**البلاغة العربية**

**في ضوء النقد الثقافي الحديث**

**ا.د. خليل عوده**

**جامعة النجاح الوطنية - فلسطين**

**ملخص البحث باللغة العربية:**

تناول موضوع البحث قضايا البلاغة العربية التي تعتمد الجمال في تشكيل الصور البيانية وألوان البديع، واعتمد الدارسون على فهم جماليات الصورة، وتحليل عناصرها باعتبار الجمال هو مصدر القيمة، وأساس العمل الفني، ولم ينتقل الدارسون من ظاهر الصورة الشكلية إلى نسقها العام، أو محاولة الوصول إلى القصدية الدلالية التي يحاول المبدع إخفاءها وراء الجمال الشكلي الذي ربما يكون واجهة مضيئة تخفي وراءها ظلالاً غير مرئية أو مسموعة، تحتاج من الدارس إلى جهد أكبر وفهم أوسع حتى يصل إلى السياقات المضمرة التي تختفي وراء التشكيلات الجمالية الظاهرة في النص.

فالنقد الثقافي يرفض معيار الصورة البلاغية باعتبارها مرجعاً وحيداً في فهم السياق العام، ويحاول تجاوز ما هو جمالي إلى ما هو أبعد من ذلك، أو محاولة فهم القبحيات التي تختفي وراء الجمال الحسي، وبذلك يكون استلام الصورة في أبعادها المختلفة، وليس في بعد الجمال، وبذلك تصبح السلطة الحقيقية للنسق المضمر، وليس للنص الحاضر كلمات مفتاحية.

- الصورة البلاغية

- النسق المضمر

- قبحيات الصورة

- المرأة في شعر عمر

**Abstract:**

This paper discusses the issues of Arabic rhetoric which depend on the aesthetic in forming figures of thought and the figures of speech. Scholars rely on understanding the aesthetic of the images and analyzing their components, since it is considered to be the source of value as well as the basis of the artistic work. Scholars never move from the phenomenon of formal images to their overall context, or try to reach the semantic content that the creator tries to hide behind the formal aesthetic, that may be a luminous side, and it may hide an invisible or audible images in which the scholar needs great effort and in-depth understanding until it reaches the hidden contexts that disappear behind the aesthetic formations shown in the text.

The cultural criticism rejects the standard of the rhetorical image to be considered as a sole reference in understanding the overall context and tries to go beyond what is aesthetically pleasing, or trying to understand the ugliness that disappears behind the sensual aesthetic. Thus, The image will be received in its various dimensions, not in the aesthetic dimension and the real power will be for the hidden context, and the apparent text has no clues.

- The rhetorical image

- The hidden layout

- ugliness of the image.

-The woman in Omar’s Poetry

**البلاغة بين جمال الصورة ودلالة النسق :**

لقد سارت البلاغة العربية منذ تأسيسها في خط مستقيم بهدف الوصول إلى مفردات الجمال وتشكيلاته الفنية في الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية على حد سواء، وتم تحديد البلاغة على أنها جمال القول، وحسن التعبير، وروي عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله :" إن من البيان لسحراً "([[1]](#footnote-2))

ففي البيان سحر، وسحر القول متعدد ومتشعب، إذ لا يمكن أن يكون السحر في أمر واضح ومكشوف، ففيه إعجاز وبلاغة قد تخفى أحياناً على السامع أوالقارئ " إن الحركة الفكرية الداخلية للمبدع لا تتجلى إلا من خلال صياغة لغوية خارجية، وهذه الصياغة تعتمد المفردات ركيزتها الأولى، ثم يتم دفعها إلى السياق لتأخذ طبيعة جميلة، ثم تندفع من هذا السياق الأصغر إلى السياق الأكبر لتشكل الخطاب، فالمبدع يعمل جاهداً على تجسيد رؤيته للواقع، ويعمل جاهداً - في الوقت نفسه - على تجاوز الأطر الصياغية المألوفة حتى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التعامل الحياتي للغة، وهنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كل مظاهر الثراء اللغوي، واصطياد ما تحمله من تنوع لتحقيق الهدف الجمالي" ([[2]](#footnote-3))

فالثراء اللغوي والتنوع الدلالي يسيران باتجاه تحقيق الهدف الجمالي، وهنا يأتي تجاوز اللغة الوظيفية التي يتعامل بها الناس في حياتهم اليومية، إلى اللغة الفنية التي يستطيع من خلالها الأديب أو الشاعر لفت نظر القارئ إلى صياغته اللغوية الجديدة، التي تفرض عليه واقعاً جديداً في تعامله مع اللغة يختلف اختلافاً كلياً عن التعامل النمطي المألوف، فاللغة تكتسب صوراً جمالية، تفضي في النهاية إلى عمل أدبي متكامل، يؤدي معنى له خصوصية فنية، لا يمكن أن تؤديها اللغة العادية .

وبناءً على ما سبق تعددت آراء القدماء في تعريف البلاغة العربية، وتشعبت وجهات نظرهم، مما أدى إلى اتساع مفهومها ودلالتها، من الإيجاز إلى إصابة المعنى، إلى معرفة الفصل من الوصل إلى سهولة اللفظ، إلى غير ذلك من التعريفات .

