مفهوم "الاستطراد" عند البلاغيين وأسسه الجمالية*

*دكتور/نبيل رشاد توفل
الأستاذ المساعد بكلية آداب بينها

لاتتفق مصادر البلاغة العربية على مفهوم مشترك للاستطراد، بوصفه واحداً من وسائل تجميل الشكل فى كلام العرب وبخاصة شعرهم.

وتخلط تعريفات البلاغيين بين "الاستطراد" و "الخروج" و "التخلص" ونحوها حتى تقترب من المترادفات. ويكاد المرء يتساءل: هل هناك حقا شكل محدد من أشكال الصياغة الجمالية للكلام عند العرب ينطبق عليه مصطلح "الاستطراد"؟

ولا أظن أنه مما يوصل إلى نتائج صحيحة أن نفترض معنى محدداً للاستطراد "كما يفهمه عصرنا" على نحو ماذهب إلى ذلك بعض المحدثين[١]، ثم نسقطه على البلاغة القديمة، ونحكم على مقولاتها بالصواب أو الخطأ استناداً إلى ذلك. كما لايتفق أيضا أن "نبسط القول فى حسن الخروج والاستطراد معا"[٢]، وكأن هذين المصطلحين لايعكسان سوى اختلاف بين البلاغيين فى التسمية مع اتفاقهم على المسمى، وهذا غير واقع.

ولابديل - فيما نرى - عن التسليم بما جاء فى كتب البلاغة العربية القديمة من اختلافات فى مفهوم "الاستطراد" وما يلتبس به من مصطلحات أخرى، واستقراء هذه الاختلافات وصولا إلى تحديد دلالة هذا القسم من أقسام البلاغة ومن ثم استشراف الأساس الجمالى الكامن فيه.

وأقدم من تنبه من البلاغيين إلى هذا الخلط "ابن رشيق" الذى قال فى باب "الاستطراد" فى الجزء الثانى من "العمدة" إن الاستطراد "هو أن يرى الشاعر أنه فى وصف شيء وهو إنما يريد غيره. فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد، وإن تمادى فذلك خروج. وأكثر الناس يسمى الجميع استطراداً، والصواب مابينته"[٣].

وكان فى الجزء الأول قد عرف الخروج بقوله: "وأما الخروج فهو عندهم شبيه

بالاستطراد وليس به، لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيّل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه.

ثم عقب ذلك بقوله: "والاستطراد أن يبنى الشاعر كلاما كثيراً على لفظة من غير ذلك النوع، يقطع عليها الكلام، وهى مراده دون جميع ما تقدم، ويعود إلى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقاد نية"(٤).

وذهب "يحيى بن حمزة العلوى" فى "الطراز" إلى المعنى نفسه فقال إن الاستطراد "أن يشرع المتكلم فى شئ من فنون الكلام، ثم يستمر عليه، فيخرج إلى غيره، ثم يرجع إلى ماكان عليه من قبل، فإن تمادى فهو الخروج، وإن عاد فهو الاستطراد"(٥).

وزاد "ابن حجة الحموى" الأمر إيضاحاً فى "خزانة الأدب" فقال: "الاستطراد أن تكون فى غرض من أغراض الشعر، وتوهم أنك مستمر فيه ثم تخرج منه إلى غيره لمناسبة بينهما، ولابد من التصريح باسم المستطرد به، بشرط أن لايكون قد تقدم له ذكر، ثم ترجع إلى الأول وتقطع الكلام، فيكون المستطرد به آخر كلامك. وهذا هو الفرق بينه وبين التخلص، فإن الاستطراد يشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأول وقطع الكلام بعد الاستطراد به، والأمران معدومان فى التخلص فإنه لايرجع إلى الأول ولايقطع الكلام، بل يستمر إلي مايخلص إليه"(٦).

هذه التفرقة الدقيقة التى بينها "ابن رشيق" وأكدها كل من "ابن حمزة العلوى" و "ابن حجة الحموى" تشير إلى وجود موقفين إبداعيين ينبغى التمييز بينهما: الأول - أن يشرع الشاعر فى معنى معين، ثم ينتقل منه إلى معنى آخر، ولكنه يعود إلى المعنى الأول. وهذا مايسمى "الاستطراد" والثانى - أن يشرع الشاعر في معنى ثم ينتقل إلى غيره، ويستمر فيه دون عودة إلي الأول. وهذا مايسميه "ابن رشيق" و "ابن حمزة": "الخروج" ويسميه "ابن حجة": "التخلص".

فأما الشاهد الذى تواتر فى كتب البلاغة ممثلا للموقف الأول "الاستطراد" فهو قول السموأل:

وإنا لقومٌ مانَرَى القَتْلَ سُبَّةً إذا ما رَأَتْهُ عامرٌ وسَلُولُ
يُقَرِّبُ حُبُّ الموْتِ آجالَنا لَنَا وتكْرَهُهُ آجالُهُمْ فَتَطُولُ
وما مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتْفَ أنْفِهِ ولا طَلَّ مِنَّا حَيْثُ كان قَتِيلُ[٧]

فقد بدأ بمدح قومه ثم "استطرد" بهجاء عامر وسلول، فعل ذلك فى البيتين الأول والثانى، وعاد فى البيت الثالث إلى الفخر بقومه. وذكر "الحاتمى" فى "حلية المحاضرة"، و "ابن رشيق" فى "العمدة" و "الحصرى" "فى زهر الآداب" و "ابن أبى الأصبع" فى "تحرير التحبير"، و "شهاب الدين الحلبى" فى "حسن التوسل"، و "النويرى" فى "نهاية الأرب"، و "ابن حجة الحموى" فى "خزانة الآدب"[٨]، أن السموأل هو أول من ابتدع هذا اللون، وكل من جاء بعده تبع له.

وأما الشاهد الذى تكرر وروده فى كتب البلاغة مثلا للموقف الثانى، "الخروج" عند بعض البلاغيين و "التخلص" عند بعضهم الآخر، فهو قول "مسلم بن الوليد"

أجِدَّكِ ما تَدرِينَ أنَّ رُبَّ لَيْلَةٍ
كَأنَّ دُجَاها مِنْ قُرونِكِ يُنْشَرُ
أقَمْتُ بِهـا حَتَى تَجَلَّتْ بِغُرَّةٍ
كَغُرَّةِ يَحْيَى حين يُذْكَرُ جَعْفَرُ[٩]

فقد بدأ بالنسيب، و "خرج" إلى المدح، أو "تخلص" من النسيب إليه.

والفرق بين الموقفين، فى حدود هذين الشاهدين، واضح لالبس فيه. فالاستطراد يتحقق فى بناء القصيدة بعامة دون تقيد بالمقدمة. والخروج أو التخلص - فى الشاهد الثانى - ثمرة للتطور الذى أصاب مقدمة القصيدة الجاهلية التقليدية فى العصر العباسى، حين عمد الشعراء إلى ربط المعنى الذى يجرى عليه النسيب بمعانى المدح التالية له.

لكن الشواهد الأخرى التى وردت فى كتب البلاغة ضمن أبواب

"الاستطراد" و "الخروج" و "التخلص" لم تكن كلها نابعة من أحد الموقفين السابقين، فقد حدث خلط أدى إلى إيجاد موقف ثالث، فى إطار تنظيم معانى القصيدة، مع شيوع وصفه باسم "الاستطراد". قال الحاتمى فى الجزء الأول من "حلية المحاضرة" ونقل عنه العسكرى والبلاقلانى والحصرى وابن رشيق وابن حجة الحموى[١٠]:

"أخبرنى محمد بن يحيى الصولى، قال: حدثنى على بن محمد الأنبارى، قال سمعت البحترى يقول: أنشدنى أبو تمام يهجو عثمان بن إدريس الشامى:

وسابغ هَطْلِ التَّعْدَاءِ هَتَّانِ ... على الجِرَاءِ أمينٍ غيرِ خَوَّانِ
أطمى الفُصُوصَ ولَمْ تَظْمأ قوائمُهُ ... فَخَلِّ عينيكَ فى ظمآنَ رَيَّانِ
فَلَوْ تَرَاهُ مُشيحاً والحَصَى زِيَمٌ ... بَيْنَ السَّنَابِكَ مِنْ مَتْنَى وَوِحْدَانِ
أيقنتَ إنْ لم تَثَبَّتْ أنَّ حَوَافِرَهُ ... مِنْ صَخْرِ تَدْمُرَ أوْ مِنْ وَجْهِ عُثْمانِ

قال: ثم قال: ماهذا الشعر؟ فقلت: لاأدرى فقال: هذا هو المستطرد - أو قال الاستطراد - قال: قلت: فما معنى ذلك؟ قال: يريد وصف الفرس، وهو يريد هجاء "عثمان".

وطريقة هذا النوع من الاستطراد، كما عبر عنه ابن رشيق:

"أن يريك الفارس أنه فرّ ليكرّ، وكذلك الشاعر يريد أنه فى شئ فعرض له شئ لم يقصد إليه فذكره، ولم يقصد قصده حقيقة إلاّ إليه[١١]".

وبذلك فهو لا يتفق مع النوعين السابقين، بل هو نمط ثالث من أنماط التشكيل الجمالى، التى أطلق عليها المصطلح ذاته: "الاستطراد" لأن الشاعر - كما فى شاهد أبى تمام - يأتى بمعنى بعيد يتوصل به إلى أداء المعنى المراد بصورة تزيد الأخير تأثيراً، الأمر الذى يختلف عن "الاستطراد" بالمعنى الذي سلفت الإشارة إليه، كما يختلف عن معنى الخروج[١٢].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مصطلح "التخلص" الذى لم يزد هو أيضا عن كونه انتقالا من معنى إلى آخر كالاستطراد والخروج، قد شاع فى كتب البلاغيين مختلطاً بكل منهما. فقول مسلم بن الوليد الذى سبق:

أجِدكِ ما تَدْرِينَ أنَّ رُبَّ لَيْلَةٍ ...

جعله الحاتمي والعباسى وابن حمزة العلوى والنويرى وشهاب الدين الحلبى وابن أبى الإصبع فى باب "التخلص"[١٣]، بينما وضعه العسكرى وأسامة بن منقذ وابن حجة الحموى فى باب "الاستطراد"[١٤].

وامتد الخلط فشمل المصطلحات الثلاثة حتى فى صدد الشاهد الواحد، وكأن المسألة لاتخرج عن اختلاف فى التسمية. فقول زهير:

إنَّ البَخِيلَ مَلُومٌ حَيثُ كانَ ولَكِنَّ الجَوَادَ على عِلاَّتِهِ هَرِمُ

جعله ابن المعتز من "حسن الخروج"[١٥]، وعده كل من الحاتمى وابن حمزة العلوى وابن حجة الحموى وابن أبى الإصبع والعباسى من باب "أحسن تخلص"[١٦] ووضعه الباقلانى فى باب "الاستطراد"[١٧]، وذكره أسامة بن منقذ مرة فى باب "الاستطراد" ومرة في باب "الخروج"[١٨]، وقال ابن رشيق - نقلا عن الحاتمى إنه نوع من "الاستطراد" يخرج "به الشاعر من ذم إلى مدح، فهو "خروج" ولكنه يسمى "استطراداً" على الاتساع[١٩].

