

الصورة الفنية في أدب البنية

■ يطلق مفهوم الصورة

في الدراسات البلاغية القديمة:

«الدلالة على كل ما له صلة

بالتعبير الحسي»

لاقت دعوة العودة إلى التراث، والاستفادة من حصيلته المعرفية، صدىً واسعاً؛ لأهميته في رفد الحياة المعاصرة، بتلك التجارب الثرة، والصفحات المشرقة، التي أضاءت للإنسانية معالم نهضتها وحضارتها.

ومع انطلاقة هذه الدعوة تبرز أهمية الأدب البنوي (١) كجزء من هذا التراث الذي عني ببناء الشخصية الإنسانية، فأسهم بتفجير الوعي الخلقي والحضاري في نفوس أولئك الرجال الذين صاروا أكبر دولتين عظميين: الفرس والروم، فنهضوا تحت ظلال الإسلام إلى نواحي العالم، حاملين معهم مشاعل الهداية، والعلم، والحضارة.



ولعله من المفيد التنويه عن ماهية أدب البنية قبل تناول دراسة الصورة الفنية، وقيمها التعبيرية.

فالأدب البنوي ظاهرة أدبية من المنظوم أو المنثور، يتركز حول ما دار بين الآباء والأبناء، من الخطب والوصايا، والرسائل والأمثال والحوارات، مجسداً الارتباط العاطفي بين الأبوة والبنوة، ويحفل بالأفكار السامية، والمعاني العميقة، فضلاً عن جمال الصياغة وإشراق التعبير، وقد تتسع دائرة هذا الأدب، ليشمل كل ما ورد في البنية خارج نطاق الأبوة: محققاً علاقة الأبوة بالبنوة، في مجال بناء الشخصية الإنسانية، المرتكزة على تمثل القيم السامية، التي تؤدي إلى مدارج الكمال الإنساني، لانبثاق هذا الأدب عن التصور الإسلامي

للإنسان والكون والحياة، مما يتيح له الانضواء في ثنايا الأدب الإسلامي وخصائصه.

ودراسة الصورة الفنية في أدب البنية، سوف تتركز حول ما ورد من نصوص بنوية في نثر العصرين: الأموي والعباسي الأول، نظراً لخصوبة هذين العصرين، سواء على صعيد القيمة الفنية للنصوص النثرية، أم على صعيد الدور الريادي التأسيسي للخلفاء والولاة، والقادة الذين تولوا قيادة هذه الأمة، فأسهموا بدورهم في تشكيل الوعي السياسي والتربوي والاجتماعي، للأمة الإسلامية، لا سيما أن معظم النصوص البنوية قد صدرت عن هذه الفئة الرائدة.

وسنسلط الضوء على الإطار العام لمفهوم الصورة الفنية، الذي سنتناوله في هذه الدراسة عند القدماء والمحدثين.

يُطلق مفهوم الصورة في الدراسات البلاغية القديمة: «الدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي» (٢) وما يمكن استحضاره في ذهن من مرثيات ومحسوسات.



بقلم الدكتورة:

رجاء محمد عودة*

■ اتسع

الحقل الدلالي

لمفهوم الصورة

في كتابات

الدارسين

والنقاد

المحدثين

وأصبح

الركيزة التي

يعتمد عليها

في تقويم

موهبة المبدع

وأصالته

وإبداعه..

فأصبحت

الصورة

«عضوية في

ظل تجربة

عضوية

صادقة،

وأصبحت

تعبيرية

إيحائية لا تقف

عند حدود

الحس

الجوهرية لنقل التجربة، كما نص على ذلك الناقد د. محمد غنيمي هلال قائلاً: «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي.. فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً. وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة» (٤).

وهي إلى جانب ذلك «مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير

بمصطلحات النقد الغربي، والاجتهاد في ترجمتها.. ولكن المشكلات والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث وطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة التناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام....» (٥).

ومع أن مفهوم الصورة الفنية قد انصرف في أغلب الدراسات إلى الصورة الفنية في الشعر خاصة، على

وهي تأتي غالباً في التراث الأدبي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية، حيث تمتزج اللغة بذات الفنان وفكره مثيرة في ذهنه من الرؤى والأفكار، ما لا يلبث الخيال المبدع أن يحيلها إلى صورة مبتكرة، لا عهد للواقع المرئي بها، مع أن عناصرها من هذا الواقع، ومن ثم تثير هذه الصور في وجدان المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات، محققة وضوح المعنى. وجمال العرض، فضلاً عن الإقناع والإمتاع.

