المبحث الثاني
خصائص الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة أبرز طرق التصوير الشعري القائم على التخييل، فهي الأداة الجوهرية التي تمنح النص الشعري القدر الأكبر من شعريته؛ وذلك لما تتميز به من قدرة على تفجير الطاقات الكامنة في مفردات اللغة وتشكيل علاقات جديدة تتحرر فيها المفردات من إطاراتها اللغوية الضيقة ومعانيها التقريرية المباشرة، إلى إطارات رحبة تقوم على الجمع بين الأشياء المتباعدة التي يثير الجمع بينها شعوراً بالدهشة والطرافة لدى المتلقي لمخالفتها الاختيار المتوقع، ومن خصائصها التي تمتاز بها "أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ...فإنك لَترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّة "[1].

والاستعارةُ في اللغة مأخوذة من العارية، فهي من قولِهم، استعارَ الشيء إذا طلبَه عاريةً[2]، وفي اصطلاح البلاغيين هي استعمالُ اللفظ في غير ما وضعَ له في الأصل لعلاقةِ (المشابهةِ) بين المعنَى المنقولِ عنه والمعنِى المستعملِ فيهِ، مع (قرينةٍ) صارفةٍ عن إرادةِ المعنَى الأصلي، فاللفظ في الاستعارة ينتقل من مجال استعماله الأصلي إلى مجالٍ آخر غير مألوف كأنه العارية، وهو ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة"[3]، فالكلمات في الاستعارة تتجاوز دلالاتها الحرفية بما يتم لها من نقل إلى غير مجالها المألوف، وفق أساس من المشابهة بين الطرفين، وهو ما حدده القاضي الجرجاني بقوله:"وإنما الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكُها تقريب الشَّبَه، ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[4].

والاستعارة أعمق من التشبيه في التصوير الشعري؛ نظراً لما يتحقق في الاستعارة من تناسي التشبيه ودعوى اتحاد الطرفين أو إحلال أحدهما محل الآخر، فالاستعارة تتميز عن التشبيه بقدرتها على التخييل ونفاذها إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، وهي أكثر إيجازا من التشبيه لاعتمادها على حذف أحد الطرفين، بيد أن حذف أحد طرفي التشبيه لا يعني إهماله والاستغناء عنه، فهو حاضر في غيابه لأنه يثير قدراً من التداعي في ذهن المتلقي لتحديده وإدراك خيوط العلاقة التي تجمع بينه وبين الطرف المذكور.

([1]) أسرار البلاغة، ص39،40.
([2]) لسان العرب ، مادة (عير).
([3]) أسرار البلاغة، ص30.
([4]) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص41 .

وتشكل الاستعارة أكثر الفنون البيانية التي اتكأ عليها الشاعر الحماسي في بناء صوره الشعرية، فقد بلغت نسبة حضورها في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (56.18%) وبلغت نسبة حضورها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (48.52%) وبذلك فإنها من الأهمية بمكان في الكشف عن نظرة الشاعر الحماسي للكون وفلسفته في الحياة، وبيان تفاوت الشعراء في سعة الأفق والقدرة على التخييل والتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.

وفيما يلي ستركز الدراسة على نوعي الاستعارة الرئيسين (التصريحية، والمكنية) لاستجلاء مظاهرهما في الشعر الحماسي، ورصد خصائصهما الأسلوبية.

أولاً: الاستعارة التصريحية:

وهي تقوم على إضمار المشبه على مستوى المقولة اللغوية والتصريح بالمشبه به، أو كما يقول عبد القاهر في دلائل الإعجاز"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه"[1] ومن تتبع الصور الاستعارية في الشعر الحماسي وجدت الدراسة أن الاستعارة التصريحية أقل حضوراً من الاستعارة المكنية، ومن أمثلتها الشائعة عند شعراء الحماسة استعارة النار للحرب، كما في قول سعد بن مالك البكري في حرب البسوس مفتخراً بشجاعته وثباته، ومُعَرِّضاً بغيره ممن أحجم عنها [من مجزوء الكامل][2]:

مَـــنْ فـــرَّ مـــن نِيرَانِهـــا فأنَـــا ابْـــنُ قَـــيْسٍ لاَ بَـــرَاحُ

لقد استعار الشاعر النار للحرب على سبيل الاستعارة التصريحية، بجامع الإفناء والإهلاك في كلٍّ، فانتقلت الحرب من حقلها الذهني المجرد وتجسدت في صورة محسوسة كأن العين تراها، وبذلك تقترب من فهم المتلقي وإدراكه، لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني...نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[3]وقد جاءت النار بصيغة الجمع (نيران) للدلالة على اتساع رقعة الحرب وتضخيم أهوالها، ومهد الشاعر بهذا التصوير الاستعاري للتعبير عن بطولته والفخر بشجاعته، فهو ما يزال يخوض غمار الحرب غير آبه بمن اعتزلها وفر من وطيسها.

ومن استعارة النار للحرب قول الوقاد بن المنذر[4] [من الطويل] [5]:

([1]) الحماسية رقم (163)،كتاب الحماسة للبحتري، 117/1.

(2) لم أقف له على ترجمة.

([3]) أسرار البلاغة، ص105.

([4]) لم أجد من ترجم له أو ذكر شيئاً من أحباره.

([5]) الحماسية رقم (182)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 563/2.

إِذَا الْمُهْرَةُ الشّقْرَاءُ أركَبَ ظهْرُهَا فَشَبَّ الإِلـهُ الْحَرْبَ بَيْنَ الْقَبائل[1]

وَأَوْقَــدَ نَــارًا بَيْــنَهُمْ بِضِــرَامِهَا لَهـا وَهـجٌ للمُصْـطَلِي غَيْـرُ طَائِـلِ

استعار الشاعر في البيت الأول الفعل (شب) للتعبير عن نشوب الحرب واندلاعها على سبيل الاستعارة المكنية، فقد شبه الحرب بالنار، وحذف المشبه به، ورمز له بلازمه (شَبَّ)، أما في البيت الثاني فقد استعار النار للحرب على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، وقد أضفى الشاعر على الصورة عمقاً في التخييل من خلال ترشيح الاستعارة فذكر اللوازم الاستعارية (أوقد، ضرامها، وهج، للمصطلى) التي تعد من ملائمات المستعار منه/النار، وهو ما أدى إلى مزيد من الادعاء وتناسي التشبيه.

ويبدو أن استعارة النار للتعبير عن الحرب عائد إلى ما في النار من خصائص تلتقي مع خصائص الحرب، فالنار تشتعل بفعل فاعل، وتبدأ بشرارة صغيرة ثم تستعر فيتسع نطاقها وتأتي على ما حولها فتلتهمه، وكلما ازداد حطبها ازدادت اشتعالاً وتوهجاً، فهي تضيء من جانب وتدمر من جانب آخر، وكذلك هي الحرب لا تشتعل من تلقاء نفسها ، بل لا بد من أسباب لاشتعالها، وهي في بدايتها محدودة النطاق، ثم تتمدد ويتسع نطاقها، وتتعاظم أخطارها، فتبتلع الفرسان المتحاربين مثل ابتلاع النار للحطب، وهي تقوم بدور إيجابي فترفع من شأن المنتصر، وتعلي مكانته وتكسبه الغنائم، كما تمارس فاعليتها التدميرية في جانب الطرف المنهزم، فتحط من شأنه ومكانته، وتفقده الفرسان وتسلبه الأموال.

ومن أبرز خصائص الاستعارة التصريحية في الشعر الحماسي أنها تأتي في الغالب الأعم مقيدة بالتجريد أو بالترشيح[2] وهو ما يوجه نظر المتلقي إلى مواطن التشابه من ناحية، ويبعد الصورة عن الغموض من ناحية أخرى؛ وذلك لما للمتعلقات من أثر في وضوح الصورة وتخليصها من الإبهام والغموض، ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المجردة قول قتادة بن مَسلمة الحَنفي[3] [من الكامل] [4]:

يَمَّمْــتُ كَبْشَهُــمُ بِطَعْنَــةِ فَيْصَــلٍ فَهَـوَى لِحُـرِّ الْوَجْـهِ وَهْـوَ ذَمِيـمُ

وَمَعـي أَسُـودٌ مِنْ حَنِيفَـةَ فـي الْـوَغَى لِلْبَــيْض فَــوْقَ رُؤُوسِــهِمْ تَسْــوِيمُ

([1]) أركب المهر: أي إنه حان أن يُركَب واستصلح للإسراج والإلجام. ويروى "أدرك ظهرها" والمعنى بلغ حد الركوب والانتفاع به. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 563/2.

