الفصل الثاني

بنـاء الصـورة

يتناول هذا الفصل تحليل بناء الصورة في نصوص "جمهرة أشعار العرب"؛ باعتبارها جانبًا من جوانب بناء النص الشعري الأربعة، وذلك من ثلاثة مداخل تمثل مباحث هذا الفصل:

المبحث الأول: أنماط الصور وطرق بنائها.

المبحث الثاني: الفروق بين الصور.

المبحث الثالث: الصور والنموذج الإدراكي للشاعر العربي.

المبحث الأول

أنماط الصور وطرق بنائها

تتنوع طرق بناء الصور تحت أنماطها الثلاثة، الحقيقية والمجازية والكناية تنوعًا بيانيًّا ونحويًّا ودلاليًّا، تنوعًا كبيرًا. ومن ثم يضم هذا المبحث العناصر التالية:

مدخل:

أ- مفهوم الصورة وحدودها.

ب- اعتبارات تصنيف الصور.

1- تعدد أنماط الصور وطرق بنائها:

1-1 الصور الحقيقية:

أ- التعبير بالحقيقة.

ب- الصورة التشبيهية.

1-2- الصورة المجازية:

أ- الاستعارة.

ب- المجاز المرسل.

1-3- الكناية:

أ- الكناية المفردة.

ب- الكناية المتعددة.

ج- الكناية المركبة مع المجاز.

2- خصائص بناء الصور:

تجانس الصور في النص:

أ- تجانس دلالة القوة في المشبه به في الصور.

ب- تجانس أنماط الصور.

ج- تجانس البناء النحوي.

مدخل:

أ- مفهوم الصورة وحدودها:

تعرف الصورة لغويًا بتعريفين: الأول: "دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر"، والثاني: "دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى، سواء أكان حسيًا أم تجريديًا، وهذا المعنى هو أوسع معانيها على الإطلاق"[1]، وتعرف الصورة اصطلاحيًا بأنها: "نسق من التعبير اللغوي، يستثير في النفس مدركات حسية. وأكثر ما يكون ذلك بالمجاز والتشبيه والكناية، وقد تكون بألفاظ حقيقية، وقد تتولد من جرس الألفاظ وإيقاع العبارات، أو مما اشتملت عليه من وصف وحوار وتضاد وجناس وتقديم وتأخير، أو فصل بين الجمل أو وصل بينها ... إلا أن أساليب التشبيه والمجاز والكناية هي أبرزها وأكثرها أهمية.. وأحفلها بالتفصيلات"[2].

(1) د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة. دار غريب، 1999م، ص 236، 237.

(2) د. شفيع السيد: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الآداب، الطبعة الخامسة 1424هـ =2003م، ص 28.

يمكن استخلاص عدة ملاحظات على هذا التعريف للصورة، تشكل في مجملها أصولًا يبنى عليها تحليلها:

الأولى: التركيز على الجانب اللغوي للصورة، ويمثل تحليل هذا التركيب اللغوي للصورة مدخلًا لتصنيفها وفهم دلالاتها الفنية [1].

الثانية: مجال عمل الصورة كثيرًا ما يكون في المحسوسات؛ إدراكًا وتمثلًا سواء أكان التمثل الذهني للمعنى حسيًّا أم تجريديًّا.

الثالثة: برغم اتساع حدود الصورة لتشمل بعض التعبيرات الحقيقية، فإن التشبيه والمجاز والكناية – أي مسائل علم البيان العربي – تظل هي الأصول التي يدور حولها مفهوم الصورة وتجلياتها.

وتتسع حدود "الصورة" إلى أبعد من حدودها التي استقرت عليها في علم البلاغة، أنها التشبيه والمجاز والكناية بمفاهيمها الاصطلاحية المعروفة. نجد هذا الاتساع عند نقادنا القدامى والمحدثين على السواء.

ففي نقدنا العربي القديم يحدد الجاحظ حقيقة الشعر أنه "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، وقد عكف عبد القاهر الجرجاني على هذه العبارة – كما يقول د. محمد أبو موسى – يستخرج ما فيها من قيم بلاغية. "فالصياغة عند الشيخين ليست صياغة ألفاظ، وإنما هي صياغة أفكار وخواطر ومشاعر ... وكذلك التصوير عند الشيخين ليس تصوير التشبيه والكناية والمجاز، وإنما هو أيضًا تصوير للمعاني، أعني إعطاء المعنى صورة وهيئة، وقد يكون ذلك بطريق الحقيقة كما يكون بطريق غيرها"[3]. فالصورة عند الشيخين

---

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، مكتبة وهبة، ط 6 1427هـ = 2006م ص 70، 435 – 438، وقراءة في الأدب القديم، ص 10 –14، ص 22 – 25، بالإضافة إلى تحليله للقصائد في هذا الكتاب، مثل ما جاء في ص 38، 41– 43، 55 – 56، 66، 75، 82، 87، 112.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة مكتبة الأسرة، تقديم د. أحمد فؤاد باشا، ود. عبد الحكيم راضي، 2004، ج3، ص 131.

(3) د. محمد محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ص 22. ويذكر د. أبو موسى أن ابن الأثير كان يرى الصور "وكأنها تنخلع من الكلمات، وتصير أحداثًا تتحرك على وفق ورودها في سياق البناء اللغوي، وأن للزمخشري مقدرة عجيبة على لمح ما وراء الحروف من تصوير وتجسيد". انظر: خصائص التراكيب، ص 319 و321.

هي صورة المعنى، وقد تتشكل هذه الصورة بتعبير حقيقي أو مجازي؛ ومن ثم تتسع أنماطها أوسع من أنماط التشبيه والمجاز والكناية.

هذه الرؤية للصورة تمتد إلى نقادنا المحدثين؛ فسيد قطب في رؤيته التصوير الفني في القرآن الكريم أنه قاعدة التعبير فيه، لا جزء منه يختلف عن سائره، وفي تحديده الظواهر الثلاثة للتصوير، وهي: التخييل الحسي والتجسيم والتناسق الفني[1]، يقدم أمثلة على هذه الظواهر الثلاثة، بعضها تعبيرات حقيقية. فمن أمثلة التخييل الحسي تصوير الشمس والقمر والليل والنهار في قوله تعالى: ﴿ لَا ٱلشَّمْسُ يَنۢبَغِى لَهَآ أَن تُدْرِكَ ٱلْقَمَرَ وَلَا ٱلَّيْلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِ ﴾ [يس: 40]، وقوله تعالى: ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ ۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ ۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَـٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴾ [آل عمران: 185]، وقوله تعالى: ﴿ وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ ٱسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِىَ نَفَقًا فِى ٱلْأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِى ٱلسَّمَآءِ فَتَأْتِيَهُم بِـَٔايَةٍ ۚ وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى ٱلْهُدَىٰ ۚ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ ٱلْجَـٰهِلِينَ ﴾ [الأنعام: 35]، ومن أمثلة التجسيم قوله تعالى: ﴿ وَعَلَى ٱلثَّلَـٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُوا۟ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوٓا۟ أَن لَّا مَلْجَأَ مِنَ ٱللَّهِ إِلَّآ إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوٓا۟ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴾ [التوبة: 118]، ﴿ وَقَالُوا۟ لَن يَدْخُلَ ٱلْجَنَّةَ إِلَّا مَن كَانَ هُودًا أَوْ نَصَـٰرَىٰ ۗ تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ ۗ قُلْ هَاتُوا۟ بُرْهَـٰنَكُمْ إِن كُنتُمْ صَـٰدِقِينَ ﴾ [الأنعام: 25]، ومن التناسق الفني الذي مثل به استقلال اللفظ الواحد برسم صورة

(1) التخييل الحسي هو "حركة مضمرة أو ظاهرة، يرتفع بها نبض الحياة وتعلو بها حرارتها .. وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن؛ لبث الحياة في شتى الصور، مع اختلاف الشيات والألوان". والتجسيم هو "تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجسامًا أو محسوسات على العموم". والتناسق الفني – كما يفهم من الأمثلة التي قدمها وإن لم يقدم تعريفًا له – هو التناسب بين عنصرين أو أكثر من العناصر، ويتضح مفهومه من النماذج التي قدمها له، مثل التناسق بين التعبير والحالة المراد تصويرها – المقابلات بين الصور التي ترسمها التعبيرات. ومن ألوان التناسق التي سُبق إليها: التنسيق في تأليف العبارات، بتخير الألفاظ، ثم نظمها في نسق خاص يبلغ في الفصاحة أقصى درجاتها – الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في هذا النسق الخاص – اتساق خواتيم الآيات مع المعنى – التناسب في الانتقال من غرض إلى غرض – التناسب النفسي بين الخطوات المتدرجة في بعض النصوص والخطوات النفسية التي تصاحبها. انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط16. 1423هـ = 2002 م، ص 72، ص 87 – 95.

شاخصة إما بلفظه الذي يلقيه في الأذن، مثل "اثاقلتم" في قوله تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ ٱنفِرُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱثَّاقَلْتُمْ إِلَى ٱلْأَرْضِ ۚ أَرَضِيتُم بِٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا مِنَ ٱلْءَاخِرَةِ ۚ فَمَا مَتَـٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا فِى ٱلْءَاخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ ﴾ [التوبة: 38]، وبظله الذي يلقيه في الخيال، مثل الفعل "يترقب" في قوله تعالى: ﴿ فَأَصْبَحَ فِى ٱلْمَدِينَةِ خَآئِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا ٱلَّذِى ٱسْتَنصَرَهُۥ بِٱلْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُۥ ۖ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰٓ إِنَّكَ لَغَوِىٌّ مُّبِينٌ ﴾ [القصص: 18]، أو بهما معًا كما في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَىٰ نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا ﴾ [الطور: 13][1]، فاتساع مفهوم التصوير عند سيد قطب يشمل التصوير باللون والحركة والتخييل، وبالنغمة والوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق، واستخدامها جميعًا في إبراز صورة من الصور تتملاها العين والأذن، والحس والخيال والفكر والوجدان[2]، هذا الاتساع جعل نظره للصورة ليس من زاوية وسيلة التعبير اللغوية، هل هي بيانية أم حقيقية؛ بل من جهة صورة العنصر المنقول باللغة والألفاظ إلى الذهن، فصورته في الذهن هي: هيئة أو حركة، لوحة أو مشهد، حي شاخص، مجسم مرئي، حي متحرك. وهي صور يحققها التخييل الحسي والتجسيم. بينما العنصر المنقول إلى الذهن هو حادث محسوس أو مشهد منظور أو معنى ذهني أو حالة نفسية أو نموذج بشري أو طبيعة إنسانية. ويعد تحديد هذه العناصر المنقولة إلى الذهن، باعتبار معظمها عناصر واقعية من جهة، ومركبة من جهة أخرى، إضافةً رائدة لسيد قطب عما كان مستقرًّا عند البلاغيين[3] (*).

(1) انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص : 74، 76، 78، 80، 81، 81، 91، 95.

(2) انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 37.

(3) هي عناصر واقعية؛ تأسيسًا على مفهومه للفن نفسه أنه لا يقتصر على المخترع أو القائم على الخيال فقط، فالحقائق الواقعة يمكن أيضًا أن تعرض عرضًا فنيًّا كاملًا، "وليس من العسير أن نتصور هذا متى خلصنا لحظة من "العقلية المترجمة" التي نعيش بها، ومتى خلَّصنا تصورنا من النماذج الغربية البحتة، ونظرنا إلى الاصطلاحات نظرة موضوعية شاملة"، وهي عناصر مركبة؛ لأن منها الحادث والمشهد المنظور والنموذج البشري والطبيعة الإنسانية. انظر: سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، ط 9، 1409 هـ = 1989م، ص 266 – 267، والتصوير الفني في القرآن، ص 36.

(*) وإن كان يؤخذ عليه نقده جهود القدماء؛ لأنهم لم يلتفتوا إلى الجمال الفني بالمفهوم الذي التفت هو إليه في القرآن الكريم، ولأن بحثهم "غرق في مباحث فقهية وجدلية ونحوية وصرفية وخلقية وفلسفية وأسطورية، وبذلك =

ولمصطلح الصورة عند د. محمد أبو موسى مدلول أوسع من التشبيه والمجاز والكناية، يستمده من القدماء، مثل نص عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز: "واعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ... وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر؛ بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: (وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير)"[1].

ويتوقف د. أبو موسى في تحليل بعض مسائل علم المعاني عند تراكيب قرآنية، واصفًا إياها بأنها "صورة" و"تصوير" للمعنى، وإن لم تكن من مسائل علم البيان. ففي حديثه عن

=

ضاعت الفرصة التي كانت مهيأة للمفسرين لرسم صورة واضحة للجمال الفني في القرآن الكريم" [التصوير الفني في القرآن، ص 27]، ولأنهم "شغلوا أنفسهم بمباحث عقيمة حول اللفظ والمعنى أيهما تكمن فيه البلاغة، ومنهم من غلبت عليه روح القواعد البلاغية، فأفسد الجمال الكلي المتسق، أو انصرف عنه إلى التقسيم والتبويب" [التصوير الفني في القرآن، ص 19]، وحتى الذين وفقُوا إلى إدراك بعض مواضع الجمال الفني في القرآن – بمفهومه هو – مثل الزمخشري وعبد القاهر الجرجاني كان توفيقهم محدودًا، ينقصه التبلور والوضوح، وكان إدراكهم بدائيًّا ناقصًا [التصوير الفني في القرآن، ص 34].

ويرد على هذه المآخذ ما يلي:

أولًا: لم يكن "الجمال الفني" بالمفهوم الذي بحثه سيد قطب قضية مطروحة في تلك البيئة القديمة، ولا هي حاجة من حاجات عصرهم العلمية ولا تساؤلاته الملحة؛ بل كانت لهم تساؤلات وحاجات وقضايا مطروحة مختلفة، هي التي أجابوا عنها بمباحثهم الفقهية والفلسفية والأخلاقية، فلكل عصر حاجاته وتساؤلاته وقضاياه، ولكل جيل أن يجيب عن قضايا عصره وتساؤلاته، وليس من العدل أن نطالبهم بتقديم إجابات عن تساؤلات عصرنا نحن.

ثانيًا: لا ينبغي أن نحاكم علم هؤلاء الأسلاف إلى سقف معرفي مرتفع جدًّا عن سقفهم المعرفي، بما أتيح لنا من إمكانات ووسائل. فمبنى فكرة التخييل الحسي عند سيد قطب على فكرة المسرح والشخوص المتحركة، وكاميرات الإضاءة المتحركة مع حركة الأحداث والأشخاص؛ وهذا كله لم يتح لهم، فلا يؤخذ عليهم عدم وصولهم لعنصر الجمال الفني بالمفهوم الذي قدمه سيد قطب. كما لم يكن لديهم هذا الالتفات "التفصيلي" إلى الوجدان الإنساني والنماذج الإنسانية وأحوال النفس. لقد كان إدراكهم لها ووقوعهم عليها مجملًا؛ بحكم سقفهم المعرفي الذي كان يحكمهم ويحكم الإنسانية كلها، والتفت إليها العصر الحديث؛ بحكم تطور علوم النفس والاجتماع والإنسانيات بصفة عامة.

ثالثًا: ما قدمه القدماء من مباحث مختلفة، فيها الكثير من البذور التي على كل جيل أن يعيد غرسها وسقيها ليُنتفع بها، مخترقين إليها سدف "طريقة الكلام والمنطق" التي وصف بها سيد قطب لغة عبد القاهر.

(1) د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 33.

غرض تقديم المسند، وهو تخصيصه بالمسند إليه، وقصر الثاني عليه يقول في قوله تعالى: ﴿وَٱقْتَرَبَ ٱلْوَعْدُ ٱلْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبْصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَٰوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِى غَفْلَةٍ مِّنْ هَٰذَا بَلْ كُنَّا ظَٰلِمِينَ﴾[1]؛ يقول: "ولو قال: واقترب الوعد الحق فشخصت أبصارهم لما أفاد شيئًا من هذه الصورة"[2]. وفي ذكره تقييد الفعل، وأنه يكون لتربية الفائدة وتكثيرها، والتي تعني أيضًا تقرير المعنى وتوكيده؛ يقول في قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِىُّ ٱتَّقِ ٱللَّهَ وَلَا تُطِعِ ٱلْكَٰفِرِينَ وَٱلْمُنَٰفِقِينَ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا * وَٱتَّبِعْ مَا يُوحَىٰٓ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا * وَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللَّهِ ۚ وَكَفَىٰ بِٱللَّهِ وَكِيلًا﴾[3]. "والمراد إنكار أن يقول الرجل لزوجته: أنت عليَّ كظهر أمي، وللتشديد والمبالغة في هذا الإنكار صور الجمع بين الزوجية والأمومة في صورة جمع القلبين لرجل واحد، وذكر القيد وهو قوله "في جوفه"، والقلب لا يكون إلا في الجوف؛ ليَقْوَى التصوير على التأثير، بوضع جوف يشتمل على قلبين. وتصوير هذه الصورة الغريبة الشاذة أمام الحس والشعور، فيكون ذلك أدعى إلى أن تنكر النفس جعل الزوجة أمًّا"[4]. فالصورة في هذه الآيات جميعًا هي صورة المعنى، وليس فيها صور مجازية؛ بل كلها تعبيرات حقيقية، رسمت صورة المعنى بألفاظ حقيقية، بعضها كلمات مفردة، وبعضها أشباه جمل.

ب- اعتبارات تصنيف الصور:

الاعتبار الأول: التصنيف باعتبار المعنى المراد من اللفظ المستعمل: يصنف البلاغيون صور البيان باعتبار الحقيقة والمجاز في المعنى المراد من اللفظ المستعمل إلى: التشبيه وهو المراد بلفظه المعنى الحقيقي، والمجاز وهو المراد بلفظه المعنى غير الحقيقي، ثم الكناية التي اختلفوا في تصنيفها؛ هي من الحقيقة أم المجاز.

وداخل هذا التصنيف تنقسم الصور من حيث مستويي المعنى إلى نوعين:

(1) سورة الأنبياء، آية 97.

(2) د. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، ص 312 -313.

(3) سورة الأحزاب، آية 1-3.

(4) د. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، ص 318-319.

النوع الأول: له مستويان: مستوى أول، هو معنى اللفظ المذكور، وهو غير مراد، ومستوى آخر وراء هذا المعنى، هو المعنى المراد. هذا النوع يضم: صور المجاز (الاستعارة – الاستعارة التمثيلية – المجاز المرسل) والكناية.

النوع الثاني: له مستويان أيضًا، لكن الأول منهما معنى أصلي والآخر تبعي، ويكون في: الصورة التشبيهية وفي الصور الحقيقية. أما في الصور التشبيهية فمنه على سبيل المثال ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، من اتفاق الشاعرين في الغرض أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض، وذكر من أقسام الثاني: "ذكر هيئات تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر، كقوله:

كأن دنانيرًا على قسماتهم وإن كان قد شف الوجوهَ لقاءٌ"[1]

فالمعنى المراد من التشبيه هو تشبيه وجوههم في ابتسامها بأن عليها دنانير من بريقها بالانفراج. وبرغم أن المعنى هنا حقيقي ومراد، فإن وراءه معنى آخر تابعًا له ومرادًا أيضًا؛ هو رباطة جأشهم في الحرب، وفرحهم بلقاء أعدائهم؛ ثقة منهم بالنصر، وكلها معانٍ تصب في معنى الشجاعة.

هذان المستويان من المعنى أو الدلالة الأصلية والتبعية يختلف عن الدلالات المتعددة في التشبيه الواحد، مثل تشبيه النعمة بالشمس في عمومها الأقطار، ووصولها إلى كل مكان، وأيضًا في أنس النفس بإشراقها[2]؛ لأن العلاقة هنا بين المعاني، أو وجوه الشبه، أو دلالات التشبيه علاقة تعدد لا تراتب، كما في معنى المعنى، وفي الدلالة الأصلية والتبعية. وأما الصور الحقيقية فيكون فيها بأنواعها المختلفة (المفرد – والجملة – والموقف – اللوحة الشعرية – النموذج الإنساني)؛ إذ يكون وراء المعنى الحقيقي المراد في كل هذه الصور معنى آخر تبعي ومراد أيضًا. وسيأتي تفصيل تحليل هذين المستويين من المعنى عند تحليل النماذج.

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط الأولى، 1412هـ = 1991م، ص 338.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 50–52.

وبناء على كل ما سبق، فإن وجود "معنى المعنى" أصل من أصول الصورة بأنماطها المختلفة، ويبنى عليه من ثم تحليل دلالات هذه الصور البيانية والبنائية.

الاعتبار الأخير: التصنيف باعتبار نوع العلاقة بين عنصري أو عناصر الصورة: وتنقسم أنواع هذه العلاقة إلى ثلاثة:

علاقة المشابهة: وتكون بين عنصري الصورة أو عناصرها، في التشبيه والاستعارة والتمثيل، سواء أكان التمثيل تشبيهًا تمثيليًّا، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، أم استعارة تمثيلية، وهي التي حذفت منها هذه الأداة، وسواء أكانت الصورة بيانية جاءت في جملة نحوية بسيطة أم صورة شعرية ممتدة لعدد من الأبيات يطول أو يقصر، مبنية على التشبيه.

علاقة اللزوم: وتكون بين عنصري الصورة أو عناصرها في الكناية.

علاقة الملابسة: وتكون بين عنصري الصورة في المجاز المرسل، ولها أنواع كثيرة، مثل علاقة الجزئية، والكلية، واعتبار ما كان، وما سيكون، والسببية، والمكانية، والزمانية .. وقد وصل بعض البلاغيين بأنواع هذه العلاقات إلى عشرين علاقة، لا تخلص كلها لوصف العلاقة؛ لما بينها من تداخل وتكرار[1]. ومن ثم فإن محاولات المتأخرين من البلاغيين حصر هذه العلاقات كان فيها بعض التزيد، كما أشار د. شفيع السيد.

أما الصورة الحقيقية، سواء أكانت في لفظ مفرد أم مركب أم في مشهد أم لوحة، فإنها تفتقد للعلاقة؛ لافتقادها وجود طرفين أو أطراف للصورة، وما يقتضيه ذلك من علاقة؛ لأنها نقل محض ليس فيه إلحاق ولا إطلاق، ولكن هناك معنى تبعي لمعناها.

1- تعدد الأنماط وطرق البناء:

تتعدد أنماط الصورة في نصوص الجمهرة وفقًا للاعتبار الذي صنف عليه البلاغيون مباحث علم البيان، وهو استعمال اللفظ في معناه الحقيقي أو المجازي، وهو الاعتبار الأول من اعتباري التصنيف السابقين إلى:

(1) انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، ص 201، ود. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 254.

الصورة الحقيقية – الصورة التشبيهية: ولفظها مستعمل في معناه الحقيقي.

الصورة المجازية: الاستعارة – التمثيل – المجاز المرسل: وألفاظها مستعملة في غير معناها الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، وقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

الكناية: ولفظها مستعمل في غير معناه الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، وقرينة غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وتجدر الإشارة إلى "أن الصورة الشعرية" موزع تصنيفها بين الصورة الحقيقية إذا كانت الصورة مشهدًا أو لوحة واصفة، والصورة التشبيهية إذا كان مبنى الصورة الشعرية على التشبيه. كما أن التمثيل يأتي في نمط التشبيه حين يكون تشبيهًا تمثيليًّا، ويأتي في نمط الصورة المجازية حين يكون استعارة تمثيلية.

أما تصنيف هذه الصور باعتبار نوع العلاقة بين طرفي الصورة أو أطرافها، فسوف يأتي توظيفه في ثنايا التحليل.

وتتنوع طرق بناء الصور تحت هذه الأنماط تنوعًا كبيرًا، وسوف يقتصر البحث على الأظهر منها في نصوص الجمهرة المختارة للتحليل، مع الإشارة إلى ضرورة العناية باستقراء كل طرق بناء الصور في هذه الأنماط، في كل نصوص الجمهرة، ومن بعدها في كل نصوص الشعر العربي؛ لبناء صورة واضحة المعالم عن مذاهب الشعراء في التصوير.

1-1 الصورة الحقيقية – الصورة التشبيهية:

أ- الصورة الحقيقية:

هي الصورة المتمثَّلة في الذهن من اللفظ المستعمل في معناه الحقيقي[1]، وقد قدم سيد قطب في "التصوير الفني في القرآن" أنواعًا من الصور الحقيقية، منها التصوير باللفظ المفرد عن طريق جرسه، أو عن طريق ظله الذي يلقيه في الخيال، أي ما ترسمه دلالته من صورة في الذهن، ومنها التصوير عن طريق جرس الألفاظ المتتابع، ومنها التصوير عن طريق التقابل

(1) هذا التعريف مستمد من تعريف د. شفيع السيد في: قراءة الشعر، ص 236-237.

الدلالي بين معنيين متضادين أو صورتين متضادتين [1]، ثم يوسع أنواع هذه الصور الحقيقية في كتابه "مشاهد القيامة في القرآن" لتشمل الصور الحقيقية المركبة، مثل الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وهو الذي تتوافر فيه الصورة والحركة والإيقاع، والنموذج الإنساني والطبيعة البشرية في بعض صورها، والقصص، حيث جاء التعبير القرآني عن هذه الصور الواقعية تعبيرًا حقيقيًّا[2].

وتجدر الإشارة إلى أن التعبير بالصورة الحقيقية قد يلتبس بالكناية؛ بسبب أن الثانية قد يراد منها المعنى الحقيقي؛ ولذلك وجب الاهتمام بوضع ضوابط للقول بالصورة الحقيقية. من نماذج هذا الالتباس قول ذي الرمة يصف حالة الذهول الذي أصابه برحيل أحبابه:

عَشِيَّةَ مالي حيلَةٌ غَيرَ أَنَّني ... بِلَقطِ الحَصى وَالخَطِّ في التُربِ مولَعُ

أَخُطُّ وَأَمحو الخَطَّ ثُمَّ أُعيدُهُ ... بِكَفّي وَالغِربانُ في الدارِ وَقَّعُ

فالدكتور شفيع السيد يرى الصورة من الكناية، رغم اقترابها الشديد من الحقيقية، في حين يراها الدكتور علي عشري زايد صورة حقيقية [3]. وبالرغم من إشارة د. شفيع السيد إلى أن الخط الفاصل بين الكناية والحقيقة دقيق للغاية، فإن التفرقة بينهما مهمة لتمييز أنماط الصور، وليس كما ذكر الدكتور شفيع السيد: "وليس الأمر بذي أهمية كبيرة". ولذا فإن مدخل التفريق هنا بين كونها صورة حقيقية أو كناية ليس إرادة المعنى الحقيقي أو عدم إرادته؛ بل علاقة اللزوم بين معنى الصورة المعبر عنه بألفاظ ذوات دلالة حقيقية ومعنى الذهول. فالعلاقة بين التقاط الحصى والخط في الترب ومحوه ثم الخط ثم محوه من جهة، وبين الذهول من جهة أخرى، ليست علاقة لزوم، بمعنى أنه تُتصور هذه الصورة دون أن يلزم عن

(1) انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 25-28.

(2) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص 267، وانظر في تحديد معنى المشهد: ص 10 من الكتاب.

(3) انظر: د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 238-239، وانظر كتابه: التعبير البياني، ص 217. وانظر: د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط 4، 1416هـ -1995م، ص 98-99. وقد ذكر البيتين تحت عنوان "الصورة بين الحقيقة والمجاز"، واستخدم مصطلح "الصورة الشعرية" في تحليل البيتين دون الصورة الحقيقية.

تصورها تصور الذهول؛ بل يمكن أن تكون الصورة تعبيرًا عن الفراغ والملل مثلًا، أو عن الانتظار الصابر. فالذي رشَّح معنى الذهول ليس هو دلالات التعبير الحقيقي للصورة؛ بل مجمل سياقها.

ويمكن القول – بصفة عامة – إن تراوح الكناية بين الحقيقة والمجاز راجع إلى أنها من زاوية إمكانية إرادة المعنى الحقيقي فيها هي حقيقة، ومن زاوية علاقة اللزوم فيها بين المعنيين هي مجاز، ومن هنا كان وضعها في أبواب علم البيان قسيمًا للتشبيه، وهو حقيقة، وللمجاز.

وقد يثير إدخال التعبيرات الحقيقية ضمن حدود الصورة عددًا من التساؤلات والاعتراضات:

أولًا: ما هي ضوابط القول بالصورة في التعبيرات الحقيقية غير الضابط الموضوعي الذي حدده سيد قطب في "التصوير الفني في القرآن" من نقل للصورة والحركة ورسم للمشهد واللوحة والموقف النامي والصوت أو الجرس واللون؟ لأن هذه جميعًا موضوعات للصورة أو العناصر المنقولة من خارج الذهن إليه. بتعبير آخر: ما هو عنصر الفن، أو سر الجمال الذي قاربت به هذه الصورة الصورة البيانية؟

ثانيًا: ما الذي يفرق بين الصورة الحقيقية والوصف؟ فإذا كان "المعنى الزائد" في الصورة الشعرية كما يحددها د. الولي محمد، ويقصد به "المعنى الثاني" في الصورة البيانية كما في اصطلاح البلاغيين، هو الذي يفرق بين الوصف وهذه الصورة البيانية، فما الذي يفرق بين الوصف والصورة الحقيقية؟ [1] ومآل هذا التساؤل إلى التساؤل الأول، لكنه أخص منه؛ لأن الوصف أحد موضوعات التعبيرات الحقيقية. ومن جهة

(1) انظر: د. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1990م، ص 19-20. وقد فرق بين "الوصف" وبين الصورة ببيتيْ المتنبي:

فَسِرتُ وَقَد حَجَبنَ الشَمسَ عَنّي وجئن مِنَ الضِياءِ بِما كَفاني

وَأَلقى الشَرقُ مِنها في ثِيابي دَنانيرًا تَفِرُّ مِنَ البَنانِ

بأن الأول من الوصف؛ لأن ليس به معنى زائد؛ بل هو وصف أمين للواقع، أي أنه مستوى واحد من المعنى، في حين أن الثانية صورة شعرية – وهو يطلق مصطلح الصورة الشعرية على التشبيه والاستعارة – لأن معناها (فرار الدنانير من البنان) زائد فوق المحتوى الذي يراد توصيله، وهو البقع الضوئية فوق ثيابه.

أخرى هل يمكن أن يكون للصورة الحقيقية "معنى ثان" أو "زائد"؟

ثالثًا: إدخال المعنى الحقيقي في حدود الصورة يتعارض مع تحديد مفهوم الصورة نفسه؛ لأنها تُعرف بمقابلتها بالمعنى الحقيقي [1]، والمقصود بالصورة هنا هو الصورة المجازية.

رابعًا: توسيع مفهوم الصورة ليشمل كل الأدوات التعبيرية "لا يسعف في التحليل، كما يجرد الصورة من المعنى المنضبط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"[2].

خامسًا: إطلاق مصطلح "الصورة" على التعبير الحقيقي من قبيل الإطلاق اللغوي أو التعريف اللغوي لا الاصطلاحي، وهو أنها "التمثيل الذهني للمعنى، سواء أكان حسيًّا أم تجريديًّا"[3]، فهل يمكن اعتبار التعريف اللغوي في تحديد حدود الصورة اصطلاحيًّا؟

ويلاحظ أن التنظير البلاغي العربي القديم للصورة لم يتناول الصورة الحقيقية، ولم يعلل جماليات التعبير بها من ثم. وهذه مسألة ينبغي تنميتها وتطويرها؛ لأن حكم النقاد بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أبلغ من التصريح لا ينفي - بمقتضى دلالة أفعل التفضيل - وجود بلاغة أو درجة من الجمال في الحقيقة وفي التصريح، هي التي تعلل فنية الصورة الحقيقية؛ لأن المعيار في كليهما هو "غزارة المعاني"؛ ومن ثم ليس الحكم بالأفضلية مطلقًا[4].

وللإجابة عن السؤال: بماذا قاربت الصورة الحقيقية الصورة المجازية في القيمة الفنية يلزم:

---

(1) انظر: د. الولي محمد: الصورة الشعرية، ص 11.

(2) د. الولي محمد: الصورة الشعرية، ص 10.

(3) د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 237.

(4) انظر في القول أن المجاز أبلغ من الحقيقة والكناية أبلغ من التصريح فصل: "في مراتب المجاز والكنى" من كتاب الشيخ أحمد الدمنهوري: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون، ص 93، وانظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 219، هامش 2؛ حيث يشير إلى أن الحكم بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن بعض الاستعارات أبلغ من بعض ليس على إطلاقه؛ لأن "هناك كثيرًا من الأدب والشعر جرى على أسلوب الحقيقة، وهو يفوق من الناحية البلاغية والفنية كثيرًا من الاستعارات"، وذلك بحسب موقعها من السياق، ومدى مطابقتها له؛ لأن هذا هو الذي يحدد قيمتها البلاغية.

- تحديد ضوابط القول بالصورة الحقيقية، وأنواعها.
- تحديد الفروق الدقيقة بينها وبين الكناية.
- استقراء أنواع الصور الحقيقية في الشعر العربي، وبيان طرق بنائها ودلالاتها الفنية.
- تتبع تحليلات النقاد والمفسرين للتعبيرات الحقيقية، على ما أشار د. محمد أبو موسى، مثل ابن الأثير والزمخشري وحازم القرطاجني، واستخلاص رؤية نظرية للصورة الحقيقية من هذه التحليلات.

وتتنوع طرق بناء الصورة الحقيقية في الجمهرة بين اللفظ المفرد واللوحة الشعرية والموقف الشعري ذي الحدث النامي والنموذج الإنساني.

1 – صورة اللفظ المفرد:

من الصورة التي شكلها اللفظ المفرد ما جاء في مجمهرة عبيد بن الأبرص. يقول واصفًا صراع اللقوة مع الثعلب:

42- فأَدْرَكَتْهُ، فَطَرّحَتْهُ فَكَدّحَتْ وَجْهَه الجبوبُ [1]

فالفعل "طرحته" بدلالته اللغوية وبنيته الصرفية المضاعفة عين الفعل، يصور حركة العقاب ممسكة بالثعلب، متمكنة منه، تريد أن تضعف قوى مقاومته، فتقذف به ثم تمسك به ثم تقذفه، في سرعة وتوال وتتابع وقوة. ففنية هذه الصورة تكمن في أنها نقلت هيئة الحركة في تكرارها وسرعتها، وأوجزت به هذه الأوصاف المتكاثرة لهيئة الحركة. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني علة حسن بعض التشبيهات تصويرها للهيئة التي تقع عليها الحركات، سواء أقترنت الحركة بغيرها من الأوصاف؛ كالشكل واللون ونحوهما، أم تجردت لهيئة الحركة وحدها [2]، وقد جاءت هذه الصورة الحقيقية جزءًا من الصورة الشعرية الكبرى في النص التي تشبه سرعة الفرس بالعقاب الصيود، والتي تشكلت من عدد من الصور البيانية.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 468. طرحته: قذفت به، كدحت: خدشت، الجبوب: الأرض الغليظة، انظر: هامش 1 ن ص.

(2) انظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 180 وما بعدها، وانظر ص 174-176.

2 – صورة اللوحة الشعرية:

ومن الصور الحقيقية اللوحة الشعرية التي ترسم تفاصيلها الكلمات ذوات الدلالات الحقيقية. نجد مثل هذه اللوحة في مجمهرة عبيد بن الأبرص أيضًا، يقول:

26- يا رُبّ ماءٍ صَرَى وردتُه سَبِيلُهُ خَائِفٌ جَدِيبُ

27- رِيشُ الحَمَامِ على أَرجائِهِ للقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ[1]

يتذكر جرأته وتقحمه المخوفات بوروده ماءً آسنًا طال اجتماعه، حتى تغير من طول انقطاع الناس عنه، دونه طريق غير مطروق، يبعث في القلب الرهبة؛ مما أحاط به من جدب، حيث لا شجر فيه ولا نبت، ومما انتشر في جوانبه من بقايا افتراسات الطير[2]. ففنية الصورة هنا مرجعها إلى جمعها تفاصيل الطبيعة مع العنصر الإنساني في لوحة واحدة، يشكلان معًا خطوطها وحدودها.

3 – صورة الموقف الشعري:

ومن أبنية الصورة الحقيقية صورة الموقف الشعري، وهو يتشكل من تفاعل عدة عناصر: الحدث النامي، الشخص أو الأشخاص، بأبعاده المادية أو النفسية، أو هما معًا، المكان. من نماذج هذه الصورة / الموقف قول المرقش الأصغر في منتقاته:

3- أَمِنْ بِنْتِ عَجْلَانَ الخَيَالُ المُطَوِّحُ أَلَمّ وَرَحْلي سَاقِطٌ مُتَزَحْزِحُ

4- فَلَمّا انْتَبَهنا بالفلاةِ وَرَاعَني إذا هُو رَحلي، والفَلاةُ تَوَضَّحُ

5- وَلَكِنّهُ زُورٌ يُوَقِّظُ نَائِمًا وَيُحْدِثُ أشجانًا لِقَلْبِكَ تَجْرَحُ

6- بِكُلّ فلاةٍ يَعْتَرِينا وَمَنْزِلٍ فَلَو أَنّها إذْ تُدْلِجُ اللّيلَ تُصْبِحُ

7- فَوَلّتْ وَقَدْ بَثّتْ تَبَارِيحَ ما تَرَى وَوَجدي بها، إذا تَحَدُرُ العينُ، أَبْرَحُ[3]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 464.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ص 464 هامش 5، 6.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 554، المطوح: البعيد، توضح: تظهر وتبين، أي أنها خالية. الزور: الزائر، يعترينا: يصير إلينا، التباريح: شدة الوجد. انظر: هامش 1، 2، 3، 4، 5 ن ص.

فالصورة ترسم بكلماتها الحقيقية الدلالة موقف الشاعر إذ زاره خيال محبوبته ليلًا، وقد غفا يستريح من عناء رحلته، وقد عَرَّى فرسه عن لبده أو راحلته عن قتودها؛ لتأخذ هي الأخرى قسطها من الراحة بعد مشقة الرحلة إلى رسوم ديار المحبوبة، وقد حطه على مقربة منه. زاره خيالها ليلًا، فانتبه من غفوته كالمستوثق من حقيقة ما يرى، فإذا برحله بجانبه، والفلاة تمتد أمامه خالية من شخص محبوبته، فهاجت به أشواقه، فانهمرت دموعه مما يجد.

ولا تتوقف الكلمات عند رسم ظاهر الأحداث والأشخاص والمكان، بل ترسم صورة نفسية محيطة بالحدث في ذروته، حين تكشَّف له أن ما كان بين عينيه هو خيال محبوبته لا شخصها. فالخيال لم يدعه حتى أيقظه، وحتى أحدث أشجانًا تبرح بقلبه. وقد جاءت هذه الصورة النفسية في صيغة الفعل المضارع "يوقظ – يحدث"؛ ليدل على أن هذا دأب خيالها دائمًا يلم به، محدثًا هذه الآثار حالًّا ومرتحلًا، ثم تأتي زفرة أخيرة محملة بأمنية لا تتحقق أبدًا؛ ليتها إذ تزوره ليلًا تبقى حتى الصباح.

4– صورة النموذج الإنساني:

ومن طرق بناء الصورة الحقيقية صورة النموذج الإنساني، مثل قول عروة بن الورد، واصفًا حال الصعلوك الخامل الكسول:

10- لَحَا اللَّهُ صُعلوكًا إذا جَنّ لَيْلُهُ مشى في المُشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ

11- يَعُدّ الغِنى في نَفْسِهِ قوتَ لَيْلَةٍ أَصَابَ قِرَاها من صَدِيقٍ مُيَسِّرِ

12- يَنَامُ عِشَاءً، ثُمّ يُصْبِحُ قاعدا يَحُتّ الحَصَا عن جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

13- يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ ما يَسْتَعِنَّهُ فَيُمْسِي طَلِيحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ[1]

ترتسم صورة هذا النموذج الإنساني في حال حركته وسكونه، نومه ويقظته، سعيه

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1 ص 571. لحاه الله: قبحه ولعنه، المشاش: رأس العظام اللينة التي يمكن مضغها، ومشى فيها: أي في طلبها، الميسر: الكثير اللبن؛ لسهولة ولادة إبله، الطليح: العي، المحسر: المنقطع. انظر هامش 4 ص571، وهامش1، 2 ص572.

وبطالته، من خلال تعبيرات حقيقية، تستوفي تصوير حركته في يومه وليلته، في مقابلة حركة الصعلوك الجريء الشجاع الكريم. فالصعلوك الخامل الجبان يسعى ليلًا، لكن سعيه لطلب الرزق ليس بالغارات، كما هو حال الصعلوك الكريم؛ بل يتلمس فتات المجازر وفضول الموسرين. ثم إن التعبير بالفعل "مشى "يدل على الحركة الخاملة والسير المتباطئ الكسول. ثم تبرز الصورةُ الخلفيةَ الذهنية التي وراء هذا السعي الدنيء، أنه يرى غناه في كفاية قوت ليلة واحدة يكفله له المتصدقون، لا يفكر في كفاية لنفسه، ولا عطاء لغيره. ويستمر وصف حركة هذا الصعلوك في نومه ويقظته، فهو ينام عشاءً، والعشي أول الليل قبيل الغروب[1]، فيطول نومه حتى يصبح، والصباح آخر ساعات الليل[2]، لكنه يصبح، كمشيه ليلًا، وحِمًا خاملًا، يقعد من نوم، فلا ينهض ولا ينشط؛ بل يظل قاعدًا ينفض عن ثيابه ما تربت به. وهذا التعبير "يصبح قاعدًا يحت الحصى عن جنبه المتعفر" هو صورة حقيقية داخل الصورة الحقيقية/ النموذج الإنساني التي يضمها؛ إذ هي تنقل بالحالين المتتابعين "قاعدًا – يحت الحصى" حركة اعتدال الصعلوك من نومه، ثم نفضه الحصى الذي التصق بجنبه المتعفر. ودلالة الحال تنقل الصورة لحظة حدوثها، كما أن دلالة المضارع تنقل الحركة في تتابع حدوثها، كأننا نشهد حركة يده بطيئة متثاقلة. وإذا نهض فلا إلى غزو؛ بل إلى قضاء حاجات نسوة الحي، وهي حاجات سفساف ولا تنتهي، فهو راض لنفسه بهذه العيشة المحقرة. هذا التتبع لجوانب النموذج الإنساني ظاهرًا وباطنًا، وفي أوقاته المختلفة، هو مناط الفنية في هذه الصورة / النموذج الإنساني للصعلوك، تقابلها صورة أخرى لصعلوك جريء، نشيط، كثير الإغارة، شديد السطوة على أعدائه، كريم في نفسه، معطاء لإخوانه وأضيافه. وهناك معنى وراء هذه الصورة الحقيقية، هو دفع الشاعر لوم زوجته له على كثرة غاراته، بأنفته من صورة هذا الصعلوك الجبان، ثم امتداحه نفسه في صورة الصعلوك الجريء الكريم.

(1) انظر: أبو منصور الثعالبي (350 – 429 هـ): فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له: د. خالد فهمي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1418هـ = 1998م، ج2، ص 548.

(2) انظر: الثعالبي: السابق، ن ص.

ب- الصورة التشبيهية:

تتنوع طرق بناء الصورة التشبيهية في نصوص الجمهرة، رغم وقوعها جميعا تحت نمط الصورة التشبيهية ورغم تعدد أنواعها تحت هذا النمط بحسب اعتبار عناصر التشبيه الأربعة(*).

يمكن تصنيف طرق بناء الصور التشبيهية إلى:

1 – صورة تشبيهية بسيطة:

مثل قول الأعشى في سمطه، يصف أثر الأنساع في عظام صدر ناقته من كثرة الحل والترحال:

35- أَثَّرَت في جَناجِنٍ كَإِرانِ الـ مْيتِ عُولينَ فَوقَ عُوجٍ رِسالِ[1]

فقد شبه عظام صدرها المرتفعة فوق قوائم عوج طوال بألواح النعش في شدتها وصلابتها. وهو تشبيه بسيط في عناصره وفي دلالته أيضًا.

ومثل قول القطامي في مشوبته؛ يصف ما نال النوق من الكلال:

15- لواغبَ الطَّرفِ منقوبًا محاجرها كأنها قُلُبٌ عادِيَّةٌ مُكُلُ[2]

فقد شبه غور عيون النوق في محاجرها من شدة الكلال بالآبار القديمة القليلة الماء، وهو تشبيه قريب في دلالته، بسيط في عناصره أيضًا.

2 – صورة تشبيهية، المشبه به صورة متحركة:

مثل قول ذي الرمة في مُلْحَمَتِه:

(*) تصنيف الصور التشبيهية بحسب عناصر التشبيه، طرفي التشبيه (إفرادًا وتعددًا وتركيبًا)، ووجه الشبه، وما ينتج عن كل من أنواع هو أيضًا طرق للبناء كما سيتضح من التحليل، لكنه تصنيف أعم من هذا التصنيف التفصيلي.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 332. الجناجن: عظام الصدر، الإران: النعش، عولين [ركبت]. عوج: [جمع عوجاء]، رسال: طوال. انظر: هامش 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 807. لواغب: فواتر أو كليلة، محاجرها: المحجر غار العين الذي تكون فيه، قلب: آبار، عادية: قديمة، مكل: جمع مكول، وهي البئر القليلة الماء. انظر: هامش 1 ن ص.

