Al-Jurjani
No.2, Vol.2, Autumn & Winter 2019
Manuscript Type: Research Article

https://jecall.alzahra.ac.ir/
Print ISSN: 2676-3427
Online ISSN: 2676-3419
DOI: 10.22051/JECALL.2019.27565.1011

The Rhetoric Agreeable of al-Radi's Poetry Images

Ali Salemi*

Assistant Professor, Department of Arabic, Razavi University of Islamic Sciences, Mashhad, Iran

Abstract

The study explores some of the Aesthetics of artistic images of the old and Innovative, and how they are formed in the poetry of Al-Sharif Al-Radi, Where it sheds light on some of the Critical rhetorical opinions of old and Innovative the images: the Comparison, metaphor, synecdoche, and metonymy, and It revealed its rhetorical aesthetics according to integrative approach between the old and modern, and by selecting a bouquet of poetry from the kindergarten of his Poetry that full of literature and unique images, which is an ideal example of the genius that al-Radi possesses, because of its distinction in the word, meaning and emotion and wisdom in its composition, especially the elements of the word and wisdom. He was very interested in portraying his feelings using his rhetorical tools, especially metaphors Where he breathed the spirit of life and movement, and followed by Comparison images, which consist more value, and more quantitative compared to synecdoche, and metonymy images, and his synecdoche, and metonymy images tend to simplicity even if they are not without precise meanings. It is clear that al-Radi gives a mysterious color of Figure of thought in the novel structure. The new elements of movement, shape and size, respectively, took a large area of its image and played its role in its formation, followed by the second rank of color and location, and at the third rank the elements of dialogue, smell and taste.

Keywords

Image, Al-Sharif al-Radi, Comparison, Metaphor, Synecdoche, Metonymy.

* **Corresponding Author, Email:** alisalemi21@gmail.com

الجرجاني، مجلة علمية محكمة متخصصة في تأصيل البلاغة والنقد الأدبي
العدد الثاني، السنة الثانية، خريف وشتاء ١٤٤١هـ/٢٠١٩م؛ صص ١٣٣-١٥٦
تاريخ الوصول: ٢٠١٩/٧/٣٠؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/١٢/١١

Print ISSN: 2676-3427
Online ISSN: 2676-3419

بلاغة المَرضيّ من صور شعر الرَّضيّ

علي سالمي[١]

الملخّص

تبحث الدراسة عن مكنون جماليات الصور الفنية، وكيفية تشكيلها في شعر الشريف الرضي؛ حيث ألقت الضوء على بعض الآراء البلاغية النقدية قديمها وحديثها، وتطرّقت إلى أركان الصورة: وهي التشبيه، والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وكشفت اللثام عن جمالياتها البيانية على وفق المنهج التكاملي تلفيقًا بين القديم والحديث، وذلك من خلال انتقاء باقة شعرية من روضة ديوانه الحافل بالأدب الجمّ والصور الفريدة التي تعدّ نموذجاً مثالياً عن العبقرية التي يمتلكها الرضي لتميّزها باللفظ والمعنى والعاطفة والعقل في تكوينها لاسيما عنصري اللفظ والعقل، فإنّه كان يولي اهتماماً بالغاً في تصوير مشاعره مستعيناً بأدواته البلاغية لاسيّما الاستعارة حيث نفخ فيها روح الحياة والحركة، وتليها الصور التشبيهية، فهما أسمى فنّاً، وأكثر كمّاً مقارنة بالصور المجازية والكنائية، وإنّ مجازاته وكناياته تميل إلى البساطة وإن كانت لا تخلو من المعاني الدقيقة. وتبين أنّ الشريف الرضي يضفي لوناً غامضاً من التصوير البياني في تركيب يلبسه الإبداع ثوباً قشيباً، وأنّ العناصر الجديدة من الحركة، والشكل والحجم على الترتيب أخذت مساحة كبيرة من صوره ولعبت دورها في تشكيلها، ويليها في الرتبة الثانية عنصرا اللون والموقع، وفي الرتبة الثالثة عناصر الحوار والرائحة والطعم.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الشريف الرضي، التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية.

---

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة الرضوية للعلوم الإسلامية، مشهد – إيران alisalemi21@gmail.com

المقدمة

ظهر في العصر العباسي شعراء لايشقّ لهم غبار، أحدهم الشريف الرضي[١]، فدراسة شعر هؤلاء الشعراء، وكشف الجوانب الفنية على وفق الموازين النقدية الحديثة أو القديمة قد تساعد على نشاط الحركة الأدبية، فمن هذا المنطلق قمنا بدراسة المرضيّ من صور الرضيّ الذي أبدع في تصوير المواقف المختلفة فخلّف تراثاً شعرياً أطرى عليه الأدباء، وقد حاولت الدراسة تقديم نماذج شعرية من صوره ليزداد بها المتلقي معرفة، ويستمتع من جماليتها الفنية. ومن هنا تظهر مسألة البحث حيث إنّ الشاعر أتى بصور عديدة في شعره ولكن مستوياتها تختلف كمًّا وجودة، فلم تكن صوره كلها على نمط واحد، فهناك صور مستهلكة لديه أخذها من الشعراء الذين سبقوه زمنيًّا، وهناك صور تتميز بالإبداعية وعدولها عن السطحية، فالدراسة تركز على المادة الشعرية الإبداعية عبر الشواهد المستلة من ديوانه.

خلفية البحث:

توجد دراسات غير قليلة عن شعر الشريف الرضي سواء من الرسائل والأطاريح وكذلك من الكتب والمقالات، ومن أهمها: من الكتب والرسائل والأطاريح الجامعية:

كتاب «الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، خطاب البلاغة وبلاغة الخطاب»: عبدالإله صائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد: الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٤م.

«حجازيات الشريف الرضي دراسة في الصورة الفنية»، للطالبة: زهرا زارع، والأستاذ المشرف: مجيد صالح بك بيژن كرمي، من جامعة العلامة الطباطبائي، كلية الآداب واللغات الأجنبية، سنة النشر: ١٣٨٩ش.

«بررسي زيباشناسي اشعار حسيني شريف رضي» الطالب: گودرز كاكاوندي، والأستاذ المشرف: حميدرضا عبدالمحمدي، جمشيد باقرزاده، الجامعة الحرة الإسلامية فرع كرمانشاه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سنة النشر: ١٣٩٣ش.

---

١. ولد الشريف محمد بن الحسين المعروف بالرضي سنة ٣٥٩هـ بالكرخ من بغداد، وقد طغت شهرته بالشعر على سائر ملكاته، وقد ارتكزت ثقافته على ثلاثة ركائز هي: اللغة العربية، والعلوم الدينية، وعلم الأنساب، وقد عاش الرضي في جوّ يتمتع بالازدهار والرفعة، وتوفي في ٦ محرم سنة ٤٠٦هـ (انظر: أبوعليوي، لا تا: ج١/١٩٧-٢١٥؛ نور الدين، لا تا: ١٧-١٨).

«بررسي بلاغي ونحوي دويست بيت منتخب از ديوان شريف رضي» الطالب: محمد حسن امرايي، والأستاذ المشرف: محمد ابراهيم خليفه شوشتري وفيروز حرير چي، مركز البحوث الإنسانية والدراسات الثقافية، مجمع البحوث الأدبي، سنة النشر: ١٣٩١ش.

«شناخت ونقد آماري سبك استعاره (پژوهشي عملي بر اشعار دعبل خزاعي، شريف رضي ومهيار ديلمي)»، الطالب: احمد اميدوار، مرحلة: الدكتوراه، الأستاذ المشرف: حامد صدقي، جامعة تربيت معلم، سنة النشر: ١٣٩١ش.

وهناك أربع مقالات تجدر الإشارة إليها، الأولى: مقالة عنوانها «الصور الاستعارية الحزينة في مراثي الشريف الرضي» للدكتور حامد صدقي، ونرجس أنصاري، وقد نشرت في مجلة العلوم الانسانية، ٢٠٠٦م، العدد ١٣(٢)، صص٨٥-٩٩.

والثانية: عنوانها «جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي» الدكتورة نرجس أنصاري، الدكتور علي رضا نظري، وقد نشرت في مجله دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الرابعة، العدد ١٥، ٢٠١٣م، صص١-١٨.

والمقالة الثالثة: عنوانها «الشريف الرضي، الأغراض والفنية في شعره» للدكتور عبد الحسين فقهي ومحمد جرفي، وقد نشرت في مجله كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طهران، خريف ١٣٨٦ش، عدد ١٨٣.

والمقالة الرابعة: عنوانها «بررسي تصويرهاي هنري در شعر عاشورايي شريف رضي (مطالعه مورد پژوهانه: قصيده كربلا)» للدكتورة زهرا فريد؛ ريحانه ملازاده، دوره ٢، العدد ٨، شتاء ١٣٩٦ش، صص٦١-٨٩.

وتمتاز دراستنا عن الدراسات والكتابات المذكورة: *أولا*: عنايتها بروائع الأغراض الشعرية المعهودة، فإنّ بغيتها اقتناص أروع صورها وأخذها بالنقد والتحليل. *وثانياً*: يعوز بعض الدراسات العمق في التحليل، وقد تعاني من قلة شرح الجماليات الاستعارية والتشبيهية وعدم الاستعانة بالأدوات التعبيرية من اللفظ والمعنى، فكثيراً ما تعتمد على المعاني التي تطرق إليها الرضي في الرثاء دون الإلمام بجوانبها الفنية وأسبابها، وفلسفة جمالياتها. *ثالثاً*: الشواهد المذكورة في دراستنا يختلف معظمها عن الشواهد في غيرها. *رابعاً*: بعض الدراسات مصبّ اهتمامها على بعض الصور البيانية كالاستعارة أو التشبيه تحديداً. *خامساً*: تعتمد الدراسات أغلبها على توصيف شخصية الرضي العلمية والأدبية، والأغراض الشعرية التي تطرّق إليها في شعره، ولم تنخرط في صلب البحوث البلاغية النقدية لاسيما في التلفيق بين القديم والجديد.

