

حجاجية الاستعارة في شعر ابن فُركون الأندلسي – دراسة تداولية

Argumentative metaphor in poetry Ibn Furkoun Al-Andalusi - a pragmatic study

أ.م.د. حيدر رضا كريم

وزارة التربية/ مديرية تربية بغداد/ الرصافة الأولى

Assistant Prof. Dr. Haider Reda Karim Al-Omairi

hydralmyry144@gmail.com

المستخلص :

يندرج هذا البحث في سياق الدراسة الحجاجية للاستعارة في شعر ابن فركون الأندلسي، انطلاقاً من النظرية الحجاجية التي تحصر وظيفة الاستعارة في بُعدها الفني الجمالي، بل تتعداها إلى الوظيفة الإقناعية والتأثيرية لدى المتلقي بالبراهين لا المطروحة في السياق، وتوجيه سلوكه نحو وجهة محددة، معتمداً في ذلك على إبراز قوتها الإقناعية وترتيبها الحُجج على وفق السلم الحجاجي.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، الاستعارة، التداولية، شعر ابن فُركون، الشعر الاندلسي.

Abstract:

This research falls within the context of the argumentative study of metaphor in the poetry of Ibn Farqun Al-Andalusi, based on the argumentative theory that confines the function of metaphor to its artistic and aesthetic dimension, but rather goes beyond it to the persuasive and influential function of the recipient with evidence rather than presented in the context, and directing his behavior towards a specific destination. Relying on that to highlight its persuasive power and arrange the arguments according

to the argumentative scale.

Keywords: pilgrims, metaphor, deliberative, Ibn Furkoun's poetry, Andalusí poetry

المقدمة

احتلت الاستعارة مكانة بارزة في حقل الدراسات البلاغية - قديماً وحديثاً - لما تمتلكه من أداءٍ فعّالٍ في صياغة الخطابات الأدبية وبنية أنسجتها، وتحقيق مقاصدها الجمالية منذ بداياتها الأولى، وصولاً إلى مقاصدها الإقناعية في النظرية الحجاجية، ولعلّ هذا الاهتمام بالاستعارة تجيب عنه البلاغة منذ بدء وجودها، انطلاقاً من (أرسطو) الذي ألحّ على ضرورة الانعطاف المجازي والانخراط ضمن التخيلي، إذ إنّها تقوم على علاقة التشابه بين طرفين متداخلين يفتح كلّ واحدٍ منهما على فضاء المعاني اللامحدودة من كلّ طرفٍ آخر. إذ تتعدى حدود اللفظ المعجمي؛ لتتفتح على مجال فسيح من الخلق الدلالي، والترابط العلائقي، فتنتج علاقات مترابطة فيما بينها، ومتفاعلة في محتواها، فضلاً عن قدرتها على إمكانات الخلق والخرق، وما تتطوي عليه من فعّاليّتي التجدد والتعدد.

أما النظرية الحجاجية فتعدّ آليةً من الآليات التي تعتمد عليها التداولية في تحليل الخطاب، وبما أنّ الحجاج له القدرة على الإقناع والتأثير في المخاطب من طريق طرح الأدلة والبراهين في السياق، فإنّ الاستعارة تمثل إحدى تلك الأدلة؛ لأنها تبلغ غايات المتكلم، وتحقق مقاصده الحجاجية بأسلوب تحاوري ينهض على أسس المنهج التداولي، ومن ثمّ تمتلك الاستعارة خصائص تخيلية تبعث في ذهن المتلقي تساؤلات من شأنها الكشف عن العلائق الموجودة بين أطرافها وبين المتلقي، فالمتكلم حينما يقدم طروحاته الفكرية لا شكّ أنها تحمل شيئاً من الغموض الذي تلّفه الاستعارة، وهذا الغموض يحتاج إلى تفكيك رموزه وعناصره، وهو مكمّن الاستعارة نفسها، فلا بُدّ من الاحتياج إلى القياس المنطقي أو الحجاجي، بوصفه آليةً إقناعية تؤديه المقاصد الحجاجية، مثل: الاستدلال، والاستنتاج، والاستقراء عبر الإقناع المتعلق بذهنية المتلقي، والتسليم إلى الطروحات التي قدّمها الكاتب، لهذا تتحدد ماهية الاستعارة وأهميتها الحجاجية بالدور الذي تنهض عليه في الخطاب، أو أنّ القول الاستعاري قد ينفلت من سلطة مؤلفه ومتلقيه، فيفرض دلالات متعددة، أو معانٍ متنوعة بحسب ما تتيحه فعالية البنية اللغوية ودورها في السياق، وما تمنحه قوّة الكلمات من إمكانات حجاجية من شأنها التأثير في المتلقي وحمله على الإقناع، بذا أرى أنّ السياق هو جوهر القول الاستعاري، فقد يكون هناك سياق مؤثر، وآخر غير مؤثر، بحسب ما تنهض عليه الاستعارة من سبك النص وتلاؤم أجزائه، لكي يكون مؤثراً ومقنّعا في محتواه بصورة عامة.

