Ministry of Higher Education
and scientific Research
University of Thi Qar
College of Education for Humanities

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار
كلية التربية للعلوم الانسانية

مجلة كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة

مجلة علمية فصلية محكمة تصدرها كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار

ISSN:2707-5672

المجلد (١١) العدد (٣) ٢٠٢١

جامعة ذي قار – – كلية التربية للعلوم الانسانية– مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية
utjedh@utq.edu.iq

Vol (11) No.(3) 2021

Ministry of Higher Education
and scientific Research
University of Thi Qar
College of Education for Humanities

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار
كلية التربية للعلوم الانسانية

هيأة التحرير

أ.د انعام قاسم خفيف
رئيس هيأة التحرير

ا.م.د احمد عبد الكاظم لجلاج
مدير التحرير

ت	الاسم	الجامعة	الاختصاص
1	أ.د. سعد علي زاير	جامعة بغداد	طرائق تدريس
2	أ.د. مصطفى لطيف عارف	جامعة ذي قار	اللغة العربية
3	أ.د. حيدر حسن اليعقوبي	جامعة كربلاء	علم النفس
4	أ.د. عماد ابراهيم داود	جامعة ذي قار	اللغة الانكليزية
5	أ.د. صلاح الدين احمد	جامعة عمان	علم النفس
6	أ.د. حسام الدين جاد الرب احمد	جامعة اسيوط	الجغرافية
7	أ.د. عثمان برهومي	جامعة صفاقس/تونس	التاريخ
8	أ.م.د. حيدر عبد الجليل عبد الحسين	جامعة ذي قار	التاريخ
9	أ.د. فاضل عبد الزهرة مزعل	جامعة البصرة	ارشاد تربوي
10	أ.م. انتصار سكر خيون	جامعة ذي قار	الجغرافية

Ministry of Higher Education
and scientific Research
University of Thi Qar
College of Education for Humanities

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار
كلية التربية للعلوم الانسانية

المحتويات

ت	اسم الباحث و عنوان البحث
١	شعرية الصور المشابهة في كتاب نثر الدر في المحاضرات لأبي سعيد الآبي (ت ٤٢١هـ). أ.د. حسين علي الدخيلي م.م سعاد علي جبر
٢	الإيواء والكفالة بين النص القرآني والموروث الروائي دراسة تحليلية (ايواء ابي طالب للنبي أنموذجا) م.د أحمد فاضل عجيمي
٣	قرار التصويت والاجماع الخاطئ للناخب العراقي دراسة عن الانتخابات النيابية في العراق لعام ٢٠١٨ ا.د ابراهيم مرتضى الاعرجي م.د عبد الخالق خضير عليوي
٤	معركة نيقوبوليس عام ١٣٩٦ ونتائجها أ. د علي حسين نمر م. فاطمة عبدالجليل ياسر
٥	اتجاهات معلمات رياض الاطفال نحوضبط الذات لدى ألاطفال من خلال الاركان التعليمية م.د. سعاد عبدالله داود الزاملي
٦	المرأة في بعض مجموعات هادي الربيعي الشعرية محمد يحيى حسين الثرواني
٧	التوظيف المعجمي والسياقي لفهم المفردة القرآنية عند حاج حمد أ.د . رعد هاشم عبود م.م. نرجس عبد الرضا حسين
٨	الحوار الاستفهامي في مسرحية الحسين ثائرا دراسة نحوية بلاغية

	ا.د سيد حسين سيدي عقيل فرحان دعيم
٩	النشاط السياسي والفكري لحسن تقي زادة في ايران عهد رضا شاه أ.د طيبه خلف عبد الله م.م: ماجد مطر عباس
١٠	فاعلية برنامج ارشاد جماعي(معرفي– سلوكي) في تغير معتقدات التحكم لدى عينة من طلبة الاقسام الداخلية في جامعة سومر ا.د. عبد السجاد عبد عبد السادة م.م. هدى تركي عبد الجبار
١١	قضية الطبع والصنعة بين النقاد المشارقة والاندلسيين – دراسة موازنة أ.د. عباس جخيور سدخان الباحثة : إسراء حسن
١٢	مكانة العلة وأهميتها في الفقه أ.م.د. عقيل رزاق نعمان الباحثة : رشا علي عيسى
١٣	استراتيجية الصراع وحركية الحدث في نصوص (عباس منعثر)المسرحية (مونو) اختيارا م. م: زهراء كريم حسن أ. د. احمد حيال جهاد
١٤	أثر الامام الحسن بن علي (عليه السلام) في التمهيد للنهضة الحسينية م . م وسن عبد الامير حمود
١٥	**أثر السيد محمد سعيد الحبوبي (١٨٤٩–١٩١٥) ودوره في تحشيد عشائر المنتفك لمواجهة الاحتلال البريطاني** م.د. مسلم عوض مهلهل
١٦	Enhancing EFL Non-Native Speakers' Communicative Skills, Grammatical Competence and Pronunciation Using Mobiles م . م امال صبار جليد م . م احمد ابراهيم الطيف

Factive and Non-Factive Verbs in Selected M.A. Theses of College of Education (Ibn-Rushd) for Human Sciences (2015-2020) A Syntactico-Semantic Study Asst. Prof. Huda Abed Ali Hattab Nabeel Ibraheem Abed-Alwhaab	١٧
In Search for the Villain in Herman Melville's "Billy Budd, **احمد هاشم عباس**	١٨

شعرية الصور المشابهة في كتاب نثر الدر في المحاضرات لأبي سعيد الآبي (ت ٤٢١هـ).

Similar images lattice the Prose of Durr in the Lectures by Abu Saeed Al-Abi

م.م سعاد علي جبر أ.د. حسين علي الدخيلي

Aaat.Lec Suaad Hubair Humaidy Prof. Dr Hussein Ali AL dakhili

dr.hassein.a.adbel@utq.edu.iq

كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ذي قار - ذي قار- العراق
Faculty of Education for Humanities
University of Thi Qar- Thi Qar- Iraq

الكلمات المفتاحية: الصورة ، التشبيه ، الاستعارة ، الشعرية

Keyword : lattice ــ metaphor – Like – Picturek

الملخص :

يركز البحث على شعرية الصور البيانية بعلاقة المشابهة في كتاب نثر الدر، إذ تمثل اختياراته ذوق مجتمع ذلك القرن الذي كتب فيه المؤلف كتابه فهو يحاول الاحتفاظ بنوع من الموروث يراه نافعاً في الحياة العملية والاجتماعية والسياسية، فالمشابهة بين الأشياء والمدركات تعمل على عقد علاقة بينها، فقد تكون المشابهة كبيرة أو قليلة، ويشير التشابه إلى وجود الاختلاف أيضاً فإنّ الخيال ينشط لإنشاء علاقة بين المختلفات معتمداً على المسوّغات الإدراكية التي تُوجد في التشابه.

Abstract

The research focuses on the poetics of graphic images in relation to the similarity in the book of prose al-Durr, as his choices represent the taste of the society of that century in which the author wrote his book, as he tries to preserve a kind of heritage that he deems useful in practical, social and political life. Similarity is large or small, and similarity indicates the existence of difference as well. Imagination activates to establish a relationship between differences depending on the perceptual justifications that exist in the similarity.

المقدمة :

تعدُّ الصورة الشعرية من المفاهيم التي احتلت مساحة واسعة في النقد العربي قديمه وحديثه ، وتتجلَّى أهمية الصورة والعناية بها عبر النصوص النقدية التي بيَّنت هذا المفهوم وتحدثت عنه، سواء على المستوى الأدبي أم في مستوى شعرية الصورة وانزياحها وتعدّ أهمّ عناصر العمل الأدبي بعد عنصر الموسيقى التي لا تُصبح فعّالة في الأدب إلاّ بمقدار ما تشدّ من أزر الصورة بوصفها عاملا بنائيا دلاليا أساسيا ثانيا، يضيف جمالاً إلى جمال الصورة التي تكشف عن معرفة قلبية ذات دلالة نوعية تشبه المغامرة في المجهول يعجز عن إدراكها العقل المجرد الذي لا يُدرك إلاّ الثابت والمألوف المسمّى بـ(الحقيقة).

