حجاجية الصورة البيانية في شعر الطغرائي

أ.م.د سناء هادي عباس **حسام عيسى دهيم**

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية

توطئة:

لا بدّ لأي خطاب من مادة له، تتكوّن من مضمون أو محتوى، ولا بدّ لهذا الخطاب من أساليب تجعل من هذا الإنتاج ذا سمة جماليّة تبرّز ذلك المحتوى، ثمّ تبيان الغرض أو المغزى منه، فمادّة الأدب الحياة بجميع تفاصيلها، فإذا أردنا التعبير عمّا يخطر في أنفسنا من تجارب ومشاهد، لا بدّ من صورة تنطلق من كلّ ذلك، وهذه الصورة نسميها الأساليب البلاغية، إذ توحي هذه الصور بإيحاءات كثيرة، تؤثّر في منتج الخطاب ومتلقيه بمختلف التأثيرات، حتّى تترسّب في الأذهان وتنطبع فيها[1].

ولا يمكن إغفال الطاقة التخييلية التي تتضمنها الاستعارات والتشبيهات والكنايات وغيرها، إذ تنقسم على قسمين: قسم يشيع وينتشر إلى حدٍّ نفقد فيه طاقته التخييلية ويقترب من التعابير المباشرة، فيدرك القراء معناه الاستعاري بوصفه المعنى المراد، كقولنا مثلاً: (كثير الرماد)، إذ يذهب ذهن القارئ أو المستمع إلى قيمة الكرم، لشيوع هذا التعبير، وقسم آخر ينغلق بمرور الزمن فيصبح من الصعب إدراكه سماعًا بل يحتاج إلى قراءة واعية دقيقة تؤدي إلى التأويل ودغدغة مشاعر المتلقّي[2].

ومن ميادين اتساع القيمة الحجاجيّة هو استعمال الأساليب البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية، إذ يرى السكاكي أن "المستدلّ يفتن فيسلك تارة طريق التصريح، فيتم الدلالة، وأخرى طريق الكناية"[3]، ممّا يعني أنّ التحوّل من التعبير الطبيعي، إلى التعبير التزييني، الذي يتمّ من خلاله خرق الاستعمال الطبيعي القائم على ارتباط الدال بمدلوله، بين الباث والمتلقّي، هذا التزيين يجعل من متلقّي الخطاب واقعًا تحت التأثير بسبب قوّة الأسلوب وجماله.

ويدرج الباحثون هذه الأساليب بما يسمّى بالصورة، وتمثّل الصورة منطلقاً أساسيًّا تتشكّل فيه بنية النصّ الأدبيّ، لأن النصّ الأدبيّ مجموعة من العناصر التي تتآلف مع بعضها لتشكّل في النهاية عملاً إبداعيًّا متكاملاً وتعدّ الصورة واحدة من هذه العناصر التي يوليها الأديب أو الشاعر اهتمامه وعنايته؛ فهي التي تعطيه الفرصة ليصوّر بها ما يدور بخاطره وما يدور حوله، بحيث ينقل ما يثير المتلقي بإيقوناته الفنّيّة[4]، إذ يقول عبد القاهر الجرجانيّ في الصورة بعد أن أضفى عليها بُعدًا دلاليًّا: "الصورة إنّما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[5]، إذ يعدّ القياس والتمثيل من الوسائل الرئيسة وسائل في إنتاج الخطاب، فهو يذهب إلى أنّ أهمّيّة

الصورة تتأتّى من قيمتها الإبداعيّة في الجمع بين الأجزاء المختلفة والأشياء المتباينة في إطار متكامل تتآلف فيه المتناقضات[6].

في حين عدّ الحجاجيون الصورة غاية في العمق[7]، يقول عبد الله صولة: إنّ "الدراسات الحجاجية الغربية الحديثة لا تكاد تضيف شيئًا إلى ما كان قاله القدماء عن وظيفة الصورة الفنية في الكلام من أنها لجعل الغائب مشاهد ولإظهار المجرد في شكل محسوس ، ولتقوية الشعور لدى المتلقّي بحضور الأشياء من أجل حمله على الاقتناع والتأثير فيه"[8].

ممّا يعني انفراد الصورة البيانية بدلالات عميقة شديدة التأثير بالمتلقّي، لكونها تدفعه إلى التفكير والتخيّل من خلال إبداع الشاعر بلفت ذهن المتلقّي، أو لإدهاشه ومخالفة توقعاته، أو لغرض مفاجأته، أو تغيير في سلوكه ثم إقناعه .

وفي هذا البحث سنركّز على الأساليب البيانية، ووظيفتها الحجاجيّة، وطاقتها التأثيرية، التي يتحقّق بها فيها إقناع المتلقّي، بتذوّقه لجمال الأسلوب البلاغي، وكانت الغاية في هذا البحث هو جماليّة الخطاب الشعريّ، لما له من أثر مهم في الحجاج، فالعملية الإبداعية لدى الشاعر هي إضفاء الرونق والزخرف الذي يؤدي من جانبه دور التأثير والاستمالة، وشد المتلقّي للخطاب، فضلاً عمّا تؤديه الأساليب البلاغية من توجيهات سلوكيّة، فهي تعين الباثّ على الدخول إلى فضاء متلقّي الخطاب شعوريًّا وفكريًا .

