التصوير بالاستعارة في (تصلي المآذن)

المدرس الدكتور
صالح مجيد علي الخزرجي
جامعة وارث الأنبياء

التصوير بالاستعارة في (تصلي المآذن)

المدرس الدكتور
صالح مجيد علي الخزرجي
جامعة وراث الأنبياء

الملخص:

الصورة الشعرية مادة بحثنا هذا وبخاصة الصورة الاستعارية وقد اخترنا ديوان شعرية الشاعر الناقد د. رحمن غركان نموذجا (مئذنة النبوة) ويضم خمس مآذن شعرية ...وحاولنا قراءة ابداعه الشعري عبر مباحث اربعة، وهي : التصوير بالاستعارة ، والتصوير بالاستعارة التصريحية، وبعدها التصوير بالاستعارة المكنية ، واخيرا التصوير بالاستعارة التمثيلية .

المقدمة:

يعنى البحث هنا بالتصوير الشعري عبر أسلوب بياني رئيس هو الاستعارة، متخذا من مجموعة شعرية واحدة للشاعر رحمن غركان نموذجا للقراءة والتحليل، وأعني: مجموعته الشعرية الرابعة (تصلي المآذن)(١) التي تضمنت خمس مآذن شعرية هي: (مئذنة النبوة)، ومطلعها(٢) :

نور إلهي ، وحب سرمد
طلعا على الدنيا فكان محمد

ومئذنة (الشهادة)، ومطلعها (٣):

الأرض نادتك – بعد الله – يا أبتي
يأكل نبض لهذا الماء في شفتي

ومئذنة (الوطن)، ومطلعها (٤):

شمس تلم الخطى والريح والمطرا
وتغزل الروح في رمش المدى صورا

ومئذنة (مواطن)، ومطلعها (٥):

وهكذا ..... ظل مشغولا به التعب
يندى فيطلع في راحاته الطب

وأخيرا مئذنة (الحرب)، ومطلعها:

تجول في وصاياه إماما
وحق في مراياه تماما

وكل مئذنة هي مطولة شعرية توزعها مقاطع شعرية متعددة. وقد قرأت هنا الصورة الشعرية بسبب من عناية الشاعر بها مصدراً رئيساً في إبداع المعنى الشعري، ولما كانت أساليب رسم الصورة كثيرة، فقد ذهبت لبيانها في هذه المجموعة، فكانت الصورة الاستعاريالتي رسمها بيانياً عبر ثلاثة أنواع مهيمنة على قصائد

المجموعة، هي: التصريحية، والمكنية، والتمثيلية.

ولهذا توزع البحث على أربعة مباحث، هي: التصوير بالاستعارة، والتصوير بالاستعارة التصريحية، والتصوير بالاستعارة المكنية، والتصوير بالاستعارة التمثيلية. فجاء المبحث الأول منها تنظيريا، عرض بإيجاز لمفهوم المصطلح في قراءة النص الشعري. أما المباحث الثلاثة اخرى فكانت تطبيقية رصد الباحث عبرها أنواع الصور الاستعارية في مجموعة (تصلي لمآذن)، وعلي بثلاثة أنواع السببين هما: هيمنتها على أشكال رسم الصورة؛ وعناية الشاعر بأساليب البيان الاستعاري التي ترسم موضوعا معينا رسما فنيا جماليا يبث ما هو محسوس عبر ما هو معنوي متخيل، من دون أن يقع في الغموض، وهو ما سأعمل على إيضاحه عبر الصور التي سوف يتم تحليلها. التصوير بالاستعارة: يمثل التصوير الشعري بأسلوب الاستعارة أوضح أساليب الرسم لقيامه على صلة من مشابهة بين المستعار منه والمستعار له؛ سواء في الاستعارة التصريحية أم في الاستعارة المكنية أم في الاستعارة التمثيلية. وهذا الحضور الواضح قاد بعض الباحثين إلى القول . (٦) بأن ((أسلوبي: التشبيه والاستعارة يشكلان العمود المهيمن الفاعل في عالم التصوير الشعري، ولما كان التشبيه يرتكز غالباً على هيمنة الحس، فإن الاستعارة تؤدي إلى تفعيل الخيال بما يكون معه التصوير عبرها أقوى وأبعد من التصوير بالتشبيه، لما تتفتح عليه من معان شعرية تبعث على التأمل والتأويل)) (٧). وبسبب من قيام الاستعارة على التشبيه فقد وصفها الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) : (بأنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)(٨) أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فقد عد (الاستعارة معتمدة على التشبيه أبدا) (٩). ورأى أن النظم إنما ينبني بالصورة الاستعارية، لما يتضح عبرها من عناصر النسج الشعري، بما يجعل الصورة – على إثر ذلك – أشد افتتانا وأعجب حسناً، حتى كأن الإحاطة بها أمر شبه متعذر (١٠)، لأنها مدار تنافس الشعراء، والميدان الذي فيه يتبارون، ومحل الكشف عن إبداعه الشعري، ولهذا فقد عدها ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ): (رأس البديع وأفضل المجاز) (١١).

ولما كان الشعر يصدر عن تقاليد فنية اجتماعية موصولة بذائقة الشاعر والمتلقي فقد رصد القدماء تقاليد رسم الصورة الاستعارية حين وضعوا لها حدوداً، فقد رأى المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) انها: (تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له)(١٢).

