ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Resea.Hamid Hashem Zabih Al-Tai

Dr. Souad Badie Mutair

University of Wasit / College of Education for Humanities

Email:
Hamed.hashem@alkadhum-col.edu.iq
sbadiee@uowasit.edu.iq

Keywords:

Performance, metaphor, Ibn al-Amin, al-Sahib ibn Abbas, the balance

CC BY

A r t i c l e i n f o

Article history:

Received 19.Jul.2024

Accepted 5.Aug.2024

Published 15.Nov.2024

The diversity of metaphorical graphic performance methods and their artistic and semantic impact in drawing the literary image according to Ibn al-Ameed (d. 360 AH) and Al-Sahib bin Abbad (d. 385 AH). A balancing study

A B S T R A C T

This research was concerned with revealing the diversity of methods of metaphorical graphic performance, and their artistic and semantic impact in drawing the literary image of the two literary ministers (Ibn al-Ameed and al-Sahib bin Abbad); Their metaphorical formation revealed the predominance of spatial metaphor, which represented the focus of semantic tension. It dominated their literary texts, thanks to its effectiveness in embodying various emotions and feelings, and its embodiment of inanimate objects, which gave their literary texts a distinctive suggestive and expressive dimension that worked to draw the minds of the listener to them, and added aesthetics to the connotations to be conveyed. Their metaphorical formation, both the verbal and the declarative, was characterized by clarity and distance from verbal complexity, with some points of agreement and difference between their methods, which were demonstrated by the balance.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol57.Iss1.4013

تنوع أساليب الأداء البياني الاستعاري وأثرها الفني والدلالي في رسم الصورة الأدبية عند ابن العميد(ت٣٦٠هـ) والصاحب بن عباد(ت٣٨٥هـ) دراسة موازنة:

الباحث: حامد هاشم ذبيح الطائي أ.د. سعاد بديع مطير

جامعة واسط/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

المستخلص:

عُني هذا البحث بالكشف عن تنوع أساليب الأداء البياني الاستعاري، وأثرها الفني والدلالي في رسم الصورة الأدبية عند الأديبين الوزيرين (ابن العميد والصاحب بن عباد)؛ إذ كشف التشكيل الاستعاري عندهما عن غلبة الاستعارة المكنية التي مثلت بؤرة التوتر الدلالي، فهيمنت على نصوصهما الأدبية، بفضل فاعليتها التجسيدية للانفعالات والمشاعر المختلفة، وتجسيدها للجمادات مما أكسب نصوصهما الأدبية بعدا إيحائيا وتعبيريا مميزا عمل على شد أذهان السامع إليها، وأضاف

جمالية للدلالات المراد إيصالها، وقد اتصف تشكيلهما الاستعاري بنوعيه المكني والتصريحي بالوضوح والابتعاد عن التعقيد اللفظي، مع وجود بعض نقاط الاتفاق والاختلاف بين أساليبهما التي بينتها الموازنة.

الكلمات المفتاحية: الأداء ، الاستعارة ، ابن العميد ، الصاحب بن عباد ، الموازنة.

المقدمة :

تمثل الاستعارة إحدى الفنون البيانية التي تعين الأدباء وتمكنهم من إثبات معانيهم، والتأثير على المتلقي، وإلزامه الحجة، فهي مجال واسع للإبداع وميدان يطلق فيه البلغاء العنان لألسنتهم، ويغترف كل واحد منهم بالقدر الذي يسعى إليه، والاستعارة تشترك مع التشبيه في أنَّهما يقومان معا على علاقة المشابهة؛ إلا أنَّها تتفوق على التشبيه في أنَّها تقوم على تناسي التشبيه. وفي القرن الرابع الهجري تنبه الكُتاب والأدباء البلغاء إلى التعبير بالاستعارة بوصفها أداة فاعلة لملكة الخيال، ووسيلة مهمة من وسائل التصوير الفني، ومن هنا فقد عمدوا إلى الإكثار من استعمالها في مكاتباتهم الأدبية وترسلهم الأدبي؛ إذ برعوا في استعمال هذا اللون البياني أيما براعة حتى أنَّ المتتبع لآثار أولئك الأدباء والبلغاء لتأخذه الدهشة لطباعهم النفاذة وقرائحهم الوقادة التي مكنتهم من التحليق في وصف المحسوسات، واستكناه ما تستر في خفايا الأذهان وخبايا الوجدان بأسلوب رشيق بلغ الغاية القصوى في الفن وجمال الأداء(الحسن، غانم جواد، ٢٠١١م: ص ٤٧٣). ومن أبرز هؤلاء الكتاب ابن العميد والصاحب بن عباد وزيرا الدولة البويهية، فهما خير مثال لإبراز ظاهرة التنوع في الأداء البلاغي في القرن الرابع الهجري في جانبه النثري والشعري؛ لاسيما التنوع في الأداء البياني الاستعاري.

أولا: تنوع أساليب الأداء البياني الاستعاري عند ابن العميد

أ- تنوع أساليب الأداء البياني الاستعاري وأثرها الفني والدلالي في رسم الصورة الأدبية النثرية عند ابن العميد:

لقد استعان ابن العميد في نتاجه الأدبي بصور الاستعارة بهدف إحداث الأثر على المتلقي وإقناعه وإمتاعه، وبلغت صورها عنده أعلى درجات التعبير الإنساني من حيث الأخيلة والتركيب؛ إذ أحدثت هذه الاستعارات أثرا كبيرا في نفس المتلقي من خلال تجسيم المعنويات وبث الحركة والحياة في الجمادات واستنطاقها، وإسفار الغامضات وغير ذلك؛ لاسيما في تصوير المشهد النثري، فقد برزت فاعلية الاستعارة بصورة جلية في سياق ديوان الرسائل، وعلى نحو ما نجده في أحد نصوصه الديوانية، قائلا للقائد العسكري ابن بلكا: "...وزعمت أنك في طرف من الطاعة بعد أن كنت متوسطها، وإذا كنت كذلك فقد عرفت حاليها، وحلبت شطريها، فنشدتك الله لما صدقت عما سألتك، كيف وجدت ما زلت عنه، وكيف تجد ما صرت إليه؟...وما استفدت حين أخرجت من الطاعة نفسك، ونفضت منها كفّك، وغمست في خلافها يدك، وما الذي أظلك بعد انحسار ظلها عنك؟..." (المهداوي، والبيضاني، ٢٠١٨م: ص ٩٢).

تتجلى في هذا النص الترسلي بلاغة الحس عند ابن العميد، فهو يمتلك من رقة المشاعر وصفاء الذهن والقدرة الفائقة في الانزياح والتركيب وفنية التلوين، مما يجعل المتلقي يتحسس مواقع الضربة في النسيج النثري البليغ، فالكاتب يمعن في تصوير الطاعة للأمير البويهي بصورة الحيوان الحلوب، وكيف يكون صاحبها (ابن بلكا) بعيد عن عطائها بعد أن كان متنعما بخيرات حليبها، وكيف كان يحلب ضرعها فتدر عليه لبنا رائبا، فقد جعل ابن العميد للطاعة أثداء كما هي أثداء الناقة أو البقرة باستعارة مكنية فشبه الطاعة بالحيوان الحلوب، واستعار هذا الحيوان للطاعة وحذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهي الأثداء التي يحلبها وهي القرينة التي تدل عليه، فكانت (الأثداء) استعارة مكنية؛ لأنَّ المستعار هو (حلبت شطريها)، أي حلبت ثدييها وهي هنا صورة وهمية تخيلية أي مكنية، والاستعارة المكنية هي "أن يضمر التشبيه في النفس، فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت أمر مختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر

ثابتا حسا أو عقلا أجرى عليه اسم ذلك الأمر" (القزويني، ٢٠٠٣م: ص ١٣٢)، فابن العميد ينطلق هنا من حجة منطقية مفادها على قدر البدل تكون النتيجة، وبالتالي يجعل ابن بلكا يُسلم بمقولة من يهن يسهل الهوان عليه، وأنَّه سيعرض نفسه للحساب عاجلا أم آجلا، إذا استمر بمعارضة الأمير.

