صور المشابهة في ديوان البهاء زهير

د. مصطفى نمر*

د. بانا شباني**

عمران علي كنجو***

ملخّص

كان للعدول الجمالي بصوره التّشبيهيّة والاستعاريّة في ديوان البهاء زهير حظّاً وافراً؛ إذ اهتمّ بتضمين أشعاره ذاك الأسلوب الفنّي، ممّا أعطاه عمقاً دلاليّاً ثرّاً، عبر ألوان التّشبيه العديدة من تشبيه تامّ الأركن، وبليغ، وبليغ إضافي، ومؤكّد ومجمل، وعبر الاستعارة التّصريحيّة والمكنيّة الأمر الذي أسهم في إبراز القدرة التّخييليّة للشّاعر من جهة، وثراء اللغة العربيّة ومرونتها وجماليّتها من جهة أخرى.

لقد كانت الصّورة الشّعريّة البيانيّة بوحاً خاصّاً استطاع الشّاعر بوساطته الولوج إلى حقول التّأثير في متلقّيه، فبرزت دوافع كثيرة بلورت تجربة تصويره البلاغيّ، وأسهمت في إنضاج المخزون البلاغيّ بوساطة شحنه بمحمولات دلاليّة مشبعة بالشّعور واللاشعور، فكان الشّاعر أمام مستوى تخييلي منبثق من أعماق رؤيته، فارتبطت صوره بالخيال الذي كان مقوداً دقيقاً بين يديه، استثمر كلّ طاقاته وإمكاناته ليحظى بكسر أفق التّلقّي لدى القارئ، وتحقيق الانسجام النّفسيّ الذي وهب نصوصه لذّة قرائيّة وانسجاماً تواصليّاً.

الكلمات المفتاحيّة: دائرة المشابهة، التّشبيه، الاستعارة، البهاء زهير.

* أستاذ البلاغة وموسيقا الشّعر في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللاذقيّة.
** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة.
*** طالب دراسات عليا (دكتوراه)، قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة.

Similar images in the collection of Al-Baha Zuhair

Pro. Mustafa Nimr*
Pro. Bana Shbani **
Emran Ali Kanjo***

summary

Al-Adul Al-Jamali, with its similar and metaphorical images in the collection of Al-Baha Zuhayr, had great success; He was interested in including that artistic style in his poetry, which gave it a rich semantic depth, through the many types of simile, from a fully-fledged, eloquent, additionally eloquent, emphatic and general simile, and through explicit and metaphorical metaphor, which contributed to highlighting the imaginative ability of the poet on the one hand, and the richness and flexibility of the Arabic language. And its beauty on the other hand.

The graphic poetic image was a special revelation through which the poet was able to access the fields of influence on his recipients. Many motives emerged that crystallized the experience of his rhetorical depiction and contributed to the maturation of the rhetorical repertoire by charging it with semantic loads saturated with feeling and subconsciousness, The poet was faced with an imaginative level emanating from the depths of his vision. His images were linked to the imagination, which was a precise guide in his hands. He invested all his energies and capabilities in order to break the reader's horizon of reception and achieve the

psychological harmony that endowed his texts with reading pleasure and communicative harmony.

Keywords: circle of similarity, simile, metaphor, Al-Baha Zuhair.

---

* Professor of Rhetoric and Poetry at the Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia.
** Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia.
*** Postgraduate student (PhD), Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia.

مقدّمة:

البهاء زهير شاعر عربيّ يمتلك قدرات تصويريّة مليئة بفنون الإبداع الفنّيّ، وقد امتاز شعر البهاء زهير بالثّراء والرّهافة والشّعريّة معاً، إذ وظّف الانزياح وفقاً لآليّتي الاستعارة والتّشبيه منطلقاً من عمق الذّات الشّاعرة ونظرتها إلى الآخر.

ممّا جعلنا نقف على (صور المشابهة في ديوان البهاء زهير) بسبب شغفنا بجماليّة الصّور الفنّيّة من جهة، وإعجابنا بثراء نظم البهاء زهير من جهة ثانية.

أهميّة البحث:

تبرز أهميّة البحث من أهميّة إضاءة أثر الصّورة الفنّيّة الممثلة بعناصر دائرة المشابهة في إثراء المعاني الشّعريّة، واستيعاب التّجربة الشّعوريّة التي يحاول الشّاعر إبرازها.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى بيان دور عناصر دائرة المشابهة التي استند إليها البهاء زهير في ديوانه، في نسج الإبداع الشّعريّ للشّاعر.

منهج البحث:

ليس ثمّة أدقّ من المنهج الوصفي بأداته التّحليل للوقوف على صور المشابهة في الشّعر؛ لذا كان هذا المنهج أداتنا المنهجيّة في بناء هذا البحث.

الدّراسات السّابقة:

تعدّدت الدّراسات حول صور المشابهة، وقد أفدنا من بعضها، منها:

– الصّورة في شعر بشّار بن برد، عبد الفتاح نافع.

– البنيات الأسلوبيّة للكناية في الرّسائل المشرقيّة الفنيّة إبّان القرن الثّاني للهجرة، مكّي الكلابي، كريمة المدني.

وعليه، فقد انتظم البحث في مقدّمة، ومن ثمّ بدأنا بدراسة التّشبيه أوّلاً، وكانت الاستعارة ثانياً، وقد قدّمت لكلّ منها بتعريف نظريّ حول المفهومين، ومن ثمّ كانت دراسة كلّ عنصر في ديوان الشّاعر، وانتهت الدّراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث، وثبت بالمصادر والمراجع.

أوّلاً: التّشبيه في ديوان البهاء زهير:

التّشبيه فنّ بياني مليء بجماليّات خياليّة تثير في المتلقّي أحاسيس شتّى، ولاسيما عندما يبدع الأديب في رصد زوايا التّشابه بين المشبّه والمشبّه به، فيلوّن في أركان التّشبيه الأخرى حذفاً أو ذكراً ليبدع أنماطاً عديدة من ذاك التّشبيه، فما التّشبيه؟

التّشبيه لغة:

ورد في لسان العرب مادّة شبه: " الشِّبهُ، والشَّبْهُ والشّبيه: المِثْل: والجمع أشباه، وأشبه الشّيء، أي ماثله، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم " [1] فالتّشبيه هو المشابهة بين شيئين تجمعهما مماثلة بصفة أو أكثر.

التّشبيه اصطلاحاً:

إنّ التّشبيه في اللغة الاصطلاحيّة: " أسلوب بلاغي يقوم على بيان التّشابه بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر"[2]، وهذا يعني أنّ التّشبيه في لغة الاصطلاح لا يختلف عن ماهيّته اللغويّة؛ إذ إنّ أساسه المشابهة القائمة بين طرفيه، ويرى ابن رشيق أنّ " التّشبيه صفة الشّيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه كليّةً لكان إيّاه"[3].

أركان التّشبيه:

يتكوّن أسلوب التّشبيه من أربعة أركان هي:

1- المشبّه، وهو شيء يراد تشبيهه، أو هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره[4]، فهو الطّرف الذي يتمّ تشبيهه.

2- المشبّه به: هو الشّيء الذي يشبه به، ويسمّى المشبّه به، وهذان يسمّيان طرفي التّشبيه.

---

[1] ابن منظور. لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، د.ت، مادّة (شبه).

[2] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة، تونس، ط1، 1986م، ص84.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2001م، ص252.

[4] ينظر: الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة / المعاني والبيان والبديع /، مكتبة دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، 1379هـ، ص247.

3- وجه الشّبه: هو الصّفة المشتركة بين الطّرفين ويجب أن تكون في المشبّه به أقوى وأشهر منها في المشبّه.

4- أداة التّشبيه: هي الكاف وكأنّ، أو اللفظ الذي يدلّ على التّشبيه ويربط المشبّه بالمشبّه به[5].