اما قاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) فقد ذهب مذهبه عبد القاهر الجرجاني بعده، وقبله الجاحظ، إذ رأى أنها :(ما أكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار فيه للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة) (١٣).فهي عنده ركن من اركان عمود الشعر، وعليها المعول نقدياً في قراءة الصورة الشعرية وتحليلها، فهي مجال خيالي رحب للتصرف والتوسع وتحسين نظم الشعر وتزيينه) (١٤).

ولانَ التصوير بأسلوب الاستعارة يستدعي عند القدماء – كما في نظرية عمود الشعر بشكل رئيس – الالتزام بتقاليد مخصوصة، فقد لخَصها المرزوقي في مقومات عمود الشعر السبعة، ومنها ما يخص التصوير بالاستعارة الذي اشترط فيه: (مناسبة المستعار منه للمستعار له) (١٥). بمعنى أن الصورة الاستعارية التي لا تلتزم بالتقاليد المتواضع عليها؛ تقاليد التناسب، صورة غير مقبولة، وصاحبها خارج على تقاليد عمود الشعر، ونماذج هذا التصوير كثيرة أوضحها ما شاع في شعر أبي تمَام، بمعنى أن الاستعارة مرفوضة إذا جاءت صورتها (ناشئة عن علاقات موغلة بين كائنات و عوالم شتى تبدت في صياغات لغوية، زعزعت ما هو مستقر من طرائق الفهم وآليات التفسير .... لأنَها تستدعي فهما أرحب للعلاقات القائمة بين ما نراه وما لا نراد حتى إذا خالف فكرتنا عن هذه العلاقات) (١٦)

وفي النقد الأدبي الحديث نظرة مختلفة للتصوير بالاستعارة ترتكز على عدَ الاستعارة علامة العبقرية المميزة في إبداع الشعر؛ بما تؤديه من إن زياحات هائلة هي مادة رسم الصورة الشعرية العالية المؤثرة(١٧).

وبحسب أدونيس فإنَ خاصيَة الوعي التصويري بالمجاز، ومنه الاستعارة، تتركز في أن الشاعر حين يرسم الصورة بالاستعارة (إنما يعيش الواقع الدال، كما في علاقة لواقع آخر يدل عليه، والواقع الأخر ليس معطى هنا، والآن، إنما هو احتمالي وتخييلي)(١٨).

هذه النظرة مغايرة للرأي القديم الذي يدعو إلى الالتزام بتقاليد معينة لم تعد مراعاة، أومحطَ نظر الشاعر المعاصر الذي يذهب إلى فائض المجاز، وفاعلية الخيال في إبداع الصورة لان (ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر يسمح للمتلقي أنُ يتمثَل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة الإدراك على نحو صحيح المعالم تأخذ في اعتبارنا، النظرة الرمزية لَلغة والنظرة الإشارية لَلغة أيضا. والاستعارة الجيدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضربا من المعرفة الكشفية وتثري العالم وتجدد روابطنا به) (١٩)

لأنها لا تستنسخ الواقع ولا تعيد تكراره لفظيا، بقدر ما تعَدد أشكال الصلة به، وتجددها عبر الألفاظ، و يجددها الفنان عبر اللوحة والنحات عبر المنحوتة والمهندس عبر تصاميم معمارية معينة، وهكذا تعيد الصورة النظر للأشياء والوقائع لآنها تنظر فيها وبها وإليها نظر تأمل (والصورة في كل ذلك جوهر مستقر، ومعطى لا غنى عنه، وهي ليست الفكرة فقط، ولا هي مجرد إيضاح أو صياغة تنشد التأثير في المتلقي، ولا شرح فكرة أو عرض مضمون فقط، هي إبداع جمالي خالص مقصود لذاته ومضمر لمعناه ومبتكر لقصده، وليس مجرد وسيلة) (٢٠)

والصورة في القصيدة القديمة غيرها في القصيدة الحديثة، لأنها في النص القديم ((تقوم على المقاربة والمناسبة بين العناصر والأشياء المكونة لها، وتقوم أيضا على الثنائية البلاغية التي تحتفظ باستقلالية عنصري الصورة، فلايتداخلان إلا ما ندر، وتقوم من جهة ثالثة على توضيح المعني وشرحه أو زخرفته وتزيينه، مما يعني استقلال الصورة عن الفكرة، فكثيرا ما يشتمل البيت الشعري الكلاسيكي على التناظر بين الفكرة والصورة))، كقول الخنساء

وإن صخرا لتأتمُ الهداةُ به

كأنه علم في رأسه نار

(إذ يشتمل الشطر الأول على الفكرة، ويشتمل الشطر الثاني على الصورة) (٢١) .

أما في القصيدة الحديثة فإن الصورة الاستعارية بخاصة حتى البسيطة منها تنزع إلى الرصد المختلق والمغايرة، ومثاله: قول أدونيس: (سماء ثاكل جلست على حجر تفكر ....)(٢٢) فإن الصورة ترتكز على لفظة (سماء) استعارة تصريحية في معنى (الألم) فكأنَه، يقول

امَ ثاكل جلستَ على حجر تفكر، ((فكأن الاستعارة في النص الشعري الحديث حاسة مضمرة؟

الاشياء بفاعليتها، وحين تحيلك إلى الواقع أو الأشياء فإن إحالتها مجازية أو انزياح لافت، أكثر منها إحالة عرفية أو موضوعية)) (٢٣).