117- كَأَنّه دَلْوُ بِئْرٍ جَدّ مَاتِحُها حتى إذا ما رآها، خانَهُ الكَرَبُ[1]

يشبه الشاعر سرعة الظليم –أو سرعة أنثاه التي انبرت له، على رواية الديوان "كأنها" – بسرعة دلو بئر انقطع حبلها، وهي أسرع ما تكون [2]، ووجه الشبه مأخوذ ليس من الدلو في حال انقطاع حبلها فقط، كما يفهم من شرح الهاشمي؛ بل يؤخذ من مجمل عناصر المشبه به في تتابع حركتيْ الدلو؛ حركته وهو يسحب بسرعة من البئر، فهو في اتجاه مستقيم وسريع إلى حد ما، ثم في حركته المضطربة الهابطة إلى أسفل بعد أن انقطع حبلها، فهي أسرع من الأولى. ولا يدخل اتجاه الحركة إلى أعلى وإلى أسفل في وجه الشبه؛ لأن الاعتبار هنا للسرعة والهيئة فقط. ولعل هذا التفسير يدعمه قوله في البيت السابق:

116- تبري لَهُ صَعْلَةٌ أَدْماءُ، خَاضِعَةٌ فَالخَرْقُ، بَيْنَ بناتِ القَفْرِ، مُنْتَهَبُ[3]

إذ اعتراض إسراعه نحو بنات بيضه يجعل صورة إسراعه في استقامة أولًا، ثم في اضطراب وإسراع أكثر باعتراض أنثاه إياه؛ مشارِكًة إياه فزَعه على صغاره مما زاد في عدوه نحوهم.

3- التشبيه التمثيلي:

وهو الذي يكون وجه الشبه فيه مركبًا، منه قول دريد بن الصمة في منتقاته:

115- وكنت كذات البو ريعت فأقبلت إلى قطع من جلد بو مقدد[4]

بنيت هذه الصورة التشبيهية على تشبيه موقف بموقف، حيث شبه جزعه على أخيه حين دعاه من بين أسنة الرماح التي تمزقه وإسراعَه لإنقاذه والذود عنه، بجزع الناقة على ولدها؛ إذ فزعت فتفقدته فوجدته مفترسًا لم يبق منه سوى مزق جلده. فوجه الشبه في حال النفس وفي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج 2 ص 965. الماتح: الذي يسقي على رأس البئر، أو الذي ينزل إلى أسفل البئر فيملأ الدلو إذا قل الماء، خانه: أي انقطع، الكرب: عقد الحبل (الذى يمسك بالدلو). انظر: هامش 3 ن ص.

(2) السابق، ن ص، هامش 3.

(3) الهاشمي: السابق، ن ص. تبري: تعرض، الصعلة: الصغيرة الرأس وهي أنثاه، أدماء: بيضاء إلى غبرة، خاضعة: مادَّة عنقها في العدد، الخرق: الفلاة. انظر: هامش 2 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 590.

عناصر الواقع، من الاستغاثة والفزع والإسراع والنجدة والمفاجأة بالتمزق.

4- صورة تشبيهية المشبه به متعدد:

وهو طريقة من طرق بناء الصورة التشبيهية، يتعدد فيها المشبه به للمشبه الواحد.

يقول لبيد بن ربيعة في سمطه:

8- وَجَلَا السّيولُ عَنِ الطّلُولِ كَأَنّها زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَها أَقْلامُهَا

9- أَوْ رَجْعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نَئُورُها كِفَفًا، تَعَرّض فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا[1]

يشبه الشاعر ظهور الطلول ووضوح معالمها بعد أن جلت السيولُ الترابَ عنها بالكتب قد جُدِدَتْ الكتابة فيها بعد أن كادت تنمحي. وقوله "أقلامها" بإضافة الأقلام للضمير العائد على "الزُبُر" أي الأقلام التي كتبت بها الزبر، أو التي جددت كتابتها بها. ثم أكد وجه الشبه هذا بمشبه به آخر، هو تجديد الواشمة للوشم الذي ذهبت دوائره يمينًا وشمالًا على ظهر الكف. فوجه الشبه في هذه الصورة المتعددة المشبه به، هو تجدد ظهور الأثر بعد انمحائه أو خفائه أو بَهَتَان صورته. وتفسير هذه الطريقة في البناء، أي تعدد المشبه به، أن الصورة الأولى جاء نعت المشبه به "زبر" بنعت واحد فقط، هو أن متونه تجددها الأقلام، فأراد الشاعر أن يزيد المشبه بيانًا، فعدَّد بالمشبه به الثاني الذي جاء أكثر تفصيلًا في نعته، فقد خُصص أولًا بإضافته إلى الفاعل "رجع واشمة"، ولم تُضَفْ "زبر" لشيء؛ بل ظلت نكرة مفردة. ثم نعتت الواشمة بجملة نعت "أُسِفَّ نئورُها كففًا" أي سُقيَ وَذُرَّ الإثمد على هذه الدارات، ثم وصفت هذه الدارات بأنها "تعرَّض فوقهن وشامها"، أي أخذ يمينًا وشمالًا. وربما كان معنى تعرض الوشام أنه يكون أكثر ظهورًا إذا كان متعرضًا وأُسف النئور على دوائره وحلقاته. فهذا التفصيل لعمل الواشمة في الوشم يجعل وجه الشبه في المشبه به الثاني أكثر وضوحًا منه في المشبه به الأول.

ومن نماذج هذه الطريقة أيضًا قول ذي الرمة في ملحمته يصف الظليم وقد انشغل عن

(1) الهاشمي: الجمهرة. ج1، ص 351-352. الزبر: الكتب، تجد متونها: تعيد كتابتها، الرجع: ترديد الوشم وإعادته، أسف: ذُرَّ عليه، النئور: الإثمد، الكفف: دارات تدور على ظهر الكف، تعرض: ذهب يمينًا وشمالًا. انظر: ص 351، وهامش 1، ص 352.

صغاره برَعْي الآء والتنوم، وهما ضربان من الشجر:

106. فَظَـلّ مُجْتَـضِعًا يَبْـدو، فَنُنْكِـره حينًـا ويَـسْطَع أحيانًـا فَيُنْتَـسَبُ

107. كَأَنّـهُ حَبَـشِيٌّ يبتغـي أثـرًا أَوْ مِـنْ مَعَـاشِرَ في آذانهـا الخُـرَبُ (*)

108. هَجَنّـعٌ، راح في سَـوداء مُخْمَلَـةٍ مِـنَ القطـائِفِ، أَعْـلى ثَوْبِـهِ الهَـرَبُ

109. أَوْ مُقْحَـمٌ أَضْـعَفَ الإبطـانَ حَادِجُـهُ بِـالأمْسِ، واسـتأَخَرَ العِـدلانِ والقَتَـبُ

110. عَلَيْـهِ زادٌ، وَأَهْـدامٌ، وأَخْفِيـةٌ قَـدْ كَـادَ يَجْتَرّهَـا عَـنْ ظَهْـرِهِ الحَقَـبُ

111. أَضَـلَّهُ راعيـا كَلْبِيّـةٍ، غَفَـلا عَـنْ مُطلِـبٍ وطُـلَى الأعنـاقِ تـضطربُ(*)

112. فَأَصْـبَحَ البَكْـرُ فـردًا مـن صَـواحِبِهِ يَرْتـادُ أَحلِيـةً، أَعْجَازُهـا شَـذَبُ[1]

هـذه طريقـة فريـدة في بنـاء الـصورة التـشبيهية التـي تعـدد فيهـا المـشبه بـه؛ فبـالرغم مـن اشتراكها في طريقة البناء مع النموذج السابق، فإنها تختلف عنه في البناء المتدرج للمشبه به من التعدد إلى التركيب في المشهد الشعري.

(*) رجحت رواية الديوان في هذا البيت وهي: "يبتغي أثرًا" على رواية الهاشمي التي أثبتها في المتن "في خمائله"؛ لئلا يتكرر المعنى الذي في البيت التالي "في سوداء مخملة"، وليتسق وجه الشبه بينهما في الهيئة.

(*) رجحت هنا أيضًا رواية الديوان: "صدرًا عن مُطْلِبٍ وطلى الأعناق تضطرب"، على رواية الهاشمي التي أثبتها في المتن "غفلًا عن صادر مُطْلِبٍ قطعانه عُصَب"؛ لأن ما رجحته أنسب لفزعها بعد افتقادهما البكر، كما أن غفلتهما عن "صادر" ليس له معنى؛ لأن "مطلب" معناه الماء البعيد، والصادر: الراجع من الماء.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص963 – 964. مختضعًا: مطأطئ الرأس، يسطع: يرفع رأسه، ينتسب: يظهر لك على حقيقته، الخرب: الثقوب، الهجنع: الطويل، سوداء مخملة: قطيفة سوداء كثيرة الخمل، شبه بها ريشه، الهدب: الخمل، المقحم: البعير الصغير الذي حُمل عليه قبل أوان الحمل، الإبطان: شَدُّ البطان الذي هو للجمل بمنزلة الحزام للدابة، يريد أنه لم يبطنه جيدًا، الحادج: الذي يجعل الحدج – أي مركب النساء – على البعير، الأخفية: الأكسية، الحقب: النسع الذي يُشد في أسفل بطن البعير، كلبية: امرأة من كلب، وخصهم لأن إبلهم سود، المطلب: الماء البعيد، طلى الأعناق: عرضها أو (جوانبها)، يريد أنهما كانا ناعسين، يرتاد: يطلب، أحلية: نوع من النبت، أعجازها شذب: أصولها متفرقة؛ لأنها قد أكلت وتشذبت. انظر: هوامش 2-3-4-5-6، ص 963، وهامشي 1-2، ص 964.

يتركز وجه الشبه بين المشبه والمشبهين بهما على الهيئة واللون والحجم، هيئة الانفراد وطأطأة الرأس، واللون الأسود، وضخامة الحجم من الجانبين. فشبه الظليم أولًا في ارتفاعه وسواد لونه مع طأطأة رأسه ورفعها وهو يرعى بحبشي يبحث عن شيء افتقده، أو هو من جماعات السند التي ثُقبت آذانها، مُرْتَدٍ قطيفة سوداء لها هَدَب، وهذا التفصيل الدقيق يشبه به شعر ريش الظليم. فوجه الشبه هنا متعدد (**). ثم شبهه في لونه واسترخاء جناحيه وانفراده وهيئة طأطأته ببكر، أي جمل صغير – من إبل قبيلة كلب، وإبلها سود، تزحزح العدلان والقنب بما عليها من أحمال الأكسية والزاد والأهدام إلى مؤخر ظهره؛ لأن الحادِج لم يُحكم شدَّ البطان عليها. وقد انفرد البكر عن صواحبه بعد أن أضله – أي ضيعه – راعياه اللذان ناما عنه بعد أن جهدا في الوصول إلى الماء، فلم يبلغاه، فصدرا مُتْعَبَيْن، فناما عنه، فظل منفردًا يبحث عن بقايا نبات يرعاه.

5 – المشبه به مجمل ثم مبين:

مثل قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

16. وَقَـــد أَعْـــدَدْتُ للحَـــدَثَانِ حِـــصنًا لَـــوَ انّ المَـــرْءَ تَنْفَعُـــهُ العُقُـــولُ
17. طَوِيـــلَ الـــرّأسِ أَبْـــيَضَ مُـــشْمَخِرًّا يَلُـــوحُ كَأَنّـــهُ سَـــيْفٌ صَـــقِيلُ
18. جَـــلَاهُ القَـــيْنُ ثُمّـــتَ لَمْ يُـــشِنْهُ بناحيـــة، ولا فِيـــهِ فُلُـــولُ[1]

(**) غير واضحة دلالة نعت الحبشي بأنه من جماعات السند ذوي الآذان المثقوبة سوى شدة السواد أيضًا، ويكون معنى حبشي هنا شديد السواد لا الذي من الحبشة؛ لأنه لا يجتمع أن يكون من الحبشة ومن السند. وغير واضح أيضًا معنى هذا الوصف التفصيلي أن "في آذانهم خُرب" ودلالته في وجه الشبه، ومن ناحية أخرى يمكن توجيه قراءة جملة "أو من معاشر ..." معطوفة على الخبر "حبشي"، لا على نعته "يبتغي أثرًا"، فتكون حينئذ مشبهًا به ثانيًا، إلا أنه سيفصل بذلك بين النعوت المتتابعة "يبتغي أثرا، هجنع ..."، وسيكون المشبه به الثاني قد انحسر فيه وجه الشبه من التعدد في المشبه به الأول إلى الإفراد، وهو سواد اللون؛ لذا يبعد هذا التوجيه.

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 660–661. العقول: الحصون، المشمخر: العالي، فلول: ثُلَمْ، واحدها فَلّ. انظر: هامشي 5، 6، ص 660، وهامش 1، ص 661.

هذه الطريقة في بناء الصورة التشبيهية تفصل أوصاف المشبه أولًا (طول رأس الحصن وبياضه وارتفاعه)[1]، ثم يشبه ظهور الحصن بأوصافه السابقة بالسيف الصقيل، ثم تمم هذا الوصف "الصقيل" بجملة بدل منه "جلاه القين"، ثم بجملتين متعاطفين تؤكدان معنى جملة البدل ومعنى الوصف قبلها "ثمة لم يشنه بناحية"، "ولا فيه فلول"، ومعنى الصورة التشبيهية بهذا التركيب البياني والنحوي هو التأكيد على كمال الصنعة في هذا الحصن، ومن ثم كمال الوظيفة المرجوة منه. إلا أن تذييل البيت الأول بقوله: "لو أن المرء تنفعه العقول" يحمل دلالة خفية بعدم الكفاية، وأن كمال الصنعة كما صورته الصورة التشبيهية لم يكن كافيًا لتحقيق ما يريد، وفيه اعتذار خفي عن انخداعه بفعلة زوجته سلمى النجارية، وهو جذر المعنى في النص.

6- التشبيه البليغ:

مثل قول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

45- وَبَلِّغ أخي عِمران بُردي وَمِئزَري وبلِّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تلاقيا[2]

هذه طريقة أخرى في بناء الصورة التشبيهية، يذكر فيها المشبه والمشبه به، فتتحد وظيفتيهما، ولذا عد البلاغيون هذا اللون من التشبيه أبلغ من التشبيه الذي ذكرت أداته؛ لانتفاء المسافة التي تصنعها الأداة بين المشبه والمشبه به، ففي هذه الصورة شبه كمال الأخوة والحب والتساند الذي كان يمنحه أخوه إياه باللباس الذي يلبسه، برده ومئزره، وقد جاءت وظيفة البدل النحوية في "بردي" البدل من "عمران"؛ لتأكيد هذا الاتحاد في الوظيفة، ثم أخذ المعطوف "ومئزري" نفس الحكم النحوي والدلالي أيضًا. ومعنى الصورة شدة الملابسة وكمال الانتفاع.

(1) قال أبو الفرج الأصفهاني في صفة حصن أحيحة المسمى "الضحيان": "وكان له أُطُمان، أطم في قومه يقال له المستظل ... وأطمه الضحيان بالعُصْبة في أرضه التي يقال لها الغابة، بناه بحجارة سود، وبنى عليه نَبْرة بيضاء مثل الفضة، ثم جعل عليها مثلها، يراها الراكب من مسيرة يوم أو نحوه، وكانت الآطام هي عزهم ومنعتهم وحصونهم التي يتحرزون فيها من أعدائهم". كتاب الأغاني الدار التونسية للنشر. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، 1983، مج 15، ص 39-40.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 766.

ومن نماذج التشبيه البليغ الذي تعدد فيه المشبه به وداخله في نفس الوقت بناء التشبيه الضمني قول ذي الرمة في ملحمته يصف عُرْىَ فراخ الظليم من الريش:

124- جاءَت مِنَ البَيضِ زُعرًا لا لِباسَ لَها إِلَّا الدَهاسُ وَأُمٌّ بَرَّةٌ وَأَبُ[1]

فقد شبه التراب أو الرمل اللين الذي يغطي جسم هذه الفراخ، وحدب أمها وأبيها عليها، وهما الظليم والصلعاء اللذان كانا ينتهبان الفلاة نهبًا؛ خوفًا على هذه الفراخ .. شبههما باللباس الذي عريت عنه أجسامها، ويعني به هنا الريش. فذكر طرفي التشبيه دون الأداة. والتشبيه في هذه الطريقة مطوي وراء الاستثناء، استثناء المشبه به المتعدد من المشبه.

7 - التشبيه الضمني:

هو طريقة من طرق بناء الصورة التشبيهية "لا يكون التعبير (فيها) نصًّا في التشبيه، وإنما بنيت العبارة عليه، وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك مضمرًا مكتومًا"[2]. وتتنوع طرق تشكيل الصورة التشبيهية تحت هذه الطريقة العامة تنوعًا كبيرًا، حتى إنه "لا يمكن حصره في قوالب معينة؛ بل يتسع المدى، وتتنوع الأشكال تنوعًا كبيرًا "[3].

من صور هذا التشكيل للتشبيه الضمني استخدام أفعل التفضيل التي تجعل المشبه أكثر اتصافًا بوجه الشبه من المشبه به؛ كأن التشابه بينهما مفروغ منه، وأن القضية في فضل أحدهما على الآخر فيها.

ويقول قيس بن الخطيم في مذهبته:

23- ظأرناكم بِالبِيضِ حَتّى لَانْتُمُ أَذَلُّ من السُّقبانِ بَيْنَ الحَلَائِبِ[4]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 961. الزعر: القليلة الريش، الدهاس: التراب اللين. انظر: هامش 3 ن ص.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 90.

(3) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 43، وقد أشار د. شفيع إلى عدد من الأشكال، انظر: ص 43-52. وقد أشار د. أبو موسى أيضًا إلى كثرة الصور التي تأتي على هذا الضرب من التشبيه. انظر: التصوير البياني، ص 90، 92.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 650، وقد رجحت رواية الديوان "ظأرناكم" على رواية الهاشمي "ضربناكم"؛ لأن ظأرناكم أي عطفناكم على ما نريد، وهي أنسب لمعنى البيت، وهو الذلة والخضوع لإرادة القوي، وهو وجه =

شبه ضعف أعدائه وذلتهم تحت ضربات السيوف بأنها أشد من ذل صغار النوق بين حلائبها؛ لأن الصغار يتبعونها وَفْقَ إرادة توجُّهها.

ومن صور هذا التشبيه الضمني بأفعل التفضيل أيضًا قول المرقش الأصغر في منتقاته:

8- وَمَا قَهْوَةٌ صَهْبَاءُ، كَالمِسْكِ رِيحُهَا تُطَافُ عَلى النّاجُودِ طَوْرًا وَتُنْزَحُ

9- ثَوَتْ في سَبَاءِ الدّنِّ عِشْرِينَ حِجّةً يُطَانُ عَلَيْهَا قَرْمَدٌ، وَتُرَوَّحُ

10- سَبَاهَا رِجَالٌ مُدْمِنُونَ، تَوَاعَدُوا بِجيلانَ يُدنيها من السوقِ مُرْبِحُ

11- بِأَطْيَبَ من فيها إذا جِئْتُ طَارِقًا مِنَ اللّيلِ، بل فُوها أَلَذّ وَأَنْضَحُ[1]

فالتشبيه الضمني هنا أيضًا مبني على أفعل التفضيل، لكنها مسبوقة بنفي[2]، فيكون المشبه به بعد "ما" النافية والمشبه بعد أفضل التفضيل، والمعنى نفي أن يكون المشبه به، القهوة الصهباء المعتقة منذ عشرين سنة، الرائجة عند البيع حتى من البلاد البعيدة، أقوى في الصفة، وهي طيب الرائحة، من المشبه وهو طيب فم المحبوبة، ثم أثبت أن المشبه، أي فاها، أقوى في الصفة من المشبه به، أي من هذه الخمر.

وكأنه بهذا أجرى التشبيه مرتين في نفس الصورة، فألحق المشبه بالمشبه به في قوة الصفة، وهذا الإلحاق مضمر غير ظاهر، ثم جعل المشبه أقوى منه في الصفة، وهو الظاهر في العبارة.

=

الشبه في الصورة. والسقبان: جمع سَقْب، وهو ولد الناقة، والحلائب: جمع حلوبة، وهي الناقة التي تُحلب، انظر: هامش 5 ن ص.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 550. الصهباء: الحمراء، الناجود: المصفاة، تُطان: تختم بالطين، سباء الدن: أسره وحصاره [في داخله]، القرمد: طين يطلى على رأس الدن، تروح: تخرج إلى الريح وتبرد، سبأها: اشتراها، مدمنون: من أدمن الشيء أدامه [القاموس المحيط، ج4، ص 225]، مربح: يزيد في ثمنها. انظر: هوامش 1، 2، 3 ن ص.

(2) يدرج ابن أبي الأصبع المصري هذا النوع من التعبير ضمن "باب التفريع"، وهو من أنواع تفريع المعاني التي ذكرها تحت هذا الباب، ويسمى أفعل التفضيل المنفية بـ "ما" "النفي والجحود"، انظر كتابه: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1963 ص 372-374.

ويلاحظ على التركيب النحوي لهذه الصورة أن تعدد نعوت المشبه به (صهباء – كالمسك ريحها – تطان وتنزح – ثوت – سباها – يدنيها)، والذي يعني قوة الصفة فيه، يؤكد – بنفي أن تكون أقوى من المشبه – قوة ثباتها في المشبه.

كما يلاحظ أن عنصر المشبه به، وهو أحد النعوت السابقة "كالمسك ريحها"، يحتوي على صورة تشبيهية. وهذا التداخل أو التركيب للتشبيه الضمني بصورة تشبيهية تزيد وجه الشبه في المشبه قوة؛ لأنها تبين المشبه به مزيدًا من البيان.

8- التشبيه المركب من تشبيهين:

مثل قول طرفة بن العبد في سمطه:

26- كأَنّ نُدُوبَ النِّسْعِ في دَأياتِها مَوارِدُ مِنْ خَلقاءَ في ظَهرِ قَرْدَدِ

27- تَلاقَى، وأَحيانًا تَبينُ، كأنّها بَنائِقُ غُرٌّ في قَميصٍ مُقَدَّدِ[1]

هذه الصورة التشبيهية بنيت من صورتين تشبيهيتين، داخلت الثانية منهما الأولى؛ حيث يشبه طرفة بن العبد – في سياق وصفه كمال خلق ناقته وقوة احتمالها – آثار النسع، وهي السيور المضفورة، على جلد ناقته عند أضلاعها وصدرها، بالطرائق التي ينسرب فيها الماء من صخرة ملساء إلى أرض صلبة مستوية. ثم يمتد بناء الصورة التشبيهية إلى صورة تشبيهية أخرى، فيشبه مسارات هذه الطرائق في التقائها وتباينها على سطح هذه الصخرة الملساء بجيوب بيض في قميص خلق، فهي – أي هذه الطرائق – ظاهرة فيها متميزة عن بعضها، تميز هذه الجيوب البيض في القميص الخلق(*).

ويتضافر هذا الامتداد في بناء الصورة مع امتداد الجملة النحوية؛ حيث يأتي الفعل "تلاقى" نعتًا لـ "موارد" الذي هو خبر كأن.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 429. الندوب: الآثار، النسع: السيور المضفورة، الدأيات: الأضلاع والصدر، الموارد: طرائق الماء، الخلقاء: الصخرة الملساء، القردد: الأرض المستوية أو المرتفعة أو الغليظة، البنائق: جيب القميص أو الثوب، الغر: البيض، مقدد: مشقق. انظر: ص 429 وهوامش 2، 3، 4 ن ص.

(*) هذه الجيوب أو البنائق هي وُصلات توصل في القميص لتوسعته، على ما يفهم من معانيها في القاموس المحيط في مادة: بنق، جرب (جُرُبَّان القميص أي جيبه). انظر: القاموس المحيط ج1، ص 47، ج3، ص 222.

وقد أشار الأعلم الشنتمري في شرحه البيت إلى هذا التراكب في الصورتين، يقول "آثار النسع في جلد هذه الناقة مرة تتصل ومرة تتباين، فهي كهذه الطرق التي تتلاقى مرة وتبين أخرى. ثم شبه هذه الطرق ببنائق (أي جيوب) بيض في قميص خلق، وإذا كانت كذلك تبين بياضها من سائر القميص"[1].

وقد شرح النحاس البيتين شرحًا لا يناسب معنى التشبيه فيهما؛ إذ يقول: "معنى البيت أن النسوع لا تؤثر في هذه الناقة إلا كما تؤثر الموارد في الصخرة الملساء"[2]، فالنفي والاستثناء في كلام النحاس يعني أن تأثير هذه النسوع في الناقة تأثير ضعيف أو هي بلا تأثير.

وقد يصح هذا المعنى للنحاس على قراءة أخرى للبيت 27، ترجع الضمير في "تلاقي" إلى "ندوب النسع" في البيت قبله، لا إلى "موارد"، وتكون جملة "تلاقي" مستأنفة. لكن المعنى سيتعارض حينئذ مع معنى البيت 27، الذي يبين شدة ظهور هذه الندوب، حتى إنها لتتقابل في وضوح لونها مع لون جلد الناقة. كما أن الصورتين التشبيهيتين ستكونان منفصلتين لا مركبتين، وسيكون وجه الشبه في الأولى اتخاذ الندوب شكل طرائق الماء المنشعبة من الصخرة الملساء، بلا أثر يذكر لها على الصخرة، ويكون وجه الشبه في الثانية ظهور تأثير النسوع على جلدها، كاختلاف تأثير لون البنائق البيض عن بقية الثوب الخلق.

ومثل قول ذي الرمة في ملحمته، يصف فراخ الظليم في ضعفها وهزالها، وقد انشق عنها البيض:

125- أشداقُها كصُدوعِ النَّبْلِ في قُلَلٍ مثلِ الدَّحاريجِ لم يَنبُتْ لها زَغَبُ[3]

شبه أفواه الأفرخ بالشقوق التي في قسي النبع في صغرها واصفرارها. ثم شبه رءوسها الصغيرة الحاملة لهذه الأفواه بحبات الدحاريج في صغرها. يريد وصفها بالهزال والضعف والصغر فور خروجها من البيض؛ يعلل بذلك شدة إسراع الظليم وصعلته أي أنثاه، ليدركا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 429.

(2) الهاشمي: السابق، هامش 3.

(3) د. الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 967، النبل: القسي التي من النبع، قلل: قلة كل شيء أعلاه. الدحاريج: واحدتها دحروجة، وهو ما دحرج، مثل البندقة وما أشبهها، انظر هامش 4 ن ص.

هؤلاء الصغار؛ ليشبه من وراء ذلك بهذه السرعة سرعة ناقته التي يرحل عليها لميّ.

9 - تشبيه داخلته استعارة:

مثل قول ذي الرمة في ملحمته واصفًا الثور الوحشي وتخوفه، وقد بدأت الظلمة تنجلي عنه:

82- غدا كأن به جِنًّا تَذَائبُهُ من كل أقطاره يخشى ويَرْتقبُ[1]

فالصورة التشبيهية هنا "غدا كأن به جِنًّا تَذَائبُه" مركبة من تشبيه داخلته استعارة في عنصر المشبه به. فقد شبه تخوف الثور وترقبه الخطر من كل ما حوله، بأن جنًّا تحيط به. هذه الجن لا تخيفه بحقيقتها المرعبة ولا بصورها التي تتجلى فيها؛ بل هي جن ذئاب تحاول افتراسه من كل مكان. فجاءت صورة الجن، وهي المشبه به، مستعارًا لها تذاؤب الذئاب، أي أصواتها المتصاخبة حول فريستها، المتهيئة المتداعية للانقضاض عليها(*).

وإسهام الفعل "غدا" في دلالة الصورة يجعل الخوف المرتقب من كل مكان ليس سببه ظلمة الليل المتراكمة؛ فقد انفلق الصبح وظلت بقية من ليل أوائله، حتى انجابت الظلمة تمامًا[2]. فـ"غدًا" أي كانت مخاوفه هذه وقد تنفس النهار؛ مما يعني أنها مخاوف حقيقية واقعية، ليس مبعثها أغباش الليل الذي أحاط به. وقد صدقت هذه المخاوف إذ "هاجت له جُوَّعٌ عُوَجٌ مُخَصَّرَةٌ"، كما جاء في البيت 85.

10- الصورة الشعرية المبنية على التشبيه:

وعدتها في النماذج المختارة في التحليل عشر صور، تجتمع جميعًا في كون الحيوان ممثلًا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 958.

(*) هذا الفهم لمعنى "جنًّا" يختلف عن تفسيرها "بالجنون" الذي جاء في نسختي كوبريلي بإستانبول والمتحف البريطاني الخطيتين، وأورده الهاشمي، ص 958 هامش 2، وما يدعم هذا الفهم أن الفعل جاء في الرواية المثبتة في المتن "تَذَاءبُه" فعل مضارع مضموم الباء، أصله: "تتذاءبه" بتاء المضارعة العائدة على المؤنث، ولو كان المعنى "جنًّا" أي جنونًا لكانت قراءة الفعل "تَذاءَبه" فعلًا ماضيًا مفتوح الباء، وحينئذ يكون وجه الشبه حركةً في التلفت في كل اتجاه مع بقاء الاستعارة كما هي.

(2) جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 371: الغُدْوة: البُكرة، أو ما بين صلاة الفجر وطلوع الشمس.

لعناصر التشبيه فيها جميعًا. فالمشبه سرعة الناقة التي يرحل عليها الشاعر، وفرس الصيد في جمهرة عبيد، بينما يتنوع المشبه به إلى الحمار الوحشي وأتنه، وهو الأكثر في هذه الصورة التشبيهية، والبقرة الوحشية والثور الوحشي والظليم، وهو ذكر النعام، والعقاب. وقد جاءت بعض هذه العناصر الشبيهية مشبهًا به متعددًا كما في سمط لبيد بن ربيعة وملحمة ذي الرمة؛ حيث شبهت سرعة الناقة عند لبيد بالحمار الوحشي وأتنه، ثم بالبقرة الوحشية، وشبهت عند ذي الرمة بالحمار الوحشي ثم بالثور الوحشي ثم بالظليم. بينما جاء العنصر الحيواني المشبه به مفردًا كالعقاب في مجمهرة عبيد بن الأبرص، والحمار الوحشي وأتنه في مشوبة الشماخ، ومجمهرة الطرماح، والبقرة الوحشية في مشوبة النابغة الجعدي.

وسيكتفي البحث بتحليل نموذج واحد من هذه الصور الشعرية التشبيهية اختصارًا.

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته بعد جملة من الأوصاف الحسية لفرسه الذي يحمله للصيد:

36- كَأَنّهـــا لِقْـــوَةٌ طَلُـــوبُ تَحِـــنُّ في وَكْرِهـــا القُلُـــوبُ

37- باتَـــتْ عـــلى إِرَمٍ رابئـــةً كَأَنّهـــا شَـــيْخَةٌ رَقُـــوبُ(*)

38- فأَصْـــبَحَتْ في غَـــدَاةِ قُـــرّ يَـــسْقُطُ عـــن رِيـــشِها الـــصّرِيبُ

(*) رجَّحتُ هذه الرواية التي أثبتها الهاشمي "باتت على أرض رابية"؛ لأن "أرض" هنا لا إضافة لها في المعنى، ولأن "رابئة" في الرواية المختارة فيها أحد عناصر وجه الشبه الذي يشكل الصورة في البيت، وهو الترقب والتنظر والتوجس، والرابئة – وصيغة اسم الفاعل هذه ليست في القاموس المحيط ولا لسان العرب – من الربيئة، وهو الطليعة لقومه، المشرف لهم ليرقب أعداءهم، ولعلي أضيف فارقًا بين الرابئ والربيئة أن الأول لمن يربأ لنفسه، والثاني لمن يربأ لقومه، أو لعل الصيغة الثانية شاعت عن الأولى القياسية؛ لأن فعيل تأتي بمعنى فاعل، أو لعل الشاعر استخدم صيغة فاعل لأنها جاءت حالًا، والربيئة تأتي للدلالة على المبالغة والصفة الدائمة.

كما رجَّحتُ رواية "رابئة" على "عذوبًا"، والتي جاءت في رواية التبريزي والديوان؛ لأن وجه الشبه بين اللقوة وبين الشيخة الرقوب ليس عدم الأكل والشرب كما ذكر الهاشمي؛ بل التوجس والترقب والتنظر، وهو الدلالة في "رابئة"، رغم ما يلزم عن عدم الأكل والشرب من معنى التوجس والترقب. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ص 467 هامش 1، وانظر رواية "عذوبًا" أيضًا في: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، أحمد بن الأمين الشنقيطي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة 3، 1980، ص 224.

39- فأبـــصَرَتْ ثَعْلَبًـــا بعيـــدًا ودونَـــهُ سَبْـــسَبٌ جَـــدِيبُ

40- فَنَفَـضَّتْ رِيـشَهَا وانتفـضت وهـــي مِـــنْ نَهْـــضَةٍ قَريـــبُ

41- يَـــدَبُّ مِـــنْ خوفهـــا دَبيبًـــا والعَـــيْنُ حِمْلَاقُهـــا مَقْلُـــوبُ

42- فاشـتالَ وارْتَـاعَ مـن حَسيـسها وَفِعْلَـــهُ يَفْعَـــلُ المَـــذْءُوبُ

43- فأَدْرَكَتْـــــهُ، فَطَرّحَتْـــــهُ فَكَـــدّحَتْ وَجْهَـــه الجَبـــوبُ

44- يَـــضغُو ومِخْلَبُهـــا في دَفّـــهِ لابُـــدّ حَيْزُومُـــه مَنْقُـــوبُ[1]

يشبه عبيد سرعة فرسه في اللحاق بالصيد باللقوة القوية الكثيرة الصيد الملحة في طلبه[2]. بعد تأطير صورة اللقوة أو العقاب بهذه الأوصاف، يبدأ المشهد الشعري في التحرك مع حركة هذه اللقوة في انقضاضها على صيدها. فهي تراقب صيدها من علٍ، كالشيخة الرقوب[3] في تنظرها وترقبها؛ خوف أن يموت ولدها. واختيار لفظ "الشيخة" وهي التي استبانت فيها السن، وظهر عليها الشيب – كما جاء في لسان العرب – لأنها تكون أشد خوفًا وجزعًا على ولدها؛ لفقدانها الإنجاب بعد.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 466-467.

(2) جاء في "حياة الحيوان الكبرى": اللقوة: العقاب الأنثى، قال عبيد: سميت لقوة لسعة أشداقها، وقيل لاعوجاج منقارها، وأن العقاب أشد الجوارح حرارة وأقواها حركة وأيسها مزاجًا، خفيفة الجناح: سريعة الطيران، تتغدى بالعراق وتتعشى باليمن. انظر: الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى (742-808هـ): حياة الحيوان الكبرى، مطبعة الحلبي، الطبعة الخامسة 1399هـ = 1978م، ج2، ص 38، 307، وجاء في كتاب الحيوان للجاحظ أن اللقوة لا تعاني الصيد إلا في الفرط – وهو الجبل الصغير، أو رأس الأكمة والعَلَم المستقيم يُهتدى به (القاموس المحيط)، ولكنها تسلب كل صيد صيده، ولا تحمل نفسها في الكسب، وهي إن شاءت كانت فوق كل شيء، وبقرب كل شيء. انظر: كتاب الحيوان، مطبعة الحلبي، الطبعة الثانية 1387 ه = 1968م، ج 6 ص 407، ج 7، ص 37-38.

(3) جاء في لسان العرب، ج3، ص 1701: الرقوب من الإبل والنساء، التي لا يبقى لها ولد، وقال ابن الأثير: الرقوب في اللغة المرأة والرجل إذا لم يعش لهما ولد؛ لأنه يرقب موته ويرصده خوفًا عليه.

باتت هذه العقاب طوال ليلة باردة يتساقط الثلج على ريشها، ترقب صيدها، وهي جلدة محتملة، صبورة على البرد، حتى وجدت طَلِبتها، ثعلبًا في أرض قفر بعيدة، أبصرته لحدة بصرها[1]، فاستعدت للانقضاض عليه، بنفض ريشها من الثلج، وانتفاضها وبسط جناحيها استعدادًا للطيران. فلما أحس بها الثعلب أخذ يتحرك بخفة وسرعة، يدب دبيبًا، وقد استبد به الخوف حتى انقلب حملاق عينيه من شدة ارتعابه؛ فرفع إحدى يديه، أو ذنبه، دفاعًا عن نفسه، أو استعدادًا للهرب، كما يفعل من هاجمه الذئب، وقد فزع من صوت اقترابها منه. فأدركته وهو يحاول الهرب، فانقضت عليه وأخذت تقذفه ثم تمسك به، ثم تقذفه حتى تخدش وجهه من شدة تطْريحها له[2]، وهو يصيح وقد ضربت بمخلبها في جنبه، حتى كأنه وصل – من قوتها – إلى صدره[3].

يلاحظ على بناء هذه الصورة الشعرية التشبيهية ما يلي:

1- وضوح عنصر الحركة والحدث النامي والشخوص[4] في هذه الصورة الشعرية

(1) جاء في "حياة الحيوان الكبرى" للدميري أن العقاب حاد البصر، قالت العرب: أبصر من عقاب، انظر ج 2، ص 49.

(2) جاء في كتاب "الحيوان" للجاحظ أن العقاب أعطيت القوة في أصابعها انظر: ج6 ص 21، وجاء فيه أيضًا في وصف ما تفعله العقاب بصيدها حين تصطاده، وما فيه من دلالة على فرط قوتها:= ="والعقاب تستعمل كفها اليمنى إذا أصعدت بالأرانب والثعالب في الهواء، وإذا ضربت بمخلبها في بطون الظباء والذئاب..، وإن لم تعاين فريسة فربما جَلَّت على الحمار الوحشي [أي أغمضت عينيها ثم فتحتها ليكون أبصر لها] فتنقض عليه انقضاض الصخرة فتقد بدابرتها عجْب ذنبه إلى مَنْسِجِه" [من الهوامش: الدابرة: الإصبع التي من وراء رجله وبها يضرب الصيد، والعَجْبُ: الذّنَب، والمنسِج: ما شخص من فروع الكتفين إلى أصل العنق]، انظر ج5 ص 512، وجاء فيه أيضا هذا الوصف من رفعها الأرانب والثعالب في الهواء وحطها لها مرارا [طَّر حته كما في الأبيات] في ج 5 ص 33، وأنها تنقض على الذئب فتقُدُّ بدابرتها ما بين صلاه [وسط ظهره] إلى موضع الكاهل [مقدمة أعلى الظهر] في ج 5 ص 550.

(3) أورد الجاحظ في كتابه " الحيوان" ج 6 ص 337 – 341 نموذجين شعريين لنفس هذه الصورة الشعرية المبنية على تشبيه سرعة الفرس بالعقاب ثم تفصيل صيدها الثعلب والذئب، وأولها لدريد بن الصمة والثانى لامرئ القيس، وأرى أن تتبع هذه الصورة الشعرية قى شعرنا العربى وتحليل الفروق بين الأبنية المختلفة لهذه الصور، لفظية وتصويرية ودلالية، وكذلك مجمل صور صراع الحيوان، باب من النظر يثرى معرفتنا بطرق ومذاهب الشعراء في بناء صورهم مزيد ثراء،

(4) المقصود بالشخوص هنا الكائن الحي الشاخص في الأحداث لا الإنسان فقط، وهو هنا عنصر الحيوان،

التشبيهية، وهي سمة في كل الصور الشعرية التشبيهية؛ مما يصح معه وصفها بأنها "مشهد شعري". فبالإضافة إلى شخوص هذا المشهد وهي اللقوة والثعلب، والحدث النامي الذي يبدأ بعد تأطير الصورة بالوصف - كما سبق - ببياتها ترقب الصيد، وينتهي بضربها بمخلبها في جنبه، تأتي الحركة داخل الصورة متنوعة التعبير فهي بالفعل الماضي مرة (فباتت، فأبصرت، فنفضت وانتفضت، فاشتال وارتاع، فأدركته فطرحت فكدحت وجهه). كلها أفعال ترسم حركة الشخوص من جهة، وترسم نمو الحدث من جهة أخرى. ثم بالفعل المضارع الذي جاء حالًا في الأبيات جميعًا، كأنه يُثَبِّت المشهد المتحرك عند هذه الأفعال؛ ليتملاه المتلقي، فيبصر ما وراء الحركة الظاهرة في دلالة الفعل من حركة نفسية تتلاءم مع حركة الظاهر. هذه الأفعال هي:

- يسقط عن ريشها الضريب: وهي حال تصور تصبرها وتجلدها طوال الليل في احتمال البرد والجليد المتساقط عليها.
- يدب من خلفها دبيبًا: يصور الفعل هذه الحركة المستخفية المتحسبة المتحسسة لأدنى نأمة تند عنها ألا تلفت اللقوة إليها، ومن ثم تصور ما وراءها من الخوف والتوجس.
- فاشتال وارتاع من حسيسها: بالرغم من أن الفعل ماض، فإنه يصور حالة الفزع المنتفض لسماعه صوت نفضها ريشها. وجملة "وارتاع" إما معطوفة على "اشتال" عطفًا مطلقًا دون ترتيب؛ لأن المعروف أن الارتياع يحدث أولًا ثم تأتي حركة الجسد المعبرة عنه، وهي الشول والارتفاع، أو هما متلازمان لكن الفعل لا يسبق حركة النفس بحال، أو هي حال حذفت منها "قد"، وأصلها "فاشتال وقد ارتاع"، وهي تصور تلازم حركة الفعل مع حركة النفس.
- يضغو: يجسد زمن الفعل المضارع مع أصوات الضاد والغين المضمومة الممدودة النطق بحرف العلة، صوتَ الألم المروِّع الذي يتواصل صدوره عن الثعلب وقد اخترق مخلب اللقوة جسده حتى وصل إلى صدره.

2- هذه الصورة التشبيهية / المشهد حفلت بعدة صور حقيقية، هي جملة الأفعال السابقة، بالإضافة إلى صورة تشبيهية تشبه اللقوة بالشيخة الرقوب؛ مما يؤكد عنصر التركيب في الصور داخل الصورة الواحدة، وهي سمة في كل الصور الشعرية حقيقية وتشبيهية.

3- وجه الشبه في هذه الصورة التشبيهية وهو القوة إجمالًا، ثم تفصيل هذه القوة، كله مقصود به إلحاق المشبه بهذه الأوصاف، أو حملها عليه كما هو معروف في تعريف التشبيه، أنه إلحاق أمر بأمر في صفة أو أكثر. ومن ثم فإن هذه القوة في إجمالها وتفصيلها أراد الشاعر أن يحملها على المشبه، وهو الفرس. فمن تفاصيل هذه القوة: كثرة الصيد – الصبر والجلد في الوصول إلى الصيد – تحمل المشاق – التحسس لمظان الصيد – المبادرة إليه – السرعة في إدراكه – شدة التمكن منه.

ويلاحظ أن هذه القوة في الفرس تختلف تفصيلًا عن قوة الناقة في الصور الشعرية التشبيهية. وسوف يأتي تفصيل هذه الفروق في مبحث الفروق بين الصور.

4- يلاحظ التناظر الدلالي بين هذه الصور التشبيهية، وهي ختام النص، وبين مطلع القصيدة. فالختام يحمل من خلال هذه الصورة معنى الموت المترصد للكائن الحي، وسطوته عليه رغم كل محاولات الانفلات والنجاة، هذه الحتمية في وقوع الموت هي نفس دلالة مطلع النص من إقفار الديار من أهلها، وأن الفناء والانتهاء غاية كل موجود، وإن تعددت صوره واختلفت مصادره.

فانقضاض العقاب على الثعلب هو صورة الموت الذي اخترم أهله بني سعد بن ثعلبة، فترتد بتلك الدلالة إلى أول النص من البكاء الغزير، والإقفار في كل المواضع، متجاوبة مع الختام "لابد حيزومه مثقوب".

1- 2 الصورة المجازية:

وهي الصورة التي استعمل لفظها في غير معناه الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين، وقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، كما سبق. وتشمل نوعين: الاستعارة والمجاز المرسل .. فالنقل أو التجوز في اللفظ في هذين النوعين من الصور هو الأصل الذي بنيت عليه الصورة.

لكن هناك فارقًا بينهما في هذا النقل، فالاستعارة يكون النقل في اللفظ المفرد مع لمح الإسناد في الجملة، وفي الاستعارة التمثيلية يكون النقل لمجمل دلالة التركيب، وفي كلٍّ العلاقة هي المشابهة، بينما في المجاز المرسل يكون النقل في اللفظ المفرد فقط، والعلاقة هي الملابسة [1].

أولًا: الاستعارة:

تأتي الاستعارة تالية للتشبيه على المدرج الصاعد للخيال في الصورة البيانية. فإذا كان كل منهما يعتمد المشابهة بين الطرفين أصلًا للصورة، فإن الاستعارة - بادعائها دخول المشبه في جنس المشبه به، نتيجة حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وأحد طرفيْ التشبيه - تقف على أعلى سلم الصور البيانية، ومن ثم عدها النقاد أبلغ من التشبيه، بل وعدوها أفضل المجاز [2].

ثم تتدرج الاستعارة نفسها في القيمة الفنية، طبقًا لمبدأ التفاوت الفني الذي يسري في كثير من أساليب التعبير البلاغية، تبعًا لقرب الجامع بين الطرفين –أي وجه الشبه– أو بُعده [3](*). فيختلف البلاغيون في اعتبار القرب أو البعد مناط الأفضلية. فابن أبي الإصبع يرى أن "أحسنها ما قرب منها دون ما بعد"[4].

وابن رشيق يخطئ رأي القائلين بأفضلية الاستعارة البعيدة، التي كان بعدها بسبب أن المستعار ليس من المستعار له ولا إليه، كاليد للشمال، والزمام للغداة في بيت لبيد المعروف،

---

(1) المجاز العقلي يكون التجوز فيه في الإسناد لا في اللفظ كما في المجاز اللغوي، لكن هذا النوع من الصورة المجازية لا توجد له نماذج في الجمهرة - في حدود النماذج المختارة.

(2) انظر: د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 188-189، وانظر: د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 293، وابن رشيق: العمدة، ج1، ص 268،

(3) يعرف د. بدوي طبانة "الجامع" بقوله: "في التشبيه هو وجه الشبه، وهو المعنى الذي قصد اشتراك الطرفين فيه تحقيقًا أو تخييلًا". معجم البلاغة العربية، ص 153.