وسنتفحّص في هذا البحث أثر كلّ أسلوب من الأساليب البيانية ولا سيّما، (التشبيه والاستعارة والكناية) .

المحور الأوّل: التشبيه

يعدّ التشبيه ذا قيمة لا ترجع إلى العلاقة بين طرفيه فحسب، بل يكتسب قيمته من الموقف التعبيريّ[9]، فضلاً عن أنّه ليس حلية أو زينة فقط، يعمل على تقريب الأشياء، يقول أيمن خميس: "للتشبيه قيمة حجاجية كبيرة، حيث يميل الإنسان بفطرته إلى التأكّد من أنّ السامع استوعب الفكرة تمامًا، كما هي في نفسه، ويرغب المتكلّم أن يشعر بأن السامع أدرك الصورة التي يريد أن ينقلها إليه، مثلما أحسّ بها هو وشاهدها ويشعر المرء بالارتياح والسعادة إذا استطاع أن ينقل إلى الآخرين ما عنده من فكر وما مرّ به من تجربة؛ ولذا فإنّه يركن إلى التشبيه بوصفه وسيلة حجاجيّة تمكّنه من توصيل المعنى إلى قلب السامع، وبذلك نجد أنّ التشبيه الحجاجي لا يؤتى به ليكون زينة زخرفية تحسينية، بل ليزيد المعنى وضوحًا، فيقتنع به المتلقّي"[10].

والتفت عبد القاهر الجرجانيّ لحركة التشبيه بين المتخاطبين، بوصفه يعمل على التأثير في المتلقّي من خلال مقاربة الأشياء سواء كانت ذهنيّة أم حسيّة، يقول: "إنّ لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير مَحِلّته، واجتلابه إليه من النِّيق البعيد، باباً

آخر من الظَّرف واللُّطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل، وأُحْضِرُ شاهداً لك على هذا: أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض، فإنّ التشبيهات سواءٌ كانت عامّية مشتركَة، أم خاصّيّة مقصورةً على قائلٍ دون قائلٍ تراها لا يقع بها اعتدادٌ، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهُزُّ ولا تُحرِّك حتى يكون الشبه مُقَرَّراً بين شيئين مختلفين في الجنس"[11].

وطبقًا لهذا المنطق، إنّ استغلال التشبيه، يعدّ من وسائل التأثير البلاغيّة التي لا تخلق التخييل المكثّف المؤدّي إلى الفعل المؤثّر في المتلقّي، لا سيّما إذا راوح عند حدود الدائرة المغلقة التي تبث التشابه المادّيّ بين الأشياء، من دون أن يكون ثمّة ارتفاع إلى مصافّ الحالة النفسيّة التي لا ترى الأشياء كما هي [12].

فإنّ ما يؤدّيه هذا الفنّ البلاغيّ من صورة بيانيّة وقيمة جماليّة تؤدّيه في النصّ الأدبيّ، ويمكن معرفة القيمة الحقيقيّة لدلالة التشبيه في النصّ الأدبيّ، لقدرته على كشف غاية مزدوجة من حيث انتقاله من الدلالة الحقيقيّة إلى دلالة أخرى في بنية التشبيه[13].

فمن قراءتنا لديوان الطغرائي، فقد لمسنا بعض حجج التشبيه التي وظفها لغاية إقناعية ومن ذلك قوله موظفًا التشبيه الضمني[14]:

ليس المباذلُ بالأحرار مُزْريةً فالدرُّ في صدفٍ والخمرُ في قارِ

فالمسكُ في هامةِ الجبّار موطنُهُ لطيبهِ وهو منسوبٌ إلى الفارِ

البسيط

تتجسّد في هذا النصّ صورة وصف الذات؛ كونه من الذين يبذلون أموالهم كرمًا، ولكنّ فقره يمنعه من هذا البذل، ولا يظنّ بعض الناس أنّه ممسك لبخله، وقد استعان بالصورة التشبيهية؛ بوساطة التشبيه الضمني في قوله: (فالدرُّ في صدفٍ والخمرُ في قارِ)؛ ويعدّ هذا النوع من الشبيه نمطًا ينبني في صورة غير معهودة، فطرفا التشبيه لا يفهمان إلا ضمن القول والسياق، وتعدّ صفة المشبّه به كالدليل على الدعوى التي يحتجّ بها في إثبات صفةٍ ما للمشبّه[15]، فهذا التشبيه هنا ممارسة استدلاليّة سعى فيها الشاعر إلى الانتقال من حكم إلى آخر، لأنّه تمثيل حسّي مركب يذكر للاحتجاج والاستدلال على صحّة مقولة المشبّه من أجل نفي إنكار المنكر وإقناعه[16]، فقد اعتمد على مشاركة المتلقي لإبراز قوة الوصف الذي لا يتجلى بالحقيقة، ومن هنا الطغرائي إبراز قيمة التشبيه في هذا النص من خلال ربط "شعور المتفنّن تجاه المتلقي، وغايته من ذلك الاستخدام، ثمّ النظرة الثقافيّة التي يتشكّل منها المستوى الثقافيّ لدى المتفنّن والمتلقي حين تتمّ عملية التوصيل والتواصل"[17].

