فاعلية الصورة البيانية (دائِرَةُ المُشَابَهَةِ) في مقامات السيوطي

The effectiveness of the rhetorical (the circle of similarity) in image Al-Suyuti's Maqamat

الباحث: أحمد غافل جاسم(*)
Ahmad Gafel Jassem
إشراف: أ.د طالب نايف عويد
Prof. Dr. Taleb Naeif aawaid

الخلاصة:

هذه الدراســة بحثت في مقدرة الصورة الفنيــة على ربط أجزاء النص الأدبي، متخذين من البلاغة مدخلا إلى كشف الظواهر الفنية، وشعريّة الأداء التي تنتظم تحت وطأته؛ فصورة المشابهة نتجت عن جمع صورتين تكاد تتفق مع بعضها هما صورتا (التشــبيه والاســتعارة)، فكانت هذه الرؤية هي جمع أفـكار معجميــة وقراءات متعددة من قبل النقاد، فوجــدوا أن الصورة الجميلة لا تقدّم بلغة عادية، وإنما تقدّم مجازا أو شعريا ما تنطوي عليه اللغة الشعرية من تكثيف وتعدد في الدلالة.

كلمات مفتاحية: الصورة الفنية، أجزاء النص، التشبيه والاستعارة، مجاز، دلالة.

(*)**الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**

Abstract

The current paper investigated the ability of the artistic image to link parts of the literary text, taking rhetoric as an entry point to reveal artistic phenomena and the poetics of performance that is organized under which. The image of similarity has been resulted from the combination of two images that almost correspond to each other, namely the images of simile and metaphor. This vision was the collection of lexical ideas and multiple readings by critics. They have found that the beautiful image is not presented in ordinary language, but rather it is submitted metaphorically or poetically of the poetic language entails that.

Keywords: artistic image, text parts, simile and metaphor.

تنــدرجُ فــي هذهِ الدّائرةِ صورتا التّشــبيهِ والاســتعارة، وكلتاهما تُبنَيانِ على علاقةِ المشــابهةِ؛ أي الاشتراك في وجهٍ ما أو أوجهٍ متعدّدةٍ، والثّنتان تستدعيان ازدواجيّةَ الرّؤيةِ؛ أي استحضار عنصرين، أو شيئين، أو كيانين ذهنيّين لإنشاءِ علاقةٍ مبنيّةٍ على التّشابهِ، وهذان العنصران الرّئيسان هما: المشبّهُ والمشبّهُ به، بالنّسبة إلى صورة التّشبيه، والمستعارُ لَهُ، والمستعارُ منهُ بالنّسبةِ إلى الاستعارة. (المشبّه = المستعار له، والمشبّه به = المستعار منه).

وهنا لابدّ من بعض التفصيل الموجز في مصطلحي التشبيه والاستعارة، **أمّا التّشبيه** ثمّةَ تعريفاتٌ كثيرةٌ لصورةِ التّشبيهِ في البلاغةِ العربيّةِ سَعَتْ إلى تعيينِهِ ووضعِ حدٍّ لَهُ، وهذهِ التّعريفاتُ، وإنْ اختلفتْ مداخيلُهــا التّعبيريّــةُ، إلاّ أنّها تتّحدُ في جوهرها, وقد اهتمّتِ البلاغةُ المعاصرةُ بالتّشــبيهِ، وَعُدَّ منْ أهمّ عناصرِ الصّورةِ (لاعتمادِهِ على مَلَكَةِ تداعي الفكرِ؛ إذ يضمُّ إلى الخاطرِ ويصلُ بينَ طرفين متباعدين أو متناقضين يلتمسُ بهما المشــابهةَ، وربّما أدّى هذا إلى قوّةِ تأثيرِ الصّورةِ وتعميقِ مشــاعرِ التّجربة) (مورو، ١٩٩٥) .

ويُقرأُ التّشــبيهُ تِبْعاً لموقعِهِ داخلَ ســياقِهِ النّصيّ الذّي قد تتقاطعُ على أرضيّتِهِ سياقاتٌ مولّدةٌ متعدّدةٌ تنتــجُ الــدّلالاتِ النّصيّةَ. وهنا يتمدّدُ فضاءُ المُعطى المضمونيّ الذّي تشــعُّ بِهِ اللّغةُ المتحقّقةُ، وقد التّفَتَ البلاغيّون العربُ من خلالِ قراءاتِهِم التّطبيقيّةِ إلى أنواعٍ متعدّدةٍ لصورِ التّشبيهِ، وذلكَ وفاقاً لمحورين رئيسين: المحورُ التّراصفيُّ: الامتدادُ الأفقيُّ للبنيةِ.

المحورُ الاستبداليُّ: العلاقاتُ الإسناديّةُ غيرُ الطّبيعيّةِ.

وفي دائرةِ المحورِ الأوّلِ تقعُ نماذجُ متنوّعةٌ ،مِنْ مثلِ: التّشـبيه المفرد، التّشـبيه المركّب، التّشـبيه المقلـوب... إلـخ، وفي الدّائـرةِ الثّانيةِ نلحظُ التّشـبيهَ ذا البعدِ المجازيّ المشـوّشِ الغامضِ المبنيّ على إمكاناتٍ اسـتبداليّةٍ، ولا ننكرُ وجودَ نوعٍ من التّشـبيهِ يُسمّى التّشبيهَ التّمثيليَّ راكمَتْهُ حركةُ اللّغةِ الأدبيّة مِـنْ ناحيـةٍ، وَأَطَّرَتْهُ الرّؤى النّقديّـةُ البلاغيّةُ مِنْ ناحيةٍ أخرى, فالجرجانيُّ– على سـبيلِ المثالِ– يَرَى التّمثيلَ ضرباً مِنْ ضروبِ التّشبيه، ويرى أنَّ التّشبيهَ عامٌّ والتّمثيلَ أخصُّ منهُ، فكلُّ تمثيلٍ تشبيهٌ، وليسَ كلُّ تشبيهٍ تمثيلاً (الجرجاني).

وتتفـاوتُ بلاغةُ التّشـبيهِ بينَ نصٍّ وآخر، ففي مسـتوى الكلامِ الإلهيّ/ القـرآن الكريم تنفتحُ الدّلالةُ علـى المطلقِ، بينما تظلُّ دلالةُ لغةِ المخلوقين مقيّدةً بفضاءاتِ لغتِهِم التّي ينتجُها انفعالٌ مُعَقْلَنٌ في أثناءِ إبداعِهم لنصِّهم النّسبيّ الخاصّ، ولكلِّ أديبٍ بصمتُهُ الخاصّةُ التّي تميّزُ نتاجَهُ عَنْ نتاجِ غيرِهِ.

