جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

أبنية التصوير النصية في ديوان" أَحْلامٌ بِلَوْنِ الأَرَقِ" للشاعر الدكتور سعيد شوارب

إعداد

أ. د/ مديحة جابر السايح

أستاذ مساعد بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم- جامعة القاهرة

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الرابع .. نوفمبر)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

أبنية التصوير النصية في ديوان" أَحْلامٌ بِلَوْنِ الأَرَقِ" للشاعر الدكتور سعيد شوارب

مديحة جابر السايح
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية.
البريد الإلكتروني: madihasayeh@gmail.com

الملخص:
تميز ديوان "أَحْلامٌ بِلَوْنِ الأَرَقِ" بكثافة عالية في التصوير، تجلت في تنوع طرق بناء صوره بالتداخل، والتركيب، والترشيح، والاستمداد من القرآن الكريم والشعر العربي والتاريخ، وإطالة الجملة نحوياوتصويريا، وفي تعدد مستوياتها إلى ثلاثة مستويات تصويرية؛ المستوى الإفرادي، والتركيبي، والنصي، وفي تشابك علاقات هذه الصور إلى أربعة أنماط من العلاقات هي: التكرار والتوازي والتقابل والتناظر. هذا البنيان التصويري هو ما تهدف هذه الدراسة إلى تحليله، مستخدمة المنهج الوصفي التحليلي في دراسة هذه الأبنية التصويرية. وقد اتسم التصوير في الديوان بعدة سمات عامة هي: كثافة التصوير في الجملة النحوية الواحدة الطويلة، و متاخمة التصوير، ومتاخمة الاستمداد، واتساق التصوير مع بعض الفنون البديعية، وتتحدد مشكلة هذا البحث في كيفية تفكيك الكثافة التصويرية في هذا الديوان إلى عناصرها المتنوعة ومستوياتها المتعددة وعلاقاتها المتشابكة؛ بهدف بيان مركزية عنصر التصوير في هذا الديوان، باعتبار التصوير أحد مجالي فنية الشعر ومظهرًا من مظاهر اقتدار الشاعرية، وبهدف رصد تعدد طرق التصوير وأنماط تركيب الصور والامتداد بها في نسيج النص حتى تصبغ هذا النسيج كله بصبغة التصوير، وما تمثله هذه الصبغة التصويرية في هذا الديوان من نمط من أنماط التجديد الشعري على مستوى التصوير في القصيدة العربية الحديثة، وما يسهم به البحث من ثم في تلبية حاجة النقد الأدبي العربي المعاصر إلى رسم أطر نظرية جديدة للصورة الفنية في الشعر.

الكلمات المفتاحية: التصوير، البناء، الاستمداد، المستوى النصي، علاقات الصور.

Textual photography buildings in the "Dreams of Insomnia Dreams" by the poet Dr. Saeed Shawarb.

Madiha Jaber Al -Sayeh
Department of Rhetoric, Literary Criticism and Comparative Literature, Dar Al Uloom College, Cairo University, Arab Republic of Egypt.
Email: Madihasayeh@gmail.com

Abstract:
The collection of poems "Dreams the Color of Insomnia" is characterized by a high density of imagery, which is evident in the diversity of methods of constructing its images through overlapping, composition, filtering, and derivation from the Holy Quran, Arabic poetry, and history, and the lengthening of the sentence grammatically and pictorially, and in the multiplicity of its levels into three pictorial levels; individual, compositional, and textual, and in the intertwining of the relationships of these images into four types of relationships: repetition, parallelism, contrast, and symmetry. The imagery in the collection is characterized by several general features: the density of imagery in a single long grammatical sentence, the contiguity of imagery and derivation, and the consistency of imagery with some of the rhetorical arts, The problem of this research is determined by how to dismantle the pictorial density in this Diwan to its various elements, multiple levels and interlocking relationships; With the aim of explaining the centralization of the element of photography in this office, considering photography is one of the fields of poetry and a manifestation of the ability of poetry, and in order to monitor the multiplicity of methods of photography and patterns of installation of images and extension in the text of the text until this whole fabric is dyed with the dye of photography, and what this photographic character represents in this office From a pattern of poetic renewal at the level of photography in the modern Arabic poem, and what the research contributes to then in meeting the need for contemporary Arab literary criticism to drawing new theoretical frameworks for the artistic image in poetry.

Keywords: PHotography, Construction, Extraction, Text level, Image relationships.

مقدمة:

تتجلى في كثافة التصوير في ديوان "أَحْلامٌ بِلَوْنِ الأَرَقِ"[1] للشاعر الدكتور سعيد شوارب كل العناصر المفهومية لمقولة الجاحظ العريقة "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2]، بدءا من مداخل الديوان؛ عنوانِه، إهدائه، عناوين قصائده، وانتهاء بالصياغة الشعرية لكل قصائد الديوان، سواء ماجاء منه في صياغة تصويرية خالصة أو ما وقف على تخوم التصوير من إسباغ للمعنى الفني دون تشكيل تصويري.

تتحدد مشكلة هذا البحث في كيفية تفكيك الكثافة التصويرية في هذا الديوان إلى عناصرها المتنوعة ومستوياتها المتعددة وعلاقاتها المتشابكة؛ بهدف بيان مركزية عنصر التصوير في هذا الديوان، باعتبار التصوير أحد مجالي فنية الشعر ومظهرًا من مظاهر اقتدار الشاعرية، وبهدف رصد تعدد طرق التصوير وأنماط تركيب الصور والامتداد بها في نسيج النص حتى تصبغ هذا النسيج كله بصبغة التصوير، وما تمثله هذه الصبغة التصويرية في هذا الديوان من نمط من أنماط التجديد الشعري على مستوى التصوير في القصيدة العربية الحديثة، وما يسهم به البحث من ثم في تلبية حاجة النقد الأدبي العربي المعاصر إلى رسم أطر نظرية جديدة للصورة الفنية في الشعر.

ولتحليل عناصر هذه الكثافة التصويرية تضم هذه الدراسة العناصر التالية:

---

١ نشرة الدار المصرية اللبنانية، ط ١،سنة ٢٠١٣م.

٢ الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر(٢٥٥هـ): الحيوان.تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ=١٩٦٥م. ج٣، ص ١٣٢. وفي رواية: الصياغة.

- مدخل: حسن الابتداء التصويري.

١- طرق التشكيل والبناء التصويري: التداخل- الترشيح -الاستمداد-الامتداد النحوي /التصويري للجملة.

٢- مستويات البناء التصويري: مستوى الإفراد التصويري- مستوى التركيب التصويري-المستوى النصي التصويري.

٣- علاقات الصور: تكرار النسق التصويري(التكرار التصويري المحض-التوازي التصويري)- التقابل الدلالي التصويري- التناظر التصويري.

٤- الخصائص العامة لأبنية التصوير في الديوان: كثافة التصوير في الجملة النحوية الواحدة- متاخمة التصوير- متاخمة الاستمداد- اتساق التصوير مع بعض الفنون البديعية(البديع التصويري).

مدخل: حسن الابتداء التصويري:

يَبْدَهُ التصويرُ قارئَ ديوان "أحلام بلون الأرق" منذ عتبته الأولى وهي عنوان الديوان ثم عتبته الثانية وهي الإهداء، ويستمر في عناوين القصائد، وفي مفتتح كثير منها، مما يسوغ تسمية هذا المسلك الفني بـ "حسن الابتداء التصويري"، ويسوغ اعتبار التصوير قاعدة التعبير في هذا الديوان، إذ تشير الصياغة التصويرية لمداخل الديوان؛ عنوانه وإهدائه وعناوين قصائده، والجمل الافتتاحية لكثير من قصائده التي جاءت تعبيرا بالصورة(مثل: ذاكرة الغياب- رسالة إلى أبي فراس الحمداني-فراش-وتكلم الورد- لست في السحر ولكن-حذاء غير منتظر..إلخ) إلى أن هذه الصياغة التصويرية المكثفة ستكتنف الصياغة اللغوية لكل قصائد الديوان، على تفاوت طفيف في القصائد الدينية، كما سيأتي بيانه.

تتجلى الكثافة التصويرية أول ما تتجلى في عنوان الديوان: أحلام بلون الأرق؛ فتجسيد الأرق، وهو معنوي/ شعوري، بالاستعارة بأنه جرم له لون، دون تحديد لهذا اللون، يطلق الخيال لاختيار اللون، الذي سيكون غالبًا لونًا داكنًا؛

ليلائم ظلمة الليل الذي هو ظرف دائم للأرق، وقد يكون الأرق أسود فتكون الأحلام بلونه، أو أزرق – بداعي المجانسة في صورة الحروف بين الأرق والأزرق– فتكون الأحلام بلونه، فإذا نُسجت هذه الاستعارة بمدلولها التجسيدي في مقابلة مع الأحلام بمدلولها شبه الحسي جعلت المعنى المركب من الاستعارة مع هذه المقابلة قريبًا من أحلام اليقظة التي تقلق النفس، أو أحلام المنام التي تقض المضجع، فتُدخل الأرق، وهو من عالم اليقظة، إلى عالم المنام. هكذا تتكتل الدلالة في هذا العنوان لتجمع عالم اليقظة بأثره المقلق في عالم المنام ملوِّنًا إياه بلونه القاتم.

ثم تتجلى هذه الكثافة في الإهداء: "إلى عم صابر..هذا الأمل المنطلق كصهيل بَرِّيٍّ... ، تحت أهدابه يموج شراع شاب كقوس قزح، فيه روح الفيضان، وفيه روح التحرير"؛ إذ تمثل أربعةُ "حِزَم" تصويرية فيه عمودَ الصور فيها جميعًا وهو: القوة والفتوة والحركة النشطة المتجددة.

تتأسس الصورة الأولى منها على التشبيه البليغ الذي يجعل "عم صابر" أملاً، ثم تبدأ خيوط الصورة في الانتساج خيطًا خيطًا، فتصور الأمل، وهو بطبيعته منفتح على الآتي الأفضل، منطلِقًا، باستعارة حركة الانطلاق المادية – أيًا كان فاعلها، كائنًا حيًا أو جمادًا، وإن كانت الصورة التالية تجعله أقرب للجواد– للأمل المعنوي، فزادت دلالته اتساعًا ورحابة وتشوفًا للقادم الأجمل، ثم أضيف خيط تصويري آخر بتشبيه الانطلاق – المشبه به في الصورة السابقة – بالصهيل البري بما في صفة البريّ من دلالة الانطلاق وانفتاح الأفق، ثم إن عنصر المشبه به نفسه وهو الصهيل داخله مجاز مرسل عن الصاهل، إذ في الصهيل استحضار مباشر للصوت الذي يملأ البرية، وهو المقصود بالتشبيه، ولعل في استعمال الصفة (المنطلق) بدلاً من الموصوف (حيًا أو جمادًا) واستعمال المفعول – أو المصدر (صهيل) بدلاً من فاعله أو مَن صدر عنه (وهو الجواد) تخليص لها ممن تعلقت به ليتمحض ارتباطها بالأمل.

تتأسس الصورة الثانية على التمثيل "تحت أهدابه يموج شراع"، إذ شبه ما في عينيه من معاني الحركة النشطة القوية بالبحر يموج فيه شراع مع حركة أمواجه القوية. والتقابل الدلالي بين عنصر المشبه في عبارة "تحت أهدابه" وما يؤديه الظرف المكاني من معنى ضيق المساحة، وبين معنى اتساع البحر الذي تؤديه عبارة "يموج شراع" ينظر إلى دلالة الانطلاق وانفتاح الأفق في الصورة الأولى.

ثم يضيف الشاعر خيطين تصويريين مرشِّحيْن لدلالة التشبيه التمثيلي، وهما نعتان متتابعان لـ "شراع" الذي هو أحد مكونات هذا التمثيل؛ الخيط الأول: هو النعت "شابٌّ" الذي يشكل مع موصوفه "شراع" استعارة مكنية تعمق دلالة القوة والحركة والنشاط في الصورة التمثيلية، والخيط الأخير هو تشبيه الشراع الشاب بقوس قزح في بهجة ألوانه، وتعددها، وفي كونه جديدًا أبدًا.

ثم في استئناف تصويري آخر تأتي الحزمتان التصويريتان الأخيرتان أقل كثافة تصويرية من الأوليان، إذ مبناهما على الاستعارة التصريحية في كل منهما؛ ففي الأولى عبر عن صفات الفيضان وخصائصه بـ "روح"، وكذلك عبر عن خصائص التحرير – سواء أكان المقصود به حدث التحرير نفسه أو ميدان التحرير في ٢٥ يناير – بـ "روح"، ووجه الشبه في الأولى القوة والانطلاق والزيادة والغمر، وتزيد الثانية عليها في معنى الإزالة والإزاحة والانعتاق من أسر قوة ما. وكما هو بيِّن فإن دلالات الحِزَم التصويرية الأربع جميعًا واحدة متعاضدة، بالرغم من تنوع طرق التصوير في هذه الحزم التصويرية الممتدة نحويًا بالأخبار المتتابعة (هذا الأمل تحت أهدابه..، فيه روح..، وفيه روح..) والممتدة تصويريًا على النحو السابق تفصيله.

١- طرق التشكيل والبناء التصويري :

تتنوع طرق تشكيل الصور وبنائها بناء نصيًا في ديوان "أحلام بلون الأرق" إلى أربعة طرق؛ التداخل، التركيب، الترشيح، الاستمداد، والامتداد التصويري من

خلال الامتداد النحوي للجمل بالاستئناف وبتعدد الوظائف النحوية.

١-١- التداخل:

للتداخل في هذا الديوان صورتان؛ الأولى: أن يدخل عنصر من عناصر الصورة المفردة، تشبيهًا كانت أو مجازًا أو كناية أو صورة حقيقية، في تشكيل صورة مفردة جديدة، مما يجعل الصورة تتسدل من الصورة، والأخيرة: أن تتضمن الصورة – التمثيل بصفة خاصة – صورة مفردة داخلها.

١-١-١- من الصورة الأولى: قول د. سعيد شوارب في قصيدة "حرفان من البوح.. صابر":

لَيْسَ بَيْنَ الهَمِّ وَالهَمِّ مَمَرُّ الرّيحِ

لَكِنْ أَنْتَ تَمْضي

هل تَرَى في العَطَشِ المَقْتولِ أشْجارًا[١]

جملة "هل ترى في العطش المقتول أشجارًا" تساؤل عن تحول الحقائق في كنف الصبر "صابر" من النقيض إلى النقيض، وجاءت الاستعارة التصريحية للبؤس أنه عطش، ثم رشحها بالمجاز العقلي "المقتول"، لعلاقة الفاعلية المرادة، أي القاتل[٢]، يريد الشديد البالغ بصاحبه حد الموت، فيرى في هذا العطش القاتل حياة واخضرارًا، في صورة استعارة تصريحية لطيب الحياة أنها أشجار لجامع الخير والنعمة بينهما. مع ملاحظة التقابل الدلالي بين العطش (فقدان الارتواء) والأشجار (الارتواء حتى النماء)، وملاحظة أن هذه الصورة المتداخلة امتداد

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٥.

(٢) مثل أحد توجيهات "مستورا" عند الآلوسي في قوله تعالى:"وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجابا مستورا"(الإسراء، الآية ٤٥)، إذ "مستورا" هنا إسناد مجازي. انظر: الآلوسي ، أبو الفضل شهاب الدين، محمود(١٢٧٠هـ): روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني. صححه: علي عبد الباري عطية. دار الكتب العلمية-بيروت. ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ج٨، ص ٨٤.

تصويري للكناية عن انعدام الزمن بين الهم والهم في قوله "ليس بين الهم والهم ممر الريح". ويستعمل د. شوارب هذه الطريقة في تركيب الصور في قوله من قصيدة "أدري":

دَرْبي شَظايا(١)

فالصورة هنا استعارة تصريحية، شبه سعيه في الحياة بالدرب، ثم استعار التشظّي، أي التفرق، وهو للأشياء المادية، لتفرق السبل به في مسعاه في الحياة وهو معنوي، على سبيل الترشيح للاستعارة. وفي قصيدة "شراع لقصائدي" يستخدم الشاعر لونًا آخر من ألوان التداخل إذ يقع التصوير في كل من الفاعل والمفعول معًا، يقول واصفًا شِعره:

فَقَصيدَتي كَالنَّحْلِ يَكْتُبُ قِصَّةً
لِلْحُبِّ حينَ يَجيئُه الزُّرْزورُ
لا يَسْأَلُ الزُّرْزورَ كَيْفَ يَجيئُهُ
أَوْ كَيْفَ طارَ جَناحُهُ المَغْرورُ(٢)

فكل من السائل والمسئول (النحل والزرزور) استعير لهما السؤال، فاعلاً ومفعولاً، ودلالة الاستعارة في العنصرين هي العفوية والتلاؤم والاتساق التي ينتفي معها جميعا التوقف عند الأسئلة.

ويتعقد التداخل التصويري في الديوان أحيانًا حين تتسدل الصور المتتابعة كلٌّ من عنصر تصويري في الصورة السابقة عليها، فيتكاثف التصوير نتيجة هذا التداخل والانسلال للصور بعضها من بعض. يقول د. شوارب في قصيدة "أبي":

قُلْ لي إذَنْ مِنْ أَيْنَ لَكْ

(١) د. شوارب: السابق، ص٨٨.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٣-٦٤.

.....

كِتابُكَ المَفْتوحُ مِنْ رِضًا وَمِنْ نَخيلْ

مِنْ أَبْجَدِيّاتِ الحَياةِ حينَ تَنْسِجُ الأَلْوانَ وَالأيّامَ وَالفُصولْ

حُروفُها جَداوِلٌ.. سَنابِلٌ سَكْرَى بِخَمْرَةِ الأصيلْ(١)

دلالة هذه الصورة هي صفحة النفس الظاهرة بلا أدنى خفاء، الراضية كل الرضا، المفعمة الشموخ والعطاء والرسوخ أمام الملمات، ومذخورات الفطرة القويمة، وخبرات الحياة المتنوعة النافعة. يتأسس التداخل التصويري فيها على الاستعارة التصريحية المرشحة "كتابك المفتوح"، يشبه به صفحة نفسه الظاهرة النقية، ثم يتداخل معها التجريد في قوله "من رضا" "، الذي يصور صفحة نفسه النقية ليست موصوفة بالرضا بل هي من جنس الرضا وجوهره وحقيقته، ثم التجريد في قوله "من نخيل" –الذي هو هنا أشبه بالكناية عن صفات الشموخ والعطاء والرسوخ أمام الملمات–، فتجعل المشبه به فيها ليس موصوفًا بالشموخ والعطاء والرسوخ، بل هو من جنس الشموخ والعطاء والرسوخ الذي يمثله النخيل. ثم يتعدد هذا التداخل بانسدال صورة جديدة من نفس المشبه به في الاستعارة التصريحية "كتابك"، وهي التجريد في قوله "من أبجديات الحياة" المراد بها مذخورات الفطرة القويمة وخبرات الحياة المتنوعة النافعة، ثم ينسدل من هذا التجريد"أبجديات الحياة" صورتان: الأولى امتداد لها وهي قوله "حين تنسج الألوان والأيام والفصول". وعلى هذه الصورة المركبة عدة ملاحظات:

الأولى: أن الفعل "تنسج" كأن فاعله ومفعوله مقلوبان، بمعنى أن الألوان والأيام والفصول هي التي تنسج أبجديات الحياة لا العكس الذي في عبارة الشاعر.

(١) د. شوارب: السابق، ص٩١.

الثانية: أن الصورة تتركب من استعارة مكنية لخيوط النسيج مشبهًا بها الألوان والأيام والفصول، وحذف الخيوط واستعمال ما يلزمها وهو فعل النسج.

الأخيرة: هذه الاستعارة المكنية تداخلها استعارة تصريحية وهي كلمة "الألوان" بمعنى المواقف المتنوعة، وهي نموذج النوع الثاني من التداخل كما سيأتي، والمراد من هذه الصورة المركبة تشبيه الخبرات المتراكمة عند الأب، الناتجة عن تعاقب أنواع التجارب وتعاقب الأيام والفصول بالأبجدية، وشبه الحياة بلغة لها أبجدية، وأنها جميعًا؛ التجارب وتعاقب الزمان خيوط منسوجة أو – على قلب الصورة – هي جميعًا تنسج هذه الأبجدية.

والصورة الثانية ترشيح متعدد من تشبهين بليغين لها؛ الأول: قوله "حروفها جداول" وهي تشبيه بليغ، شبه حروف هذه الأبجدية التي هي مشبه به في استعارة تصريحية – كما سبق التحليل – بجداول الماء في انسيابها وتتابعها، والأخير: قوله: "سنابل سكرى بخمرة الأصيل"، شبه حروف الأبجدية بسنابل القمح، في جمع بين دلالتي الطعام والشراب، أو الغذاء والرِّيّ وهما عماد الحياة، في هذين التشبيهين البليغين المرشِّحين للاستعارة التصريحية. ثم يتداخل التصوير مرة أخرى باستعارة صفة السكر التي للإنسان لهذه السنابل، ثم بصورة أخرى مرشِّحة لهذه الاستعارة وهي التشبيه البليغ "خمرة الأصيل"، والمراد من وراء هذه الصورة المرشحة "سكرى بخمرة الأصيل" وصف السنابل بالنضج ومن ثم بالنفع، ومن ورائها جميعًا وصف الأب باكتمال النضج، والنفع، أي بكمال مقومات الأبوة ووظائفها. ويلاحظ أن هذا التداخل في الصور متضمَّن في بناء نحوي ممتد للجملة كما سيأتي في النوع الرابع من أنواع التركيب والبناء.

١-١-٢-الصورة الثانية من صور التداخل: تضمن الصورة المركبة – التمثيل خاصة – صورة جزئية داخلها: سنكتفي الدراسة بذكر نموذج واحد لهذا النوع من التداخل؛ لأن الديوان حافل بمثل هذه الطريقة من طرق بناء الصور. يقول د. شوارب في قصيدة "أبي":

مِثْلَ امْتِدادِ مُصْحَفٍ مِنْ بَيْتِنا الغافي عَلى ذِراعِ النّيلْ
إلى حُدودِ حَقْلِنا المَجْدولِ في سَبائكِ الأَصيلْ
يَمْتَدُّ صَوْتُك الحَبيبُ مِنْ حُدودِ أَحْرُفي الأولى
لِساعَةِ الرَّحيلْ[1]

في هذا التشبيه التمثيلي يشبِّه امتداد صوت الأب، زمانيًا، منذ بدء ابنه النطق إلى رحيل الأب، وما وراء امتداد الصوت من ثراء الحضور وامتداد الرعاية، والمتابعة، والأبوة القريبة دائمًا= بامتداد المصحف (والمقصود صوت تلاوة الأب)، مكانيًا، من موقع البيت على النيل إلى حدود الحقل. ويمكن للتخييل أن يستحضر صورتين؛ صورة المسافة التي يشغلها مصحف (جرم مادي من ورق) من البيت إلى الحقل، وصورة صوت تلاوة الأب للقرآن الكريم، التي تشغل مسافة المسير، أو تملؤها، من البيت القائم على حافة النهر إلى حدود الحقل، بما يعني طول هذه المسافة. وواضح ما بين طرفي التشبيه من الوصف المشترك وهو اتساع الرقعة؛ الزمانية والمكانية، أو امتلاء الظرف الزماني والمكاني بالمظروف في المشبه (صوت الأب) والمشبه به (المصحف أو تلاوته).

بالنظر إلى عنصري التشبيه نجد أن المشبه وهو جملة "يمتد صوتك الحبيب من حدود أحرفي الأولى لساعة الرحيل"، وهي جملة متأخرة في الترتيب النحوي لعناصر الجملة عن عبارة المشبه به "مثل امتداد مصحف..."، إذ أصل الترتيب: يمتد صوتك الحبيب... مثل امتداد...، فتقدم النعت "مثلَ" والمضاف إليه بعده على المنعوت المقدر "امتدادًا" يجعل الجملة تتاخم التصوير بما فيها من تخييل امتداد الصوت من حدود إلى حدود، وأقول إنه تخييل لأنه قريب من

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٩٠.

الامتداد المكاني بين حدين مكانيين، لكن المعنى، واللغة أيضًا، لا يمنعان من أن يكون الامتداد زمانيًا، فيكون المعنى حقيقيًا؛ لذا فالمشبه يتاخم التصوير، ولا يقع –فيما ترى الدراسة–تحت تصنيف تصويري محدد من أنواع الصور.

أما المشبه به وهو قوله "مثل امتداد مصحف من بيتنا الغافي على ذراع النيل" فهو الذي يداخله عدة صور جزئية داخل صورة التشبيه التمثيلي؛ أول هذه الصور: المجاز المرسل "مصحف" الذي عبر به عن صوت الترتيل وهو أداته، وثانيها: الاستعارة المكنية في كلمة "الغافي" وصفًا للبيت المحاط بالهدوء والوداعة، وثالثها: الاستعارة المكنية المرشِّحة لهذه الاستعارة الأولى وهي "على ذراع النيل"، أو تشكل الاستعارتان معًا صورة مركبة من شخص غافٍ على ذراع شخص آخر، مع ما توحيه هذه الصورة في واقع الناس من الرعاية والطمأنينة والشعور الكامل بالأمان. وهذا التصنيف للاستعارة المرشِّحة "ذراع النيل" أَوْلى لخلق هذه الصورة المركبة القوية الدلالة على معنى الطمأنينة والأمن والدعة من اعتبارها متاخمة للتصوير باعتبار أن كلمة "ذراع" تطلق على جزء اليابسة الممتد داخل النيل، والذي يطلق عليه اللسان أيضًا، وإن كانا في هذه الدرجة من الاستعمال الحقيقي هما أيضًا مجازان تحولا إلى حقيقة بكثرة الاستعمال. والصورة الرابعة: قوله: "حقلنا المجدول" وهو استعارة مكنية شبه فيها العيدان المنتظمة في الحقل بضفائر مجدولة، ثم رشح هذه الاستعارة بالتشبيه البليغ "سبائك الأصيل"، إذ جعل الأصيل سبائك لجامع الصفرة الناصعة بينهما، والمراد من الصورة بيان نضج العيدان وصفرتها.

ويلاحظ مع كثافة الصور المتداخلة في هذا التشبيه التمثيلي أن هذا التداخل متوازٍ مع امتداد نحوي للجملة، مما يجعل التصوير ممتدًا أيضًا، وهي واحدة من طرق بناء الصور المركبة كما سيأتي في الطريقة الرابعة، وكلاهما؛ التداخل والامتداد، يمثلان واحدة من خصائص التصوير في هذا الديوان، كما سيأتي أيضًا.