ومن هذا المنطلق ربما تعدّ دراستنا من الدراسات الجادّة في المضمار البلاغي والنقدي التي حاولت تقديم جملة من صوره الرائعة وتحليلها على أسس علمية وشرح جماليتها البيانية على رغم أننا لا ندعي الكمال فيها.

أهمية البحث وضرورته:

تظهر أهمية البحث في دراسة الصور الراقية ومعرفتها في مختلف أغراض شعر الرضيّ، ومدى صلتها بالبعد الجمالي؛ حيث إنّ هذه الدراسة تحاول التركيز على الآليات البلاغية البيانية التي استعملها الشاعر وتحليلها على وفق الموازين النقدية القديمة والحديثة اعتماداً على الذوق الأدبي.

هدف البحث:

تجمع الصورة الفنية في شعر الرضي ما بين أصالة الفكرة والتصوير الفني وهو أمر موضوعيّ ناجع، فالقاء الضوء على عناصر الصورة ومصادرها قديمًا وجديدًا، وكشف اللثام عن جمالياتها الشعرية البيانية على وفق الدراسات النقدية والبلاغية قديماً وحديثاً مما يقدّم نموذجاً مثالياً عن شعريّة الرضيّ في صياغة صوره الرائعة.

منهج البحث:

المنهج الذي واكبه البحث هو المنهج الوصفي- التحليلي، حيث يتمّ استقراء الصور الشعرية البلاغية المستعملة عند الشاعر وتحليل باقة من روائعها على وفق منهج النقد التلفيقي التكاملي؛ حيث يتم التمسك بالمبادئ النقدية قديمها وجديدها وصولاً إلى ما نروم إليه في هدف البحث.

الأسئلة:

من جملة الأسئلة الرئيسة التي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها هي: أولاً: ما الصور البلاغية المستعملة في شعر الرضي التي تحمل جماليات شعرية وأغراضاً بلاغية أخرى؟ ثانياً: وكيف أضفى الشاعر إليها لوناً جديداً من الفنّ الخالد؟ ثالثاً: بأيّ أدوات تعبيرية استعان الشاعر في صياغة صوره الشعرية الفنية المبتكرة؟

مفهوم الصورة الفنية عند القدامى

بما أن الدراسة تبحث عن الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي فلابدّ من معرفتها، والإلمام بمفهومها في النقد العربي قديماً وحديثاً؛ لنصل إلى مفهوم نرتضيه للصورة الفنية؛ حتى ندرس شعره على أصوله.

قال الجاحظ عن التصوير في إطار حديثه عن اللفظ والمعنى: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير (الجاحظ، ١٩٤٨: ج١/ ١٣١-١٣٢). فالمعاني بالنسبة إلى الشاعر مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة حسب تعبير قدامة بن جعفر

(قدامة بن جعفر، ١٩٧٧: ٦٥). ويبدو أنّ قدامة مثل الجاحظ لم ينقل التصوير من إطار استعماله في المدلولات الحسية ليصبح مصطلحاً في النقد الفني، بل توقّف في ذلك عند حدود القياس بالمعايير ذات المدلولات الذهنية على أشياء ذات المدلولات الحسية. وأما الذي نقل الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحاً نقدياً للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ فهو عبدالقاهر الجرجاني؛ حيث يقول: «فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، .. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك» (انظر: الجرجاني، لا تا: ٥٠٨). ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن الصورة عند عبدالقاهر نوعان:

١. النوع اللفظي الذي يدل على معنى مباشر، وبعبارة أخرى ألفاظ ذات دلالات معجمية محددة. كقولنا: «مرّ بنا بطل» فإنّ البطل في دلالته المعجمية لا يتجاوز عن الشخص الشجاع ولا يحمل مدلولا آخر.

٢. النوع اللفظي الذي يدل على معنى، ومعنى بنفسه يدل على معنى آخر. كقولنا: «مرّ بنا أسد» فالأسد استعارة للرجل الشجاع حيث إنّ مدلول الأسد هو الحيوان المفترس بدلالة المطابقة، وهو في نفس الوقت يعدّ دالّاً آخر لمدلول ثانوي مجازي وهو الرجل الشجاع لعلاقة المشابهة.

والنوع الثاني هو المعيار الذي نرتضيه لبحثنا، فنتناول فيه التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية نظرا لأهمية الشكل في تحسين الكلام؛ لأنها أصول كبيرة كأن جلّ محاسن الكلام إذا لم نقل كلها متفرعة وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها وأقطار تحيط بها من جهاتها (الجرجاني، ١٤١٢: ٢٧). وقد توسع النقاد الجدد في مفهوم الصورة ونظروا إليها نظرة جذرية، فالصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير.

مفهوم الصورة الفنية عند النقاد الجدد

برزت اتجاهات مختلفة في مضمار النقد البلاغي الحديث، تتحدث عن أدوات الصورة، وكيفية معالجتها، ووجوه جماليتها، والخصائص التي لابد أن تتسم بها، حتى تصبح مثالاً يحتذى بها. ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها –بذاتها– لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي تحسنه أو تزيّنه (عصفور، ١٩٩٢: ٣٢٣). إن الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر

بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. ومن هذا المنطلق فالصورة الفنية هي أحد المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه (المصدر نفسه، ٧). ويبدو أنّ جابر عصفور أغفل عن الانجازات العظيمة التي أتى بها الكتّاب القدامى والجدد في مسيرة البلاغة الطويلة في سبيل تأصيل أُطرها النظرية؛ حيث أتى ابن جنّي بنظرية "شجاعة العربية الفصحى" ليسلك بالبلاغة العربية إلى القمة وقد عدل الغربيون عن مسمّاه إلى مصطلح جديد وهو "الانزياح"، كما أنّ عبد القاهر الجرجاني قد أتى بنظرية «النظم» ليقوّم فكرة علاقة التراكيب النحوية بالمعاني وما يترتب عليها من آثار جليلة في البلاغة، وقد عبر النقاد الغرب عنه فيما بعد بـ«الدراسات البنيوية» وكذلك ما قام به نؤام جومسكي في دراسة "النحو التحويلي"؛ وغيرهما من النظريات التي يطول ذكرها، وعليه فإن النظريات في البلاغة القديمة أصيلة لا يشوب معظمها كدر على مستوى التنظير والتطبيق إلا أن الغربيين قاموا بتحديث المصطلحات بلغة عصرية تجذب القارئ، وأضافوا إليها مسحة من الرؤى والمباني التي قد يعوزها شيء من التوضيح تطبيقًا والتعديل نظريًّا، وإن كان سعيهم على هذا الصعيد مشكورا.

وقال عبد الإله الصائغ الناقد العراقي عن الصورة الفنية الحديثة: «فهي نسخة جمالية تستحضر في ها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعاديله الفنية» (الصائغ، لا تا: ١٣٧).

وقد اعتبر عبدالقادر الرباعي الصورة أساس العمل الأدبي، فالصورة عنده ابنة الخيال المتميز الذي يتألف من قوى داخلية تفرّق العناصر وتنشر المواد تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فنّ جديد منسجم والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة، والوجود المتمثّل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة (الرباعي، ١٩٩٩: ١٥). ويؤكد نصرت عبدالرحمن أن قضية الصورة من أشدّ القضايا خطورة في النقد الحديث؛ لكنه يدّعي قائلا: «إنّ الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي. ويفصل نفسه الصورة عن البلاغة: فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة» (نصرت، ١٩٨٢: ٥-٨). وواكبه على هذا الرأي علي البطل في دراسته عن المنهج الأسطوري، وطبّقه على الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى القرن الثاني الهجري. وقد رفض البطل أن ترتكز الصورة على البلاغة، فقال: «لقد رفضت بعض الدراسات الحديثة التي أنجزت حديثاً عن الصورة؛ لأنها تسعى

نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة» (البطل، ١٩٨١: ٨). وأكد على هذا المعنى نعيم اليافي عندما عبّر عن وجهة نظره عن الأشكال البلاغية القديمة قائلا: «إنها أبنية متهدمة قد استنفدت طاقاتها، وخلقت جِدّتها، وطال عليها الزمن، وقد رفضنا طبيعتها» (اليافي، ١٩٨٢: ٨). ولو أخذنا النمط الوسط في التعبير عن الصورة الفنية الحديثة فيعرفها الناقد محمد حسن عبدالله؛ حيث يقول: «إنها صورة حسية في كلمات استعارية إلى حدّ ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت ـ منطلقة إلى القارئ ـ عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالا» (محمد حسن عبدالله، لا تا: ٩٨).

ويمكن أن نستخلص من خلال هذه التعابير والتعاريف قديماً وحديثاً أن طبيعة الصورة الشعرية ـ بما فيها من المعاني ـ لا تتشكل وحدها بل لابد من عناصر ي دعم بعضها بعضًا حتى تتكون الصورة الفريدة وهذه العناصر أربعة: اللفظ، والمعنى، والعاطفة، والعقل (الفكرة)، فالصورة كلّما ازدادت طاقاتها الفنية بهذه العناصر الأربعة خرجت عن صورة مألوفة مستهلكة، وأصبحت نموذجاً حقيقياً للصورة الفنية.

وناهيك عن العناصر الأربعة هناك وسائل أخرى تكمل بنائها الفني، وهي:

أولاً: الحجم: وهو ما يتصل بانكماش الصورة أو تمدّدها، وقلّتها أو وفرتها، وصغرها أو كبرها.