أما شعر ابن فركون الأندلسي فأراه شكّل مادةً غنيّةً على وفق النظرية الحجاجية، فضلاً عن كونه وثيقةً تاريخيةً شاهدةً على عصره آنذاك، إذ جاء أغلب شعره في مدح دولة بني الأحمر، التي تمثل آخر معاقل العرب

المسلمين في الأندلس، ولأسيما أن الشاعر وجد في ممدوحه (يوسف الثالث) ملك غرناطة سمات أو خصال الحاكم الشجاع، فنظم فيه غُرر القصائد، مصورًا حياته السياسية، والثقافية، والاجتماعية، وقد وجدت دراسة الأسلوب الاستعاري على وفق النظرية الحجاجية جديرة بالاهتمام في إبراز أفكار الشاعر المنبثقة من شعور فني صادق قائم على التواصل والاقناع.

وقد قسمت البحث إلى قسمين، الأول: التمهيد، إذ درست فيه رؤية البلاغة للأسلوب الاستعاري، والوظيفة الحجاجية للاستعارة، مبيّنًا أهم الآراء التي تعمل على إقناع المتلقي والتأثير فيه، والآخر: الدراسة، مطبقًا السُّلم الحجاجي في تحليل النصوص الشعرية، وكيفية اشتغال الاستعارة على التأثير في المتلقي واقناعه، ومن ثم أعقبتها بخاتمة البحث، وحواشيه، ومصادر البحث ومراجعته.

١- التمهيد:

أ- رؤية البلاغة للأسلوب الاستعاري:

شكّلت الاستعارة سمة بارزة في النقد البلاغي القديم والمعاصر، إذ إنّه تعددت الاتجاهات والأفكار التي تستند إليها، حتى يمكن القول: إنّ النصّ الأدبي لا يحمل صفة الماهية الأدبية في مضمونه الخطابي إذا كان خاليًا من التوظيف الاستعاري؛ لأنها تمثل روح اللغة الفنية للنص الأدبي، ولعلّ أول تعريف لها تعريفًا تداوليًا ما جاء في كتاب المنزع البديع، فعُرفت بأنها: ((هي أن يكون اسم ما دالًا على ذات معنى راتبًا عليه دائمًا من أول ما وُضع، ثم يُلقَّب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلَة أيّ نحو كان، تخييلًا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الملقَّب به حين اللقب، واستفزازًا من غير أن يجعل راتبًا للثاني دالًا على ذاته)) (السجلماسي، ١٩٨٠، صفحة: ٢٣٥)، بوصفها مجازًا قائمًا على جامع المشابهة، فهي أسلوب بياني ووسيلة بلاغية، وخاصية من خصائص الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة، لها وظائف بيانية عدّة منها أن تبرز المعاني المجردة في شكل صورة مجسدة، فتقربها من ذهن المتلقي.

وقد عبّر (أرسطو) بأن ((أعظم هذه الأساليب حقًا هو أسلوب الاستعارة... هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره وهو أية الموهبة، فإنّ إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه)) (طاليس، ١٩٦٧، صفحة: ١٢٨)، وبهذا ترد الاستعارة لدى (أرسطو) وهي تتأسس على تركيب متشاكل متداخل، إذ إنّها تنفتح على فضاء يتعدى تلك المحدودية التي يجليها درس البلاغي، فيطاول محدوديتها ليبليغ تخومها القصّية ويمنحها شرعية التمدد خارج جنسها، وهي بذلك تظفر بتلك الحياة من التوسع والإطلاق؛ لكونها تنوب عن جملة الصور التي تؤديها البلاغة.

ولم تبقى هذه النظرة مقصورة الأخذ لدى (أرسطو) وإنما امتدَّ صداها لدى العديد من النقاد والبلاغيين سواء أكانوا قدماء أم محدثين، فاستقوا تصوراتهم من معين شعرية (أرسطو)، وسأكتفي بالإشارة إلى (جون كوهن) الذي ذهب إلى الاعتداد بها من حيث كونها محدثة الانزياح الذي هو المفهوم الأساسي لنظريته، ولا يجد بُدًّا من الاعتراف بسلطانها وسطوتها، إذ تتطلي عليها الصور أجمعها، ومن ثمَّ فهو يذهب إلى أنَّ ((المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز، المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوز الحواس أو المشابهة الانفعالية)) (كوهن، ١٩٨٦، صفحة : ١٧٠)، التي تشكل محور العملية الشعرية، و((تتجاوز حدود الانزياح إلى نفيه، إلى نفي النفي فتستكمل بذلك العملية الشعرية منطلقها الجدلي، وتحقق العتبة الشعرية المؤدية إلى عالم دلالي جديد، هو دلالة الإيحاء)) (اسكندر، ٢٠٠٨، صفحة ١٣١)، التي تخترق الأنساق الفكرية والثقافية، وتكتسح مجالات الخطاب بأنواعه المتحددة من دون استثناء، فالاستعارة في الخطاب الأدبي غيرها في الخطاب السياسي، أو الخطاب الاجتماعي، أو الخطاب الديني وغيرها من أنواع الخطابات الأخرى.

