The metaphorical image in the poetry of the poets of the palace doll and the era of the people of the age An analytical study

Walid Awaid Hussein Ali
waleedhussein2030@gmail.com
Asst. Prof. Saja Jassim Muhammad Abbas, (Phd.)
saja77@coart.uobaghdad.edu.iq
University of Baghdad/ College of Arts - Department of Arabic Language

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v3i143.3963

Abstract:

The poetic image, especially the metaphor, is one of the topics that aroused the efforts of researchers and scholars in Arabic literature, ancient and modern, and took a literary and critical dimension alike, Because of its philosophical value that shows the ingenuity of poets and the value of their literary production, From this point of view, in this research, we monitored the metaphorical image in the poetry of the poets of the palace doll and the era of the people of the age by Al-Bakhrazi (467 AH), and how these poets were able to employ these images with unique poetic ingenuity and high stylistic sobriety, We worked to include the most poetic texts in their poems and the most ingenious in their meanings. The palace doll poets have a highly suggestive poetic language and have a tyrannical symbolism, and the subject of the poetic metaphor in their poems is one of the most present and evident images, and most emulates the reality of their social and psychological lives.

Keywords: metaphor, palace doll poets, people of the age

الصورة الاستعارية في شعر شعراء دمية القصر وعُصرَة أهل العصر (دراسة تحليلية)

الباحث وليد عويد حسين علي
جامعة بغداد / كلية الآداب
قسم اللغة العربية

أ.م.د. سجا جاسم محمد عباس
جامعة بغداد / كلية الآداب
قسم اللغة العربية

(مُلَخَّصُ البَحث)

تعد الصورة الشعرية ولا سيما الاستعارية من الموضوعات التي أثارت جهد الباحثين والعلماء في الأدب العربي قديمًا وحديثًا، وأخذت بعدًا أدبيًا ونقديًا على حدٍ سواء، لما لها من قيمة فلسفية تبان فيها براعة الشعراء وقيمة نتاجهم الأدبي، ومن هذا المنطلق عمدنا في بحثنا هذا على رصد الصورة الاستعارية في شعر شعراء دمية القصر وعُصرَة أهل العَصر للباخرزي (ت ٤٦٧هـ) وكيف استطاع هؤلاء الشعراء توظيف هذا الصور ببراعة شعرية متفردة ورصانة اسلوبية عالية، وعملنا على إيراد النصوص الأكثر شعرية في أشعارهم والأكثر براعة في معانيهم، فشعراء دمية القصر ذو لغة شعرية إيحائية عالية وذو الرمزية طاغية، ويعد موضوع الصورة الشعرية الاستعارية في أشعارهم من أكثر الصور حضورًا وتجليًا، وأكثرها محاكاة لواقع حياتهم الاجتماعية والنفسية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الاستعارية، شعراء دمية القصر، أهل العصر

المقدمة:

من المعلوم لدى الناقد والقارئ على السواء أنَّ النص الشعري العباسي كان ممثلاً لدرجة عالية من النضج الفني على مستويات القصيدة كافة على الرغم من تلك الثورة التجديدية الهائلة التي حصلت في ذلك الزمن الأدبي، فليس ثمة نص شعري إلّا ونجده زاخراً بالصورة الشعرية الجزئية منها والكلية بأشكالها شتى كما ستقوم هذه الدراسة بالكشف عنه تباعاً، وقد كان للصورة الشعرية المسماة في الأعراف النقدية بالجزئية قصب السبق في حيازة فضاء القصيدة العباسية، فليس ثمة قصيدة إلّا وهي متزاحمة بالاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات بأشكالها المختلفة، ولأنّ حضور المعنى الاستعاري في جزء من ألفاظ النص مع فرضية وجود أغراض شعرية أخرى منافسة له في بنية النص أطلق عليه بالمعنى الشعري الجزئي المشكّل لجزء من بنية القصيدة.

إنَّ الحضور اللغوي الموصوف بالبسيط المشكل لبنية الصورة الشعرية الاستعارية والكنائية والتشبيهية والمجازية هو الذي تبنّى مهمة إدخالها تحت مظلة الصورة المحدودة المقيدة غير المتجاوزة البيت الواحد أو الجملة الواحدة وذلك من أوجه أسباب تسميتها بالصورة الشعرية الجزئية، فضلاً عن ذلك فإنّ تلك العلاقات اللغوية البسيطة هي في نفس الوقت تشكل الأداة المهمة التي يتكأُ عليها صانع النص بغية اتقان صنع الصورة الشعرية المميزة وابتكارها بطرائق غير مسبوقة على مستوى القصيدة العربية السابقة للقصيدة العباسية، وذلك ما أمكن الكشف عنه في تمهيد هذه الدراسة وكيفية تركيز النقاد القدماء والمحدثين على آلية الصورة الشعرية الجزئية الانزياحية ومدى فاعليتها في صناعة النص الشعري ولاسيما العباسي.

الصورة الشعرية الاستعارية

على الصعيد الآخر فإنّ حضور الصورة الشعرية الجزئية ولاسيما الاستعارية منها في تضاعيف النص الشعري العباسي على جهة العموم وشعراء دمية القصر على جهة الخصوص جاء مميزاً عن الكثير من المعاني الخفية الداخلة في صناعة هذه القصيدة، فالقارئ المتعمق يجد في أعماق تلك الصور التلميح المضاد للتصريح ويجد الخيال والمجاز المخالفين للحقيقة ويجد غياباً لمعنى النص الأصلي وحضوراً للمعنى الثاني الانزياحي، وكذا فإنّه يجد تلك المبالغة الشعرية التي تقوم بإضفاء السمات الجمالية المميزة على سطح القصيدة (العمري، ١٩٩٩، الصفحات ٢٩٨-٢٩٩)، وكل ذلك تقوم تلك الصورة الاستعارية ببثه في بنية النص.

إنَّ من بعض أسرار نجاح القصيدة العباسية وتميزها عن نصوص العصور الأدبية الأخرى السابقة واللاحقة مردّه إلى احترافية الشاعر العباسي في صنع حدوث أيّة مطابقة تامة الأركان بين أركان الصورة الشعرية المنتجة للنص، ذلك الصنع هو المحقق لدهشة الصور الاستعارية وغرابتها وغموضها ووصفها لعنصر المفارقة والمباغتة لذهن المتلقي، وإنَّ تلك المغايرة قد أفلحت في تحقيق ذلك الانتهاك الواضع للغة الصور الشعرية وجعلها متنافرة في كثير من أجزائها ومن ثم أفضى إلى ابتكار نص شعري فريد، إنَّ الشاعر عموماً المتمكن من إنتاج صور استعارية يحاول بذكائه الشعري إيقاع المتلقي في شرك الوهم المشير إلى المطابقة والتوحد من قبل الصور الشعرية الاستعارية، فهو يقوم بذلك التخالف التراتبي لمسارات الألفاظ والمعاني ومواقعها بآلية نقل المعنى بغية إيجاد نوع من المشترك المعنوي بين ركني الاستعارة المستعار له والمستعار منه حتى لا تكاد توجد بينهما ثمة منافرة بل مجرد المشابهة والتقريب الجزئي والمناسبة والامتزاج المخالف للمعارضة (الجرجاني، ١٩٦٦، صفحة ٤٣).

إنَّ تمكن الشاعر الصانع للقصيدة من تحرّي الدقة والحرفنة في رسم معالم الصورة الاستعارية ووضعها في مكانها المناسب من البيت أو اللوحة أو النص يفضي إلى عملية تغييرية من شأنها إحداث تلك الهزة العميقة والمباغتة للقارئ، ذلك التغيير الذي تحدثه الصور الاستعارية على الرغم من جزئيته، إلّا أنَّه يكسب القصيدة دلالاتها الجذرية، فضلاً عن نفي التسطيح عنها وتجنيبها فقدان عنصر المفاجأة والكهربة والدلالة الوجودية (أبو ديب، ١٩٨٤، صفحة ١١١).

