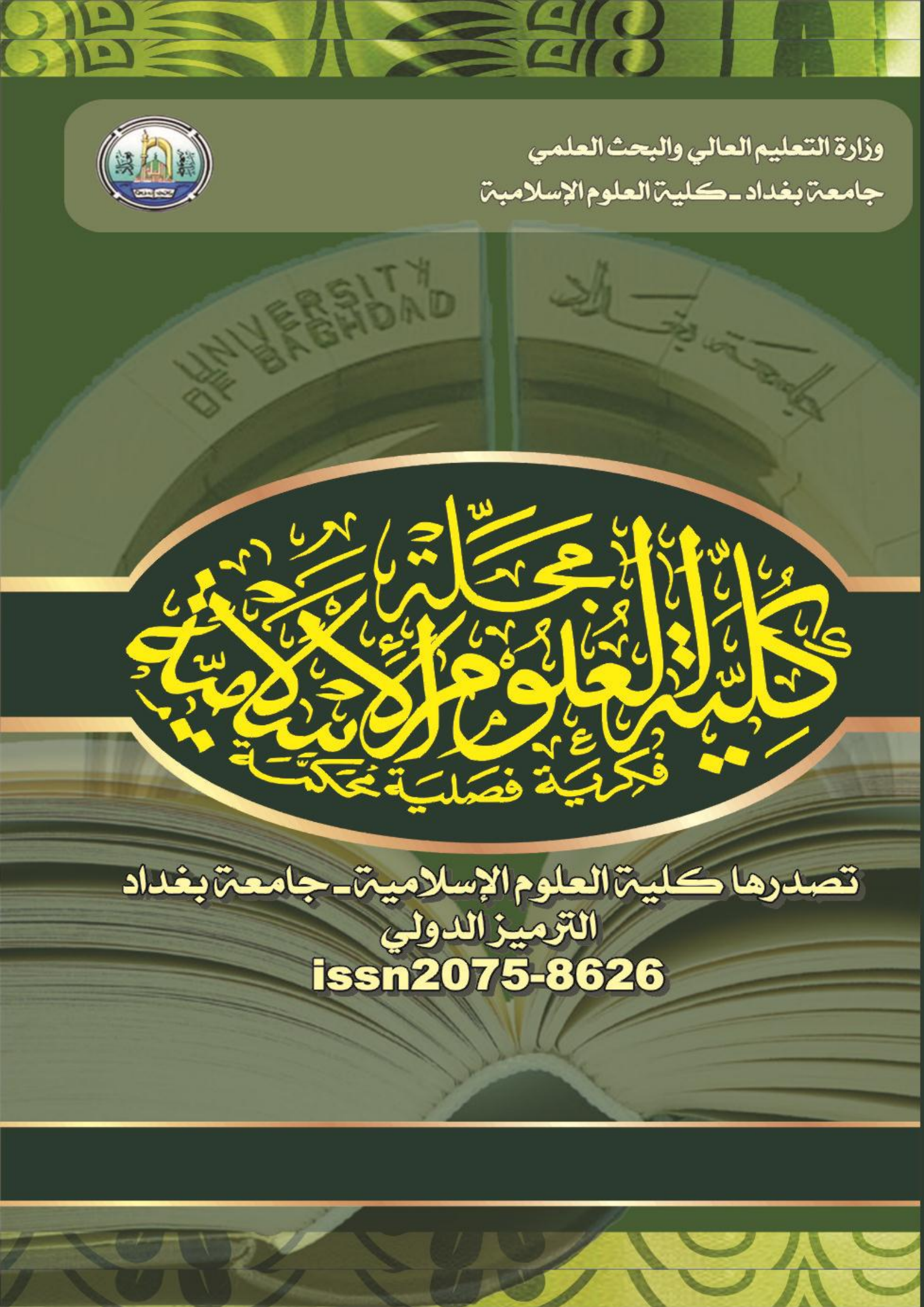
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد - كلية العلوم الإسلامية



مجلة كلية العلوم الإسلامية

فكرية فصلية محكمة

تصدرها كلية العلوم الإسلامية - جامعة بغداد
الترميز الدولي
issn2075-8626

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد . كلية العلوم الإسلامية

مجلة كلية العلوم الإسلامية

علمية . فصلية . محكمة

تصدرها
كلية العلوم الإسلامية
جامعة بغداد

العـــــدد
(٤٥)

﴿ الجـــزء الاول ﴾

٢٠جمادي الآخر ١٤٣٧هـ / ٣٠ اذار ٢٠١٦م

ايميل المجلة : journal@cois.uobagdad.edu.iq

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٦٣٣) لسنة ١٩٩٦م

﴿ فهرس الموضوعات﴾

(الجـــزء الاول)

❁ كلمة العدد ..... ص ﴿١٢-١٣﴾

اسم البحث	اسم الباحث	رقم الصفحة
اشكالية فهم مسألة "ما أغفله عنك شيئاً" عند سيبويه	الاستاذ الدكتور محمد جواد محمد سعيد الطريحي الاستاذة سارة كاظم عبد الرضا	١٤ -٢٦
خصائص الخطاب اللغوي في القرآن الكريم	أ.م. د بلال عبد الستار مشحن	٢٧-٤٨
الدلالة الصوتية للتماثل الصامتي في صيغة (يتفعّل) في القرآن الكريم	أ. م. د. أشواق محمد إسماعيل النجّار	٤٩-١٠٨
أثر التعبير القرآنيّ في الصورة الشعريّة في الشعر المشرقي في القرن الثامن الهجري	أ.م.د . إسراء خليل فياض الجبوري م. م. أحمد عبد الله عذيّب	١٠٩-١٣٨
الدّلالة البيانيّة لـ (إنْ) و (إذا) الشّرطيّتين في سورة المائدة	أ.م.د. نافع سلمان جاسم	١٣٩-١٥٩
السياق وأثرُهُ في تَخَيُّر المفردة القرآنية دراسة تطبيقيةٌ في بعضِ آيات التكرارِ	ا. م. د. محمد فرج توفيق	١٦٠-١٨٩
احكام تغير قيمة النقود واثارها	د. احمد عبد الله اسماعيل الهاشمي	١٩٠-٢١٩
أحاديث العقل والتفكر كما جاءت في السُّنة النبوية وأثرها في السلوك الإنساني	الدكتور محمد صفاء جاسم	٢٢٠-٢٦١
أحكام الصلاة على الكراسي	د .صهيب سليم عمير الآلوسي	٢٦٢-٣١١
أحكام أخذ الأم أجرة الرضاع دراسة فقهية مقارنة	د. قاسم محمد حزم الحمود	٣١٢-٣٤٢

﴿ فهرس الموضوعات﴾

(الجـــزء الاول)

اسم البحث	اسم الباحث	رقم الصفحة
الإمام سعيد بن جبير وجهوده في الناسخ والمنسوخ	أ.د . زياد علي دايح	٣٤٣-٣٦١
قاعدة (حقوق الله -سبحانه وتعالى- مبنية على المسامحة والمساهلة وحقوق الآدميين مبنية على الشح والضيق) وتطبيقاتها في الفقه الجنائي.	الباحث: مايد أحمد عبدالله عبدول	٣٦٢-٣٨٧
تنظيم المجتمع وأثره على الأمن الاجتماعي	أ.م.د. عبد هادي القيسي	٣٨٨-٤٠٢
استدراكات ابن الانباري النحوية على أبي حاتم السجستاني من خلال كتابهِ إيضاح الوقف والابتداء	الباحث: مظر محمود يحيى	٤٠٣-٤٢٥
صلة الرُّتبة المقصديَّة باستعمال الأدلّة الحِكْميَّة دراسة أصوليَّة تحليليَّة	د. نجم الدين قادر كريم الزنكي	٤٢٦-٤٧٧
حديث أم زرع وأثره في السعادة الزوجية	الدكتور محمود دهام نايف العيساوي	٤٧٨-٥١٠
أنوار البيان في الجزء الأول من القرآن	الدكتور طالب خميس الوادي	٥١١-٥٣٦
رسالة للشيخ الجمل خاتمة البخاري للشيخ سليمان الجمل (ت ١٢٠٤ هـ) دراسةً وتحقيقاً	د. طـه حميد حريش الفهداوي د. عبد الجبار عبد الستار روكان	٥٣٧-٥٨٢
رسالة في تفصيل ما قيل في أبوي النبيﷺ لابن كمال باشا(ت٩٤٠هـ) دراسة وتحقيق	د. أحمد كامل سرحان	٥٨٣-٦١٤

أثر التعبير القرآنيّ في الصورة الشعريّة في الشعر المشرقي في القرن الثامن الهجري

أ.م.د . إسراء خليل فياض الجبوري
م. م. أحمد عبد الله عذيّب

أثر التعبير القرآنيّ في الصورة الشعريّة في الشعر المشرقي في القرن الثامن الهجري

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الصورة الشعريّة لدى شعراء القرن الثامن الشعريّ، إذ جسّدوا من خلالها ملامح الحياة الدينية التي يعيشونها، ومدى تأثّرهم بالنصّ القرآنيّ في ارتداد الصورة على أشعارهم، ففيها تتضّح قدرة الشاعر في تلك المرحلة على إيضاح مكنونات جماليّة النصّ الشعريّ؛ فقد جاء هذا البحث بثلاثة مباحث، خصّ المبحث الأوّل: بالصورة التشبيهيّة، والثاني بالصورة الاستعاريّة، والثالث: بالصورة الكنائيّة.

توطئة

إنّ أيّ نتاج أدبيّ له مادّة هي المضمون أو المحتوى، والصورة هي التي تبرز ذلك المضمون، ثمّ الغرض والمغزى، فمادّة الأدب هي الحياة بأسرها، بمشاهدها وتجاربها؛ فإذا أريدت المعاني والأفكار والتجارب والمشاهد، لتكون أدبًا حيًّا نابضًا، وفنًّا معبّرًا ومؤثرًا؛ فإنّها تستلزم حينئذٍ صورة تترجم عن كلّ ذلك، صورة توحي إلى النفس بإيحاءات شتى، وتؤثر فيها بمختلف المؤثرات؛ حتى تنطبع في الأذهان وتستقرّ في الأعماق[١].

وتمثّل الصورة الشعريّة ركيزةً أساسيّة تتشكّل بها بنية النصّ الأدبيّ، ذلك أنّ النصّ الأدبيّ مجموعة من العناصر التي تتآلف مع بعضها لتشكّل في النهاية عملاً إبداعيًّا متكاملاً وتعدّ الصورة واحدة من هذه العناصر التي يوليها الأديب أو الشاعر اهتمامه وعنايته؛ فهي التي تعطيه الفرصة ليصوّر بها ما يدور بخاطره وما يدور حوله، بحيث ينقل ما يثير المتلقي بإيقوناته الفنّيّة[٢]، كما أنّ " الصورة الشعريّة هي الوسيلة الّتي يستطيع الشاعر عبرها نقل التجارب الإنسانيّة الخاصّة والعامّة، ذلك من تحريض الفكر من الواقع المحيط (الموضوع)، وتدخل الرؤية الخاصّة للشاعر (الذات)"[٣]، وإذا أردنا تأصيل اهتمام اللغويّين بالصورة فسنجد أنّ من الأوائل الذين عنوا بهذه الظاهرة هو الجاحظ في قوله: "إنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ ... وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ، وسهولة المخرج ... فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٤]. إذ دلّ قوله على ملامح البنية والشكل الذي يتمظهر فيه المعنى والفكر بنحوٍ إبداعيّ.

ويتناول عبد القاهر الجرجانيّ الصورة مضفيًا عليها بُعدًا دلاليًّا كما في قوله: "الصورة إنّما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[٥]، إذ يعدّ القياس والتمثيل وسائل رئيسة في صناعة الدلالة، فهو يذهب إلى أنّ أهمّيّة الصورة تتأتّى من قيمتها الإبداعيّة في الجمع بين الأجزاء المختلفة والأشياء المتباينة في إطار متكامل تتآلف فيه المتناقضات[٦]، يقول في ذلك: "فإنّك تجد الصورة المعمول فيها، كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافًا في الشكل والهيئة، ثمّ كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصوّرها أوجب"[٧].

وتأتي أهمّيّة الصورة في الشعر "من خلال دورها البنائيّ، وليس بوصفها كلماتٍ، وأفكاراً، وموسيقى، ومشاعرَ؛ وحسب، بل بوصفها كلّ هذه الأشياء ممزوجة وموضوعة بنسب معينة تشكّل امتزاجًا هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادّة، واتّحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع؛ لتوفر للعمل الأدبيّ وحدة فنّيّة تجعل منه موضوعًا جماليًّا قابلاً للتأمّل، ومتمتعًا بشبه ذاتيّة"[٨].

وانطلاقًا من مبدأ أهمّيّة الصورة في النصّ الشعريّ، وهو الّذي يكشف عن قدرة المنشئ الفنّيّة، فقد سلطنا الضوء على القيمة الجماليّة في نصوص شعراء القرن الثامن، متكئين على أبرز تلك الملامح الجماليّة، وهي التشبيه والاستعارة والكناية.

المبحث الأوّل

الصورة التشبيهيّة

التشبيه لغة يدلّ بمعناه المعجميّ على التمثيل، جاء في لسان العرب: "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ المِثْلُ والجمع أَشْباهٌ وأَشْبَه الشيءُ الشيءَ ماثله ... وأَشْبَهْتُ فلاناً وشابَهْتُه واشْتَبَه عَلَيَّ وتشابَه الشيئانِ واشْتَبَها أَشْبَهَ كلُّ واحدٍ صاحِبَه ... والمُشْتَبِهاتُ من الأُمور المُشْكِلاتُ والمُتَشابِهاتُ المُتَماثِلاتُ وتَشَبَّهَ فلانٌ بكذا والتَّشْبِيهُ التمثيل"[٩].