١-٢- الترشيح:

يمكن تأطير التنظير البلاغي للترشيح في أربعة مسائل توضح حدوده من حيث: مفهومه، طبيعته البيانية والتركيبية، موضعه، ووظائفه؛ لتؤسس عليه الدراسة تحليل بناء الصور بالترشيح.

- يقدم الشهاب الخفاجي تعريفا للترشيح بقوله: "إنه لفظ يذكر مع المجاز، يناسب معناه المراد منه ظاهر المعنى المجازي، سواء كان المجاز استعارة كـ: رأيت أسدا في الحمام ذا لبد، أو مجازا مرسلا نحو: له في الكرم يدٌ طولى"[١]. قول الخفاجي أن الترشيح "لفظ" يعني أنه لم ينص على كونه مفردا، أي أنه يمكن أن يكون لفظا مفردا ويمكن أن يكون مركبا تركيبا ناقصا، مثل "ذا لبد"، أو تركيبا تاما، كما جاء في شاهد الإيضاح للقزويني:

يُنازِعُني رِدائي عَبْدُ عَمْرٍو ***رُوَيْدَكَ يا أَخا عَمْرِو بْنِ بَكْرِ

لِيَ الشَّطْرُ الذي مَلَكَتْ يَميني*وَدونَكَ فَاعْتَجِرْ مِنّه بِشَطْرِ**

إذ جملة "فاعتجرْ" هي الترشيح للاستعارة في قوله: "رِدائي" المستعارة للسيف[٢]. وهذا التنوع في جملة الترشيح يفهم أيضا من قول الخطيب القزويني في تقسيمه أنواع الاستعارة بقوله: "وأما باعتبار الخارج فثلاثة أقسام، أحدها: المطلقة، وهي التي لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام، والمراد المعنوية لا النعت، وثانيها:

(١) شهاب الدين الخفاجي، أحمد بن محمد(ت ١٦٥٩م): حاشية عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي. دار صادر-بيروت، د.ط.، د.ت.، ج١، ص ٣٥٩. وانظر:د. سيد حسن حسين بكري: الترشيح البلاغي ومواطنه. حوليات كلية اللغة العربية بنين- جامعة الأزهر الشريف-جرجا، ع٢٠، ج٥، ١٤٣٧هـ=٢٠١٦م، ص ٤٦٣٦.

(٢) الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر(ت ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. دار الكتب العلمية-بيروت. ط١، ١٤٢٤هـ=٢٠٠٣م، ص٢٢٨.

المجردة...وثالثها: المرشحة"[١]،فالصفة هي اللفظ المفرد والمركب الناقص، وتفريع الكلام هو الجملة التامة، سواء أكانت بسيطة أو طويلة بالوظائف النحوية المتعددة(الخبر الجملة، والنعت الجملة، وجملة الحال).

- وموضع الترشيح من عبارة الاستعارة قد يأتي بعد الاستعارة مباشرة، مثل قوله تعالى: "أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى، فما ربحت تجارتهم...الآية". (البقرة–آية ١٦)، أو يأتي بعدها بجملة أو أكثر، كما في شاهد الخطيب القزويني السابق.

وفي تعريف الشهاب الخفاجي السابق أن الترشيح يكون للمجاز، سواء أكان هذا المجاز استعارة أو مجازا مرسلا، كما يأتي الترشيح أيضا للاستعارة المركبة التمثيلية[٢]، وللتشبيه أيضا، ويذهب الآلوسي إلى أنه يأتي للمجاز العقلي وللكناية أيضا[٣]. أما الترشيح نفسه فهناك اختلاف بين البلاغيين القدماء أصورة هو أم تعبير حقيقي، خلاصته أن الزمخشري يرى أن الترشيح نفسه تعبير بالحقيقة وليس صورة بيانية، وتابَعه في ذلك الدكتور محمد أبو موسى، بينما يرى ابن أبي الإصبع أن الترشيح يكون استعارة، سواء أكان المرشَّح استعارة أوتشبيها، ويرى الآلوسي أن الترشيح يكون استعارة مفردة وتمثيلية أيضا، كما يكون مجازا في الإسناد كما في قوله تعالى: "فما ربحت تجارتهم"[٤].

---

(١) الخطيب القزويني: السابق، ص ٢٢٧–٢٢٨. وقوله: "المراد المعنوية لا النعت" يعني: المراد الصفة المعنوية لا النعت النحوي الذي هو أحد التوابع، كما ذكره السيوطي في: شرح عقود الجمان. دار الفكر–بيروت. د.ت.، ص ٩٦.

(٢) انظر: د. سيد حسن حسين بكري: الترشيح البلاغي ومواطنه، ص ٤٦٤٥–٤٦٤٦.

(٣) انظر: د. سيد حسن بكري: السابق،ص ٤٦٥٢–٤٦٥٣.

(٤) انظر: الآلوسي) روح المعاني، ج١، ص ١٦٤.

- ووظيفة الترشيح في التصوير البياني المبالغة في التشبيه، وتقوية المعنى المجازي، سواء أكانت الصورة مجازا لغويا، أو عقليا، أو كناية، كما أنه يسهم في تحديد الصفة المقصودة بالتشبيه من بين صفات المشبه به[1].
- كما يمكن أن يتعدد الترشيح، كما يفهم من عبارة الزمخشري في تعريفه للترشيح أنه: "أن تساق كلمة مساق المجاز، ثم تُقَفَّى بأشكال لها وأخوات، إذا تلاحقن لم تر كلاما أحسن منه ديباجة وأكثر ماء ورونقا وهو المجاز المرشح"[2]، فقوله: "ثم تقفى بأشكال لها وأخوات، إذا تلاحقن..." يعني أن هذه الترشيحات من المجاز، وأنه قد يتعدد.

بناء على ما سبق يمكن النظر إلى الترشيح على أنه إتباع الصورةِ البيانية الصورةَ البيانيةَ المتعالقةَ معها، لتأكيد دلالتها الفنية؛ سواء أكانت الصورة المرشِّحة استعارة أو غيرها من ألوان التصوير البياني، وسواء أكانت الصورة المرشَّحة استعارة أو غيرها من ألوان التصوير البياني كذلك. وقد حفل الشعر العربي القديم بهذا النوع من التركيب للصور البيانية في جانبيها المرشِّح والمرشَّح، بتنوعاتهما.

يستخدم الشاعر الدكتور سعيد شوارب الترشيح أداة رئيسة لبناء الصور في ديوان "أحلام بلون الأرق". وقد جاء هذا الترشيح مفردًا ومتعددًا في صور الديوان، وكان الترشيح المتعدد للصورة الواحدة متوازيًا في امتداده التصويري مع

---

(١) انظر: د. سيد حسن بكري: السابق،ص ٤٦٨٠-٤٦٨٤. أما وظيفة التأسيس والتهيئة للفن البلاغي فإنها تتحقق مع التورية والطباق وغيرهما من فنون البديع.أنظر تفصيل ذلك: د. سيد حسن بكري: السابق،ص ٤٦٥٤ وما بعدها.

(٢) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر(ت ٥٣٨هـ): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. دار الكتاب العربي- بيروت. ط١، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م، ج١، ص ٦٥.

امتداد الجملة النحوية، كما سيأتي في الطريق الرابعة من طرق بناء الصور المركبة. كما جاء الترشيح بالاستعارة وغيرها، وللاستعارة وغيرها من ألوان التصوير البياني.

١-٢-١-من الترشيح المفرد قوله في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني":

كَأَنّي أَرى نَوْءًا بِعَيْنَيْكَ عاصِفًا

وتَرْمي بِكَ الأَهْوالُ والمَدُّ والجَزْرُ[١]

فالصورة المرشَّحة هنا هي الاستعارة المكنية عن شدة القلق ومعاناة أهوال الأسر في قوله "أرى نوءًا بعينيك عاصفًا"، والنوء يكون في البحر، فعيناه بحر، حذفه وأتى بما يخصه وهو النوء العاصف[٢]. والصورة المرشِّحة هي قوله "وترمي بك الأهوالُ والمَدُّ والجَزْرُ"، إذ استعار لأبي فراس السفينَ مشبَّهًا به، لكنه حذفه وأتى بحال من أحواله وهو تقاذف المد والجزر وأخطار الموت له في هذه الحال. ويلاحظ مناسبة الاستعارة المرشِّحة للاستعارة المرشَّحة باعتبارها مكملة للصورة/ المشهد المراد منها حال الاضطراب الشديد التي مر بها أبو فراس في الأسر.

١-٢-٢-من النماذج الفريدة لترشيح الترشيح أو الترشيح المركب قول الشاعر في قصيدة "كالنيل لم تزالي"، مخاطبًا مصر، ولم تُذكر صراحة، وإضمار المخاطب طريقة أخَّاذة، لأنها تظل تستثير العقل وتستفزه طوال القصيدة بحثًا عن المحال إليه بضمير الخطاب. يقول:

مَواكِبُ الخالِدينَ زالَتْ

---

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٥.

(٢) كلمة "كأن" في أول الجملة ليست للتشبيه، فيما ترى الباحثة، بل هي للتحقيق، أو للظن، وهما من معاني "كأنَّ"، مثل جملة "كأنك بالشتاء مقبل"، كما ذكر ابن هشام. انظر : ابن هشام الأنصاري(٧٦١هـ): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق د. مازن المبارك ود. محمد علي حمد الله. دار الفكر- دمشق. ط١، ١٣٨٤هـ-١٩٦٤م. ص ٢٠٩-٢١٠.

وأنتِ كَالنّيلِ لَمْ تَزالي

تَساقَطَتْ خَلْفَهُ عُصورٌ

ولَمْ يَزَلْ يَصْرَعُ اللَّيالي(١)

بنى الشاعر على الصورة التشبيهية "وأنت كالنيل لم تزالي" بناء تصويريًا متعددًا من خلال تعدد جملة الحال؛ الصورة الأولى: وهي قوله "تساقطت خلفه عصور" ترشيح للتشبيه "وأنت كالنيل لم تزالي، حيث تدعم المشبه به في أحد وجوه الشبه بين مصر والنيل وهو الخلود والبقاء، حيث تصور النيل بطلاً أسطوريًا من خلال استعارة التساقط لانقضاء العصور، ثم يأتي ترشيح لهذه الصورة باستعارة الصَّرْع لانقضاء الليالي، مما يدعم دلالة البطل الأسطوري الذي خلَّف وراءه الكثير من القتلى، ولا يزال يصرع المزيد ممن يواجهه. والمعنى المراد وراء هذه الصورة المركبة هو تأكيد الصمود وعدم التحول رغم تتابع القرون. ومن الترشيح المتعدد قوله في قصيدة "وحدي بين عمرين":

فَالهَوى النَّهْرُ قَدْ تَحَدَّرَ شَلّالًا

فَمَنْ ذا يَرُدُّهُ عَنْ مَصَبِّهْ(٢)

يصف الشاعر حاله مع ربه أنه مازال بعيدًا عن مقام الحب، فيصور هذا الحب في هذا التشبيه البليغ بالنهر، ويقصر معناه – بدلالة تعريف ركني الإسناد – عليه، ثم يرشح هذا التشبيه البليغ بالاستعارة التصريحية المصوِّرة لقوة تدفق هذا النهر – المشبَّه به – بالشلال المتحدر، والشلالات من لوازم الأنهار القوية التدفق. ثم يمتد بالصورة المركبة من التشبيه البليغ والاستعارة التصريحية مع امتداد الجملة النحوية بالجملة المستأنفة بالفاء "فمن ذا يرده عن مصبه" المشكِّلة

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٥٧-٥٨.

(٢) د. شوارب – السابق، ص٢٣.

للاستعارة التصريحية المصوِّرة لفعل التوقف عن التدفق بالرد عن المصب، في تخييل شعري بديع بإمكانية أن يرتد النهر عن مصبه راجعًا لمنبعه، ومن ورائه تصوير انقطاع هذا الحب الإلهي وتغير القلب عنه إلى الغفلة. والصورة ترشيح آخر للتشبيه البليغ "الهوى النهر".

١-٢-٣-ومن الترشيح المتعدد إلى ثلاثة ترشيحات باستعارات مكنية قول د. سعيد شوارب في قصيدة "شراع" مصوِّرًا أثر فتنة شَعر محبوبته في إبداعه الشِّعر:

وبِنَهْرِ شَعْرِكِ تَسْتَحِمُّ قَصائدي
فَيَهيمُ مَوْجٌ أَوْ يَموجٌ عَبيرُ(١)

تركبت هذه الصورة الشعرية من تشبيه بليغ "بنهر شَعرك" مصورًا شَعرها في كثافته وطوله ومن ثم جماله بالنهر، ثم تأتي الاستعارة الأُولى التبعية في الفعل "تستحم قصائدي" مصورة انغماس شِعره في فتنة هذا الجمال بالاستحمام في النهر، ثم تأتي الاستعارة المكنية الثانية "فيهيم موج" لتدعم نهرية هذا الشَّعر باستعارة الهيام من الإنسان للموج، ثم تبالغ هذه الصورة أكثر في تصوير نهرية هذا الشَّعر باستعارة مكنية مجرِّدة لعنصر المشبه في التشبيه البليغ وهو الشَّعْر، تعمق دلالة طرفيه، فتستعير حركة التموج وهي من خصائص النهر، للعبير الذي هو من خصائص الشَّعر.

١-٢-٤-وتبدو كثافة التصوير بالترشيح المتعدد بأربع استعارات تصريحية لاستعارة تصريحية في قول د. سعيد شوارب في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني:

أَراكَ بِصَمْتِ الأَسْرِ يا نَسْرُ غارِقًا

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٤.

وَقَدْ ضاقَ عَنْ تَحْليقِكَ الأُفُقُ الحُرُّ[1]

فالصورة الأم في هذا المركب التصويري هو الاستعارة التصريحية "يا نسر"، مشبِّهًا به أبا فراس الحمداني، ثم ينسج الشاعر حولها عددًا من الصور المرشِّحة، فتترشح أولاً بالتشبيه البليغ "صمت الأسر"، إذ استعار الصمت عن الكلام لتقييد الحركة – التي هي متعلقة –بمفهوم المقابلة– بالنسر المتصف بالحركة المحلقة في الأعالي(*)، ثم يأتي الترشيح الثاني في الوصف "غارقًا" وفيه استعارة الغرق لطول المدة ووحشة الانفراد في الأسر، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في المشتق، ثم الترشيح الثالث في الاستعارة المكنية في المصدر "تحليقك"– أو هو الترشيح الرابع باعتبار أصل ترتيب عناصر الجملة: وقد ضاق الأفق الحر عن تحليقك– فاستعار التحليق – وهو من لوازم النسر المشبه به – للحركة الحرة الطليقة في الحياة، ثم استعار "الأفق الحر" وهو مجال حركة النسر، المشبه به – لمجالات حركة الحياة المتسعة أمام الإنسان الحر الطليق، المشبه بأبي فراس الحمداني، على سبيل الاستعارة التصريحية. مع ملاحظة التقابل بين كل عناصر هذه الاستعارات التصريحية المرشِّحة؛ فدلالات الصمت والأسر والضيق تقابلها دلالات التحليق والأفق والحرية. وهذه العلاقة من علاقات الصور تمتد في عدد كبير من الصور الشعرية في الديوان.

١-٢-٥-ومن الترشيح الفريد أيضا في الديوان ترشيح التشبيه التمثيلي، الذي عنصر المشبه فيه استعارة تصريحية، بثلاث استعارات مكنية وتصريحتين، في تداخل دقيق لخيوط التصوير في القصيدة. يقول د. سعيد شوارب في قصيدة "من أنت؟ من أنا؟"، موجِّهًا خطابه للشِّعر، فيما فهمتُ:

---

(١) د. سعيد شوارب: السابق، ص ١٧.

(*)ويمكن النظر إلى عبارة "صمت الأسر" على أنها تشبيه بليغ أيضًا، بتشبيه الأسر وما ينتج عنه من تقييد الحركة بالصمت عن الكلام، باعتبار الكلام من لوازم الحركة في الحياة .

تَموجُ في الرّوحِ مِثْلَ الماءِ في الشَّجَرِ
يا ظِلَّ روحي ويا زَهْري ويا ثَمَري(١)

التشبيه التمثيلي "تموج في الروح مثل الماء في الشجر" عنصره الأول "تموج" وهو المشبَّه استعارة تصريحية، شبه حركة الإبداع الشعري في نفسه بحركة الموج، بجامع الانسياب والتدفق، ثم نسج من هذا الخيط التصويري خيطًا آخر هو تشبيه هذه الحركة المائجة للشِّعر في نفسه بحركة الماء المنساب في عروق الشجر، ثم يضيف هذا النسيج التصويري ثلاثةَ خيوط متتابعة لها تعلقها جميعًا بالمشبه به في هذا التشبيه التمثيلي الذي تضمنته جملة النداء ذات المتعاطفات، هي: الاستعارة المكنية في قوله: "يا ظل روحي"، حيث شبه روحه بالشجرة ثم جعل الشعرَ ظلا لها، ثم عطف عليها نداء مصَّورًا آخر هو: "يا زهري"، فجعل هذا الشِّعر زهره، بجامع الإيناع في كلٍّ، على سبيل الاستعارة التصريحية، والإيناع والإزهار أيضًا من متعلقات الشجر". ثم استعار الثمر لهذا الإبداع الشعري، بجامع الفوائد في كلٍّ، على سبيل الاستعارة التصريحية كذلك، والثمر أيضًا من متعلقات الشجر.

هكذا تنوعت استخدامات الشاعر لطريقة الترشيح لتركيب صوره البيانية ما بين الترشيح المفرد والترشيح المرشَّح المركب والمتعدد، مرشِّحًا بها التشبيه البليغ والاستعارة المكنية والتصريحية، والتشبيه التمثيلي.

١-٣- الاستمداد:

يمثل الاستمداد من مكونات الثقافة العربية الكبرى؛ القرآن الكريم، الشعر العربي، والتاريخ، أداة بارزة من أدوات تشكيل الصورة الشعرية في هذا الديوان، بل يمثل في بعض القصائد تأسيسا لبنيتها التصويرية والدلالية بدءا من عنوان

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ١٠٤.

القصيدة، مثل قصيدتيْ "رسالة إلى أبي فراس الحمداني" و"بشراكِ هذا غلام"، فيشكل العنوان بذلك مفتاحا لهذه البنية بجانبيها التصويري والدلالي.

ومثلما تنوعت طرق تركيب الصور وبنائها بالتداخل والترشيح تنوعت كذلك هذه الطرق بالاستمداد، ما بين تنوع المصادر، وتنوع أنواع الصور البيانية المشكَّلة بالاستمداد، وتنوع طرق بناء هذه الصور المشكَّلة بالاستمداد.

١-٣-١-القرآن الكريم:

مثَّل القرآن الكريم المصدر الأول لاستمداد الصور من المحيط الثقافي للشعر العربي في هذا الديوان، سواء أكان هذا الاستمداد اقتباسًا للصيغة القرآنية؛ جملة أو جزءًا من جملة أو لفظًا مفردا، أو كان تشربًا غير مباشر للمعنى القرآني، فيما سماه السيوطي "العقد"[١]. وقد تنوعت طرق الاستمداد من القرآن الكريم على النحو التالي:

١-٣-١-١-أول طريقة من طرق تشكيل الصور بالاستمداد من القرآن الكريم استمداد لفظ واحد يستدعي كل ما أحاط به من دلالة في القرآن الكريم، فيوظف الشاعر هذا اللفظ بدلالاته المحيطة في تشكيل الصورة. يقول د. شوارب في قصيدة "الكلمات المتقاطعة":

عَلى كُلِّ دِفْءٍ أُطِلّ

وحُلْمِيَ عَبَّأْتُهُ مُفْرَداتٍ تُنَبِّئُ أَنَّ السَّنا لا يَموتْ

١ يفرق جلال الدين السيوطي بين العقد والاقتباس، وكلاهما استمداد للعبارة من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، بأن الاقتباس يكون بأخذ العبارة كما هي، أو مع تغيير يسير تقتضيه إقامة الوزن، سواء استخدمت في نفس المعنى الذي جاءت له في القرآن الكريم والحديث الشريف أو مع تغيير المعنى، بينما العقد يكون بتغييرٍ كثيرٍ في العبارة. انظر: جلال الدين السيوطي(٩١١هـ): شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان. دار الفكر- بيروت، د. ت. ص ١٦٦، ١٧٠.

فَبَيْتِيَ مُعْشَوْشِبٌ بِالمُنى
وبَيْتُ المُنى لَيْسَ لِلْعَنْكَبوتْ
ولي سِدْرَةٌ بَدْؤها المُنْتَهى
عَلَّمَتْني..
بِأَنَّ انْحِناءَ الحَشائشِ يُغْري بِهِنَّ الزَّنيمَ العُتُلّ[١]

يبدأ هذا النسيج التصويري بالإطلال على كل دفء، وتعبئة الحلم بالمفردات، ويمتد معللاً لهما بصورتين منسوجتين من خيوط المفردات القرآنية، الأولى: المنى العشب التي تحيط بالبيت، ثم يأتي التعقيب التصويري/ الدلالي على هذا المعنى بصورة تنفي عن هذا البيت أن يكون ساكنه وناسجه عنكبوتًا، فينفي عن بيته معنى الضعف، وهي الدلالة التي تبعثها مفردة العنكبوت من مكمنها في الآية الكريمة ﴿ كَمَثَلِ ٱلعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَت بَيتا وَإِنَّ أَوهَنَ ٱلبُيُوتِ لَبَيتُ ٱلعَنكَبُوتِ ﴾ [العنكبوت: ٤١] .

والصورة الثانية: تمتد دلاليًا وتصويريًا مع الامتداد النحوي بتعاطف الجمل؛ لتأكيد معنى القوة. وهي صورة مركبة من صورتين يرتكز تشكيلهما على مفردتين قرآنيتين، وتتسدل دلالة الثانية من الأولى متفرعة عنها. الأولى منهما: الاستعارة التصريحية في قوله "ولي سدرة بدؤها المنتهى" فالسدرة هي الحلم الذي أوله آخر ما يطمح إليه، وآخره– من ثم– لا حدود له. وهي صورة ناظرة إلى صورتين سابقتين بهذا المعنى، هما قوله:

وكُلُّ الحُدودِ لَدَيَّ انْطِلاقْ
وخَطْوِيَ مُنْفَتِحٌ كَالسَّماءْ[٢]

١ د.شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٧٨–٧٩.

٢ د. شوارب: السابق، ص ٧٧.

ودلالة اللامحدود واللامتناه في الصورة مستمدة من دلالة "سدرة المنتهى" التي هي عند عرش الرحمن، ﴿إِذۡ يَغۡشَىٰ ٱلسِّدۡرَةَ مَا يَغۡشَىٰ﴾ [النجم: ١٦]، مع استحضار ما في دلالة السدر الأرضي من معنى القوة والضخامة وطول العمر، وكلها دلالات مطيفة بصورة "لي سدرة". والصورة الثانية المتفرعة عنها والمقابلة لها تصويريًا ودلاليًا: هي هذا التمثيل الخصب للضعف المغري اللئامَ الغلاظَ الأكباد بالبطش والظلم في قوله أن هذه السدرة التي بدؤها المنتهى:

عَلَّمَتْني..

بِأَنَّ انْحِناءَ الحَشائشِ يُغْري بِهِنَّ الزَّنيمَ العُتُلّ

فلفظ "الزنيم العتل"، المستمد من قوله تعالى "عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ" (القلم: ١٣) يحمل معه كل دلالاته من السياق القرآني ليصبها على السياق الشعري.

١-٣-١-٢-من الاستمداد للصياغة القرآنية قوله في قصيدة "تهنئة بميلادي.. شكرًا":

واقِفٌ وَالمُنى عِطاشْ

ما عَلى الشَّوْقِ مِنْ حَرَجْ[1]

هذه الصياغة "ما عَلى... مِنْ" التي نفت الحرج عن الشوق، والمراد نفيه عن المشتاق؛ للملابسة بينهما، والتي جاءت مجازا مرسلا مرشِّحًا للاستعارة المكنية قبلها "المنى عطاش"، يقوي دلالة الصورة وهي شدة الرجاء في عفو الله وقربه، لأن العطش هو التخييل الشعري لرجاء المشتاق للعفو وللقرب = هذه الصياغة هي قالب صياغي قرآني، جاء في القرآن الكريم لا لنفي إسناد المسند إلى المسند إليه، بل لنفي إسناد جنس هذا المسند كله عن المسند إليه، كما في قوله تعالى: ﴿مَا عَلَى ٱلۡمُحۡسِنِينَ مِن سَبِيلٖ﴾ [التوبة: ٩١]، وكما جاء في صياغة

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٨٣.

قريبة منها، هي "ليس على ...حرج"، كما في قوله تعالى:﴿لَّيسَ عَلَى ٱلأَعمَىٰ حَرَج وَلَا عَلَى ٱلأَعرَجِ حَرَج وَلَا عَلَى ٱلمَرِيضِ حَرَج﴾ [النور: ٦١، الفتح: ١٧].

١-٣-١-٣- واستخدم الشاعر الاقتباس لجملة من القرآن الكريم هي "هَيْتَ لَكَ" (سورة يوسف: ٢٣) في تشكيل الاستعارة التمثيلية في قوله:

يا أَيُّها المُزارِعُ النَّبيلْ

ما أَجْمَلَكْ

هَلْ قالَ شَيْءٌ لَكَ أَلْفَ هَيْتَ لَكْ؟[١]

فقد شبه كثرة ما امتلك من مواهب وقدرات مميزة (ترتيل القرآن، الشعر، القيم الإنسانية، الحزن النبيل) بامرأة تزينت له، بجامع التَيَسُّر والاقتدار في كلٍّ، فيبني على هذه الاستعارة التمثيلية بناء نصيًا ممتدًا عبر جزء من النص:

قُلْ لي إِذَنْ مِنْ أَيْنَ لَكْ

.....

كِتابُكَ المَفْتوحُ مِنْ رِضًا وَمِنْ نَخيلْ

.....

مِنْ أَيِّ غَيْبٍ جِئْتَ بِاللُّحونِ والشَّجَنْ

مِنْ أَيِّ غَيْبٍ جِئْتَ بِالخَليلْ[٢]

وتجدر الإشارة إلى صياغة الجملة: هل قال شيء لك ألف هيت لك؟ فتنكير كلمة "شيء" هنا للتكثير، لا العكس، بدليل تعدد المسئول عنه تحت السؤال: من أين لك؟، وكلمة "ألف" لا تؤدي معنى الكثرة بقدر ما تؤدي معنى السهولة الشديدة والاقتدار الكامل، وكأن أصل التركيب المؤدّي للمعنى: هل قال

١ د. سعيد شوارب: السابق، ص ٩٠-٩١.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٩١.