ثانياً: الشكل: هو الإطار الخارجي الذي يضم جزئيات الصورة، بحيث تكون لها مساحة معينة وأبعاد محددة. لينطبق الشكل في الصورة على الشكل لمضمونها في الواقع والحس.

ثالثاً: الموقع: تتشكل الصورة حسب المواقع والمواقف المختلفة؛ من المعنى المجرد، أو الواقع المحسوس، أو الحالة النفسية أو النموذج البشري؛ كلٌّ له موقع من الصورة.

رابعاً: اللون: الألوان لاحصر ولا حدّ لها، فمنها المركز والخفيف وما بين هذا وذاك، وبالألوان في الصورة تكون الحياة والواقع.

خامساً: الحركة: سواء انبعثت من أنغام الصورة أو دلالات الألفاظ والتراكيب.

سادساً: الطعم: وإنه نادرٌ في باب التصوير، ويتعلق بالمطعومات أو ممّا يتّصل به، وعلى الشاعر أن يرعى هذا العنصر، ليكون أوفر للصورة، وأكبر عونًا على تذوّق طعمها.

سابعاً: الرائحة: وهي كالطعم في الندرة، لكنها تعطّر جوّ الصورة بأطيب رائحة، وأذكى نفحة، بهذا وذاك يتحقّق الكمال فيها.

ثامنًا: الحوار: هو تعاطي الأفكار والرؤى وتبادل المشاعر الإنسانية ومحاكاة الكائنات الحية وغيرها (انظر: صبح علي، لا تا: صص١٦٦-١٦٧).

وبعد عرض جملة من آراء النّقاد والبلغاء سنقوم بتحليل عناصر الصورة الفنية في شعر الرضي؛ لنكشف عن جمالياتها الشعرية وبواعثها الشعورية التي ساهمت في تشكيل صور تثير إعجاب المتلقي.

بلاغة التشبيه وجمالياتها

التشبيه[1] وادٍ فسيح في البلاغة وفيه يتفاضل الشعراء فنّاً وإبداعاً؛ إذ إنّه يحمل في تصويره قوة وتلمّساً لحقيقة المشبّه غالباً فيعرض أحياناً مشهداً مألوفاً وحيناً آخر يأتيك بما يدهش المخاطب في روعته، ويختلف النقاد في مدى التمسك به والعناية بجماليته ما بين مؤيّد ورافض له، وعرّفه البلغاء على أنّ التشبيه صورة شعرية أكثر تفصيلاً من الاستعارة، كما أنها أسهل استيعاباً وأقرب فهماً، ومن هنا يمكن اعتبار التشبيه كما قال ذلك الناقد: «شكلاً من أشكال الاستعارة يصرّح بمجازيته من خلال استخدام الكاف أو مثل» (تشاردز، ٢٠٠٨: ٢١٨).

والحقيقة هي أنّ التشبيه وإن اعتبر في البلاغة القديمة متضمّناً الاستعارة، يظلُّ أقلّ قيمةً من الاستعارة؛ ومن ثَمّ فقد نظرت إليه البلاغة الجديدة على أنّه مصرح بمجازيته كما قال صلاح فضل عن التشبيه: «الاستعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة... وكان مالارمية[2] يفخر بأنّه قد حذف حرف التشبيه من أُسلوبه كلّه» (فضل، ١٩٩٢: ١٤٩).

ولا شك أن التشبيه البديع تبقى له المكانة المرموقة في الصورة الشعرية إذا ما أُخذ الجانب الإبداعي في استعماله، وأضاف له الشاعر من قوة عارضته ما يهب له الجدّة والحيوية، بل لابدّ أن يأسر داخله بجمالياته النابعة من خيال خصب والدقة في النظر واستيعاب دقائق الأشياء.

فمن التشبيه البليغ ما قاله الشريف الرضي في وصف الأسد إذا ما أحسّ بالجوع:

أخو قَنَصٍ كَفّاهُ كِفَّةُ[3] صَيْدِهِ إذا جاعَ يوماً والذِّراعانِ حَبلُهْ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/٢١٩)

1. Comparison
2. Mallarme
٣. الكِفّة: حبالة الصائد (ابن منظور، ١٤٠٥: ج٩/٣٠٤).

ففي البيت تشبيهان، الأول قوله: «كفاه كفّة صيده» فشبّه كفَّي الأسد بشَرَك الصيّاد، للتعبير عن سرعة الاختطاف، والثاني، قوله: «والذراعان حبله» فالمشبه "الذراعان" والمشبه به "حبله"، وهو تشبيه حسي يقع في الشكل والحركة والحجم، وقد عقد بين طرفيه علاقة وطيدة لتقاربهما في وجه الشبه المحذوف الذي هو الطول والحركة السريعة للاصطياد، وهذان من التشبيهات النادرة التي لم يسبق إليها الشعراء، فصوّر الشاعر تصويراً رائعاً عن حالة الأسد إذا جاع وهجم على فريسته، وقد كان ناجحاً في اختيار الألفاظ (كفاه- كفة- الذراعان) وهي تلائم المعنى الذي يروم من ورائه التعبير الدقيق عن الافتراس، وكأن الشاعر أراد بذلك أن يصف شدة انقضاض الأسد وسرعته وهو جوعان استعانة بتصوير صائد يستعين بأدوات الصيد كالحبالة وغيرها.

ومن التشبيه التمثيلي قوله يصف السُّحب الممطرة والحدائق الخُضر التي اعشوشبت بأمطارها الغزيرة:

مِنْ كلِّ ساريةٍ[1] كأنَّ رَشاشَها ... إبَرٌ تُخيِّطُ للرِّياضِ بُرُودا

نَثَرتْ فَرائِدَها فنَظَّمَتِ الرُّبى ... مِنْ دُرِّهنَّ قَلائداً وعُقُودا

(الرضي، ١٩٩٩: ج١/٤٤٨)

وهي من التشبيهات الحسية التي تقع في الحركات السريعة، فالتصوير البياني مدهش يثير عنصر المفاجأة في المتلقي، فوجه الشبه معقود على صور منتزعة متعددة من شدة الأمطار التي تُشبه الإبَر بسبب تواليها، وما تفضي إلى اخضرار الرياض، وهي بمثابة البُرود بمختلف ألوانها الموشية لها، فأمطار السّحب تشبه اللآلي الفريدة في بياضها وصفائها تزيّن بسموطها المنظومة وجه الأرض، وهنا عنصر اللون يلعب دوره في جلاء الصورة وتكوين أجزائها المترابطة، فأبدع الشاعر بمخيلته، وصنع بهذه الدرر قلائدَ وعقوداً للرّبى الخضر، وعليه فوجه الشبه في التمثيل هو سقوط أشياء لماعة وشفافة بسرعة في مكان تحيله إلى الاخضرار. وقد ساعدته المفردات الايحائية في التركيب اللغوي كثيراً في رسم لوحته التصويرية، مثل: (سارية- رشاش- الرياض-البرود) ونلاحظ هذه الظاهرة أيضاً في البيت التالي، فهذه المفردات تهمس في أذن المتلقي، وتوحيه بجمال تلك الروابي الساحرة التي حاكتها يد السّحب برشاشها، وأبدعت في حياكة الطبيعة، فكلّ الكلمات من صنف واحد (نثرت- فرائد- نظمت- الدر- القلائد- العقود) وفيها صنعة مراعاة النظير، وقد استعملت في غير ما وضعت من المعاني الحقيقية لتمهّد الطريق في تسريح الفكر وراءها؛ ليؤوّلها إلى المعاني المعتادة.

---

١. السارية: السحابة التي تسري ليلا (المصدر نفسه، ج١٤/٣٨٢).

ومن التشبيه الضمني الذي يبرهن على إمكان وجود المشبه، فالمشبه به يأتي ضمناً واستدلالاً على وقوع المشبه، وذلك حيث يصف قوّة عزم أبيه أبي أحمد الحسين واندفاعه إلى المطلوب في قصيدة يهنئه فيها بعيد الأضحى ويمدحه، قائلا:

حَرَّكـــتْ عَزمَـــهُ المعَـــالي ولكِـــنْ يُحـــدِثُ السَّـــيلُ خِفَّـــةً في الجَمـــادِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج١/٣٥٦)

فإنّ المعالي أخذت من الممدوح مأخذاً وأثارت فيه الهمم العالية بحيث دفعت بعزمه وحرّكته إلى ما تشاء، ثم عقد على قوله برهاناً ساطعاً، وهو أنّ السيل الجارف يستطيع بطاقاته الهائلة أنْ يُحدث خفة في الجماد والصخور العظيمة فيحركها، ويقذف بها إلى الأماكن النائية، فالمصراع الثاني في حكم المشبه به يقرّب ما كان بعيداً، ويجعله مأنوساً بعدما كان غريباً، ويبدو أن الرضي يريد بهذا التصوير أن يبيّن مكانة والده وشغفه بالمعالي والتعريض بمن دونه الذين يحاولون البلوغ إلى منزلته؛ إذ إنّ الشاعر يذم أعداءه في القصيدة أيضًا، ولعلّ الرضي كان له إلمام ببيت أبي تمام:

لا تُنكِـري عَطَـلَ[1] الكـريمِ مِـن الغِـنى فالسَّـيلُ حَـربٌ لِلْمَكـانِ العـالي

وفي بيت آخر يصف اللّثات وضمور القوام بقوله:

وكـمْ فيـهِ مِـنْ حُـوَّ[2] اللِّثـاتِ كأنَّمـا جَـرى ضَـرَبٌ مـا بينَـهُ وشُمُـولُ[3]

تَجَلَّلـنَ بِـالرِّيطِ اليَمانـيِ كأنَّمـا ضَـمَمْنَ غُصـوناً مَسَّـهُنَّ ذُبُـولُ

(المصدر نفسه، ج٢/١٩١)

وهو تشبيه حسيّ يقع في الطعوم والأشكال، فالصّورتان التشبيهيتان مستعملتان عند القدامى، فلم يأتِ الشريف بجديد بل صاغها على نفس الطريقة المعهودة إلا أنّ المعاني العذبة والعاطفة الرقيقة، ووجود التشبيه في البيت الأول، وهو تشبيه ماء اللثات وما يجري عليها من الريق بالعسل، والخمر في الحلاوة والعذوبة، وهو من التشبيه المجمل المرسل إضافة إلى التشبيه في البيت الثاني الذي ضمّنه استعارة تصريحية؛ حيث شبّه الخصور في دقّتها بالغصون، ومن ثمّ حذف المستعار له وذكر لفظ المستعار منه مما أدى ذلك إلى إخراج الصورتين عن الابتذال إلى المقبول عند النقاد القدامى.