ولمّا كانت الدلالة المعجميّة لهذه المادّة تدلّ على التمثيل، فإنّه انبثق معنًى آخر مقارب لسانيًّا للمعنى الموضوع له في المعجم؛ وذلك أنّ التغيّر الدلاليّ من الطرائق المهمّة في وضع المصطلحات[١٠]، ومن هنا تكون الدلالة المصطلحيّة للتشبيه قريبة جدًّا من الدلالة المعجميّة، فالتشبيه في علم البلاغة هو: "أن يثبت للمشبّه حكم من أحكام المشبّه به"[١١]. أي تمثيل الحالة التي يكون عليها المشبه، وقد ذكر الدكتور أحمد مطلوب تعريفات القدماء في تحديد ماهيّة التشبيه، إذ استشفّ أنّ تعريفاتهم تحقّق معنًى واحدًا، يقول: "وهذه التعريفات وغيرها تؤدّي إلى معنًى واحد، هو أنّ التشبيه ربط شيئين أو أكثر، لكنّ البلاغيّين اختلفوا في هذه الصفة أو الصفات ومقدار اتفاقها واختلافها"[١٢].

وما نستشفّه في ما ذكره الدكتور أحمد مطلوب هو الربط الشكليّ بين المشبّه والمشبّه به من وجهة نظر معياريّة عند أكثر البلاغيّين؛ ممّا يخلق حالة الجمود الإبداعيّ الذي يخلقه النصّ الشعريّ بنحوٍ خاصّ؛ ولعلّ عبد القاهر الجرجانيّ، أدرك جمود التشبيه الذي يقوم على المقارنة القريبة، مثلما أدرك شعريّة التشبيه الذي يقوم على المقارنة البعيدة بين المشبّه والمشبّه به، يقول: "إنّ لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير مَجلّته، واجتلابه إليه من النِّيق البعيد، باباً آخر من الظَّرف واللُّطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل، وأُحْضِرُ شاهداً لك على هذا: أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض، فإنّ التشبيهات سواءٌ كانت عامّية مشتركة، أم خاصّيّة مقصورةً على قائلٍ دون قائِل تراها لا يقع بها اعتدادٌ، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهُزُّ ولا تُحرِّك حتى يكون الشبه مُقَرَّراً بين شيئين مختلفين في الجنس"[١٣].

ففي نصّ الجرجانيّ التفات إلى الحالة الوجدانيّة التي تستطيع أن تخلق في التشبيه شعريّة معبّرة عن النفس، وقادرة على توصيل الأفكار، ويعدّ هذا واقع الصورة التشبيهيّة.

"وطبقًا لهذا المنطق، فإنّ محاولة الشاعر استغلال التشبيه في بناء الصورة الشعريّة، يعدّ من الأساليب البلاغيّة التي لا تخلق الإيحاء المكثّف القادر على الفعل المؤثّر في المتلقّي، لا سيّما إذا راوح عند حدود الدائرة المغلقة التي تبث التشابه المادّيّ بين الأشياء، من دون أن يكون ثمّة ارتفاع إلى مصافّ الحالة النفسيّة التي لا ترى الأشياء كما هي"[١٤].

فإنّ ما يؤدّيه هذا الفنّ البلاغيّ من صورة بيانيّة وقيمة جماليّة تؤدّيه في النصّ الأدبيّ عمومًا والشعريّ خصوصًا، ويمكن معرفة القيمة الحقيقيّة لدلالة التشبيه في النصّ الأدبيّ، لقدرته على كشف غاية مزدوجة من حيث انتقاله من الدلالة الحقيقيّة إلى دلالة أخرى في بنية الصورة التشبيهيّة[١٥].

فعبر قراءتنا لشعراء القرن الثامن الهجري، فقد لحظنا أنهم وظفوا التشبيه في صورهم الشعرية، ولا سيما المقتبسة من القرآن الكريم، ومن هذه الصور ما قدّمه شهاب الدين الحلبيّ في عذاب قوم هود (عليه السلام)، يقول[١٦]:

[الخفيف]

ويـــحَ مَـــن عَـــارضَ الهُـــدَى، وهـــو بَـــادٍ ... عنـــــدَهُ واضِـــــحٌ بإفـــــكٍ صِـــــرَاحِ
ثـــــمَّ بَـــــادوا كـــــأنَّهم قَـــــومُ هُـــــودٍ ... حـــــينَ أوْدَتْ بهـــــمْ سَـــــوَافي الرِّيـــــاحِ

تتجسّد في هذا النصّ صورة الهلاك التي حلّت بمن لا يؤمن برسول الله محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وقد جسّد تلك الإبادة بهلاك عادٍ الذي وصف الله عذابهم بصورٍ مهولة لا يمكن تخيّلها كما في التنزيل الكريم: ﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ * تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ﴾[١٧]، ولذلك لجأ الشاعر إلى التشبيه بـ(كأنّ) لاتّحاد المشبّه، وهم من عارض النبيّ (صلّى الله عليه وآله وسلّم) مع المشبّه به وهم قوم هود (عليه السلام)، ووجه الشبه في ما بينهما، أنّهما جميعاً عارضا النبيّيْنِ معارضة شديدة وسفهاهما ونالا منهما، وكذلك وجه الشبه بين الاثنين هو العذاب بالريح، فأمّا أهل مكّة فلم يشملهم العذاب بالريح؛ ومن هنا يأتي انتفاء وجه الشبه الذي ذكره الشاعر؛ وربّما كان يقصد من ذلك الذهاب الفكريّ ممّا يحملونه من تأليه للأصنام، في حين نجد في الآية التهديد والوعيد لأهل مكة من احتمال العذاب عليهم؛ إن استمرّوا في معارضة النبيّ وتسفيهه ﴿وَلَقَدْ أَهْلَكْنَا مَا حَوْلَكُمْ مِنَ الْقُرَى وَصَرَّفْنَا الْآيَاتِ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ ﴾[١٨]. وقد استطاع الشاعر إبراز قيمة التشبيه في هذين البيتين عبر ربط "شعور المتفنّن تجاه المتلقي، وغايته من ذلك الاستخدام، ثمّ النظرة الثقافيّة التي يتشكّل منها المستوى الثقافيّ لدى المتفنّن والمتلقي حين تتمّ عملية التوصيل والتواصل"[١٩].

ومن الصور الجماليّة التي أتى بها الشاعر الجعبري قوله[٢٠]:

[البسيط]

هـــو النبـــيّ الـــذي مـــا مثلُـــهُ أحـــدٌ ... وهـــو الســـراجُ الـــذي نـــارتْ بـــه الظلَـــمُ
وهـــو الشـــفيعُ غـــدًا مـــن حـــرِّ نـــارِ لظًـــى ... لكـــلِّ عـــاصٍ إذا زلّـــت بـــهِ قـــدَمُ
محمّـــدٌ خيـــرُ مـــن ســـادتْ بـــه مضـــرٌ ... لـــهُ المفـــاخرُ والإحســـانُ والكـــرَمُ

ابتدأ الشاعر في هذه الصورة البيانيّة بالضمير (هو) الذي أحال في داخل النصّ إحالة بعديّة على النبيّ محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، إذ تكرّر هذا الضمير تكراراً اتساقيّاً في أوّل البيتين؛ ممّا أضفى دفقًا موسيقيًّا، حاول الشاعر فيها من أن يكثّف من دلالة التعظيم للنبيّ؛ ولذا نجد المسند إليه جاء معرّفًا بـ(أل)؛ إذ تدلّ هذه اللاّم على "مبالغة في ذلك لكماله في ذلك الوصف، نحو: عَمْرٌو الشجاعُ، والشجاعُ عَمْرٌو"[٢١]، ففي تكرار الضمير الأوّل والثالث خلت الصورة من التشبيه، كما نجد في قوله: (ما مثله أحدٌ)، وفيه نجد نفيًا للتشبيه في (مثله)؛ إذ يدلّ على نفي مماثلة

النبيّ لجميع ما خلق الله (عزّ وجلّ)، ولكنّنا نلحظ أنّ الشاعر خرج عن نفي المماثلة إلى التشبيه المؤكّد في قوله: (وهو السراج)، ويجيء "لتأكيد التشبيه فيه وعلوّ مرتبته بالنسبة إلى غيره ... وإنّما سمّي هذا القسم مؤكدًا لأنّ حذف أداة التشبيه يوهم ظاهرًا أنّ المشبّه هو المشبّه به بعينه؛ وذلك لا يحاول إلاّ بعد طلب التأكيد في التشبيه بينهما"[٢٢]، وهو تشبيه صريح وفيه مماثلة للنبيّ في كونه سراجًا؛ فهو نبيّ هداية إلى طريق الحقّ وهو ملاذ الخائفين والعاصين الخائفين من نار جهنّم؛ وإنّما ذكرنا ذلك المثال لكي نوضح جماليّة الأسلوب الذي أتى به الشاعر ها هنا استنادًا على مرجعيّاته الثقافيّة والدينيّة التي استسقى منه مادّته الشعريّة، كما نلحظه في أبياته حينما جاء بلفظ (سراج) التي استمدّها من قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا * وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا﴾[٢٣].

ومن الصور التشبيهية المقتبسة من القرآن الكريم قول ابن الوردي[٢٤]:

[الكامل]

بكَ يا كمالَ الدينِ إبراهيمُ قد ... شَرُفَ المقامُ وأنتَ فيهِ مقيمُ

لولا التقى أنشدتُ فيكَ مخاطبًا ... هذا المقامُ وأنتَ إبراهيمُ

نلحظ في هذا النصّ أنّ التشبيه وقع في سياق لولا و"تدخل على جملتين اسميّة ففعليّة لربط امتناع الثانية بوجود الأولى نحو: لولا زيدٌ لأكرمتك؛ أي لولا زيدٌ موجود"[٢٥]، وهو مع تقواه يكاد يصل إلى درجة الإنشاد الذي صرّح به في قوله: (هذا المقام) و(أنت إبراهيم)، ويقصد بالمقام المكان الذي يقطنه ممدوحه، وهو يشبهه بمقام نبي الله إبراهيم (عليه السلام)، ولم يكتفِ الشاعر بالمقام، بل تعدّاه إلى جعل النبيّ إبراهيم (عليه السلام) كممدوحه، ومرجعيّة الخطاب ترجع إلى قوله تعالى: ﴿وَاتَّخِذُوا مِنْ مَقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى﴾[٢٦]؛ ممّا يعني إضفاء القداسة على ممدوحه، فعمد بذلك إلى التشبيه البليغ، فقد حذفت أداة التشبيه، وكان المشبه به خبرًا، وإنّ طرفي التشبيه يمثلان بعدًا حسّيًّا يمكن إدراكه بالبصر، فالمقام والممدوح في كلا المشبّه والمشبّه به يكادان يكونان واحدًا، ووجه الشبه في كليهما أنّهما يدلاّن على الارتفاع والسموّ في المنزلة، لذا سُمّي هذا التشبيه بالبليغ؛ لأنّ حذف الوجه والأداة يوهم اتّحاد الطرفين وعدم تفاضلهما فيعلو المشبّه إلى مستوى المشبّه به، وهذه هي المبالغة في قوّة التشبيه[٢٧].

وممّا جاء فيه التشبيه مستمدًّا من القرآن الكريم في قول ابن الوردي[٢٨]:

[السريع]

حماةُ مذْ فارقَهما شيخُنا ... قدْ أعظمَ العاصي بها الفريَهْ

صرْتُ كمن ينظرُها بلقعًا ... أو كالذي مرَّ على قريَهْ

في هذين البيتين تكلّم الشاعر على شخص ما، له منزلته في المدينة، وقد أعظمه رحيله عنها، ونجد التشبيه بمنزلة عقد موازنة بين الشاعر والاسم الموصول الذي أحال بمرجعيّته في عجز البيت الثاني إلى عزير أو أرمياء، وهو من باب تشبيه المفرد بالمفرد، ولكن الاسم الموصول حمل بصلته دلالة تفصيليّة، كالناظر إلى الأرض الخاوية، وكذلك

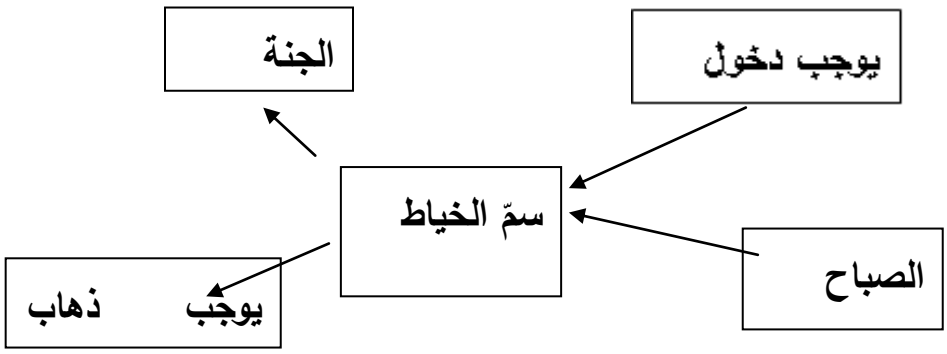
المارّ على الأرض الخالية بعد مشيدها، فدخل ضمنًا بباب تشبيه المفرد بالمفرد، ولكي يجعل المتلقّي في حالٍ ترقّ له حال هذه المدينة شبهها في صورةٍ ذات بعد حزين وكئيب، ومن بعدُ إسقاط الجانب الدينيّ على نفسه وعلى المدينة في مخيّلته، جاعلاً من نفسه ذلك الشخص الذي مرّ على القرية في القرآن الكريم، وهذا ممّا نعدّه من تضخّم الأنا عنده؛ لأنّه جعل من نفسه الشخص الذي إذا حزن حزن الجميع له، وإذا طرب طرب الجميع له، "والمارّ عزير أو أرمياء، أراد أن يعاين إحياء الموتى ليزداد بصيرة، ﴿قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ [٢٩]، ... والقرية: بيت المقدس حين خرّبه بخت نصر، وقيل: هي القرية التي خرج منها الألوف حذر الموت ﴿وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا) [٣٠]، أي: ساقطة على أبنيتها وسقوفها كأنّ سقوفها سقطت ثمّ وقع البنيان عليها، قال: كيف يحيي الله هذه القرية بعد خرابها ؟"[٣١].