لك ألف شيء هيت لك، فاختار الشاعر التعبير عن الكثرة بالنكرة وعن قوة الصفة بالعدد، وإن كان لا يبعد أن يكون اطراد سلامة تفعيلات الرجز وراء هذا الاختيار أيضًا.

١-٣-١-٤- يتكثف استخدام الاستمداد في تشكيل الصور وبناء بعضها على بعض تصويريًا ودلاليًا من خلال الاستمداد من القصص القرآني، إذ يمثل التشكيل المصوَّر بالاستمداد جزءًا من القصة كما وردت في القرآن الكريم، ويمثل جزءًا من بنية النص الشعري الدلالية حين انتقلت للسياق الشعري. يقول د. شوارب في ختام قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني":

فَرُبَّ فَتًى في سِدْرَةِ الغَيْبِ قادِمٍ
يَكونُ عَلى شُطْآنِهِ الفَرَحُ النَّضْرُ
يَقومُ إلى فِرْعَوْنَ في يَوْمِ زينَةٍ
فـ"موسى" كَليمُ اللهِ عَلَّمَهُ "الخِضْرُ"[1]

يكثف الشاعر في الجملتين الأخيرتين:" يَقومُ إلى فِرْعَوْنَ في يَوْمِ زينَةٍ"، فـ"موسى" كَليمُ اللهِ عَلَّمَهُ "الخِضْرُ" الاستمداد من قصة موسى عليه الصلاة والسلام بتوظيف ثلاثة مشاهد من قصته، في مراحل مختلفة منها؛ الأول: مشهد تعلمه من الخضر عليه السلام عند مجمع البحرين، والثاني كلام الله تعالى له عند جبل الطور، وقد اختزله الشاعر في الوصف"كليم الله"، والأخير: حجاجه فرعون في يوم الزينة أمام الملأ، يكثف هذا الاستمداد في تشكيل استعارة تمثيلية تشبِّه وقوف البطل المنقذ المنتظر مجيئه يوما ما في وجه الظلم وتغلبه عليه بمشهد موسى عليه الصلاة والسلام المعلَّم من الخضر عليه السلام في وجه فرعون. ويلاحظ أن الشاعر لم يقتبس من القرآن الكريم اقتباسا مباشرا، بل ألمح

(١) د. شوارب: السابق، ص ١٨.

إلى القصة في إشارات خاطفة، مثل: تنكير كلمة "زينة"، والوصف المختزَل "كليم الله"، والقصة المختزلة في جملة "علمه الخضر. مع ملاحظة أن هذا الصِّبْغ المكثف من الاستمداد المصوَّر قد صيغ في جملة نحوية طويلة طالت بالنعت المتعدد للمبتدأ "فتى"، هي: "في سدرة الغيب"–"قادم"، ثم بالخبر المتعدد "يكون على شطآنه..."–"يقوم إلى فرعون...". ثم امتدت هذه الجملة الطويلة بفاء العاطفة جملةَ "موسى كليم الله علمه الخضر" إليها عطف السبب على المسبَّب. وهكذا يتضافر البناء النحوي مع البناء التصويري بطريق الاستمداد من القرآن الكريم.

١–٣–١–٥– يبلغ تكثيف الاستمداد بالعقد ذروته بتنويع العناصر المستمدة من القرآن الكريم وتوظيفها جميعًا في نسج خيوط التصوير المكثف في المقطع الأخير من قصيدة "بشراك هذا غلام"، حيث يقتبس الشاعر لبناء صوره من سورة يوسف عدة أحداث هي: رميه في الجب، عثور التجار عليه وبيعه بثمن بخس، سجنه ثم الإشارة لوزارته، كما يقتبس من سورة مريم أمر الله لها بهز جذع النخلة، ومن سورة الناس الاستعاذة، واقتباس لفظ "المرجفون" من سورة الأحزاب (آية:٦٠)، يقول عن المنقذ المنتظر:

حَنانَيْكِ يا "قُدْسُ"

بُشْراكِ يا "قُدُسُ الرّوحِ".. هذا غُلامْ

فَهُزّي إلَيْكِ بِجِذْعِ الحَقيقَةِ يَسّاقَطُ المُرْجِفونْ

وَيَسْقُطُ عَصْرُ الجُنونْ

وَيَسْقُطُ ناسٌ – أَعوذُ إذا قُلْتُ ناسٌ –

تَدوسُ التَّلاميذَ وَالأَنْبِياءْ

"تَبيعُ الشِّعاراتِ لِلْأَغْبِياءْ"

رَمَوْهُ لِجُبِّ اِرْتِكاسٍ

وَناسٍ – أَعوذُ إذا قُلْتُ، ناسٍ

أَسَرّوهُ يَوْمًا بِضاعَةْ

وَيَجْعَلُهُ الجُبُّ وَالسِّجْنُ صاحِبَ هذا اللِّواءْ[1]

في قوله: "بُشْراكِ يا "قُدُسُ الرّوحِ".. هذا غُلامْ" استعار الشاعر، على وجه التمثيل، مشهد يوسف عليه السلام حين وجده السيَّارة في الجب، فقال من أدلى دلوه: "يا بشرى هذا غلام"، مشبها به استبشار القدس بالبطل المنقذ الذي كان خافيا ثم ظهر للعلن، ثم يمتد نسج الصورة من نفس خيط سورة يوسف لاستكمال التمثيل باستعارة مشهد رمي يوسف عليه السلام في الجب، وما أحاط بهذا الفعل من دلالات الانتكاس الحسي ليوسف، والمعنوي لمن ألقاه في الجب= استعاره الشاعر لمشهد من تعمد إخفاء بطولة هذا البطل المنقذ للتخلص منه في قوله: "رموه بجب ارتكاس"، ويستمر التمثيل باستعارة مشهد العثور على يوسف وأخذه بضاعة والإشارة المجملة إلى مرحلتيْ الجب والسجن وما كان فيهما من إعداد لسيادة يوسف، مشبها به صعود هذا البطل مرة أخرى من منطقة التهميش والتجهيل به إلى الظهور والإعداد لمرحلة الإنقاذ والتحرير.

وهذه الطريقة فريدة في بناء الاستعارة التمثيلية؛ حيث بدأ الشاعر باستعارة جزء من المشبه به، ثم ما يمكن تسميته بالاعتراض التصويري بين أطراف هذه الاستعارة بإدخال عنصر تصويري تمثيلي معترِض، مستمد من عناصر قرآنية مختلفة، ثم العودة إلى استئناف بناء الاستعارة التمثيلية بإعادة بعض الخيوط(رميه في الجب واستخراجه منه) وإضافة خيوط جديدة(الإلماح إلى السجن) كعوامل إعداد لظهور يوسف/البطل المنتظر، وسيادته. أما العناصر التصويرية المعترضة، المستمدة من القرآن الكريم، فهي الاستعارة التمثيلية "فهزي إليك بجذع الحقيقة يسّاقط المرجفون" المستمدة من قوله تعالى﴿ فَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٠٢-١٠٣.

النَّخْلَةِ تُساقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾(مريم: آية٢٥) و"أعوذ إذا قلت ناس" مستمدة من قوله تعالى:﴿ قُلْ أَعوذُ بِرَبِّ النّاسِ...الآية﴾(سورة الناس: آية ١)، التي شُبهت فيها القدس بحال مريم عليها السلام ساعة مخاضها، وأمر الله لها بهز جذع النخلة ليسقط عليها ما تتغذى به في حال مخاضها، لكن الشاعر خالف في فاعل السقوط بين حال القدس وحال مريم عليها السلام؛ إذ ما يسقط على مريم الصديقة خير نافع، بعكس ما يسقط على القدس من الفسدة والخَوَن، وإن كان يُلمّح وراء كليهما معنى الخلاص؛ خلاص مريم من آلام مخاضها، وخلاص القدس من أدران الخيانات والفسدة المرجفون.

١-٣-٢-التاريخ:

يمثل الاستمداد من التاريخ، ومن السيرة النبوية الشريفة باعتبارها جزءا من هذا التاريخ، مصدرًا من مصادر تشكيل الصور وبنائها في ديوان "أحلام بلون الأرق". ستكتفي الدراسة بتحليل نموذجين يمثل التاريخ فيهما أداة لبناء الصور بناء نصيًا:

النموذج الأول: جاء في المقطع الأول من القسم الثاني من قصيدة "الكلمات المتقاطعة" الذي يمثل إجابة للسؤال الذي افتتحت به القصيدة: عَلى أيِّ دِفْءٍ تُطِلّ؛ يقول سعيد شوارب:

جَوابي إلَيْكَ جَوابُ المُقِلّ
عَلى كُلِّ دِفْءٍ أُطِلّ
حِمارِيَ أَعْرَجُ
لَكِنَّ رُوحي تَرى فيهِ مَعْنى عُروجِ البُراقْ
وَأُمِّي "حَليمَةُ" مِنْ أَرْضِ "سَعْدٍ"
وَما عَرَفَتْ أُمُّنا وَجْهَ عاقّ
فَلِلروحِ مِنّي حُدودُ النَّخيلْ

إذا بَلَغَتْ مِنْكَ حَدَّ التَّراقْ
وَكُلُّ الحُدودِ لَدَيْكَ انْغِلاقْ
وَكُلُّ الحُدودِ لَدَيَّ انْطِلاقْ
وَخَطْوِيَ مُنْفَتِحٌ كَالسَّماءْ
إذا لَفَّ ذُعْرُكَ ساقًا بِساقْ
وَهَذا الجِدارُ "جِدارُ البُكاءْ"
تُسَمّيهِ بِنْتي "جِدارَ البُراقْ"
وَلَمّا رَأى المُؤْمِنونَ العِدا
تَنادَوْا إلى وَعْدِ يَوْمِ التَّلاقْ(١)

تتكثف في هذا المقطع العناصر المستمدة من التاريخ، ممتزجة مع عناصر مستمدة من القرآن الكريم، في تشكيل الصور المتتابعة، غير المتوالدة تصويريًا، تشكيلاً ممتدًا بالغًا حد النصية لجزء من القصيدة، مع امتداد الجملة نحويًا بالجمل المتعاطفة؛ فالإشارات التاريخية، والصياغات القرآنية: "حليمة"، "أرض سعد"، "بلغت، حد التراق"، "لف... ساقًا بساق"، "جدار البكاء"، "جدار البراق"، "ولما رأى المؤمنون" نسجت جميعًا الخيوط التصويرية لجواب السؤال/ الصورة: على أي دفء تطل؟ والذي تكرر في أول الإجابة صياغة وتصويرا، سواء أكان التصوير في الفعل "تطل"/"أُطِلّ" مستعارًا للركون والاعتماد والاستناد، أو مستعارًا للأمل والتشوف والانتظار،استعارة تصريحية تبعية، وسواء أكان التصوير في "دفء" مستعارًا للقوة والركن الشديد أو للغد والأمل والفرج والنصر. وجاءت كثافة العناصر المستمدة من التاريخ ومن القرآن الكريم إشارة إلى أن هذا التاريخ وهذا القرآن الكريم وما يمثله من الإسلام بعامة هما مرتكز رؤية المجيب

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧٦-٧٨.

والإجابة، هما "الدفء" الذي عليه يطل، فأمومة حليمة السعدية هنا أمومة تاريخية لا أمومة رحم، والإشارة إلى "سعد" إشارة إلى مآل هذه الأمومة، مثلما كان مآلها الأول إلى كل سعد وإلى كل خير. و"عروج البراق" ومايحمله من إشارة لمعجزة الإسراء والمعراج، و السرعة الشديدة والانطلاق الخارج عن طوق البشر، استعادة للحظة تاريخية بلغت فيها الأمة في زمن محدود آفاقا عظيمة. وقد تشكلت هذه الإشارة في صورة استعارة تمثيلية لبلوغ أقصى الغايات وتحقيق أعظم الآمال بالرغم من محدودية الإمكانات، وضعف المقدرات، مشبها بخطو الحمار الأعرج البالغ بصاحبه – بالرغم من عرجه – ما لا يبلغه الأصحّاء من الغايات.

والعبارة القرآنية "بلغت.. التراق" (من سورة القيامة: آية٢٦) تدخل في تشكيل تصويري متقابل العناصر بين اتساع "حدود النخيل" المستعار لاتساع الرجاء ورحابة الأمل وبين الضيق البالغ حد الموت. أما عبارة "ولما رأى المؤمنون العدا تنادوا إلى وعد يوم التلاق" فهي منسوجة على منوال الآية القرآنية ﴿وَلَمَّا رَءَا ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلْأَحْزَابَ قَالُوا۟ هَٰذَا مَا وَعَدَنَا ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥ﴾ [الأحزاب: ٢٢]، وهي وإن لم تدخل في نسج صورة فإنها تشارك نوعية نسيج باقي الصور في هذا المقطع من حيث الاستمداد ومن حيث التقابل.

والنموذج الأخير: تتناثر فيه الصور المستمد تشكيلها من أحداث التاريخ على مقاطع قصيدة "بشراكِ..هذا غلام" على النحو التالي؛ في خطاب طفلة فلسطينية، يقول في المقطع الثالث من القصيدة:

خُطاكِ تَداعَتْ إلَيْها رِياحٌ كَذَبْحِ المَآذِنِ في "دَيْرِ ياسينَ"
نَوْحِ المَآذِنِ في "كَرْبَلاءْ"
وَأَنْتِ تُذيبينَ جُرْحَ المَآذِنِ في لَيْلَتَيْكِ
شُموخَ المَآذِنِ في نَظْرَتَيْكِ

وَنَوْحَ المَآذِنِ في خاطِرَيْكِ[١]

يبدأ تشكيل التصوير المتكاثف في هذا المقطع بتشبيه شدة الرياح التي عصفت بخطوات هذه الطفلة بذبح المآذن(التي هي مجاز عن الفلسطينيين؛ لشدة ملابستهم لها) في دير ياسين، بقلب التشبيه الذي أصله أن يشبه ذبح المآذن في دير ياسين بالرياح العاصفة، ودلالة القلب تصوير هول ما حدث في دير ياسين في بلوغه ذروة البطش العاصف أنه أقوى من الرياح في هولها العاصف حتى شبهت الرياح به. يبدأ التصوير في النمو شيئًا فشيئًا من خلال الاستمداد من التاريخ، فيتعدد المشبه به لشدة عصف الرياح وهو نَوْح المآذن في كربلاء، في تواز تصويري ونحوي مع الصورة السابقة، مما يحمل نفس الدلالات. ثم تنمو الصور باستعارة فعل الإذابة للاختزان، اختزان جرح المآذن، وشموخ المآذن ونوح المآذن، اختزانها جميعا زمنا وصورا وذكريات، وما في دلالة الاختزان من التصبر والتعالي، وما فيه من دلالة الاستعصاء على النسيان. مع ملاحظة التوازي التصويري والنحوي في " جرح المآذن" و"شموخ المآذن" و"نَوْح المآذن" بتكرار نوع الاستعارة المكنية والتركيب الإضافي في الصور الثلاث المتتابعة.

وفي المقطع الثامن يقول الشاعر:

نَهارٌ شَرابِينُهُ البارِداتُ كَمَقْهى العُروبَةِ في مَأْتَمِ "القُدْسِ"

في حُزْنِ "غَزَّةَ"

يَطْلُبُ كَأْسًا لِقاتِلِ مَدْرسَةٍ لِلصِّغارِ

يُمَدِّدُ رِجْلَيْهِ

يُولِمُ تَحْتَ "جِدارِ البُراقِ" وَفي حُزْنِ "مَرْيَمَ"

لِلْأَصْدِقاءْ[١]

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٩٨.

فالإشارات التاريخية لاحتلال القدس وغزة، ومجازر الأطفال في مدارسهم، وجدار البراق، ومريم عليها السلام، وكربلاء، كلها خيوط نسج منها الشاعر الصورة النصية المبنية على الصورة المركبة من استعارة الشرايين الباردة للنهار، بما يحمله وصف البرودة من الخضوع والقبول بالذل وانعدام الحمية، داخَلَها تشبيه لهذه البرودة ببرودة المجتمعين في مأتم القدس وحزن غزة، وكلاهما مجاز مرسل داخَلَ هذا التشبيه.

ثم تنمو الاستعارة الأولى عن طريق الاستئناف التصويري بثلاث استعارات متتابعة؛ باستعارة طلب النهار الكأس لقاتل مدرسة الصغار لمعنى الخيانة والتآمر، وبتمديد رجليه لمعنى الاسترخاء الملائم لبرود الشرايين، وبصنع الولائم في أماكن وأوقات ليست إلا للغضب وللحزن لمعنى شدة الغفلة.

وفي نهاية المقطع الحادي عشر يقول، في تناظر تصويري مع الصور في المقطع الثالث:

وَ"غَزَّةُ" كَالقُدْسِ جُرْحٌ بَدا مُوجَعَ الكِبْرِ
جُرْحٌ تَداعَتْ إليهِ الشَّوامِخُ مِنْ "كَرْبَلاءْ"[٢]

فجرح غزة استدعى إليه جراحات كربلاء، فاجتمع آخر التاريخ بأوله فكان الجرح "موجع الكبر". شبه الشاعر غزة بالجرح تشبيها بليغا، ثم رشح التشبيه باستعارة الوجع للكبر (أرى المراد الكبرياءلا التَّكَبُّر)، ثم يستأنف استئنافا نحويا وتصويريا بذكر المشبه به من صورة التشبيه السابقة، وهو "جرح"، في استعارة تصريحية باعتبار حذف المشبه، ويرشحها باستعارة التداعي لأهوال كربلاء وآلامها القديمة، واستحضارها باستدعاء الذاكرة لها جميعا. مع ملاحظة الإضمار

=

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٠٠.

(٢) د. شوارب: السابق، ص١٠٢.

التصويري للتشبيه البليغ في قوله: "كالقدس"؛لأن أصل المعنى: القدس جرح وغزة جرح مثله.

١-٣-٣- الاستمداد من الشعر:

تتردد أصداء شعرية عديدة في ديوان "أحلام بلون الأرق"، بعضها صدى جزئي لبيت أو بيتين من الشعر العربي، وبعضها يسهم في تشكيل بنية النص كله دلاليًا وتصويريًا. في قصيدة "إلى الفارس الصغير" يقول د. سعيد شوارب:

أَلْقِ يا فارِسُ البَيانْ

وَخُذْ المَجْدَ بِاليَدَيْنْ(١)

استعارة الأخذ باليدين لبناء المجد استعارة تصريحية تبعية في قوله "وخذ المجد باليدين"، وما فيها من خلابة التجسيد للمجد، تلميح لقول الشماخ بن ضرار الذبياني:

إذا ما رايَةٌ رُفِعَتْ لِمَجْدٍ*تَلَقّاها عَرابَةُ بِاليَمينِ**[٢]

لكن الشاعر المعاصر أوجز معنى البيت في جملة واحدة، بتجاوز صيغة الشرط، وأخذ معنى رفع راية المجد باليدين أو باليمين كما في بيت الشماخ.

وفي قصيدة "كالنيل لم تزالي" يتردد في قول د. سعيد شوارب واصفًا خلود النيل:

وَلَمْ يَزَلْ كَالغُيوبِ سِرًّا

مُسافِرًا رائعَ الخَيالِ(٣)

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق ، ص٦٢.

(٢) الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، تحقيق د. صلاح الدين الهادي. دار المعارف. د. ت.، ص ٣٣٦.

(٣) د. شوارب: السابق، ص٥٨.

صدى وتلميح لبيت محمود حسن إسماعيل:

مُسافِرٌ زادُهُ الخَيالُ[١]

وهو مطلع قصيدته "النيل". هذا الصدى لا يقتصر على صوت وزن مخلع البسيط وقافية اللام، وإن تخالفتا رفعًا وجرًا، بل يتعداه لتشكيل صورة النيل متدفقًا عبر الزمان وعبر المسافات في استعارة المسافر المزوَّد من الخيال في صورة محمود حسن إسماعيل، والمثير للخيال في بيت سعيد شوارب، وما بينهما من شبه المقابلة بين الخيال زادًا مأخوذًا والخيال مثارًا مُعْطًى(على معنى أنه يثير أروع الأخيلة).

وفي قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني" يأتي الاستمداد الشعري طريقة بناء نصية؛ إذ تمثل القصيدة معارضة شعرية لرائية أبي فراس الحمداني:

أَراكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شيمَتُكَ الصَّبْرُ*أَما لِلْهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمْرُ**[٢]

وفي داخل بنية هذه المعارضة الهيكلية تتعدد الأصداء الشعرية التي تتردد في جزئيات الصور والمعاني على مساحة القصيدة من خلال تضمين أبيات أو أجزاء أبيات من رائية أبي فراس نفسها أو من غيرها.

من هذه الأصداء قول أبي صخر الهذلي في رائيته المضمومة من الطويل أيضًا:

تَكادُ يَدي تَنْدى إذا ما مَسَسْتُها*وَيَنْبُتُ في أَطْرافِها الوَرَقُ الخُضْرُ**[٣]

فاستمد د. شوارب معنى الشطر الثاني في شطره الثاني من قوله:

---

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م. الديوان الرابع: اين المفر، ص ٥٩٥.

(٢) أبو فراس الحمْداني: ديوانه، تحقيق: د. سامي الدهان. المعهد الإفرنسي– دمشق، ١٣٦٣هـ=١٩٤٤م. ج٢، ص ٢٠٩.

(٣) أبو سعيد السكري: شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فراج. دار العروبة – القاهرة، ص٩٥٧.

وَأُصْبِحُ كَفًّا تُطْلِقُ الحُبَّ أَخْضَرًا **وَتُورِقُ في الدُّنْيا أنامِلُها العَشْرُ**[1]

فالتخييل البديع الذي شكله أبو صخر الهذلي لمعنى شدة لين ملمس يد المحبوبة ونعومته بمقاربة أن تنبت أطراف أصابعها ورقًا أخضر يانعًا، غلوًا في تصويرها رخصة ريانة. وفيه استعارة مكنية للفرع الريان وذكر لازمه وهو إنبات الورق الأخضر، استمدها د. شوارب لمعنى آخر هو القدرة على عطاء الحب للجميع، لكنه نقل الصورة من حيز الاستعارة في بيت الهذلي إلى التشبيه البليغ "أصبح كفا"، المرشح بترشيحين استعارتين؛ الأولى تصريحية تبعية في الفعل "تطلق"، استعاره للعطاء الواسع، ثم استعارة الوصف المادي وهو اللون الأخضر للمعنوي وهو الحب، لما للخضرة من معنى الحياة والجمال والبهجة. والثانية استعارت الفروع أو الأغصان للأنامل استعارة مكنية، وجعلتها تورق ليعم عطاؤها، في تلاؤم تام بين الحب الأخضر والأنامل العشر المورقة.

أما الاستمداد من رائية أبي فراس وما تولّده من صور فيأتي في الجملة الافتتاحية للقصيدة:

أَراكَ عَصِيَّ الصَّبْرِ.. أَضْلاعُكَ الجَمْرُ[2]

التي قلبت معنى افتتاحية أبي فراس:

*** أَراكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شيمَتُكَ الصَّبْرُ ***

وجاء التشبيه البليغ "أضلاعك الجمر" توكيدًا لهذا المعنى المقلوب "أراك عصي الصبر" ثم في عدد من التضمينات لجمل شعرية من رائية أبي فراس، جاءت جميعًا تذييلاً لصور بيانية، وإن لم تكن جزءًا من تشكيلها لكنها أكدت هذا التشكيل وهي قوله:

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ١٨.

(٢) د. سعيد شوارب: السابق، ص١٥.

وَشَتْ بِكَ آهٌ خانَكَ اليَوْمَ حَبْسُها

وَقَدْ كُنْتَ مِمَّنْ لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ[١]

فاستعارة الوشاية لظهور التألم استعارة تبعية في الفعل، ، ثم استعارة الخيانة للعجز عن حبس التألم، استعارة تبعية في الفعل، بجامع ظهور ما هو منكتم وذيوعه في الصورتين، أكده الشطر الثاني المضمن معنى شطر بيت أبي فراس:

وَلَكِنَّ مِثْلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ

ويقول د. شوارب:

تَذَكَّرْ هَوَى أَضْناكَ وَالنَّجْمُ راقِدٌ

أما لِلْهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمْرُ[٢]

فالشاعر يدعو مخاطَبه، أبا فراس، أو نفسه، أو الإنسان العربي مرموزًا إليه بأبي فراس، للتسلي بهذه الذكرى، ويصور زمان ذاك الهوى المضني باستعارة الرقاد للنجم، حيث ظلمة الليل التي تزيد المشتاق ضَنًى، ويُعَقِّب على هذا المعنى بسؤال استنكاري يقف على تخوم التصوير، إذ يجعل للهوى سلطانًا يأمر وينهي به، ولا يدخل التعبير في دائرة التصوير لأن ماله سلطان على القلوب ليس فقط الناس فيكون التعبير من قبيل الاستعارة، بل الأهواء والرغائب جميعًا مما له سلطان بالأمر والنهي أيضًا. ثم يقول د. شوارب:

أَعِرْنِيَ مِنْ عَنْيَكْ نَجْمًا لَعَلَّني

أَصيرُ عَصِيَّ الدَّمْعِ شيمَتِيَ الصَّبْرُ[٣]

يطلب الشاعر العون على صحة الرؤية المفضية إلى قوة الاحتمال بهذا التصوير للرؤية، على سبيل الاستعارة التصريحية، أنها نجم فيه النور وفيه

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٦.

(٢) د. شوارب: السابق، ص١٧.

(٣)د. سعيد شوارب: السابق، ص ١٨.

الرؤية من عَلٍ؛ فيستعلي على الألم، مضمِّنًا تعبيره عن هذا الاستعلاء وهذا الاحتمال بجملة افتتاح رائية أبي فراس، وبنفس معناها لا مقلوبه:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

وهذا التضمين ناظر إلى التضمين الأول في مفتتح القصيدة، وإن عدل عن معناه المقلوب، مما يزيد من تجاوب أصداء قصيدة أبي فراس في هذه القصيدة، ليس بإيقاع وزنها من الطويل وقافيتها فحسب، بل بمعانيها أيضًا.