(*) يشكل مبدأ "التفاوت الفني" في طرق التعبير ما يمكن أن يشكل نظرية حاكمة لعقل البلاغي العربي في تصنيفه الصور والأساليب وطرق التعبير، نجد ذلك في مفاضلاتهم بين الحقيقة والمجاز وألوان الاستعارات والفصل والوصل ودرجات الفصاحة ... إلخ، مما يمكن أن يشكل في مجموعه دفعًا لاتهام البلاغة العربية بالمعيارية بين الصواب والخطأ. انظر هذا الاتهام ودفعه: مديحة جابر السايح: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر "التطور، النظرية، التطبيق"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع 135، ص 382 -393.

(4) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 99.

يقول: "وهذا عندي خطأ؛ لأنهم [أي البلاغيين] إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم. وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء"(1).

وينقل ابن رشيق هذا الرأي أيضًا عن القاضي الجرجاني، بينما ينقل عن آخرين أن "خير الاستعارة ما بعد، وعلم من أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس"(2).

ويفسر د. أبو موسى مفهوم القرب والبعد في الجامع بأن الكلمات كغيرها من الكائنات، كأنها تنظمها أسر وبطون، تكون جنسًا من الكلمات أو جنسًا من المعاني، فإذا انتقلت الكلمة في حدود دائرتها ووواديها وجنسها كان الجامع قريبًا؛ ومثل استخدام كلمة من الكلمات مثل: قطع – نثر – شق – خرق – ثلم، مكان الأخرى. وهي رغم تقاربها إلا أن لكل منها دلالتها الخاصة. وإذا كان المستعار منه مخالفًا للمستعار له في جنسه، كاستعارة الغناء لصوت الحجارة تحت حوافر حمر الوحش، كان الجامع بعيدًا، وإن كان قائمًا في الطرفين. أما إذا كان الجامع موجودًا في أحد الطرفين وفي لازم الطرف الآخر لا فيه، مثل الجامع بين الحجة والنور إذ الوضوح في لازم الحجة وهو وضوح الإدراك، كان الجامع بعيدا أيضا، لكنه يحتاج إلى تأول، وهو الذي يسميه عبد القاهر التمثيل، ويراها أفضل الاستعارة(3).

- تتنوع طرق بناء الاستعارة في الجمهرة إلى الطرق التالية:

1- الاستعارة المفردة:

مثل قول الأعشى في سمطه، يستعطف الأسود بن المنذر ليهبه أسرى قومه بني سعد بن ضبيعة، فيمتدحه بقوله(4):

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 269.

(2) ابن رشيق: السابق، ص 270.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 217-220.

والبيت الشاهد على الاستعارة البعيدة في قسمها الأول هو قول ذي الرمة:

فَظَلَّت بِأَجمادِ الزَّجاجِ سَواخِطًا صِيامًا تُغَنِّي تَحتَهُنَّ الصَفائِحُ

وأجماد الزجاج: موضع.

(4) الأعشى، ميمون بن قيس: رابع شعراء الجاهلية المقدمين، أدرك الإسلام، ورحل إلى النبي ﷺ في صلح الحديبية، لكن قريشًا لقيته وجمعت له مائة ناقة فانصرف بها عائدًا، فلما كان بناحية اليمامة ألقاه بعيره فقتله. انظر: =

65- رب رِفْدٍ هرقتَه ذلك اليو مَ، وأسرى من معشر ضُلالِ[1]

فقد استعار لدماء الأعداء المسفوحة من أجسادهم قتلًا إراقة الماء أو الخمر أو القِرى من القدح الضخم. والصورة فيها دلالة الفعل اليسير على الممدوح، ووراءها مدحه بالاقتدار والسطوة، يستميله بها إلى العفو.

ومنها أيضًا قول مالك بن العجلان في مذهبته مفتخرًا بقومه:

16- ما قَصَّر المجدُ دونَ مَحْتِدِنا بل لم يزلْ في بيوتنا يَكِفُ[2]

فقد صور امتداد المجد في قومه وعدم انقطاعه بسيل متقطر لا ينقطع. وحذف السيل وجاء بصفته، وهي الوَكْف، أي الانصباب.

2- الاستعارة المرشحة الممتدة:

الامتداد وصف لبنائها النحوي، بينما الترشيح وصف لبنائها الدلالي؛ إذ هو اقتران المستعار منه بأوصاف ومعان وتفريعات تمعن في تناسي المستعار له، وادعاء أن المستعار منه هو حقيقة[3].

من نماذجها قول طرفة بن العبد في سمطه:

6- وَفي الحَيِّ أَحوى يَنفُضُ المَرْدَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

7- خَذولٌ تُراعي رَبرَبًا بِخَميلَةٍ تَناوَلُ أَطرافَ البَريرِ وَتَرتَدي[4]

بنيت هذه الاستعارة على تشبيه المحبوبة – خولة – بظبي أحوى أي غزال أسود مدامع العينين [5]. ثم تترشح استعارة الظبي بنعتين متتابعين له "يَنفُضُ المَرْدَ – شادن"، يمد عنقه ليتناول ثمر الأراك، فيتساقط عليه ورقه، وهو صغير السن. ثم تمزج الصورة البيانية بنعت حقيقي، هو تجريد للاستعارة، فيُتِمُّ النعوت بأن الظبي لابس قلادتين من لؤلؤ وزبرجد.

=

د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 321.

(1) د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 338. الرفد: القدَح العظيم، هرقته: أرقته، انظر هامش 6 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص640. والمحتد: الأصل. يكف: يسيل بلا انقطاع. انظر هامش 1 ن ص.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 313.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 421-422.

(5) السابق، ص 421، هامش 4.

وسواء اعتبر "خذول" نعتًا متعددًا أو مقطوعًا مستأنفًا، فإنه يمثل - مع الاستعارة المرشحة الأولى "أحوى" - نمطًا آخر من بناء الاستعارة، تتجانس فيه استعارتان في الترشيح بتركيب لغوي متشابه؛ إذ تترشح الاستعارة الثانية بنعتين متتابعين أيضًا؛ الأول: "تراعي ربربًا بخميلة"؛ يصف هذه البقرة أنها تعاهد أولادها، والثاني: "تناول أطراف البرير"، تمد عنقها لتتناول ما فاتها من أوراق الشجر وثمر الأراك، فتتهدل عليها أغصان الشجرة، وهذا نفس معنى ترشيح الاستعارة السابقة. ومعنى الاستعارتين وصف جمال عيني المحبوبة وطول عنقها ورشاقتها ونعمتها.

ويلاحظ على بناء الاستعارة الثانية أنها تداخل في تركيبها استعارة مكنية، هي قوله: "وترتدي"، وهي مجاز في الفاعل وفي المفعول به المقدر بـ "ترتديها". مجاز في الفاعل؛ لأنه صور البقرة إنسانًا يرتدي، ومجاز في المفعول به؛ لأنه صور الأغصان ثيابًا تُرتدى. وعلى هذا الاعتبار – أن "خذول" امتداد للنعوت – فإن التأنيث في "خذول" بعد تذكير "أحوى" يكون على طريق التشبيه، كما يقول ابن الأنباري: " أراد: وفي الحي امرأة تشبه الغزال في طول عنقها وحسنها، وتشبه البقر في حسن عينيها، كما تقول: هي شمس هي قمر"[1].

3- الاستعارة المتعددة:

الفارق بين الاستعارة الممتدة والمتعددة أن المعنى أو المشبه به أو الوصف أو الأوصاف في الأولى واحد، يمتد ويتنوع؛ أما المتعددة فالمشبه به متعدد والمشبه واحد. من نماذجها قول ذي الرمة في ملحمته:

66- حَتّى إذا جَعَلَتهُ بَينَ أَظهُرِها ... مِن عُجَمةِ الرَملِ أَثباجٌ لها خِبَب

67- ضَمَّ الظَلامُ عَلى الوَحشِيِّ شَملَتَهُ ... وَرائحٌ مِن نَشاصِ الدَلوِ مُنسَكِبُ[2]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 422، هامش 1.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 955. عجمة الرمل: معظمه، أثباج: ما علا من هذه العجمة، والثبج هو ما بين الكاهل والظهر، أظهرها: وسطها، الخبب: الطرائق، الرائح: السحاب يكون في العشي، النشاص: السحاب المشرف [المرتفع]. انظر: هامشي 1، 2 ن ص.

بنيت الاستعارة هنا على تشخيص الظلام بتشبيه اشتماله على ثور الوحش وإحاطته به بذي شملة، ألقاها على الثور فشملته، وحذف المشبه به وجاء بفعل من أفعاله وهو الضم، وبمتعلق من متعلقاته وهو الشملة. ثم بنيت الاستعارة نحويًّا وبيانيًّا بناء آخر بعد اكتمال بنائها؛ إذ عُطف على الفاعل "الظلام" فاعل آخر قام بنفس الفعل –من جهة المعنى– وهو " وَرائحٌ مِن نَشاصِ الدَلوِ مُنسَكِبُ"؛ إذ هو أيضًا –بمقتضى العطف– ضم على الوحشي شملته. ويمكن وصف هذه الطريقة في بناء الاستعارة أنها تكرار لدلالتها الفنية دون بنائها النحوي / البياني، أي دون: وضم رائح ... على الوحشي شملته. وواضح ما في هذه الطريقة من إيجاز في التعبير، مع الاحتفاظ بنفس قوة البيان عن المعنى.

4- الاستعارة المكنية الممتدة بالتشبيه:

مثل قول دريد بن الصمة في منتقاته:

24- إذا نزل الَارضَ الفَضاءَ تَزَيَّنَت لِرُؤيَتِهِ كَالمَـأتَمِ المُتَبَدِّدِ[1]

هذه الطريقة في بناء الاستعارة مركبة من الاستعارة التي داخل بناءها الكناية، حيث شخص الأرض التي يحل بها أخوه في احتفالها به، في صورة مُحِبَّة تتزين لرؤية محبوبها، وحذف المحبة وأتى بلازم من لوازمها وهي التزين لرؤية من تحب، وتشير الصورة إلى معنى آخر وراء الاحتفال به وهو ما يفيضه عليها من كرمه وسماحته وشجاعته وحفاظه، وهي صفات تقتضي أن يُحتفى به ويحتفل، ثم شبه هذه الزينة بمأتم النساء المتبدد في كثرته وتفرقه[2].

وعلى الرغم مما في هذا المشبه به من تعارض دلالي مع الزينة، توحيه دلالة "المأتم" المرتبط بمعنى الحزن، فإنه تعارض يبرره تجانسه مع أصل المعنى في النص، وهو فجيعته في أخيه القتيل، حيث غشت فجيعته فيه صوره بغلالة من السواد والحزن والفقدة كثيفة أحيانا –كهذه الصورة– وشفيفة أحيانًا أخرى.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 593.

(2) جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 74: "والمأتم: كل مجتمع في حزن أو فرح، أو هو خاص بالنساء".

5 - الاستعارة المركبة:

مثل قول مالك بن الريب في مرثيته:

أَلَم تَرَني بِعتُ الضَلالَةَ بِالهُدى وَأَصبَحتُ في جَيشِ اِبنِ عَفّانَ غازِيا[1]

هنا استعارتان؛ الأولى مكنية في الفعل "بعت"؛ إذ شبه تركه للفتك وقطع الطريق وانخراطه في جيش المجاهدين بالبيع، والثانية استعارة تصريحية في المفعول به والمجرور "الضلالة بالهدى"؛ إذ شبه ما كان فيه من قطع الطريق ثم كفه عن ذلك وتحوله إلى الجهاد بالضلالة والهدى.

ويلاحظ أثر القرآن الكريم في تشكيل دلالة الاستعارة؛ إذ هي مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱشْتَرَوُاْ ٱلضَّلَٰلَةَ بِٱلْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ ﴾ [البقرة: 16] مع عكس الدلالة فيها؛ إذ الضلالة في الآية مشتراة مأخوذة من المنافقين، والهدى ثمن مدفوع متروك، وفي البيت الضلالة مبيعة متروكة، والهدى ثمن مقبوض.

هذا البيت من المواضع القليلة في الجمهرة – في حدود النصوص المدروسة – التي يظهر فيها هذا التأثر في الصياغة الشعرية وفي الدلالة[2].

ومن النماذج أيضًا قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

61- وَغَداةِ ريحٍ قَد وَزَعتُ وَقِرَّةٍ إِذ أَصبَحَت بِيَدِ الشَمالِ زِمامُها

62- بِصَبوحِ صافِيَةٍ وَجَذبِ كَرينَةٍ بِمُوَتَّرٍ تَأتالُهُ إِبهامُها[3]

هذه استعارة مركبة من استعارتين؛ إذ جعل لريح الشمال يدًا، وللغداة زمامًا تصرفه يد الريح كيف تشاء. فالأولى مشبهة بالقدرة على التصريف، ولا تكون إلا لإنسان. والثانية مشبهة بالناقة تقاد من زمامها، والجامع بين المشبه والمشبه به في كلا الاستعارتين بعيد؛ إذ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 760.

(2) والموضع الثاني هو البيت 6 من مشوبة النابغة الجعدي.

(3) السابق، ج1، ص 372-373. وزعت: كففت، الصبوح: شراب الغداة، الصافية: الخمر، الكرينة: الضاربة، الموتر: العود، تأتاله: تصلحه، انظر ن ص، وهامش 1 ص 373.

ليست القدرة على التصرف من خصائص ريح الشمال، وليس الانقياد من خصائص غداة الريح، فوجه الشبه بينهما "ليس منهما ولا إليهما"، على حد تعبير ابن رشيق [1]. كما أن وجه الشبه تخييلي من جهة أخرى، أي لا يكون في الواقع والحقيقة؛ مما يزيده بعدًا.

ومعنى الاستعارتين شدة الرياح وبرودتها التي تهب عاصفة في كل اتجاه، والتي يفخر بأنه يمتع نفسه فيها بالغناء والشراب، لا يمنعه من ذلك شدة الريح والقر(*).

ومن نماذج هذه الاستعارة المركبة أيضًا في طريقة بنائها قول لبيد في سمطه:

53- فَبِتِلكَ إِذ رَقَصَ اللَوامِعُ في الضُحى وَاجتابَ أَردِيَةَ السَرابِ إِكامُها[2]

هذه الاستعارة "وَاجتابَ أَردِيَةَ السَرابِ إِكامُها" مركبة؛ حيث داخل التشبيهُ بنيةَ الاستعارة، فأصل التركيب: "اجتاب إكامُها أرديةَ السراب"، فجاءت الاستعارة في الفعل "اجتاب"؛ حيث جعل الإكام تجتاب، أي تلبس، وهو فعل للإنسان، ثم داخلها التشبيه في المفعول به "أردية السراب"؛ إذ شبه السراب بالأردية التي تُلبس، فأضاف المشبه به إلى المشبه. ومعنى الاستعارة أنه يرحل عن مواطن الريبة وقت اكتمال ارتفاع الشمس واشتداد الظهيرة، لا يبالي بشدة الحر، ولا مشاق الارتحال فيه؛ أنفةً أن يقيم على خلة لا تواتيه.

6- الاستعارة التمثيلية:

يشرح قدامة بن جعفر مفهوم التمثيل بقوله: "هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلامًا يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه"[3].

---

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 269.

(*) وليس معنى البيت كما قال النحاس: "أنه إذا اشتد البرد كففته بإطعام الطعام وإيقاد النيران"، وذكره الصفار أيضًا فيما نقله الهاشمي في الجمهرة، ج1، ص 372، هامش 4؛ لأن الفعل "وزعت" يتعلق به الجار والمجرور "بصبوح" في البيت 62، وعدم نظرهما للمتعلق جعل تفسيرهما للبيت على الشائع من معنى التمدح بالإطعام وقت البرد الشديد، في حين أن معنى البيتين التمدح بالشراب والسماع في هذا الوقت الشديد.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 369.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1398هـ = 1978م، ص 159-160.

ويشرحه ابن رشيق بقوله: "هو المماثلة عند بعضهم، وذلك أن تمثل شيئًا بشيء فيه إشارة"[1].

بالنظر إلى هذين الشرحين لمفهوم التمثيل، يلاحظ أنه يرتكز على فكرة وجود مستويين للمعنى؛ الأول: تدل عليه العبارة، وهو غير مراد، والثاني: مشار إليه بهذا المعنى الأول، وهو المراد. وهذه الفكرة هي أصل الاستعارة أيضًا، لكن الفارق بينهما في التحديد أن تعريف الاستعارة كان يرتكز على جانب الصياغة "استعمال اللفظ في غير ما وضع له ..."، أما التمثيل فكان نظر النقاد مرتكزًا على المعنى من خلال استخدام لفظ "الإشارة" و"يشير" في الشرحين السابقين.

هذا الفارق في التحديد بين الاستعارة والتمثيل – على الرغم من اتحادهما في الحقيقة، وهي أن كلًّا منهما تشبيه، وفي الوظيفة أو القيمة الفنية(*) – يعود إلى اختلافهما في خصائص وجه الشبه؛ فوجه الشبه في الاستعارة التمثيلية يكون:

أ- مركبًا: وهو ما اشترطه السكاكي في التمثيل، مخالفًا شيخه عبد القاهر الجرجاني الذي لم يشترط التركيب؛ بل رآه مفردًا أيضًا. والمركب هو المنتزع من جملة من العناصر باعتبار طرفي التشبيه مركبين غالبًا (*). وهذا الانتزاع من جملة عناصر، أو هذا التركيب في وجه الشبه هو الذي يجعل التمثيل تشبيه حالة بحالة، أو هيئة بهيئة[2]، سواء أكانت الصورة

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 277.

(*) وظيفة الاستعارة والتمثيل، وكل فنون البيان هي: الإيجاز في التعبير عن المعنى، وتقويته والمبالغة فيه.

(*) "غالبًا" لأن المشبه في التشبيه المركب قد يكون مفردًا لفظًا، لكنه متعدد من حيث المعنى، مثل تشبيه الحياة الدنيا بماء أنزل من السماء ... كما في الآية الكريمة، فالمشبه "الحياة"؛ لفظ مفرد لكن معناه أطوار الحياة المختلفة. انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 57-58.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 237-238، 241.

وهناك اختلاف بين البلاغيين في اعتبار التمثيل ما كان وجه الشبه فيه مركبًا فقط، مثل السكاكي والخطيب القزويني وجمهور البلاغيين، أو مفردًا كما عند عبد القاهر الجرجاني، وهناك اختلاف بينهم أيضًا في اعتبار التمثيل ما كان وجه الشبه فيه عقليًّا كما عند عبد القاهر الجرجاني والسكاكي، أو حسيًّا كما عند الجمهور.

انظر هذا الاختلاف في: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 71-76، وانظر آراء هؤلاء العلماء في: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 95-99، 99-100، 101-106، 108-109. وفيها أن وجه الشبه في التمثيل عقلي، يحتاج إلى تأول؛ لأنه بعيد يكون في مقتضى الصفة في المشبه به، مفرد ومركب. وانظر: السكاكي: المفتاح، =

التمثيلية تشبيهًا أم استعارة، والفارق بينهما أننا "في التشبيه نرى علاقة بين متباعدين، وهنا نرى دمجًا بين هذين المتباعدين"[1].

ب- عقليًّا: سواء كان طرفا التشبيه حسيين أو عقليين، أو كان أحدهما حسيًّا والآخر عقليًّا[2].

ج- بعيدًا: وهو ما كان المستعار منه والمستعار له من جنسين دلاليين مختلفين، لكنه متقرر في أحدهما ولازم للآخر، في مقابل وجه الشبه القريب الذي يكون فيه الطرفان من جنس واحد، أو من جنسين دلاليين مختلفين، لكن وجه الشبه في كل منهما متقرر على الحقيقة[3].

فاجتماع هذه الخصائص الثلاثة في وجه الشبه يجعل الاستعارة تمثيلًا.

وقد تنوعت طرق بناء الاستعارة التمثيلية أيضًا في نصوص الجمهرة كما يلي:

أ- الاستعارة التمثيلية المفردة:

مثل قول خداش بن زهير في مجمهرته، يحذر قومه بني عامر من الاعتداء على حلفائه بني جَسْر، بأنه لا يلزمه تحمل ديات قتلى بني محارب الذين منهم حلفاؤه بنو جسر[4]:

=

ص 206. وانظر: الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، في: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ج2، ص 126- 131 أن التمثيل يكون في المجاز المركب لا المفرد.

(1) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 218.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 227.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: السابق، ص 211-220. وقد مثل لوجه الشبه القريب الذي طرفاه من جنس واحد باستعارة الطيران للعدو السريع، فكلاهما مجال دلالي واحد، هو الحركة، وللقريب الذي طرفاه من جنسين مختلفين، لكنه متقرر في كل منهما باستعارة الحسن من البدر للحسناء، وللبعيد الذي طرفاه من جنسين مختلفين، ووجه الشبه متقرر في أحدهما لازم في الآخر - وهو في التمثيل – بالظهور والانكشاف المستعار من النور للحجة.

(4) خداش بن زهير: من الشعراء المجيدين في الجاهلية، ص نفه ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحولها. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 523.

22- أُكَلَّفُ قتلى العيصِ، عيصِ شُواحطٍ وذلك أمرٌ لا يُثفَّى له قِدْري[1]

شبه استحالة أن يقبل دفع ديات قتلى بني محارب إن قاتلهم بنو عامر فقتلوهم، باستحالة أن يضع الأثافي تحت قدره ليعد الطعام. ووجه الشبه هو الاستبعاد أو عدم إمكان الحدوث؛ لأن مسامحته في حرب قومه لبني محارب هي مقدمة لتحمله ديات القتلى، مثلما أن وضع الأثافي تحت القدور هو مقدمة لإيقاد النار؛ ومن ثم إعداد الطعام.

ومثل قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

19- وَقَد عَلِمَت بَنو عَمرٍو بِأَنّي مِنَ السَرَواتِ أَعدَلُ ما يَميلُ[2]

فقد شبه حزمه وقوته بمنعه الظلم والجور والخداع، وكل ما هو معنوي من الميل عن الجادة ومجانبة الحق، بإقامة عوج شيء مادي محسوس، وقوله "من السروات" إما خبر "أنى" و"أعدل" خبر ثان، ويكون المعنى أنه يستطيع أن يقيم عوج كل معوج لشرفه ومكانته التي تمنحه هذا الاقتدار، أو هو متعلق بـ "يميل" مقدم، وأصل التركيب: ... بأني أعدل ما يميل من السروات"، وهو أبلغ في دفاعه عن نفسه؛ إذ المعنى أنه يعدل من يميل عن الحق من الأشراف، فكيف فعله بمن هم دونهم؟!، أي هو بالغ من الاقتدار والسطوة والسيطرة، فكيف بامرأة تقدر على خداعه؟! وهذا هو معنى التمثيل في هذه الصورة، الاعتذار الضمني عن الخديعة التي أوقعته فيها زوجته سلمى النجارية.

ووجه الشبه هنا عقلي؛ إذ الانحراف عن الجادة وعدل هذا الانحراف معنى عقلي، وإن كان محسوسًا في المشبه به معقولًا في المشبه هنا، كما هو مركب من الميل وعدله والاقتدار على ذلك جميعًا، والمشبه والمشبه به من مجالين دلاليين مختلفين، فاعوجاج الأشياء المادية بعيد عن

(1) د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 528. عيص شواحط: واد بين المدينة وينبع. يُثَفَّى: توضع تحته الأثافي. انظر هامش 3 ن ص. وقد اخترت رواية أخرى للشطر ذكرها د. الهاشمي غير التي أثبتها في النص، وهي "يثفى لكم"؛ لأنها أولى كما ذكر د. الهاشمي، انظر ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 661. السروات: جمع سراة، وهم الأشراف، واحدهم سريّ. انظر: هامش 2 ن ص.

الظلم والجور والميل عن الحق. وعدل الأول مدرك في ذاته؛ أما عدل الثانى فهو لازم لفعل التقويم(*).

ومثله قول الطرماح بن حكيم:

38- لا يَنـــي يُحِمِـــضُ العَـــدُوَّ وَذو الـــ خُلْـــةِ يُـــشفى صَـــداهُ بِالإِحمـــاضِ[1]

فالاستعارة التمثيلية في "يحمض العدو" شبه ما يوقعه قومه من شر بأعدائهم إذا أبوا موادعتهم، بعد تصبرهم على هؤلاء الأعداء، بإطعام الإبل الحمض بعد الخلة ليشفى ظمأها. وكانت الإبل إذا ملّت الخلة، وهي شجرة حلوة نقلوها إلى الحمض، وهو ما كان من النبت مالحًا أو حامضًا. "والعرب تضرب الخلة مثلًا للدعة والسعة، وتضرب الحمض مثلًا للشر والحرب"[2]. وجه الشبه بين إيقاع الشر بالعدو وإذاقتهم ويلات الحرب بعد أن كانوا يكفون أيديهم عنهم، وبين إطعام الإبل الحمض بعد الخلة، هو ورود السيئ بعد الحسن؛ لعدم الصبر على الحسن. وهو مركب – كما هو واضح – من عدة عناصر، منتزع من حال متعددة العناصر. كما أنه معنى عقلي، وإن كان في المشبه به محسوسًا بتعاقب الطعوم. وهو أيضًا بعيد مجال الدلالة بين المشبه والمشبه به، وإن كان اللازم في كل منهما واحدًا، وهو اختلاف الحال من الحسن إلى الرديء.

ويلاحظ على التركيب النحوي لهذه الاستعارة التمثيلية في الفعل تأكيد معناها بجملة التوكيد المعنوي "وذو الخلة يشفى صداه بالإحماض"، والتي جاءت مقترنة بالواو الزائدة.

(*) جاء في "كتاب المعاني الكبير" لابن قتيبة تحت عنوان: "باب في الثأر": "قال أبو كبير الهذلي:

تقعُ السُّيوفُ عَلَى طَوَائِفَ منهمُ فَيُقامُ منهمُ مَيْلُ مَن لَم يَعدلِ

يقول: "إذا كان لنا فيهم دم قتلنا به منهم حتى نستوي نحن وهم، والطوائف النواحي، يريد الأيدي والأرجل، ومثله لأحيحة بن الجلاح ...". وذكر البيت، انظر: [كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت]، ج2، ص 1017.

وعلى هذا المعنى يكون المشبه هو الأخذ بالثأر، بمساواة القتلى من أعدائهم بمن قتل منهم، كمًّا وكيفًا، والمشبه به هو اختلاف الميزان أو اعوجاج شخوصهم.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ص 2، هامش 995.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ص 995، هامش 4.

ب- الاستعارة التمثيلية المرشحة الممتدة:

مثل قول عروة بن الورد في منتقاته:

5- تَقولُ لَكَ الوَيلاتُ هَل أَنتَ تارِكٌ ضُبُوءًا بِرَجلٍ تارَةً وَبِمِنسَرِ

6- وَمُستَثبِتٌ في مالِكَ العامَ إِنَّني أَراكَ عَلى أَقتادِ صَرماءَ مُذكِرِ

7- فَجوعٍ بِها لِلصالِحينَ مَزَلَّةٍ مَخوفٍ رَداها أَن يَصيبَكَ فاحذَرِ[1]

فهذه طريقة البناء الممتد للتمثيل، حيث شبه – أو شبهت زوجته؛ إذ الجملة على لسانها – خروجه المستمر للغارات، وما يبعثه في نفسها من خوف وتشاؤم من ذلك بأنه محمول على رحل ناقة صرماء، وهي التي قطعت أطباؤها لينقطع لبنها، فيشتد لحمها وقوتها. ثم تمتد الاستعارة بنعوت متعددة لهذه الناقة الصرماء، تؤكد معنى الصورة، وهو شدة خوفها وحذرها مما يمكن أن يصيبه في هذه الغارات. فالناقة مذكر، لا تنتج إلا ذكورًا، وهو أبغض النتاج عند العرب، فجوع بها، تفجع أصحابها أو راكبها، مزلة للصالحين توردهم موارد الهلكة، وتوشك أن تودي براكبها. هذا الامتداد بالبناء النحوي للصورة، وما يخلقه من تدعيم لأوصاف المشبه به، يزيد من بعد المجال الدلالي بين طرفي الصورة، ويزيد من تركيب وجه الشبه المنتزع من جملة هذه الأوصاف معًا، لا من أحدها فقط، كما أنه عقلي في كلا الطرفين؛ إذ هو الفَرَق الدائم من توقع حدوث الشر.

ومثلها في الامتداد النحوي والترشيح الدلالي قول الطرماح بن حكيم في مقطع ملحمته:

41- تِلكَ أَحسابُنا إِذا اختُبِرَ الخَصـ ـلُ وَمُدَّ المَدى مَدى الأَغراضِ[2]

إلا أن الامتداد النحوي والترشيح الدلالي ليس هنا بالنعوت؛ بل بجملة معطوفة، ثم بعطف بيان للمفرد. فالاستعارة التمثيلية "اختبر الخصل" شبه فيها الشاعر التنافس في

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 570. الضُّبوء: التخفي للوحش، الرجل: الجماعة من الرجال، المنسر: الجماعة من الخيل، انظر: هامش 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 996. الخصل: كرم الأصل والسبق إلى المكرمات، المدى: مدى المرمى، الأغراض: جمع غرض، وهو الهدف الذي ينصب فيرمى فيه. انظر هامش 2 ن ص.

الشرف والسؤدد وتقييم الناس بناء على ذلك، بحلبة الرمي التي يتنافس فيها المتنافسون أيهم يصيب الهدف، ثم امتدت الاستعارة بجملة معطوفة على جملة الاستعارة، مرشحة لمعناها، مؤكدة لدلالة المجاز فيها "ومد المدى"، ثم بعطف بيان لحقيقة هذا المدى. فاختبار السبق يلزم عنه نصب لأهداف هذا السباق في الرمي، وهم قد أبعدوا مدى هذا المرمى؛ ليجدَّ الأقوام في التنافس عليه، ولتتبين إطاقة هؤلاء الأقوام لهذا التنافس.

فوجه الشبه بين طرفي الاستعارة – وهو حيازة قصب السبق في مضمار التنافس – معنى عقلي مركب منتزع من عدة عناصر، هي: وجود أطراف التنافس وهدفه، وسعيهم لهذا الهدف، وسبق طرف في المضمار.

فهذه العناصر المتعددة أوجزها التعبير "اختبر الخصل"؛ مما يحقق القيمة الفنية للاستعارة. كما أن المجال الدلالي لهذا المشهد المحسوس بعيد عن معنى بلوغ الغاية التي ليس وراءها وراء في الشرف والسؤدد والفضل، لكن الاستعارة التمثيلية – بقدرتها على دمج طرفي التشبيه – أحلت الأول (المشبه به) بأوصافه (المشبه) المفصلة محل الثاني (المشبه)؛ مبالغة في تخييله، كأنه هو على الحقيقة.

ج – الاستعارة التمثيلية المركبة:

مثل قول الطرماح بن حكيم أيضًا في ملحمته:

6- فَاذهَبوا ما إِلَيكُمْ خَفَضَ الدهـ رُ عِناني وَعُرِّيَت أَنقاضي[1]

كيفية التركيب في هذه الاستعارة التمثيلية مختلف عن التركيب في الاستعارة؛ فهي هنا مكونة من استعارتين تمثيليتين متعاطفتين "خفض الدهر عناني" .. "وَعُرِّيَت أَنقاضي"، والعطف هنا رغم توكيده لمعنى الاستعارة التمثيلية الأولى – لا يعد ترشيحًا لها بالمعنى الاصطلاحي للترشيح؛ ذلك أن الجملة المعطوفة الثانية ليست امتدادًا لمعنى الجملة الأولى، أو تفصيلًا لأوصاف فيها؛ بل هي استعارة مستقلة قائمة بذاتها من جهة بناء الصورة (*)، ويأتي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 988. والخفض: السير اللين وهو ضد الرفع، والأنقاض: مفرده نقض، وهو المهزول من السير ناقة أو جملًا. انظر القاموس المحيط، مج2، ص 341، 359.

(*) يؤكد ذلك مجيء هذه الاستعارة مستقلة في بيت زهير بن أبي سلمى:

=

التركيب من اجتماع دلالتيهما الفنية معًا؛ فقد شبه حدة نشاطه وسَورة عنجهيته، ثم انحسار هذه الحدة، وانكسار تلك السورة ببطء حركة فرس جموح بعد شدة نشاطه مرة، وبتعرية نوقه المهزولة عن أحمالها؛ للنزول بعد طول ارتحال مرة.

ويمكن النظر إلى هاتين الاستعارتين على أنهما تمثلان معًا استعارة تمثيلية، المشبه به فيها ناقة أو راحلة خفض عنانها، فلا يشد لتنطلق، وعريت عن سرجها، فلم تعد مهيأة للركوب. كما يمكن النظر إليها على أنها استعارة تمثيلية متعددة، تستقل الأولى عن الثانية في دلالتها وفي بنائها، باعتبار العطف مفيدًا للمغايرة.

ووجه الشبه هنا – وهو انكسار حدة النشاط بعد سورته – مركب أيضًا؛ لأنه منتزع من هيئة وحالة الفرس في نشاطه ثم سكونه، وهو معنى عقلي، كما أنه بعيد ما بين المجال الدلالي للنفس في نشاطها ثم انكفافها، والفرس في اندفاعه ثم توقفه عن هذا الارتحال.

ومما يزيد من جمال الاستعارة التمثيلية الأولى هذا التخييل الذي يجعل الدهر ممتطيًا ظهر الشاعر، رافعًا عنانه في هيئة المنطلق، ثم خفضه لهذا العنان تهيؤًا للتوقف، وما الظهر المُمتطَى إلا نفس الشاعر في عنفوان شبابها، وما عنانه سوى بصمات الزمن التي تطبع النفس بطابعها، فتكفكف من غلواء اندفاعاتها.

ثانيا: المجاز المرسل:

لا يعدل العرب عن طريق من التعبير إلى آخر إلا لمعنى، لا ينهض به إلا هذه الطريق المعدول إليها [1]. والمجاز المرسل واحد من طرق التعبير المعدول إليها من استعمال اللفظ فيما وضع له.

والمعنى أو الفائدة التي يحققها المجاز المرسل بهذا العدول، هي إبراز قوة العلاقة بين

=

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِّبا وَرَواحِلُه

فتعرية الأفراس والأنقاض عن أحمالها التي يسافر بها المرتحل عليها مستعارة للكف عن اللهو والصبا. انظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 28، 48، ولعل الطرماح كان ينظر إلى هذه الاستعارة في بيته.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 355.

معنى اللفظ المستخدم والمعنى الذي يشير إليه هذا المعنى، سواء أكانت العلاقة سببية أم مسببة أم الظرفية أم الزمانية أم الكلية أم الجزئية ... إلى آخر علاقات المجاورة التي اجتهد البلاغيون في حصرها [1].

كما أن له فائدة أخرى، هي طرافة التخييل الذي تحدثه الصورة – وإن لم يكن من قبيل التشبيه أو الاستعارة – في هذا اللفظ المفرد، وما يمنحه إياها من قوة وبلاغة تعبيرية [2]. فضلًا عن دلالته على قوة الملكة الذهنية لأصحاب اللغة؛ لأن "هذا التصرف في دلالات الكلمات يشير إلى مدى إمكانية الاستجابات الذهنية للكلمات في طبيعة أصحاب اللغة، وأنها مقدرة صحيحة وقوية ونفاذة؛ لأنها تتخطى مثل هذه الفروق بسرعة؛ فهي واحدة من أثارة الذكاء واللمح وسرعة الإدراك. وكان ابن جني يسمي المجاز شجاعة العربية، ويعده واحدًا من هذا الباب؛ لأنها تقتحم بالألفاظ أودية غير أوديتها، معتمدة في ذلك على إشارات القرائن، وإيحاءات السياقات التي تتنبه إليها القلوب الذكية"[3].

ومما لا شك فيه أن فنية الاستعارة أقوى من فنية المجاز المرسل، كما يشير لذلك بعض النقاد. ومرد ذلك إلى طبيعة العلاقة بين المعنيين في كل منهما؛ فعلاقة المشابهة في الاستعارة تفرغ من صفات المنقول إليه، أي اللفظ المستعار، على اللفظ المتروك أي المشبه؛ ومن ثم يحدث تحول في صفات الأشياء، أما المجاز المرسل فإن العلاقة بين معنيي اللفظين المستعمل والمتروك هي مطلق المجاورة الذهنية التي تحتفظ بصفات الأشياء كما هي دون أن تفرغ من بعضها على بعض[4]. إلا أن هذه الأفضلية للاستعارة على المجاز لا تنفي صفة الفنية عن بعض نماذجه، كما لا تنفي تصنيفه ضمن الصور(*).

(1) انظر: السابق، ص 350، 356، 367.

(2) انظر: السابق، ص 362-367.

(3) د. محمد أبو موسى، السابق، ص 365-366.

(4) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 349-353، وانظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 201، وقد أشار إلى أن بعض نماذج المجاز المرسل لا تخلو من إيحاءات دلالات يقصر عنها التعبير الحقيقي.

(*) من نماذج قراءة البلاغة العربية والحكم عليها – ومن ثم التعامل مع مادتها من منظور النقد الغربي – ما قام به د. الولي محمد من إسقاط كامل للمجاز المرسل من عداد الصور، والحكم بعدم فنيته مطلقًا؛ لأن النقاد السرياليين =

من نماذج صور المجاز المرسل في الجمهرة قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

65- حَتّى إِذا أَلقَت يَدًا في كافِرٍ وَأَجَنَّ عَوراتِ الثُغورِ ظَلامُها[1]

فهذه الصورة من المجاز المرسل تصور سرعة غياب الشمس وسقوطها في ظلام الليل، بأنها ألقت يدها في الظلام، فعبر باليد عن الجسد كله؛ لأن اليد هي أظهر أجزاء الجسم ظهورًا عند الإسراع، فالمجاز المرسل في كلمة "يدًا" علاقته الجزئية؛ إذ عبر بالجزء عن الكل، وفيها أيضًا تخييل طريف؛ إذ تصور حركة الإسراع بالإلقاء، وما فيه من سرعة الاختفاء(*).

ويقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته:

26- يا رُبَّ ماءٍ صرى وردته سَبيلُهُ خائفٌ جَديبُ

فهذه الصورة المجازية من المجاز المرسل، والمعنى أن السبيل إلى هذا الماء مخوف منه أو مخوف فيه، وسواء كان المتعلق - أي الجار والمجرور - يجعل علاقة معنى "خائف" بالمعنى المراد سببية أو مكانية، أي عبر بالسبب عن المسبب أو بالمظروف عن الظرف؛ فإن إسناد فاعلية الخوف، من خلال صيغة اسم الفاعل إلى "سبيله"، تجعل الخوف صفة أحاطت

=

يخرجونه من بين الصور؛ لعدم وجود أية قيمة جمالية له؛ لأنه مجرد علاقة مجاورة واستبدال، ولخضوعه لقيود العرف الذي يفقده قيمته الجمالية (في مثل قولنا: ألقيت كلمة؛ إذ المراد خطبة، والعرف يسمح بها، ولا يسمح بـ "ألقيت حرفًا"، أو "ألقيت صوتًا" مثلًا، وقد قصر الولي محمد التصوير الشعري على صيغتين، هما التشبيه والاستعارة، غافلًا عن الفروق التي يمكن أن تكون بين طبيعة المجاز المرسل في اللغة العربية - وقد أشرت إلى شيء منها فيما نقلته عن د. أبي موسى من قيم فنية لهذه الصورة البيانية - وبينه في هذه الآداب الغربية التي ينقل عن نقادها، بحكم الفروق الجوهرية بين العربية وآدابها وبين هذه اللغات، ومن ثم تأتي خطورة هذه القراءات في أنها تغلق وعينا عن مناطق خصبة في تراثنا وأدبنا؛ لمجرد أن الآخرين افتقدوا قيمتها في تراثهم وآدابهم.

انظر: الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 16-17، 21، 229، 230، وانظر لمزيد من الآثار المترتبة على هذه القراءات الشائعة في نقدنا العربي المعاصر: د. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1990.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 374.

(*) قال الأصمعي في معنى هذا البيت: "أي تهيأت للمغيب، كما تقول: وضع فلان يده في الدنيا، ووضع يده في إنفاق ماله، إذا ابتدأ". انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 277، هامش1، وتكون الصورة على تفسير الأصمعي من الكناية لا من المجاز المرسل.

بالسبيل نفسه، لا بسالكيه فقط، وفي هذا إظهار لقوة الخوف المتلبس بالسبيل، سواء كان ظرفًا له أو سببًا فيه.

ويلمح في هذه الصورة مسرب فني آخر، هو تشخيص السبيل إنسانًا خائفًا، وما يتداعى حول هذا الخائف في الذهن من حركات التلفت والارتجاف والتوجس، وقد يؤدي هذا المسرب الفني الآخر إلى تصنيف الصورة من باب الاستعارة، لكن الأظهر في دلالتها أنها مجاز مرسل[1].

ويقول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

7- لَعَمرِي لإِن غالَت خُراسانُ هامَتي لَقَد كُنتُ عَن بابَي خُراسانَ نائِيا[2]

فالمجاز المرسل في "هامتي" أطلق الجزء وهو الهامة، وأراد الكل وهو الجسد أو الإنسان؛ لأن الهامة هي موضع الاغتيال. وللتعبير بـ "الهامة" علاقة بسياق النص، وهو رثاء النفس في حالة الاحتضار، وما سيئول إليه من وحشة بعد أنس.

وفي الجملة مجاز مرسل آخر، هو قوله "خراسان"؛ إذ هي المكان الذي اغتيل فيه وليست الفاعل. وفي هذا المجاز تخييل باجتماع البلد على اغتياله؛ مما يشير إلى قسوة هذا الاغتيال في مقابل "هامتي" المفردة. ويلتبس أيضًا تصنيف هذه الصورة من المجاز المرسل بالإسناد العقلي؛ إذ أسند الاغتيال إلى ما لا يصدر منه الفعل. هذه المجازات المتراكبة تعمق معنى الضعف والانفراد في حالة الموت الذي تبنيه دلالات النص كلها (*).

---

(1) أشار د. أبو موسى إلى إمكانية تعدد تصنيف الصورة البيانية الواحدة إلى أكثر من صورة مع رجحان أحد التصنيفين. انظر: التصوير البياني، ص 240-241، في احتمال تصنيف الاستعارة المركبة "التمثيلية" إلى استعارة مفردة، وص 309-312 في الاستعارة التصريحية والمكنية.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 760.

(*) هذا التلبس للمجاز في الإسناد مع المجاز المرسل في اللفظ المفرد جاء مثله عند أبي حيان الأندلسي في تفسيره "البحر المحيط" في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا۟ مَآ أُنزِلَ إِلَى ٱلرَّسُولِ تَرَىٰٓ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ ٱلدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا۟ مِنَ ٱلْحَقِّ ۖ يَقُولُونَ رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱكْتُبْنَا مَعَ ٱلشَّٰهِدِينَ﴾ [المائدة: 83]، قال أبو حيان: "ترى من رؤية العين، وأسند الفيض إلى الأعين، وإن كان حقيقة للدموع كما قال: ففاضت دموع العين مني صبابة؛ إقامة للمسبب "الفيض" مقام السبب "الامتلاء"؛ لأن الفيض مسبب عن الامتلاء، فالأصل: ترى أعينهم تمتلئ من الدمع حتى تفيض؛ لأن =

1- 3 الكناية:

تمثل الكناية برزخًا بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي، فإذا كانت التعبيرات الحقيقية – وهي الصور الحقيقية والتشبيهية – ذات دلالة واحدة مباشرة مرادة – بدرجة ما – وكانت التعبيرات المجازية ذات مستويين في المعنى؛ الأول منهما غير مراد، والثاني هو المراد، فإن الكناية لها مستويان من المعنى أيضًا، الثاني منهما مراد أيضًا كالمجاز، والأول أيضًا قد يكون مرادًا، كالتعبير الحقيقي، وهذه هي النقطة الفارقة لها عن المجاز.

يعرف السكاكي (ت 626هـ) الكناية بأنها: "ترك التصريح بذكر الشيء، إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك"[1].

ويعرفها الخطيب القزويني بأنها: "لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه"[2]. فعناصر الكناية في التعريفين هي: اللفظ المذكور – معناه الذي يمكن أن يكون مرادًا – المعنى المراد وهو غير مذكور – علاقة اللزوم بين المعنيين، والتي هي الواسطة بينهما. وهناك عناصر مضمرة في التعريف هي:

قصد المتكلم أو إرادته للمعنى الثاني – حركة عقل المتلقي المنتقلة إلى المعنى الذي قصده المتكلم – القرائن الدالة على إرادة المعنى الثاني.

ويلاحظ أن علاقة اللزوم بين المعنيين تتسع لتشمل العلاقات اللزومية العقلية أو

=

الفيض على جوانب الإناء ناشئ عن امتلائه"، ثم قال بعدها: "ويحتمل أنه أسند الفيض إلى الأعين على سبيل المبالغة في البكاء؛ لما كانت تفاض فيها جُعلت الفائضة بأنفسها على سبيل المجاز والمبالغة". انظر: أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت 745هـ): تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى 1413هـ = 1993م، ج4، ص 7، فعلى التفسير الأول هو مجاز مرسل، وعلى الثاني مجاز في الإسناد.

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 219.

(2) الخطيب القزويني (ت 739): تلخيص المفتاح، في بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ج3، ص 150.

العرفية أو البيانية أو غيرها، دون علاقة المشابهة التي تجمع طرفي التشبيه والاستعارة(*)[1].

هذا اللزوم بمعناه الواسع عبر عنه قدامة بن جعفر بمصطلح "الإرداف"، الذي جعله من نعوت اللفظ والمعنى، وعرفه بأنه: "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك؛ بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"[2]. وعبر عنه ابن رشيق بمصطلح "التتبيع"، وقال: "وقوم يسمونه التجاوز، وهو أن يريد الشاعر ذكر شيء، فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة عليه"[3].