ومن جميل التشبيه في شعر صفيّ الدين الحلّيّ، قوله [٣٢]:

[الخفيف]

وطـــــابَ رِزقٌ لـــــهُ بمَغنـــــاهُ فـــــالرّز ... قُ لَـــــدَى غَيـــــرِهِ كسُـــــمِّ الخيـــــاطِ

هذا البيت ورد في سياق وصف الصبح، وما فيه من حسنٍ وبهجة، فقد أضفى الشاعر صفة الكرم والجود على ذلك الصبح؛ ممّا يعني التشخيص أو الأنسنة التي خلقها الشاعر، ومن هذه الإسقاطات هي صفة البركة التي نجدها في البيت؛ فالرزق مبارك في هذا الوقت، وشحيح في غيره، لذلك لجأ الشاعر إلى تشبيه تلك الشحّة بسَمّ الخِياط، ممّا يعني استحالة البركة، ونجد التشبيه ها هنا دخل في ترسّبات الشاعر الثقافيّة والدينيّة، وبيّن التعلق الدينيّ مع جوّ القرآن الكريم، وبذلك أفاد من النصوص القرآنيّة ووظفها توظيفًا دقيقًا في شعره، لخلق صورٍ متخيّلة تجذب المتلقّي ليستشعر الضيق في ما خلا وقت الصباح، فضلاً عن هذا الأثر الذي ذكره الشاعر قد أخذه من سياق استحالة دخول الكافرين الجنّة، فقد جاء في تفسير التبيان: " قوله: حتى يلج الجمل في سمّ الخياط، إنّما علّق الجائز، وهو دخولهم الجنّة بمحال، وهو دخول الجمل في سمّ الخياط؛ لأنّه لا يكون"[٣٣]. ممّا يعني أنّ الشاعر خلق جانبًا افتراضيًا يقوم على مقارنة الجنّة بالصباح، ومقارنة الأوقات الأخرى بالشحّة التي أتى لها بالتشبيه (كسمّ الخياطِ)، ويمكن توضيحه بهذا المخطط:



وممّا جاء فيه التشبيه يحمل دلالة الجمال المشوب بالحزن في شعر الخليعي قوله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)[٣٤]: [الخفيف]

وَاشـــــتَكَيْتُم جَـــــوْرَ الطُّغَـــــاةِ وأقسَمْـــــ ـــــتُمْ إذا قُمْـــــتُ أنّكـــــمْ تَنصُـــــروني
وَمَضَـــــى يَقصِـــــدُ الخِيَـــــامَ وَدَمـــــعُ الـــــ ـــــعَينِ مِنـــــهُ كَـــــاللُّؤلُؤِ المَكنـــــونِ

أحالت الضمائر في (مضى، ويقصد، ومنه) على الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ تمثّل هذه الإحالات السبك النصّيّ الذي يكون فيه النصّ منسجمًا؛ مبتعدًا في ذلك عن الترهّل الذي قد يصيب النصّ جرّاء إعادة الاسم الصريح؛ ثمّ تكون الصورة في معرفة هذه الإحالات أكثر وضوحًا في معرفة ماهيّة المتكلّم، وهو ما نجده حينما عقد الشاعر المماثلة بين دمع الإمام الحسين (عليه السلام) واللؤلؤ المكنون؛ إذ تمثّل هذه الصورة الجماليّة الصراع بين الخير والشرّ؛ فهذه الدموع مصدرها سبط رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ومن هنا تكون هذه الدموع بقدسيّتها تحمل دلالات الرحمة بأنواعها كافّة؛ ولا يمكن إسقاط هذه الدموع إلا بما هو قدسيّ؛ فشبّه تلك الدموع بما هو حسن لدى الإنسان وبما هو يثيره من انفعالات نفسيّة، وهو (اللؤلؤ المكنون)؛ فهذا التشبيه ورد في الأصل بتشبه الحور العين بهذا الصنف من الدرّ، جاء في القرآن الكريم ﴿وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾ [٣٥]، إذ شبّه ما هو غير مألوف أو متخيّل بما هو مألوف وهو اللؤلؤ المكنون، لكي يجعل المتلقّي متشوّقًا لرؤية تلك النساء في الجنّة، جاء في تفسير البغوي في تفسير اللؤلؤ المكنون: "المخزون في الصدف لم تمسّه الأيادي، ويروى أنّه يسطع نورٌ في الجنّة، قالوا : وما هذا ؟ قالوا ضوء ثغر حوراء ضحكت في وجه زوجها"[٣٦]. فإذا عدنا إلى نصّ الشاعر نجده يجسّد حالة الإمام عليه السلام في وقتٍ خانه من أرسل إليه الرسائل بالمؤازرة والحثّ على الخروج؛ فإذا به يدخل خيمة الحوراء زينب (عليها السلام) بلا ناصر ينصره؛ وهذه الدموع ملأى بالحزن على أخته؛ لأنّه سيتركها بلا معين؛ ولم يجد الشاعر أجمل من اللؤلؤ المكنون في إيصال تلك الصورة البيانيّة لدى المخاطب ليتصوّر الحزن المشوب بالجمال.

ومن الصور التشبيهيّة المكثّفة في شعر ابن نباتة المصريّ، قوله [٣٧]:

[الكامل]

تلتـــــــفُّ قامتَـــــــهُ بـــــــوارِدِ شَـــــــعْرِهِ فـــــــأرى الشـــــــقا فـــــــي جنَّـــــــةٍ ألفـــــــافِ
لا اليـــــأسُ يثبـــــتُ لـــــي عليـــــهِ ولا الرَّجـــــا فكـــــأنّني فـــــي موقـــــف الأعـــــراف
ولبُعـــــدِ بابِـــــكَ وَقْـــــدُ نـــــارٍ فـــــي الحشـــــا ترمـــــي بكـــــلِّ شَـــــرارةٍ كَطِـــــرافِ

نرى في هذا النصّ صورًا مكثّفة من التشبيهات، ونرى أيضًا اختلاف أنواعها، ففي البيت الأوّل نجد التشبيه جاء بصورة التشبيه البليغ، وفي الثاني نجده جاء بصورته المعهودة بوجود أداة التشبيه في (فكأنّني)، وفي الثالث زاوج الشاعر بين التشبيه البليغ والصريح بوجود أداة التشبيه كما في (ولبعد بابك وقد نار)، و(ترمي بكلّ شرارة كطراف)، ففي جميع هذه التشبيهات يريد الشاعر إيصال أفكاره بصورة تخييليّة؛ ليأخذ المتلقّي إلى أجواء التصورات المعقولة وغير

المعقولة في ذهنه؛ فماهيّة الملتشبيه هو: "أن يشبّه الشاعر شيئًا بشيء فيوقعه موقعه، وينزّله منزلته في الوجه الذي يشبهه لونًا، أو طعمًا، أو ريحًا، أو طولاً، أو قصرًا، أو عرضًا، أو عمقًا، أو طبعًا، أو غير ذلك من الهيئات"[٣٨]، فإذا تناولنا التشبيهات كلّ واحد حدة، نجده في التشبيه الأول في قوله: (فأرى الشقا في جنّة ألفاف)، فإنّنا نرى دلالة الضياع والحزن، فتشبيه شَعَر حبيبته بجنة ألفاف، قد أكسبه هذه الدلالة بصورة بليغة بعد أن حذف الأداة ووجه الشبه، وقد أطلق البلاغيّون على هذا النوع من التشبيه: البليغ، وذلك لاتّحاد طرفيه "وإيهام مشاركة المشبّه للمشبّه به في جميع الصفات، عند حذف وجه الشبه، وما يترتّب عليه من إفادة العموم"[٣٩] فنلحظ أنّ هذا الشعر يثير وجدانه ويهيج أحاسيسه فيدخله ذلك في وادي الضياع وفقدان ذاته ولم يجد الشاعر في إيصال ذلك المعنى من الضياع إلا في انتقاله لصورة قرآنيّة عالية الدقة من التكثيف الدلاليّ في قوله تعالى: ﴿وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا﴾[٤٠]، فقد جاء في تفسير التبيان: "وإنّما قال (جنّات لأنّ الشجر يجنّها أي يسترها، و(الألفاف) الأخلاط المتداخلة يدور بعضها على بعض واحدها (لف) يقال: شجر ملتفّ وأشجار ملتفة . والمعاني الملففة المتداخلة باستتار بعضها ببعض حتى لا تبين إلا في خفيّ"[٤١]، بعد أن حذف الأداة ووجه الشبه، وقد أطلق البلاغيّون على هذا النوع من التشبيه: البليغ، وذلك لاتّحاد طرفيه "وإيهام مشاركة المشبّه للمشبّه به في جميع الصفات، عند حذف وجه الشبه، وما يترتّب عليه من إفادة العموم"[٤٢].

وأمّا التشبيه الآخر في قوله: (فكأنني في موقف الأعراف)، فقد أكّد فيه الشاعر حالته الأولى من ضياعه، ومن ثمّ دخوله في حيّز المجهول جرّاء تجاهلها له، وقد أفاد من صورة قرآنيّة أخرى من قوله تعالى ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾[٤٣]. فقد فهم الشاعر من هذه الآية أنّ من يقف على الأعراف أناس استوت حسناتهم وسيئاتهم فلا يعرفون هم من أهل الجنة أم من أهل النار[٤٤]؛ ومن لم يبالِ بباقي التأويلات لهذه الآية، والغاية في ما يبدو أنّه لم يكن مهتمًا بتفاصيل تلك التأويلات إلا لما يريد أن يوظفه لخدمة غرضه الفنّيّ من إيصال ما لديه إلى المتلقّي .

وأمّا التشبيه في البيت الثالث فقد تنوّعت تشبيهاته بين البليغ والصريح كما ذكرنا آنفًا، فالأول أقوى من الثاني من حيث الدلالة؛ ففي الأوّل حذف أداة التشبيه ووجه الشبه ممّا أعطى الحرية إلى المتلقّي في تبيان حالة المتكلّم ومدى أساه ولوعته لصدّ الحبيبة عنه، فبعد بابها عنه؛ وهو كناية عن الصدّ وعدم الاكتراث به، فبابها غير مفتوح له؛ ممّا يعني اشتعال النار في صدره وحزنه، وقد شبه المشبّه به بالطراف وهو "بَيْت من أَدَم ليس له كِفاء وهو من بيوت الأَعراب"[٤٥]. فكما أنّ أطراف الخيمة تتطاير جرّاء الريح فتكون هوجاء يمنة ويسرى؛ فكذلك نار حبّه تتطاير وتستشيط، وقد أجاد الشاعر من التعالق التشبيهيّ في ربط التشبيهات بعضها ببعض، كما سنبيّن في المخطط الآتي:

المشبّه	المشبه به	المشبه	المشبه به
بعد بابك	نار في الحشا	هذه النار	الطراف

ومن جودة التشبيه في رسم الصورة الشعريّة في شعر البرعي قوله[٤٦]:

[الطويل]

ومَسْـــرَى رسُـــولِ الله مـــن بَطـــنِ مَكَّـــةٍ إلـــى المَســـجِدِ الأقصـــى كَلَمحَـــةِ نـــاظِرِ
فـــأمَّ بِهـــا الأمـــلاكَ والرُّسْـــلَ وانثَنَـــى إلـــى المَـــلأ الأعلـــى بِقُـــدْرةِ قـــادِرِ

يرسم لنا الشاعر في هذا المشهد صورة مسرى النبيّ محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ولم يجد ما يلائم تلك السرعة سوى لمح البصر؛ وذلك لبيان قدرة الله سبحانه وتعالى، ومن هنا تأتي جماليّة التشبيه في أبعادها التخيليّة، وفي دلالته على إيصال المعنى إلى المتلقّي الذي يعلم حال المشبّه، ثمّ يأتي المشبّه به ليوضّح مقدار صفة الإسراء من مكّة المكرمة إلى المسجد الأقصى، وأمّا وجه الشبه بينهما هو السرعة وبيان القدرة، وقد أفاد الشاعر من قوله تعالى: ﴿وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾[٤٧]، إذ جاء في تفسير الميزان بخصوص هذا التشبيه: "تشبيه أمرها بلمح البصر إنّما هو من جهة أنّ اللمحة وهي مدّ البصر وإرساله للرؤية أخفّ الأعمال عند الإنسان وأقصرها زماناً فهو تشبيه بحسب فهم السامع[٤٨]؛ فقد أحسن الشاعر في التشبيه الذي "لا يكون مقبولاً حسنًا إلّا إذا حسُنَ اختيار المشبّه به المناسب للمشبّه؛ فإنّه يؤدّي وقتئذٍ الغرض منه أتمّ أداء مع عدم الابتعاد بالمعنى عن واقعه المألوف والمعتاد"[٤٩].