ثم انتقل الكاتب في عبارة "وما الذي أظلك بعد انحسار ظلها عنك"، ليصور طاعة الأمير بصورة استعارية حجاجية جديدة، ورسمها كالمظلة التي يستظل بها الآخرون، وكان ظلها صورة وهمية تشبه قدرة الطاعة وما تمنحه من امتيازات للشخص المطيع من مكارم ومنافع، فالمبدع "عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لانفعالاته أو إدراكاته، يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة، ومن ثم يضطر إلى الاستعارة، التي هي بمثابة فعل غريزي، ضروري للعقل، أثناء تكشفه الحقيقة، وتنظيمه التجربة" (عصفور، ١٩٩٢م: ص ١١٩-١٢٠)، وهذا ما دعا ابن العميد إلى استعمال الصورة الاستعارية في هذا النص النثري؛ لتكون مظهرا فنيا وأداءً بلاغيا فاعلا يرد في سياق الاستعارة المكنية التخييلية التي كرسها لمحاججة ابن بلكا وإقناعه في العودة إلى البلاط الأميري، فابن العميد يحاول اقناع خصمه بنتيجته وهي الحساب العسير الذي ينتظره في حال استمرار عناده. فالاستعارة تُحدث في نفس المتلقي الامتاع والإقناع، كما تسعى لتغير سلوكه وفكره؛ لأنَّ قوة الاستعمال الاستعاري للمفردات تبدو أكثر قوة ووضوحا من الاستعمال العادي أو الحقيقي لها، ومن هنا يرتقي التشكيل الاستعاري إلى علام الحجاج مرتكزا على ما له من قوة من جهة وعلى تأثيره من جهة أخرى (حامد، سعيد فرغلي، ٢٠٢١م: ص ٨٤)، فالفاعلية الحجاجية للاستعارات الواردة في هذا النص ظهرت من انطلاق ابن العميد من حقيقة مسلم بها عند الجميع آنذاك، ومفادها (لاتوجد حماية ينعم بها أحد إلا في ظلال البلاط الأميري)؛ إذ شحن الكاتب خطابه بطاقة إقناعية لا سبيل إلى نكرانها وما على ابن بلكا إلا التسليم معه بصحة النتيجة التي اتخذت من التشكيلات الاستعارية سبيلا لبلوغها، فالكاتب "يرسم استراتيجية حجاجية في نصه لتحقيق مقصده ودعواه، ولاستمالة المخاطب واستقطابه؛ لأنَّه يطمح إلى الكشف عن السبيل الأنجع في توجيه خطابه الوجهة المعرفية الحقة" (القاضي، عمر، ٢٠٢٣م: ص ١٥)، كما يلحظ في هذا النص التلوين الأسلوبي، فقد عزز ابن العميد من دلالاته التي قصدها بصوره الاستعارية بتوظيفه أسلوب الاستفهام عبر تكرير الأداتين (كيف وما)، التي جاءت بقوله: " كيف وجدت ما زلت عنه، وكيف تجد ما صرت إليه؟"، و"وما استفدت حين أخرجت من الطاعة نفسك...، وما الذي أظلك بعد انحسار ظلها عنك؟"؛ إذ أسهم التلوين الأسلوبي في بناء النص ورسم صورته الفنية، وأثر نفسيا على المخاطب وألزمه الحجة في الوقت ذاته. ومن محاسن لفظه إلى أحد إخوانه، يقول ابن العميد:

"نحنُ- ياسيدي- في مجلسِ أنسٍ، غنيٍّ إلا عنكَ، شاكرٍ إلا منكَ، قد تفتحت فيه عيونُ النرجسِ، وتورَّدَت خدودُ البنفسجِ، وفاحتْ مجامرُ الأترجِّ، وفَتَقَت قارات النارنجِ، وأنْطقت ألسُنُ العيدان، وقامت خطباءُ الأوتارِ، وهبَّتْ رياحُ الأقداحِ، ونفقت سوقُ الأنسِ، وقامِ منادي الطربِ، وطلعت كواكبُ الندمانِ، فبحياتي إلاّ ما حضَرْتَ لنحصلَ منك في جنَّةِ الخُلدِ، وتتصلُ الواسطةُ بالعقدِ..." (المهداوي، والبيضاني، ٢٠١٨م: ص ٩٧).

استعمل ابن العميد التصوير الاستعاري في قوله " نحنُ- ياسيدي- في مجلسِ أنسٍ، غنيٍّ إلا عنكَ، شاكرٍ إلا منكَ"؛ إذ شبه المجلس بالرجل الكريم، ثم حذفه وذكر شيئا من لوازمه وهو (غنيٍّ، وشاكرٍ) على طريق الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي باشتياق الكاتب لصديقه، ولإيمانه بالتصوير الاستعاري وإدراكه لقيمته الكبرى نجد الكاتب قد لجأ إليه مرة ثانية في قوله: " قد تفتحت فيه عيونُ النرجسِ، وتورَّدَت خدودُ البنفسجِ، وفاحتْ مجامرُ الأترجِّ، وفَتَقَت قارات النارنجِ، وأنْطقت ألسُنُ العيدان، وقامت خطباءُ الأوتارِ"؛ إذ شخص المحسوسات غير العاقلة (المجلس، النرجس، البنفسج، الأترج، النارنج، العيدان، الأوتار)، ووصفها بصفات العاقل. فالكاتب يلجأ إلى التعريف بالمحسوس القائم على الوصف، لترسيخ أفكاره وإفهام خطابه، فيعمد إلى انتخاب مجموعة من الصفات التي تتشارك مع الإطار الجوهري الذي يبدو وكأنَّه قد شكل

حالة مرضية داخل الخطاب (القاضي، عمر، ٢٠٢٣م: ص ٣١-٣٢)، فجعل من أزهار النرجس والبنفسج وثمار الأترج والنارنج كالحبيبة المتيمة التي تُسر بقدوم حبيبها، فتنطق لذلك ألسن عيدان الأزهار، وتعزف أوتارها، وهو في كل هذه الاستعارات حذف المشبه به (الحبيبة) وأبقى على لازمة تدل عليها وهي (العيون، الخدود، الألسن) على سبيل الاستعارة المكنية التي تبرز شدة شوق ابن العميد، فكانت الاستعارة هنا "أصدق أداة تجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه وتصور المنظر للعين وتنقل الصوت للأذن وتجعل الأمر معنويا ملموسا محسوسا" (بدوي، أحمد، د.ت: ص ٢١٧).

ولقد آزر التصوير في إخوانية ابن العميد حرف الهمس (السين)، الذي جاء مكررا في: (مجلس، أنس، النرجس، البنفسج، ألسن، سوق الأنس) لمعنى السكينة والراحة والهدوء، كما حققت الاستعارة في هذا النص الترسلي الاختصار والإيجاز في العبارة مع القدرة على تركيز الفائدة وعدم الإخلال بالمعنى المراد؛ لأنها "تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر" (الجرجاني، عبد القاهر، ٢٠٠٥م: ص ١/ ١٣٧)، واعتماد ابن العميد على الاستعارات هنا مكنه من إحالة معانيه المجردة إلى صور تنبض بالحياة والملامح والمشاعر بعد أن حلق بخيال إبداعه ورسم صورا مختلفة، وتستمر كثافة التشكيل الاستعاري وتتنوع في هذا النص الإخواني، فيتغير الأسلوب البلاغي من الاستعارة المكنية إلى التصريحية التي ظهرت في قول الكاتب: "طلعت كواكب الندمان" بعد حذف المستعار له (كؤوس الخمرة) والاستعارة للفظةٍ تدل على المستعار منه (الكواكب)، ليدل على المستعار له المحذوف، والقرينة هنا لفظية تتمثل بلفظة (الندمان)، كذلك نجد الاستعارة التصريحية في قوله: "تتصل الواسطة بالعقد"، فقد صرح الكاتب بالمستعار منه وهما (الواسطة والعقد)، وحذف المستعار له وهم (ندماء الكاتب والمخاطب)، والقرينة هنا معنوية دل عليها سياق الرسالة، فكان أداء هذه الصور الاستعارية المتنوعة في المشهد النثري والمتعاضدة مع الأسلوب الخبري الذي مثلته الأفعال الماضية (تفتحت، توردت، فاحت، فتقت، قامت، هبت، نفقت، قام، طلعت)، دقيق وفاعل جدا في التعبير عن المعنى الذي أُختير له. وقد يحلق الخيال بابن العميد إلى تتبع جزئيات الصورة الاستعارية، ويمعن في تجسيدها كما في أحد نصوصه الإخوانية، قائلا:

"إنَّ الودادَ غرسٌ إذا لم يوافق ثرى ثريّا، وجوّا غذيّا، وماءً رويّا، بم يروج زكاؤه، ولم يجر نماؤه، ولم تُفَتَّح أزهارُه، ولم تُجنَ ثماره" (القيرواني الحصري، ٢٠٠١م: ص ٢٦٧-٢٦٨).