وقول حسان بن ثابت:

إنْ كُنْتَ كاذِبَةً الذِّى حَدَّثْتَنِى فَنَجَوْتَ مَنْجَى الحارِثِ بنِ هِشَامِ
تَرَكَ الأحِبَّةَ أنْ يُقَاتِلَ دُونَهُمْ ونَجَا بِرَأسِ طِمِرَّةٍ ولِجَامِ

هو من "التخلص اللطيف إلى الخروج" عندالحاتمى[٢٠]، ومن "الاستطراد" عند أسامة بن منقذ وشهاب الدين الحلبى والنويرى وابن أبى الإصبع والباقلانى[٢١] ومن "الخروج" عند "ابن المعتز"[٢٢].

وقول أبى للشمقمق:

وأحْبَبْتُ مِنْ أجْلِهَا البَاخِلِينَ حَتَى وَمِقْتُ ابنَ سَلْمٍ سَعِيدَا

من الخروج "عند ابن المعتز"[٢٣]، ومن الاستطراد "عند أسامة بن منقذ وابن حمزة العلوى[٢٤]، ومن "التخلص" عند الحاتمى[٢٥].

وهكذا فقدت الشواهد هويتها، أما المصطلحات فقد تميعت لأسباب لا دخل

للتطور التاريخى فيها. ويعنينا هنا أن نذكر أن ابن رشيق - رغم أنه أول من أدرك بوضوح وجود اضطراب فى مفهوم الاستطراد - أخل بدلالة المصطلح فى موقفين:

الأول: أنه في عرض باب "الاستطراد" تخلى عن المعنى الاصطلاحى الذى استقل بتحديده بنفسه، وراح يطلق مصطلح "الاستطراد" على كل تغيير أو إضافة - ولو طفيفة - إلى المعنى. وبعبارة أخرى فقد استخدم اللفظ بما يكاد يتطابق مع مدلوله اللغوى العام. وبينما كان قد حدد معنى "الاستطراد" بالتحول عن المعنى الذى شرع فيه الشاعر إلى معنى آخر له ثم العودة إلى المعنى الأول فإننا لانجده قد التزم هذا المفهوم دائما، فقد أورد بيتا للفرزدق على أنه من "جيد الاستطراد" وهو قوله:

كَأَنَّ فِقَاحَ الأُسْدِ حَوْلَ ابنِ مَسْمَعٍ

إِذَا اجْتَمَعُوا أفواهُ بَكْرِ بنِ وَائِلِ

وأضاف أن جريرا أربى على هذا وزاد بقوله:

لَمَّا وَضَعْتَ على الفرزدق مِيْسَمِي

وَضَعَا البَعِيثُ جَدَعْتَ أَنْفَ الأَخْطَلِ

"فهجا واحداً واستطرد باثنين"[٢٦].

وليس فى الشاهدين مايدل - بأى وجه - على المفهوم الذى اجتهد فى تحديده. ففى بيت الفرزدق تشبيه اكتمل طرفاه بذكر بكر بن وائل، وفى بيت جرير تأكيد لغلبته خصومه.

ويتضح تخلى ابن رشيق عن المفهوم الاصطلاحى أكثر من ذلك فى عرضه لأبيات بكر بن النطاح التى يمدح فيها مالك بن طوق، وهى:

عَرَضْتُ عليها ما أرادَتْ مِنَ المُنَى ... لِتَرْضَى فقالتْ: قُمْ فَجِئْنِي بِكَوْكَبِ

فَقُلْتُ لَهَا: هـذا التَّعَنُّتُ كُلُّـهُ ... كَمَنْ يَشْتَهِي لَحْـمَ عَنْقَـاءَ مُغْـرِبِ

سَلِي كُـلَّ أَمْـرٍ يَسْتَقِيـمُ طِلابُـهُ ... ولاتَسْـأَلِي بَـادِرْ فِي كُـلِّ مَـذْهَبِ

فَأُقْسِمُ لو أصبحتَ فى عِزِّ مَـالِكٍ ... وقُـدْرَتِـهِ أَعْيِي بِمَـا رُمْـتَ مَطْلَبِي

فَتـىً شَقِيَـتْ أَمْوَالُـهُ بِعَفَـاتِـهِ ... كَمَـا شَقِيَـتْ عِيسٌ بِأَرْمَـاحِ تَغْلِبِ

فقد قال فيها: "فهذا مليح"، أوله خروج وآخره استطراد ، وملاحته أن مالكا من بنى تغلب، فصار الاستطراد زيادة فى مدحه(٢٧).

وهو يقصد أن الشاعر خرج من الغزل إلى المدح ثم تمادى فى المدح، وسمى هذا التمادى "استطرادا". مع أنه، بالمفهوم الاصطلاحى الذى سبق أن حدده، "خروج" فحسب. مما يؤكد أنه يستخدم اللفظ بدلالته اللغوية العامة.

الثانى: أنه استخدام لفظة "التخلص" فى الجزء الأول من "العمدة" لوصف خروج الشاعر من معنى إلى غيره ثم العودة إلى الأول. ولكنه لم يسم هذا الشكل "استطرادا" بل سماه "تخلصا". مع أنه هو الصورة المثلى للاستطراد حسب تعريفه الذى ورد فى باب الاستطراد فى الجزء الثانى من "العمدة".

قال: وأولى الشعر بأن يسمى تخلصا ماتخلص فيه الشاعر من معنى إلي معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ فى غيره، ثم رجع إلي ماكان فيه. كقول النابغة الذبيانى آخر قصدة اعتذر بها إلى النعمان بن المنذر:

وكَفَفْتُ مِنِّى عَبْرَةً فَرَدَدْتُهَا ... إِلى النَّحْرِ مِنْها مُسْتَهِلٌّ وَدَامِعُ
عَلَى حِينِ عاتَبْتُ المَشِيبَ عَلَى الصِّبَا ... وقلتُ أَلَمَّا أَصْحُ والشَّيْبُ وازِعُ

ثم تخلص إلى الاعتذار، فقال:

ولَكِنَّ هَمًّا دُونَ ذَلك شَاغِلٌ ... مَكَانَ الشُّغَافِ تَبْتَغِيه الأَصَابِعُ
وَعِيدُ أَبِى قَابُوسَ فى غَيْرِ كُنْهِهِ ... أَتَانِى ودُونِى رَاكِسٌ فالضَّوَاجِعُ

ثم وصف حاله عندما سمع من ذلك، فقال:

فَبِتُّ كَأَنِّىَ سَاوَرَتْنِى ضَئِيلَةٌ ... مِنَ الرُّقْشِ فى أَنْيَابِهَا السُّمُّ نَاقِعُ
يُسَهَّدُ فى لَيْلِ التَّمَامِ سَلِيمُهَا ... لِحَلْىِ النِّسَاءِ فى يَدَيْهِ قَعَاقِعُ
تُنَاذِرُهَا الرَّاقُونَ مِنْ سُوءِ سُمِّهَا ... تُطَلِّقُهُ طَوْرًا وطَوْرًا تُرَاجِعُ

فوصف الحية والسليم الذى شبه به نفسه ما شاء، ثم تخلص إلى الاعتذار الذى كان فيه فقال:

أَتَانِى - أَبَيْتَ اللَّعْنَ - أَنَّكَ لُمْتَنِى ... وتلكَ الَّتِى تَسْتَكُّ مِنْها المَسَامِعُ(٢٨)

وكان الأولى أن يسمى هذا الشكل من تتابع المعانى "استطرادا" لا "تخلصا" استناداً إلى أن الاستطراد يتعلق بالتركيب الكلى للمعانى فى القصيدة، وينطبق تماما على هذا الشكل من الخروج والعودة. بينما التخلص موقف جزئى لاينظر فيه إلا إلى براعة الشاعر فى الانتقال من جزء إلى جزء فحسب.

والتفسير المحتمل لهذا التناقض الذى وقع فيه ابن رشيق أنه نقل بابى الاستطراد والتخلص عن كتاب "حلية المحاضرة" لأبى على الحاتمى كما نقل عنه كثيرا من الأفكار الأخرى ونص بنفسه على ذلك، ولكنه لم يراع وجود فرق بينهما - أى بين الحاتمى وابن رشيق - فى تعريف الاستطراد. وهو فرق يظهر بجلاء فى مطلع حديث كل منهما عن هذا الباب. فعلى حين كان الحاتمى يعرفه بأنه شروع الشاعر فى وصف شئ وهو يريد وصف غيره، بمعنى أن يكون الأول وسيلة إلى الثانى، أو يكون الثانى هو الغاية التى يتلطف الشاعر للوصول إليها بذكر الأول، فإننا نجد أن ابن رشيق يعرفه بأنه تحول عن المعنى الأول إلى معنى آخر ثم العودة إلى الأول.

ولما تعرض الحاتمى لباب التخلص عرض للشاهد الذى سبق ذكره للنابغة بوصفه نموذجا لحسن تخلص الشاعر من معنى إلى معنى. وكان هذا الشاهد متضمنا عودة الشاعر إلى المعنى الأول، ولم تكن لذلك دلالة ماعند الحاتمى. إلا أن ابن رشيق لما نقل هذا الشاهد فى "العمدة" وضعه فى باب "التخلص" فأصبح فى غير موضعه الصحيح، لأنه يمثل الاستطراد حسب تعريفه هو لاتعريف الحاتمى، وكان حقه أن يكون شاهداً على الاستطراد لاعلى التخلص. بينما كانت الشواهد فى كتاب الحاتمى، فى بابى الاستطراد والتخلص، مطابقة لمفهومه عنهما.

ومما ضاعف أثر الالتباس الذى وقع فى مفهوم "الاستطراد" عند البلاغيين بعامة وجود صور بلاغية تتضمن ذات الأساس البنائي له، ولكنها تحمل أسماء أخري مثل "الإدماج" و "التفريع" و "الاستثناء" و "الرجوع".

عرف العباسى فى معاهد التنصيص" الصورة الأخيرة وهى الرجوع "بقوله: "هو العوده إلى الكلام السابق بالنقض والإبطال لنكتة"[٣٩]. وكانت أولى

شواهده لذلك قصيدة زهير التى منها قوله:

إنَّ البَخِيلَ مَلُومٌ حيثُ كانَ ولَكِنَّ الجَوَادَ عَلَى عِلاَّتِهِ هَرِمُ

ولكن الذى أورده الشاعر فى الشطر الثانى لاينقض ماجاء فى الشطر الأول ولايبطله كما فى التعريف، وإنما يضيف إليه مايمكن أن يعد فرعا للمعنى الأصلى أى أنه لايخرج عن كونه صورة نمطية للاستطراد. والدليل على وجود التباس حقيقى ورود الشاهد ذاته عند ابن المعتز فى "حسن الخروج"[٣٠]، وعند الحاتمى والعلوى وابن حجة وابن أبى الإصبع فى "أحسن تخلص"[٣١]، وعند كل من الباقلانى وأسامة بن منقذ وابن رشيق فى "الاستطراد"[٣٢].

وبعد فإنه من الجلى الواضح أن استخلاص القيمة الجمالية للاستطراد من خلال هذه المصطلحات والتعريفات والتقسيمات أمر بالغ الصعوبة، ولامناص - أمام التشويش الذى ساد الفكر البلاغى فى هذه القضية - من مواجهة الشعر بشكل مباشر لتثبيت تصور قريب للذوق العربى الذي استجاب لهذا القسم الهام من أقسام البديع.