لقد كانت البيئة العباسية بوصفها حضرية في غالب واقعها مناسبة في مناخها لابتكار الصور الشعرية المبنية على دعائم الاستعارات بأنواعها شتى ولاسيما تلك المسماة بالتبعية الاشتقاقية لكونها قائمة في بنيتها على السياق التركيبي لعلاقات الاشتقاق الكلامي، فهذه النظرية الاستعارية جعلت من نفسها صفة عامة ألقت بظلالها على النص الشعري اللاحق فخرجت عن مجرد كونها تصريحية أو مكنية أو عن مجرد قيامها على أركانها التقليدية اللفظ والمعنى المستعار منه والمستعار به والقرينة الصارفة (الزمر، ١٩٩٦، الصفحات ١٦٩-١٧٠) .

من هذا المنطلق فقد خرج شعراء دمية القصر باستعاراتهم المميزة عن مجرد كونها تشبيهات تقليدية ساذجة مقتربة من بيئة يداخلها الجفاف في بعض جوانبها، بل إنَّهم جعلوا من تلك الصور الشعرية الجزئية المنتجة بجانبها الاستعاري استراتيجية يعالجون من خلالها البنى اللغوية التمثيلية للنص، وبذلك فهم يجعلون من الخطاب الشعري عاملاً مؤثراً بشكل فاعل وكبير من حيث الإيجاب أو السلب في تلك الاستراتيجية الشعرية (ستين، ٢٠٠٥، الصفحات ٥-٦).

إنَّ الشعراء العباسيين عموماً وشعراء دمية القصر على جهة الخصوص تمكنوا من خلال صورهم الشعرية الاستعارية الجزئية من جعلها (تلك الصورة) مداراً نقدياً يدور حول مسمى (المشكلة)، إذ لا يمكن لأي من النقاد أنْ يصف تلك الصور الشعرية بالمشكلة إلّا إذا كان متيقناً من كونها ممثلة لقلب العملية الشعرية على حدّ زعم جان كوهين (كوهين، ١٩٨٦، الصفحات ١١٠-١١١).

لذا وبعد هذا التسليم فإنّ ثمة إجابة مطروحة يمكنها فكّ شيفرة تلك التساؤلات أنَّ هذه ((الصورة الاستعارية تتجاوز حدود الانزياح إلى نفيه أي: نفي النفي ...)) (اسكندر، ٢٠٠٨، صفحة ١٢٢).

لقد نجح الشعراء العباسيون ومنهم شعراء دمية القصر في ابتكار صور شعرية استعارية مميزة تمكنت من تجاوز المجال الدلالي الحقيقي الموضوعة له لتصل بذلك المعنى إلى الأشياء المحسوسة والمجسمة والمادية تخلصاً من المجردات ذات اللغة الحقيقية العادية،

وهم بهذا الإجراء الشعري يحققون أعلى درجات الإجادة الفنية المحققة للشعرية من خلال إصابة المعاني العميقة غير المألوفة، من ذلك ما يطالعنا عند الأمير أبي الفتوح زعيم مكة[*1]، إذ يقول في هذا النص: (الخفيف)

وصـــلتني الهمـــومُ وحـــلّ هـــواكِ وجفـــاني الرقـــاد مثـــل جفـــاكِ
وحكـــى لـــي الرســـول أنَّـــك غضـــبى يـــا كفـــى الله شـــرَّ مـــا هـــو حـــاكِ

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٥)

إنَّ الجرأة التصويرية الماتعة المحفزة لذهن القارئ تكمن في استعارة الشاعر صفة (الوصل – المحالة إلى كل ذي عقل) إلى (الهموم– المنتمية إلى الحقل التجريدي) وكذا استعارة صفة (الوصل– للهوى– عوداً على المعنى المذكور). فهذه الصورة الاستعارية المجزأة تمكنت من إخراج مسميات (الهموم – الهوى) من حقلها الدلالي المجرد إلى حقل جديد ينتمي إلى عالم المحسوس المرئي، ولولا أنَّ صفة (الوصل) هي من ملحقات الصفات الإنسانية التي يتمثلها في حياته اليومية حال الحزن والفرح لما تجرأ الشاعر على وضعها في هذا الجانب الانزياحي الواضح، الأمر ذاته كرره الشاعر مرة أخرى في صوره عبر البيت إذ أخرج مسمى (الجفاء – والرقاد – من الجانب الحقيقي إلى الجانب الخيالي المجازي) عندما استعار صفة (الجفوة على جهة الإعراض والصد المنافر) ل (الرقاد – النوم) فهو هنا يحاول التقريب بين أمرين مجردين ينتميان إلى حقل دلالي واحد (الجفاء – والنوم) من خلال استعارة المجرد للشيء المجرد كذلك، فهذه الصورة الاستعارية رابطة بين جهتين استعاريتين تعود إلى (الاستعارة المجردة – والاستعارة المكثفة من خلال صورة التشبيه التي جمعت المجرد بالمجرد ((جفاني – جفاك)) (الحمداني، ٢٠٠٩، الصفحات ٢٥–٢٧).

لم يكن غريباً على شعراء البدو والحجاز وهم جزء من أهم أجزاء العصر العباسي الموصوف بالذهبي إتقانهم فنّ صناعة الحركية والديناميكية في الصورة الجامدة ومن ثم إخراجها إلى دائرة الحياة بعد الموات ومن عدمية الرؤية إلى الرؤية البارزة المعالم، وهم بهذا الصنيع إنَّما يحاولون صنع صفة الاختلاف لهذه القصيدة، وجعلها مميزة على الأقل في هذا النوع من الصور الشعرية الجزئية، يقول الأمير أبو المنيع قرواش بن المقلد في هذا المقام: (الكامل)

للهِ دَرُّ النائبـــــــاتِ فإنّهـــــــا صـــدأ اللئـــام وصـــيقل الأحـــرار
مـــا كنـــت إلّا زبـــرة فطبعننـــي ســـيفاً وأطلـــق صـــرفهن غـــراري

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٦)

[*1] هو الأمير أبو الفتوح زعيم مكة الراشد بالله الشريف، صاحب مكة الحسن بن جعفر العلوي (الأثير، ٢٠٠٧، الصفحات ٣٣١-٣٣٢) (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٥)

إنَّ سمات (الصدأ – الصقيل – الطبع – الصرف) هي من دون شكّ صفات تليقُ بتلك الجمادات لكنها جمادات محسوسة مرئية يمكن للعقل البشري تصور ما يحصل للسيف ولوازمه من الصدأ بفعل عوامل المناخ والصقل بفعل عوامل الطرْقِ والطبع بفعل عوامل الترويض والصرف بفعل عوامل الكف، بيد أنَّ الشاعر كان مدركاً لهذه الأمور الحقيقية ومدى سذاجة الصور الماثلة فيها، لذا لجأ إلى الإجراء الشعري الاستعاري، فجعل هذه السمات ملحقة ب (النوائب – المصائب و فواجع الدهر) ومن ثم وجهها إلى صفة الأنسنة فجعل تلك النوائب أداة إنسانية تقوم بمهمة الكشف عن خبث طبائع البشر الموصوفين باللئام وفي الوقت ذاته صقل معدن الناس الأحرار وتهيئتهم للظروف الحالكة فهي الموجه الحقيقي لطبع الإنسان والمميزة له من الجبان والحرّ، وهنّ كذا يقمن بترويض تلك الطباع وتحويلها على جهة الشبه من مجرد (الزبرة) البسيطة إلى السيف الصقيل فضلاً عن صروفها التي تقوم بإطلاق غرار ذلك الإنسان. إنَّ الشاعر في هذا النص تمكن من إنتاج هذه الصور الشعرية الجزئية بالاعتماد على آلية الاستبدال المعنوي الحقيقي بالمجازي الخيالي والسطحي بالعميق والخاص بالعام، فالاستعارة هنا مثلت بؤرة التمحيص والفرز وكشف وتمييز المفسد من الصالح (الخرشة، ٢٠١٤، صفحة ٥٣) .

إنَّ جمالية الصور الشعرية الجزئية المتحققة استعارياً في هذا النص إنَّما جاءت كامنة في تلك الغرابة الاسنادية التي اتقنها الشاعر بطبعه الشعري، فضلاً عن عنصري الغموض والطرافة اللذين تمثلا في المسند والمسند إليه، فجاء اللامألوف في ذلك (الصدأ والصقيل والطبع والصرف) حيث تحولت إلى جهة النوائب وكذا جهة الإنسان مبتعدة عن الآلات التي هي من صلب تخصصها.