التصوير بالاستعارة التصريحية: في الاستعارة التصريحية، يصرحَ الشاعر أو المتكَلم باللَفظ المستعار، ليجعلٌ سياق النص كفيلا بالكشف عن المستعار منه وكذلك المستعار له، ولهذا كان الجاحظ ناظراً إلى هذا الأمر حين وصف الاستعارة بأنَها:

(تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه) (٢٤)، فهي تصريح بالمشبَه به، وإضمار للمشبَه في السياق. ولهذا تشيع الصورة المرسومة بأسلوب الاستعارة التصريحية في النصوص ذات التوجه المقصود، أو الموضوع المعد مسبقة أكثر من شيوعها في النصوص التي يقصد بها كاتبها الفن لذاته، والإبداع لمعطياته، وهذا ما يفسر وضوحها في (تصلي المآذن) في النصوص

الأربعة الأولى من مجموعة (المآذن الأربعة) اما في المئذنة الخامسة فكانت قليلة ، حتى أنَ الشاعر استهلَ المجموعة بصورة من هذا الشكل في قوله (٢٥):

نور إلهي وح سرمد

طلعا على الدنيا، فكان محمد

الاستعارة التصريحية في (نور إلهي) و تمثل في استعارة الموصوف والصفة من هذين اللفظين لرسم صورة للنبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) حتى إذا ص إلى ختام البيت بدت الاستعارة أدخل في التشبيه، لأنَ الصورة قامت على تشبيه النبي بالنور الإلهي ، فاستعاض الشاعر بالمشبه به عن المشبَه الذي جاء ختام البيت

أن البعد الموضوعي للصورة – بمعنى أنَ النبي نور إلهي – على الحقيقة لا المجاز؛ ولكن الشطر الثاني هو الذي أضفى على الرسم بالاستعارة التصريحية عمق فنية، وأبعاده جمالية تتيح للقراءة أن تأول؛ والقصيدة في أبياتها ال(اثنين وثلاثين) مبنية تصويرية على لغة الاستعارة؛ فجاء المطلع من نوع (التصريحية) وأربعة أبيات أخرى كذلك، أما بقية أبيات القصيدة فهي إمَا (مكنية أو تمثيلية)

فالقصيدة موجهة لغرض واحد فهي من المدائح النبوية) وهنا يحضر المتلقي المقصود ذلك الذي يستدعي الجمع بين موضوع معلوم الدب – والاشياء وأساليب تصوير ترسم الموضوع فنية؛ وتبته جماليا بما يستدعي الانتباه

اشياء تتصل بالتصوير تتمثل رسم الأشياء لإعادة الصلة المختلفة بها وليس استنساخها، ورصد حضور في الحياة رصد إضافة، وإعادة فهم متجدد، وليس مكررة، لأن الصورة في الشعر إثراء وليست اجتراره. أما الأبيات الأخرى التي رسمها الشاعر بأسلوب الاستعارة التصريحية في المقطع الثاني من القصيدة، فهي(٢٦).

يا عنفوان الماء في نبض الثرى

أملا بأن يندى وأن يتحررا

يا أيها المأمول في كل الرؤى

نوراً تغنيه العيون لتنظرا

يا مطلع الأنفاس في آفاقنا

مطراً تنفَسه الوجود فأثمرا

يا قبلة المرأة في أعماقنا

ويقينها الهادي وأولها ذرى

جاءت الصورة الاستعارية (التصريحية) مرسومة بألفاظ هي: (عنفوان الماء، نورا الأنفاس، مطرا، قبلة المرأة). استعار (النور) لتصوير البيتي (محمد كالنور)، وكذلك (المطر)، (محمد كالمطر) للإيحاء بمعنيين: الهداية أو الرشاد، والخصب أو النماء وهما معنيان ظاهران من أوَل الجملة وظاهر اللفظ لأنَ التصريح بالمشبه

به (النور المطر) جعل السياق اللفظي للجملة أو البيت الشعري يفصح عن المشبه وهو النبي.

ولما جاءت الصور ومنها هاتان الصورتان في جملة نداء، فإن الشاعر بحبل المتلقي إلى أن الصورة تجلى معنى مألوفا وترسم صورة معلومة الأبعاد، ظاهرة المقصود

ما في الألفاظ التي جاء فيها اللفظ المستعار بنية إضافية متكونة من (مضاف و مضاف إليه) في (عنفوان الماء، مطلع الأنفاس، قبلة المرآة) إذ جاء المضاف إليه أشبه ما يكون بالمشبه: (فالماء كالعنفوان في الحيوية، والأنفاس كالمطالع في الاستمرارية و المرأة كالقبلة في المقصودية).