لم يكتفِ الكاتب بقوله: "إنَّ الوداد غرس"، بتجسيد المودة بين الأصدقاء على هيئة النبات الثابت في الأرض؛ بل اشترط لهذا الثبات (التراب والماء والهواء) حتى ينمو ويزهر ويثمر، والتجسيد يعني "تقديم المعاني في جسدٍ شيئيّ، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى نطاق المادية الحسية" (الرباعي، عبد القادر (د.ت): ص ٢٠٩)، بمعنى أنَّ الاستعارة التجسيدية تتضمن حدودا معدومة وغير محسوسة؛ ولذلك فهي أكثر غموضا وخفاء من غيرها، وهذا الأمر يتطلب من المبدع جهدا في تشكيلها وإبراز فاعليتها، ويتطلب من المتلقي جهدا في التأويل والتذوق، وهو ما ظهر في هذا النص الترسلي؛ إذ أدت الاستعارة دورا كبيرا وفاعلا في تشكيل الصورة الفنية لأسلوب الرسائل الإخوانية، فقد شبه ابن العميد الوداد بالنبات المغروس، ثم حذف المشبه به وذكر شيئا من لوازمه وهو (الغرس، والنماء، والأزهار، والثمار)، على سبيل الاستعارة المكنية التي عبرت عن تجربة الكاتب الذاتية التي مرَّ بها، فالمودة بين الأصدقاء إن لم تجد الاهتمام اللازم والرعاية الكافية، فهي سرعان ما تتلاشى وتزول، والكاتب قد استعان بالاستعارة من أجل تحسين المعنى وتحقيق التشكيل الجمالي للصورة الفنية التي تحدث عنها علماء البلاغة كثيرا، كما في قول أحدهم: "الاستعارة أفضل المجاز عندهم وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضوعها" (القيرواني، ابن رشيق: ص ١/ ٤٦٠).

ب- تنوع أساليب الأداء البياني الاستعاري وأثرها الفني والدلالي في رسم الصورة الشعرية عند ابن العميد:

تمثل الاستعارة في الشعر أحدى خصائصه المهمة التي تدخل في إنتاج الصورة الشعرية وبنائها، وفيها تظهر قدرة الشاعر وعبقريته؛ لأنَّ العملية الابداعية فيها لا تظهر في ذوات الرموز التي تستخدمها، وإنما في معاني الرموز وصورها، والابداع في تداخلها وتواشجها يرسم صورا استعاريةً فيها الثبات أو السكينة أو الحركة، فضلا عن الرهبة (فالح، جليل رشيد ١٩٨٥م: ص ٩٢). وسر بلاغتها يمكن أن يظهر من ناحيتين: الأولى في اللفظ والثانية في الابتكار، فمن جهة اللفظ يمكن إدراكها من خلال تركيبها الذي يدل على تناسي التشبيه والتحليق بالتخييل لتوليد صورا جديدة، أما روعة الخيال والابتكار فهو ما تحدثه من تأثيرات في نفوس سامعيها، وما تمنحه من مجالات فسيحة للابداع، وميدان كبيرة لتسابق المجيدين من فرسان الكلام(يموت ١٩٨٣م: ص ٢٧٤). ومن أبيات ابن العميد التي تشكلت فيها الصور الشعرية، يصف فيها شمعة، يقول: (المهداوي، والبيضاني، ٢٠١٨م: ص ٢٦):

وباكيةٍ دَمْعُهـا أصفـرُ يَبيت على خَدِها جامدُ

فإن جَمَعوا دَمْعَها صَيَّروا مثالا لهـا مِثْلَها عائدُ

إنَّ تشكيل الصورة الاستعارية وفاعليتها في سياق الوصف في البيت الأول كان قائما على تجسيد المجرد بالحسي، فقد منح ابن العميد الشمعة صفة من صفات البشر، لكي يتمكن من خرق قانون اللغة، فالشاعر المبدع ينحرف بقوانين اللغة ويبتعد بالألفاظ عن دلالتها اللغوية أو الإشارية؛ ليوقظ لحظات انفعالية وحالات شعورية داخل النفس، وهو ما نجده في هذه الصورة الشعرية؛ إذ شبه الشاعر الشمعة بالإنسان ثم حذفه وصرح بشيء من لوازمه ليدل عليه، هو (البكاء، الدموع، الخد)، على سبيل الاستعارة المكنية، فضلا عن أنَّ توظيف البنية التجسيدية في التشكيل الاستعاري الذي يعمد إليه الشاعر يقوم أحيانا بالكشف عن الحالة النفسية التي تخيم عليه وما يعتريه من إحساسات ومشاعر، لذا نجده يوظف هذه الصور الاستعارية لغرض مشاطرتها وجدانيا بإطار تجسيدي.

لقد كانت الصنعة عند ابن العميد وتلامذته وسيلة من وسائل الأداء الشعري كما هي وسيلة في الأداء النثري لديهم، أقبلوا عليها بشغف كبير ودفعهم الترف الاجتماعي إلى المبالغة في استعمال هذه الصنعة طلبا للإغراب والتجديد، حتى راحوا يقصدونها على معانيهم هادفين من وراء هذا الأداء الجديد ابتكار معاني جديدة، فكان أن كثرت أخيلتهم وتنوعت يلجأون بها إلى تعزيز الألفاظ لتأدية المعاني المقصودة في صور مبتكرة، لذلك فقد أكثروا من استعمال الصور الخيالية، وكانت أهم الأدوات البلاغية التي توسلوا بها لإشاعة الصنعة الخيالية هي الاستعارة، (بنت عبد المحسن، وفيقة، ٢٠٠٠م: ص ٢٧٥)، ومن ذلك قول ابن العميد. (المهداوي، والبيضاني، ٢٠١٨م: ص ٥٦):

قَامَتْ تُظلِّلُني مِنَ الشَّمسِ نفسٌ أعزُّ عليَّ من نفسي

قَامِتْ تُظلِّلُني ومِنْ عَجبٍ شَمسٌ تُظَلِّلُني من الشَّمسِ

استعار ابن العميد لحبيبته وصفا حسيا يتمثل بالشمس؛ ليبرز لها حنانه ومحبته، فقد ادعى الشاعر أنَّ محبوبته التي قامت هي الشمس لا مثل الشمس، ثم تعجب بعد ذلك بقوله (ومن عجبٍ) من تظليل شمس من الشمس، وهذا دليل على تناسي التشبيه؛ لأنَّ التصوير بلغ منزلة الحقيقة ظاهريا، ولكنها ضمنيا تختلف عن الشمس الحقيقية في أنَّها تحمي حبيبها من أشعة الشمس الحارقة، فغياب المستعار له (الحبيبة) في تشكيل الصورة الاستعارية أسهم في إظهار المستعار (الشمس)، وهي هنا مبالغة كبيرة بلغت حد الخيال في الوصف، ولهذه الاستعارة الواردة هنا تفسيرات كثيرة عند علماء البلاغة، فقد عامل القزويني في تفسيره الاستعارة على أنَّها أبلغ من الحقيقة، وذكر أنها " موضوعة للمشبه ولا للأعم منهما، وقيل أنها

مجاز عقلي، بمعنى إن التصرف في أمر عقلي لا لغوي، لأنها لما لم تطلق على المشبه إلا بعد إدعاء دخوله في جنس المشبه به كان استعمالها فيما وضعت له" (القزويني، ٢٠٠٩م: ٣٠٤.).