وهي من جهة أخرى مثلت علاقة دال بمدلول ومسمى بكلمة ولازم بملزوم وتابع بمتبوع وصارت تلك العلاقات الإسنادية تقوم بدور التمثيل والتوصيف وكذا التجسيد (العجيمي، ١٩٩٨، صفحة ٢٩). إنَّ كل ما تمت الإشارة إليه في غير هذا الموضع يمكنه أنْ نجده متجلياً في قول شاعر الحرمين المجاشعي في هذا المقام:(الطويل)

لقد نزحت للبين دار أحبتي فمن لي بها تيك الديار النوازحِ
وأنضاء أسفار سرين بمثلها يجبْن بها جوباً متون الصحاصح
وركب نشاوى قد سقتهم يد الكرى بكأس عقار فوق قود طلائح

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٨)

فالاستبدال الاستعاري الجزئي هو من تبنّى مهمة إخراج غير المرئي إلى جانب المرئي، فكانت دينامية (النزوح) على جهة (البين – البعد والفراق والنوى) (للدار– الجامدة)، وكان حقها نسبتها إلى (الأحبة – الآدميين) على جهة الحقيقة، بيد أنَّ الشاعر أدرك أنَّ إظهار

الحقيقة سيفضي بالنص إلى خيمة اللغة اليومية والخطاب الواقعي المعاش، وهو ما يؤدي بالشعرية إلى حيز البساطة المصطنعة، لكن الصورة الاستعارية الماثلة في استعارة (النزوح – للدار خلافاً للأحبة) هو من أنقذ النص من التقريرية، ومن ثم جعله بيئة صالحة للشعرية الاستعارية، هذه الشعرية التي جعلت ((حقيقة الاستعارة أنَّها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له)) (الحاتمي، ١٩٦٥، صفحة ٦٩) ، على حدِّ زعم الحاتمي حال تعريفه لعنصر الاستعارة ومدى فاعليته في الجذب الشعري عند المتلقي.

أما الصورة الاستعارية الثانية التي مثلت عنصر جذب وإدهاش لمتلقي النص والأكثر تأثيراً وفاعلية فقد جاءت في إسناد الشاعر صفة (اليد – للكرى) على جهة الاستعارة المخالفة، فحقيقة (اليد – الجارحة) تأخذ حقيقتها عند إضافتها إلى ما هو حيّ ذو روح من إنسان ومما شابهه، لكن الشاعر سلبها هذه الميزة ليضيفها إلى (الكرى – النوم) على جهة المجاز الاستعاري الخارج العدم إلى الوجود والقافز فوق الثوابت اللغوية ليصل إلى معنى المعنى بوساطة هذه الصورة الاستعارية، فالشاعر هنا جسّم مسمى (الكرى) وجعل له جسماً ذا يد تحمل الكأس الساقية لذلك الركب من الناس النشاوى، فضلاً عن أَنَّه قام بإخراج دلالة (السقيا) من مفهومها الحقيقي (شرب الخمر وما يشابهه) بوساطة الاستعارة إلى دلالتها المجازية (سقي النوم) بعد رحلة الانتشاء إذ حقق الشاعر تجاوز المجال التجريدي المحض محققاً الوصول إلى دلالة الوجود المعنوي الحركي الحياتي العضوي (هيكل، ١٩٨٧، صفحة ٣٣٢). في مكان آخر من النص يحاول الشاعر الوصول إلى عمق الجدة والغرابة اللتين تقومان بخلق عناصر عدة في النص مهمتها ترك الدهشة والمفاجأة يجذبان القارئ بشدة نحو النص فيقول في هذا الموضع:

جلت سخط دهري نظرة رضوية نظامية الأسباب سبط المنادح

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٨)

فالبنية الشعرية تتميز بكثافة الصور الشعرية لاسيما في استعارة (السخط – للدهر – على جهة الأنسنة) وكذا استعارة (النظام – الرضوية – للنظرة) على جهة المجاز الذي حولّ سمة السخط من جانبها الإنساني المحسوس المرئي المعتاد إلى جانب الدهر، الأمر الذي أفضى إلى أخذ الصورة الجزئية الاستعارية دور الاتيان بالمتناقضات ومزجها بمعاني النص الأخرى التي لولا حضورها لكانت تلك الصورة الشعرية الاستعارية الجزئية ضعيفة الحضور والتأثير والبناء، ومن ثم فإنّ هذه الصور قد تمكنت من تحقيق هدف آخر من أهداف بناء النص الشعري العباسي يعود إلى تحقق الجانب التأثيري للغة النص الشعرية على حساب جانبها الإيصالي وهو أمر ضروري جداً لقوة الصورة الشعرية المتحققة لاسيما الاستعارية.

إنَّ الشاعر العباسي كان مطالباً نتيجة لتلك الثورة التجديدية الشعرية بوضع صوره الشعرية المختلفة في انساق تتسم بالتمييز والتفرد حيث تبرز القدرة الإبداعية المتفردة للشاعر التي تقوم بحرف المعنى عن صورته الظاهرة إلى دلالاته غير المتوقعة حيث حضور المتعة والإثارة واللغة المركزة والمكثفة الموحية (اسماعيل، ١٩٦٧، صفحة ١٩٢) ، لذا كان الشاعر العباسي محققاً لتلك السنن الشعرية من خلال الصور الشعرية الاستعارية الجزئية، يقول الأديب أبو شجاع السهروردي في تضاعيف هذا النص من قصيدة لتميم بن معدٍ صاحب مصر: (الطويل)

يا ليلةً بات فيها البدر معتنقي وأمست الشمسُ لي من بعض جلاسي
وبتّ مستغنياً بالثغر عن بردٍ وبالخدود عن التفاح والآس

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ٣٩)

ففي النص تمارس اللغة الاستعارية سلطة تحويل السنن الشعرية من الوضوح إلى الغموض من خلال استعارة (الإمساء – الجلوس – للشمس) على خلاف المعتاد في النص الشعري السابق الأمر الذي أدى إلى بناء مركز إشعاع وطاقة ايجابية بسبب تجاوز لغة النص الاستعارية الثوابت والحدود المتعارف عليها في القصيدة العربية وذلك ما جعل من القصيدة العباسية محط النقد والقراءة.

إنَّ هذا التشكيل الاستعاري الذي جعل من الشمس جليسة للشاعر في مساءٍ هي مضادة له متنافرة معه تمكن من تحقيق آلية تحويل المعنى من حالة إلى أخرى فضلاً عن إعطاء أحداث النص ما لا تتمكن من امتلاكه في حقيقتها ومناسبة لأجل صناعة وابتكار المعاني وإعادة انتاجها ... (الدليمي، ٢٠١٠، صفحة ١٤٤).

إنَّ شعراء دمية القصر ادركوا أنَّ انتاج المعنى بطرائق غير مباشرة ولاسيما عن طريق العنصر الاستعاري المكني وأنَّه يفضي إلى تأثير تصويري جمالي يبعث الحياة في الأشياء الفاقدة لها ويأخذ الخيال إلى نقطة بعيدة العمق ويجعل من المعنويات محسوسات عند المتلقي، يقول تميم بن معد صاحب مصر في هذا النص: (الكامل)

ما بان عذري فيه حتى عذَّرا ومشى الدجى في خدِّهِ فتبختـرا
همّت تقبّلهُ عقارب صدغه فاستلّ ناظره عليها خنجرا

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ٤٠)

إنَّ معاني النص يمكن عدّها من أجمل ما تم انتاجه من الصور الشعرية الجزئية القائمة على الاستعارة المكنية، فالشاعر أولاً أضاف صفة (المشي – للدجى) ثم أضاف صفة (التبختر – للخد) على جهة الرؤية الاستعارية التخيلية جاعلاً من هذين كائنين حييين حياة حقيقية يمكنهما التحكم والتوجيه دون تدخل خارجي، لكن قمة الإجادة الفنية التي حققت نوعاً

من المفاجأة غير المتوقعة تمثلت في صورة (التقبيل – والخنجر– والعقارب) التي قلبت موازين المعنى وجعلت الصورة أكثر تميزاً وفرادةً وابتعاداً عن مألوف اللغة العادية والساذجة، إنَّ صورة (همت تقبله عقارب صدغه) من خلال استعارة التقبيل للعقارب وكذا الشروع السريع في عملية التقبيل (همت) و(العقارب – للصدغ) تعدّ من فريد الصور الكنائية التي صوّر فيها الشاعر (عطفة صدغ المرأة) وهي دانية من شفتيها تحاول تقبيلها مشاركة هذه العملية مع المقبل الرئيس وكأن ذلك النزول الانعطافي همساً منها في التقبيل في إشارة استعارية مكنية إلى تلك الحركة الدقيقة جداً التي يحاول ذهن القارئ رسمها في مخيلته بشكل بطيء (حركة عطفة صدغ المرأة) التي تقبل الحركة الهجومية والتي جوبهت بحركة الرموش الدفاعية إذ استلت عليها خناجر النواظر.