ويمكن توضيح الحجة والمشبه به الضمني على وفق هذا المخطط:

الشاعر ←	الحجة الأولى	←	الدر في الصدف
	الحجة الثاني	←	الخمر في القار
	الحجة الثالثة	←	المسك في هامة الجبار، وأصله الفأر

ومن استعمالات الشاعر للتشبيه[18]:

أأحسَبُ العسرَ جــارًا لا يفــارقُني وضامنُ اليُسرِ عندي غيــرُ مــتَّهمِ

البسيط

حاول الطغرائيّ في هذا النص أن يكثّف من دلالة التعظيم لسوء حاله وفاقته؛ ولذا نجــد المشبّه به نكرة ومن دلالة التنكير التعظيم[19]، كم نجد المماثلة في التشبيه المؤكّــد فــي قولــه: (العسر جارًا)، ويجيء هذا النوع من التشبيه "لتأكيد التشبيه فيه وعلوّ مرتبته بالنسبة إلى غيــره ... وإنّما سمّي هذا القسم مؤكدًا لأنّ حذف أداة التشبيه يوهم ظاهرًا أنّ المشبّه هو المشــبّه بــه بعينه؛ وذلك لا يحاول إلاّ بعد طلب التأكيد في التشبيه بينهما"[20]، وهو تشبيه صريح بكون الفقر ملتصقًا به كالجارّ؛ فكان تأثير التشبيه هنا هو لدفع المتلقّي دفعًا لمشاركة الباثّ في همومه، فقــد وُفّق الشاعر في التقريب بين المتباعدات فالعسر في مفهومه يدلّ على المحســوس والملمــوس، فهو معنًى عامّ يدلّ على الفاقة في كلّ أبعادها، وبين الجارّ وهو معنًى ملموس يدلّ على الســكن القريب؛ "لذلك كان التشبيه أداة ناجعة للوصول إلى الهدف؛ لما يترتب عليه من شغل البــاطن، وشغل الحسّ الظاهر، فهي تمتلك النفوس بكل ما فيها من قوى فكرية أو خيالية، علاوة على أن النفس بها آنس، ولها أميل"[21].

ومن الصور التشبيهية في شعر الطغرائي قوله[22]:

ولم أنسَها والموتُ يقــبضُ كفَّهــا ويبسطُها والعينُ ترنــو وتطــرِقُ
وقــد دمعِــتْ أجفانُهــا وكأنَّهــا جَنَى نرجسٍ فيهِ النــدى يترقــرقُ

الطويل

نرى في هذا النصّ صورًا مكثّفة من التشبيه من خلال التشبيه بـــ(كأنّ)، إذ يريد الشاعر إيصال أفكاره بصورة تخييليّة؛ ليأخذ المتلقّي إلى أجواء التصورات المعقولة وغير المعقولة في ذهنه؛ فماهيّة الــتشبيه هو: "أن يشبّه الشاعر شيئًا بشيء فيوقعه موقعه، وينزّله منزلته في الوجه الذي يشبهه لونًا، أو طعمًا، أو ريحًا، أو طولاً، أو قصرًا، أو عرضًا، أو عمقًا، أو طبعًا، أو غير ذلك من الهيئات"[23]، إذ نلحظ من السياق هو أنّ الشاعر قد صاغ منظر موت رفيقته بدقّة، فقــد قارب بين دمع الجفون والندى المتساقط من الأزهار، إذ توحي هذه الصــورة بالرقّــة، وهــو التقريب بين المتشابهات، وهذه الرقّة جاءت في بوتقة موت من يحب، إذ مثّلــت حالــة توجّــع

عاطفيّ في نفَس الشاعر، بدلالة وقوع السياق في عمومه بالنفي بـ(لم) وهنا لم تدلّ على انقلاب الزمن إلى الماضي، بل أفادت الاستمرار والديمومة المستطيل[24].

ففي قوله: (وكأنها نرجس فيه الندى يترقرقُ)، فقد أكّد حالة الانكسار الوجدانيّ، ودخول المرثية في حيّز الموت، ويبدو أنّه كان مهتما بتفاصيل تلك التأويلات إلا لما يريد أن يوظفه لخدمة غرضه الفنّيّ من إيصال ما لديه إلى المتلقّي، ومن هنا تأتي قيمة التشبيه الحجاجّية في ما يصوّره الشاعر؛ لأنّه "يعبر عن النفس، ويصوّر ما يدور في الخاطر والعقل، ويقرّب المسافات بين ما هو محسوس وما هو ملموس، فيجعل العقل يقبل العلاقات القائمة بين الأشياء، بل يقيم علاقات يأبى العقل أن يقبلها، فيجعل العقل يسلّم بها ويقرّها لا لشيء إلا لأنّها اشتملت على طرافة وإبداع"[25].