والصورة الناجحة لدى بعض البلاغيين القدماء هي ما كان لها القدرة على الجمع بين الصور المتباعدة؛ فتحرك المشاعر وتهز الوجدان. يقول عبد القاهر الجرجاني: «وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت النفوس لها أطرب.. وذلك أن موضع الاستحسان أنك ترى بها الشئيين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين..» (٣).

أما الصورة في النقد الحديث، فهي الوسيلة الفنية

الصورة الفنية في.. أدب البنية

فيها: «الإقناع على التخيل، والوصف على التصوير، والتقرير على الإيحاء (١٢)، أو من خلال كونها نصوصاً ذات طبيعة خاصة في تشكيل التجربة الشعرية، التي هي تمازج متوازن من العقل والعاطفة، غير أن صوت العقل فيها أكثر وضوحاً، ليحقق جدواه في تكوين رجال المستقبل، الذين ستؤول إليهم مهمة الاستخلاف في الأرض، وإعمار الحياة، فجاءت النصوص تبعاً لذلك يغلب عليها الإقناع والتقرير، على الإيحاء والتصوير. ومع ذلك فقد أمدنا الأدب البنوي بصور موحية تنبض بالصدق والحياة، والقدرة على تشكيل الواقع من جديد.

ومن نماذج الصور البنوية الصورة التي تمزج بين العناصر المتباعدة؛ لتشكل منها نسيجاً متآلفاً منسجماً ونجدها في تلك الصورة التي رسمها الخليفة معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه لولده يزيد، في وصية وجهها إليه قائلاً فيها: «انظر أهل العراق فإن سالكوك عزل عامل في كل يوم فاعزله عنهم، فإن عزل عامل أهون من أن يُشهر عليك مائة ألف سيف، ثم لا تدري على ما أنت منهم. وانظر أهل الشام فاجعلهم الشعار والدار، فإن رابك من عدوك ريب فارمهم بهم، فإن أظفرك الله بهم فاردد أهل الشام إلى بلادهم، ولا يقيموا في بلاد غيرهم فيتأدبوا بغير أدبهم...» (١٣).

وتتضح أهمية هذه الوصية في إبانيتها عن فكر معاوية السياسي، وحكته في سوس الرعية، بما خبره من معرفة بطباع النفس البشرية، وأساليب معاملتها، وفي كيفية اصطناع الأصدقاء، ودفع كيد الأعداء، تبعاً للقاعدة المثلى في الحكم: الوسطية في اللين والشدّة.

وهي تمثّل للقاعدة الإسلامية ﴿وكذلك جعلناكم أمة وسطاً﴾ (١٤) تلك القاعدة التي ارتكز عليها حكم معاوية والياً وخليفة، ومن ثم تحولت إلى رؤية فلسفية عُرِفَتْ اصطلاحاً بـ«شعرة معاوية» (١٥) رمزاً للحكمة السياسية. ومما يلفت نظرنا في هذه الوصية تلك الصورة المركبة، التي رسم من خلالها نظام الحكم، وعلى الرغم مما يبدو من سمة التباعد بين عناصرها بحيث يكون أهل الشام في آن واحد - بمثابة الشعار والدار - من الدولة، فالشعار يوظف بمثابة البطانة الصالحة، والدار يكون بمثابة الدرع

اعتبار أن الصورة الفنية وليدة الخيال المبدع، الذي هو منبع الجمال إلا أن هذا المفهوم للصورة ينسحب على النثر أيضاً؛ فالشعر والنثر كلاهما نتاج التجربة الشعرية الصادقة التي تشكل الصورة وسيلة هامة لإبرازها وتأثيرها.

ومع هذا فقد اتسع الحقل الدلالي لمفهوم الصورة، في كتابات الدارسين والنقاد المحدثين، وأصبح الركيزة التي يُعتمد عليها في تقييم موهبة المبدع وأصالته وإبداعه، إذ أن النقد الحديث وسع إطارها، ومجالات استخدامها، فأصبحت الصورة «عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حدود الحس، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر، أو البرهنة العقلية» (٦) بل قد تخلو الصورة من ألوان المجاز أصلاً، فتتألف من عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دقيقة موحية (٧) ومدار الجودة فيها يتجلى في القدرة على تصويرها بأصالة وصدق فني.