إنّ الصّورة التّشبيهيّة هي وسيلة من وسائل إيضاح المعنى وإثارة الذّات القارئة عبر تهييج البؤر الانفعاليّة لمتذوّق التّشبيه، لذا يقول الجرجاني: " أنس النّفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشّيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنها أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم"[6]، فالتّشبيه له أنسه في الأعماق وله وجوده الجمالي الذي يزيد النّظم إشراقاً وحسناً.

والتّشبيه متعدّد الأدوات؛ إذ نجد أدوات التّشبيه اسميّة وحرفيّة وفعليّة، وهذا ما يبيّنه الآتي:

1- الحروف: للتّشبيه حرفان هما الكاف وكأنّ، فالكاف دلاليّاً تشير إلى معنى المماثلة والمشاركة والأصل فيها أن يليها المشبّه لفظاً أو تقديراً [7]؛ والأداة كأنّ: وهي حرف مركّب من الكاف وإنّ، والأصل فيها أن يليها المشبّه؛ إذ تفيد التّشبيه إن كان خبرها جامداً، وتفيد الشّك إن كان خبرها مشتقّاً أو شبيهاً بالمشتقّ [8].

---

[5] ينظر: المرجع السّابق، ص247-248.

[6] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط3، 2001م، ص93.

[7] ينظر: أبو العدوس، يوسف: التّشبيه والاستعارة / منظور مستأنف /، دار المسيرة، عمان – الأردن، ط1، 2007، ص45.

[8] ينظر: الخويسكي، زين؛ المصري، أحمد: رؤى في البلاغة العربيّة / دراسة تطبيقيّة بمباحث البيان /، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص6.

2- الأسماء: وهي الأسماء التي تشير إلى معنى المشابهة، نحو: مثل، شبه، مماثل، مشابه، مضاه، مضارع، محاكٍ، ونحوها، فإذا كان الاسم جامداً يليه المشبّه به، وإذا كان مشتقّاً يليه المشبّه [9].

3- الأفعال: وهي كل فعل يدلّ على التّشبيه أو ينبئ عنه، نحو: ماثلَ، شابهَ، حاكى، خال، وجد.. الخ [10]، وإن كانت هذه أدوات التّشبيه، فهي تشير إلى وجه شبهٍ يشترك فيه المشبّه والمشبّه به، وهذا الوجه قد يكون حقيقيّاً يتقرّر المعنى بوساطته في طرفي التّشبيه على وجه التّحقيق، وقد يكون تخييليّاً، لا يكون وجوده في أحد الطّرفين إلاّ ضرباً من التّأمّل [11].

ويمكن القول: إنّ التّشبيه لغة فنيّة تكشف جماليّات العلاقة بين طرفين يتماثلان في بعض أمورهما.

التّشبيه:

يحاول الشّاعر أن يجعل تشبيهه فنّاً يرمي إلى غاية أساسها البوح الجمالي الذي يلوّنه الأديب وفقاً لذاته ورؤاه، فلا يكتفي بلون واحد بل تتعدّد ألوانه التّشبيهيّة، ومن تلك الألوان:

1- التّشبيه البليغ:

كثرت مشاهد التّشبيه البليغ لدى الشّاعر، ففي هذا التّشبيه الذي تسقط فيه الأداة والوجه يعمّق المشابهة بين الطّرفين، نحو قوله [12]:

كلمـــــاتي هـــــي ســـــحرٌ وهـــــي البـــــاب المجـــــرّب

---

[9] فيود، بسيوني: علم البيان / دراسة تحليليّة لمسائل علم البيان /، مؤسسة المختار، مصر، ط4، 2005م، ص108.

[10] ربيع، محمد: علوم البلاغة العربيّة، دار الفكر، عمان- الأردن، ط1، 2007م، ص55.

[11] الياقوت، محمود: علم الجمال / المعاني – البيان – البديع /، دار المعرفة الجامعيّة، ط1، 1995م، 573/2.

[12] زهير، البهاء: ديوان البهاء زهير، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، محمّد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، ص22.

فقد كان المشبّه (كلماتي)، والمشبّه به (سحر)، وأيضاً جاء المشبّه (هي) المحيلة على (كلماتي)، وجاء المشبّه به (الباب)، وفي الصّورتين السّابقتين حذف وجه الشّبه وأداته، فكنّا أمام تشبيه بليغ يوضّح مدى فاعليّة كلمات الشّاعر وقدرتها على شدّ الآخر وسحره وهي ليست مبنيّة على العبث، فهي باب مجرّب، فالشّاعر أراد أن يسمو بمستوى نظمه بلاغيّاً؛ لذا حذف وجه الشّبه وأداته ليعمل الفكر في تقصّي وجه الشّبه، جاعلاً من هذا المتلقّي مشاركاً في إنضاج التّجربة الفنيّة، وقد قيل قديماً: "كلّما خفي وجه الشّبه وكان يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر كان ذلك أفعل في النّفس وأدعى إلى تأثّرها واهتزازها لما هو مركوز في الطّبع من أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطّلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وموقعه في النّفس ألطف"[13]، ففي قول الشّاعر [14]:

لـــــي حبيـــــب لا يســـــمّى وحـــــــــديث لا يُفسّـــــــــر

هـــــو ظبـــــي فـــــإذا مـــــا ســـــمّته الوصـــــلَ تنمَّـــــر

نجد التّشبيه البليغ (هو ظبي)، بُني على طرفين ظاهرين وآخرين محذوفين، فالطّرفان الظّاهران هما:

– المشبّه: هو

– المشبّه به: ظبي

والطّرفان المحذوفان في الصّورة السّابقة هما: وجه الشّبه وأداته وهذا عمّق المستوى البياني وزاد من إيقاع الصّورة عبر آليّة الحذف التي عمّقت معنى المشابهة وجعلته معنى شفيفاً مجبولاً بلواعج الإعجاب والحبّ، فالعاشق في البيتين السّابقين عاشق ينبض في أعماقه الحبّ، فرأى المحبوبة ظبياً في جمال عينيها ونعومتها، لكنّه الظّبي النّفور الذي لا يلبي الشّاعرَ حاجاتِ الوصال.

ففنيّة التّصوير تجلّت في كون البهاء زهير قادراً على التّصوير عبر رصد الصّلة بين طرفين، موضّحاً الأثر النّفسي، والدّلالات الموحية بالمعنى والمؤكّدة له، فكان

[13] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة، ص270.

[14] ديوانه، ص109.

التّشبيه البليغ وسيلة لتحقيق هذه الرّؤية في مواقع كثيرة من ديوانه، معطياً الصّورة المرسومة بلون التّشبيه البليغ القوّة والمتعة.

2- التّشبيه المؤكّد:

يرسم الشّاعر تشابيهه بجماليّة مليئة بالفنون المنوّعة، وذلك ما نراه حين يلجأ للتّشبيه المؤكّد، هذا التّشبيه الذي يرسّخ المشابهة، ففي قول البهاء زهير يرثي بعض إخوانه [15]:

ولو كان الرّدى بشراً سويّاً لهابك أيّها البشر السّوي

نجد الصّورة التّشبيهيّة الآتية (لو كان الرّدى بشراً سويّاً) تشبيهاً مؤكّداً مكوّناً من العناصر الآتية:

- المشبّه: الرّدى
- المشبّه به: بشراً
- وجه الشّبه: سويّاً
- الأداة: محذوفة

فالتّشبيه المؤكّد تحذف فيه الأداة ويترك التّصريح بها ليكون المتلقّي أمام حقيقة تماهي المشبّه والمشبّه به، وأنّه لا توجد أداة تخلق حاجزاً بين المشبّه والمشبّه به، إذ يتمّ تجريده من الأداة وتخليصه من الحواجز الماديّة القائمة بين المشبّه والمشبّه به، فيلتحم فيه الطّرفان ليكونا شيئاً واحداً، وهذا يحمّل الصّورة إيجازاً وتكثيفاً فتصبح أكثر بلاغة، وفي قول البهاء زهير [16]:

قد سكنت القلب حتّى صار مأواك ودادك

نجد التّشبيه المؤكّد في قوله: (سكنت القلب حتّى صار مأواك)، وتوزّعت عناصره على الآتي:

- المشبّه: القلب
- المشبّه به: مأواك

[15] ديوانه، ص293.