---

١. العَطَل: فقدان الحلي (ابن منظور، ١٤٠٥: ج١١/٤٥٤). وهنا يريد الفقر مجازاً.

٢. الحُوّة: سمرة الشفة (المصدر نفسه، ج١٤/٢٠٦).

٣. الضَّرَب: عسل البَرّ (المصدر نفسه، ج٢/١٧٠). الشُّمول: الخمرة الباردة (المصدرنفسه، ج١١/٣٦٧).

وأخيرا نختم مبحث التشبيه في توصيف الليل والنجوم، وهو من التشبيه التمثيلي، ويعدّ أروع ما قيل في صفة الليل، ويتّسم بالخيال المجنّح والصورة الخالدة فلا يمتلكها إلا من وهبه الله ملكة البيان، وانكشفت له خفيّات الأمور؛ إذ يقول: (من الطويل)

ولَيـــلٍ كَجِلبـــابِ الشَّـــبابِ رَقَعتُـــهُ بِصـــبحٍ كجِلبـــابِ المشـــيبِ طَلائِعُـــهْ
كـــأنَّ سمـــاءَ اليـــومِ مـــاءٌ أَثـــارَهُ مِـــنَ اللَّيـــلِ سَـــيلٌ، فـــالنُّجومُ فَواقِعُـــهْ

(المصدر نفسه، ج٦١٢/١)

يتمتّع هذان البيتان بالتّصوير المدهش، والقوة في التعبير، وكأنّ ريشة الفنّان قد لعبت في اللوحة الشعرية، فوجه الشبه منتزع من صور متعددة من ليل أسودَ ككساء أيام الصِّبا في جِدّته وقد انقضى بصبح لامع كبياض المشيب شمائله من جهة الظهور والإبانة، ثم طفق يشبّه أفق السّماء في زرقته بماء صاف أزرق أثاره السَّيل في أجوائها، فصار كالليَّل في الظلمة والكدرة، وما بقي من آثار هذا الليل الجارف المظلم في ساحة السماء بنجوم مضيئة عالية تعدّ بنظر الشاعر كالفواقع التي تعلو الماء.

فالمفردات الشفافة الموحية والتناقض البديع بين "الليل" و"الصبح" وبين "جلباب الشباب" و"جلباب المشيب" وأيضاً وجود مراعاة النظير بين مجموعة من المفردات التي تشكّل صنفاً واحداً من الحقل الدلالي كـ (السماء، الماء، السيل، النجوم، الفواقع) في تركيب لغوي صعب المنال أضفى عليه لوناً جديداً من التصوير الفني حيث أبدى الشاعر علاقات غامضة بين الأشياء بدقة فائقة ونظرة شائقة، وقد لعب عنصر اللون والشكل دوره في تشكيل أجزاء الصورة والتحامها.

بلاغة الاستعارة وجماليتها

والاستعارة[1] ضرب من التصوير، يقوم على التشبيه المكثف الذي حذف أحد طرفيه. وإنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظِ أصلٌ في الوضع اللغوي معروف تدلُّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين الوضع، ثمّ يُستعمل في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية (انظر: الجرجاني، ١٤١٢: ٣٠).

فكثير من النقاد يعتقدون بأنّ المفاهيم المتبادلة التي نفكّر على أساسها ونعمل بها في حياتنا اليومية لها طبيعة استعارية، وعليه يقول بعض النقاد إنّ الاستعارة ليس موطنها اللغة بل موطنها يتجلّى في كيفيّة معالجة المفهوم الذهني إلى عالم ذهنيّ آخر (انظر: سجودي، ١٣٨٧: ٦٣).

1. Metaphor

وقد كثرت الاستعارات في شعر الرضي فاخترقت آفاقاً بعيدة في التصوير، فيقول في إحدى حجازياته:

وظَبيـــةٍ مِـــن ظِبـــاءِ الإنـــسِ عاطِلـــةٍ ... تَســتوقِفُ العـينَ بـينَ الخَمْـصِ والهَضَـمِ[٢]

لـــوْ أنَّهـــا بِفِنـــاءِ البيـــتِ ســـانحَةٌ[١] ... لَصِـــدْتُها وابتَـــدَعْتُ الصَّـــيدَ في الحَـــرَمِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/٢٣٢)

وهي استعارة تشخيصية تقوم على أساس خلع الصفات الإنسانية على الأشياء المادية والمفاهيم التجريدية؛ حيث إنّه أتى باستعارة تصريحية، فالمستعار منه لفظة "ظبية"، والمستعار له هو محبوبه الخيالي بجامع الحسن والجمال، وهي مستعملة عند الشعراء القدامى حتى كادت تملأ أشعارهم، ولكن الرضي أبدع وأضاف أروع متمِّمات البلاغة، وهو قوله: «تستوقف العين» وكأنها واجمة من جمال دقة خصرها ولطافة تثنّيها فأظهر الاستعارة بثوب قشيب، وفنّ رائع بلغة شعرية ممتازة كما في قوله: «وابتدعت الصيد في الحرم»، وبموسيقى شعرية عذبة الألحان تثير أحاسيس المتلقي، وذلك عبر الموازنة بين كلمات (الإنسِ، العينَ، الخَمْصِ، البيتِ، الصَّيدَ) حيث إنها جاءت على وزن "فَعْلٌ" لتشكل الموسيقى الداخلية، وبين كلمتي "عاطِلة وسانحَة"، وعليه فالشاعر على رغم علمه بحرمة الاصطياد في الحرم الشريف إلا أنّه آثر البدعة على صحة مناسك حجّه واقترف ذنبها في صيد ظبيته النافرة؛ لأنه لا يتحمّل فراقها وقد شغفها حبّاً، والسبب الرئيس في الإثارة هو السياق المعنوي؛ إذ إنّ الشاعر أقدم على صيد حسناء تتمثل في ظبية استعارةً، وهذا معنى يستعذبه القارئ، وأضفى عنصر الموقع في لفظتي (فناء البيت والحرم) وكذلك عنصر الحركة جمالية إلى الصورة تفوق الوصف.

وفي استعارة أخرى يرثي الصاحب بن عباد، ويصف شموخه وعلوّ منزلته، قائلا:

جبـــلٌ تَســـنَّمتِ[٣] الـــبلادَ هِضـــابُهُ ... حـــــتَّى إذا مَـــــلأَ الأقـــــا لمَ زالا

يـــا طـــودُ كيـــفَ وأنـــتَ عـــاديُّ الـــذُّرى[٤] ... أَلقـــــى بِجانِبِـــــكَ الـــــرَّدى زِلـــــزالا؟

(المصدر نفسه، ج٢/١٧٦)

وهذه كأختها استعارة تصريحية تشخيصية، أضفى الشاعر على الجبل الشامخ روح الإنسانية، وأخذ يحدّثه

---

١. السانح: ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك (المصدر نفسه، ج٢/٤٩٠).

٢. الخَمص: ضمور البطن (انظر: ابن منظور، ١٤٠٥: ج٧/٣٠). الهضم: لطفُ الكشح (المصدر نفسه، ج١٢/٦١٤).

٣. سنم الشيء وتسنّمه: عَلاه (المصدر نفسه، ج١٢/٣٠٦).

٤. العاديّ: الشيء القديم نسب إلى عاد (المصدر نفسه، ج٣/٣٢٢). الذرى: ج الذروة، قمة الجبل.

ويفيض عليه من نفسه الشجيّة روح الآلام، ويتعجّب منه منادياً الجبل العتيق في قوله: «يا طود كيف..» فيخاطبه بأسلوب الاستفهام متألّماً: ألا كيف استطاع الردى أن يزلزل جوانبك، وقد زَالت بعدما ملأ المرثيُّ الأقاليم بهضابه المرتفعات، وهي صورة تدل على تضلّع الشاعر بفنون البيان على مقتضى الحال، فطفق يتفجّع على المرثيّ فاستعار له "الجبل" في العظمة والكبرياء، بتصرّفات جميلة في اختيار الألفاظ كـ"عاديّ الذرى"، والسياق الفني الذي أخرج الاستعارة إلى صورة مقبولة، فضلا عن عنصر الحوار المتمثل في أسلوب النداء من قوله: «يا طود..» وكذلك عنصر الحجم الذي يمثل عظمة المرثي ومكانته.