وتختلف الصورة في الكناية عن الصورة المجازية – بالإضافة إلى المعنى المراد – في أن المدلول المباشر للعبارة في المجاز لا يستقيم في النفس والعقل إلا على أساس من التأويل، بينما المعنى المباشر للعبارة في الكناية يستقيم في النفس والعقل[4]. وواضح من هذين الفارقين بين الكناية والمجاز أن الثاني منهما – وهو عدم استقامة المعنى المباشر للعبارة في المجاز في النفس والعقل – هو سبب الفارق الأول، وهو عدم إرادة هذا المدلول المباشر للعبارة.

أما الفارق بين الصورة في الكناية والصورة الحقيقية، فبالرغم من التقائهما في وجود مستويين من المعنى كما سبقت الإشارة، وأن كليهما يوافق النفس والعقل، فإن الفارق بينهما يكمن في درجة الاهتمام بهذا المعنى، فالكناية تكون درجة التركيز والاهتمام على معنى المعنى،

(*) هناك لازمان عند المناطقة: اللازم الأعم، وهو ما لا يلزم من تصور الملزوم فيه تصور اللازم، مثل تصور الشمس، لا يلزم عنه تصور الحرارة؛ لأن الحرارة ليست من الشمس فقط؛ بل لها مصادر أخرى، واللازم الأخص هو: ما يلزم من تصور الملزوم فيه تصور اللازم، مثل تصور الإنسان، يلزم عنه تصور الناطقية أو الكتابة، ويبدو أن العلاقات اللزومية في الكناية هي من قبيل اللازم الأعم؛ لأنه أكثر اتساعًا، ويناسب اتساع مجال القول وخواطر النفس.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 419، والعلاقات اللزومية العقلية مثل طول النجاد، الذي هو لازم لطول القامة، وبعد مهوى القرط الذي هو لازم طول العنق، واللزومية العرفية مثل كثرة الرماد التي هي لازم الكرم، أما اللزومية البيانية فهي التي يكون فيها تخييل، مثل طلوع الجبال، الذي هو لازم تحمل المشاق والجد البالغ.

(2) أبو الفرج، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 178.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 313.

(4) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 375، ود. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 210.

مع حضور المعنى الأول، بعكس الصورة الحقيقية التي يرتكز الاهتمام أو قصد المتكلم واستقبال المتلقي على المعنى الأول، مع حضور معنى المعنى تابعًا له.

وربما كان وجود عنصر الحركة والتخييل في الصورة الحقيقية وراء هذا التركيز على المعنى الأول فيها، وجعله بؤرة الاهتمام، بينما الكناية ليس فيها شيء جديد ولا صورة غريبة؛ بل هي "واقع مألوف التقط منه الشاعر حالة من أحواله، قادرة على بعث الفكرة وإحضارها؛ لأنها جزء منها"[1].

تتعدد اعتبارات تصنيف الكناية إلى أربعة:

- **من جهة المكني عنه:** تنقسم به الكناية إلى: كناية عن صفة – كناية عن موصوف – كناية عن نسبة.
- **من جهة التركيب النحوي:** مفردة – مركبة.
- **من جهة المعنى الثاني ودرجة قربه من المعنى الأول:** قريبة – بعيدة.
- **من جهة التركيب البياني:** وهو الاعتبار الذي اختارته الدراسة لتصنيف طرق بناء الكناية طبقًا له، وعليه تتنوع طرق بناء الكناية إلى:

أ- الكناية المفردة:

وهي كنايات يغلب أن تكون عن صفة، وتتشكل نحويًّا من جملة تامة، مثل قول طرفة بن العبد:

60- وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي[2]

جملة "قام عودي" كناية عن لحظة موته وخروج روحه؛ إذ يغادره من كان يعوده. وهذا اللزوم عرفي؛ إذ يجتمع القوم عند المريض، حتى إذا قضى انفضوا عنه ليهيأ للدفن.

ومن الكنايات المفردة أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته:

(1) محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 374.
(2) الهاشمي، ج1، ص 439.

54- وَقَد آنَسَت مِنّا قُضَاعَةُ كَالِئًا فَأَضحَوا بِبُصرَى يَعصِرونَ الصَّنوبرا[1]

قوله: "يَعصِرونَ الصَنوبرا": الانشغال بأعمال المعاش الذي هو لازم عن لزوم الشعور بالأمن والأمان[2]، وهو لزوم عرف وتقاليد. والصنوبر وهو ثمر شجر الأرز.

ومن كناياته في هذه المشوبة أيضًا:

60- أَرَحنا مَعدًّا مِن شَراحيلَ بَعدَما أَرَاها مَعَ الصُبحِ الكَواكِبَ مُظهِرا[3]

فالكناية في قوله: "أَرَاها مَعَ الصُبحِ الكَواكِبَ" كناية عن حرمانهم النوم؛ لما كان يقض مضاجعهم من غاراته عليهم وتنكيله بهم، فيظلون ساهرين حتى الصباح، مشاهدين كواكبه؛ تخوفًا من مفاجأته لهم بالإغارة، وهذه الكناية من حالات المجتمع القبلي القديم، لكنها رحلت عبر الزمن، حتى اقتربت من كناية العامة عن ذلك الآن.

ب- الكناية المتعددة:

وهي تتابع للكنايات في العبارة دون أن يتداخل تركيبها، مثل قول دريد بن الصمة في منتقاته:

22- كَميشُ الإِزارِ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ صَبورٌ عَلى العَزاءِ طَلاعُ أَنجُدِ[4]

هنا ثلاث كنايات متتابعة: "كَميشُ إِزارِ - خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ - طَلاعُ أَنجُدِ" وكلها أوصاف حقيقية يمكن أن تكون مرادة، لكن لها معنى آخر تصب فيه هو مراد الشاعر. فالتعبير الأول كناية عن كثرة الحروب التي يخوضها؛ إذ تقصير الإزار "محمود عند شدة الحرب" [5]. والتعبير الثاني "خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ" كناية عن جده الدائم وتهيئه للشدائد. والتعبير الثالث: "طَلاعُ أَنجُد" كناية عن ركوبه صعاب الأمور، وتقحمه الشدائد.

---

(1) الهاشمي: ج2، ص 783، الكالئ: الحافظ والحامي، يعصرون: يستغلون، انظر هامش 4، ن ص.

(2) انظر: القاموس المحيط، ج2، ص 75، 171.

(3) الهاشمي، ج2، ص 784، مظهرًا: معانًا، من قولهم: أظهره الله عليه أي أعانه، انظر هامش 3 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 592، كميش إزار: قصيره أو محسره، العزاء: الأمر الشديد، أنجد: جمع نجد، وهو ما ارتفع وغلظ من الأرض، أو الطريق في الجبل. انظر: هامش 5 ن ص.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 592.

ويلاحظ على هذه الكنايات الثلاث المتتابعة تجانسها من جهة التركيب النحوي؛ إذ هي جميعًا أخبار للمبتدأ المقدر "هو"، ومن جهة الدلالة؛ إذ هي جميعًا تصب في معنى الشجاعة والجرأة، وإن اختلفت صور هذا المعنى وتجلياته الدلالية، ومما يعمق الإحساس بالتجانس في هذه الكنايات حسن تقسيمها على شطري البيت؛ مما يمنحه تجانسًا موسيقيًّا أيضًا.

ويلاحظ أن الصور التي ترسمها الكنايتان الأوليان صور مألوفة في البيئة العربية مستمدة من تقاليد الحرب والنجدة فيها، أما الكناية الثالثة فإن فيها تخييلًا يصور صعاب الأمور وعظائمها أن تدركها قوى الرجال بالأنجد، وهي الأماكن المرتفعة الوعرة المسير. فالواسطة بين المعنيين في هذه الكناية واسطة بيانية أو لزوم بياني، بعكس الواسطة في الأوليين؛ لأنها من اللزوم العرفي. ويلاحظ أخيرًا أنها جميعًا كنايات عن صفة.

ومن الكنايات المفردة عن الصفة أيضًا قول دريد بن الصمة في منتقاته:

- تَراهُ خَميصَ البَطنِ وَالزادُ حاضِرٌ عَتيدٌ وَيَغدو في القَميصِ المُقَدَّدِ[1]

وقوله: "وَيَغدو في القَميصِ المُقَدَّدِ" كناية عن كثرة المحتاجين الذين يتزاحمون عليه لقضاء حاجاتهم، وتخرق القميص من كنايات العرب عن هذا المعنى، وهي من الكنايات البعيدة؛ لأن الانتقال من تخرق القميص إلى الكريم ليس مباشرًا، بل بواسطتين، فالكرم يلزم عنه كثرة المحتاجين المتزاحمين عليه، التي يلزم عنها تجاذبهم إياه، كلهم يريد أن يكون أول من تقضى حاجته. ثم هذا التجاذب ينتج عنه تخرق القميص، وفي هذه الكناية لمح من معنى التواضع وخفض الجناح لهؤلاء العفاة، حتى إنهم يتجاذبونه بحاجاتهم.

جاء في تحرير التحبير لابن أبي الإصبع في تحليله لبيتين لليلى الأخيلة فيها مثل هذه الكناية قوله: "ويحمل تخريق القميص إما على كثرة المطالبين أو على ما قدمناه من الرضا بأدنى العيش"[2].

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 594، والبيت رواية في نسخة كوبريلي، أثبتها الهاشمي بعد هامش3.

(2) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 399.

وبيتا ليلى الأخيلية:

ومُخَرَّقٌ عَنْهُ القَمِيصُ تَخالُهُ بين البُيُوتِ مِنَ الحياءِ سَقِيما

=

ج- الكناية المركبة مع المجاز:

وهذه الكنايات يكون موضع الاهتمام فيها ليس المجاز وما فيه من تخييل، رغم تأثيره في قوة المعنى؛ بل معنى المعنى الذي هو مقصود الكناية.

من نماذج هذه الكنايات الكناية المركبة مع الاستعارة، مثل قول دريد بن الصمة في رواية زائدة للبيت:

صَبا ما صَبا حَتّى عَلا الشَيبُ رَأسَهُ فَلَمّا عَلاهُ قالَ لِلباطِلِ ابعُدِ[1]

فقوله: "قالَ لِلباطِلِ: ابعَدِ" كناية عن إقلاعه عن الباطل وانصرافه إلى الجد والرشد. وهذا هو المعنى المراد. لكن الشاعر ساقه سوق الاستعارة بجعل الباطل مخاطبًا عاقلًا يتوجه

= حتّى إذا رُفِعَ اللِّواءُ رَأَيْتَهُ تَحْتَ اللِّواءِ على الجيوش زَعيما

وذكر ص 398 أن البيت يتضمن وصف الممدوح بالصبر على أذى أرباب الحوائج والرضا من العيش بأدنى ملبس وأدنى عيش مع القدرة التي دلت عليها بقولها: حتّى إذا رَفَعَ اللّواءَ ...

وقد أورد د. أبو موسى تحليل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن رشيق لهذه الكناية في بيت ليلى، وهم جميعًا يرونها كناية عن الجود، واعترض على هذا التحليل بقوله: "وأما الكناية بتخريق القميص عن الجود فإنها ليست كذلك، وكيف يكون جوادًا من تجذبه العفاة فتخرق قميصه لتنتزع منه ما في يده". ويرى أن تخريق القميص كناية عن عظم المناكب – كما أضاف ابن رشيق – وأنه يناسب البيت الذي بعده الذي يشير إلى فروسيته، وأنه أخو حرب وزعيم لواء، وهذا لا يتفرع على وصفه بالكرم، وإنما يتفرع على وصفه بقوة البناء وتمام الخلق. التصوير البياني، ص 395-396.

ومثل هذا الاعتراض أورده ابن أبي الإصبع رواية عن البعض أيضًا: "قالوا: لا يحتاج إلى أن يجذب لقضاء الحوائج حتى ينخرق قميصه إلا متقاعد عن الحوائج". تحرير التحبير، ص 398.

ولست أرى هذا المعنى سائغًا لهذه الكناية، لا في بيت ليلى ولا في بيت دريد؛ لأن تخريق القميص الناتج عن عظم المناكب وقوة البدن لا يكون إلا عن قُلٍّ وضيق، وهو معنى ذم لا مدح، كما أن علاقة البيت الثاني بالبيت الأول عند ليلى ليس هو التفرع عنه؛ بل التقابل معه دلاليًّا؛ إذ المعنى أن هذا الذي تراه مخرق القميص في قضاء حاجات العفاة، سقيمًا من فرط حيائه هو هو الذي تراه قائدًا في الحرب جلدًا في القتال، ونفس هذا التقابل نجده في بيت دريد بين "خميص البطن"، و"الزاد حاضر"، و"عتيد"، و"يغدو في القميص المقدد".

ومن ناحية أخرى، فإن جذب العفاة له – الذي ينتج عنه تخرق قميصه – ليس لانتزاع ما في يده إذ هو يقبضه عنهم؛ بل لكثرتهم وتزاحمهم عليه، وهو معنى معروف مشاهد.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 594، هامش 3.

إليه بالقول. هذا التخييل في الاستعارة صب على الكناية قوة في معناها تؤكد معنى الانصراف الكامل عن اللهو.

ومن الكناية التي داخلتها الاستعارة الكنايات عن الموصوف، وهي طريقة ظاهرة من طرق بناء الكناية في الجمهرة. وتأتي هذه الكنايات بأوصاف "أخ" و"أب" و"بنو"، وجميعًا تفيد قوة اتصاف المكني عنه بالصفة المضافة إلى هذا الاسم.

من أمثلتها قول طرفة بن العبد في سمطه:

57- رَأَيتُ بَني غَبراءَ لا يُنكِرونَني وَلا أَهلُ هَذاكَ الطِرافِ المُمَدَّدِ[1]

قوله: "بَني غَبراءَ" كناية عن الفقراء والأضياف[2]. وقد داخلت بناءها الاستعارة؛ إذ شبه التصاق هؤلاء الفقراء بالأرض – لفقدانهم ما يفترشونها به ربما – بالتصاق الأبناء بأمهم وتعلقهم بها، فهم بنوها كما هؤلاء.

ومثله قول مالك بن العجلان في مذهبته:

12- نَحْنُ بَنُو الحَرْبِ حِينَ تَشْتَجِرُ الـ حَرْبُ، إذا ما يَهَابُهَا الكُشُفُ

13- أَبْنَاءُ حَرْبِ الحُرُوبِ، حرضنا أَبْكَارُها والعوَانُ والشُّرُفُ[3]

فقوله "بنو الحرب" و"أَبْنَاءُ حَرْبِ الحُرُوبِ" كناية عن المقتالين الشجعان، أي قومه. والبنوة للحرب ولحرب الحروب في الكنايتين، وهي معنى الاستعارة، وما فيها من تخييل فيهما، تقوي معنى الشجاعة في الكنايتين؛ لأنها تعني ملازمتهم لخوض الحروب، ولعظائم الحروب، ملازمة الأبناء لآبائهم أو أمهاتهم؛ مما أكسبهم حنكة وخبرة زادت من شجاعتهم فيها.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 438، الغبراء: الأرض، الطراف: بناء من أدام، أي من جلد يتخذه المياسير، الممدود: الذي مدَّ بالأطناب. انظر: هامش 4، 6 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 438. وفي القاموس المحيط، ج2، ص 102: "بنو غبراء: الفقراء أو الغرباء المجتمعون للشراب بلا تعارف".

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 639، أبكار الحروب: أي التي لم تشتعل من قبل، العوان: التي قوتل فيها مرة بعد مرة، الشرف: القديمة، والعوان: النصف بين المسنة والبكر، والشرف: جمع شارف وهي المسنة. انظر: هامش 3 ن ص.

ومن هذه الكنايات أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته، واصفًا كيف افتراسُ الذئب الجؤذر ولد القرة الوحشية:

20- فَباتَ يُذَكِّيهِ بِغَيرِ حَدِيدَةٍ أَخُو قَنَصٍ يُمسِي ويُصبحُ مُقفِرا[1]

وقول ذي الرمة في ملحمته واصفا نفسه وقد زاره خيال مي:

27- أخا تَنائِفَ أَغفى عِندَ ساهِمَةٍ بِأَخلَقِ الدَفِّ مِن تَصديرِها جُلَبُ[2]

فالتعبيران: "أَخُو قَنَصٍ" و"أخا تَنائِفَ" كنايتان عن موصوف؛ الأولى عن الذئب والثانية عن الشاعر نفسه، وكلاهما تصور قوة اتصاف المكني عنه بالصفة؛ الأول كثير القنص، والثاني كثير الرحلة في التنائف، أي الصحاري. هذه القوة في الوصف أضفاها التخييل الذي أحدثته الاستعارة في التعبير؛ إذ شبهت ملازمة الذئب لصيده لأنه كثيرًا ما يصيد، وملازمة الشاعر للتنائف لأنه كثيرًا ما يرتحل فيها - بالأخوة التي تقتضي الملازمة بين الأخوين، حتى لا يكادان يفترقان. وموضع الاهتمام في هذه التعبيرات جميعًا ليس البناء الاستعاري للصورة؛ بل معنى المعنى فيها، والذي سبق إلى الذهن من الكناية نفسها، ثم أضافت الاستعارة إليه مزيد قوة وتأكيد.

يلاحظ على نمط الكناية في نصوص الجمهرة ثلاث ملاحظات عامة:

الأولى: ارتباط الكناية، سواء في عناصرها المكونة لها أو في معنى المعنى فيها بالبيئة العربية، بزمانها ومكوناتها المادية والمعنوية - من قيم وأعراف وتقاليد - ومن ثم يحتاج الوصول إلى معنى المعنى فيها "إلى معرفة دقيقة بأحوال القوم وطريقة تصورهم للأشياء"[3]. هذه المعرفة التي هي أداة ضرورية من أدوات الدارس لهذا الشعر العربي القديم، لا تقف عند حد معرفة ما يسمى "بمناسبة القصيدة"

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 777، والقنص محركة: المصيد. انظر: القاموس المحيط، ج2، ص 327،

(2) السابق، ص 947، وأخلق الدف من تصديرها: أي الموضع الأملس الذي ذهب وبره من صدرها، وجلب: بقايا الجرح التي غطتها قشرة غليظة، ومن تصديرها: أي مما يشد على صدرها من سيور ونحوه، والجملة نعت لـ "ساهمة" وهي الناقة الضامرة. انظر: هامش 3 ن ص.

(3) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 396، وانظر: ص 446-447.

على أهميته في بعض القصائد؛ إذ هو يضيء أول الطريق إلى معانيها، ولا تقف عند حد الجانب "المعلوماتي" عن هذه البيئة التي تمثل سياقًا خارجيًّا لهذا الإبداع الشعري؛ بل ينبغي أن تتعمق لتشكل جزءًا من وعي الناقد العربي المعاصر بهذا السياق في مختلف مكوناته؛ حتى يتسنى له التقاط هذه الوسائط والعلاقات التي تشج المعاني في الكناية، وغيرها من الصور البيانية، بوشائج تغمض حتى على بعض النابهين من النقاد. وأرى أن دراسة تستقرئ كنايات الشعر العربي محللة مكوناتها البيئية ومعانيها الأول والثواني وطرق الانتقال الذهني من هذه إلى تلك، سواء أقلت الوسائط بينها أم كثرت، وكيفية التقاط الشعراء للمناسبات بين المعاني الأول والثواني – سوف تسهم في بناء تصور صحيح عن هذه البيئة العربية، بكل ثرائها المادي والمعنوي، وعن واحدة من كيفيات الإبداع لهذا العقل العربي. وعن هذه الكيفية الأخيرة يمكن الانطلاق مما كتبه البلاغيون والنقاد العرب القدامى عن أنواع الإشارة وأنواع الكناية، من حيث درجة القرب والبعد بين المعنيين، فهذه التقسيمات ومصطلحاتها – من تورية وكناية وإيماء ورمز وتلويح ... إلخ – يمكن البناء عليها في بيان كيفية وقوع الشعراء على المناسبات بين المعاني[1].

وقد أشار د. أبو موسى إلى أن عبد القاهر "فتح باب النظر في هذه الأحوال الداخلية [أحوال المعاني الأول التي ينتقل الإدراك منها إلى المعاني الثواني]، وكيفية التقاط المعاني من أمثال هذه الأساليب"[2]. وعبد القاهر لم يستوف القول – بطبيعة الحال – في كل كنايات الشعر العربي، ولا رصد كل كيفيات انتقال الذهن من المعاني الأول إلى الثواني؛ بل بقيت هذه المهام ملقاة على عاتق الأجيال التالية، تستكمل ما فتح هو فيه باب النظر.

(1) انظر هذه التقسيمات والمصطلحات: السكاكي: مفتاح العلوم، ص 224–225، وابن رشيق: العمدة، ج1، ص 302–314.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني ص 394.

الثانية: باستقراء صور الكناية في نصوص الجمهرة المختارة للتحليل، تبين أن هناك كثيرًا من التعبيرات الحقيقية – غير الكناية – فيها مستويان من المعنى، مستوى أول هو معنى العبارة المذكور، ومستوى ثان غير مذكور. لكن العلاقة بين المعنيين ليست علاقة لزوم، كما في الكناية؛ بل هي علاقة تبعية، كما في الصور الحقيقية. لكن هذه التعبيرات ليست أيضًا صورًا حقيقية؛ لافتقادها عناصر الحركة والتخييل الذي تتميز به الصور الحقيقية.

من نماذج هذه التعبيرات قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

6- فَعَلا فُرُوعُ الأيْهُقانِ، وَأَطْفَلَتْ بِالجَلْهَتَينِ ظِباؤُها وَنَعَامُها

7- والوحشُ سَاكِنَةٌ على أطلائِها عُوذًا، تَأَجَّلُ بالفَضاءِ بِهَامُهَا[1]

فمعنى الأبيات أن ديار محبوبته قد نبتت فيها أشجار الأيهقان، وتكاثرت على جانبي الوادي قرب هذه الديار الظباء والنعام. كما سكنتها البقر والظباء، واطمأنت بها، فسارعت صغارها تسير قطيعًا قطيعًا دون أن يهيجها أحد. فالمعنى التبعي لهذه المعاني هو طول هجران أهل هذه الديار لها، حتى تناسلت بها الوحش وعلت الأشجار.

ومثل الأبيات 57-62 التي وراءها معنى أنه أخو ملذات وبذخ ومتعة، والأبيات من 63-69 التي وراءها معنى شجاعته وحفاظه وقيامه بحماية قومه، والأبيات 73-77 ووراءها معنى كرمه وقت البرد والحاجة[2].

ومن هذه التعبيرات قول قيس بن الخطيم في مذهبته:

33- أَصَابَ صَرِيحَ القَوْمِ غَرْبُ سُيُوفِنَا وَغَادَرْنَ أَبْنَاءَ الإِماءِ الحَوَاطِبِ[3]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 350-351. الجلهتان: جانبا الوادي، عوذ: جمع عائذ، وهي التي يعوذ بها صغارها، الإجْل: القطيع، البهام: الصغار، انظر ن ص.

(2) انظر: الهاشمي: السابق، ج1، ص 371-379.

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 652.

فالمعنى وراء هذا المعنى المباشر للبيت هو أنهم أشراف كرام، لا يقتلون إلا الأشراف الكرام.

ومثل قول نابغة بن جعدة في مشوبته يصف فرسه:

36- وكانَ أَمَامَ القَوْمِ مِنْهُمْ طَليعةٌ فأوفَى يَفاعًا من بعيد، فبشّرا

37- ونهْنَهْتُه حَتّى لَبست مُفاضَةً مُضاعَفةً كالنِّهي رِيحَ فأمطرا[1]

فوراء هذه الأوصاف في الفرس معنى حدة بصره وشدة اندفاعه وقوة حماسته لخوض غمار القتال.

ومثلها قول ذي الرمة في ملحمته واصفًا الصائد المتربص بسهامه بحمر الوحش:

55- كَانَتْ إذا وَقعَتْ أَمْثَالُهُنّ له فَبَعْضُهُنّ عَنِ الآلاف مُنْشَعِبُ[2]

وراء معنى البيت معنى شدة رمي هذا الصائد وقوة تسديده وإصابته، وأنه لا يخطئ رميته أبدًا.

هذه المعاني الثواني التي تثرى بها التعبيرات الشعرية وراء معانيها المباشرة، وهي تعبيرات حقيقية تشير إلى عدة حقائق:

أ- أن لغة الشعر، حتى في مستوى التعبير الحقيقي لغة متشحة بوشاح الفن، والذي آيته أن يتحرك ذهن المتلقي خطوة أو أكثر بعيدًا عن المعنى المباشر، وأن هذه السمة جوهرية في شعر الجمهرة.

ب- بناء على هذه الحقيقة يمكن رصد التفاوت الفني في اللغة الشعرية، في مستواها التصويري من الأدنى إلى الأعلى على النحو التالي:

التعبيرات الحقيقية – الصورة الحقيقية – التشبيه (ومنه التشبيه التمثيلي) – الكناية –

(1) السابق، ص 780-781. طليعة: [أي المستطلع لقومه]، أوفى: أتى، يفاعًا: الأرض المشرفة أو الجبل، نهنهته: كففته، مفاضة: الدرع الواسعة، النهى: الغدير، ريح: أصابته ريح. انظر: هامش5، ص 780، وهامش 1 ص 781.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص 952.

المجاز المرسل – الاستعارة – التمثيل.

وهذا التراتب في مستويات الفنية يؤكد مبدأ التفاوت الذي ينبتُّ في تضاعيف علم البلاغة، مشكلًا مبدأ من مبادئها العامة.

ج- يمكن القول: إن هذه التعبيرات الحقيقية تمثل النسيج الأول الذي ترسم عليه بقية خطوط الصور البيانية والشعرية بتنويعات ألوانها (طرق بنائها)، ومواضع توزيعاتها، أو – بتعبير آخر – هي الأرضية التي تُقام عليها كل الأبنية التصويرية في النص، سواء الجزئية البيانية أو الكلية الشعرية.

الثالثة: تتشابه بعض الكنايات في معانيها الثواني المرادة، في حين تختلف معانيها الأول نتيجة الاختلاف في طرق الصياغة؛ مما يقتضي تحليل الفروق بين هذه الصور، وبيان أثر فروق الصيغة والسياق في اختلاف المعاني رغم تشابهها في المعنى المراد.

وسوف يأتي تفصيل هذه الفروق في المبحث الثاني من هذا الفصل.

2- خصائص بناء الصور:

تجانس الصور في النص (*):

تتعدد عناصر تجانس الصور في النص الشعري إلى تجانس في نمط الصور وفي طريقة بنائها البياني والنحوي، وفي موقعها من البيت ومن النص، وفي دلالاتها. ويكون التجانس بين الصور في أحد هذه العناصر أو في بعضها مرتبطًا بأصل المعنى في النص؛ ومن ثم يكون تجليًا من تجليات إحكام بناء النص الشعري.

سأكتفي بتحليل تجانس الصور في نموذج واحد هو سمط الأعشى ميمون بن قيس؛

(*) استمددت هذه الفكرة من المراجع التالية:

- سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص 46-47.

- د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، دار جامعة الخرطوم للنشر، 1993. ج1، 2، 3، ج3 ص352.

- د. محمد محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية 1408هـ = 1988م، ص 12، 20-21، والتصوير البياني ص54.

للتدليل على هذه الخاصية من خصائص بناء الصور في النص الشعري.

يبلغ عدد أبيات سمط الأعشى مائة بيت، جاء عدد الصور فيها 36 صورة تقريبًا، جاءت متنوعة بين نمط التشبيه (16 صورة في الأبيات: 9 -14-15-25-27 حتى 32-34-39-40-47-49-52-66-77-91-94-96 متنوعة بين التشبيه الصريح والتشبيه الضمني والصورة الشعرية المبنية على التشبيه)، والمجاز (15 صورة في الأبيات: 12-16-18-33، فيه صورتان – 36-38-45-54-65-69، فيه صورتان – 70-71-38، متنوعة بين الاستعارة التصريحية والمكنية والتمثيلية)، والكناية (5 صور في: 44-72-76-79-99). وقد تجانست هذه الصور في معظمها تجانسًا دلاليًّا؛ إذ رفدت معنى القوة والسرعة والاقتدار المقترن بالعدل والرفق، الذي هو أصل المعنى في النص، الذي مدح به الأعشى الأسود بن المنذر؛ ليستعطفه أن يهبه أسرى وسبايا قومه بني سعد بن ضبيعة، الذين استباحهم الأسود مع من استباح من قبيلتي أسد وذبيان[1]. من دلائل هذا التجانس ما يلي:

أ- تجانس دلالة القوة في المشبه به في الصور:

فقد عقدت الصورة البيانية الأولى في النص أول خيط من خيوط التجانس الدلالي مع بقية الصور، وهو قوله؛ واصفًا العوائق التي تقف دون وصوله إلى محبوبته:

9- وَقَليبٍ أَجْنٍ كَأَنَّ مِنَ الري ـشِ بِأَرجائِهِ سُقوطُ نِصالِ[2]

فالنصال المتناثرة في أرجاء القليب – والتي شبه بها الريش الذي هو بقايا افتراسات الطيور – هي

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 321، هامش 1.

(2) الهاشمي: السابق، ج1، ص 324. القليب: البئر غير المطوية، أجن: متغير، نصال: سهام. انظر هامش 3 ن ص. وقد جاء تشكيل "سقوط" عند الهاشمي بالفتح؛ باعتباره اسم كأن مؤخرًا، وليس صحيحًا؛ لأن المقصود بالإخبار به في الجملة هو "سقوط نصال"، وهو المشبه به، فلا يكون إلا مضمومًا، أما توجيه "من الريش" فهو أن "من" زائدة و"ريش" مجرور لفظًا منصوب محلًّا؛ إذ المعنى: كأن الريشَ بأرجائه سقوط نصال، فيستقيم المعنى المراد من التشبيه، وقد أورد د. محمود الرضواني في تحقيقه للديوان رواية عن أبي عبيدة برفع "سقوط". انظر: الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل: ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل، تحقيق د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعة الأولى 2010، ج1 ص100.

نتيجة قتال شديد، كثرت فيها السهام المتساقطة. وهذه إشارة مبكرة في أول النص في فصل دلالي غزلي إلى القوة التي يصف بها الشاعر الأسود بن المنذر؛ ليستعطفه.

ثم تتابع القوة في المشبه به في صورتين تصفان الناقة التي ارتحل عليها الشاعر، وقد اقتربت الدلالة خطوة أخرى في اتجاه مركز الدلالة، وهو مدح الأسود بكل أوصاف القوة:

18- وَعَسيرٍ أَدماءَ حادِرَةِ العَي نِ، خَنوفٍ عَيرانَةٍ شِمْلالِ

25- مَرِحَت حُرَّةٌ كَقَنطَرَةِ الرو مِيِّ تَفْري الهَجيرَ بِالإِرقالِ[1]

فالاستعارة التصريحية في "عيرانة" تشبهها بحمار الوحش في سرعته وقوته ونشاطه، ثم زادت الألف والنون على "عيرة"، وهي مؤنث "العيرْ"؛ لتزيد وجه الشبه في الناقة ظهورًا. ثم تشبيهها في البيت التالي بقنطرة الرومي لأن جسورهم معروفة بقوة بنائها وإحكامه.

ثم تقترب الدلالة خطوة أوسع نحو مركز النص بمزيد من الكثافة التصويرية، وبمزيد من التجانس، في الصورة الشعرية المبنية على التشبيه، التي تشبه الناقة بحمار الوحش في مزيد من وجوه الشبه بعد القوة والسرعة. يقول:

27- عَنتَريسٍ تَعدو إِذا حُرِّك السَو طُ كَعَدْوِ المُصَلْصِلِ الجَوّالِ

28- لاحَهُ الصَيفُ والطِّرادُ وَإِشفا قٌ عَلى صَعْدَةٍ كَقَوسِ الضَّالِ

29- مُلْمِعٌ، والهُ الفُؤادِ إِلى جَحْ شٍ فَلاهُ عَنها فَبِئسَ الفالي

30- ذو أَذاةٍ عَلى الخَليطِ، خَبيثُ الـ ـنَفسِ، يَرمي عَدوَّه بِالنُّسالِ

31- غادَرَ الجَحشَ في الغُبارِ وَعادا هـا حَثيثًا لِصَوَّلَةِ الأَدحالِ

32- ذاكَ شَبَّهتُ ناقَتي عَن يَمينِ الرَّ عْنِ بَعدَ الكَلالِ وَالإِعمالِ[2]

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 326، 329. العسير: الناقة التي لم يحمل عليها، أدماء: بيضاء، حادرة العين: نظَّارة (قوية النظر)، خنوف: تضرب برأسها من النشاط، عيرانة: تشبه العير أي حمار الوحش. انظر ص 326 هامش 7. مرحت: نشطت، حرة: كريمة، قنطرة الرومي: جسر يبنيه الروم، الإرقال: ضرب من السير، تفري: تقطع. انظر: ص 329، هامش 3.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 330-331. عنتريس: الصلبة الشديدة، المصلصل: كثير النهاق وهو صوت يخرجه من جوفه حادًا خفيًّا [الديوان، ص 108]. لاحه: أضمره، ص عدة: الأتان شبهها بالصعدة، وهي القناة أو العود، =

هذه الصورة لحمار الوحش بكل تفاصيلها؛ قوة البدن والحركة والصوت، والإشفاق على الحرم، والقدرة على المغالبة، والحفاظ والرعاية .. ترسم صورة موازية لصورة الأسود بن المنذر، تكتسب ملامح تقترب من الملامح الأولى وتنتسج ببعض خيوطها:

39 – وجـــوادٌ، فأنـــت أجـــودُ مـــن سيـــ ـــلٍ تـــداعى مـــن مُـــسبِلٍ هطَّـــال

40- وشـــجاعٌ فأنـــتَ أشـــجعُ مـــن ليـــ ـــثٍ عزيـــزٍ، ذي كَـــرَّةٍ وصـــيال

44- أَنـتَ خَـيرٌ مِـن أَلـفِ أَلـفٍ مِـنَ القَـو مِ إذا مـــا كَبَـــتْ وُجـــوهُ الرِجـــالِ

45- وَوَفـــاءٌ، إذا أَجَـــرْتَ، فَـــمَا غُـــرَّ تْ حِبَـــالٌ وَصَـــلْتَهَا بِحِبَـــالِ

49- يَهَـــبُ الجِلّـــةَ الجَراجِـــرَ كَالبُـــسـ ـــتانِ، تَحْنُـــو لـــدَرْدَقٍ الأطفـــالِ

65- ربَّ رِفـــدٍ هَرَقْتُـــهُ، ذَلـــكَ اليَـــو مَ، وَأَسْرَى مـــن مَعْـــشَرٍ ضـــلّالِ[1]

66- وَشُـــيُوخٍ حَرْبَـــى بِـــشَطّ أَرِيـــكٍ وَنِـــساءٍ كَـــأَنّهُنّ الـــسَّعالي

69- رُبَّ حَـــيٍ سَـــقَيْتَهُم جُـــرَعَ المَـــوْ ت وحـــيٍ سَـــقَيْتَهمْ بِـــسِجالِ

=

العود، الضال: السدر البري، ملمع: أشرق ضرعها للحمل، جحش: ولدها، فلاه: فصله وفطمه، الخليط: المخالط، وهو الحمار الذي يدنو منه، النسال: الوبر والشعر المتساقط [لكن المعنى هنا: الضمور وقلة اللحم، جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 58، فخذ ناسلة قليلة اللحم، والمعنى: يُضمر عدوه، وهو الحمار الذي دنا منه، من كثرة عراكه معه، هذا هو الأنسب ليلائم النعوت السابقة عليه في البيت. وإلا كانت رواية الديوان "يرمي مراغه" أنسب، والمراغ حيث يتمرغ إذ يسقط شعره، ويكون ذلك في أشهر الربيع حين يبدأ سمنه. انظر الديوان، ص 110- 111]. عاداها: صرفها وجاراها في العَدْو، الأدحال: أماكن تضيق صدورها وتتسع قعائرها [الديوان، ص 111]، الصولة: الوثبة، الرعن: أنف الجبل، الإعمال: شدة السير. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 330، هامش 1، 2، 3، 4، وص 331، هامش 1، 2.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 333، 335، 338، 339. الكرة: المرة، من الكر وهو الرجوع، الصيال: المواثبة، كبت: سقطت، وتغيرت من الفزع، غرت: كسرت وخدعت [قطعت]، الحبل: العهد والذمة، الجلة: العظام والمسانّ، الجراجر: كثيرة الهدير، والقطعة العظيمة من الإبل والضخام والكرام منها، كالبستان: كنخل البستان، تحنو: تعطف، دردق: الأطفال وصغار الإبل، الرفد: القدح العظيم، ضلال: استضلوا ويئسوا من أنفسهم، حربى: جمع حَريب، وهو المأخوذ ماله، السعالي: الغيلان، السجال: جمع سَجْل، وهو الدلو المليء بالماء. انظر ص 333 هامش 2، 6، 7، وص 335 هامش 1، وص 338 هامش 6، وص 339 هامش 522.

فالعطاء والوفاء والقسط خيوط تقترب في النفس من خيوط الإشفاق والرعاية والحفاظ، والقوة والشجاعة والمغالبة والبطش بالخصوم نساءً ودماءً ومالا، خيوط أشد اقترابًا من خيوط القوة والسرعة ومجالدة المعتدين في الصورة الأولى.

ثم يلاحظ هذا التجانس الخفي بين صورة الأتان الذي أخذ الحمارَ الإشفاقُ عليها من شدة الظمأ والحفاظ عليها من اقتراب حمار آخر، وبين صورة النساء المشبهات بالغيلان من شدة ضرهن وسوء حالهن، وكلتاهما تشير - من طرف خفي - إلى نساء قومه السبايا عند الأسود بن المنذر. ثم يلاحظ التجانس بين وله فؤاد الأتان على ولدها الذي خلفته وراءها في الغبار لتطيع أمر حمارها الوحشي بالإسراع إلى موارد الماء، وبين النوق الضخام التي يهبها الأسود بن المنذر، وهي نوق تعطف على صغارها. وفي كلتا الصورتين استثارة لمعاني الإشفاق على السبايا من بؤس حالهن، ومن حرمانهن من أولادهن.

ب- تجانس أنماط الصور:

يلاحظ على أنماط الصور في النص أنها تكون في مستوى الحقيقة أو بين الحقيقة والمجاز في الغرض الأول، وهو غرض التغزل، بفصوله الدلالية الثلاثة؛ الوقوف على الأطلال (1-5)، ووصف الطريق للمحبوبة (6-9)، ووصف المحبوبة (10-17)، وفي الغرض الأخير وهو وصف أيام الشباب بصبواته (78-83) ورحلات الصيد فيه (84-100)، فقد جاءت الصور على نمط التشبيه بالأداة غالبًا وعلى نمط الكناية (10 صور في الأول و6 صور في الأخير)، في حين جاء غرض الاستعطاف أو المديح وقد اضمحلت فيه أدوات التشبيه (عدا الأبيات 35-49-50-66؛ إذ هي جميعًا صور تشبيهية بالأداة)؛ لترتقى الصور على مدارج البيان من التشبيه البليغ والتشبيه الضمني (في الأبيات 39-40-77)، والكناية (في الأبيات 44-72)، وكلاهما بلا أداة؛ مما يعني تقليص المسافة بين المشبه والمشبه به، إلى الاستعارة، ثم التمثيل في باقي الصور في هذا الغرض؛ مما يعني التكثيف البياني لمعاني هذا الغرض الدلالي.

ج- تجانس البناء النحوي:

يلاحظ على البناء النحوي للصور في النص أنه بناء مقتضب، أي لا يتجاوز الجملة أو بعض الجملة الواحدة، دون أن يمتد إلى ما فوقه لعناصر إطالة مفردة أو جمل، باستثناء 9 صور فقط (الأبيات 38-39-40-45، وهي التي طالت فقط من الصور في غرض المديح، والبيت 94 في وصف سرعة فرس الصيد).

أما بقية الصور فيتراوح تركيبها بين الجملة والجزء من الجملة، مثل الجار والمجرور أو النعت المفرد والمفعول المطلق واللفظ المفرد والمضاف، هذا الاقتضاب في البناء النحوي يتبعه اقتضاب في تشكيل الصورة البيانية، فعلى سبيل المثال: الصورة البيانية في قوله:

38- فَرْعُ مجد يَهْتَزُّ في غُصُنِ المَجْ دِ، غَزيرُ النَّدى شديدُ المِحالِ[1]

وهي استعارة مكنية، شبه المجد الممتد في أصل الممدوح بشجرة باسقة لها غصون وفروع، الممدوح فرع من غصن منها. وتشبيه مجد الممدوح بفرع هو أصل الصورة، لكنه زادها بيانًا بالامتداد النحوي بنعت "فرع" بجملة "يهتز في غصن المجد"، وهذا الامتداد النحوي هو الصورة اللفظية لترشيح الاستعارة، التي جعلت الممدوح أوغل في صفة المجد المرادة من الصورة. ومثل هذا الامتداد جاء في الصورة الشعرية التي سبق تحليلها. أما قوله في الاستعارة التمثيلية:

70- وَلَقَدْ شَبَّتِ الحُرُوبُ، فَمَا غُمِّرْ تَ منها، إذْ قَلَّصَتْ عَنْ حِيالِ[2]

فقد استعار حمل الناقة بعد طول حيالها لاشتداد الحرب وبلوغها عنفوان شرها. وقد جاء هذا المعنى في جملة نحوية واحدة "قلصت عن حيال" في هذا المعنى المقتضب، دون امتداد بالدلالة البيانية لأبعد من هذا.

والنص بعدُ في حاجة إلى رصد مزيد من ألوان التجانس الدلالي والنحوي والبياني بين مكوناته.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 332. المحال: العقوبة والمكر والقوة، انظر هامش 7 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 340. غمرت: وُجدت غمرًا، أي الذي لم يجرب الأمور، قلصت: شمرت، أي لقحت، حيال: من حالت الناقة إذا لم تحمل. انظر هامش 1 ن ص.

وتجدر الإشارة في ختام هذا المبحث إلى أمرين:

الأول: من خصائص بناء الصورة أيضًا ما اتسم به بناء الصور الشعرية الحقيقية والتشبيهية من تضافر بنائها مع بناء الجملة الطويلة، ومع بناء الأغراض والفصول الدلالية في النصوص التي وردت فيها. وسوف يتم تناول هاتين السمتين معًا في مبحث أبنية الدلالات؛ بيانًا لتضافر العناصر الثلاثة معًا، واختصارًا لعدم التكرار.

الثاني: عدم وجود نسق عام لبناء الصور البيانية الجزئية في نصوص الجمهرة، كوجود علاقة مطردة مثلًا بين استخدام نمط معين من أنماط الصور أو نوع معين من أنواعها، وبين دلالة معينة، أو وقوعها في مواقع معينة في النص، أو بنائها بناءً نحويًّا معينًا.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

أ- تتسع حدود "الصورة" إلى أبعد من حدودها التي استقرت عليها في علم البلاغة – أنها التشبيه والمجاز والكناية بمفاهيمها الاصطلاحية المعروفة – لتتناول الصورة الحقيقية، ويلاحظ أن التنظير البلاغي العربي القديم للصورة لم يتناول الصورة الحقيقية، ولم يعلل جماليات التعبير بها، وهذه مسألة ينبغي تنميتها وتطويرها.

ب- تتعدد اعتبارات تصنيف الصور إلى اعتبارين؛ الأول: التصنيف باعتبار المعنى المراد من اللفظ المستعمل – الحقيقة أو المجاز – فتنقسم الصور إلى: التشبيه، وهو المراد بلفظه المعنى الحقيقي، والمجاز، وهو المراد بلفظه المعنى غير المذكور، ثم الكناية التي اختلفوا في تصنيفها هي من الحقيقة أو المجاز.

تنقسم الصور بناء على هذا التصنيف من حيث وجود مستويين للمعنى إلى نوعين: أولهما: له مستويان: مستوى أول هو معنى اللفظ المذكور وهو غير مراد، ومستوى آخر وراء هذا المعنى، هو المعنى المراد. هذا النوع يضم: صور المجاز (الاستعارة – الاستعارة التمثيلية – المجاز المرسل) والكناية. والآخر: له مستويان أيضا، لكن الأول منهما معنى أصلي والآخر تبعي، ويكون في: الصورة التشبيهية وفي الصورة الحقيقية. الاعتبار الأخير: التصنيف باعتبار

نوع العلاقة بين عنصري أو عناصر الصورة، وتنقسم أنواع هذه العلاقة إلى ثلاثة: علاقة المشابهة: في التشبيه والاستعارة والتمثيل. علاقة اللزوم: في الكناية. علاقة الملابسة: في المجاز المرسل.

أما الصورة الحقيقية، سواء أكانت في لفظ مفرد أم مركب أم في مشهد أم لوحة، فإنها تفتقد للعلاقة؛ لافتقادها وجود طرفين أو أطراف للصورة، وما يقتضيه ذلك من علاقة؛ لأنها نقل محض، ليس فيه إلحاق ولا إطلاق، ولكن هناك معنى تبعي لمعناها.

ج- نمط الكناية في نصوص الجمهرة يتسم بثلاث سمات:

الأولى: ارتباط الكناية - سواء في عناصرها المكونة لها أو في معنى المعنى فيها - بالبيئة العربية بزمانها ومكوناتها المادية والمعنوية؛ من قيم وأعراف وتقاليد.

الثانية: هناك كثير من التعبيرات الحقيقية – غير الكناية – فيها مستويان من المعنى، مستوى أول هو معنى العبارة المذكور، ومستوى ثان غير مذكور. لكن العلاقة بين المعنيين ليست علاقة لزوم، كما في الكناية؛ بل هي علاقة تبعية، كما في الصور الحقيقية. لكن هذه التعبيرات ليست أيضًا صورًا حقيقية؛ لافتقادها عناصر الحركة والتخييل التي تتميز بها الصور الحقيقية.