أما شهاب الدين (الحلبي ت٧٢٥هـ، ١٩٨٠م: ص ١٣٣)، والنويري (ت٧٣٣هـ، د.ت: ص ٤٨)، فقد شككا بأنَّ هذه الأبيات من الاستعارة بمنزلة الحقيقة؛ لأنَّهم يستعيرون الأوصاف المحسوسة للأشياء المقولة ويجعلون كأن تلك الصفات ثابتة لذلك الشيء في الحقيقة. فالمعاني الجميلة تستعار للمرأة في سياق الغزل أو الوصف، وهناك من التقبل لهذه المعاني لكي تُسقط عليها، وبالنتيجة تكسب المتلقي القناعة بمناسبة هذه الصورة لها في تصويرها لبعض الصفات التي تنماز بها المرأة المتغزل بها، وهو ما يؤكد عليه الجرجاني بقوله: "ينبغي أن تعلم أن ليست المزايا التي تجدها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره، والمبالغة التي تحسها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم بخبره إليها، ولكنها في طريقة إثباته أو تقريره إياها"(الجرجاني، عبد القاهر، ١٩٩٢م: ص ٤٤٦)، وهذا التقرير والإثبات يبدو مقبولا من خلال ما تنشره الكلمة المستعارة (الشمس) من إيضاح لصفات المرأة التي يتغزل بها ابن العميد، فوظيفة الاستعارة باعتبارها أحد أعمدة الصورة الشعرية هي صنع تآلف تام بين المعاني المتولدة من المستعار منه والمستعار له؛ لأنَّ الشاعر "يركز في بحث الشعر على الوسيط النوعي الذي يؤدي به مهمته...والتركيز على الشاعر والشعر يفضي بأن الشعر يعمل من خلال وسيط نوعي لتحقيق غايات جمالية في النهاية"(عصفور، ١٩٧٨م: ٢٩٧)، وهذه الغايات الجمالية من مقاصدها توصيل صورة حسنة عن حبيبته. وهذا ما تشي به هذه الأبيات التي تحمل المعنى القريب للحقيقة في أنَّ المحبوبة هي الشمس التي تشرق لتظلل حبيبها، وهي أجود مثال للاستعارة التصريحية. ويقول ابن العميد:(المهداوي،والبيضاني، ٢٠١٨م، ٦٤).

وللرأيُ زلاتٌ يظلُّ بها الفتى مركبة فوق الثنايا أنامله

صور ابن العميد في هذا البيت الشعري الرأي بلسان البشر، ثم حذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (زلات) على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ أسهمت البنية التجسيدية في إنتاج وعي فكري وجمالي قاد الصورة الشعرية إلى مزيد من الإبداع الجمالي واللغوي في سياقات أسلوبية مغايرة موسومة بالطرافة والدهشة، من أجل التعبير عن الأفكار بطرق فنية غير معهودة سابقا(الرباعي، عبد القادر، د.ت: ص ١٦٨)، مما جعل ابن العميد يغالي في طلب التجسيد ليس لخلع الحياة على الجمادات فحسب؛ بل لخلق صور شعرية تقوم على مبدأ المفارقة والقبول بمنطق الخيال من خلال الاستعمال الأمثل للغة. وأنَّ الصورة المتولدة من هذا الارتقاء لم تعد حكرا على التجسيد ولا ملكا له؛ بل هي إحدى التقنيات التي تخضع لتحويل رمزي محدد يعاد تشكيل العناصر المحسوسة والمنظورة في سياق محدد، على وفق مسافة مدروسة ورؤية خاصة لغايات تعبيرية تتجاوز الأسلبة إلى فضاء المعاني، وبذلك يكون المبدع قد منحها الصفات الوجدانية والحيوية اللصيقة به (جعفر، ١٩٩٨م: ص ٢٣٣). والمادة المعروضة تظهر غلبة الاستعارة المكنية في أدب ابن العميد بفاعليتها التشخيصية للجماد، والتجسيدية للمشاعر والانفعالات المختلفة، كما اتصف تشكيله الاستعاري بنوعيه التخييلي والصريح بالوضوح والابتعاد عن التعقيد اللفظي(المهداوي، والبيضاني، ٢٠١٨م: ص ٣٩-٥١-٦١-٦٨-٧٠-٧١-٧٥-٧٨-٨٢).

ثانيا: تنوع أساليب الأداء البياني للاستعارة عند الصاحب بن عباد:

أ: تنوع أساليب الأداء البياني للاستعارة وفاعليتها في رسم الصورة الأدبية النثرية عند الصاحب بن عباد:

عمد الصاحب بن عباد في نصوصه الأدبية إلى أغلب فنون البيان بغية إظهار معانيها بأبهى حُلّة، فضلا عن إضفاء عناصر الإيضاح والقوة التأثيرية على تلك النصوص، ومَثَّلَ التشكيل الاستعاري ظاهرة فنية بارزة في أداء معانيه بما يحمله من بلاغة تعمل على تنشيط الفكر بما يتلاءم مع الذوق الفني الرفيع الذي كان سائدا في القرن الرابع الهجري، والمقترن بالمواهب الفذّة والخزين المعرفي الرصين، فكانت الاستعارة من أبرز الأساليب البيانية التي استعملها الصاحب بن عباد في

نتاجه الأدبي، وأسهمت إسهاما واضحا في تشكيل صوره الأدبية؛ لأنَّها أفضل أساليب البيان دقةً وتأثيرا وتعبيرا، وأكملها تأديةً للمعنى وأجملها تصويرا وبراعةً (عباس، فضل حسن، ١٩٨٧م: ص ١٥٨)، فهي أسمى من التشبيه في التصوير الفني وخلق شعرية النص؛ لأنَّها تحمل طابع التخييل (مطلوب، أحمد، ١٩٨٩م، ج٣-٤: ص ٩٣).

لقد تميز التشكيل الاستعاري في نثر الصاحب بن عباد بمشابهته للتشكيل الوارد في شعره، واعتمد عليه في إبراز أفكاره وتوضيحها في قوالب من التصوير والتخييل عبر موهبته الكبيرة في إيصال الأفكار إلى الآخرين في أسلوب لا يخلو من الخيال والعاطفة؛ لإظهار قوة معانيه وألفاظه، فكان التصوير الفني أحد المكونات الهامة في نصوصه الأدبية؛ لأنَّه يشكل العنصر الجمالي فيها والمؤثر على المتلقي في الوقت ذاته، فضلا عن الخيال الذي يؤدي دورا كبيرا في جمالية التصوير؛ لأنَّ المبدع يتخذ من من الأخيلة وسائل لتقوية أدبه وتجميله، ويستطيع بوساطته أن ينتقل بالمتلقي إلى أودية من المعاني وألوان من طرائق الحياة المختلفة (حسين، عبد الحميد، ١٩٦٤م: ص ١٠٦)، فالخيال يبرز المعنى في صور قريبة من الواقع المحسوس، ويعين القارئ على تذوقها والوقوف على أسرار جمالها، ويلجأ المبدع إلى تحقيق ذلك عن طريق استعمال الأساليب البلاغية. ومما يجدر الانتباه إليه "أنَّ الصورة لم تعد قاصرة على الشعر بل تعدته إلى كافة الأجناس الأدبية من حيث مقدرة الأديب اللغوية، وكيفية تطويع معجمه اللغوي بغية تصوير الفكرة / المعنى، الذي يسعى إلى توصيله للمتلقي وإقناعه به" (حامد،سعيد فرغلي ٢٠٢١م: ص ٧٧)، فمن الاستعارات التي أسهمت في تشكيل الصورة الفنية في رسائل الصاحب بن عباد، ما نراه في أحد نصوصه الرسمية في البشائر والفتوح، يهجو الأمير المعارض قابوس بن وشكمير قائلا:

"ومولانا الملك السيد في كل ذلك يُوَلّيه صفحة صفحه، ويوليه العفو من عفوه...إلى أن عاد بدُوُّ شره فادحا، وفتى جهله قارحا، فاستبد استبداد المطاع...واستلان لبس المخازي ومدَّ سُجُوفها، وتلقّب شمس المعالي وكان كسوفها صنيعَ مَن لم يُؤتَ بَسْطَةً في علمه ولا جسمه...كأن لا رِقْبَة عليه ولا محاسبة، ولا عصمة بينه وبين الطاعة ولا مناسبة..."(عزام، ضيف، د.ت: ٤).

بعد أن تحدث الصاحب بن عباد في هذا النص الديواني عن صفح الأمير عضد الدولة للقائد العسكري المارق على خلافة البويهيين قابوس بن وشكمير، انتقل بعد ذلك إلى هجاء الأخير، وهذا النص الترسلي أنصع مثالا على تنوع أغراض المتن الواحد في رسائل الصاحب بن عباد الرسمية؛ إذ يظهر فيه غرض المديح يكتسب صدى مجلجلا لأميره مقابل الذم والتقريع للطرف المقابل. وتعدد الأغراض في إطار الرسالة الواحدة لا يخدش وحدة بنائها أو مضمونها، ولا يمثل عيبا من عيوب المتن؛ بل هو على النقيض من ذلك نوع مميز من أنواع المتون، فالكاتب يسبك موضوع رسالته سبكا محكما، ويماسك بين منعرجاتها النفسية ويؤلف بين أجزائها (الدروبي، محمد محمود، ١٩٩٦م: ص ٤٩٨).