كما أن الصورة في النقد الحديث أصبحت تعنى بتشكيل علاقات جديدة في صياغة جديدة (٨) كما أنها أصبحت تعتمد عنصر المغايرة في تشكيل البناء الصوري، إضافة إلى العنصر الجامع الذي كان هو العنصر السائد، فأصبحت «المشابهة والمغايرة معاً عنصرين متكافئين في تشكيل البناء الصوري (٩) ولعل هذا ما أشار إليه الناقد عز الدين إسماعيل مبيناً أن ميدان الصورة ميدان خصب، يجمع شتات المتناقضات في خيط شعوري واحد متألف: «ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد» (١٠).

ومن ناحية أخرى فإن هناك ملمحين بارزين يأتلفان في تشكيل الصورة: «الأول منها: الأفق النفسي، وحيوية التجربة الشعرية، والآخر: الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة» (١١).

ووفق هذه المعطيات عن مفهوم الصورة الفنية في الدراسات القديمة والحديثة سنتناول دراسة الصورة الفنية في أدب البنية، مع الإشارة إلى طبيعة النصوص المدروسة، سواء من حيث كونها نصوصاً نثرية يغلب

الواقعي لأمن الدولة، وعليه يصيح أهل الشام أصحاب القوة الفكرية والقوة الدفاعية معاً. ويؤيد ذلك ما أوردته بالصورة الأخرى تدعيماً للأولى: «فإن رابك من عدوك ريب فارمهم بهم» (١٦).

وإذا كانت هذه الصورة قد وضحت المهمة الدفاعية فإنها أيضاً قد رسمت المناخ النفسي لها؛ بتجسيد الصراع النفسي والقتالي، كقوتين متصارعتين حيال المتلقي؛ إذ جمعت بينهما في خيط شعوري واحد، فجعلت الصراع القتالي مؤدياً طبعياً للصراع النفسي، وقد ساعد على تمثيل هذا المعنى النفسي في الذهن والشعور ما اتسمت به الصورة من حركة ظاهرة ومضمرة؛ فالحركة الظاهرة تراءت من خلال تصوير حركة الرمي باختيار لفظة «فارمهم» حيث تجسدت الحركة في جرسها ودلالاتها. أما الحركة المضمرة فقد تراءت من خلال تصوير حركة القلق، مستخدماً لفظة «رابك» التي صاغها بأسلوب الشرط الذي يقتضي حدوث فعلين يكون الثاني جواب الأول وجزاءه.

وهكذا استطاعت هذه الصورة إبراز سياسية التوسط والاعتدال في نظام الحكم الإسلامي، واصطناع الخلق السياسي المتحضر في محاوره الخصوم، وعدم اللجوء إلى منطق القوة إلا عند المجابهة. ومن ثم رسمت مبدأ التعايش السلمي - إن جاز هذا التعبير - مع جبهة المعارضة في مفهومنا السياسي المعاصر.

ومن الصور التي تمزج بين العناصر المتباعدة الصورة التي رسمها هشام بن عبد الملك لأولاده في وصيته لهم «تعلموا القرآن والنحو، فإن القرآن بلا نحو كالجسد بلا رأس» (١٧).

ولدى تأمل هذه الصورة لأول وهلة يبدو فيها التباين بين القرآن وعلم النحو؛ فالقرآن كتاب مقدس وله مرجعيته التشريعية، ومكانته التعبديّة، فضلاً عن كونه الغذاء الروحي للإنسان، وفي الذروة العليا من الفصاحة والبيان، أما النحو فهو علم وضعي، ليس له المرجعية الدينية، أو المكانة التعبديّة، فضلاً عن افتقاده للمتعة الروحية.

ومن ثانياً هذا التباين تتجمع خيوط الانسجام والتآلف

من خلال ما يؤديه الدرس التحوي للفهم القرآني؛ فمقاصد التشريع الحكيم لا تتأتى إلا بفقه الحكم النحوي للسياق القرآني، وتلاوته التعبديّة لا تستقيم إلا بضبط حروفه، وإعراب آياته.