وممّـا يُلحظُ أنّ القواعدَ المعياريّةَ الثّابتةَ التّي انتهـتْ إليها علومُ البلاغةِ العربيّةِ القديمةِ قد فرضتْ رؤيتَها المنطقيّةَ الملزمةَ على كثيرٍ منَ الدّراساتِ التّقليديّة، فلم تجاوزْ تلك الدّراساتُ في أثناءِ تحليلاتِها للشّـواهدِ المُؤَمْثَلَةِ القائمةِ على المشـابهةِ مفاهيمَ المقارنةِ، والتّثبيتِ، والتّفصيـلِ والادّعاءِ...إلخ، وكلُّ ذلك قد أُطِّرَ بغائيّةٍ قوامُها الإيضاحُ العقليُّ، وهنا يحضرُ عبدُ القاهرِ الجرجانيّ في واحدٍ من شـواهدِهِ: (ومنهُ قولُكَ: خدٌّ كالوردِ) فالشّبهُ فيهِ منْ جهةِ الحمرةِ؛ أيْ منْ جهةِ الصّفَةِ نفسِها، وترى فيهِ _منْ غيرِ تـأوّلٍ_ صورتين على الحقيقةِ, وأيّ تأويلٍ يجري في مشـابهةِ الخـدِّ للوردِ في الحمرةِ وأنتَ تجدُها في الموضعين بحقيقتِها وتراها ههنا كما تراها هناكَ؟! ولا يُحَلِّقُ الجرجانيُّ بعيداً عنْ فكرةِ الإيضاحِ التّي هيَ وظيفةُ الصّورِ القائمةِ على المشابهةِ عنده، والقول: إنّ الاستعارةَ أكثرُ شعريّةً منَ التّشبيهِ، فإنّ ذلكَ ينطبقُ على المسـتوى النّظريّ التّجريديّ القواعديّ، وليسـتْ هناكَ مفاضلةٌ بينَ أنواعِ الصّورةِ، ولكنَّ الصّورةَ تفضلُ غيرَها بِقَدْرِ ما فيها مِنَ الدّلالاتِ والإيحاءاتِ، وتفضلُ بمدى توفيقِ الشّاعرِ في صياغةِ موقفِهِ مهما كانَ نوعُ الصّورةِ، أو مهما كانتْ مصادرُها التّخيّليّةُ، فقدْ يكونُ التّشـبيهُ أكثرَ تصويراً من الاسـتعارةِ في سياقٍ مُحَدَّدٍ، والعكسُ صحيحٌ. وليسَ معنى تفضيلِ الاستعارةِ على التّشبيهِ عجزَ التّشبيهِ عن أداءِ دورِهِ، وإنّما لمرونةِ الاستعارةِ وتخطّيها للعلاقاتِ المنطقيّةِ في الواقعِ وفي اللّغةِ.

وصورُ التّشبيهِ تتباينُ في محاكاةِ موضوعاتِها، وكلّما تحرّكتْ مدلولاتُها بعيداً عن مطابقةِ مرجعِهَا الخارجيّ يُلْحَظُ توسُّـعُ مجازيّتِها، والتّشبيهاتُ الخلّاقةُ تولّدُ الدّهشةَ والإغرابَ، ولا يستطيعُ المتلقّي أنْ يلاحقَ الإيحاءاتِ الخصبةَ المشعّةَ إلّا منْ خلالِ قراءةِ تفاعلاتِ البنى والعناصرِ داخلَ سياقاتِها النّصيّةِ.

ويتّفـقُ البلاغيّون جميعاً على عدِّ **الاسـتعارة** مجـازاً لغويّاً. ولمْ ينسَ نقّادُ الأدبِ أنَّ ثَمَّةَ تشـبيهاتٍ واسـتعاراتٍ تموتُ، وأنَّ ثَمَّةَ صوراً أخرى تكسـرُ قوالبَ اللّغةِ الاسـتهلاكيّةِ المستعملةِ المكررة لتحيا بفعلِ الإبداعِ، إنّها حالةٌ دراميّةٌ يشهدُها المجازُ في حركتِهِ التّنازعيّةِ الدّينامّيةِ.

وإذا عدنا إلى تعريف **الاستعارة** نجد أنّها نوعٌ من المجاز اللّغويّ علاقته المشابهة؛ أي لفظٌ اسْتُخْدِمَ لحظـة الإنشـاء في غير مـا ارتبط به في أذهان جماعة من النّاس يعيشـون في بيئـة لغويّة معيّنة، مع قرينةٍ مانعةٍ من إرادةِ المعنى الحقيقيّ للّفظ المتحقّق لحظةَ إنشاء الصّورة، والاستعارة بهذه الحال تعتمد

على ازدواجيّة الرّؤية؛ أي على استحضار طرفين رئيسيين، هما المستعار له (المشبّه)، والمستعار منه (المشبّه به)؛ إذ يحذَفُ أحدهما من البنية الظّاهرة، ويكون حضوره على مستوى المعنى بوساطة قرينة دالّة.

والاستعارة بمعنى آخر هي استبدال غير عاديّ يقوم على مبدأ الاختيار الذّي يتصرّف بالدّلالة بما يخرج الكلام عن المألوف، فهي خرقٌ لقاعدة الاستبدال الذّي تنتمي كلماتُه إلى حقل معجميّ واحد، وتضامٌ مجازيٌّ ينتقلُ بالمعنى من الدّلالة المفهوميّة العقليّة إلى الدّلالة الإيحائيّة الانفعاليّة، وهنا تغيّب المشابهة الموضوعيّة، وتبرز المشابهة الذّاتيّة (بليث، ١٩٩٩).

الاستعارات شأنها شأن الظّواهر البلاغيّة الأخرى؛ منها ما يموت ومنها ما يحيا، ومتى فارقت الصّورة الدّهشة والإثارة تحولت إلى تشكيلات لغويّةٍ جامدة انتفت فيها فاعليّة الانزياح الذّي يشعّ بالإيحاء المؤثّر، وغدت بذلك الصّورة الاستعاريّة أقرب إلى المباشرة والاعتياديّة.