ومن حسن التشبيه في شعر البرعي قوله في مدح الشيخ الصالح عمر بن محمّد النهاريّ، إذ جاء به تشبيهًا ضمنيّاً، يقول[٥٠]: [الوافر]

فَقُومـــا بـــي وقُـــولا: أنـــتَ مِنَّـــا إذا النِّيـــرانُ طـــائِرَةُ الشَّـــرارِ
فَكَـــمْ أنفَـــدْتُما بِهُـــداكُما مـــن شَـــفا جُـــرُفٍ مـــنَ النِّيـــرانِ هـــارِ

نجد في هذا النصّ روح التشبيه قائمة فيه عبر قراءته، فنحن نلحظ أنّ الشاعر أراد بذلك أنّ النجاة لا تكون إلا باتباع ذلك الشيخ الصالح، فهدى ذلك الشيخ هو كنجاة من الجرف الهاري، فالسياق هو الذي دلّ على تلك الصورة من التشبيه بواسطة فهم النصّ لدى المتلقّي "يقوم على التناظر بين الباثّ والمتقبّل. يعني أنّ التفاهم لا يحصل إلا إذا ما توفرت عن السامع جميع العناصر التي يملكها المتكلّم والتي تتصل بموضوع كلامه"[٥١]؛ وذلك أنّ عناصر التشبيه غير متوافرة في النصّ يقول الدكتور حميد آدم ثويني: "وهو ما لم يصرّح فيه بأركان التشبيه حسب الطريقة المعتمدة والمعلومة، بل يُفهم التشبيه من معنى الكلام، وسياق الحديث، فأحيانًا يذكر المتكلّم حكمًا غريبًا قد يستبعدُ حصوله فيجد نفسه في حاجة إلى أن يسوق عقبه كلامًا يكون كالدليل عليه، فيزيل الغرابة عنه"[٥٢] . فضلاً عن أنّ الشاعر أفاد من ثقافته الدينيّة، متأثرًا بالقرآن في قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[٥٣]؛ إذ جاء في تفسير الطبري: "أمَن ابتدأ أساس بنائه على طاعة الله، وعلمٍ منه بأنّ بناءه لله طاعة، والله به راضٍ، أم من ابتدأه بنفاق وضلال، وعلى غير

بصيرة منه بصواب فعله من خطئه، فهو لا يدري متى يتبيّن له خطأ فعله وعظيم ذنبه، فيهدمه، كما يأتي البناءُ على جرف رَكيَّةٍ لا حابس لماء السيول عنها ولغيره من المياه، ثَرِيَةِ التراب متناثرة، لا تُلْبِثه السيول أن تهدمه وتنثره؟"(٥٤).

المبحث الثاني

الصورة الاستعاريّة

الاستعارة لغة: الطلب من آخر أن يعيره شيئًا، وهي من العارية، تقول: تعوّر واستعار: طلب العارية، والعارِيّة والعارةُ ما تداوَلُوه بينهم وقد أَعارَه الشيءَ وأَعارَه منه وعاوَرَه إِيَّاه والمُعاوَرة والتَّعاوُر شبه المُدَاوَلة والتّداوُل في الشيء يكون بين اثنين"(٥٥).

وأمّا في الاصطلاح فلا تختلف دلالة المعنى المجازيّ عن المعنى الاصطلاحيّ المتداول لدى علماء البلاغة، فقد عرّفها الجاحظ بكونها: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"(٥٦)، وقال فيها أبو هلال العسكري: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ"(٥٧).

وما يشغلنا في هذا المبحث هو البحث عن جماليّة الاستعارة في النصّ الأدبيّ، فالاستعارة باب من أبواب المجاز، تظهر فيها قدرة أيّ شاعر بالاستعمال الأمثل للاستعارة؛ لأنّها العنصر الأهمّ في العمليّة الإبداعيّة وذلك لارتباطها بالإلهام والإبداع، فضلاً عن أنّها مرتبطة بإحداث الانزياح في تركيب الصورة الشعريّة، وهذا ما ركّز عليه أرسطو في تبيان الوظيفة الجماليّة للاستعارة "حين يقرن الاستعارة بثلاث وظائف أساسية ومترابطة، وهي الإفهام والتغريب والمتعة. فجودة الإفهام في الاستعارة تعود إلى الوضوح، وتغريب القول فيها يأتي لمخالفتها المألوف من القول، أمّا الإمتاع، أو الإلذاذ فيرجع إلى التخييل الذي يكسب القول لذة ومتعة، وهذه الوظائف الثلاث لا يمكن – حسب أرسطو – أن نستمدّها مجتمعة من أيّ شيء آخر خلا الاستعارة"(٥٨).

وقريب من هذا التوصيف نجد قول الشريف المرتضى في "أنّ الكلام متى ما خلا من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقة كان بعيدًا عن الفصاحة بريًّا من البلاغة"(٥٩).

ولعلّ أفضل ما قيل لوظيفة الاستعارة الجماليّة وقيمتها الدلاليّة، ما ذكره عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة: "إنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ... فإنّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة ... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"(٦٠).

وتعدّ الاستعارة ترميزًا يكون بين المتكلّم والمخاطب، ولا يمكن حلّ ذلك الترميز إلا عبر وجود بنية موسوعيّة يعرفها كلٌّ منهما، "فالاستعارة في تصوّر (سورل) لا ترتبط بمعنى الجملة بل مرتبطة بمعنى المتكلّم . إنّ الطبيعة الاستعاريّة لملفوظ ما تعود إلى قصديّة المؤلّف واختياره، وليس إلى أسباب داخليّة للبنية الموسوعيّة"(٦١)، فالاستعارة ليست كما يتصوّر بعضهم – أنها بنية سطحيّة ساذجة – يتمّ أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب؛ لأنّ هذا

الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبيّة، وبعيد عن الإيصاليّة معًا، فالاستعارة ملازمة لعمليّات ذهنيّة ونفسيّة معقّدة، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة[٦٢].

ولهذا تكون الاستعارة وسيلة إيحائيّة؛ لتوصيل فكرة معيّنة، يقول حمادي صمّود: "أمّا الاستعارة فهي سياق وحيد مبنيّ على تطابق وهميّ ومؤقّت لدالّين يدلّان في الأصل على مدلولين مختلفين، القصد منه الإيهام بوحدة المعنى"[٦٣]. فهي من أهمّ مفاصل التحوّل الدلاليّ، ولها دلالات إيحائيّة؛ لأنّها تحدث نوعًا من الدهشة والمفاجأة الممتعة ... وهي انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق[٦٤]، "ويقصد بالأسلوب الواضح الدقيق هو الذي يصل في دلالته إلى المتلقّي بدون جهد يذكر، وأمّا المجاز والاستعارة فقد توحي للمتلقّي دلالات إيحائيّة خاصّة بكلّ واحد منهم، حسب ثقافته وحالته النفسيّة"[٦٥].

وحقّقت الاستعارة القرآنية حضورًا شاخصًا لدى شعراء هذا القرن، فقد يوظف الشاعر شهاب الدين الحلبيّ الاستعارة القرآنيّة توظيفًا في غاية الدقّة باستعارته (سوط عذاب) كما في قوله[٦٦]:

[الكامل]

يا نفسُ قدْ ضاقَ المَدَى فاستَفتِحي ... بالذُّلِّ بابَ مَراحِمِ الوَهَّابِ

واستَقبِلي نَفَحاتِ رَحْمَتِهِ التي ... كمْ أطفَأتْ زَفَراتِ سَوطَ عَذَابِ

نجد في هذه الأبيات النجوى حاضرة بمناداة النفس؛ لإفراغ الشحنة النفسيّة والعاطفيّة؛ فهو خطاب النفس التي تريد الخلاص إلى أجواء الرحمة الإلهيّة؛ إذ ابتدأ البيت الأول بنداء النفس التي ضاقت من ضنك الدنيا؛ لذا كان النداء وسيلة للدخول إلى أفعال الأمر المسندة إلى ضمير المخاطب كما في (فاستفتحي، واستقبلي)؛ والغاية من ذلك هو إنجاز الفعل الكلاميّ؛ ثمّ التأثير في كيانه وتهيئتها إلى الذلّ الذي هو عند الله عزّ؛ وفحوى الفعل الكلاميّ "أنّه كلّ ملفوظ ينهض على نظام شكليّ دلاليّ إنجازيّ تأثيريّ . فضلاً عن ذلك، يعدّ نشاطًا ماديًّا نحويًّا يتوسّل أفعالاً قوليّة لتحقيق أغراضٍ إنجازيّة"[٦٧]. ومن هنا تكون هذه الأفعال قد أدّت وظيفتها الأسلوبيّة في الولوج إلى الاستعارة في قوله: (سوط عذاب)، فلولا الاستفتاح بالذلّ لاستقبال الرحمة ولولا هذه النفحات لما أطفئ غضب الربّ، واستعارة الشاعر لإطفاء ذلك الغضب الذي أتى له بـ(سوط العذاب) وفيه كناية غاية في الدقة، فقد وقعت تلك الاستعارة مضافة إلى زفرات وهي من متعلقات البشر فـ"الزَّفْرُ من شِدّةِ الأَنِينِ وقبيحه"[٦٨]، وقد حذف الشاعر المشبّه وهو الإنسان الذي يزفر، وأبقى على المشبّه به وهو زفرات سوط عذاب، وقد اكتسب المضاف من المضاف إليه تلك الكناية الدقيقة، ولا يمكن أن نغفل مرجعيّات الشاعر القرآنيّة، التي طرّز بها شعره، فالنّصّ الشعريّ عند الشاعر أفاد كثيرًا من ذلك النصّ المقدّس، فنصّ الشاعر هذا قد أفاد من قوله تعالى: ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾ [٦٩]، وجاء في تفسير الرازي: "وذكر السوط إشارة إلى أنّ ما أحلّه بهم في الدنيا من العذاب العظيم بالقياس إلى ما أعدّ لهم في الآخرة ، كالسوط إذا قيس إلى سائر ما يعذب به"[٧٠].

وأفاد الشاعر الخليعي من التعبير القرآنيّ في رسم صورة لشبابه، من قوله تعالى: ﴿فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ* قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ﴾[٧١]، لنقرأ له قوله[٧٢]: [البسيط]

وَكَمْ تَغَزَّلْتُ بِالغِزْلانِ مِن طَرِبٍ ... وَهَاجَ لِي ذِكْرُ أحقافٍ وكُثْبانِ

أيامَ غُصْنُ شَبابي يانِعٌ نَضِرٌ ... تُجْنَى ثِمارُ الوَفا مِن قَطْفِهِ الدَّاني

نلحظ في النصّ الصورة البيانيّة بواسطة استعارة الشاعر لفظ (الغصن)، الذي وقع مسندًا للمسند إليه (يانع نظر)، وقد دلّ بذلك الإسناد توضيح ما كان خافيًا لدى المتلقّي، ويبدو أنّه في وقته الحالي لا يبدو كما كان في السابق؛ فرؤيته بهذه الهيئة الحاليّة ليست معهودة عند كثيرين؛ وهو بهذا رفع التوهّم "وذلك لأنّ الغرض من الإخبارات إفادة المخاطب ما ليس عنده وتنزيله منزلتك في علم ذلك الخبر"[٧٣]، ومن هنا يمكن أن نقول: إنّ الشاعر لم يجرّد هذه الاستعارة ولم يتركها على عموميّتها، بل ذكر لوازمها من باب تزيين الصورة البيانيّة، جاء في الطراز: "إذا استُعير لفظ لمعنًى آخر، فليس يخلو الحال، إمّا أن يذكر معه لازم المستعار له، أو يذكر لازم المستعار نفسه، فإن كان الأوّل فهو التجريد، وإن كان الثاني فهو التوشيح، ... لأنّك إذا قلت: (رأيت أسدًا وافر الأظفار منكر الزئير دامي الأنياب)، فقد ذكرت لازم اللفظ المستعار وذكرت خصائصه فوشّحت هذه الاستعارة، وزينتها بما ذكرته من لوازمها وأحكامها الخاصّة، أخذًا لها من التوشيح، وهو ترصيع الجلد بالجواهر واللآلئ تحمله المرأة من عاتقها إلى كشحها"[٧٤]. وهذا ما نلمسه من التوشيح في النصّ الشعريّ في قوله: (تُجنى ثمار الوفا من قطفه الداني)، وهو حاله في أيّام شبابه. فضلاً عن أنّ هذا الإخبار عن اللفظ المستعار وتبيين صفاته مهمّ في كشف عن ظلال المعنى له، فلم يكن اللفظ وحده كاشفًا عن هذه الدلالة ولا سيّما أنّه أضافه إلى (شبابي)، فالجملة في مبناها العميق هو (شبابي كغصن يانع نضر)، فلو بقي على هذا الشكل من البنية العميقة لما راقت من حيث الصورة الجماليّة؛ وعدول الشاعر في البنية السطحيّة لهذه الجملة أضفى عليها أبعادًا دلاليّة كما بيّنا.