١-٤- الإطالة النحوية التصويرية للجملة:

تمثل الجملة النحوية الطويلة وعاء تركيبيًا للصور الممتدة في ديوان "أحلام بلون الأرق"، وطريقة من طرق بناء الصور فيه، سواء أكانت هذه الإطالة النحوية بطريق الامتداد أو التفرع أو تعدد الوظائف النحوية في الجملة الطويلة، وسواء أكان الامتداد التصويري بصورة نامية أو صور متنوعة[١].

في وداعية الشاعر محمود درويش "ذاكرة الغياب" يتأسس البناء النحوي، ومعه البناء التصويري، على جملة ابتدائية المفعول به فيها(الحصان) استعارةٌ تصريحيةٌ عن الشعر:

لِماذا تَرَكْتَ الحِصانَ وَحيدًا؟[٢]

ثم يبدأ الامتداد النحوي، والتصويري المبني على هذه الاستعارة، في هذا

(١) انظر اتجاهات إطالة الجملة نحويًا: د. مديحة جابر السايح: بناء النص الشعري في "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دراسة نقدية. دار النشر للجامعات، ط١، ١٤٣٩هـ = ٢٠١٨م، ص٢٨-٢٩. و خلاصتها أن اتجاه الامتداد يكون بإطالة عنصر واحد من عناصر الجملة التامة؛ الركن أو الفضلة، والتفرع يكون بإطالة أكثر من عنصر من عناصر الجملة التامة؛ الركن أو الفضلة، والتعدد يكون بإطالة الجملة التامة نفسها بالوظائف النحوية المتعددة، وهي: الخبر، النعت، الحال، والعطف.

٢ د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٧.

المقطع الأول من القصيدة على النحو التالي:

سَيَأْكُلُهُ الصَّمْتُ.. وَالرّيحُ.. وَالمِلْحُ.. وَالتَّعْرِيَةْ

وَلا صَدْرَ يَبْكي عَلَيْهِ

وَلا تَعْزِيَةْ

سَيَزْعُمُهُ بَعْدُ مَنْ لَيْسَ يَعْشَقُ رَهْوَ السُّهولْ

وَمَنْ لَيْسَ يَعْشَقُ زَهْوَ الخُيولْ

وَمَنْ لَيْسَ يَرْكَبُ..

مَنْ لَيْسَ يَطْرَبُ حينَ يُحَمْحِمُ في روحِها كِبْرِياءُ الصَّهيلْ[(١)]

أما البناء النحوي فإنه على النحو التالي:

- يمتد هذا البناء بالجملة المستأنفة "سيأكله الصمت" من الجملة الابتدائية الاستفهامية "لماذا تركت الحصان وحيدًا؟"، وبينهما شبه كمال اتصال(معنوي)؛ لأن الجملة المستأنفة إجابة لسؤال مضمر في نفس المتلقي، أو نفس المخاطب بالاستفهام، مفاده: وما خطرُ ذلك؟ فيأتي الجواب: سيأكله الصمت. وتطول هذه الجملة المستأنفة طولاً داخليًا بجملتين معطوفتين عليها: "ولا صدر يبكي عليه"، "ولا تعزية" أي: ولا تعزية له، بحذف خبر لا النافية للجنس.
- ثم تطول الجملة طولاً خارجيًا بجملة مستأنفة ثانية، أو معطوفة عليها بعاطف مقدر هي قوله: "سيزعمه بعد من ليس يعشق رهو السهول"، تؤدي نفس وظيفتها المعنوية أنها إجابة لنفس السؤال المقدر، مما يسوغ تقديرها معطوفة على ما قبلها بعاطف مقدر.
- وتطول هذه الجملة المستأنفة الثانية طولاً داخليًا بثلاثة معطوفات على الفاعل

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧.

الاسم الموصول وجملة صلته "من ليس يعشق رهو السهول"، هي أيضًا الاسم الموصول بجملة صلته: "ومن ليس يعشق، ومن ليس يركب، ومن ليس يطرب...".

- ثم تطول جملة الصلة الأخيرة طولاً داخليًا أيضًا بالظرف والجملة المضافة إليه: "حين يحمحم في روحها كبرياء الصهيل".

وتجدر الإشارة إلى أن الاستئناف الذي امتدت به الجملة الابتدائية، وهو بجملتين، أو الثانية معطوفة على الأولى كما سبقت الإشارة، لا يعني "الانقطاع" عن الجملة الابتدائية؛ إذ إن شبه كمال الاتصال بينهما يجعل هذا الاستئناف متصلاً معنويًا وهو الاستئناف البياني، بخلاف الاستئناف المحض الذي بين جمله كمال انقطاع، فإنها منقطعة نحويًا ودلاليًا(١).

وأما البناء التصويري الذي تشكل داخل هذا الوعاء النحوي الممتد فقد تأسس – كما سبقت الإشارة – على الاستعارة التصريحية للشعر وهي "الحصان"، ثم امتد في حُزمتين تصويريتين توازيان الجملتين المستأنفتين، أو المستأنفة والمعطوفة عليها – في عدد من الصور المرشِّحة لهذه الاستعارة التصريحية.

الحُزمة التصويرية الأولى تتكون من الاستعارة في قوله: "سيأكله الصمت، والريح، والملح، والتعرية"، فالاستعارة المرشِّحة للاستعارة التصريحية "الحصان" جاءت تصريحية تبعية في الفعل الأول وهو قوله: "سيأكله الصمت"، حيث استعار فعل الأكل لاضمحلال فن الشعر بعد محمود درويش رويدا رويدا حتى ينتهي إلى تلاشيه بالصمت، والمفعول به هو الحصان/ الشعر. ثم تتعدد هذه الاستعارة في بتعديد الفاعلين لنفس الفعل عن طريق العطف على الفاعل؛ الريح،

(١) انظر الفارق بين الاستئناف البياني والاستئناف المحض: د. مديحة السايح: بناء النص الشعري في جمهرة أشعار العرب، ص٧٧-٧٨.

والملح، والتعرية، مع إضمار الفعل في كل منها إيجازا و اكتفاء بالفعل الأول، فتعددت الاستعارات التصريحية المتعاطفة: الريح لدلالة اضطراب الأحوال، والملح لدلالة حالة الجفاف الشعري بعد محمود درويش، والتعرية لدلالة حال اغتراب هذا الشعر بعده.

والحُزمة التصويرية الثانية، الموازية للجملة الثانية المستأنفة– أو المعطوفة– والتي هي امتداد تصويري لترشيح الاستعارة التصريحية "الحصان"، جاءت أيضا بطريق البناء التصويري المتعاطف، وهو قوله:

سَيَزْعُمُهُ بَعْدُ مَنْ لَيْسَ يَعْشَقُ زَهْوَ السُّهولْ

وَمَنْ لَيْسَ يَعْشَقُ زَهْوَ الخُيولْ

وَمَنْ لَيْسَ يَرْكَبُ..

مَنْ لَيْسَ يَطْرَبُ حينَ يُحَمْحِمُ في روحِها كِبْرِياءُ الصَّهيلْ

الصورة الأولى من هذه الحُزمة التصويرية ترشيح لاستعارة الحصان/ الشعر، باستعارة تصريحية تبعية في الفعل "سيزعمه"، حيث شبه ادعاء الشاعرية بعد درويش ممن لا يملك أدواتها بادعاء امتلاك الحصان/ المشبه به، ممن لا يتمتع بمسوغات هذه الملكية أو بمواهب الفروسية من عشق الانطلاق في السهول الممتدة. ثم يتتابع تعاطف الاستعارات التصريحية لنفس المشبه، وهو ادعاء الشاعرية ممن لا يمتلك مقدراتها، بمشبهات بها–هي أيضا معطوفات على الفاعل الاسم الموصول "مَنْ"، مع إضمار الفعل في كل منها أيضا؛ إيجازا و اكتفاء بالفعل الأول– تشكل كلها ادعاءاتٍ لامتلاك مسوغات أخرى لملكية الحصان، أو لمواهب أخرى للفروسية؛ وهي: عشق زهو الخيول، والقدرة على امتطاء الخيول، والطرب لصهيلها.

وهذه الاستعارة الأخيرة تمتد امتدادًا تصويريًا داخليًا – مثلما امتد تركيبها النحوي بالظرف وجملته المضافة امتدادًا داخليًا –باستعارة حمحمة كبرياء الصهيل لتدفق صوت محمود درويش بشعره، استعارة تصريحية تبعية في الفعل،

فيما يشبه رد عجز الحُزمة التصويرية على صدرها وهو المشبه الشعر، مع ملاحظة ما في هذه الحزمة التصويرية الأخيرة من التوازي أو تكرار النسق التصويري، وهو أحد أنماط العلاقات بين الصور، كما سيأتي.

وهناك أنساق عديدة في الديوان لإطالة الجمل التي وعت في تراكيبها صورًا بيانية ممتدة، ستكتفي الدراسة بذكر نسق واحد منها هو وحدة عنصر المشبه به مع تعدد المشبه، بحيث يشكل كل واحد من هذه المشبَّهات المتعددة مع المشبه به صورة مستقلة، مع عطف هذه المشبهات عطفًا ظاهرًا أو مقدرًا، فتأتي البنية التصويرية متعددة العناصر متضافرة مع امتداد الجملة نحويًا بهذه المتعاطفات. من نماذج هذا النسق النحوي/ التصويري قول الشاعر في قصيدة "رسالة إليكَ" مخاطبا الرسول الأكرم ﷺ:

مِلْءُ أَضْلاعِهِ ذُنوبٌ، كُروبٌ، وَحَياءٌ مِنَ اللِّقاءِ، وَحُبُّ(١)

وقوله في قصيدة "أدري" مناجيا الله عز وجل:

إنِي لَأَسْتَحْيي إذا اشْتاقَتْكَ رَنَّةُ طائرِ

وَهَوَتْ قُلوبُ شَوارِعٍ

وَجَوامِعٍ، وَمَنائرِ

تَهْفو إلَيْكَ ظَواهِرٌ مِنْها وَعُمْقُ ضَمائرِ

عَبَرَتْ إليْكَ حُدودَ طينَتِها، وَلَسْتُ بِعابِرِ(٢)

وقوله في قصيدة "حذاء غير منتظر"، هو حذاء الصحفي العراقي "منتظر الزيدي" الذي قذفه في وجه الرئيس الأمريكي بوش الابن في مؤتمر صحفي ببغداد :

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧٣.

(٢) د. شوارب: السابق، ص٨٨.

لَدَيَّ سُؤالٌ بِحَجْمِ العِراقِ
بِحَجْمِ اِنْدِلاعِ اللَّظى المُسْتَعِرْ
بِحَجْمِ الثَّكالى اليَتامى.. الضِّياعِ
بِحَجْمِ الجِياعِ بِحَجْمِ الخَطَرْ
بِحَجْمِ الوُعودِ الَّتي لا تَجيءُ
بِحَجْمِ العُيونِ بِحَجْمِ الشَّرَرْ
لَدَيَّ سُؤالٌ بِحَجْمِ الإهانَةِ
مِنْ دَنِسٍ يَسْتَبيحُ القَمَرْ:
حِذاءٌ يُداوي جِراحَ الشُّعوبِ
وَقَدْ عَمَّقَتْها طُغاةُ البَشَرْ؟[1]

ويلاحظ طول الجملة ما بين الابتدائية "لدى سؤال" والمستأنفة بيانيًا لها: "حذاء يداوي جراح الشعوب"، أو – في توجيه نحوي آخر – جملة تفسيرية لكلمة "سؤال"، توضح معنى الجملة الأولى وتتممه.

٢–مستويات البناء التصويري:

يمكن تصنيف الأبنية التصويرية في ديوان "أحلام بلون الأرق" من حيث مستويات البناء إلى ثلاثة مستويات: الإفراد التصويري – التركيب التصويري – النصية التصويرية.

٢–١– مستوى الإفراد التصويري:

هي الصورة البيانية التي تتشكل من فن واحد من فنون التصوير البياني؛ التشبيه (بأنواعه: الصريح – الضمني – التمثيلي – البليغ...) – المجاز (بأنواعه: الاستعارة المكنية والتصريحية والتمثيلية – المجاز المرسل – المجاز

(١) د. شوارب: السابق، ص٤٣–٤٤.

العقلي) – الكناية.

ويلاحظ أن هذه الصور المفردة قليلة الورود في الديوان، إذ جاءت صياغة الصور في غالبها صياغة مركبة أو نصية. كما يلاحظ أن القصائد التي كان موضوعها مناجاة الله عز وجل وما يدور حولها هي التي غلب على التصوير فيها مستوى الإفراد، وفيها أيضًا مستوى من التركيب، دون المستوى النصي.

وإذا كانت قد سبقت تحليلات عديدة لأنواع من التشبيه والمجاز التي دخلت في أبنية تصوير تركيبية أو نصية في القسم السابق من البحث فإن هذا القسم سيكتفي بعرض نماذج من أنواع أخرى من هذه الصور، هي: التشبيه الضمني، والتمثيل بنوعيه التشبيه والاستعارة، والكناية، لما تميز به استخدامها مفردة من فنية لافتة.

٢-١-١- التشبيه الضمني: يعرف د. محمد أبو موسى التشبيه الضمني بأنه: "ما لا يكون التعبير فيه نصًا في التشبيه وإنما بنيت العبارة عليه، وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك مضمرًا مكتومًا... ترى العبارة فيه تطوى التشبيه في داخلها من غير أن تدعه يشكل صياغتها"(١). وتتعدد صيغ التشبيه الضمني وتتنوع بحسب قدرة الشاعر على الوحي بالمعنى، وقد أورد د. أبو موسى عددًا من الصياغات الشواهد على هذا النوع من التشبيه؛ منها أفعل التفضيل، ومنها التعليل(٢). وأحسب أن التشبيه الضمني باب واسع لمّا يُحِطْ بصوره النقدُ التطبيقيُ العربيُ بعد. من التشبيه الضمني قول د. سعيد شوارب في قصيدة "فَراش..":

أَيْنَ لي قَلْبٌ كَهَذا الحُبِّ يا رَبِّ كَبيرْ

(١) د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان. مكتبة وهبة. ط ٦، ١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦م، ص٩٠، ٩١.

(٢) انظر: د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص٩١-٩٤.

أَيْنَ مِنْ "موسى" أَنا وَالهَوْلُ في الطّورِ عَسيرْ[١]

شبه الشاعر عِظَمَ ما يجده من شوق لرؤية ربه بما وجد موسى صلى الله عليه وسلم، وهو النبي، من هول في الطور حين طلب رؤية رب العزة، لكن الشاعر لم يستخدم من صيغ التشبيه التصريحَ بالأداة ولا حذف الأداة في التشبيه البليغ، بل طوى التشبيه وراء صياغة السؤال: أين أنا من موسى ﷺ ؟

ومثل هذا الطي للتشبيه وراء الصياغة قوله مخاطبًا الشِّعر في قصيدة "من أنت؟.. من أنا؟":

أَراكَ تَمْلَأُ روحي لا أَراكَ وَمَنْ
يَوْمًا رَأى وَهْيَ غَيْبٌ ضِحْكَةَ القَدَرِ[٢]

فالشاعر يشبه أثر الشعر في روحه المفعمة به وهو لا يراه لكن يشعر باستيلائه على روحه بأثر ضحكة القدر التي يشهد الناس آثارها في مِنَحَ السعادة التي يَمْنَحُهاالقدر للإنسان، وإن كانوا لا يشاهدون ضحكة القدر نفسها، فالجامع بين الاثنين غيبُهما مع وضوح آثارهما، لكن الصياغة الشعرية لم تأت في صورة التشبيه، بل مرة أخرى، في صورة استفهام عن المشبه به: وَمَنْ يَوْمًا رَأى وَهْيَ غَيْبٌ ضِحْكَةَ القَدَرِ؟

ومما تراه الدراسة داخلاً في التشبيه الضمني الصياغةُ التي جاءت على التجريد[٣]، مثل قول د. شوارب في قصيدة "كالنيل لم تزالي"، مخاطبًا مصر:

---

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٣.

(٢) د. شوارب: السابق، ص١٠٤.

(٣) مثل قول القائل: لقيت به أسدًا، و: رأيت منه بحرًا، ونحو ذلك. وقد ناقش عبد القاهر الجرجاني هذا اللون من الصياغات، نافيًا أن تكون من قبيل الاستعارة، مُقِرًّا فهم من فهم أنها من التشبيه، وإن كان يرى أن الأدق أنها على الحقيقة في الشاهد الذي ذكره للنابغة. انظر: عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ): أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ = ١٩٩١م، ص٣٣٦-٣٣٧.

حُيّيتِ... حُيّيتِ مِنْ لُحونٍ
تَنْسابُ في نَشْوَةِ الجَمالِ[١]

فقد شبه مصر باللحون، وقد جرد من مصر مخاطَبًا مشبَّهًا، جاعلاً إياه من جنس اللحون، فأصل الصياغة: حييتِ لحونًا، لكنه طوى التشبيه باللحون وراء الحرف "مِنْ" الذي للجنس، ليجعل مصر من جنس اللحون لا من جنس الأوطان.

٢-١-٢- أما التمثيل، وهو في اصطلاح البلاغيين: "تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى"[٢]، سواء أكان تشبيهًا تمثيليًا أو استعارة تمثيلية، فنادرًا ما جاء في الديوان صورة مفردة. من هذه النوادر قوله مخاطبًا الشِّعر في قصيدة "من أنت..؟ من أنا؟":

كَمْ أَلْتَقيكَ بِشَوْقٍ مُرْهَقٍ لَهِفٍ
كَالسُّفْنِ تَفْزَعُ في الأَنْواءِ لِلْجُزُرِ[٣]

في هذا التشبيه التمثيلي يشبه د. شوارب نفسه في لحظة إبداعه الشعر، بما يكتنفها من الشعور المُلِحِّ بالحاجة للبوح، بالسفن التي تلوذ بالجُزُر من عصف الأنواء. وإن لم تخل هذه الصورة التمثيلية من مداخلة المجاز المرسل في كلمة "مرهق" وقد حلت مفعوليته محل فاعليته، لكنها مداخلة جزئية جدًا لا تقدح في اعتبار الصورة التمثيلية هنا مفردة، إذ يكاد يعسر – كما سبقت الإشارة – الوقوع على صورة بيانية مفردة في الديوان.

وفي قصيدة "رسالة.. إليكَ" يصف قلبَه المَشوق للنبي ﷺ، فيقول:

---

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٥٨.

(٢) عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. مكتبة الآداب، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م، ج٣، ص١٢٦.

(٣) د. شوارب: السابق، ص١٠٦.

كَيْفَ تَكْفيهِ حَجَّةٌ نَحْوَ واديكَ وَمَوْجُ اشْتِياقِهِ لِنورِكَ صَعْبُ

هَلْ سَتَرْويهِ قَطْرَةٌ وَلَياليهِ حَريقٌ وَبَحْرُ عَيْنَيْكَ عَذْبُ(١)

فالتشبيه التمثيلي واقع بين المشبه المركب وهو شدة اشتياقه لنور النبي صلى الله عليه وسلم والذي لا تكفيه حجة واحدة له، والمشبه به المركب وهو الليالي الحريق التي لا يطفئ سعيرها قطرة واحدة مع كثرة ماء البحر.

ومرة أخرى يداخل المشبهَ صورةٌ بيانية مفردة هي تشبيه شدة اشتياقه للحبيب صلى الله عليه وسلم بالموج المتدفق، ويداخل المشبه به صورتان تشبيهيتان، الأولى تشبيه ليالي اشتياقه الطويلة المعاناة بالحريق، وتشبيه عينيه صلى الله عليه وسلم، التي هي استعارة عن هديه ونوره الذي جاء به، بالبحر العذب. فلا تنفك صور الديوان عن التركيب في التصوير، لكن اعتبار الإفراد في هذا التشبيه التمثيلي جاء من جهة عدم امتداد التشبيه التمثيلي نفسه، أما تركيب عنصري المشبه والمشبه به فهو حد التمثيل أصلاً، كما هو معروف، مع ملاحظة العناصر المتقابلة في كل من المشبه والمشبه به على حدة؛ فالحَجة واحدة واشتياقه موج، أي فيه معنى الكثرة، والقطرة واحدة في مقابل حريق الليالي، الذي فيه معنى الكثرة جمع الليالي، وفي مقابل البحر العذب أيضًا، في تقابل مركب– إذا جاز التعبير– حيث الوحدة في القطرة يقابلها الكثرة في الليالي، وفي البحر. والتقابل واحد من أنواع العلاقات بين الصور، كما سيأتي.

أما الاستعارة التمثيلية المفردة فقد ظفرت الدراسة بنموذج لها في قوله في نفس القصيدة عن أمة المصطفى ﷺ:

حَمَلَتْ نورَكَ العَظيمَ وَلَكِنْ عَميَتْ فَهْيَ في النَّهاراتِ تَكْبو(٢)

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧٣.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧٣.

شبه الشاعر ما تجره أمة محمد ﷺ على نفسها من الكوارث بالمعاصي، بالرغم من وجود مصدر الهداية بين يديها، بالعمى والكَبَوان في وضح النهار. مع ملاحظة التقابل، مرة أخرى، بين العمى من جهة والنور والنهار من جهة أخرى. ولعل في جمعه بين النور والنهار معًا – بما يعني الجمع بين الليل والنهار – إشارة إلى وفرة أسباب الهداية وشدة وضوحها في كل وقت، مما لا ينبغي معه – كان – وجود العمى أو حدوث الكبوان، مما يعمق المقابلة بين عناصر هذه الاستعارة التمثيلية أيضًا. كما يلفت النظر الفعل "حملت" الذي يشير من بعيد إلى التشبيه التمثيلي القرآني ﴿مَثَلُ الَّذينَ حُمِّلوا التَّوراةَ ثُمَّ لَم يَحمِلوها كَمَثَلِ الحِمارِ يَحمِلُ أَسفارًا﴾ (الجمعة، آية ٥)، إذ حاصل المعنى في التمثيلين واحد وهو عدم الانتفاع بمصدر الهداية.

٢-١-٣- أما الكناية، وهي في اصطلاح البلاغيين "لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه"(١)، فقد انفردت من بين أنواع الصور البيانية بمجيئها مفردة، دون تركيب، ودون امتداد نصي. من هذه الكنايات المفردة قول د. شوارب في قصيدة "إعادة ذبح الطاووس"، واصفًا الخادم الهندي في بيت صديقه الخليجي الثري:

يَتَمَنَّى.. لَكِنَّ أَطْرافَ دَهْرٍ
بَيْنَ مَرْجُوِّهِ وَبَيْنَ مَعيشِهْ(٢)

فعبارة "أطراف دهر بين مرجوه وبين معيشه" كناية عن استحالة تحقق أحلام هذا الشاب الفقير، أو بُعْد تحققها على الأقل، إذ كلمة الأطراف التي جاءت جمعًا، لا مثنى يقتضيه امتداد الزمن في خط أفقي متصل، جعلت المدة

(١) عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح، ج٣، ص١٥٠.

(٢) د. سعيد شوارب: السابق، ص٤٨.

الزمنية التي يقضيها هذا الشاب لتحقيق أحلامه مدة غير محددة، ولا نهائية، يلزم عنها استحالة هذا التحقق أو بُعْده. وفي قصيدة "في ساحة العشق" يقول د. شوارب مناجيًا ربه:

أَجيئُكَ عاشِقًا وَالذَّنْبُ مِنْ تَحْتي وَمِنْ فَوْقي(١)

فعبارة "الذنب من تحتي ومن فوقي" كناية عن كثرة الذنوب وإحاطتها به.

ومن الكنايات المفردة أيضًا قوله في قصيدة "إلى الثائر الصغير":

كَيْفَ صَعْبٌ لَدَيْكَ هانْ

كَيْفَ وَالخَوْفُ عَيْنَ عَيْنْ(٢)

فجملة "وَالخَوْفُ عَيْنَ عَيْنْ" كناية عن قوة حضور الخوف وظهوره وإحاطته بالثوار في الميدان. وربما كانت متاخَمةُ دلالة الكناية للحقيقة وعدم إغراقها في العبور بالمعنى إلى أودية بعيدة عنها هو علةَ مجيئها مفردة دون تركيب، وهو تفسير في حاجة،بعدُ، إلى تدقيق نظر لمزيد من بيان علة انفراد الكناية من بين صور البيان بمجيئها مفردة دون تركيب في كل مواضع ورودها في الديوان.

٢-٢- مستوى التركيب التصويري:

سبق تحليل طرق تشكيل الصور وبنائها في القسم الأول من الدراسة، وهي: التركيب، الترشيح، الاستمداد، والإطالة النحوية التصويرية للجملة، وقد أنتجب هذه الطرق أنماطا عديدة من الصور في مستوى التركيب سبق أيضا تحليل نماذج منها، وتعرض الدراسة في هذا القسم لمزيد منها؛ لاستيفاء هذا المستوى التصويري:

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٠.

(٢) د. شوارب: السابق، ص٦١.

٢-٢-١- من أنماط الصور في مستوى التركيب التصويري الصور المعطوفة؛ أي التي ركبت مع صورة قبلها بالعطف. وهو نمط متكرر في الديوان. ولواو العطف في البناء التصويري في هذا الديوان وظيفتان ظاهرتان، الأولى: تركيب الصورة، والامتداد بها أحيانا، بإدخال عناصر تصويرية جديدة على الصورة تنقلها من مستوى الإفراد إلى مستوى التركيب. والأخيرة: يؤديها العطف في بعض الصور وهي إيجاز العبارة اكتفاء بعناصر الجملة المستوفاة في الصورة قبلها.

يقول د. سعيد شوارب في قصيدة: "أدري"، في مناجاة الله عز وجل:

آت بذل مدامعي، تدري...

وذل دفاتري (١)

فقوله "ذل مدامعي": "مدامعي" مجاز مرسل حيث أطلق الجزء،وهو المدامع، وأراد الكل وهو نفسه، و"ذل دفاتري"، وهي مجاز مرسل عن نفسه أيضا؛ لعلاقة الملابسة، يريد بها كتابه يوم القيامة- وقد جاءت في صيغة الجمع لتقوية دلالة كثرة الذنوب = مع تكرار وصف الذل مع المتعاطفين، والمراد من المجازين تصوير معنى الندم والخوف، وهما معا عمود الصورة، وهما شعوران هائلان حين يجتاحا نفس الإنسان ،كلٌّ على حدة، فما بالنا إذا اجتمعا؛ وهذا هو المعنى وراء الصورتين متعاطفتين، وهو هول اجتياح الندم والخوف، مع ما أوجزه العطف في الصورة الثانية من حذف الخبر الذي تعلق به الجار والمجرور المعطوف، إذ أصل التركيب: وآتٍ بذل دفاتري. ويتكرر هذا النمط التركيبي في نفس القصيدة في قوله:

مَوْجُ الرجاءِ يَلُفُّنِي حِينًا

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٨٧.