ويبدو أنّ التّداول، وكثرة الاستخدام للاستعارة في سياقٍ دلاليٍّ محددٍ يشير إلى دلالةٍ واضحةٍ تجعل درجة شعريّة الاستعارة معدومةً؛ أي تجعل منها صوراً ميّتةً، لا قيمة أدبية لها، وقد أشار إلى ذلك هنرش بليث حين صنّف الاستعارات في ثلاثة أنماط؛ هي: الاستعارة الاضطّراريّة؛ وهي تغطي نقصاً في الحياة اليوميّة؛ مثل رِجْلُ المائدة. والاستعارة المبتذلة، حيث تختفي المفارقة نتيجة العادة مثلَ حارس الأمن؛ أي الشّرطيّ. والاستعارةُ الملفّقة التي تؤلّف بين استعارات مستهلكة بطريقة غير صحيحة، وفيها تتم إعادة الصّور البيانيّة المبتذلة القديمة بطريقة تلفيقيّة؛ من مثل قضى نحبه: مات (بليث، ١٩٩٩، الصفحات ٨٦-٨٨).

وموت الاستعارة وحياتها حالات تتحرّك مع حركيّة اللّغة وحيويّتها، فقد يستخدم المبدع استعارات تبدو تقليديّة في بنيتها الظّاهرة داخل نصٍّ ينتج بتفاعلاته السّياقيّة المتحقّقة دلالات إيحائيّة مؤثّرة تنقل الاستعارة إلى منطقة الدّهشة والمفارقة والشّعريّة.

وقد يلحظ القارئ استعاراتٍ تبدو في دلالتها الظاهرة غير منطقية، ولكنّ السّفر وراء معانيها داخل نصّ ما قد لا يولّد الإيحاء العميق المؤثّر الذّي يطبعها بطابع الشّعريّة، من هنا نجدُ أنّ الاستعارة تنتعش حين يكون بناؤها الأسلوبيّ في أثناء تحقّقها مدهشاً ومفارقاً وثرّاً، ولحظة التّحقّق في هذا المقام هي لحظة الإبداع الفنّي الجماليّ الخلاّق المنفتح على ديناميّة الحياة بفعلها الحداثيّ المتجدّد المتحرّك.

والاستعارة الخلاّقة ليست رهينة زمن خارجيّ مقيّد إنّها ظاهرة فنّيّة؛ أي أنّ زمنها فنّيّ تحيا بحياته وتموت بمماته، ويبدو أنّ مسألة حيويّة الظّاهرة البلاغيّة ترتبط بعناصر العمليّة الإبداعيّة في دوائرها الكلّيّة والجزئيّة (المبدع، النّصّ، المتلقّي).

ومن صور المشابهة في مقامات السيوطي قوله في المقامة الأسيوطيّة: (**وركبت النيلَ المبسوطَ، وبركت مطيّتي بمدينة أسيوط، وعكفتُ أدور سبلُها، وأرود أهلها، فرأيت بها أنهاراً كالفضة، وأزهاراً طريّة غضة، وتغريد أطيار، وغديراً مهداراً، وجنّات وبساتين محفوفة بأنواع الرياحين، والورق مكلل من الطلّ بالجمان، ورماح الأغصان عليها أعلام من المرجان، فتأرّجت بعرفها، وتبجّلت**

برشفها، وأنشدت قول البديع في وصفها:

لله يـــوم فـــي أســـــيوط وليلة — صرف الزّمان بأختها لا يغلطُ
بتنا بـــها والليل فـــــــي غلوائِه — ولـــــــه بنور البدرِ فرعٌ أشمطُ
والطّلّ في تلك الغصون كلؤلؤ — رطـــبٍ يصافحه النسيم فيسقط

والطّيـر يقـرأ والغديـــــر صحيفـةٌ — والـــريـحُ يكتبُ والغـــــمـامُ ينقّطُ) (ج١، صفحة السيوطي)

تأتي هذه القطعة النثريّة من المقامة الأسـيوطيّة، في سـياق الحديث عن مدينة أسـيوط، وروعتها وجمالها، وقد حاول المبدع أن يطوّع اللّغة لتخدمه في إتمام المعنى، وما يهمنا في هذا أن نسلّط الضوء علـى التّراكيب التّشـبيهيّة، وبيان أثرهـا وفاعليتها في بوح الدّلالات، ومن ذلك مـا نجده في التّركيب (فرأيت أنهاراً كالفضة)؛ إذ يشبّه الانهار بالفضّة باستخدام أداة التشبيه (الكاف)، وقد حذف وجه الشّبه، وهو تشـبيه مجمل من حيث تصنيفه البلاغيّ، وبالنّظر إلى طرفي هذا التّشـبيه (المشـبّه والمشبّه به)، نجد أنّهما ينتميان إلى حقل واحد هو الحق الطّبيعيّ، (الأنهار من حيث هي مجاري للماء، والفضّة من حيث هي معدن وعنصر من عناصر الطّبيعة)، إلّا أنّ الاعتماد على محوري الاختيار والاستبدال في هذا أحدث خرقاً لغويّاً انتقل بالدلالات المعجميّة الثابتة وحرّكها لتنفتح على آفاق المتلقي، وأوّل ما يمكن أن يتلقاه القارئ من التّركيب (الأنهار كالفضة)، أنّ الأنهار تتدفّق وتلمع لمعاناً مميزاً؛ إذ إنّ الفضة لها بريق أبيض، والأنهار تشبهها في لمعانها وكثافتها، وهذا يمنح الماء دلالات الصّفاء والنّظافة والجمال والحيويّـة، الأمـر الّذي ينعكس على ذات المبدع، ويشـير إلى عواطفه ومشـاعره ولمعان الأفكار في ذهنه، المأخوذ من لمعان الماء وجمالها.

وهناك صورة أخرى في الأبيات الشّـعريّة الّتي ضمّنها السـيوطي في مقامته فصارت جزءاً منها، وتحضـر فـي التّركيب (والطلّ في تلك الغصون كلؤلؤٍ رطبٍ)، إذ يشـبّه (الطّل/ المشـبّه) بـ (اللؤلؤ/ المشـبّه به)، ويسـتعمل الأداة الكاف للربط بينهما، ووجه الشّبه حاضرٌ في كلمة (رطب)، والطلّ لغة: « المطـر الصّغـار القَطر الدائم، وهو أرسـخُ المطر ندىً» (منظور، صفحة مـادة طلل)، وعلى ذلك يكون المقصود بالطلّ حبات النّدى المتشـكّلة على الغصون، وهي تشبه حبات اللؤلؤ من حيث تكورّها ولمعانها، ويشـي هذا التّشـبيه هنا بدلالات الصفاء والنّضارة واللّمعان والجمال والرّقة، فحبات الندى الّتـي يحرّكها النّسـيم تلمع وتتلألأ، كاللؤلؤ قبل أن يجفّ فـي المحار، وفي البيت الأخير من هذه الدّفقة الشّـعريّة نجد صوراً قائمة على المشـابهة تُكمل دلالاتها على وفق توزّع مدلولاتها، وذلك على النّحو الآتي:

الطّير يقرأ
دالٌّ أوّل: طائر/ مدلول أوّل: يغرّد.
دالٌّ ثاني: إنسان/ مدلول ثاني: يقرأ.
الرّيح يكتب

دالٌّ أوّل: الريح/ مدلول أوّل: الهبوب.
دالٌّ ثاني: إنسان/ مدلول ثاني: الكتابة.
الغمام ينقط
دالٌّ أوّل: الغيم/ مدلول أوّل: المطر.
دالٌّ ثاني: إنسان/ مدلول ثاني: إنسان يرسم نقطاً.