ونقطة البدء فى ذلك - فيما نتصور - هى النظر إلى الاستطراد وماشابهه على أنه ضرب من ضروب تشكيل المعاني فى الشعر، يستثير الإحساس الجمالى للسامع قبل الإدراك الذهنى عنده.

والواقع أن استقراء الشواهد التى وردت فى أبواب "الاستطراد" وماشابهه يكشف عن إمكانية تلخيص هذا الخليط من الشواهد ذات الأوصاف البلاغية المتعددة فى شكلين من أشكال التركيب الجمالى للمعانى. الأول: الاستطراد البسيط الذى يعتمد فقط على براعة الشاعر فى الانتقال من معنى إلى آخر انتقالا يسر السامع، وهذا هو الشكل الأكثر شيوعاً فى كتب البلاغة. الثانى: الاستطراد المركب الذى اقترحه ابن رشيق، ورأى فيه أن خروج الشاعر من معنى إلى معنىً آخر لابد أن ينتهى بالعودة إلى المعنى الأول والاستمرار فيه.

وثمة ملاحظة هامة فى دراسة هذين الشكلين، هى أننا مضطرون إلى ألاّ نقف بالبحث عند حدود أبواب "الاستطراد" وحدها، نظراً لاختلال المصطلح بين البلاغيين كما تقدم. بالإضافة إلى ورود الشواهد الواحدة تحت عنوانات

متعددة. ولاشك أن منطق الاستقراء وإن كان يقتضينا الالتزام بحرفية دلالة الشواهد، حسب توجه البحث، فإنه لايقتضينا الالتزام بحرفية مصطلحات البلاغيين.

الشكل الأول:

الاستطراد البسيط

ظاهرة متكررة تظهر دائما خلف صورة الاستطراد فى البلاغة العربية، هى ثنائية التركيب، أى وجود المعنى والمعنى المقابل له على أية صورة من صور التقابل. ويبدو أن الثنائية هى الشكل الأولى لكل الأنماط التى اجتهد البلاغيون فى الكشف عنها فى محيط الشعر العربى كله. وما اختلافهم حول المصطلحات والشواهد فيما يبدو إلا بسبب تفاوتهم فى كيفية مقاربة هذه الثنائية ولكنهم - بغير شك - لايختلفون حول القيمة البلاغية الناتجة من إضافة معنى إلى معنى آخر، على نحو يتألق فيه أحدهما باقترانه بالآخر. وهذه هى أبسط صورة للاستطراد حسب الشواهد الواردة فى كتب البلاغة.

ولكن اقتران المعنيين لايمكن أن يكون عشوائيا، وإنما لابد من وجود ارتباط بينهما، أى أن يكون هناك وجه للانتقال من المستطرد منه إلى المستطرد إليه. وقد نبه ابن حجة الحموى إلى ذلك قائلا: "الاستطراد: أن تكون فى غرض من أغراض الشعر وتوهم أنك مستمر فيه ثم تخرج منه إلي غيره لمناسبة بينهما"[٣٣]، وذكر السبكى الملاحظة نفسها فقال: "الاستطراد: وهو الانتقال من معنى لمعنى آخر متصل به"[٣٤]، وكرر الفكرة فى باب التخلص قائلا: "التخلص: أى الخروج مما شبب الكلام به والتخلص إلى المقصود مما بُدئ به الكلام مع رعاية الملاءمة أى المناسبة بينهما"[٣٥]، وذكر شهاب الدين الحلبى فى "حسن التوسل" أن براعة التخلص ماثلة فى أن يكون التشبيب أو النسيب ممتزجاً بما بعده من مدح وغيره غير منفصل[٣٦].

ولاغرابة فى ذلك، فإن تطور الأذواق العربية قد أدى إلى خلق هذا العنصر الجمالى الذى يتمثل فى وجود المعنى الثانى الذى يبتدعه الشاعر لتقوية المعنى الأول، حتى لو كان المعنى الثانى هو المقصود منذ البداية، حسب فكرة أبى تمام

التى أوردها الحاتمى. وحتى لو كان مسوغ الانتقال لفظيا فحسب، لأن جمال التعبير ماثل فى حركة الانتقال وليس فى المعانى ذاتها.

ولاقتران المعانى على هذا النحو أنماط عديدة، حسب الشواهد التى وردت فى أبواب الاستطراد ومايتصل به كمايلى.

أولاً: نمط الطرفة

وهو من أكثر أشكال ثنائية المعنى وروداً فى أبواب الاستطراد. ويعتمد على الوصول إلى معنى من خلال تقديم معنى آخر يبدو وكأنه لا علاقة له به، ولكن براعة الشاعر تقف وراء تسويغ "الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به" كما قال الخطيب القزوينى فى "الإيضاح" ونقل عنه ابن حجة الحموى فى "خزانة الأدب"(٣٧).

ويأتى المعنى الأول بصورة توحى بأنه هو المقصود من الكلام كله، فإذا به فى نهاية المطاف ليس سوى تمهيد - ولوطال - لمعنى آخر يظهر أنه هو المقصود حقيقة، فكان السياق ينطوى على خدعة أو مفاجأة تسر السامع، أو "أطروفة" كما سماها ابن حمزة العلوى فى "الطراز"(٣٨). ولهذا السبب اشترط كل من ابن حجة الحموى وشهاب الدين الحلبى والنويرى وابن أبي الإصبع ألا يكون قد تقدم ذكر المستطرد به قبل نهاية الاستطراد(٣٩) والسر فى ذلك بالطبع هو تحقيق مفاجأة للسامع لم يكن يتوقعها.

ويكثر هذا النمط فى المدح والهجاء على الخصوص. وأول من ادخله فى باب "الاستطراد" أبو تمام، فى رواية الحاتمى التى نقلها عنه غير واحد من البلاغيين حسب ماتقدم. والشاهد عليه قول أبى تمام فى هجاء عثمان بن إدريس الشامى:

وسَابِحٍ هَطْلِ التَّعْدَاءِ هَتَّانِ .... الأبيات

فقد بدأ المقطوعة بوصف الفرس، وقطع فى الوصف ثلاثة أبيات وفى نهاية البيت الرابع تحول إلى المعنى الآخر وهو هجاء عثمان.

واحتذى البحترى حذو أبى تمام فى استخدام نمط الطرفة فى الهجاء، وابتدأ

أيضا بوصف الفرس ثم تحول إلي ذم خصم ممدوحه، فقال:

وَأَغَرَّ فى الزَّمَنِ البَهِيمِ مُحَجَّلِ ... قَدْ رُحْتُ مِنْهُ على أَغَرَّ مُحَجَّلِ
كـالهَيْكَـلِ الجِنِّـىِّ، إلاَّ أنَّـه ... فى الحُسْنِ جاءَ كَصُورَةٍ فى هَيْكَـلِ
مَلَكَ العُيُونَ فإنْ بَدَا أعْطَيْتَـهُ ... نَظَرَ المُحِبِّ إلي الحَبِيبِ المُقْبِـلِ
ما إنْ يَعَافُ قَذىً ولَوْ أوْرَدْتَـهُ ... يَوْمـاً خَلائِقَ حَمْـدَوَيْـهِ الأحْوَلِ(٤٠)

وهكذا تحول التخلص التقليدى من النسيب إلى المدح فى العصر العباسى بالتدريج من مجرد انتقال بارع من المقدمة الجاهلية إلى مابعدها، إلى طرفة ثنائية المعنى، يفتن فيها الشاعر فى إظهار جمال الانتقال من معنى معين - قد لايكون النسيب بالضرورة - إلى المدح أو الهجاء. من ذلك انتقال محمد بن وهيب من الخمريات إلى المدح فى قوله:

مـازَالَ يُلْثِمَنِى مَرَاشِفَـهُ ... وَيُعِلُّنِى الإبْرِيقُ والقَـدَحُ
حَتَّى اسْتَرَدَّ اللَّيلُ خُلْعَتَهُ ... وَبَدَا خِلالَ سَوَادِهِ وَضَـحُ
وَبَدا الصَّبَـاحُ كأنَّ غُرَّتَـهُ ... وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ(٤١)

وانتقال أبى نواس من وصف الخمر أيضا إلى المدح فى قوله:

وإذا جَلَسْتَ إلى المُدَامِ وشُرْبِهـا ... فاجْعَلْ حَدِيثَكَ كُلَّهُ فى الكَاسِ
وإذَا نَزَعْتَ عَنِ الغَوَايَةِ فَلْيَكُنْ ... لِلَّـهِ ذَاكَ النَّزْعُ لا للنَّـاسِ
وإذا أرَدْتَ مَدِيحَ قَوْمٍ لَـمْ تَلُـمْ ... فى مَدْحِهِم فامْدَحْ بَنِي العَبَّاسِ(٤٢)

وانتقال على بن الجهم من وصف الليل إلى المدح فى قوله:

ولَيْلَةٍ كَحَلَـتْ بالنَّفْـسِ مُقْلَتَهَـا ... أَلْقَتْ قِنَاعَ الدُّجَى فى كُلِّ أخْدُودِ
قَدْ كادَ تُغْرِقُنِى أمْوَاجُ ظُلْمَتِها ... لَوْلا اقْتِبَـاسُ سَنَـا وَجْهِ ابنِ دَاوُدِ(٤٣)

وانتقال دعبل من وصف روض إلى المدح فى قوله:

ومَيْثاءَ خَضْراءَ زَرْبِيَّةٍ ... بِهَا النَّوْرُ يَلْمَعُ مِنْ كُلِّ فَنْ
ضَحُوكاً إذا لاعَبَتْهَا الرِّياحْ ... تَأَوَّدَ كالشَّارِبِ المُرْجَحِنْ
فَشَبَّهَ صَحْبِي نُوَّارَهَا ... بِيَرْبُوعِ كِسْرَى وَوَشْيِ اليَمَنْ
فَقُلْتُ: بَعُدْتُمْ، ولَكِنَّنِي ... أُشَبِّهُهُ بِجَنَابِ الحَسَنْ
فَتىً لا يَرَى المَالَ إلا العَطَا ... ولا الكَنْزَ إلاَّ اعْتِقَادَ المِنَنْ[٤٤]

وقد سبقهم الفرزدق إلى هذا الضرب المتحرر من ضروب الانتقال، فانتقل من وصف الرياح إلى المدح فى قوله:

وَرَكْبٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَطْلُبُ عِنْدَهُم ... لَهَا تِرَةً مِنْ جَذْبِهَا بِالعَصَائِبِ
سَرَوْا يَخْبِطُونَ اللَّيْلَ وَهْيَ تَلُفُّهُم ... إلى شِعْبِ الأَكْوارِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
إذَا أَنَسُوا نَاراً يقولُونَ لَيْتَهَا ... وَقَدْ حَضَرَتْ أَيْدِيَهُمْ نارُ غَالِبِ[٤٥]

وأورد القاضى الجرجانى فى "وساطته" شواهد مماثلة للمتنبى[٤٦]، كما أورد العباسى فى "معاهد التنصيص" أمثلة أخرى لشعراء متعددين فى مقطوعات طويلة[٤٧].