وَمَوْجُ مخاطِرِ[١]

فالتشبيهان البليغان "موج الرجاء" و"موج المخاطر" مع ما داخل الأول من استعارة اللف للانغماس والإحاطة استعارة تصريحية تبعية، يؤديان معنى امتلاء القلب بشدة الخوف مرة، وشدة الرجاء أخرى، وليس معا كالصورة السابقة؛ فالرجاء الكبير الذي يغمر قلبه في عفو الله عز وجل عنه موج محيط به، والمخاوف الكبيرة التي تغمر قلبه من حساب ربه موج محيط به كذلك، مع ملاحظة التقابل التصويري بين موج الرجاءالباعث على قوة الأمل وموج المخاطر الباعثة على شدة الخوف. كما يلاحظ أن العطف في هاتين الصورتين، كما أدى وظيفة إضافة عنصر تصويري جديد شكَّل مع الأول عمود الصورة، فإنه أدى كذلك وظيفة إيجاز العبارة؛ إذ أصل التركيب في الجملة الثانية: وموج مخاطر يلفني، فأوجز بالحذف اكتفاء بهذه الجملة الخبر في التركيب الأول: موج الرجاء يلفني.

٢-٢-٢- ومن أنماط الصور المركبة في الديوان الصور المركبة المتفرعة دون أن تصل إلى مستوى النصية، فهو نمط أكثر تركيبا من المركب، إذا جاز التعبير. منها قول د. شوارب مناجيا الله عز وجل في قصيدة "قَراش":

فَكَياني حينَ تَجْري فيه أَنْهَارٌ .. عَبيرُ

يَتَفَجَّرْنَ شُموسًا هَطَلَتْ منها البُدورُ

ومَجَرَّاتٌ.. وقلبي كالمجرَّات صَغيرُ[٢]

- مبنى التصوير في هذه الأبيات على التشبيه البليغ "كياني أنهار"، شبه قوة لحظات حضور الله عز وجل في قلبه، أو ورود الواردات على قلبه، ،

(١) د. شوارب: السابق، ن.ص.

(٢)د. شوارب، أحلام بلون الأرق، ص١٣.

بجريان الأنهار، ثم يعطف على هذا التشبيه مثله "ومجرات". وقد قامت واو العطف، كالنمط التصويري السابق، بوظيفة التعديد التصويري بتعديد المشبه به، وإيجاز التركيب بحذف المبتدأ.

- ثم يتركب هذا التركيب بإطالة تصويرية داخلية، أي من داخل الصورة، بتفريعين تصويريين من المشبه به، الأول: تشبيه أنهار الواردات و الأنوار بالعبير، والأخير: وهو ترشيح للتشبيه البليغ "كياني أنهار" بتفريع استعارة تصريحية من المشبه به "أنهار"، وهي قوله: "يتفجرن شموسا"، مستعيرا التفجر لإشراق الشموس، استعارة تصريحية تبعية، للمبالغة في تصوير قوة الأنوار الحاصلة في قلبه من هذه الواردات عليه.
- ثم يفرع من هذا التفريع التصويري، في امتداد بالصورة، استعارة تصريحية تبعية أخرى في الفعل "هطلت منها البدور"، استعارها للفعل:بزغت؛ ليزيد دلالة قوة الأنوار الواردات على قلبه تأكيدا.
- وبالعودة إلى الصورة المعطوفة "ومجرات" المعطوفة، ودلالتها: اتساع قلبه الذي جرى فيه حب الله اتساعَ الكون بما يجري فيه من مجرات هائلة، يُعَقِّب عليها الشاعر تعقيبا تصويريا بالاستئناف التصويري بالتشبيه"وقلبي كالمجرات صغير" أي صغير عن استيعاب حضورك يا رب بالرغم من اتساعه اتساع المجرات. مع ملاحظة التقابل الدلالي بين الصورتين– والمشبه به فيهما واحد وهو "المجرات" المشبه بها قلبه في الصورتين–؛ بين شدة اتساع قلبه بحضور الله فيه، ثم ضيقه عن استيعاب هذا الحضور؛ حيث إن شدة اتساع هذه المجرات يضيق عن حضور حب الله.

٢–٢–٣– من أنماط التصوير المركب الفريدة –فيما ترى الدراسة– نمط يمكن تسميته بـ"التصوير المضمر"، وإضماره يأتي من استعمال كلمة "مثل" بعد صورة، فيحيل الضميرُ الملحقُ بكلمة "مثل" إلى هذه الصورة، فيَستحضر

مثلَها للمُمَثَّل له وهو المتلقي. بيان هذه الفكرة في قول د. شوارب في قصيدة "أُهين نفسي مرتين..؟":

لِأنّي لَسْتُ مِنْ "غَزَّةْ"
وَلَمْ يَشْرَقْ قَميصي مِثْلَها بِدَمي
فَكَيْفَ أَخونُ نَفسي مَرَّتَيْنِ.. وَأَزْعُمُ العِزَّةْ[1]

ففي قوله: "وَلَمْ يَشْرَقْ قَميصي مِثْلَها بِدَمي" تأتي الصورة الصريحة "لم يشرق قميصي بدمي" مركبة من المجاز في الفاعل والاستعارة في المفعول المتعدَّى إليه بالحرف، فالشَّرَق يكون بالريق، بمعنى غُصَّ به، فجعله شرّقًا بالدم، على سبيل الاستعارة التصريحية، والذي يَشْرَق الإنسانُ – مستعملا له ضمير المتكلم هنا– فجعله القميصَ لملابسته له، على سبيل المجاز المرسل. ودلالة هذه الصورة المركبة هي غزارة الدم الدالة على ضراوة الصراع وحجم التضحيات وكثرة الشهداء.

هذه الصورة المركبة المحمولة على ضمير المتكلم، وهو الشاعر، يحال إليها جميعا بكلمة "مثلَها" بدلالة المشابهة في "مثل" وبالإحالة إلى غزة بضمير الهاء، فإذا أردنا إظهار هذا الإضمار التصويري قلنا: لم يَشْرَق قميصي بدمي مثلما شَرِقَ قميصُ غزة بدمها. فالصياغة هنا أَضمرت الصورةَ الثانية، وأحالت إليها بكلمة "مثلها"، وهذه طريقة فريدة في إيجاز الصياغة وإيجاز التصوير مع استحضار دلالته الفنية استحضارا كاملا.

٢–٢–٤– من أنماط الصور المركبة التمثيلُ المركب الذي قِوامه استعارة تمثيلية شَكَّلَتْ مع تشبيه تمثيلي تشبيهًا تمثيليًا. يقول د.شوارب في قصيدة "تهنئة بميلادي.. شكرا" مصورا حياته التي عاشها:

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق ، ص: ٥٤– ٥٥.

نَزَلَ النـهرَ يَوْمَ جاشْ
شاقَهُ المَوْجُ فابْتَهَجْ
ما دَرى أَنَّهُ فَراشْ
غَرَّهُ ضاحِكُ الوَهَجْ(١)

فالاستعارة التمثيلية الأولى(وهي عنصر المشبه في هذا التمثيل المركب) يشبه فيها خوضه معترك الحياة بكل مباهجها ومغرياتها وتقلباتها بنزوله نهرا متدفقا أغراه موجُه بالنزول فيه، ثم يؤكد هذه الدلالة بتشبيه تمثيلي(هو المشبه به) هو الفراش الذي دفعه ضوء النار الشديد إلى الوقوع فيها. وقد داخل هذا المشبه به استعارة الضحك للوهج بجامع الانبساط في كل، وقد شكلت كل من الاستعارة التمثيلية الأولى والتشبيه التمثيلي معا تشبيها تمثيليا مركبا.

٢-٣- المستوى النصي:

تبلغ الصورة في ديوان "أحلام بلون الأرق" ذروة كثافتها التصويرية في هذا المستوى النصي في التصوير، الذي يطوي في بنائه بالضرورة مستويَيْ الإفراد والتركيب.

وتكاد الأبنية التصويرية النصية في الديوان تصعب على الحصر والتصنيف؛ نظرا لتنوعها في طرق البناء، وإن كان يجمعها جميعا امتداد بناء الصورة لتشغل جزءا من النص، سواء أكانت بنية تصويرية واحدة تمتد بالتفريع التصويري، أو تمتد بتعديد المشبه به، أو بعطف العناصر التصويرية، أو بطرق أخرى للبناء التصويري النصي.

٢-٣-١- من الأبنية التصويرية النصية في الديوان: الأقسام التصويرية في النص، حيث يقسم الشاعر القصيدة إلى أقسام، يمثل كل منها بنية تصويرة

(١) د. شوارب: السابق ، ص٨١.

كاملة، تبدأ بجملة/ صورة أو بجملة غير تصويرية لكنها تكون بداية خيط لنسج الصور في القسم، وتتكرر مع بداية كل قسم كأنها نوع من "التسويم" التصويري، إذا جاز التعبير[١]، ويبدأ منها بناء هذه الصورة حتى تشغل هذا القسم كله من القصيدة، سواء أكانت الصورة نامية من داخلها، أو ممتدة بالمعطوفات أو بالاستئناف التصويري. جاءت هذه الطريقة في بناء المستوى النصي من التصوير، على سبيل المثال، في قصيدة "أبي" و"الكلمات المتقاطعة" و"الكهرباء بالمجان" و"بشراك.. هذا غلام" و "أهين نفسي مرتين؟"[٢].

(١)استخدم حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ) مصطلح "التسويم" وقصد به: تصدير فصول القصيدة، أي أقسامها الدلالية، بما يناسب دلالات هذه الفصول، ويهيِّيء النفوس لاستقبال هذه الدلالات. انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي–بيروت. ط٤، ٢٠٠٧م، ص ٢٩٦.

(٢) أما مصطلح "التحجيل" فقد استخدمه حازم القرطاجني بمفهوم هو عكس مفهوم "التسويم"، ويقصد به: "تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحِكْمِيَّة والاستدلالية".أنظر: حازم القرطاجني:= =منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٦. وما يمكن تسميته بـ"التحجيل التصويري" لم يمثل ظاهرة تصويرية نصية في الديوان، لكن وقعت في قول د. شوارب في قصيدة "حذاء منتظَر"،ص ٤٥–٤٦ من الديوان، مخاطبا الحذاء الذي قذف به الصحفي العراقي منتظر الزيدي وجه الرئيس الأمريكي بوش الابن في مؤتمر صحفي في بغداد عام ٢٠٠٨ م:

حَنانَكَ.. لَسْتَ كَخُفَّيْ "حُنَيْنٍ"
فَأَنْتَ تَجيءُ بِما يُنْتَظَرْ
وَتَغْسِلُ أَحْزانَ مِلْيونِ طِفْلٍ
يُبَكّي أَباهُ وَراءَ الحُفَرْ
حَمَلْتَ تَواقيعَهُمْ كَالغُيومِ
لِأَرْضٍ كَرامَتُها تُحْتَضَرْ

=

في قصيدة "بشراك.. هذا غلام" تأتي افتتاحات أقسام القصيدة بجمل/ صور، تكون قاعدة لتأسيس البنية التصويرية النصية للقسم عليها، مع تنوع في طرق البناء في الأقسام، وتنوع في المساحة التي تشغلها كل بنية تصويرية نصية من مساحة النص الكلية. تتتابع جمل هذا التسويم التصويري على النحو التالي:

لُهاثُ الضُّحى وَانْتِحابُ الضِّياءْ

=

وَتَحْسَبُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغيرْ
لَأَنْتَ مِنَ الحادِثاتِ الكُبَرْ
وَما عَجَبٌ.. قَطْرَةُ الكِبْرِياءِ
بِأَرْضِ المَهانَةِ تُحْيِي الشَّجَرْ

فالتشبيه التمثيلي : "وَما عَجَبٌ.. قَطْرَةُ الكِبْرِياءِ بِأَرْضِ المَهانَةِ تُحْيِي الشَّجَرْ" الذي يشبِّه أثر فعل هذا الحذاء الصغير الجرم المقذوف في وجه الرئيس الأمريكي المتغطرس، أثره في نفوس العراقيين في استنفار كبريائهم بأثر قطرة المطر في إنبات الشجر، بجامع صغر الحجم مع عظم الأثر،مع ملاحظة ما داخل هذا التشبيه التمثيلي من استعارة مكنية في قوله: "قطرة الكبرياء"، حيث استعار المطر للكبرياء من خلال متعلَّقه وهو القطرة، وماداخله من تشبيه بليغ في قوله: "أرض المهانة"، وماتحمله الصورة من دلالة القحط والجدب المستمد من تركيبها مع قطرة الكبرياء التي تحيي الشجر.

ويحتاج التحليل بعدُ إلى ما لا يتسع له مقام هذه الدراسة من تحليل الروابط النصية بين أقسام القصيدة التصويرية، وكذلك تتبع الروابط النصية بين الأبنية التصويرية النصية في كل نصوص الديوان؛ سواء أكانت أدوات للسبك التصويري كتكرار مفردات معينة أو أبنية تركيبية معينة، أو نوع معين من الصور البيانية الجزئية في أبنية النص التصويرية أو وحدة الضمير في الصور، كما سيأتي في القسم الثالث من هذه الدراسة، أو الحبك التصويري الذي يرصد أنواع العلاقات الدلالية بين الصور في الديوان كتجانس عناصر التشبيه، أو اتساق دلالات الصور، أو علاقات التقابل أو التناظر بين الصور، كما سيأتي في القسم الثالث من هذه الدراسة، كل ذلك لبيان مدى إحكام بناء هذه الأبنية فيه.

.....

ضُحًى كَمْ نُلَطِّخُ أَهْدابَهُ بِحَديثِ النَّوارِسِ والقادِمينْ

.....

ضُحًى كَالسَّماءِ.. بَدَتْ وَرْدَةً كالدِّهانْ

.....

ضُحًى كَالأَشِقَّاءِ.. تَرْتَدُّ أعلامُهُمْ بوُرُودِ الوُعودْ

.....

ضُحًى كَالعَدالةِ حينَ تَنَامُ

.....

نَهارٌ شَرابِينُهُ البارِدات كَمَقْهى العُروبَةِ في مَأْتَمِ "القُدْسِ"

.....

نَهارٌ تُشَيِّعُهُ صَيْحةٌ مِنْ وَعيدْ

.....

مساءُ المذَلَّةِ كلَّ الجِباهِ التي احْتَرَفَتْ صيغةَ السَّبْتِ

.....

نهارُ المذلَّةِ كلَّ الوَسائدِ

.....

حَنَانَيْكِ يا قُدْسُ.. بُشْراكِ يا قُدُسَ الرّوحِ..هذا غلامٌ سيلقَفُ ما يأفكون[1]

يلاحظ التسويم التصويري في كل جملة من هذه الجمل المفتَتِحة لأقسام القصيدة، وتنوع هذه الصورة بين المعنى المقترب من تخوم التصوير إلى التشبيه

(١) انظر: د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٩٧– ١٠٢.

إلى الاستعارة، كما يلاحظ أن كلَّ الصور مركبةٌ. ستكتفي الدراسة بالوقوف بالتحليل عند البنية التصويرية النصية الأولى في هذه القصيدة، وهي أطول هذه الأبنية النصية فيها، وهي قوله:

لُهاثُ الضُّحى وانْتِحابُ الضِّياءْ
وَأَنْتِ تُخَبِّينَ خَوْفَكِ خَلْفَ الحَقِيبةِ..
خَوْفَ الوُصولِ إلى المَدْرَسَةْ
وَأَلْوانُ كُرّاسَةِ الرَّسْمِ تَنْزِفُ كُرّاسةً مِنْ دِماءْ
وَريحٌ كَغَدْرِ الأَحِبَّةِ
غَدْرِ الأحِبَّةِ
تَلْوِي ثِيابَكِ يا حَبَّةَ القَلْبِ..
لَمْ يُجْدِ فيها الفِرارُ..
وَلَمْ يُجْدِ فيها الجِدارُ
وَلَمْ يُجْدِ فيها البُكاءْ
وُجوهٌ كَطَعْمِ الخَناجِرِ تَلْتَفُّ بالقُدْسِ والمَجْدَلِ
فَيالَيْتَ لي أَلْفَ قلبٍ يَضُمُّكِ
أَلْفَ ذِراعٍ يَلُمُّكِ..
يا لَيْتَ لي
خُطاكِ تَداعَتْ إلَيْها رِياحٌ كَذَبْحِ المآذِنِ في "دَيْرِ ياسينَ"
نَوْحِ المَآذنِ في "كَرْبَلاءْ"
وَأَنْتِ تُذيبينَ جُرْحَ المآذنِ في لَيْلَتَيْكِ
شُموخَ المَآذِنِ في نَظْرَتَيْكِ..
ونَوْحَ المَآذِنِ في خاطِرَيْكِ..

تُنادينَ في الرَّوْعِ يا حَبَّةَ القَلْبِ مَنْ لا يُجيبُ النداءْ[١]

- تمثل الطفلة الفلسطينية المخاطبة في هذا المقطع التصويري الأول من القصيدة جذر هذه الصورة وخيطها الأول الذي يبدأ منه النسج التصويري. ومبنى الصورة النصية في هذا المقطع على المشهدية، بمعنى أن البناء التصويري لها هو المشهد وليس الصورة البيانية النامية، أو الممتدة بالعطف وغيره، أو المتفرعة.
- ويمكن تحديد مفهوم الصورة/ المشهد بأنها الصورة التي تتشكل بنيتها التصويرية من تعدد العناصر وتحركها. ويشمل تعدد العناصر: الشخوص، الزمان، المكان، الأحداث، القيم النفسية، الألوان، الأشياء المادية. أما حركة هذه العناصر فهي إما حركة في جزء من الزمن، أو حركة نامية عبر فترة زمنية ممتدة.
- وبالنظر إلى هذه الصورة/ المشهد نجد أن الطفلة الفلسطينية تمثل عنصر الشخوص في الصورة، كما تمثل مركزها التصويري؛ إذ كل العناصر وحركتِها تنسج الصورة بدءا منها وانتهاء بها، ومعها شخوص "الأحبة".

و يشمل عنصر الزمن: الضحى– الضياء– ليلتيك. ويشمل عنصر المكان: خلف الحقيبة– المدرسة– القدس– المجدل– دير ياسين– كربلاء. وعنصر الألوان: ألوان كراسة الرسم– الدماء. والأشياء المادية: الحقيبة– كراسة الرسم– ريح– الجدار– وجوه / الخناجر– ألف ذراع– رياح– المآذن– جرح. والقيم النفسية التي تضمنتها الصورة/ المشهد: خوفك– غدر الأحبة– يا ليت لي– ألف قلب– شموخ– الروع. أما الأحداث التي تحرك كل هذه العناصر فهي: لهاث– انتحاب– الوصول إلى المدرسة– تنزف– تلوي ثيابك– تلتف–

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٩٧– ٩٨.

لم يجد– الفرار– البكاء– خطاك– يضمك– يلمك– ذبح– نوح– تذيبين– تنادين– لا يجيب.

- نسجت كل هذه العناصر صورة طفلة فلسطينية رُوِّعَتْ في طريق ذهابها إلى مدرستها بقصف تناثرت منه الدماء على كراسة رسمها، وهي تحاول الهرب بالاحتماء بالجدار، وقد أحاطت بها عيون المحتلين كالخناجر المغروزة في قلب وطنها، وقد أشبه هولُ موقفها أهوالا أخرى في دير ياسين وكربلاء، وهي تستغيث ولا من مجيب.
- يبدأ تشكيل الصورة من الجملة الأولى في المقطع وهي قوله: لهاث الضحى، وانتحاب الضياء. وتتركب من الخبر "لهاث" المضاف إلى ظرفه "الضحى"، ومبتدؤه محذوف، تقديره هو أو هذا، أو نحوهما، ثم الجملة المعطوفة عليها، بنفس طريقة التركيب "وانتحاب الضياء"، والضياء هنا كناية عن النهار، من قوله تعالى: ﴿هو الذي جعل الشمس ضياء، والقمر نورا﴾ [يونس: ٥]. وإضافة المصدر إلى ظرفه الزمني في الجملتين يحمل أحد وجهين؛ إما أن يكون على الإضافة المحضة، أي أن التركيب جاء على أصله، فتكون الجملتان استعارتين مكنيتين، استعير فيهما اللهاث، وهو من فعل الكائن الحي المسرع في جريه، للضحى، واستعير الانتحاب، وهو من فعل الإنسان، للضياء، والوجه الآخر أن يكون أصل التركيب: لهاث في الضحى، وانتحاب في الضياء، أي النهار، فحذف حرف الجر وأضاف المصدر لظرفه، فتكون الجملة على تخوم التصوير وليس منه، لأن عقل المتلقي لن يذهب في تلقيها بعيدا عن ظلال الوجه الأول.
- ثم تتتابع الصور البيانية الجزئية التي تنسج بجزئيتها خيوط الصورة/ المشهد شيئا فشيئا: تخبّين خوفك– تنزف كراسة من دماء– ريح كغدر الأحبة– وجوه كطعم الخناجر، تلتف بالقدس– خطاك تداعت إليها رياح– رياح كذبح

المآذن– كنوح المآذن– تذيبين جرح المآذن– شموخ المآذن– نوح المآذن. هذه الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات، مفردة ومركبة، تترابط بعدة روابط نصية تحقق ما يمكن تسميته بـ "السبك التصويري"، وترسم منها معا، وبإحكام، هذه الصورة النصية/ المشهد. هذه الروابط لفظية وتصويرية؛ أما الروابط اللفظية فأولها ضمير المخاطبة الذي يحكم بناء الصورة من أولها إلى آخرها، ثم تكرار بعض المفردات والتراكيب تكرارا جزئيا، مثل: حبة القلب– غدر الأحبة– كراسة– لم يُجْدِ فيها– يا ليت لي أَلْفَ...، وأما الروابط التصويرية فهي هذه المجازات المرسلة المتتابعة: ذبح المآذن– نوح المآذن– جرح المآذن– شموخ المآذن. مع ملاحظة ما في هذه الروابط التصويرية من توازٍ تركيبي، وتوازٍ تصويري هو الذي يحكم بناء الصورة بها.

٢–٣–٢– ومن الأبنية التصويرية النصية في الديوان: الصورة النصية الممتدة والمتفرعة. كلاهما تبدأ بصورة بيانية جزئية مفردة أو مركبة، ينسلُّ منها عدد من الصور، إما بالامتداد أو بالتفرع؛ أما الامتداد فيكون بأن تتشكل صورة جديدة من أحد عناصر الصورة السابقة، بالترشيح أو العطف التصويري أو الاستئناف التصويري، ثم تتولد من هذه الصورة الجديدة، أو من أحد عناصرها، صورة جديدة بطريق من الطرق السابقة.. وهكذا.

أما التفرع التصويري فيكون بتشكل صورتين من عنصرين من عناصر الصورة الأولى بواحدة من الطرق الآنفة، ثم يتفرع من كل صورة منهما صورتان أو أكثر بواحدة من هذه الطرق، وهكذا حتى تتكون بنية نصية تصويرية كاملة تشغل مساحة كبيرة من النص الشعري. وهي طريقة شائعة في الديوان، جاءت على سبيل المثال في قصائد "حرفان من البوح.. صابر"، "الكلمات المتقاطعة"، "من أنتَ؟ من أنا؟". من النماذج الشاهدة على هذا النوع من الأبنية النصية التصويرية في الديوان قول د. سعيد شوارب في قصيدة "أبي.."، وهي من

القصائد التي بنيت أبنيتها التصويرية بطريق آخر سبقت الإشارة إليه، هو الأقسام الدلالية والتصويرية، يقول:

يَمْتَدُّ نَعْيُكَ المَهيبُ في اسْتِسْلامَةِ الأَصيلِ
حينَ يَسْكُبُ الشَّجَنْ
في شَهْقَةِ الإناءِ حينَ يُحْلَبُ اللَّبَنْ
يَسْأَلُ أَيْنَ كَفُّكَ الفَنّانُ فَوْقَ فَوْهَةِ الوِعاءْ
يَعْزِفُ لَحْنَ الحَلْبِ لِلضُّحى أَوْ المَساءْ
فَتَعْرِفُ الحَلوبُ لَحْنَها فَتَقْتَرِبْ
تَجيئُهُ ميعادَ حُبٌّ
أَسْأَلُها بِأَدْمُعي: أَنا الوَفِي..
سَتَنْفِرينَ الآنَ مِنْ كَفِّي؟
وَيَسْتَحيلُ صَمْتُ أَدْمُعي وَصَمْتُها أَضْرِحَةً
كَأَنَّها صُراخُ جُبّ
وَيَسْتَحيلُ صَوْتُ أَضْلُعي وَصَوْتُها مِسْبَحَةً
كَأَنَّها انْفِراطُ قَلْبْ
وَالشَّمْسُ في جَنازَةِ الأُفولْ[1]

- تبدأ هذه البنية التصويرية المتفرعة بالاستعارة التصريحية في جملة "يمتد نعيك المهيب"، حيث استعمل الامتداد في الذيوع والانتشار.
- ثم تبدأ هذه الصورة، أو العبارة المتاخمة للتصوير، في التفرع على النحو التالي:

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق. ص٩٥- ٩٦.

أ- فرعان تصويريان: استسلامة الأصيل، وشهقة الإناء. الصورة الأولى منهما استعارة تصريحية، شبه فيها حالة الهدوء والسكون المعهودة في وقت الأصيل، المقترن بالذهول والوجوم الذي أصاب الجميع من خبر النعي، شبهه بالاستسلام، وجاء بها اسما مفردا "استسلامة" ليدل على أن كل مرحلة من مراحل اليوم لها استسلامها الخاص، وذهولها المختلف، من أثر هذا النعي. ثم تفريع صورة من هذه الاستعارة عن طريق الترشيح باستعارة فعل السكب لانبعاث الشجن وإثارته في هذا الوقت من اليوم. وفي الفرع الآخر تأتي الصورة "شهقة الإناء" فيها استعارة الشهقة للإناء ويريد بها صوت اندفاق اللبن فيه حين الحلب، وهي لا تكون إلا من الإنسان. ثم ترشيح الاستعارة باستعارة السؤال للإناء "يسأل أين كفك الفنان.."، مع ملاحظة التوازي التركيبي التصويري في الجملتين: استسلامة الأصيل يسكب، شهقة الإناء يسأل.