هذه المعاني الثواني التي تثرى بها التعبيرات الشعرية وراء معانيها المباشرة، وهي تعبيرات حقيقية تشير إلى عدة حقائق:

- أن لغة الشعر، حتى في مستوى التعبير الحقيقي لغة متشحة بوشاح الفن، والذي آيته أن يتحرك ذهن المتلقي خطوة أو أكثر بعيدًا عن المعنى المباشر، وأن هذه السمة جوهرية في شعر الجمهرة.
- بناء على هذه الحقيقة، يمكن رصد التفاوت الفني في اللغة الشعرية، في مستواها التصويري من الأدنى إلى الأعلى على النحو التالي: التعبيرات الحقيقية – الصورة الحقيقية – التشبيه (ومنه التشبيه التمثيلي) – الكناية – المجاز المرسل – الاستعارة – التمثيل.

وهذا التراتب في مستويات الفنية يؤكد مبدأ التفاوت الذي ينبتُّ في تضاعيف علم البلاغة، مشكلًا مبدأ من مبادئها العامة.

- يمكن القول: إن هذه التعبيرات الحقيقية تمثل النسيج الأول الذي ترسم عليه بقية خطوط الصور البيانية والشعرية بتنويعات ألوانها (طرق بنائها) ومواضع توزيعاتها، أو – بتعبير آخر – هي الأرضية التي تُقام عليها كل الأبنية التصويرية في النص، سواء الجزئية البيانية أو الكلية الشعرية.

الثالثة: تشابه بعض الكنايات في معانيها الثواني المرادة، في حين تختلف معانيها الأول؛ نتيجة الاختلاف في طرق الصياغة؛ مما يقتضي تحليل الفروق بين هذه الصور، وبيان أثر فروق الصيغة والسياق في اختلاف المعاني، رغم تشابهها في المعنى المراد.

د- تجانس الصور في النص من خصائص بناء الصور في نصوص الجمهرة. وتتعدد عناصر تجانس الصور في النص الشعري إلى تجانس في نمط الصور، وفي طريقة بنائها البياني والنحوي، وفي موقعها من البيت ومن النص، وفي دلالاتها. ويكون التجانس بين الصور في أحد هذه العناصر أو في بعضها مرتبطًا بأصل المعنى في النص، ومن ثم يكون تجليًا من تجليات إحكام بناء النص الشعري.

وقد اكتفت الدراسة بتحليل تجانس الصور في نموذج واحد، هو سمط الأعشى ميمون بن قيس؛ للتدليل على هذه الخاصية من خصائص بناء الصور في النص الشعري. وقد لاحظت أن التجانس في صور هذا النص يقع في: تجانس دلالة القوة في المشبه به في الصور – تجانس أنماط الصور – تجانس البناء النحوي.

***

المبحث الثاني
الفروق بين الصور

يتناول هذا المبحث ثلاث مسائل رئيسة:

1- أصل فكرة الفروق بين الصور: ويستمدها المبحث من:

أ- الأصل الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين.

ب- الأصل الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

2- النماذج التطبيقية:

2-1 الفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد.

2-2 الفروق بين طرق بناء الصور ذات المعنى الواحد داخل النمط الواحد:

أ- الفروق بين تشبيهات غزارة البكاء.

ب- الفروق بين صور الثيران المشبهات بها المتعددة:

1- موضوع الصورة.

2- مقدمات الصراع وذروته ونهايته.

3 - بناء الصورة.

ج- الفروق بين صور الكنايات عن شدة الخوف.

3- حدود تطبيقات الفكرة في الشعر العربي: ويشمل:

أ- فروق طرق البناء والمعنى.

ب- فروق الأنماط التصويرية.

ج - فروق المذاهب التصويرية عند الشعراء.

د- فروق التصوير في العصور الإبداعية.

1- أصل فكرة الفروق بين الصور:

تعددت أنماط الصور، وتنوعت طرق بنائها في نصوص الجمهرة على النحو الذي جاء تفصيله في المبحث الأول من هذا الفصل. وكان هذا التعدد في الأنماط والتنوع في طرق البناء يقع أحيانًا في معان متشابهة أو متقاربة. من هذه المعاني:

سرعة الفرس في الحرب – وصف السراب – الطاعمون من طعام الممدوح أو المفتخر في الشتاء – وصف الطريق الذي سلكه الشاعر في رحلته – وصف الطريق الذي سلكته الظعن الراحلة – وصف الظعن الراحلة – شدة برد ريح الشمال – صوت الرياح – جمال وجه المرأة – حسن نسج الدروع – ارتفاع الفرس – صفة الندامى في مجلس الشراب – شدة الحر – التهديد باقتراب الحرب المهلكة – الكف عن اللهو والهوى – وصف الدمع المنسكب من العين – وصف الميسر والقداح والرقيب.

وتأتي أهمية دراسة الفروق بين الصور التي تناولت معاني متشابهة من كونها تبين فروق طرق البناء؛ ومن ثم الفروق الدلالية الجزئية الناتجة عن فروق البناء، ثم الفروق الدلالية الناتجة عن اختلاف السياقات التي وردت فيها هذه الصور، والتي ترتبط بسياق النص كله وأصل المعنى فيه. وهذه الطرق في بناء الصور وما يترتب عليها من فروق دلالية هي مجال التفاوت، ومضمار السبق بين الشعراء؛ ومن ثم فإن طريقة تحليل الفروق بين الصور تقف عند العناصر التالية:

- فروق الصياغة النحوية أو فروق النظم.
- الدلالة الجزئية وعلاقتها بأصل المعنى.

وتستند هذه الفكرة في تحليل الفروق بين الصور إلى أصلين نظريين:

الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين.

الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

1-1 الأصل الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين:

يعرف الخطيب القزويني علم البيان بقوله: "هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[1].

(1) عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج3، ص 3-4.

فعناصر التعريف الذي أورده القزويني هي: المعنى الواحد - التعبير عنه بطرق مختلفة - اختلاف هذه الطرق في وضوح الدلالة على هذا المعنى الواحد.

ويشرح الشيخ عبد المتعال الصعيدي اختلاف الطرق في هذا التعريف بقوله: "واختلاف تلك الطرق في ذلك يكون باعتبار قرب المعنى المجازي وبُعده عن المعنى الحقيقي، وباعتبار اختلاف القرينة المنسوبة في دلالتها على المراد. ومن الاختلاف في طرق الدلالة أن يقال في الكناية عن الجود: "مهزول الفصيل، جبان الكلب، كثير الرماد"، وفي إيراده بطريق التشبيه: "وهو كالبحر في السخاء، أو بحر في السخاء، أو بحر" من غير ذكر وجه التشبيه، وفي إيراده بطريق الاستعارة: "رأيت بحرًا في دارنا، رأيت بحرًا طمَّ بإنعامه جميع الأنام"[1].

ويمكن إيجاز اعتبارات الاختلاف في هذه الطرق التي أوردها الشيخ عبد المتعال الصعيدي في ثلاثة اعتبارات:

الأول: قرب المعنى المجازي أو بعده عن المعنى الحقيقي.

الثاني: نوع القرينة الدالة على المعنى المراد.

الثالث: طريقة بناء الصور المتعددة للمعنى الواحد داخل النمط التصويري الواحد من الكناية أو التشبيه أو الاستعارة، وطرق بنائه في أنماط مختلفة.

وهذا الاعتبار الثالث هو الذي تركز عليه الدراسة في بيان الفروق بين الصور ذات المعنى الواحد.

أما مفهوم المعنى الواحد فسيأتي تفصيله في الفكرة التالية. وأما وضوح الدلالة وخفاؤها فليس هو المدخل أو الاعتبار الذي سيقوم عليه تحليل الفروق بين الصور في هذا المبحث (*)،

(1) السابق، ن ص.

(*) أورد د. شفيع السيد على مسألة الوضوح والخفاء بين الطرق البيانية أنها ترتبط بعوامل كثيرة متشابكة ومعقدة مثل طبيعة وجه الشبه بين طرفي التشبيه وطبيعة الجهة الجامعة بين طرفي الاستعارة وطبيعة العلاقة بين المعنيين في المجاز المرسل والكناية وترتبط لذلك بثقافة المتلقي، وكلها عناصر محل اختلاف ومن ثم يصعب تصنيف هذه الطرق البيانية باعتبار الوضوح والخفاء تصنيفا مطلقا. انظر: التعبير البياني، ص 12-13.

=

وكذلك نوع القرينة الدلالية الدالة على المعنى المراد.

1-2 الأصل الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

يقدم عبد القاهر الجرجاني تفرقة واضحة بين المعنى وصورة المعنى، في سياق تفنيده أوهام القائلين بأن العبارة أو الجملة هي لفظ ومعنى فقط، وأن مفهوم اللفظ الذي يصفه العلماء بالحسن هو جرس الأصوات والحروف ونطق اللسان .. فالجملة أو العبارة عنده لها ثلاثة عناصر: اللفظ: الذي هو نطق اللسان وجرس الأصوات والحروف. والمعنى: وهو الغرض أو جنس المعنى. وصورة المعنى: وهي خاصيته وهيأته وشكله وصفته، أي طريقة صياغته. فالكرم في عبارة: "جبان الكلب – مهزول الفصيل" هو المعنى، والحروف والأصوات المنطوقة في العبارة هي لفظه، أما صورة المعنى، صورة الكرم فهي جبن الكلب وهزال الفصيل. وهذا العنصر الأخير هو الذي كان يقصده العلماء حين كانوا يرجعون الفضيلة والحسن إلى اللفظ من مثل قولهم: "لفظ متمكن غير قلق ولا ناب"، فهم "جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا "اللفظ" وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى"[1]. وفي موضع آخر يقول: "... لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى، وشيئًا طريقه على الجملة العقل دون السمع"[2].

=

ورغم صحة الاعتراض إلا أن وقوفا متأنيا وتحليلا تفصيليا لهذه العناصر، كل على حدة، يمكن أن يخرج لنا برؤية أوضح لقضية الوضوح والخفاء في الصور تربطها بثقافة العصر والمتلقين واختلاف كيفيات الاستقبال، متجاوزة مطلب التحديد الدقيق لدرجات الوضوح والخفاء بين الطرق البيانية نفسها إلى اختلاف الوضوح والخفاء بين الصور في استقبال المعاصرين باعتبار ثقافة العصر والمتلقين وأثر ذلك في كيفيات الاستقبال، ويمكن الانتفاع في هذا بكثير من وقفات البلاغيين عند درجات الفنية – طبقا لمبدأ التفاوت الفني الذي سبقت الإشارة إليه – مثل تصنيف الصور إلى بليغ وأقل بلاغة وغير بليغ، بحسب عدد العناصر المحذوفة من التشبيه، وغيرها من أمثال هذه الوقفات والتصنيفات التي يمكن أن تشكل آليات لتحليل الاستقبال المعاصر للصور في الشعر القديم. انظر: الشيخ أحمد الدمنهوري: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون، ص 82-83، وانظر في كيفية تشكل الاستقبال المعاصر لصور الشعر العربي القديم: د. أبو موسى: التصوير البياني، ص 173-174.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 482.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 486، وانظر ص 481، 484، 487.

ويدلل عبد القاهر على هذه الحقيقة - أن العلماء يقصدون باللفظ صورة المعنى - بدليلين:

أولهما: وصفهم اللفظ بأنه يزين المعنى، وأنه حلي له؛ لأنه إذا كان هذا اللفظ دالًّا على المعنى، فلا يعقل أن يضيف إلى هذا المعنى صفة لم تكن له وهي الزينة والحلي. يقول عبد القاهر: "لو لم يكن من الدليل على أنهم لم يَنْحَلوا اللفظَ الفضيلةَ وهم يريدونه نفسه، وعلى الحقيقة إلا واحد، وهو وصفهم له بأنه يزين المعنى، وأنه حلي له – لكان فيه الكفاية. وذاك أن الألفاظ دالة على المعاني، وليس الدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه. فأما أن يصير الشيء بالدليل، على صفة لم يكن عليها فمما لا يقوم في عقل، ولا يتصور في وهم"[1]. مثال ذلك قولنا: "محمد كريم" و"محمد بحر"؛ فدلالة هذه الألفاظ – الأصوات والحروف ونطق اللسان – على معنى كرم محمد لا تزيد المعنى في الجملة الأولى شيئًا عن معنى كرم محمد، أما في الجملة الثانية فإنها زادت المعنى شيئًا لم يكن في الأولى، وهو هذه "الصورة" لكرم محمد. ومن ثم فإن الوصف بأن اللفظ "زان المعنى وكان حليًّا له" لا يمكن أن ينصرف إلى الجملة الأولى؛ بل لا يطلق إلا على الجملة الثانية.

والآخر: الأوصاف التي ذكرها العلماء للمعنى المأخوذ حين تحدثوا عن الأخذ والسرقة، مثل "إن من أخذ معنى عاريًا فكساه لفظًا من عنده كان أحق به"[2]، و"إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد"، وفي آخر: "أنه أساء وقصّر"[3]؛ لأنه محال أن يكون هناك معنى عار عن اللفظ يدل عليه، ومحال أن يجيء أحد بلفظ من عنده لمعنى من المعاني، ومحال إذا أتى به أن يكون أولى به من صاحبه الذي أخذه منه؛ لأنه لم يحدث في المعنى شيئًا يوجب له هذه الأحقية. ومحال أيضًا أن تكون هناك إجادة وإحسان أو إساءة وتقصير في معنى لم يصنع فيه صاحبه شيئًا، ولا أضاف له من عنده فضيلة[4].

(1) السابق، ص 482، 483.

(2) السابق، ص 483.

(3) السابق، ص 509.

(4) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 483.

فالمقصود من "اللفظ" في كل هذه النصوص هو صورة المعنى، وليس معنى الألفاظ المباشر.

يبني عبد القاهر على هذا الأصل – التفرقة بين المعنى وصورة المعنى – أصلًا من أصوله النقدية، وهو أن المعنى الواحد إذا عبر عنه بصياغتين مختلفتين في المفردات أو في طريقة التركيب، كان في الحقيقة معنيين لا معنى واحدًا (1). وكان يرى في تطبيقاته الواعية لهذا الأصل - كما يصفها د. أبو موسى – "أن الصياغة بأحوالها بناء للفكرة بكل شياتها، فإذا انهدمت الصياغة انهدمت معها هيأة الفكرة وذهب شكلها، وأن المعاني في الأدب إنما تتميز بأشكالها وصورها وخواصها، وليس محض الفكرة مما يشغل به الأديب والشاعر"(2).

وإذا كانت "صورة المعنى" عند عبد القاهر هي هيأته وخاصيته وصياغته فإن "المعنى" الذي يقابلها هو المعنى الغفل الساذج أو الغرض أو جنس المعنى، مثل كرم محمد في تعبير مثل "محمد بحر" و"محمد جبان الكلب" و"رأيت بحرا" ... إلخ. وهو مفهوم "المعنى" المقصود في تعريف علم البيان الذي سبق ذكره، وهو "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"، وإن كان بعض النقاد قد تحفظ على إطلاق كلمة "المعنى" هكذا في التعريف؛ لما تحدثه من لبس وتعارض بين "الوحدة" التي وصف بها "المعنى الواحد"، وبين التعدد في طرق التعبير عن هذا المعنى في الواقع. فالدكتور شفيع السيد يرى أن كلمة "المعنى الواحد" لا بد أن يراد بها "أصل المعنى" أو "الغرض من الكلام"؛ "فهذا ما يسوغ وصفه بالوحدة مع اختلاف الأساليب المعبرة عنه"، ويرى أن هذا الإطلاق لكلمة "المعنى" "فيه كثير من التجني على حساسية الأداء اللغوي والإنكار لخصائصه التعبيرية الدقيقة الفارقة بين أسلوب وأسلوب، والتي يتولد عنها فروق دلالية مهما تكن يسيرة"(3).

والدكتور محمد أبو موسى كذلك يتحفظ عليه بقوله: "إن الطرق المختلفة لا تؤدي إلى معنى

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني: ص 427.
(2) د. أبو موسى: التصوير البياني، ص 430، وانظر: ص 438.
(3) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 11.

واحد، وأنهم حين نصوا على ضرورة أن يكون المعنى واحدًا ليخرج التعدد في المعنى، وأنه ليس مقصودًا، كقولك: رأيت بحرًا ورأيت ليثًا؛ لأنك تريد الكرم والشجاعة، كان عليهم أن ينبهوا إلى أن وحدة المعنى في الطرق المختلفة لا يقبل إلا بتسامح كبير يهدر أهم ما في المعنى من هيأته وصورته وخصائصه، التي هي مقصود الدارس في هذا العلم. نعم يستقيم كلامهم إذا أرادوا بالمعنى الواحد جنسه الذي تدخل فيه الهيئات والأنواع المختلفة، كجنس الخاتم والسوار، من غير مراعاة لما بينها من فروق في الشكل والصورة، وفي هذا ما ترى، وما الذي يبقى لنا من المعاني إذا رجعنا بها إلى هذا الجنس؟!" (1).

وتوجيه فهم "المعنى الواحد" إلى أنه جنس المعنى والغرض ينفي الاعتراضين عليه كليهما، كما ينفي التساؤل الاستنكاري للدكتور أبي موسى "وما الذي سيبقى لنا من المعاني إذا رجعنا بها إلى هذا الجنس؟"؛ لأن الذي سيبقى هو طرق التعبير المختلفة عن المعنى الواحد، وهي عنصر التعريف الأساسي، وقد ذكراه لعلم البيان. وكما قال عبد القاهر مفسرًا قول العلماء: "إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك": "ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات، كالخاتَم والخاتَم والشَّنْف والشَّنْف والسِّوار والسِّوار، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل"(2).

بهذا الأصل النقدي –الصياغتان المختلفتان للمعنى تؤديان معنيين مختلفين– فتح عبد القاهر الباب واسعًا أمام تحليل المعاني المشتركة بين الشعراء، والفروق بين هذه المعاني في صورها وهيآتها وخصائصها مما جاء في "الأخذ والسرقة" في المعاني الشعرية(*). وقد أورد عددًا كبيرًا من هذه

(1) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 441.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 507.

(*) وصف الدكتور محمد أبو موسى هذه المعاني المشتركة التي يتوارد عليها الشعراء، أو التي يرد عليها الشاعر الواحد في شعره أنها "كنز نضع أيدينا عليه"؛ لأن الوعي بالفروق بين الصياغات الشعرية والموازنات بين الشعراء هو الفقه الحقيقي للشعر، جاء ذلك في محاضرته الثالثة عشرة للدراسات العليا بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر الشريف، بتاريخ الاثنين 2009/5/11، وهو كثيرًا ما يقرر هذه الحقيقة في محاضراته وفيما يكتب، ويرى أن الفروق بين هذه المعاني المشتركة ليست فقط في صورة المعنى؛ بل في النمنمات الأسلوبية، كالقصر بإنما وبها وإلا، =

المعاني في قسمين: الأول منهما ما كان المعنى عند الشاعر غفلًا ساذجًا، وعند الآخر أعمل فيه صاحبه صنعته وخياله، والآخر ما كان في كل منهما صنعة وصورة. وقد وقف بالتحليل عند نموذج واحد من هذه النماذج الكثيرة. وسوف يأتي استخلاص لطريقته في تحليل الفروق بين هذه الصور للمعنى الواحد(1).

2- النماذج التطبيقية:

يتسع القول جدًّا لاستيفاء الفروق بين الصور في النماذج المختارة للتحليل في الجمهرة، سواء أكانت الفروق في الأنماط أم في طرق البناء، فضلًا عن بيان الفروق بين مذاهب شعراء الجمهرة في التصوير، ثم بيان فروق التصوير بين عصر الجاهليين وعصر الإسلاميين حتى بني أمية، وكلاهما خارج عن حدود موضوع هذه الدراسة، على أهميته البالغة في بناء وعي نقدي معاصر عميق بالشعر العربي في تلك العصور. لذلك سأكتفي بتحليل بعض نماذج للفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد، ونماذج أخرى للفروق بين طرق البناء داخل النمط الواحد لصور ذات معنى واحد.

2-1 الفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد:

وتضم: صور المرأة ظبية أو بقرة تتناول ثمار الشجر - صور اشتداد ريح الشمال الباردة - صور قلة الخير المنتظر من الأقربين.

أولا: من نماذج صور المرأة ظبية أو بقرة تتناول ثمار الشجر، قول طرفة بن العبد في سمطه:

6- وَفي الحَيِّ أَحوى يَنفُضُ المَردَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

=

ومجيء اسم الإشارة بها التنبيه أو بدونها، التي تحدث فروقًا في الدلالة، وبهذه الفروق تميز أمثال امرئ القيس كما يقول؛ لأن عنده سوانح سنحت في خياله، فأومأ إليها بحالة لغوية عبر بها عن هذه المعاني. وانظر له: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، مكتبة وهبة، ط 1، 1426هـ = 2005 م، ص 8-11. و: من أسرار التعبير القرآني، دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، 1416هـ = 1996م، ص 26.

(1) انظر هذه النماذج في: دلائل الإعجاز، ص 484، 486، 489، 510.

7- خَـــذولٌ تُراعـــي رَبرَبًـــا بِخَميلَـــةٍ تَنـــاوَلُ أَطـــرافَ البَريـــرِ وَتَرتَـــدي[1]

ويقول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

35- فَيـا لَيـتَ شِـعري هَـل تَغَيَّرَتِ الرَّحـا رحـا الحـرب أَم أضـحت بِفَلـجٍ كَـما هِيـا

36- إِذا القـــوم حَلَّوهـــا جَميعًـــا وَأنزلـــوا بِهـــا بَقَـــرًا حُـــمَّ العُيـــونِ سَـــواجِيا

37- رَعَـــينَ وَقَـــد كـــانَ الظَّـــلامُ يُجِنُّهـــا يَـسُفْنَ الخُزامـى نورهـا وَالأَقاحِيـا[2]

ويقول ذو الرمة في ملحمته:

13- بَرّاقَـــةُ الجيـــدِ وَاللَبّـــاتِ واضِـــحَةٌ كَأَنَّهـــا ظَبيَـــةٌ أَفـــضى بِهـــا لَبَـــبُ

14- بَـينَ النَهـارِ وَبَـينَ اللَيـلِ مِـن عَقَـدٍ عَـلى جَوانِبِـهِ الأَسـباطُ وَالهُـدَبُ[3]

تختلف هذه الصور البيانية الثلاثة ذات المعنى الواحد فيما بينها في عدة فروق، مترتبة على اختلافها في أصل المعنى في النصوص التي وردت فيها: فعند طرفة بن العبد أصل المعنى – كما سبق القول – هو الدفاع عن النفس ضد قيم المجتمع المخالفة لقيمه، وبيان الكمال في قيمه ورؤيته؛ ومن ثم تصوير الكمال في كل عناصر هذه الرؤية، ومنها المحبوبة. أما أصل المعنى في مرثية مالك بن الريب فهو إطافة النفس إطافتها الأخيرة بكل الوجود الذي عرفه؛ شخوصه ومعانيه وقيمه وذكرياته، قبل أن تغمض عيناه إغماضتها الأخيرة. ومن عناصر هذا الوجود النسوة اللاتي حل بهن الجيش موضع (الفلج) في طريق البصرة إلى الكوفة[4]. وأصل

(1) انظر: الهاشمي، ج1، ص 421-422. أحوى: أسود العينين، ينفض المرد: يمد عنقه ليتناول ثمر الأراك فيسقط عليه، مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد: لبس واحدًا فوق الآخر، شادن: صغير السن، خذول: افترقت وتأخرت عن صواحبها، الربرب: أولاد البقرة، الخميلة: رملة فيها نبت، البرير: ثمر الأراك، ترتدي: تتهدل عليها أوراق الشجر. انظر: هامش 1، ص 421، وهامش 1، ص 422.

(2) انظر: السابق، ص 764.

(3) انظر: السابق، ج2، ص 944. براقة: بيضاء، الجيد: العنق، اللبات: جمع لَبَّة، وهي الصدر وما حوله، أفضى: دفع بها إلى الفضاء، اللبب: ما استرق من الرمل، العِقد: جمع عَقِدَة: وهو ما يعقد [يتراكم] من الرمل بعضه على بعض، الهدب: ما تدلى من أغصان الشجر. انظر هامش 5، 6 ن ص.

(4) انظر: الهاشمي: الجمهرة: ج2، ص 764، هامش 2، وفي رواية للبيت: "رحا المثل"، وهو موضع بفلج كما ذكر =

وأصل المعنى في قصيدة ذي الرمة هو التشبيب بمي، والتشوق الغالب لرؤيتها. هذا الأصل تدور حوله كل دلالات القصيدة وأقسامها الكبرى، من مفتتحها الذي يصف دمعه الغزير شوقًا إليها، إلى وصف أطلال ديارها، ثم وصف ملامح جمالها، ثم خيالها الزائر، ثم وصف سرعة ناقته التي يرحل إليها عليها، والذي يشغل الأبيات من 27-126 من القصيدة، أي معظمها.

هذه الفروق في أصل المعنى بين النصوص الثلاثة ترتبت عليها عدة فروق في الدلالات الجزئية، وهي:

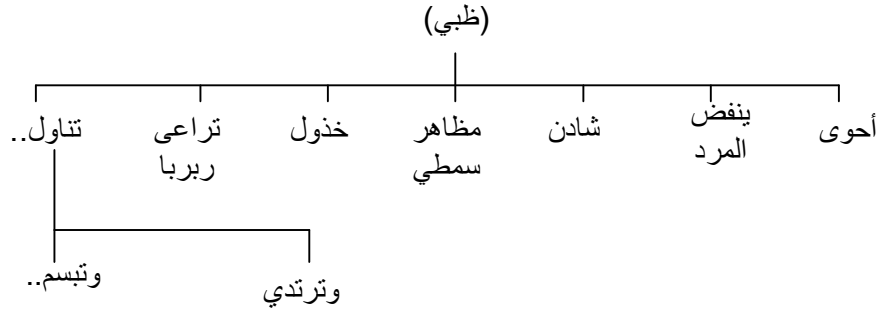
أ- الصورتان عند طرفة بن العبد ومالك بن الريب بنيتا على الاستعارة، وعند ذي الرمة بنيت على التشبيه. أما عند طرفة فقد جاءت الصورة على نمط الاستعارة التي يتحول فيها المشبه عن جنسه إلى جنس آخر، هو جنس المشبه به، فكانت المرأة "ظبية"؛ تحقيقًا للكمال في الصفة الذي صوره طرفة في كل عناصر قصيدته كما سبق، وأما مالك فقد كانت استعارته البقر للنساء لتحقيق المبالغة في التشبيه، لكن التشبيه الذي تحوم حول المشبه به فيه، وهو "البقر" صورة البقرة المسبوعة التي يخترمها الموت الذي اخترمه، وأطاف ببصره صورةَ هؤلاء النسوة في هذه اللحظة، وربما لهذا السبب أيضًا جعل المشبه به هو "البقرة" لا "الظبي"، كما في صورتي طرفة وذي الرمة، الذي لا تحيط به إلا دلالات الجمال دون دلالات الافتراس والموت. على خلاف صورة ذي الرمة التي بنيت على التشبيه؛ لتوكيد معنى الصورة، وهو بياض مي ونصاعتها، وأنها تشبه الظبية في بياضها ونصاعتها، دون المبالغة في تصوير هذا البياض.

ب- ومن الفروق هذا الاستقصاء لملامح الجمال في حركة الظبي وهيئته ونظرته وعينيه وجيده وفمه في صورة طرفة. ومعنى هذه النعوت: أن هذا الظبي في شفتيه سمرة، يمد عنقه لتناول ثمر الأراك، فيسقط عليه ورقه صغير السن، يزين جيده قلادتان من

=

البغدادي، وقوله: "رحا الحرب"، وهو حومته، كما جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 335. يرجح المعنى المذكور أن الجيش حل بهذا الموضع، وهو الفلج.

لؤلؤ وزبرجد؛ إحداهما على الأخرى، وهي بقرة منفردة ترعى أولادها بخميلة، تعطو لتطال ما بعد عنها من أغصان الشجر، فتتهدل عليها هذه الأغصان. وقد امتد التركيب النحوي للجملة بعدة نعوت للمنعوت المحذوف "ظبي" على النحو التالي:

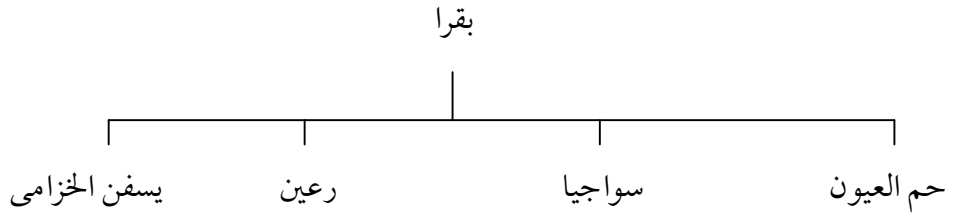


فهذه النعوت السبعة تستقصي ملامح الجمال في هذا الظبي من كافة جوانبه(*). سواء أكانت هذه النعوت تعود على لفظ "الظبي" – كما في النعوت الثلاثة الأولى والثلاثة الأخيرة، ثم المعطوف على النعت الأخير "وترتدي" – أم كانت تعود على ذات المحبوبة، كما في النعت الرابع "مظاهر سمطي ..."، والمعطوف الثاني "وتبسم". ويلاحظ هذا الخروج مرتين عن حيز الاستعارة الدلالي التخييلي بالوصف الحقيقي في "مظاهر سمطي ..."، والذي يبدو متناقضًا مع الاستعارة، وهو تحويل جنس المشبه وإدخاله في جنس المشبه به، ولعل هذه المراوحة بين الخيال والحقيقة للتذكير بأن هذا الظبي هو إنسان بلغ الكمال في الجمال، فيرتفع التناقض ويتسق المعنى بذلك مع أصل المعنى في النص(**).

أما بقر مالك بن الريب فقد جاءت استعارته للنساء وصفًا لملامح ثلاثة من ملامح جمال هؤلاء النسوة، جمال عيونهن السود الفواتر، وجمال أجيادهن، وبيان نعمتهن في جملة امتدت بأربعة نعوت على النحو التالي:

(*) سواء اعتبرت "خذول" نعتًا متعددًا أو مقطوعًا مستأنفًا في جملة هي "خذول".

(**) إلا إذا كان للظبي في الواقع طوق حول عنقه من لون مختلف مثل الحمامة، فيكون النعت "مظاهر سمطي ..." داخلًا في حيز الاستعارة، وهذا يقتضي رؤية ظبي حقيقي من تلك الظباء التي كانت تعمر أرض جزيرة العرب في تلك الأزمان.



لكن يلاحظ على هذه الأوصاف أنها غير متلاحمة في مشهد واحد، كأوصاف طرفة التي غلبت عليها أوصاف الحركة (ينفض – تراعي – تناول – ترتدي)، أما هنا فإن نعتين من النعوت الأربعة خال من هذه الحركة "حم العيون – سواجيا"؛ ليناسب حال السكون المفضي إلى الموت التي كان عليها الشاعر، والتي كانت حال تذكر لصورة أقرب إلى الثبات في ذاكرته، لا حال وصف لصورة حية مفعمة بالحركة والحياة، كما عند طرفة.

ومما يؤكد هذا الفارق في الحالين أن صورة مالك جاءت بالمشبه به صريحًا بشخصه؛ ليمثله أمام عينيه قبل أن تغيبا عن الوجود، أو يغيب عنها هذا الوجود بعناصره الماثلة في ذاكرته، بينما جاءت صورة طرفة بصفات المشبه به دون ذكره – النعت "أحوى" دون منعوته "ظبي" – لتنتقل مباشرة إلى أوصافه الحية المتحركة.

أما صورة ذي الرمة فإنها لا تستقصي أوصاف الجمال في المحبوبة؛ بل تصف ملمحًا واحدًا منه، هو بياض ونصاعة جيدها، فيشبهها بظبية خرجت إلى كثيب مرتفع من الرمل في وقت انصرام النهار ودخول الليل، وقد رعت حتى امتلأت، فبدا لينها وبياضها في هذه الحال وهذا الوقت أفضل ما يكون. هذا الوصف لملمح واحد من ملامح الجمال امتد به تركيب الجملة بنعت واحد للظبية "أفضى بها لبب"، ثم مكملات لهذه الجملة النعت، مقتصرًا على اللون وهيئة الامتلاء والشبع فيها، دون حركتها وهي تعطو الشجر.

وإن كانت هذه الصورة التشبيهية نفسها جاءت في سياق من الوصف المتتبع لملامح جمال المحبوبة، شغلت الأبيات من 11 – 21، بما يتناسب وتشوقه لهذه المحبوبة.

ج- من الفروق بين هذه الصور أيضًا عنصرا الزمان والمكان في كلٍّ، واللذان يمثلان فروقًا في الدلالات بين الصورتين، ففي صورة طرفة الظبي في الحي وفي الخميلة،

مشاهد في حركاته ولفتاته وأرديته، أي في وضح النهار، وفي صورة ذي الرمة الظبية أشرفت على الكثيب "في وقت انصرام آخر النهار ودخول أول الليل، وهذا أحسن ما ترى فيه الأشياء جميعًا من كل شيء"(1). وهي مشرفة على رمل معقود بعضه على بعض، تدلت على جوانبه أغصان الشجر وأهدابه، وهو "كل ورق لين يعرُضُ ... مثل ورق الطرفاء والأثل والأرطي"(2). فكلا الصورتين فيه من طيب المكان ووضوح الرؤية وتجلي النهار ما يناسب حال التشبيب والتشوق وبهجة النفس بذلك، أما صورة مالك بن الريب فإنها محاطة بظلال الموت الذي يتسرب إلى عينيه. فالبقر أنزلوا "فلج"؛ حيث كانت رحا حرب تدور، وفي الفعل ما فيه من معنى الاضطرار للمكان لا الاختيار، على عكس ظبية طرفة التي تتحرك بحرية، تنفض وتراعي وتتناول، وعلى عكس ظبية ذي الرمة التي "أفضى بها"، أي خرجت إلى الفضاء الحر الآمن. والبقر ترعى في الظلام وتسوف، أي تشم الخزامى والأقاحي "وقد كان الظلام يجنها"، فأي مرعى وأي نسم وأي جمال وأي نعمة تبهج النفس، وكلها محجوبة بحجب الظلام؟

ثانيًا: من نماذج الفروق بين الأنماط في معنى **صور اشتداد ريح الشمال الباردة:** تمثيل لبيد بن ربيعة واستعارة المسيب بن علس، وكلاهما يصور اشتداد هبوب ريح الشمال الباردة "وكانت العرب تكرهها لبرودتها وذهابها بالغيم والحيا والخصب بزعمهم، وهي عندهم الشامية. ولم تزل العرب تتمادح بالإنفاق والكرم إذا هبت هذه الريح"(3). يقول لبيد بن ربيعة:

(1) الهاشمي: الجمهرة: ج2، ص 944، هامش 6.

(2) السابق، ن ص.

(3) السيد محمود شكرى الآلوسى: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج3، ص 360.

ويعلل المرزوقي شدة برودة هذه الريح بأنها "تأتي من بلاد الشمس عنها غائبة؛ فهي تبرد من قبل أن تبلغ إلينا، وتمر أيضًا بثلوج كثيرة". انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت 421هـ): الأزمنة والأمكنة، طبعه وخرج آياته خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ = 1996م، ص 321.

61- وَغَـداةِ ريـحٍ قَـد وَزَعـتُ وقِـرَّةٍ إِذ أَصـبَحَت بِيَـدِ الـشَمالِ زِمامُهـا

62- بـصَبوحِ صـافِيَةٍ وَجَـذبِ كَرينَـةٍ بِمُـوَتَّرٍ تَأتالُـهُ إِبهامُهـا(1)

ويقول المسيب بن علس:

11- وَإِذا الـشَمالُ حَـدَت قَلائِـصَها رَتْكًـا فَلَـيسَ لِمالِـكٍ مِثـلُ

12- لِلـضَيفِ وَالجـارِ الجنيـب وَلِلـ طِفـلِ التَريـكِ كَأَنَّـهُ رَألُ(2)

فالصورتان البيانيتان: التمثيل في "إذ أصبحت بيد الشمال زمامها"، والاستعارة في التمثيل "وَإِذا الشَمالُ حَدَت قَلائِصَها رتكا"، تلتقيان في عنصر المشبه، ثم تفترقان في عدة أمور:

أ- فلازم المشبه به في استعارة المسيب حسي مشاهد، وهو الحداء أو السَّوق، ووجه الشبه أيضًا مشاهد حسي، وهو قوة الحركة بتأثير قوة الدفع أو السوق، سواء أكانت "القلائص" بمعناها اللغوي، وهو النوق، أم بمعنى مجازي مستعار، وهو الشدائد. أما الاستعارة التمثيلية عند لبيد فإن لازم المشبه به وإن كان حسيًّا - وهو اليد المستعارة من الإنسان - فإن دلالة هذه اليد دلالة عقلية، وهي القدرة على التصريف والتحكم في حركة الريح.

ب- وهذا الفارق في طبيعة وجه الشبه في الصورتين يناسب دلالة كل صورة، وأصل المعنى الذي تُستمد منه هذه الدلالة. فأصل المعنى في سمط لبيد هو عدم الإبقاء على خلة وعلاقة لا تستقيم له؛ أنفة وكبرياء، ثم تدور دلالات القصيدة على صور هذه الأنفة والكبرياء وكرم النفس والمحتد. ومن هذه الصور: تمتعه باللهو والشراب والقيان، غير مبال بسطوة الريح وشدة البرد؛ فهو مالك لأمره، قاض مباهجه، يصرف الأحوال ولا تصرفه.

(1) السابق، ج1، ص 372-373. القرة: البرد، وزعت: كففت، الصبوح: شرب الغداة، الصافية: الخمر، الكرينة: المغنية: الموثر: العود، تأتاله: تصلحه. انظر: ص 372- 373، وهامش 1، ص 373.

(2) السابق، ج1، ص 550. حدت: أعجلت، الرتك: سير النعام، الجنيب: الغريب، التريك: الذي يخرج من البيض، الرأل: ولد النعام. انظر: ص 550 وهامش 2، 3 ن ص.

أما صورة المسيب – وهي صورة الحادي الذي يسوق قلائصه مسرعة – فارتباطها بأصل المعنى في النص في معنى الكثرة والوفرة والزيادة والغنى والرفاه، الذي يمتد في عروق القصيدة كلها، في دلالاتها وصورها، ناسجًا غرضها، وهو مدح كرم مالك القشيري. يتجلى هذا العطاء السابغ للممدوح في صيغة الجمع "القلائص"، وهي صيغة يستخدمها الشاعر في كل صور العطاء الواسع للممدوح، التي صورها في عدة صور تشبيهية في النص، وفي هذا التخييل المصاحب لمعنى الاستعارة، وهو أن ريح الشمال تسوق القلائص مسرعة، لا من شدتها وبرودتها فقط؛ بل هي تسوقها للذبح للضيفان وللجيران وللصغار الجياع، وكأنها تعين الممدوح على كرمه، أو كأنها تشاركه هذا الكرم.

ثالثًا: من نماذج صور قلة الخير المنتظر من الأقربين: قول طرفة بن العبد في سمطه، واصفًا محاولته الدائمة التقرب من ابن عمه، ونفور هذا الدائم منه، ولومه الدائم إياه بلا سبب:

77- وَأَيأَسَني مِن كُلِّ خَيرٍ طَلَبتُهُ كَأَنّا وَضَعناهُ إِلى رَسمِ مُلحَدِ[1]

وقال مالك بن العجلان في مذهبته:

5- وما يقال الذي يقال لهم إلا لقوم عقابهم صلف[2]

المعنى في البيتين هو قلة الخير المرجو ممن توجه عليه الخطاب، وهو في بيت طرفة ابن عمه مالك، وفي بيت مالك بن العجلان مواليه من بني الحارث بن الخزرج، وقد جاءت صورتا هذا المعنى مختلفتين في البيتين على النحو التالي:

– نمط الصورة في بيت طرفة هو التشبيه؛ شبه يأسه الكامل من خير ابن عمه مالك، وكان

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 443. الرسم: الحجارة التي على القبر، ملحد ولحد بمعنى واحد. انظر: هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 638. العقاب: بكسر العين: جمع عُقبة: وهي شيء من المرق، يرده مستعير القدر إذا ردها، وبضم العين: من معانيه: مسيل الماء إلى الحوض، والصلف: الطعام القليل النماء والبركة والذي لا طعم له، والإناء الصلف: قليل الأخذ للماء، والسحاب الصلف: كثير الرعد قليل الماء. انظر: القاموس المحيط، ج1، ص 110-111، مادة (ص ل ف)، ج3، ص 168، مادة (ع ق ب).

طرفة قد سأله أن يعينه في طلب إبل معبد أخي طرفة التي ضلت، فلامه مالك أنه أضلها، ثم جاء يبحث عنها [1]، باليأس من الميت الذي وسد لحده، فرجاء الخير والنفع منقطع منه. وقد جاءت الصورة التشبيهية توكيدًا للمعنى في الشطر الأول. وتفهم دلالة الانقطاع الكامل للنفع من كلمة "كل" في الشطر الأول، ومن دلالة الموت الذي يلزم عنه هذا الانقطاع عقلًا وواقعًا في الشطر الثاني.

و"الكمال" في الصفة معنى يسري في أوصال قصيدة طرفة كلها، ناسجًا أصل المعنى فيها، وهو بيان فلسفته "الوجودية"، أو رؤيته للحياة التي تخالف رؤية المجتمع حوله؛ ومن ثم يراها هذا المجتمع خروجًا على قيمه وتقاليده، يستحق طرفة اللوم عليها والإبعاد. في إطار مصادمة رؤيته لرؤية المجتمع يحاول إثبات صحة رؤيته بعرضها في صورة "الكمال" الذي يسم كل عناصر هذه الرؤية؛ بل ويسم كل عناصر الوجود الذي يراه حوله؛ محبوبته وناقته وأخلاقه ولهوه، وعلاقاته بذوي قرباه وقيمه. فكمال الصفة في هذه الصورة متسق مع كماله الإنساني الذي تجسده القصيدة، وهو أصل المعنى فيها.

- أما نمط الصورة في نص مالك بن العجلان فهو من التمثيل، شبه حالة توقع الخير من مواليه بني الحارث بن الخزرج – وكان قد استنصرهم على بني عوف بن عمرو، الذين أبوا أن يعطوه في مولاه بجير الذي قتله سمير من بني عوف بن مالك سوى دية الحليف، وهي نصف الدية، فأبوا نصرته[2] – ثم خيبة هذا التوقع؛ بقلة المرق المردود في الإناء المستعار، وكان التوقع أن يكون كثيرًا، أو قلة المطر من السحاب كثير الرعود، الواعد بكثير المطر، أو قلة الماء الجائي من المسيل إلى الحوض، وكان المتوقع كثرته، ثم إن هذه الصورة ترتبط بأصل المعنى في النص، وهو تهديد بني عوف بن عمرو بن مالك بالحرب، أو يؤدوا إليه الدية كاملة، وفي سبيل هذا التهديد يستحث بني النجار على نصرته، بعد خذلان بني الحارث له، ويفخر بقومه الذين يأبون هذا الضيم الواقع به. ويلاحظ في هذا الأصل أن الحرب لم تقم بعد؛ فهي ما زالت في طور

(1) انظر: الهاشمي، الجمهرة ج1، ص 443، هامش 2، وهو شرح النحاس للبيت.
(2) انظر: الهاشمي، ج2، ص 637، هامش 1.

التهديد بها، ومواليه لم ينصروه إما لأن رأيه خالف رأيهم، أو لأنهم ضعفوا عن نصرته. فهذه المساحة الممكنة للتراجع عن الحرب – إذا أدوا إليه حقه كاملًا – وهذه المساحة الممكنة من العذر لبني الحارث، برغم ضيق هاتين المساحتين جدًّا، كما يتضح من علو نبرة التهديد لبني عوف، والعتاب القاسي البالغ حد الهجاء لبني الحارث، جعل معنى انقطاع الخير المرجو ليس كاملًا، فما زال شيء من احتمال وجود هذا الخير قائمًا، على خلاف المعنى في صورة طرفة.

2-2 الفروق بين طرق بناء الصور ذات المعنى الواحد داخل النمط الواحد:

وتضم: تشبيهات غزارة دموع العين من البكاء – الثيران المشبهات بها في السرعة – صور الكنايات عن شدة الخوف.

أ- الفروق بين تشبيهات غزارة البكاء:

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته:

1- عَيْنَـــــاكَ دَمْعُهُـــــما سَرُوبُ كـــأنّ شَـــأنَيْهِما شَـــعيبُ

2- واهِيَـــةٌ أو مَعـــينٌ مُمِعـــنٌ مِـــن هَـــضَبَةٍ دونَهـــا هُـــوبُ

3- أو جَـــدْوَلٌ في ظِـــلالِ نَخـــلٍ للـــماءِ مِـــن بينـــه سُـــكوبُ

4- أو فَلَـــجٌ مَّـــا بـــبَطنِ وادٍ للـــماءِ مِـــنْ تَحتِـــهِ قَـــسيبُ[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460-461.

وقد جاء ترقيم الأبيات فيها 4-5-6-7، ورجحت أن تكون هذه الأبيات هي المطلع، وسوف يأتي تعليل ذلك في مبحث البناء الموسيقي الكلي بالوزن من فصل بناء الموسيقي.

سروب: كثير الجريان، شأنا العين: عرقان في الرأس تجري فيهما الدموع إلى العين، أو مجريا الدمع، الشعيب: القربة: الخَلَق، واهية: بالية، معين: الماء يأتي على وجه الأرض فلا يرده شيء، ممعن: مسرع، لهوب: اللهب، الشق في الجبل، الجدول: النهر الصغير، والفلج كذلك، القسيب: صوت الماء. انظر: هامش 5، 6، ص 460، وهامش 1، 2 ص461.

وقال أبو منصور الثعالبي: "أصغر الأنهار الفلج ثم الجدول أكبر منه قليلا". انظر: فقه اللغة وسر العربية، ج2، ص 484.