ومن ناحية أخرى يبدو التآلف بين العلمين من خلال أنهما يمثلان الصدارة بين العلوم الأخرى، فالعلم القرآني يعدّ رأس العلوم النقلية، وعلم النحو أساس العلوم الوضعية؛ إذ لا تستقيم هذه العلوم تأليفاً وفهماً إلا بضبطها نحوياً، كما نلاحظ التلازم بين العلمين من خلال أثرهما في بناء شخصية الأبناء عقلياً ولغوياً؛ فالقرآن يدعو في الكثير من آياته لشحذ الذهن، وإعمال الفكر، والتدبر في ملكوت السماء والأرض، فضلاً عن دوره الحيوي في تقويم الالسنّة وفصاحتها وصقل الملكات وبلاغتها.

والنحو من العلوم التي تقوم على الرياضة الذهنية، والمحاكمة العقلية.

إلى جانب أنه العلم الرئيسي لسلامة التعبير من اللحن والعجّة.

ومن هنا كان حرص الخليفة بالغاً على تلقي أبنائه ذروة سنام العلوم وأفضلها، للوشائج القوية التي تربط بينهما وبين بناء الشخصية دينياً وعقلياً ولغوياً، فنهضت الصورة من خلال التشبيه بهذا الدور الوظيفي مدعمة بالصيغة التوكيدية مما يفيد أن تعلمهما حق واجب: «فإن القرآن بلا نحو كالجسد بلا رأس».

ومع صورة أخرى من صور الأدب النبوي تطالعنا الصورة التي تشف عن شعور نفسي، وتصور فلسفي تجاه الإنسان والكون والحياة.

يرسم هذه الصورة عبدالله بن شداد (١٨) لابنه من خلال وصية له حين حضرته الوفاة: «يا بني، إني أرى داعي الموت لا يُقْلَع، وأرى من مضى لا يرجع، ومن بقي

■ من نماذج
الصور البنوية
الصورة التي
تمزج بين
العناصر
المتباعدة
لتشكل منها
نسيجاً متآلفاً
منسجماً..
واستطاعت
هذه الصورة
إبراز سياسية
التوسط
والاعتدال في
نظام الحكم
الإسلامي.

الصورة الفنية في.. أدب البنوة

فأليه ينزع» (١٩).

عبر ابن شداد بهذه الصورة عن المعنى الذهني المجرد للموت بصورة حسية شائعة، تمثلت بتشخيص ملك الموت بإنسان يدعو الناس إلى رحلة الموت والفناء، ومع ديمومة النداء تتوأكب ديمومة الرحيل!! ومع سمردية هذه الرحلة الدائبة الخفية بين النداء والرحيل، تبدو ومضة وجدانية تضيء جوانب الوصية؛ مبينة مآل هذه الحياة الدنيوية التي لا خلود فيها، ولا عودة إليها. وكل تلك المظاهر والمتع الدنيوية الخلافة أضحت سراباً خادعاً إزاء تلك الحقيقة الوحيدة الثابتة: «الموت والرحيل» معزراً هذه الصورة الفلسفية لمآل الحياة الدنيوية بصياغتها بأفعال «مضارعة» لتحقيق آنية الفعل واستمراريته، بل بتجسيدها ماثلة للعيان، لمجيء هذه الأفعال أفعالا حركية: «يقلع، يرجع، ينزع» لتسهم بجلاء الفكرة وتوضيحها.

ثم يرسم الأب لابنه من خلال وصيته المنهج الأمثل لهذه الحياة، من خلال صورة كلية تنضوي في ثناياها صور جزئية أخرى، تقوم مقام الحوادث الجزئية لأحداث الحياة، أو الخطوط والألوان والظلال لتلك الصورة الكلية، قائلاً له: «عليك بتقوى الله العظيم، وليكن أولى الأمور بك شكر الله وحسن النية في السر والعلانية، فإن الشكور يزداد، والتقوى خير زاد، وكن كما قال الحطيئة:

ولست أرى السعادة جمع مال

ولكن التقى هو السعيد

وتقوى الله خير الزاد ذخرا

وعند الله لا تقى مزيد (٢٠)

نلمح في هذه الصورة التي رسمتها الأبوة للحياة الفاضلة تصديرها بقيمة إسلامية، توازن بين حياة الفرد الدنيوية والدينية، فتقوى الله هي الحصن المنيع إزاء مغريات الحياة وآثامها، كما أنها أساس كل تعامل دنيوي مع الآخرين. ومن هنا حرص الأب على بيان القيمة المعرفية للتقوى، أو بعبارة أخرى مفهوم هذه التقوى من خلال إدراك الأشياء بمعطياتها وثوابتها، ففرن التقوى بالشكر وحسن النية، ولا ريب في هذا، فشكر المنعم على نعمائه مدعاة لدوام النعم كلها، وأظهرها نعمة الدين. فضلاً عن أن جوهر الدين التقوى، وجوهر التقوى

إخلاص النية سواء كانت: عقيدة، أم عبادة، أم معاملة. كما يندرج في ثنايا حسن النية الأمور الدنيوية المباحة التي إذا أخلصت فيها النية للخالق عدت من صميم الأعمال التعبدية.