([2]) الاستعارة المقيدة بالتجريد: هي التي يذكر معها ملائمات المشبه/المستعار له. أما الاستعارة المقيدة بالترشيح فهي التي يذكر معها ما يلائم المشبه به/المستعار منه. ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص104.

([3]) هو قتادة بن مَسلمة الحَنفي، شاعر جاهلي، وهو الذي أجار الحارث بن ظالم المري لما قتل خالد بن جعفر بن كلاب وخرج يلوذ بالقبائل ويحتمي بها. ينظر: الأغاني، 80/11.

([4]) الحماسية رقم (258)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 770/2.

استعار الشاعر صورة الأسود للتعبير عن شجاعة الفرسان الذين قاتلوا معه في المعركة

وشاركوه في تحقيق النصر، (ومعي أسود من حنيفة) ، ثم عمد إلى تجريد الصورة فذكر إلى جانب المستعار منه/الأسود بعضاً من اللوازم التي تلائم المستعار له/ الفرسان، وتدل عليه، وهي قوله (من حنيفة، للبيض فوق رؤوسهم تسويم) فالنسبة المكانية والهيئة التي عليها الفرسان تحيلان إلى صورة المشبه المحذوف في الكلام، ومع أن التجريد يعكس رغبة الشاعر في إبراز صورة المستعار له، ويزيد من حضوره في الكلام إلا أنه يحصر العلاقة بين طرفي الصورة في عملية التماثل، ويعمل على الحد من توحدهما، وبذلك يقتربان من مربع التشبيه؛ لأن "متعلقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة"[1].ولعل داعي الفخر بقومه هو الذي حداه إلى هذا التجريد، وأن ذلك الوصف الملائم للمشبه وإن أضعف من قوة التخييل في الاستعارة فلقد حقق للشاعر داعيا نفسياً إلى التذكير بقومه وأن هؤلاء الذين نراهم أسودا منهم[2].

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المرشحة قول شبيل الفزاريّ[3] وقد حاربه بنو أخيه فقتلهم [من الوافر] [4]:

وَمـــا عـــنْ ذِلّـــةٍ غُلِبُـــوا، وَلكِـــنْ كَـــذاكَ الأَسْـــدُ تفْرِسُـــها الأَســـودُ

فالشاعر في الصورة السابقة لم يكتف بإظهار المستعار منه/ الأُسْدُ وإخفاء المستعار له/الفرسان في نسيج استعارة تصريحية تشير إلى فروسية الفريقين المتحاربين وشجاعتهم وشدة بأسهم، ولكنه استطرد، فذكر شيئا من متعلقات المستعار منه والمتمثلة في الجملة الفعلية (تفرسها) فأدخل الصورة بذلك في باب الترشيح محققاً لها قدراً عالياً من الروعة والفن، وذلك لأن الترشيح "أبلغ من التجريد والإطلاق؛ لاشتماله على تحقيق المبالغة في الاستعارة، ولهذا كان مبنى الترشيح على أساس تناسي التشبيه والتصميم على إنكاره[5]، وفي هذه الصورة الاستعارية أنصف الشاعر بني عمه المقتولين، فأشاد بشجاعتهم؛ وجعلهم مثله في العزة والغلبة، ثم تميز عنهم بمزيد من القوة.

([1]) خصائص الأسلوب في الشوقيات, ص164.
([2]) من توجيهات المشرف.
([3]) لم أقف له على ترجمة.
([4]) الحماسية رقم (228)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 680/2.
([5]) علم البيان, عبد العزيز عتيق, دار النهضة العربية, بيروت, 1985م، ص191.

وتكاد تقتصر صورة الأسد في الشعر الحماسي على الفارس الشجاع، وغالباً ما ترد في السياق الحربي أو في أجواء لا تخلو من شجاعة وإقدام ومثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت[1] يمدح جيش سيف بن ذي يزن [من البسيط] [2]:

حَمَلْتَ أَسْداً على سُودِ الكِلابِ فَقَدْ أَضْحَى شَرِيدُهُمُ في الأرضِ فُلّالا

أراد الشاعر أن يعبر عن شجاعة فرسان الممدوح وشدة بأسهم فشبههم بالأسود، ليلقي في نفس المتلقي ما يمكن أن تشع به صورة الأسد من إيحاءات تحمل معاني البطش والقوة وشرف النفس وعظيم الاقتدار وغيرها من المعاني التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ومعلومٌ أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعُك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته، وسائر المعاني المركوزة في طبيعته، مما يعود إلى الجرأة"[3]، فالأسد يعد في نظر العربي رمزاً جامعاً لكل معاني القوة والهيبة والسمو، وفي البيت استعارة تصريحية أخرى، فقد استعار الشاعر سود الكلاب لجيش الأعداء من الأحباش تهوينا لشأنهم وازدراء لقوتهم.

وإذا كان معظم شعراء الحماسة يستدعون صورة الأسد للتعبير عن شجاعة الفرسان، فإن وضاح بن إسماعيل[4] استعار للتعبير عن قدراتهم القتالية العالية صورة الجن، كما في قوله [من الوافر] [5]:

فإنَّكِ لو رأيْتِ الخَيْلَ تَعْدُو عَوَابِسَ يَتَّخِذْنَ النَّقْعَ ذَيْلَا

رَأيْتِ على مُتُونِ الخَيْلِ جِنّاً تُفِيدُ مَغَانِماً وتُفِيتُ نَيْلا

أراد الشاعر أن يصور جرأة الفرسان ومهارتهم القتالية في المعركة، وما نتج عن ذلك من تحقيق النصر وإفادة الغنائم وتفويتها على أعدائهم، فشبههم بالجن على سبيل الاستعارة التصريحية، مضفياً بذلك على الصورة قدراً من التخييل الذي يحيل إلى ما يتمتع به الجن من القدرة الخارقة والقوة الاستثنائية التي تخرج عن حدود طاقات البشر واستطاعتهم .

---

(1) أركب المهر: أي إنه حان أن يُركَب واستصلح للإسراج والإلجام. ويروى "أدرك ظهرها" والمعنى بلغ حد الركوب والانتفاع به. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 563/2.

(2) الحماسية رقم (41)،كتاب الحماسة للبحتري، 54/1.

(3) أسرار البلاغة ، ص32.

(4) هو عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كلال، غلب عليه لقب وضاح لجماله وبهائه، شاعر يمني من شعراء العصر الأموي، كان شاعراً ظريفاً، غزلاً جميلا. معجم شعراء الحماسة، ص136 .

(5) الحماسية رقم (213)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 645/2.

وقد كان من عادة العرب أنهم إذا بالغوا في صفة الشيء بالقوة أو بالحسن أو غيرهما جعلوه من الجنّ كأنه خارج عن حدّ اقتدار الآدميّين ، كما في قول قيس بن زهير العبسي[1] [من الوافر] [2]:

لعَمْـرُكَ مَـا أضَـاعَ بَنُـو زِيـادٍ ذِمَـارَ أبِـيهمُ فِـيمَنْ يُضِـيعُ[3]

بَنُـو جِنّيَّـةٍ ولَـدَتْ سُـيُوفاً صَـوَارِمَ، كُلّهَـا ذَكَـرٌ صَـنِيعُ

أراد الشاعر أن يبالغ في تصوير شجاعة بني زياد وقدراتهم الحربية العالية، فوصفهم بأنهم بنو جنية، وقد جعل أمهم جنية على سبيل الاستعارة التصريحية، لأنها فارقت في إتيانها بهم في رأي الشاعر المعتاد من أمهات الأنس، ثم شبههم بالسيوف في سياق استعارة تصريحية أخرى تؤكد على أنهم ولدوا شجعاناً يمتلكون من قوة العزم ومضاء الرأي ما يمكنهم من الوصول إلى ما لا يصل إليه غيرهم.