ثانيا: نمط التشبيه

التشبيه بطبيعته يقوم على اقتران عنصرين من عناصر التشكيل اللغوى اقترانا له وجه معنوى. ولو نظرنا إلي الكثرة الغالبة من شواهد الاستطراد لوجدناها الوانا عديدة من التشبيه.. وبناء على ذلك فقد كان المنطقى أن تكون التشبيهات كلها استطرادات. وهذا بالفعل ماكشف عنه أربعة من المتأخرين هم النويرى فى "نهاية الأرب" وشهاب الدين الحلبى فى "حسن التوسل إلى صناعة الترسل" وابن حجة الحموى فى "خزانة الأدب" وابن أبى الإصبع المصرى فى "تحرير التحبير" وأورد الأربعة عبارة واحدة فى باب "الاستطراد" هى: "أن يكون المتكلم فى معنى فيخرج منه بطريق التشبيه أو الشرط أو الإخبار أو غير ذلك إلى معنى آخر يتضمن مدحا أو هجواً أو وصفا"[٤٨].

وذكر ابن حجة الحموى شاهدا على ذلك هو قول صفى الدين الحلى فى

بديعيته:

كَأَنَّ آناءَ لَيْلِى فى تَطَاوُلِهَا تَسْوِيفُ كَاذِبِ آمالِي بِقُرْبِهِمُ

وأضاف ملاحظة رآها جديرة بالاهتمام في هذا اللون من الاستطراد وهى أن أداة التشبيه ينبغى أن تكون مع المستطرد به فى آخر الكلام لا فى أوله كقول السرى الرفّاء:

لَنَا رَوْضَةٌ بالدَّار صِيغَ لِزَهْرِهَا قلائِدُ مِنْ حَلْيِ النَّدَى وشُنُوفُ
يَمُرُّ بِنَا فيها إذا ما تَبَسَّمَتْ نَسِيمٌ كَعَقْلِ الخَالِدِيِّ ضَعِيفُ[٤٩]

وقد أبدى ابن حجة الحموى كثيرا من الإعجاب بعلاقة التشبيه التى تكون استطراداً فعندما ذكر قول ابن جلنك فى هجاء قاضى القضاة كمال الدين بن الزملكانى:

لِلّهِ بُسْتَانٌ حَلَلْنَا دَوْحَهُ فى جَنَّةٍ قَدْ فُتِّحَتْ أَبْوابُها
والبانُ تَحْسَبُهَا سَنَافِيراً رَأَتْ قَاضِي القُضَاةِ فَنَفَّشَتْ أَذْنَابَهَا

أضاف قائلا: "فاستطراده من وصف البستان وتشبيه البان التشبيه المخترع إلى هجو قاضى القضاة مُرَقِّصٌ عند سماعه"[٥٠].

أما سائر البلاغيين فاكتفوا بإيراد نماذج من التشبيه فى إطار أبواب الاستطراد دون الإشارة إلى أن جوهرها الحقيقى هو التشبيه. من ذلك بيت الفرزدق السابق ذكره:

كَأَنَّ فِقَاحَ الأُسْدِ حَوْلَ ابنِ مَسْمَعٍ إذَا اجْتَمَعُوا أفواهُ بَكْرِ بنِ وَائِلِ

فقد أورده الحاتمى فى باب الاستطراد، وذكر أن أبا تمام أخذ فكرة الاستطراد ذاتها منه، دون الإشارة من قريب أو بعيد إلى استناد الشاهد على علاقة تشبيه[٥١]. وقال الحصرى فى "زهر الآداب" إن الاستطراد قد أعجب به المحدثون، وتخيلوا أنهم لم يسبقوا إليه، ولكن الفرزدق تقدمهم بذكر البيت السابق[٥٢].

ومما أورده البلاغيون فى باب الاستطراد من التشبيهات دون محاولة الربط

بينها قول بشار:

فَمَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ حتى كَأَننا مِنَ العِيِّ نَحْكِي أَحْمَدَ بنَ هِشَامٍ[٥٣]

وقول شاعر:

أيامَ غُصْنِ الشَّبَابِ يَهْتَزُّكَا لـ أَسْمَرِ فى رَاحَةِ ابنِ حَمَّادِ[٥٤]

وقال البحترى:

كَأَنَّ سَنَاهَا بالعَشِيِّ لِصَحْبِهَا تَبَلُّجُ عيسى حينَ يَلْفُظُ بالوَعْدِ[٥٥]

وهكذا يبقى البلاغيون الأربعة السالف ذكرهم هم وحدهم الذين أدركوا أن الاستطراد يقوم على أساس علاقة التشبيه، ضمن علاقات أخرى تربط بين المعانى.

ثالثا: نمط التداعى

من أنماط "الاستطراد" الشائعة نمط تقترن فيه المعانى بناء على علاقة ارتباط حر، توجهه المؤثرات النفسية لا الضرورات الذهنية، ويمكن أن نطلق عليه "نمط التداعى" والتداعى Association بهذا المفهوم حالة من حالات عمل الذهن تحدث حين تستدعى حالة نفسية حالة أخرى مختلفة، وهذه تستدعى ثالثة، وهكذا تتكون سلسلة من الأفكار التى قد يكون بينها رابطة ظاهرة أو قد لايكون، وذلك بسبب تعدد المنبهات الخارجية للذهن واختلافها[٥٦].

وبهذا يكون "التداعى" أقرب إلى طبيعة الشعر، لما فيه من قدر كبير من التلقائية،وبذا يختلف عن "الاستدعاء" recall الذى هو عمل يستقل به الذهن بإرادة تامة لاستغلال المادة المحفوظة فى الذاكرة.

ونستطيع أن نبنى على ذلك أن "التداعى" الخاضع للمؤثرات النفسية، يربط بين أشياء لايقبل الذهن أن يربط بينها على أساس "الاستدعاء".

وقد استخدم ريدلى M.R. Ridly أسلوب "التداعى" فى تحليله لشعر كيتس Keats، وقال إن الأفكار تتداعى فى الشعر على أساس (١- التلازم) (٢- التشابه) (٣-التضاد)[٥٧].

وما أشبه ذلك التصور لتداعى الأفكار بما قاله البلاغيون العرب الأربعة سالفو الذكر (النويرى وابن حجة الحموى وشهاب الدين الحلبى وابن أبى الإصبع المصرى) من أن "الاستطراد" يتحقق حين يكون المتكلم فى معنى فيخرج منه بطريق (١- التشبيه) أو (٢- الشرط) أو (٣- الإخبار) أو غير ذلك، على نحو ماسبق فى "نمط التشبيه" فكلامهم متفق مع "ريدلى" فى عنصرين على الأقل هما التشبيه والشرط (يقابله "التلازم" عند ريدلى).

وإذا أردنا شواهد من البلاغة العربية على أقسام التداعى طبقا لتقسيم "ريدلى" فإننا نجدها متحققة على النحو التالى:

١- التداعى على أساس "التلازم" منه قول جرير:

لَمَّا وَضَعْتُ على الفرزدق مِيْسَمِى وَضَعًا البَعِيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الأَخْطَلِ

وهو من شواهد الاستطراد في "حلية المحاضرة" و "العمدة" و "البديع فى نقد الشعر"(٥٨).

وقد اتخذت العلاقات فى البيت شكل المعنى الذى تتداعى إليه معان أخرى ملازمة له. فالمعنى الأول "قهر الفرزدق" استدعى معنى ثانيا هو "خضوع البعيث" ثم معنى ثالثا هو "إذلال الأخطل". ولما كان التداعى مزدوجا فقد هلل البلاغيون له، وقال عنه الحاتمى إن قائله - جريرا - "قد حثا فى وجوه السابقين إلى هذا المعنى فضلا عمن تلاهم"(٥٩).

وفى الشاهد معنى "الشرط" أيضا، على تقسيم البلاغيين العرب لأسس الاستطراد حسب ماتقدم. فإن قهر الفرزدق كان شرطاً لإذلال الأخطل.

٢- التداعى على أساس "التشابه". ومن أمثلته الواردة فى أبواب الاستطراد قول امرئ القيس:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِى الدِّيَارَ كما بَكَى ابنُ حِذَامِ(٦٠)

وقول بكر بن النطاح:

فَتًى شَقِيَتْ أَمْوَالُـهُ بِنَوَالِـهِ كَمَا شَقِيَتْ بَكْرٌ بِأَرْمَاحِ تَغْلِبِ(٦١)

ولاشك أننا نستطيع وضع كل شواهد الاستطراد القائم على التشبيه، والتى سلف عرضها فى "نمط التشبيه" داخل هذا الضرب من التداعى، لأن قيام علاقة التشبيه الأدبى لايتم أصلا بغير سلسلة من التداعيات النفسية المستندة إلى تجربة الشاعر. ولكن التشبيه ليس إلا جزءاً من التداعى وليس هو التداعى نفسه، فكل تشبيه تداع وليس كل تداع تشبيها.

٢- التداعى على أساس "التضاد"

منه قول السموأل، الذى عدة البلاغيون أصل الاستطراد:

وإنّا لقَومٌ ما نَرَى القَتْلَ سُبّةً إذا ما رآتْهُ عَامِرٌ وسَلُولُ[٦٢]

فالفخر بالقبيلة يقابله ذم الخصوم، ولما كان الشئ يستدعى فى الذهن نقيضه فإن ذم الخصوم فى البيت يصبح تداعيا بالتضاد مع المعنى الأول وهو الفخر.

ومن الباب نفسه - تداعى الأضداد - قول زهير:

إنَّ البَخِيلَ مَلُومٌ حَيثُ كانَ ولكنَّ الجَوادَ على عِلاّتِهِ هَرِمُ[٦٣]

وهو من شواهد الاستطراد الكثيرة الورود فى كتب البلاغة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأقسام ماذكره البلاغيون العرب الأربعة وهو "الإخبار" لأنه إذا جاء فى صورة استطراد يصبح من ضروب التداعى.

مثل قول حسان بن ثابت:

إنْ كُنْتِ كاذِبَةَ الذّى حَدّثْتِنِى فَنَجَوْتِ مَنْجَى الحارِثِ بنِ هِشَامِ
تَرَكَ الأحِبَّةَ أنْ يُقَاتِلَ دُونَهُمْ ونَجَا بِرَأسِ طِمِرَّةٍ ولِجَامِ[٦٤]

فإن الكذب الذى أنجى المخاطبة لايستدعى للذهن شيئا محدداً، غير أن المعنى الذى تداعى إلى ذهن الشاعر هو هرب الحارث بن هشام فى الحرب على ظهر جواد وتركه أحباءه. وهذا المعنى الثانى لايستدعيه المعنى الأول إلا باختيار الشاعر، وقد اختار الشاعر الإخبار عن الواقعة المذكورة. وبذا تحولت علاقة الاستطراد إلى تداعى معان على أساس الإخبار كما ذكر البلاغيون.

ولاشك أن ارتباط المعنيين بأية صورة من صور الارتباط فى الاستطراد

البسيط ضرورى لإحداث التأثير الجمالى، فإن غاب الارتباط بين المعنيين ضاعت القيمة الجمالية للاستطراد. ومن الأمثل على هذا الغياب قول البحترى:

لَوْلاَ الرَّجَاءُ لَمُتُّ مِنْ أَلَمِ الهَوَى ... لَكِنَّ قَلْبِيَ بالرَجَاءِ مُوَكَّلُ

إِنَّ الرَّعِيَّـةَ لَـمْ تَزَلْ فى سِيـرَةٍ ... عُمَرِيَّةٍ مُذْ ساسَهَا المُتَوَكِّلُ[٦٥]

فقد انتقل من النسيب فى البيت الأول إلى المديح فى البيت الثانى دون ربط بينهما، ولذلك أطلق ابن رشيق على هذا الشكل بحق اسم "الطفر والانقطاع"[٦٦] وسماه كل من السبكى وابن حجة الحموى "الاقتضاب"[٦٧].