ويقول ذو الرمة في ملحمته:

1- مـا بـالُ عَينِـكَ مِنهـا المـاءُ يَنْـسَكِبُ كَأَنّـه مـن كُـلى مَفْرِيّـةٍ سَرِبُ

2- وَفَـراءَ غَرفيّـةٍ أَثَـأى خَوَارِزُهَـا مُشَلـشِلٌ ضَـيّعَته بَيْنَهـا الكُتَـبُ[1]

هاتان صورتان تشبيهيتان تصوران غزارة دموع العين من البكاء، اختلفتا في طريق البناء على النحو التالي:

1- المشبه ووجه الشبه:

المشبه في صورة عبيد شأنا العين أي مجاري الدمع منها. ووجه الشبه هو أثر كثرة جريان الماء، والدمع في هذه المجاري، وما تركته من أخاديد للدمع عميقة يشبه جريانه منها جريان الماء من جلد المزادة البالية والمعين والجدول والفلج. أما المشبه في صورة ذي الرمة فهو انسكاب دموع العين بغزارة. ووجه الشبه هو غزارة الدمع، وتواصل انسكابه وانهماره.

2 - المشبه به:

جاء عند عبيد متعددًا؛ فقد شغل أربعة أبيات من 44 بيتًا؛ ففيه إلحاح على كثرة ماء عينيه المنهمر من كثرة البكاء. هذا الاستقصاء لكل صور انصباب الماء – على الفروق بين المشبهات بها – يؤكد حضور هذه الصورة التشبيهية عنصرًا أساسيًّا في دلالة القصيدة، وارتباطها بأصل المعنى في النص، وهو بكاء العمر الذي طال، والفقد الذي تتابع للأحباب، وما تقتضيه هذه الحال من نزوع إلى التأمل؛ ومن ثم تقليب المعنى في كافة صوره الممكنة.

وقد جاءت المشبهات بها في الصورة مفردات متعاطفة، منعوتة بنعوت بعضها متعدد، وجاءت هذه النعوت تتميمًا لهذه المشبهات بها من جهة الدلالة على النحو التالي:

المشبه به الأول: المزادة الواهية أو السقاء البالي (شعيب واهية)، وهي منعوتة بنعت

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 942. كُلى: جمع كلية، وهي ثقب المزادة، المفرية: المزادة، سرب [منهمر]، وفراء: جديدة وفيها عظم، غرفية: مدبوغة بالغرف وهو شجر، أثأى: يخرم ما بين الخرزتين فتصير واحدة فيسيل الماء منها، الخوارز: جمع خارزة وهي التي تخيط المزادة، مشلشل: متصل القطر، وهو صفة لـ "سرب"، الكتب: جمع كُتْبة وهي الخرزة [الثقب في موضع الخياطة]. انظر: هامش 1، 2 ن ص.

واحد. ودلالة وهي المزادة تخرقها وانسراب الماء منها باستمرار[1].

المشبه به الثاني: الماء الظاهر الجاري على وجه الأرض (معين ممعن)[2]، وهو منعوت بنعت مفرد لـ (ممعن)، أي مندفع في جريانه. ثم تمم المعنى بنعت مفرد (هضبة)، يؤكد معنى قوة الجريان التي تؤكد بالتالي عمق تأثير هذا الماء على الأرض التي يجري عليها، فالنعت (دونها لهوب)[3]، أي تحتها شقوق وصدع، يندفع فيها الماء المنحدر من الهضبة؛ فهو أسرع له.

المشبه به الثالث: جدول الماء في ظلال نخل. والنعت هنا لـ (نخل)؛ إذ الضمير في (تحته) يعود على النخل لا على (جدول)؛ لأنه لا يقال جدول من تحته ماء، بل فيه ماء. ودلالة النعت (للماء من تحته سكوب) استمرار سريان هذا الماء في الجدول[4].

---

(1) رواية البجاوي لترتيب الأبيات على النحو التالي:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُما سَرُوبُ ... كأنّ شَأنَيْهِما شَعيبُ

أو جَدْوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ ... للماءِ تَحتهِ سُكوبُ

واهِيَةٌ ...

انظر: تحقيقه للجمهرة ص 379، والصحيح ما أثبته الهاشمي من ترتيب؛ لأن "واهية" نعت لـ "شعيب" في البيت الأول، أما في رواية البجاوي فليس لها موصوف قبلها، ولا تكون صفة لـ "ظلال"؛ لأنه لا معنى لوصف الظلال بأنها متخرقة.

(2) (ممعن) هي رواية الهاشمي، وهي رواية البجاوي أيضًا، لكن هناك رواية ذكرها الهاشمي –وأشار إلى وجودها البجاوي –جاءت في نسخ جامعة توبنجن وليدن والمتحف البريطاني؛ هي "معينٌ معنٌ" (والتشكيل من عندي ليكون نعتًا لا مضافًا إليه "معينُ معنٍ")، ومن معاني "معن": الإبعاد والمبالغة في الشيء والماء السائل أو الجاري على وجه الأرض، العذب الغزير. انظر: لسان العرب لابن منظور، طبعة صادر، الطبعة الثالثة، 1414هـ = 1994 م، مج 13، ص 409. وهذه الرواية أرجح؛ لأنها تقيم وزن الشطر على مخلع البسيط "مستفعلن فاعلن متفعل"، وهو وزن القصيدة، أما "ممعن" فهي تخرج الشطر إلى مجزوء البسيط "مستفعلن فاعلن مستفعلن"، وإن كان المعنى في كليهما واحد، وهو الجريان على وجه الأرض.

(3) دون: من الأضداد، تأتي بمعنى أمام ووراء، وفوق وتحت وبمعنى غير. انظر القاموس المحيط، ج4، ص 225، مادة (د و ن).

(4) نقل الهاشمي ص 461 هامش 1 عن التبريزي وشرح الديوان: "الجدول: النهر الصغير، وسكوب: أراد انسكابًا، فلم تُمكنه القافية"، أقول: بل أراد ما قال وهو "سكوب"، وهو مصدر جاء في لسان العرب، طبعة دار المعارف: "وسكب الماء بنفسه سكوبًا وتسكابًا وانسكب بمعنى"، وهو معنى الانصباب. انظر: ج3، ص 2045.

المشبه به الرابع: الفلج الكبير في بطن واد، ثم ينعت الفلج بأن للماء من بينه، أي من بين حافتيه، أو من بين جانبي الوادي؛ إذ يتردد فيها صوت انسياب.

أما صورة ذي الرمة فالمشبه به واحد، وقد شغلت الصورة بيتين من 126 بيتًا هي جملة أبيات النص، ومن ثم لا تمثل غزارة الدمع محورًا دلاليًّا؛ بل هي مدخل إلى إحدى الدلالات الكبرى في النص، وهي وصف المحبوبة، وكانت الصورة عتبة أولى لمدخل النص، وهو وصف ديارها، وهذا المدخل يليه وصف المحبوبة وخيالها. وكانت الصورة – دلاليًّا – معلول هذا المدخل، أي أن وصف المحبوبة وخيالها هو سبب غزارة البكاء.

وقد بُنيت الصورة التشبيهية على المشبه به المفرد، لكنه مفرد ممتد بالنعوت لعنصريه المكونين للمشبه به، المزادة وسرب الماء منها. فالمزادة واسعة مدبوغة بالغرف، واسعة الخُرَز والماء المنسرب منها متصل متفرق بين هذه الخرز الواسعة، وهذا أكثر تدفقًا له.

3- أصل المعنى:

الأصل الذي بنى عليه الشاعر غناءه هو معاناة الانفراد والوحشة والوحدة بعد امتداد العمر به طويلًا، وبعد هلاك الأهل من بني سعد بن ثعلبة. ومن هذا حاله لا يكون حزنه حزن الثائر المفجوع؛ بل شعور المحزون الذي تطاول حزنه فهدأت ثورته، حزن مستكين لكنه ممض. وقد انعكس ذلك الأصل على دلالات الصور الجزئية: فحركة الماء في المشبهات بها – التي تشبه حركة دموعه المنسربة على وجنتيه – حركة هادئة منسابة، تناسب – على غزارتها – حزنه الهادئ الممض. فالماء ينسرب وينزنز من ثقوب المزادة الواهية، والمعين جار على ظاهر الأرض بعد اندفاعه من علٍ، فحركته متدفقة منسابة، والجدول بين ظلال النخل ماؤه منسكب منصب بلا هدير ولا موج، والفلج لمائه المنساب ببطن الوادي صوت دال على تدفقه وغزارته. وربما كان في جرس الأصوات الدالة على حركة الدموع وحركة الماء ما يرسم صورة الحركة الهادئة الظاهر المفعمة الباطن: سروب – واهية – ممعن – سكوب – قسيب.

أما أصل المعنى الذي بنى عليه ذو الرمة قصيدته، فهو تشوقه لمي التي آخى التنائف ترحالًا إليها. ولما كان يشتفي تشوقه إليها بالرحلة تارة وبزيارة خيالها له تارة أخرى، فقد

قصرت صورته التشبيهية لغزارة دمعه عن الامتداد؛ لأن حاله الدافعة للبكاء غير ممتدة، أما عبيد فحاله ممتدة؛ لأن فقده أهله لا يقطعه وُجْد لهم، ولا سأم العمر الذي تطاول يجدده شباب قادم، ومن ثم طالت صورته وتعددت مشابهاته.

ب - الفروق بين صور الثيران المشبهات بها المتعددة:

ثلاثة ثيران وثلاث بقرات وستة حمير ونعامة، يطاردها الصياد أو الصياد وكلابه، هي صور الحيوان الكبرى في نصوص الجمهرة في نماذجها المختارة للتحليل. تصور سرعة الناقة التي يرتحل عليها الشاعر؛ إما لرؤية محبوبته، أو الوقوف على أطلال ديارها، أو خروجًا عن مقام غير كريم، وكانت هذه الحيوانات مشبهات بها غالبًا.

ويطول الكلام جدًّا إذا تناول البحث الفروق بين صور المشبهات بها جميعًا، سواء الفروق بين المشبه به المتعدد في النص الواحد (مثل تشبيه سرعة الناقة بسرعة الحمار الوحشي وأتنه، ثم بسرعة الثور الوحشي، ثم بسرعة النعامة)، أو الفروق بين صور الحيوان الواحد المشبه به في نصين أو أكثر (مثل صورة الحمار الوحشي وأتنه في نصين أو أكثر من النماذج المختارة للتحليل). لذا سيكتفي البحث بالمقارنة بين صور الثيران الثلاث في نصوص عبيد بن الأبرص وأبي ذؤيب الهذلي وذي الرمة، راصدًا الفروق بين هذه الصور الثلاثة في موضوع الصورة، وكيفية الصراع مع الصائد وكلابه، ثم نهاية هذا الصراع، من جهة البناء الدلالي والنحوي والتصويري.

1- موضوع الصورة:

هو الثور الوحشي الشاب الذي اكتمل شبابه وأسنانه، فهو مكتمل القوة وافر النشاط.

لكن المدخل إلى الصور الثلاثة – والذي يحمل أصل المعنى في النص - مختلف، فصورة ثور عبيد بن الأبرص التي جاءت في بيت شعري واحد مدخلها بكاء العمر الذي امتد حتى شهد الشاعر مهلك أهله جميعًا، وإقفار ديارهم. وفي سياق هذه المعاناة للانفراد والوحدة والتوحش يسترجع ذكريات شبابه وفتوته، ومنها قطعه الطرق المخوفة على ناقة سريعة، تشبه في سرعتها جونا "بصفحته ندوب" وثورًا وحشيًّا. وصورة ثور أبي ذؤيب مدخلها سريان سنة اختزام الموت للحياة القوية المفعمة بالنشاط

على كل الأحياء: الحيوان (جون السراة – الثور الوحشي)، والإنسان (مستشعر حلق الحديد مقنع).

وكان مدخل صورة ذي الرمة الشوق لمحبوبته، الدافع لقطع التنائف، مرتحلًا إليها على ناقة قوية سريعة، تشبه في سرعتها وقوة انطلاقها حمارًا وحشيًّا مُسَحّجًا – أي معضضًا – من عانات معقلة – وتشبه ثور الوحش الموشاة أكرعه باللون الأسود.

وقد اختلفت أوصاف الثيران الثلاثة تبعًا لاختلاف هذا المدخل؛ فثور عبيد قلت أوصافه، فهو يرعى نبت الرخامى، وتهب عليه ريح الشمال القوية من كل جانب:

32- أَو شَبَبٌ يَحفِرُ الرُخامَى تَلُفُّهُ شَمأَلٌ هَبوبُ[1]

فعبيد فصل في أوصاف قوة الناقة البدنية تفصيلًا ما (الأبيات 28–30)، وفصل تفصيلا كاملًا في تصوير صراع العقاب مع الثعلب، التي شبه بها سرعة فرسه (الأبيات 33–44)، وكلاهما معادل لقوته التي ولت وموته المنتظر، في مقابل الاقتضاب في وصف حماره وثوره الوحشيين، اللذين شبه بهما سرعة ناقته. كأن حسه الشعري أهمل عنصر السرعة في الناقة أن يفصل القول فيه؛ لأن امتداد العمر تباطأ به حتى توارى عنصر السرعة في حسه الإنساني، ومن ثم الشعري. وصورة سرعة الفرس المشبهة بالعقاب لا تتناقض مع هذا التفسير؛ لأن الذي فصله منها – كما سبق – عنصر الصراع، مع التركيز على الحركة البطيئة في هذا الصراع.

وأما ثور أبي ذؤيب فإن دلالة الخوف والفزع تشكل أولى عتبات الصورة، وتشكل معجمها الوصفي (أفزته – مروع – شعف الضواري فؤاده – يفزع).

39- وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُروَّعُ

40- شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ فَإِذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ[2]

حتى الوصف الثاني لهذا الثور المروع – وهو احتماؤه حين المطر والريح الشديدة، ثم رهافة سمعه، وحدة بصره حذرا – لا يخلو من دلالات قريبة من دلالة الخوف والفزع.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 466.

(2) الهاشمي، ج2، ص 691.

41- وَيَعوذُ بِالأَرطَى إِذا ما شَفَّهُ قَطرٌ وَراحَتهُ بَلِيلٌ زَعزَعُ

42- يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ[1]

وأما ثور ذي الرمة فإنه يلتقي مع ثور عبيد في رعيه للنبت، ويلتقي مع ثور أبي ذؤيب في احتمائه من المطر الغزير، بلا ريح شمأل تلفه، فتجعل في رعيه للرخامى مشقة كثور عبيد، وبلا ريح زعزع، تجعله يضطرب فزعًا كثور أبي ذؤيب. ثم تختلف الصورة بعد ذلك عن صورتي الثورين الآخرين في كثير من الأوصاف:

فثور ذي الرمة طيب العيش، وافر النعمة، محفوف بالرفاه والجمال في مظهره وفي جوه المحيط به، وفي الظلام العطوف عليه، وفي المطر الدافق عليه، وفي مسكنه الدفيء الآمن المعطر، وكلها أوصاف تستمد فعاليتها في النص من فعالية الشوق الحافز له على الرحلة لمن يحب:

62- أَذاكَ أَم نَمِشٌ بِالوَشيِ أَكرُعُهُ مُسَفَّعُ الوجه غادٍ ناشِطٌ شَبَبُ

63- تَقَيَّظَ الرَملَ حَتّى هَزَّ خِلفَتَهُ تَروُّحُ البَردِ ما في عَيشِهِ رَتَبُ

64- رَبلًا وَأَرطى نَفَت عَنهُ ذَوائِبُهُ كواكِبَ القَيظِ حَتّى ماتَتِ الشُهُبُ

65- أَمسى بِوَهبينَ مُجتازًا لِمَرتَعِهِ مِن ذي الفَوارِسِ تَدعو أَنفَهُ الرِّبَبُ

66- حَتّى إِذا جَعَلَتهُ بَينَ أَظهُرِها مِن عُجَمةِ الرَملِ أَثباجٌ لها خِبَب

67- ضَمَّ الظَلامُ عَلى الوَحشِيِّ شَملَتَهُ وَرائِحٌ مِن نَشاصِ الدَلوِ مُنسَكِبُ

68- فَباتَ ضَيفًا إِلى أَرطاةِ مُرتَكِمٍ مِنَ الكَثيبِ، لها دِفءٌ وَمُحتَجَبُ

69- مَيلاءَ، مِن مَعدِنِ الصيرانِ قاصِيَةٍ أَبعارُهُنَّ عَلى أَهدافِها كُثُبُ

70- وَحائِلٍ مِن سَفيرِ الحَولِ جائِلُهُ حَولَ الجَراثيمِ في أَلوانِهِ شَهَبُ

(1) السابق، ص 692. بليل: باردة تنضح بالماء، راحته: أصابته ريح، الأرطى: شجر، شفه: أصابه، الغيوب: ما غاب عن عينه، طرفه مغض: له بين كل نظرتين إغضاء، وذلك أقوى لبصره، يصدق طرفه ما يسمع: لا يغفل عما يسمع. انظر: هامش 1، 2 ن ص.

71- كَأَنَّـــهُ بَيـــتُ عَطّـــارٍ يُـــضَمِّنُهُ لَطـــائِمَ المِـــسكِ يَحويهـــا وَتُنتَهَـــبُ(*)

72- كَـــأَنَّما نَفَـــضَ الاَحمـــالَ ذاوِيَـــة عَـــلى جَوانِبِـــهِ الفِرصـــادُ وَالعِنَـــبُ

73- إِذا اســـتَهلَّت عَلَيـــهِ غَبيَـــةٌ أَرِجَـــت مَـــرابِضُ العِـــينِ حَتّـــى يَـــأرَجَ الخَـــشَبُ

74- تَجلـــو البَـــوارِقُ عِـــن مُجَرَّمِّـــزٍ لَهِـــقٍ كَأَنَّـــهُ مُتَقَبِّـــي يَلَمَـــقٍ عَـــزَبُ

75- وَالـــوَدقُ يَـــستَنُّ عَـــن أَعـــلى طَريقَتِـــهِ حَـــولَ الجُـــمانِ جَـــرى في سِـــلكِهِ الثُقَـــبُ

76- يَغـــشى الكِنـــاسَ بِرَوقَيـــهِ وَيَهدِمُـــهُ مِـــن هائِـــلِ الرَمـــلِ مُنقـــاضٌ وَمُنثعـــبُ

77- إِذا أَرادَ انكِراسًـــا فيـــهِ عَـــنَّ لَـــهُ دونَ الاَرومَـــةِ مِـــن أَطنابِهـــا طُنُـــبُ(1)

2- مقدمات الصراع وذروته ونهايته:

لم يحمِّل عبيد صورة ثوره أكبر من دلالتها على السرعة التي شبه بها سرعة ناقته، ومن ثم كان اقتضاب الأوصاف لهذه الدلالة المقتضبة. أما ثورا أبي ذؤيب وذي الرمة فقد حمل

(*) أثبت رواية الديوان لهذا البيت: كأنه ... يضمنه لطائم .. وتنتهب؛ لأنها أنسب للمعنى؛ حيث يعود الضمير على الكناس كما ذكر الهاشمي في هامش 1، ولأن الرواية التي أثبتها الهاشمي في المتن: "كأنها .. تضمنه لطائم .. وينتهب" لا يستقيم معها المعنى. انظر: هامش 1 ص 956.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 954-956. الوشي: النقش، النمش: فيه نقط سود، مسفع: أسود، ناشط: ينتقل من بلد إلى بلد، شبب: قد تمت أسنانه، تقيظ: أقام وقت القيظ، خلفة الرمل: شجيراته، الرتب: الشدة، ربلا وأرطى: نوعان من النبت [وهما بدل من "خلفته" أو من "الرمل"]. ذوائبه: أغصانه وأوراقه، كواكب القيظ: معظمه، الشهب: أراد الحر الشديد، وهبين وذو الفوارس: موضعان، الرِّبب: جمع ربة وهي نبت، عجمة الرمل: معظمه، أثباج: جمع ثبج، وهو ما علا من الرمل، خِبب: طرائق، رائح: السحاب يكون في العشي، نشاص: السحاب المرتفع، ميلاء: أغصانها مائلة على كناسه فهي تستره، معدن الصيران: مكان إقامة جماعات البقر، الواحد: صوار، الأهداف: ما أشرف من الرمل، الكثب: جمع كُثبة وهي الحفنة من الشيء، الحائل: المتغير، سفير الحول: ورق الشجر الذي تكنسه الريح، الجراثيم: ما اجتمع من تراب ورمل إلى أصول الشجر، شهب: بياض من الجفاف، لطائم المسك: البيوت التي باع فيها أو الأوعية التي يحمل فيها، تُنتهب: تباع بسرعة لنفاستها، الفرصاد: التوت، استهل: سقط فأحدث صوتًا، غبية: المطرة الشديدة، مجرمز: منقبض من البرد، لهق: أبيض، متقبي: لابس القباء وهو اليلمق، فارسي وهو ثوب أبيض، عزب: منفرد، المنقاض: ما سال من الرمل، المنثعب: المنقطع، هائل الرمل: الذي لا يتماسك فهو يسيل أو يسقط معه قطعة، عنَّ: عرض، أصل الشجرة، الأطناب: عروق الشجرة، شبهها بأطناب الخيمة وهي الحبال، واحدها طنب. انظر: الهوامش ص 954-957.

الشاعران صورتيهما دلالات تفصيلية، مضافة إلى دلالة السرعة المشبه بها سرعة ناقتيهما؛ لتصب هذه الدلالات جميعًا في دلالة السرعة، وفي أصل المعنى في النص، وبتحليل البناء الدلالي للصورتين نجد أن الفروق الدلالية بين الصورتين تتمثل في الصراع بين الثور والصائد وكلابه، بدايته وذروته ونهايته. ويمكن تفصيل هذه الفروق على النحو التالي:

يقول أبو ذؤيب:

43- فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدت لَهُ أَولى سَوابِقِها قَريبًا توزَعُ

44- فانصاع مِن جَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَهُ غُبسٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ

45- فَمحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما بِهِما مِنَ النَضحِ المُجَدَّحِ أَيدَعُ

46- يَنهَشنَهُ ويذودهن وَيَحتَمي عَبلُ الشَوى بِالطُرَّتَينِ مُوَلَّعُ

47- حَتّى إِذا انكدرت وَأَقصَدَ عُصبَةً مِنها وَقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ

48- فَكَأَنَّ سَفّودَينِ لَما يُقتَرا عَجِلا لَهُ بِشَواءِ شَربٍ يُنزَعُ

49- فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ بيضٌ رقاق ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

50- فَرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فأصابه سَهمٌ فَأَنفَذَ طُرَّتَيهِ المِنزَعُ

51- فَكَبا كَما يَكبو فِنيقٌ تارِزٌ بِالخَبتِ إِلا أَنَّهُ هُوَ أَبرَعُ[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 692-694. يشرق: يظهره للشمس ليجف، توزع: تزجر، تتجمع كي لا تلقاه فرادى، انصاع: انحرف، فروجه: ما بين قوائمه، غبس: يضرب لونها للغبرة، الضواري: التي تعودت الصيد، وافيات: الوافي: الذي لم تقطع أذنه، الأجدع: المقطوع الأذن. محالها: قصد، مذلقين: قرنين مجددين، النضح: ما تطاير من الدم، المجدح: المحرَّك، الأيدع: صبغ أحمر، أو الزعفران، عبل الشوى: غليظ القوائم، الطرتين: خطان في ظهر الثور، مولع: مخطط، انكدرت: انقضت، شريدها: ما بقي منها، يتضرع: يعوي، يتصاغر، السفود: حديدة الشواء، يقترا: يستعملا فهما جديدان، ينزع: أي من السفود، بيض رقاق: نصال مرهفة الشفرات، مقزع: منتوف من كثرة ما رمى بها، طرتاه: جانباه، المنزع: السهم، كبا: عثر، الفينق: الفحل من الإبل، تارز: يابس ميت، الخبت: المطمئن من الأرض، أبرع: أعظم من الثور. انظر: الهوامش ص 692-694.

في الصورة ينتقل التصوير من وصف الخوف المحيط بالثور إلى بداية الصراع مباشرة، فتبدأ الأحداث بالفعل "فغدا يشرق متنه"، أي يجفف ظهره من المطر، فتبدأ بفاء الاستئناف التي تنقل المتلقي مباشرة إلى ميدان الصراع، ثم تتلاحق الأحداث بسرعة، تجسدها الفاء العاطفة للتعقيب (فبدت له – فانصاع – فمحا لها)؛ لكن الشاعر لا يُغفل مع هذه السرعة وصف هذه العناصر المتحركة بسرعة، فقد طالت هذه الجمل الثلاثة المتعاطفات بجملتي حال من الفاعل في الجملتين الأوليين (توزع – وسد فروجَه غُبس ضوار)(*)، وبجملة نعت ثان بعد "مذلقين" أي قرنين محددين (كأنما بهما من النضح المجدح أيدع)، ثم يقطع سياق الأحداث المتلاحقة بالفاء بجملتين مستأنفتين (ينهشه – حتى إذا انكدرت)(*) تصوران ذروة الصراع بين الكلاب والثور، والسجال الدائر بينهما، ينهشنه ويذودهن، ويحتمي بكل عناصر قوته البدنية أن تصرعه هذه الكلاب، ثم تنتهي هذه الجولة بانتصاره وتفرق الكلاب عنه؛ إما قتلًا وإما فرارًا بالجراح الغائرة. لكن الصراع يأخذ فجأة منعطفًا جديدًا، بدخول الصائد رب الكلاب طرفًا فيه؛ لينقذ ما تبقى من كلابه .. في هذا المشهد الأخير من الصراع تتسارع الأحداث مرة أخرى، ويعبر عن هذا التسارع بحرف الفاء التي تُلاحق الأحداث بعضها إثر بعض: (بدا له رب الكلاب – فرمى – فأصابه بسهم – فأنفذ طرتيه المنزع – فكبا)؛ ليصل الصراع إلى خاتمته الفاجعة غير المتوقعة.

أما في صورة ذي الرمة فإن التصوير لا ينتقل مباشرة إلى حدث الصراع بين الثور وبين الكلاب؛ بل يتريث قليلًا ليصف مقدمات الصراع، فيصف ابتداء شعوره بالخوف بسماعه صوتًا خفيًّا، التقطته أذنه الصادقة السمع، وصدقته فطنته الصادقة الحس (البيت 78). لكن

(*) إعرابها حالًا على أن فيها "قد" مقدرة أي: وقد سد ... وتكون دلالة الحال وصول الكلاب بسرعة إليه في الوقت الذي انحرف فيه ليعدو عندما بدت له، أو تكون الجملة معطوفة، وتكون الواو مفيدة للترتيب، ويكون المعنى: فانصاع الثور ثم لحقت به الكلاب، فاقتربت منه حتى سدت فروجه، وهي ما بين يديه ورجليه كما جاء في هامش 4 ص 692، ولعل الأول أنسب لسياق السرعة في الأحداث، وانظر في حذف "قد" مع الماضي الواقع حالًا: مغني اللبيب، ج2، ص 170.

(*) يمكن لجملة "ينهشنه" أن تكون حالًا من الضمير "لها".

هذا الخوف لم يأخذ ابتداء بأقطار نفسه – كثور أبي ذؤيب – بل كان واحدًا من عدة أسباب للقلق وعدم القرار، منها الندى وصوت الريح والمطر، وهذا الخوف الذي لم يتجاوز درجة الوسواس، لكنه مع انبلاج الفجر ازدادت مخاوفه وأحاطت به. ثم مع انتشار أشعة الشمس بدأت هذه المخاوف تتبدد – وكان ثور أبي ذؤيب "إذا يرى الصبح المصدق يفزع" – حتى إنه أخذ يلهو بتناول الجذر؛ مما يعكس شعوره النسبي بالأمن (الأبيات 79-83). ثم يبدأ تحول الأحداث في اتجاه الصراع بظهور الثور على الرمل واضحًا في ضوء الشمس، ومن ثم انطلقت نحوه الكلاب وصائدها (الأبيات 84-88)، ثم يتريث التصوير مرة أخرى عند أوصاف الكلاب وصائدها – وهذا فارق بينها وبين صائد ثور أبي ذؤيب، الذي لم يظهر إلا في اللحظة الأخيرة؛ ليحقق المفاجأة بحسم الصراع لصالحه. وبعد هذه المقدمة تبدأ أحداث الصراع؛ لكنها لا تتسارع وتيرتها كصراع أبي ذؤيب، سوى في فعل واحد فقط اقترن بفاء التعقيب، وهو انصياع الثور عندما هاجمته الكلاب، أي انحرافه وهروبه منها. أما أحداث الصراع حتى وصوله إلى ذروته ونهايته فهي تسير بإيقاع غير متسارع؛ حيث يتوقف الشاعر بالوصف، ليس فقط لأحداث الصراع؛ بل للأبعاد النفسية لأطراف هذا الصراع، وهذا فارق آخر بين الصورتين:

- فهروب الثور من الكلاب وتتبعها له يصاحبه إصرار كل طرف على تحقيق غايته، الثور بالهروب والكلاب باللحاق به (لا يأتلي المطلوب والطلب) (البيت 89).
- والثور بعد أن قطع شوطًا في الهرب أخذته عزة نفسه وكبرياؤه أن يهرب دون مواجهة، فامتلأت نفسه غضبًا فكر راجعًا إلى مهاجميه (الأبيات 90-92).
- وحين انحرف الثور لقتالها أدركت الكلاب أنها تواجه خصمًا لا ضعيفًا في الصراع ولا جبانًا عنه (الأبيات 93، 95).
- وكان الثور في طعنه الكلاب مقبلًا عليها غير مدبر، كأنه يحتسب أجر الإقبال في الجهاد؛ مما يمنحه مزيدًا من القوة في الطعن (البيت 94).
- وحين قضى الثور على الكلاب تركها بين مطعون في وسطه وبين زاهقة روحه، تولى عنها وقد انتشى بنشوة الظفر، ونشط بزهوة الانتصار (الأبيات 98-99).

فهذه النهاية تفترق عن نهاية صراع ثور أبي ذؤيب مع الكلاب، أي أن أحد الطرفين قد

انتصر، فكانت الغلبة لإرادة الحياة على سطوة الموت، أما عند أبي ذؤيب فإن كلا الطرفين قد قهرته سطوة الموت؛ الثور والكلاب.

وهذا هو نص هذه الصورة الشعرية المطولة:

78- وَقَد تَوَجَّس رِكزًا مُقفِرٌ نَدُسٌ ... بِنَبأَةِ الصَوتِ ما في سَمعِهِ كَذِبُ

79- فَباتَ يُشئِزُهُ ثَأدٌ، وَيُسهِرُهُ ... تَذَاؤبُ الريحِ وَالوَسواسُ وَالهِضَبُ

80- حَتّى إِذا ما جَلا عَن وَجهِهِ فَلَقٌ ... هادِيهِ في أَخرَياتِ اللَيلِ مُنتَصِبُ

81- أَغباشَ لَيلٍ تِمامٍ كانَ طارَقَهُ ... تَطَخطُخُ الغَيمِ، حَتّى ما لَهُ جُوَبُ

82- غَدا كَأَنَّ بِهِ جِنًّا تَذاءَبُهُ ... مِن كُلِّ أَقطارِهِ يَخشى وَيَرتَقِبُ

83- حَتّى إِذا ما لها في الجَدرِ وَاتَّخَذَت ... شَمسُ الذرُّور شُعاعًا بَينَها طِبَبُ

84- وَلاحَ أَزهَرُ معروفٌ بِنُقبَتِهِ ... كَأَنَّهُ حينَ يَعلو عاقِرًا لَهَبُ

85- هاجَت لَهُ جُوَّعٌ عوجٌ مُخَصَّرَةٌ ... شَوازِبٌ لاحَها التقريبُ والخَبَبُ

86- جِردٌ مُهَرَّتَةُ الاَشداقِ ضارِيَةٌ ... مِثلُ السَّراحينِ في أَعناقِها العَذَبُ

87- وَمُطعَمُ الصَّيدِ، هَبّالٌ لِبُغيَتِهِ ... أَلفى أَباهُ لِذاكَ الكَسبِ يَكتَسِبُ

88- مُقَزَّعٌ، أَطلَسُ الاَطمارِ لَيسَ لَهُ ... إِلّا الضَراءَ وإِلّا صَيدَها نَشَبُ

89- فَانصاعَ جانِبَه الوَحشِيَّ وَانكَدَرَت ... يَلحَبنَ، لا يَأتَلي المَطلوبُ وَالطَلَبُ

90- حَتّى إِذا دَوَّمَت في الاَرضِ راجَعَهُ ... كِبرٌ، وَلَو شاءَ نَجّى نَفسَهُ الهَرَبُ

91- خِزايَةً أَدرَكَتهُ بَعدَ جَولَتِهِ ... مِن جانِبِ الحَبلِ، مَخلوطًا بِها الغَضَبُ

92- فَكَفَّ مِن غَربِهِ وَالغُضفُ يَسمَعُها ... خَلفَ السَّبيبِ مِنَ الإِجهادِ تَنتَحِبُ

93- حَتّى إِذا أدرَكَتهُ وَهوَ مُنخَرِقٌ ... وكادَ يُمكِنُها العُرقوبُ وَالذَّنَبُ

94- بَلت بِهِ غَيرَ طَيّاشٍ وَلا رَعِشٍ ... إِذ جُلنَ في مَعرَكٍ يُخشى بِهِ العَطَبُ

95- فَكَـرَّ يَمُـشُّقُ طَعنًـا في جَواشِـنِها كَأَنَّـهُ الَاجـرَ في الإقبـالِ يَحتَـسِبُ(*)
96- فَتـارَةً يَخِـضُ الَاعنـاقَ عَـن عُـرُضٍ وَخـضًا، وَتُنـتَظَمُ الَاسـحارُ وَالحُجُـبُ
97- يُنحـي لَهـا حَـدَّ مَـدرِيٍّ يَجـوفُ بِـهِ وَيَـصرُدُ حـالًا لَهـذَمٌ سَـلِبُ
98- حَتّـى إذا كُـنَّ مَحجـوزًا بِنافِـذَةٍ وَزاهِقًـا وَكِـلا رَوقَيـهِ مُختَـضِبُ
99- وَلّى يَهُـذُّ انهِزامًـا وَسـطَها زَعِـلا جَذلانَ، قَد فَرَّجَت عَن رَوعِهِ الكُرَبُ
100- كَأَنَّـهُ كَوكَـبٌ في إثـرِ عِفرِيَـةٍ مُـسَوَّمٌ في سَـوادِ اللَيـلِ مُقتَـضَبُ
101- وَهُـنَّ مِـن واطِـئٍ يثنـي حَوِيَّتَـهِ وَناشِجٍ، وَعَواصي الجَـوفِ تَنشَخِبُ[1]

3- بناء الصورة:

بنيت صورة ثور عبيد بن الأبرص على التشبيه الصريح المتعدد المشبه به؛ حيث شبه

(*) أثبت رواية الديوان للبيتين 94-95 على هذا الترتيب، وأراه أنسب لبناء الجملة، ومن ثم للمعنى، فتكون جملة "بليت" جواب شرط "حتى إذا أدركته"، وتكون جملة "فكر بمشق" بدلًا أو عطف بيان من "غير طياش ولا رعش"، وتكون جملة "فتارة يخض الأعناق" معطوفة بالفاء التي تفيد التفصيل على جملة "فكر يمشق"، وقد عكس الهاشمي ترتيب البيتين في متن الجمهرة. انظر: ج2، ص 960، وانظر: ديوان ذي الرمة، ج1، ص 105-106.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 957-962. ندس: فطن، يشئزه: يقلقه، الثأد: الندى، الهضب: الدفقات العظيمة من المطر، الهادي: مقدم العنق، الأغباش: بقايا الظلام، طارقه: جعل بعضه على بعض. تطخطخ الغيم: تراكمه، جوب: مفردها جَوبة، وهي الانفراج، الجدر: نبات، الطبب: الطرائق التي تكون للشمس حتى تطلع، مفردها طِبّة، أزهر: أبيض، النقبة: اللون، عاقرا: الرمل المشرف لا نبت فيه، مخصرة: ضامرة، شوازب: يبس، مهرتة الأشداق: واسعتها، السراحين: الذئاب، العذب: بقايا النعال يصنع منها قيودًا لأعناق الكلاب، الضراء: المعتادة الصيد، انصاع: عدل واستمر، الوحشي: الأيمن (وجانبه الإنسي الذي يركب منه البعير ويزمُّ)، انكدرت: انفضت، يلحبن: يذهبن مستقيمات، الحبل: الرمل المستطيل، غربه: حده عدوه، الغضف: الكلاب المسترخية الآذان، السبيب: الذنب، المشق: الطعن الخفيف، الجوشن: الصدر، الوخض: الطعن غير النافذ، الأسحار: الرئات، جمع سحْر، الحجب: جمع حجاب، وهو ما بين الفؤاد وحشوة الجوف، تنتظم: تجمع في نظام، المدرى: القرن، يصرد: ينفذ، اللهذم: الحديد الماضي، السلب: الطويل، محجوزًا: مصابًا في موضع الحجزة وهو وسطه، يهذ: يقطع: الانهزام: الفرار، الزعل: النشاط، عفرية: العفريت وهو الشيطان، معلم: مرسل، مقتضب: مقتطع، واطئ: يمشي على الأرض، الحوية: الأمعاء، ناشج: يطلق صوتًا ضعيفًا، عواصي الجوف: العروق التي لا ينقطع دمها، تنشخب: تسيل. انظر: الهوامش في نفس الصفحات.

سرعة ناقته التي قطع عليها السبيل المخوفة بحمار جون بصفحته ندوب، ثم بثور وحشي يرتعي الرخامى، وتلفه شمأل هبوب. وقد جاء بناء جملة التشبيه "كأنها .. جون .. أو شبب" امتدادًا للجملة المستأنفة في البيت 26 "يا رب ماء صرى وردته"، التي تمتد بعدد من النعوت، الرابع منها مكمل بجملة حال "قطعته ... وصاحبي بادن خبوب"، ثم تمتد جملة الحال بعدة نعوت للخبر المحذوف "ناقة"، جاءت جملة التشبيه ثامن النعوت السبعة لها. معنى هذا أن البناء الدلالي للصورة جاء فرعًا من معنى جزئي، هو أوصاف الناقة، الذي هو جزء من فصل دلالي، هو وصف اجتيازه لطريق مخوفة على ناقة قوية.

وصورة الثور الوحشي الذي صرعته الكلاب وصائدها في مرثية أبي ذؤيب الهذلي لم تبن، من جهة نمط الصورة، على التشبيه؛ بل هي صورة حقيقية شعرية لا بيانية تشبيهية، لكنها تشكلت في بعض عناصرها الدلالية من صور تشبيهية جزئية، جاءت جميعًا لبيان وتوكيد العناصر الدموية في الصورة الكلية للثور وهي: القرنين (أداة قتل الكلاب)، وتضرع الكلب المطعون بقرني الثور (هيأته وقد طعن بالقرنين)، وسقوط الثور صريعًا بسهم الصائد، وكلها تمثل جوهر دلالة الصورة الكلية للثور .. السقوط والدماء والصرع، وكلها معان متعددة لحقيقة واحدة، هي اخترام الموت للحياة مهما كانت قوتها وعنفوانها وتدفقها.

وقد جاء بناء هذه الصورة دلاليًّا في شكل فصل دلالي، متوازيًا مع ثلاث صور دلالية، يشكل كل منها فصلًا دلاليًّا يحمل نفس الدلالة الكلية، وهي اخترام الموت للحياة، المتجسد في مصرع أبنائه السبعة أو الخمسة معًا بلبن مسموم، بحية ماتت فيه، أو في طاعون بمصر في رواية أخرى [1]. متوازية هذه الصورة مع صورة مصرع الحمار الوحشي وأتنه على يد الصائد بعد نشاط محتفل للحياة، ثم متوازية مع صورة مصرع الفارس المتسلح بكل عناصر القوة والحماية، بادئًا في أول صورة الحمار الوحشي والثور الوحشي والفارس، بجملة تؤكد هذه الدلالة الكلية التي تنتظمها جميعا "والدهر لا يبقى على حدثانه ...". وثلاثتها صور حقيقية تبدأ بهذه الجملة المستأنفة بالواو. ورغم أنها صور حقيقية فإنها تبدو – بسبب هذا الاتساق في

(1) انظر: الهاشمي، ج2، ص 683، هامش 2، والمفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، 1983م، ص 419.

البناء الدلالي والنحوي والتصويري - كأنها مشبهات بها ضمنيًّا، أو كأنها مرايا متجاورة، تعكس صورة واحدة – لكنها ليست متطابقة – لهذه الدلالة الكلية.

أما بناء صورة ثور ذي الرمة، فقد جاءت بطريق التشبيه المتعدد – مثل ثور عبيد – لكنه محذوف الأداة؛ إذ قوله: "أذاك أم نمش" يريد به "أذاك الحمار يشبه ناقتي أم نمش" [1].

فهذه الصورة الشعرية لثور الوحش مبنية على التشبيه، كما أن بناءها الداخلي تشكلت بعض لبناته من الصور البيانية؛ التشبيه والاستعارة، وهي في هذا تختلف عن البناء الداخلي لصورة ثور أبي ذؤيب، الذي اقتصر بناؤه الداخلي على الصور التشبيهية. وربما كان هذا التأنق في الأداء الفني عند ذي الرمة، أو كثافة التصوير البياني عنده مقارنة بصورة أبي ذؤيب؛ مرده إلى أصل المعنى في نصه من جهة، وإلى أوصاف ثوره التي سبقت الإشارة إليها، وهي أنه طيب العيش، وافر النعمة، محفوف بالرفاه والجمال. جاءت الصور التشبيهية في الأبيات: 71-72-74-75-82-84-86-94-100، والاستعارة وهي أقل ورودًا منها في الأبيات 67-68-79-80، وقد جاءت الصور التشبيهية توضيحًا وبيانًا وتأكيدًا للمعنى قبلها، أما الاستعارات فكانت معاني مؤسسة. وسوف يأتي تفصيل هذه الأنواع من طرق الدلالات في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

ثم يأتي بناء هذه الصورة متضافرًا مع بنائها النحوي؛ حيث طالت الجملة المقطوعة المستأنفة "أذاك أم نمش" من البيت 62 حتى 101 في جملة تمتد بالنعوت لهذا الثور حتى أحد عشر نعتًا، تتفرع منها نعوت للأرطأة ثم بنعوت للحائل، وهو الورق الجاف حول أصل هذه الأرطأة، ثم لكلاب الصيد، وكلها جمل تقطع سياقاتها بجمل مستأنفة، وبأحوال في بناء نحوي بالغ التشابك.

ويتضافر هذا البناء التصويري النحوي مع البناء الدلالي؛ حيث تشكل هذه الصورة / الجملة فصلًا دلاليًّا ممتدًّا من فصل دلالي أكبر، هو وصف خيال المحبوبة الذي زاره وهو مغف عند ناقته القوية السريعة التي تشبه في سرعتها حمارًا مسحجًا وثورًا وحشيًّا، وذكر نعام في الصورة الشعرية الثالثة في النص. فجاءت الصور الثلاثة فصولًا دلالية مشمولة في هذا الفصل الدلالي الأكبر.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 954، هامش 1.

وقد بُني هذا الفصل الدلالي على سابقه برابط لفظي، هو اسم الإشارة "ذاك"، الذي يشير إلى الحمار الوحشي في الصورة / الفصل الدلالي السابق عليه، بالإضافة إلى الرابط الدلالي الذي يجمعهما.

ويلفت النظر في مجيء صورة الثور الوحشي بعد صورة الحمار الوحشي في النصوص الثلاثة أن الفروق بين الصورتين في كل نص مختلفة عنها في النصين الآخرين، وإن كان يجمعها جميعًا "الإلحاح على معنى معين، وتقليبه على وجوهه المختلفة، فيما يشبه الاستقصاء، بحيث لا تبقى هناك زيادة لمستزيد"[1].

فصورة ثور عبيد جاءت بعد صورة الحمار الوحشي لمزيد من الاستقصاء لمعنى قوة الناقة، ففي الحمار كانت قوة الاحتمال المضمرة في وصفه بأن في عنقه ندوب من كثرة عض الحمير له، ثم جاءت صورة الثور وفيها معنى اكتمال القوة "شبب"، والسعي "يرتعي الرخامى"، والاحتمال "تلفه شمال هبوب".

وصورة ثور أبي ذؤيب المحفوف بالفزع من كل جانب، الذي أصابه سهم الصائد، فخر كالفحل الميت اليابس على الأرض، رغم حسن بلائه في صراعه مع الكلاب ورغم انتصاره عليها، سبقته صورة حمار الوحش، الذي اقتنصته هو وأتنه سهام الصائد أيضًا، لكنه كان محفوفًا بالنشاط والحيوية واللعب والري من الماء العذب. فهذا تقليب لوجه آخر لمعنى اقتناص الموت للحياة، فالثور واحد في مقابل ثلاثة كلاب وصاحبها، فغلبت الكثرة الشجاعة، وفي صورة الحمار وأتنه قبلها كثرة في مقابل صائد واحد بلا كلاب، فغلبت الوحدة الكثرة أيضًا، فغلبة الموت للحياة مهما كانت قوة عناصر الحياة، ومهما كانت أسباب الموت.

ونفس هذا التقليب للمعنى على أكثر من وجه – وفي أكثر من صورة – كان وراء ترتيب مجيء ثور ذي الرمة بعد صورة حماره الوحشي وأتنه، مع زيادة في استقصاء المعنى في صورة الثور، وهو معنى انتصار الحياة على الموت، رغم كل ما يحيط بالحي من بوائق ومواطن هلكة. فحمار ذي الرمة يقود أتنه، ويرتاد لها عيون الماء في نشاط، فلما نجح مسعاه تقصده وإياها الصائد، لكنه أخطأ رميته فنجت بحياتها، فهنا صورة لانتصار الكثرة على الوحدة، على

(1) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 63.