وقد أفاض شعراء الحماسة في تصوير حركة الفرسان وإسراعهم لملاقاة أعدائهم، ومن ذلك استعارة فعل (الطيران) لسرعة عدوهم، كما في قول قريط بن أنيف [من البسيط] [4]:

قَـوْمٌ إذا الشَّـرُّ أبْـدَى نَاجِذَيْـهِ لَهُـمْ طَـارُوا إلَيْـهِ زَرَافـاتٍ وَوُحْـدَانا

لقد استعار الشاعر الطيران لحركة الفرسان وسرعة عدوهم لملاقاة الأعداء وقتالهم، فانتقلت كلمة الطيران من مدلولها الأصلي وهو قطع المسافة في الجو إلى مدلول جديد هو قطع الفرسان للمسافة على الأرض، للتعبير عن إسراعهم إلى لقاء أعدائهم، والاستعارة في الصورة السابقة تقترب من حقلها الدلالي كثيراً، فالطيران والعدو كلاهما قطع للمسافة مع فارق السرعة، لكنها مع ذلك تحمل دلالات جديدة فقد أبرزت سير الفرسان للقتال كما أحس به الشاعر في إطار جوه النفسي، فهم في رأيه ينطلقون بسرعة كأنهم طيور تخترق الفضاء متحفزين للملاقاة والقتال.

([1]) هو قيس بن زهير بن جذيمة بن رواحة العبسي، ويكنى أبا هند، شاعر وفارس جاهلي، كان سيد عبس، وله أخبار مشهورة يوم داحس والغبراء. معجم شعراء الحماسة، ص105.

([2]) الحماسية رقم (158)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 469/1.

([3]) بنو زياد: يعني بهم أولاد زياد بن عبدالله بن ناشب العبسي، وهم (الربيع وعمارة وأنس) من فاطمة بنت الخرشب الأنمارية، وهي إحدى المنجبات من العرب، وكانت قد رأت في منامها كأن قائلاً قال لها: " أعشرةٌ هدرةٌ، أحب إليك أم ثلاثة كعشرةٍ " فلما انتبهت اقتصت رؤياها على زوجها فقال لها: إن عاودك فقولي: بل ثلاثةٌ كعشرةٍ. فرجعت إلى المنام ورأت مثل ما رأت من قبل، فجعلت تقول في الجواب: بل ثلاثة كعشرة. فولدت بنين ثلاثة صار كلٌ منهم أباً لقبيلة، ومعظماً في قومه وعشيرته، وهم ربيع الحفاظ، وعمارة الوهاب، وأنس الفوارس. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 470/1.

([4]) الحماسية رقم (1)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 27/1.

ومن الاستعارات التصريحية التي انتقلت إلى حقل قريب من حقلها الدلالي استعارة القطع للهجران والتخاصم، كما في قول غَلَّاق بن مروان[1] [من الطويل] [2]:

هُـمُ قَطَعُـوا الأرْحـام بَيْنِـي وَبَيْـنَهُمْ وَأجْـرَوا إِلَيْهـا وَاسْـتَحَلّوا الْمَحارِمـا

استعار الشاعر في الصورة السابقة القطع لزوال علائق التلاحم والترابط بينه وبين المخاطبين، فنقل المعنى من صورته الذهنية المجردة إلى صورة محسوسة، فكأن علاقته بهم كانت تشبه لاستحكامها وتماسكها الجسم الحي المتواصل فجاء القطع كأنه شق وتمزيق لهذا الجسم الحي المتواصل، فاستطاع الشاعر بذلك أن يثري المعنى ويفصح عن آثار هذه القطيعة وفعلها المؤلم في نفسه في قالب تصويري موحٍ ومؤثر .

ويقترن الحديث عن الفارس في الشعر الحماسي بالحديث عن الفرس لطول الملازمة بينهما، كما في قول أبي الأبيض العبسي(3) [من الطويل] [4]:

وَمـالِيَ مَـالٌ غَيْـرُ دِرْعٍ حَصِـينَةٍ وَأَبْـيَضُ مِـنْ مَـاءِ الْحدِيـدِ صَـقِيلُ
وَأسْـمَرُ خَطِّـيٌّ الْقَنـَاةِ مُثَقَّـفٌ وَأجْـرَدُ عُرْيـانُ السَّـراةِ طَويـلُ
أقِيـهِ بِنَفْـسي فِـي الْحُـرُوبِ وَأتَّقِـي بِهَادِيـهِ إنِّـي لِلْخَليـلِ وَصُـولُ

ففي البيت الأخير استعار الشاعر لفرسه اسم الصديق المختص (الخليل) استعارة تصريحية والخليل في اللغة هو الْمُحِبُّ الذي لاخَلَلَ في مَحبَّتِه[5]، وقد صور الشاعر في هذه الاستعارة المكانة الرفيعة التي يحتلها فرسه في نفسه، كما صور طبيعة العلاقة بينهما في المعركة، فهو يحفظ مقاتل فرسه بفخذيه ورجليه، ويتقي ما يأتيه بعنقه، وبذلك فإنه رفيقه في الحرب وشريكه في تحقيق النصر.

ثانياً: الاستعارة المكنية:

وفي هذا النوع من الاستعارة "يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به"[6]، فالاستعارة المكنية تختلف عن التصريحية بإقصاء المستعار منه والاكتفاء بذكر ما يلائمه، وقد فرق عبد القاهر بينهما بقوله: "فليسا سواءً وذاكَ أنَّك في الأولِ تجعلُ الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي

---

(1) لم أقف له على ترجمة.
(2) الحماسية رقم (154)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 454/1.
(3) شاعر إسلامي مقل، كان في أيام هشام بن عبد الملك، وخرج مجاهداً فاستشهد. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 299/1.
(4) الحماسية رقم (157)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 466/1.
(5) تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (خلل).
6() الإيضاح في علوم البلاغة، 123/5، 124.

الثّاني تجعلُ للشّيءِ الشيءَ ليس له[1]، وقد أدى إخفاء لفظ المستعار منه، وحلول بعض متعلقاته محله إلى إنتاج علاقة جديدة بين طرفي الصورة قائمة على اختزال المسافة بينهما، وتحقيق درجة من التماهي.

وباستقراء التصوير الاستعاري في الشعر الحماسي تلاحظ الدراسة أن الاستعارة المكنية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية، ولا غرابة في هذا فالاستعارة المكنية هي روح الشعر وجوهره، وهي معين الشاعر الذي يستمد منه طاقات الجمال وإيماءات الفن، فيجسم بواسطتها المعنويات في هيئات محسوسة، ويضفي اللوازم الإنسانية على الأشياء من حوله، ويبرز مميزات في الصورة تعجز الاستعارة التصريحية عن إبرازها، ففي قول تأبط شراً [من الطويل] [2]:

إذَا هَـزَّهُ فـي عَظْـمِ قِـرْنٍ تَهَلّلـتْ نَوَاجِـذُ أفْـوَاهِ الْمَنَايـا الضَّـوَاحِكِ

استعار الشاعر للمنايا (المستعار له) الحيوان المفترس (المستعار منه) لكنه لم يذكره صراحة، بل اكتفى بذكر بعض لوازمه التي تختص به (النواجذ، الأفواه، الضحك) فغادرت المنايا في الصورة حقلها المعنوي المجرد لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية التخييلية كائنات وحشية مخيفة للتعبير عن شجاعته في الحرب، وقدرته على منازلة الأبطال والفتك بهم، وقد أضفى ترشيح الاستعارة بذكر ملائمات المستعار منه (النواجذ والضحك) على الصورة عمقا في التخييل ومزيداً من الادعاء وتناسي التشبيه.