وهذا يؤكد ماسبق قوله من أن الانتقال وحده لايكفى لإيجاد استطراد مؤثر من وجهة نظر البلاغة العربية، ذلك أنه لابد أن يكون الانتقال من معنى إلى آخر سائغا لايؤدى إلى تعثر التدفق التشكيلى للمعانى. ومع ذلك فإن كثيراً من الشعراء فى القرن الثالث لم يكونوا يلتزمون ذلك، وذاع فى قصائدهم الطفر والانقطاع، وبخاصة قصائد المديح. من ذلك أن ابن الرومى مدح أبا جعفر أحمد بن محمد وإلى الكوفة بقصيدة بدأت بثلاثة وعشرين بيتا فى الغزل أعقبها مباشرة بقوله:

دَعْ مِنْ قَوافِيكَ ما يَكْفِيكَ إِنَّ لَهَا

فِي مَدْحِ أَحْمَدَ إِعْنَاقًا وإِيجَافًا[٦٨]

وهى وإن تكن طريقة أقرب إلى نهج الجاهلين فى بناء قصائدهم، ومن ثم تتفق مع الذوق القديم، فإنها لاتتفق مع التطور الذى أدركه العرب في العصر العباسى ودفعهم إلى ابتكار صور من القول تعبر عن مشاعرهم الفنية التى نمت فى ظل حضارات الأمصار المفتوحة.

ومن الباب نفسه قول أبى تمام فى المدح، الذى سبقه حديث الشيب:

لَوْ رَأَى اللهُ أَنَّ فى الشَّيْبِ خَيْرًا ... جَاوَرَتْهُ الأَبْرَارُ فى الخُلْدِ شِيبَا

كُلُّ يـومٍ تُبْـدى صُرُوفُ اللَّيـالى ... خُلْقًا مِنْ أَبى سَعِيـدَ غَرِيبَـا[٦٩]

فليس هنا أدنى ارتباط بين ذم الشيب ومدح أبى سعيد.

الشكل الثانى

الاستطراد المركب

أسلفنا أن ابن رشيق قد اقترح صيغة للاستطراد ذات بنية مركبة أخذها عنه اللاحقون. فقال فى تعريف الاستطراد: "أن يرى الشاعر أنه فى وصف شئ، وهو إنما يريد غيره. فإن قطع أو رجع إلى ماكان فيه فذلك استطراد"(٧٠). ووافقه ابن بسام على الصيغة ذاتها بشكل أوضح فقال: "وحقيقة الاستطراد عندهم أن يرى الشاعر أنه يريد مدحا وهو إنما يريد غيره، فإن قطع ورجع إلى ماكان فيه فهو الاستطراد الحقيقى"(٧١).

وقال يحيى بن حمزة العلوى فى معنى الاستطراد: "أن يشرع المتكلم فى شئ من فنون الكلام ثم يستمر عليه فيخرج إلى غيره، ثم يرجع إلى ماكان عليه من قبل، فإن تمادى فهو الخروج، وإن عاد فهو الاستطراد"(٧٢). وحدده ابن حجة الحموى المعنى ذاته بقوله: "الاستطراد يشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأول وقطع الكلام بعد الاستطراد بدا"(٧٣).

وهذا هو الشكل الثاني للاستطراد الموجود فى البلاغة العربية، وهو أكثر حيوية وتأثيرا من الشكل الأول، لأن السياق بعد كل انتقال إلى معنى كان يعود إلى المعنى الأول. وهذه العودة خطوة إضافية لم تكن موجودة فى الاستطراد البسيط، وهى تساعد على تركيز الانفعال عن طريق اطراد المعنى الأول واستمراره، بموازرة معان أخرى تأتى بعده لتؤكده وتعمق أثره فى نفس السامع.

وقد سلفت الإشارة إلى أن أغلب البلاغيين ذهبوا إلى أن أول من ابتدع هذا اللون البديعى السموأل بن عاديا، وكل آخر تبع له. والشاهد على ذلك عندهم وعند غيرهم قوله:

وإنا لقومٌ مانرى القتلَ سُبّةً ... إذا ما رأته عامرٌ وسلولُ
يُقرّبُ حُبُّ الموتِ آجالَنا لنا ... وتكرهُهُ آجالُهم فتطولُ

فقد فخر بقبيلته فى الشطرين الأولين من البيتين، وذم عامراً وسلولا فى

الشطرين الآخرين.

ولكن البلاغيين اختلفوا حول الدلالة البلاغية لهذا الشاهد، وانقسموا إلى فريقين:

الأول: ذهب إلى أن الشاعر قد قصد أصلا إلى ذم خصومه فتوسل بالمعنى الأول "الفخر" وصولا إلى تلك الغاية، فأظهر أنه يفخر بقبيلته وهو يريد ذم خصومه ومن هذا الفريق الحاتمى فى "حلية المحاضرة"[٧٤]، والحصرى فى "زهر الآداب"[٧٥] وأسامة من منقذ فى "البديع فى نقد الشعر"[٧٦]، والعباسى فى "معاهد التنصيص"[٧٧].

الثانى: ذهب إلى أن الشاعر لم يقصد بذكر المعنى الأول التوسل إلى ذكر الثانى، وهو رأى القزوينى فى "الإيضاح"[٧٨]، وأنه حينما انتقل إلى المعنى الثانى قطع الكلام فيه ورجع إلى الأول، وهو رأى ابن رشيق فى "العمدة"[٧٩]، وابن بسام فى "الذخيرة"[٨٠]، وابن حجة الحموى فى "خزانة الأدب"[٨١]، والسبكى فى "عروس الأفراح"[٨٢]. مما يوحى بأن المعنى الأول - لا الثانى هو المقصود من انتقالات الشاعر.

وإذا راجعنا الأبيات الأخرى فى قصيدة السموأل التى جاء منها بيتا الشاهد[٨٣]، فإننا نجدها تدور حول معنى أساسى هو الفخر بالقبيلة، ينتقل منه انتقالات متتابعة إلي معان أخرى ثم يعود إلى هذا المعنى الأساسى، وليس لذلك من غاية ظاهرة سوى إثراء هذا المعنى.

فكأن دلالة الشاهد تقتصر عند الفريق الأول على جزئية الانتقال من معنى إلى آخر وتمتد عن الفريق الثانى إلى تقوية المعنى الأساسى فى القصيدة بالاستطراد إلى معان أخرى ثم الرجوع إليه. والاختلاف بينهما ليس هيّنا كما هو ظاهر، ويتعلق بطبيعة الأثر الجمالى كما سوف يتضح.

ولكن المشكلة الحقيقية هى أن الفريق الثانى لم يحاول تأصيل فكرته عن الاستطراد وتأييدها بالشواهد الكافية، كما فعل الفريق الأول. وتوقفت فكرة ابن رشيق عن الاستطراد عند وصف حركة "القطع والرجوع" وتبعه ابن بسام، دون أن يقدم أى منهما شواهد مباشرة على ذلك سوى أبيات السموأل. بينما

ساد مفهوم الفريق الأول سائر كتب البلاغة وكثرت فيه الشواهد بشكل واضح.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن ابن رشيق تخلى عن مفهوم المصطلح كما وضعه هو وأطلق كلمة "استطراد" على الشواهد الشائعة التى تقف عند حد الانتقال الجزئى وهى لاتتفق جميعا مع فكرة "القطع والرجوع" التى عدّها جوهر الاستطراد والمميز الدقيق بينه وبين التخلص. وعندما ذكر فى "العمدة" شاهداً تنطبق عليه هذا الفكرة-وهو اعتذار النابغة - لم يذكره بوصفه شاهدا على "الاستطراد" بل شاهدا على "التخلص"[٨٤].

ولكن "التخلص" كما تقدم، موقف جزئى انتقالى لايمكن مقارنته بالحركة المركبة للاستطراد كما عرّفه ابن رشيق نفسه.

وليست ثمة صعوبة كبيرة فى تفسير شيوع "التخلص" أو "الخروج" وندرة "الاستطراد" بالمفهوم المركب. فالنوع الأول ثمرة تطور أدخله العرب فى العصر العباسى على تركيب القصيدة التى تتكون من مقدمة موضوعها النسيب إلى مضمون منفصل عنها، موضوعه أغراض أخرى أهمها المدح. وعندما لم تنجح ضغوط الحضارة فى جعل العرب يقبلون التخلى عن المقدمة، قام الشعراء بادخال تعديل عليها يستجيب لدواعى التطور ولكنه لايلغى المقدمة، ويتمثل فى ربطها بما بعدها برابطة سياقية تساعد على استمرار الأثر الجمالى دون "طفر" أو "انقطاع" كما قال ابن رشيق. أو دون "اقتضاب" كما قال آخرون.

وأما ندرة "الاستطراد المركب"، رغم إدراك البلاغيين لأساسه التركيبى إدراكا واضحا، فربما تكون راجعة إلى أنه يمثل نمطا جماليا مختلفا كل الاختلاف عن "نمط الاستطراد البسيط"، بل هو يكاد أن يكون مناقضا لطبيعة الذوق العربى المؤتلف جماليا مع التراكيب المتجزئة. ومع ذلك فلا نعدم بعض الشواهد الدالة عليه، وقد ذكر ابن حمزة العلوى فى "الطراز" شاهدا من القرآن الكريم على ذلك هو قوله تعالى" (أقم الصلاة لدلوك الشمس إلى غسق الليل وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهوداً ومن الليل فتهجد به نافلة لك)[٨٥]، فقد قال بشأنه: "فقوله (وقرآن الفجر) من الاستطراد الرائق لأنه خرج من ذكر الليل[٨٦] إلى ذكر قرآن الفجر ثم عاد بعده إلى الليل. وهذه هى فائدة

الاستطراد وحقيقته" ومن ذلك أيضا قصيدة أبى تمام فى مدح أبى الحسين محمد بن الهيثم، فقد بدأها بالغزل فقال:

أَسْقَى طُلُولَهُـم أَجَـشُّ هَزِيـمُ وَعَدَتْ عَلَيْهِمْ نُضْرَةٌ ونَعِيمُ
جَادَتْ مَعَاهِدُهُمْ عِهَادَ سَحَابَةٍ مَاعَهْدُهَا عندَ الدِّيارِ ذَمِيمُ

ثم تخلص إلى المدح فأحسن كل الإحسان كما قال الحاتمى، فقال:

لا والذى هُوَ عَالِمٌ أَنَّ النَّوَى صَبْرٌ وأَنَّ أَبَا الحَسَنِ كَرِيمُ

ثم عاد إلى الغزل فقال:

مازِلْتُ عَنْ سَنَنِ الوِدَادِ ولاغَدَتْ نَفْسِى على إِلْفِ سِوَاكَ تَحُومُ

وأخيرا عاد إلى المدح فقال:

لِمُحَمَّدِ بنِ الهَيْثَمِ بـنِ شَبَابَـةَ مَجْدٌ إِلى جَنْبِ السِّمَاكِ مُقِيمُ
مَلِكٌ إِذَا نُسِبَ النَّدَى مِنْ مُلْتَقَى طَرَفَيْهِ فَهْوَ لَـهُ أَخٌ وحَمِيـمُ[٨٧]

وترتيب الأبيات على هذا النحو يجعلها شاهداً على الاستطراد المركب، طبقا لما ذهب إليه أغلب البلاغيين، غير أن الحاتمى لم ير فيها سوى "حسن تخلص" فوضعها فى هذا الباب.