في مفهوم الصورة وشعريتها :

لقد توزعت الدراسات التي تناولت موضوع الصورة على حقلين حقل النقد القديم وحقل آخر النقد الحديث ، وقد برع النقد القديم في تبيان الصورة عن طريق كتابات حازم القرطاجني (ت٦٨٤) مثلاً الذي رأى ((أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان))[١] ، وعلى هذا فإن حازمًا القرطاجني يحيل مفهوم الصورة إلى المعنى المتخيل في الذهن ، في حين يرى ابن الأثير أن مفهوم الصورة يقابل الأمر المحسوس ، إذ جعلها في مقابل المعنى ، إذ يرى أنها ((إما تشبيه معنى المعنى ، وإما تشبيه صورة بصورة))[٢]، فيما يفرق الجاحظ بين المعنى والصورة في مقولته الشهيرة ((المعاني مطروحة في الطريق ...وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير))[٣] ، أما في النقد الحديث فإن (جابر عصفور) يرى أن الصورة ((مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها))[٤]، فيما يرى الدكتور علي البطل أنها ((تشكيل لغوي))[٥] بمعنى أن اللغة تمارس دورها في تشكيل الصورة في بُعْدها البلاغي حين تتجسَّد البلاغة موضوعاً، ومن هنا فإنَّ الصورة ((تمثيل بصري لموضوع ما))[٦] ، كما يرى النقد الحديث أن الصورة هي ابنة الخيال الشعري الخلَّاق الذي يؤلِّف بين المدركات المتنافرة والمتضادة لاكتشافه علاقات جديدة تنسجها المشاعر والأفكار وتصبها في قالب جميل محسوس متفرد يعبر عن الإنساني العام عن طريق الالتفاف على الكلمات حتى تفقد معناها على مستوى لغوي أول ؛ ((لتكسبه معنى آخر ودلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول))[٧] ، ومن المحدثين كذلك

الذين تحدثوا عن شعرية الصورة أحمد الشايب ، الذي يرى أن الصورة الأدبية هي ((التي ترجع إلى أصلين هامين: الخيال والعبارة الموسيقية ، أما الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل))[٨] ، وبذلك تأخذ الصورة جذورها وتستمدها من الفنون البلاغية ، ولولا هذه الفنون البلاغية لا نجد صورة مؤثرة تأثيراً كبيراً في متلقيها، وكذلك من النقاد المحدثين عبد القادر القط الذي قال عن الصورة :(إنها الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات في سياق بياني خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في النص ، مستخدماً طاقات اللغة، وإمكانياتها، في الدلالة والتركيب ، والإيقاع ، والحقيقة ، والمجاز ، والترادف ، والتضاد والمقابلة ، والتجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني)[٩] ، وبذلك أعطى تعريفاً أكثر شمولية للصورة ؛ لأنه جمع فيه أغلب وسائل التعبير التي تجسِّد شعرية النصوص الأدبية ، وأكد الانتفاع من إمكانات وطاقات اللغة الإيحائية ، وبذلك قام بإبراز دور البيان والبديع وأثرهما في تشكيل شعرية الصورة ولم يهمل دورهما .

ومن هنا فإن الصور البيانية جزء من علم الدلالة الإبداعي الذي يثري الدلالة اللغوية المستقرة بالاستعمالات المجازية الخاصة التي عُبِّر عنها بمصطلح استُعير من فن الرسم لذلك قيل إن الصورة رسم بالكلمات[١٠] ، لذلك فقد قدَّم جاكبسون نظريته في الصورة البيانية بوصفها دوالاً جمالية دلالية مجتمعة وليست مطلقة منفصلة عن السياق الاجتماعي عن طريق نوعين من العلاقات المكوِّنة للصور، أولهما: علاقة المشابهة وتظهر في الأدب بالصورة التشبيهية والاستعارة ، وثانيهما :علاقة المجاورة ، وتنتج الكناية والمجاز المرسل[١١]، إن الصورة البلاغية عبر تحديد السمات الخطابية فيها تعدُّ ((الأداة التي يُبنى عن طريقها الخطاب ، بل الأكثر من ذلك تشكيل وسيلة يتحول فيها النثر إلى شعر مادام الشعر تفكيراً بالصور))[١٢] ، لقد توسَّعت آفاق الصور البلاغية ولا سيما حين أصبحت البلاغة أكثر إجرائية ، ((بل لم تعد مجرد أوجه ثابتة غير مجدية بفضل إنفتاحها على النظريات الحديثة من قبيل السيميائيات ، التداولية الأسلوبية بأنواعها . . .)) [١٣]، وبذلك تعدُّ الصورة الوسيلة الفنية التي تقوم بنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي، ومن المسلمات التي تضعف الصورة أنها تكون((برهانية عقلية لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي))[١٤].

وسوف تكون دراستنا لشعرية صور البيان في كتاب نثر الدر اعتماداً على علاقة : التشابه وقسمنا دراستها على مطلبين:

أولاً: شعرية الصور التشبيهية

يعدُّ التشبيه من الفنون البلاغية التي حظيت باهتمام العلماء قديماً وحديثاً من نقاد وبلاغيين وذلك لأمرين، أولهما: لانهم يعدُّونه من الأساليب الحسنة في البلاغة؛ وذلك ((لإخراجه الخفي من الجلي وإدنائه البعيد من القريب، ويزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسبها جمالاً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلاً))[١٥] ، وثانيهما: أنّه التشبيه أوضح الصور البيانية شيوعاً وبروزاً، وأكثرها تداولاً على ألسنة العرب؛ لأنه يتسم بوضوح التعبير وجلاء المعنى ، والتشبيه هو التمثيل[١٦]، وهو عنصر جمالي، و((يعدّ أحد الأركان المهمة من أركان الشعرية العربية ووسيلة مهمة من وسائل وأدوات صناعة الصورة الأدبية))[١٧] ، وتتجلّى روعة التشبيه من خلال الانزياح والعدول الذي يحدث في اللغة ويعدل بها من الحقيقة إلى المجاز من خلال الإيحاء [١٨]. وبذلك تكمن روعة التشبيه عبر التأثير في نفس المتلقي، عن طريق الطرافة والاستغراب التي ينتجها ذلك الانزياح.

وقد عرفه السكاكي(ت٦٢٦هـ) تعريفاً جامعًا مانعًا بأنّه صورة تستدعي: ((طرفين: مشبّهاً ومشبّهاً به اشتركا بينهما من وجه وافترقا من آخر))[١٩] .

أما المكونات البنائية للتشبيه فإنّها تتألف من: طرفيي التشبيه الأساسيين، وهما: المشبّه والمشبّه به، وركنين هما: وجه الشبه وأداة التشبيه، وأشهرها أداتان: (الكاف وكأنّ)، وقد يُستعاض عنهما بكلمة (مثل)، أو بأفعال نحو: يشبه أو يماثل ونحوهما، ويمكن أن تُحذف أدوات التشبيه ووجه الشبه نحو قولنا: (زيدٌ أسدٌ) من دون أن يُردف الكلام بوجه الشبه ظاهرة في كلمة: (شجاعةً) لتكوين صور تشبيهية قوية البنية موجزة، أما الركنان فلا يمكن حذفهما وإلا دخلنا إلى مجال صورة أخرى هي الاستعارة[٢٠].

وفرضية البحث أنّ التنافر والاختلاف بين طرفي التشبيه كلّما كان كبيراً كان التشبيه أجمل وأكثر تأثيراً، وهو ما سنلحظه في التطبيقات، إذ وردت الصور التشبيهية المؤثرة في مختارات الآبي، من ذلك ما ورد في رواية قدوم أبرهة الحبشي الذي جاء لهدم الكعبة، فلمّا سمعت قريش لم يبقَ بمكة أحدٌ منهم، فأرسل أبرهة رسولاً، فقال: ((انظر من بقيَ في مكة، فأتاها ثمّ رجع، وقال: لم أرَ بها

أحداً إلاّ أنّي رأيتُ رجلاً لم أرَ مثلَ طوله وجماله –يعني عبد المطلب– ورأيتُ رجلاً لم أرَ مثلَ قِصره كأنّه إبهام الحُبارى، يعني بذلك : عمرو بن عائذ ، فقال : إيتني بالطويل...))[٢١].