وبقدر ما يكون التماهي بين الأشياء المتباعدة منسجماً مع السياق الشعري ومتفاعلاً مع التجربة الشعورية للشاعر، فإن الاستعارة المكنية تكتسب من الطرافة والثراء الفني ما يجعلها أكثر ابتعاداً عن سطحية المباشرة وأشد تلبساً بروح الشعر وغموضه، بحيث "لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"[3]، كما في قول زيد الخيل الطائي مصوراً طبيعة العلاقة بين الفارس وبين الحرب [من الطويل] [4]:

أخَا الحَرْبِ إنْ عَضَّتْ بِهِ الْحَرْبُ عَضَّهَا وإنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الحَرْبُ شَمَّرَا

فالتصوير الاستعاري في البيت السابق يقوم على إسناد الفعلين (عضت وشمرت) إلى الفاعل (الحرب) وهو إسناد يقوم على مفارقة دلالية بمخالفته الاختيار المنطقي المتوقع لينتج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل تظهر من خلالها الحرب وقد فارقت دلالتها المرجعية، وتماهت بالمشبه به فأصبحت في ضوء الاستعارة المكنية كائناً مفترساً مخيفاً له أسنان يعض بها، وله ساق يكشفها، وقد أفصح الشاعر بهذا التصوير عن طبيعة العلاقة بين الفارس وبين

([1]) دلائل الإعجاز، ص 53.
([2]) الحماسية رقم (13)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 98/1.
([3]) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, ص205.
([4]) الحماسية رقم (143)،كتاب الحماسة للبحتري، 105/1.

الحرب على أنها علاقة قائمة على الفعل ورد الفعل، بدلالة فعل الشرط وجوابه (إن عضت...عضها، إن شمرت ...شمرا) وقد أوحى الفعل (عضت) بأضرار الحرب التي يتكبدها الفارس على المستويين الحسي والمعنوي، كما أوحى الفعل (شمرت) بالتهيؤ والاستعداد، فالحرب يمكن أن تنشب في أي وقت، وعلى الفارس أن يكون على أعلى درجات الاستعداد لمواجهة أي طارئ.

وإذا كان الشعراء في سياق الفخر يؤكدون على ارتباطهم بالحرب وتفاعلهم مع تطوراتها، فإنهم في سياق الصلح والحرص على عدم نشوب الحرب يصفونها على حقيقتها، فينعتونها بأشنع الصفات وأقبح الألقاب؛ تحذيراً لطرفي الحرب من تبعاتها، وحثّاً لهم على إخماد نيرانها،كما في قول بعض شعراء الحماسة [من الطويل] [1]:

فإن تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيْمَةً قَبِيْحَةَ ذِكْرِ الْغِبِّ للمُتَغَبِّبِ[2]

فالبعث لا يكون في الواقع للأشياء المعنوية المجردة، وإنما يكون للكائنات الحية، لكن الشاعر أوقع فعل البعث على الضمير المتصل الذي يشير إلى الحرب في قوله: (تبعثوها) على سبيل الاستعارة المكنية؛ ليعبر عن رؤيته للحرب وطبيعة عواقبها، فالشاعر يرى أن الأصل هو السلم فلا تقوم الحرب إلا بفعل فاعل، وهو يُنَفِّرُ منها ويُحَذِّرُ من عواقبها المؤلمة، لذلك انتقى مفردتي (ذميمة ، قبيحة) ليرسم للحرب صورة منفرة تبعث على الكراهية والاشمئزاز، وتعبر عن رؤية إنسانية ترفض الحرب وتدعو إلى التفكر في العواقب قبل الإقدام عليها وخوض غمارها من خلال عنصر التصوير القائم على الكراهية والتنفير.

ومن الاستعارات المكنية الشائعة في الشعر الحماسي استعارة (العوان) لوصف الحرب، والعَوَان في الأصل هي "النَّصَفُ في سِنِّها من كل شيء، ويوصف بها الحيوانات التي بين الْمُسِنَّة الكبيرة والبكر الصغيرة، كما توصف بها المرأة التي كان لها زوج من قبل، والحرب العوان: هي التي قوتل فيها مرة بعد أخرى[3]، ومن استعارة العوان لوصف الحرب قول بَشَامة بن الغدير [من الكامل] [4]:

قَوْمِي بَنُو الْحَرْبِ الْعَوانِ بِجَمْعِهِمْ وَالْمَشْرَفِيَّةُ والْقَنَا إِشْعالُها[5]

فالحرب في البيت السابق تغادر دائرتها العقلية المجردة إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم المعنى بعالم الكائنات الحية حتى يصيرا عالماً واحداً في ضوء الاستعارة المكنية بعد أن

([1]) هذا البيت من الحماسية رقم (100)، وهي لم تنسب إلى قائلها، ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 313/1.

([2]) الغب:التعقب. والمتغبب: أي المتعقب. ينطر : شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 313/1.

([3]) لسان العرب، مادة (عون).

([4]) الحماسية رقم (134)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 395/1.

([5]) المشرفية: سيوف تنسب إلى المشارف، وهي قرى معروفة تجلب منها وتطبع بها. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 396/1.

أضفى الشاعر على الحرب لوازم الكائنات الإنسانية، فهي أمٌّ والفرسان بنوها، وهي عوانٌ، أي إنها حملت مرة بعد أخرى، وهذه اللوازم ليست من ملازمات الحرب، ولا من صفاتها، وإنما أراد الشاعر بذلك أن يعمق صورة نشوب الحرب وتكرارها، وينقلها عن طريق التشخيص من عالم الإدراك المعنوي إلى عالم الإدراك الحسي فتقترب من إدراك المتلقي ووعيه، معبراً بذلك عن فروسية قومه وشجاعتهم وكثرة مراسهم للحرب والتصاقهم بها وكأنهم أبناؤها الذين تربوا في رحابها حتى ألفوها واعتادوا قساوتها وشدتها.

ومن أبرز الوسائل التي سلكها الشاعر الحماسي في بناء استعاراته المكنية تشخيص الأشياء وتجسيمها، ، فهو يحاول من خلال التشخيص والتجسيم أن يعيد تشكيل الموجودات من حوله، ويضفي عليها معاني جديدة تستطيع أن تفصح عن أحاسيسه ومشاعره، وتحمل رؤاه وأفكاره، وفيما يأتي ستقف الدراسة عند هاتين الوسيلتين:

1- التشخيص:

وهو يحصل باقتران كلمتين "إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد، أو حي، أو مجرد"[1]، وفي هذا اللون من التصوير الاستعاري يضفي الشاعر السمات الإنسانية على المعاني المجردة والجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، فتختفي الحواجز بين الإنسان وسواه، وذلك بتشكيلها في تراكيب لغوية جديدة تنتهك التراكيب المألوفة، وتتجاوز العلاقات السائدة بين الأشياء، لتدخل في علاقات جديدة تتجاوب مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وتعمل على اجتذاب المتلقي وشد انتباهه، ومثل ذلك نجده في قول سعد بن ناشب [من الطويل] [2]

فإنَّا إذَا مَا الْحَرْبُ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا بِهَا حِينَ يَجْفُوهَا بَنوهَا لأَبْرَارُ

نلاحظ أن الشاعر عمد إلى أنسنة الحرب، فنقلها من حقلها المجرد ومنحها خصائص إنسانية لتظهر في ضوء الاستعارة المكنية في هيئة امرأة عجوز بدلالة قوله: (ألقت قناعها) معبراً بذلك عن رؤيته لصورة الحرب إذا تفاقمت أحداثها وطال أمدها فإنها تفقد كثيراً من مظاهر الإغراء والجمال التي كانت تتمتع بها في ابتدائها، وتتحول شيئاً فشيئاً إلى صورة عجوز شمطاء، لا تمتلك جاذبية ولا مقومات إغراء، والمشهور في عادات الشعراء وطرائقهم أنهم يشبهون "الحرب في ابتدائها بالفَتِيَّةِ الْمُخَدَّرَةِ وتَسَتُّرِهَا، وعند تفاقُمِها بالعجوز واطِّراحها لقناعِها[3]، وإذا كان الفرسان ينفرون من الحرب بعد هذا التحول الذي آلت إليه فإن الشاعر يفتخر بفرسان قومه أنهم بارون بها،كما كانوا أيام فتنتها وشبابها فما زالوا يهيجون نيرانها، ويخوضون غمارها ويصبرون على حرّها.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص 53.