إنَّ مثل هذه الصور الشعرية الاستعارية الفائقة الدهشة هي ما يمكن نسبتها إلى ما يسمى في الأعراف النقدية بالنسبة المحضة حيث قيامها على آلية الأشخاص والتشخيص ومن ثم نسبة الأشياء إليها حين محاولتها تمثيله من طرف واحد مستقل وهي بذا تكون مقتربة نوعاً ما من عنصر التجريد التشخيصي ذي العلاقة التطابقية (أبو العدوس، ١٩٩٧، الصفحات ١٨٨-١٨٩).

إنَّ محاولة الشاعر العباسي صناعة قصيدة منفتحة في كثير أحوالها على ذلك الزخم الشعوري والمعنوي غير المتوقع من خلال انتاج صور شعرية قائمة على تلك الصور الاستعارية المحتملة ممكنة الحصول والوقوع، وهو أمر لا يتم للشاعر إلّا من خلال آلية التكثيف الرمزي المشحون بدلالات سياقية علائقية ليس من السهل على أي قارئ فكّ شيفراتها أو التواصل معها خارج منطقها، يقول أبو القاسم الوزير المغربي[*][٢]، في هذا النص: (مجزوء الكامل)

عُلِّمتُ منطق حاجبيه والبين ينشر رايتيه
ولقد أراه في الخلي ج يشقّه من جانبيه
والنهر مثل السيف وه و فرنده في صفحتيه

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ٤١)

في تضاعيف هذا النص تضافرت معاني الاستعارة التمثيلية مع صورة التشبيه التمثيلي في تكوين ملامح صورة شعرية رائعة فريدة قليلة التحقق في الكثير من التجارب الشعرية

[*][٢] هو الحسين بن علي بن الحسين بن علي بن محمد بن يوسف بن بحر بن بهرام المعروف بالوزير المغربي – وبابن المغربي "أبو القاسم" أديب ناثر شاعر مشارك في أنواع العلوم ولّي الوزارة وتوفي ب ميافارقين وحمل تابوته إلى الكوفة فدفن بها بقرب المشهد، من آثاره: ديوان شعر- المأثور من مُلح الخدور – كتاب السياسة – رسالة القاضي والحاكم – خصائص علم القرآن (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ٤١) (خلكان، ١٩٧٨، الصفحات ١٩٥/١-١٩٧).

لاسيما السابقة لهذه القصيدة، فالشاعر استعار صفة (النطق – للحاجب) في إشارة خفية إلى حركة حاجبي ذلك الغلام المحيلة إلى صورة الخوف من الغرق حال سباحته عابراً ذلك الخليج، ذلك ما تؤكده الصورة الاستعارية اللاحقة حيث استعار الشاعر (النشر – الراية – للموت) وهي محاكاة رائعة بين حركة الحاجبين وانتشار بوادر الموت قربها حال تمكن الغرق أو حين اقترابه، وقد جاءت صورة التشبيه لتكمل مشهد تلك المحاكاة حيث شبه الشاعر حركة مياه النهر على جانبي الغلام وكأنّها سيف مقلد على صفحته.

إنَّ هذه الصورة الاستعارية المشكّلة بشكل مكثف جاءت مستحقة لوصف الرازي لها من أنَّها ((لولاها لم تر لساناً يحوك الوشي ويصوغ الحلي ويلفظ الدرّ وينفث السحر ...)) (الرازي، ٢٠٠٣، صفحة ٣١).

لقد كان الشعراء العباسيون مدركين لحقيقة غاية في الأهمية مفادها حضور الغاية الحقيقية من عدمها من وراء توظيف الصور الاستعارية في القصيدة العباسية، فهم يعلمون بطبعهم الشعري أنَّ حجم الحضور الاستعاري الخالي من الجانب التأثيري سيأخذ الشاعر نحو الاتكاء الأعرج المجرد على مظاهر هذا العنصر وهو أمر يفضي في نهايته إلى مجرد ازدحام ساذج لتلك الصور في النص من غير جدوى حقيقية وهي جذب القارئ نحوه بشدة (الصائغ، ١٩٨٥، صفحة ٤٧) يقول الوزير المغربي أبو القاسم في هذا النص: (الهزج)

كساني الهجر ثوباً من نحولٍ مسبل الذبلِ
وما يعلم ما أخفي من الدمع سوى ليلي
وقد أرجف بالبين فإن صحَّ فوا ويلي

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ٤٢)

إنَّ جمالية الصورة الشعرية تتمظهر في ثنايا الشعر من خلال استعارة الشاعر صفة (كسوة الثوب – للهجر) وهو مزج بين الحقيقة والخيال أخرج النص من تلك السذاجة المشار إليها آنفاً، فكسو الهجر الشاعر (ثوباً) أمرٌ غير محتمل الحصول البتّة على جهة الحقيقة، الأمر الذي أخذ النص إلى جانب المجاز الخيالي الواسع ذي الثراء الدلالي، فضلاً عن أنَّ ذلك الالحاح الشعري ساعد المتلقي على تتبع الحقيقة المختفية التي كشفت عنها دلالات عجز البيت، حيث يكتشف القارئ أنَّ ذلك الهجر (البعد – الفراق) كسا الشاعر ثوباً من (النحول) الضعف البنيوي الجسماني الذي أظهر الشاعر بإسباله ذبله في أسوأ صورة مرئية، من جانب آخر فإنّ استعارة الشاعر صفة (العلم – بستر الشيء وإخفائه – لليل) قد أكمل مستهدية ذلك الإلحاح الاستعاري المتحدث عنه أول النص وصار الليل المتسلط الشرس الذي من شأنه فضح بكاء الشاعر مع بدهية ستره نتيجة الظلام الدامس.

إنَّ هذه المنطقية المتبعة من قبل الشاعر هي من جعلت عنصر المنافاة والمخالفة للواقع حاضراً في النص من خلال ذلك التوظيف المجازي الاستعاري (عبد البديع، ١٩٩٧، صفحة ١٦٤).

إنَّ هذه الصور الشعرية الكبيرة المعاني تنبئنا عن تلك العقلية الشعرية الفذة التي تميز بها الشاعر العباسي حيث الخيال الخصب والتفنن الفكري والذهني في نسج خيوط الصور بقالب تحري ذي عقل ناضج وكأنّ ذلك العقل الصانع لها ينتسب إلى بيئة موصوفة بالحداثة لا قريبة كل القرب من بيئة البداوة، يقول الملك العزيز أبو منصور خسرو فيروز بن جلال الدولة [*٣] في هذا النص: (البسيط)

قل لابن صان عني قول ذي ظمأ إلى اللقاء لقد فارقتني سفها
إنْ كان شيبك ينهي عن مواصلتي فبئس والله ذاك الشيب حين نهى
لئن فقدتك في قوم أصاحبهم فقد فقدت من اللذات أطيبها

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٣) (الأثير، ٢٠٠٧، صفحة ٥٦١/١)

يمثل حسن الصورة وعذوبتها هنا في استعارة الشاعر سمة (النهي- للشيب) في إضافة ما للعاقل إلى غير العاقل على جهة التشبيه الاستعاري، إذ جعل الشاعر ذلك (الشيب - واعظاً) لصاحبه زاجراً له عن مواقعة اللذائذ الدنيوية بدلالة تقدم العمر والسنّ الجالبين للحياء على حساب الصبوة والطيش والهوى، ولقد مال الشاعر إلى صفة (بياض الشيب) متكئاً عليها لجعلها تلك الحجة المانعة لصاحبها عن مواصلة لذة الشباب ونتائجها، إذ يعدّها الغالبية بؤرة الحياء وموطن الصفاء والنقاء الإنساني، حيث العيب في مخالفتها.