وهـذه الصّور قائمة على المشـابهة بيـن الدّالين الأوّل والثانـي، وتدخل في دائرة الصّور الاسـتعاريّة، وفيها صورة واحدة قائمة على التّشـبيه تحضر التركيب (الغديرُ صفحةٌ)،وتمثّل هـذه الصّـورة، المحور الرّئيس الّـذي تلتقي عنده الصّور كلّها؛ إذ إنّ تشـبيه الغدير بالصحيفة يشـي بصورة ناصعة وصافية تفتح المجال أمام المبدع ليوظّف الصّور السّابقة في إطار هذه الصّورة، فصار الطّير يقرأ، والرّيح تكتب، والغمام ينقط، على ذلك الغدير الّذي يشبه الصّحيفة المعدّة للكتابة، وقد أدّت هذه الصّور في سياقها دوراً مهمّاً في رفع الطّاقة التّخييليّة لدى المتلقي، وذلك نابع من المشابهة الغريبة بين حقلين لغويين مختلفين.

ومن صور المشـابهة قول السّـيوطي في المقامة البحريّة « لمّا كان سـنة سبع وتسعين وثمانمائة، أوفى النيل في منتصف مِسـرى، وسـارت في البلاد رسـائل البشرى، وأرسلتْ منه نِعمُ الله على العباد تتـرى ورأوا فيـه من آياته الكبرى، وحمدوه وإن كانوا عاجزين عن القيام بحقه شـكراً، ومازال بحره البسيط المديد، يروي عن ثابت ويزيد» (مقامات السيوطي، الصفحات ٢٤٩- ٢٥٠).

وتحضر في هذا السّياق الصورة الاستعاريّة في قوله (سارت في البلاد رسائل البشرى)، من باب تشبيه الرسائل بكائنٍ قادر على المشي، وتشي هذه الصّورة بدلالات الخير والعطاء والسّرور والفرح، والمشابهة في هذا السّياق لا تقتصر على إقامة الشبه بين (الإنسان/ الرسائل)، بل إنّ هذه المشابهة هنا لا تقود إلى دلالة، وإنّما يعود الفضل في تشكيل الدلالة إلى الانزياح عن المألوف في العناصر الداخلة في تركيب الصّورة، وعلى هذا تكون كلمة رسائل محور تشكّل الدّلالة.

ومـن ذلـك قوله من المقامة نفسـها: «﴿وَتَرَى النَّاسَ سُـكَارَى وَمَاهُمْ بِسُـكَارَى﴾ كأنّما قامت عليهم القيامة، أو سقطت عليهم الغمامة، وكلّ من ورد في البحر أو صدر يقول }في الشّوارع{ ياالله السّلامة" (مقامات السيوطي، صفحة ٢٥٣).

والمشابهة في هذا السّياق تقوم على صورتين الأولى اقتبسها السيوطي من النّصّ القرآني، وتتمثل بصورة الناس السّـكارى وماهم بسـكارى, والثانية هي صورة قيام السّـاعة أو سـقوط الغمامة، وفي الصّـورة الأولى يجـد القارئ تضادّاً في البناء التركيبيّ بين (سـكارى، وماهم بسـكارى)، وعلى هذا تصبح السّـكرات هنا معنويّة غير حسيّة، ولها ارتباط دينيّ يتعلّق بسكرات القيامة والموت، وعلى هذا جاء تشبيههم بصورة قيام القيامة، فالتّشبيه هنا مزدوج قائم على تشبيه صورة بصورة أخرى، ويستنتج القـارئ من هذه المشـابهة دلالات الاضطـراب والفوضى والقلق والتّعب والانفعـال، وهذه التعالقات ترتبط بالسّياق الذي أخذت منه هذه الدّفقة النثريّة والذي يتحدّث عن خوف النّاس من هبوط منسوب مياه النيـل، واضطـراب أحوالهم لما رافق ذلك من أفكار تتعلّـق بالماء والقمح والخيرات، وعلى هذا تكون

الصورة معبّرة وحمّالة لدلالات تغني القارئ المتفحّص وتعينه على فهم المعنى المقصود.

وممـا جـاء في مقامة بلبل الرّوضة قوله: «نطق الكتاب والسّـنة: بأنّ أرض مصر أحسـن البقاع، وتظافـرت علـى ذلك آثار الصحابة والأتباع، وانعقد عليه الإجماع، وشـهد الحسُّ بـأنّ الرّوضة منها كمركز الدّائرة فهي كالقطب والأساس» (مقامات السيوطي، صفحة ٢٧٢).

تأتي هذه الدّفقة النّثريّة في أثناء حديث الكاتب عن روضة مصر، ويلاحظ القارئ أنّها تبدأ بتركيب قائم على المشـابهة، من خلال تشـبيه الكتاب والسّـنّة بكائن ناطق (نطق الكتاب والسّنّة)، والتّشابه هنا قائم على اسـتعارة صفة إنسـانيّة وتوظيفها في حقل آخر لا ينتمي إلى حقل الإنسـان، وإنّما للجمادات (الكتاب، السـنّة)، وتوحي هذه الصّورة بقدسـيّة النّطق وخصوصيّة المكان وطهارته وتعالقاته الدينيّة والتراثيّة، وهذا أيضاً نجده في التّركيب (شـهد الحسّ)؛ إذ يصبح الحسّ الّذي يشـكّل جزءاً معنويّاً في الإنسـان شـاهداً بذاته، ولعلّ في هذا التّخصيص الدّال على العموم ما يشي بأهميّة الشّعور والإحساس بالمـكان/ الرّوضـة، ومكانتها في النّفس، وموقعها بالنسـبة إلى مصر، ويؤكّد ذلك التّشـبيه الوارد في التّركيب (الرّوضة كمركز الدّائرة فهي لها كالقطب والأسـاس)، وبإعادة قراءة هذا التّركيب نقف على التّراكيب التّشبيهيّة الآتية:

الرّوضة كمركز الدّائرة.