(2) الحماسية رقم (223)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 669/2.

(3) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 669/2.

ويستمر الشاعر الحماسي في تشخيص الحرب، ليزيد من تقريبها إلى الأذهان، ففي التشخيص تقريب للصورة، وتمكين من حمل الرؤية، يقول سويد الحارثي [من الطويل] [1]:

أشارَتْ لهُ الْحربُ الْعَوانُ فَجاءَهَا يُقَعْقِعُ بـالأقرَابِ أوَّلَ مَـنْ أتَـى[2]

ولَـمْ يَجْنِهـا لكِـنْ جَنَاهَـا وَلِيُّـهُ فآسَـى وآدَاهُ فَكـانَ كمَـنْ جَنَـى

تتشكل صورة الحرب من بنية استعارية قائمة على الاسم والفعل، فلم يكتف الشاعر بوصفها بالعوان، ولكنه عبر عن فاعليتها من خلال الاستعارة الفعلية (أشارت له الحرب ...) فالفعل (أشار) يتطلب فاعلاً إنسانياً، وقد أدى إسناده إلى (الحرب) إلى إنتاج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل تفاجئ المتلقي، وتثير دهشته؛ لمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع، فظهرت من خلالها الحرب وقد غادرت دلالتها المرجعية، ومعناها التقريري المباشر، وتماهت بالمشبه به لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية كائناً إنسانياً يمتلك قدرة التفاعل مع الأحداث والتواصل مع الآخرين، فأشارت إلى هذا الفارس بأن يلبي نداء الواجب تجاه وليه، ويبادر بإنجاده قبل أن يصرخ مستغيثا ،فاستجاب لإشارتها، وتفاعل مع وليه في مواجهة خصومه، فكان كالجاني وإن لم يكن منه جنايةٌ (فآسَى وآدَاه فَكانَ كمَنْ جَنَى). وبذلك "تمتلك بنية التشخيص هنا فاعلية فنية تمثل منطلقات الشاعر وإدراكه للأشياء التي يتعامل معها وفهمه لها، فهو يحول المفهومات إلى أشياء مدركة ومحسوسة[3].

ويأتي تشخيص الشاعر للأشياء من حوله استجابة لرغبته في إسقاط مشاعره وأحاسيسه عليها، ومن هنا يكون التشخيص صورة لواقعه النفسي وما فيه من آمال وآلام، وأفراح وأحزان، فعندما يحس الشاعر بالحزن، ويضيق بالألم، تنعكس هذه المشاعر على ما حوله، ففي قول تَوبَة بن المضرِّس التمِيمي[4] [من الطويل] [5]:

([1]) الحماسية رقم (274)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 842/2.

([2]) يقعقع : يصوت. والإقراب جمع قرب وهو غمد السيف. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 842/2.

([3]) تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2005، ص116.

([4]) هو توبة بن مضرس بن عبدالله التميمي، شاعر محسن، وأمه رميلة بنت عوف بن علقمة، قتل أخواه فجزع عليهما جزعاً شديداً، فكان لا يزال يبكيهما فَطُلِبَ إليه أن يكف فأبى. فسمي بالخنوت. ينظر: الكامل في اللغة والأدب، 78/1.

([5]) الحماسية رقم (122)،كتاب الحماسة للبحتري، 95/1.

لِيَبْـكِ سِـنانِي عَنْتَـراً بَعْـدَ هَجْعَـةٍ وَسَـيْفِيَ مِرْداســاً قَتِيــلَ قَنَــانِ(1)

يغادر السنان والسيف في البيت السابق دائرة الجمادات إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم الجماد مع عالم الإنسان، فيتجليان في ضوء التشخيص الاستعاري كائنين إنسانيين يبكيان شخصين عزيزين على الشاعر هما (عنتر، مرداس) وبذلك يفصح تشخيص السنان والسيف عن علاقة الشاعر العميقة بهذين السلاحين اللذين اختصهما دون غيرهما؛ لتنعكس عليهما أجواؤه النفسية المفعمة بالحزن وأحاسيسه الشعورية المليئة بالفقد، كما أفصح عن خياله الخصب وشعوره الواسع "ذلك أن الشعور الواسع يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة"(2).

وقد أبرز تشخيص حِطَّان بن الْمُعَلَّى للدهر بعداً ينسجم مع موقف الشعراء من الدهر، وهو موقف لا يخرج عن كونه في الغالب عدواً لدوداً لهم، كما في قوله [من السريع] (3):

أَنْزَلَنِــي الــدَّهْرُ عَلَــى حُكْمِــهِ مِــنْ شَــامِخٍ عَــالٍ إِلَــى خَفْــضِ
وغَــالَنِي الــدَّهْرُ بِــوَفْرِ الْغِنَــى فَلَــيْسَ لِــي مَــالٌ سِــوَى عِرْضِــي
أَبْكَــانِيَ الــدَّهْرُ وَيَــا رُبَّمَــا أَضْــحَكَنِي الــدَّهْرُ بِمَــا يُرْضِــي

فالدهر مفهوم عقلي مجرد لا يدرك بإحدى الحواس، لكنه يتجلى في البيت وقد أضفى عليه الشاعر الحياة، وبث فيه الروح، فأصبح في ضوء الاستعارة المكنية كائنا إنسانياً يمتلك قوة قادرة على إضفاء الشقاء أو السعادة على الحياة والأحياء من حوله، وهو بالنسبة للشاعر يعد في الغالب عدواً يمارس فاعليته التدميرية على حياته فيعجز عن مقاومته، كما تشير إلى ذلك مدلولات الأفعال (أنزلني، غالني، أبكاني) ومن النادر أن يضفي على حياة الشاعر شيئاً من السعادة، كما يفصح عن ذلك قوله: (ربما أضحكني...) وما تحمله لفظة (ربما) من معاني الندرة والقلة، وقد أضفت المقابلة البديعة في شطري البيت الثالث بين الفعلين (أبكاني، وأضحكني) وإسنادهما إلى الفاعل الملفوظ (الدهر) بعداً جمالياً زاد من وضوح المعنى وأكد على فاعلية الدهر في نفس المتلقي، وزاد من جمال المقابلة بين شطري البيت قوله:(بما يرضي) في الشطر الثاني الذي يدل على أن في الشطر الأول قولاً غائباً يكون في مقابلته، لأن المراد مفهوم ، والمعنى (أبكاني الدهر بما يسخط).

---

(1) سنان الرمح: حديدته لصقالتها وملاستها. والهجعة: طائفة من الليل. وقنان: اسم موضع. كتاب الحماسة للبحتري، 95/1.

(2) ابن الرومي حياته من شعره, عباس محمود العقاد, منشورات دارالكتب العصرية، بيروت، 1982م، ص255.

(3) الحماسية رقم (86)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 286/1.

والنفس من الأشياء المعنوية التي شخصها الشاعر الحماسي ونقلها من عالم المعنى إلى عالم الإنسان، وغالباً ما يأتي خطاب الشعراء للنفس في سياق حربي لغرض أساسي هو إظهار الشجاعة في ميادين القتال والصمود في مواجهة الخطر، يقول شُرَيْحُ بنُ قِرْوَاش العَبْسِي[1] [من الطويل] [2]:

أقَــولُ لِــنَفْسٍ لا يُجَــادُ بِمثْلِهَــا أقِلِّــي العِتَــابَ إنَّنِــي غَيْــرُ مُــدْبِرِ

ويقول موسى بن جابر[3] [من الطويل] [4]:

وَجُــدْتُ بِــنَفْسٍ لاَ يُجَــادُ بِمِثْلِهــا وَقُلْتُ اطْمَئِنِّي حِينَ ساءَتْ ظُنُونُها

فالشاعران السابقان أضفيا عمقاً للمجاز بجعل أحدهما النفس تعاتب فيقول لها: أقلي العتاب، وجعل الآخر نفسه تسيء الظنون، فيقول لها: اطمئني.