إنَّ هذه الصور الشعرية الاستعارية تحيلنا إلى أنَّ ((التشخيص أرقى مستويات التصوير في الشعر العربي وعن طريقه يخلع الشعراء الحياة على المواد الجامدة والمعاني المجردة والانفعالات الوجدانية فإذا هي إنسان كامل الخلق له حركاته وعواطفه وتصرفاته ...)) (الرباعي، ١٩٨٠، صفحة ١٦٩). إنَّ الغرابة والادهاش وفوض التسلط لاشك في أنَّها أهم سمات بناء الصورة الشعرية الاستعارية على جهة الخصوص والصورة الشعرية الكلية على جهة العموم، إذ لولا ذلك الحضور الغرائبي لبقيت تلك الصور سقيمة التأثير قليلة الفائدة

[*٣] الملك العزيز أبو منصور بن الملك جلال الدولة أبي طاهر بن بهاء الدولة بن عضد الدولة من بقايا ملوك بني بويه، كان بارع الأدب مليح النظر، وهو أول من لقب بألقاب ملوك زماننا، وكانت دولته محلولة قهره أبو كاليجار وبقي في ملك مزلزل سبعة أعوام واتفق موته بظاهر ميافارقين سنة إحدى وأربعين وأربعمائة، واسمه خسرو فيروز بن خره فيروز بن فناخسرو بن حسن بن بويه، وكان مولده بالبصرة سنة سبع وأربع مائة، عمل إمرة واسط لأبيه وبرع في الأدب والأخبار وأكبّ على اللهو والخلاعة (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٣)

ضئيلة الانتاج الشعري، يقول عز الدولة أبو منصور بختيار بن معز الدولة [*]٤في هذا المقام: (الكامل)

اشـــرب علـــى قطـــر الســـماء القـــاطر فـــي صـــحن دجلـــة واعـــصِ زجـــر الزاجـــرِ
مشـــــمولة أبـــــدى المـــــزاج بكأســـــها درراً نثيـــــراً بـــــين نظـــــم جـــــواهرِ
والمـــــاء مـــــا بـــــين العـــــروق مصـــــفق مثـــــل القيـــــان رقصـــــن حـــــول الزامـــــر

(الباخرزي، ٢٠٠٨، الصفحات ١٠٤-١٠٥) (الأثير، ٢٠٠٧، صفحة ١٥/١)

إنَّ هذا النص يخبرنا عن تلك الاحترافية الدقيقة جداً في رسم ملامح هذه الصور الشعرية تشبه إلى حد كبير دقة الرسام في وضع هذا اللون أو ذاك في هذا المكان من اللوحة أو ذاك الأمر الذي يؤدي إلى المحافظة على سلاسة تلك الألوان وتناسقها، وهذا ما فعله الشاعر حين استعار صفة (التصفيق – الضرب باليدين – للماء) على جهة المشابهة المجازية التشخيصية، فالشاعر صوّر حركة دوران الماء في تلك العروق وتلاطمه بعضه ببعض وبعضه بجدران تلك العروق مصدراً ذلك الصوت الصفيري المميز بتلك الراقصات المغنيات القيان وهنّ يدرْن حول عازف المزمار في حركة دائرية مكتملة رقصاً وغناءً.

إنَّ هذه الصورة الاستعارية المنسوجة بدقة تبدو معقدة في علائقها الرابطة لأوشاجها، الأمر الذي يفضي بالعقل القارئ إلى إعمال وكدٍّ شاقين بغية محاولة محاكاة ذلك الشعور المنتج لها بشكل واضح ومرئي ولا سبيل البتّة إلى الوصول إلى مثل هذا الهدف وتحقيقه بسبب صعوبة التوضيح عندما تكون الصورة الشعرية منتجة استعارياً بهذه الدقة المتناهية حيث يكون هذا الجنوح المجازي هو المنتج الحقيقي لهوية النص الشعرية (ذياب، ٢٠٠٣، صفحة ٢١١).

لقد أدرك الشاعر العباسي بفطرته وطبعه الشعري قضية الاهتمام بالسياق والانتباه إليه بشكل دقيق حال صناعة صوره الاستعارية، ذلك أنَّه يمثل تلك البيئة اللغوية الخصبة المحيطة بجمل وعبارات وكلمات النص الشعري بسياقه العام والاجتماعي والموقفي، فضلاً عن أنَّ ذلك السياق هو من يقوم بتمثيل المقام المناسب والمناخ الذي يصلح لولادة جميع عناصر النص ابتداءً بمبدعه وانتهاءً بمتلقيه (عوض، ١٩٩٩، الصفحات ١٥٨-١٥٩) ، هذه الإجراءات الفنية هي من يقوم بجعل النصوص قصائد أليفة جداً بعد قيام القراءة النقدية بإبعاد بكريتها المنتجة لأول مرة، يقول تاج الدولة أبو الحسين بن عضد الدولة في هذا المقام: (الطويل)

[*]٤ عز الدولة ابن معز الدولة أحمد بن بويه: أحد سلاطين العراق من بني بويه – ديلمي الأصل – مولده بالأحواز كان شديد البأس يمسك الثور بقرنيه ويصرعه، تسلطن بعد أبيه (سنة ٣٥٦ه) ونشبت معارك بينه وبين ابن عمه عضد الدولة انتهت بمقتله في قصر الجص – وكانت له عناية بالأدب (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٤).

سـلام علـى طيـف ألـمَّ فسـلَّما فأبـدى شـعاع الشـمس لمـا تكلَّمـا
بـدا فبـدا مـن وجهـه البـدر طالعـاً لـدى الـروض يسـتعلي قضـيباً منعَّمـا
واحسـب هاروتـا أحـاط بطرفـه فعلَّمـه مـن سـحره مـا تعلَّمـا
ألـمَّ بنـا فـي دامـس الليـل فـانجلى فلمـا انثنـى عنـا وودع أظلمـا

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٥)

إنّ مجمل ألفاظ النص جاءت كما توضح ذلك هذه القراءة متصفة بتمام المعاني التي تولت مهمة جذب القارئ نحو بنية النص وذلك جاء بسبب قيام الشاعر بإخضاع النص لقانون الإطراد الذي ميز الشعرية والشاعر والنص عن سواهم، فضلاً عن ذلك الوصف المعنوي الموصوف بالشعرية الاستعارية (كوهين، ١٩٨٦، الصفحات ١٠٢-١٠٣).

إنّ كل ما أشير إليه من التنظيرات حاول مبدع النص نقلها هنا في بنية هذا النص من خلال أنسنة الجمادات وإعطائها صفة الحياة والتحكم باستعارة صفة (التسليم – الإظهار– التكلم– للطيف المراد به الإنسانة المحبوبة)، هذه الصفات الاستعارية التي شخصت وجسمّت الأشياء المعنوية (الطيف) حتى وإن كان المقصود به تلك المرأة بعينيها تمكنت من بثّ الكثافة التعبيرية وعمق الخيال وجمالية الانحراف عن معيار اللغة العادية قبل إنتاج تلك الصور الاستعارية التي قامت بنقل المعنى الشعري الدلالي من السطحية إلى العمق الشعري ذي الوقع الذي أحدثته تلك الاستعارات (التسليم على العاشق – إبداء شعاع الشمس حين التكلم – التكلم مع العاشق – سحر نواظره المشبه بسحر الملك هاروت – الإحاطة بالعاشق في ظلمة الليل الدامس مع إجلائها – الانثناء والرحيل والتوديع ...)، هذه الصور الشعرية المتقنة في بنائها حسب قوالب الشعرية الحقيقية هي التي تبنت مهمة إخراج القصيدة من اللاجدوى إلى الجدوى الشعرية فضلاً عن منحها ميزة الجمالية الشعرية المتشحة كثيراً بالخيال القوي الفني المختلط بقليل من الغموض الفني المعتدل (ناظم، ١٩٩٤، صفحة ١١٣).