ومن الصور الاستعاريّة المليحة في شعر صفيّ الدين الحلّيّ قوله ناصحًا بحسن المعاشرة مع الأصدقاء خوفًا من انقلابهم أعداء بعد ذلك[٧٥]:

[المنسرح]

اخفِضْ جَنَاحَكَ لِمَنْ تعاشِرُهُ ... ولِنْ، إذا ما قَسَتْ خَلائِقُهُ

فإنّهُ، إنْ أسأتَ صُحْبَتَهُ ... أعدى أعاديكَ، إذ تُفارِقُهُ

نلحظ في هذا النصّ أنّ الشاعر استعار؛ (اخفض جناحك)، لغرضٍ نفعيّ أو لإفادة المتلقّي من هذه الحكمة؛ فقد خرج فعلا الأمر في (اخفض، ولن) إلى دلالة النصح والإرشاد، فضلا عن أنّنا نلمح في النصّ خروجًا عن مقتضى الظاهر، فالتركيب الإسناديّ (اخفض جناحك) خرج برمّته إلى المجاز الاستعاريّ الذي حقّق صورة تشخيصية؛ وهو من الناحية البنيويّة لدى كلٍّ من المتكلّم والمتلقي عبث دلاليّ، وأمّا من الناحية المفهوميّة أو التداوليّة، معهود لكليهما؛

لأنّهما يشتركان في الاستعمال في هذه اللغة يقول امبرتو إيكو: "إنّ قصديّة المتكلّم ستكون حاسمة في التعرّف على الطابع الاستعاريّ لملفوظ ما . إنّ العبارة التالية: "إنّ شيرلوك هومز ضروريّ[٧٦] دقيق، تستدعي قراءة استعاريّة بقوّة العادة الإيحائيّة بعيدًا عن قصديّة المتكلّم، وأيضًا لأنّنا لو نظرنا إلى هذا الملفوظ من زاوية حرفيّة، فإنّنا سنصطدم بشذوذ دلاليّ"[٧٧]. ومن هنا يكون التأويل الاستعاريّ هو المنبثق بين المؤوّل والنصّ، ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضها طبيعة النصّ وطبيعة الإطار العامّ للمعارف الموسوعيّة لثقافة ما، لذا لا يَخفى على المتلقّي ذي المعرفة القرآنيّة من التأويل الاستعاريّ لهذا النصّ؛ إذ يقول تعالى: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ [٧٨]، يقول الطبرسي: "أي: وبالغ في التواضع والخضوع لهما، قولاً وفعلاً، برًّا بهما، وشفقة عليهما، والمراد بالذلّ هاهنا اللين والتواضع، دون الهواء، من خفض الطائر جناحه: إذا ضمّ فرخه إليه، فكأنّه سبحانه قال: ضمّ أبويك إلى نفسك، كما كانا يفعلان بك، وأنت صغير. وإذا وصفت العرب إنساناً بالسهولة، وترك الآباء، قالوا: هو خافض الجناح"[٧٩].

ومن الاستعارات القرآنيّة التي ذكرها ابن نباته المصريّ في شعره، قوله[٨٠]:

[الكامل]

هنّأتُهـــــا خلعًـــــا تـــــذكّر مـــــن رأى نُعْمـــــاكَ للخضـــــراءِ والعـــــرضِ النقـــــي
كنـــــتَ الأحـــــقَّ بـــــأن تهنـــــى لبســـــها فملابـــــسُ التقـــــوى أحـــــقُّ بهـــــا التقِـــــي

صوّر الشاعر في هذا النصّ مَن يكون على بينة من الحقّ، ومن يكون في التقوى بأبهى حُلّة، فنحن نجد في هذه الصورة درجات التقوى في أعلى مراتبها في ممدوح الشاعر، كما في (كنتَ الأحقّ)، فصيغة أفعل التفضيل المعرفة بـ(أل)، ممّا يستلزم "أن يكون الموصوف بها في أعلى درجات المفاضلة"[٨١]، ليؤكد بذلك الصورة التي يستحقّها الموصوف باستعارة (ملابس التقوى)، وهو من باب الاستعارة المجرّدة الّتي لم يذكر فيها لوازم اللفظ المستعار وخصائصها، وهي من حيث تقسيمُها أقلّ بلاغة من الاستعارة المرشّحة، يقول عبد الرحمن الميدانيّ: "وأبلغ هذه الأقسام الاستعارة المرشحة، فالمطلقة وما كان بحكمها، وتاتي المجرّدة في المرتبة الأخيرة، لأنّ التجريد يدني الاستعارة من التشبيه، فيضعف ادّعاء الاتّحاد"[٨٢]. فما يلائم المستعار له قد ذكره الشاعر مجرّدًا باستحقاق ممدوحه لباس التقوى الذي يشبه اللباس الحسن الحقيقيّ، فضلاً عن أنّه لم يذكر الانتقاء ولم يذكر الكساء؛ فبهذه التقوى يكون ممدوحه نقيًا خالصًا من شوائب الذنوب، وبذلك جرّدها ممّا يتعلق باللباس، ولكنّ الشاعر جعل من هذه الاستعارة بليغة بوساطة القرآن الكريم الذي استعمل هذه البلاغة استعمالاً دقيقًا، يقول الشنقيطي في تفسير قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾[٨٣]: " وذلك في زعمهم أنّه استعار اللباس لما غشيهم من بعض الحوادث كالجوع والخوف، بجامع اشتماله عليهم كاشتمال اللباس على اللابس على سبيل الاستعارة التصريحيّة الأصليّة التحقيقيّة، ثمّ ذكر الوصف، الذي هو الإذاقة ملائماً للمستعار له، الذي هو الجوع والخوف. لأنّ إطلاق الذوق على وجدان الجوع والخوف جرى عندهم مجرى الحقيقة لكثرة الاستعمال . فيقولون: ذاق البؤس والضرّ، وأذاقه غيره إيّاهما . فكانت الاستعارة مجرّدة لذكر ما يلائم

المستعار لـه، الذي هو المشبّه في الأصل في التشبيه الذي هو أصل الاستعارة . ولو أريد ترشيح هذه الاستعارة في زعمهم لقيل: فكساها. لأنّ الإتيان بما يلائم المستعار منه الذي هو المشبّه به في التشبيه الذي هو أصل الاستعارة يسمّى (ترشيحاً) والكسوة تلائم اللباس، فذكرها ترشيح للاستعارة . قالوا: وإن كانت الاستعارة المرشحة أبلغ من المجرّدة، فتجريد الاستعارة في الآية أبلغ . من حيث إنّه روعي المستعار له الذي هو الخوف والجوع ، وبذكر الإذاقة المناسبة لذلك ليزداد الكلام وضوحاً"[٨٤] .

الواضح الدقيق هو الذي يصل في دلالته إلى المتلقّي بدون جهد يذكر، وأمّا المجاز والاستعارة فقد توحي للمتلقّي دلالات إيحائيّة خاصّة بكلّ واحد منهم، حسب ثقافته وحالته النفسيّة"[٨٥].

ومن السياقات القرآنيّة التي وظفها الشاعر عز الدين الموصلي (ت ٧٨٩ هـ) في شعره بأسلوب آخر، قوله [٨٦]:

[المخلع البسيط]

فوجهُـــــــهُ جنّـــــــةٌ وكـــــــوثرْ ... رِضَـــــــابُهُ العـــــــذْبُ لـــــــي حـــــــلا

والنـــــــارُ فـــــــي وجنتيـــــــهِ تســـــــعرْ ... الخـــــــالُ خالَـــــــهُ اصـــــــطلى

بيّن الشاعر في هذا النصّ التعلّق الروحيّ بحبّ النبيّ المصطفى (صلّى الله عليه وآله وسلّم)؛ فانتقل بذلك إلى عالم الخيال ليجسّد ذلك التعلّق، فالخيال ينقل المتكّلم إلى عالم آخر يتصوّره الشاعر لكي يظهر فيه دوافعه النفسيّة تجاه من يحبّ أو يكره، ولكي يزيد من جماليّة الصورة ينتقل إلى ما يلقيه ظلال المعنى داخل النسق التركيبيّ؛ فالأبعاد الدلاليّة لا تتولّد إلّا في التركيب؛ ولا سيّما إذا أُسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقيّ؛ فبذلك يتولّد الإيحاء الذي يلقيه ظلّ المعنى لدى المتلقّي، يقول الدكتور صلاح فضل: "ويمكننا أن نتعرّف على التأثير الجماليّ باعتباره حالة عاطفيّة تثيرها الرسالة لدى المتلقّي الخاصّ . وتتنوّع فاعليّتها طبقًا لبعض العوامل التي يتّصل بعضها بالمتلقّي ذاته . فالقيمة تعزى إلى النصّ ليست بالضرورة شيئًا كامنًا فيه، بل يتمثّل معضمها في استجابة القارئ أو المستمع له؛ إذ إنّ هذا الأخير لا يكتفي بأن يتلقّى بيانًا جماليًّا محسوسًا، لكنّه يتأثّر ببعض المثيرات. وهذا التأثّر في طبيعته تقييم، ومن هنا فإنّ فكرة التأثر ذات طابع سيكولوجي في المقام الأوّل، عندما نتحدّث عن الأعمال الأدبيّة"[٨٧]. فإذا عدنا إلى الاستعارة في نصّ الموصلي، نجده استعار النار وقد وقع في دائرة الاستعارة، ومقيّدًا في الوجنتين ممّا يضفي قيمة كنائيّة، تدلّ بمعناها على احمرار وجنتيه وجمال وجه وحسن طلعته، وقد أخذ هذه الفكرة من القرآن الكريم، وغيّر الدلالة من الخوف الذي تمثّله جهنّم في قوله تعالى:

﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلَ وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا﴾[٨٨]، إلى دلالة تحمل قيمة جماليّة، وبذلك استطاع الشاعر أن يغيّر من المفهوم .

ومن جماليّات الاستعارة القرآنيّة أيضا في شعر عزّ الدين الموصلي[٨٩] قوله في حبيبته[٩٠]:

[مشطور البسيط]

والليـــــــــــلُ قـــــــــــد عســـــــــــعسْ مـــــــــــن شَـــــــــــعْرِها الـــــــــــداجي
والصـــــــــــبحُ يتـــــــــــنفّسْ مـــــــــــن فرقِهـــــــــــا العـــــــــــاجيْ

إذا أردنا أن نقرأ هذا النصّ قراءة فاحصة لا بدّ لنا من الولوج إلى الدلالة المعجميّة في إرادة معاني الألفاظ الحقيقيّة في كلٍّ من (عسعس، وتنفس، وفرقها العاجي) لكي يتسنّى لنا معرفة المعاني الإيحائيّة التي تولّدت بسبب دخولها في سياقات مجازيّة، فـ(عسعس) تدلّ في مبناها المعجميّ على إقبال الظلام أو إدباره[٩١]، والتنفّس: خروج النفس من الحيوان [٩٢]، والفرق : "موضع المفرق من الرأس"[٩٣]. والعاجي:" أصفر شاحب أو أبيض مُصْفَرّ"[٩٤]. فمن حيث الدلالة المعجميّة لا يمكن فهم النصّ لأنّه سيكون عبثًا دلاليًا؛ ما لم تكن خاضعة لمستعملي اللغة التي يستعملها أصحابها، فنظام الاستعارة "من خلال رؤية تداوليّة تتشعب في عدة زوايا لتعدّد الأفكار التداوليّة التي ترتبط بالاستعارة، وترتبط بها الاستعارة، منها فهم الاستعارة بوصفها وسيلة لغويّة تواصليّة، ... ويأتي التمييز بين المعنى الحرفيّ والمعنى التداوليّ بمثابة الفكرة الأمّ التي تجمع القضايا المثارة في دراسة الاستعارة وفق الرؤية التداوليّة"[٩٥]. ومن هنا نستشفّ وفق القراءة الاستعاريّة أنّ الشاعر يقصد من عسعس الليل إدبار الظلام أو إقباله من شعرها وهي كناية عن شدّة سواد شعرها، وتنفّس الصبح؛ وهي استعارة قرآنيّة جاء في الكشاف: "فإن قلت: ما معنى تنفّس الصبح؟ قلت: إذا أقبل الصبح: أقبل بإقباله روح ونسيم، فجعل ذلك نفسًا له على المجاز وقيل : تنفّس الصبح"[٩٦]. وبذلك يكون ما يبيّن من مفرق شعرِها بمنزلة وقت بلوج النهار، وهي كناية عن بياضها، ولذا نجده يعبر عن ذلك البياض بالعاج، وهو بياض تشوبه صفرة، فنحن نجد تمازج الصور في هذا النصّ الشعريّ، وانتقاله من استعارة إلى أخرى بتعالق استعاريّ أكسب النصّ سمة جماليّة، كما في المخطط الآتي:

(الليل – عسعس) (استعارة أولى) ← من شعرها الداجي
(دخول الاستعارة الأولى في استعارة أخرى) ← الكناية عن شدة سواد شعرها
(الصبح – تنفس) (استعارة أولى) ← من فرقها العاجي
(دخول الاستعارة الأولى في استعارة أخرى) ← كناية عن بياضها .

فضلاً عن أنّنا نجد التمازج اللونيّ بين شدّة البياض، وشدّة السواد؛ إذ دلّ كلا اللونين على ما هو إيجابيّ فمن طبيعة اللون الأسود أنّه يدلّ على الحزن والحداد؛ إذ عدّ هذا اللون رمزًا للحزن والموت والألم والخوف من المجهول والعدميّة والفناء[٩٧]، ولكنّ الشاعر غاير من هذه الطبيعة إلى أخرى؛ فقد "استعمل اللون الأسود في ألف ليلة وليلة رمزًا للغواية"[٩٨].