ثم توالي الأبوة رسم معايير أخرى للحياة الفاضلة تركز عليها البنوة في قادمات أيامها قائلاً لها: «أي بني، لا تزهدن في معروف فإن الدهر ذو صروف، والأيام ذات نوائب على الشاهد والغائب، فكم من راغب أصبح مطلوباً ما لديه. واعلم أن الزمان ذو ألوان، ومن يصحب الزمان ير الهوان، وكن كما قال أبو الأسود الدؤلي:

وعد من الرحمن فضلاً ونعمة

عليك إذا ما جاء للعرف (٢١) طالب

فلا تمنعن ذا حاجة جاء طالباً

فإنك لا تدري متى أنت راغب (٢٢)

في هذه الصورة يذكي الأب قيمة المعروف، ويعطيه بعداً فلسفياً، من منطلق أن الخير وإن طال أمده لا يجني ثماره إلا زارعه، وأن لا يركن الإنسان إلى رغد الحياة مهما تقلب في نعيمها، فقد تقلب له على حين غرة ظهر المجن؛ فيصبح معزراً بعد أن كان ميسوراً، فليعط ليعط، ولا يمنع فيمنع. وهكذا تسير سنن الله سبحانه وتعالى في هذه الحياة، فالدنيا أخذ وعطاء.

وتتوالى الصور الجزئية في ثنايا الصورة الكلية، ليرسم من خلالها قيمة الإنفاق وسبل هذا الإنفاق قائلاً له: «أي بني، كن جواداً بالمال في موضع الحق، بخيلاً بالأسرار عن جميع الخلق، فإن أحمد جود المرء الإنفاق في أوجه البر، وإن أحمد بخل المرء الضن بمكتوم السر، وكن كما قال قيس بن الخطيم الأنصاري:

أجودُ بمكنون التلاد وإنني

بسرِّكَ عمن سألني لضنين

إذا جاوز الإثنين سر فإنّه

بنث (٢٣) وتكثر الحديث قمين (٢٤)

وهكذا تنهض الصور الجزئية في رسم المنهج الأمثل للشخصية البنوية، فإذا كانت الصورة السالفة قد نهضت بتصوير قيمة الإنفاق المعنوي (المعروف) فإن هذه الصورة قد نهضت بتصوير قيمة الإنفاق المادي. ولما كان

الأب مدركاً لقيمة المال وأنه عصب الحياة، فإنه يبحث أبنته ويرشده إلى بذله في قنواته المشروعة، وليكن أعلى مراتب هذا الإنفاق الجود في أوجه البر. وليقتصد ما وسعه الاقتصاد في نشر الكلام، ولتكن أشد حالات هذا الاقتصاد في كتمان الأسرار.

ومع أن طرفي الصورة قد تشكلا من عنصرين متباعدين (الإنفاق المالي) والاقتصاد المعنوي (كتمان الأسرار) إلا أنهما قد تألفا في خيط شعوري واحد، لأنهما نتاج العاطفة الأبوية الصادقة التي تتوخى لولدها أعلى مراتب الكمال الإنساني.

ثم يعقد الأب مفاضلة بين هذين الوجهين من الإنفاق «فإن أحمد جود المرء الإنفاق في أوجه البر، وإن أحمد بخل الحر الضن بمكتوم السر» من خلال صورة جزئية أخرى تنضوي في ثنايا الصورة الكلية لماهية الإنفاق، ليمنح ولده التمثل الواعي، وقناعة التصرف في هذين الجانبين من منظور النظام الديني والاجتماعي، فالإنفاق المالي يملك الفرد أهلية التصرف به، وقد يثاب على بذله إذا وظف في مواضع الحق، وأوجه البر. في حين أن الإنفاق الكلامي لا طائل من ورائه. إن لم يكن له مسوغاته، وقد يائث المرء به إذا وظف في الخوض بأخبار الناس، ومكنون أسرارهم، ومن هنا يعطي الأب هذه المفاضلة بعداً فلسفياً، يمنح ابنه أهلية التحرك في نطاقه، فالإنسان يتحرك في إطار أهلية التملك، فما يملكه الإنسان (المال) فحرية به مطلقة، وما لا يملكه الإنسان (أسرار الناس) فحرية به مقيدة. وقد أسهمت صيغة المبالغة في منح الصورة بعدها الدلالي بإيضاح سبل هذا الإنفاق، سواء من خلال تحقيق فاعليه الحدث أولاً، ثم نسبة المفاضلة فيه ثانياً.