نلحظ التشبيه الظريف المستغرب الذي جمع متنافرين تنافراً كبيراً: الرجل القصير وإبهام الحبارى، بأداة التشبيه (كأنّه) ، فضلاً عن اتصال (كأنّ) بالضمير الهاء يجعلها أكثر توكيداً في التشبيه؛ لأنّها تمنع الأداة من العمل فيما بعدها أسوة بأخوات (إنّ) فتصبح من الأدوات التي تؤكِّد نقل الخبر بما لا يقدر المخاطب على دحضه[٢٢]، ممَّا يجعل الصور التشبيهية حادّة مصقولة الشكل ومؤثرة في تقريب المعنى الدقيق الفريد الصفة إلى الذهن، إذ تُجسِّد ما يعرفه المتكلم بما ينفر منه المخاطب باستعمال المعايير الجمالية للقادة وتأثيرها في متلقيها[٢٣]، وكأنّ الرجل الذي يشبه إبهام الحبارى لا يُحسن أن يلتقيه القائد(إبرهة)؛ لذلك قال لرسوله: (إيتني بالطويل). وفي هذا الكلام تشبيه ضمني تقديره: (أيتني بالطويل الذي يشبهني، لا بالقزم القبيح الذي لا يليق بي أن ألتقيه).وبذلك تتحقق شعرية النص عبر عقد التشبيه بين عالمين مختلفين هما عالم الإنسان وعالم الحيوان، إذ الحبارى نوع من أنواع الطيور، وهو تشبيه متباعد الأطراف وغاية في البراعة إذ إن ((أحسن التشبيه ما تباعدت أطرافه)) [٢٤]، فضلاً عن ذلك ((إن لتشبيه الشيء من الشيء من غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من الشق البعيد، باب آخر من الظرف واللطف ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل))[٢٥].

وروى الآبي تطاول سعيد بن العاص على الزبير بن عبد المطلب، فقال الزبير: ((.... عليّ بفرسي، فأُتي به، فاستوى على ظهره، ومرّ يخرقُ الوادي كأنّه لهب عرفج...))[٢٦]. وهذا التشبيه حسن وبديع أيضاً، جمع بين سرعة فرس الزبير وسرعة لهب العرفج، وهو نبات سريح الاشتعال[٢٧] بحيث يجفل من سرعة لهيبه مَن يقوم بإشعاله.

ففي هذا النص شبَّه عالمين مختلفين (حركة الخيل وسرعته عالم حركي وإشعال النبات عالم منظور)، وكمنت الشعرية في النص عن طريق جمع هذين العالمين في صورة واحدة وإظهارها كأنّها شيء واحد، ويمكن القول إن الاحتراق يولد الضياء وسرعة الفرس كأنّها وميض ذلك النبات، وتبرز شعرية القول كذلك في مساحة اختيار اللفظ فقال : (يخرق الوادي) ولم يقل (يقطع أو يتجاوز الوادي)، فالخرق يوحي بالسرعة، من ثم جاء التشبيه بالبرق لتعميق الدلالة وتقريب المعنى والصورة إلى ذهن المتلقي، وهذا ما جعل النص يعطي رسالة تأثيرية انفعالية، ويبدو ((أن المبدع

بما أُوتي من يقظة عقلية وحس مرهف بإمكانه أن يكشف وجهاً من وجوه الشبه يصلح للربط بين طرفي الصورة التشبيهية))[٢٨]، وحيث تتجلَّى قدرة المبدع على ربط الصور التشبيهية منتجاً شعرية لافتة للنظر ((فالمبدع في مواقفه وتجاربه الشعورية إنما يرى الأشياء والناس والأفعال على نحو متجدد أو على هيئة غير مألوفة وروحه تحلق لتتجاوز العلاقات المنطقية التي رسمت لكل شيء))[٢٩] ، وخلق الاختلاف بين الأطراف المتباينة يولَّد جمالية التشبيه في النص فقد ربط الجرجاني جودة التشبيه بوعي الشاعر الجمالي وجودة قريحته بقوله عن صنعة التشبيه إنها: ((تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة))[٣٠] .

ومن الشواهد الأخر ما رواه الآبي من حكاية امرأة عقيل بن أبي طالب مع زوجها، وكانت ابنة عتبة بن ربيعة، الذي قُتل يوم بدر، قالت: ((يا بني هاشم لا يحبكم قلبي أبداً، أين أبي؟ أين أخي؟ أين ابن عمي؟ كأنّ أعناقهم أباريق الفضة ترد آنفاهم قبل شفاههم الماء. فقال لها: إذا دخلت جهنم فخذي عن شمالك))[٣١].

تتمحور هذه الصورة التخيلية في سلسلة من الثنائيات المتضادة انطلاقا من بؤرة المشبه به ، الشريف قبل أن يُقتل في الجاهلية بالنسبة إلى المتكلم، والوضيع المقتول كافراً، ومآله إلى جهنم بالنسبة إلى الراد على المتكلم، وهذا التضاد يرجع إلى أصل نفسي يفجر الموقفين، وكان قد حُلَّ بالزواج الإسلامي، الذي وحّد بين الموقفين المتنافرين، لكن تذكّر شرف الكافر أعطى لاسم الاستفهام: (أين) معنيين، أولهما: مجازي يشير إلى استنكار الزوجة، وثانيهما: حقيقي في دلالة إشارية أيقونية تكشف عن مقصدية المتكلم ومعتقداته ورغباته[٣٢]، بتحديد مكان أهل زوجته في جهنم في جواب مسكت؛ لأنّ يناقض إيمان المتكلم.

نلحظ الغرض الجمالي الذي يُحيل الخطاب إلى ذاته، ويفيد في تحوير المشبّه إلى وجود آخر ممتزج بصفات المشبّه به، وهو ما يُعبّر عنه بـ(الانزياح) بإعادة إنتاج الواقع من جديد وعليه أكثر تشبيهات العرب، أو بتقديمه بصورة أخرى جميلة لم يكن لها وجود سابق، إذ ينظر الأديب إلى المشبّه بالعين الفنيّة وليس بالعين البسيطة[٣٣]، وعندئذٍ ترفع الصور الأدبية المشبّه إلى ذروة العلا في كلام زوجة عقيل، فأحطّها إلى الحضيض الطرف الآخر من الحوار بقوله: (إذا دخلتِ إلى جهنم فخذي عن شمالك)، وفيه صورة معتمدة على علاقة المجاورة البسيطة في المجاز المرسل، إذ

عبّر المتكلم بالمكان عن الحالّ فيه، بتسمية الشيء باسم محلّه ورسم هاتين الصورتين المتناقضتين اللتين تحققا عن طريق التخيل وتداخل ألوان البيان التشبيه والمجاز المرسل ممَّا أكسب النص شعرية عالية .

وروى الآبي من كلام أبي ذر الغفاري ما يتضمّن التشبيه البليغ، أي المحذوف الأداة، فضلاً عن التشبيهات الجريئة التي تدلّ على قدر من الجرأة في التخييل، إذ ينشط إزاء موضوع ما، أو وضع ما، أو مدلول ما، ليجذب إلى هذا الموضوع، أو الوضع، أو المدلول أشياء متنوّعة وبعيدة عنه كلّ البُعْد في الواقع، ليجذبها إلى دائرة مضمون واحد لفائدة هذا المضمون، ويجمعها بوساطة علاقات وتركيبات تكمن في أساس التشبيه الفني[٣٤]، وذلك قوله: ((كان الناسُ وَرَقاً لا شوكَ فيه، فصاروا شوكاً لا ورقَ فيه... وقال: أيّها الناسُ إنّ آل محمد (ص) همُ الأُسرة من نوح، والآلُ من إبراهيم، والصفوةُ والسلالةُ من إسماعيل، والعُترةُ الطيّبة الهادية من محمد (ص) فأنزلوا آل محمدٍ بمنزلة الرأس من الجسد، بل بمنزلةِ العينينِ من الرأس، فإنّهم فيكم كالسماءِ المرفوعة، وكالجبال المنصوبة، وكالشمس الضاحية وكالشجرة الزيتونة أضاء زيتُها وبُورك زندُها))[٣٥].