ب- تنسدل من صورة "يسأل.." صورة الاستعارة التصريحية للإتقان بـ "الفنان"، ثم تمتد بالتشبيه البليغ "لحن الحلب" المرشَّح باستعارة "يعزف" لفعل الحلب أو لإجراءات الاستعداد للحلب. ثم تمتد الصورة بترشيح آخر للتشبيه البليغ باستعارة اللحن، مرة أخرى، لإجراءات الاستعداد للحلب، لكنه هذه المرة تعرفه الحلوبُ بعد أن تعزفه كف الفنان، فتستجيب، وتقترب، ثم يترشح التشبيه البليغ "لحن الحلب" ترشيحا ثالثا بتشبيه بليغ للحن (المشبه به) أنه ميعاد حب، في تناسل متسلسل من الصورة المتفرعة "كفك الفنان".

ج- ثم تمتد هذه الحُزمة التصويرية التي تمثل الفرع الثاني من هذه البنية التصويرية النصية في القصيدة، تمتد بالاستئناف التصويري إلى استعارة تصريحية، شبه فيها حديثه أو كلامه بأدمعه:

أَسْأَلُها بأدْمُعِي: أنَا الوَفِي

ستَنْفرين الآنَ من كفِّي؟

ثم يتفرع جواب السؤال بعد هذه الاستعارة إلى صورتين مركبتين متوازيتين تركيبيا وتصويريًّا:

وَيَسْتَحيلُ صَمْتُ أَدْمُعي وَصَمْتُها أَضْرِحَةً
كَأَنَّها صُراخُ جُبّ
وَيَسْتَحيلُ صَوْتُ أَضْلُعي وَصَوْتُها مِسْبَحَةً
كَأَنَّها انْفِراطُ قَلْبْ

فكل صورة من هاتين الصورتين تبدأ بالاستعارة المكنية (صمت أدمعي– صوت أضلعي)، والصمت والصوت للموجودات التي يصدُر عنها صوت، لكنه جعلهما للدموع وللضلوع للمبالغة في تصوير قسوة الحزن في العين وفي القلب، يؤكده التقابل الظاهر بين الصمت والصوت، وبين الصمت والصراخ، ثم تتشكل من هذه الاستعارة تشبيه بليغ (صمت أدمعي أضرحة– صوت أضلعي مسبحة)، مع ما داخل هذه الصورة المركبة الاستعارة المركبة مع التشبيه من التشبيه البليغ من صورة معطوفة (صمتها أضرحة– صوتها مسبحة)، ثم تصبح الصورة أكثر تركيبا بترشيح هذا التشبيه البليغ (صمت أدمعي وصمتها أضرحة– صوت أضلعي وصوتها مسبحة) بصورة تشبيهية تعمق دلالة قسوة الحزن(كأنها، أي الأضرحة، صراخ جب – كأنها، أي المسبحة، انفراط قلب)، وتعمق أيضا التقابل التصويري بين دلالات الصور بتحول الصمت إلى صراخ ، وبتحول التماسك إلى انفراط. مع ملاحظة القلب في التشبيه إذالأصل أن يُشَبَّهَ أيٌّ صمت عميق بصمت القبور(الأضرحة)، لكنه في هذه الصورة قلب التشبيه فشبه الأضرحة بالصراخ في جب عميق. وكذلك الأصل أن يُشَبَّه انفراط تماسك القلب بانفراط حبات المِسبحة، لكنه قلب التشبيه فشبه انفراط حبات المسبحة بانفراط تماسك القلب.

ثم يختم د. شوارب هذا التكاثف التصويري لهذه البنية التصويرية النصية بتناظر تصويري للتشبيه البليغ "الشمس في جنازة الأفول" في ختام هذه البنية

التصويرية مع الاستعارة التصريحية "استسلامة الأصيل" في أول هذه البنية التصويرية، والذي يمثل – أي هذا التناظر التصويري– واحدا من الروابط النصية في هذه البنية التصويرية، مع رابطين نصيين آخرين هما توازي الصورتين المركبتين "يستحيل صمت أدمعي وصمتها..." و"يستحيل صوت أضلعي وصوتها..." وكذلك تكرار بعض المفردات تكرارا جزئيا، مثل: يسأل.. أسألها، اللحن والحلب، أدمعي، بما يُحكم بناء هذه البنية التصويرية النصية.

٢-٣-٣- ومن الأبنية التصويرية النصية في الديوان تعديد المشبه به. وقد جاء هذا البناء، على سبيل المثال، في قصيدة "أهين نفسي مرتين؟" و"شراع لقصائدي". من أمثلة هذا البناء التصويري النصي قول د. سعيد شوارب في أول قصيدة "شراع لقصائدي":

لا تَسْأَليني كَيْفَ قُلْتُ قَصيدَتي
لا تَعْرِفُ الأَقْمارُ كَيْفَ تَدورُ
لا تَعْرِفُ الأَزْهارُ كَيْفَ عَبيرُها
أَوْ كَيْفَ يَرْقُصُ فَوْقَها العُصْفورُ
لا يَعْرِفُ العُصْفورُ أَنَّ جَناحَهُ
مِنْ مُعْجِزاتِ الخَلْقِ حينَ يَطيرُ(١)

فالتشبيه التمثيلي في المطلع "لا تسأليني كيف قلتُ قصيدتي، لا تعرف الأقمار كيف تدور" شبه فيه جهله بكيفية إبداع قصائده بجهل الأقمار كيفية دورانها، بجامع طبيعية الفعل الصادر في عنصري التشبيه، وهما قول القصيدة ودوران الأقمار، وخروج هذا الفعل، من ثم، عن إمكان التحديد والوصف. يعدد الشاعر عنصر المشبه به في هذه الصورة التمثيلية ثلاث مرات، تتحدد دلالة

(١) د سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٣.

التشبيه فيها جميعا مع دلالة الصورة الأولى، فهو لا يعرف كيف يبدع شعره مثلما لا تعرف الأزهار كيف يفوح منها عطرها، وكما لا تعرف هذه الأزهار كيف يرقص العصفور الواقف عليها، ومثلما لا يعرف هذا العصفور الراقص على الأزهار– في توليد للمعنى من المعنى– أن جناحه الذي يطير به هو معجزة من معجزات خلقه. هذا التتابع لمعنى عدم إدراك كنه الفعل الصادر كيف يصدر؛ لأنه يصدر صدورا طبيعيا لا بتدبير، يفيد أن هذا الوجه من الشبه ينطبق على كل ما تصدر منه الأفعال صدورا طبيعيا بلا تدبير حتى ليكاد يكون حقيقة مطردة في الوجود، وفي هذا التتبع لهذه العناصر، والتتابع لنفس المعنى توكيد لوجه الشبه.

أما الروابط النصية التي تحكم بناء هذه البنية التصويرية فتتمثل في رابطين:

الأول: الروابط النحوية المتمثلة في الاستئناف النحوي/ التصويري لجملتي "لا تعرف الأزهار كيف عبيرها" و"لا يعرف العصفور أن..." وبعطف جملة"أو كيف يرقص فوقها العصفور"، التي تمثل عطفا للمشبه به أيضا في هذه البنية النصية.

الأخير: توازي البناء التصويري في قوله "لا تعرف الأقمار كيف.." و"لا تعرف الأزهار كيف.." و"لا يعرف العصفور أن...".

٣- علاقات الصور:

يفتح التصوير في ديوان "أحلام بلون الأرق" بابا من العلاقة بين علمي البيان والبديع، كما سيأتي في القسم الأخير من هذه الدراسة، ينقل بعض فنون البديع، وهي: التكرار والتوازي والتقابل والتناظر، من أوصاف للمعاني والألفاظ إلى أوصاف للصور، أو بعبارة أخرى: يضيف إلى نوعي البديع؛ البديع اللفظي والبديع المعنوي ما يمكن تسميته بالبديع التصويري، ذلك أن أبنية التصوير في هذا الديوان قد اتسمت بنفس هذه السمات من التكرار والتوازي والتقابل والتناظر، مما أسهم في تحقيق نصية هذه الصور وإحكام بنائها، باعتبار هذه السمات/

العلاقات نوعا من الروابط النصية، مع روابط أخرى سيأتي إجمالها في القسم الأخير من هذه الدراسة.

والتكرار والتوازي يخص البنية التركيبية النحوية والتصويرية، أي نوع الصورة البياني، والتقابل يخص دلالة الصور، أما التناظر فقد يأتي علاقة بين تراكيب الصور أو دلالاتها أو هما معا، بما يسمح بتسمية هذين النوعين من البديع التصويري بالسبك والحبك التصويريين.

وقد سبقت الإشارة في ثنايا التحليل في القسمين السابقين من هذه الدراسة إلى نماذج من هذه العلاقات، ويأتي جمعها في هذا القسم تأطيرا لها، بيانا لأهميتها في بناء النص الشعري بناء تصويريا.

٣-١- تكرار النسق التصويري:

يفرق معجم البلاغة العربية بين التكرار والتكرير بأن الأول هو تكرار كلمة مفردة، أما التكرير فيكون للتركيب؛ لذا يعد من ضروب الإطناب[١]. ولكل منه٣ما أغراضه البلاغية، ويقع الأول في البديع اللفظي، والثاني في علم المعاني.

وإذا كان التكرار والتكرير يعنيان إعادة العنصر، أو العناصر اللفظية، لأغراض دلالية فإنه يمكن الامتداد بهذا المعنى إلى الصور أيضا، فيكون التكرار التصويري بإعادة الصورة إما ببنيتها اللفظية والتركيبية و التصويرية (أي نوعها البياني) أو ببنيتها التركيبية والتصويرية فقط، ومن ثم يمكن تصنيف التكرار التصويري باعتبار العناصر المكررة إلى نوعين: التكرار التصويري المحض، والتوازي التصويري. وهذا النوع من التكرار التصويري يؤدي وظائف فنية متعددة؛ منها توكيد دلالات الصور، ومنها استيعاب عناصر التصوير، كما يؤدي وظيفة

(١) انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. دار المنارة–جدة، دار الرفاعي–الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م، ص٧٣٩، ٧٤٢.

أساسية وهي إحكام بناء النص جزئيا أو كليا باعتبار التكرار التصويري واحدا من الروابط النصية.

٣-١-١- التكرار التصويري المحض:

وهو، كما سبقت الإشارة، إعادة الصورة ببنيتها اللفظية والتركيبية والتصويرية، مع تنويع في بعض متعلقات الإسناد التركيبي، لاستيفاء جوانب المعنى المصور.

من نماذج هذا التكرار التصويري المحض تكرار الصورة المركبة "العطش المقتول أشجار" في قول د. شوارب في مطلع قصيدة "حرفان من البوح..صابر":

لَيْسَ بَيْنَ الهَمِّ وَالهَمِّ مَمَرُّ الرّيحِ

لَكِنْ أَنْتَ تَمْضِي

هَلْ تَرى في العَطَشِ المَقْتولِ أَشْجارًا

أَجِبْني.. كيف كان[١]

الصورة المركبة من الاستعارة التصريحية للبؤس أنه عطش، وترشيحها بالمجاز العقلي "المقتول"، ويريد القاتل أي الشديد، ثم الاستعارة التصريحية التي استعارت الأشجار لطيب الحياة تكررت تكرارا محضا قبيل آخر القصيدة في قوله:

أَيُّ سِرٍّ فيكَ يا صابِرُ أَوْرى.. فَتَحَدَّيْتَ الرِّهانْ

هَلْ تَرى في العَطَشِ المَقْتولِ أَشْجارًا

أَجِبْني.. كَيْفَ كانْ[٢]

وكان قد تكرر جزء هذا الصورة المركبة في منتصف القصيدة في قوله:

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٦٥.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٧٠.

لَمْ تَزَلْ عَيْناكَ رَغْمَ العَطَشِ المَقْتولِ
يَنْمو فيهِما نَخْلٌ.. وَرُمّانٌ.. وَخَيْراتٌ حِسانْ[١]

ودلالة هذا التكرار المحض هو تأكيد العجب من هذه العزيمة الحذَّاء الماضية لـ"عم صابر" النافذة من كل عقبة، والتي لا ترى في الجدب إلا خصبا، ولا في العدم إلا مظاهر متنوعة للوجود.

ومن صور علاقة التكرار المحض بين الصور تكرار جزء من المشبه به في الصورة التشبيهية، وهو شبه الجملة النعت، مع إضمار المشبه بعد جملة الاستعارة الأولى المكتملة الأركان، في قوله في مطلع قصيدة "حذاءٌ غيرُ منتظر":

لَدَيَّ سُؤالٌ بِحَجْمِ العِراقِ
بِحَجْمِ انْدِلاعِ اللَّظى المُسْتَعِرْ
بِحَجْمِ الثَّكالى اليَتامى.. الضِّياعِ
بِحَجْمِ الجِياعِ.. بِحَجْمِ الخَطَرْ
بِحَجْمِ الوُعودِ التي لا تَجيءُ
بِحَجْمِ العُيونِ، بِحَجْمِ الشَّرَرْ
لَدَيَّ سُؤالٌ بِحَجْمِ الإهانَةِ
مِنْ دَنِسٍ يَسْتَبيحُ القَمَرْ[٢]

فالصورة التشبيهية المتكررة هنا "لديّ سؤال بحجم ..." وتكرار كلمة "حجم" وما أضيف إليه، شبه فيه ما ليس بجرم وهو السؤال –وهو معنوي– بما له جرم وحجم وهو محسوس، من اندلاع اللظى المستعر والثكالى واليتامى والضياع

(١) د. شوارب: السابق، ص ٦٦.
(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٤٣.

والجياع والعيون والشرر، ثم شبهه بمعنوي مثله وهو الخطر والوعود التي لا تجيء. ويمثل هذا التكرار اللفظي لكلمة "بحجم" وما أضيفت إليه، والتكرار التصويري بتكرار المشبه به، مع الرابط الدلالي بين هذه الصور جميعا وهو كبر حجم المشبه به إلى حد عدم قابليته لقياس حجمه، وما يحمله ذلك من هول هذا الحجم، يمثل كل ذلك رابطا نصيا بين هذه الصور.

٣-١-٢- التوازي التصويري:

يعرف الدكتور بدوي طبانة مصطلح "المتوازي" من السجع أنه "ما اتفقت فيه أعجاز الفواصل في الحرف مع اتفاق الوزن، كقوله تعالى: {فيها سرر مرفوعة، وأكواب موضوعة}"[الغاشية: ١٣- ١٤][(١)].

والملاحظ في ديوان "أحلام بلون الأرق" وجود صور بيانية متتابعة في القصيدة الواحدة تتفق في بنيتها التركيبية ونوعها البياني، فضلا عن القافية. وهذا التوافق يحدث نوعا من الترابط النصي بين الصور، بالإضافة إلى ما يمنحه للقصيدة من موسيقى جزئية؛ لذلك رأت الدراسة أن تسمي هذا النوع من العلاقات بين الصور بالتوازي التصويري؛ حيث تتشابه الصورتان، أو عدة الصور، في بنيتها النحوية وفي نوعها البياني. ويشيع هذا النوع من التوازي التصويري في قصائد الديوان شيوعا ظاهرا، كطريقة لاستيفاء جوانب المعنى المُصوَّر. نجد هذا التوازي التصويري على سبيل المثال، في القصائد: ذاكرة الغياب، أهين نفسي مرتين؟ حرفان من البوح...صابر، الكلمات المتقاطعة، أبي، بشراك هذا غلام.

(١) د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. مج٢، ص٩٢٢. وهذا المفهوم في مقابل مفهوم الموازنة، والمتوازن، الذي تتفق فيه أعجاز الفواصل في الوزن دون الحروف، مثل كلمتي "مصفوفة" و"مبثوثة" في قوله تعالى: {ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة [الغاشية: ١٥-١٦]، وانظر: معجم البلاغة العربية، ص٩٢٠.

يقول د. شوارب في قصيدة "ذاكرة الغياب" وهي مرثية وداع للشاعر محمود درويش:

بَدَأْنا رِحْلَةَ المَوْتى عَلى شَطِّ الغَدِ الآتي
نُغَنِّي مَوْجَكَ العاتي
ونَدْفِنُ حُلْمَنَا المَسْجونَ في شَتَّى التَّعِلّاتِ
وَأَنْتَ بعُمْرِكَ المَجْنونِ
أَنْتَ بِحُلْمِكَ المَسْكونِ
أَنْتَ بحَرْفِكَ المَسْنونِ بَيْنَ المَيِّتينَ تعيشْ(١)

فالصور البيانية الثلاث: وأنتَ بعُمْرِك المجنونِ– أنت بحُلْمِكَ المسْكون– أنتَ بحَرْفِكَ المسْنونِ بينَ المَيِّتينَ تعيشْ، فيها:

- توازٍ فيالبناء النحوي للجمل: الضمير المبتدأ + الجار والمجرور المتعلق بفعل محذوف يفسره الفعل "تعيش" + صفة للموصوف المجرور قبلها.
- وفيها تواز في نوع الصورة البيانية؛ إذ هي ثلاث استعارات مكنية، استعارت في الأولى صفة الجنون للعمر وهي للإنسان، واستعارت الثانية الظرفية للحلم وهي للمكان، واستعارت الثالثة صفة الحِدَّة للحَرْف وهي للشفرة والسكين والسيف ونحوها؛ لتحيط جميعا بدلالة قوة حضور محمود درويش بالرغم من الموت، في مقابل موت الأحياء الذين عَدِموا شِعره وحُلمه.
- وفيها توازٍ في كلمات الفاصلة، حيث اتفقت في الوزن وفي حرف التقفية؛ مما يرفع من درجة إيقاع الموسيقى في هذه البنية التصويرية الجزئية المتوازية، ويربطها بنائيا وتصويريا. مع ملاحظة علاقة التقابل أيضا التي تزيد من

(١)د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٨.

إحكام هذه البنية التصويرية، بين دلالة "بدأنا رحلة الموتى" و"أنت.. بين الميتين تعيش"، التي تمثل رابطا نصيا إضافيا يحبك دلالة النصية التصويرية الجزئية. ويقول د. شوارب في نفس القصيدة عقب البنية السابقة مباشرة:

وَالآنَ تَمْضي مِلْءَ ذاكِرَةِ النُّجُومِ..

وَمِلْءَ ذاكِرَةِ الغُيومِ..

ومِلْءَ ذاكِرَةِ السَّنابِلِ..

مِلْءَ ذاكِرَةِ الغِيَابْ[1]

ففي هذه البنية التصويرية الجزئية يتكرر النسق التركيبي من الحال شبه الجملة: ملء ذاكرة النجوم– ملء ذاكرة الغيوم– ملء ذاكرة السنابل– ملء ذاكرة الغياب، ويتكرر النسق التصويري من أربعة استعارات مكنية جعلت للنجوم وللغيوم وللسنابل وللغياب ذاكرة الإنسان؛ لتكثيف دلالة أثر ما تركه محمود درويش في الوجود من فن شعري ومن قيمة إنسانية. مع ملاحظة اقتصار توازي كلمات التقفية على السطرين الشعريين الأَوَّلَيْن "النجوم والغيوم" ومخالفتهما بنيةً وتقفيةً لكلمتي الفاصلة "السنابل– الغياب" في مفارقة نغمية بين المد بالواو في الأوليين والمد بالألف في الأخريين.

٣–٢– علاقة التقابل الدلالي بين الصور:

مصطلح التقابل في المعجم البلاغي العربي مصطلح رئيس، يندرج تحته عدد من المصطلحات الفروع التي تمثل أنواعا لهذا التقابل، وهي: التضاد– الطباق– المخالِف– السلب والإيجاب. وهذه الأنواع تشترك جميعا في كونها صفة لمعنيين متقابلين وإن اختلفت وجوه التقابل؛ فالضد تقابل بين معنى لفظين مفردين، والطباق تقابل بين معنى جملتين أو تركيبين، والمخالف كالمخالفة بين

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٨–٩.

الأرض والبحر، والسماء والبحر، والأبيض والأحمر، وهو غير التضاد الذي هو مقابلة بين السماء والأرض، مثلا، أو الأبيض والأسود، والسلبُ والإيجابُ بناءُ المعنى على نفي من جهة وإثبات من أخرى، أو على أمر من جهة ونهي من أخرى، ونحو ذلك من المتقابلات(١).

فإذا نقلنا هذه المفاهيم من أوصاف معاني المفردات والتراكيب إلى أوصاف دلالات الصور نجد اطرادا ملحوظا في انطباق هذه المفاهيم الوصفية على دلالات الصور أيضا، مما يدعم توجه هذه الدراسة لوجود بديع تصويري مع البديع اللفظي والبديع المعنوي.

وينطبق التضاد في الصور على دلالات المفردات المشكِّلة للصور، وقد ينطبق المخالف أيضا على دلالات المفردات، وقد ينطبق على دلالات التراكيب المشكِّلة للصور. أما المطابقة والسلب والإيجاب فهما ينطبقان على دلالات الجمل والتراكيب التي تشكل الصور(٢). وقد حفل ديوان "أحلام بلون الأرق" بهذه الأوصاف أو العلاقات بين الصور بكل أنواع التقابل الأربعة، كما جاء التقابل، من حيث مستويات النص، في ثلاثة مستويات: مستوى الإفراد، مستوى التركيب، والمستوى النصي.

٣-٢-١- مستوى الإفراد: من علاقات التضاد الدلالي بين الصور قول د. شوارب في قصيدة "وحدي بين عمرين":

فَدَعاني إلى رَحِيبِ تَجَلِّيهِ

(١) انظر: مفاهيم هذه المصطلحات: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ص٢٥١-٢٥٢، ص: ٣٤١، ص٤٢٥، ص٤٤٧، ص ٤٥٦، ص٦٧٤- ٦٨١.

(٢) أورد د. بدوي طبانة تفرقة ابن أبي الإصبع المصري بين ضربين من الطباق، الأول حقيقي، أي ما كان بألفاظ الحقيقة، والثاني مجازي أي ما كان بألفاظ المجاز، وتسميته الأول الطباق والثاني التكافؤ، انظر، معجم البلاغة العربية، ص٤٥٠ .

لِأَرْوَى بِمِلْحِهِ وَبِعَذْبِهْ(١)

فالاستعارتان التصريحيتان "ملحه" و"عذبه" للمعاقبة والعفو متضادان في دلالتيهما التصويرية. وقد تكون كلمة "ملحه" استعارة لمعنى الندم، فتكون العلاقة بين الصورتين المتقابلتين علاقة مخالفة. وفي ختام قصيدة "شراع لقصائدي" يقول د. شوارب:

لا تَسْأَلي.. فَالشِّعْرُ يَكْتُبُ نَفْسَهُ

يَوْمًا.. وَتَلْهَثُ في رُؤاه عُصورُ(٢)

فالتضاد واقع بين كلمتي "يوما" و"عصور"، والكلمة الأولى جزء من صورة المجاز العقلي "الشعر يكتب نفسه يوما" في لحظة إبداع محدودة قصير منقضية في يوم، والثانية استعارة تمثيلية، شبه تعدد تفسيرات الشعر وتأويلاته وامتدادها في الزمن بعد الزمن بلهاث العصور وراءه، في زمن لا محدود ممتد لا ينقضي.

٣-٢-٢- مستوى التركيب: من علاقات الطباق الدلالي بين الصور قول د. شوارب في قصيدة "حذاء غير منتظر" مخاطبا الصحفي العراقي منتظر الزيدي:

حِذاؤكَ عَوْلَمَةٌ يا نَظيفُ

إذا اتَّسَخَ العَوْلَماتُ الأُخَرْ(٣)

فالطباق بين دلالة التشبيه البليغ "حذاؤك عولمة"، وهو صغر عنصر الحذاء مع ذيوع خبره حول العالم كله؛ لأن المؤتمر الذي وقعت خلاله حادثة القذف بالحذاء كان على الهواء مباشرة، مع وصف صاحب الحذاء بالنظافة، وبين دلالة الاستعارة المكنية "اتسخ العولمات الأخر" باستعارة الاتساخ لفساد

(١) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٢٤.

(٢) د. سعيد شوارب: السابق، ص ٦٤.

(٣) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق،ص ٤٤.

الأنظمة الاستعمارية المشاركة في تدمير العراق، فالطباق ظاهر بين الإفراد والجمع في "عولمة" و"عولمات"، وبين صفتي النظافة والاتساخ، ومن ورائهما دلالة المطابقة بين قوة أثر فعل محدود وبين أثر أفعال أنظمة استعمارية مستبدة، وحقيقة كُلٍّ إنسانيًّا.

ومن هذا الطباق التصويري قول الشاعر في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني":

عَدُوُّك رُومِيٌّ هَوَى كِبْرِياؤُهُ

وَأَنْتَ نَماكَ الكِبْرُ وَالحُبُّ وَالشِّعْرُ(١)

فالمطابقة واقعة بين الاستعارة المكنية "هوى كبرياؤه" التي جسدت الكبرياء الموهوم بناء يهوي، بدلالة اتجاه الهُوِيّ وهو السقوط إلى أسفل، وبين المجاز الإسنادي الذي جعل فعل الإنماء للكبر، بدلالة اتجاه النماء إلى أعلى. مع ملاحظة تقابل إفراد الفاعل في الصورة الأولى وهو الكبرياء وتعدد الفاعل في الصورة الثانية، وهو الكبر والحب والشعر، وما يؤديه هذا التقابل بين عناصر الجملتين من المبالغة في تصوير الفروق بين ما يقتضيه مفهوم الأسر من التقييد وبين ما يصنعه الأسر في الواقع من التحرر.

أما البديع التصويري بعلاقة المخالفة في مستوى التركيب فمما جاء منه في الديوان المخالفة بين دلالة التشبيه البليغ وبين دلالة ترشيحه الذي جاء استعارة تصريحية تبعية في الفعل في قوله في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني":

وَجَفْنَاك قَفْرٌ لَيْسَ يُطْفِئُهُ نَهْرُ(٢)

(١) د. سعيد شوارب: السابق، ص١٦.

(٢) د. سعيد شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٥.

فعلاقة المخالفة جاءت بين دلالة التشبيه البليغ "جَفْنَاك قَفْر" وهي شدة الجفاف والقحط والظمأ، وبين دلالة ترشيح هذا التشبيه باستعارة الإطفاء للإرواء "ليس يطفئه نهر" ودلالته كثرة الماء، فالجفاف والقحط ضده الرِّيُّ. مع ملاحظة دقيقة تفرق بين التقابل من وجه المخالفة هنا –الذي سبق بيانه– والتقابل من وجه السلب والإيجاب الذي قد يستدعيه حرف النفي "ليس" في الاستعارة المرشحة "ليس يطفئه نهر"، والملاحظة هي أن هذا السلب في عبارة الاستعارة المرشحة إيجابه "يطفئه نهر"، وليس إيجابه عبارة التشبيه البليغ "جفناك قفر".