ويستعير الشاعر البرعي لفظ (الغرام) الذي أدخله في حيّز بلاغيّ، مملوء بالتخييل، يقول[٩٩]:

[الكامل]

إنْ كُنْـــتَ لَـــمْ تَـــذُقِ الغَـــرامَ فـــإنَّني ثَمِـــلٌ بكـــأسٍ لِلغَـــرامِ دِهَـــاقِ
مـــا كُنْـــتُ أعـــرِفُ الصَّـــبابَةَ والبُكـــا لَـــولا فِـــرَاقُ خَرِيـــدَةٍ مِعتـــاقِ

هذان البيتان من قصيدة يمدح فيها النبيَّ محمّداً (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وقد استعار لفرط حبّه للنبيّ وتعلّقه به؛ التذوّق وهو من المحسوسات وقد أسنده إلى الغرام، فضلاً عن وصف الكأس بالغرام، وبذلك يكون الشاعر قد أدخل الإسناد في دائرة المجاز والتأويل، ومن بعدُ تذوّق الاستعارة التي إذا قرأناها قراءة تأويليّة؛ فإنّها ستؤدّي إلى إيحاءات كثيرة لدى المتلقّي، يقول جروج لايكوف ومارك جونسن: "إنّ لغة الخيال، وخصوصًا الاستعارة، ضروريّة في التعبير عن مظاهر تجربتنا التي تكون فريدة، ولها دلالة خاصّة عندنا باعتبارنا أفرادًا، وحين نروم الفهم الشخصيّ، فإنّ المعاني العاديّة المتعارف عليها لا تكفي"[١٠٠]، ومن هنا قادنا الشاعر البرعي في أجواء الخيال التي غيّر من معالمها من حالة السكر المادّيّ إلى السكر الروحيّ الذي تذوب فيها روحه بالعشق المحمّديّ، وقد أفاد من صورتين قرآنيّتين في إيصال أفكاره، ومنها (تذق الغرام)، و(بكأسٍ للغرام دهاق)، فلو سلّمنا لا على سبيل التمحّل أنّ الشاعر قصد من (تذق الغرام) من جاء في المحكم العزيز : ﴿فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾[١٠١]. فبهذا يكون الشاعر قد استشعر النصّ القرآنيّ في قوله: (لم تذق الغرام)، وأمّا قوله: (بكأسٍ للغرام دهاق) فإنّنا نجزم بأنّ الشعر قد قصد الآية الشريفة: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾[١٠٢].

المبحث الثالث

الصورة الكنائيّة

الكناية لغة: "واحدة الكُنى واكتَنَى فلان بكذا والكناية أَن تتكلّم بشيء وتريد غيره وكَنَى عن الأَمر بغيره يَكني كِناية يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يستدلّ عليه نحو الرفث والغائط"[١٠٣]. واصطلاحًا: "هي أن يعبّر عن شيء لفظًا كان أو معنًى بلفظٍ غير صريحٍ في الدلالة عليه لغرضٍ من الأغراض كالإبهام على السامع، نحو جاء فلان، أو لنوع فصاحة نحو فلانٌ كثير الرماد؛ أي: كثير القِرَى"[١٠٤]. ونجد في المستويين اللغويّ والاصطلاحيّ وشاجة، فهما يدلان على أنّ الكلام يكون شيئًا والمقصود شيءٌ آخر، مع وجود ملازمة بين الأوّل والثاني. فالكناية بوصفها أسلوبًا بيانيًّا مهمًا، فهو يحتاج إلى الفطنة والتأمّل في المعنى، فهي تضفي التراكيب بدلالات إيحائيّة عميقة يتحوّل "فيها المعنى إلى عالم من الصور المجسّمة المحسوسة"[١٠٥]، ومن هنا جاء وصف الكناية بأنّها: "بنية ثنائيّة الإنتاج؛ حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغيّ له إنتاج دلاليّ موازٍ له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتمّ تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإنّ المنتج الصياغيّ يظلّ في دائرة الحقيقة"[١٠٦]. وإنّ أبرز قيمة للكناية تكون في إمكانها إثارة المخاطب فيما تمثّله "من رمز أو إشارة أو تلويح أو إيماء يظلّ منوطًا بالقارئ، أو المتلقي؛ ليكشف فضاءه أو يغور إلى أعماق بيئته"[١٠٧].

وما يهمّنا في هذا المبحث هو جماليّة الكناية في هذه الطبقة من الشعراء، وما تحدثه في المخاطب، لكونها تحدث فيه عامل فكّ الرمز الذي يمثّل قصديّة النصّ الأدبيّ؛ فهي "تتاج مشاعر خاصّة تجاه الأشياء، والشاعر قد يصنع كناياته أو رموزه اللغويّة حتى توسّع الدائرة الوجدانيّة لدى المتلقي الذي يستطيع اسشفافها من خلال السياق الفنّيّ، وقد تتداخل الصور الكنائيّة في بناء تجسيديّ لتفجر دلالات رامزة يكون في دلالاتها المتآزرة مكوّنة وشائج متداخلة معبّرة عن موقف متكامل"[١٠٨].

ومن شعر الشكوى الذي حمل مشاعر صادقة في شعر شهاب الدين الحلبي قوله حين اقتراب أجله[١٠٩]:

[الخفيف]

يـــا نبيّـــي يـــا شَـــافِعِي يـــا مُجِيـــرِي ... يـــا مَـــلاذِي يـــا عِصـــمتي يـــا عِمَـــادي

جِئـــــتُ أســـــعى مُوَدِّعَـــــا لـــــكَ إذ حَـــــا ... نَ اغتِرابـــــي وآنَ طـــــولُ انفِـــــرَادي

أشـــــتكِي ثِقْـــــلَ كَـــــاهِلايَ بـــــذُنُوبي ... ورَحِيلِـــــيَ الـــــدَّاني وقِلَّـــــةَ زَادي

يدلّ النصّ بمجمله على الخوف من الآخرة وطلب الرجاء والشفاعة من نبيّ الرحمة محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، لذا نجد تكرار حرف النداء الياء الذي"خرج من وظيفة التنبيه إلى قصد الإخبار ... وأنّ الموجّه المتحكّم في استقامة الكلام لم يكن النداء من حيث هو صيغة لغويّة تحدثُ بعبارة خاصّة، إنّما كان ذلك للمعنى أو قل الغرض من ذلك الأسلوب"[١١٠]، فضلاً عن أنّ النداء متنفّس لإفراغ شحنات الشاعر العاطفيّة والنفسيّة، لكون النداء بـ(يا) ذا بعد تنغيميّ في مدّ صوت الياء، فهو تغييرات تنتاب صوت المتكلّم من صعود إلى هبوط، ومن هبوط إلى صعود؛ لبيان مشاعر الفرح، والغضب، والنفي، والإثبات، والتهكّم، والاستهزاء، والاستغراب [١١١]، ويتجسّد في المنادى البعد الكنائيّ الذي يلمح إلى النبيّ محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، إذ أعرض عن ذكر اسمه تعظيمًا لشأنه فأتى بالصفات وهي (نبي، وشافع، ومجير، وملاذ، عاصم، عماد) وهذه الصفات كلّها تؤدّي إلى معنى الأمن، فهو يرجو الطمأنينة بحضرة النبيّ يوم القيامة، وإذا ما تفحّصنا البيت الأوّل نجده مدخلاً ومنطلقًا إلى البيت الثاني والثالث؛ فقد أورد تلك الصفات لأنّه استشعر قرب أجله، ففي البيت الثاني نجد صورًا كنائيّة ذات دلالة بعيدة، وهي (مودّعًا، واغترابي، وانفرادي)، فالقراءة السطحيّة تشير إلى التوديع والاغتراب والانفراد، الحقيقيّات، ولكنّ القراءة التأويليّة بفعل المقام الذي فيه الشاعر تؤدّي بنا إلى قراءة عميقة للنصّ، فالتوديع يعني قرب موته، والاغتراب يعني الذهاب إلى عالم البرزخ، والانفراد يعني القبر، وأمّا البيت الثالث فقد حمل صورتين كنائيّتين، هما (ثقل كاهلي، وقلة زادي)، يريد من ذلك ميزان حسناته المملوء ذنوبًا، وقلّة زاده يريد منه قلّة عمله في الدنيا. ومن هنا نرى أنّ الكناية كانت ذات قيمة دلاليّة غنيّة في تقوية المعنى، إذا ما صرّح الشاعر بالمعاني الحقيقيّة.

ومن لطائف الصور في شعر الجعبري، قوله[١١٢]:

[مخلع البسيط]

فقـــــد جفـــــا النـــــومُ جفـــــن عينـــــي ... وزاد مـــــــن لـــــــوعتي لهيبـــــــي

بـــــــــاللهِ لا تشـــــــــمتِ الأعـــــــــادي وارجـــــــــعْ إلـــــــــى اللهِ مـــــــــن قريـــــــــبِ
واجبـــــــــرْ بطيـــــــــبِ الوصـــــــــلِ كســـــــــري بـــــــــاللهِ بـــــــــاللهِ يـــــــــا حبيبـــــــــي

نجد في هذا النصّ أسلوب القسم، وهو لا يدلّ بمعناه على الحثّ، ودلالة هذا التركيب في البيت هو الطلب والاستعطاف، ويقال: أستحلفك بالله أن تسمعني، أو أستحلفك بالله هل تسمعني[١١٣]؛ فالباء تختصّ بالجواب الطلبيّ والاستعطافيّ فنقول: (بالله عليك افعل هذا ولا تفعل هذا) (وهل فعلت هذا)، ولا يجوز ذلك في غيرها [١١٤]. وهذا النوع من القسم يُسمّى استعطافيّاً؛ لأنّ الباثّ يستعطف به المتلقّي[١١٥]؛ فإذا تفحّصنا المخاطب في هذا النصّ نجده مخالفاً للنظام الطبيعيّ للغة، فالمستعطف هو جفن العين الذي فارقه النوم، الذي سيفضحه أمام عاذليه لشدّة ما اعتراه من ذبول، ومثّل الاستعطاف مدخلاً ملائمًا لدفع ذلك الذبول الذي أجاد به باستعماله الصورة الكنائيّة كما نجده في قوله (واجبر بطيب الوصل كسري)؛ فالكناية هنا أحالت على معنيين؛ هما الكسر الحقيقيّ؛ وهو غير مطلوب لدى الشاعر، والآخر أنّه كان يقصد بالكسر صدّها عنه وابتعادها وهي غير مبالية به، وقد جاءت الكناية وسطًا بين أسلوبي استعطاف كما في (بالله بالله يا حبيبي) وتكرار هذا الأسلوب أضفى تكثيفًا في الدلالة فهو تعبير عن حالة الأسى العميق، إذ يوحي لدى المتلقّي مقدار ما يعانيه ذلك الشاعر . وأمّا المعاني التي استقاها الشاعر فهي معانٍ قرآنيّة وظفها بأسلوبه الذي ينمّ عن ذائقة في تصريفها إلى أبعادٍ وصورٍ أخرى، كما في (الله من قريب، والوصال الذي فيه إصلاح).

ومن الصور الكنائيّة في شعر ابن الوردي قوله[١١٦]:

[السريع]

لـــــــيس الفتـــــــى كـــــــلُّ الفتـــــــى عنـــــــدنا إلا الـــــــذي يَنهـــــــى عـــــــن الفُحْـــــــشِ
يـــــــأتي إلـــــــى الإســـــــلامِ مِـــــــن بابِـــــــهِ ويتّبـــــــعُ الحـــــــقَّ بـــــــلا غِـــــــشِّ

يتجسّد في هذا النصّ الجانب الكنائيّ الذي يعدّ ملمحًا أسلوبيًّا في انتقاء الألفاظ والابتعاد عمّا هو مستهجن من جانب كما في (الفحش)، وتكثيف الدلالة من جانب آخر كما في (الفتى وبابه)، فكلٌّ من ألفاظ (الفتى، الفحش، والباب، والحقّ) يحمل تكثيفًا دلاليًّا مبتعدًا عن الإطناب الذي قد يشوّه النصّ الأدبيّ، فالكنايات كما يرى الثعالبي تكون لما "يُستهجَن ذكره، ويُستقبَحُ نشرُه، أو يُستحيا من تسميته، أو يُتَطيَّرُ منه، أو يُسترفَعُ ويصانُ عنه بألفاظٍ مقبولةٍ تؤدّي المعنى، وتُفصِحُ عن المغزى، وتُحسِّنُ القبيح، وتُلطّف الكثيف"[١١٧]. وعودًا إلى النصّ نجد الفتى يقصد به الرجل الذي يحمل خصال الخير، ولذا نجده يردفه بـ(كلّ الفتى) لتدل على الكمال، جاء في المفصّل: "وتقول مررتُ برجلٍ أيِّ رجلٍ ... على معنًى كاملٍ في الرجوليّة، وكذلك أنت الرجلُ كلُّ الرجلِ، وهذا العالم جِدُّ العالمِ وحقُّ العالمِ، يراد به البليغ الكاملُ في شأنه"[١١٨]. ونرى أنّ الفحش لفظ عامّ يطلق على كلّ عملٍ مشين يؤدّي بالإنسان إلى الازدراء من غير ذكر لتلك الأعمال؛ لأنّها ستقلل من القيمة الجماليّة للنصّ الشعريّ، وأمّا (الباب) أراد به الشاعر المدخل إلى الإسلام وهو لفظ مجمل، بيّن تفصيله الشاعر في عجز البيت وهو اتّباع الحقّ، ونجد الأثر القرآنيّ كان حاضرًا حضورًا واضحًا في قوله

(ينهى عن الفحش)، وقد جاء في التنزيل الكريم: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾(١١٩). قال الطبرسيّ في تفسير هذه الآية: "إنّما جمع بين الأوصاف الثلاثة في النهي، مع أنّ الكلّ منكر فاحش، ليبيّن بذلك تفصيل ما نهى عنه؛ لأنّ الفحشاء قد يكون ما يفعله الإنسان في نفسه من القبيح، ممّا لا يظهره . والمنكر: ما يظهره للناس ممّا يجب عليهم إنكاره . والبغي: ما يتطاول به من الظلم لغيره . وقيل: إنّ الفحشاء الزنا، والمنكر ما ينكره الشرع، والبغي الظلم والكبر"(١٢٠).