تمكن الشاعر العباسي من خلق نوع من التواصل الفني بينه وبين قارئ تجربته الشعرية بوساطة تلك الصور الشعرية المتصفة بالغرابة نوعاً ما حيث كان لمثل هذه التجارب الشعرية الحظوة والخلود في ذهن ذلك القارئ حتى زماننا هذا، يقول الشاعر فناخسرو بن أبي طاهر بن بهاء الدولة في هذا النص: (المنسرح)

مـا علَّتـي والشـباب يسـعدني أَنْ لا أكـون المقنـع الـبطلا
أخْـي بقتـل الأعـراب سُـنَّتنا وكـنْ كشـابور فـي الـذي فَعَـلا

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٦)

فالطرافة الغريبة تمثلت في إضفاء الشاعر صفة (الإسعاد – للشباب) على جهة الاستعارة جاعلاً من مسمى الشباب إنساناً مكتملاً بإمكانه إسعاد صاحبه بالحيوية والنضارة والحياة والحركة الدائبة فضلاً عن إبرائه من علله وجعله ذلك الإنسان المقنع بالبطولة الموصوف بها، إنّ هذه الصورة الاستعارية المتكلم عنها هنا قد تمكنت من بناء وتحقيق ما يمكن أَنْ نطلق عليه ب (الواقعة الشعرية) حال إسناد الشاعر (الاسعاد– للشباب) وإسناد ما هو غير إنساني إلى الإنساني وذلك إنّما يدلّ في حقيقته على ((إنّ الاستعارة نشاط فكري يقوم على دمج السياقات دمجاً قوياً قد تنمحي فيه الفوارق، وهي تقع في قلب التفكير الإنساني الذي ينهض من النقطة ذاتها التي تجسدها الاستعارة وهي وسيلة تعبيرية شديدة الخصوصية عند الشاعر على وجه التحديد)) (علي، ١٩٩٩، صفحة ٧).

يعمد الشاعر العباسي بغية تحقيق الصورة الشعرية الجزئية القائمة على دعامات التكوين الاستعاري إلى استخدام ألفاظ ومعانٍ ذات طرفين رئيسين تقوم علاقة التفاعل والتوتر بالربط بينهما من أجل بناء نص شعري مميز، يقول السيد الرضى الموسوي [(*)]° في تضاعيف هذا النص: (البسيط)

بتنا ضجيعين في ثوبيْ هوىً وتقىً ... يلفنا الشوق من فرع إلى قدم
وأمست الريح كالغيرى تجاذبنا ... على الكثيب فضول الريط واللمم
يشي بنا الريح أحياناً وآونة ... يضيئنا البرق مجتازاً على إضمِ
وبات بارق ذاك الثغر يوضح لي ... مواضع اللثم في داج من الظلم

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٨)

في النص هذا نشهد حضوراً مهيباً لنسيج شعري متقن الصنع مع براعة شعرية فائقة في رسم مشاهد الصورة الشعرية مع تفاعل استعاري مؤثر شكّل منبّهاً ذهنياً قوياً صورياً مبتعداً عن الحقيقة ومن ثم قام بإحداث تلك التحولات اللغوية المطورة ذات الأفكار الجمالية المتحققة بوساطة استعارة (الثوب– للهوى والتقى– على جهة مزج المتناقضات الاستعاري) وصفة (يلفنا – للشوق – خلافاً للثوب أو الغطاء) و(الغيرة– والجذب – للريح – على جهة الأنسنة المجازية) وصفة (الوشاية – للريح – على جهة الأنسنة) وصفة (البارق– للثغر – والإيضاح – على جهة التشبيه)، هذه الاستعارات لم تكن لتكون مقبولة عندنا كقراء لو أَنَّها لم تتجاوز المدلولات اللغوية الأولى التي تجعلها واضحة المعالم سهلة التأويل لتصل إلى

[(*)]° محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب - عليه السلام- الموسوي (أبو الحسن الشريف الرضي) – عالم أديب شاعر – ولد ببغداد وتولى نقابة الطالبيين بها وتوفي بها في -٦- المحرم ودفن في داره بمسجد الأنباريين، من آثاره: ديوان شعر كبير في أربع مجلدات – طيف الخيال – خصائص الأئمة – الآثار النبوية – تلخيص البيان في مجازات القرآن (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٧) (خلكان، ١٩٧٨، الصفحات ٢/٢-٥).

المدلولات العميقة التي وضعت الشاعر إلى نسبة المعقول إلى غير المعقول وهو بهذا الصنيع إنّما يقوم بالتقريب بين سياقات هي في أصل وضعها متباعدة جداً وهنا تكمن الإثارة والمتعة والتشويق (علي، ١٩٩٩، الصفحات ٢١-٢٢).

مما لاشك فيه فإنّ حضور الصور الاستعارية في النص يكون له الحظ الأوفر في صناعة الشعرية مع عدم التغافل عن بقية الصور الأخرى كونها أدوات فاعلة، بيد أَنَّ فاعلية الاستعارات حسب زعمنا تكون الأكثر والأقوى إثارة وتخليصاً للنص من الجمود اللغوي القاتل لحركته الحياتية كونها ((علاقة لغوية تكون صوراً تقوم على انتقالات الألفاظ بين الدلالات، ومن هنا تقوم حيوية الاستعارة وعدم ثباتها ...)) (الروبي، ١٩٨٣، صفحة ٢١٤).

وعلى ذلك فإنّ الشاعر العباسي يقوم بوساطة هذه الصور الاستعارية ببناء نوع من المفارقات القائمة على إثبات معنىً جديداً للأشياء الموصوفة من خلال آلية النزع والاستبدال، يقول السيد الرضي الموسوي (الشريف الرضي) في هذه اللوحة الشعرية: (الطويل)

صحبتُ الرجالَ الخابطينَ إلى العُلا فثبَّطني لؤمَ الزمان وأسرعوا
تَرُّد سِهامي الحادثاتُ طوائشاً وفي قوسِ عَزمي لو تبوَّع مَنزع
أصرِّف فهمي والمقاول سُرَّع وأملِك حلمي والعوامِلُ شرَّعُ

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٨)

تلك (الحيوية) المتحدث عنها التي حرّكت مفاصل النص جاءت كامنة في استعارة (اللؤم – للزمان – بتشبيهه بالإنسان – وإضافة المعقول إلى مضاده)، وكذا في نسبة (الرد- الفعلي الموجه المتحكم – إلى الحادثات – المصائب – كذلك على جهة المشابهة والاستبدال)، واستعارة (القوس- للعزم- نسبة الحقيقي إلى الخيالي) و (أصرِّف – نسبة التصريف القائم على التحكم والتوجيه للأشياء المحسوسة – للفهم- على جهة التشابه الاستبدالي، إذ جعل الفهم من المجسمات التي يمكن تحويلها من حال إلى حال أخرى)، إنَّ هذا الإجراء الشعري المتسم بالفنية في صياغة الجمل الشعرية حاول جعل الاستعارة طرفاً متوسطاً بين أمرين أولهما نزع المعنى المتعارف عليه في العرف النقدي والثاني إثبات المعنى الجديد من خلال التقابل الدلالي القائم على الاستعارة وذلك أمر من شأنه خلق المفارقة الاستعارية في بنية النص (الدليمي، ٢٠١٠، صفحة ١٤٦).

إنَّ الذات العباسية المبدعة تمكنت من خلال هذه الصور الشعرية الاستعارية من إحداث نوع من التفاعل التواصلي بينها وبين النص وبين القارئ على السواء، وذلك أمر أفضى إلى عكس هذا التفاعل من جهة القارئ مع التجربة الشعرية لهذا الشاعر أو ذاك، هذا التفاعل من شأنه كتابة النجاح لمثل هذه التجارب الشعرية والعباسية منها على وجه

الخصوص، يقول الوزير الصفيّ أبو العلاء محمد بن علي بن حسول في هذا المقام [*٦]: (البسيط)

يـــا حـــادي العيـــر رفقـــاً بـــالقوارير وقـــف فلـــيس بعـــارٍ وقفـــة العيـــر
واحلُـــبْ مـــآقي عـــينٍ طالمـــا قصـــرت حُمـــرُ الـــدموع علـــى البـــيض المقاصـــير

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٥٧)