[16] ديوانه، ص109.

– الوجه: السّكن

– الأداة: محذوفة

لقد رسم الشّاعر بهذا التّشبيه صورة بلاغيّة مؤطّرة مليئة بتلاحم طرفي التّشبيه (القلب)، (مأواك) ضمن علاقة المشابهة الواضحة المتمثّلة في قوله (سكنت) التي تشير إلى وجه الشّبه المتمثّل بالسّكن، فالقلب مسكن والمأوى: مسكن، أي كلاهما يشتركان بهذا الأمر، وقد كان لهذه الصّورة التّشبيهيّة أثرٌ جماليٌّ في إبراز الحب بين الشّاعر ومن يحبّ، فكنّا أمام فن بياني مليء بشذرات الإبداع التي تفرض تواصليّة وجدانيّة تنتقل إشعاعاتها بين الشّبه والمشبّه به محمّلة بكل رؤى الجمال، إنّها الرّؤى التي تثير فينا الإحساس بالانتظام والتّناغم والحسن عِبر أثر فنّي جمالي يُشعر المتلقّي ببلاغة تعبير البهاء زهير.

3– التّشبيه تام الأركان:

وهو التّشبيه الذي استوفى أركان التّشبيه كلّها، نحو قول الشّاعر[17]:

وكأنّمـــــــــا آصـــــــــاله ذهـــب علـــى الأوراق ذائـــب

فقد جسّد الشّاعر الصّورة الآتية (كأنما آصاله ذهب على الأوراق ذائب)؛ إذ توزّعت عناصر هذا التّشبيه وفقاً للآتي:

– المشبّه: آصاله

– الأداة: كأنّ

– المشبّه به: ذهب

– الوجه: ذائب

لقد أعطى هذا التّشبيه (الآصال) منظراً ساحراً مليئاً ببريق الذّهب وإشعاع هذا المعدن عبر خيال فذّ ميّز البهاء زهير عن كثير من الشّعراء و "نوعيّة الخيال وإمكاناته وفعالياته هي ما يميّز الفنّان المبدع عن غيره"[18]، لذا فقد أجاد هذا الشّاعر في رصد ما

[17] ديوانه، ص24.

[18] ينظر: طبل، حسن: الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 2005م، ص52.

يراه بعينٍ بارعةٍ عبر نسجٍ جماليّ، وما الشّعر إلاّ " ضرب من النّسيج وجنس من التّصوير" [19]، مما يعني أنّ الشّاعر قام بنسج مفرداته في نظم متقن استطاع الوصول إلينا بكلّ سلاسة وجماليّة وعذوبة، ضارباً عنانه في أفق التّلقّي ليفصح عن ذاك المشهد المليء بالإعجاب، وفي قوله [20]:

مـــــا زلـــــت أشـــــربها شمســـــاً
مشعشـــــــــــــــــــــــــعة

فـــي الكـــأس حتّـــى بـــدت كالشّـــمس
منتشـــــــــــــــــــــــــرة

نجد التّشبيه التّام الأركان مكوّناً من الآتي:

- المشبّه: ها (المحيلة على الخمر)
- المشبّه به: الشّمس
- الوجه: الانتشار
- الأداة: الكاف

فقد أراد الشّاعر إبراز المشهد الخمريّ بطريقة مليئة بالإثارة عندما جعل تلك الخمرة شمساً في قوّة حضورها وأثرها ومنظرها عبر وجه الشّبه المكوّن من الانتشار، وهذا الوجه يوحي بالآتي:

- التّوزّع المكاني
- سرعة الأثر
- غلبة اللون الشّعاعي الأصفر اللامع ولاسيّما أنّ الأشعّة الشّمسيّة تنتشر مشرقة فتضيء.
- السّرعة، لأنّ الانتشار يحمل بعداً من أبعاد السّرعة.

لقد حقّق الشّاعر البهاء جماليّة الانسجام بين المستويات الشّعوريّة واللاشعوريّة عندما جعل المشهد يفيض بالجمال الظّاهر والأثر الدّاخلي، علماً أنّ هذا الأمر يسهم في

[19] الجاحظ: الحيوان، تحقيق: محمد عبد السّلام هارون، ط2، 1965م، 132/3.
[20] ديوانه، ص91.

" تحقيق الاندماج بين الشّعور واللاشعور، وتحقيق التّوافق بين الوحدة والتّنوّع " [21]، وهذا أعطى صورته حضوراً قويّاً فاعلاً، وفي قوله [22]:

وغـــــــــادةٍ كأنّهـــــــــا شـــــمس الضّـــــحى تألّقـــــت

نجد التّشبيه التّام الأركان (غادة كأنّها شمس الضّحى تألّقت)، المكوّن من العناصر الآتية:

- المشبّه: غادة
- المشبّه به: شمس الضّحى
- الوجه: التّألّق
- الأداة: كأنّ

وهذا التّشبيه يعطي المعنى مساحة من مساحات الألق الواضح الذي لا يخفى على القارئ بل يعطيه كثيراً من الإثارة والتّفاعل مع هذا المشهد الغزلي الذي وصف فيه الشّاعر الغادة الحسناء بأنّها مشرقة كشمس الضّحى، متألّقة كتألّقها، وقد كان هذا التّشبيه حسيّاً لأنّ طرفي التّشبيه كانا حسيَّين متجلِّيين في الآتي:

أ- المشبّه: غادة = اسم جامد ذات

ب- المشبّه به: شمس الضّحى = اسم جامد ذات

والاسم الجامد الذّات اسم يدرك بالحواس، ولكن هذه الصّورة رغم حسّيّتها حملت أبعاداً واضحة، لأنّ الشّاعر جعلنا أمام عناصر هذه الصّورة بوضوح وتقريريّة، ليتمكّن القارئ من رسم هذه الصّورة في ذهنه وتذوّق أثرها، وفي قول الشّاعر [23]:

ورقيـــب عدمتـــه مـــن رقيـــب أســـود الوجـــه والقفـــا والصّـــفات

هـــو كالليـــل فـــي ظـــلام هـــو كالصّـــبح قـــاطع اللـــذّات

وعنـــــــــــــــــــــدي

[21] نافع، عبد الفتّاح: الصّورة في شعر بشّار بن برد، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1983م، ص72.

[22] ديوانه، ص42.

[23] ديوانه، ص43.

لقد تجسّد التّشبيه تام الأركان في قوله: (هو كالليل في ظلام) وقوله: (هو كالصّبح قاطع اللذّات)، ويمكن تفصيل الصّورتين فيما يأتي:

أ- هو كالليل في ظلام:

- المشبّه: هو (المحيل على رقيب)
- المشبّه به: الليل
- الوجه: الظّلمة والسّواد
- الأداة: الكاف

ب- هو كالصّبح قاطع اللذّات:

- المشبّه: هو (المحيل على رقيب)
- المشبّه به: الصّبح
- الوجه: قطع اللذّات
- الأداة: الكاف

لقد حمّل الشّاعر تشبيهيه التّامَّي الأركان حمولات وجدانيّة تجسّدت في استنكار الرّقيب والاستياء منه، مما جعل وظيفة الصّورة التّقبيح؛ إذ قبّحت الصّورة منظر هذا الرّقيب من خلال تشبيهه بالليل والصّبح، فالليل استمدّ منه السّواد، والصّبح استمدّ منه قطع اللذّات وكلتا الحمولتين الدّلاليّتين سلبيّتان، وفي قوله [24]:

بـــــــدري أرقّ محاســـــــناً والفــرقُ مثــل الصّــبح ظــاهرُ

نجد صورة التّشبيه تامّ الأركان متجسّدة في قوله: (الفرق مثل الصّبح ظاهر)، وهذا التّشبيه تامّ الأركان مكوّن من العناصر الآتية:

- المشبّه: الفرق
- المشبّه به: الصّبح
- الوجه: الظّهور
- الأداة: مثل

[24] ديوانه، ص125.