وفي صورة أخرى يرثي الحسين عليه السلام، وهي من أروع الاستعارت فناً وتصويراً؛ حيث يقول:

قَبَّلَتْـــهُ الرِّمـــاحُ وانتَضَـــلتْ فيـــــــهِ المنايـــا وعانَقَتْـــهُ النُّصـــولُ[1]

(المصدر نفسه، ج٢/١٦٤)

وهي استعارات مكنية أصلية تشخيصية، حيث لجأ الرضيّ إلى التعبير عما يجيش في صدره بها، بصور تثير إعجاب المتلقي فضلاً عن العاطفة المهيمنة فيها كما يظهر من لفظي "قبلته" و"عانقته"، فجاء التعبير عن التقبيل للرماح، والنضال للمنايا، والمعانقة للنصول الحادّة التي هي أفعال إنسانية لغرض التأثير في المخاطب؛ لأنه يدرك بوجدانه أثرها في تعامله مع من يحبهم، وقد أهدى الشاعر إلى "الرماح والمنايا والنصول" روح الحياة واستعمل عنصر الحركة ببراعة متميزة، فقد شبّهها بجماعة مشتاقين للقاء الحبيب على سبيل الاستعارة الأصلية المكنية، وأشار إلى كلٍّ من لوازم المستعار منه المحذوف وهي: "قبلته" و"انتضلت" و"عانقته".

ويصف الشيب ويتمنى زواله في استعارة أخرى، قائلا:

وجَـــرَّدَ الشَّـــيبُ في فَـــوْدَيَّ أَبيضَـــهُ[2] يـــا ليتَـــهُ في ســـوادِ الشَّـــعرِ مَغْمـــودُ

(المصدر نفسه، ج١/٣٣٢)

وهي استعارة مكنية، فالمستعار منه هو "المقاتل" والمستعار له "الشيب" بجامع الإضرار، وذكر شيئاً من لوازم المستعار منه وهو "جرّد" وإسناد الفعل أي "التجريد" إلى فاعله يعدّ قرينة لها، وأتى الشاعر بملائم للمستعار منه "الأبيض" أي السيف، كما أتى بملائم للمستعار له، وهما: "فوديَ وسواد الشعر" فتكون الاستعارة على

---

١. النصول: جمع النصل، حديدة السهم، وهو حديدة السيف ما لم يكن لها مقبض (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١١/٦٦٢).
٢. الفود: معظم شعر الرأس مما يلي الأذن، وفوْدا الرأس: جانباه (المصدر نفسه، ج٣/٣٤٠).

هذا الأساس مطلقة، وقد لعب عنصر اللون دوره الجمالي في الشاهد خير تمثيل، وقد تطرق الشعراء القدامى إلى هذا التصوير بصور مختلفة متقاربة إبانة عن الشيب تشبيهاً له بالسيف الصقيل المسلول في هجير الشمس.

ومن الاستعارة التشخيصية قوله في وصف الطُّلول وآثار الديار المضمحلّة:

ولَقَـــدْ مَـــرَرتُ علـــى دِيـــارِهِمُ ... وطُلولُهـــا بيَـــدِ البِلـــى نَهْـــبُ
فَوَقفـــتُ حـــتَّى ضَـــجَّ مِـــن لَغَـــبٍ[1] ... نِضْـــوي[2]، وجَّ بِعَـــذْلِيَ الرَّكْـــبُ
وتَلَفَّتَـــتْ عَيْـــني فمُـــذْ حَفيَـــتْ ... عنهـــا الطُّلـــولُ تلَفَّـــتَ القلْـــبُ

(المصدر نفسه، ج١/٢٤٩)

وفيها أيضاً أضفى الشاعر عضواً من أعضاء الإنسان، كما نلاحظه في البيت الأول؛ حيث استعار كلمة "اليد" للبلى؛ وشُبّه البلى بإنسان ثم أشير إلى شيء من لوازم المشبه به المحذوف وهو اليد على سبيل الاستعارة المكنية، ورسم هذه الصورة الشعرية بريشته المبدعة، وظهر دور عنصر الحركة في تشكيل الصورة كما في قوله: «بيَدِ البِلى نَهْبُ» و«تلَفَّتَ القلْبُ»، وكأنما يرى الشاعر في مخيلته رجلا ناهباً قاسياً يقضي على معالم الديار ويطمس آثارها، وأخيراً يعبر الشاعر عن أحاسيسه الرقيقة، قائلا:

لمّا خفيت الآثار ومعالمها عن عيني أخذت نواظري تلتفت يميناً وشمالاً تبحث عنها لتتمتع من النظر إليها، ولكن سرعان ما اختفت الآثار بسبب بُعدي عنها، فاستمدّ الرضيّ من قلبه للنظر إلى تلك المعالم كي يشاهدها في خَلَده على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، وكي يرسم نفس مشاهد الديار في باطنه، وقد وفّق في محاولته الشعرية ببراعة فنية.

وفي استعارة أخرى يصف كرم العرب بوقوفهم على المرتفعات؛ ليدعوا السَّفْر والركبان إلى الضيافة، قائلا: (من الرمل)

عـــانَقوا الهَضْـــبَ وكـــانوا هَضـــبَةً ... لا يُلاقـــي عنـــدَها السَّـــيلُ قَـــرَارا

(المصدر نفسه، ج١/٥١٣)

أجريت في فعل "عانقوا" استعارة تصريحية تبعية، فالمستعار له المحذوف هو لزموا، بجامع الالتصاق، كما يجوز إجراء الاستعارة في قرينتها فتكون مكنية، ويظهر واضحاً أنّ الأفعال الثلاثة، وهي: "عانقوا، كانوا، يلاقي"

---

١. اللّغب: التعب (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١/٧٤٢).
٢. النِّضو: بالكسر، البعير المهزول (المصدر نفسه، ج١٥/٣٣٠).

أضفت على البيت الشعري روح الحركة، فضلا عن توظيف عنصر الحجم للتعبير عن المعنى الفخيم؛ حيث يقول: أنهم لزموا الجبال المرتفعة، وهم مثل الجبل المنيف في الصلابة والشموخ فلا يتمكن السيل أن يصل إليه لارتفاعه. فكلما كانت الجبال والهضاب عالية صار مرمى النظر أبعد وأقصى للمُشاهد، وتطلّعه على استضافة ركب السفر أكثر سهولةً، وأوضح بياناً في وصفهم بالكرم أيضاً.

وفي صورة استعارية أخرى، يقول:

بيـــومِ طِـــرادٍ[١] قَنَّـــعَ الشَّـــمسَ نَقعُـــهُ بِفاضـــلِ أَذْيـــالِ الـــرُّبى والـــدَّكادِكِ[٢]

(المصدر نفسه، ج٨٩/٢)

والبيت فضلا عن الاستعارة في "قنع"، وهي استعارة تبعية تجسيدية؛ حيث استعار للمعنى المجازي فعلاً، وجسّد ما هو معنوي وهو غياب الشمس تحت أغطية الغبار بأمر حسيّ وهو التقنيع المصرح بذكره. فقد قام الشاعر بالمماثلة بينهما، فوهبها روح الحياة، وعنصر الحركة السريعة التي تتمثل في عدو الخيل وعنصر اللون القاتم الذي يظهر في الغبرة المكثّفة لعبا دورهما في تكوين الصورة، وفي المصراع الثاني يأتي باستعارة رائعة تدلّ على تصرّفه بالمعاني. فيقول: عند النّزال ومطاردة الفرسان يرتفع الغبار المثار فيقّنع وجه الشمس ويحجبها عن الأنظار لشدّة كثافته، وذلك عندما تطأ الخيول سنابكها على التراب المجتمع، وكأنّ التراب المثار من الأراضي ذيولُ عروس بجامع الانسحاب والتمدّد، وههنا لعب عنصر الشكل دوره في تكوين الصورة، فقد استعار: "أذيال الربى" للتراب المجتمع تحت الربى والأراضي الغليظة، وهي استعارة تجسيدية أيضاً.

بلاغة المجاز المُرسل وجماليتها

المجاز[٣] واد فسيح تتفاضل فيه الأدباء والشعراء، وله مكانة عالية عند البلغاء؛ حيث إنهم يرون أن مفهوم المجاز عبارة عن تحوّل معنى اللفظ على مستوى المفهوم المعجمي (الدال الأول ومدلوله الأول) إلى مدلوله المجازي (الدال الثاني ومدلوله الثانوي) على محور المبادلة لعلاقة غير المشابهة مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى المعجمي، وقد عرّف الجرجاني المجاز، قائلا: «فكلُّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ

---

١. فرسان طراد: هو أن يحمل بعضهم على بعض في الحرب وغيرها (ابن منظور، ١٩٨٤: ج٢٦٨/٣).

٢. الدكادك: مفردها الدَّكدك والدَّكداك من الرمل. ما تكبّس واستوى (انظر: ابن منظور، ١٩٨٤: ج٤٢٦/١٠).

3. Synecdoche

بين الثاني والأوّل، فهي مجاز» (الجرجاني، ١٤١٢: ٣٥٠-٣٥١). ويظهر من كلام الجرجاني أنّ واضع اللغة هو الذي يحدّد مفهوم الحقيقة للّفظ العربي وغيره، وإذا خرجت اللفظة من مفهومها الموضوع لها في اللغة إلى مفهوم آخر لعلاقة ما فهذا ما يدلّ على وضع جديد يمثّل المدلول الثانوي المجازي.

ومنه قول الرضي حيث يتطرق إلى هموم نفسه وبياض رأسه:

ولا تَـــزالُ همـــومُ الـــنَّفسِ طارِقـــةً رُســـلُ البَيـــاضِ إلى الفَـــوْدَينِ تَختلِـــفُ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/٥)

حيث إن لفظة "الفودين" في اللغة جانبا الرأس مما يلي الأذن، وأراد منها الشاعر الشَّعر النابت فيها فأطلق المحل، وأراد الحالّ والعلاقة محلية؛ لأن البياض يصيب الشعر لا محلّه؛ وجماليته تتمثل في اختيار المحل المناسب؛ لأنّ أول ما يصاب من الشعر بالبياض هو جانبا الرأس غالبًا. فضلا عن ذلك أتى الشاعر باستعارة مكنيّة أصلية في "هموم النفس" حيث شبّهها بجماعة طارقين، ومن ثَمّ أشار إلى شيء من لوازم المشبه به المحذوف، وهو "طارقة"، وهناك صورة أخرى في قوله: "رسل البياض" وهي تشبيه مؤكّد؛ حيث شبّه بياض الشعر بجماعة رسل ترتاد إليه جيئة وذهاباً، وأتى الشاعر بمفردات مناسبة من حقل دلالي واحد ساعدت على تشكيل الصورة، وهي: (طارِقةً، رُسلُ، تَختلِفُ)، ويلاحظ تعدد الصور وكثافتها وتناسب اللفظ والمعنى؛ ومهارة الشاعر في توظيف عنصري اللون والحركة لتشكيل الصورة الفنية؛ حيث إنّ الشاعر أفرغ معنى طروق الهم الذي ينتهي بالمشيب بقالب من الألفاظ، وهي "هموم النفس، وطارقة، ورسل البياض، وتختلف" مما ميّز البيت بجمالية فنية أخرجته عن نطاق الصور المستهلكة.