وبوساطة التشكيل الاستعاري يلحظ أنَّ الكاتب قد سلط الأضواء على الناحية الأخلاقية لقابوس، في قوله: "واستلان لبس المخازي ومدَّ سُجُوفها"، فألبسه باستعارة تصريحية رداء الخزي والذّل وكان هدفه من ذلك التأثير في المتلقي واستمالته إلى طرف الأمير البويهي عضد الدولة وتوجيه أسماعه إلى الغاية المنشودة، ثم ينوع الكاتب من استعمال التشكيل الاستعاري الموجه للمعاني الهجائية، فيعمد إلى الاستعارة المكنية التي ظهرت بقوله: "وتلقّب شمس المعالي وكان كسوفها"، في إشارة إلى أنَّ المعارض كان شمسا أصابها الكسوف فاختفى بريقها، وهو في هذا الحال إذن غير جدير بلقب (شمس المعالي)، فقد ذكر الكاتب المشبه (شمس المعالي)، وحذف المشبه به (الشمس الحقيقية)، وذكر شيئا من لوازمها وهو الكسوف على سبيل الاستعارة المكنية، كما وسع الصاحب بن عباد المخاطب ضربا بتتابع الإيقاعات السجعية المتجانسة الواردة في عبارات (صفحة صفحة)، و(العفو، عفوه)، و(فادحا، وقارحا)، و(سجوفها، كسوفها)، و(محاسبة، ومناسبة) التي اضطلعت بدور الترهيب والتبكيت، وغاية الوصف الاستعاري في هذا النص الديواني يتمثل في رفع شأن عضد الدولة وتفضيله على

غيره من الأمراء، والتنكيل بالأمير المعارض وإرسال رسالة إلى الجمهور مفادها أنَّ كل من يعادي سلطته يصبح منبوذا وذليلا ينبغي محاربته حتى يستسلم ويعود إلى طاعة عضد الدولة، ومما يلحظ في الرسائل الديوانية للصاحب بن عباد إلتزامه بالأساليب المنافحة عن بلاط السلطة البويهية، وتميزه عن غيره من الكُتاب المجندين لهذه السلطة، فهو لا يعدُّ نفسه موظفا في ديوان الرسائل البويهية؛ بل هو القلم المدافع عن خلافة هو جزء منها ووزير له شأن كبير فيها، فيستمر في سرد أخبار المعركة التي انهزم فيها جيش قابوس بن وشكمير، فيصفها قائلا:

"وأطاع الغامط أذهبي وجهيه مع الغرّة، وأقضاها مع الشِّقوة المستمرة، وأقدم على المساورة، وحض أصحابه على المصابرة، وخفّ الأولياء إليهم فخيلت الجبال سائرة، والبحار ثائرة، والأسلحة تَبِصُّ عليهم لمعان الشموس، وتروع أطباق القلوب قبل إزهاق النفوس، وشاهد المخاذيل منهم ما أطار العيون عن حجاجها، وأطاح القلوب من انزعاجها، وشمرت الحرب عن ساقها، وتنمرت بحمرة أحداقها، ودارت كأس الموت دِهاقا، وعاد لقاء القِرن للقِرن عناقا..."(عزام، ضيف، د.ت: ٧).

صور الصاحب بن عباد في هذا النص الديواني الحرب الدائرة بين جيش عضد الدولة وجيش المارقين بقيادة الأمير قابوس بن وشكمير بصورة فنية بارعة؛ إذ جسد هذه الحرب وجعلها كالمرأة التي شمرت عن ساقيها دلالةً على بلوغ الحرب مبلغ الشدة من الأمر، فحذف الكاتب المشبه به (المرأة)، وأشار بشيء من لوازمها وهي (ساقيها) على سبيل الاستعارة المكنية، ثم اعقب الكاتب هذه الصورة الفنية بصورة أخرى بدت أكثر تأثيرا وقوةً؛ لأنَّها ترمز إيحاءً بالبأس والقوة الذي أظهرته دلالة اللون الأحمر، بقوله: "تنمرت بحمرة أحداقها"، فمن شدة الحرب وكثرة الدماء غدة أحداقها حمراء، وبات الموت كأسا يسقي كل من دخل هذه المعركة الطاحنة، فالكأس استعيرت لتُملأ موتا ودما بدلا من أن تُملأ خمرا.

وبهذا النص الترسلي سجل الكاتب لوحة حربية متناسقة مع السياق عجت بالاضطراب والحركة، وهو يطمح في هذا السياق إلى شكل التفسير والإيضاح؛ لأنَّ هذا الشكل الوظيفي يقوم على "عملية تفسير الغامض والمبهم بالجزء الواضح البين فيترتب عليه ملاءمة الأفكار وتساوي أقطاب حدَّيها، ويساهم في تدقيق المفاهيم والمصطلحات وفق تناسبها مع السياق التواصلي الذي وظفت فيه"(القاضي، عمر، ٢٠٢٣م: ص ٢١)، فقد وصف الصاحب بن عباد مسيرة جيش الأمير البويهي بكامل عدته وعديده، عبر اصطفاف التشكيل الاستعاري الذي كان ملائما لظروف الرسالة ومقام الخطاب ومراتبه إلى جانب الأسلوب الخبري في بنية حركية قوامها الأفعال والمفردات الدالة على الاضطراب والحركة، مثل: (الجبال سائرة، والبحار ثائرة، والأسلحة تبص، وتروع أطباق القلوب، وإزهاق النفوس، وأطار العيون، وأطاح القلوب، وشمرت الحرب، ودار كأس الموت)، فلا شك أنَّ في هذا التلوين الأسلوبي والمفردات المنتقاة مبالغة حركية أظهرت عظمة الجيش البويهي وكثرته وهمم جنوده العالية، وحققت عنصر الدهشة والمفاجأة للمتلقي، وكسرت أفق التوقع؛ لأنَّ إدراك التشكيلات الاستعارية وقيمها الجمالية في الأعمال الأدبية يستلزم تذوق لغوي ومعايشة جيدة للمجالات الدلالية ورموزها من كل جانب من جوانب الحياة النفسية والمادية والفكرية، فالكلمة المستعارة وفاعلية دلالتها لا تتكشف إلا لمن يعرف أنَّها ليست من هذا الوسط الذي حلّت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق حينها عنصر المباغتة والمفاجأة مما يتولد عن ذلك كسر أفق التتبع لسلسلة الدلالة في السياق، فتتولد احساسات غريبة تتميز بوجود توقف النفس، وتحرك أعماقها ومشاعرها للتفاعل مع طبيعة التجارب الشعورية (الداية، فايز، ١٩٩٠م: ص ٣٩٤)، كما وردت الكناية بقوله: "وعاد لقاء القِرن للقِرن عناقا"، كناية عن اصطدام الجيوش وتلاحمهم في المعركة؛ إذ بدوا كأنَّهم قرون الوحوش يصعب تمييز أصحابها.

والمادة المعروضة في هذا النص الرسمي تظهر أنَّ الأسلوب الخبري المتعاضد مع التشكيلات الاستعارية والكنائية قد شكلت عناصر فعالة للتأثير في وعي المتلقي، وفي إعلان الأفكار والآيديولوجية السياسية للكاتب التي مجدت سلطة عضد الدولة وحذرت المخالفين من الخروج عليه، وبهذا أصبحت الصورة الفنية "من الوسائل الإقناعية الجمالية التي يستخدمها

المؤلف لتحقيق تأثيرات معينة على الموجه إليهم"(فضل، ١٩٩٨م: ١٥٦)، فعلى مايبدو أنَّ الصاحب بن عباد قد استغل أغلب موضوعات الرسائل الديوانية وأغراضها للتوجيه السياسي، وفي نموذج إخواني تظهر فاعلية الاستعارة في تصوير المشهد النثري بقول الصاحب بن عباد:

"مجلسنا ياسيدي مفتقرٌ إليك، معّول في شوقه عليك، ولقد تورّدت خدودُ بنفسجه وفتقت فأرة نارنجه، وانطلقت ألسن الأوتار، وقامت خطباء الأطيار، وهبَّت رياح الأقداح، ونفقت سوقُ الأنسِ والأفراح وقد أبت راحته تصفو إلا أن تتناولها يمناك وأقسم غناؤه لا طيب حتى تعيه أذناك. ووجنات أترجه قد احمرت خجلا لإبطائك. وعيون نرجسة قد حدقت تأميلا للقائك ونحن لغيبتك كعقد ذهبت واسطته وشباب قد أُخذت جُدته وإذا غابت شمسُ السماء عنَّا فلا أن تدنو شمسُ الأرضِ منَّا. فأنْ رأيتَ أن تحضر لتتصل الواسطة بالعِقد، ونَحصُلَ بك في جنة الخُلد، فكن إلينا أسرع من السهم في مَمرهِ، والماءِ إلى مقرّهِ؛ لئلا يخبُثِ من يومي ما طاب، ويعود من نومي ما طار..." (الهاشمي، أحمد، ٢٠١٥م: ٤٩).