عكس صورة حمار أبي ذؤيب، ومن ثم انتصار للحياة على الموت، لكنه انتصار بالنجاة والهرب ونتيجة خطأ الرمية، ولذلك جاء المشهد الأخير من الصورة فرارًا متعثرًا من شدة الخوف:

61- يَقَعنَ بِالسَفحِ مِمّا قَد رَأَينَ بِهِ وَقعًا يَكاد حَصى المَعزاءِ يَلتَهِبُ[1]

فتأتي صورة الثور وجهًا آخر لهذا المعنى؛ إذ هو شجاعة تغلب كثرة، فالثور واحد في مقابل كثرة الكلاب العوج المخصرة، وانتصار للحياة على الموت، لكنه انتصار الكفاح المستبسل الأنِف؛ لذلك جاء المشهد الأخير من الصورة مفعمًا بنشوة الظفر، ومفردات الفرح، وزهو الانتصار.

99- وَلّى يَهُزُّ انهزِامًا وَسطَها زَعِلا جَذلانَ قَد فرجت عَن رُوعِهِ الكُرَبُ[2].

ج- الفروق بين صور الكنايات عن شدة الخوف:

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته مصورًا خوف الثعلب من اللقوة:

41- يَدِبُّ مِن خوفها دَبيبًا وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ[3]

ويقول الشماخ بن ضرار، مصورًا خوف الحمار الوحشي وأتنه من الصائد حين وردت الماء:

45- نَهِلنَ بِمُدّانٍ مِنَ الليل مَوهِنًا عَلى عَجَلٍ وَلِلفَريصِ هَزاهِزُ[4]

ويقول ذو الرمة في ملحمته، مصورًا خوف الحمار الوحشي وأتنه أيضًا:

58- فَأَقبَلَ الحُقبُ وَالاَكبادُ ناشزَةٌ فَوقَ الشَراسيفِ في أَحشائِها تَجِبُ[5]

ويقول قيس بن الخطيم في مذهبته، مصورًا ذعر نساء أعدائهم من شدة نكايتهم فيهم:

(1) الهاشمي: ج2، ص 953.
(2) الهاشمي: ج2، ص 961.
(3) انظر: السابق، ج1، ص 467.
(4) السابق، ج2، ص 835.
(5) السابق، ج2ص 953.

24- صَبَحناهُمُ شَهباءَ يَبرُقُ بَيضُها تُبينُ خَلاخيلَ النِساءِ الهَوارِبِ[1]

ويقول الطرماح بن حكيم، مصورًا صبر قومه وثباتهم في الحرب في مقابل خوف الآخرين:

27- إِنَّنا مَعشَرٌ شَمائِلُنا الصَبـ رُ إِذا الخَوفُ مالَ بِالَاحفاضِ[2]

فالكنايات الخمسة: والعين حملاقها مقلوب – وللفريص هزاهز – والأكباد ناشزة فوق الشراسيف في أحشائها تجب – تبين خلاخيل النساء الهوارب – إذا الخوف مال بالأحفاض؛ تتفق في المعنى الذي تصوره، ثم بينها بعد ذلك عدة فروق:

- تفترق في السياقات اللغوية والدلالية التي وردت فيها، وفي أصل المعنى الذي تفرعت عنه، ثم يتبع هذين الفرقين فروق أخرى في الصياغة النحوية، وفي مظاهر هذا الخوف، أي مواضع الأمن والخوف الجسدية التي تتجلى عليها هذه المخاوف، وتنوعها بين الظهور والخفاء.
- الكنايات الثلاث الأولى يجمعها الخوف من الصائد، جاءت كناية عبيد: "والعين حملاقها مقلوب" في سياق الحركة المتحسسة المتوجسة الحذرة المراقبة من بعيد، من خلال السبسب الجديب، لحركة اللقوة أو العقاب، فقوة تركيز الثعلب في عينيه المراقبة للعقاب، وقد جاءت صياغتها النحوية جملة اسمية، وقعت حالًا؛ لتناسب الحذر من صدور نأمة تشعر العقاب بها. وقد كانت العين هي الموضع الذي تجلى فيه الخوف بانقلاب حملاقها، وهو جفنها بلونه الأحمر، لون الخوف والدم والموت، وهو عضو ظاهر في الجسد، وترتبط هذه الصورة البطيئة الحركة عبر الصحراء الواسعة، والتي انتهت بالاخترام بالموت؛ بأصل المعنى في النص، وهو امتداد العمر البطيء بعد موت الأحباب وفراغ الديار من أصحابها، امتدادًا نهايته انتظار اخترام الموت للشاعر أيضًا.

(1) السابق، ج2ص 650.

(2) السابق، ج2، ص 993.

- وكناية الشماخ: "وللفريص هزاهز" جاءت أيضًا في سياق الحذر والتوجس والترقب، مثل كناية عبيد، لكنه هنا الحذر المتعجل، الذي لا يحفه الصمت؛ بل تحفه أصوات الضفادع ووقع الأخفاف على الأرض الغليظة التي مرت عليها الأتن وحمارها النبيل، فكانت حركة الخوف أكثر ظهورًا من ثبات حملاق العين المقلوب؛ لأنها حركة ارتجاف الفرائص، وهي اللحمة التي تحت الإبط مما يلي العضد[1]. والتي تجلى فيه الخوف، وهو عضو ظاهر في الجسد أيضًا. وقد جاءت الصياغة النحوية لهذه الكناية جملة حال اسمية أيضًا؛ لتصور ميلها المرتعش إلى صفحة الماء، العجل إلى الانصراف عنه. هذه الصورة من الخوف التي حقق فيها بعض ما يريد من الشرب وإن كان نهلا، والعجلة للخروج من بائقة الهلكة المنتظرة، فيها رشحات من أصل المعنى في النص وهو الحزم عن الإقامة في مكان تسام فيه النفس خطة خسف، وعن الإبقاء على وصل لا تبذل دونه النفس في سبيل من يصل، ومن ثم كان الارتحال السريع المحفوف بالمخاطر حتى الوصول إلى أرض النجاة والأمن.

أما كناية ذي الرمة: "والأكباد ناشزة فوق الشراسيف في أحشائها تجب"، فإن فروقًا ظاهرة بينها وبين الكنايتين السابقتين، فالحقب – وهي الأتن – كانت مترددة بين داعي الخوف، وهو ركز الصائد المتربص الذي سمعته فرابها داعي الرِّي الذي أطباها خرير مائه، فغلبت داعي الحياة على داعي الموت الذي كاد أن يصيبها برمية الصائد، وأتن الشماخ لم تتعرض لهذا الاختيار. ومظهر الخوف عند هذه الحقب كان عضوًا مختفيًّا غير ظاهر من أعضاء الجسد، وهو الأكباد التي كانت تخفق خفقانًا يرفعها فوق الأضلاع من شدة الخوف.

وما أدركته هذه الحقب من الري لم يتجاوز جرعات، لم ترو غلتها، فظلت في عدوها ظامئة، على خلاف أتن الشماخ التي أدركت الري وإن لم تعلّ.

والصياغة النحوية لجملة الكناية مختلفة أيضًا؛ حيث تطول عناصرها، وهي جملة حال اسمية أيضًا بمكملات تفصل موضع هذه الأكباد وحركتها، فهي فوق الشراسيف، تجب، في أحشائها لتخرجها من خفائها داخل أجساد الحقب إلى الظاهر المصور بالكلمات، على عكس

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 835، هامش 3.

الحملاق المقلوب والفرائص المرتعشة الظاهرين.

أما علاقة هذه الصورة بأصل المعنى في النص – وهو الهيام بمي، والتشوق الدائم لرؤيتها – فإن ذلك يتبدى في العضو الذي هو مظهر الخوف في الحقب وهو الأكباد، والذي تتجلى فيه أيضًا حرارة الشوق الذي لا يرتوي، فهي أكباد حَرَّى أبدًا، ظمأ وشوقًا، تجب أبدًا خوفًا ولهفًا، وإذا كانت الحقب قد أصابت نُغَبا أي جرعًا بللت بها هذا الظمأ، فكذلك كانت رؤية ذي الرمة ميًّا في الزمن بعد الزمن نغبًا يتبلل بها من حر أشواقه.

- الكنايتان الأخيرتان لقيس بن الخطيم "تبين خلاخيل النساء الهوارب"، والطرماح بن حكيم "إذا الخوف مال بالأحفاض" يجمعهما التعبير عن الخوف وقت الحرب، لا من الصائد كالسابقات. وتختلفان عن الكنايات الثلاثة الأول في صياغتهما النحوية، فهما ليستا أحوالًا؛ بل الأولى نعت ثالث للكتيبة – المقدرة لفظًا – التي صبح بها قوم الشاعر العدو، وجاءت بصيغة الفعل المضارع التي ترسم صورة السيقان الهاربة المنكشفة المحاطة بالخلاخيل المختلط صوتها بجلبة الحرب وضرب الرءوس ووقع القنا المتشاجر. والثانية جملة شرط، لكنها لا تصور حادثًا وقع أو صورة ماثلة؛ بل صورة ذهنية كما تختلفان عنها في مظهر الخوف، فهو يتجلى عند قيس في العنصر الإنساني، وهو انكشاف خلاخيل النساء الهوارب، ويتجلى عند الطرماح في العنصر المادي، وهو ميل الأحفاض عن ظهر الإبل الهاربة بمن عليها، فكان الهرب هو حركة الخوف في هذه الصور، وهي حركة ظاهرة في هذه العناصر، في مقابل اهتزاز الفرائص وارتفاع الأكباد فوق الشراسيف، وانقلاب حملاق العين في الصور السابقة. وعلاقة هاتين الكنايتين بأصل المعنى ظاهرة. ففي كناية قيس يتجلى الفخر بالانتصار والشجاعة في الحروب في أثر ذلك على العنصر النسائي، وهو العنصر الأضعف من بين عناصر الصراع؛ ومن ثم كان الأكثر حياطة في الحروب؛ لشدة هذه الحرم، ومن ثم كان الفخر بانكشاف هذه الحرم وكسر حفاظها من دواعي الفخر في الحروب. وعلاقة الكناية بأصل المعنى في بيت الطرماح قريبة من هذه؛ إذ الأحفاض – وهي أحمال الإبل – غالبًا ما تكون هوادج النساء، فكان ميل الأحفاض المقترب من سقوط من عليها من معاني الفخر المحيطة بالحرم التي يشدد العربي الحفاظ عليها.

3- حدود تطبيقات الفكرة في الشعر العربي:

في إشارة خصبة إلى منطقة خصبة من مناطق الدرس النقدي البكر أشار عبد القاهر الجرجاني –في سياق نقضه إرجاع الناس الفضيلة والحسن إلى اللفظ دون صورة المعنى– إلى أن هناك كتبًا "وضعها العلماء في اختلاف العبارتين على المعنى الواحد، وفي كلامهم في أخذ الشاعر من الشاعر، وفي أن يقول الشاعر على الجملة في معنى واحد، وفي الأشعار التي دونوها في هذا المعنى" [1]. ورأى أن قلة نظر الناس في هذه الكتب هو الذي أغفلهم عن إدراك حقيقة مناط الحسن والتجويد في الشعر.

بالنظر إلى هذا النص يتبين أن حدود ما ألف فيه العلماء من مواضع ما يلي:

أ- المعنى واحد والعبارتان مختلفتان.

ب-ما أخذه الشاعر من الشاعر، وهو يتسع لكل ما يقع تحت باب "السرقات الشعرية"، وقد فصل البلاغيون في درجات الأخذ وأنواع المأخوذ تفصيلًا دقيقًا، على ما هو معروف في مبحث السرقات الشعرية، والذي يذكره البلاغيون المتأخرون بعد علم البديع.

ج- المعاني المشتركة بين شاعرين. وتختلف عن ما يأخذه شاعر من شاعر في اختلاف الشاعرين في صورة المعنى كليًّا، أما الأخذ فيكون –بحسب تصنيف المأخوذ وطريقة الأخذ المفصلة في باب السرقات الشعرية– فيه درجة ما من الاشتراك في الصياغة، أو في تفاصيل وجزئيات المعنى، وليس المعنى العام المشترك فقط، واختلاف آخر في أن أحد الشاعرين عمد إلى الأخذ من الآخر، بخلاف المعنى المشترك الذي يقع فيه الحافر على الحافر دون عمد للأخذ.

د- الأشعار التي دوَّنها الشعراء في هذا وجمعها العلماء (*).

وقد ذكر الجرجاني كتابين من هذه الكتب، هما: "كتاب الشعر والشعراء" للمرزباني،

---

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 489.

(*) لم أفهم كيف دخول هذه الأشعار في هذه المواضع من الفروق، هل لأنهم أثبتوا فيها قيمة هذا التشارك في المعاني؟ أم لأنهم ذكروا فيها كيف تشاركوا وأخذوا هذه المعاني؟

و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني[1].

ويمكن أن يضاف إلى هذه الحدود والمؤلفات إضافات أخرى، توسع دائرتها وتعيد فتح الباب لولوج هذه المناطق البكر من الدراسات النقدية، مفعلة جهد القدماء في التأسيس لهذه الدراسات، ثم بانية أبنية نقدية كثيرة فوق هذا التأسيس، من هذه الإضافات:

أولًا: إعادة قراءة باب "السرقات الشعرية" في ضوء الأصلين السابقين، وموازاة هذه القراءة مع بحث الفروق بين صور المعاني المشتركة بين الشعراء، ثم استخلاص هذه الفروق ووضع قواعد تُنَظِّر لطرق الاختلاف بين صور المعاني، يرفد بها علم البيان العربي. ويشير د. أبو موسى إلى "الآفاق المتسعة التي وراء ذلك من قضايا وموضوعات ودراسات في البحث البلاغي"[2] (*).

ثانيًا: إعادة قراءة كتب المعاني، مثل: كتاب المعاني الكبير لابن قتيبة، وكتاب المعاني لأبي هلال العسكري وأمثالهما في ضوء هذين الأصلين أيضًا، ثم استخلاص قواعد للفروق بين هذه الصور.

ثالثًا: تتبع الكتب التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في نصه السابق مع كتب "الوساطة" و"الشعر والشعراء" للمرزباني، ومثلها "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب" لابن رشيق القيرواني، وكل ما فيه موازنات أدبية بين طرق الشعراء في التعبير الفني، واستخلاص طرق هؤلاء العلماء في بحث الفروق بين صور المعاني؛

---

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 489، 509، في المحاضرة الثالثة عشرة للدراسات العليا بتاريخ الاثنين 2009/5/11 أن كتاب "الوساطة" من أكثر الكتب النقدية حساسية للفروق بين صور المعاني؛ لذا يعده كتابًا في فقه صنعة الشعر.

(2) د. محمد أبو موسى: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1998م، ص 104.

(*) ويشير د. محمد أبو موسى إلى جناية تسمية هذا المبحث بـ "السرقات الشعرية" على هذا العلم الشريف؛ لأنها وسمته بوسم غير شريف، فصدت عنه وحالت بين الدارسين وبين الانتفاع بخيره العميم، انظر كتابه: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص 103-104، ولعلي أقترح أن يسمى هذا العلم الشريف "علم الفروق البيانية" أو "باب الفروق والنظائر البيانية"؛ فهو اسم دال على موضوعه وعلى منهجه - إن شاء الله.

مما يثري دراستنا النقدية العربية المعاصرة بطرق جديدة للتحليل.

رابعًا: شمول التطبيقات أربعة مستويات (*):

أ- فروق طرق البناء:

وهي طرق غير محصورة، مثل:

- فروق الصور المتكررة في شعر الشاعر الواحد، مثل صورة سرعة الأتن في ديوان شاعر واحد.
- فروق الكنايات عن معنى واحد عند عدد من الشعراء.
- فروق التشبيهات ذات المشبه الواحد والمشبه به المتعدد في النص الواحد، أو في نصين لشاعرين مختلفين، أو لشعراء مختلفين(1).
- فروق التشبيهات والاستعارات ذات المشبه الواحد والمشبهات بها مختلفة، مثل تشبيه المرأة بالبيضة والبقرة الوحشية والدرة ... إلخ، في نصين لشاعرين أو شعراء مختلفين(2).
- فروق التشبيهات والاستعارات ذات المعنى الواحد والصورة المتعددة عند شعراء مختلفين، مثل تشبيه الدرع المحكمة النسج بصفحة الغدير الذي أصابته الريح.

ب- فروق الأنماط التصويرية:

ويتناول فيه التحليل المعنى الواحد إذا تعاورت عليه أنماط الصور المختلفة، مثل معنى الكرم، حين تأتي صورة المعنى المعبر بها عنه تشبيهًا واستعارة وكناية مثلًا، في شعر الشاعر الواحد، وعند أكثر من شاعر، ويلاحظ أن ميدان البحث هنا يتسع عن طرق البناء، فلا يكون

(*) هذه المستويات الأربعة خاصة هنا بصورة المعنى التي هي صور البيان فقط، دون ما وسعه د. أبو موسى من شموله صور المعنى الناتجة عن علم المعاني.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، ص 9.

(2) السابق، ن ص.

إلا في ديوان كامل لشاعر أو بين أكثر من شاعر.

ج- فروق المذاهب التصويرية عند الشعراء:

وهذا مستوى من بيان الفروق، لا يتم إلا بعد استكمال أو استقراء الصور عند عدد كبير من الشعراء؛ حتى يتسنى استنباط المذهب التصويري للشاعر ولعدة شعراء، وفقًا لتصنيفات مختلفة، وربما كانت فكرة "الطبقات" التي بنى عليها ابن سلام الجمحي كتابه "طبقات فحول الشعراء" لم تكن بعيدة عن هذا الاستخلاص لمذاهب الشعراء، وإن لم تقتصر على جانب بناء الصور البيانية؛ بل شملت عناصر الشعر الأخرى أيضًا، لكنها - على كل حال - كانت تعني التشابه في "مذاهب الشعر ومناهجه"، وإن لم يفسر هو هذه المذاهب - كما يقول الشيخ شاكر - ولا دل على الأساس الذي بنى عليه ما ذهب إليه من تشابه المناهج[1].

د - فروق التصوير في العصور الأدبية المختلفة:

وهذا مستوى لا يتم القيام به إلا بعد مقاربة استيفاء المستويات الثلاثة السابقة. وترصد فيه فروق الصور بين كل عصر والذي يليه، مثل فروق الصور بين العصرين الجاهلي والإسلامي، سواء في طرق البناء أو في أنماط التصوير وغلبة بعضها مثلًا، أو في تميز مذاهب التصوير بين هذه العصور الأدبية المختلفة، وقد أشار د. محمد أبو موسى إلى ضرورة دراسة تطور الفنون البلاغية على ألسنة الشعراء والكتاب وأهل الفصاحة عند الجاهليين ومن بعدهم؛ باعتبار أن هذه الفنون هي جزء من كيان شعري كامل، يشمل نسيج الحياة الحي كله: الأخيلة والأفكار والعواطف والهواجس والنوازع والمعاني والألفاظ والحياة العقلية، بما فيها من بيئة زمانية ومكانية وثقافية ... إلخ؛ لأن كل ذلك يؤدي إلى فروق بين طباق وطباق وجناس وجناس ومقابلة ومقابلة، فضلًا عن التشبيه والمجاز[2] (*).

---

(1) انظر: محمد بن سلام الجمحي (139 - 231هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الذخائر عدد 72، السفر الأول، ص 68-69 من المقدمة.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، ص 11، 18-19.

(*) ولعل إنجاز هذه الدراسات يسهم في إعادة تأريخ أدبنا العربي تأريخًا قائمًا على أساس المذاهب والمناهج الإبداعية لا العصور السياسية، وهي الدعوة التي تكررت كثيرًا عند الدارسين.

=

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

- يستند تحليل الفروق بين الصور إلى أصلين نظريين، هما: تعريف علم البيان العربي، وإلى فكرة المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.
- تتنوع مجالات الفروق بين الصور في هذا المبحث إلى الفروق بين أنماط الصور، والفروق بين طرق بناء الصور داخل النمط الواحد مع وحدة المعنى في كل مقارنة.
- تحليل الفروق بين الصور يبرز أثر اختلاف أصل المعنى، وطريقة بناء الصورة نحويًّا وبيانيًّا، وسياق النص في اختلاف الدلالات الفنية بين الصور.
- يتسع ميدان دراسات الفروق بين الصور من النص إلى العصر، بما يسمح بإعادة تأريخ أدبنا العربي ورصد تطوراته وفقًا لمذاهب الشعراء في التصوير.

المبحث الثالث
الصورة والنموذج الإدراكي للشاعر العربي

يضم هذا المبحث العناصر التالية:

1- أهمية النموذج الإدراكي في تحليل الصور.

2- تعريف النموذج الإدراكي والتحليلي.

3- مادة تحليل النموذج الإدراكي (الصور المختارة):

3-1 الأطلال.

=

وانظر: د. محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي .. دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1429هـ = 2008م، ص 20-21.

3-2 الظعن الراحلة.

3-3 سرعة فرس الصيد والحرب.

3-4 سير المقاتلين متدرعين في الحرب.

4- العناصر المكونة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي.

5- خصائص النموذج الإدراكي للشاعر العربي:

5-1 النموذج الإدراكي نموذج مادي / إنساني.

5-2 النموذج الإدراكي نموذج تفصيلي.

5-3 النموذج الإدراكي نموذج معرفي.

1- أهمية النموذج الإدراكي في تحليل الصور:

يسعى هذا المبحث للوصول إلى إجابات مقنعة لعدد من التساؤلات التي يراها ما تزال تحيط بأقطار الصور الحقيقية والمجازية والشعرية في نصوص الجمهرة، ومن ورائها بنصوص الشعر العربي القديم، هذه التساؤلات هي:

- هل تحمل الصورة في هذا الشعر العربي القديم دلالة أبعد من دلالتها الفنية؟ بصياغة أخرى: هل تكمن في هذه الصور رؤية الشاعر العربي للوجود؛ للألوهية والكون والإنسان؟ وكيف يمكن استخلاص هذه الرؤية؟
- لماذا تكررت وتشابهت بعض الصور - كالنماذج المختارة – في شعر الشعراء العرب القدامى؟ هل لأن موضوعاتها تمثل أفلاكًا دلالية كبرى كان يدور فيها عقل الشاعر العربي، والإنسان العربي ووجدانه وواقعه؟ أم كانت مجرد "تقاليد فنية" يجب عليه الالتزام بها؛ لتحقيق شرط القبول الفني في المجتمع الأدبي؟
- هل شكلت الأسطورة - بالفعل - جزءًا من عناصر الصورة ومكوناتها الأساسية، ومن ثم جزءًا من مكونات عقل الشاعر العربي ووجدانه وواقعه؟ أم كان التفسير الأسطوري لهذا الشعر وقوفًا على غير شواطئنا لرؤية بحارنا الشعرية؟

في هذا السعي للوصول إلى إجابات مقنعة عن هذه التساؤلات سوف تستعين الدراسة

بمفهوم "النماذج الإدراكية والتحليلية"، الذي بلوره د. عبد الوهاب المسيري – رحمه الله – لتفسير العلاقة بين اللغة والمجاز؛ باعتبارهما تجليات لنماذج إدراكية للعقل، يمكن اكتشافها من خلال بلورة نماذج تحليلية تفسيرية للغة وللغة المجازية.

2- تعريف النموذج الإدراكي والتحليلي:

يعرف د. عبد الوهاب المسيري النموذج الإدراكي بأنه: "بنية تصورية، أو خريطة معرفية يجردها عقل الإنسان (بشكل واع أو غير واع) من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والحقائق (الموضوعية). فهو يستبعد بعضها بحسبانها غير دالة – من وجهة نظره – ويستبقى البعض الآخر، ثم يربط بينها وينسقها تنسيقًا خاصًّا، ويجرد منها نمطًا عامًّا"[1].

هذه البنية التصورية تتكون أو تتشكل في عقل المدرك لهذا الواقع، فتكون نموذجًا إدراكيًّا، ويكوّنها المحلل لهذا "النموذج الإدراكي"، فتكون "نموذجًا تحليليًّا تفسيريًّا"، وإن كانت عملية التفسير تتضمن بالضرورة عملية الإدراك[2].

ويرى د. المسيري أن " كل قول وكل نص يحتوي على نموذج معرفي؛ إما ظاهر أو كامن"[3]، وأن هذه النماذج الإدراكية "كامنة في النصوص التي يقرؤها الإنسان أو يكتبها، وفي الظواهر الاجتماعية التي يوجد داخلها، والمعايير التي يعيش وفقها"[4].

كما يرى أن المجاز اللغوي – أي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل – "قد يكون مجرد

---

(1) د. عبد الوهاب المسيري: رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمار، ص 360، وانظر مصطلح "النموذج" في ثبت المصطلحات والمفاهيم الملحق بكتابه: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، ص 217-218.
وقد ذكر المسيري كيف تشكلت لديه هذه الأداة التحليلية، أي فكرة النماذج، من دراساته لأعمال ماكس فيبر، الذي كان يركز في أعماله على فكرة النمط المثالي، وأعمال رينيه ويلك الذي كان يبحث دائمًا عن وحدة ما وراء التفاصيل الفكرية والنقدية، وماير إبرامز الذي قدم تاريخًا للنقد الأدبي الغربي، من خلال موضوعات أساسية، رابطًا إياه بتاريخ الأفكار، كما ذكر تأثره بمنهج دراسة العمل الأدبي، من خلال الصورة باعتبارها تعبيرًا عن موضوع أساسي كامن في النص الأدبي. انظر: رحلتي الفكرية، ص 358-359.

(2) وأشار د. المسيري في كتابه (اللغة والمجاز، ص 217) إلى أن الإدراك هو ذاته عملية تفسير.

(3) د. عبد الوهاب المسيري: النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية – دورة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ومركز الدراسات المعرفية، 16-21 أغسطس 2008، ص 8.

(4) د. عبد الوهاب المسيري: رحلتي الفكرية، ص 365.

زخارف ومحسنات في بعض الأحيان، ولكنه – في أكثر الأحيان – جزء أساسي من التفكير الإنساني، أي جزء من نسيج اللغة، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك ... فاستخدام المجاز أمر حتمي في معظم عمليات الإدراك والإفصاح، خصوصًا تلك التي تتناول الظواهر التي تتسم بقدر عال من التركيب"[1].

انطلاقًا من هذا التحديد لمفهوم النموذج الإدراكي، ولدور المجاز في عملية الإدراك، يتناول هذا المبحث تحليل عدد من الصور التشبيهية من نصوص الجمهرة من زاوية النموذج الإدراكي الكامن في هذه الصور، أو بتعبير آخر: اكتشاف ما وراء الدلالة الفنية من رؤية للوجود.

وقد جاء اختيار الصور موضع التحليل من نمط الصورة التشبيهية؛ لأن موضوعات الصور المتكررة في النصوص جاءت معظمها صورًا تشبيهية، دون أنماط الصور الأخرى. ونمط الصورة التشبيهية هو الغالب في نصوص الشعر العربي القديم – كما هو معروف – كما أن هذا الاختيار لا يتعارض مع ما سبق أن ذكره د. المسيري من دور المجاز في تشكيل النموذج الإدراكي؛ لأن النموذج الإدراكي يتجلى في كل قول وفي كل نص كما ذكر، وليس في الصورة المجازية فقط (*).

وتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات خاصة بتحليل النموذج الإدراكي في هذه الصور التشبيهية:

---

(1) د. عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص 13، وانظر ص 17، 18.

(*) يلفت النظر في استخدام د. المسيري لمصطلح الصورة المجازية أنه بعد أن حدده بأنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل (اللغة والمجاز، ص 13)، واستخدمه في حديثه عن الصورة الآلية والصورة العضوية، وهما الصورتان المجازيتان الأساسيتان في الحضارة الغربية – أنه استخدم مصطلح الصورة المجازية، ممثلًا له بصور تشبيهية: "هذا الرجل يسير كالأسد"، "تهطل الأحزان كسحابة باكية" (ص28)، في نفس الوقت الذي استخدم فيه الصورة المجازية ممثلًا لها بمصطلحات مثل "الشرق الأوسط" و"المنطقة"؛ إشارة من الغربيين إلى العالم العربي (ص 19).

فهل يتسع مفهوم الصورة المجازية ليشمل المجاز العرفي العام أيضًا؟ أم إن طبيعة المجال الذي يستمد منه أمثلته – وهو المجال السياسي، والمختلف عن مجال لغة الشعر – لا يتطلب مثل هذا التحديد الدقيق للمصطلح؟

أولًا: أن النموذج الإدراكي، أو النماذج الإدراكية في هذه الصور نماذج جماعية لا فردية، باعتبار أن النصوص لشعراء متعددين، وليست خاصة بشاعر واحد. ومستند البحث في هذه النماذج الجماعية الصور المجازية التي ذكرها د. المسيري، وهي متواترة في الخطاب السياسي الغربي، وليس عند سياسي واحد، أو كاتب واحد، مثل صورة "رجل أوربا المريض"، ومثل حديثهم عن الفدائيين باعتبارهم "إرهابيين"، ومثل البناء الأيديولوجي الأسطوري المحكم في أسطورة ماساداه وشمشون، وهما من أساطير القومية الصهيونية، تترجمان الإحساس بالعبث؛ حيث تعبران عن حالة حصار نهائية مغلقة لا فكاك منها إلا بتدمير الذات وتدمير الآخر[1]. فهذه جميعًا نماذج إدراكية جماعية لا فردية.

ثانيا: أن تحليل الصور جاء في عدة نصوص شعرية، لا في نص شعري واحد، كما عند د. المسيري في معظم النماذج التي حللها، وفيما ذكره من خطوات تكوين النموذج التحليلي التفسيري؛ حيث نصَّ على وحدة النص موضع التحليل[2]. ومستند البحث فيها نفس مستند الملاحظة السابقة.

ثالثا: الفارق بين تحليلات النقاد رؤية الوجود عند الشاعر، وبين هذه الطريقة التحليلية باستخدام النماذج الإدراكية والتحليلية، أن الأولى لا تستند إلا إلى ذوق الناقد وذكائه في إدراك ما وراء النص من دلالات، وثقافته المُعِينة على ذلك، أما استخدام النموذج الإدراكي فإنه يوفر –مع العناصر السابقة (الذوق والثقافة والذكاء) –إجراءات تحليلية آلية محددة، تجعل نتائج التحليل أقرب إلى الانضباط والموضوعية.

3- مادة تحليل النموذج الإدراكي (الصور المختارة):

وهي الصورة المختارة، وقد رقمت أبياتها جميعًا ترقيمًا مسلسلًا، يجعلها في حيز واحد على

(1) انظر: د. عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص 19، 25.

(2) انظر: السابق، ص 18-19، 21-24، وانظر: خطوات إجراء النموذج التحليلي التفسيري: ص 18، و: "النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية" في: دورة المنهجية الإسلامية، ص 6، 9-10، و: رحلتي الفكرية، ص 352، وانظر نموذجًا لعملية التجريد قام بها د. المسيري لحديثين شريفين: رحلتي الفكرية، ص 360-361.

اختلاف شعرائها وموضوعاتها، جاعلة أرقامها التي وردت في رواية الهاشمي أولًا ثم الترقيم المسلسل لها؛ وذلك ليتسنى تحليلها وإبراز النموذج الإدراكي فيها.

وهذه الصور المختارة تمثل أربعة موضوعات:

1- الأطلال: وقد اختارت الدراسة لها أربع صور لأربعة شعراء.

2- الظعن الراحلة: واختارت لها أربعًا أيضا لأربعة.

3- سرعة فرس الصيد والحرب: ولها ست صور لستة شعراء.

4- سير المقاتلين متدرعين في الحرب: ولها ثلاث صور لثلاثة شعراء.

وهي على النحو التالي:

3-1 الأطلال(*):

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

1-1- لِخَولَـةَ أَطـلالٌ بِبُرقَـةِ ثَهمَـدِ تَلـوحُ كَبـاقي الوَشـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ[1]

معلقة لبيد بن ربيعة:

2-2- فَمَـدافِعُ الرَيّـانِ عُـرِّيَ رَسـمُها خَلَقًـا كَـما ضَـمِنَ الـوُحِيَّ سِـلامُها

8-3- وَجَـلا الـسُيولُ عَـنِ الطُلـولِ كَأَنَّهـا زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتونَهـا أَقلامُهـا

(*) قال ابن الأعرابي: "الطلل: ما ارتفع من الديار [وبقاياها]، مثل النؤى والمسجد والآري الممدود والكرس – وهو البعر المجتمع – وعيدان الخيام، والرسم: ما ارتفع على وجه الأرض من آثار الدار [أي العناصر المحيطة غير المشكلة للبناء وللديار]، مثل: الأسافي والرماد وآثار الأوتاد وحفر النؤى". انظر الهاشمي، ج1، ص 351، هامش 3، والدمن: "آثار القوم وما سودوا". انظر: الهاشمي، ج2، ص 942، هامش 4. ويمكن تحديد الفارق بين الدمن والأطلال والرسوم أن الدمن هي المكان الذي به آثار ساكنيه، والأطلال هي هذه الآثار نفسها كالتي ذكر ابن الأعرابي، والرسوم هي ما انمحى من الآثار، فلم يعد لها شخوص؛ بل فهي آثار باهتة.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 420.

9-4- أَو رَجعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نُئورُها كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوقَهنَّ وِشامُها[1]

مذهبة قيس بن الخطيم:

1-5- أَتَعرِفُ رَسمًا كَاِطِّرادِ المَذاهِبِ لَعَمرَةَ وَحشًا غَيرَ مَوقِفِ راكِبِ[2]

ملحمة ذي الرمة:

4-6- مِن دِمنَةٍ نَسَفَت عَنها الصَبا سُفَعا كَما تُنَشَّرُ بَعدَ الطَيَّةِ الكُتُبُ

9-7- إِلى لَوائِحَ مِن أَطلالِ أَحوِيَةٍ كَأَنَّها خِلَلٌ مَوشِيَّةٌ قُشُبُ[3]

3-2 الظعن الراحلة:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

3-8- كَأَنَّ حُدوجَ المالِكِيَّةِ غُدوَةً خَلايا سَفينٍ بِالنَواصِفِ مِن دَدِ

4-9- عَدَولِيَّةٍ أَو مِن سَفينِ ابنِ يامِنٍ يَجورُ بِها المَلاحُ طَورًا وَيَهتَدي

5-10- يَشُقُّ حُبابَ الماءِ حَيزومُها بِها كَما قَسَمَ التُربَ المُفايِلُ بِاليَدِ[4]

معلقة لبيد بن ربيعة:

12-11- شاقَتكَ ظُعنُ الحَيِّ يومَ تَحَمَّلوا فَتَكَنَّسوا قُطُنًا تَصِرُّ خِيامُها

13-12- مِن كُلِّ مَحفوفٍ يُظِلُّ عَصِيَّهُ زَوجٌ عَلَيهِ كِلَّةٌ وَقِرامُها

14-13- زُجَلًا كَأَنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فَوقَها وَظِباءَ وَجرَةَ عُطَّفًا أَرامُها

(1) السابق، ج1، ص 348، 351-352..
(2) السابق، ج2، ص 646.
(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 943، 944.
(4) السابق، ج1، ص 420-421.

15-14- حُفِزَت وَزايَلَها السَرابُ كَأَنَّها أَجزاعُ بيشَةَ أَثلُها وَرِضامُها[1]

منتقاة المسيب بن علس:

4-15- وَلَقَد أَرى ظُعُنًا أُخَيِّلُها تُخْدى كَأَنَّ زُهاءَها نَخلُ

5-16- في الآلِ يَرفَعُها وَيَخفِضُها ريعٌ كَأَنَّ مُتونَهُ سَحلُ

6-17- عَقمًا وَرَقمًا ثُمَّ أَردَفَهُ كِلَلٌ عَلى أَطرافِها الخَمَلُ[2]

منتقاة دريد بن الصمة:

3-18- كَأَنَّ حُمولَ الحَيِّ إِذ متَعَ الضُحى بِناصِفَة الشَجناءِ عُصبَةُ مِذوَدِ

4-19- أَوِ الاَثأَبُ العُمُّ المُجَرَّمُ سوقُهُ بِكايَةَ لَم يخضد وَلَم يَتَعَضَّدِ[3]

3-3 سرعة فرس الصيد والحرب:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

60-20- فَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى لعمرك لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي

64-21- وَكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّبًا كَسيدِ الغَضا في الطِّخْيَة المُتَوَرِّدِ[4]

معلقة لبيد بن ربيعة:

67-22- رَفَّعتُها طَرَدَ النِعامِ وفوقه حَتّى إِذا سَخِنَت وَخَفَّ عِظامُها

(1) السابق، ج1، ص 353-354.
(2) السابق، ج1، ص 548.
(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 588.
(4) السابق، ج1، ص 439-440.

69-23- تَرقــى وَتَطعَــنُ في العِنــانِ وَتَنتَحــي وِردَ الحَمامَــةِ إِذ أَجَــدَّ حَمامُهــا[1]

مجمهرة عبيد بن الأبرص:

33-24- فَــذاكَ عَــصرٌ وَقَــد أَراني تَحمِلُنــي نَهــدَةٌ سُرحــوبُ

36-25- كَأَنَّهــا لِقــوَةٌ طَلــوبُ تَحِــنُّ في وَكرِهــا القُلــوبُ

37-26- باتَــت عَــلى إِرَمٍ رابئــةً كَأَنَّهــا شَــيخَةٌ رَقــوبُ (*)

38-27- فَأَصــبَحَت في غَــداةِ قُــرٍّ يَــسقُطُ عَــن ريــشِها الــضَريبُ

39-28- فَأَبــصَرَت ثَعلَبًــا بعيــدا وَدونَــهُ سَبــسَبٌ جَــديبُ

40-29- فَنَفَّــضَت ريــشَها وَانتَفَــضَت وَهــيَ مِــن نَهــضَةٍ قَريــبُ

41-30- يَــدِبُّ مِــن خوفهــا دَبيبًــا وَالعَــينُ حِملاقُهــا مَقلــوبُ

42-31- فَاشــتالَ وَارتــاعَ مِــن حَسيــسِها وَفِعلَــهُ يَفعَــلُ المَــذُءوبُ

43-32- فَأَدرَكَتــهُ فَطَرَّحَتــهُ فَكَــدَّحَت وَجهَــهُ الجَبــوبُ

44-33- يَــضغو وَمِخلَبُهــا في دَفِّــهِ لا بُــدَّ حَيزومُــهُ مَنقــوبُ[2]

منتقاة المرقش الأصغر:

11-34- غَــدَوْنَا عــلى ضَــافِي العَــسِيبِ مُجَلَّــلٍ طَوَيْنَــاهُ حَتــى آل وهُــوَ مُلَــوَّحُ

15-35- تَــرَاهُ بِــشِكّاتِ المُــدَجَّجِ، بَعْــدَما يقطــع أَقْــرَانَ المُغِــيرَةِ يَجْمَــحُ

16-36- يَجُــمُّ جُمــومَ الْحِــسِي جــاشَ مَــضِيقُهُ ويــردى بــه مِــنْ تَحْــتُ غِيْــلٌ وَأَبْطُــحُ

(1) السابق، ج1، ص 375.

(*) راجعت هذه الرواية على رواية الهاشمي "أرض – رابية".

(2) الهاشمي، الجمهرة، ج1، ص 466-467.

-37- كما انْتَفَجَتْ مِنَ الظِّباءِ جَدايَةٌ أَشَمُّ إذا ذَكَّرْتَهُ الشَّدَّ أَفْيَحُ[1]

منتقاة دريد بن الصمة:

25-39- وكم غارَةٍ بالليل واليَومِ قبله تَدارَكتُها يوما بِسِيدٍ عَمَرَّدِ

27-40- يَفوتُ طَويلَ القَومِ عَقدُ عِذارِهِ مُنيفٍ كَجِذعِ النَخلَةِ المُتَجَرِّدِ[2]

مشوبة النابغة الجعدي:

32-41- وَعادِيةٍ سَومَ الجرادِ شهِدتُها فكفَّلتُها سيدًا أَزَلَّ مُصدَّرًا

40-42- فَظَلَّ يُجاريهم كَأَنَّ هُوِيَّهُ هُويُّ قُطَامِيٍّ مِن الطيرِ أَمعَرا[3]

3-4 سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

مذهبة قيس بن الخطيم:

12-43- رِجالٌ مَتى يُدعَو إلى المَوتِ يسرعوا كمشي الجِمالِ المُشعِلاتِ المَصاعِبِ

25-44- أَتَت عَصَبٌ مِ الأوس تَخْطِر بالقنا كمشي الأسود في رَشاشِ الأهاضب[4]

مذهبة مالك بن العجلان:

14-45- ما مثلُ قَوْمِي قومٌ إذا غَضِبُوا عِنْدَ قِرَاعِ الحُرُوبِ وانصرفوا

15-46- يَمْشُونَ مَشْيَ الأُسُودِ في رَهْجِ الـ ـمَوْتِ إلَيْهِ، وَكُلّهُمْ لَهَفُ

19-47- يَمْشُونَ فيها، إذا لَقَيْتَهُمُ خَوادِرًا، والرّمَاحُ تَخْتَلِفُ

(1) السابق، ج1، ص 555-557.

(2) السابق، ج1، ص 593.

(3) السابق، ج2، ص 779-781.

(4) الهاشمي، الجمهرة، ج2، ص 648، 651، مِ: بمعنى من.

20-48- يمشون في البَيْضِ والدروع كما تمشي جمال مَصاعِبٌ قُطُفُ[1]

مذهبة عمرو بن امرئ القيس:

9-49- وَاللَّهُ ما تزدَهي كَتيبَتَنا أُسدُ عَرينٍ مَقيلُها الغُرَفُ

10-50- إذا مَشَينا في الفارِسِيِّ كَما تَمشي جِمالٌ مَصاعِبٌ قُطُفُ[2]

4- العناصر المكونة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي:

يحدد د. عبد الوهاب المسيري كيفية تشكل النموذج الإدراكي بقوله: "حينما يسلك الإنسان فإنه لا يسلك كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر - شأنه في هذا شأن أي كائن طبيعي - (*)، وإنما كرد فعل للواقع كما يدركه هو بكل تركيبته، ومن خلال عقله المبدع الذي يتفاعل ويقيم، ومن خلال ما يسقطه على الواقع من أفراح وأتراح وأشواق ومعان أو رموز وذكريات، ومن خلال المنظومة الأخلاقية والرمزية التي تحدد له مجال الرؤية. كل هذه العمليات المركبة هي التي تمنح الإنسان ذاتيته وخصوصيته، وتمنح كل فرد فرادته؛ حتى يصبح من الصعب التنبؤ بسلوكه من خلال القوانين المادية والطبيعية العامة"[3].

هذه الكيفية لتشكل النموذج الإدراكي عامة، تشمل الإنسان الفرد والمجموعة على مستوى السلوك وعلى مستوى التعبير اللغوي. وهذا العموم يفهم من مجمل كتابات الدكتور المسيري حول هذه النماذج.

فإذا حصرنا هذا العموم في الفرد والمجموعة وعلى مستوى التعبير اللغوي، فإنه يمكن استخلاص العوامل المشكلة للنموذج الإدراكي للشاعر والشعراء، الذي يتجلى في التعبير اللغوي الشعري، وفي الصور منه خاصة، في ثلاثة عوامل هي: الواقع المركب – العقل

(1) السابق، ج2، ص 639-640.

(2) السابق، ج2، ص 675-676.

(*) يبدو أن المعنى المراد من هذه العبارة هو: اختلاف الإنسان في عدم سلوكه كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر؛ عن أي كائن طبيعي؛ لأن الكائن الطبيعي يسلك كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر؛ ومن ثم ينبغي تعديل العبارة إلى: (خلافًا لشأن أي كائن طبيعي).

(3) د. عبد الوهاب المسيري: النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية، ص 3.

والنفس المتفاعلان مع هذا الواقع – المنظومة القيمية والفكرية المحيطة بالعقل وبالنفس وبالواقع المركب.

أما العناصر التي تفاعلت مع هذه العوامل مشكلة النموذج الإدراكي للشعراء في هذه الصور، فيمكن تجريدها من صور الموضوعات الأربعة على النحو التالي:

1-4 صور الأطلال:

تتجرد عناصرها إلى ما يلي:

- **عناصر المشبه:** بقايا منازل شاخصة – ورسوم منازل عافية – بقايا أدوات الحياة، وكلها من وجود الأعيان[1].
- **عناصر المشبه به:** بقايا الوشم والوشم المتجدد – بقايا الكتابة والكتابة المتجددة – الجلود المذهبة المطردة الخطوط – الكتب المنشورة بعد الطي – السيوف المنقوشة، وكلها من وجود البنان.
- وأوجه الشبه بين عناصر المشبه والمشبه به في كل صورة وهي البَهَتان، والظهور بعد الخفاء والجدة بعد الانطماس، والتتابع، وهي علاقات بين أطراف هذه الصور، أدركها العقل من خلال ملاحظة تأثير عنصر الزمن في هذه الموجودات، رابطًا – بالإلحاق الذي هو عمل التشبيه – بين نوعي الوجود، وجود الأعيان ووجود البنان، وكلاهما من تفاعل العقل مع عناصر الصورة، منشئًا وجودًا ثالثًا هو وجود الأذهان؛ إذ علاقة المشابهة هذه قائمة في الذهن.

ويلاحظ أن عنصر الإنسان مضمر في هذه العناصر الجمادية باعتباره فاعلًا في إنشاء المنازل وأدوات الحياة، وفي وجود البنان.

ويلفت النظر في عناصر المشبه به تكرار عنصر الكتابة في بعض الصور في مجتمع يوصف بأنه

(1) يقسم العلماء أنواع الوجود أو الموجودات إلى أربعة: وجود الأعيان وهو الموجودات في الواقع، ووجود الأذهان وهو صورة هذه الموجودات في الذهن، ووجود اللسان وهو اللفظ المعبر عن هذه الموجودات، ووجود البنان وهو الخط (الوجود الرقمي أو الكتابي) المعبر تعبيرًا آخر عن الموجودات. انظر: محيي الدين بن عربي: كتاب إنشاء الدوائر، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1997م، ص 8.