لقد كشف هذا التّشبيه عن منطلقات جماليّة أسهمت في تعميق جمال الأنثى التي يتحدّث عنها الشّاعر، والذي لجأ إليه الشاعر " لغرض تقوية المعنى في التّصوير، فهو جهد صناعيّ يعتمد على الفكر والاستنباط ويبهر المتلقّي بما فيه من إيقاع الائتلاف بين المختلفات " [25]، إنّه جهد المبدع عندما ينسج المفردات في حلية نصيّة مليئة بجماليّات الصّور البيانيّة التي تنقل المتلقّي إلى عالم مليء بالجمال والسّحر والتّأثير.

4- التّشبيه البليغ الإضافي:

يعكس التّشبيه البليغ الإضافي شعوراً خاصّاً مفاده تجسيد أثر الشّعور في الأعماق التي تلتحم أحاسيسها مع رؤيتها مشكّلة عمقاً من أعماق التّفاعل الفنّي النّاضج الذي يشكّل التّشبيه البليغ الإضافي أحد ألوانه، ففي قول الشّاعر[26]:

نشـــوانُ مـــن خمـــر الـــدَّلا ل غبوقـــه ويهـــا صـــبوحه

نجد التّشبيه البليغ الإضافي في قوله: (خمر الدّلال)؛ إذ شبّه الدّلال بالخمر فحذف الوجه والأداة، لكنّه جعل المشبّه مضافاً إليه، ومن هنا كان التشبيه بليغاً إضافيّاً عمّق صورة السّكر والانتشاء، لكن الانتشاء ليس من الخمر، بل من دلال المحبوبة.

لقد حرّك التّشبيه دوائر التّفاعل بين الشّاعر البهاء زهير والمتلقّي، عبر تماهي أثر المحبوبة ودلالها مع أثر الخمر، فعكس المشبّه والمشبّه به ليخلق حالة الإضافة التي أعطت التّشبيه تحديداً وتخصيصاً يجذب المتلقّي للتّفكير في الجزء المحدّد، فكانت الإضافة هي الجسر الواصل بين طرفي التّشبيه البليغ المتمثّلين بالدّلال والخمر، إنّه التّشبيه البليغ الإضافي بكلّ ما يمنح من طاقة على الاتّساع لحمولة انفعاليّة تبرز مرحلة الانتشاء.

ويبدو أنّ التّشبيه البليغ الإضافي كان من وسائل الشّاعر الفنيّة القادرة على إثارة تأمّل القارئ وتفكيره عبر تنوير تلك الطّاقات التّأويليّة التي يستنطقها القارئ بما يلائم اللحظة الشّعوريّة، ويبرز بوساطتها جانباً مهمّاً من جوانب الدّلالة.

---

[25] عصفور، جابر: الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، الدّار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص192.

[26] ديوانه، ص55.

وفي قول الشّاعر [27]:

حـــــرتُ لا أعـــــرفُ مـــــا أشْ رح فيـــــــه مـــــــن أمـــــــوري

كـــــــاد أن يحتـــــــرق القـــــــر طـــــاس مـــــن نـــــار زفيـــــري

نجد التّشبيه البليغ الإضافي في قوله: (نار زفيري)، فكنّا أمام عناصر التّشبيه البليغ الإضافي الآتية:

- المشبّه: زفيري
- المشبّه به: نار
- الوجه: محذوف
- الأداة: محذوفة

لقد كان هذا التّشبيه إناء اتّسع للبوح من معاناة الشّاعر (نار زفيري) التي جعلت أنفاس زفيره حارقة، وهذا التّعبير تعبيرٌ اتّكأ الشّاعر فيه على الموروث القديم الذي طالما وصف لحظات الوجد باللحظات الحارقة، إنّه حرقة الذّات التي تخاطب الآخر لتقول به وجعها وألمها ومعاناتها، فالقرطاس كاد أن يحترق من نار زفير الشّاعر.

يصوّر الشّاعر عمقه الذي يلتهب بانفعاله، لكنّه في الوقت ذاته يظهر هذا اللهيب زفيراً، فيحدّد ماهيّته، ليعمّق الأثر الذي بناه العنصر المذكور (نار)، ولاسيما عندما أضافه إلى (زفيري).

وفي قوله[28]:

فخلعـــــت أثـــــواب الغـــــرا م فـــــلا الجديـــــد ولا المطـــــرى

نجد التّشبيه البليغ الإضافي في قوله: (أثواب الغرام)، الذي وزّعه على الأطراف الآتية:

- المشبّه: الغرام
- المشبّه به: أثواب
- الوجه: محذوف
- الأداة: محذوفة

[27] ديوانه، ص117.

[28] ديوانه، ص122.

تكشف الصّورة عن اعتزال الغرام الذي جعله بأثواب ملوّنة عديدة ليشير إلى الكثير من مراحل ذاك الغرام، مما جعل الصّورة تعبيراً إيحائيّاً كان قادراً على التّصريح بحالة نفسيّة عاشها الشّاعر وكانت حالة مليئة بالشّحنات الانفعاليّة اليائسة البائسة معاً، لأنّ الشّاعر بوساطة المشبّه به (أثواب) ترك للمتلقّي أن يفكّر بأوجه شبه عديدة منها:

- التّعدّد
- الاختلاف
- الدّفء

وغير ذلك مما يمكن أن يثيره المشبّه به في أعماق المتلقّي من رؤى، إذ صاغ الشّاعر صوره بهيئة شكليّة تنامت مع السّياق العام للقصيدة، مكوّنة طاقة إبداعيّة كانت مادّة تذوّقيّة جماليّة لمتلقّ أدرك أبعادها الجماليّة.

5- التّشبيه المجمل:

وهو التّشبيه الذي حذف فيه وجه الشّبه[29]، نحو قول الشّاعر يصف بستانه[30]:

وبـــــدا علـــــى جنباتـــــه ثمـــــر كأذنـــــاب الثّعالـــــب

لقد كانت الصّورة التّشبيهيّة الآتية: (ثمر كأذناب الثّعالب) تشبيهاً مجملاً مكوّناً من الآتي:

- المشبّه: ثمر
- المشبّه به: أذناب الثّعالب
- الوجه: محذوف
- الأداة: الكاف

وتجلّى في الصّورة السّابقة مشهد جميل لبستان كثر ثمره حتّى غدا أشبه بأذناب الثّعالب، وربّما شبّهه بها لأنّ:

- الغزارة
- الطّول
- كبر الحجم

---

[29] ينظر: طبل، حسن: الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، ص52.

[30] ديوانه، ص24.

وغير ذلك مما يمكن أن يتراءى للقارئ الحاذق الذي يمتصّ الحمولة الانفعاليّة ويتفاعل مع المبدع الشّاعر بكل وعي ومرونة، مستنداً إلى جماليّة الصّور التي يرسم بها أفكاره.

وفي قول الشّاعر [31]:

وكأنّما الأسحار منه عنبر وكأنّما الآصال منه شمول

نجد التّشبيه المجمل الآتي: (كأنّما الأسحار منه عنبر)، وقوله: (كأنّما الآصال منه شمول)، وقد توزّعت أركان التّشبيهين المجملين السّابقين وفقاً للآتي:

أ- كأنّما الأسحار منه عنبر:

- المشبّه: الأشجار
- المشبّه به: عنبر
- الوجه: محذوف
- الأداة: كأنّ

ب- كأنّما الآصال منه شمول:

- المشبّه: الآصال
- المشبّه به: الشّمول
- الوجه: محذوف
- الأداة: كأنّ

لقد تعامل الشّاعر مع الصّورتين السّابقتين تعاملاً مليئاً بالحذف عندما جعل الوصف مشبعاً بما يثير الإعجاب، وهذا عبر صورة التّشبيه المجمل الذي حذف فيه وجه الشّبه وأبقى غيره من أركان التّشبيه ليثير خيال المتلقّي حول ذاك الوجه ويخلق حلقة تواصليّة بينه وبين ذاك المتلقّي، فالعنبر يوحي بالبياض، ويوحي بالنّفوذيّة، ويوحي بالطّيب العطر، وكذلك الشّمول توحي بالقوّة والقدوم من الشّمال.