وهذا ضمن أسلوب التشبيه يدعى (تشبيها إضافيا)، لكن المتضايفين هنا يكونان لفظاً مستعاراً، ليكون المستعار له في هذه الألفاظ الثلاثة وهو (النبي) مشبها: فالنبي كعنفوان الماء، وكمطلع الأنفاس، وكقبلة المرآة؛ ولاسيما أن سياق كل بيت يفصح عن كل هذا. وهذا الاسلوب في بناء الصورة (أسلوب الاستعارة) ينسحب على المئذنة الثانية التي جاء مطلعها (استعارة تصريحية) أيضا (٢٧):

الأرض نادتك – بعد الله – يا أبتي

يا كل نبض لهذا الماء في شفتي

يصور الشاعر الأرض وهو يخاطب الإمام الحسين بن علي (عليهما السلام) بأسلوب الاستعارة التصريحية في (أبتي، نبض الماء) ليكون المستعار له (الحسين) مشبها والمستعار منه (الأبوة وحيوية الماء) مشبها به، فالحسين كأب لهذه الأرض أنجبها شهادة، والحسين كنبض لهذا الماء

حيوية تكتسب إثرها الأشياء عطاءها.

وجاءت جملة النداء هنا أيضا سياق خطاب أضفى على الصورة وضوح قصد، ومسافة قرب من التأويل، وعلى هذا النهج جاءت الصورة في البيت الخامس من هذه القصيدة

يا سيدي، يا نهار الله في الصفة

يا من تدل عليه كل مئذنة

فجاءت الاستعارة في (نهار الله) وفي كل مئذنة ليكون نهار الله مستعارة، والمستعار له (الحسين) فهو أشبه بنهار للحق؛ وضوحا وهداية ورشادة. وكل مئذنة مستعار، وكل منبر الإعلان الحق مستعار له؛ فكل منبر يصرح بالحق، ويخصه بالإفصاح فهو أشبه ما يكون بالمئذنة، لأن جملة (تدل عليه) تفصح عن هذا .

وفي مطلع المئذنة الثالثة (مئذنة وطن) رسم بأسلوب الاستعارة التصريحية أيضا):

شمس تلم الخطى والريح و المطرا

وتغزل الروح في رمش المدى صوراً

فالشطر الأول رسم بالاستعارة التصريحية، وفي الشطر الثاني بالاستعارة المكنية. لفظة (شمس) استعارة صرح الشاعر فيها بالمشبه به قاصدة

(الوطن) مشبها. وهكذا في المقطع الثاني من هذه القصيدة (مئذنة وطن):

وفي المئذنتين الأخيرتين (الرابعة والخامسة) تقل كثيرة الاستعارة التصريحية وتهيمن | المكنية والتمثيلية، لأن الشاعر فيهما كتب بلغة ذات ان زياحات عالية – كما سنأتي إليه في المبحثين الآتيين – ثم أنه فيهما لم يكتب قصيدة موجهة لغرض معين، إنما انتقلت و الشعرية عنده من قصيدة الغرض إلى قصيدة التجربة. وكان التصوير بأسلوب الاستعارة التصريحية يشيع حيث الخطاب الشعري الذي ينزع إلى المباشرة في الموضوع والايحاء غير البعيد بالمعنى والمجازات ذات الرؤى المتقاربة غير المحتاجة إلى تأويل بعيد أو تدثر اولا سيما أن سياق الجملة في الاستعارة التصريحية يحيل المتلقي إلى فهم المستعار له (المشبهَ) لأنه سياق إيضاح لأبعاد الصورة ولمعطياتها غالبا.

التصوير بالاستعارة المكنية:

التصوير بالاستعارة المكنية ينم عن نزعة تخييل عالية ويكشف عن طاقة أعمق من التصريحية في إبداع المعنى الشعري، لأن الشاعر في المكنية يكنى عن (المشبه به) بأن يذكر المشبه ويجتهد في التشخيص أو التجسيد مصورة المشبه به بلفظ يدل عليه السياق أو يكنى عنه ولكنه لا يصرح به؛ لذلك يتم فيها السكوت عن المشبه به ولا يصرح به ويكنى عنه بشيء من لوازمه. وكان سعة حركة الخيال مع الاستعارة المكنية جعلت اجتهادات القدماء في التصوير متصلة بها، وصور أبي تمام ومن سلك منهجه، وتلك التي لم تعجب أكثر النقد القديم جاءت من هذا الأسلوب، أعني التصوير بالاستعارة المكنية(٢٩).

وقد عني الشاعر المعاصر بالصدور عن الاستعارة المكنية لما تيتحه للخيال من سعة إنجاز، وللفظ من فائض مجاز، وللصلة بالشيء الموصوف أو المتخيل من إمكانية إثراء تجدد الصلة به تصويرية بما تأتي الصورة إثر ذلك تضمر معرفة بشكل أو بآخر، وأحسب أن المكنية أوسع مساحة تصوير من التصريحية في مجموعة (تصلي المآذن) من ذلك في (مئذنة النبوة) (٣٠):

طلعا على كل المسافات التي
انتظرت طويلا كي تباركها يد
تتدفق البشري لديه أهلة
ولكل أفق في مراياه غد
تتوضأ البشري بشمسك أنهراً
وتضيء بنبض قلوبنا وتعيد
ندى الأذان على مسلة وحيه
وإليه أسماء المحبة تصعد

إذ رسم الشاعر في هذه الأبيات الأربعة سبع صور بأسلوب الاستعارة المكنية: في البيت

الاول رسم المسافات من حيث هي مكان بصورة الممكنه من حيث هو بشر وحجر وأشياء، تلك المسافات كأنها مخلوقات عاقلة تنتظر فجر النبوة أن يطل عليها؛ وفي البيت الثاني الذي تضمن صورة استعارية في قوله (تتدفق البشرى) إذ رسم البشري بصورة نهر، البشرى كنهر يتدفق أمواها أو غيوما أو أمطارا كالاهلة؛ وفي الشطر الثاني من البيت الثاني يصور الآفاق بمخلوقات تتمرأى في دساتير النبوة باحثة عن غد أفضل.