ويتجاوز عبد الله بن رواحة الأنصاري[5]الأسلوب العادي في خطاب النفس، فيقرن خطابه بأداة النداء، وهو ما يجعله محملاً بدلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها، وذلك في قوله [من الرجز] [6]:

أقْسَمْتُ يا نَفْسِ لَتَنْزِلنَّهْ
كارِهَةً أوْ لَتُطاوِعنَّهْ
مالِي أراكِ تَكْرَهِيْنَ الجنَّهْ

إن خطاب الشاعر لنفسه في النص السابق يكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها، فاقتران خطاب النفس بأداة النداء فيه تنبيه للنفس كي تتهيأ لاستماع ما يأتي بعد النداء، كما أنه يضفي على النفس بعداً جديداً، تكتسب من خلاله مزايا جديدة، فتغادر عالم المعنى لتغدو في ضوء التشخيص الاستعاري ذاتاً إنسانية قريبة من الشاعر، تتصارع معه، وينتهي الصراع بينهما إلى أن يقهر الشاعر نفسه، ويمنعها من التخاذل، فتنصاع لِقَسَمِهِ، وتصغي إلى حديثه، فيخبرها أن الموت طالب حثيث لا يعجزه المقيم ولا يفوته الهارب، فمن لم يقتل يَمُتْ، وأنه عازم على نيل الشهادة في سبيل الله غير ملتفت إلى وساوسها المتعلقة بكراهية الموت وحب البقاء، ومن الواضح أن الشاعر ينطلق في هذه الرؤية من تعاليم

---

(1) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 669/2.
(2) الحماسية رقم (3)، كتاب الحماسة للبحتري، 31/1.
(3) هو موسى بن جابر بن أرقم بن سلمة اليمامي، شاعر نصراني جاهلي يلقب أزيرق اليمامة، وكان من شعراء بني حنيفة المكثرين. معجم شعراء الحماسة، ص128.
(4) الحماسية رقم (127)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 372/1.
(5) هو عبدالله بن رواحة الأنصاري، صحابي جليل وشاعر محسن وفارس، جعله ابن سلام في طبقة شعراء القرى العربية، شهد العقبة، ثم شهد بدراً وما بعدها من المشاهد إلى يوم مؤتة، فقتل بها شهيداً سنة ثمان للهجرة. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام، ص118.
(6) الحماسية رقم (5)، كتاب الحماسة للبحتري، 32/1.

الإسلام وقيمه التي تؤكد على أن أشرف الموت هو القتل في سبيل الله، وأعظم النجاح هو الفوز بالجنة.

وبذلك فإن الصورة التشخيصية وسيلة فنية رائعة يستطيع الشاعر من خلالها أن يضفي اللوازم الإنسانية على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ لكي يعبر من خلالها عن أفكاره ورؤاه، ويسقط عليها مشاعره وأحاسيسه، ومخاوفه وأحزانه.

2- التجسيم:

ويسميه بعض الدارسين التجسيد[1]، وهو قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق فاعلية الاستعارة، ويتحقق باقتران كلمة يرتبط مجال استعمالها بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى عقلي مجرد بدرجة أساس، فهو وسيلة الشاعر في نقل المفاهيم المجردة والمعاني العقلية إلى عالم المدركات الحسية من الجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن فاعلية الاستعارة بقوله: "إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[2].

لقد انتقى شعراء الحماسة للأفكار المجردة والمعنويات أجساماً شتى مستمدة من العالم الحسي معبرين من خلال هذا التجسيم عن رؤاهم للأشياء ومواقفهم منها، فالحرب تتجسم فتغدو ناراً في قول الأعشى [من البسيط] [3]:

كُنْـتُمْ تَمَنَّـونَ حَرْبِـي غَيْـرَ ظَـالِمِكُم فـالآنَ شُـبَّتْ بِجَـزْلٍ فَهْـيَ تَسْـتَعِرُ

انتقى الشاعر ليعبر عن سطوة الحرب وسرعة تفاقمها (المستعار له) النار من عالم الطبيعة (المستعار منه) فأسند لوازم المستعار منه للمستعار له (شبت...تستعر) مضفياً بذلك حركة على الصورة الاستعارية، ويأتي اختيار النار قسيماً استعارياً للحرب من إحساس الشاعر بأن الحرب تلتقي مع النار في الإهلاك وقابلية التوسع، فالحرب تأكل الرجال كما

([1]) يعبر الدكتور عبد القادر الرباعي عن هذا المصطلح بمصطلح آخر هو التجسيد، ويعرفه بقوله : "هو الذي يعني تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية" الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1980م، ص168. أما الدكتور سعد مصلوح فيقتصر التجسيم عنده على اقتران كلمة "تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد". ينظر: في النص الأدبي, دراسات أسلوبية إحصائية ، ص 195، وآثرت الدراسة مصطلح التجسيم لأن الجسم عام لكل المحسوسات بخلاف الجسد الذي يختص بالإنسان أكثر من غيره، يقول ابن منظور: "الجسد جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض، والجسم: جماعة البدن والأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع العظيمة الخلق". لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (جسد) ومادة (جسم).

([2]) أسرار البلاغة، ص40.

([3]) الحماسية رقم (133)، كتاب الحماسة للبحتري، 100/1.

تأكل النار الحطب، وهذا الجامع بين النار والحرب هو الذي سوغ بناء الاستعارة، وأفاد تجسيم المعنى وتوكيده .

وفي صورة شعرية أخرى يجسم قريط بن أنيف الشر/الحرب في صورة حيوان كشر عن أنيابه وأبدى ناجذيه استعداداً للافتراس في قوله [من البسيط] [1]:

قَـوْمٌ إذا الشَّـرُّ أبْـدَى نَاجِذَيْـهِ لَهُـمْ طَـارُوا إلَيْـهِ زَرَافـاتٍ وَوُحْـدَانا[2]

فقد شبه الشاعر الشر في الشطر الأول من البيت بالحيوان المفترس ، ثم حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية في قوله:(أبدى ناجذيه)، وهذه الصورة تثير في المتلقي أجواء الرعب والخوف، وتجسم فاعلية شرور الحرب وسطوتها على حياة الشاعر في هيئة وحشية مخيفة ومرعبة.

ويجسم جريبة بن الأشيم الفقعسي الدهر في صورة حيوان مفترس يتأتى منه الضرر والأذى في إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن، وذلك في قوله [من المتقارب] [3]:

إذا الـــدَّهْرُ عَضَّـــتْكَ أنْيَابُـــهُ لَـدَى الشَّـرّ فَـأْزِمْ بِـهِ مـا أزَمْ[4]
ولاَ تُلْـــفَ فِـــي شَـــرّهِ هائِبـــاً كَأَنَّـــكَ فِيـــهِ مُسِـــرُّ السَّـــقَمْ

فالتجسيم الاستعاري في البيت الأول يقوم على نقل الدهر من عالم المعنى ليغدو في ضوء الاستعارة المكنية حيواناً مفترساً (المستعار منه) بدلالة إضفاء اللوازم الحيوانية عليه (العض، والأنياب) التي توحي بفاعلية الدهر بما فيه من حوادث أليمة، ومصائب متعاقبة في تدمير الحياة وإلحاق الضرر بالإنسان، وفي البيت الثاني يُحَرِّضُ الشاعر على مقاومة شرور الدهر ومصائبه وعدم الاستسلام لها أو الخوف منها، مشبهاً مَنْ تسلط عليه الخوف والاستسلام بمن به داءٌ عضالٌ لزمه، فأعياه مداواته حتى يئس من الشفاء، فجعل يكتمه ويخفي أثره، وهو خائفٌ مما يتعقبه.

وفي لوحة شعرية أخرى يجسم الحارث بن وعلة الربعي[5] الدهر، فيظهر في صورة حيوانية تحمل شيئا من لوازم الناقة وصفاتها في قوله [من الكامل] [1]:

([1]) الحماسية رقم (1)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 27/1.