ما نلحظه في هذا النص كثافة الصور التشبيهية البليغة منها والمحذوفة الأدوات ولكنّها كلّها تشبيهات جريئة جمعت بين المتنافرات: (الناس والشجر المتضاد بالنفع والإضرار)، وقد دخلت التشبيهات في بنية تضاد أضافت طبقة من الجمال البديعي إلى جمال الصورة البيانية التشبيهية، في قوله: (كان الناسُ ورقاً لا شوكَ فيه، فصاروا شوكاً لا ورق فيه)، فضلاً عن ظهور بنية الإيقاع السجعي النازل: (٦-٥) المواكب لنزول الدلالة من النافع على الإطلاق: (ورق بلا شوك)، إلى الضار على الإطلاق: (شوك بلا ورق)، ممَّا ولّد طبقات من الجمال والشعرية العالية في النصّ الناتجة من تعاضد بنى أسلوبية عدة تعمل باتجاه واحد[٣٦]؛ لذلك ظهرت الفاعلية الشعرية التي تعبّر عن موقف أبي ذر الإنساني العام من السياسة المالية لمعاوية المنحرفة عن المنهج الإسلامي الصحيح الذي تربّى عليه أبو ذر على يد النبي الأكرم(ص) وسلكه من بعده الشيخان على طول صحبتهما للنبي(ص)، وهذا الموقف يرتفع على التصنيفات البلاغية القديمة التي كانت نظرية تشرح العمليات العقلية أكثر ممّا تسلط الضوء على تلقي البيان وتأويله، فأصبحت في المناهج الحديثة نظرية للعمليات الجمالية التي توضّح مقدار الإنزياح عن الأساليب المألوفة في التعبير واستعمال اللغة[٣٧] إذ تستقل بنيتها الجمالية فيشير النصّ إلى ذاته من جهة، وإلى السياق

الاجتماعي الممدوح والمذموم في الوقت نفسه، وذلك ما تضطلع به بنية التضاد التي تؤكّد التحوّل الكبير في سلوك المجتمع الإسلامي بني عهدين: عهد الرسول الأعظم (ع) وعهد معاوية والي عثمان على الشام، من منظور الصحابي الجليل أبي ذر، الذي قسّم المديح والهجاء بالصورتين الآتيتين بتقلبي الصورة التشبيهية نفسها:

– كان الناسُ ورقاً لا شوكَ فيه (في عهد النبي"ص").

– فصاروا شوكاً لا ورقَ فيه (في عهد عثمان).

إذ ولّدت بنية الخطاب الجمالي إيجازاً باستعمال التلميح لا التصريح، أما تشبيهات آل محمد(ص) فكانت تشبيهات ظريفة مدهشة أيضاً وإن استعملت الأداة (الكاف)، وفيها إيقاع معنوي دلالي متقابل: (أعلى أسفل) :مع شمول التشبيهين الأخيرين بالاتساع المتضمّن في معنى الوصف: (الضاحية) أي الدائمة الإضاءة، إذ يقال: ((أرضُ مضحاة : لا تكاد تغيب عنها الشمس... وليلة ضَحياء وإضحِيانةٌ وإضحِيةٌ بكسرهما: مضيئة))[٣٨] ، أما التشبيه بالشجرة الزيتونة فقد أُتبع بتمثيل أُنتزع من أمرين أولهما: (أضاء زيتُها)، وثانيهما: ([يُورك زندُها)؛ لذلك يسمّى بـ(التشبيه التمثيلي)[٣٩].

ومن التشبيهات الأخر التي رواها الآبي في باب (حِكَم الأعراب) ما قاله: ((مدح أعرابي قوماً فقال: يقتحمون الحربَ حتى كأنّما يلقونَ بنفوس أعدائهم))[٤٠]. فهذا كلام جاء لا بهدف الاستشهاد به أو ضمّنه المبدع في ثنايا خطابه؛ بل إنّ ما يؤخذ من كلام العرب يمثل طائفة آثارهم الجميلة التي تنقل إلينا عصارة التجربة الإنسانية، إذ يمثل هذا الكلام ذروة ما بلغ العربي في بيان الشجاعة، وربّما أفاد من عمقه التاريخي والفني المتنبي في قوله[٤١]:

وإنّي لمِن قومٍ كأنَّ نفوسَهم بها أنفٌ أنْ تسكنَ اللحمَ والعظما

يمكن أن يلحظ البُعد البلاغي هنا بوصفه علاقة تعادلية يمثلها المعادل الموضوعي [٤٢] عند المتنبي والأعرابي، إذ تتّضح الصورة الكلية لكليهما (بالشجاعة)، فنفوس قوم المتنبي أبت أن تسكن الجسد (اللحم والعظم) فهي تنظر إلى القتال ، ونص الأعرابي الذي أوضح أن الأبطال يقتحمون الحرب حتى يلقون بنفوس أعدائهم دلالة على شجاعتهم وبطولتهم، إن كلا النصين يقوم على علاقة المشابهة بدلالة (كأن) ،ممَّا يضفي على النص شاعرية واضحة عبر الإيحاء والتخييل في المبالغة في وصف شجاعتهم، إذ رسم أشعر صورة تشبيهية في شجاعة العربي على الإطلاق، وبذلك

تنشأ شعرية هذه التشبيه من التوتر بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية، إذ فكَّكت الصورة العالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس، ثم أعاد تركيبها الخيال بإنشاء علاقات جديدة لم نألفها في الواقع اليومي؛ لذلك فاجأت المتلقي بتلقي حقلٍ من الانفعالات والاستجابات والدلالات المكتنزة في شعريتها، فضلاً عن منح الأفكار المجردة قواماً قابلاً للإدراك(٤٣) .

ومن الصور التشبيهية العالية الشعرية ما ذكره الآبي في باب: (أوابد العرب)، في قوله: ((زعموا أنّ الإبل إذا أصابها العُرُّ(٤٤) ، فأخذوا الصحيح وكووه، زال العُرُّ عن السقيم. قال النابغة(٤٥):

لكَلَّفتني ذَنبَ امرئٍ وتركتَه كذي العُرِّ يُكوى غيرُهُ وهو راتعُ

ويقال: ((إنهم يفعلون ذلك ويقولون :وتؤمن معه العدوى)) (٤٦).

تظهر شعرية هذه التشبيهات التي تشكَّل من خلالها هذا النص في المفارقة كونها قائمة على الإبداع، إذ يشبه الشاعر حاله بحال الجمل المصاب بالجرب–مرض معدٍ– يترك ليرعى ، ويكوى السليم من الإبل؛ لئلا ينقل العدوى إلى غيره، فالشاعر يلتمس العذر من النعمان بن المنذر ؛ لأنه لا ذنب له سوى وشاية أعدائه، مشبهاً حاله بحال البعير السليم الذي يكوى ويترك غيره الأجرب يرعى ويمرح، فشعرية التشبيه جاءت عبر تنسيق عناصر الصورة التشبيهية ، وكذلك تشكَّلت في المفارقة وهي ذلك الأسلوب البلاغي الذي يكون فيها المعنى الخفي في تضاد مع المعنى الظاهر، وكذلك نلحظ شعرية التشبيه قد ارتبطت بقدرة الشاعر على التخيل وصياغة المعنى الذي زاد من إثارة القارئ وفتنته، وهو يشبّه المحسوسات المادية التي لا تجعل القارئ في دوامة التفكير والكد الذهني في محاولة الوصول إلى المعاني التي أراد الشاعر إيصالها، بل جاءت كلها مألوفة ولكن بتعبير أجمل عن طريق العلاقات التي تحكم مفردات البناء التشبيهي من محسوس، ومتخيل، ومعنى بارز، وخفي .

ثانيا: شعرية الصور الاستعارية:

تمثّل الاستعارة أعلى درجات التصوير في مجال علاقات المشابهة بين المُدركات والعوالم المرصودة حسّيّاً وذهنياً؛ لأنّها تحقِّق حالة من الاتحاد والامتزاج بين الدال والمدلول، بحيث لا يتمّ المعنى إلَّا عن طريق ((تشبيه مضمر في الفكر))(٤٧) – في الأعمّ الأغلب–، وذلك ما يُنشِّط الكفاية التأويلية لمتلقيها بفضل شعريتها العالية.

وقد حدّ السكاكي الاستعارة بأنّها: ((أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالاً على ذلك بإتيانك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به))[٤٨].