لكن تبقى الاستعارة جوهر البلاغة وسرُّ وجودها وكيونيتها؛ لأنها ((ألمع الصور البيانية ولأنها أجمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة)) (إيكو، ٢٠٠٥، صفحة : ٢٣٣)، وحضورًا منمَّازًا في بنية أنساق الخطاب البلاغي وحفريات لغته التي تكون غنيةً بالاستعارات والرموز، فهي لم تكن مجرد تزويق بياني بقدر ما هي أسلوب تفاعلي بين المتكلم والمتلقي في علاقة التلاحم والتقارب، والسعي وراء إثبات مدى تماثلها مع العالم الخارجي، لتصبح المعاني حينها محمولات تنسم بالثبوتية والسكون جراء تطابق اللغة مع عناصر العالم الخارجي.

وقد انمازت الاستعارة بالإيجاز والتكثيف الدلالي؛ لأنها ((تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تنتج من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى الاعتيادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمًا مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق)) (فضل، ١٩٨٨، صفحة : ٢٥٧)، فتولد قوة إبداعية خلَّاقة في تنامي النص والقيمة الدلالية والجمالية، فضلاً عن نقل ذهن المتلقي من معمول دلالي إلى معمول دلالي آخر أكثر فاعلية في مجرى الرؤى التي يثيرها النص، ولعلَّ التشكيل الاستعاري الذي يتألف من الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعرية، أو يتمثل بحركة اللغة الدلالية التي يراعى فيها تفاعل السياق وتركيب الجملة (الداية، ١٩٩٠، صفحة : ١٤)، وذلك له أثر في تعزيز العلائق النصية ومحركاتها البؤرية المنشطة لأدبية النص وتلوين أنساقه الجمالية.

ب- الوظيفة الحجاجية للاستعارة:

يمثل الخطاب الحجاجي مظهرًا لغويًا تتجلى في جوهره مدلولات متعددة، والاستعارة واحدة من هذه المدلولات التي تستلزم شبكة من المفاهيم القائمة على فلسفة الحجاج، إذ إنها تتمحور حول الصورة الأدبية، لكن دورها لا يقتصر على ما تحققه من جمالية وأدبية في الخطاب وامتناع المتلقي؛ لما تحفل به من قدرة على نقل الأفكار من وجه الحقيقة إلى التخيل، وتقدم المعاني البليغة مرتكزة على سمة الإيجاز من دون الإخلال بالدلالة، فضلاً عن نقلها المشاعر وترجمة الانفعالات بدور تواصلية مؤثر في المتلقي، وقد حاول (شاييم بيرلمان) أن يقدم مفهوماً جديداً منمازاً من تلك التي شاع عنها في الدراسات البلاغية القديمة، إذ إنَّ البلاغة القديمة ميّزت بين المقومات الحجاجية والمقومات الأسلوبية التزيينية.

أما (بيرلمان) فقد انطلق من التسليم بأن المقومات التي عُدت عند المتقدمين محسنات، هي في حقيقتها عنده مقومات حجاجية، إذ قال: ((إن محسناً لهو حجاجي إذا كان استعماله، وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظرة، يبدو معتاداً في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة. وعلى العكس من ذلك، فإن لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإن المحسن سيتم إدراكه بعده زخرفة، أي بوصفه محسناً أسلوبياً، ويعود ذلك إلى تقصيره عن أداء دور الإقناع)) (بيرلمان، ٢٠١٠، صفحة : ٣٧٧/٢)، ف (بيرلمان) حدّد طبيعة التحسين الأسلوبي بناءً على الوظيفة التي يؤديها، فإذا كان قادراً على التأثير في المتلقي، واستمالته لتغيير وجهة نظره في قضية ما، وإذعانه لها، فإن المحسنات تمتلك الإقناع الحجاجي. أما إذا عجزت عن النهوض بتلك الوظيفة (التأثير، الإقناع) فإنها لا تعدو أن تكون مجرد زخرفة لفظية تزين النصوص، وتثقل محتواها بألفاظ تثير الملل لدى المتلقي وعزوفه عن النص نفسه.

وقد واصل (بيرلمان) طروحاته البلاغية الجديدة على بعض الجهود التي سبقته بإضفاء الجديد الذي تمثل في إبطال مفعول بلاغة المحسنات، وإدراج الاستعارة ضمن بلاغة الحجاج في قوله: ((إنَّ أيَّ تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا، إلّا أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التناسب الحجاجي... إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلّا باعتبارها على الأقل من وجهة نظر حجاجية تناسبا مكنفاً ناتجاً عن ذوبان عنصر المستعار منه في المستعار له)) (الولي، ٢٠٠٥، صفحة : ٤٥٩)، لكي يتحقق الفعل الحجاجي في الاستعارة نفسها، وتكتسب طاقاتها الحجاجية بالتجريد من صفة المحسنات التزيينية والإقناعية، والقبول بالتأويل الاستعاري الحجاجي الذي يقصده المتكلم؛ لتحقيق غرضه الإقناعي والدفاع عن طروحاته المقدمة للمتلقي بهدف تغيير نسق معتقداته أو تعديلها وتوجيهه نحو المدلول البرهاني المحمول في الفكر الاستعاري.