المحور الثاني: الاستعارة

تعدّ الاستعارة من أهم وسائل الحجاج التي يؤديها الباثّ لغرض الإقناع والتأثير، فهي إعمال الذهن من أجل التقريب بين موضوعين، من خلال وجود علاقة بينهما، وتكتسب الاستعارة أثرها الحجاجيّ من التأثير الذي نفذت منه إلى متلقّي الخطاب في سياق معيّن، فتكون أكثر جذبًا وأكثر فاعلية في التأثير فيه، لما فيه من انحراف عن المألوف أو الكلام الاعتيادي، يقول عبد القاهر الجرجانيّ: "فقد حصل من هذا الباب أنّ الاسم المستعار كلّما كان قدمه أثبت في مكانه، كان موضعه من الكلام أضمن به وأشدّ محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر بالتشبيه، فأمر التخيّل فيه أقوى، ودعوى المتكلّم له أظهر وأتمّ"[26]، كما أنّ الأسلوب الاستعاريّ أقدر الأساليب التعبيريّة على إمداد الخطاب بقوّة التفرّغ والتكاثر، فهو أشدّها توغّلاً في العمل بالآليات التشبيهيّة التي هي عماد الاستدلال الطبيعيّ ... هذا الاستدلال الذي من خلال الاستعارة لا يورّث المتكلّم القدرة على تكثير عباراته فحسب، بل يورّثه القدرة العجيبة على تكثير ذواته الخطابيّة، لهذا بلغت الاستعارة مرتبة لا تدركها عبارة غيرها، كائنة ما كانت"[27].

وأهمّ مشكلة تواجهها الاستعارة أنّها إيقونة تكون بين الباثّ ومتلقّي الخطاب، ولا يمكن حلّ هذه الإيقونة إلا من خلال وجود قواعد مشتركة بين المتخاطبين، فالاستعارة عند (سورل) "لا ترتبط بمعنى الجملة بل مرتبطة بمعنى المتكلّم . إنّ الطبيعة الاستعاريّة لملفوظ ما تعود إلى قصديّة المؤلّف واختياره، وليس إلى أسباب داخليّة للبنية الموسوعيّة"[28]، فالاستعارة ليست كما يتصوّر بعضهم – أنها بنية سطحيّة ساذجة – يتمّ أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب؛ لأنّ هذا الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبيّة، وبعيد عن الإيصاليّة معًا، فالاستعارة ملازمة لعمليّات ذهنيّة ونفسيّة معقّدة، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة[29].

ولهذا تكون الاستعارة وسيلة إيحائيّة؛ لتوصيل فكرة معيّنة، يقول حمادي صمّود: "أمّا الاستعارة فهي سياق وحيد مبنيّ على تطابق وهميّ ومؤقّت لدالّين يدلّان في الأصل على مدلولين مختلفين، القصد منه الإيهام بوحدة المعنى"[30]. فهي من أهمّ مفاصل التحوّل الدلاليّ، ولها دلالات إيحائيّة؛ لأنّها تحدث نوعًا من الدهشة والمفاجأة الممتعة ... وهي انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق[31]، "ويقصد بالأسلوب الواضح الدقيق هو الذي يصل في دلالته إلى المتلقّي بدون جهد يذكر، وأمّا المجاز والاستعارة فقد توحي للمتلقّي دلالات إيحائيّة خاصّة بكلّ واحد منهم، حسب ثقافته وحالته النفسيّة"[32]. لهذا يكون القول الاستعاري أكثر حجاجيّة من القول العادي بحسب تعبير ميشيل لوقرن: "وأودّ أن أنطلق هنا من ملاحظة واضحة كلّ الوضوح، وهي أنّ كلمة حمار عندما تطلق على الحيوان طويل الأذنين أقل دلالة على القَدْح، ممّا استخدمناها في حقّ شخصٍ ما، فقوة الحجاج من المفردات"[33].

وحقّقت الاستعارة حضورًا شاخصًا في شعر الطغرائيّ، فقد وظفها توظيفًا في غاية الدقّة، كما في قوله:

وممّا أتى به الشاعر الطغرائي من الاستعارة قوله في وصف الغدير[34]:

وألبسته الشمسُ من ضوئها نورًا به يخطفُ نور البصرْ

السريع

نجد تأثر الشاعر بالغدير الذي يعدّ إسقاطًا نفسيًا؛ لما فيه من إعمال لشعور الباثّ؛ نجده يأتي بالجانب الاستعاريّ لرفع قيمة الغدير وللتأثير في المتلقّي، كما في (وألبسته الشمس) إذ جعل من ضوء الشمس لباسًا لذلك الغدير كناية عن تلؤلؤه وكأنه موجات من الذهب، إذ أدّت الاستعارة وظيفتها التخييليّة واستعمل الشاعر الاستعارة المكنيّة، وهي "أن تذكر المشبه، وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبّه به المساوية"[35]، وهذه الاستعارة أعلى قيمة دلاليّة من الاستعارة التصريحية، لأنّها تقوم على حذف المشبّه به وتقتصر على المشبّه، أي: إنّه حذف ما يدلّ على خصائص الإنسان، فاللباس هنا لا يكون من خصائص الغدير، بل من خصائص البشر، ليؤكد بذلك الصورة التي يستحقّها الغدير باستعارة (ألبسته الشمس)، وهو من باب الاستعارة المجرّدة الّتي لم يذكر فيها لوازم اللفظ المستعار وخصائصها، فما يلائم المستعار له قد ذكره الشاعر مجرّدًا باستحقاق من ألبسته الشمس الذي يشبه اللباس الحسن الحقيقيّ، فضلاً عن أنّه لم يذكر الانتقاء ولم يذكر الكساء؛ فبهذا اللباس يكون الغدير الذي وصفه أكثر إشراقًا . والعدول الذي أتى به الشاعر من الحقيقية إلى المجاز الغاية منه حجاجيّة؛ لإقناع المتلقّي بجمال الغدير، "فتكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همة المستمع إلى الاقتناع بها والالتزام بقيمها، فالمستعير يقصد أن يغيّر المقاييس التي يعتمدها المستمع في تقويم الواقع والسلوك"[36].

ونجد الطغرائي يصور لنا بأسلوب بياني وصفًا لتاج الدين الملك الشيرازي، لنقرأ له قوله[37]:

جرّدتْ عزْمَكَ للجهادِ فقبلَ أنْ جرّدْتَ سيفَكَ زُلْزِلَ الكُفَّارُ
طرَقْتَهُمُ من حدِّ بأسِكَ روعةً هُدَّتْ لها الأمصارُ والأعصارُ

الطويل

وظّف الشاعر الاستعارة في هذا النصّ توظيفًا دقيقًا من خلال عمليّة الإسناد، كما في (جرّدت عزمَك)، و(طرقتَهم من حدّ بأسك)، فقد اعتمل الإسناد المجازيّ على تهويل المنظر لدى المتلقّي، فالعزم وحد البأس من المعاني الحسيّة التي لا تصلح أن تدخل في الإسناد الحقيقيّ، وإلا يكون عبثًا دلاليًا، من حيث القراءة الحرفيّة للنص ، أو يمكن تسميته سياقًا شاذًا[38]، فتدخل هنا عمليّة التأويل فالنصّ عبارة عن استدلالات قياسيّة، إذ إنها آليات يتكاثر فيها النصّ ويتماسك فيها الخطاب[39]؛ لأنّه قائم برمته على التأويل، فالقراءة الحرفيّة توحي بشيء والقراءة الضمنيّة توحي بشيء آخر تمامًا .

ومن هنا يمكن القول: إنّ الشاعر لم يجرّد هذه الاستعارة، ولم يتركها على عموميّتها، بل ذكر لوازمها من باب تزيين الصورة البيانيّة، فنرى أنّه ساهم في عمليّة التأويل في عجز البيت الثاني وبيّن لوازم التجريد التي تكون للسيف في قوله: (جرّدت سيفك)، فقد استطاع بذلك التأثير بالمتلقّي بمشاركته في عمليّة التأويل الذي يؤدي إلى التأثير فيه، فهو من أهم منطلقات حجاجية الاستعارة، "فالاستعارة لا تسمح بأن يشارك المتلقّي متكلمة في الفكرة أو في الدعوى التي يدّعيها فقط، بل تدفعه إلى أن يشاركه إحساسه وانفعاله، فحجاجيّة الاستعارة إذن تعني أنّ لها وظيفة مركّبة يرتبط فيها العقل بالإحساس والفكر بالنفس"[40].

ويستعير الطغرائيّ لفظ (الزمان) الذي أدخله في حيّز بلاغيّ، مملوء بالتخييل، يقول[41]:

إنّ الزمانَ الذي كانتْ بشاشتُهُ للقلبِ والعينِ ملهًى بانَ فانقرضا
فإنْ يئستُ فيأسٌ لم يدعْ طَمَعًا وإن ذكرتُ فعرقٌ ساكتٌ نبضا

البسيط

يشكو الشاعر في هذين البيتين انقلاب الزمن عليه، إذ جعله في حزن ويأس، فنجد هنا أنّه أضاف البشاشة إلى الضمير الذي أحال على الزمان إحالة داخليّة، فالزمان مدرك عقليّ والبشاشة مدرك بين الحس والعقل، وهذه المزاوجة أدخلت التركيب في حيز التأويل الذي يؤدّي إلى التأثير والإقناع، وبذلك يكون الشاعر قد أدخل الإسناد في دائرة المجاز والتأويل، ومن بعدُ تذوّق الاستعارة التي إذا قرأناها قراءة تأويليّة؛ فإنّها ستؤدّي إلى إيحاءات كثيرة لدى المتلقّي، فـ"إنّ لغة الخيال، وخصوصًا الاستعارة، ضروريّة في التعبير عن مظاهر تجربتنا التي تكون فريدة، ولها دلالة خاصّة عندنا باعتبارنا أفرادًا، وحين نروم الفهم الشخصيّ، فإنّ المعاني العاديّة