ما يعنينا هنا هو ما قاله خلف الأحمر في تعريفه للبلاغة أنها لمحة دالة، وما قاله الخليل بن أحمد البلاغة: "كلمة تكشف عن البقية" ([[3]](#footnote-4))

فالبلاغة لا تعطي القارئ كل ما يريده، وإنما تلمح له بصور وعبارات غير مباشرة، وعلى القارئ أن يكتشف الدلالات المضمرة، والأنساق الثقافية الكامنة وراء اللمحات الدالة، ويبحث المتلقي كذلك عن البقية وراء الكلمات الفنية، والصور الجمالية التي يقدمها الأدب، وقد أشار إلى ذلك ابن المقفع عندما سئل عن البلاغة فقال " فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً" ([[4]](#footnote-5))

فالبلاغة ليست مقصورة على جانب واحد من الكلام، أو حالة واحدة من الاستماع، فالسكوت أحياناً فيه بلاغة، لأنه يعتمد على قدرة المتلقي على الفهم والإدراك الواعي لما هو وراء السكوت، ومع السكوت يأتي حسن الاستماع، لأن الذي يستمع ويحسن الاستماع يستطيع أن ينتقل من الظاهر إلى المضمر، ويدرك ما وراء الكلمات من معانٍ خفية، وصور دلالية يقصدها المبدع، ويحاول إخفاءها وراء الإشارات المباشرة التي تشغل المتلقي وتجعله يدور حولها، بعيداً عن القصدية الدلالية التي يحاول المبدع إخفاءها، وتركز البلاغة بشكل غير مباشر عليها من خلال السكوت أو حسن الاستماع .

فالبلاغة في مفهومها القديم تعتمد مظاهر شكلية تقوم في الأساس على التناسب الشكلي والتطابق المنطقي، الذي يضع الصورة في مظهر حسن، وقول جميل، وعلى هذا الأساس فالبلاغة تركز على كل ما هو جمالي، وتستدعي لذلك مظاهر الجمال الحسية والمعنوية في الكون لوصف المشبه، وإيصاله إلى مرتبة المشبه به في الكمال والجمال، فالبلاغة " كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن "([[5]](#footnote-6))

فالمعرض الحسن، وقبول الصورة، مرتكزان أساسيان في تمكن المعنى من ذهن السامع، والتأثير عليه في قبول الصورة، وما يقال في التشبيه يقال في الاستعارة والكناية والمجاز، بالإضافة إلى المحسنات البديعية المعنوية واللفظية .

**البلاغة في ضوء المنهج الثقافي :**

اعتمد النقد الأدبي على تلمس مظاهر الجمال في العمل الأدبي، والبحث في تفاصيلها ومكوناتها، على اعتبار أن النص الأدبي هو نص جمالي ممتع، ولهذا السبب تفنن الشعراء العرب في تشكيل صورهم الفنية، واعتبروها أساس الشاعرية، فهذا ذو الرمة يقول " إذا قلت كأنه ولم أجد مخرجاً فقطع الله لساني ..."([[6]](#footnote-7))

فالتشبيه بالنسبة له هو أساس الشعر ومصدره، وعلى الناقد أن يكتشف هذه المخارج التي يلجأ إليها المبدع في نصه، من حيث الإبداع الجمالي إنجازاً، والتفاعل مع النص تلقياً، وسؤال الجمالي في الإبداع والتلقي أصبح يشكل موضوعاً بارزاً في عملية النقد الأدبي، فالجمالي لم يعد محور الدراسة النقدية الحديثة التي تحاول الخروج من سيطرة المظهر الخارجي في التشكيل اللغوي إلى اكتشاف علامات جديدة تختفي وراء جماليات الصورة البلاغية، فالمفهوم الجديد للبلاغة " يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه، فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسني الشاعري لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها من الصيغ البلاغية التي تولد عنها المفهوم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبي في جملته وباعتباره خطاباً ترميزياً إيحائياً حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كلياً أو جزئياً ."([[7]](#footnote-8))

فالصورة البلاغية قد لا تكون جوهر العملية الإبداعية، وهذا لا يعني إلغاءها أو تجاهلها، وإنما يعني عدم التعويل عليها في فهم جماليات العمل الأدبي، والوصول من خلالها إلى تفسير صحيح للمدلول الذي يختفي وراء الدال الذي تسيطر عليه الصور البلاغية بتشكيلاتها الفنية وألوانها البديعية التي تبهر القارئ بإيحاءاتها الجمالية المباشرة، وتجعله أسيراً لها، وهذا قد يبعدنا عن أنساق أخرى مضمرة قد تكون هي المدلول الحقيقي الذي يختفي وراء التشكيلات الجمالية الظاهرة في النص.

وقد يستغني الكاتب عن هذه التشكيلات البلاغية ويعتمد على عبارات حقيقية، وألفاظ مباشرة، يجعلها أكثر قدرة على إيصال المعنى المراد، وتحقيق الغرض في التأثيرعلى المتلقي من خلال وسائل تعبيرية جديدة، وهذا بخلاف المفهوم السائد حول قدرة الصورة الفنية على التأثير، دون غيرها " إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة - بالمعني الحديث - من المجاز أصلاً فتتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب "([[8]](#footnote-9))

فالنقد الحديث لا يرفض الصورة البلاغية، لكنه يرفض اعتبارها مرجعاً وحيداً في فهم المعنى المراد، والوصول إلى رؤية شمولية في فهم النص وتذوقه، فإلى جانب الصورة البلاغية توجد مؤشرات أخرى تتجاوز ما هو جمالي إلى دلالات ثقافية متشعبة حول النص والناص على حدٍ سواء، " ويكفي أن يكون النص جمالياً وبليغاً لكي يحتل الموقع الأعلى في سلم الذائقة الجماعية، وفي هرم التميز الذهني .ولم يقف النقد الأدبي قط على أسئلة ما وراء الجمال، وأسئلة العلاقة بيت التذوق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكون النسقي لثقافة الجماعة "([[9]](#footnote-10) )

فحركة النقد لم تعد محصورة في تقييم الأعمال الأدبية وإنما اتسعت لتشمل كل ما هو معرفي يتصل بالإنسان في إبداعاته وإنجازاته وعلاقاته واهتماماته، مادية كانت أم معنوية .