وهكذا في البيت الثالث إذ يصور البشري في صورة المؤمن وهو يتوضأ بنور النبوة بوصفه انهراً؛ ... وهكذا في البيت الرابع إذ يصور الأذان بالماء عبر الفعل (يندي الأذان وأسماء الفعل المثمر بملائكة صلاح تعرج للسماء أو تصعد إليها

وهكذا في القصيدة كلها يرسم الشاعر بالاستعارة المكنية الصورة مكتسبة إثر ذلك الأسلوب تجسد ثراء تخيلية متصل التأمل، وعلى هذا النهج من التصوير بالمكنية في المئذنة الثانية في قوله(٣١)

تكلى رؤاي، وتكلى مثلها لغتي
تكلى المسافات في دربي وفي جهتي
فالريح تغرس هذا الماء من عطش
ونهرك الطهر أندي من ثري سعتي

إذ يرسم بالاستعارة المكنية مصورة الرؤى في صورة (أم ثكلت ابنها) ثم يصور اللغة بالأسلوب نفسه، ثم يصور المسافات أيضا في تلك الدروب وإلى تلك الجهات: (فالرؤى كالأمهات الثكالى واللغة كالأمهات الثكالى أيضا وكذلك المسافات فهو يرثي: المكان المسافات) ثم يرثي الرؤية والرؤيا والرؤى بوصفها و عياً إنسانية خالصة ثم يرسم في البيت الثاني الريح في صورة الفلاح أو النبات المنغرس في الثرى، الريح كفلاح يغرس الحياة ليمتد الماء على مساحات العطش. وهذا الرسم بالمكنية) أثرى خيالا منه (بالتصريحية) لأن الشاعر منا يحدث في تربة الخيال، ويغري أساليب التخييل بكل ما يتيح للذاكرة أن تكون أبعد انتقادا، وللصلة بالأشياء المصورة أو الموصوفة أن تكون أكثر حيوية، وهو ما يشعر معه المتلقي بحيوية المكنية أكثر. وعلى هذا المنحى التصويري نفسه في المئذنة الرابعة)، مئذنة مواطن، إذ قال (٣٢)

وهكذا ظل مشغولا به التعب
يندى فيطلع في راحاته الرطب
يستقبل الصبح يومية فيحمله
للعالمين، لئلا تذبل الشهب
ترش قمح الضحى أسماء سنبلة
سمراء تستمطر الدنيا بما تهب
فتستريح الضميرات التي انتقدت
على يديه ... إلى أن تنزل السحب

إذ وردت الصور في هذه الأبيات مرسومة بأسلوب الاستعارة المكنية، إذ يصور التعب بصورة أناس عبر (ظل مشغولا)، فالتعب كالناس ظل مشغولا به، ثم يصور راحاته بصورة نخل عبر (يندى فيطلع الرطب)، فراحاته كالنخل حين يندى يطلع وسعها الرطب، ويصور الصبح بالناس، فهو أعني الصباح فالصباح كناس يستقبلهم يوميا، والشهب كالمصابيح فهو يغذيها بالضياء لكي لا تذبل، والقمح كالماء يرشه سنابل سمراء هي أشبه بالمطر فيما تهب. و الظميرات كالناس تستريح على يديه حتى تمدها السحب بالحياة ... وهكذا يرسم في أ ي أبيات ثماني صور شعرية مرسومة بأسلوب الاستعارة المكنية ، وهكذا في المقطع الثاني من هذه المئذنة (مواطن) قال (٣٣):

ويبصر أحلامه المتعبات
وقد لقها الغبش المقبل
على بعد نهر من النبع نهر
نخيل تحفت به الأنمل

يريد اكتمال الوصول إلى:

ضفاف من الحلم لا تكمل
هو الآن مكتمل في خطاه
يضيء الرياح ولا ينزل
يشد الرؤى للعناد القصي
لتنتابه حينما تصهلُ

اذ قامت الصور في هذا المقطع الذي منه هذه الأبيات على أسلوب الاستعارة المكنية أيضا، فقد رسم الأحلام في صور أناس عبر صفة (المتعبات) ورسم النهر في صورة إنسان عبر قرينة (تحف به الانمل) ورسم الحلم في صورة نهر عبر قرينة (ضفاف) ثم يرسم ذلك (الموطن) في صورة شمس عبر قرينة (يضيء الرياح ولا ينزل) ثم يرسمه في صورة جواد عبر قرينة الفعل المضارع (تصهل).

في الاستعارة المكنية نصور شيئا ما بصورة شيء آخر لكننا لا نذكر ذلك (الآخر) إنما تدل عليه عبر قرينة أو لازمة(٣٤)، وفي كل ذلك فإن فعل الخيال ومعطيات التخييل هي ما يؤدي كل ذلك، وليس النظر المباشر أو الواقع الملموس.