المتعارف عليها لا تكفي"[42]، ومن هنا قادنا الطغرائي في أجواء الاستعارة المكنيّة التي أنسن فيها الزمان الذي ضاعت بشاشته وانقضت؛ ممّا إلى عملية التأثّر والتأثير ثم الإقناع، لذلك تعد الاستعارة من أخطر وسائل الحجاج؛ لكونها تمتلك طاقة وقدرة على استمالة المتلقّي وإقناعه[43].

المحور الثالث: الكناية

"هي أن يعبّر عن شيء لفظًا كان أو معنًى بلفظٍ غير صريحٍ في الدلالة عليه لغرضٍ من الأغراض كالإبهام على السامع، نحو جاء فلان، أو لنوع فصاحة نحو فلانٌ كثير الرماد؛ أي: كثير القِرَى"[44].

فالكناية أسلوب بيانيّ مهمّ، فهو يحتاج إلى التأويل وفكّ الشفرة والإمعان في المعنى، فهي تضفي التراكيب بدلالات إيحائيّة عميقة يتحوّل "فيها المعنى إلى عالم من الصور المجسّمة المحسوسة"[45]، وعليه يمكننا تعريف الكناية بأنّها: "بنية ثنائيّة الإنتاج؛ حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغيّ له إنتاج دلاليّ موازٍ له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتمّ تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإنّ المنتج الصياغيّ يظلّ في دائرة الحقيقة"[46].

وأبرز قيمة للكناية بوصفها وسيلة حجاجيّة أنّها تكون في إمكانها إثارة المخاطب فيما تمثله "من رمز أو إشارة أو تلويح أو إيماء يظلّ منوطًا بالقارئ، أو المتلقي؛ ليكشف فضاءه أو يغور إلى أعماق بيئته"[47].

وما يهمّنا في هذا المبحث هو حجاجية الكناية في شعر الطغرائي، وما تحدثه في المخاطب، لكونها تحدث فيه عامل فكّ الرمز الذي يمثّل قصديّة النصّ الأدبيّ؛ فهي "نتاج مشاعر خاصّة تجاه الأشياء، والشاعر قد يصنع كناياته أو رموزه اللغويّة حتى توسّع الدائرة الوجدانيّة لدى المتلقي الذي يستطيع اسشفافها من خلال السياق الفنّيّ، وقد تتداخل الصور الكنائيّة في بناء تجسيديّ لتفجر دلالات رامزة يكون في دلالاتها المتآزرة مكوّنة وشائج متداخلة معبّرة عن موقف متكامل"[48].

ومن لطائف الكناية في شعر الطغرائيّ، قوله[49]:

ألمْ ترَ أنّ جندَ الوردِ وافى بصفرٍ من مطاردِهِ وحُمْرِ
أتى مستلئمًا في الشوكِ منه نصالَ زمردٍ وتِراسَ تبرِ
فجلّى بالسرورِ همومَ قلبي وطاردَ بالنشاطِ بناتَ صدْري

الوافر

نجد كثافة الصور الكنائيّة في هذا النصّ حاضرة فيه؛ ممّا يعني إضفاء عناصر إيحائيّة في تصوير المعنى، كما أن المتلمّس لهذه الأبيات يجدها قد وقعت في بوتقة التأليف الطبيعي للجمل،

من حيث حرفيّة التركيب أو حرفية المعجم، فهي بذلك قاصرة عن تأدية المعنى، من غير الرجوع إلى خلفيات التأويل الدلاليّ للمؤوّل الذي يكون على دراية بالمجازات والكنايات، فالجند هم مجموعة مقاتلة ولا يوسمون بالرقة، والشوك لفظ يتسم بالخشونة ولا يوسم بالجمال، لهذا نجد مغايرة في الصورة التي قدّمها الشاعر، بعكس الطابع الخشن الذي قدّمه إلينا، ممّا يعدّ إثراءً دلاليًّا غنيًّا بالمجاز، فالسياق الغنيّ هو الذي يحتوي على كثير من الاستنتاجات التي تتجاوز المحتوى الدلاليّ للتلفظات[50]، وهذه الاستنتاجات تمثّل قوّة حجاجية لما لها من تأثير في المتلقّي لرؤية الأزهار، فالكناية هنا أحالت على معنيين؛ هما بنات الصدر الحقيقي؛ وهو ما فيه من عروق ونبض وعضلة، وهو غير مطلوب لدى الشاعر، والآخر: أنّه كان يقصد به راحة باله حين الرؤية وإزالة الهموم التي تعتريه .