([2]) الناجذ: هو ضرس الحلم . زرافات ووحدانا: جماعات وأشتاتا. ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 27/1.

([3]) الحماسية رقم (260)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 774/2.

([4]) وقوله فأزم به أي اعضض به، والمعنى صابره. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 774/2.

([5]) هو الحارث بن وعلة الربعي، شاعر جاهلي مشهور، وهو ممن شهد يوم ذي قار. كتاب الحماسة للبحتري، 76/1.

وَحَلَبْتُ هذا الدَّهرَ أشْطُرَهُ وأتيْتُ ما آتِي عَلَى عِلْمِ

فالدهر (المستعار له) يغدو في ضوء التجسيم الاستعاري في هيئة ناقة (المستعار منه) بدلالة الفعل المستعار (حلبت) الذي تسلط على المفعول به/هذا الدهر؛ ليعبر عن خبرته العميقة بالدهر وتجربته المستوعبة لتقلباته خيرها وشرها، بقصد الافتخار.

وينقل سَعْدُ بن ناشب بن مازن (العزم) من عالم المعنى فيجسمه في هيئة محسوسة بقوله [من الطويل] [2]:

إذا هَمَّ ألْقَى بَيْنَ عَينيهِ عَزْمَهُ وَنَكَّبَ عَنْ ذكرِ العَوَاقِبِ جَانِبا

فالعزم وهو شيء معنوي يصبح في ضوء الاستعارة المكنية شيئاً مادياً محسوساً تدركه حاستا البصر واللمس بدلالة الفعل المستعار (ألقى) الذي يوحي بما فيه من تنامٍ في الحركة بتقرير حسية العزم واقتلاع ما يمكن أن يبقى له من جذور ذهنية، وقد أعجب الإمام عبد القاهر الجرجاني بهذا التصوير الاستعاري، لما فيه من قيمة فنية تملأ النفس سروراً، وتبعث فيها هزة وأريحية لا تملك دفعها عنها، فعبر عن ذلك بقوله:"ولا تَقُلْ إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئاً منه، فليس الأصْل له، بل لأنْ أراك العزمَ واقعاً بين العينين، وفَتَحَ إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين"[3].

ويستمد الشاعر الحماسي أبو صخر الهذلي[4] (الجناح) من عالم الطير ليجسم المعنوي/الموت، وذلك في قوله [من الوافر] [5]:

وَرَنَّقتِ الْمنِيَّةُ فَهْيَ ظِلٌّ عَلَى الأبْطالِ دَانِيةُ الْجَناح

فالمنية (المستعار له) تفارق حقلها المعنوي المجرد، وتتلبس بالمستعار منه (الطائر) فتستمد منه بعض خصائصه الدالة عليه وهو (الترنيق) [6] لتغدو في ضوء التجسيم الاستعاري طائراً يقترب من الأرض ويدنو بجناحه (دانية الجناح) تعبيراً عن اقتراب الموت من رؤوس الفرسان في ساحة المعركة، وقد عمد الشاعر إلى ترشيح الاستعارة فذكر ما يلائم المستعار منه وجعل للمنية ظلاً تحقيقاً للاستعارة من الطائر، وهو ما أدى إلى زيادة في عمق الصورة وتناسي التشبيه.

([1]) الحماسية رقم (83)، كتاب الحماسة للبحتري، 76/1.
([2]) الحماسية رقم (10)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 73/1.
([3]) أسرار البلاغة، ص111.
([4]) هو أبو صخر الهذلي، واسمه عبدالله بن سلم السهمي من بني مرمض، أحد الشعراء الهذليين البارزين، وهو شاعر إسلامي من شعراء الدولة الأموية. معجم شعراء الحماسة، ص74.
([5]) الحماسية رقم (109)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 327/1.
([6]) الترنيق: وهو أن يحلق الطائر بجناحيه في الهواء لا يحركهما ولا يقبضهما. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 327/1.

ويجسم عبدالله بن عَنَمَةَ الضَّبِّي[1] الخسف فيظهر في صورة ذوقية توحي بشجاعة القوم ونفي الذل عنهم، وذلك في قوله [من البسيط] [2]:

إنْ تسْـأَلُوا الْحَـقَّ نُعْـطِ الْحَـقَّ سـائِلَهُ والــدِّرْعُ مُحْقَبَــةٌ وَالسَّــيْفُ مقْــرُوبُ
وَإنْ أَبَيْتـــمْ فَإِنَّا مَعْـــشَرٌ أُنُفٌ لاَ نَطْعـمُ الْخَسْـفَ إنَّ السُّـمَ مَشْـرُوبُ

فقد غادر (الخسف) دائرته المعنوية العقلية وتجسم في ضوء الاستعارة المكنية في هيئة مادية ذوقية بعد أن تسلط عليه الفعل المستعار المنفي (لا نطعم) للتعبير عن رفض الشاعر وقومه لحياة الذل والاستكانة "ومن الصنعة الحسنة مقابلته الطعم بالشرب، واستعارته إياهما في تجرع الغصة، وتوطين النفس على المشقة، عند إزالة المذلة، ورد الكريهة[3].

ويتسع التجسيم لأكثر من نقل المعنويات إلى دائرة العالم الحسي من الجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، إذ أنه يمكن أن يشتمل على نقل المحسوس من عالم الجمادات إلى دائرة الكائنات الحية غير العاقلة، ومن أمثلة تحويل الجماد إلى كائن حي قول أزهر بن هلال التميمي[من الطويل] [4]:

أعاتِـكَ إنِّـي لـم أَلَـمْ فـي قتـالهم وقد عضَّ سَيْفِي كبْشَـهُمْ ثمَّ صَمَّمَا

فالسيف في الصورة السابقة يغادر عالم الجمادات ليغدو في ضوء التجسيم الاستعاري حيواناً مفترساً بدلالة إسناد الفعل المستعار (عَضَّ) إليه، وقد عبر الشاعر بهذا التصوير عن اعتزازه بشجاعته، وفاعلية سيفه الذي يستحيل في المعركة وحشاً كاسراً، لا ينازل به إلا كبير القوم وفارسهم المعبر عنه في البيت بـــ(كبشهم) تأكيداً لفروسيته المتميزة وأدائه القتالي النادر.

الاستعارة التمثيلية:

وهي أدق أنواع الاستعارات وأقواها تأثيراً وإيحاءً، وتعرف بأنها "التركيب المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[5] فهي عبارة عن استعارة صورة مركبة لمعنى مركب، ويشترط في الاستعارة التمثيلية ألا يرد

([1]) هو عبدالله بن عنمة الضبي، شاعر جاهلي مخضرم، أدرك الإسلام فأسلم وشهد القادسية. كتاب الحماسة للبحتري، 83/1.
([2]) الحماسية رقم (97)، كتاب الحماسة للبحتري، 82/1.
([3]) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 586/2
([4]) الحماسية رقم (189)، كتاب الحماسة للبحتري، 129/1.
([5]) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، ص356.

للحالة المشبهة ذكر، فإذا ورد ذكر المشبه كان تشبيها تمثيلياً لا استعارة. وقد استعمل بعض شعراء الحماسة هذا النوع من الاستعارة في بناء صورهم الشعرية، بيد أن حضورها لا يرقى في الشعر الحماسي إلى مستوى حضور الاستعارة المفردة، ومن أمثلة الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال قول حِطَّان ابن الْمُعَلَّى معبراً عن انقلاب حاله من الأحسن إلى الأسوأ [من السريع] [1]:

أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلَى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى خَفْضِ

شبه الشاعر انقلاب حاله من الأحسن إلى الأسوأ بصورة من أنزل من أعلى جبل شامخ إلى أسفله، ثم استعار التركيب الدال على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيلية، فأخرج المعقول في هيئة محسوسة، وجاءت الصورة موحية مؤثرة، ولا يمتنع وجود الاستعارة المفردة في أحد عناصر الاستعارة التمثيلية، كالدهر هنا، فإنه استعارة مكنية بقرينة إسناد الإنزال إليه، وفي هذا كثافة تصويرية دالة على عمق إحساس الشاعر بما أصابه[2].