وقد ذهب الدكتور غنيمى هلال إلى أن هذا الشكل للاستطراد هو الشكل الصحيح، وأن الاستطراد لايعد من وجوه البلاغة إلا إذا كان المعنى موصولا غير منقطع، وأن اطلاق "حسن الاستطراد" فى غير هذا مناف تمام المنافاة لجودة التأليف فى الشعر وغيره كما يفهمه عصرنا[٨٨].

ولكننا نتحفظ على هذا المقولة، فلاشك أن هناك شبه إجماع بين البلاغيين على أن الانتقال الجزئى بين معنيين يعد من باب "الاستطراد" ولكنه "استطراد بسيط" كما حاولنا تصنيفه، يقابله "الاستطراد المركب" الذى عرفته البلاغة العربية حق المعرفة، ووصفه غير واحد من البلاغيين وصفا دقيقا. لكن الشواهد الإبداعية عليه هى من القلة بحيث لاتجعلنا نسارع إلى القول بأنها هى الشكل "الصحيح" له وأن غيره مناف تمام المنافاة لجودة التأليف فى الشعر. فهذا لم

يكن متحققا فى التاريخ الإبداعى عند العرب، ولايسوغ أن ندعيه عن طريق محاكمة الذوق العربى القديم بذوق حديث.

وإذا كنا قد استطعنا على هذا النحو استخلاص شكلين للاستطراد، هما الشكل البسيط والشكل المركب، فإنه فى وسعنا أن ننتقل إلى الخطوة التالية وهى تحديد القيمة الجمالية لكل منهما.

أ- جمال الاستطراد البسيط

ينحصر الجمال البلاغى للاستطراد البسيط فى حدود حالة الارتباط بين معنى وآخر، بحيث يكوِّن المعينان وحدة مكتفية بذاتها.

وهذا هو الشكل الذى يتوافق تماما مع الذوق العربى، الذى كان ينزع إلى تأليف إبداعاته، فى كل حالاتها وألوانها، على هيئة وحدات صغيرة مكتفية بنفسها هى "الأبيات الشعرية" حتى تصبح القصيدة قابلة لإضافة مالانهاية له من هذه الوحدات دون إخلال بالإشباع الجمالى.

وإذا تضخمت البنية الزخرفية ولم تعد وحدة صغيرة، فقدت جمالها وخرجت عن طبيعة الذوق العربى. وهذا ماعبر عنه يحيى بن حمزة العلوى حين قال إن "التخلصات الطويلة" ويعنى بها مقدمات النسيب التى يزيد طولها عن الحد الذى يحتمله الذوق، وإن كانت موجودة فى قصائد المدح فإن "البراعة ما وجد من التخلص الرائق فى الكلام القصير"[٨٩].

وقد تحققت النزعة إلى تكوين وحدات صغيرة مكتفية بذاتها فى فن آخر للعرب هو فن زخرفة المساجد والمبانى المعروف باسم فن "الأرابيسك"، حيث تتكرر الوحدات الزخرفية إلى مالا نهاية، مع اتصافها بصفة أساسية هى الاكتفاء الذاتى. يقول جاستون فييت Gaston Viete فى تحليله للزخارف الموجودة فى بعض المنابر الخشبية: "أنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتابينة الأشكال، جمعت بعضها إلى بعض، وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لاتؤدى دورا فى الشكل العام، وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق، حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو

يتضاءل. ففى الحق إن تجميع تلك العناصر لايجعل منها وحدة حقيقية[٩٠].

ولكننا لاتستطيع أن نسلم بكل ماجاء فى عبارة "جاستون فييت" ولايمكن أن نعدها تشخيصا للذوق العربى فى الفنون التشكيلية بله الشعر. لأن الاكتفاء الذاتى فى وحدات الزخرف العربى لايعني أنها بلاوظيفة مؤثرة فى الشكل العام، فلاشك أن تراصّها بصورة دون أخرى يخلق انطباعا عاما يعلو على الانطباعات الناجمة عن الجزئيات. يقول "هنرى فوسيون" إن الزخارف الإسلامية تنطلق عبرَ خطوطها حياةً متدفقة تؤلف تكوينات تتكاثر وتتزايد مفترقة مرة ومجتمعة مرات، وكأن هناك روحا هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات حينا وتباعد بينها حينا آخر[٩١].

وهكذا فالتقابل بين الزخرف العربى والاستطراد البسيط يبدأ من داخل الوحدة الجمالية ذاتها، فالاكتفاء الذاتى فى فن الزخرف يقابله الارتباط بين المعانى فى الاستطراد. إلا أن وجود حياة متدفقة فى الزخارف المتراصة لايقابله فى الشعر سوى ماسعى إليه الشعراء من ايجاد علاقة سائغة بين المستطرد منه والمستطرد إليه.

ولكن الذى لاشك فيه أن جمال الفن العربى، سواء فى زخارف الأرابيسك أو فى الاستطراد البسيط، لايفرزه التفكك والتشتت الذى أوحت به عبارة "جاستون فييت".

وهناك خاصية أساسية أخرى فى الفن التشكيل بعامة والفن العربى بخاصة، تفيد فى فهم جمال الشكل الجزئى للاستطراد، هى خاصية "عدم التمثيل" أى عدم اعتماد التشكيل الجمالى على تشابهات بينه وبين عناصر من الواقع الخارجى، لأن الواقع الخارجى يتم تجريده تماما من دلالته الأصلية ويتحول إلى حركة مطلقة للخط على السطح ذى البعدين، تؤول بدورها إلى تشكيلات هندسية لاتعبيرية كما يقول "ارنست دييز" Ernst Diez[٩٢].

والاستطراد البسيط - فى المقابل - يعتمد على ركيزة جمالية أساسية، هى اقتران معنيين اقترانا يثير السرور بالانسجام الشكلى - لا الموضوعى- الذى أحدثه الشاعر بينهما. ولاقيمة للمدرك الذهنى للمعنيين فى ذاتهما، ولا وظيفة

له فى التأثير الجمالى ويتم اقتران هذين المعنيين بحيلة أسلوبية بحتة لا أساس لها من الواقع الخارجى. وقد رأينا فى نمط "الطرفة" أن الشاعر يتوصل إلى معنى مقصود بإيراد معنى آخر مختلف عنه تماما. مثل التوصل إلي الهجاء بوصف الفرس. أو التوصل إلى المدح بوصف الليل أو الخمر. وفى هذه الأحوال جميعا يتم الارتباط بين المعنيين بأهون الأسباب، ربما بلفظة أو بجانب لاوزن له من المعنى المرتبط. وما أشبه ذلك بوحدات الزخرف التى تترابط بواسطة تداخل ثانوى للخطوط.

والذى يسوغ ذلك، فى ميدان الشعر على الأقل، أن آلية "التداعى" الذى أسلفنا الإشارة إليه، تقرن من المعانى ما قد يبدو لمنطق العقل أنها لاترتبط أصلا لأن التداعى بطبيعته يستند إلى دوافع نفسية من خلال المشابهة أو عدمها، كما يقول "رينيه ويليك"[٩٣]، أو يعمل من خلال التلازم أو التضاد كما قدمنا، مما ييسر خلق علاقات جمالية لاتتقيد بالواقع.

أما الخاصية الثالثة فى فن الزخرف العربى، وغيره من فنون الشعوب، فهى خاصية "تكرار الوحدات الزخرفية" والتكرار متحقق على المستوى الصوتى فى الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه بدقة ملحوظة. أما على المستوى البلاغى فإن التكرار لايتحقق بهذه الصورة الرتيبة، وعلى الأقل فإن الاستطراد المعتمد على تخلص الشاعر من مقدمة ما إلى مابعدها لايحقق هذه الخاصية لأن الشاعر لايكرر مقدمة القصيدة.

ولكن هناك من أنماط الاستطراد مايتحقق فيه ذلك، وهو النمط الذى يجمع بين خواص الاستطراد البسيط والاستطراد المركب معا، مثل قول السموأل:

تُعَيِّرُنَا أَنَّا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا ... فَقُلْتُ لها إِنَّ الكِرَامَ قليلُ
وما قَلَّ مَنْ كانتْ بَقَايَاهُ مِثْلَنَا ... شَبَابٌ تَسَامَى للعُلَى وكُهُولُ
وما ضَرَّنَا أَنَّا قَلِيلٌ وجَارُنَا ... عَزِيزٌ وجارُ الأَكْثَرِينَ ذَلِيلُ
فَنَحْنُ كَمَاءِ المُزْنِ ما فى نصابِنَا ... كَهَامٌ ولا فِينَا يُعَدُّ بَخِيلُ
وأَسْيَافُنَا فى كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ ... بها مِنْ قِرَاعِ الدَّارِعِينَ فُلُولُ
سَلِي إِنْ جَهِلْتِ النَّاسَ عَنَّا وعَنْهُمُ ... ولَيْسَ سَوَاءً عالِمٌ وجَهُولُ[٩٤]

إذ يتتابع الفخر فى الأشطار الأولى مع استطرادات "متكررة" فى الأشطار الثانية.

وقول ابن الزَّمَكْدَم[٩٥]:

وَلَيْلٍ كَرَجْعِ البَرْدِ قَعِيدِيَّ ظُلْمَةً ... وَبَرْدِ أَغَانِيهِ وَطُولِ قُرُونِهِ
سَرَيْتُ وَنَوْمِي فِيهِ نَوْمٌ مُشَرَّدٌ ... كَعَقْلِ سُلَيْمَانَ بنِ فَهْدٍ وَدِينِهِ
عَلَى أَوْلَقٍ فِيهِ التِفَاتٌ كَأَنَّهُ ... أَبُو صَالِحٍ فِي خَبْطِهِ وَجُنُونِهِ
إِلَى أَنْ بَدَا ضَوْءُ الصَّبَاحِ كَأَنَّهُ ... سَنَا وَجْهِ قَرْوَاشٍ وَضَوْءُ جَبِينِهِ

فهنا يستمر وصف الليل فى الأشطار الأولى، ويتكرر الاستطراد منه إلى معانى الهجاء والمدح فى الأشطار الثانية.

من ذلك يتضح أنه ليس فى وسعنا أن نضع كل خصائص الزخرف العربى فى مقابل "الاستطراد البسيط"، فما بينهما هو اشتراك فى جوانب واختلاف فى أخرى. فإذا كانا يشتركان في خواص الجزئيات وانسجامها الكلى، وفى عدم تمثيل الإبداع للواقع الخارجى، فإن الاستطراد البسيط لايتحقق فيه من خصائص الزخرف خاصتا "التكرار الإيقاعى الكامل" و "غياب شخصية المبدع"، وهما من الأمور الأساسية فيه. وليس هذا رجوعا عن دعوى التشابه بينهما، أو شكًا فى صدورهما عن حِسٍّ جمالى واحد، بل هو أدنى إلى تحديدٍ لمقدار هذا التشابه ووحدة الحس الجمالى ليس غير.