وإذا كانت الأبوة قد حثت البنوة على الإنفاق، وحددت لها أطر هذا الإنفاق، فلا بد أن تستوفي رؤيتها الشاملة لهذا الجانب، من خلال صورة أخرى جزئية، تنهض ببيان أن الحصول على المال لا بد له من السعي الدؤوب، واغتنام شتي الفرص المشروعة لكسبه قائلًا له: «أي بني، وإن غلبت يوماً على المال فلا تدع الحيلة على حال، فإن الكريم يحتال، والدني عيال» (٢٥) وكن أحسن ما تكون في الظاهر

حالا أقل ما تكون في الباطن مآلاً، فإن الكريم من كرمته طبيعته، وظهرت عند الإنفاذ نعمته، وكن كما قال ابن حذاقة العبدي:

وجدت أبي قد أورثه أبوه
خلالاً قد تعد من المعالي
فاكرم ما تكون على نفسي
إذا ما قل في الأزمات مالي (٢٦)

وفي هذه الصورة يعلي الأب من مفهوم السعي للكسب، ويجعله قيمة خلقية من سجايا النفس الأبوية التي ترباً بصاحبها عن ذل النفس وامتهانها للآخرين «فإن الكريم يحتال» تماماً كالتقاعس عن الكسب يعد من صفات العجز والتواكل ودناءة النفس: «والدني عيال».

ثم تدعم الأبوة نظريتها الفلسفية للمال من خلال صورة أخرى مبينة فيها أن كرم النفس لا يقف عند حدود السعي للكسب، والترفع عن استجداء الآخرين، بل بالتجمل بثوب الغنى، بأن يحيك من الفاقة ثوباً قشيباً يبدو فيه

في أحسن الأحوال مظهرها ومآلاً، في حين أنه في أشد الحالات فقراً ومعاناة: «فإن الكريم من كرمته طبيعته، وظهرت عند الإنفاذ نعمته».

وتتابع الأبوة رسم المعايير الفاضلة للشخصية البنوية من خلال صورة أخرى تطوف بها في ميدان الحياة الاجتماعية بمنعطفاتها وثوابتها، قائلًا: «أي بني، وإن سمعت كلمة من حاسد فكن لست بالشاهد، فإنك إن أمضيتها حيالها» (٢٧) رجع العيب على من قالها، وكان يقال: «الأريب العاقل هو الفطن المتغافل» وكن كما قال حاتم الطائي: (٢٨).

وما من شيمتي شتم ابن عمي
وما أنا مخلف من يرتجيني
وكلمة حاسد في غير جرم
سمعت فقلت مري فأنفذي (٢٩)

■ مع أن
طرفي الصورة
قد تشكلا من
عنصرين
متباعدين
إلا أنهما قد
تألفا في خيط
شعوري واحد،
لأنهما نتاج
العاطفة
الأبوية
الصادقة التي
تتوخى لولدها
أعلى مراتب
الكمال
الإنساني.

الصورة الفنية في.. أحب البنوة

والتسامح، والمؤازرة عند الشدائد. ولما كان عبدالله بن شداد حريصاً على أن يقيم ابنه صداقات متينة فإن الأمر يقتضي أن يزوده بالمقومات التي تصون هذه الصداقة، وذلك من خلال رسم صورة أخرى تنهض بالحفاظ عليها من التداعي والانهيال، قائلاً له: «أي بني، إذا أحببت فلا تفرط، وإذا أبغضت فلا تشطط، فإنه قد كان يقال: «أحبيب حبيبك هونا ما، عسى أن يكون بغيضك يوماً ما، وأبغض بغيضك هونا ما، عسى أن يكون حبيبك يوماً ما» وكن كما قال هذبة بن الخشرم العذري:

وأحبيب إذا أحببت حباً مقارباً

فإنك لا تدري متى أنت نازع

وأبغض إذا أبغضت بغضاً مقارباً

فإنك لا تدري متى أنت راجع (٣١)

فالوالد الذي حنكته الأيام يزن الأمور بموازينها، فيرسم علاقة الصداقة والتآخي بميزان الاعتدال والتوسط، وهو بذلك يتأسى بالقول المأثور الذي يضع ضوابط الاعتدال والتوسط في تنظيم العلاقات الإنسانية تحسباً لردود الفعل التي قد تثيرها سنن التغير في الطبائع البشرية، فقد يصبح الصديق خصماً، ويضحى الخصم صديقاً. والتوسط هو القاعدة المثلى للأمور كلها.