وفي قول الشّاعر[32]:

---

[31] ديوانه، ص203.

[32] ديوانه، ص127.

وكـــــأنّ الكـــــأسَ حـــــقٌّ وكـــــــأنّ الـــــــرّاح زور

نجد التّشبيه المجمل في قوله: (كأنّ الكأس حقّ)، وفي قوله أيضاً: (كأنّ الرّاح زور)، وقد توزّعت أركان التّشبيهين وفقاً للآتي:

أ- كأنّ الكأس حقّ:

- المشبّه: الكأس
- المشبّه به: حقّ
- الوجه: محذوف
- الأداة: كأنّ

ب- كأنّ الرّاح زور:

- المشبّه: الرّاح
- المشبّه به: زور
- وجه الشّبه: محذوف
- الأداة: كأنّ

إنّ هذه العناصر توحي برغبة الشّاعر في إثارة المتلقّي لمواطن الجمال في الوجه المحذوف، والجمال يبثّ الإحساس بالإثارة ويُكسب المتلقّي خبرة جماليّة تجعله قادراً على تذوّق المعطيات الجماليّة وبلورتها إلى لغة شعريّة شعوريّة تنقل المتلقّي إلى عوالم الإحساس والمتعة في نسق تفاعلي بينه وبين مبدع النّص، لينسج ما يرى ويعيش في لغة تنساب مع الشّعور بكل سلاسة.

ثانياً: الاستعارة في ديوان البهاء زهير:

مفهوم الاستعارة:

الاستعارة لون بلاغي من ألوان البيان، وقد كانت لغة شعريّة خاصّة نطق بها الشّعراء للإفصاح عن تجاربهم الشّعوريّة، فما الاستعارة؟.

الاستعارة لغة:

جاء في لسان العرب مادة (عير): " مأخوذة من العارة والعارة، ما تداوله النّاس بينهم، وقد أعاره الشّيء، وأعاره منه، وأعاروه إيّاه " [33]، فالاستعارة تعطي إيحاء عدم بقاء الشّيء جامداً في وجهة محدّدة، بل هو تداول الآخر الشّيء وعدم ثباته معه أيضاً.

الاستعارة اصطلاحاً:

تعدّ الاستعارة من أهمّ فنون البيان لأنّها تستند إلى تقنيّات تحسن ذائقة التّلقّي وتجعل المتلقّي يسعى لفهم غرض ذاك التّلقّي.

ويقول الجاحظ: "الاستعارة تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه"[34]، وهي أيضاً "تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، ووجه شبهه وأداته، وهي أبلغ من التّشبيه لقوّة ادّعاء الاتّحاد والامتزاج بين المشبّه والمشبّه به، إلى حدّ زعم أنّهما صارا معنى واحداً، يستعمل فيه لفظ واحد"[35]، فالاستعارة يتماهى فيها الطّرفان حدّ الإيهام بأنّهما شيء واحد وتكون لها قرائنها المختلفة التي تشير إلى المحذوف منها، وهي:

- قرائن لفظيّة
- قرائن غير لفظيّة

وهذه القراءة تحمي الصّورة الاستعاريّة من عبثيّة التّأويل الدّلالي، ويرى الجرجاني أنّ الاستعارة " ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشّبه، ومن شبه المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في إحداهما إعراض عن الآخر" [36]، فالاستعارة فن يقوم على الاستبدال اللغوي بين البدل الفنّي وما أُبدل منه مما يجعلها عمقاً انزياحيّاً.

ويجب أن ندرك تماماً أنّ " الاستعارة لا يمكن أن تقتصر أغراضها على تقرير المعنى وتوكيده والإقناع به، بل أغراضها أكثر من أن تحصر، وقد ذكر منها العسكري: "

---

[33] ابن منظور: لسان العرب، مادة (عور).

[34] الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السّلام هارون، مصر، ط1، 1968م، 153/1.

[35] العاكوب، عيسى: المفصّل في علوم البلاغة العربيّة / المعاني البيان البديع /، منشورات جامعة حلب، سورية، ط1، 2000، ص452.

[36] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2006م، ص41.

التّأكيد والمبالغة والإيجاز والحسن والتّأثير " [37]، وهذه الأغراض تمنح المتن البياني الحيويّة والجمال والسّحر وتشدّ المتلقّي إلى تقصّي انزياحات الدّلالة الاستعاريّة لأنّها تكسر أفق التّوقّع لديه، وتجعله أمام دلالة تدهشه فنيّاً فيسعى لسبر تفاصيلها وخلق تفاعليّة شعوريّة معها.

وينظم الشّاعر البهاء قصائده ملوّناً إيّاها بأنساق دلاليّة استعاريّة تبرز الرّؤية الجماليّة التي استطاع بوساطتها أن ينظم كلماته على مستويي الدّلالة والبناء وفقاً لجماليّة انزياحيّة شدّت المتلقّي، وجعلته مشاركاً في الإنتاج البياني عبر آليّة التلقّي.

ويبقى أن نقول: إنّ الاستعارة بنوعيها التّصريحيّة والمكنيّة كانت لوناً بلاغيّاً أعطى ديوان البهاء زهير عمقاً انزياحيّاً استحقّ أن يُقال عنه إنّه سحر البيان.

فالاستعارة أسلوب فنّي يلجأ إليها الشّاعر لكي يملأ تعابيره بحمولات دلاليّة وشعوريّة معاً، فالشّاعر البهاء زهير استعان بها وتنوّعت لديه بين الاستعارة المكنيّة والتّصريحيّة.

1- الاستعارة المكنيّة:

نجد ونحن نقرأ شعره كثرة استعاراته المكنيّة التي كان منها ما جاء في قوله [38]:

لله بستاني وما قضيت فيه من المآرب

والطّل في أغصانه يحكي عقوداً في ترائب

لكل شاعر ميدان تأثيريّ بكثير من الأمور التي تلحّ عليه لإنشاء استعارته المكنيّة والتي تجلّت عند البهاء في قوله: (الطّل في أغصانه يحكي)، وقد كانت أركان هذه الصّورة هي:

- المشبّه: الطّل
- المشبّه به محذوف (الإنسان)
- القرينة التي دلّت على المشبّه به (الحكي)

[37] بودوخة، مسعود: البلاغة العربيّة بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط1، 2015، ص26.

[38] ديوانه، ص24.

لقد وضّحَتْ الاستعارةُ وشرحَتْ إعجابَ الشّاعر ببستانه الذي وصف الطّل الذي يكسو الأغصان وكأنّه يروي قصص الوجدان عقوداً ينظمها في ترائب.

وفي قوله [39]:

وإنّـــي ليـــدعوني الهـــوى وإنّـــي ليثنينـــي التقـــى فأنيـــب فأجيبـــــــــــــــــــــــــه

نجد الاستعارة المكنيّة الآتية (يدعوني الهوى)، التي تكوّنت من العناصر الفنيّة البنائيّة الآتية:

- المشبّه: الهوى
- المشبّه به: إنسان (محذوف)
- القرينة الدّالّة على المشبّه به المحذوف: (الدّعوة)

نجد الصّورة مجبولة بالشّغف والحبّ ورغبة الشّاعر في التّصريح بمطواعيّته للحب، فنجد في صورته عطاء سحريّاً وجمالاً يلامس أعماقه الدّاخليّة التي عاشت في حقل تجربته الشّعوريّة فأثمرت بوحاً إبداعيّاً منسجماً مع مساحات الشّعور واللاشعور في بوتقة التّعبير النّابض بكلّ ما يثير لواعج التّجربة الشّعوريّة لدى المبدع والمتلقّي معاً، فالشّاعر يقرّ بأنّه ضعيف أمام الحب ففي قوله (يدعوني فأجيب)، يؤكّد حدوث الإجابة لحظة الدّعوة، ولكن الشّاعر رغم تلك المطواعيّة محكوم بقيود بيّنتها الصّورة المستأنفة التي جاء فيها (يثنيني التقى فأنيب)، وكأنّه يؤطّر هذه المطواعيّة بجماليّة خلقيّة تهب هذا الحبّ مسحة أكثر إشراقاً من الجمال الذي تلاقت فيه العواطف والمبادئ ليكون الشّاعر أمام مطواعيّة مقيّدة بفضائل خلقيّة تحمي الشّاعر من جهة وحبّه من جهة أخرى، ففي قوله [40]:

رحـــل الشّـــباب ولـــم أنـــل مـــن لـــذّة فيـــه نصـــيبي

نجد الاستعارة المكنيّة المتأتيّة في قوله (رحل الشّباب)، فقد جعل الشّباب (والشّباب مرحلة عمريّة) إنساناً يرحل، إذ شبّه الشّباب بالإنسان، فحذف المشبّه به وأبقى

[39] ديوانه، ص30.