فالنقد بمفهومه الأوسع و الأشمل هو مراجعة جادة لكل ما هو معرفي بما فيه الجمالي وغير الجمالي، وبما فيه أيضاً الأعمال الخاصة، فهو بذلك ينتقل من دراسة الصورة بالأدب إلى دراسة أوسع وأشمل بكل ما يحيط بالأدب، ومن هنا جاء النقد الثقافي الذي يحاول اختراق ما هو جمالي، ويبحث عن النسق المضمر بين السطور وخلف الكلمات، فالنقد الثقافي " يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق، إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالباً في مجال الدراسة التحليلية والنقدية، وإنما غدا في بعض الدراسات المعاصرة جزءاً من كل أكبر وأوسع وأشمل، حتى سمي هذا الكل الدراسات الثقافية "([[10]](#footnote-11))

فالأمر لم يعد مقصوراً في نظرةٍ أحادية تقيد حدود البلاغة العربية، وتجعلها أسيرة الصنعة، وزخرف القول وكأن الجمال وحده لا يكفي لفهم النص الأدبي في جوانبه المختلفة وهذا الأمر لم يكن في حساب البلاغيين القدماء، الذين اعتبروا الجمال أساس البلاغة والبراعة " وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها معناها، وصادفتها نجوماً هي بدرها، وروضاً هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل "([[11]](#footnote-12))

فالأمر كله يدور حول قضايا جمالية فهي البدر وسط النجوم، والزهر وسط الرياض، والحلي للكواعب، وبدونها لا يكتمل الجمال، ولا تتحقق أصوله، ويظل ناقصاً مبتوراً ... ومع هذا الاهتمام بعناصر الجمال، التي تحققها الصنعة في الكلام تغيب كل مشاهد المصاحبة، ويبقى مشهد واحد ووحيد، يلفت نظر الدارس إليه، وهو المشهد البلاغي، الذي تتمحور حوله الأفكار التي تحملها الصور البيانية والمحسنات البديعية، بما تحمله من صور جمالية مؤثرة، تبهر السامع بجمالها الحسي، ويتحقق ذلك " عندما يعمد المبدع إلى خلق عمل فني، فإنه يحدث خللاً في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصرف في هيكل الدلالة مما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدائرة النقدية إلى الدائرة الجمالية "([[12]](#footnote-13))

وهذه الدائرة هي التي تشغل الحيز الأكبر في تفكير المتلقي الذي يحاول تحقيق غرضين من عملية القراءة الأول الفائدة، والثاني المتعة، وكلاهما مرتبط بالآخر، ولا يمكن تحقيق أحدهما بمعزل عن الآخر .

وربما انحصر تركيز القدماء في تعاملهم مع الصورة البلاغية في إطار الجمال الحسي الذي يحقق المتعة القائمة على التناسب بين طرفي التشبيه، أو الانتقال من المعنوي إلى الحسي أو الجمع بين الأمور المتباعدة إلى غير ذلك من الأمور التي تمتع القارئ " وكذلك كانت الصورة القديمة " جميلة " دائماً ولكنه الجمال الذي يتمثل للحس، وإعجاب الناس بها راجع إلى ذلك الجمال الذي يروع الحواس، لأن فهم الجمال كان يقف عند هذا المدى"([[13]](#footnote-14))

فالجمال المنشود في الصورة القديمة هو الجمال الذي يعتمد على إدراك الحواس القائم على تمثل الصورة الشكلية بمعزل تام عن محيطها الفكري الذي يربط بين الصورة من جهة والحياة الفكرية والاجتماعية التي أوجدت هذه الصورة من جهة أخرى، وكأن الصورة تقوم بعملية خداع بصري، يحقق متعة شكلية تصرف المتلقي عن أغراض أخرى تكمن في المشهد الخلفي للصورة، وربما تكون هي التي تحمل الدلالات الرامزة التي يحاول المبدع إيصالها والتي يعجز المتلقي بسبب انبهاره بالجمال الحسي عن استقبالها والتفاعل معها أو محاولة فهمها، وهنا يأتي دور النقد الثقافي الذي يحاول استلام الصورة بأبعادها المختلفة وليس فقط البعد الجمالي الشكلي، ليشكل منطلقاً جديداً في التعامل مع قضايا البلاغة العربية بشمولية أوسع وإدراك أعمق لقضايا الجمالي وغير الجمالي، وهنا تكمن فلسفة النقد الثقافي والمصطلح النقدي الذي خصص "ليكون مصطلحاً قائماً على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه أولاً، ثم تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إن المضمر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين و التجديدين، وسيبدو الحداثي رجعياً، بسبب سلطة النسق المضمر عليه"([[14]](#footnote-15))

إذن السلطة القائمة في النقد الثقافي هي سلطة النسق المضمر، وليست سلطة النص بما فيه من قضايا جمالية وبلاغية، والناقد الحداثي إذا لم يكتشف هذه السلطة الجديدة، فإنه سيظل في دائرة النص التقليدية .