وقال في القادر بالله يصف جلسة جلسها، وأوصل إلى حضرته الناس عموما:

في موقـــفٍ تُغْضـــي العُيـــونُ جلالـــةً فيـــهِ ويَعثُـــرُ بـــالكلامِ المـــنَطِقُ

(المصدر نفسه، ج٢/٣٨)

أراد الشاعر من "المنطق" اللّسان بعلاقة اللازميّة؛ حيث إنّ المنطق لازمه وجود اللّسان، فالممدوح في موقفه تخفر دونه عيون النظَّار هيبةً حتى تلعثم بنطقه اللسان وعجز عن وصفه البيان. ويلاحظ في قوله: «في موقفٍ تُغضي العيون..» كناية عن صفة المهابة والجلالة؛ حيث إنه يمثل عنصر الموقع خير تمثيل، وذلك ما أضفى إلى جانب المجاز المرسل تصويراً كنائيّاً بديعاً عن الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر بالنسبة إلى الموقف الذي شاهده ولمسه بمخيلته.

وقال في قصيدة يمدح الطائع لله، ويشكره على تكرمة خصّه بها:

أَبكـــي عَلـــى عُمـــرٍ يجُاذِبُـــهُ الـــرَّدى جَـذْبَ الرَّشـاءِ عـنِ القَليـبِ الأَطْـولِ[١]
أَخْلِـــقْ بِحَبـــلٍ مُرسَـــلٍ في غَمْـــرةٍ أَنْ سَـــوفَ يَرفعُـــهُ بَنـــانُ المـُـــرْسِلِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/١٠٠)

حيث إن لفظة "البنان" في اللغة بمعنى أطراف الأصابع، وأراد الشاعر منها اليد، فأطلق الجزء وأراد الكل بعلاقة الجزئية؛ لأن الأنامل لا يمكن إمساك الحبل بها بل باليد، وقد استعملها الشاعر مبالغة في أداء المعنى المطلوب، وكأن الجزء يمثل الكل في القوة والشدّ، وفي قوله: «يجُاذِبُهُ الرَّدى» استعارة مكنية، فضلا عن التشبيه البليغ «يجُاذِبُهُ الرَّدى.. جَذْبَ الرَّشاءِ»، وفيه يبدو عنصر الحركة في تشكيله واضحًا، والكناية في "بِحَبلٍ مُرسَلٍ" إذ أراد الشاعر منها الاستعانة بوسيلة لتخلّص صاحبها من الورطة. وهذه الصور بمجموعها تشكّل صورة كلية عن العمر الذي يوشك أن يقبضه الموت؛ حيث وهبت الشعرية لوناً غامضاً لتصوير حالة الشاعر تتمثل في تشاؤمه لزوال الحياة عاجلاً وتأثّره مما يشاهد في نفسه من أسباب الموت الوشيك، وتركت الصورة الكلية جمالية تسحر المتلقي بصورها البيانية الجزئية المكثّفة في سلك واحد.

وقال من قصيدة يمدح بها بهاء الدولة البويهي، ويشكره قائلا:

كَـــدَأْيِها يـــومَ يمٍّ، والقَنـــا شَـــرَعٌ[٢] والضَّـــرْبُ يُبْعِـــدُ بَـــينَ العُنـــقِ والكَفَـــلِ
أَسَـــلْنَ بالـــدَّمِ وادِي كـــلِّ غامِضـــةٍ مِـــنَ العُيـــونِ كَمـــاءِ المـــُزْنِ لَمْ يَسـِــلِ[٣]

(المصدر نفسه، ج٢/١٢٧)

أراد الشاعر من "العنق" الرأس بعلاقة المجاورة؛ حيث إنّ الرأس يُفصل ويبعد عن الجسم، كما أن "الكفل" بمعنى العَجُز والرِّدف جزء من كلّ الجسم الذي قطعته ضربة السيف، وذلك بعلاقة الجزئية. كما أنّ في لفظة "وادي" مجاز بعلاقة المحلية؛ حيث ما يجري فيه هو الدم السائل. ويلاحظ أيضاً إضافة إلى المجازات المذكورة أنّ الشاعر أتى في ضمنها بتشبيهين مرسلين مجملين، أحدهما: «كَدَأْيِها يومَ يمٍّ»، حيث شبّه طبيعة الأيدي الطاعنة باليوم الشديد، والآخر: «كَماءِ المزُنِ» حيث شبّه نفض الدم بقطر السّحب، وذلك ما أدّى إلى كثافة الصورة الشعرية، وغموض الرسالة الشعرية في أداء معانيها وإرباك العلاقة المستمرة في التواصل بين النص والملتقي؛ إذ إنّ عدة صور جزئية اجتمعت في سياق البيتين، ولعبت عناصر الموقع والحجم والحركة دورها الجمالي في تشكيل الصورة الفنية.

---

١. الرَّشاء: ككِساءٍ: الحَبْلُ (الزبيدي، لا تا: ج٣٨/١٥٤). القَليب: البِئْرُ (المصدر نفسه، ج٤/٧٤).
٢. يوم يمّ: أي الشديد. شَرَعَتِ الرِّماحُ شَرْعاً: تَسَدَّدَتْ (المصدر نفسه، ج٢١/٢٦٤).
٣. المزُن: السَّحابَةُ البَيْضاءُ (المصدر نفسه، ج٣٦/١٧٠).

وقال من قصيدة بمناسبة النَّيروز يمدح بها بهاء الدولة البويهي أيضاً؛ ويصفه بالشجاعة:

حَـــذارِ، فـــإنَّ علـــى الجَلهَتَـــيْنِ هَمـــوسَ الـــدُّجى مُرصِـــداً للرِّعـــالِ[١]
لـــهُ هامـــةٌ كَرَحـــى الطَّاحِنـــاتِ تَـــدورُ علـــى لِيـــدَةٍ كَالثِّفـــالِ[٢]

(المصدر نفسه، ج٢/١٣٠)

يقول الشاعر احذرْ فإنّ على جانبي الوادي أسداً غاضباً يترقّب جماعات الخيل أو البقر، وله رأس كالرحى في الحجم والكِبر حيث تدور على عنق لبدتها مكثّفة الشّعر كالثّفال تقيهِ. ويبدو أنّ شاهد المجاز المرسل في مفردة "اللبدة"؛ حيث أطلق الشاعر الحالّ وأراد المحل وهو «العنق» بعلاقة الحالية؛ حيث إنّ دَوَرانَ العنق موجب لإدارة اللّبدة قطعاً، ولكن لما كانت كثافة شَعرها يحول دون رؤية عنق الأسد، عبّر الشاعر بدلاً عن العنق باللبدة مبالغة، وكأنّ الرّائي لا ينظر من الأسد إلا لبدة تدور على رحى من رأسه. وبعد ذا يلاحظ في المصراع الأول من قوله: «هَموسَ الدُّجى» حيث استعار لممدوحه الأسد على سبيل الاستعارة المصرحة، وهناك تشبيهان آخران أحدهما "هامةٌ كَرَحى.." والآخر "لبدة كالثّفال" وهما مرسلان مجملان. وتوفّر عنصري الحجم والشكل أضفى جمالية شعرية على البيتين، ويظهر مما سبق أن الشاعر أودع في البيتين صوراً مختلفة من المجاز المرسل والاستعارة والتشبيه يهدف الشاعر من خلالها إلى تعظيم ممدوحه وإلقاء الرعب في نفوس أعدائه، وذلك في ثوب قشيب ينتهي إلى "الانتظار الخائب"، إذ يثير انتباه القارئ فيُبعده عن النمط المعتاد على مستوى التصوير، وهذا ما يدلّ على عبقرية الشاعر في خلق الصور المتآلفة.

وقال من قصيدة مشجية يرثي بها والده أبا أحمد الحسين:

هـــلْ يُـــورثُ الرَّجـــلُ الكـــريمُ إذا مَضـــى إلّا بَـــواقيَ مِـــنْ عُلـــىً وتَكَـــرّمِ
يَـــأْبى النَّـــدى تَـــركَ الثَّـــراءِ علـــى الفَـــتى ويَقِـــلُّ مـــيراثُ الجـــوادِ المُنعِمِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/٢٤٦-٢٤٧)

يقول الشاعر: لا يترك الكريم بعد مماته إلا علاه، ويمتنع أن يخلّف لمن بعده الثروة؛ فيقلّ ميراثه لأهله لعطائه في حياته.

---

١. الجَلْهتان جَانِبَا الْوَادِي (انظر: ابن منظور، ١٩٨٤: ج١٣/٤٨٥). أَسد هَمُوس: شَدِيدُ الغَمْز بِضِرْسِهِ (المصدر نفسه، ج٦/٢٥١). رِعَالٌ: جمع رَعِيل وهي الجَماعَةِ الخَيْلِ (الزبيدي، لا تا: ج٢٩/٨٢).