أما الغربيون فقد عرفوها بأنّها: ((الصفة المنقولة... من مالكها إلى الشيء الممتلك، فنجد في قول غراي: (الصليل النعسان)، وفي قول ميلتون: (الأجراس المرحة). إنّ الصفات تشير إلى متقلدي السيوف وإلى قارعي الأجراس على التوالي...))[٤٩]

وتعدُّ الاستعارة مكوناً أساساً من مكونات الشعرية ؛ لأنها تقوم بالعمل على تكثيف الدلالة، فمن أهم ما تنماز به من خصائص تجعلها لها الفضل والميزة ((أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة أنواعاً عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر))[٥٠].

والاستعارة بوصفها استبدالاً دلالياً ليست مهمتها أن تقوم بتغيير المعنى فقط ، وإنما تقوم كذلك بتغيير صيغته ونمطه وتنتقل به من بُعْده المفهومي إلى بُعْد ومستوى آخرين وهو الفضاء الانفعالي الذي يكون له دورٌ مهمٌ بالقدرة على التشخيص والتجسيم، كما أنها ((تنتقل بالنص من الجمود اللفظي المحدد إلى السيرورة في التعبير والمرونة في الاستعمال))[٥١] ، فالحال في الاستعارة ((لا يتعلق بعملية إحلال، بقدر ما يتصل بعملية تفاعل، فالمعنى الأساسي لا يختفي، وإلا لم تكن هناك استعارة ولكنه يتراجع إلى مستوى ثانٍ خلف المعنى الاستعاري))[٥٢].

وقد وردت الصور الاستعارية في مواطن كثيرة من نثر الدر؛ لأنّ البلغاء والأدباء ومنهم الآبي عرفوا السر الجمالي الكامن وراء الاستعارة وما تحمله من شعرية عالية قادرة على التأثير على المتلقي، لذا جاء إنتقاؤه من كلام البلغاء مركِّزاً في الكلام الأدبي الذي يحمل جمال الصور الاستعارية، ومن ذلك ما رواه عن الإمام الحسن (ع) من خطبة قال فيها: ((أما بعدُ، فإنّ القبور محلّتنا، والقيامة موعدنا، والله عارُضنا. إنّ علياً بابٌ من دخله كان مؤمناً، ومَن خرج منه كان كافراً... إنّ هذا القرآن فيه مصابيح النور، وشفاءُ الصدور، فليَجْلُ جالٍ بصره، وليُلجم النَّصفة قلبَه، فإنّ التكفيرَ حياةُ قلب البصير، كما يمشي المستنيرُ في الظلمات بالنور))[٥٣].

نلحظ الصور الاستعارية في هذا النصّ، وقد دخلت في نسيجها المجازات المرسلة، نحو: (القبور محلّتنا، والقيامةُ موعدنا)، وهما تسميتان للشيء بما يؤول إليه، فهما مجازان علاقتهما اعتبار ما سيكون عليه الحيّ في المستقبل، ثمّ تأتي الاستعارة: (إنّ علياً بابٌ)، إذ شبّه المتكلم أباه بـ(البيت

الآمن) وحذف المشبه به وأبقى أهمّ لوازم البيت وهو (الباب) لإنتاج الاستعارة المكنية[٥٤]، التي وردت أيضاً في تركيب: (ألجمَ قلبَه)، وكأنّ القلب فرس جامح بحاجة إلى لجام. ثمّ جاءت جملة من الاستعارات التصريحية[٥٥] في قوله(ع): (القرآن مصابيح النور، وشفاء الصدور، والتكفير حياة قلب بصير)، وكلّها مبنية على علاقة المشابهة الخفيّة التي تنشّط الكفاية التأويلية بوقع جمالها في النفس، قال الجرجاني(ت٤٧١هـ) واصفاً شعرية الاستعارة بأنّها: ((أبعد ميداناً وأشدّ افتناناً وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعة وأبعد غوراً...))[٥٦] .

كما أن المطلع على هذا النص من الخطبة يجد أن القرائن الواردة فيها قد تحلّت بالإيقاع السجعي المتوازن الذي يظهر في قول الإمام(ع): (القبور محلّتنا، والقيامة موعدنا، والله عرضنا)، إذ يظهر الإيقاع وزن هذه القرائن بعدد كلماتها: (٢-٢-٢) بعد غض النظر عن العبارة الافتتاحية وهي: (إنّ). وكذلك: (مصابيح النور وشفاء الصدور) (٢-٢)، بعد حذف العبارة الافتتاحية: (إنّ هذا القرآن)، وقد تحلّت هاتان القرينتان بنغم فاصلة كثيف في كلمتي: (النور والصدور) وذلك بتكرار الواو والراء في آخرهما، إن تكثيف وتعاضد هذه البنى الدلالية والإيقاعية أكسبا النص شعرية بارزة، إذ إن جمالية النص وشعريته أتيا من تكثيف وتعاضد جمالية هذه البنى الدلالية والإيقاعية، إذ تمحورت شعرية النص في الكيفية التي يتم فيها نسج النص بطريقة منفردة ومؤثرة .

وذكر الآبي خطبة عيسى بن علي لمّا أتاه خبر مقتل مروان بن محمد آخر خلفاء بني أميّة، قال: ((الحمدُ لله الذي لا يفوته من طلب، ولا يُعجزه من هرب، خدعتْ –واللهِ– الأُشيقرَ نفسُهُ... لقد كذّبتهم العيدانُ التي افترعوها، وأمسكتِ السماءُ درَّها، والأرضُ ريقَها، وقحل الزرعُ، وجَفَر فينيقُ الكفر، واشتمل جلباب الشركِ، وأُبطلت الحدودُ، وأُهدرت الدماء، وكان ربَّكَ بالمرصاد))[٥٧].

نلحظ التشكيل الاستعاري قد ظهر كثيفاً في الاستعارات المكنية: (كذّبتهم العيدانُ، وأمسكتِ السماءُ درّها، والأرضُ ريقَها، وفينيق الكفر، وجلباب الشرك)، إذ شبّه العيدان بالإنسان الذي من ضمن إمكاناته المميزة له من الحيوان أنّه يكذب، ثمّ حذف الإنسان ونسب لازم الكذب إلى النبات الذي زرعه بنو أمية، ما أدّى إلى سوء عاقبة آخرهم، كما توصف بعض أنواع الزهور بأنّها كاذبة ؛ لأنّها لا تنتج ثمراً، وكذلك إمساك السماء من درّ لبنها، وكأنّها ناقةٌ حلوب، وجفاف ريق الأرض وكأنّها إنسان منهوك الحال. وكذلك فينيق الكفر، فالفينيق هو: "الفحل الكريم لا يُؤذى لكرامته ولا يُركب"، و(جفر) أسرع في المشي[٥٨]، والمعنى رُكبَ الفحل الكريم بسبب كفره، وانتهكت كرامته لأنّه لبس

جلباب الشرك وسقطت كرامته بالكفر إلى غير ذلك ممّا أورده المتكلم من كثافة استعارية تعبّر عن شدّة فرح المتكلم بمقتل خصمه اللدود الذي نسبه إلى الجدب، وكأنّه يصوّر انتصار الخير على الشر بمعونة الله تعالى، إذ عملت الاستعارات على تجسيد المعنويات وما لا إرادة له في الواقع، وكأنّه أصبح عاقلاً أو له إرادة وحواس ومشاعر وأعضاء، إذ تخلع الصور الاستعارية المكنية ((الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية التي قد ترتقي فتُصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات))[٥٩] ، إذ عملت الاستعارة على تكسير اللغة وإنتاج دلالات جديدة عبر التفاعل بين المفردات وما له من أثر في خلق الدلالة المولِّدة للشعرية المنبثة عبر السياق، وقد أكد ريتشارد ذلك بقوله ((إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة المختلفة إنما ترتد أولاً وأخيراً إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها ببعض ...وإن لكل سياق وضعه الخاص ،ومن ثَمَّ يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه))[٦٠].

ومن الصور الاستعارية كذلك ما نقله الآبي من كلام ابن عباس، قال الآبي: ((وسأله سائل : ما منع عليّاً –رضي الله عنه– أن يبعثك مع عمرو يوم التحكيم ؟ فقال : ما منعه – واللهِ– إلَّا حاجز القدر ومحنة الابتلاء ، وقِصر المدّة ، أما واللهِ لو وجّه بي لجلستُ في مدارج نفسه ، ناقضاً ما أبرم ، ومبرماً ما نقض . أطيرُ إذا أسفّ ، وأُسفُّ إذا طار))[٦١].