ومن جميل الصور الكنائيّة في شعر صفيّ الدين الحلّيّ؛ قوله(١٢١):

[الكامل]

رَقَصُوا، فشاهدتُ الجبالَ تمورُ ... بِرَوادِفٍ ماجَتْ بهنَّ خُصورُ

وثَنَوا قُدودًا رَخْصَةً، فكأنما ... هزُّوا غُصُونًا فوقهنَّ بدورُ

نجد كثافة الصور الكنائيّة في هذا النصّ حاضرة فيه؛ ممّا يعني إضفاء عناصر إيحائيّة في تصوير المعنى تصوير الراقصات بالجبال له دلالات كثيرة، منها أنّ لهن قامات ممشوقة، ومنها بياضهن، ومنها الجمال لكونه داخلاً في تعظيم الآخر، وكذا الغصون والبدور، لها دلالات إيحائيّة في كونهن يمتلكن الرشاقة فضلاً عن أنّه وصف وجوههن بالبدور كناية عن حسن طلعتها، وإسقاط هذه الصفات للكناية عن موصوفين تحمل جانبًا جماليًّا في إيصال المعنى المطلوب إلى المتلقّي حيث يشعر باللذة والاستئناس، "وهو باستعمال الكناية يحفّز مخاطبه على بذل طاقة إضافيّة، متمثّلة في استثمار الكفاءة التأويليّة للمخاطب لفهم قصد الشاعر الذي لا يريد التصريح"(١٢٢)، فلو صرّح الشاعر بالاستعمالات المجازيّة لذهبت جماليّة التعبير، ولأصبح كلامًا تقريريًا لا يثير حساسيّة السامع، ونلحظ أنّ الشاعر قد استثمر النصّ القرآنيّ، وأسقطه في شعره مع مغايرته عن الموضوع له في القرآن، إذ ورد النصّ المقدّس في سياق الترهيب والتذكير بالآخرة، إذ جاء الذكر الحكيم: ﴿إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ لَوَاقِعٌ * مَا لَهُ مِنْ دَافِعٍ * يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا * وَتَسِيرُ الْجِبَالُ سَيْرًا * فَوَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ﴾(١٢٣).

ونشهد في النصّ أيضًا أفعالاً حركيّة تعزّز الترابط الحاصل بين الألفاظ والصورة؛ إذ أضفت هذه الأفعال على النصّ تأثيرًا في المتلقّي؛ إذ يستشعر بهذه الحركات الأداء الذي صوّره الشاعر، مثلما نجد في (رقصوا، وتمور، وماجت، وثنوا، وهزّوا)، وقد ابتعد عن الصورة للجبال المعهودة بإضفاء لازمة من لوازم البشر، وهي بـ(روادف والخصور)، وهما من صفات الإنسان، وبذلك يكون الشاعر قد بيّن القصديّة من إرادته (الجبال)، فضلاً عن أنّ الصورة الكنائيّة الأخرى تتّسم بالحركيّة نفسها ولكن من جانب أكثر رقةً في الوصف كما في (هزوا غصونًا)؛ إذ كنّى عنهنّ بالغصون لرشاقتهنّ، لما بين الغصون والقدود تشابه ينمّ عن نعومتهنّ . ونجد أيضًا أنّه كنّى عن جمال الوجه الذي وصفه بالبدور لما بين البدور وبياضهنّ من تشابه، وهو إيغال في حسنهنّ، والمعنى الظاهر في النصّ يجد الشاعر قد زاوج بين الخشونة والنعومة، فهو تارة يصفهنّ بالجبال، وتارة أخرى يصفهنّ بالنعومة، وهي عند المتلقّي تكشف عن مغالطة المعنى، ولكنّ

المتأمّل يجد أنّه جاء بالجبال لكي يضفي عنصر الهيبة والعظمة، لا إنّه يقصد من ذلك الخشونة؛ فإذا وصف شخص ما بالجبل فإنّما يكون ذلك لاحتمال معنيين، إمّا ضخامته، وإمّا علوّ منزلته.

ومن الكنايات التي استقاها الشاعر ابن نباتة المصريّ، من النصّ القرآنيّ قوله[١٢٤]:

[البسيط]

كم صارَ مثلَ دبيبِ النملِ لي كلمٌ ... من الهوانِ صغيرًا بينَ أقراني

حتّى وفي لي صديقٌ قالَ حاسدُهُ ... كبرتَ يا نملُ أو صرتَ السليماني

جاءت الكناية في قوله (يا نمل)، و(السليماني)، في سياق (حتى) التي تدلّ على انتهاء الغاية زاد ما بعدها أو نقص[١٢٥]؛ فالصديق في هذا السياق جاء لتعظيم حاله، لذا نجد الشائن لهذا التعظيم بوجود الحسد له، وقد تمحورت الكناية هنا بكونها تمثل قصديّة الحسود في ذمّ مخالفه، فقد استعمل لها النمل وهي كناية عن موصوف؛ أي: إنّه من الصغر بمكان لا يمكن أن يفيَ للشاعر، لذلك نجده يستعملها بأسلوب تهكّميّ بقوله (كبرت يا نمل)؛ إذ نجد في الفعل (كبرت) مخالفة الدلالة المعجميّة، يقول الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ: "وقد تأتي للاستهزاء كقولهم للأسود، أبي البيضاء، وللأبيض أبي الجون، وعلى هذا جاء قوله تعالى حكاية عن قوم شعيب: ﴿إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾[١٢٦]، كما يقال للرجل (يا عاقل، يا حليم) بغية إظهار جهله والاستهزاء به"[١٢٧]. فنستشفّ من قول الشاعر إنّه لا يقصد الكبر ولكنّه يقصد النقصان وبقاء المحسود صغيرًا كالنملة، ولكنّنا نجد الكناية الأخرى في قوله: (أو صرت السليماني) قد دخلت في حيّز التغاير الدلاليّ، فلا يقصد الشاعر عظم المحسود بنظر الحاسد، إنّما تقليل لشأنه. ونلحظ كذلك الأثر القرآنيّ في البيت الثاني في قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَاأَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾[١٢٨].

ومن الكنايات التي استقاها الشاعر البرعي، من النصّ القرآنيّ قوله[١٢٩]:

[الكامل]

إنَّ ابنَ إسماعيلَ أحمَدَ لَم يَزَلْ ... في سِلكِ أربابِ الوَفا مَعدودا

زُرْهُ تَجِدْهُ العالَمينَ ودارُهُ الـ ... ـدُنيا وسائِرَ مَنْ لَقِيْتَ وُفُدا

يا ظامِئَ الآمالِ في طَلَبِ الغِنى ... قِفْ حَيْثُ تَلْقَى الطَّالِعَ المَسْعُودا

وانزِلْ على الكَرَمِ العريضِ فَرُبّما ... أغنَتْكَ دَجْلَةَ عَنْ ثَمادِ ثُمُودا

نجد في هذا النصّ أسلوب النداء، ونجد المنادى هو الشاعر نفسه ولكنّه نزّله منزلة التجريد المحض، "وذلك أن تأتيَ بكلامٍ هو خطابٌ لغيرك، وأنت تُريد نفسك"[١٣٠]. وذلك ما نجده في المخاطب في قوله (ظامئ الآمال، وقف، وتلقى، وانزل، وأغنتك)، فقد كان النداء مدخلاً إلى أفعال الأمر المتكرّرة؛ وذلك للتأثير في نفس المتلقّي؛ فضلاً عن الدافع الروحيّ من أجل النزول على الكرم المحمّديّ، ولا يمكن أن نخفيَ أن يكون خطاب النفس خطابًا يراد له الكلّ، وقد وظّف

الشاعر الكنايات في المنادى وفي متعلقات أفعال الأمر، كما في (الطالع المسعودًا)، و(على الكرم العريض)، فضلاً عن تنوّع الكنايات في النصّ الشعريّ؛ فـ(ظامئ الآمال) كناية عن موصوف وهو الشاعر نفسه ووصف نفسه بصفة (الظمأ) المضافة إلى (الآمال) لكي يعزّز موقفه من الابتعاد عن زخرف الدنيا ووصفها بالظمأ لكونها غير حقيقيّة فهو كالبحث عن المجهول، وأمّا (الطالع المسعودا) فهو كناية عن نسبة؛ أي: إنّ الشاعر نسب إلى المكان، وهو الطالع الذي لم يقصد به مكانًا معيّنًا، ولكنّ قصديّة الشاعر تشير إلى النبيّ محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ثمّ ينتقل إلى الكناية عن الصفة؛ أي: إنّ النبيّ له صفة الكرم الواسع، ويبدو أنّ تتابع الكنايات له غرض نفسيّ في إشباع رغبات المتكلّم وما يريد إيصاله من أفكار تخترق الاستعمال الحقيقيّ إلى معنًى أكثر قبولاً لدى المتكلّم، وهذا ما نلحظه جليًّا في التشبيه الضمنيّ أو التشبيه المكنيّ "وهو تشبيه مضمر لم يُذكر فيه لفظ المشبّه به، وإنّما ذُكِرَ فيه بعض صفاته، أو بعض خصائصه، أو بعض لوازمه القريبة أو البعيدة كنايةً عنه"[١٣١]. وهو تشبيه يقترب من الاستعارة، لذلك يكون أكثر بلاغة من التشبيه[١٣٢]. ويقصد منه أنّ الفيض المحمّديّ يشبه نهر دجلة في عدم انقطاعه بخلاف من يقتدي بغيره الذي شبّه مياهه بالثماد؛ وهو الماء القليل الذي في الحفر[١٣٣].

الخاتمة والنتائج

وجدنا القيمة التي تحملها الصورة الشعرية؛ لما لها من قوة بلاغية، لما يؤديه هذا الفنّ البلاغي من صورة بيانية وقيمة جمالية في النصّ الأدبي عمومًا والشعريّ خصوصًا، فقد كان للتشبيه الأثر الواسع لدى هؤلاء الشعراء، فالتشبيه في النصّ الأدبيّ، يكشف غاية مزدوجة من حيث انتقاله من الدلالة الحقيقيّة إلى دلالة يستثمرونها للكشف عن دوافعهم. وكذلك وجدنا حضور الاستعارة في هذا القرن، إذ شاعت عندهم البنى الاستعارية بأنواعها كالتصريحية والمكنية والموشحة غيرها، فهي وسيلة إيحائيّة؛ لتوصيل فكرة معيّنة . ولحظنا أيضًا جمالية الكناية في هذه الطبقة من لشعراء، وما تحدثه في المخاطب، إذ تعاملوا مع عامل فكّ الرمز الذي يمثّل قصدية النص الأدبي، الذي يمثل نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء، ومن ثمّ يكون للمتلقي الذي القدرة على استشفافها من خلال السياق الفني، وقد تتداخل الصور الكنائية في بناء تجسيدي لتفجر دلالات رامزة يكون في دلالاتها المتآزرة مكونة وشائج متداخلة معبّرة عن موقف متكامل .

الهوامش

(١) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم: د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر – القاهرة، ط١ ، ١٩٩٥ م:٩ .

(٢) ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن الساعاتي، سهام راضي محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ١٤٣٢هـ/٢٠١١ م: ٤ .

(٣) الصورة الشعرية عند محمد عمران: وجدان ناصر المقداد، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سوريا، ٢٠٠١ م: ٢

(٤) كتاب الحيوان ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تقديم ،عبد السلام محمد هارون،دار احياء التراث العربي– بيروت، ط١،١٤٣١هـ/٢٠١٠م: ٥٣/٣ .

(٥) دلائل الإعجاز: ٥٠٨ .

(٦) ينظر: قصار حكم الإمام عليّ بن أبي طالب، دراسة تحليلية، ميثاق هاشم حسين المياحي كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٤٣٣هـ،/٢٠١٢ م: ١٨٤ .

(٧) أسرار البلاغة: ١٤٨ .

(٨) الصورة والبناء الشعري، قراءة في قصيدة للمتنبي، ماجد الجعافرة، مجلة جامعة البعث، سوريا، م ٢٢ ، ع ١ ، سنة ٢٠٠٠ م: ٢٢١ .

(٩) لسان العرب: مادة (شبه) .

(١٠) ينظر: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، د. محمود فهمي حجازي: ٣١ .

(١١) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور:ابن الاثير الجزري (ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، المجمع العلمي العراقي– بغداد، ط١، ١٩٥٦م: ٩٠ .

(١٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:د.احمد مطلوب: مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،٢٠٠٧م: ٣٢٥ .