إنّ هذه الصورة الاستعارية الماثلة في النص من خلال استعارة (الحلب – للمآقي) على جهة مشابهة (العين– من حيث غزارة دموعها بأشطر الأنعام القابلة للحلب) جاء في سياق الكناية عن شدة الحزن وكثافة الدموع المنهمرة من تلك المآقي بكاءً على الراحلين، هذا (الحلب الاستعاري) يوحي من جهة أخرى بحضور نوع من القسوة المتعمدة الممارسة على تلك العيون كونها (قصرت) عن ذرف الدموع بشدة على أولئك الراحلين لأَنَّ هذه العملية هي ذاتها تمارس على تلك الأنعام حال تقصير (ضروعها) عن إنتاج اللبن بصورة صحيحة، هذا المعنى تؤيده تلك الصورة الاستعارية الأخرى الماثلة في عجز البيت باستعارة (الحمر– للدموع) على جهة المبالغة في كون لون الدموع البدهي يميل إلى اللون الفضي الأبيض، لتصبح – هنا – القراءة الثانية النافية للتقصير بإطاره العام وجعله (بكاء المآقي) مقصوراً فقط على (البيض المقاصير) بوساطة (حمر الدموع) وإنَّ كلتا القراءتين واردة وحاضرة بقوة في مفاصل النص يعضدها المعنى الحاضر بعدها في النص، وقريباً من ذلك يحضر قول أبي المطهر الأصفهاني في نصه هذا: (الكامل)

قلبي كما قلّبته لك مخلص ولسان شكري في الثناء كما ترى

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٥)

فاستعارة صفة (اللسان – للشكر) على غير المعقول المعهود جعل منها منبهاً ومثيراً أسلوبياً من شأنه تحطيم إطار أفق التوقع لدى متلقي النص ودفعه إلى محاولة إعادة القراءة والانتاج من خلال عكس دلالة المعنى ليصبح فعل الشكر المنطوق خارجاً من اللسان نفسه.

إنّ ((غاية الاستعارة ليست الوضوح البصري أو الحسّي الدقيق، فالفن عندما يجعل من المعنى حسّياً عيانياً إنّما يريد أَنْ يجعل الإحساس خصباً، وأن يخرج منه فكراً، والشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية أكثر من اعتماده على النواحي والحواس الأخرى إنّما يريد أَنْ يعبر الحسّي إلى الخيالي والفكري، وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسّية إنّما مرجعها إلى أَنَّ الصورة ذات الصفات الحسّية تعبير عن تمثل خيالي...)) (شبابيك، ٢٠٠٦، صفحة ٧).

[*٦] الوزير الصفي محمد بن علي بن حسول (أبو العلاء) أديبٌ كاتب مؤرخ نشأ بالري وسمع من الصاحب بن عباد وأحمد بن فارس وتقلد ديوان – الرسائل بالري – من آثاره: تفضيل الأتراك على سائر الأبناء – ومناقب الحضرة السلطانية (الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٥٧) . (الزركلي، ٢٠٠٢، صفحة ١٦٢/٧).

لقد كان دأب الشاعر العباسي المجدد تغطية أكبر مساحة ممكنة من خارطة الأدب من خلال الجدة في ابتكار المعاني والصور الشعرية التي اتخذت من الصور الاستعارية عكازها الأمثل للاعتماد عليه في بناء النص الشعري الجديد.

يقول الأستاذ الرئيس أبو نصر محمد بن عمر بن محمد الأصفهاني في هذه اللوحة الشعرية: (الوافر)

طويـــــــت رداء ودِّي لا كطـــــــيٍّ يـــــرادُ بـــــه البقـــــاء علـــــى النقـــــاء
ومـــــا ظنـــــي بأعـــــدائي إذا مـــــا يكـــــون كـــــذلك حـــــالُ الأصـــــدقاء

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٦)

فالشاعر في مفاصل هذا النص استعار صفة (الرداء – الملموس المرئي الحقيقي– الود – غير المحسوس غير المرئي) بدلالة (الطي) على جهة المبالغة الشديدة في وصف عتاب الشاعر لبعض أصدقائه حال هجرهم له، هذه المبالغة جاءت دقيقة الوصف مناسبة المكان والزمان في كون عدم الرجوع عن هذا الطي لاستحالة نشره مرة أخرى، فالرجوع عن بعض الأفعال مؤداه فساد ذلك الشيء مطلقاً بحيث لا نفع منه وفائدة مرة أخرى، لذا فقد كان الشاعر ذكياً دقيقاً في توظيف هذه الصورة الاستعارية في هذا النص بغية إيصال المعنى المناسب للعتاب إلى ذهن المتلقي، وقد جاءت صور (يراد به البقاء – وما ظني بأعدائي) لتعضّد ذلك المعنى المشار إليه بالصورة الاستعارية.

يركز الشاعر العباسي كثيراً على قضية المفارقة الشعرية ذات المسميات الجمالية في بناء القصيدة، لكونها تمثل وسيلة جذب مهمة لقارئ النص وهي من ثم تقوم بمهمة استفزاز ذائقة القارئ وتوجيهه نحو عمق النص الدلالي، ذلك كلّه مما يمكن تحقيقه من خلال الاستناد إلى الصورة الاستعارية المنتجة للشعرية، يقول الأستاذ الرئيس أبو نصر محمد بن عمر بن محمد الأصفهاني في هذا النص: (الكامل)

هـــب أَنَّـــك المـــاء الـــذي أحيـــا بـــه أو لـــــيس تكســـــد ســـــوقه بمـــــدام
بينـــا تظـــنّ الليـــل مـــا اكتســـب الـــدجى حتـــــى نعـــــاه صـــــباحه بظـــــلام

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٧)

فالتكوين الاستعاري المماثل في مفاصل النص في استعارة صفة (النعي – المراد به نشر الأخبار المحزنة المخيفة الجالبة للهمّ والغمّ – للصباح – الجالب للخير والتفاؤل والتباشير المغرمة – على جهة المخالفة) ذلك التكوين جاء من خلال تحقيق الشاعر سمة (إضافة الشيء لما لا يمكن أَنْ يملكه) على جهة الحقيقة، فالصباح ليس له أَنْ يمتلك صفة النعي على جهة الحقيقة حيث خرجت هذه الصورة الاستعارية عن مغزاها الحقيقي إلى

جانب اللامألوف حتى جاءت دلالة جملة (بظلام) في خاتمة البيت لتقلل من تلك المنافرة وإعادة المعنى إلى بعض أمكنته المعتادة ومنها لحاق الظلام بالنهار في جميع أحواله.

قريباً من ذلك قول الشاعر ذاته في هذا المقام الشعري: (الكامل)

وإذا أطعـــت كـــريم همِّـــك ناهضـــاً فيهـــا فتـــدركني بفضـــلك مســـرعا
ألفيتنـــي فـــي الشـــكر أمـــلأ مـــن وفـــى وأجـــلّ مـــن أثنـــى وأخلـــص مـــن دعـــا

(الباخرزي، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٥)

والشاعر هنا استعار صفة (الكرم – الايجابية الوقع والتأثير في النفس الإنسانية – للهم – الجالب للحزن للإنسان) على جهة المغايرة التي عمد إليها الشاعر بغية جعل تلك الصور الاستعارية آخذة دور المعالج للنص لفكّ شيفراته العسيرة الفهم، ومن جهة ثانية يتمكن من الحصول على أدوات إضافية من شأنها إيضاح وتحديد هوية النص وتأويله وتقييمه بوساطة تلك الاستعارات غير المألوفة (ستين، ٢٠٠٥، صفحة ١٥٣).

إنّ تلك القراءات النقدية السابقة التي تناولت بعضاً من نصوص العديد من الشعراء العباسيين الذين حوتهم دفتا دمية القصر أوحت للقارئ بالكثير من الإشارات والسنن والقوانين وكذا النتائج، فقد دلت على أَنَّ الشاعر العباسي كان آخذاً بنصيب وافر جداً من التجديد على مستوى القصيدة العباسية ولاسيما على مستوى الصورة الشعرية الاستعارية التي جاءت متضمنة كل أشكال الاستعارات التي تطرّق إليها النقد العربي القديم وحتى الحديث، إذ أَنَّ تلك الاستعارات جاءت مخالفة في عديد ملامحها لتلك الصور الشعرية الاستعارية التي فعلت بها القصيدة الجاهلية وكذا الإسلامية والأموية من حيث قوة الحضور وشدة التأثير وإحداث الهزات العنيفة لدى قراء تلك القصيدة من خلال لا مألوفية تلك الصورة الاستعارية وخروجها عن السائد المتعارف عليه في الخطاب الشعري الجاهلي والإسلامي، وذلك إِنْ دلّ على شيء فهو يدلّ على تلك الموهبة الشعرية التي صقلها ذلك التيار التجديدي لدى الشاعر العباسي ومن ثم فقد جعل لهذه القصيدة بصفة بارزة في جبين التجارب الشعرية العربية منذ ظهور الشعر وحتى زماننا المعاصر.