ما نلحظه في هذه الصورة الاستعارية (أسف الطير) فهو فعل من لوازم الطير عندما ينخفض في طيرانه ويطير على وجه الأرض[٦٢]، بخلاف (طار) أو حلّق، وهاتان صورتان متقابلتان ولدتا شعرية عالية ، إذ تأتي شعرية هاتين الاستعارتين المتقابلتين : (أطير إذا أسفّ، وأُسفُّ إذا طار) من المقابلة في حركتيه إذا قبض وإذا بسط جناحيه، وقد ورد هذا التعبير في القرآن الكريم في قوله تعالى (او لم يرو الى الطير فوقهم صافات ويقبضن ما يمسكهن الا الرحمن انه بكل شيء بصير)[٦٣]، وقد جاء هذا الوصف غاية في الروعة والتعبير الفني دليلاً على قدرة الله في خلقه ، من تعاضد عاملين بنائيين باتجاه واحد لتكوين الأشكال القوية[٦٤] ، أولهما : بنية الاستعارة، وثانيهما : بنية التضاد بين الاستعارتين ، ودلالة الجملة تقوم على التفاعل بين هذين الطرفين ، إذ إن الأمر في الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل[٦٥] .

وذكر الآبي من كلام الحسن البصري ما قاله حين ذكر الخوارج،: ((دعاهم إلى دين الله فجلعوا أصابعهم في آذانهم، وأصرّوا واستكبروا استكبارا، فسار إليهم أبو حسن فطحنهم))[٦٦]. المطلع على هذا النص يلحظ بروز التعبير في الاستعارة المكنية (فطحنهم)، إذ شبّه الخوارج بالحبوب التي من أهمّ لوازمها أن تُطحن وتُعجن، ثمّ حذف المشبّه به وأبقى أهمّ لوازمه وهو الطحن، إذ كمنت شعرية النص في الإيحاء والتخيل والمبالغة في وصف شدة الحرب التي دارت بينهم .

والاستعارة هنا وردت في سياق مجاز مرسل وهو: (فوضعوا أصابعهم في آذانهم) ، إذ لا يمكن أن تُوضع الأصابع في الآذان، وإنمّا ((ذكر الأصابع وأراد الأنامل، وعلاقته الكلية، والمجاز أبلغ من الحقيقة، ولذلك عدل عنها إليه . وجمع الأصابع لأنّه لم يرد أصبعاً معيّنة، لأنّ الحالة حالة دهش وحيرة، فأيّة إصبع اتفق لهم أن يسدوا بها آذانهم فعلوا غير معرّجين على ترتيب معتاد أو تعيين مفترض))[٦٧]. وهذا تعبير قرآني متداول، إذ كان الكفار والمشركون إذا أرادوا أن يحيدوا عن الحق ولا يقبلوا الوعظ والإرشاد ولا يستمعوا له عبَّر عنهم القرآن الكريم بذلك، إذ تعدُّ صورة من صور عنادهم ، وقد تجسَّدت شعرية هذا الخطاب في المبالغة والغلو بصورة بارزة في إبراز المعنى على أشد وأبلغ ما يكون عليه في هذا المشهد التمثيلي المتحرك ،إذ داعبت هذه الصورة ذهن المتكلم، وقد يسأل سائل: ما درجة عنادهم ؟ فتأتي الآية تصوّر الإجابة بأدق صورها، عبر تشكيل استعارة فاعلة في سياق النص مضفية أثراً على النصوص التي تتكامل معها، وهو ما أبرز شاعرية الاستعارة في النص .

والاستعارة إذ تنشّط الكفاية التأويلية للمتلقي فإنّها تندرج في اللسانيات الحديثة في باب الدلالة أو السيمياء ، وهي تمثل الخصب الدلالي الذي يطوّر اللغة باستمرار، إذ يحرفها من الاستعمال العام المألوف إلى توسيع المعنى بالاستعمالات الخاصة الممكنة وغير الممكنة، إذ تكسب الكلمات قوة لم يكن لنا عهد قريب بها من حيث قوة تأثير التعبير بفضل شعريتها العالية التي تجمع بين الخاصة الحسيّة والتفكير المجرد الدقيق والشعور الإنساني العميق، ما يجعلها بؤرة للتكثيف الدلالي؛ لأنّها تتجاوز العلاقات المنطقية، إذ تنهل من أعماق اللاشعور[٦٨].

إنّ التحوّل الدلالي في الاستعارة يولِّد الغموض الفنيّ الذي يحتاج أحياناً إلى تفسير صريح يربط العالم المتخيّل بالواقع فيساعد المتلقي على حلّ ما استغلق من المتكلم، وهذا ما نجد مصداقه في بعض الأخبار التي أوردها الآبي في باب (أوابد العرب) في قوله عن بعض الأعراب: ((النيرانُ

أربعة: فنارٌ تشربُ ولا تأكل، ونارٌ تأكل ولا تشرب، ونارٌ تأكل وتشرب، ونارٌ لا تأكل ولا تشرب. [ثمّ فسّره]؛ فأما النارُ التي تشرب ولا تأكل فهي النارُ التي هي من الشجر، والنارُ التي تأكل ولا تشرب، فنارُكم هذه، والنارُ التي لا تأكل ولا تشرب فالنارُ التي في الحجر، والنارُ التي تأكل وتشرب فنارُ جهنم))[٦٩].

فُسِّرت تبقى نابضة بالحياة، ولا تدخل ضمن الدلالة المعجمية ؛ لأنّها تمثل انعكاساً لوعي الإنسان وما يجري في مواجهة الحقائق الكونية المتأمّلة التي تحرج نفوس الآخرين وتوقظ انفعالاتهم وتمثّلهم الجمالي للكون والحياة[٧٠]؛ لذلك أورد الآبي قولاً آخر يتطرّق لمثل هذا الموضوع، قال: ((قال بعض الحكماء: النيران أربعة: نارٌ تأكل وتشرب، وهي نارُ المعدة، ونارٌ لا تأكل ولا تشرب، وهي نارُ الحجر، ونارٌ تشربُ ولا تأكل وهي نارُ البرق، ونارٌ تأكل ولا تشرب، وهي نارُ الحطب))[٧١].

نجد في القول استعارة عن طريق تشبيه النار بإنسان يفهم، ويأكل ، ويشرب، تارة، وأخرى يشبهه بالحجر، وثالثة بالبرق، ورابعة بالحطب، وفي كل مرة يحذف وجه الشبه، ويبقي شيء من لوازمه ، وهذا يعني أنّ المبدع في موقفه وتجاربه الشعورية إنّما يرى الأشياء والناس والأفعال على نحو متجدّد أو على هيأة حياة غير مألوفة، فيُحلّق خياله ليتجاوز العلاقات المنطقية التي رسمت لكلّ شيء علاقة محددة بانتظام في إطار علاقات الزمان والمكان، فيخالف الذين يستعملون اللغة المنطقية والعلمية، فحصل انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، وهو انتقال تحقَّق بفضل استدارة الكلام، ففقد معناه على مستوى اللغة الأول؛ لأجل العثور عليه في المستوى الثاني[٧٢] ، فشعرية الاستعارة وقوتها في النص جاءت من العلاقة القائمة بين الكلمات، وبناء معانٍ دلالية جديدة ظهرت بحلية أخرى قرَّبت المعنى من ذهن المتلقي، ومن هنا تأتي شعرية هذه الاستعارات، من ناحيتين، أولهما: تجسيم المفاهيم المجردة، سهلة الإدراك بشكلها الحسي، وثانيهما: جعل المخاطب متشوقاً لمعرفة الغموض أو الإبهام، وهو ما أكّده الجرجاني، بقوله: ((إنّ الشيء إذا أُضمر ثمّ فُسِّرَ، كان أفخم له من أن يُذكر من غير تقدمة إضمار))[٧٣].

ويقول الدكتور جابر عصفور: ((لا تنفصل قيمة الشاعر [المتكلم البليغ] في مثل هذا التصوّر عن قدرته الخيالية التي تمكّنه من التوفيق بين العناصر، والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة))[٧٤] ، وهي التي تولّد الاستعارات الجريئة، التي حتى لو فُسِّرت تبقى نابضة بالحياة ولا تدخل ضمن الدلالة المعجمية .