الرّوضة كالقطب.

الرّوضة أساس.

وبنـاءً على ذلـك تصبح الرّوضة الجزء من مصر هي الكلّ، ومصر جـزء منها، بل هي المرتكز الرئيس لها والقلب والغاية والأس، وقد أدّت صور التّشـبيه هنا دوراً مهمّا في تحديد الدّلالة الرّئيسـة، وبيان أهميّة المكان الّذي قصده المبدع.

ومن صور المشابهة ما جاء في المقامة الدريّة (في الوباء)، من قول السّيوطيّ شعراً:

ياعامَ سبع قدْ أكلْتَ الوَرَى ورحْتَ بالأولادِ ثمّ التِّلادِ

قدْ افترسْتَ النّاسَ في شدّةٍ أنتَ إذن والله سبع شِداد

فالمبـدع يذكـر هذين البيتين في أثناء حديثه عن مرض الطّاعون الّذي انتشـر في بلاد الرّوم سـنة سبع وتسعين وثمانمئة، ويمكن عرض الصّور الدّاخلة في تركيب البيت على وفق تركيبها، وذلك على النّحو الآتي:

ياعامَ سبع قدْ أكلْتَ الوَرَى

دال أوّل: الزّمن / مدلول أوّل: الأكل

دال ثاني: الإنسان / مدلول ثاني: الموت

افترست النّاس

دال أوّل: الزّمن / مدلول أوّل: الافتراس/ الهمجيّة.

دال ثاني: الحيوان / مدلول ثاني: الفناء.

ففي الصّورتين يشـبّة (العام) بإنسـان أو حيوان، فحذف المشـبّه به وكنّى عنه بشـيء من لوازمه

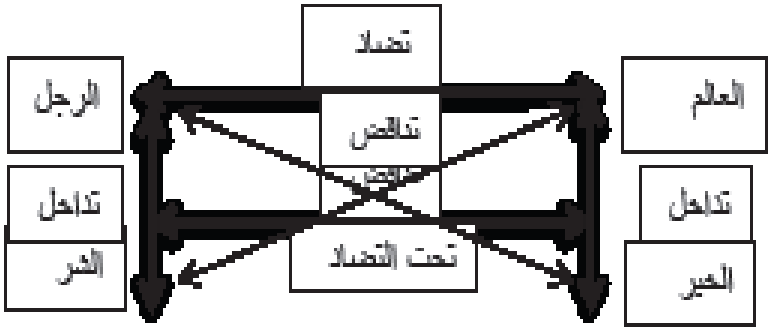
(أكلت، افترست)، لكنّ هذا لايقف عند الدّلالة الظّاهرة للأكل أو الافتراس، وإنّما يحمّل المبدع الصّورة هنــا مدلــولات ثانويّة متعالقة خارجيّاً مع صورة واقعيّة توضّح فعل الطّاعون وأثره في البلاد الّتي حلّ فيهــا، ولعلّ في اســتعارة (الأكل والافتراس) في أثناء الحديث عــن المرض وفتكه فيه تعبير عن هول الكارثــة؛ لأنّ الإنســان يأكل عندما يجوع، والحيــوان يفترس عندما يجوع أيضاً، وفي كليهما تجســيد لثنائيّة الحياة/ الموت، وكأنّ ذلك المرض جائع نهِم لا يشبع.

ومــن أمثلة دائرة المشــابهة ماجاء في مقامــة تدعى الدوران الفلكي على ابــن علي الكركي، يقول السيوطي: (وعلمت أنّ الله ليس بغافل عما يعمل الظالمون، فلم يأتِ شهرُ رجبَ من العام المُقبل إلاّ وقد زُلزلَ مع المزلزلين، ووافت بركة السيد المرسلين، فأرسل حينئذٍ تعلّقي من تلقاء نفسه، وأرسل به مع بعض من كان أشــار عليه بحبســه، ثم اســتمرَّ بعد ذلك في إذلال وإرغام، وإخفاء وإدغام، وطال عليه المدّ المتصل، واســتراحت النّاس منه وهو مقصور منفصل، ثمَّ أذن له في الإظهار وبان بعد أن كان، لا يظهــرُ لأحدٍ كالخفــاش بالنّهار، فعاد من أذاي إلى ماعليه كان، وجهرَ في كلِّ زمان ومكان، أذكرُ إذ صليتُ وإيّاه الجمعة مرّة، وأنا أظنُّ أنَّه تهذبت أخلاقه وخففّ شــره، فأخذ يتعنتني بالمســائل واحدة بعد أخرى، ويطارحني، بما أنا بل بعضُ طلبتي به (منه) أدرى، فالتفتُ إليه لتفات الأسدِ، ومددتُ إليه لساناً هو في السَّدادِ كالقدحِ أو أسَدّ، ورفعتُ راسي بعد إطراق، وأبديت له شمس النقول من مطالع الإشراق) (مقامات السيوطي، الصفحات ٣٧٤-٢٧٥-٣٧٦).

فالســياق العام الذي يضمُّ هذه الدفقة النثرية يتلخص في معاناة الراوي من شــخص ينكد عليه عيشه ويعارضــه فــي كل ما يقوم به ويجوز عليه ظلماً وبهتاناً، وقد حاول الرواي أن يعبّر عن ذلك مســتعيناً بمقدرته اللغوية ومايهمنا في هذا السياق ماورد من صور بيانية تدخل ضمن دائرة المشابهة، وأوّل ما يتلقاه القارئ من تلك الصور يحضر في التركيب (طال عليه المدّ المتصل)، ولعلّ أصل الكلام (وطال عليه الســجن)، إذ يشبّه الراوي الســجن (بالمدّ المتصل) السجن مدٌّ متّصل فحذف المشبه وصرّح بلفظ المشبه به (المدّ المتصل)، وتوحي هذه الصورة بدلالات متعددة منها: التعبير عن غياب الرجل المذكور مدّة طويلة، وطول مدّة سجنه، وفرح الراوي بخلاصه منه، وتدني منزلة الرجل وفقدانه لرضى السلطةِ وإنزال العقاب به، ويضاف إلى ذلك مايستشفه القارئ من الإنصاف والعدل ونيل الظالم ما يستحقُّ من العقاب على أفعاله، وهذا يُعيدنا إلى تعالق نصيّ بين هذه الصورة ومقدّمة الدفقة النثريّة (وعلمت أنّ الله ليس بغافل عمّا يعمل الظّالمون)؛ إذ تحيل الصّورة إلى حتميّة الثّواب والعقاب، وكأنّنا نستحضر قول الله جلّ جلاله:) فَمَن يعملْ مثقالَ ذرّة خيراً يره ومَنْ يعملْ مثقالَ ذرّة شَـرَاً يره((الزلزلة، الصفحات ٧-٨)، وتأتــي الصــورة الثانية فــي التركيب (وبان بعد أن كان لا يظهر لأحــدٍ كالخفاشِ بالنهار) وهنا يشــبه الراوي الرجل/ الظالم بالخفاش، وهو تشــبيه مجمل ذكر فيه المشــبه والمشبه به والأداة وحذف وجه الشبه، وفي تشبيه الرجل بالخفاش مايشي بدلالات سلبية كثيرة، فالخفاش أولاً كائن غير عاقل ولا يبصر في النهار، وقبيح الشــكل، وجبان، وصوته حاد، واســتناداً إلى هذه الصورة نقرأ أنَّ الرّواي في تشــبيهه الرجــل بالخفاش، لعله أراد أن يحمله دلالات يصف فيهــا أفعاله من مثل عدم المعرفة وانعدام البصيــرة وقلة العلم وقبح الفعل وهروبــه من الحقّ وحدّة ذمه للعالم العارفن وقد أظهرت هذه الصورة