**خطاب الصورة الفنية بين الظاهر والمضمر :**

لم يقتصر خطاب الصورة البلاغية على مساحات جمالية معينة يحاول الشاعر تقديمها متجاوزاً بذلك الأشكال النمطية السائدة على مستوى الحواس والتفكير، وإنما يحاول إختراق النموذج الثابت إلى فضاءات جديدة تكشف عن كثير من المضامين والقيم التي تكمن في مضمون الصورة الفنية، وليس في شكلها الظاهر فحسب، وهذا ما يمكن أن نسميه خطاب الصورة المضمر التي يتوجه إلى المضمون أكثر ما يتوجه إلى الشكل، وبهذا يمكن الجمع بين ظاهر الصورة، أي مكونها الخارجي، وبين المضمر الذي تخفيه الصورة خلف عناصر الجمال والإبداع الفني " والعلاقة بين نص الصورة وخطاب الصورة هي دائماً علاقة تبادلية، علاقة تأثر وتأثير، يبنى نص الصورة بالتقنينات التي تدفع خطابها على النحو الذي تريده إلى المتلقي، ويبنى نص الصورة بتقنية داخلية حيناً، وبتقنية خارجية حيناً آخر، وقد يجمع بين النوعين حيناً ثالث"([[15]](#footnote-16))

فالصورة البلاغية تكشف عن نفسها في إرسال إشارات واضحة وصريحة يقف عندها الناقد لتشريحها وتناول جزيئاتها ومفرداتها، كما يحدث في التشبيه على سبيل المثال، عندما يبدأ البحث عن المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه ونوع التشبيه، إلى غير ذلك من الأمور التي تجعل التركيز على الصورة يتمحور حول قضايا الشكل التي هي أصلاً مكشوفة للقارئ، ولا تحتاج إلى جهد كبير لاكتشافها، وحتى في التشبيه المضمر أو المقلوب الذي يحتاج من القارئ جهداً لاكتشافه، ينصرف القارئ في التشبيه المقلوب إلى أصله ليعرف أين هو المشبه وأين هو المشبه به، وفي التشبيه الضمني، ينصرف اهتمام المتلقي إلى علاقة المشابهة الضمنية، ودور المشبه به في تأكيد وجود المشبه، ويظل الأمر محصوراً في هذه العلاقات الشكلية الظاهرة، ويعجز القارئ عن استقبال الصورة في مجالات أخرى مضمرة، وربما تكون هي الأهم في عملية الإرسال المقصودة، التي تحتاج إلى استثارة ملكات القارئ المختلفة، وليس فقط الحواس التي تتفاعل مع الظاهر السطحي الذي تقدمه الصورة في بعديها الحسي والجمالي، فالصورة وسيلة خطاب مشترك بين المرسل والمتلقي، وهي بلا شك إلى جانب بعدها الفني والجمالي تحمل عناصر البعد الثقافي، بما تحويه من دلالات ورموز، تؤسس لحقل معرفي جديد يشمل دلالات ومعارف متأصلة في ثقافة المجتمع ومفاهيمه الأصيلة، ويمكنها الانتقال من جيل إلى جيل ومن مرحلة إلى أخرى عبر وسائل التعبير الفني التي تشكل الصورة الفنية أحد رموزها الأبرز، بسبب قدرتها على جذب انتباه المتلقي، فخطاب الصورة له خصوصية في عملية التواصل والتلقي من خلال منظومة معارف متعددة، تكشف عن خفايا المجتمع بشكل عام، والمبدع بشكل خاص .

وهنا يمكن أن نقف على نموذج واحد من نماذج الشعر العربي، ونأخذ صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة نموذجاً لنكشف من خلالها عن خفايا الصورة الفنية التي تختفي وراء الظاهر، وتكشف أيضاً مكونات المجتمع الذي تتشكل الصورة في أحضانه، ومدى العلاقات المتشابكة بين النسق المضمر وبين الشكل الظاهر.

فالمرأة التي رسمها عمر بن أبي ربيعة في كثير من صوره الفنية، حاول أن يظهر من خلالها أشياءً، ويخفى أشياءً أخرى لها علاقة بخصوصيات المجتمع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، إلى غير ذلك من مضمرات الحياة التي كان يعيشها، فهو كما يصف نفسه " القمر "

قالت الصغرى وقد تيمتها قد عرفناه وهل يخفى القمر([[16]](#footnote-17))

والصورة تعكس في ظاهرها جمالاً واضحاً، عندما شبه نفسه بالقمر، ولكن في خلف الصورة تقف شخصية أخرى ربما تنبه لها العقاد عندما اتهم عمر في رجولته " وربما رشحه للسبق في هذه الصناعة جانب أنثوي في طبعه يظهر للقارئ من أبياته الكثيرة التي تنم عن ولع بكلمات النساء واستمتاع بروايتها والإبداء والإعادة فيها، مما لا يستمرئه الرجل الصارم الرجولة "([[17]](#footnote-18))

فالموضوع يدور حول عمر نفسه، وليس فقط حول مفردات التشبيه ومكوناته، التي شغلت النقاد وجعلتهم يتحدثون عن جمال عمر، وشكله، وغزل النساء به، وملاحقتها له، فالصورة التشبيهية تحمل في المضمر صورة سلبية لعمر، فهو أقرب إلى النساء منه إلى الرجال، ويتحدث عن نفسه بمثلية مطلقة مع المرأة، وكأنه ينفي عن نفسه صفات الرجولة، فهو القمر الذي تبحث عنه النساء، وهو قمر أنثوي لا علاقة له بالرجولة، وهذا ما أكده باحث آخر حاول تحليل ظاهرة الغزل المعكوس في شعر عمر، فقال :" لا يبدو عمر من وراء هذه القصص وهذه الروايات رجلاً عارم الرجولة، ولا محباً أسقم الحب جسمه وصقل نفسه، وإنما هو شاعر بارد الرجولة تافه العزم، يحب ولكنه لا يريد من اللواتي يحبهن أن يتغزلن به، وأن يمتدحن محاسنه "([[18]](#footnote-19))

وكأن عمر بهذا المعنى العام يريد أن يطمئن الرجال إلى أنه لا يصلح أن يكون رجلاً، وأنه لا خوف منه، ولا خوف عليه في علاقته بالنساء، لأنه – ببساطة - واحد منهن، وإذا كان عمر شبه نفسه بالقمر، فقد جعل نفسه أميراً على المرأة :