وقد يكون للمقام أثر كبير في توجيه دلالة الاستعارة، فمنها ما يأتي مواكباً لمقام الترغيب، وقد يأتي الاستعمال نفسه للترهيب في مقام آخر، نحو ما أورده الآبي من خطب مشفوعة بالأبيات الشعرية لبني العباس إبّان ثورتهم على الأمويين، قال:

((وخطب داود قائلاً: أيّها القومُ... هيهات كيف يكون ذلك والسيفُ مشهور؟ لا وحتى يجوسكم خلال الديار، [وأنشد] المهلهل بن ربيعة[٧٥]:

حتّى تبيدُ قبيلةٌ وقبيلةٌ ويعضُّ كلُّ مهنّدٍ بالهامِ

ويقمنَ ربّاتُ الخدورِ حواسراً يمسحنَ عُرضَ ذوائبِ الأيتامِ))[٧٦]

فلو قرأنا نص الآبي هذا لوجدنا(يعضّ المهند بالهام) استعارة لها معنى واحد هو الترهيب، عن طريق تشبيه المهند(السيف) بحيوان مفترس له أسنان يعضُّ بها الرؤوس(الهام)، ثم حذف المشبه والمشبه به ووجه الشبه، والشاعر أراد من ذلك التصوير صياغة المعنى صياغة أدبية، وبذلك نتلمس أثر الشعرية في هذا النص فنجده واضحاً بما أحدثته الاستعارة في طبيعة المعنى وليس في المعنى فقط، والانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي[٧٧].

ومن الاستعارات ما يوزّع الحقل الدلالي على معانٍ متضادة، نحو قول العباس بن محمد بن علي للرشيد: ((يا أمير المؤمنين إنّما هو سيفُكَ ودرهمُك. فازرع بهذا من شكرَكَ، وأحصدْ بهذا من كَفَرَك))[٧٨]. إذ شبّه الصديق والعدو بالنبات وأشار على المخاطب أن يزرع الصديق بالدرهم، ويحصد العدو بالسيف. والاستعارة الأولى جريئة قلبت المعنى؛ لذلك تتطلّب تأملاً في الوعي الداخلي لعملية التواصل الجمالي، إذ تمرّ تحولاتها بصورة لاشعورية تحتاج إلى دقّة وعمق كبيرين لاكتشاف الدلالات الدقيقة [٧٩].

هذا والاستعارات كثيرة لا تكاد تُحصى في مختارات الآبي، ويرى البحث أنّ ما تقدّم يغني عمّا لم نسلّط الضوء عليه من حيث بيان شعرية التشكيل التشبيهي والاستعاري في كتاب نثر الدر، لغرض الاختصار، وهناك نماذج أخرى في أماكن مختلفة في كتاب نثر الدر[٨٠].

الخاتمة

إنّ الصور التشبيهية التي أوردها الآبي في مصنّفهِ نثر الدر تجمع –في الأعمّ الأغلب– بين الأشياء المتنافرة التي تنتجت تشبيهات غاية في الروعة والبداعة، ما يجعل فاعليتها الشعرية عالية تخرق القوالب الشكلية البلاغية القديمة إلى ما ورائها فتخلق عوالم جمالية جديدة ومؤثرة تتصل بالسياق المقامي من حيث أدائها لوظيفة نوع من التواصل الخاص المسمّى بـ(التواصل الجمالي)، الذي نلتمس شعريته في الصور التي تجذب التنبّه إلى الرسالة في ذاتها، وتعمل على خلق كيانات جمالية مؤثرة، إذ تنحو إلى استحضار الأشياء نفسها طبقاً لوظيفة المحاكاة التي تحاكي الجوهر الإنساني العام في الخطاب الأدبي شعراً ونثراً بعد تأويلها وهو ما يكشف عن معنى المعنى الذي يدلّ ويُحيل، ولكن بعد تأويله وتفسيره .كما إنّ التشكيل الاستعاري يمثل استعمالا خاصّا للغة الشعرية يُعبّر عن تجربة باطنية عميقة، ويظهر في الرسالة الأدبية بشكل يجعلها تُحيل إلى ذاتها أكثر من التشكيلات التشبيهية القائمة على انفصال المشبّه والمشبّه به، إذ يندمج طرفا الاستعارة في بنية موحَّدة حتى يصعب أحيانا تحليل الاستعارة بالطرائق البلاغية التقليدية.

الهوامش

---

١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٨.

٢) المثل السايرفي أدب الكاتب والشاعر : ١٥٧.

٣) الحيوان : ١٣٢/٣.

٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي :٧.

٥) الصورة في الشعر العربي حتى أوائل القرن الثاني الهجري :٣٠ .

٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٣٦.

٧) النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٥٩ .

٨) أصول النقد الأدبي :٢٤٩.

٩) الأتجاة الوجداني في الشعر المعاصر :٤٣٥.

١٠)ينظر :الكلام السامي ، نظرية في الشعرية :٨٣ .

١١)ينظر: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم:٣١٧.

١٢)الصورة البلاغية :قراءة في تحولات المفهوم ، د. محمد ماسكي ،مجلة الدراجات الثقافية واللغوية والفنية ،المركز العربي الديمقراطي ،برلين المانيا.العدد١٤،مجلد٤/٢٠٢٠ : ١٧٢.

١٣)المصدر نفسه : ١٧٢.

١٤)النقد الأدبي الحديث :٤١٧ .

١٥)كتاب الصناعتين:٢٥٦.

١٦)يُنظر : لسان العرب مادة (شبه):١٩٧١.٢.

١٧)يُنظر : مقومات عمود الشعر:.٩٩.

١٨)الأثر القرآني في نهج البلاغة:١٨٥.

١٩)مفتاح العلوم : ٥٥٨ .

٢٠)يُنظر : البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع: ١/١٩-٢٠.

٢١)نثر الدر في المحاضرات: ١/٢٧٣.

٢٢)يُنظر : اللسانيات العربية المعاصرة: ٧٦.

٢٣)يُنظر : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: ١٢٨.

٢٤)العمدة: ١/٢٨٩.

٢٥)أسرار البلاغة: ١٢٩.

٢٦)نثر الدر في المحاضرات: ١/٢٧٤.

٢٧)ينظر : القاموس المحيط: ٧٦١ (عرفج).

٢٨)الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٩٦.

٢٩)جماليات الأسلوب :١١٤.

٣٠)أسرار البلاغة: ١٢٧.

٣١)نثر الدر في المحاضرات: ٢٨/١.

٣٢)يُنظر : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص: ١٨٠.

٣٣)يُنظر : تكوين البلاغة، قراءة جديدة ومنهج مقترح: ٢٤٢-٢٤٣.

٣٤)يُنظر : الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٦٣.

٣٥)نثر الدر في المحاضرات: ٥٤/٢-٥٥.

٣٦)يُنظر : بنية اللغة الشعرية: ١٢٩.

٣٧)يُنظر : بلاغة الخطاب وعلم النص: ٥٨.

٣٨)القاموس المحيط: ٧٧٢ (ضحو).

٣٩)يُنظر : تلخيص المفتاح: ١٤٦.

٤٠)نثر الدر في المحاضرات: ٣٢/٦.

٤١)يُنظر : ديوان المتنبي:٢٣٥/٤.

٤٢)المعادل الموضوعي : مصطلح صاغه ت . س . االيوت ، يدعو فيه إلى تحويل المشاعر المجردة الى أشياء واقعية او سلسلة من الاحداث والشخصيات التي تعد (المقابل) المادي لتلك العاطفة . ينظر ادبيات المصطلحات الحديثة ، دراسة ومعجم ، انكليزي . عربي : ١٣٣ .

٤٣)ينظر جدلية الخفاء والتجلي : ٤٥ .

٤٤)العَرُّو العُرُّ والعرّة : الجرب ، أو بالفتح : الجرب ، وبالضمّ قروح في أعناق الفصلان ، وداء يتمعط منه وبرُ الإبل . ينظر القاموس المحيط : ٤٥٨ مادة (عرر) .

٤٥)ديوان النابغة الذبياني : ٥٦.

٤٦)البلاغة العربية في ضوء الاسلوبية ونظرية السياق:١٠٦.

٤٧)الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع: ٦٩.

٤٨)مفتاح العلوم: ٥٩٩.

٤٩)نظرية الأدب : ٢٥١.