ب- جمال الاستطراد المركب

لقد اتضح لنا فيما تقدم أن تتابع المعانى فى شكل الاستطراد المركب" قائم على فكرة "القطع والرجوع" كما وصفها ابن رشيق وتبعه فيها بلاغيون كثيرون. فالشاعر حين يشرع فى معنى ماينتقل منه إلى آخر ثم يعود إلى الأول مرة ثانية، وهنا موطن الجمال فى الاستطراد كما تراه البلاغة العربية. وإذا كان ابن رشيق هو أول من أدرك هذا الشكل فإن من جاءوا بعده قد اجتهدوا فى شرح جوانبه وإبراز قيمته. وعندما ذكر ابن حجة الحموى بيت السموأل:

وَإِنَّا لَقَومٌ مَانَرَى القَتْلَ سُبَّةً ... إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُولُ

قال بشأنه: فانظر إلي خروجه الداخل فى الافتخار إلى الهجو وحسن عوده

إلى ماكان عليه من الافتخار بقوله:

يُقَرِّبُ حُبُّ المَوْتِ آجَالنا لَنَا وتكْرَهُهُ آجالُهُمْ فَتَطُولُ[٩٦]

وإذا حاولنا تجريد هذه الصورة التى توصل إليها البلاغيون العرب للاستطراد، فرمزنا للمعنى الأول الذى يورده الشاعر بالرمز "أ" وللمعنى الثانى بالرمز "ب"، فسوف تكون صيغة التركيب هى:

"أ - ب - أ". وإذا تأملنا هذه الصيغة فإننا نجد أنها تنطوى على عودة التركيب إلى مبدئه من جديد، أى أن "أ" تعود ثانية بعد تمام "ب" محققة مقولة "القطع والرجوع". يقول الناقد "جيروم ستولنيتز" فى تقسيمه لأساليب الشكل وعملها فى التجربة الجمالية:

"إن العَوْد Recurrence هو ظهور العنصر نفسه فى عدد من الأماكن المختلفة، مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحنى فى قطعة موسيقية أو أغنية أو قصيدة"[٩٧].

ويشرح التأثير البالغ للعَوْد بقوله إنه لايجعل العناصر الداخلة فيه مفهومة فحسب بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها[٩٨].

ومما يسوغ فكرة "العَوْد" عنده أيضا أن عناصر العمل الفنى الجديدة - "ب" فى المثال المتقدم - إذا تعاقبت بلاانقطاع فإنها تفوق قدرة المتلقى على الاستيعاب، أما التعرف على ماسبق للمرء أن صادفه - (أ) في المثال نفسه - فإنه يثبّت تجربة المشاهد[٩٩].

ومعنى ذلك أن تكرار العنصر "أ" يؤدى إلى إثارة الإحساس الجمالى عند المتلقى لأن كل عودة إلى هذا العنصر تخلق إحساساً بالألفة التى هى الجذر العميق للإحساس الجمالى ذاته.

وقد عبر ابن سينا بالطريقة نفسها فى "جوامع علم الموسيقى" عن سر الجمال الذي تنطوى عليه هذه العودة فى مجال مواز للأدب هو الموسيقا فقال: "فيكون مايعرض فى الصوت من زيارته للنفس بغتة ثم وداعه إياها فجأة، ثم تداركه وحشة الوداع ببهجة الرجوع على هيئة حبيبة إلى النفس.. أجل الملذات

النفسانية"[١٠٠].

وقد انطبق هذا على ماكان المغنون الحذاق فى بغداد يفعلونه حين يجتهدون فى الإلمام بفواصل الغناء وقواطعه، إذ كان الواحد منهم "يسترسل فيه استرسالا يؤهله للتنقل من نوع إلى نوع آخر والعودة إلى الأول بكل جدارة ومهارة"[١٠١].

وليس ذلك سوى تحقيق قديم فى مجال الغناء لما هو أصل فى الفنون كلها، وهو وجود فكرة أساسية ثابتة فى العمل الفنى يعود إليها المبدع بعد كل "استطراد".

والواقع أن الموسيقا تمدنا فى هذه المسألة بالذات بوفرة من النماذج تساعدنا على إدراك القيم المتوازية بين الفنون المختلفة بوجه عام، وبين الأدب والموسيقا بوجه خاص، مما يكشف عن جوانب الجمال الخافية فى إبداعات الأدب. ففى "رسالة الكندى فى خُبر صناعة التأليف" نجد أشكالا عديدة من تتابع الأنغام تتطابق بنائيا مع حركة الاستطراد فى الشعر. منها مثلا الشكل "اللولبى" الذى يبتدئ بنغمة ثم ينتقل إلى غيرها، وعند الانصراف منها يعود إلي المبتدأة[١٠٢].

ومنها «الضفير» "الذى يقول عنه إنه" ... المبتدئ من نغمة ثم ينتقل منها إلي أخرى ثم ينتقل منها إلى دور الأولى، ثم ينتقل منها إلى خلف نهايته، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ثم تكون النقلة من آخره إلي مبتدأه مؤتلفة، ونموذجه أ ج د و ح ط ك أ" [١٠٣].

فى هذه العبارة تأكيد واضح وصريح لقيمة "العود" فى التراث الموسيقى العربى مع وفرة فى الانتقالات الوسطى التى رمزنا لها من قبل بالرمز "ب" ورمز لها الكندى بعدة حروف.

وقد جاء فى كتاب "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغمام" لمؤلف مجهول من القرن الحادى عشر الهجرى" أن بناء المقامات الموسيقية العربية يتم بنمط أساسى واحد هو البدء بأحد هذه المقامات ثم الخروج منه إلي مقامات أخرى ثم العودة إلي الأول فى نهاية المطاف[١٠٤].

وهذه كلها أدلة على وجود "قيمة مشتركة" فى تراث العرب بين الأدب

والموسيقا ماثلة فى "الاستطراد المركب" فى الشعر وفى "العود" فى التأليف الموسيقى. وما تكشف عنه هذه "القيمة المشتركة" أن البناء الشكلى للاستطراد فى الشعر العربى وفى شكله المركب بالذات - ليس تعسفيا وليس عاريا عن الأصل الجمالى، بل هو فطرى وضارب فى أعماق الإحساس بالجمال عند العرب.

ومن الضرورى أن نضيف إلى ذلك أن هذه "القيمة المشتركة" عند العرب بين الأدب والموسيقا أصيلة كذلك حتى فى الإبداعات الموسيقية الغربية، يقول آرون كوبلان Aron Copland فى عرضه لقواعد الموسيقا إن الصيغة البنائية الأساسية للموسيقا هى التكرار على صورة (أ - ب - أ)[١٠٥].

وتتسع هذه الصيغة لعدة نماذج أشهرها نموذج الرونـدو Rondo وصيغتـه (أ - ب - جـ - أ - د - أ)[١٠٦] وهناك صيغة مشتقة أخرى تسمح بحرية واسعة فى التأليف، وهى الأقرب إلى ماجاء فى "رسالة الكندى" المشار إليها، ونصها: (أ - ب - جـ - أ)[١٠٧].

ومع هذا الاشتراك الواضح فى القيمة الجمالية بين الشعر والموسيقا، فقد يكون بينهما فارق فى مقدار الثراء الشكلى الذى يحققه نموذج "العود"، مرجعه إلي اعتماد الموسيقا كلية على "الشكل" على أرجح الآراء، واعتماد الشعر على "الشكل" وعلى "المعنى الإنسانى" للعبارة فى آن واحد. غير أن الوظيفة الجمالية للشكل تقف بالتأكيد خلف القيمة البلاغية للاستطراد الشعرى عندما يتخذ النمط المماثل لما فى الموسيقا، نظراً لأن أغلب القيم الجمالية للبلاغة هى قيم شكلية.

هوامش

(١) محمد غنيمى هلال، "النقد الأدبى الحديث" دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة بدون تاريخ، ص ٢٠٨. الهامش.

(٢) الخطيب القزوينى، "الإيضاح" شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجى نشر مكتبة الكليات الأزهرية ط٢ جـ٦ ص ٣١ "الهامش".

(٣) ابن رشيق القيروانى، "العمدة" حققه وفصله وعلق حواشيه محمود محيى الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٣ ط٣ جـ٢ ص٣٩.

(٤) المرجع السابق، جـ٢ ص٢٠٦.

(٥) يحيى بن حمزة العلوى، "الطراز"، نشر مطبعة المقتطف، القاهرة ١٩١٤، جـ٣ ص١٢.

(٦) ابن حجة الحموى، "خزانة الأدب"، طبع المطبعة الخيرية، القاهرة ١٣٠٤هـ ص١٢.

(٧) "الديوان" تحقيق عيسى سابا، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢ ص ٩٠.

(٨) الحاتمى، "حلية المحاضرة"، تحقيق جعفر الكتانى، نشر مطبعة الرشيد بغداد ١٩٨٠ جـ١ ص ١٦٤. ابن رشيق، "العمدة" جـ٢ ص٣٩. الحصرى: "زهرة الآداب" شرح زكي مبارك، نشر دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢ ط٤ جـ٤ ص١٠٨٦. ابن أبى الإصبع، "تحرير التحبير" تقديم وتحقيق حفنى محمد شرف الدين الحلبى، "حسن التوسل إلى صناعة الترسل" طبع المطبعة الوهبية القاهرة ١٢٩٨ هـ ص ٥٧. النويرى، "نهاية الأرب" نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، جـ٧ ص١١٩. ابن حجة الحموى، "خزانة الأدب"، ص٤٤.

(٩) العسكرى، "الصناعتين" تحقيق مفيد قميحة، نشر دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨١ ص ٤٤٩. أسامة بن منقذ، دار البديع فى نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوى وحامد عبد المجيد ومراجعة ابراهيم مصطفى، نشر الحلبى، القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٠ "حسن التوسل" ص٦٦ خزانة الأدب" ص ٤٥ "نهاية الأرب" جـ٧ ص ١٣٥. "الطراز" جـ٣ ص ١٨٠ العباسى، "معاهد التنصيص" تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد نشر المطبعة التجارية بالقاهرة جـ٤ ص ٢٥١. الحاتمى، "حلية المحاضرة" جـ١ ص ٢١٥.

(١٠) "حلية المحاضرة" جـ١ ص ١٦٣. "الصناعتين" ص ٤٤٩. "إعجاز القرآن" ص١٠٤.

"زهر الآداب" جـ٤ ص١٠٨٥. "العمدة" جـ٢ ص٤٠. "خزانة الأدب" ص٤٤.

(١١) "العمدة" جـ٢ ص٤١.

(١٢) وقد ذكر كل من صاحبي "حسن التوسل" - ص٥٧ - و "نهاية الأرب" جـ٧ ص ١١٩ - أنهما نقلا عن الحاتمي تسمية هذا اللون البلاغي باسم "الاستطراد".

(١٣) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص ٢١٥. "معاهد التنصيص"، جـ٤ ص٢٥١ "الطراز" جـ٣ ص ١٨٠. "نهاية الأرب" جـ٧ ص١٣٥. "حسن التوسل" ص٦٦. "تحرير التحبير"، ص٤٣٥.

(١٤) "الصناعتين"، ص٤٤٩. "البديع فى نقد الشعر"، ص ٨٠. "خزانة الأدب"، ص٤٥.

(١٥) "البديع"، ص٦١.

(١٦) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢١٧. "الطراز" جـ٣ ص ١٨٠. "خزانة الأدب"، ص١٤٩. "تحرير التحبير"، ص ٤٣٥ - "معاهد التنصيص" جـ٤ ص ٢٥٠.