وأيضًا قوله[51]:

أصالة الرأي صانتني عن الخَطَلِ وحليةُ الفضْلِ زانتني لدى العَطَلِ
مجدي اخيرا ومجدي أولاً شَرَعٌ والشمسُ رأدُ الضحى كالشمسِ في الطفلِ

البسيط

يتجسّد في هذا النصّ الجانب الكنائيّ الذي يعدّ ملمحًا أسلوبيًّا في انتقاء الألفاظ والابتعاد عمّا هو مستهجن من جانب كما في (الخطل) الذي يعني الفحش، وتكثيف الدلالة من جانب آخر كما في (زانتني عن العطَل) فهذه العبارة تعني حسن الجسم[52]، فهو لم يبالِ بقوامه بل بحسن فضله على الناس إذ ابتعد المؤلف عن الإطناب الذي قد يشوّه النصّ الأدبيّ، فالكنايات كما يرى الثعالبي تكون لما "يُستهجَن ذكره، ويُستقبَحُ نشرُه، أو يُستحيا من تسميته، أو يُتَطيَّرُ منه، أو يُسترفَعُ ويصانُ عنه بألفاظٍ مقبولةٍ تؤدّي المعنى، وتُفصِحُ عن المغزى، وتُحسِّنُ القبيح، وتُلطّف الكثيف"[53]. ونرى أنّ لفظ الخطل لفظ عامّ يطلق على كلّ عملٍ مشين يؤدّي بالإنسان إلى الازدراء من غير ذكر لتلك الأعمال؛ لأنّها ستقلل من القيمة الجماليّة للنصّ الأدبي . فضلاً عن أنّ إسقاط هذه الصفات للكناية عن موصوفين تحمل جانبًا جماليًّا في إيصال المعنى المطلوب إلى المتلقّي حيث يشعر باللذة والاستئناس، "وهو باستعمال الكناية يحفّز مخاطبه على بذل طاقة إضافيّة، متمثّلة في استثمار الكفاءة التأويليّة للمخاطب لفهم قصد الشاعر الذي لا يريد التصريح"[54]، فلو صرّح الشاعر بالاستعمالات المجازيّة لذهبت جماليّة التعبير، ولأصبح كلامًا تقريريًا لا يثير حساسيّة السامع .

الخاتمة

كان لهذه الصور أثر بالغ في خطاب الشاعر، فقد جاءت بمسار تأثيري في المتلقي؛ وخصوصا في التشبيه لأنه بدوره يقرب الصورة إلى الذهن، فقد استعمل الشاعر هذه التقنية

الحجاجية؛ لكي تدعم الحجة وتقوي أثرها بدرجات متفاوتة من العالم المتخيل إلى المحسوس، ويعتمد ذلك على كيفية انتقاء الشاعر لهذه الصور البيانية التي تكون قائمة بالدرجة الأساس على التأثير القوي الذي تؤديه هذه الصور

وقد مارس الشاعر في خطابه الاستعارة بأنواعها: إيضاحية، وتاثيرية اقناعية؛ إذ تصب الاستعارة الحجاجية في عملية دمج جهتين من جهة المستعار له إلى جهة المستعار منه، وبهذه الطريقة يتم التأثير في المتلقي، ومن خلال ذلك تتم عملية الإقناع، وتخرج بذلك عن الإطار المتداول، وتولد حجة بأعلى درجات من الإقناع .

وخلصت الكناية إلى خروجها بأقصى طاقتها في الإقناع، فجاء الشاعر بكنايات مختلفة وتنوع باستعمالاتها، فقد أتت بدلالات إيحائية عالية، وعكس بذلك دورها في التأثير بالمتلقي، وجسد بها انفعالاته النفسية والوجدانية ، وذلك لتأكيد المعنى الذي يريد وإثباته .

المصادر

(1) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم: د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر – القاهرة، ط1 ، 1995 م:9 .

(2) ينظر: تداولية النص الشعري، جمهرة أشعار العرب أنموذجًا: شيتر رحيمة، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة – الجزائر، 2009م/1430هـ :124 .

(3) مفتاح العلوم: 504 . .

(4) ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن الساعاتي، سهام راضي محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 1432هـ/2011 م: 4 .

(5) دلائل الإعجاز: 508 .

(6) ينظر: قصار حكم الإمام عليّ بن أبي طالب، دراسة تحليلية، ميثاق هاشم حسين المياحي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1433هـ/2012 م: 184 .

(7) ينظر: الحجاج مبحث بلاغي، فما البلاغة ؟: محمد العمري، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، إعداد وتقديم: حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتاب الجديد: 23/1

(8) الحجاج في القرآن الكريم، صولة: 563 .

(9) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: رجاء عيد، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط2 ، 1979 م : 175 .

(10) الحجاج في الخطابة والرسائل في مصر: عبد اللطيف إبراهيم أبو مصطفى أيمن خميس: 108 .

(11) أسرار البلاغة: 108 – 109 .

(12) ينظر: الشمعة والمصباح، دراسات وبحوث في الشعر والنقد: د. عبد الكريم راضي جعفر،دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط1 ،2011م: 275 .

(13) ينظر: اللغة في الدرس البلاغي: عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب– لندن، ط1 ،2008م: 106 .