ونلاحظ في هذه الصورة أيضاً قدرة الأب على التوفيق بين المتناقضات وصهرها في بوتقة المشاعر الإنسانية بحيث يتولد عنها التكيف والتكامل. ويبدو لنا أن ابن شداد يعد سابقاً لغيره في التأليف المطرد بين هذه المتناقضات التي هي سمة واضحة في الفنون الإنسانية على اختلاف أنواعها.

ثم تختم الأبوة وصيتها للبنوة بصورة أخرى تعزز ما سبقها في مجابهة متطلبات الحياة الاجتماعية، وتنظيم العلاقات الإنسانية، قائلة له: «وعليك بصحبة الأخيار، وصدق الحديث، وإياك وصحبة الأشرار فإنه عار» وكن كما قال الشاعر:

أصحب الأخيار وأرغب فيهم

رب من صاحبته مثل الجرب

وأصدق الناس إذا حدثتهم

ودع الناس فمن شاء كذب (٣٢)

وهكذا يغرس الأب في نفس الابن قيمة من قيم التربية الاجتماعية، التي لا تزكي أوار الفتنة عند حدوثها بل تخمد جذوتها عند ظهور بصيصها، فالحسد وإن كان وباء المجتمعات منذ الأزل فإن دفعه ليس مستحيلاً، فأخذ الحيلة من الحاسد بالوسائل المشروعة، والإعراض عنه، هو الحل الناجع الذي يطفى شر حسده.

ثم يعنى الأب بترسيخ قيمة العفو والتغافل عن المسيء، مع اليقظة والحذر منه، فالعلاقات الاجتماعية تقتضي هذا التوازن بين الفطنة والتغافل. مما يلفتنا في هذه الصورة قدرتها على مزج عناصر متعددة في آن واحد، إذ بدت فيها المشابهة، فالغايرة، ثم المشابهة. فالمشابهة تراءت من خلال تشكل طرفي الصورة من عنصرين ذهنيين «الفطنة والتغافل» ومع ذلك فهما متقابلان من حيث الدلالة، فالفطنة تقابل التغافل، ثم نجد هذا التقابل يأتلف ثانية ضمن الإحساس والشعور ليحقق التوازن في العلاقة الاجتماعية.

وتتابع شخصية الأبوة الخصبة تجوالها في خضم الحياة الاجتماعية من خلال لوحة أخرى، تسلط الضوء فيها على زاوية من زواياها البارزة وهي «الصداقة» موضحة معاييرها وضوابطها، قائلاً: «أي بني، لا تواخ امراً حتى تعاشره، وتتفقد موارده ومصادره، فإذا استلطت العشرة، ورضيت الخبرة فواخه على إقالة العثرة، والمواساة في العسرة، وكن كما قال المقنع الكندي:

أبل الرجال إذا أردت إخاءهم

وتوسم فوالهم وتفقد

فإذا ظفرت بذئ اللبابة والتقى

فيه اليدين قرير عين فاشدد (٣٠)

وهكذا يسلط الأب ذهن ولده على سنة من سنن الفطرة البشرية، والتفاعل الاجتماعي، والأخوة الإسلامية، وهي أن يألف الإنسان ويؤلف، وينشيء علاقات وصداقات تشبع احتياجاته الوجدانية والاجتماعية والعقلية. فيوجه اهتمامه إلى ضوابط هذه الصداقة التي ينبغي أن تكون مبنية على اختيار دقيق، تدرك بها انتماءات الصديق، وأخلاقه، وسلوكه العام. ومن ثم تعقد أواصر هذه الصداقة وفق معايير إسلامية، يراعي فيها التناصح

وفي ختام هذه الوصية قد نعجب من قدرة الأب على توظيف هذا الكم من الصور الشعرية توظيفاً فنياً صادقاً، بحيث مثلت كل صورة جزءاً من التجربة الشعرية، التي تمثلت بصورة عضوية نسجت خيوط الوصية، مجسدة الآراء والقيم التي تناولت بناء الفرد، وتشكيل شخصيته الإنسانية المتحضرة، في خضم هذا التغير الفكري والاجتماعي واللغوي الذي لامس الحياة العربية الجديدة، فكشف عن دور القيم الإسلامية التي ترقى بالإنسان إلى مدارج الكمال الإنساني.