فأنت أبا الخطاب، غير مدافع على أمير ما مكث مؤمر([[19]](#footnote-20))

والإمارة هنا على المرأة، وليست على الرجل، والصورة في الظاهر تعكس تعلق المرأة بعمر وتقديرها له، واستسلامها لأوامره، وقد تدور الصورة في إطار التفسير النرجسي الذي ركز عليه النقاد في تعاملهم مع هذا اللون من الغزل في شعر عمر، فالمرأة تجعل عمر أميراً عليها، وهي تلغي شخصيتها أمام حضور عمر، ولكن وراء ذلك يكمن حضور خفي يعكس بعداً آخر في شخصية عمر، فهو يرى نفسه في عالم آخر غير العالم الذي ينبغي أن يكون فيه، ولهذا يصرح بشكل مباشر أن وجوده الحقيقي يكون في عالم النساء، ولا وجود له في عالم الرجال، وهو يرى نفسه ملكاً وسيداً في عالم المرأة التي هي أقرب إلى طباعه من الرجل .

والصورة تعكس أيضاً سلبية المرأة التي تتنازل عن شخصيتها، وتحاول تذويبها في شخصية عمر ( ما مكث مؤمر ) فالوجود الحقيقي للرجل في حضوره الذي يلغي حضور المرأة، وكأنها لا تعترف بذاتيتها أمام ذاتية الرجل .

وفي مشهد آخر، المرأة – كما صورها عمر - لا تستطيع أن تدبر أمورها، ولا تفكر في أمور حياتها، وإنما تترك ذلك لقيمها وسيدها من الرجال، إنها امرأة سلبية لا تحسن التصرف أو التدبير .

ووال كفاها كل شيء يهمها فليست لشيء آخر الليل تسهر([[20]](#footnote-21))

وصورة المرأة التي رسمها عمر في شعره جميلة في مظهرها الخارجي وشكلها المباشر، ولكنها تحمل خلف ذلك صورة سلبية، كان يقصدها عمر، فهو لا يريد للمرأة أن تكون نداً له، ولا يريدها أن تكون سيدة الزمان والمكان . ولهذا جاءت صوره تحمل نسقاً خفياً يعكس حقيقة المرأة في زمانه، ويكشف عن عوراتها الاجتماعية والإنسانية، وقد عبر عن ذلك صراحة عندما بين غرضه من المرأة وغايته في تتبعها وملاحقتها، إنه الجمال الشكلي الحسي الذي يمتع به نظره، ولكنه لا يكشف صراحة عما وراء هذا الجمال من مخبوءات وعيوب، يقول :

إني امرؤ مولع بالحسن أتبعه لا حظ لي فيه إلا لذة النظر([[21]](#footnote-22))

فهو ينظر إلى المرأة نظرة حسية شكلية، وكأن المرأة بالنسبة له مجرد دمية جميلة، يحركها كيفما شاء، ثم يلقي بها بعد ذلك إلى العدم، ويجعلها أضحوكة للقارئ، وسخرية للمشاهد .

فعمر يعجبه امتلاء المرأة في قوامها، وتعجبه حركتها البطيئة التي تعكس مظهراً جمالياً، وترفاً اجتماعياً، أثار إعجاب القدماء واستحسانهم، يقول عمر :

تمشي الهوينا إذا مشت فضلاً مشي النزيف المخمور في الصعد ([[22]](#footnote-23))

فهي امرأة ممتلئة تمشي بهدوء وأناة، تثير إعجاب الرائي الذي يندمج مع المظهر الحسي في شكله العام .

والسؤال هل أراد عمر ذلك بالفعل، أم أنه أراد أن يقلل من مكانة المرأة ومستواها الجمالي، فهذه المرأة التي رسم عمر صورتها، جعلها صورة منفرة، تثير السخرية والشفقة فهي تمشي كما يمشي الشخص الذي ينزف دماً، يترنح يميناً وشمالاً بفعل الخمر، والمشهد الأخير الذي يحمله هذا المخمور الجريح، أنه يسير في صعد .

فهذه الصورة في شكلها العام، تحمل بعض الدلالات الجمالية التي أراد من خلالها أن يرضي المرأة، ولكنه في المقابل أراد أن يخفي صورة سلبية أو قبيحة للمرأة، فهذه المرأة بحاجة إلى من يأخذ بيدها ويساعدها على المشي، وربما كانت هذه المرأة هي نموذج متكرر للنساء اللواتي تغزل بهن عمر، ولا يريد أن يجعلهن متفوقات عليه في جمالهن وأخلاقهن، يقول :

وتمشي الهوينا في تأودها هوينا المشي في بدد

كما يمشي مهيظ العظم بعد الجبر في الصعد([[23]](#footnote-24))

فالمشي بطيء، ولكنه يكشف عن حالة مرضية وليست جمالية، فمشيتها كمشية إنسان مكسور عظمه، وهو يسير في صعد بعد أن جبر كسره، والشاعر يريد للمرأة هذا الذل والانكسار، ويلح عليه في أكثر من مشهد يقول :

كما دعوت التي قامت بقرقرها تمشي كمشي ضعيف خرَّ فانخذلا([[24]](#footnote-25))

ويقول :

وظلت تهادى ثم تمشي تأوداً وتشكو مراراً من قوائمها فترا([[25]](#footnote-26))

فهذه المرأة التي تبدو جميلة في شكلها العام، تخفي وراء هذا الجمال ذلاً وانكساراً وهي أقرب إلى الشفقة منها إلى الحب، وأقرب إلى العطف منها إلى العشق، وهي بحاجة إلى من يقف بجانبها ويساعدها على الحركة والقيام .