(١٧) "إعجاز القرآن"، ص١٠٤.

(١٨) "البديع فى نقد الشعر، ص٧٦و٢٢٨.

(١٩) "العمدة" جـ٢ ص٤٠.

(٢٠) "حلية المحاضرة" ، جـ١ ص ٢١٧.

(٢١) "البديع فى نقد الشعر"، ص٧٦. "حسن التوسل"، ص٢٥٧. "نهاية الأرب"، جـ٧ص١١٩. "تحرير التحبير"، ص١٣١. "إعجاز القرآن"، ص١٠٤.

(٢٢) "البديع"، ص٦١.

(٢٣) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٢٤) "البديع فى نقد الشعر"، ص٧٦. "الطراز"، جـ٣ ص ١٦.

(٢٥) "حلية المحاضرة"، جـ١ص٢١٧.

(٢٦) "العمدة": جـ٢ ص٣٩. والأمر نفسه ينطبق على بلاغى متأخر هو ابن حجة الحموى الذى عرف حسن التخلص بأن قال: "هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلي

معنى آخر يتعلق بممدوحه" خزانة الأدب: ص١٤٩.

(٢٧) جـ٢ص٤١. والشاهد فى "زهر الآداب" جـ٤ ص ١٠٨٧، و "حلية المحاضرة" جـ١ ص١٦٥، و "معاهد التنصيص": ج١ ص٣٨٤ و "حسن التوسل" ص٥٧ و "نهاية الأرب": جـ٧ ص١٢٠، و "الطراز": جـ٣ ص١٧ و١٨، و "تحرير التحبير": ص٥٣٦.

(٢٨) "العمدة": جـ١ ص ٢٠٨ و ٢٠٩. والشاهد فى "حلية المحاضرة" جـ١ ص٢١٦ بترتيب مختلف.

(٢٩) "معاهد التنصيص" جـ٢ ص٢٥٧.

(٣٠) "البديع" :ص٦١.

(٣١) "حلية المحاضرة" :جـ١ ص٢١٧. "الطراز": جـ٣ ص١٨٠. "خزانة الأدب" :١٤٩. "تحرير التحبير" : ٤٣٥.

(٣٢) "إعجاز القرآن" : ص١٠٤ "البديع فى نقد الشعر" : ص٧٦. "العمدة": جـ٢ ص٤٠.

(٣٣) "خزانة الأدب": ص٤٤.

(٣٤) "عروس الأفراح": جـ٤ ص٣١٥.

(٣٥) المرجع السابق: ص٥٣٥.

(٣٦) "حسن التوسل"، ص٦٦ وهذا المفهوم للاستطراد لم ينتبه إليه واضعا "معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب"، فقد عرفاه بأنه نوع من تجميل الكلام يتلخص فى (ادخال مادة لاتتصل بالموضوع إلا اتصالا غير مباشر وهدفها جذب انتباه القراء إلي موضوعات متفرقة لايربط بينها رابط)مجدى وهبه وكامل المهندس، "معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب" نشر مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٤ ط٢ مادة (الاستطراد). وهذا التعريف أقرب إلي ترجمة المفهوم الانجليزى لكلمة digrission بدليل تطابقه مع تعريف الكلمة فى "معجم مصطلحات الأدب، (انجليزى فرنسى عربى)" لمجدى وهبه نشر مطبعة لبنان أيضا. لكن الفارق مؤكد بين المفهومين العربي والانجليزى.

(٣٧) "الايضاح"، جـ٦ ص٣٠ "خزانة الأدب"، ص٤٦.

(٣٨) "الطراز"، جـ٣ ص١٧٩.

(٣٩) "خزانة الأدب"، ص ٤٤. "حسن التوسل"، ص٥٧. "نهاية الأرب" جـ٧ ص١١٩. "تحرير التحبير"، ص٦٣٠.

(٤٠) "حلية المحاضرة" ، جـ١ ص١٦٤. "خزانة الأدب" ص٤٥. "نهاية الأرب" جـ٧ ص١٢٠.

(٤١) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢١٨.

(٤٢) "الطراز"، جـ٣ ص١٨١. "خزانة الأدب"، ص١٤٩.

(٤٣) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢١٨.

(٤٤) المرجع السابق، ص٢٢٣.

(٤٥) "خزانة الأدب"، ص١٤٩.

(٤٦) القاضي الجرجاني، "الوساطة" نشر الحلبي القاهرة ١٩٦٦ ص ١٥٢ وما بعدها.

(٤٧) "معاهد التنصيص"، جـ٤ ص٢٤٨ ومابعدها.

(٤٨) "نهاية الأرب"، جـ٧ ص١١٩. "حسن التوسل"، ص٥٧. "خزانة الأدب"، ص٤٤. "تحرير التحبير"، ص١٣٠.

(٤٩) "خزانة الأدب"، ص٤٦، والشاهد الأخير في "معاهد التنصيص"، جـ١ ص٣٨٦.

(٥٠) "خزانة الأدب"، ٤٦.

(٥١) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص١٦٤.

(٥٢) "زهر الآداب"، جـ٤ ص ١٠٨٦.

(٥٣) "البديع"، ص٦٢. "البديع في نقد الشعر"، ص٧٦. "إعجاز القرآن" ص١٠٤.

(٥٤) "حلية المحاضرة": جـ١ ص٢٢٨. "عيار الشعر" ص١٣٧.

(٥٥) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢٢٢. "عيار الشعر"، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام نشر منشأة المعارف باسكندرية ص١٣٦.

(٥٦) منير وهبة الخازن،، "معجم مصطلحات علم النفس"، دار النشر للجامعيين بيروت بدون تاريخ، ص ٢٤.

(٥٧) مصطفى سويف، "الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة" دار المعارف بمصر ١٩٨١ ط٤ ص٩٩.

(٥٨) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص١٦٥. "العمدة"، جـ٢ ص٣٩. "البديع فى نقد الشعر"، ص٨١.

(٥٩) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص ١٦٥.

(٦٠) "حسن التوسل، ص٥٧. "نهاية الأرب"، جـ٧ ص١٢١، "الطراز" جـ٣ ص١٧.

(٦١) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص١٦٥. "نهاية الأرب"، جـ٧ ص١٢٠. "زهر الآداب"، جـ٤ ص١٠٨٧. "حسن التوسل"، ص٥٧. "الطراز جـ٣ ص١٧. "تحرير التحبير"، ص٥٣٦ "معاهد التنصيص"، جـ١ ص٣٨٤.

(٦٢) "الديوان"، ص٦٠.

(٦٣) "البديع"، ص٦١. "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢١٧. "إعجاز القرآن" ص١٠٤. "البديع فى نقد الشعر"، ص٧٦، ٢٢٨. "العمدة"، جـ٢ ص٤٠. "معاهد التنصيص"، جـ٤ ص٢٥٠.

(٦٤) "البديع فى نقد الشعر"، ص٧٦. "البديع"، ص٦١. "حلية المحاضرة"، جـ١ ص٢١٧. "إعجاز القرآن"، ص١٠٤. "تحرير التحبير"، ص١٣١.

(٦٥) "العمدة"، جـ١ ص٢١٠.

(٦٦) نفسه.

(٦٧) "عروس الأفراح"، جـ٤ ص٣٨. "خزانة الأدب"، ص١٥٠.

(٦٨) "الديوان" تحقيق حسين نصار، نشر الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣، جـ٤ ص١٥٩٩.

(٦٩)"عروس الأفراح"، جـ٤ ص٣٨.

(٧٠) "العمدة"، جـ٢ ص٣٩.

(٧١) "الذخيرة"، ص٩٠١.

(٧٢) "الطراز"، جـ٣ ص١٢.

(٧٣) "خزانة الأدب"، ص٤٤.

(٧٤) "حلية المحاضرة"، جـ١ ص١٦٤.

(٧٥) "زهر الآداب"، جـ٤ ص١٠٨٤.

(٧٦) "البديع فى نقد الشعر"، ص٧٥.

(٧٧) "معاهد التنصيص"، جـ١ ص٣٨٤.

(٧٨) "الإيضاح"، جـ٦ ص٣٠.

(٧٩) "العمدة"، جـ٢ ص٣٩.

(٨٠) "الذخيرة"، ص٩٠١.

(٨١) "خزانة الأدب"، ص٤٥.

(٨٢) "عروس الأفراح"، جـ٤ ص٣١٥.

(٨٣) "الديوان، ص٩٠، و "البيان والتبيين"، جـ٣ ص١٨٥.

(٨٤) "العمدة"، جـ٢ ص٢٠٨.

(٨٥) سورة الإسراء الآية ٧٩.

(٨٦) "الطراز"، جـ٣ ص١٣، ١٤.

(٨٧) "حلية المحاضرة"، جـ١ص٢٢٦.

(٨٨) "النقد الأدبى الحديث"، ص٢٠٨، (المتن والهامش).

(٨٩) "الطراز"، جـ٣ ص١٨١.

(٩٠) ثروت عكاشه، "القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية"، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١، ص٣٩.

(٩١) المرجع السابق ، نفس الصفحة.

(٩٢) مجلة اسلاميكا: Ernst Diez: A stylsitic analysis of Islamic art, ARS, ISLAMICA, New York 1968, vIII p. 37.

(٩٣) رينيه ويليك وأوستن وارين، "نظرية الأدب" ترجمة محى الدين صبحى نشر المؤسسة

العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١ ط ص٩١.

(٩٤) "البيان والتبيين"، جـ٣ ص١٨٥.

(٩٥) "نهاية الأرب"، جـ٧ ص١٢٠. وهذه الأبيات ينسبها ابن حجة الحموى فى "خزانة الأدب"، ص٤٥ إلى ابن محمد بن مكدم. بينما ينسبها العباسى فى "معاهد التنصيص"، جـ١ ص٣٨٥ إلي أبى طاهر الخزاعى.

(٩٦) "خزانة الأدب"، ص٤٤.

(٩٧) جيروم ستولنيتز، "النقد الفنى"، ترجمة د. فؤاد زكريا، نشر الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١ طـ٢ ص٣٤٩.

(٩٨) المرجع السابق، ص٣٥٧.

(٩٩) المرجع السابق، ص٣٥٦.

(١٠٠) تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة د. أحمد فؤاد الاهوانى ود. محمود أحمد الحفنى. المطبعة الاميرية، القاهرة ١٩٥٦ ص ٨ - ٩.

(١٠١) عبد الكريم العلاف، "الطرب عند العرب"، المكتبة الأهلية، بغداد ١٩٦٣ طـ٢ ص٨٧.

(١٠٢) الكندى، "رسالة الكندى فى خبر صناعية التأليف"، تحقيق الدكتور يوسف شوقى، نشر مركز تحقيق التراث بوزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦٩، ص١٠٧.

(١٠٣) المرجع السابق، ص١٠٨.

(١٠٤) مجهول، "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ود. ايزيس فتح الله، نشر الهمة العامة للكتاب ١٩٨٣، ٥٣ ومابعدها.

(١٠٥) آرون كوبلان، "كيف تتذوق الموسيقى" ترجمة محمد رشاد بدران ومراجعة حسن محمود وتقديم محمد عبد الوهاب، نشر الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦١ ص١٦٢.

(١٠٦) المرجع السابق، ص١٧٨.

(١٠٧) المرجع السابق، ص١٨٢.