(14) الديوان: 195 ، 196 .

(15) ينظر: أساليب الحجاج في البلاغة العربية: محمد الواسطي، ضمن كتاب (الحجاج مفهومه ومجالاته)، عالم الكتاب الحديث – الأردن، 2010م: 148/3 ، 149 .

(16) ينظر: أساليب الحجاج في البلاغة العربية: محمد الواسطي، ضمن كتاب (الحجاج مفهومه ومجالاته): 148/3 ، 149 .

(17) البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، محمد بركات حمدي:دار البشير– عمان،ط1، 1412هـ/1992م: 40 .

(18) الديوان: 344 .

(19) عروس الأفراح شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين ابو حامد بن علي السبكي (ت 773 هـ)، تحقيق: د.خليل ابراهيم خليل، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 1422هـ/2001م ، 462/1 .

(20) شرح التلخيص، للبابرتي تحقيق: د.محمد مصطفى رمضان صوفيه، المنشأة العامة للنشر والتوزيع– طرابلس، ط1، 1392هـ/1983م: 531 . 44

(21) أثر التشبيه في تصوير المعنى: سعيد طه عبد الباري، مكتبة وهبة، 1992 م: 10 ، 11.

(22) الديوان: 264 .

(23) كشف المشكل في النحو: أبو الحسن علي بن سليمان التميمي البكيلي الملقب بحيدرة اليمني (ت 599هـ)، قرأه وعلّق عليه: د. يحيى مراد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1 ، 1424هـ/2004 م: 371 .

(24) ينظر: شرح شذور الذهب: 30 .

(25) الحجاج في الخطابة والرسائل في مصر: عبد اللطيف إبراهيم، أبو مصطفى أيمن خميس:

(26) أسرار البلاغة: 279 .

(27) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، وبيروت، ط2 ، 2006 م: 295 .

(28) التأويل بين السيميائية والتفكيكية: اومبرتوإيكو، تقديم وترجمة: سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، بيروت،ط2 ، 2004م: 159

(29) ينظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى: د.محمد عبد المطلب ، مكتبة ناشرون – بيروت، ط1 ، ط1979م: 171 .

(30) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس(مشروع قراءة): حمادي صمود، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت ،ط3، 2010م: 516 .

(31) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، (د . ت) : 85 .

(32) مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، د. جاسم محمد عبد العبود،دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1428 هـ/2007م: 124 – 125 .

(33) الحجاج في الشعر العربي القديم، الدريدي: 254 . .

(34) الديوان: 173 .

(35) مفتاح العلوم: 487 .

(36) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: 312 .

(37) الديوان: 184 .

(38) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، وبيروت، ط3 ، 2012 م: 54 .

(39) ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: 290 .

(40) حجاجية الاستعارة والمجاز: حسن المودن: 166 .

(41) الديوان: 184 .

(42) الاستعارات التي نحيا بها :جورج لايكوف ومارك جونس، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال– المغرب،ط2 ،2009م: 183 .

(43) ينظر: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان – الرباط، ط1 ، 2005 م: 458 .

(44) التعريفات: السيد الشريف أبو الحسن علي بن محمد الحسيني الجرجاني (ت 816هـ) وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية– بيروت، ط2 ، 1424هـ/2003م .: 187 .

(45) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي:محمد الحسن علي الامين احمد، دار الندوة الجديدة – بيروت، ط1، 1985م: 48 .

(46) البلاغة العربية، قراءة أخرى: 187 .

(47) منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية: حاتم صكر، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ع 2 ، 1990 م : 16 . 53

(48) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د.رجاء عيد، منشأة المعارف– الإسكندرية،ط2،(د.ت):439 .

(49) الديوان: 174 .

(50) ينظر: التداوليات، علم استعمال اللغة: 477 .

(51) الديوان: 174 .

(52) ينظر: لسان العرب: 11 /453 (عطل).

(53) النهاية في الكناية المعروف بالكناية والتعريض: ابو منصور اسماعيل الثعالبي (ت428 هـ)، تحقيق فرج الحوار ،دار المعارف للطباعة والنشر – تونس،(د.ت): 10 .

(54) تواصلية الأسلوب في روميات أبي فراس الحمداني، عائشة عويسات، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جامعة قاصدي مرباح، 2010م: 155.

Abstract

In this research we focused on rhetorical methods and their protest function , And their influence energies which is achieve by convicting the receiver , Taste it the beauty of style The goal of this research is the aesthetic speech poetic for its important effect on the protest , The process creative with the poet is the set the splendor and the garnish which in turn leads to the effect and the grooming in , The recipient will tighten the letter , As well as the behavior of rhetorical methods of behavioral orientations it requires the researcher to enter into the recipients space intellectually and sensibly in his speech .

And Which means the uniqueness of the poetic image deeply profound impact on the recipient because it drives him to think and imagination through the creativity of the poet to turn the mind of the recipient or to surprise him and the violation of his expectations or for the purpose of surprise or change in behavior and then convince .