٥٠)معجم المفصل في علوم البلاغة البيان، البديع، المعاني:٩٣.

٥١)الصورة الفنية في المثل القرآني:٢٣٠.

٥٢)بلاغة الخطاب وعلم النص:١٦٦.

٥٣)نثر الدر في المحاضرات: ٢٤٤/٢.

٥٤)الاستعارة المكنية هي "ما حُذف فيها المشبّه به ورُمز له بشيء من لوازمه". البلاغة الواضحة: ٧٧.

٥٥)الاستعارة التصريحية هي: "ما صُرِّح فيها بلفظ المشبّه به". البلاغة الواضحة: ٧٧.

٥٦)أسرار البلاغة: ٣٢.

٥٧)نثر الدر في المحاضرات: ٣٠١/١.

٥٨)القاموس المحيط: ١٠١٤، و٢٢٣، (فنق)، و(جفر).

٥٩)التصوير الفني في القرآن الكريم: ٥٧.

٦٠)الاستعارة في النقد الادبي الحديث :١٠٨_١٠٩.

٦١)نثر الدر في المحاضرات: ٢٨٣/١.

٦٢)يُنظر : القاموس المحيط : ٦٢٠ (سفف).

٦٣)سورة الملك:١٩.

٦٤)يُنظر : بنية اللغة الشعرية: ١٢٥.

٦٥)يُنظر : بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٦٦.

٦٦)نثر الدر في المحاضرات: ١٢٤/٥.

٦٧)إعراب القرآن وبيانه: ٣٦/١.

٦٨)يُنظر : الصورة الأدبية: ١٢٦-١٢٧.

٦٩)نثر الدر في المحاضرات: ٢٤٥/٦.

٧٠)يُنظر : الصورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم: ٣٥.

٧١)نثر الدر في المحاضرات: ٢٤٥/٦.

٧٢)يُنظر : بنية اللغة الشعرية: ٢٠٦ .

٧٣)دلائل الإعجاز: ١٣٢.

٧٤)الصورة الفنية: ١٢-١٣.

٧٥)عديّ بن ربيعة بن الحارث التغلبي، (توفي ٩٤ ق.هـ/٥٣١ م)، من بني جشم، من تغلب من ربيعة أبو ليلى، المهلهل هو شاعر من أبطال العرب في الجاهلية. من أهل نجد. وهو خال امرئ القيس. قيل: لقب مهلهلا، لأنه أول من هلهل نسج الشعر، أي رققه ،يُنظر : الاعلام الزركلي :٤ / ٢١٢ .

٧٦)نثر الدر في المحاضرات: ٣٠٢/٦، والابيات للمهلهل بن ربيعة: ٢١.

٧٧)يُنظر : بنية اللغة الشعرية:٢٠٥.

٧٨)نثر الدر في المحاضرات: ٣٠٢/٦.

٧٩)يُنظر : تكوين البلاغة: ٣٧٠.

٨٠)نثر الدار في المحاضرات: ٢٢٧/١، ٢٨٣، و١٥/٣، و٨٨/٥، و١٤٥/٦، ٢٤٦، ٢٩٥ وغيرها.

References

القُرآن الكريم

أولاً / الكتب :

- الإتجاة الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط ، ، دار النهضة العربية بيروت ، لبنان ، ط٢، ١٩٧٨م.
- الأثر القرآني في نهج البلاغة (دراسة في الشكل والمضمون) ، عباس علي حسين الحجام ، العتبة العلوية المقدسة ، ٢٠١١ .
- الاستعارة في النقد الأدب الحديث : يوسف أبو العدوس ، الدار الأهلية ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
- أسرار البلاغة : عبد القادر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط١ ، ١٩٩١ م .
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤م .
- أصول النقد الأدبي : احمد الشايب ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٣ م .
- إعراب القرآن وبيانه : محي الدين الدرويش ، دار اليمامة ودار ابن كثير ، دمشق – بيروت ، دار الإرشاد للشؤون الجامعية ، سوريا ، ط١ ، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م .
- الإعلام قاموس تراجم لأهر الرجال والنساء من العرب والمستشرقين : خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط٥ ، ٢٠٠٢م .

❖ بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢م .

❖ البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : محمد بركات حمدي ، دار وائل للنشر ، ٢٠٠٣ .

❖ البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع : علي الجارم و مصطفى أمين ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ط٤ ، د.ت .

❖ بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، د.ت .

❖ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص) : الدكتور محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٦م .

❖ تكوين البلاغة ، قراءة جديدة ومنهج مقترح : علي الفرج ، دار المرتضى لإحياء التراث ، مطبعة أمين ، قم المقدسة – ايران ، ط١ ، ١٣٧٩هـ .

❖ تلخيص المفتاح : الإمام سراج الملة والدين أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، ضبطه وعلق عليه : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

❖ جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر : كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط ٢، ١٩٧٤م .

❖ جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي : فايز الداية ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٠ .

❖ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، حققه وقدم له : د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ، ط١ ، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م .

❖ ديوان المتنبي ، شرح : عبد الرحمن البرقوقي ، المطبعة الرحمانية ، مصر – القاهرة ، ١٩٣٠ .

❖ ديوان النابغة الذبياني ، تقديم وشرح وتعليق : د. محمد حمود ، دار الفكر اللبناني ، ط١ ، ١٩٩٦ م .

❖ الصورة الأدبية : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٣ م .

❖ الصورة الاستعارية وجماليتها في القرآن الكريم : سيدي محمد طريشي ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ، ٢٠٠٥ م.

❖ الصور الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع : صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، ط١، ١٩٨٦ م .

❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، جابر عصفور ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م .

❖ الصور الفنية في المثل القرآني : د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد للنشر ، بغداد – العراق ، د. ط ، ١٩٨١ م .

❖ الصورة في الشعر العربي حتى اوائل القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها : د. علي البطل ، دار الأندلس ، بيروت – لبنان ، ط١ ، د.ت .

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١م .

❖ الفن الرمزي ، الكلاسيكي ، الرومانسي ، هيجل ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

❖ القاموس المحيط : محيي الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) ، رتبه ووثقه : خليل مأمون شيحا ، دار المعرفة ، بيروت لبنان ، ط٢ ، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م.

❖ كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تصنيف : أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ، د.ت .

❖ الكلام السامي ، جان كوهن ، ترجمة وتعليق ، د. محمد الولي ، دار الكتب الجديدة ، ط١، ٢٠١٣.

❖ لسان العرب : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ) ، اعتنى بتصحيحه : أمين محمد عبد الوهاب ، ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت – لبنان ، ط٣، د.ت .

❖ اللسانيات العربية المعاصرة ، نظرية تكلس الوحدات النحوية الملتبسة بالنواسخ : تومان غازي الخفاجي ، خالد كاظم صبري ، دار كنوز المعرفة ، عمان – الأردن ، ٢٠١٨م .

❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٨هـ) ، ترجمه وحققه وعلق عليه : د. محمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، ط١ ، ١٩٦٠م .

❖ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، سوشبريش ،الدار البيضاء – المغرب ، ط١، ١٩٨٥ م .

❖ المعجم المفصل في البلاغة والبيان والبديع والمعاني : أنعام فوال عكاوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٦م .

❖ مفتاح العلوم : أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، حققه وقدم له وفهرسه : د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠م .

❖ مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق . د. رحمن غركان ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤ م .

❖ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : د. عثمان موافي ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، ١٩٧٥م .

❖ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، د. عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ٢٠٠٠م .

❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء : أبو الحسن حازم القرطاجي (ت ٦٨٤ هـ) ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٣ ، ٢٠٠٨ م .

❖ نثر الدر في المحاضرات : أبو سعيد منصور بن الحسين الآبي (ت ٤٢١هـ) ، تحقيق : خالد عبد الغني محفوظ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

❖ نظرية الأدب : أوستن وارين وديتيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة دكتور حسام.

❖ النظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .

❖ النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣ م .

ثانياً : البحوث :

❖ الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم (بحث) الأستاذة خولة بن مبروك ، مجلة المُخبر، العدد التاسع ،٢٠١٣.

الصور البلاغية : قراءة في تحولات المفهوم (بحث)، د. محمد ماسكي ، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية ، المركز العربي الديمقراطي ، برلين– ألمانيا ، العدد ١٤ .