ويُعدُّ خرق نظام اللغة بالخروج عن قوانينها وقواعدها وكسر الجمود المعجمي للألفاظ، وانتقالها من الحقيقة إلى المجاز، إنما يسهم في خلق انفعال شعري يؤثر في المتلقي؛ لأنَّ الاستعارة في حقيقتها ليست حركة في الألفاظ،

بل تمثل حركة في المعاني والدلالات؛ لهذا امتلكت طاقة حجاجية، وبرهانية، واستدلالية يحتجُّ بها المتكلم على المتلقي، لكن الوظيفة الاستعارية في القول الحجاجي لا تقف عند حدود التمثيل أو المشابهة بين شيئين، أو فكرتين، أو موضوعين، إنما تحول البنية الحجاجية بأكملها إلى بناء استعاري يستدعي فيه المعنى الأول معنىً ثانيًا معتمدًا على المقومات الأساسية في العملية الحجاجية (مقام ومستمع ومقتضيات تداولية) إذ إنها تشكل إلى جانب الآليات الأخرى (لسانية منطقية تداولية) هيكلًا خطابيًا حجاجيًا (عشير، ٢٠٠٦، صفحة : ١٢١)، فضلاً عن تحليل القول الاستعاري في الحجاج الذي وظفه (مايير) على أساس مفهومين هما، الأول: الضمني، والآخر: المصرح به، فالمصرح به هو ظاهر السؤال في القول. أما الضمني فهو كل الإمكانيات المختلفة للإجابة عن السؤال الواحد. وفي هذا الجانب يرتبط الحجاج بالمجاز، الذي يخلق المعنى، ويصدم كل من يشاطر المتكلم وجهة نظره، وهو بتلك الطريقة يعبر عن الأهواء والانفعالات والمشاعر التي تصور صورة من الإنسان مثلما هي الحال تكون الاستعارة صورة من أسلوب التأثير والاقناع (ينظر: عشير عبد السلام، ص: ١٢١)، فالاستعارة تمثل استدلالاً حجاجيًا، وليس للحجاج من أسلوب إلا استثمار المدلولات الكامنة في السياق للألفاظ، لكي تتحقق الوظيفة الإقناعية داخل القول الحجاجي، والقوة التأثيرية للفعل الحجاجي.

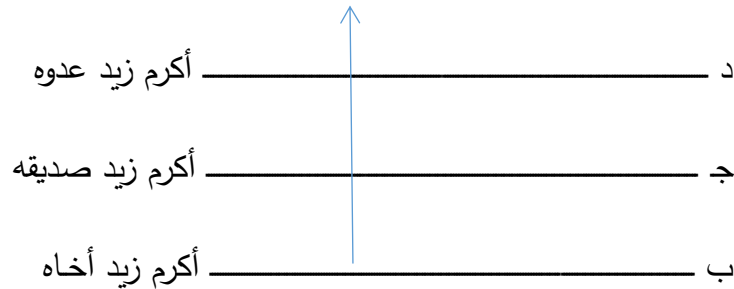
أما طريقة اشتغال الاستعارة الحجاجية فتكون بوساطة السُّلم الحجاجي، الذي يُعدُّ من المفاهيم الأساسية في النظرية الحجاجية من حيث قوّة الحجة وضعفها انطلاقًا من فرضية محورية، وهي الكلام ينطق بقصد التأثير، وقد عرّفه (طه عبد الرحمن) بأنه ((مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية بالشرطين التاليين:

أ- كل قول يقع في مرتبة ما من السُّلم يلزم عنه تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب- كل قول كان في السُّلم دليلًا على مدلول معين، كأن ما يعلوه مرتبةً دليلًا أقوى عليه)) (طه، ١٩٩٨، صفحة : ٢٧٧)، أي الحجج التي تدافع عن فكرة واحدة، أقواها ما كان أعلى مرتبة من التي تحتها، فهي دليل على حجية الفكرة.

وتتحدد تراتبية الجمل بوجود الرابط الحجاجي أو بعده، إذ ساق (طه عبد الرحمن) مثالاً وضع فيه السلالمة الحجاجية من الأضعف إلى الأقوى مرتبة بشكل عمودي، على وفق ما يأتي (طه، ١٩٩٨، صفحة : ٢٧٧).

ن (زيد من أنبل الناس خلقًا) نتيجة



تُعَدُّ صفة الكرم من الصفات الحميدة المنضوية في مكارم الأخلاق والشجاعة، وإذا (زيد من أنبل الناس خلقًا) (ن) وهي النتيجة فذلك يعني أنه (أكرم عدوه) (د) وهي أقوى حجة تلزم عنها (إكرامه لصديقه) (ج) وهي حجة متوسطة تلزم عنها (أكرم زيد أخاه) (ب) وهي أضعف حجة في السُّلَم، وبهذا تتضح الحجة قوتها من ضعفها.

٢- الدراسة:

قامت بعض الصور الشعرية في شعر ابن فركون الأندلسي على آلية الاستعارة، ولم يقتصر دورها على مجرد الزينة اللفظية أو صنعتها، بل جاءت معبرة عن فكره وأيديولوجيته، وسعت إلى نقله للمتلقى بأسلوب بياني زاج بين الامتاع والاقناع، وقد تنوع توظيفها، فصورت الموضوعات والغايات التي يرمي إليها شعره، وسأدرس تحليل التراكيب الاستعارية على وفق الآتي:

أ- الاستعارة التصريحية:

هي ((أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه)) (السكاكي، ٢٠٠٠، صفحة ص: ٤٨٢)، إذ إنها تنماز من باقي أنواع الاستعارات الأخرى بمخاطبتها العقل والمنطق، لا التخيل الشعري، فمن هنا تكتسب تأثيرها الحجاجي في إقناع المتلقي والتأثير فيه، ومن أمثلتها قول ابن فركون من الوافر: (ديوان ابن فركون، ١٩٨٠، الصفحات: ١١٢-١٣٣)

وَكَمْ زَمَنٍ قَطَعْنَا فِي التَّصَابِي حَسِبْنَا غَيًّا فِيهِ رَشَادَا
تَعَاظَيْنَا كُؤُوسَ الْوَدِّ تُبْدِي لَشْمَلِ الْأُنْسِ جَمْعًا وَاحْتِشَادَا

خاطب الشاعر في النص أعلاه القرينة الدالة على عمق المحبة والألفة التي كانت سبباً في التجمع والاحتشاد بما يخاطب به العقل، إذ إنه حذف المشبّه (شراب الكأس/الود) على سبيل الاستعارة التصريحية، وحافظ على ذكر المشبّه به (كؤوس)، فجمع الشمل بين الأحباب وما يدور بينهم من حديث ترتاح له النفوس، وكأنه خمر تطيب به الروح وتنتشي، فالقوة الإنجازية في التعبير أبلغ في إيصال شعور مجلس الأنس من التعبير عنه بالحقيقة، وذلك لما يحدثه من أثر في نفس المتلقي، وما يثيره من إحساسات في عاطفته، وهنا يكمن جوهر الاستعارة، إذ يمكن تصويرها على وفق السُّلم الحجاجي بما يأتي:

ن(مجلس الأنس يجمع الشمل) نتيجة

د — الجانب العاطفي احتشاد المجلس وتعاطي الحديث

فيما بين أفراده يبعث الارتياح في النفوس)

ج — الجانب الخيالي (تفاعل المتلقي مع الشكل والمضمون

في إبداء الودّ وتعاطيه)

ب — فعل التأثير بالقول (مداولة الكلام بين الأحباب

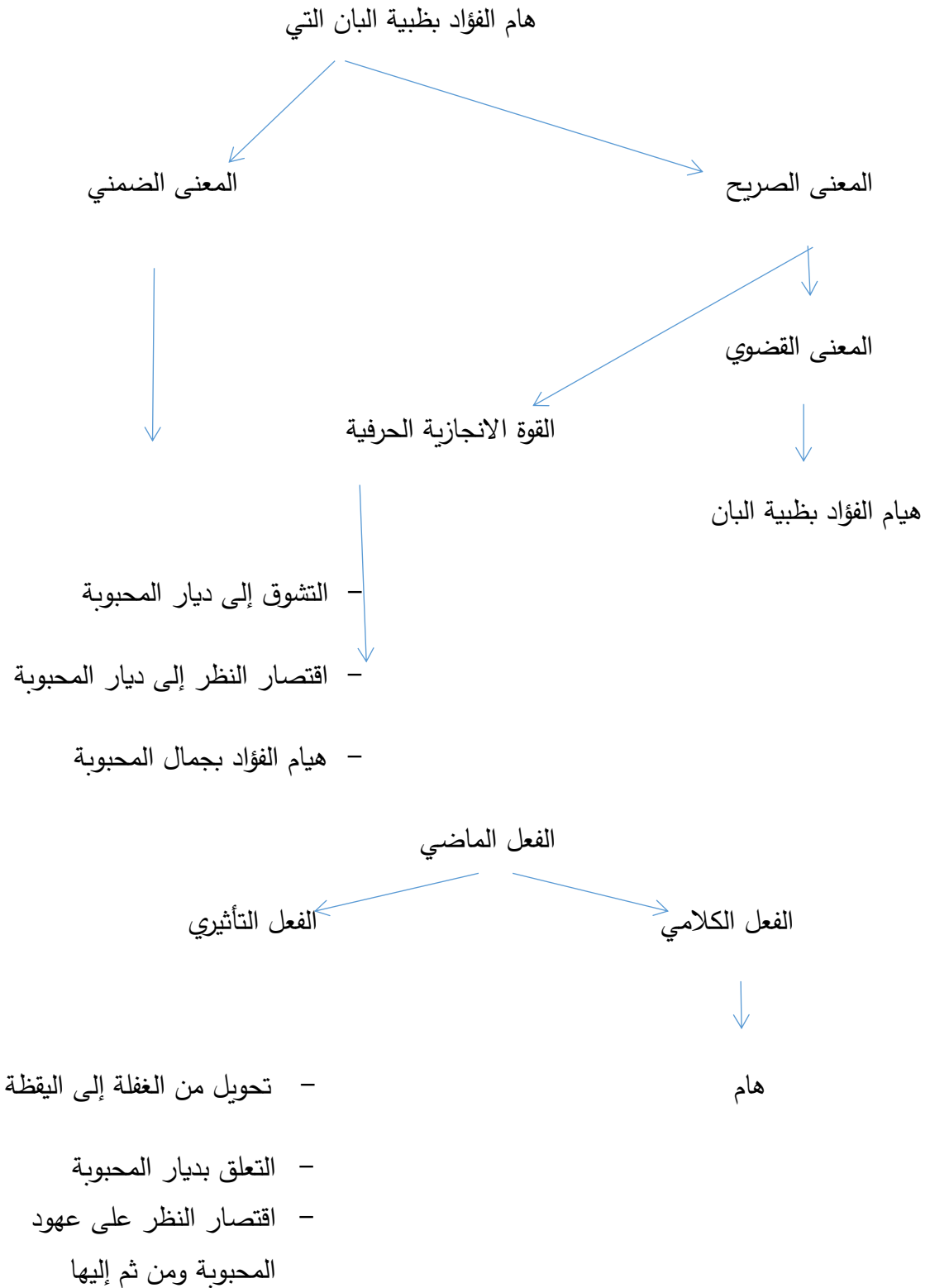
والارتياح له كأنه أنس؛ لقوة التأثير فيما بينهم)