كما نعجب من شخصية الأبوة الخصبة لإحاطتها بهذا الكم الثر من الآراء والتجارب والحكم الشعرية والنثرية، مع بسطها ومحاكمتها محاكمة منطقية، ثم إسنادها لقاتليها، وصياغتها في تلك الصور الفنية، التي كانت رمزاً لعلاقة الأبوة بالبنوة، مجسدة في ذلك دور الأدب البنوي ووظيفته، بتحقيق تلك الفطرة الإنسانية، بأن البنوة امتداد للأبوة، ومن هنا كان حرص الأبوة على منح البنوة عصارة تجاربها في الحياة، حتى في تلك اللحظات التي أوشكت أن تلقي بها عصا الترحال!

■ الهوامش والتعليقات:

- * عضو هيئة التدريس بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض.
- (١) من مادة «بني» تتولد مشتقات الابن والأبناء والبنوة في دلالتها الحسية والمعنوية، وهي تدور كلها حول التأسيس والتنمية والرعاية.
- (٢) الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٨م، ص/٣.
- (٣) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني، الطبعة السادسة، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة ١٩٥٩م، ص/١٠١.
- (٤) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧م، ص/٤١٧.
- (٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م، ص/٥.
- (٦) المرجع السابق، ص/٤٣٣.
- (٧) السابق، ص/٤٣٢.
- (٨) فن الشعر: د. إحسان عباس، الطبعة الخامسة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٧م، ص/٢٦٠.
- (٩) البعد المكاني في صور ذي الرمة: أسامة اختيار، مجلة التراث

العربي، العدد/٥٢، دمشق، ١٩٩٣م، ص/٤١.

(١٠) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر

العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص/١٦١.

(١١) جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في

الأدب العربي: د. فايز الداية، الطبعة الثانية، دار

الفكر، دمشق، ١٩٩٠م، ص/١١٤.

(١٢) في نظرية الأدب: د. عثمان الموافي،

الطبعة الثانية، دار المعرفة الجامعية،

الإسكندرية، ١٩٨٤م، ٢/٢٧٤.

(١٣) العمرون والوصايا: أبوحاتم

السجستاني، تحقيق: عبد المنعم عامر، مطبعة

البابي الحلبي، ١٩٦١م، ص/١٥٥.

(١٤) سورة البقرة، الآية ١٤٢.

(١٥) انظر العقد الفريد: ابن عبدربه، تحقيق

أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي،

بيروت، ١٩٨٣م، ٤/٣٦٤.

(١٦) العمرون والوصايا: أبوحاتم

السجستاني، ص/١٥٥.

(١٧) ربيع الأبرار: الزمخشري، تحقيق:

د. سليم النعيمي، وزارة الأوقاف العراقية،

١٩٨٠م، ٣/٢٦٦.

(١٨) هو: عبدالله بن شداد الليثي، وكان

فقيهاً محدثاً، وهو ابن خالة بن عبدالله بن

عباس، وخالد بن الوليد. المعارف: ابن قتيبة،

تحقيق: د. ثروت عكاشة، الطبعة الثانية، دار

المعارف بمصر، ١٩٦٩م، ص/٢٨٢.

(١٩) الأمالي أبو علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت،

٢٠٠٢/٢.

(٢٠) الأمالي، القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٢١) العرف: المعروف.

(٢٢) الأمالي: القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٢٣) نث الحديث: نشره وأفشاه.

(٢٤) الأمالي: القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٢٥) العيال: من معانيها: الذي يصبح عالة على غيره.

(٢٦) الأمالي: القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٢٧) حيالها: أي دعها تجري في مجراها لا تبال بها.

(٢٨) الأمالي: القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٢٩) نفذهم: جازهم.

(٣٠) الأمالي: القالي، ٢٠٠٢/٢.

(٣١) الأمالي: القالي، ٢٠٠٤/٢.

(٣٢) الأمالي: القالي، ٢٠٠٤/٢.