[40] ديوانه، ص31.

شيئاً من لوازمه وهو الرّحيل على سبيل الاستعارة المكنيّة التي وضّحت تحسّر الشّاعر على الشّباب وأقنعت المتلقّي بصدق المعنى، ويمضي الشّاعر في عقد أواصر مشابهة في صورته السّابقة مضيفاً إليها من ألوان ذاته ألواناً فنيّة تنسجم مع تجربته الشّعوريّة التي حاول السّياق تعميقها حين كان الرّحيل من دون استثمار هذه المرحلة، فقال (لم أنل من لذّة فيه نصيبي)، وفي هذه الصّورة يهب الشّاعر تعبيريّة حيويّة وحركة جاءت من عنصر الصّورة (رحل) بما يحمل من إيحاء حركي أعطى الصّورة ديناميكيّتها وقدرتها على التّحرّك في إطار الحلقات التّعبيريّة، كاسرةً جمود التّقرير، فالصّورة (رحل الشّباب) أعطت لهذا الشّباب ألق الأثر، وتركت لرحيله النّقيض تماماً، فكان الرّحيل سوداويّاً خالياً من الألق والضّياء والأمل، لأنّه رحيل تستحيل معه سبل العودة.

وفي قوله [41]:

وحقّك لو نظرت إليّ كنت تشاهد العجبا

جفون تشتكي غرقاً وقلب يشتكي لهبا

كانت الاستعارة المكنيّة الآتية (جفون تشتكي) رسماً بيانيّاً بلاغيّاً مليئاً بإيحاءات الحزن والشّكوى وعدم الرضا وكذلك قوله (قلب يشتكي)، فكنّا أمام الاستعارتين المكنيّتين الآتيتين:

أ- جفون تشتكي

- المشبّه: جفون
- المشبّه به: محذوف (إنسان)
- القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: الشّكوى

ب- قلب يشتكي:

- المشبّه: قلب
- المشبّه به: إنسان محذوف
- القرينة الدّالة على المشبّه به محذوف: الشّكوى

[41] ديوانه، ص38.

لقد تلاقى محور الاستعارتين في صورة شاكية أساسها التّقبيح؛ إذ قبحت الصّورة منظر الجفون الشّاكية والقلب الشّاكي، وأثارت انفعال المتلقّي بتنفيره من بكاء الجفون والقلب لما يثيره هذا البكاء من حرقة وموت، فقبضَت نفسه أمام هذه الشّكوى.

وفي قول الشّاعر [42]:

وأضـــــحى نســـــيم الـــــرّوض يـــــروي

حـــــــــــــــــــــــــــــــديثنا

فيـــــا ربّ لا تســـــمع وشـــــاةٌ وحسّـــــدُ

نجد الاستعارة المكنيّة الآتية: (نسيم الرّوض يروي حديثنا) التي كان المشبّه فيها (نسيم)، والمشبّه به (الإنسان)؛ إذ قام الشّاعر بحذف المشبّه به وكنّى بشيء من لوازمه وهو (الرّواية) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وهذه الاستعارة التي كانت حُمولة دلاليّة تشير إلى محاولة الشّاعر بثّ الحياة في هذا الرّوض عبر آليّة التّشخيص التي أضفت نفسيّة الشّاعر البهاء زهير على نسيم الرّوض فتلوّن هذا النّسيم بمشاعر إعجابه مثيرة شعور الاستحسان والإعجاب معاً، معتمدة على التّشخيص في خلق لحظة التّوازن الشّعوري.

إنّ " الصّورة الشّعريّة الرّائعة هي الصّورة التي تتخلّل بيئة التّجربة الشّعوريّة منتشرة في اتّجاهين متناغمين: اتّجاه الدّلالة المعنويّة، واتّجاه الفاعليّة على مستوى النّفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذّات الإنسانيّة من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف " [43]، فلغة الشّاعر البهاء في صورته الاستعاريّة المكنيّة حملت تلك الإثارة وهذا ما نراه أيضاً في قوله [44]:

أعلمـــــــتم أنّ النّســـــــيم إذا ســـــــرى

نقـــل الحـــديث إلـــى الرّقيـــب كمـــا جـــرى

---

[42] ديوانه، ص85.

[43] كولردج: النّظريّة الرّومانتيكيّة سيرة أدبيّة، ترجمة: عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، مصر، ط1، 1971م، ص388.

[44] ديوانه، ص97.

نبضت الصّورة الاستعاريّة الآتية: (النّسيم إذا سرى نقل الحديث) وهي استعارة مكنيّة مبنيّة على الآتي:

– المشبّه: النّسيم

– المشبّه به: الإنسان (محذوف)

– القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: (نقل الحديث) لقد شبّه الشّاعر النّسيم بإنسان، ثمّ حذف المشبّه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو القدرة على نقل الحديث عبر آليّة كلاميّة جعلت المتلقّي أمام تشخيص، فالصّورة شعّت بدلالات هذا التّشخيص المتمثّل بأنسنة (النّسيم) ولاسيّما أنّ الشّاعر يبرّر ريبته من الرقيب، ويضع المتلقّي أمام هذا الجوّ المشحون بالقلق والاستنكار معاً.

لقد تداخلت في هذه الصّورة الاستعاريّة المكنيّة رمزيّة المستوى الدّلالي الذي فاحت به القرينة المتروكة، ولاسيما عبر تماهي مستويي التّعبير الأفقي والعمودي في لحظة الارتياب، ليشير هذا التّعبير عن عمق الانفعال تجاه الرّقيب الاجتماعي، وتعميق توظيف هذا الرّقيب في التّجربة الشّعوريّة.

وفي قول الشّاعر [45]:

فتـــــرى دمعـــــي يجـــــري ولســـــــــاني يتعثّـــــــــر

نجد اللسان إنساناً يتعثّر في قوله: (لساني يتعثّر) إذ كان المشبّه: اللسان، والمشبّه به (إنسان يتعثّر)، حذف المشبّه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو التّعثّر على سبيل الاستعارة المكنيّة التي أبرزت شدّة انفعال الشّاعر وعجزه عن التّعبير أمام هول التّجربة الشّعوريّة التي عاشها.

لقد عكست الاستعارة المكنيّة الآتية مشهد الصّراع الدّاخلي الذي يعاني منه الشّاعر، إنّه مظهر الصّراع المتوّج بالذّات الحزينة (دمعي يجري)، والشّخصيّة القلقة (لساني يتعثّر) وربّما حملت عثرة اللسان أوجه دلاليّة كثيرة منها:

– شدّة القلق

– شدّة الخوف

[45] ديوانه، ص109.

– المفاجأة من هول الحدث

وكأنّ الشّاعر يريد أن يفخّم تجربته، ويجعل من ذاته شخصاً مشبعاً بالحزن والخوف والاضطراب، وكأنّه في هذا التّصريح يبحث عمّا يسبّب سكون تجربته الأرقة ويحوّلها إلى نافذة من نوافذ التّنفيس بعد البوح.

وفي قوله [46]:

وشعرٌ واصل الخلخال منها فأضحى قرطها قلقاً يغار

تبدو استعارته المكنيّة (أضحى قرطها قلقاً يغار) حاملة العناصر الآتية:

المشبّه: قرطها.