٢. اللِّبْدَةُ: شَعَرٌ مُجْتَمِعٌ علَى زُبْرَةِ الأَسَدِ (الزبيدي، لا تا: ج٩/١٢٧). الثِّفال، بِالْكَسْرِ، الجِلْد الَّذِي يُبْسط تَحْتَ رَحَى الْيَدِ لِيَقي الطَّحِين مِنَ التُّرَابِ (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١١/٨٩).

والشاهد لفظة "النّدى" حيث أطلقها الشاعر، وأراد منها صاحب النّدى؛ بقرينة: «تَركَ الثَّراءِ على الفَتى» حيث تمنع عن إرادة المعنى الأصليّ لها، والجمالية الشعرية في اختيار الألفاظ السلسة العذبة (يُورثُ، والكريمُ، وعُلىً، وتَكَرّمٍ، ويَأْبى، والنَّدى، والفتى، والجواد) للمعاني التي تضمنت الحكمة، وذلك ما وهب لنصه الشعري المتعة الفنية.

وقال من قصيدة كتبها جواباً عن أبيات أرسلها أخوه الشريف المرتضى بعقب زوال وحشة كانت بينهما: (من الطويل)

أَقيلكَ الرَّدى ما كانَ ما كانَ عنْ قِلىً ولكنْ هَناتٌ كِدنَ يَلعَبنَ بِالجَلْدِ[1]

ولا تَحسَبنَّ القَلْبَ جازَتْ كُلومُهُ إلى القَلبِ إلَّا بَعدَما حزَّ في الجِلْدِ[2]

(المصدر نفسه، ج١/٣٧٣)

يخاطب الشاعر أخاه: أمنع عنك الموت وإن كانت الضغينة بيننا، ويكاد الصّبور يخضع لبعض الزّلات، وعليه فلا تظنّن أن جراحات الصدر مسّت القلب عَرَضاً بل انتهت إليه بعد معاناة التجلّد والمضّ الشديد. والشاهد في البيت الثاني حيث أطلق الشاعر القلب وأراد منه الصدر مبالغة، وذلك بعلاقة الجزئية، وكأنّ الشاعر يريد التنويه إلى شأن القلب في تحمّل المضض، وهذا المجاز شائع، وقد يطلق الصدر ويراد منه القلب توسعاً في المعنى، وفضلا عن ذلك وجود الكناية عن الصفة في قوله: «.. يَلعَبنَ بِالجَلْدِ» حيث أريد منها أثر الأذى البالغ على النفس.

وقال من قصيدة يفتخر بقريش ونزار على قحطان واليمن:

أثاروا زَفيراً يَلفُّ الضُّلوعَ عَلَفَّ الرِّياحِ أَنابيبَ مُلْدا[3]

(الرضي، ١٩٩٩: ج١/٣٩٢)

يقول الشاعر إنهم هيّجوا الآهات والزفرات بحيث تلعب بأحشائهم لعب الرياح الشديدة بالرماح اللينة. والشاهد في لفظة "أنابيب"؛ حيث إنّ الرماح تُصنع من الأنابيب أي القَصَبات، فذكر الشاعر الأنابيب وأراد منها الرماح، وذلك باعتبار ما كان. وقد وهب البيت جمالية أخرى من خلال عقد المشابهة بين لعب الزفير بالضلوع ولعب الرياح بالأنابيب، ويبدو التناسب بين طرفي التشبيه بالشكل والحجم، وذلك ما يدع الرسالة الشعرية أوضح في الذهن وأبلغ للبيان.

---

١. القِلَى: البُغْضُ (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١٥/١٩٨). الجَلَدُ: الشِّدَّة والقُوَّة والصَّبْرُ والصَّلابَةُ (الزبيدي، لا تا: ج٧/٥٠٩).

٢. الكلوم: جمع الكَلْم بمعنى الجُرْح (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١٢/٥٢٥).

٣. المُلد: جمع الأملد: وهو الناعم اللين (الزبيدي، لا تا: ج٩/١٨٨).

بلاغة الكناية وجماليّتها

يعرّف الخطيب القزويني الكناية[1] بقوله: «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه» (القزويني، ١٣٨٠: ٤٥٦). يقول تشاردز على هذا الصعيد: «الكناية أساس وظيفتها استخدام مدلولٍ بالنيابة عن مدلول آخر يتعلّق به بطريقة ما تعلّقاً مباشراً، أو يرتبط به ارتباطاً شديداً. وتستند الكناية إلى علاقات تأشيرية متنوعة بين المدلولات، وبالأخصّ إقامة النتيجة مكان السبب» (تشاردز، ٢٠٠٨: ٢٢٣).

وصفوة الكلام في إثبات جمالية الكناية ومزيتها ما ورد في "دلائل الإعجاز" حيث يقول: «لما كَنَيت عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ» (الجرجاني، لا تا: ٧١).

ويظهر من فحوى كلام عبدالقاهر أنه اعتبر الكناية في الجملة هو الإتيان بالمعنى محتجّاً بالدليل، والكاشف عن دعوى تتضمنها الكناية، وهي في شعر الرضي لا تصل إلى نسبة الصور الاستعارية والتشبيهية كمّاً وكيفاً، وإنما تطرقنا إليها باعتبارها نوعاً من أنواع التصوير البياني لا يمكن إغفالها.

ومنها ما كنّى الرضي عن مدامع العين بالأوعية، وهي من أروع الكنايات في شعره، قائلا:

وسَــقتْكَ أَوعِيــةُ الــدُّموعِ فَجــاوَزَتْ قَطَــراتُ ذاكَ العــارضِ المِــدْرارِ[2]

(الرضي، ١٩٩٩: ج١/٥٢١)

فجاءت الكناية ملائمة لسياقها لفظا ومعنى؛ لأنّ الأوعية فيها انصباب ليس كانصباب العين عند البكاء على المرثيّ، فأعطاها الشاعر صفة المبالغة في الانصباب، وعبّر عنها بأنّها أشدّ وقعاً من قطرات السحاب الكثيرة الانسكاب. ويلاحظ أنّ عنصري الحجم والشكل لعبا دورهما الجمالي في أداء المعنى المراد.

وفي رثائه للحسين يكنّي عن سهره ليلا، بـ"نومي قتيل"، فيخاطبه قائلا:

يــا غريــبَ الــدِّيارِ صَــبري غَريــبٌ وقَتيــلُ الأَعــداءِ نَــومي قَتيــلُ

(المصدر نفسه، ج٢/١٦٥)

يمتاز البيت العاطفة المشجية؛ إذ يناديه: أيها الغريب الذي احتوشته الأعداء من كل جانب دون ناصر، فإنّ صبري عجيب لاينفد حزناً عليك، ويا قتيل العدى فإنّ سهري بعدك دائم طويل. وإضافة إلى الكناية الرائعة،

---

1. Metonymy

٢. العارض: السحاب المطلّ المعترض (ابن منظور، ١٩٨٤: ج٧/١٧٤). المدرار: يدرّ بالمطر (المصدر نفسه، ج٤/٢٨٠).

هناك جناس تام بين "غريب" في المصراع الأول؛ حيث إنّ الأولى هو الحسين عليه السلام، والثانية بمعنى العجيب، ونرى التلاحم والتلاؤم بين "قتيل الأعداء" و"نومي قتيل" وكل ذلك أضفى على شعريته تصويراً يسرح الفكر في ثنايا جماليّاته، فضلا عن توفّر عنصر الحوار عبر أسلوب النداء أيضاً ساعد على تشكيل الصورة.

ومن بليغ الكناية ما كنّى عن صفة النعومة بـ"تدمى من اللمس" حيث يصف الحسناء:

ومُعتـــادَةٍ لِلطِّيـــبِ لَيســـتْ تُغِبُّـــهُ[1] مُنَعَّمـــةَ الأَطـــرافِ تَـــدْمَى مِـــن اللَّمْـــس
إذا مـــا دُخـــانُ النِّـــدِّ[2] مـــنْ ثَوبِهـــا عَـــلا عَلى وَجْهِها أبْصَرتَ غَيْماً عَلى الشَّمسِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج١/٥٨٠)

عبّر الشاعر بهذه الصفة الحسية عن معنى لطيف جداً؛ لأنّها تجعل الصورة أكثر بياناً دون أن تحمل في طيّها معان عميقة، وقد جاءت الكناية حافلة بمعانيها، ملائمة لسياقها فضلاً عن التشبيه التمثيلي، والصور الاستعارية الممتعة التي غلب عليها شيء من التكلّف لتواليها، كما في قوله: «أبصرت غيماً على الشمس» حيث استعار الغيم لدخان الندّ واستعار الشمس للوجه الحسن، وقد شبه صورة دخان الند حال كونه يتصعد من ثوبها إلى وجهها بصورة سحابة اعترضت الشمس، ووجه الشبه حاصل من صور متعددة وهو عبارة عن وجود شيء مشرق علته كدرة، فهذه العلاقات المتشابكة والمتلاحمة ما تمنح البيتين البلاغة الشعرية، والتناسب ما بين الألفاظ والمعاني وكأنها انصبت في قالب واحد كما نلاحظها في مفردات «الطِّيبِ، مُنَعَّمةَ، تدمى، والنِّدّ» ما تجعل المتلقي يغوص من أجل إعادة التركيب الطبيعي للسياق اللغوي، وإدراك ما غمض عليه من التصوير حتى تتّضح ملامح الصورة الفنية ويستمتع منها، ويتجلى عنصر الرائحة والشكل في البيتين؛ حيث لعبا دورهما في تشكيلها.