المتحققة في سـياقها مضمرات تحتاج إلى إعادة القراءة مراراً لاكتشـافها، وأبعدت اللغة عن المعجمية الثابتة التي لا تحقق المراد من الدلالة.

وتحضر الاستعارة المكنية في قول الراوي: (تهذّبت أخلاقه، خفّف شرّه)، إذ يشبه الأخلاق بإنسان مهذب، ويشبه الشر بشيء خفيف، والصورتان مسبوقتان بقول الراوي (وأنا أظنُّ) فيصبح الظنُّ دلالة على شـكِّ الراوي بتغير أخلاق الرجل وتهذبها، وضعف أثر شـره، وعلى هذا تنتفي الدلالة الإيجابية للصورتين وتصبح دلالتهما محصورة في ثنائية اللا أخلاق /الشَّـر، التي تشـير إلى اسـتمرار الرّجل بالأفعال الخبيثة وسعيه لمحاصرة الرّوي المتمتع بالصفات الإيجابية والخيّرة، وهنا تشكل هذه الصّورة في تضادها المربع الآتي:



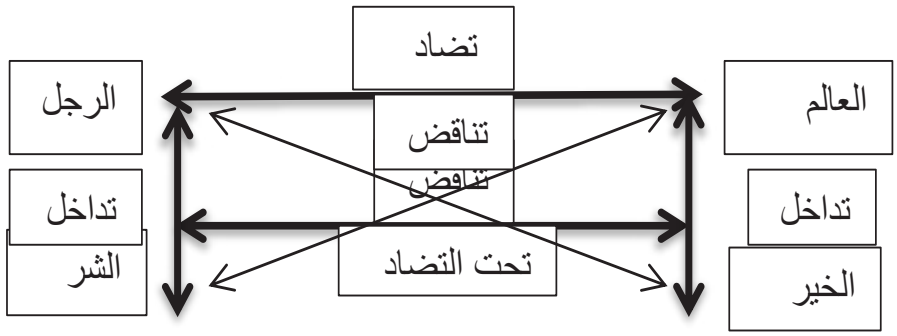
ونستشـف مـن هذا المربع أنَّ الـرّاوي يوظف الصورة لدفع البلاء عنـه ولبيان ظلم معارضيه له وعلى هذا يشير إلى ثنائية الخير والشر وما توحي به من تعالقات متحققة في سياق النّصّ. ومن صور المشـابهة التي ترد في هذا السّـياق قول السـيوطي (فالتفتّ إليه التفات الأسد، ومددت إليه لساناً هو في السّـداد كالقدح)؛ إذ يشبّه التفاتته للرّجل بالتفاتة الأسد، ولسانه بالسّهم، وتوحي الصّورتان هنا بدلالات متنوّعة من مثل: القوّة وسرعة الرّد، وقول الحق، وطلاقة اللّسان، وتحقيق الهدف، والثّورة على الظّالم المعتدي.

ومـن المقامة نفسـها يقول السـيوطي: «لو ندبـتُ// لمناظرتك واحداً من طلبتي لقصرك وقشـرك وكسـرك وأسـرك وقسـرك وحصرك وعصرك، وإن لم تفرّ من بين يديه قبرك، وصرت في قبضته كعصفور في قبضة نسر، وكغريق في بحر عجاج ماله من جسر» (مقامات السيوطي، صفحة ٣٨٥).

ويجـد القـارئ لهذه المقطوعـة النثريّة تتابعـاً متلاحقاً لأفعـال ماضية، تحمل مـع ضمير (الكاف

المخاطب) المتّصل بها جانباً تشـبيهيّاً من جهة الرجل الّذي سـيناظر أحد طلبة السـيوطي/ العالم، ففي الفعل الأوّل (قصرك) يشبّه الرّجل بالسّجين، وفي الفعل الثّاني (قشرك) يشبهه بشيء يُقشَّر، وفي الفعل الثالث (كسـرك) يشـبهه بشـيء قاسٍ يمكن أن يُكسَـر، والفعل الأخير (عصرك) يجعل منه شيئاً قابلاً للعصر، وعلى هذا فإنّ الدّلالات الّتي يمكن استنتاجها من الكلام السّابق تصبّ في دائرة الضّعف والذّلّ والخـوف، ومن جهة أخرى تتشـكّل ثنائيّة العلم/ الجهل، الّتي تختصـر كلّ الدّلالات الإيجابيّة المتعلّقة بالطّالب، والسلبيّة المرتبطة بالرّجل المقصود.