المشبّه به: إنسان محذوف

القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: القلق والغيرة.

لقد حذف الشّاعر المشبّه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيّة التي بلورت مشهد المحبوبة بشعرها الطّويل وجمال حسنها، لقد وضّحت الصّورة وشرحت جمال المحبوبة وتفاصيلها، وأضفى على هذه التّفاصيل حمولة وجدانيّة عمّقت أثرها في المتلقّي، وعندما وجد الشّاعر القرط قلقاً يغار فقد أعطاه الدّلالات الآتية:

– تماهي الجزء مع الكل عبر تماهي القرط مع الحسناء الجميلة التي يصفها الشّاعر.

– القلق من احتلال الغير مكانة الذّات.

– الغيرة على عدم اقتحام أي أحد ممتلكات الذّات، والحبيب أحد تلك الممتلكات.

وقال يهنّئ الأمير الكبير مجد الدّين بولايته أعمال القوصيّة [47]:

تملّيته يا لابس العزّ مَلبساً وهنّأته يا غارسَ الجود مَغرسا

يبحث الشّاعر عن تعبير يتّسع لإعجابه بالأمير في لحظات التّهنئة، لكنّه في الوقت ذاته يحاول أن يجعل حالته الذّاتيّة تبوح بكل تفاصيل تجربة التّهنئة وما تحمله من

[46] ديوانه، ص118.

[47] ديوانه، ص138.

أبعاد على صعيد الآخر والذّات، وفقاً للاستعارة المكنيّة الآتية (يا لابس العزّ)، وقوله أيضاً: (يا غارس الجود) وكانت الصّورتان مشبعتان بالإيحاءات التي يمكن أن نبصرها من الآتي:

أ- يا لابس العزّ:

- المشبّه: العزّ
- المشبّه به: محذوف وهو الثّوب
- القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: (اللبس)

ب- يا غارس الجود:

- المشبّه: الجود
- المشبّه به: محذوف وهو الغراس
- القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: الغَرس

فالشّاعر أبرز في الاستعارتين كلتيهما عظمة شعور إعجابه بالأمير وعمق صلته الرّوحيّة به وبأخلاقه الفاضلة المتوّجة بالشّموخ والكرم.

وفي قوله [48]:

وهل أبقت لي الأيّام دمعاً فيسعدني به الجفن الشّقي

لقد شبّه الشّاعر الأيّام بإنسان، ثمّ حذف المشبّه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الإبقاء على سبيل الاستعارة المكنيّة في قوله (هل أبقت لي الأيّام)، ونرى الشّاعر يعزف على أوتار الاستعارة المكنيّة في عجز البيت في قوله: (يسعدني به الجفن الشّقي)، فقد كان المشبّه هو الجفن، وكان المشبّه به إنساناً، فحذفه وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الإسعاد على سبيل الاستعارة المكنيّة التي كنّى فيها للجفن بصفة من صفات الإنسان، مما أعطى المتلقّي مساحة توتريّة جعلته يعيش تفاصيل الحزن الذي يعيشه الشّاعر، فقد استعار الشّاعر للجفن ما أعطاه صفة الكلّ، وهو الجزء من ذاك الكل لكي يعمّق أثر الحزن.

إنّ استعارة الإسعاد للجفن استعارة تحمل ماهيّة تعويضيّة مشبعة برغبة الذّات في الخلاص والانعتاق مما يسبّب لها الحزن والشّجن، فهذه الصّورة عكست نفس البهاء زهير

[48] ديوانه، ص294.

الحزين المشبع بالمعاناة ورواسبها، لذا يعلن حاجته إلى الدّمع، لأنّ ما لديه انتهى من شدّة ذرفه الدّموع المرافقة للحظات حزنه.

وفي قوله [49]:

أُمســـــــي وأُصـــــــبح والأشـــــــواك

تلعـــــــــــــــب بـــــــــــــــي

كأنّمـــــا أنـــــا منهـــــا شـــــارب ثمـــــل

نجد قوله (الأشواك تلعب بي)، استعارة مكنيّة مكوّنة من العناصر الآتية:

- المشبّه: الأشواك
- المشبّه به: إنسان محذوف
- القرينة الدّالة على المشبّه به المحذوف: اللعب

لقد كان الشّاعر في سياق إبراز استمراريّة معاناته عندما رسم هذه الاستعارة؛ إذ قال (أمسي وأصبح) مشيراً إلى تلك الاستمراريّة وديمومتها، لكنّها استمراريّة المعاناة التي جعلته يقرّ بأنّها عميقة سلبت إرادته وأصبحت تلعب به كما تشاء فقال: (الأشواك تلعب بي)، فقد فاض الحقل الشّعوري بلواعج تجربة الشّاعر المرّة، مما استدعى إفصاح الشّاعر عن تلك التّجربة بلون استعاري وضّح مرارة حياة الشّاعر واستمرار تلك المرارة المرافقة لظروفه القاسية وتفاصيل تجربة المعاناة التي يعيشها.

2- الاستعارة التّصريحيّة:

للاستعارة دور مهمّ في إبراز المعاني وتوليدها؛ إذ تحرّك الأفق الدّلاليّة اللغويّة وتفتح المجال أمام المبدع لخلقٍ بيانيّ مثير فنيّاً، ففي قوله [50]:

دعـــــــوني وذاك الرّشـــــــا فوجـــــدي بـــــه قـــــد فشـــــا

[49] ديوانه، ص216.

[50] ديوانه، ص145.

نجد الاستعارة التّصريحيّة الآتية: (دعوني وذاك الرّشا فوجدي به)، لقد شبّه الشّاعر المحبوبة بالرّشا، ثمّ حذف المشبّه، وأبقى شيئاً من لوازمه دلّ عليه السّياق وهو أن يترك الشّاعر معه لأنّه مشبع بالوجد تجاهه.

لقد ذكر الشّاعر لفظ المشبّه به من دون أن يذكر المشبّه، فكان البهاء مصرّحاً بالمشبّه به، وجعل المشبّه مستعاراً له لهدف دلالي أفصح بوساطته عن الهيام والحب والإعجاب بجمال المحبوبة التي تماهى الشّبه بينها وبين الرّشا فبدت وإيّاه شيئاً واحداً في هذه الاستعارة، فقد اتّكأ الشّاعر في رسم صورته على ملمح من ملامح الطّبيعة وهو الرّشا، وجمع بين المستعار له والمستعار منه علاقة وطيدة حسيّة إذ أخذ من المستعار منه جماله الظّاهري المتمثّل بالغد الجميل والعينين الفاتنتين اللتين طالما تغنّى بهما الشّعراء.

لقد كانت الاستعارة إحدى المهمّات الأسلوبيّة التي تبرز جانباً من الدّلالة في النّص مما يستدعي إيلاءها من خلال استثمار الإمكانات التي توفّرها آليّات التّعبير المصرّح به على سطح النّص لعرض الإحالة إلى الكشف عن المكنون الدّاخلي للنّص "[51].

وفي قوله [52]:

وحاسـدٍ قـال فمـا أبقـى لنـا ولا تـرك
مـا زال يسـعى جهـده يـا ظبـي حتّـى نفّـرك

تتراءى الاستعارة التّصريحيّة في جعل المحبوبة ظبيّاً استجاب للحسّاد والوشاة فنفر من الحبيب الشّاعر، إذ كانت الاستعارة الآتية (يا ظبي حتّى نفرك)، استعارة تصريحيّة، صرّح الشّاعر بوساطتها عن المشبّه به وحذف المشبّه وهو المحبوبة وأبقى شيئاً من لوازمها وهو النّفور من وصال الشّاعر، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة التي

[51] الكلابي، مكّي؛ المدني، كريمة: البنيات الأسلوبيّة للكناية في الرّسائل المشرقيّة الفنيّة إبّان القرن الثّاني للهجرة، مجلّة أهل البيت عليهم السّلام، العدد16، ص221.

[52] ديوانه، ص107.