إنَّ الصورة الفنية ماهي إلا محاكاة في نفس المبدع، ويستطيع أن يشترك معه المتلقي من خلال مدى تأثرها في حواسه، والصورة هي "كل ما يترتب عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوءِ الدراسات اللسانية الحديثة، وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص" العمري (محمد، ٢٠٠٥م: ٢٠٤)، وهذا ما يظهر في هذا النص الإخواني؛ إذ يبدع الصاحب بن عباد في رسم لوحة فنية في وصف مجلسه بين أحضان الطبيعة؛ لكنها تفتقر حضور الخليل وتبرز معاني الاشتياق، وهي لوحة مشابهة لما رسمه أستاذه ابن العميد في لوحة إخوانية سابقة، فالصورة الفنية التي احتواها النص مركبة من عدة صور منفردة، فقد صور الصاحب المجلس بالورد التي لبت نداء المجلس بالتفتح مستعينا بالتشكيل الاستعاري في بناء صورته الفنية، ففي الصورة الأولى جعل الصاحب للورد خدودا، فقال: "توردت خدود بنفسجه"، وفي الصورة الثانية استعان بالتشكيل الاستعاري كوسيلة لبيان صورة الاشتياق، فقال: "وانطلقت ألسن الأوتار"، جاعلا للأوتار ألسن تنطلق بالعزف والغناء لشدة فرحها، فظهرت فاعلية التشكيل الاستعاري هنا من خلال تعاضد ثلاث صور تمثلت بالصورة البصرية اللونية التي جاءت بقوله: "تورّدت خدودُ بنفسجه"، الممزوجة مع الصورة الشمية في قوله: "وفتقت فأرة نارنجه"، ومع الصورة السمعية التي وردت بقوله: "وانطلقت ألسن الأوتار، وقامت خطباء الأطيار"، التي منحت النص أبعادا مجازية، فالصاحب ارتمى في أحضان الطبيعة لقدرتها الكبيرة على كشف الدلالات التي يرمي إليها، فلا ريب في من يستنشق نسيم الرياض تنبعث في نفسه مشاعر الغبطة والسرور والارتياح، وعلى ما يبدو أنَّ الشخصية التي يخاطبها الصاحب وينعتها بـ (ياسيدي)، ترقى إلى مرتبة الخلفاء أو من أهل العلم وراعى فيها الكاتب مقامات التخاطب التي تحدث عنها القلقشندي، قائلا: "ويأتي في المكاتبة في الإخوانيات ومكاتبة النظراء من الدعاء بما يقضيه الحال بينهم من الود والإدلال، بحسب مايراه الكاتب ويؤدي إليه اجتهاده" (القلقشندي، ١٩٦٣م: ٢٨٧).

كما نلمس في هذا النص أنَّ الصاحب أتى بهذه الصور لغرض التأثير في نفسية المتلقي، ولكي تكون الصور أكثر عمقا لديه مصورا انتشار روائح الزهور وقداح الأشجار بالاعتماد على الصور الاستعارية المفردة ذات العبارات الموجزة التي وصفت مجلس الطبيعة بما يحتويه من مشاهد، فكانت فاعلية التشكيلات الاستعارية هنا مؤثرة في تعزيز المعنى، وهي المنظم لعملية الإبداع، فالتقط الكاتب عناصرها من الطبيعة جامعا بين مكوناتها لتصبح الصورة الفنية واضحة المعالم.

ب: تنوع أساليب الأداء البياني للاستعارة وفاعليتها في رسم الصورة الشعرية عند الصاحب بن عباد:

لقد استعان الصاحب بن عباد في صوره الشعرية بالتشكيل الاستعاري بصورة كبيرة؛ وذلك لقدرته على التجسيم والتجسيد والمبالغة والتهويل، فكان لهذا التشكيل دور كبير وفعال في تشكيل الصورة الشعرية في قصائد الصاحب بن عباد

الرسمية؛ إذ استطاع من خلاله أن يحول المعنويات إلى صورٍ محسوسة، واختصرها في شكل جميل ومميز، ومن هذه الصور قوله: (آل ياسين،١٩٦٥م: ص ١٤٩).

لــه مُزيَّــةُ طيــرٍ تَطيرُ من خيرِ وكرِ

قـد زقَّـهُ جبرئيلٌ ولم يكن غيرَ جَهْرِ

غَديرَ خُـمٍّ تَكَلّم لمشهدِ جِـدَّ حُـرِّ

نجد في هذه الأبيات الشعرية أنَّ الصاحب بن عباد قد رسم بريشة الاستعارة المكنية غدير خُمّ وصوره بصورة الخطيب، فحذفه وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو (تكلم)، "فالاستعارة تقوم في الشعر بتوصيل الحقائق والمعرفة، وتقربها إلى الجمهور والعوام من الناس من خلال ما يماثلها أو يشابهها في الحسّ، لأنَّ ذلك أقرب إلى إفهامهم الإدراكية"، وبذلك جسد الشاعر صورة الخطيب الذي يجب أن يتكلم ويكشف عن منزلة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) الواردة بالحديث النبوي الشريف في يوم الغدير. وفي قوله(آل ياسين،١٩٦٥م: ص ٨٧):

ياخيبرُ انطقْ بما خُبرتَ وقلْ كيف أقامَ الهدى وأرضاه

شبه الشاعر في هذا البيت معركة خيبر بالخطيب من أجل إظهار بطولة ممدوحه الإمام علي بن أبي طالب (ع)، في هذه المعركة، فحذفه وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو (انطق) على سبيل الاستعارة المكنية، ففعالية التشكيل الاستعاري في هذه الصورة تكمن في إسباغ دلالات الشجاعة والقوة والإيمان على الممدوح، والصاحب يطمح إلى إكساب بيته الشعري صدقا بما يحويه السياق الذي أتت عليه الصورة الاستعارية، ويحاول أن يطبع تلك الصورة في ذهن المتلقي؛ "فإنَّه لما كانت الصورة الحقيقية غير مذكورة، فإنَّ الصورة البديلة تحمل المتلقي على تخيل المطابقة بين الصورتين فتكون إحداهما هي الأخرى في مقارنة ذهنية مستلهمة من النص(البصير، ١٩٨٧م: ص ٣٢٣)". وقال في رثاء الإمام الحسين (ع) (آل ياسين،١٩٦٥م: ص ٢٦١):

يا عينُ جودي على الشهيد القتيلِ واتركي الخدَّ كالمحلِّ المحيلِ

كيفَ يشفي البكاءُ في قتـلِ مولا ي إمـــام التنزيل والتأويـــلِ

استعمل الشاعر في هذا النص الرثائي أسلوب الاستعارة الوارد في صدر البيت الأول، والمتعاضد مع أسلوب التشبيه في عجزه، ليخاطب عيناه بأن تكون كريمة وتجود بما لديها من دموع على الإمام الحسين (ع)، فاستعان بالاستعارة المكنية في تشكيل صورته الشعرية الحزينة؛ إذ حذف المشبه به وأبقى المشبه وهو (الكرم)، وأراد الصاحب من هذا التشكيل أن يحول العين إلى إنسان مكلوم يكثر من البكاء، فالشاعر يعمل على استدعاء الإيحاءات والدلالات المناسبة للسياق البياني والمعاني التي يروم البوح بها؛ لأنَّ غرض الاستعارة "هو شرح المعاني، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده أو المقابلة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"(العسكري، ١٤١٩هـ: ص ٢٦٨)، فحسن صياغة الاستعارة ومناسبتها للموقف الشعري عاملان بارزان في فاعليتها ونجاح وظيفتها.