وعمر عندما يشبه المرأة بالبقرة الوحشية، كما فعل الشعراء العرب، فهو يحاول الانحراف بالصورة إلى مشهد مخبوء وراء هذا الجمال، يقول :

أبصرتها غداة ونسوتها يمشين بين المقام والحجر

بيضاً حساناً خرائداً قطفاً يمشين هوناً كمشية البقر([[26]](#footnote-27))

فهو يشبه النساء بالبقر، والصورة هنا ليست جمالية، لأنه لم يقصد العيون، وإنما قصد شيئاً آخر، وهو حركة النساء، فالمرأة تمشي مشية عشوائية بهيمية إن جاز التعبير، وهو بعد أن أسبغ على المرأة صفات جمالية ( الحسن والبياض ـ والحياء والحركة الناعمة ) سلب المرأة كل هذه الصفات عندما جعلها تمشي كما تمشي البقر .

والتشبيه في ظاهره يعكس جمالاً، وفي مضمره يحمل صورة أخرى للمرأة التي لا يريدها عمر أن تتفوق عليه في جماله، وفي المعنى نفسه، يقول :

إذا ما مشت بين أترابها كمثل الأراخ يطأن الوحل([[27]](#footnote-28))

فعمر لا يريد للمرأة أن تكون جميلة، حتى وإن كشف في بعض صوره عن بعض مظاهر الجمال التي أحبها العرب في المرأة، فهو في الخفاء يريد أن يسلب هذا الجمال مضمونه، ويسعى إلى أن تكون المرأة سلبية في شكلها وقوامها وحركتها إلى غير ذلك، حتى يتفرد هو بالجمال الذي أراده لنفسه .

فإذا كان الامتلاء ـ عند العرب ـ عنصر جمال للمرأة، فإن عمر يتساوق مع هذا المفهوم الجمالي، ويصف المرأة بالامتلاء، ولكنه يحوله في صوره التي رسمها إلى صورة سلبية، تجعل المرأة تثير الشفقة أكثر مما تثير الإعجاب، يقول :

خودٌ مهفهفة الأعلى إذا انصرفت تكاد من ثقل الأرداف تنبتر([[28]](#footnote-29))

والمعنى نفسه يتكرر، ويلح عمر عليه في كثير من شعره، يقول :

هيفاء لفاء، مصقول عوارضها تكاد من ثقل الأرداف تنبتر ([[29]](#footnote-30))

ويقول :

من البيض، مكسال الضحى بخترية ثقال متى تنهض إلى الشيء تفتر([[30]](#footnote-31))

فهذه المرأة الجميلة في قوامها وخصرها، والتي تتبختر في مشيتها، تخفي وراء هذا الجمال قبحاً يتمثل في صعوبة حركتها، وعدم قدرتها على القيام أو الحركة، فكأن عمر يعطي المرأة شيئاً ثم يسلبه منها، لأنه لا يريدها أن تكون مكتملة في جمالها أو نموذجاُ للجمال .

وهو يحاول ذلك في مجمل الصور التي رسمها للمرأة، فهذا الامتلاء الذي فضله الشعراء في قوام المرأة ينتقص منه عمر، ويحوله إلى صورة سلبية، في كثير من مشاهد المرأة التي تتراءى أمام العين حتى في أدق التفاصيل، يقول :

وساقاً تملأ الخلخال فيه تراه مختنقاً ([[31]](#footnote-32))

فجمال الخلخال في حركته حول الساق، ولكن هذه الساق الممتلئة تجاوزت الحد في الصورة الاستعارية التي رسمها، إلى درجة أن الخلخال أصبح مختنقاً، في غلو واضح ولم يحاول عمر مجاراة البلاغيين العرب في توشيح غلوه بأداة تقريب تخفف من قبح الصورة وتقربها إلى العين أولاً، وإلى الذوق ثانياً .

ويقول في الصورة نفسها :

لا يزال الخلخال فوق الحشايا مثل أثناء حيةٍ مقتولِ([[32]](#footnote-33))

فهو لا يريد للخلخال صورة جمالية، وإنما انحرف بالصورة إلى دلالة قبحية منفرة، وهي صورة الحية المقتولة التي تتلوى على جسد المرأة، بما تثيره في النفس من نفور وعدم قبول .

وإذا كانت الصورة الحسية الجمالية التي رسمها عمر تعكس بعداً جمالياً في ظاهرها، وبعداً قبحياً في مضمونها من خلال النماذج التي تم اختيارها، فإن هذه النماذج لا تتحدث عن مفردات في الديوان، وإنما تعكس ظاهرة عامة في كل شعره .

والأمر لا يختلف كثيراً عن الصورة المعنوية التي رسمها عمر للمرأة أيضاً، فقد وظف الصورة الفنية ليعكس بعداً جمالياً في أخلاقها، ولكنه أراد في الصورة الخلفية المغلقة أن يعكس قبحاً في أخلاقها وسلوكها، يقول:

فلما التقينا شف برد مخفق عن الشمس جلى يوم دجن غمامها([[33]](#footnote-34))

فالصورة التشبيهية تعكس جمالاً ظاهراً في كون المرأة شمساً وضامرة البطن، وهي صورة جمالية مألوفة في الشعر العربي، ولكن عمر أراد أن يجعل المرأة غير محتشمة في ملابسها، فملابسها شفافة تشف عما تحت الثوب، وتكشف عورات المرأة التي تتعمد ذلك لسوء في أخلاقها، وعدم التزام بقيم مجتمعها وأخلاقياته، والصورة نفسها تتكرر في كثير من شعره، يقول :

تمشي الضراء على بهيئتها تبدو عضاضتها من الإتب([[34]](#footnote-35))

والمرأة التي يتحدث عنها عمر تحتل مكانة اجتماعية خاصة فهي أرستقراطية ومنعمة ومترفة، ولكن هذا الترف يعكس انحلالاً أخلاقياً وسلوكياً، فهي أولاً امرأة متبرجة سافرة، يقول :