التصوير بالاستعارة التمثيلية الاستعارة التمثيلية في الشعر الحديث أسلوب شائع في رسم الصورة، لأن المجاز في اللفظ يؤدي معنى معينة كما في التصريحية، ولكنه في التركيب يؤدي معنى أوسع لأت العبارة أو الجملة في الرسم بالتمثيلية قد استعملت للدلالة على غير ما يذهب إليه ظاهر السياق لأنك فيها.

قد نقلت العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض معين) (٣٥)، ولذلك قيل في تعريف الاستعارة التمثيلية اصطلاحا: (هي مجاز مركب، علاقته المشابهة: من ذلك قول

رسول الله – صلى الله عليه وآله وسلم) (٣٦) (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين) (٣٧)، فالنص صورة استعارية تمثيلية في معنى (الحر) .

وأسلوب التصوير بالاستعارة التمثيلية متصل بالصياغة والهيئة، ولذلك فهو: (تركيب استعمل في غير معناه المتواضع عليه في التداول المباشر المعروف، لعلاقة هي المشابهة بين المعنيين: المتواضع عليه والجديد الإستعاري المقصود بيانية، مع قرينة متضمنة أو موحى بها، غير سياق الحال أو النص تشير إلى قصديه المعنى الاستعاري وليس المعنى التداولي المباشر المعروف) (٣٨).

وقد شاع التصوير بهذا الأسلوب في مجموعة (تصلي المآذن) في (المآذن الخمس القصائد التي تكونت منها المجموعة التي ندرسها. ومن ذلك المقطع الأول في (مئذنة النبوة)، إذ قال: (٣٩)

نور إلهي وحث سرمد **طلعا على الدنيا فكان محمد**
وإذا المآذن، شمسها وهلالها **يتنفسان الوحي وهو مخلد**
وإذا المآذن والخشوع يقيمها **تعلو بميلاد الأذان وتسجد**
وإذا جميع الناس، تحمل وحيها **ومسافة الدنيا خيار أسود**
وطريقنا وجهان: إما ضائع **يسع الحياة هوى، وإما أحمد**
فاختارك الله انتماء واحداً **والحق في الدنيا خيار أوحد**

في هذه الأبيات الستة ثماني صور استعارية تمثيلية، صورة الشطر الثاني من المطلع استعارة تمثيلية في معنى (البشارة التي هي كمن يطلع على الدنيا (بمحمد)، وصورة البيت الثاني في معنى العبادة والمساجد التي هي كمن يتنفس الوحي وهو مخلد الحضور؛ وصورة البيت الثالث في معنى (السجود) الذي هو خشوع لميلاد الأذان وسجود فيه، وصورتا البيت الرابع في معنيين هما: القرآن الذي هو كوحي يحمله جميع الناس، والزوال الذي هو كخيار أسود وحيد تقف عنده كل مسافات الدنيا، وصورتا البيت الخامس، هما: الكافر الذي هو كمن يسع الحياة هوى، والمؤمن الذي هو ك(محمد) من جهة الإقتداء، إذ سعي المؤمنون التشبه بالقدوة الحسنة، وصورة البيت السادس

في معنى الإسلام الذي هو أشبه بخيار واحد أو أوحد تنزع القلوب المؤمنة إلى الإنتماء إليه، حتى أن الشاعر كرر جملة الإستعارة التمثيلية مصورة المعنى الذي يذهب إليه، فجاء الشطر الثاني صورة بيانية للشطر الأول، مع أن الوضع في صورة الإستعارة التمثيلية سمة بيانية، لأن الشاعر يصيد البوح بالمعنى صورة عبر تركيب يرسم صورة هو الآخر؛ بما يكون معه (الكلام التركيب صورة المشبه به، أما المعنى المقصود ف (صورة المشبه) وهو نهج شائع في الصورة البيانية عامة

وفي (المئذنة الثانية / القصيدة) جاءت الاستعارة التمثيلية، حاملة المعنى الشعري ومعبرة عله في سياق جملة أو شطر بيت أو بيت شعري كامل، كما في (٤٠):

ولم تكن كربلاء الطف شاهدة

إلا على الماء حين الماء يستعر

إلا على عطش الأنهار أجمعها

بعد الحسين ... و(يا ليت الفتى حجر)

إلا على غربة القرآن في فمنا

وقد أضاع خطى مرآته البشر

إلا على الماء محمولا على عطش

إلا على الغيم مقتولا به المطر

قليتها لم تكن يوما مؤملة

ليت الرؤى السمر لم يعرف لها أثر

إذا جاءت الصور الخمس في الأبيات الخمسة مرسومة بأسلوب الاستعارة التمثيلية، من ذلك أن الصورة في البيت الأول استعارة تمثيلية في معنى إفتقاد (نبض الحياة الحي) ليكون استشهاد الإمام الحسين كاشفا عن ذلك الفقدان الذي هو مثل افتقاد الحياة نبضها أو (حين الماء يستعر) فالشاعر يشبه الحياة التي افتقدت الحسين بحياة الناس كل الناس حي تفقد الماء (حين الماء يستعر) ولا الشاعر مأخوذ بالتصوير البياني عبر الاستعارة التمثيلية فقد عمل على تنويع جمله