فالتوظيف الاستعاري بدلاً من التصريح بالحقيقة يمثل قولاً حوارياً له صفته الذاتية في إقناع المتلقي.

وفي موضع آخر قال الشاعر من الكامل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ١٢٩)

يَا أَهْلَ نَجْدٍ هَلْ لَنَا فِي حَيِّكُمْ أَوْ حُبُّكُمْ مِنْ مُسْعِدٍ أَوْ مُسْعِفٍ
فَأَلَى مَعَاهِدِكُمْ أَطَلْتُ تَشْوُوقِي وَعَلَى عُهُودِكُمْ قَصَرْتُ تَشْوُوقِي
هَامَ الْفُؤَادُ بِظَبْيَةِ الْبَانِ الَّتِي مِنْهَا اسْتَفَادَ الْبَانُ لَيْنَ الْمُعْطِفِ

صيغت الاستعارة في النص أعلاه بوساطة الفعل الماضي (هام الفؤاد) ما جعلها تشكل فعلاً قولياً مرتبطاً بقصد المخاطب، ويترتب عنه فعل تأثري يتمثل في تغيير السلوك وتحوله من الغفلة إلى اليقظة، بدليل أسلوب النداء في بداية النص الشعري (يا أهل...)، ومن التعلق بمعاهد المحبوبة والشوق إلى ديارها، إذ إنَّ هذا التأثير يتجاوز المتكلم إلى المتلقي - المحبوبة - التي طوى ذكرها، وجاء بالمشبه به (ظبية البان) دلالة على الصفات الجمالية المشتركة فيما بينهما، فضلاً عن المعطيات المشتركة في المبدأ و المطلب، واشتراكهما كأن يكون في دقة الخاصرة وسعة العينين، ورشاقة القوام وتنشيه وما إليها من صفات جمالية مشتركة أخرى، مما يسهل على المتلقي إدراك مقصود المتكلم والتفاعل معه، وهو البُعد التداولي في هذه الاستعارة، فالتكلم يروم حمل نفسه وغيره على الاقتناع بصفات المحبوبة وإنشاد جماليتها أمام المتلقي - الجمهور الكوني - ومن ثمَّ يحمل الملفوظ السابق أغراضاً تواصليةً ومقاصد خفية تشكل فجوات في الخطاب بالنسبة للمتلقي، يروم غلقها من طريق تقدير أفعال كلامية مضمرة يقتضيها سياق الكلام يمكن تمثيلها في المخطط الآتي:

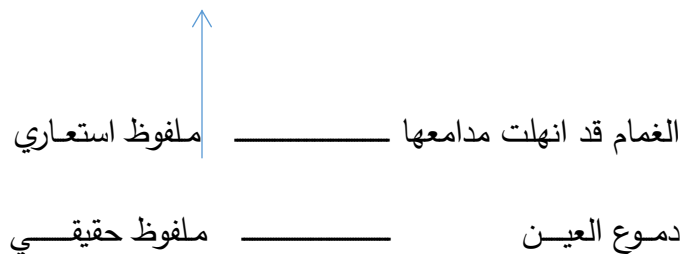


وفي موضع آخر قال الشاعر من البسيط: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٢١٢)

وَحَلَّ مَالِقَةً وَالنَّاسُ قَدْ يَسُوءُوا مِنْ رَحْمَةٍ عَنْهُمْ مَا ضَاقَ وَإِسْغَهَا
.....
فَأَشْرَقَتْ أَوْجُهُ النَّبْشَى بِنَاشِئَةٍ مِنَ الْغَمَامِ قَدْ انْهَلَتْ مَدَامِعُهَا

زواج الشاعر بين الاستعارتين - التصريحية والمكنية - في صورته الشعرية؛ لتكون أكثر قوةً إنجازية في لفت ذهن المتلقي، فأراد الشاعر أن يثبت قطر الماء النازل من الغمام بصفة إنسانية، وهي (الدموع) فهذه الاستعارة في ظاهرها استعارة تصريحية، إذ إنَّ المتكلم شبه قطرات نزول المطر بدموع العين الإنسانية، والصفة المشتركة بينهما هي صفاء الماء من الطرفين كليهما، فضلاً عن صورة التساقط، ولكي تكون الصورة أكثر وقعاً على ذهن المتلقي حملت في باطنها استعارة مكنية مجسمة؛ لأنَّ دموع العين الإنسانية لا تنزل إلا في حالتها - الفرح والحزن - ولاسيما في حالة الحزن المتناسقة مع صورة الغمام، فكلاهما يعبر في صورته الظاهرية عن الحزن، لكن في حقيقة صورتها الباطنية كلاهما يعبر عن الفرح؛ لهذا قال الشاعر: (أوجه البشري..) إذ إنه جعل للبشري وجهاً إنسانياً فيه تقاسيم الفرح؛ لما ينزل من السماء، فتداخل عملية الإبداع والتخييل في الجنس الاستعاري تثير انتباه الآخرين، وتلامس مشاعرهم بالجمع بين النقيضين في آن واحد، ويمكن ترتيبها على السُّلم الحجاجي بما يأتي:

ن(قطرات المطر دموع إنسانية) نتيجة



فالتعبير الاستعاري أكثر تأثيراً في المتلقي واقناعه برؤية الشاعر من القول (دموع العين)، ويكمن البُعد التداولي في الاستعارة بما تتركه من أثر لدى المتلقي، وهذا التأثير ينتج عما تحدثه من خرق لوحات اللغة وخروجها على المؤلف.

وفي موضع آخر قال من الطويل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٣١١)

لَقَدْ رَقَّ جِسْمِي مِنْ هَوَاهَا فَلَيْتَهَا
رِسَائِلُ وَجْدِي صَفْحَةُ الْخَدِّ طَرَسُهَا
يَرِقُّ لِحَالِ الْمُسْتَهَامِ فَوَادُهَا
وَدَمْعِي كَمَا شَاءَ الْغَرَامُ مِدَادُهَا

استطاع الشاعر ببراعته اللغوية أن يرسم للمتلقي صورة مشهدية تدخله في جوِّ الأثر الاقناعي؛ لما يكابده من العشق الذي أضعف جسمه، فتمنى أن يرق قلب المحبوبة لذلك الجسم الهزيل؛ لهذا وظف الاستعارة التصريحية، وأخرج المعنى من الدلالة الوضعية إلى الدلالة المجازية بطريقة يحرك فيها مخيلة المتلقي والتأثير فيه، إذ استعار في قوله: (رسائل وجدي صفحة الخد طرسها) فبدلاً من أن يكون الورق تدون فيه كلمات الغرام وتبعث إلى المحبوبة، جعل الشاعر من صفحة خد المحبوبة ذلك الورق الذي دونت فيه عبارات الحب، إشارة إلى ما يحمله من جمال لا تضاهيه ألفاظ العشق في تدوينها، فضلاً عن عدم إحاطته بالصورة الجمالية الكامنة في مخيلته، فالمتلقي المحاجج يستطيع أن يعترض على أية عبارات مدونة على الورق الأبيض في الأقوال الاعتيادية، لكنه لا يستطيع الاعتراض على خد المحبوبة وصورته الجمالية، مثلما هي الحال في القول الاستعاري، ومن ثم أكمل صورته الاستعارية في قوله: (ودمعي كما شاء الغرام مدادها) إذ إنه طوى المشبه (الحبر) وذكر المشبه به (دمعي) لتدوين رسائل العشق، ولعلَّ المحاجة الاستعارية تمثل أبلغ الآليات البلاغية الحجاجية والاقناعية المعتمدة وأقواها، فالدموع جسدت المعنى المجازي في صورة مادية محسوسة، تُسهل على المتلقي إدراكها وما يمرُّ به الشاعر من لواعج نفسية، تحقق القوة الانجازية وفعلها المؤثر في المتلقي.

ومن استعاراته التصريحية قوله من الطويل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٣٤٠)

فَلَيْهِ مِنْ أَبْنَاءِ نَصْرِ خَلِيقٍ
تُضِيءُ بِأَنْوَارِ الرِّسَالَةِ مِنْهُمْ
إِلَى الْخَرْجِ الْأَرْضَيْنِ يُنْمَى نِصَابُهَا
وُجُوهُ كِرَامٍ أَنْجَبَتْهَا صَحَابُهَا
بُدُورٌ بِآفَاقِ السُّرُوجِ طُلُوعُهَا
أَسْوَدٌ وَمُلْتَفُّ الدَّوَابِلِ غَابُهَا

أدت الاستعارة في البيت الأخير من النص أعلاه دوراً أساسياً في البنية الحجاجية، إذ إنها لم توظف في هذا المقام توظيفاً جمالياً أو أدبياً فحسب، بل أريد بها الدفاع عن دعوى ما، ومخاطبة المتلقي - الجمهور الكوني - بأن أبناء (نصر/ الخرج) من سلالة أنصار الرسالة السماوية، فاستعار الشاعر لهم لفظ (بدور...) وغرضه أن يثبت لبني نصر أنهم متساوون للبدر في طلوعته دلالة على رفعة مقامهم المضيء، وقد ورد كل من المستعار منه والمستعار له حسيين؛ لكي يدحض الشاعر رأي كل من يعارض أو يريد إبطال دعواه التي جاء بها، ولترسيخ قواعد