الموازنة

كانت التشكيلات الاستعارية من أبرز الأدوات التي اعتمدها الوزيران لعرض أفكارهما، وتجاربهما، وتوضيحها، وأظهرت بشكل واضح خصائص أسلوبهما البلاغي وطريقتهما في الكتابة والتفكير، ولقد تولدت عن تصويرهما مجموعة من الصور الأدبية الجميلة المبثوثة في نتاجهما الأدبي والموظفة لأغراض متنوعة، فقد وظف الوزيران التشكيل الاستعاري في نتاجهما الأدبي؛ إذ نجدهما يحشدانه في رسم صورة أدبية طرزت رسائلهما وأشعارهما بقيم فنية عالية وأعانهما على نقل الأفكار والمعاني نقلا مجازيا هزَّ الوجدان وحرك الشعور، وكان توظيف الاستعارة المكنية في نتاجهما أكثر من الاستعارة التصريحية، لكنها مع ذلك انتجت صورا بلاغية فعالة لا تقل عن فاعلية صور الاستعارة المكنية، فقد بلغ الأداء الاستعاري في أغلب نتاج ابن العميد أعلى مراتب التعبير من حيث التراكيب والأخيلة، ومكنته من إثبات معانيه، فضلا عن التأثير على المتلقي وإمتاعه وإلزامه الحجة عبر تجسيم المعنويات واستنطاق الجمادات، فكان التشكيل الاستعاري لديه "وسيلة تجديد وتنويع للثروة اللغوية وبها تكتسب الكلمات شحنة إيحائية جديدة بعد أن تنجز ما كانت تحمله بتكرار استعمالها الحقيقي" (شفيع، ١٩٨٢م: ص ١٣٤)، ففي رسائله الأدبية تنوعت مستويات الأداء الاستعاري وفاعليته؛ إذ نجد في الرسائل الديوانية أنَّ فاعلية الأداء الاستعاري كانت تتجه نحو إقناع المتلقي وإلزامه الحجة، على نحو ما ظهر في رسالة ابن العميد إلى ابن بلكا التي اعتمد فيها على الاستعارة المكنية التي ظهرت بقوله: "وزعمت أنك في طرف من الطاعة بعد أن كنت متوسطها، وإذا كنت كذلك فقد عرفت حاليها، وحلبت شطريها"، مشبها الطاعة بالحيوان الحلوب، فقد نهضت الاستعارة بدورها الحجاجي من خلال طاقتها الإقناعية والانطلاق من الحقائق المسلم بها عند الآخرين، كما أسهم التلوين الأسلوبي الحاصل بين التشكيل الاستعاري وأسلوب الاستفهام المكرر بقوله: "كيف وجدت ما زلت عنه، وكيف تجد ما صرت إليه؟...وما استفدت حين أخرجت من الطاعة نفسك، ونفضت منها كفّك، وغمست في خلافها يدك، وما الذي أظلك بعد انحسار ظلها عنك؟"، في رسم الصورة الفنية لهذا النص الديواني الذي كان يتخذ من الأشكال البلاغية المتنوعة عنصرا أساسيا في بنائه الأسلوبي، فضلا عن أنَّ هذه التشكيلات لم تكن زينة أو حلية أو زخرفة تتجمل بها النصوص الأدبية؛ بل كانت لها أبعاد دلالية أثرت بشكل واضح في تشكيل الصور الأدبية.

بينما اختلف الصاحب بن عباد عن استاذه؛ إذ تميز أسلوبه في النصوص الرسمية بالتنوع في الدلالات والتشكيلات الاستعارية، فكانت مظهرا بارزا في أداء المعاني وتشكيل الصورة الفنية، وهو ما نجده في إحدى رسائله في البشائر والفتوح التي جاءت في سياق مدح الأمير البويهي عضد الدولة، وهجاء الأمير المارق قابوس بن وشكمير، فالتنوع بدلالات المدح والذم على مستوى النص الواحد يكشف عن مدى ارتباط الدلالات بالأساليب بشرط عدم الابتعاد عن المعنى والبقاء في قناة الاتصال، فقد عمد الصاحب إلى الاستعارة التصريحية التي ظهرت بقوله: "واستلان لبس المخازي ومدَّ سُجُوفها"، وكان هدفه من ذلك التعريض والذَّم، ثم عمد إلى التلميح من خلال الاستعارة المكنية التي جاءت بقوله: "وتلقّب شمس المعالي وكان كسوفها"، لاستمالة السامع (جنود قابوس) والتأثير عليهم وإلزامهم الحجة، وإرسال رسائل مشفرة لهم مفادها أن أميركم لا يستحق هذه الألقاب التي تلقب بها؛ لأنَّه خارج عن سلطة الدولة وتنتظره العواقب الوخيمة، فما أنتم فاعلون. فمقام المخاطب هو الذي أشعل فتيل الاستعارة وأبرز فاعليتها، وهذا يعني أنَّ تنوع أشكال الخطاب بين التصريح والتلميح في هذا النص الرسمي مردّه إلى ما تقتضيه مراتب المخاطبين. إذ تكمن فاعلية الاستعارة في توليدها للتلميح والإيحاء المتردد عند المتلقي بين دلالتين، "دلالة حرفية غير مقصودة تمنعها القرائن، ولا يمكن أن تقوم إلا في فضاء النص، ودلالة أخرى ينبغي على القارئ استنتاجها بناءً على القرائن المتوفرة في السياق" (أبو العدوس ، ١٩٩٧م : ص ٢٨). فضلا عن تميز أسلوب الصاحب بن عباد عن استاذه ابن العميد بأنْ سجل في نصوصه الديوانية لوحات حربية عجت بالحركة والاضطراب، بالاعتماد على تعاضد التشكيلات الاستعارية مع الأساليب الخبرية في بنية حركية قوامها المفردات والأفعال

الاستعارية التي ظهرت في: "الجبال سائرة، والبحارة ثائرة، والأسلحة تبص، وتروع أطباق القلوب، وإزهاق النفوس، وأطار العيون، وأطاح القلوب، وشمرت الحرب، ودار كأس الموت"، فهذه الاستعارات قد حققت نجاحا ملحوظا على صعيد حركية الصور الفنية وفاعليتها في النص الديواني؛ لأنَّها كانت مهيمن تشكيلي منح النص فاعليته وطاقته الحركية، ومنحت الأسلوب الخبري حيوية وجمالية، وفتحت أخيلة المتلقي ليحلق محاكيا أحداث المعركة كما وصفها الصاحب بن عباد، فقد كان الخبر أداة فاعلة في جذب المتلقي عن طريق نقل أخبار المعركة وتصوير أحداثها الجسيمة بأسلوب بارع هذا من جانب، وأسهم مع فاعلية التشكيل الاستعاري في تحقيق بنية تصويرية كاملة لهذا النص الديواني من جانب آخر.

اتفق الوزيران في الإكثار من استعمال الأبنية التصويرية القائمة على التشكيلات الاستعارية، فيمدان بذلك جسور التواصل بين شعرية النثر وشعرية الشعر؛ إذ اشتركا في جعل التشكيلات الاستعارية ترتكز على بث الحياة في المعنويات والجمادات، لتحقيق الصورة الفنية المميزة القائمة على التقريب والامتزاج بين العوالم المتعددة؛ ولكن تباينت مستويات أداء التشكيلات الاستعارية وقيمها الجمالية؛ لاسيما في رسائلهما الإخوانية؛ إذ ظهرت كثافة التشكيل الاستعاري وتنوعت على مستوى النص الواحد ما بين الاستعارة المكنية والتصريحية، فقد شخص ابن العميد المحسوسات غير العاقلة مثل: "المجلس، النرجس، البنفسج، الأترج، النارنج، العيدان، الأوتار"، ووسمها بسمات العاقل على سبيل الاستعارة المكنية، مع الإيجاز والاختصار في العبارة وعدم الإخلال بالمعنى المراد، ثم ينتقل إلى توظيف الاستعارة التصريحية في قوله: "طلعت كواكب الندمان"، و"تتصل الواسطة بالعقد"، ليمنح نصه الإخواني أداءً فاعلا في حركية الصور الاستعارية التي تنوعت وتآزرت مع الأسلوب الخبري الذي ورد في الأفعال: "تفتحت، توردت، فاحت، فتقت، قامت، هبت، نفقت، قام، طلعت"، فكان هذا النص الإخواني مشابها في التوظيف والفاعلية مع الصور المركبة الواردة في وصف الصاحب بن عباد لمجلسه؛ إذ استعان بالصور اللونية الموجودة في قوله: "تورّدت خدودُ بنفسجه"، مع الصورة الشمية في قوله: "وفتقت فأرة نارنجه"، والممزوجتان مع الصورة السمعية التي جاءت في قوله: "وانطلقت ألسن الأوتار، وقامت خطباء الأطيار"، لإظهار فاعلية تشكيلاته الاستعارية.