أما علاقة التقابل من جهة السلب والإيجاب بين الصور في مستوى التركيب فمنها قوله في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني" أيضا:

وَأسْرَتْ بِكَ القُضْبانُ نَجْمًا مُسافِرًا

عَلى الدَّهْرِ، لا يَبْلى إذا بَلِيَ الدَّهْرُ(١)

حيث وقع السلب في الاستعارة التصريحية التبعية "لا يبلى" المستعار فيها عدم البلى لعدم انتهاء سفر النجم، ووقع الإيجاب في استعارة البلى للدهر، بمعنى انتهائه وانقضائه، ودلالة السلب والإيجاب هي خلود سفر النجم/ذِكْرِ أبي فراس الحمداني عبر الزمن، وبَعد انقضاء الزمن. ومن نماذج هذهالعلاقة أيضا قوله في قصيدة "حرفان من البَوْح..صابر":

أَنْتَ لِلْأَهْلِ.. وَمَنْفِيٌّ مِنَ الأَهْلِ

وَكَالعَقْلِ.. وَمَنْفِيٌّ مِنَ العَقْلِ

وَكَالحَقْلِ.. وَمَنْفِيٌّ مِنَ الحَقْلِ

فَكَيْفَ انْتَصَبَتْ روحُكَ كَالأَشْجَارِ في كُلِّ مَكانْ(٢)

(١) د. شوارب: السابق، ص١٦.

(٢) د. شوارب: السابق، ص٦٨.

فالصورتان في التركيب: (أنت) كالعقل ومنفي من العقل، وتكرار نسقها التصويري: (أنت) كالحقل ومنفي من الحقل، مبناها جميعا على علاقة السلب والإيجاب، سلب الحضور مع قوة الحضور؛ حضور العقل وحضور العطاء مع سلب التقدير والاعتبار لهما.

٣-٢-٣- مستوى النصية: تأخذ علاقة التقابل الدلالي بين الصور في هذا المستوى النصي من التصوير صفة بنائية، بمعنى أن بنية التصوير في هذا المستوى قائمة أساسا على التقابل الدلالي الذي يكوّن مبنى القصيدة كلها غالبا. نجد هذا الأساس في عدد من القصائد، منها: أبي، الكهرباء بالمجان، حرفان للبوح..صابر، الكلمات المتقاطعة.

في قصيدة "حرفان من البَوْح..صابر" تتقابل العناصر الدلالية في الصور النصية تقابلا يربط هذه العناصر ربطا دلاليا محكما، يقول:

خَلْفَكَ البَحْرُ

وَفي وَجْهِكَ إعْصارٌ مِنَ الصَّبّارِ مِنْ كُلِّ المَسافي

فَتَصَحَّرْتَ.. تَصَخَّرْتَ

وَلَمْ تَعْدُ عَيْناكَ عَنْ قَطْرِ النَّدى.. روحِ السَّحابْ

.....

كَيْفَ عَيْناكَ الجَفافُ المُرُّ

عَيْنانِ بِصَحْراءِ الأَسى نَضّاخَتانْ؟

كَيْفَ يَنْمو مَنْ لَهُ جِذْرٌ عَلى مُسْتَنْقَعِ المِلْحِ

وَجِذْعٌ في الدُّخانْ[١]

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٦٦- ٦٨.

مركز الدلالة في الصورتين الأوليين هو التقابل بين الجفاف وبين الماء الغزير، عينا أو مطرا؛ ففي الصورة الأولى يأتي التقابل أولا في الجهات: خلفك وفي وجهك، يدلان على إحاطة المظروف المكاني للمخاطب من كل اتجاه. ثم يأتي هذا المظروف؛ الموت المحقق والمرارات الشديدة، وأثرهما البالغ في المخاطب "عم صابر" الذي يتعلق، بالرغم من كل ذلك، بالأمل أو بالعطاء. جاءت الصياغة التصويرية لهذه الدلالة المتقابلة في استعارة البحر للموت أو الهلاك المحقق، ثم التشبيه البليغ "إعصار من الصبار"، يصوّر المرارات الشديدة إعصارا. وقد تركب هذا التشبيه البليغ مع استعارة الصبار للمرارات، ثم ترشيح التشبيه البليغ بصورة مركبة من استعارة مكنية هي قوله (يعوي) وتشبيه هو قوله (كالأشباح)، واستعارة "كل المسافي" لكثرة الأسباب استعارة تصريحية. ثم تمتد الصورة المركبة بالعطف عليها بفاء السببية إلى استعارتين تصريحيتين للجفاف والجساوة بفعلين مشتقين اشتقاقا لافتا من اللفظين الجامدين؛ الصحراء والصخر: تصحَّرتَ، تصخَّرتَ.

هذا التصوير المركب في أدوات تشكيله وفي دلالته يقابله استعارة تمثيلية بسيطة، غير مركبة تصويريا، لتعلُّق عينيه بقطر الندى، استعارةً لمعنى تعلق نفسه ونظره بالأمل أو بالعطاء. فالتقابل هنا ليس بين دلالات الصور فقط، بل بين البساطة والتركيب في هذه الصور المشكلة لهذه البنية التصويرية النصية.

وفي الصورة النصية الثانية في التشبيه البليغ "عيناك الجفاف المر..عينان نضاختان" يأتي التقابل بين دلالة الجفاف المر، باستعارة المرارة للجفاف وهي للمذوق، و بتشبيه الأسى بالصحراء في "صحراء الأسى" ، وبين دلالة غزارة الماء/الأمل أو العطاء في المشبه به "عينان نضاختان رابطا يحبك الدلالة التصويرية لهما.

وفي الصورة الأخيرة استئناف تصويري برابط لفظي هو أداة الاستفهام "كيف" التي تكرر دلالة الاستفهام وهو التعجب من جمع "عم صابر" بين هذه

المتقابلات. والتقابل هنا بين النمو المقتضي لصحة التربة وسلامة الهواء وبين التربة المستنقع من الملح والدخان، في استعارة مكنية للشجر ينمو وجذره ضارب في مستنقعٍ ملحٍ وجذعه منتصب في الدخان، مشبَّها به قدرة "عم صابر" على الاستمرار وعلى العطاء رغم كل معطيات الانكسار. والتقابل في هذه الصورة ليس فقط في الدلالة بل العناصر المتقابلة بين وحدة عنصر "ينمو" وتعدد عناصر الصورة المقابلة وهي الجذر النابت على مستنقع الملح والجذع الصاعد في الدخان، وكلاهما ترشيح للاستعارة الأولى "ينمو" لكنه ترشيح يناقض دلالة المرشَّح ولا يدعمها. ويبقى التقابل بين دلالات العناصر في هذه الصورة المركبة رابطا دلاليا يربط بين عناصر تركيبها من جهة، ويربطها بالصورتين قبلها من جهة أخرى، مع الرابط اللفظي الذي يربطها بالصورة السابقة لها مباشرة وهو أداة الاستفهام "كيف" كما سبقت الإشارة.

٣-٣- التناظر التصويري:

يختص التناظر والمصطلحات المقاربة له مثل: براعة الاستهلال، تشابه الأطراف، الرجوع، ورد العجز على الصدر، بعلاقات المعاني في النص ونظر المعنى إلى المعنى، أي التماثل أو التشابه أو التقارب بين المعاني على مستويات متفاوتة من النص؛ ختامه مع مفتتحه، وآخر البيت مع أوله، وآخر الفصل الدلالي مع أوله، وأول الفصل الدلالي مع آخر الفصل الدلالي السابق عليه.. إلى آخر مكونات النص الدلالية(١).

(١) انظر: تفصيلا لمفهوم التناظر باعتباره أصلا من أصول بناء القصيدة العربية القديمة: د. مديحة جابر السايح: أصول المنهج البنائي للقصيدة العربية القديمة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. كتاب المؤتمر الدولي: حازم القرطاجني وقضايا تجديد الرؤية والمنهج في البلاغة العربية القديمة. تنظيم شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب– تطوان– المملكة المغربية. ١٤– ١٦ نوفمبر ٢٠١٧م. جمع وإعداد وترتيب =

يمكن نقل هذا المنظور التحليلي من مستوى المعنى إلى مستوى التصوير في ديوان "أحلام بلون الأرق"؛ إذ تراه الدراسة صالحا لتحليل علاقات التناظر بين الصور، سواء أتجلى هذا التناظر في بعض العناصر المكونة للصور في النص، أو في وجه الشبه، أو نوع الصور البياني، أو دلالاتها الفنية، أو تناسب الصورة مع معنى سابق أو لاحق لها. وقد جاء تناظر الصور في الديوان في ثلاثة مستويات؛ التناظر الموضعي، والتناظر الجزئي، والتناظر النصي.

٣-٣-١- التناظرالتصويري الموضعي: وهو الذي جاء بين الصورتين المتتابعتين في مقطعين شعريين متتاليين، وهذا النوع من التناظر التصويري لا يشيع في الديوان شيوع النوعين الآخرين، وإنما ذكرته الدراسة استيفاء للقسمة. من هذا التناظر الموضعي قول د. سعيد شوارب في مطلع قصيدة "تهنئة بميلادي؟ شكرًا":

فَرَحٌ بِالّذي يَجيءْ
أَمْ أَسًى لِلَّذي ذَهَبْ
وَغَدٌ عالَمٌ خَبِيءْ
إنْ أَتى اشْتَدَّ في الهَرَبْ
ضاحِكٌ وَاسْمُهُ سَعيدْ
قَطَعَ الدَّرْبَ بِالغِناءْ

=

د. عبد الرحمن بودرع. ص١٢٢ – ١٢٤.وانظر استخدام د.محمد أبي موسى التناظر واحدا من الإجراءات التحليلية في دراسة بناء القصيدة العربية القديمة: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء- مكتبة وهبة ط١، ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م، ص٣٠٨، ٥٢٤ – ٥٢٥، ٦١٩، وانظر له أيضا: قراءة في الأدب القديم. مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م، ص٤٦، ٢٠٢، ٢٢٥.

يَوْمُ ميلادِهِ الجَديدْ

سَفَرٌ مالَهُ لِقاءْ[١]

فصورة تشبيه يوم الميلاد الجديد في آخر المقطع بالسفر، أي مرتحل ارتحالا لا لقاء بعده أبدا، تناظر صورة الغد المجهول الذي ما إن يظهر حتى ينقضي سريعا في أول المقطع، وقد استعار له الحي الخائف الجادِّ في الهرب. ووجه التناظر بينهما في معنى الانقضاء السريع بلا عودة، فيوم الميلاد الجديد والغد ينظر إليهما من زاوية ما بعدهما وهو المضي هربا وسفرا، وليس من زاوية إقبالهما على أنهما يوم جديد وغد مقبل.

٣-٣-٢- التناظر التصويري الجزئي: وهو الذي يقع في جزء القصيدة؛ أولها ومنتصفها أو منتصفها وآخرها. وهذا النوع من التناظر بين الصور شائع شيوعا ظاهرا في الديوان، مما يعد سمة من سمات بنائه التصويري. من نماذج هذا النوع من التناظر التصويري التناظر بين جزء من الاستعارة التمثيلية في قول د. شوارب في آخر قصيدة "بشراكِ هذا غلام":

... رَمَوْهُ بِجُبِّ ارْتِكاسِ[٢]

ممثَّلا به من يجاهد لتحرير القدس فيَلقى من قومه العنت، وبين الاستعارة التمثيلية في منتصف القصيدة في صورة يوسف عليه الصلاة والسلام وقد رماه إخوته في الجب ثم جاءوا أباهم عشاء يبكون، مشبَّها به الطفلة الفلسطينية ومن ورائها فلسطين التي تُركت للضياع ثم جلس أصحاب القضية يتسامرون بأحاديث المهاجرين والعودة في قوله:

ضُحًى كمْ نُلَطِّخُ أَهْدابَهُ بِحَديثِ النَّوارِسِ وَالقادِمينْ

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٨٠.

(٢) د. شوارب: السابق ، ص ١٠٣.

حَديثِ المَوَدّاتِ وَالحِفْظِ وَالرَّتْعِ

نَرْميكَ في الجُبِّ يا يوسُفٌ

وَنَجيءُ تَسيلُ مَدامِعُنا تَحْتَ جُنْحِ العِشاءْ(١)

ووجه التناظر بين الصورتين هو غدر الأقربين وهو جزء من دلالة الاستعارة التمثيلية التي تَستَكْمِل بباقي مكوناتها دلالةَ ما يَعْقُبُ هذا الغدر من عوض عظيم مثلما وقع ليوسف عليه الصلاة والسلام.

ومن نماذج هذا التناظر أيضا ما جاء بين منتصف القصيدة وأولها من قوله في "حرفان من البوح..صابر":

"صابرٌ".. يَأَيُّها القادِمُ مِنْ كُلِّ المَجَرّاتِ

وَيا النّافِذُ مِنْ كُلِّ المَمَرّاتِ

التي أَوْسَعُ مِنْها ثُقْبُ أَنْفِكْ(٢)

فصورة النافذ من كل الممرات الضيقة، وهي صورة حقيقية خلت من المجاز في المعنى أو في الإسناد لكنها رسمت في الخيال صورة ممرات أضيق من ثقب أنف، أو صورة ثقب أنف أوسع من كل الممرات الضيقة، وهو من الغلو في تصوير المعنى؛ هذه الصورة تنظر إلى صورة وردت في مطلع القصيدة وهي قوله:

لَيْسَ بَيْنَ الهَمِّ وَالهَمِّ مَمَرُّ الرّيحِ

لَكِنْ أَنْتَ تَمْضي(٣)

---

(١) د. شوارب: السابق، ص٩٨-٩٩.

(٢) د. شوارب: السابق، ص ٦٩.

(٣) د. شوارب: السابق، ص٦٥. وانظر شواهد أخرى لهذا التناظر الجزئي في القصائد التالية، على سبيل المثال: تهنئة بعيد ميلادي؟شكرا: المقطعين ٧ مع ٢- المقطعين ٩ مع ٧،- المقطعين ١١ مع ٨، وانظر أيضا قصيدة: من أنت؟ من أنا؟ المقطع ٤ مع ٣.

وهي كناية عن انعدام الزمن بين الهم والهم، كما سبق تحليلها، ووجه التناظر بينهما هو عزيمة عم صابر الماضية التي تستطيع تجاوز كل العقبات مهما كانت صلابتها، والنفاذ من كل المضائق مهما كان ضيقها.

٣-٣-٣- التناظر التصويري النصي: وهو تناظر بين صورة في آخر النص مع صورة في أوله، وقد يتعدد التناظر إلى صورة ثالثة في خلال النص. ويمكن لهذا النوع من التناظر التصويري أن يدخل تحت مصطلح "تشابه الأطراف"، و"رد الأعجاز على الصدور"[١] لكن بِمَدّ مفهوم هذين المصطلحين إلى المستوى النصي من ناحية ؛ لاقتصار مفهوميهما في كتب البلاغة المستقرة على البيت والجملة ، وبنقل مجالهما من الدلالة إلى الصور من ناحية أخرى، فيكون ما يمكن تسميته بـ "تشابه الأطراف التصويري"، و"رد الأعجاز التصويرية على صدورها".

في قصيدة "وتكلم الورد" يفتتح الشاعر القصيدة بتصوير روعة حفيدته "فرح" بقوله:

فَرَحُ العُيونِ لِسائلٍ رَدُّ
ضَحِكَ النَّدى وَتَكَلَّمَ الوَرْدُ[٢]

ويختمها بهذا الختام التصويري:

(١)يعرف البلاغيون تشابه الأطراف، وكذلك تشابه الأطراف المعنوي بأنه: "أن يختم الكلام بما يناسب أوله"، انظر د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – الدار العربية للموسوعات، ج٢، ص١٦٤، ١٦٦، ويعرفون رد الأعجاز على الصدور، ويسمونه التصدير – نقلا عن الحاتمي– بأنه: "أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو عجزه أو في النصف منه ثم يرددها في النصف الأخير" انظر: د. مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ج٢، ص٢٢٩..

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٢٦.

شَوْقُ الضُّلوعِ لِـ "فَرْحَتي" رَدُّ
وَلها المَدى وَالمَوْجُ وَالوُدُّ(١)

فالمجاز العقلي "شوق الضلوع" ناظر إلى نظيره "فرح العيون"، مع التناظر الموضعي في الاستعارتين "ضحك الندى" و"تكلم الورد"، تضع جميعها هذه القصيدة الرشيقة بين قوسين تصويريين. وفي قصيدة "نداء العودة" يتعدد التناظر بين الصور من آخر القصيدة إلى وسطها إلى أولها. ففي ختام القصيدة يقول د. شوارب:

يا ذاهِبًا وَالدَّرْبُ لا يَنْتَهي
في ضِحْكَةِ النّورِ نِداءُ الإيابْ(٢)

وفي أثناء القصيدة يقول:

مُسافِرٌ كَمْ ضاعَ في وَهْمِهِ
وَوَجْهُهُ ضاعَ عَلى كُلِّ بابْ(٣)

وفي مفتتحها يقول:

عُنْوانُ بَيْتي في يَدي ما الَّذي
أَضاعَني؟ لَقَدْ سَئِمْتُ الغِيابْ(٤)

فالاستعارة التصريحية لإشارات القبول بـ"ضحكة النور"، المرشَّحة باستعارة "نداء الإياب" للدعوة إلى التوبة والعودة لطريق الله الذي يدعو رحابُه الجميع للعودة إليه؛ هذه الاستعارة ناظرة إلى الاستعارتين التصريحيتين في منتصف القصيدة "وجهه" و"كل باب" المشبه بهما روح الشاعر الذي ضل وهو يسلك كل

(١) د. شوارب: السابق، ص٣١.
(٢) د. شوارب: السابق، ص٤٢.
(٣) د. شوارب: السابق، ن.ص.
(٤) د. شوارب: السابق، ص٤١.

الطرق بحثا عن الهدى وعن قرار الروح. وهذه الاستعارات جميعا ناظرة إلى الاستعارة التمثيلية الأولى في أول بيت وهي "عنوان بيتي في يدي" المراد بها أن طريق الهدى بَيِّنٌ واضح قريب المسلك إلى الله.

ومن وجه آخر، إذا عكسنا النظر في هذه الصور المتناظرة من أول القصيدة إلى آخرها أمكن القول أن فيها ما سبق تسميته بـ"حسن الابتداء التصويري"، حيث تشير الصورة الأولى المستفتح بها القصيدة إلى عناصر تصويرية في دَرَج القصيدة وفي ختامها، مما يؤكد نصية الصورة فيها من ناحية، ويُحكم بناء النص بهذه الروابط التصويرية المتناظرة من جهة أخرى.

ويتكثف التناظر التصويري في ثلاثة أقسام من أقسام قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني"، في القسم الثالث والخامس والسادس. وتزداد كثافة هذا التناظر في القسم السادس على وجه الخصوص. يقول د. شوارب في القسم الثالث في رسالته لأبي فراس:

وَأَنْتَ نَخيلٌ أَخْضَرُ الظِّلِّ شامِخٌ
إذا هُزَّ جِذْعٌ راحَ يَنْهَمِرُ التَّمْرُ(١)

وفي القسم الخامس:

أَمُدُّ إلى الآفاقِ جِسْرًا مَهَدْتَهُ
وَقامَ عَلى حافاتِهِ الشَّجَرُ الخُضْرُ(٢)

وفي القسم السادس:

أَعِزْنِيَ مِنْ عَيْنَيْكَ نَجْمًا لَعَلَّني
أَصيرُ عَصِيَّ الدَّمْعِ شيمَتِيَ الصَّبْرُ

(١) د. شوارب: السابق، ص١٦.

(٢) د. شوارب: السابق، ص١٧.

وَأُصْبِحُ كَفًّا تُطْلِقُ الحُبَّ أَخْضَرًا
وتُورِقُ في الدُّنْيا أَنامِلُها العَشْرُ
فَرُبَّ فَتًى في سِدْرَةِ الغَيْبِ قادِمٌ
يَكونُ عَلى شُطْآنِهِ الفَرَحُ النَّضْرُ
يَقومُ إلى فِرْعَوْنَ في يَوْمِ زينَةٍ
فَموسى كَليمُ اللهِ عَلَّمَهُ "الخِضْرُ"[1]

في الجملة الأخيرة من القسم السادس، الممتدة نحويا وتصويريا بطريق التفريع التصويري: "فرب فتى في سدرة الغيب قادم، يكون على شطآنه الفرح النضر" يبدأ التصوير من الاستعارة التمثيلية في القسم كله، –كما سبق تحليلها– التي استعارت من مشهد وقوف موسى عليه السلام في وجه فرعون بالبطل المنتظر لتحرير القدس. وتتشكل هذه الاستعارة من عدة صور جزئية، هي: التشبيه البليغ للغيب أنه "سدرة"، ثم يتفرع التصوير باستعارة الشطآن لهذا الفتى وهي للبحر، ثم تمتد الاستعارة باستعارة نضرة النبات للفرح، في تجسيد لهذا المعنوي بمادي محسوس، ودلالة هذه الصور في هذه الجملة التصويرية هي الخضرة والنضارة. تنظر هذه الصورة الممتدة المتفرعة إلى دلالة الصورة السابقة عليها مباشرة في هذا القسم السادس، وهي التشبيه البليغ "أصبح كفا" المرشح باستعارتين تصريحية "تطلق.." ومكنية "تورق في الدنيا أناملها.."

ولا يخفى ما في تلامح كلمة "الخِضْر" في ختام القصيدة مع دلالة الخُضْرَة في الصورة السابقة عليه، مع تلامح كلمات "زينة" و"الفرح" و"الحب". هذه الصيغة التصويرية للقسم السادس كله تنظر إلى الترشيح "وقام على حافاته الشجر الخضر" للاستعارة "الجسر" المستعار لطريق التحرر من الأسر في القسم

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٨.

الخامس، وهي جميعا تنظر إلى التشبيه البليغ في القسم الثالث "وأنت نخيل" المرشح بثلاث ترشيحات استعارات: "أخضر الظل"، "شامخ"، "إذا هز جذع راح ينهمر التمر"، وهكذا تتناظر الصور في هذه القصيدة برابط الخضرة والنضارة فيها جميعا.

٤- خصائص أبنية التصوير النصية:

سبقت الإشارة إلى أن التصوير يمثل قاعدة التعبير في هذا الديوان، وقد اتسم هذا التصوير بعدة خصائص عامة رئيسة، بالإضافة إلى السمات التفصيلية التي وردت أثناء التحليل. هذه السمات العامة هي: كثافة التصوير في الجملة النحوية الواحدة، متاخمة التصوير- متاخمة الاستمداد- اتساق بناء الصور مع بعض الفنون البديعية.

٤-١- كثافة التصوير في الجملة النحوية الواحدة الطويلة:

ظهرت هذه الخاصية من خصائص التصوير في ثنايا التحليلات في هذه الدراسة، خاصة في تحليل المستوى النصي من التصوير. وتُجمل الدراسة هنا أسباب هذه الكثافة التصويرية في الجملة النحوية الواحدة، وتراها تتمثل في: ترادف بعض أدوات التشكيل وطرق البناء التصويري في الجملة- تعدد الروابط التصويرية من تكرار لبعض المفردات- وحدة الضمير الرابط بين الصور. وقد تجلت هذه الأسباب على نحو متفاوت في مستويات الصور بعد المستوى الإفرادي الذي فيه صورة بيانية واحدة. وفيما يلي نماذج لجمل نحوية طويلة، متعددة المستويات في هذا الطول، تتجلى في كل منها بوضوح هذه الخاصية من خصائص التصوير وهي الكثافة التصويرية.

المستوى الأول: جملة نحوية طالت بشبه الجملة والنعوت فقط، مثل قوله في قصيدة "أدري..":

وَهَواجِسي كَالرَّعْدِ في لَيْلي الشَّقيِّ الماطِرِ(١)

فالصور جاءت في شبه الجملة "كالرعد" المتعلق بالخبر المقدر، وهي صورة تشبيهية، ثم في صورتين متتابعتين هما نعت لكلمة "ليلي"؛ الأولى: مجاز عقلي في كلمة "الشقي" لعلاقة الزمان الذي يقع فيه الشقاء من الفاعل الحقيقي وهو الشاعر، والأخيرة: مجاز عقلي كذلك لعلاقة الزمان الذي يقع فيه المطر من الفاعل الحقيقي وهو السماء، وتعدد النعت هو الرابط بين هذه الصور الثلاث؛ المنعوت والنعتين.

المستوى الثاني: جملة نحوية طالت بجملة نحوية طويلة معطوفة عليها: مثل قوله في قصيدة "شراع لقصائدي":

أَنْتِ التي اخْتَرَعَتْ شِراعَ قَصائدي
فَجَرَتْ نَوارِسُ في دَمي وَبُحورُ(٢)

ففي الجملة الأولى، التي طالت بالمفعول به فقط، استعارتان؛ الأولى تصريحية تبعية في الفعل "اخترعت" مستعارا للفعل: ألهمت، والأخرى مكنية حيث استعار المراكب للقصائد وأتى بشيء من لوازمها وهي الشراع. أما الجملة المعطوفة "فجرت..." فهي صورة مرشِّحة للاستعارة المكنية في "شراع قصائدي"، مركبة من أربع صور جزئية: استعارة الجريان للتحليق، واستعارة النوارس للقصائد المتشكلة في نفسه قبل إبداعها، واستعارة الجريان في الدم، وهو يكون في البحر، ففيه تشبيه لدمه/ نفسه المتهيئة لإبداع القصائد، بالبحر، ثم استعارة البحور للقصائد التي امتلأت بها نفسه فتهيأت لإبداعها، وهي مثل صورة النوارس. والرابط بين هذه الصور هو ضمير المتكلم في "قصائدي" و"دمي".

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص ٨٩ .

(٢) د. شوارب: السابق، ص ٦٤.

المستوى الثالث: جملة نحوية طويلة طال شبه جملته طولا متفرعا، مثل قوله في قصيدة "بشراك هذا غلام":

ضُحًى كَالسَّماءِ

بَدَتْ وَرْدَةً كالدِّهانِ

تُزَمْجِرُ بِالهَوْلِ

طِفْلَةِ حُلْمٍ عَلى الجُرْحِ وَاللَّيْلِ وَالبَرْدِ

تُرْعِدُ أَحْشاؤُها

تَتَلَفَّتُ عَنْ كِسْرَةٍ مِنْ غِطاءْ[١]

الخبر "ضحى" لمبتدأ مقدر بـ"هو" نُعِتَ بشبه الجملة "كالسماء"، الذي طال بجملة الحال "بدت"، التي طالت بدورها بنعتين: بشبه جملة نعت "كالدهان" وبجملة "تزمجر" وهي نعت للحال "وردة". ثم طال النعت "كالسماء" بتفرع آخر هو البدل منه "طفلة حلم"[٢]، الذي طال بدوره بجملتي نعت "ترعد أحشاؤها" و "تتلفت".