تركيب (الاستعارة) في سياق نصي من ألفاظ مختلفة قاصدا معنى واحدة، هو: (أن حياة الناس الدنيا قد فقدت الإمام الحسين) فجاء بالتركيب المشبه به قاصدا مشبهة واحدة هو (الحسين) وهنا جاءت التراكيب الاستعارية الأربعة قاصدة (المعنى نفسه)، أعني تراكيب:

- إلا على الماء حين الماء يستعر
- إلا على عطش الأنهار أجمعها.
- إلا على غربة القرآن في فمنا
- إلا على الماء محمولاً على عطش
- إلا على الغيم مقتو" به المطر

وإذا كانت هذه التراكيب الإستعارية تذهب مباشرة إلى هذا المعنى فإن التراكيب الأخرى في هذا المقطع ذي الخمسة أبيات كلها تذهب إلى هذا المعنى بصورة غير مباشرة أوكل ذلك يجعل

المقطع كله – من زاوية أخرى – استعارة تمثيلية ترسم صورة معبرة عن فقدان الحياة لنبضها الحسي) في ذلك المكان من الأرض (ولم تكن كربلاء الطف شاهدة).

وفي المئذنة الثالثة القصيدة: (مئذنة الوطن) يكاد التصوير بأسلوب الاستعارة التمثيلية يغلب على غيره، من ذلك المقطع الرابع الذي عنوانه (نخيل ....)(٤١) .

رؤاها نداءات الصباح إلى الظل

تضيء فتندى ثم تعلو فتستجلي

تعد وصايا المستحيل حكاية

عراقية سمراء مخضرة الرمل

تجيء بوحي مستبد على الخطى

يتيه غيوما ثم يأتي مع الحقل

تجلت بها حرية الماء فاستوى

على يدها السمراء نهر الغد الكل

وتعلو وضوء الله في عنفوانها

عصي على التأويل في مطر الرسل

وقد دلت كل الخطى في مسافة

من الناس والأحلام إلآ خطى النخل

كأنما يرد العنوان في هذه القصيدة مشبها وكل تركيب تصويري في القصيدة – ومنها هذه الأبيات الستة – مشبه به

أعني أن الشاعر رسم (النخلة/ عمتنا) في صور وأساليب وألوان ذات مقصود واحد، ومن ذلك يذهب تأويل الصورة التي يرسمها ذلك التركيب إلى عمتنا النخلة وحدها بحسب هذه القصيدة فالنخلة تشبه نداءات الصباح إلى الطل، وتشبه حكاية سمراء مخضرة الرمل، وتشبه غيوم تزدهر في سماء الحقول، وتشبه حرية للماء في غد الناس والأيام: في غدنا الكل؛ وتشبه مطرة نبوية عصية على التأويل فرط ازدهاره وثرائه، وتشبه تلك الخطى في مسافات الناس والأشياء، تلك الخطى التي لا تقبل الذيول.

لما كانت الصورة الاستعارية التمثيلية نوعا من أنواع التصوير بالاستعارة يميزه من غيره صدوره عن التركيب، فقد جعل ذلك التركيب حاملا طاقة تأويل يمكن القراءة أخ ترصد المعنى نفسه تقريبا في أسلوب آخر غير الاستعارة التمثيلية لأن التركيب ولاسيما النى يتيح ذلك، ثم أن الصورة الاستعارية جزء من أساليب التصوير البياني الذي يعبر عن . الواحد بطرائق مختلفة، وكل نص ثري الصياغة والبناء فيه يتيح للمتلقي أن يرصد فيه أن أسلوب في سياق الكشف عن ذلك المعنى.

الخاتمة

قدم البحث قراءة بلاغية بيانية عبر أسلوب تصويري من أساليب البيان هو الاستعارة وعبر ثلاثة انواع من هذا الأسلوب، هي: التصوير بالاستعارة التصريحية، والمكنية، والتمثيلية، ده

لملل انواع الاستعارة الرئيسة في أساليب البيان من البلاغة ثم أنها الغالية المهيمنة في مجموعة (تصلي المآذن)، ولهذا توزع البحث على أربعة مباحث، هي: مفهوم التصوير بالاستعارة، والتصوير بالاستعارة التصريحية، والتصوير بالاستعارة المكنية، والتصوير بالاستعارة التمثيلية.وخلص البحث إلى أن التصوير بالتصريحية يشيع حين يكون الشاعر قاصدا غرضة بعينه، معنية بالتعبير عنه، وعن معطياته، قاصدة التأثير في المتلقي بأسلوب يجمع بين الوضوح والاشتغال الفني في الصياغة الشعرية، وإن التصوير بالمكنية يشيع حين ينزع الشاعر إلى تصوير الأشياء أو الأشخاص بطريقة يشيع فيها التجسيد والتشخيص، قاصدة بث ما هو حسي أو عقلي بأسلوب تخييلي تأملي.

أما التصوير بالاستعارة التمثيلية فيشيع حين يقصد الشاعر أن يجلي صورة شيء معين شعريا فتتجه التراكيب في كلامه الشعري قاصدة الإيحاء بمعنى ذلك الشيء عروس بتراكيب استعارية – في صورة شعرية مثيرة.