فلما توافقنا تخير حولها نواعم كالغزلان بيض السوالف

يطفن بها مثل الدمى بين سافر إلينا ومستحي رآنا فصارف ِ

وهي تكسف وجهها وجسدها في مشهد جمالي، ولكنه يعكس بعداً آخر من سوء الأخلاق والتمرد على العادات والتقاليد الاجتماعية، يقول :

فأرتني مسفراً حسناً خلته إذا أسفرت قمرا([[35]](#footnote-36))

ويقول :

فتراءت حتى إذا جن قلبي سترتها ولائد بالثياب([[36]](#footnote-37))

فهي لا تستر نفسها عن أعين الرجال، والنساء من حولها يحاولن إسباغ الثياب عليها، بعد أن فتنت عمر بجمالها الحسي المكشوف .

وتبدو صورة المرأة القبيحة في أخلاقها بشكل مباشر أحياناً، وهنا لا يأتي عمر بالصورة القبيحة في المضمر الذي يختفي وراء الجمالي، وإنما يضع الصورة مباشرة أمام القارئ، الذي تدهشه الصورة، ويحار في استيعابها، يقول على لسان المرأة :

قالت : تصدي له ليبصرنا ثم اغمزيه يا أختُ في خفرِ

قالت لها قد غمزته فأبى ثم اسبطرت تسعى على أثري([[37]](#footnote-38))

وقد اعترض كثير عزة على قوله هذا، لأنه تعرض فيه لأخلاق المرأة وسلوكها بشكل مباشر، فقال لعمر : " والله لو وصفت بهذا هرة أهلك كنت قد أسأت صفتها، أهكذا يقال للمرأة ؟ إنما توصف بالخفر وأنها مطلوبة ممنعة " ([[38]](#footnote-39))

والمرأة التي تحدث عنها عمر تعيش في رغد من العيش في قصر منيف، وأشجار ملتفة وحدائق غناء، وهي صورة جميلة قدمها عمر لحياة المرأة الاجتماعية والحضارية، ولكنه في المقابل سلبها عنصر الجمال، وجعل المرأة التي تعيش في هذا الجو، امرأة كسولة بليدة غير مبالية، تنام بلا هدف أو إحساس بأي مسؤولية في الحياة، فهي بلا قيمة ولا شأن، يقول :

نؤوم الضحى ممكورة الخلق غادة هضيم الحشا حسانة المتجمل

وأعجبها من عيشها ظل غرفة وريان ملتف الحدائق أخضر([[39]](#footnote-40))

فهي تنام ليلها وجزءاً من نهارها في صورة تعكس ترف المرأة ودلالها من خلال الكناية التي ركز عليها البلاغيون في حديثهم عن الكناية، ولكن الصورة تحمل بعدا ً آخر يعكس نسقاً مضمراً في صورة المرأة، وهي صورة الكسل واللامبالاة، وعدم الاكتراث في شؤونها أو أمور حياتها، وقد أكد هذا المعنى في قوله :

ربعةٌ أو فويق ذاك قليلاً ونؤوم الضحى، وحق كسول ([[40]](#footnote-41))

وهنا يكشف بصراحة عن المخبوء في نفسه، وراء صورة الكناية التي حاول أن يغطي بها دلالة أخرى، وهي دلالة سلبية في صورة المرأة، التي لا يريدها أن تكون في مكان منافس، أو مساوٍ له في الجمال والسلوك، والحضور، وربما عكس من خلال ذلك نسقاً اجتماعياً مخبوءاً حول حقيقة المرأة التي بدأت تتحرر من القيود الاجتماعية التي فرضت عليها، وتأخذ بألوان الزينة والترف التي لم تحظ بها من قبل، فكأنه من خلال شعره أراد إيصال رسالة عن المرأة العربية في العصر الأموي، مفادها أن الأصباغ والألوان التي تتشكل منها صورة المرأة ليست مقياساً لحقيقتها، وأنه توجد خلف هذه الصورة صور أخرى تحمل أبعاداً سلبية وقبحية، ينبغي على الرجل تتبعها وإدراكها كي يعرف المرأة على حقيقتها، بعيداً عن المظهر الجمالي الخارجي الذي يخدع أحياناً، ولا يقدم صورة حقيقية للشيء المراد فهمه أو التعامل معه.

ومن جانب آخر أراد عمر أن يقلل من قيمة المرأة ومستواها، لأنه لا يريدها أن تكون نداً له، فهو الأصل في الجمال والسلوك، والمرأة ليست كذلك، لأن وراء جمالها صوراً قبيحة، تجعلها أقل شأناً ومكانةً بالنسبة للرجل، وعمر يصرح في كل شعره أن المرأة لا تعجبه ولا يريدها، ولا يعبأ بمشاعرها، فالقائمة أمامه طويلة، وهذا النوع من النساء لا يستهويه، ولهذا فهو لا يريد أكثر من رؤية الجمال والتمتع به، أي أنه يريد الظاهر من الصورة، وأما المضمر، فهو لا يريده، ولا يبحث عنه، يقول:

إني امرؤ مولع بالحسن أتبعه لاحظ لي فيه إلا لذة النظر([[41]](#footnote-42))

وهو أيضاً يريد المرأة لهذا الغرض، فإن وافقته، فليكن السلام عليها، وإن رفضت فغيرها كثير .

سلام عليها ما أحبت سلامنا فإن كرهته فالسلام على أخرى([[42]](#footnote-43))

وتتكرر هذه الصور التي تحمل في ثنائية المشهد بين الظاهر والمضمر في كل شعر عمر الذي يسير في هذا الاتجاه الذي يحمل دلالات متناقضة، لا تعكس صورة مباشرة للمرأة، وإنما تتجاوز ذلك إلى دلالات اجتماعية، قد تتجاوز في كثير من الأحيان الدلالات الفنية.