أما أدائية الصورة الاستعارية، فقد أدت الاستعارة التجسيدية دورا مهما في تشكيل الصور الفنية في الرسائل الإخوانية أكثر من الرسائل الرسمية عند ابن العميد؛ إذ كانت مستويات أدائية الصورة الاستعارية واضحة في أغلبها، ولكن في بعض النصوص الإخوانية قلما يضعف مستوى أدائية الصورة الاستعارية؛ بسبب تكديس التشكيلات الاستعارية وتلاحقها وسرعة ورودها بشكل لا يترك للمتلقي المجال للتأمل والاستمتاع بالأخيلة، مما يترك الملل في نفس المتلقي، كالذي ظهر في الصفات الواردة في عتاب ابن العميد الشديد على أحد أصدقائه عندما شكا إليه مرضه ولم يسعفه في ألفاظ: "صرعا، وصدعا، وجنونا، وجذاما، وصمما، وبكما، وفالجا". في حين كانت مستويات أداء الصورة الاستعارية في رسائل الصاحب بن عباد متفاوتة الفاعلية من حيث رسم المشهد النثري بحسب الغرض والمقصد الذي سيق الكلام من أجله، ففي مشاهد المعركة تتصاعد حركة الصورة الفنية وتبرز فاعليتها وتتنامى عبارتها لتبلغ حد الذروة عند الصاحب بن عباد، في حين كان رسم المشهد الإخواني بعبارات موجزة واستعارات مؤثرة في وجدان المخاطب، كما استعمل الصاحب في رسائله الرسمية التشكيل الاستعاري، كوسيلة خطابية موجهة إلى جمهور يروم من خلالها إقناعه بالمسائل العامة المتعلقة بالسياسة والأخلاق والمجتمع.

أما التشكيلات الاستعارية في شعر ابن العميد، فقد وظفت بأساليب واضحة بعيدة عن التعقيدات اللفظية أو الغموض في المعنى، فضلا عن احتوائها على معاني عميقة وإشارات قائمة على اتساع الخيال في تعميق التواصل مع القارئ ومشاطرته وجدانيا بإطار تجسيدي؛ إذ أسهمت البنية التجسيدية في أبياته الشعرية والقائمة على المبالغة في توليد وعي فكري وجمالي أسهم في تلوين صوره الشعرية بمزيد من القيم الجمالية واللغوية، فالتشكيل الاستعاري يمثل أهم عناصر

تشكيل الصور الشعرية؛ بل هو أكثر بلاغة من التشكيل التشبيهي؛ لأنه أقدر على التخييل والإيحاء، والتشكيل الاستعاري غير المألوف يكون أكثر تناسبا في تحقيق فاعلية الصورة الشعرية من التشبيه، بفعل قابليته على إحتواء المتناقضات(اليافي، ٢٠٠٨م: ص ١٥٦). والشعراء يعولون على التشكيل الاستعاري بهدف تجاوز حدود الدلالة السطحية للصور وصولا إلى حالة الغوّر الدلالي، كصورة ابن العميد الحسية المستعارة لحبيبته التي وصفها بالشمس؛ لكنها لم تكن بالكمية والكيفية التي كانت عليها في فنه الترسلي التي انمازت تشكيلاتها الاستعارية بالتنوع في الاغراض والوظائف. في حين استعمل الصاحب بن عباد التشكيل الاستعاري في قصائده الرسمية لتجسيم أفعال ممدوحيه وتجسيدها؛ ولا سيما أهل البيت (ع)، وذلك لقدرة هذا التشكيل على تحويل الأفعال المعنوية إلى أفعال حسية، فتكون هذه الأفعال عبارة عن صور متحركة راسخة في ذهن المتلقي وقائمة أمامه، وغلب عليها سمة الحماسة المتدفقة تجاه مذهبه وفكره.

لقد كانت الاستعارة المكنية أكثر هيمنة وورودا في رسائل ابن العميد الإخوانية وفي أبياته الشعرية، بينما عند الصاحب بن عباد كانت أكثر ورودا في رسائله الديوانية وفي أبياته الشعرية. أما الأغراض التي وظفت فيها التشكيلات الاستعارية في رسائل ابن العميد، فكانت في: الحجاج، والاشتياق، والنصح والإرشاد، والعتاب والشكوى، والمديح، والتقريع والتهكم. بينما كانت الأغراض الموظفة في رسائل الصاحب هي: المديح، والهجاء، وصف المعارك، الاشتياق، الرثاء، التعزية. في حين كانت الأغراض التي وظفت فيها الصور الشعرية عند ابن العميد تتمحور في: الوصف، والغزل، والنصح والإرشاد، أما الصاحب بن عباد فكانت صوره الشعرية موظفة في : مدح أهل البيت، وذم وتقريع خصومهم، والرثاء، والحماسة ، والفخر، والغزل، والعتاب، والوصف، والتهنئة. وبصورة عامة تباينت مستويات الأداء الاستعاري في النتاج الأدبي عند الوزيرين، فقد برزت فاعلية الاستعارة عند ابن العميد في المشهد النثري كما ونوعا وقيمةً جمالية، وأسهمت في تشكيل صوره الفنية بشكل يختلف عمًا موجود في أبياته الشعرية، أما الصاحب بن عباد فقد استمرت فاعلية تشكيلاته الاستعارية بالظهور بشكل واضح في نتاجه النثري والشعري على حدٍ سواء.

الخاتمة

ومما تقدم يظهر أنَّ التشكيلات الاستعارية عند الوزيرين قد أدت دورا كبيرا في تأدية المعنى، فكشفت الغامض وألبسته ثوب المحسوسات، وقررت ما كان مقرر، وأعطت الكثير من المعاني في القليل من الألفاظ، وحققت الأغراض والمقاصد التي من أجلها استخدمت، واستخدامها من قبل الوزيرين لم يأتِ لضيق في الألفاظ؛ بل جاء من باب التوسع وإظهار مقدرتهما وبراعتهما الأدبية.

المصادر والمراجع

. أبو العدوس، يوسف، ١٩٩٧م، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، (الأبعاد المعرفية والجمالية)، ، الدار الأهلية، الأردن، ط١،

. أبو العدوس، يوسف، ٢٠٠٧م، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، الأردن، عمان، جدار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١.

. آل ياسين، محمد حسن١٩٦٥م، تح: ديوان الصاحب بن عباد، بغداد.

. بنت عبد المحسن، وفيقة، ٢٠٠٠م، شعر الكُتاب في القرن الرابع الهجري، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، السعودية.

. البصير، كامل حسن، ١٩٨٧م، بناء الصورة في البيان العربي، موازنة وتطبيق، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

. جعفر، عبد الكريم راضي، ١٩٩٣م، رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، أ. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١.

. حامد، سعيد فرغلي، ٢٠٢١م، آفاق جديدة في البحث البلاغي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، ط١.

. حسين، عبد الحميد، ١٩٦٤م، الأصول الفنية للأدب، مطبعة الأنجلو، ط١.

. الحسن، غانم جواد، ٢٠١١م،الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع الهجري، العراق والمشرق الإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١.

. الحلبي، ابن فهد، ١٩٨٠م، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تح: أكرم عثمان، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

. الداية، فايز، ١٩٩٠م، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاص، بيروت، لبنان.

. الدروبي، محمد محمود، ١٩٩٦م، الرسائل الفنية في العصر العباسي، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا.

. السيد، شفيع، ١٩٨٢م، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر.

. طبانة، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الادبي، المطبعة الفنية الحديثة بمصر، ط٣.

. العسكري، أبو هلال، ١٤١٩هـ، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت.

. عباس، فضل حسن، ١٩٨٧م، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١.

. عصفور، جابر، ١٩٧٨م، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر.

. العمري، محمد، ٢٠٠٥م، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق.

. فالح، جليل رشيد ١٩٨٥م، الصورة المجازية في شعر المتنبي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب.

. القاضي، عمر، ٢٠٢٣م، البلاغة وإنتاج المعرفة في النثر العربي القديم، تقديم، أ.د.محمد مشبال، دار النابغة للنشر والتوزيع.

. القزويني، ٢٠٠٩م، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢.

. القلقشندي، ١٩٦٣م، صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، المطبعة الأميرية، القاهرة.

. مطلوب، أحمد، ١٩٨٩م، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ، ج٣-٤.

. المهداوي محمد حسين، والبيضاني فهد، ٢٠١٨م، أدب أبي الفضل ابن العميد جمع وتحقيق ودراسة، ، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، العراق.

. الهاشمي، السيد أحمد، ٢٠١٥م، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، علق عليه وشرح غريبه: جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط٤.

. اليافي، نعيم، ٢٠٠٨م، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر.

. يموت، غازي، ١٩٨٣م، علم أساليب البيان، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١.