أما التصوير المكثف الذي حملته هذه البنية النحوية للجملة الطويلة فهو كالتالي: صورة تشبيهية في النعت "كالسماء"، ثم صورة تشبيهية مركبة من تشبيهين متداخلين "وردة كالدهان" أي حمراء كالدُّهْن الذائب[٣]، ثم استعارة الزمجرة للقذف بالهول استعارة تصريحية تبعية، وإسناد الزمجرة للسماء وهي لِمَنْ يُحَلِّق فيها من الطائرات والصواريخ ونحوها. ثم في الفرع التصويري الآخر الذي يتفرع من

(١) د. شوارب: السابق، ص٩٩.

(٢) لم أجد توجيها نحويا مقبولا لكلمة "طفلة" التي جاءت مجرورة بالكسر في الديوان سوى أن يكون بدلا من كلمة "السماء" المجرورة. والله أعلم.

(٣) انظر: القرطبي(ت ٦٧١هـ): الجامع لأحكام القرآن، تحقيق عبد الله بن عيد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة. ط١، ١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦م، ج٢٠، ص١٤٣.

النعت "كالسماء" وهو البدل "طفلة حلم" أي حالمة، فيه استعارة تبعية في الحرف "على" بمعنى "مع"، ثم استعارة "الكسرة" لقطعة الغطاء الذي تبحث عنه لتتدثر به من البرد والخوف والألم، والكسرة تستعمل للخبز.

وظاهرٌ ما في هذه الجملة/ الصورة من استخدام الاقتباس القرآني في تشكيل صورة السماء، والتفريع التصويري باستخدام البدل، وتنويع الصور بين التشبيه والاستعارة والمجاز العقلي، ورابط الضمير بين صور الفرع الأول، وهو ضمير المؤنث في "بدت" و"تزمجر" العائد على السماء، وفي "ترعد" و"تتلفت" العائد على طفلة الحلم.

المستوى الأخير: ستقتصر الدراسة؛ للإيجاز، على ذكر رابطه النصي، وهو: جملة نحوية طويلة طالت باسم الموصول وصلته الذي تكرر عطفه أربع مرات، وشكلت كل جملة من جمل الصلة فيه صورة مركبة من عدة صور، كما شكل الاسم الموصول الذي تكرر عطفه وسيلةً من وسائل السبك التصويري. جاءت هذه الجملة في قوله في قصيدة "ذاكرة الغياب" وهي مرثية لمحمود درويش:

فَمَنْ عاشَ يَعْشَقُ زَهْوَ العِبارَةِ
حينَ يُحَمْحِمُ في روحِها عُنْفُوانُ الصَّهيلْ
وَمَنْ خَطَّ لِلْحَرْفِ عُنْوانَ جيلْ
وَمَنْ صَدَّقَتْهُ الحِجارَةُ تَغْدو خِماصًا وَتُمْسي بِطانًا
وَأَعْشاشُها مِنْ أَقَلِّ القَليلْ
وَمَنْ صَدَّقَتْهُ النَّخيلْ
وَأَطْفالُ غَزَّةَ إذْ تَمْنَعُ البُرْتُقالَ مِنَ البَيْعِ إذْ
هُوَ مِنْ دَمِها.. عَلَّبَتْهُ لِيَغْدو قَناديلَ تُؤْنِسُ لَيْلَ الحُقولْ
وَمَنْ عاشَ مَوْهِبَةً لا تُصَدِّقُ إلا اكْتِشافَ الأَلَمْ
جَديرٌ إذا عاشَ عَشْرَ دَقائقَ

عَشْرَ دَقائقَ مِثْلُكَ في صِدْقِهِ
أَنْ يُخَيِّبَ ظَنَّ العَدَمْ[١]

والأمر بعد في حاجة إلى تتبع دقيق لأنماط الصور في الجمل النحوية الطويلة في الديوان وتشكيلها للصور النصية، والروابط النصية التي سبكت هذه الصور وحبكتها.

٤-٢- متاخمة التصوير:

تبدو هذه الخاصية كأنها عكس الخاصية السابقة، لكنها حين النظر تؤكدها؛ إذ على الرغم من كثافة التصوير في الديوان فإن هناك الكثير من العبارات ترسم كلماتُها صورًا مخيَّلة في الذهن، وإن كانت هذه العبارات قد خلت من أي مجاز لغوي أو عقلي ومن أية علاقة مشابهة أو غيرها من أنواع العلاقات بين معاني مفرداتها، وتؤكد، من ثم، حقيقة أن التصوير قاعدة التعبير في هذا الديوان، مما يصح معه القول أن هذه العبارات قد تاخمت التصوير لكنها لم تنتقل لأي واد من أوديته.

وقد استخدم الأستاذ محمود شاكر مصطلحا دالا على هذه النماذج من التعبير هو "الإسباغ"، وهو غير المجازات، كما في نص كلامه، إذ يصفه بأنه "شبيه بما نسميه "المجاز" "الاستعارة" و"الكناية" وما جرى مجراها"[٢]، ويقصد به

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١١.

(٢) محمود محمد شاكر: نمط صعب، ونمط مخيف. دار المدني- جدة- مصر-ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م، ص١٣٣. وفي تحديده لمحتوى كتب اللغة أنه مقصور على أصول معاني الألفاظ دون ما سكلته من دروب الدلالات على ألسنة الشعراء، ولو فعلت لخرجت عن أن تكون كتب لغة "إلى أن تكون كتب نقد للشعر، وبيان عن معاني ألفاظ الشعراء جميعا، حيث قلبوها في أحوالها من إسباغ وتعرية ومجاز واستعارة وكناية وما قارب ذلك". انظر ص١٣٥، وانظر أيضا ص١٧٦، ٢٠٣.

المعاني المكتنزة في اللفظ الموجز، مفردا وتركيبا، وهو قريب مما كان يسميه القدماء غزارة المعنى وكثرة الماء.

تستعرض الدراسة فيما يلي بعض النماذج الممثلة لهذه الخاصية من خصائص التصوير في هذا الديوان، وتبقى طريقة التعبير المتاخمة للتصوير في حاجة إلى مزيد من التتبع في الشعر العربي قديمه وحديثه، لتحليل وسائل هذه المتاخمة، ودرجاتها إذ تمثل مستوى من مستويات التعبير الحقيقي لا يخلو من فنية ومن جمال ومن فرادة تخييل. يقول د. شوارب في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمداني":

وَحُبٌّ تَوَلَّتْهُ الوُشاةُ فَلَمْ يَزَلْ
يَشُقُّكَ بَيْنٌ إنْ مَضى شَقَّكَ الهَجْرُ
وَغُرْبَةُ دارٍ لا تَرى أَيْنَ بابُها
فَلا نَجْمُها نَجْمٌ وَلا سِتْرُها سِترُ(١)

فالتعبير "تولته الوشاة" تعبير حقيقي، خلا من المجاز، لكن الفعل "تولته" بدلالة الولاية على معنى الاختصاص والاستبداد بالشيء رسم صورة مخيَّلة لقوة عمل الوشاة في هذا الحب وقوة تأثيرهم فيه حتى استحال إلى تقلب دائم بين مشقة البين ومشقة الهجر. والتعبير "وغربة دار لا ترى أين بابها" إذا كان توجيه عَوْدِ الضمير في "بابها" على الدار يكون التعبير حقيقيا، يرسم صورة دار لا يهتدي الشاعر لِبابها؛ فيتضاعف إحساسه بالغربة، فهو في سجن أبديٍّ يستوي منه الظاهر (النجم) والخفي (الستر)، أولا نجمَ فيُهتدى به ولا سترَ يُستتر

(١) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٥.

به[١].أما إذا كان توجيه عودالضمير على "غربة" فإن الصورة فيها استعارة مكنية جعلت للغربة بابا مشبهة إياهابالمكان له حيز وباب.

ويقول د. شوارب في قصيدة "رسالة إليكَ" مخبرا النبي صلى الله عليه وسلم عن حال أمته:

كُلُّ خُطْواتِها كُروبٌ فَإمّا*ظُنَّ كَرْبٌ مُفَارِقٌ جاءَ كَرْبُ**[٢]

فالتعبير "إما ظن كرب مفارق جاء كرب" يرسم في الذهن صورة تتابع الحوادث الجسام على الأمة بلا هوادة ولا مهلة لالتقاط الأنفاس، وهي صورة مخيَّلة لذهن المتلقي، رسمتها وحدة الفاعل ونائبه "كربُ" في الجملتين، ودلالة الاختلاف بين "ظُنَّ مُفارقا و"جاءَ". والدلالات جميعا والإسناد جميعا في مستوى الحقيقة.

٤-٣- متاخمة الاستمداد:

من السمات الظاهرة للتصوير في ديوان "أحلام بلون الأرق" متاخمة الاستمداد أي أن القارئ يستشعر أصداء بعيدة لنصوص أخرى في بعض التعبيرات الشعرية، ليست بالاقتباس ولا التلميح ولا التضمين ولا أي طريق من طرق الاستمداد من أجناس النصوص الثقافية، بل هي نأمة خافتة وطيف باهت من بعض هذه النصوص. وهي في هذا الخفوت وهذا البعد عن الأداة الفنية تشبه خاصية متاخمة التصوير أو ما يسميه الأستاذ محمد شاكر "الإسباغ"، وهي مثلها في صَبْغ التعبيرات الشعرية بدرجة من الصبغ الفني، وإن كان أقل ظهورا من التصوير ومن الاستمداد، وكأن هذه المتاخمة تكمل لوحة النص التصويرية بدرجات متفاوتة من الألوان. من ذلك على سبيل المثال قول د. سعيد شوارب في قصيدة "رسالة إلى أبي فراس الحمْداني":

---

(١) هكذا فهمت عبارة "لا نجمها نجم ولا سترها ستر" من خلال الجمع بين دلالة التقابل بين الظهور في النجم والخفاء في الستر، وربما كانت للعبارة دلالة أخرى لم أصل إليها.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٧٣.

وَقُلْتَ هُنا مُرُّوا إلى المَجْدِ دَرْبُكُمْ
هَوَ المَجْدُ فَاسْتَعْصَوْا عَلَيْكَ وَما مَرُّوا(١)

ففي البيت خيط بعيد من قول دريد بن الصمة:

أَمَرْتُهُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوى* **فَلَمْ يَسْتَبِينوا الرُّشْدَ إلا ضُحى الغَدِ**
فَلَمّا عَصَوْني كُنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرى* **غَوايَتَهُمْ أَنّي بِهِمْ غَيْرُ مُهْتَدي**٢

ويقول د. شوارب بعد هذا البيت مباشرة:

أَعِرْنِيَ مِنْ عَيْنَيْكَ نَجْمًا لَعَلَّنِي
أَصيرُ عَصِيَّ الدَّمْعِ شيمَتِيَ الصَّبْرُ(٣)

فالجملة الأولى تستدعي من بعيد قول الله تعالى على لسان موسى عليه الصلاة والسلام مخاطبا الخضر عليه السلام ﴿هل أتبعك على أن تعلمني ..﴾ الآية [الكهف: ٦٦]. وربما كان سبب هذا الاستدعاء أمرين: الأول أن ختام القصيدة الذي جاء بعد بضعة أبيات من هذا البيت كان فيه تلميح إلى قصة الخضر مع موسى عليهما الصلاة والسلام- كما مر في استشهاد سابق، والأخير، وهو ذوقيٌّ محض، تكرار حرف العين بنصاعته الظاهرة ثلاث مرات في عبارة البيت وعبارة الآية.

ويقول د. شوارب في قصيدة "وحدي بين عمرين" عن إقباله على ربه:

فَإذا شاقَني أَتَيْتُ بِقَلْبٍ
وَسِعَ الكَوْنَ كُلَّهُ تَحْتَ هُدْبِهْ(٤)

(١) د. شوارب: السابق، ص١٧.
(٢) دريد بن الصمة: ديوانه، تحقيق: د. عمر عبد الرسول. دار المعارف. د.ت.، ص ٦١-٦٢.
(٣) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص١٨.
(٤) د. شوارب: السابق، ص٢٥.

ففي العبارة الشعرية المغرقة في التخييل: "وسع الكون كله تحت هدبه" صدى بعيد جدا من قول علي بن أبي طالب –رضي الله عنه–:

أَتَزْعُمُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغِيرٌ * وَفِيكَ انْطَوى العالَمُ الأَكْبَرُ**[١]

ويقول في نفس القصيدة في تنبيه الله له من غفلته:

رُبّما.. رُبّما تَغَشَّيْتُ غَفْلاتي

اللَّواتي.. فَجاءَ مِنْهُ المُنَبِّهْ[٢]

فالفعل "تغشيت" يستدعي من بعيد قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَغَشَّاها حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا..الآية﴾ (سورة الأعراف: آية ١٨٩)؛ لما في معنى الفعل من معنى الإتيان الكامل. فهذه الأصداء، وغيرها في الديوان، تُجاوِب أصداء بعيدة من محيط النصوص الثقافية الواسع.

٤–٤– اتساق التصوير مع بعض الفنون البديعية (البديع التصويري):

ولَّد تحليل كثافة التصوير في هذا الديوان الحاجة إلى استخدام مصطلحات واصفة لهذه الكثافة التصويرية من كافة مداخل تحليلها؛ طرق التشكل، مستويات البناء، علاقات الصور، وخصائص التصوير. ولما كانت الباحثة تنطلق من إيمان عميق بثراء المخزون المصطلحي للعلوم العربية وصلاحيته لإعادة التوظيف في مستويات متجددة من التحليل ومنظورات متجددة منه كذلك فقد وجدت في عدد من المصطلحات البلاغية من علم البديع وبعض المصطلحات النحوية أدوات صالحة لتحليل هذه الكثافة التصويرية في الديوان، بيانا لطرائق تشكيلها وبنائها، ووصفا لعلاقاتها، وخصائصها. ويمكن إعادة جمع هذه المصطلحات الوصفية المستخدمة في ثنايا الدراسة من مدخلين: الأول: العلوم

(١) علي بن أبي طالب: ديوانه، جمعه وضبطه: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية–بيروت، د.ت.، ص ٨٦.

(٢) د. شوارب: أحلام بلون الأرق، ص٢٤.

المستمدة منها هذه المصطلحات، والأخير: المجال التحليلي الذي وظفت فيه الدراسة هذه المصطلحات:

أولا: العلوم المستمدة منها هذه المصطلحات، وهي:

أ- علم البديع: ومنه مصطلحات: التكرار- التوازي- تشابه الأطراف- رد العجز على الصدر- التفريع- التقابل- التعقيب- حسن الابتداء. وقد أضافت الدراسة صفة "التصويري" لكل مصطلح من هذه المصطلحات، بمقتضى طبيعة الموضع المدروس وهو التصوير والصور. وقد جمعتها الدراسة جميعا تحت المصطلح الرئيس وهو "البديع التصويري" الذي يعني وجود علاقات وخصائص للصورة تتماثل مع علاقات الألفاظ والمعاني وخصائصهما فيما يعرف بالبديع اللفظي والمعنوي، فتكون الدراسة قد أضافت قسيما ثالثا لهذين الفرعين من علم البديع هو "البديع التصويري".

ب-علم النحو: ومنه مصطلحات: الإضمار- التعديد- العطف- الاستئناف- الامتداد-الاعتراض.

وقد أضافت الدراسة إليها جميعا صفة "التصويري" لنفس مقتضى إضافة الوصف لمصطلحات علم البديع، وإن كانت الدراسة لا ترى إمكانية لوضع هذه المصطلحات تحت مسمى "النحو التصويري"؛ لأن هذه المصطلحات النحوية المستمدة من علم النحو لمجال الصورة محدودة، كما إنها قد تحتاج لمزيد من التدقيق في درجة اصطلاحيتها. أما مصطلحا السبك والحبك فهما من مصطلحات التحليل النصي الحديث- كما هو معروف- وإن حاول النقاد والنحاة المعاصرون تأصيل المفهومين في التراث العربي(١).

(١) من هذه المحاولات، على سبيل المثال، دراسة الدكتور محمد العبد: حبك النص- منظورات من التراث العربي. مجلة الدراسات اللغوية، مج٣، ع٣، رجب- رمضان ١٤٢٢هـ= أكتوبر- ديسمبر ٢٠٠١م.

أخيرا: المجال التحليلي الذي وظفت فيه الدراسة هذه المصطلحات؛ وهي مجالات:

أ. طرق التشكيل والبناء: استخدمت فيه الدراسة مصطلحات: الإضمار التصويري (أو التصوير المضمر) – التعديد التصويري– الاستئناف التصويري– الامتداد التصويري– حسن الابتداء التصويري– التفريع التصويري– التعقيب التصويري– التسويم التصويري–التحجيل التصويري.

ب. العلاقات والخصائص: استخدمت فيه الدراسة مصطلحات: السبك والحبك التصويريين– التناظر التصويري– تشابه الأطراف التصويري– رد العجز التصويري على صدره– التكرار التصويري المحض– تكرار النسق التصويري– التوازي التصويري– التقابل التصويري.

خاتمة البحث:

يخلص هذا البحث إلى النتائج التالية:

- تميز ديوان "أحلام بلون الأرق" بكثافة تصويرية عالية، تجلت في تنوع طرق بناء صوره، وتعدد مستوياتها، وتشابك علاقاتها، كما امتدت من اسم الديوان وعناوين قصائده وافتتاحات معظمها إلى باقي صياغة القصائد.
- تنوعت طرق بناء الصور في الديوان إلى: تداخل الصور، وتركيبيتها، وترشيحها، واستمدادها من القرآن الكريم والتاريخ والشعر العربي، وإطالة الجملة إطالة تصويرية نحوية، وقد رصدت الدراسة وجود أنواع مختلفة من التصوير و مستويات متعددة أيضا داخل كل طريقة من هذه الطرق، كما قامت بتحليل العلاقة بين البناء النحوي والبناء التصويري في جمل الديوان الطويلة.
- وتعددت مستويات التصوير إلى ثلاثة مستويات؛ المستوى الإفرادي في التصوير وهو الذي يتشكل من صورة بيانية مفردة، وقد توقفت الراسة عن ثلاثة أنواع منه خاصة؛ التشبيه الضمني والتمثيل والكناية لخصوصية كل منها، دون بقية الأنواع التي عرضت لها الدراسة بالضرورة حين تحليل المستويين الأعلى، والمستوى التركيبي في التصوير، وقد حللت الدراسة لأربعة أنماط ن هذه الصور المركبة، والمستوى النصي في التصوير وهو الذي شغلت فيه الصورة جزءا ممتدا من النص، وقد حللت الدراسة ثلاثة أنواع من الأبنية النصية التصويرية، راصدة الروابط النصية بين هذه الأبينية التصويرية النصية.
- ورصدت الدراسة تشابك العلاقات بين الصور مصنفة إياها إلى أربعة أنماط من، هي: التكرار والتوازي والتقابل والتناظر، يضم كل منها عددا من الأنواع الفرعية كالتكرار التصويري المحض والتوازي التصويري، وعلاقة التضاد والطباق في مستويات الإفراد والتركيب والمستوى النصي، والتناظر التصويري

الموضعي والجزئي والنصي،. وقد وظفت الدراسة عددا من فنون البديع اللفظي والمعنوي في تحليل هذه العلاقات، بنقل مفاهيم مصطلحاتها البديعية من المستوى اللفظي والدلالي إلى المستوى التصويري، مضيفة قسيما ثالثا للبديع اللفظي والمعنوي هو "البديع التصويري".

- وقد اتسم التصوير في الديوان بعدة سمات عامة هي:

– كثافة التصوير في الجملة النحوية الواحدة الطويلة، وقد حللت الدراسة علاقة الأبنية التصويرية النصية بالبناء النحوي للجملة الطويلة في ثلاثة مستويات من الطول.

– و متاخمة التصوير، و متاخمة الاستمداد، وكلاهما يحدث نوعا من الإسباغ الفني على التعبير دون الدخول في أودية التصوير أودائرة الاستمداد، مما يصبغ الشعر بصبغة متفاوتة من الفنية.

– واتساق التصوير مع بعض الفنون البديعية، وقد ولَّد هذا الاتساق ما اقترحت الدراسة تسميته بـ"البديع التصويري" في مقابل البديع اللفظي والمعنوي.

التوصيات

من خلال تحليل أبنية التصوير النصية في ديوان "أحلام بلون الأرق" خرجت الدراسة بالتوصيات التالية:

١- اعتماد المنظور النصي التصويري مدخلا من مداخل دراسة الصورة الشعرية، وهو منظور يتسع لدراسة عدة جوانب؛ منها:

- أنماط الأبنية التصويرية النصية في الشعر العربي قديمه وحديثه، وأنواعها.
- علاقة أنماط الصور بالجمل النحوية الطويلة في الشعر العربي، باعتبار الجمل الطويلة مدخلا من مداخل التحليل النصي للشعر، واستخلاص قواعد جديدة لنصية الصورة في الشعر العربي من خلال نتائج هذه الدراسات.
- تحليل الروابط النصية بين الأبنية التصويرية النصية في قصائد الشعر العربي قديمه وحديثه، وأنواعها، وكيفية عملها؛ لأن استخلاص هذه الروابط النصية

سيقدم ذخيرة نظرية ثرية للنقد العربي المعاصر، ينتفع بها في التحليل النصي للشعر.

٢-تأصيل المنظور النصي في دراسة الصورة الشعرية في النقد العربي القديم، وفي استشرافات النقاد العرب المعاصرين

٣- تتبع صور التشبيه الضمني في الشعر العربي قديمه وحديه؛ لما يتسم به هذا النوع من التصوير من فنية عالية، مع تنوع شديد في طرق صياغته.

٤- تحقيق ملاحظة انفراد الكناية من بين صور البيان بمجيئها مفردة دون تركيب في الشعر العربي، وتعليل ذلك الانفراد.

٥- استخلاص منظومة مصطلحية للدرس النصي التصويري في الشعر العربي، تضبط طبيعة مفاهيمه وإجراءاته وخصائصه، يكون استخلاصها من المصطلح النقدي القديم(بتوسيع المفاهيم، أو الإحلال المفهومي للمصطلح أو غيرها من طرق التطوير المصطلحي) ومن نتائج الدرس النصي الحديث للصورة الشعرية.

٦- تتبع التعبيرات المتاخمة للتصوير في الشعر العربي قديمة وحديثة، لتحليل وسائل هذه المتاخمة، ودرجاتها إذ تمثل مستوى من مستويات التعبير الحقيقي لا يخلو من فنية ومن جمال ومن فرادة تخييل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

د. سعيد شوارب: ديوان أحلام بلون الأرق. الدار المصرية اللبنانية، ط ١،سنة ٢٠١٣م.

أخيرًا: المراجع:

١-القرآن الكريم

٢- الآلوسي، أبو الفضل شهاب الدين، محمود(١٢٧٠هـ): روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني. صححه: علي عبد الباري عطية. دار الكتب العلمية-بيروت. ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ج١، ج٨.

٣- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. الدار العربية للموسوعات. ط١، ١٤٢٧هـ -٢٠٠٦م. ج١.

٤- د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. . دار المنارة-جدة، دار الرفاعي-الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م.

٥-حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي-بيروت. ط٤، ٢٠٠٧م.

٦-الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر(ت ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. دار الكتب العلمية-بيروت. ط١، ١٤٢٤هـ=٢٠٠٣م.

٧- الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد(ت ١٦٥٩م): حاشية عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي. دار صادر-بيروت، د.ط.، د.ت.، ج١.

٨- دريد بن الصمة: ديوانه، تحقيق: د. عمر عبد الرسول. دار المعارف. د.ت.

٩- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر(ت ٥٣٨هـ): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. دار الكتاب العربي- بيروت. ط١، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م، ج١.

١٠- أبو سعيد السكري: شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فراج. دار العروبة – القاهرة. د.ت.

١١- د. سيد حسن حسين بكري: الترشيح البلاغي ومواطنه. حوليات كلية اللغة العربية بنين- جامعة الأزهر الشريف-جرجا، ع٢٠، ج٥، ١٤٣٧هـ=٢٠١٦.

١٢- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن(٩١١هـ): شرح عقود الجمان. دار الفكر-بيروت. د.ت.

١٣- الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، تحقيق د. صلاح الدين الهادي. دار المعارف. د. ت

١٤- شهاب الدين الخفاجي، أحمد بن محمد(ت ١٦٥٩م): حاشية عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي. دار صادر-بيروت، د.ط.، د.ت.، ج١.

١٥- عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ): أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ = ١٩٩١م.

١٦- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. مكتبة الآداب، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م، ج٣.

١٧- علي بن أبي طالب: ديوانه، جمعه وضبطه: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية-بيروت، د.ت.

١٨- أبو فراس الحمْداني: ديوانه، تحقيق: د. سامي الدهان. المعهد الإفرنسي- دمشق، ١٣٦٣هـ=١٩٤٤م.

١٩- القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر(٦٧١هـ): الجامع لأحكام القرآن، تحقيق عبد الله بن عيد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة. ط١، ١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦م، ج٢٠.

٢٠- د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان. مكتبة وهبة. ط ٦، ١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦م.

- الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء- مكتبة وهبة ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ص٣٠٨، ٥٢٤ – ٥٢٥، ٦١٩، وانظر له أيضا: قراءة في الأدب القديم. مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.
- قراءة في الأدب القديم. مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

٢١- محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، مج ١.

٢٢- محمود محمد شاكر: نمط صعب، ونمط مخيف. دار المدني- جدة- مصر-ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م

٢٣- د. مديحة جابر السايح: بناء النص الشعري في "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دراسة نقدية. دار النشر للجامعات، ط١، ١٤٣٩هـ = ٢٠١٨م.

- أصول المنهج البنائي للقصيدة العربية القديمة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. كتاب المؤتمر الدولي: حازم القرطاجني وقضايا تجديد الرؤية والمنهج في البلاغة العربية القديمة. تنظيم شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب- تطوان- المملكة المغربية. ١٤- ١٦ نوفمبر ٢٠١٧م. جمع وإعداد وترتيب د. عبد الرحمن بودرع.

٢٤- ابن هشام الأنصاري(٧٦١هـ): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق د. مازن المبارك ود. محمد علي حمد الله. دار الفكر- دمشق. ط١، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م. ج١.