1. 1- أبو عثمان عمر بن بحر، الجاحظ، ت150-250هـ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط الخانجي مصر ط 4 بدون تاريخ، ص349. [↑](#footnote-ref-2)
2. 1- محمد عبد المطلب : البلاغة العربية، قراءة أخرى، ط الشركة المصرية للنشرلونجمان، ط1 1997، ص17 [↑](#footnote-ref-3)
3. 2- انظر، القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، ت463هـ : العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قمحية، ط1 دار الكتب العلمية 1403ه 1983م، ص168 [↑](#footnote-ref-4)
4. 1- الجاحظ، المصدر نفسه، ج1، ص116 [↑](#footnote-ref-5)
5. 1- أبو هلال، الحسن بن عبدالله بن سهل، العسكري، ت 395 هــ : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، ط دار الكتب العلمية \_ بيروت، ط1 1401ه\_1981 م، ص 19 . [↑](#footnote-ref-6)
6. 1- أبو الفرج، علي بن حسين بن محمد، الأصفهاني، ت 356 هـ : الأغاني، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1390ه ـ 1970م، ج 18، ص 10 [↑](#footnote-ref-7)
7. 1- معجب الزهراني : النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب الخطيئة والتكفير لعبدالله الغذامي – مجلة فصول مجلد 15، عدد 4 1997، ص 102 [↑](#footnote-ref-8)
8. 1- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط دار الأندلس ط1 1980 ص 25 [↑](#footnote-ref-9)
9. 2- عبد الله الغذامي : النقد الثقافي : رؤية جديدة مجلة علامات في النقد الأدبي \_ النادي الأدبي الثقافي بجده\_ السعودية مجلد11 ج 44، 2002، ص 444، 445 [↑](#footnote-ref-10)
10. 1- عبد القادر الرباعي : تحولات النقد الثقافي، ط دار جرير عمان ط 1428ه \_ 2007، ص 15 [↑](#footnote-ref-11)
11. 2- عبد القاهر الجرجاني ت 471ه : أسرار البلاغة في علم البيان تعليق وإيضاح وتنقيح محمد عبد العزيز النجار، ط مكتبة محمد علي صبيح 1397ه \_ 1977، ص 47 [↑](#footnote-ref-12)
12. 1- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 63 [↑](#footnote-ref-13)
13. 1- عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه، ط دار الفكر العربي ط 6 1978م، ص 143 . [↑](#footnote-ref-14)
14. 1- عبدالله الغذامي : علامات في النقد، ص 452 [↑](#footnote-ref-15)
15. 1- محمد العبد : دراسة في الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول ع 62، 2003، ص 142 [↑](#footnote-ref-16)
16. 1- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، جـ1، ص124. [↑](#footnote-ref-17)
17. 2- عباس محمود العقاد : شاعر الغزل، سلسلة اقرأ، العدد 2 ط دار المعارف ط 4 1965، ص 40 [↑](#footnote-ref-18)
18. 1- شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام \_ ط دار العلم للملايين بيروت \_ ط 5، ص 365 [↑](#footnote-ref-19)
19. 2- عمر بن أبي ربيعة : ديوانه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط دار الأندلس، ص 97 [↑](#footnote-ref-20)
20. 1- المرجع السابق، ص 95 [↑](#footnote-ref-21)
21. 1- المرجع السابق، ص493. [↑](#footnote-ref-22)
22. - المرجع السابق، ص491. [↑](#footnote-ref-23)
23. المرجع السابق، ص 393 [↑](#footnote-ref-24)
24. 1- المرجع السابق، ص 350 [↑](#footnote-ref-25)
25. 2- المرجع السابق، ص 126 [↑](#footnote-ref-26)
26. 3- إسماعيل بن القاسم البغدادي، القالي ت 356ه : الأمالى والنوادر، ط دار الفكر \_ بيروت، ص 229، 230 [↑](#footnote-ref-27)
27. 1- عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ص 373 . والأراخ جمع إرخ، وهي البكر من البقر . [↑](#footnote-ref-28)
28. 1- المرجع السابق، ص 123 [↑](#footnote-ref-29)
29. 2- المرجع السابق، ص 112. [↑](#footnote-ref-30)
30. - المرجع السابق، ص105، وانظر ديوانه ص158، 271، 464. [↑](#footnote-ref-31)
31. 1- المرجع السابق، ص 497 [↑](#footnote-ref-32)
32. 2- المرجع السابق، ص 339، وانظر ص 159، 391، 424 [↑](#footnote-ref-33)
33. 1- المرجع السابق، ص 219 [↑](#footnote-ref-34)
34. 2- المرجع السابق، ص 381، والإتب ما قصر من الثياب إلى نصف الساق. [↑](#footnote-ref-35)
35. 1- المرجع السابق، ص 162، انظر، ص 360، 176، 188، 481، 242 [↑](#footnote-ref-36)
36. 2- المرجع السابق، ص 416 [↑](#footnote-ref-37)
37. 1- المرجع السابق، ص 145 [↑](#footnote-ref-38)
38. 2- أبو عبيد الله المرزباني ت 384ه : الموشح، ط السلفية القاهرة ط2، 1385هـ، ص 148 [↑](#footnote-ref-39)
39. 1- عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، ص 369 [↑](#footnote-ref-40)
40. 2- المرجع السابق، ص 338 [↑](#footnote-ref-41)
41. 1- المرجع السابق، ص 493 [↑](#footnote-ref-42)
42. 1- المرجع السابق، ص 492 [↑](#footnote-ref-43)