٨- ديوان أبي بكر الشبلي، جعفر بن يونس المشهور بِدُلَفْ بن جَحْدَر (ت: ٣٣٤)، جمعه وحققه وعلق على حواشيه وقدم له: د. كامل مصطفى الشيبي، ساعد المجمع العلمي العراقي على طبعه، ط١/ ١٩٦٧.

١٩- ديوان أبي فرس الحمداني، شرح د. جليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .
٢٠- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري (ت:٤٤٩هـ) صححها ووقف على طبعها: إبراهيم اليازجي، مطبعة أمين هندية بالموسكي - مصر - ط١،١٩٠٧.
٢١- صفوة الصفوة، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت: ٥٧٩هـ) تحقيق: محمود فاخوري، د. محمد رواس قلعجي، دار المعرفة بيروت - ط٢، ١٩٧٩م.
٢٢- الصورة بين البلاغة والنقد، د. احمد بسام ساعي، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٨٤م.
٢٣- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م.
٢٤- الصورة الفنية في المفضليات- أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية- د. زيد بن محمد بن غانم الجهني، الجامعة الإسلامية المملكة العربية السعودية، ط١-١٤٢٥هـ.
٢٥- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطورها- علي البطل، دار الأندلس، ط٢/ ١٩٨١م.
٢٦- طبقات الأولياء: ابن الملقن سراج الدين أبو حفص عمر بن احمد الشافعي المعري، (ت: ٨٠٤هـ)، تحقيق نور الدين شريبة من علماء الأزهر، مكتبة الخانجي- القاهرة- ط٢/ ١٩٩٤م.
٢٧- طبقات الصوفية: أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين بن موسى بن خالد الآزدي(ت:٤١٢هـ)، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية - بيروت- ١٩٩٨م.
٢٨- فنون بلاغية في المدائح النبوية: د. حيدر حسين عبيد، مكتبة شمس الأندلس بغداد - الأعظمية- ط١- ٢٠١٧.
٢٩- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي، جمال الدين ابن منظور

الأفريقي(ت:٧١١هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف- القاهرة. (د.ت).

٣٠- مسالك الأبصار في ممّالك الأمصار، أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي، شهاب الدين(ت: ٧٤٩هـ)، المجمع الثقافي - أبو ظبي، ط١/ ١٤٢٣هـ.

٣١- مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي (ت: ٦٢٦هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط١، (د..)،

٣٢- مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة: د. فاطمة سعيد أحمد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة أم القرى، ٢٠٠٠م.

٣٣- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا (ت:٣هـ) دار الفكر . بيروت ١٩٧٩م.

٣٤- من غاب عنه المطرب، أبو المنصور الثعالبي (ت: ٤٢٩هـ)، المطبعة الأدبية، بيروت-١٣٠٩هـ.

٣٥- المنتظم في أخبار الملوك والأمم، جمال الدين أبو الفرج بن الجوزي (ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية- بيروت- ط١، ١٩٩٢م.

٣٦- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهر، يوسف بن تغرى بردى، (ت:٨٧٤هـ) وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دار الكتب- مصر (د.ت)،

٣٧- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أَيبك الصفدي، (ت:٧٦٤هـ) تحقيق: شعيب الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠.

٣٨- وفيات الأعيان وأنباء أَبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان البرمكي الاربلي(ت: ٦٨١هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر بيروت- ١٩٠٠م.