وفي الجزء الثاني من هذه المقطوعة النّثريّة نقف على تركيبين تشبيهيين الأوّل منه يشبّه السيوطي الرجل بعصفور في قوله: (وصرت في قبضته كعصفور في قبضة نسـر)، والثاني يشبهه بالغريق في قوله: (وكغريق في بحر عجاج ماله من جسـر)، وفي التّشـبيه الأوّل يقف القارئ على متقابلات تشكّل فروقـاً كبيرة، فالعصفور صغير الحجم، ضعيف، غير جارح، أمّا النّسـر فكبير الحجم، قويّ، جارح، وتشـي هـذه المتقابـلات بقوّة الطّالب وسـعة علمه وقوّة حجاجـه في مقابل ضعف الرّجـل وقلّة علمه وضعف حجاجه، ويمكن التّعبير عن ذلك بالشّكل الآتي:



ومن خلال الشّـكل السـابق يجد القارئ أنّ التضاد يتشـكّل بين العنصرين (العصفور/النّسر)، في ثنائيّـة (القـوّة/ الضّعف)، وهذا يحيـل إلى العنصرين (الرّجـل/ الطالب)، في العلاقـة العميقة (تحت التّضاد)، وعلاقة التّداخل قائمة بين (العصفور/ الرجل)، بما توحيه من دلالات، وبين (النسر/ الطّالب) وما بينهما من تعالقات دلاليّة، وتنبني هذه التعالقات على المشـابهة بين العناصر الدّاخلة في التّشـكيل اللّغويّ، كما نجد أنّ علاقة التّناقض تحضر بين العنصرين (العصفور/ الرجل)، والعنصرين (الرجل/ النسـر) إذ لا علاقة جامعة بين هذه العناصر إلا في تناقضها مع بعضها، ولا رابط بينها إلّا من حيث المشابهة القائمة في السّياق، والأمر نفسه بالنسبة إلى الصّورة الثانية (وكغريق في بحر عجاج ماله من جسـر)، فكلمة الغريق تحيل على دلالات الضّعف والخوف والتوتر في مقابل الدلالات الإيجابيّة التي تحيل عليها كلمة البحر من مثل الكرم والجود والاتساع والغنى، وعلى هذا يكون تشبيه الرجل بالغريق إشـارة إلـى ضعفه، والطالب بالبحر دليل على سـعة علمه وفيض أفكاره، ولعلّ هـذا البناء القائم على

تعدديّة العلاقات أسـهم في تحديد بؤر الدلالات وشـكل عنصراً من عناصر الشعريّة والارتقاء باللّغة، إضافة إلى الدلالات الّتي حققتها الصّورة في سياق استخدامها.

ومن المشابهة ايضا ماجاء في المقامة الذّهبيّة في الحمّى، يقول السيوطي: «وقد صحّ النّهي عن سـبّ الحمّـى لما فيها مـن المزيد، فإنّها تذهب خطايا بني آدم كما يذهـب الكِير خَبَث الحديد» (مقامات السيوطي، صفحة ٤٢٤).

والصّورة هنا تقوم على التّشبيه؛ إذ يشبّه السّيوطي صورة الحمّى/ المرض التي تُذهب بخطايا ابن آدم، بصـورة الكِيـر الذي يُذهب صدأ الحديد، والحمى وخبث الحديد كلاهما طارئ على الأصل وليس من مكونات الجسد أو المادة، وبذلك يكون السيوطيّ قد انتقل من الحسيّ إلى المعنويّ في هذه الصورة؛ لأنّه يرتقي بالدلالة ليشـير إلى التّطهير والخلاص ودفع الذنوب، فيعود الإنسـان إلى أصلة الخيّر خاليا من السّيئات.

وقد ورد في مقامة الرياحين قول السيوطيّ في وصف النيلوفر: « وقد أنشد فيه، من أراد أن يوصله حقّه ويوفيه < في التشبيه>:

وبركة بغدير الماء قد طفحت　　بها عيونٌ من البُشنِين قد فُتحت

كأنّها وهي تزهو في جوانبها　　مثل السّـماء وفيها أنجم سـبحت» (مقامات السـيوطي، صفحة ٤٦٢)

فيشـبه السـيوطي في هذين البيتين بركة الماء التي تحوي عيون البشـنين المتفتّحة والطّافية على صفحتها بالسّـماء التي تزينها الأنجم، وإذا ذهبنا أبعد من هذا المجال الحسـيّ المُدرك نقرأ في صورة المـاء والأزهار المتفتحة فيها قصّة الخلق، وهي تقوم في جوهرها على انبثاق النّور من الظلمة، وهذا ما اسـتدعى اسـتحضار صورة السـماء والأنجم التي تزينها في مقابل صورة الماء والأزهار البيضاء المتفتحة على سـطحها، وهي ترمز إلى عناصر الخلق الأربعة فجذورها في الطّين وسـيقانها في الماء وأوراقهـا فـي الهواء، وتمتص زهرتها عنصر النّور من الشّـمس كل صباح، فمع كلّ شـروق تخرج زهرة، وعندما يختفي نور الشـمس لا تسـتطيع زهـرة اللوتس البقاء في العالـم الظّاهر، وإنما تختفي كما تختفي الأنجم مع سـطوع نور الشّـمس، وهي رمز للجمال والحضارة والحب والتّجديد والطهارة والنقـاء، وكثيـراً ما كانت تيجان أعمدة المعابد تشـبه شـكل زهرة البشـنين، أو اللوتـس، أو النيلوفر وظهورها متفتحة بلونها الأبيض شـبيه بالأنجم البيضاء المتلألئة في السّماء (عبد الحسين فرزاد وسيد إبراهيـم آرمن وليلى نـادري، ٢٠١٥، الصفحات ٥٥-٧٦)، وقد حققت الصّور المتقابلة في هذه الدّفقة النثريّة انزياحات دلاليّة غنيّة كشفت عن تعالقات إيديولوجيّة نصّيّة مختلفة.

وممّا ورد فيها أيضا قول السّيوطي في حديثه عن الحنّاء: «والأحاديث في الحث على صبغ الشّعر به كثيرة، وعلى خضاب أيدي النّساء به شهيرة، وأنا القائل فيه، لأوصله حقّه وأوفيّه:

كـــأنّما دوحـــة الحـنّـــاء إذ فتحت　　أنوارها وبدت فـــــي عين مرتقب

عـروس حسـن تجلّت فـي غلائلها　　خضراً وقـد حلّيت باللّؤلؤ الرّطب» (مقامات السـيوطي، صفحة ٤٧٧).

وتحضر الصّورة القائمة على المشــابهة في هذين البيتين بتشــبيه دوحة الحناء بالعروس، ويعتمد السّــيوطي في هذا التّشبيه على صورتين الأولى من الحقل الطّبيعيّ (دوحة الحناء)، والثانية من الحقل الإنســانيّ (عروس)، ومــن غير المألوف في هذه الصورة أن تتجلّى العــروس بغلائل خضراء مزيّنة بحبــات اللؤلؤ التــي تلمع وتتلألأ، وفي هذا انعكاس للطبيعة الخضراء المزيّنة بأزهار الحناء المتفتحة، التي توحي بدلالات الجمال والخصب والحياة والتزيّن.