(١٣) أسرار البلاغة: ١٠٨ – ١٠٩ .

(١٤) الشمعة والمصباح، دراسات وبحوث في الشعر والنقد: د. عبد الكريم راضي جعفر،دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد،ط١ ،٢٠١١م: ٢٧٥ .

(١٥) ينظر: اللغة في الدرس البلاغي: عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب– لندن، ط١ ،٢٠٠٨م: ١٠٦ .

(١٦) شعر شهاب الدين محمود الحلبي: ١٩٧ .

(١٧) الأحقاف: ٢٤ ، ٢٥ .

(١٨) الأحقاف: ٢٧ .

(١٩) البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، محمد بركات حمدي:دار البشير–عمان، ط١ ،١٤١٢هـ/١٩٩٢م: ٤٠ .

(٢٠) ديوان الجعبري:: ٦٦ .

(٢١) عروس الأفراح شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين ابو حامد بن علي السبكي (ت ٧٧٣ هـ)، تحقيق: د. خليل ابراهيم خليل، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط١،١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ٤٦٢/١ .

(٢٢) شرح التلخيص، للبابرتي تحقيق: د.محمد مصطفى رمضان صوفيه، المنشأة العامة للنشر والتوزيع– طرابلس، ط١، ١٣٩٢هـ/١٩٨٣م: ٥٣١ .

(٢٣) الأحزاب: ٤٥ ، ٤٦ .

(٢٤) ديوان ابن الوردي: ٣٨٧ .

(٢٥) مغني اللبيب عن كتب الاعاريب: ابو محمد جمال الدين بن هشام الانصاري (ت ٧٦١ هـ)، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الصادق– طهران،ط١ ،١٣٨٦هـ: ١/ ٣٥٩.

(٢٦) البقرة: ١٢٥.

(٢٧) ينظر: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، احمد مصطفى المراغي: دار الكتب العلمية، بيروت،ط٣ ،١٤١٤هـ/١٩٩٣م : ٢٣٣ .

(٢٨) ديوان ابن الوردي: ٣٣٦ .

(٢٩) البقرة: ٢٥٩ .

(٣٠) البقرة: ٢٥٩ .

(٣١) جوامع الجامع، الشيخ الطبرسي: ٢٣٨/١ .

(٣٢) ديوان صفي الدين الحلي: ٧٣٦ .

(٣٣) التبيان: ٤٠٠/٤ .

(٣٤) ديوان الخليعي: ٩٣ .

(٣٥) الواقعة: ٢٢ ، ٢٣ .

(٣٦) معالم التنزيل في تفسير القران : أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي (ت ٥١٠ هـ) ، تحقيق : خالد عبد الرحمن العك ، دار المعرفة – بيروت ، (د . ت) : ٢٨١/٤ .

(٣٧) ديوان ابن نباتة المصري: ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

(٣٨) كشف المشكل في النحو: أبو الحسن علي بن سليمان التميمي البكيلي الملقب بحيدرة اليمني (ت ٥٩٩ هـ)، قرأه وعلّق عليه: د. يحيى مراد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ، ١٤٢٤ هـ/٢٠٠٤ م: ٣٧١ .

(٣٩) البلاغة التطبيقية، د.محمد رمضان الجربي: منشورات جامعة ناصر الخمس– ليبيا،ط١، ١٩٩٧م: ٧١ .

(٤٠) النبأ: ١٦ .

(٤١) التبيان: ٢٤١/١٠ .

(٤٢) البلاغة التطبيقية، د.محمد رمضان الجربي: ٧١ .

(٤٣) الأعراف: ٤٦ .

(٤٤) التفسير الكبير: ٨٧/١٤ .

(٤٥) لسان العرب: مادة (طرف) .

(٤٦) ديوان البرعي: ١٢٩ .

(٤٧) النحل: ٧٧ .

(٤٨) الميزان في تفسير القرآن: العلامة السيد محمد حسين الطباطبائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط١ ، ١٤١٧هـ/١٩٩٧ م : ١٢ / ٣٠٥

(٤٩) ديوان البرعي: ١٢٩ .

(٥٠) ديوان البرعي: ١١٨ .

(٥١) دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء،بيروت،ط١ ،١٩٩٢م: ٣٦ .

(٥٢) في بلاغة القرآن د. حميد ادم ثويني،١٤٣٢هـ/٢٠١١م: ١٣٩ .

(٥٣) التوبة: ١٠٩ .

(٥٤) جامع البيان عن تأويل القرآن : أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠ هـ) ، قدم له : الشيخ خليل

الميس ، ضبط وتوثيق وتخريج : صدقي جميل العطار ، دار الفكر – بيروت ، ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م : ٤٤/١١ .

(٥٥) ينظر: لسان العرب: مادة (عور) .

(٥٦) البيان والتبيين:أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة ،ط٧ ،١٩٩٨م: ١٥٣/١ .

(٥٧) كتاب الصناعتين:أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت٣٩٥ هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم/ المكتبة العصرية– بيروت،ط١، ٢٠٠٦م: ٢٤٠ .

(٥٨) اللغة والخطاب:عمر اوكان، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط١،٢٠١١م: ٢٠٧.

(٥٩) أمالي المرتضى(غرر الفوائد ودرر القلائد): علي بن الحسين الموسوي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي– القاهرة، ١٣٣٧هـ/١٩٥٤م: ٤/١ .

(٦٠) أسرار البلاغة: ٤٣ .

(٦١) التأويل بين السيميائية والتفكيكية: اومبرتوإيكو، تقديم وترجمة: سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، بيروت، ط٢ ،٢٠٠٤م: ١٥٩ .

(٦٢) ينظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى: د.محمد عبد المطلب ، مكتبة ناشرون – بيروت، ط١ ،١٩٧٩م: ١٧١

(٦٣) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس(مشروع قراءة): حمادي صمود، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت ،ط٣، ٢٠١٠م: ٥١٦ .

(٦٤) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، (د . ت) : ٨٥ .

(٦٥) مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، د. جاسم محمد عبد العبود، دار الكتب العلمية – بيروت،ط ١،١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م: ١٢٤ – ١٢٥ .

(٦٦) شعر شهاب الدين محمود الحلبي: ١٧٢ .

(٦٧) التداولية عند علماء العرب ،دراسة تداولية لظاهرة (الافعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، د. مسعود صحراوي،دار الطليعة – بيروت،ط١،٢٠٠٥م: ٤٠ .

(٦٨) لسان العرب: مادة (زفر)

(٦٩) الفجر: ١٣ .

(٧٠) التفسير الكبير: ١٦٩/٣١ .

(٧١) الحاقة: ٢٢ ، ٢٣ .

(٧٢) ديوان الخليعي: ١١٣ .

(٧٣) شرح المفصل:موفق الدين يعيش بن علي يعيش النحوي (ت ٦٤٣ هـ)، عالم الكتب،مكتبة المتنبي – بيروت، القاهرة،(د.ت): ٨٥/١ .

(٧٤) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز: يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت ٧٤٩ هـ)، تحقيق:د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية– بيروت،١٤٢٩/٢٠٠٨م: ١٢٣/١ .

(٧٥) ديوان صفي الدين الحلي: ٦٥٨ .

(٧٦) الضرو: الضاري من الكلاب (العين: ٦٥/٧).

(٧٧) التأويل بين السيميائية والتفكيكية: ١٦٠ .

(٧٨) الإسراء: ٢٤ .

(٧٩) مجمع البيان: ٢٤٠/٦–٢٤١ .

(٨٠) ديوان ابن نباتة المصري: ٣٥٢ .

(٨١) معاني النحو: د.فاضل السامرائي ، دار الفكر – عمان ،ط٢ ،٢٠٠٣م: ٦٩١/٤ .

(٨٢) البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها: عبد الرحمن حسن الميداني، دار القلم والدار الشاملة– دمشق ،بيروت،ط١ ،١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م: ٢٥٤/٢ .

(٨٣) النحل: ١١٢ .

(٨٤) أضواء البيان في تفسير القران:محمد الامين بن المختار الشنقيطي (ت ١٩٧٣ هـ)، دار الفكر– بيروت ١٤١٥هـ/١٩٩٥م ٤٦٠/٢ .

(٨٥) مصطلحات الدلالة العربية، د. جاسم محمد عبد العبود: ١٢٤ – ١٢٥ .

(٨٦) الديوان: ٣٨٤ .

(٨٧) بلاغة الخطاب وعلم النص:د.صلاح فضل، عالم المعرفة – الكويت،١٩٩٢م: ٨٧ .

(٨٨) الإنسان: ٤ .

(٨٩) علي بن الحسين بن علي : شاعر، أديب من أهل الموصل . أقام مدة في حلب، وسكن دمشق ، وتوفي سنة ٧٨٩ هـ . ينظر: الدرر الكامنة: ٤٣/٣ ، والأعلام: ٢٨٠/٤ .

(٩٠) ديوان عزّ الدين الموصلي: ٣٧٧ .

(٩١) ينظر: لسان العرب مادة (عسس) .

(٩٢) التحرير والتنوير: ١٤٥/٣٠ .

(٩٣) لسان العرب: مادة (فرق) .

(٩٤) معجم اللغة العربية المعاصر:د. احمد مختار عمر، عالم الكتب- بيروت،ط١،١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م ١٥٧٠/٢ .

(٩٥) تداولية الاستعارة الحجاجية "لنص الرثاء" مرثية متمم بن نويرة – أنموذجاً –، وشن دلال، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع ٥ ، ٢٠٠٩ .

(٩٦) الكشاف: ٧١١/٤ .

(٩٧) ينظر: اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر، ، عالم الكتب – القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م : ١١٢.

(٩٨) شعر إيليا أبي ماضي دراسة لغوية، أحمد عيسى دهيم، رسالة ماجستير، كلية التربية الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٩ م: ٣٠٧ .

(٩٩) ديوان البرعي: ١٥٠ .

(١٠٠) الاستعارات التي نحيا بها :جورج لايكوف ومارك جونس، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال- المغرب،ط٢ ،٢٠٠٩م: ١٨٣ .

(١٠١) النحل: ١١٢ .

(١٠٢) النبأ: ٣٤ .

(١٠٣) لسان العرب: مادة (كني) .

(١٠٤) التعريفات: ١٨٧ .

(١٠٥) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي:محمد الحسن علي الامين احمد، دار الندوة الجديدة – بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٤٨ .

(١٠٦) البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٨٧ .

(١٠٧) منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية: حاتم صكر، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ع ٢ ، ١٩٩٠ م : ١٦ .

(١٠٨) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د.رجاء عيد، منشأة المعارف- الاسكندرية،ط٢،(د.ت):٤٣٩ .

(١٠٩) شعر شهاب الدين الحلبي: ٢٠٦ .

(١١٠) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية : محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع– بيروت، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م: ٦٨٩/٢ .

(١١١) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب:د. خليل ابراهيم العطية، المؤسسة الصغيرة، بغداد، ١٩٨٣م: ٦٧ .

(١١٢) ديوان الجعبري: ٣٩ .

(١١٣) ينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ) تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية– الكويت، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م: ٢٣٢/٤ ، ومعاني النحو: ١٣٩/٤.

(١١٤) ينظر: معاني النحو: ١٣٩/٤ .

(١١٥) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣ هـ)، تحقيق: محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ،١٩٩٨م: ٥٢/١٠ .

(١١٦) ديوان ابن الوردي: ٧٠ .

(١١٧) النهاية في الكناية المعروف بالكناية والتعريض: ابو منصور اسماعيل الثعالبي (ت٤٢٨ هـ)، تحقيق فرج الحوار ،دار المعارف للطباعة والنشر – تونس،(د.ت): ١٠ .

(١١٨) المفصل في صنعة الإعراب: ابو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨ هـ) ،تقديم:د. أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية – بيروت ،ط١ ،١٩٩٩م: ١٤٨.

(١١٩) النحل: ٩٠ .

(١٢٠) مجمع البيان: ١٩١/٦ .

(١٢١) ديوان صفي الدين الحلي: ٤٨١ .

(١٢٢) تواصلية الأسلوب في روميات أبي فراس الحمداني، عائشة عويسات، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جامعة قاصدي مرباح، ٢٠١٠م: ١٥٥.

(١٢٣) الطور: ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ .

(١٢٤) ديوان ابن نباتة المصري: ٥٣٨ .

(١٢٥) شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمذاني (٧٦٩ هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الفكر – دمشق، ط٢ ،١٩٨٥م: ٢٢٩/٣ .

(١٢٦) هود: ٨٧ .

(١٢٧) العلاقات الدلالية والتراث البلاغية، دراسة تطبيقية: ٧٦ .

(١٢٨) النمل: ١٨ .

(١٢٩) ديوان البرعي: ٧٢ – ٧٣ .

(١٣٠) المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني:د. إنعام فوال عكاوي،دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ،١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م: ٢٩٠ .

(١٣١) البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها:٢/ ٢٠٤ .

(١٣٢) ينظر: البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها: ٢٠٤/٢ .

(١٣٣) لسان العرب: مادة (ثمد) .

Abstract

This research deals with the poetic Figure with the poets of the eighth century poetry, as embodied in which the features of religious life in which they live, and how they are affected text of the Qur'an in the rebound Figure on poetry, wherein apparent ability of the poet at that stage to clarify aesthetic poetic text; it came this research three axes, singled out the first axis: the image simulations, and the second Figure metaphorically, and the .third Figure Metonymical