وضّحت المعنى وشرحته وزادته عمقاً، فقد اختار الشّاعر لهذه الاستعارة ألفاظاً معبّرة (الظّبي)، وترك فراغات تأويليّة مليئة بانزياح الدّلالة من معياريّة التّقريريّة إلى إيحائيّة البيان.

ونجد سيطرة لا وعي الشّاعر في إظهار علاقته بالمحبوبة عبر استبطانه ما نطق به لفظ (الظّبي)، وما يشير إليه من سرعة النّفور، ومن عمق الجمال والجاذبيّة، ونجد أنّ لا شعور البهاء زهير قد أدّى مهمّته وترك أثره عندما صرّح بالمشبّه به (الظّبي) وحذف المشبّه وهو المحبوبة، وكأنّه يترك انزياحاً خاصّاً يثير خيال المتلقّي ويحفّزه على القبض على جماليّة المشهد، وفي قوله [53]:

يعشـــق الغصـــن ذا الرّشـــاقة ويحـــب الغـــزال ذا اللفتـــات قلبـــــــــــــــــي

نجد الاستعارة الآتية: (يعشق الغصن ذا الرّشاقة قلبي) فالشّاعر ذكر المشبّه به وهو الغصن، واستعار من هذا اللفظ دلالات الرّشاقة ليشير إلى المستعار له وهو (المحبوبة نحيلة القدّ، دقيقة الخصر)، مما وسع أفق التّلقّي، وجعل المشهد حمولةً شعوريّة تفيض بالحبّ والإعجاب معاً، ثمّ نراه يعود في عجز البيت ليرسم استعارة مماثلة لما وردت في صدر البيت فقال: (يحبّ الغزال ذي اللفتات)؛ إذ استعار للمحبوبة لفظ الغزال، ليعطي هذه المحبوبة جمالاً ونفوراً، وهذا يعزّز الرّغبة في الحصول على هذه (المحبوبة / الغزال)، فمن نافذة استعاريّة يتطلّع إلى محبوبته بعين الملهوف شغفاً، ويجعل من إعجابه بها صدًى تكرّر غير مرّة في ديوانه.

لقد أجاد الشّاعر في رسم مشهد الصّراع في ميادين الحب، ولاسيما أنّه عندما كرّر استعاراته التّصريحيّة كانت في معظمها خاصّة بالمرأة المحبوبة التي تركت أثرها في أعماقه، فبات يبحث عن كلّ ألوان البيان في رسم صورتها، ومن ذلك ما نراه في قوله [54]:

كلفـــــــتُ بشـــــــمسٍ لا تـــــــرى الشّـــــــــــمس وجههـــــــــــا

[53] ديوانه، ص48.

[54] ديوانه، ص29.

أراقـــب فيهـــا ألـــف عـــين وحاجـــب

فقد كانت الاستعارة متجسّدة بالصّورة الآتية: (كلفت بشمس) وقد توزّعت عناصر هذه الصّورة وفقاً للآتي:

– المشبّه: محذوف وهو المحبوبة – المشبّه به: شمس

– القرينة الدّالة على المشبّه المحذوف: الكلف

لقد حكمت تجربة العشق على البهاء زهير أن يعيش الهيام وألم الغرام والغيرة (أراقب فيها ألف عين وحاجب) والخوف من الرّقيب الاجتماعيّ ضمن معطى استعاريّ تصريحيّ فاض بالجماليّة، وأثرى السّياق النّصّيّ بالدلالات الموحية بعمق الحبّ والغيرة، والقلق على المحبوب.

لقد داعب الشّاعر ألفاظه بالخيال الذي جاء عفو الخاطر وكأنّه جزء رئيس من أجزاء التّجربة الشّعوريّة التي اختار له أفق أعماقه مساحة رحبة تتحرّك في فضائها ملوّنة بمشاعره ورؤاه.

خاتمة:

تناول هذا البحث صور المشابهة في ديوان البهاء زهير، وقد استطعنا في دراستنا الوقوف على النّتائج الآتية:

– كانت صور المشابهة أحد أنواع الانزياح الدّلاليّ في شعر الشّاعر، الأمر الذي أضاف إلى ديوان البهاء عمقاً قرائيّاً شحن ذائقة المتلقّي عبر الخوض في مساحة ذاك الانزياح.

– تنوّعت صور المشابهة في شعر البهاء زهير بين التّشبيه والاستعارة بأنواعهما.

– إنّ قلب البنى الأصليّة للتّشابيه الواردة في ديوان البهاء زهير وفقاً للحذف والذّكر وتعدّد الأنماط جعل الخطاب الشّعري أكثر ثراءً وشعريّة.

– تجلّى التّشبيه في ديوان البهاء ملوّناً بين بليغ، وبليغ إضافي، وتامّ الأركان، ومؤكّد، ومجمل، كأداة مهمّة من أدوات نسج الصّورة.

– كانت الاستعارة لوناً جماليّاً من ألوان صور المشابهة التي أثرت إبداع الشّاعر، وأكسبته رونقاً لا يمكن إغفاله.

– لم تتوقف الاستعارة والتّشبيه لدى البهاء زهير عند حدّ بث الجماليّة بل تعدّت ذلك الحدّ إلى إيصال المعنى بوضوح وشعريّة للمتلقّي.

– حقّقت استعارات البهاء وتشابيهه انزياحاً دلاليّاً عن الدّلالة المألوفة فتجاوز الدّال المعجمي إلى آخر إيحائي.

ثبت المصادر والمراجع

1- بودوخة، مسعود (2015م). **البلاغة العربيّة بين الإمتاع والإقناع**، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، ط1.

2- الجاحظ (1968م). **البيان والتّبيين**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مصر، ط1.

3- الجاحظ (1965م). **الحيوان**، تحقيق: محمد عبد السّلام هارون، ط2.

4- الجرجاني، عبد القاهر(2001م). **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصريّة، بيروت،ط3.

5- الخويسكي، زين؛ المصري، أحمد (2006م). **رؤى في البلاغة العربيّة / دراسة تطبيقيّة بمباحث البيان /**، دار الوفاء، مصر، ط1.

6- ربيع، محمد (2007م). **علوم البلاغة العربيّة**، دار الفكر، عمان– الأردن، ط1.

7- ابن رشيق القيرواني (2001م). **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1.

8- زهير، البهاء (د.ت). **ديوان البهاء زهير**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، محمّد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2.

9- طبل، حسن (2005م). **الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي**، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1.

10- العاكوب، عيسى (2000م). **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة / المعاني البيان البديع /**، منشورات جامعة حلب، سورية، ط1.

11- أبو العدوس، يوسف (2007م). **التّشبيه والاستعارة / منظور مستأنف /**، دار المسيرة، عمان – الأردن، ط1.

12- عصفور، جابر (1992م). **الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، الدّار البيضاء، بيروت، ط3.

13- فتحي، إبراهيم (1986م). **معجم المصطلحات الأدبيّة**، المؤسّسة العربيّة، تونس، ط1.

14- فيود، بسيوني (2005م). **علم البيان / دراسة تحليليّة لمسائل علم البيان /**، مؤسسة المختار، مصر، ط4.

15- القاضي الجرجاني (2006م). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1.

16- الكلابي، مكّي؛ المدني، كريمة (د.ت). **البنيات الأسلوبيّة للكناية في الرّسائل المشرقيّة الفنيّة إبّان القرن الثّاني للهجرة**، مجلّة أهل البيت عليهم السّلام، العدد16.

17- كولردج(1971م). **النّظريّة الرّومانتيكيّة سيرة أدبيّة**، ترجمة: عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، مصر، ط1.

18- ابن منظور (د.ت). **لسان العرب**، دار صادر، بيروت – لبنان.

19- نافع، عبد الفتّاح (1983م). **الصّورة في شعر بشّار بن برد**، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1.

20- الهاشمي، أحمد (1379هـ). **جواهر البلاغة / المعاني والبيان والبديع /**، مكتبة دار إحياء الكتب العربيّة، ط1.

21- الياقوت، محمود (1995م). **علم الجمال / المعاني – البيان – البديع /**، دار المعرفة الجامعيّة، ط1.