ومن الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال قول الطرماح بن حكيم الطائي يهجو قوماً مصوراً لؤمهم وجبنهم [من الكامل] [3]:

بَالُوا مَخَافَتَهَا عَلَى نِيْرَانِهِمْ واسْتَسْلَمُوا بَعْدَ الخَطِيْرِ فأَخْمِدُوا

أراد الشاعر أن هؤلاء القوم انطفأت حماستهم للحرب، وذهب نشاطهم، وصاروا إلى السكون، كأنهم (بَالُوا على نِيْرَانِهِمْ واستَسْلَمُوا فأُخْمِدُوا) ثم استعار الحالة الثانية للحالة الأولى، مصورا بهذا المنظر المحسوس جبن القوم ولؤمهم في صورة ساخرة منفرة من ذلك التخاذل.

وأكثر الاستعارات التمثيلية تقوم في بنائها على الأمثال التي تجري على ألسنة الناس، وهذا الأمر "لا يفقدها جدتها، وطرافتها، وتأثيرها، ولا يحول بينها وبين أن تحمل أدق ملابسات النفس المعبرة، وفرديتها، ومشاعرها الذاتية في لحظتها الخاصة"[4]، ومن أمثلة ذلك قول قيس بن الخطيم[5] [من الطويل] [6]:

إِذا مَا شَرِبْتُ أَرْبَعاً خَطّ مِنْزَرِي وَأَتْبَعْتُ دَلْوِي فِي السَّماحِ رِشَاءها

([1]) الحماسية رقم (86)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 286/1.
([2]) من توجيهات المشرف.
([3]) الحماسية رقم (101)، كتاب الحماسة للبحتري، 85/1.
([4]) التصوير البياني، محمد أبو موسى، ص238.
([5]) قيس بن الخطيم الأوسي، شاعر وفارس من مخضرمي الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص104.
([6]) الحماسية رقم (36)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 187/1.

أراد الشاعر بقوله " وَأَتْبَعْتُ دَلْوِي في السَّماحِ رِشَاءها" أنه تمم ما بقي عليه من السماح في حال السُّكْرِ، فقد أنجز معظم السماح صاحياً، والباقي منه تممه وهو ثَمِلٌ، وبذلك أكمل معروفه، وأتم صنيعه، كما تكتمل الدلو برشائها، وهذا مأخوذ من أمثال العرب حيث يقولون:(أَتْبِعِ الدَّلْوَ رِشَاءهَا) [1] و (أَتْبِعِ الفَرَسَ لِجَامَها) للحث على إتمام المعروف وإكمال ما بقي منه.

ومن الاستعارات التمثيلية ما قام على مثل بعبارته المعروفة في كتب الأمثال، كما في قول أمية بن أبي الصلت الثقفي يمدح سيف بن ذي يزن [من البسيط] [2]:

أَتَــى هِرَقْــلَ وَقَــدْ شَــالَتْ نَعَامَتُــهُ فَلَمْ يَجِدْ عِنْدَه النَّصْـرَ الـذِي قَـالَا

استعار الشاعر التركيب (شالت نعامته) للتعبير عن ذهاب عزه وضعف قوته، وتدهور أحواله، والنَّعامة جماعة القوم[3]، والعرب تقول: "شالَتْ نَعامَتُهم أي تفرقت كَلِمَتُهم وذهب عزُّهم ودَرَسَتْ طريقتُهم وتَحَوَّلوا عن دارهم وقَلَّ خَيْرُهم وولَّتْ أُمورُهم، ويقال شالت نعامة فلان: إذا هلك"[4] .

ومن الاستعارات التمثيلية التي قامت على مثل مع شيء من التصرف في تركيبه قول معن بن أوس المزني[5] [من الطويل] [6]:

وَيَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ أَنْ تَضيمَهُ إِذَا لَمْ يكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السَّيْفِ مَعْدِلُ

استعار الشاعر ركوب حد السيف لمن يتعرض للمهالك والأخطار التي قد تودي بحياته، فأخرج بذلك المعنوي في هيئة محسوسة، ومن أمثال العرب القريبة من هذا المعنى قولهم: (تركته على مثل حد السيف) أي تركته عرضة للمهالك، فالشاعر يفضل ركوب الموت على حياة الضيم، أو كما يقولون: (المنية ولا الدنية).

وبشيء من المراجعة الفاحصة لبنية الصور الاستعارية في الشعر لحماسي يمكن للدراسة أن تخلص إلى الخصائص الآتية:

([1]) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري ، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1971م ، ص 346.

([2]) الحماسية رقم (41)، كتاب الحماسة للبحتري، 54/1.

([3]) لسان العرب، ابن منظور، مادة (نعم).

([4]) المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري، دارالكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م، 2/ 24.

([5]) هو معن بن أوس المزني، صحابي شاعر مجيد من مخضرمي الجاهلية والإسلام، له مدائح في كثير من أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام. الأعلام للزركلي، 273/7.معجم شعراء الحماسة، ص132.

([6]) الحماسية رقم (103)، كتاب الحماسة للبحتري، 87/1.

1. تتفاوت الصور الاستعارية في الشعر الحماسي في درجة الوضوح والغموض، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة الفاصلة بين طرفي الاستعارة، بيد أن كثرة حضور الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية يسمح للدراسة أن تقرر أن الشاعر الحماسي ينزع في بناء أكثر صوره الاستعارية إلى الخفاء والعمق والنأي بها عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح، فهو يميل إلى أن يعيد تشكيل الأشياء من حوله، من خلال عقد علاقة تُماهي بين المحسوسات والمجردات ليظهرا وكأنهما شيء واحد امتزجت فيه أحاسيس الشاعر، وتجلت على قسماته رؤاه وأفكاره، وأبرز وسائله إلى تحقيق ذلك هو تشخيص الأشياء وتجسيمها .
2. إن غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد، إذ لا تشهد العلاقات بين طرفي الصورة انقطاعاً حاداً، ولكنهما يتوفران على روابط دلالية تعيد لهما الانسجام، فضلا عن أنه يَسْهل الوقوف على عناصر الصورة ومصادرها.
3. إن كثيراً من الصور الاستعارية التي جاءت واضحة ومألوفة في أذهان المتلقين تندرج في إطار الاستعارة التصريحية، وقد يعود ذلك إلى تقارب الحقل الدلالي لطرفي الاستعارة كاستعارة القطع للتفريق، واستعارة الطيران للعدو السريع..وما شابه ذلك، أو بسبب كثرة استعمال الصورة الاستعارية وشيوعها على ألسنة الشعراء حتى فقدت بريقها البياني كاستعارة الأسد للشجاع، والنار للحرب.
4. أكثر الصورة الاستعارية للشاعر الحماسي مثلها مثل تشبيهاته تنزع نحو المادية والحسية في تصوير المحسوسات والمعنويات على السواء ، فالصورة الاستعارية في أغلبها تتوزع ما بين استعارة محسوس لمحسوس أو استعارة محسوس لمعقول.
5. تعد البادية وأجواؤها ومظاهر الطبيعة والكون أكثر المصادر التي استقى منها الشاعر الحماسي صوره الاستعارية، فالأمثلة السابقة تزخر بمفردات الحياة البدوية ومظاهر الطبيعة والكون، وقد تنبه القدماء لذلك فأشاروا إلى هذه المصادر، يقول ابن طباطبا العلوي عن الشعراء العرب القدماء بأن"صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه[1] وقوة الخيال والتصوير سمة بارزة على تشبيهات واستعارات شعراء الحماسة، ووراء ذلك قوة الإحساس وصدق التجارب، وهذا يشير إلى معيار مهم من معايير الاختيار عند أبي تمام والبحتري، فلا بد أن كلاً منهما انفعل بما اختاره، وانفعال الشاعر بشعر غيره من دلائل صدق ذلك الشعر.

([1]) عيار الشعر ، ص16، 17.