وممّــا يقع في دائرة المشــابهة قول الســيوطي: (وكان مقتضى الحــال، أن لا ألتفت إليه بحال، ولو صدر منه من المحال، لئلا يصبح جيده بتعرضي إليه وهو حال، لكن رأيته كالأرقم إن يترك يلقم، وإن يقتــل يُنقــم، فعملت مقامة ويقلّدها طوق الحمامة، كأنّها تاج مكلّل، أو روض معلل، أو عقد مجوهر، أو كوكب دريّ أزهر، أو حلي مذهب، أو نضار يتلهب، أو طرز مزركش، أو رياش مريّش أو درّة فوق تاج، أو حلّة من سندس الدّيباج، أو قالب سكّر، أو كأس جلّاب مسكر، أو حلوى عقدت بخميرة المسك والعنبر، أو قربة شهدٍ رعت نحلة الإذخر في البرّ:

هي البدر لكنّ الثّريّا لها قُرط ومن أنجم الجوزاء في صدره سمط) (ج١، صفحة ٦٢٢).

وتأتي صور المشابهة في هذه الدّفقة النثريّة في سياق تتابعيّ يبدأ من التركيب (لكن رأيته كالأرقم، إن يُترك يلقم، وإن يقتل ينقم)، وهو تشبيه تامّ الأركان يشبّه فيه السّيوطيّ رجلاً معارضا له، والمشابهة هنا قائمة على حقلين الأول منهما إنســاني (المشــبّه/ الرجل) والثاني طبيعي (الحيّة/ المشــبّه به) ولعلّ في تشــبيه الرّجل للأفعى ما يدلّ على كميّة الحقد السّــام الذي يضمره ذلك الرجل في نفسه، إضافة إلى مدلــولات الأذى والشــرّ والغدر والموت، ونجد بعد ذلك تشــبيهات متلاحقة تقــوم على طرفين الأول منهما ثابت (وهو المشــبّه/ المقامة) في قوله: (فعملت مقامة ويقلّدها طوق الحمامة)، والمعنى أنّ ذلك الرّجــل قلّــد مقامته على نحــو دقيق، والطّرف الثاني هو المشــبّه به، وهنا تأتــي التلاحقات في صور المشــابهة، ولعلّنا نقرأ في هذا التّلاحق الدلالة النّقيض، فيتحوّل المدح إلى ذم مبطّن؛ إذ يشبه السيوطي المقامــة بصور عدّة هــي: (تاج مكلل، روض معلل، عقد مجوهر، كوكــب دريّ، حلي مذهّب، نضار يتلهّب،.....) وفي هذه الصّور دلالات إيجابيّة كثيرة، إلّا أن السياق الذي وردت فيه لاينمّ على إيجابيّه، بل تتحوّل تلك المبالغة في الوصف إلى سلبيات تصغّر وتحتقر الكاتب والمكتوب، وهنا نجد أنّ صور المشابهة قد أدّت دورا واضحا في إظهار الدلالات المضمرة في نفس المبدع، ونقلتّها إلى المتلقّى على نحو واضح، من غير تكلّف أو تصنّع.

ومن ذلك أيضاً قول السّــيوطيّ: (فلمّا وصلت إلى المذكور، وأشــرقت في الدّور إشــراق البدور، شــرقت منه الصّدور، وغلى كما تغلي القدور، وهو معذور، لاقرار على زأر من الأسد، واشتدّ غليانه وفار، وجرى في الشّقوق كأنّه ابن عرس أو فار، ورقص كما يرقص القرد في السّلسلة، أو النّمس في الأرض المرسلة، وجأر كأنّه نمر ذابح، أو ذئب نابح، أو حوت سابح، أو غراب ناعق، أو حمار ناهق، أو ثــور له جؤار، أو عجل بني اســرائيل الّذي وصف عجلاً جســداً له خــوار، وصاح صيحة الحبلى، وصرخ صراخ الثّكلى، أخذ يبكي ويشتكي لكلّ دانٍ وصّي، تلدغ العقرب وتصيء) (مقامات السيوطي، صفحة ٦٢٦).

ونقرأ في هذا الشّــاهد تمازجا بين التشــبيه والاســتعارة، ففي قوله (لا قرار على زأر من الأســد) اســتعارة تصريحيّة، إذ ذكر المشبّه به (الأسد) وحذف المشبّه، وفي هذه الصّورة دلالات القوّة والبأس والشّــجاعة، وفي قوله: (واشــتدّ غليانه وفار، وجرى في الشّــقوق كأنّه ابن عــرس أو فار) يجمع بين الاســتعارة المكنيّة في قوله (اشــتدّ غليانه) والتّشبيه في في قوله (كأنّه ابن عرس) وقوله: (كما يرقص القــرد)، وتدلّ الصّورتان هنا على تخبطه وانفعاله واضطرابه، ونجد أيضا اعتماد المبدع على تشــبيه صــورة بصورة، ومن ذلك (وصــاح صيحة الحبلى)، و (صرخ صراخ الثّكلى) وتدل الصّورتان على اشــتداد الضّغط والرّغبة بالتّنفيس والألم الدّاخلي والقهر وما توحيه من مشاعر الحبلى والثكلى، وربّما ساعدت هذه الصور في ترتيب وتنظيم الدلالات، الأمر الذي حقق اتّساقا وانسجاما في اللّغة، ورفع من طاقتها الشعريّة والتعبيريّة.

لقد حققت الصّور السّــابقة في سياق اســتخدامها هدف المُرسِل، وأنتجت دلالات خارجيّة مرتبطة بالحــدث الّذي جمعها، ويضاف إلى ذلك ما يمكن أن يســتنبطه القــارئ بإعادة الإنتاج وتكرار القراءة، وفاقاً للتفاوت الثّقافيّ بين قارئ وآخر.

المصادر والمراجع

القران الكريم.

١. ابن منظور، **لسان العرب** (صفحة مادة (طلل)).

٢. السيوطي، ج١، **مقامات السيوطي** (الصفحات ٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦).

٣. عبد الحسين فرزاد وسيد إبراهيم آرمن وليلى نادري. (حزيران, ٢٠١٥). الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر. **مجلة اضاءات نقدية**، الصفحات ٥٥-٧٦.

٤. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** (الصفحات ٨٣- ٨٤).

٥. ينظر: فرانســوا مورو، **الصورة الأدبية** تر: علي إبراهيم، دمشــق: دار الينابيع. (١٩٩٥). صفحة ٣٥.

٦. ينظر: هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص** تر: محمد العمري، ، المجلد ١، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق. (١٩٩٩) الصفحات ٨٦- ٨٨.