كان مجتمعًا أميًّا. فإذا كانت طريقة التشبيه في تصويره للمعنى تعمد إلى بيان الغامض والبعيد واللامحدود وغير المعروف وغير المحسوس والمركب وعالم الغيب (المشبه) بالواضح والقريب والمحدود والمعروف والمحسوس والبسيط وعالم الشهادة (المشبه به). وكانت الكتابة والكتابة المتجددة في الكتب وعلى الصخور عناصر للمشبه به في بعض الصور، فإن النتيجة المنطقية هي أن الكتابة كانت عنصرًا ظاهرًا متكررًا حاضرًا أمام حواس وعقل الشاعر العربي والإنسان العربي المخاطب بهذه الصور؛ لطبيعة التجانس الضروري بين النماذج الإدراكية للشاعر والجمهور المتلقين.

ويمكن حل التناقض بين هذه النتيجة وبين وصف المجتمع العربي القديم بأنه أمي، كما ورد في القرآن الكريم، بأن معرفة الكتابة والقراءة والكتب لم تكن عامة عمومها في مجتمعاتنا المعاصرة، لكنها أيضًا لم تكن غائبة غيابًا كاملًا؛ بل كانت شرائح من أفراد المجتمع العربي القديم يجيدونها؛ بدليل كتابة المعلقات وتعليقها على أستار الكعبة. وبدليل كتابة الوحي المنزل على رسول الله ﷺ في حياته، وبدليل الصحيفة التي كتبتها قريش لمقاطعة المسلمين، وحصرهم في شعب أبي طالب ثلاث سنوات ... إلى آخر ما يمكن أن يستدل به على حضور الكتابة والقراءة والكتب في حياة العرب قديمًا، دون عمومها لجميع أفراد المجتمع[1].

4-2 صور الظعن الراحلة:

تتجرد عناصرها إلى:

- **عناصر المشبه:** نساء راحلات – إبل – هوادج. وكلها من وجود الأعيان من إنسان وحيوان وجماد، يضاف إلى ذلك العنصر الاجتماعي المضمر في (المالكية – الحي)، والعنصر الزمني، أي زمان الرحلة (غدوة – متع الضحى – زايلها السراب – ريع)؛ لكنه زمان غير فاعل في العناصر، وكلاهما؛ الاجتماعي والزماني عناصر هامشية في الصور.

(1) وانظر ما كتبه السيد محمود شكري الآلوسي في كتابه: بلوغ الأرب في معرفة كلام العرب، ج3، ص 367 وما بعدها، عن الكتابة عند العرب وكيف كثرت في قريش بعد دخولها إليهم من العراق عن طريق حرب بن أمية لتجارته معهم، واستدلاله على وجود الكتابة عند العرب بما في لغتهم من الألفاظ الموضوعة لآلات الكتابة والكتاب، ص 8.

- **عناصر المشبه به:** سفن ضخام – قسم المُفايل الترب – نعاج توضح وظباء وجرة – أثل ورضام منعطفات بيشة – نخل – سحل – عصبة مزود. وجميعها من وجود الأعيان أيضًا؛ من إنسان وحيوان ونبات وجماد.

- أوجه الشبه بين أطراف الصور هي أوصاف الهيئة، هيئة الظعن من ضخامة وكثرة وزينة، والسرعة من التواء وقصد، ويلاحظ هنا أيضًا فعالية العنصر الإنساني في السفن وقسم التراب والسحل والنخل. ويلاحظ أيضًا أن علاقة التشابه أو الإلحاق بين عناصر المشبه والمشبه به هو من عمل العقل؛ لأنه اكتشاف علاقات بين عناصر الوجود. ويلاحظ أيضًا عدم وضوح تفاعل النفس مع هذه العناصر الوجودية؛ إذ ليس هناك بيان لأثر الرحلة على النفس، ولا يلمح ذلك إلا في تعبير لبيد بن ربيعة عن تشوقه لمحبوبته (شاقتك ظعن الحي)، وإحساسه بجمال الراحلات المشبهات بظباء وجرة.

3-4 صور سرعة الفرس في الصيد والحرب:

- **عناصر المشبه:** كلها من الحيوان - بطبيعة الحال - وهو من وجود الأعيان. لكن يلاحظ على عنصر المشبه في هذه الصور أنه جاء فيها جميعًا بوصفه لا بلفظه (فُرُطٌ – محنَّبًا – نهدة – ضافي العسيب) [1]، كما يلاحظ حضور عنصر الإنسان بالضرورة في الصور، لفظيًّا من خلال ضمير المتكلم مفردًا وجمعًا، ودلاليًّا لأن المعنى الذي وراء هذه الصور جميعًا هو قوة وسرعة وشجاعة ممتطي هذه الأفراس.
- **عنصر المشبه به:** سِيدُ الغضا – سِيدٌ عَمرَّدُ وأزلُّ – لقوة – جداية (وهي الظبية الشابة) – قُطَاميُّ أمْعرُ – الحِسْي (وهو البئر). هي جميعًا من الحيوان عدا الحسي من الجماد، وكلاهما من وجود الأعيان.

ويلاحظ على بعض هذه الصور أنها مركبة؛ حيث جاء المشبه به مشبهًا بمشبه به آخر (مثل اللقوة المشبهة بالشيخة الرقوب). كما جاء المشبه به متعددًا لحال آخر من أحوال المشبه

(1) فرط: أي سريعة متقدمة، محنبًا: قد انحنى من الضمر، نهدة: مشرفة، ضافي العسيب: طويل الذيل. انظر: الهاشمي، الجمهرة، ج1، ص 373-440، 466 -555.

(مثل تشبيه الفرس بالجداية المنتفضة في حال قتال الأعداء بعد تشبيهها بالحِسْي في قوة النشاط، ومثل تشبيه الفرس بالذئب الضامر في ساحة القتال، ثم تشبيه هجومه على الأعداء بهُوِيّ القطامى الأمعر). وكلها أوصاف تضاعف السرعة، وتدفع إلى مزيد منها.

- وجه الشبه بين أطراف الصور هو القوة والسرعة وشدة الاحتمال. ويلاحظ على وجه الشبه إيغال الشعراء في إلحاق المشبه بالمشبه به في هذه الصور (مثل تصوير ازدياد نشاط الفرس، وفرط جموحه بعد بذله كل الجهد في منازلة الأعداء). هذا الإيغال في الإلحاق يحمل - مع دلالة القوة والسرعة وشدة الاحتمال - علاقة النفس الراغبة في التحرر من قيود الواقع وموجباته من صراعات وعصبيات وأعباء اجتماعية ومادية ضاغطة؛ يحمل علاقتها بالأفق المفتوح أمامها بامتداد الصحاري، هذه الدلالات المتتابعة والمتلاحمة تصور تفاعل النفس مع عناصر الواقع المركب في هذه الصور.

كما يلاحظ على هذه الصور تضمنها جملة من القيم الاجتماعية والخلقية التي تشكل جزءًا من المنظومة القيمية التي كانت تحيط بالشاعر العربي القديم، مثل: نجدة المستغيث – حماية الحي – قوة الشباب وتصرفه – الإعداد للحرب والاستبسال فيها – شن الغارات.

4-4 صور سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

- ينحصر عنصر المشبه في سير الرجال المتدرعين إلى القتال.
- وينحصر المشبه به في مشي الجمال غير المذللة وفي الأسود.
- ووجه الشبه في هذه الصور الخمس هو القوة والحركة السريعة الواثقة.

ويلحظ على وجه الشبه أنه جمع بين (المشي) بدلالته على الحركة البطيئة، والسرعة المعبر عنها بـ (يسرعوا – قطف) (*)؛ لكن هذه السرعة لا تتناقض مع البطء من جهتين:

الأولى: أن "قطف" من معانيها: البطيئة، لا السريعة.

(*) أورد الهاشمي معنى قطف في الجمهرة ج2، ص 693: سريعة الخطو، وفي القاموس المحيط ج3 ص192: قطفت الدابة: ضاق مشيها.

الثانية: أن الإسراع ليس موغَلا فيه كسرعة الفرس في الصيد والحرب في الصور السابقة. ومن ثم فإن حركة المتدرعين فيها من دلالة القوة وثبات الجنان والثقة أكثر مما فيها من معنى السرعة.

5- سمات النموذج الإدراكي للشاعر العربي:

- بملاحظة عناصر الصور ومكوناتها التي شكلت النموذج الإدراكي للشاعر العربي، يمكن استخلاص ثلاث سمات رئيسة لهذا النموذج الإدراكي. هي مادية / إنسانية هذا النموذج، وتفصيليته ومعرفيته.

بيان ذلك:

5-1 النموذج الإدراكي نموذج مادي / إنساني:

فالعناصر المكونة لهذا النموذج الإدراكي للشاعر العربي كلها عناصر مادية وإنسانية. مادية لأنها تشمل وجود الأعيان من إنسان وحيوان ونبات وجماد، كما سبق التفصيل في الفكرة السابقة. وإنسانية لأنها تشمل:

- **عنصر الإنسان:** مفردًا (الشاعر – المحبوبة) وجمعًا (قوم الشاعر – الظعن – قوم المحبوبة – الأعداء)، في تفاعله مع العناصر المادية والإنسانية.
- **العلاقات الإنسانية:** علاقة الشاعر بالمحبوبة – علاقته بقومه ولاء، وبأعدائه صراعًا.
- **القيم الإنسانية:** مثل إغاثة المستغيث – الولاء المطلق للقبيلة والصراع مع الأعداء، وكلها قيم اجتماعية حاكمة لرؤية الشاعر للحياة، ومشكلة لجزء من منظومته الأخلاقية.
- **السلوكيات والعادات الاجتماعية:** مثل عادة تزين النساء بالوشم – لعبة المفايلة، وهي من ألعاب الصبيان قديمًا – دلائل الرفاه المادي، التي تتجلى في أكسية الهوادج – نمط الحياة الرعوي في البيئة القاحلة، الذي تحمله وراءها صور الظعن الراحلة.

يلاحظ على هذه السمة من سمات النموذج الإدراكي للشاعر العربي ما يلي:

أولًا: غياب الألوهية عن الصور في هذه النصوص المختارة لتحليل النموذج الإدراكي، وغياب صورة الغيب عمومًا في مجمل النصوص المختارة للتحليل في الدراسة (*). يستثنى من ذلك صورة تمثيلية لجزاء الأعمال في الآخرة، وردت في مرثية علقمة ذي جدن الحميري:

13- اليومَ يُجْزَوْنَ بأَعْمَالِهم كُلُّ امرئٍ يَحْصُدُ مَا قَدْ زَرَعْ (1)

وحتى صور الموت التي جاءت في النصوص وقفت عند حدود ترصده للإنسان، أو عدم الجزع منه، أو وصف مذاقه، دون ما وراءه من اعتقاد، أو ما بعده من حياة.

هذه الصور جاءت في معلقة طرفة بن العبد:

71- لَعَمــرُكَ إِنَّ المَــوتَ مــا أَخطَــأَ الفَتــى لَكَــالطِوَلِ المُرخــى وَثِنيــاهُ بِاليَــدِ

72- إِذا شــــاءَ يَومًــــا قــــادَهُ بِزِمامِــــهِ وَمَــن يَــكُ في حَبــلِ المَنِيَّــةِ يَنقَــدِ(2)

وفي منتقاة عروة بن الورد:

4- فَــإِن فــازَ سَــهمٌ لِلمَنِيَّــةِ لَم أَكُــن جَزوعًــا وَهَــل عَــن ذاكَ مِــن مُتَــأَخِّرِ(3)

وفي ملحمة الطرماح بن حكيم:

38- لا يَنــي يُحمِــضُ العُــدُوَّ وَذو الـــ ـــخُلَّــةِ يُــشفى صَــداهُ بِالإِحمــاضِ

(*) المقصود بالغيب هنا ما بعد الموت من حياة برزخية وأخروية، وهي منبثقة بالضرورة عن تصور ما للألوهية، وباستقراء الصور في نصوص الجمهرة وجد اطراد هذه الملاحظة، وحتى الصور التي كان موضوعها الألوهية أو الغيب، كانت صورًا هامشية، بمعنى أنها غير متكررة في النص الواحد أو النصوص بحيث تشكل نموذجًا إدراكيًّا مثل بيت امرئ القيس: "عَذارى دُوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ"، وكلها عناصر لا تمثل كثافة في العناصر بحيث تشكل نموذجًا إدراكيًّا للشاعر أو الشعراء.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727، ولم يذكر الهاشمي في ترجمة علقمة هل هو جاهلي أم إسلامي، وذكر أنه لم يقف له على ترجمة أخرى سوى ما جاء في "الإكليل" للهمداني، وفي جمهرة أنساب العرب لابن حزم، انظر هامش 5، ص 727.

(2) الهاشمي: ج1، ص 442.

(3) السابق، ج1، ص 570.

39- حـــينَ طابَـــت شَرائِـــعُ المَـــوتِ فـــيهم ومِـــرارًا يَكـــونُ عَـــذبَ الحِيـــاضِ[1]

وإن كان تصور الألوهية والغيب عمومًا لم يغب عن الدلالة في القصائد في غير مستواها التصويري.

ولعل هذا الغياب لتصور الألوهية وللغيب عمومًا عن عناصر الصورة يرجع إلى بساطة هذا التصور وسذاجته عند الجاهليين خاصة، والصور المجازية تأتي – كما سبق أن ذكر د. المسيري – للتعبير عما هو مركب، وإن كان هذا التعليل لا يطرد مع قصائد الإسلاميين، التي غابت عنها أيضًا صور الألوهية والغيب.

ثانيًا: غاية الوجود الإنساني وهدفه عند الشاعر العربي: كما يستنبط من الصور، هو تحقق إنسانيته من خلال علاقاته بالقبيلة وبالمرأة وبعناصر الطبيعة، ومن خلال ممارسته للمنظومة القيمية الحاكمة لوجوده في هذه العلاقات.

ثالثًا: مصدر القيم في هذا النموذج الإدراكي: ونتيجة لغياب تصور الألوهية والغيب عمومًا – هو المجتمع؛ فإغاثة المستغيث، والولاء للقبيلة، ومنازلة الأعداء، وغيرها من عناصر منظومة القيم التي وردت خارج الصور موضع التحليل، هي قيم خلقية وإنسانية يفرضها المجتمع، وتنبثق عن طبيعة حياته وعلاقاته، وليست قيمًا ربانية منزلة عليهم؛ ومن ثم فإن ممارسة هذه القيم في الواقع كان تحقيقًا لإنسانية الإنسان، وليس وراء ذلك انتظار جزاء في العالم الآخر.

2-5 النموذج الإدراكي نموذج تفصيلي:

تعني هذه السمة أن الشاعر العربي كان يقف في تشكيله للصور – ومن ثم في إدراكه للواقع – عند تفاصيل الوجود المحيط به، دون الاكتفاء بكلياته، سواء أكانت هذه التفاصيل عناصر مادية أم حقائق إنسانية، وقيمًا وعلاقات وعادات. فبالنظر إلى موضوعات الصور الأربعة نجد تفاصيل عناصرها على النحو التالي:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 995.

أ- صور الأطلال: نجد فيها التفصيلات التالية:

2- خلقًا. 3- تعرض فوقهن وشامها.

ب- صور الظعن الراحلة:

9- يجور بها الملاح ... ويهتدي. 11- تصر خيامها.

12- عليه كلة وقرامها. 13- عطفا آرامها.

14- أثلها ورضامها. 17- عقما ورقما – على أطرافها الخمل.

19- لم يخضد ولم يتعضد.

ج- سرعة فرس الصيد والحرب:

21- في الطخية – المتورد. 23- إذ أجدّ حمامها.

25-31- تفاصيل صورة اللقوة:

تحن في وكرها القلوب – يسقط عن ريشها الضريب - ودونه سبسب جديب – وهي من نهضة قريب – والعين حملاقها مقلوب – وارتاع.

36- ويردى به من تحت غيل وأبطح.

41- أزل – مصدرًا. 42- أمعرا.

د- صور سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

44- تخطر بالقنا. 49- مقيلها الغرف.

فكل هذه التفاصيل التي شكلت عناصر إضافية هامشية في الصور، وكانت في معظمها إما أوصافًا لموصوفات أو معطوفات على عناصر أساسية، وقد جاءت غالبًا تفصيلاتٍ في عناصر المشبه به، باستثناء صورة الظعن عند لبيد بن ربيعة (11-12)، كلها تعكس وعيًا حادًّا لدى الشاعر بالعالم المحيط به، كما أن قيمة هذه التفصيلات في العناصر أنها إما زيادة في المعنى، أو دقة في تحديد وجه الشبه.

مثال الزيادة في المعنى: صورة سيد الغضا في الطخية المتورد، أي الذاهب للوِرْد تحت رشاش المطر الغزير أو الخفيف، ومثل صورة سرعة الفرس التي شبهت بسرعة الحمامة؛ إذ أجد حمامها فهذا أسرع لها، ومثل تفاصيل صورة اللقوة المشبه بها فرس عبيد بن الأبرص.

ومثال الدقة في تحديد وجه الشبه: صورة الوشم المشبه به بقايا الطلول، بأن نئور الواشمة أسف كففًا، أي دوائر ذهب الوشم عليها يمينًا وشمالًا، ومثل وصف حدوج المالكية في سيرها المتعرج في قلب الصحراء بسفين ابن يامن، الذي يجور بها الملاح طورًا ويهتدي؛ إذ يريد هذه الهيئة في السير المتعرج.

3-5 النموذج الإدراكي نموذج معرفي:

تعني هذه السمة وضوح صورة الطبيعة عند الشاعر العربي، وقوة علاقته بهذه الطبيعة على عكس صورة الألوهية كما سبقت الإشارة. ويتجلى هذا في ثراء النموذج بالجانب "المعلوماتي" عن هذه الطبيعة، حتى إن هذا الشعر شكل مصدرًا للمعرفة عند العرب قديمًا، وقد ذكر هذه الحقيقة محمد بن سلام الجمحي بقوله: "وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[1]. وذكر قول عمر بن الخطاب - رضي الله عنه وأرضاه: "كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[2].

يتجلى هذا الثراء في الصور موضع التحليل كما يلي:

أ- صور الأطلال:

ويتجلى ثراؤها المعرفي في:

- جغرافيا الأماكن: برقة ثهمد – مدافع الريان.
- العادات الاجتماعية: كيفية عمل الواشمة للوشم.
- أدوات معرفية: الكتب – الأقلام – الكتابة في الكتب وعلى الصخور.

ب- صور الظعن الراحلة:

- جغرافيا الأماكن: النواصف من دد – ناصفة الشجناء – أجزاع بيشة – كابة.
- ما اشتهرت به الأماكن: السفن العدولية – سفن ابن يامن – نعاج توضح – ظباء

(1) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مقدمته بتاريخ 1394هـ = 1974م، السفر الأول، ص 24، وقد فسر الأستاذ شاكر معنى "حكمهم" بأن الحكم والحكمة سواء: العلم والفقه، وأنه الحكمة النافعة تمنعه الجهل والسفه، انظر هامش 2 ن ص.

(2) السابق، ن ص.

وجرة – نخل كابة.

- نمط الحياة والعادات الاجتماعية: لعبة المفايلة: وهي من ألعاب صبيان العرب – الرفاه والثراء المقترن بأنواع أكسية الهوادج – نمط الحياة الرعوي المقتضي للرحلة لتسقط مواطن الغيث والكلأ.

ج- صورة سرعة الفرس في الصيد والحرب:

ويتجلى فيها وضوح صورة الطبيعة عند الشاعر في:

- المعرفة التفصيلية الدقيقة بعالم الحيوان وبأبعاده النفسية خاصة، مثل أن اندفاع سرب القطا (الحمام) سابقًا للورد يحفز القطاة (الحمامة) لمزيد من السرعة (البيت 23)(*) – ومثل أن ظمأ سيد الغضا للورد تحت رشاش المطر يكون أسرع له (البيت 21) – ومثل المعرفة التفصيلية بمشاهد صراع الحيوان وأوضاعه النفسية في مراحل الصراع، كما في مشهد صراع اللقوة الطلوب مع الثعلب (الأبيات 25-33).

د- صورة سير المقاتلين متدرعين إلى الحرب:

وهي صور على بساطتها تحتوي على أوصاف الحيوان التي تجعله أكثر قوة وثباتًا، مثل الجمال غير المذللة بركوب ولا حمل، فهو أشد لها.

هذا الجانب المعرفي من النموذج الإدراكي مع السمتين السابقتين له، وهما التفصيلية والمادية / الإنسانية تعكس جميعًا وعيًا حادًّا لدى الشاعر العربي بالعالم المحيط به، في مستوياته الجزئية والكلية، الثابتة والمتحركة، الزمانية والمكانية، المادية والمعنوية، وقدرة على الربط بينها في علاقات من التشابه والتقارن والتباين هي ثمرة تفاعل العقل والنفس مع هذا العالم.

ومن ثم جاءت رؤيته رؤية واضحة متماسكة للطبيعة والإنسان، مع إدراك ناقص لصورة الألوهية، هيأت هذه الأمة – فيما يبدو – لاستقبال وحي السماء لتصح وتكتمل صورة الألوهية، ولتكتمل معها رؤية الشاعر العربي والإنسان العربي للوجود.

ترتبط بهذه السمات الثلاثة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي قضية شغلت حيزًا من اهتمام

(*) هذه الأرقام هي أرقام الأبيات في التسلسل الذي وضعته لا أرقامها في النصوص.

النقد العربي المعاصر، وهي استخدام الأسطورة مدخلًا وأداة لتأويل الشعر العربي القديم.

والأسطورة "من أقدم الأشكال التعبيرية التي عبر بها الإنسان القديم عن ذاته ومعتقداته، والتي من خلالها استطاع أن يفسر كل ما يحيط به من ظواهر طبيعية وكونية، فضلًا عن تطويع الوثني القديم لها؛ كي تخدم معتقداته الوثنية"[1].

وقد تنوعت الأساطير طبقًا لهذا التحديد، من حيث مصدرها ومن حيث وظيفتها، فمن حيث مصدرها هناك الأساطير المنقولة أو التاريخية، التي تتضمن عناصر تاريخية واقعية وعناصر خرافية، والأساطير المبتكرة التي ألفها الإنسان وابتكرها ابتكارًا تامًّا [2]. ومن حيث وظيفتها هناك الأسطورة الدينية، وهي مرتبطة بالشعائر والطقوس الوثنية؛ لأن هذه الأساطير كانت إفرازًا طبيعيًّا للانحراف في العقائد؛ ومن ثم كانت بمثابة الاعتقاد الديني. وهناك الأسطورة التعليلية، وهي التي تهتم بتقديم الأسباب والعلل التي تفسر الظواهر التي استعصى على الإنسان القديم فهمها، كالظواهر الطبيعية والحياة والموت ... إلخ. وهناك الأسطورة الرمزية التي سجل فيها الإنسان القديم المعاني الإنسانية؛ كالحب والوفاء والصدق والغدر... إلخ [3].

وقد حاول بعض النقاد العرب المعاصرين تفسير بعض الصور المتكررة في الشعر العربي القديم؛ كصور الأطلال والظعن وفرس الصيد والثور الوحشي مع الصائد وكلابه، تفسيرًا يربطها بهذه الأساطير.

من هذه الصور بعض النماذج التي وردت في هذا المبحث، وهي صور الأطلال والظعن الراحلة وفرس الصيد.

فصورة الأطلال في سمط لبيد بن ربيعة هي قوله:

---

(1) عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى حتى الآن، رسالة ماجستير، مخطوطة بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2000، ص 1.

(2) انظر: السابق، ص 18، 9.

(3) انظر: عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى حتى الآن، ص 21-22، 24، 25.

1- عَفَــتِ الــدِّيَارُ مَحَلُّهــا فَمُقَامُهــا بِمنًــى تَأَبَّــدَ غَوْلُهــا فَرِجَامُهَــا

2- فَمَــدَافِعُ الرّيّــانِ عُــرِّيَ رَسْــمُها خَلَقًــا كــما ضــمِنَ الــوُحِيَّ سِــلَامُهَا

3- دِمَــنٌ تَجَــرَّمَ بَعْــدَ عَهْــدِ أَنِيــسِها حِجَــجٌ خَلَــوْنَ حَلَالُهــا وَحَرامُهَــا

4- رُزِقَــتْ مَرَابِيــعَ النّجــومِ، وَصَــابَها وَدْقُ الرّواعِــدِ جَوْدُهَــا وَرِهَامُهــا

5- مِــنْ كُــلِّ سَــارِيَةٍ وَغَــادٍ مُــدْجِنٍ وَعَــشِيّةٍ مُتَجَــاوِبٍ إِرْزَامُهَــا

6- فَعَــلا فُــرُوعَ الأَيْهقــانِ وَأَطْفَلَــتْ بِــالجَلْهَتَينِ ظِباؤُهــا وَنَعَامُهَــا

7- والــوَحْشُ سَــاكِنَةٌ عــلى أطلائِهــا عُــوذًا، تَأَجَّــلُ بالفَــضاءِ بِهَامُهَــا

وفي أبيات لطرفة بن العبد من غير المعلقة يفسرها د. مصطفى ناصف بأنها "ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع، أو تصدر عن عقل جماعي ... لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية" [1]. ويرى أن فن الأطلال "كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام جماعي .. ويأتي هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا"[2]. من هذه الحاجات – كما يفهم من كلام د. مصطفى ناصف – معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي، ومنها أيضًا التذكر والمحاولة الدائمة لبعث الماضي، والتي يفسر بها صور الوقوف على الأطلال والوشم المتجدد عند لبيد وغيره. فكل هذه الصور "فيها احتفال مستمر ببعث الماضي من قبل الشاعر الموكل بذلك من المجتمع؛ فالمجتمع كأنه يقوم بشعائر واحدة، ويتشارك أفراده في صلاة واحدة، ويرتلون على الدوام أغنية الماضي" [3].

وكذلك يرى أنه "في الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة، يحاول كل مفكر أن يصنع جزءًا من تمثال مقدس، يقره ويباركه ضمير المجتمع"[4].

(1) د. مصطفى ناصف: قراءات ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، (د.ت)، ص 53.
(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 53.
(3) السابق ص 56.
(4) السابق، ص 53-54.

ويرى د. مصطفى الشورى في هذه الصورة في أبيات لبيد – وفي غيرها من صور الحيوان في المقدمات الطللية – دليل خصب ونماء، ورمزًا للطوطمية، أي الآلهة القديمة، ورموزًا للشمس التي إذا غابت لم يحجب ضوؤها: "فإذا كانت صاحبة الطلل [يعني المحبوبة الراحلة] هي الشمس التي تبعث الحياة في الكون كله، فإن وراء وجود الحيوان رمزًا يعود إلى مفهوم الطوطمية عند العرب .. فالحيوانات هذه هي رموز للشمس، فإذا غابت الشمس واختفت عن العيون يظل ضياؤها باقيًا؛ ومن ثم تستمر الحياة والصخب" [1].

وصورة الأطلال في مذهبة قيس بن الخطيم:

1- أَتَعْـرِفُ رَسْـمًا، كـاطِّرادِ المَـذاهِبِ لَعَمْرَةَ وَحْشًا، غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبِ

2- دِيارُ التي كَادَتْ – وَنَحْنُ عَلَى مِنًى – تَحُلُّ بِنَا، لولا نَجَاءُ الرَكائِبِ

3- تَبَدّتْ لَنَا كالشّمْسِ تَحْتَ غَمامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضَنَّتْ بِحَاجِبِ

4- وَلَمْ أَرَهَا، إلّا ثَلاثًا على مِنًى وَعَهْدِي بِهَا عَذْرَاءَ ذاتَ ذَوَائِبِ

يفسرها د. مصطفى الشورى بقوله: "ولا شك أن ارتباط رحيل هذه المرأة بإقفار الديار يدل على ما لها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذي يمنح الخصب والنماء والحياة، ويحيل المكان إلى الجدب هو الإله؛ لأنه ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابًا إذا ما رحلت. وقد سبق أن تحدثت عن قداسة المرأة منذ القدم، وكيف ظلت هذه القداسة في وجدان الشعراء جميعًا، يتحدثون عنها في شعرهم كفكرة بعينها حتى قبيل ظهور الإسلام"[2].

وفي صورة الظعن الراحلة يستشهد د. أحمد كمال زكي ببيت طرفة بن العبد:

3- كَأَنَّ حُدُوجَ المالِكِيّةِ غُدْوَةً خَلايا سَفينٍ بالنّواصِفِ مِنْ دَدِ

على أن صورة الظعن في إطار المقدمة الطللية، ووصف الناقة، مع ربطها بالبقرة أو الثور

(1) د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1986، ص 130، وأظن الكلمة الأخيرة "والخصب".

(2) د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 124-125.

الوحشي أو الحمار الآبد أو الظليم "إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيرًا عن واقع يَفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام، وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب"[1]، وعلى أن رحلة الظعن التي وصفها كل الشعراء تقريبًا كان يعني الشاعر أن تكون الناقة بعيرًا هادئًا، يحمل أجمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقًا، وأن هذا الموكب كله "يتجه عادة من الشرق إلى الغرب وفوق جبال مختلفة، وفي وديان سحيقة" [2]، ومن ثم يفسر د. زكي هذه الصورة بأنها "رحلة الشمس نفسها يوميًّا، منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم .. ومن يدري فقد تكون الشمس – حبيبة الشاعر رمزًا – مُقِلَّة ناقة كناقة هذه الحبيبة. ومن قديم تصور الأساطير الشمس سفينة تسير في بحر. وقد حرص الشاعر الجاهلي – في كثير من الأحيان – على تصوير الظعن بالخلايا، أي السفن العظيمة"[3].

وصورة فرس الصيد عند المرقش الأصغر، وهي قوله:

يُجِمُّ جُمومَ الحِسْيِ جاشَ مَضِيقُهُ وَيردَى به مِنْ تَحْتُ غِيْلٌ وَأَبْطُحُ

يراها د. الشورى – مع غيرها من صور الفرس المرتبطة بالماء والمطر في الشعر الجاهلي – رمزًا للخير والغيث والحياة، يقول: "كانت رحلة الصيد في فكر الشاعر الجاهلي رحلة أمل في المستقبل، ورغبة في استمرار الحياة ودوامها. وكانت وسيلة الشاعر في هذه الرحلة الفرس، كما كانت الناقة وسيلته في رحلة الظعن؛ مما جعل الفرس رمزًا للخير والحياة ... وحرص امرئ القيس وغيره من الشعراء على تصوير الحصان وقوته بهذه الصورة الأسطورية وربطه بفكرة الماء والسيل ما هو إلا وسيلة للخلاص النفسي، الذي ينقلهم بعيدًا عن واقعهم إلى واقع جديد

(1) د. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، مج 1 ع 3، الجزء الثاني "مناهج النقد الأدبي المعاصر" أبريل 1981، ص 122-123، وانظر: د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 115، 117، وانظر: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 2000، ص 132-134.

(2) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص 123.

(3) السابق، نفس الصفحة.

متميز، قادر على تحقيق آمالهم في استمرار الحياة وتجددها، وفي الانتصار على واقعهم المؤلم"[1].

ويمكن مناقشة هذه التحليلات من جهتين؛ جهة هذه التحليلات نفسها، وجهة المدخل النظري الذي انطلقت منه.

أ- من جهة التحليلات نفسها يرد عليها ما يلي:

أولًا: لم يحدد النقاد في تحليلاتهم الأساطير التي فسروا من خلالها هذه الصور الفنية، بحيث ترد كل صورة، أو عدة صور إلى أسطورة بعينها؛ ولهذا ما نجد أن الدلالات التي يئول بها النقاد هذه الصور جميعًا واحدة هي الخصب والنماء والحياة والشمس والبقاء والخير، وأن الرموز جميعًا؛ المرأة والفرس والأطلال والنوق الظاعنة، ترمز إلى هذه الدلالة الواحدة، بالرغم من ذكرهم لبعض هذه الأساطير في مواضع أخرى من هذه الدراسات؛ مما يجعل الخلط بين الرمز والأسطورة واردًا في هذه التحليلات؛ إذ يستخدم مصطلح "التفسير الأسطوري"، ويراد به تفسير الرمز في هذه الصور.

ومما يرجح هذا الحكم أمران:

الأول: أن المعنى في هذه الصور لا يحتمل بعدًا أسطوريًّا؛ فصورة الأطلال في أبيات قيس بن الخطيم مثلًا تحمل معنى واقعيًّا، هو ارتباط الحياة والحركة والعمران في المكان بوجود البشر، وتوحشه بمغادرتهم، فهذه حقيقة مشاهدة لا تحتاج إلى الأسطورة للتعبير عنها؛ لأن الأسطورة – كما سبق في بيان معناها – يفسَّر من خلالها ما لا يستطيع الواقع تفسيره أو التعبير عنه.

الآخر: يبدو أن كثيرًا من تعبيرات د. مصطفى ناصف في تحليله لأبيات لبيد بن ربيعة وغيرها من الصور في غير هذه النماذج، هي تعبيرات مجازية، مثل استخدامه لألفاظ "الشعائر والطقوس"، فهو لا يستخدمها بمعناها الحقيقي الاصطلاحي، أي أنها عبادات دينية أو طقوس اجتماعية؛ بل هو تعبير مجازي عن هذه الحاجات المجتمعية

(1) د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 185.

المشتركة التي يعبر عنها الشاعر، والتي تعبر عن عقل جمعي، لا معاني فردية [1].

ثانيًا: ترتب على هذا انقطاع الصلة أو العلاقة بين الرموز في هذه الصور وما ترمز إليه من دلالات أسطورية؛ فالعلاقة مثلًا بين صورة الظعن التي تتجه دائمًا من الشرق إلى الغرب وبين رحلة الشمس يوميًّا من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق، كما يقول د. أحمد كمال زكي – مع غياب الأسطورة نفسها التي يحيل إليها هذه العلاقة بينهما – تبدو علاقة بعيدة جدًّا؛ بحيث لا يمكن لمح أي رابط بينهما يفسر دلالة الصور في ضوء معنى الأسطورة أو موضوعها، وكذلك العلاقة بين فرس المرقش الأصغر ودلالة الغيث والحياة؛ ومن ثم يظل مستوى التأويل في الصور التي قدمها نقاد هذا المنهج منبت الصلة بموضوع الصورة. وقد أشار د. محمد حسن عبد الله إلى ضرورة وجود هذه العلاقة بين مستويي المعنى؛ دلالة الصورة ودلالة الأسطورة، وكذلك ضرورة وجود القرينة الدالة على إرادة هذا المستوى الدلالي الأسطوري والمجازي عمومًا. يقول: "ولأن هذه الدلالة المجازية ليست الأصل في الاستعمال، وإنما هي الاستثناء، فقد أحيطت بشرطين، قُصد بهما حماية الدلالة الأصلية من عقال الابتكار الفردي، بتحديد حريته في اللعب باللغة، فكانت العلاقة والقرينة شرطين لصحة المجاز، وهما معًا يمكن اعتبارهما ميدان التناحر بين الذاتي والموضوعي في التعبير المجازي، وأينما كان موضع الغلبة في هذا الميدان، فإن هذه الخاصية ستبقى من إمكانات المجاز وما يتفرع عنه من رمز وأسطورة"[2].

هذا في حين يأخذ د. إبراهيم عبد الرحمن محمد على هذا الضبط للصورة - باشتراط وجود العلاقة والقرينة، وهما ضابطا أنواع الصور عند البلاغيين كما هو معروف – أنه مفهوم شكلي للصورة، يفترض حتمية وجود صفات مشتركة بين عناصر الصورة؛ مما دعم القطيعة بين الأصل الميثولوجي الأسطوري وبين الشكل الفني في هذه الصورة، بعدما قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ما بين أطراف هذه الصور من علاقات وصلات ميثولوجية، تجمع بين عناصرها

(1) انظر على سبيل المثال هذه التعبيرات في تحليلاته: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 53-54، 56.

(2) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ت، ص 119.

المختلفة، فخيل للناس أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة[1].

ثالثًا: تغفل هذه التحليلات علاقة هذه الصور ودلالاتها الأسطورية أو الرمزية بمعاني النص ودلالاته، فإذا فُسرت صورة فرس الصيد بأن فيه دلالة القوة والخصب، المرتبطة أسطوريًّا بالقمر وبالشمس، فإن هذه الدلالة لا تتسق مع معاني ودلالات النص الشعري عند طرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة وعبيد بن الأبرص والمرقش ودريد بن الصمة والنابغة الجعدي؛ لأن هذه النصوص جميعًا لا تعبر عن معانٍ دينية. ومعاني القوة أو الخصب أو غيرها، فيها مستمدة من الدلالات اللغوية والفنية لهذه الصور لا مما تشير إليه – طبقًا للتفسير الأسطوري – من الرموز والأساطير.

ومما لا شك فيه أن الشاعر العربي كان يرفع بصره إلى السماء؛ ففي شعره الثريا والشعرى العبور، وغيرها من أسماء الكواكب والنجوم، لكن الدلالات الشعرية التي وردت فيها هذه الأسماء، والسياقات الشعرية التي وردت فيها صور الأطلال والظعن وفرس الصيد، بعيدة تمامًا عن أية دلالة أسطورية مرتبطة بها، وإن استخدمت الصور البصرية التي شكلتها الكواكب والنجوم كصورة الصور والفرس والصائد.

أما جهة المدخل النظري لتحليل الشعر الجاهلي فيرد عليه ما يلي إجمالًا:

أ- النموذج الإدراكي للشاعر العربي بسماته الثلاثة السالفة الذكر يرجح عدم دخول الأسطورة بشكل فعال في تكوينه، فيما يخص صور الموضوعات الأربعة على الأقل. فتفصيلية النموذج ومعرفيته وماديته وإنسانيته لم يتبين من خلالها حضور العنصر الأسطوري في هذا النموذج، ومن ثم لا يمكن تأويلها تأويلًا أسطوريًّا.

بيان ذلك أن الصور تصاغ "من عناصر كانت النفس قد تلقتها من طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها"[2]. ولما كانت

(1) انظر: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص 177، وانظر ص 132.

(2) محمد الخضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، المكتبة الرحمانية، 1340 هـ = 1922م، ص 13.

الأساطير تقع في الجانب المعرفي من النموذج، ولم يكن لأساطير الخلق والبعث والخصوبة حضور في الوجدان العربي ترجح عدم إمكانية تأويل هذه الصور تأويلًا أسطوريًّا.

ب- هذا المدخل من مداخل تفسير الشعر الجاهلي يغفل كل جماليات النص والعناصر الفنية فيه، ولا يلتفت سوى للمكونات الأولى أو المادة الخام –أو جزء من هذه المادة الخام الأولية– التي تتصرف فيها المخيلة مع غيرها من العناصر؛ لتنتزع منها صورًا بديعة، كما يقول محمد الخضر حسين التونسي [1]، ويغفل ما وراءها من طرق الإبداع في التركيب وفي التصوير وفي الدلالات، فضلًا عن الموسيقى، وكلها عناصر تمثل حقيقة الفنية في الشعر، في حين تبقى عناصره الأولية، أساطير وغيرها، مطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ. فإذا كانت الصلة بعد كل ذلك بين الصورة وأصلها الأسطوري في الشعر الجاهلي قد قُطعت بالصياغة الفنية التي حولتها "إلى صور إبداعية، تدق ملاحظة عناصرها وأصولها الأسطورية على القارئ العادي"[2]؛ فإن شكوك الدارسين حول الجدوى الحقيقية من هذا المنهج تكون شكوكًا مشروعة[3].

ج- يرتبط بهذا الاعتراض اعتراض آخر أن الأساطير لم تكن واحدة من مكونات العقل العربي الأساسية، ولا هي من عناصر ثقافته الحاكمة الفاعلة، بعكس العقل الغربي

(1) انظر: السابق، ص 13.

(2) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص 71.

(3) انظر: د. شفيع السيد: تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، الطبعة الثالثة 1410هـ = 1990م، ص 20-22. وانظر: د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، ع2، 07 شوال 1416هـ = 1996م، ص 125-129، وانظر جملة التساؤلات التي طرحها د. صلاح رزق في كتابه: "المعلقات العشر" .. دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، 2009، ج1، ص 49-50، وإن لم ينكر جدوى هذا المنهج في معرفة الخلفية المفسرة لخصوصية تكوينه اللغوي وتشكيله الصوري. وانظر أيضًا نقدًا للمنهج الأسطوري؛ لأنه يجعل الشعر كله إكمالًا للأسطورة، فإذا لم تكتمل اتهمت عدة الشاعر بعدم الاكتمال: د: محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، ص 17-18، و: بناء الجملة العربية، ص 314-315. وانظر اعتبار المنهج الأسطوري أنه يمثل نوعًا من العجز أمام النص برؤية أكثر مما ينبغي أن يُرى فيه، وبخلع ثقافة الناقد الخاصة عليه، وقسره على الاستجابة لهذا التفسير: د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص 14.

الذي شكلت أساطير اليونان والرومان مكونًا أساسيًّا من مكونات نسيجه الفكري والوجداني. فالتاريخ "لا يعرف من الأساطير العربية إلا شيئًا يسيرًا لا يستطيع الباحث أن يطمئن إليه بمفرده كل الاطمئنان؛ ليستخلص منه رأيًا فاصلًا أو نتيجة جازمة. وهو إلى ذلك مضطرب كل الاضطراب، مختلط غاية الخلط، لا يحده نظام، ولا يسوسه قانون، ولا يجمعه كتاب خاص، كما في أساطير الأمم الأخرى؛ وإنما هو نبذ متفرقة في كثير من كتب الأدب والأخبار ... بعضها له اتصال بعقائد العرب قبل الإسلام، وبعضها له اتصال بعوائدهم، والبعض الآخر يتصل بتاريخهم القديم"[1].

هذه القلة والبساطة في الأساطير العربية مردها ليس إلى سذاجة العقلية العربية وضعف الخيال عندها، كما بنى الشابي على مقدمته[2]؛ بل إلى سبب آخر، هو تتابع الديانات السماوية على شعوب هذه المنطقة؛ مما حفظ العقل العربي من التأثر بالأساطير، أو اختراعها ثم الإيمان بها، حتى ما وجد مع تطاول الأزمان من هذه الأساطير كان لصالحين أو لفجار، عصوا الله في الكعبة [3]، ونتيجة لهذا لم يحفل العقل العربي بهذه الأساطير. حتى بعد الإسلام لم يهتم علماء المسلمين بجمع هذه الأساطير وتدوينها، وهم الذين لم يتركوا شيئًا ذا أثر في حياة العرب دون عناية بجمعه، مثل الشعر والأمثال واللغة.

وقد كان أثر التوحيد وبقاياه في المنطقة العربية أن جعل العقل العربي أدنى إلى الواقع منه إلى الأوهام السابحة مع الأساطير، بعكس ما يخلص إليه الشابي من أن بقايا الأساطير الدينية العربية "لا تفصح عن فكر عميق أو شعور دقيق، ولا ترمز لمعنى من المعاني السامية، وإنما هي أدنى إلى الوهم منها إلى أي شيء آخر"[4] (*).

---

(1) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961، ص 31، (كان الكتاب في أصله محاضرة ألقيت سنة 1348هـ = 1929م، كما جاء في هامش ص7).

(2) انظر: أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص 33، وقد أسرف الشابي فيما بناه من أحكام على العقل العربي؛ لأنه اتخذ العقل الأوربي معيارًا ومقياسًا يقيس إليه العقلية العربية والخيال العربي والشاعرية العربية، وقد كان الغموض يستهويه – رحمه الله – ويستفز شاعريته.

(3) انظر: السابق، ص 34-35.

(4) السابق، ص 33.

فالعقلية العربية – بناء على هذا – تختلف بالضرورة عن العقلية الغربية المشبعة بالأساطير، والتي تستمدها أساسًا من التوراة[1]. وبناء على هذا الاختلاف في مكونات البيئة الثقافية، يختلف السياق النقدي الذي يتجه عند العرب للوضوح والتحديد، لا الغموض، ومثلما أن الغموض الذي تشيعه أساطير اليونان والرومان معيار لجمال الفن، فإن الوضوح والتفصيل يمكن أن يعد معيارًا للفن أيضًا، وليس معناه الوضوح التام؛ لأن لغة الفن – بطبيعتها – تنِدُّ دائمًا عن الوضوح والتحديد التامَّيْن.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

أ- استخدام النموذج الإدراكي والتحليلي أداة لتحليل الصور الفنية في النص الشعري له قيمته في فهم المكونات الأولية للصور الفنية، وفي فهم رؤية الوجود لدى الشاعر العربي، وإن لم تكن كافية في بيان فنية الشعر.

ب- يتميز النموذج الإدراكي للشاعر العربي، أي رؤيته للوجود، بثلاث خصائص رئيسة، هي:

- أنه نموذج مادي / إنساني، يثري بالعناصر والعلاقات والقيم المادية والإنسانية، وليس فيه تصور واضح أو كامل للغيب والألوهية.
- وهو نموذج تفصيلي، يتوقف عند تفاصيل وجزئيات الوجود المحيط به ماديًّا وإنسانيًّا.
- وهو نموذج معرفي؛ حيث تثري الصور بحقائق جغرافية ومكونات بيئية وقيم وعادات اجتماعية.

=

(*) وربما كان خلو البيئة من الأساطير – من جهة أخرى – تهيئة إلهية لهذا الجزء من العالم لاستقبال آخر رسالات السماء إلى الأرض، وتمهيدًا لحفظ هذه الرسالة وكتابها العزيز من الاختلاط بأية عناصر قد تعكر صفاء هذه الرسالة ونقاءها.

(1) الناقد الكندي نورثروب فراي يعد التوراة مصدرًا للأساطير. انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ج1، ص 42.

ج- لم تكن الأسطورة مكونًا من مكونات النموذج الإدراكي للشاعر العربي في حدود النماذج موضع التحليل. ومن ثم لم تكن مستوى دلاليًّا يمكن أن تُتَوَّل به الصور المتكررة موضع التحليل.

***