الخاتمة:

في خاتمة هذا البحث يمكننا إجمال عدّة نتائج كانت الأكثر بروزًا ضمن تفصيلات فقراته. هذه النتائج جاءت بوصفها محصلة لهذا العمل وثمرة من ثماره التي نأمل أنها أتت أكلها، ومن هذه النتائج :

١- أثبتت الدراسة تجلي اللغة الشعرية العالية لدى شعراء دمية القصر وعُصرَة أهل العصر، تلك اللغة التي تحكمها قضية التشفير تارة وقضية المفارقة الشعرية الانزياحية تارة أخرى، هاتان القضيتان استطاعتا إعطاء الصورة الشعرية الاستعارية وجهًا آخر غير متداول في

النصوص الشعرية السابقة عند الأقدمين، إذ تميزت لغة شعراء دمية القصر بوجود الكثير من المثيرات الجمالية فيها كالصورة الشعرية والموسيقى الطاغية فضلًا عن تميزها بالإيحاءات الكثيرة التي تصل أحيانًا إلى حد الغموض الإيحائي المتفرد .

٢- إن الكثير من الصور الشعرية لدى شعراء الدمية جاءت على سبيل الواقع والحقيقة المبتعدة عن الخيال ولا سيما في الصورة الاستعارية لكونها جاءت تصور حقيقة وواقعًا ملموسًا ومشاهدًا على حال الشعراء الذي يعيشونها.

٣- لابدّ للصورة كآلية صناعة مؤثرة أنْ تقوم بوظيفة توحيد أجزاء النص والقدرة الفائقة على تطويع المتباعدات بغية إنتاج نص موحد خالٍ من الشتات، وبخلاف ذلك فإنّها ستفقد أهميتها من جهة النظر إليها على أنَّها كيان كامل الأركان.

٤- تمكن الشاعر العباسي على جهة العموم وشعراء دمية القصر على جهة الخصوص من تطوير مفهوم الصورة الشعرية وزيادة ما لم يكن متوفراً في جوهرها الداخلي في القصيدة الكلاسيكية الجاهلية، فصار القارئ يجد الصورة الشعرية المدهشة وكذا المنزاحة عن مألوف الموروث القديم والصورة المبتكرة بآليات شعرية حديثة ومن ثم الصورة الشعرية المتعددة المفارقات.

٥- تمكنت الصورة من إخراج مفاهيم الإبداع والتميّز والتنوع والتناسق من أعماق التجارب الشعرية لشعراء دمية القصر، فأحياناً يُعثر عليها مكتملة عند شاعر معين وأحياناً أخرى تتناوب بين شاعر وآخر حتى أفضى الأمر بالدراسة إلى ابتكار عنصر المفاضلة الصورية الشعرية عند شعراء الدمية.

٦- على الرغم من الملامح التجديدية التي صنعها شعراء دمية القصر وأدخلوها إلى المغزى العميق للصور الشعرية، إلّا أنَّ صفة التأثر بالموروث الشعري الجاهلي والإسلامي والأموي بادية للعين الناقدة، ولا ضير في ذلك، إذ ليس للفرع ثمة خلاص نهائي من أصله، فتبقى رغم ذلك بصماته مطبوعة في أجزائه كلها.

٧- من خلال مصطلح الصورة بوصفها الخصيصة الرئيسة لبناء مفهوم الشعر فقد تمكنت الدراسة من انتزاع الكثير من الرؤى الشعرية لشعراء دمية القصر، وهذه الرؤى الثاقبة مكنتها بدورها من استخراج العديد من السمات الفنية المتكاملة لهؤلاء الشعراء.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير. (٢٠٠٧). الكامل في التاريخ (المجلد ١). بيروت، لبنان: دار المعرفة.
- ابن خلكان. (١٩٧٨). وفيات الأعيان. (تحقيق: إحسان عباس، المترجمون) بيروت، لبنان: دار صادر.
- أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي. (١٩٦٥). الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره. (تحقيق: محمد يوسف نجم، المحرر) بيروت، لبنان: دار صادر.
- أبي الحسن علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب (ت٤٦٧هـ) الباخرزي. (٢٠٠٨). دمية القصر وعُصْرَة أهل العصر في تراجم ومحاسن أشعار فحول شعراء الحجاز والشام والمغرب والعراق

وأصفهان وكرمان وجرجان وخراسان وغيرهم (المجلد ١). (قدم له وعلق عليه: علي ابراهيم محمود، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- أحمد قاسم الزمر. (١٩٩٦). ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل (المجلد ١). عمان، الاردن: مركز عبادي للدراسات والنشر.
- أحمد هيكل. (١٩٨٧). تطور الأدب الحديث في مصر (المجلد ٥). القاهرة: دار المعارف.
- ألفت كمال الروبي. (١٩٨٣). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (المجلد ١). بيروت، لبنان: دار التنوير.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. (١٩٦٦). الوساطة بين المتنبي وخصومه. (تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل ابراهيم، المترجمون) دمشق، سوريا: عيسى البابي الحلبي.
- جان كوهين. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية (المجلد ١). (محمد الولي ـ ومحمد العمري، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.
- جيرارد ستين. (٢٠٠٥). فهم الاستعارة في الأدب- مقاربة تجريبية تطبيقية (المجلد ١). القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.
- حسن ناظم. (١٩٩٤). مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم (المجلد ١). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- حيدر فريد عوض. (١٩٩٩). علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية. القاهرة، مصر: مكتبة النهضة المصرية.
- خير الدين بن محمود بن حمد بن علي (ت ١٣٩٦هـ) الزركلي. (٢٠٠٢). الأعلام (المجلد ١٥). القاهرة: دار العلم للملايين.
- د. أحمد غالب الخرشة. (٢٠١٤). أسلوبية الامزياح في النص القرآني (المجلد ١). عمان: أكاديميون للنشر والتوزيع.
- د. أحمد يوسف علي. (١٩٩٩). الاستعارة المرفوضة (المجلد ١). القاهرة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- د. اياد عبد الودود عثمان الحمداني. (٢٠٠٩). شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاسنبدال الاستعاري في شعر السياب (المجلد ١). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
- د. عبد القادر الرباعي. (١٩٨٠). الصورة الفنية في شعر أبي تمام (المجلد ١). عمان، الاردن.
- د. عيد محمد شبابيك. (٢٠٠٦). الاستعارة في الدرس المعاصر: وجهات نظر عربية وغربية (المجلد ١). القاهرة، مصر: دار حراء للنشر.
- د. محمد العمري. (١٩٩٩). البلاغة العربية أصولها وامتداداتها (المجلد ١). المغرب العربي: دار افريقيا الشرق.
- د. محمد الناصر العجيمي. (١٩٩٨). النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية (المجلد ١). صفاقس، الجمهورية التونسية: دار محمد علي الماسي للنشر والتوزيع.
- د. يوسف اسكندر. (٢٠٠٨). اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات (المجلد ١). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- عبد الإله الصائغ. (٩، ١٩٨٥). ايماءات الاستعارة. مجلة الأقلام، صفحة ٤٧.
- عز الدين اسماعيل. (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (المجلد ١). القاهرة، مصر: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- غازي هلال مخلف الدليمي. (٢٠١٠). الانزياح الأسلوبي في شعر أحمد مطر. الانبار: رسالة ماجستير- جامعة الأنبار.
- فخر الدين الرازي. (٢٠٠٣). نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز. (تحقيق: سعد سليمان حمودة، المحرر) دار المعرفة الجامعية.
- كمال أبو ديب. (١٩٨٤). جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر (المجلد ٣). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
- لطفي عبد البديع. (١٩٩٧). فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث (المجلد ١). لونجمان: مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر.
- محمد علي ذياب. (٢٠٠٣). الصورة الفنية في شعر الشماخ. عمان: وزارة الثقافة.
- يوسف أبو العدوس. (١٩٩٧). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية (المجلد ١). عمان، الاردن: الأهلية للنشر والتوزيع.