هوامش البحث:

١. تصلي المآذن، مجموعة شعرية، د. رحمن غركان.
٢. تصلي المآذن: ٧.
٣. م.ن : ١٥. ٤
٤. مين : ٢٨
٥. م.ن : ٤٥
٦. م.ن:٥٧
٧. توظيف الصورة البيانية، د. سليمان علي محمد: ٣-٩. ٨
٨. البيان والتبيين، الجاحظ: ١/١٤٤
٩. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٦٢. ١٠
١٠. ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٣٩٣.
١١. العمدة: ابن رشيق القيرواني: ٣٤.
١٢. شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ١ / ١٠
١٣. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: ٤١ ١٤- م.ن : ٢٨.
١٤. شرح ديوان الحماسة: ٩.
١٥. الإستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، د. أحمد يوسف: ١٦-١٥
١٦. ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ١٧٣.
١٧. الثابت والمتحول، أدونيس: ٢/ ١٢٠.
١٨. الخيال، مفهومه ووظائفه، د. عاطف جودة: ٢٨١.
١٩. المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، د. رحمن غركان: ٦٨-٦٩.
٢٠. وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدتي كليب: ٦٢. والبيت في ديوان الخنساء: ٨٧.
٢١. فاتحة لنهايات القرن، أدونيس: ٩٨.
٢٢. أسلوبية الإجراء البلاغي في قراءة النص الشعري، د. رحمن غركان: ٢٦١.
٢٣. البيان والتبيين: ١٦٦/ ١
٢٤. تصلي المآذن: ٧.
٢٥. من : ١٢-١٣.
٢٦. م.ن : ١٥. ٢٨
٢٧. تصلي المآذن: .
٢٨. الإستعارة المرفوضة، د. أحمد يوسف علي: ٧٤-٧٥.
٢٩. تصلي المآذن: ٧- ١٤.
٣٠. م.ن : ١٥ - ٢٧.
٣١. م.ن : ٤٥ -٤٨.
٣٢. م.ن : ٥١-٥٦.
٣٣. ينظر: نظرية البيان العربي، د. رحمن غركان: ٢٦٨-٢٧٠.
٣٤. معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانه: ٤٦٨.
٣٥. م.ن : ٤٦٩.
٣٦. صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج: ٢١٩.
٣٧. أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان: ١٧٣.
٣٨. تصلي المأذن: ٧-٩.
٣٩. م.ن : ١٩-٢٠.
٤٠. م.ن : ٣٧-٤٤.

مصادر البحث مراجعه

١. الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، د. أحمد يوسف علي د الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩ م.
٢. اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) هـ قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مط المدني، القاهرة، ٢٠١٠م.

٣. اسلوبيه الإجراء البلاغي في قراءة النص الشعري، د. رحمن غركان، ط١، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٩ م.
٤. اسلوبية البيان العربي – من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي د. رحمن غركان، ط١، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨ م.
٥. بنية اللغة الشعرية – جان كوهين، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٠ م
٦. البيان والتبيين أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥) هـ، تح: عبد السلام محمد هارون، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨ م.
٧. تصلي المآذن مجموعة شعرية – د. رحمن غركان ط١، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٠ م
٨. توظيف الصورة البيانية في ترسيخ المنفعة والقيمة في الشعر الجاهلي – دراسة بلاغية أسلوبية، د. سليمان علي محمد، بحث مقدم للمشاركة في المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية جامعة الملك فيصل، كلية الآداب ذي: ٢٠١٤م.
٩. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقى، بيروت
١٠. الخيال، مفهومه ووظائفه، د. عاطف جودة، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م
١١. دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) هـ حققه وقدم له: د. محمد رضوان الداية، ط٢، مكتبة سعد الدين كليب، القاهرة، (د.ت).
١٢. شرح ديوان الحماسية – أبو علي المرزوقي، ت ٦٢١ هـا، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، مط لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١ م.
١٣. صحيح مسلم ،مسل بن الحجاج ، محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ٢٠١٧م.
١٤. العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦ت) هـ ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٨ م.
١٥. فاتحة لنهايات القرن ، ادونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠١٤م.
١٦. معجم البلاغة العربية ، د. بدوية طبانه ، ط٣ دار الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٨م.
١٧. المنهج التكويني من الرؤيا الى الاجراء، د.رحمن غركان ، ط ١ دار الانتشار العربي ، بيروت ،٢٠١٠م.
١٨. نظرية البيان العربي ، خصائص النشأة ومعطيات النزوع والتعليم – تنظير وتطبيق د. رحمن غركان ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ٢٠٠٨م.
١٩. الواسطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني (٣٩٢ت هـ) ، تحقيق : محمد ابو الفضل ، علي محمد البجاوي ، م ط تحسين الباني الحلبي وشركائه ،(د .ط) ، (د.ت)
٢٠. وعي الحداثة، دراسات جمالية الحداثة الشعرية ،د. سعد الدين كليب ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٩٧م.

Abstract

The poetic image is the subject of our research, especially the borrowed image. Rahman Gherkan is a model (the minaret of prophecy) and it includes five minarets of poetry ... And we tried to read his poetic creativity through four topics, namely:

photography by borrowing, photography by express metaphor,
and then photography by metaphor, and finally photography by
metaphor.