وفي صورة أخرى رائعة يكنّي عن عفة النفس وإبائها وفتوّتها:

تُضـــاجِعُني الحَســـناءُ والسَّـــيفُ دُونَهَـــا ضَـــجيعانِ لِي والسَّـــيفُ أدْناهُمـــا مِـــنِّي
إذا دَنـــتِ البَيضـــاءُ مِـــنّي لِحاجـــةٍ أَبى الأَبـــيضُ الماضِـــي فَأبعـــدَها عَـــنّي

(المصدر نفسه، ج٢/ ٤١٤)

هنا يعبّر "السيف" عن ذاك الإباء والفتوّة بأحسن صورة، ويؤكّد معنيهما؛ إذ إنّ السيف هو الذي يذبّ به الأبيّ عن عِرْضه وشرفه، والعفة والفتوّة من مصاديق الشرف والإباء، والسيف كفيلهما عند النِّفار، وهذا واضح

١. غبّ الرجل: إذا جاء زائرا يوما بعد أيام (ابن منظور، ١٩٨٤: ج١/٦٣٤).
٢. الندّ: ضرب من الدخنة (المصدر نفسه، ج٣/٤٢١).

في قوله: «أبى الأبيض الماضي..» واللافت للنظر أنّ الشاعر تمكّن من التوظيف المناسب للّون الأبيض تعبيراً عما يريده، فجمع ما بين معنيين من لفظ واحد (البيضاء المراد منها الفتاة البيضاء، والأبيض المراد منه السيف اللَّماع) ببراعة؛ لذلك نلاحظ هذا التلاحم والتلائم بصورة شفافة ما بين الدال ومدلوله في النص؛ حيث أشار إليهما في البيت السابق بـ"الحسناء" و"السيف"، وقد ساعد ذلك في استكناه مدلولهما؛ كما أنّ عنصري اللون والموقع قاما بدورهما في تشكيل الصورة.

ومن الكنايات الرائعة قوله في كاشح:

حَمَلْتُــكَ حَمــلَ العَــينِ لجّ[1] بهــا القَــذَى فــلا تَنجَلــي يومــاً ولا تَبلُــغُ العَمَــى

(المصدر نفسه، ج٢/٢٧٨)

يريد أنه تحمّل الضامر للعداوة كتِبْنة وقعت في العين وقد استعصى خروجها، فلا تخرج التبنة منها لتهدأ من الألم، ولا تصل بها إلى حدّ العمى فترتاح منها. فإنّ هذه الكناية البديعة حافلة بمعان دقيقة تبيّن الخلجان النفسي؛ إذ يجسّد للقارئ مستوى تحمّله ومداراته للحقود، كما أنها تنبئ عن المشاعر ما لا تقف الألفاظ المباشرة عن بيانها، حيث تعبر عن حركة التبنة في العين واستعصاء خروجها بـ"لج بها القذى" كمرآة صافية أمام شمس منيرة، ويظهر مما سبق دور عنصر الموقع والحركة في تشكيل الصورة الكناية جليّاً.

وكنّى عن عدم الثبات بـ"زليق القدمين" وهي كناية لم يكن لها ذلك الإيحاء؛ حيث يقول:

ثابِــــتٌ في طِينــــةِ المجــــدِ إذا مَنصِــــبٌ أمسَــــى زَليــــقَ القَــــدَمَينِ

بِمنــــاطِ الــــنَّجمِ[2] يَجــــري دُونَــــهُ بــــارقُ الأُفــــقِ وضَــــوءُ القَمَــــرينِ

(الرضي، ١٩٩٩: ج٢/٤٠٠)

والكناية مستمدّة من مظاهر الحياة، فكل شخص قد جرّب في حياته الانزلاق عندما يعثر بحجر فيتمايل إلى السقوط، وعليه فيسهل على القارئ أن يعقد دلالة معجمية بين الدال والمدلول الأول، ومن ثمَّ إحالة الدال الثاني إلى مدلوله الكنائي، ولكن إسناد "زليق القدمين" إلى لفظة "المنصب" يبهر المتلقّي؛ لأنّه من صفات الإنسان، فالممدوح ثبتت أقدامه في طينة المجد لا تزعزعها تقلّبات الدهر، والحال أنّ من يتصدّى للمناصب يُخشى عليه من زلّة القدم إذا اعتورته الأهواء، وههنا يظهر جمالية عنصر الحركة في تشكيل الصورة الكنائية.

---

١. لجّ: تمادى (المصدر نفسه، ج٢/٢٢٨).

٢. ناط الشيء ينوطه نوطا: علّقه (ابن منظور، ١٩٨٤: ج٧/٤١٨).

النتائج

الشريف الرضي شاعر مفلق عرفته النقاد بأنه لا يشقّ له غبار في مضمار الشعر، فقامت هذه الدراسة على وفق الأسس البلاغية والفنية بتحليل صوره الشعرية، وانتهت إلى النتائج الآتية:

إنّ الشريف الرضي كان يولي اهتماماً بالغاً في تصوير مشاعره مستعيناً بالصور البيانية من التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية لاسيما الاستعارة، وقد وفّق في جلّ صوره الفنية؛ لتميّزها باللفظ والمعنى والعاطفة والعقل في تكوينها، ولا سيما عنصري اللفظ والعقل وقد عُقد التلاحم والتلائم فيما بين الألفاظ والمعاني في تركيب يلبسه الإبداع ثوباً قشيباً. بعض النماذج الشعرية تدلّ على أن الرضي أضفى على صوره ألواناً من الغموض الفني والكثافة الشعرية بحيث تقضي على الانتظار الخائب، فيأتي بما يثير انتباه القارئ على مستوى التصوير؛ مما يفضي أحيانًا إلى غموض الرسالة الشعرية، وإرباك التواصل بين النص والملتقي؛ وإنّ عناصر الحركة، الشكل والحجم على الترتيب أخذت مساحة كبيرة من صوره ولعبت دورها في تشكيلها، ويليها في الرتبة الثانية عنصرا اللون والموقع، وفي الرتبة الثالثة عناصر الحوار والرائحة والطعم، ومعظم استعاراته نفخ الشاعر فيها روح الحياة والحركة، وكان لخياله المجنّح أثر في تكثيف بنيتها الشعرية مما يؤدي إلى الحكم بنضوج شعره وشاعريته، فهو ليس بمقلّد محض للشعراء القدامى، وإنّ مجازاته وكناياته تميل إلى البساطة وإن كانت لا تخلو من المعاني الدقيقة. وأخيرًا تعدّ الصور الاستعارية أكثر عناية وتطرّقاً إليها في شعره، ويليها في الرتبة الثانية الصور التشبيهية، فهما أعلى مستوى وفنّاً، وأكثر كمّاً مقارنة بالصور المجازية والكنائية، ومن خلال مقارنة العناصر قديمها وحديثها يظهر أنّ الشاعر مازج بينهما؛ إذ إنه ألبس القديم عناصر جديدة من الحركة والشكل والحجم وغيرها، وترك الجديد منها مصبوب في قوالب العناصر القديمة المعهودة، وإن كانت كفّة الجديد أثقل من قديمها.

المصادر والمراجع

١. البطل، علي (١٩٨١م). ***الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري***. ط ٢، بيروت: دار الأندلس.

٢. ابن منظور، جمال الدين (١٤٠٥هـ). ***لسان العرب***. قم: نشر ادب حوزة.

٣. تشاردز، دانيال (٢٠٠٨م). ***أسس السيميائية***. ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، بيروت: مؤسسة محمّد بن راشد آل مكتوم.

٤. سجودي، فرزان (١٣٨٧ش). ***نشانه شناسي كاربردي***. ط ٢، طهران: چاپخانه چاوشگران نقش.

٥. الشريف الرضي (١٩٩٩م). ***ديوان الشريف الرضي***. شرح: محمود مصطفى الحلاوي، شركة دار الأرقم.

٦. الجاحظ، أبو عثمان عمرو (١٩٤٨م). ***الحيوان***. تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي.

٧. الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (١٤١٢هـ). ***أسرار البلاغة***. تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني.

٨. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (لا تا). ***دلائل الإعجاز***. تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة: شركة القدس للنشر.

٩. نور الدين، حسن جعفر (لا تا). ***الشريف الرضي حياته وشعره***. بيروت: دار الكتب العلمية.

١٠. ابو عليوي، حسن محمود (لا تا). ***الشريف الرضي دراسة في عصره وأدبه***. بيروت: مؤسسة الوفاء.

١١. القزويني، محمود بن عمر (١٣٨٠هـ). ***الإيضاح في علوم البلاغة***. تحقيق: عبدالمنعم الخفاجي، ط ٤، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

١٢. الرباعي، عبدالقادر (١٩٩٩م). ***الصورة الفنية في شعر أبي تمام***. ط ٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣. الزَّبيدي، محمّد بن محمّد (لا تا). ***تاج العروس من جواهر القاموس***. تحقيق: مجموعة من المحققين، الاسكندرية: دار الهداية.

١٤. الصائغ، عبدالاله (لا تا). ***الصورة الفنية معيارا نقديا مع منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير***. ليبيا: دار القائدي.

١٥. صبح، علي علي (لا تا). ***الصورة الأدبية تاريخ ونقد***. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

١٦. عصفور، جابر (١٩٩٢م). ***الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب***. ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٧. فضل، صلاح (١٩٩٢م). ***بلاغة الخطاب وعلم النصّ***. الكويت: عالم المعرفة.

١٨. قدامة بن جعفر (١٩٧٧م). ***نقد الشعر***. تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط ٣، بيروت: دار التراث العربي.

١٩. عبدالله، محمد حسن (لا تا). ***الصورة والبناء الشعري***. القاهرة: دار المعارف.

٢٠. عبدالرحمن، نصرت (١٩٨٢م). ***الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث***. ط ٢، عمان: مكتبة الأقصى.

٢١. اليافي، حسن (١٩٨٢م). ***مقدمة لدراسة الصورة الفنية***. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.