استعارته ساق استعارة ثانية في قوله: (أسود وملطف الذوايل غابها) حتى يعبر الشاعر عن قوة بني نصر وفتوتهم، استعار لهم لفظ (أسود) بصيغة الجمع، والصفة المشتركة بينهما هي الشجاعة والجرأة، وشدة بطشهم وإقدامهم على العدو، وإن الذعر لا يخامرهم، والخوف لا يعرض لهم، إذ أقامها الشاعر على علاقة انصهار وامتزاج بين طرفيها، فإن عدوله عن لفظ (بنو نصر/الخزرج) الذي هو معلومة جديدة إلى لفظ (أسود)، والذي يشكل معلومة قديمة متفق عليها، إذ إنه لا يشك أحد في شجاعة الأسد، كان لغرض تأجيل اعتراض المتلقي على دعوى شجاعة بني نصر، فبإمكان المتلقي الاعتراض على القول بأن (بنو نصر شجعان)، بينما لا يمكنه الاعتراض بأن (أبناء نصر أسود)، وذلك من طريق تقريب الصورة الغائبة بحملها في صورة مشاهدة، فأثبت للمشبّه ما يخص المشبّه به، لدرجة اعتقاد المتلقي أن أبناء نصر أصبحوا من جنس الأسود، ولاسيما في قول الشاعر (أسود...) أبلغ وأشد تأثيراً وإقناعاً للمتلقي من قوله: (شهدتهم شجعاناً)، وهذا ما يقصده البعد التداولي في الاستعارة بما تتركه من أثر لدى المتلقي، وتوجيهه إلى استحسان الممدوح والإشادة ببطولته وقوته.

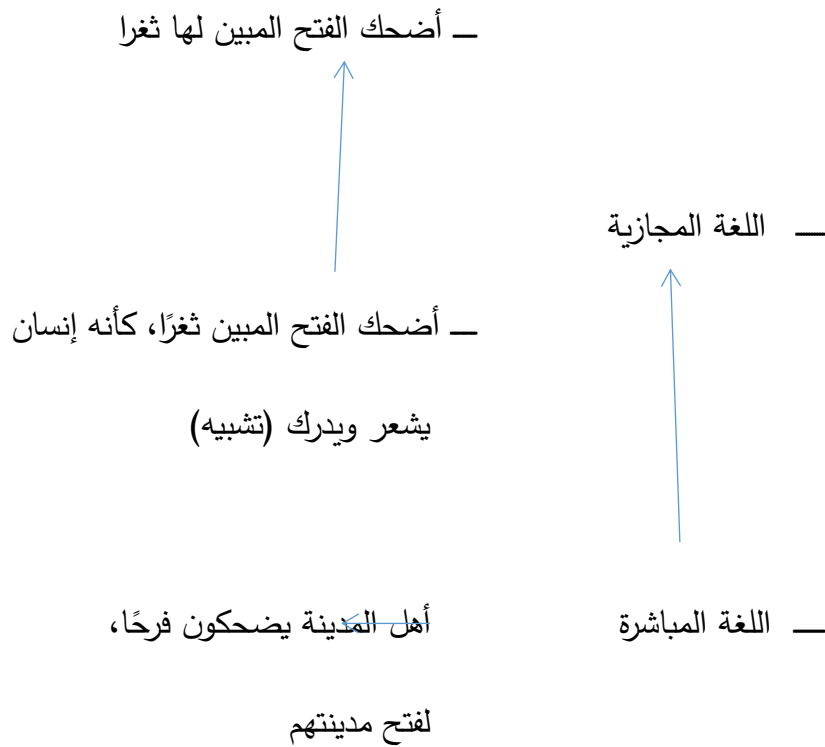
ب- الاستعارة المكنية:

هي ((أن تذكر المشبّه، وتريد به المشبّه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهو أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبّه به المساوية)) (السكاكي، ٢٠٠٠، صفحة : ٤٨٧)، وتكمن قوتها الحجاجية بالقيام على جعل المشبّه يحمل صفات المشبّه به المحذوف، وتحويله من صورته الأصلية إلى صورة أخرى تحمل صفات المشبّه به من طريق الاستعمال المجازي، فضلاً عن وجه الشبه الذي يحمل صورة تخيلية أكثر شاعرية من وجه الشبه في الاستعارة التصريحية؛ لأنّ الأولى تضيف الحياة على الجماد فيكون تخيل المتلقي أكثر إعمالاً من الأخرى التي تشبّه الجماد بالجماد، أو الحياة بالحياة، فالصورة المستوحاة من الاستعارة المكنية تكون أشد تأثيراً من صورة الاستعارة التصريحية، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ١٠٥)

وَتَفْتَحُ أَقْطَارَ الْعَدُوِّ بِعَزْمَةٍ	فَتَقْمَعُ مُعْتَرّاً وَتُوسِعُ مُعْتَرّاً
فَللهِ فِي الْإِسْلَامِ أَيَّامُكَ الَّتِي	أَقَرَّتْ لَهُ عَيْنًا كَمَا شَرَحْتَ صَدْرًا
فَكَمْ مِنْ تُغُورٍ كَالْعَذَارَى تَبَرَّجَتْ	وَقَدْ أَضْحَكَ الْفَتْحُ الْمُبِينُ لَهَا نَعْرًا

صوّر الشاعر بسالة ممدوحه في فتح الأقطار وضمّها إلى مملكته، فلجأ إلى التشبيه في البيت الثالث قبل الدخول إلى الصورة الاستعارية، إذ شبّه المدن بالعذارى المتبرجة، ووجه الشبه بينهما مثلما البنت العذراء تتبرج للحصول على وطم الرجل، كذلك الثغور تبرجت للمدحوك لكي يطأها بقدم جيشه وتكون تحت رعاية مملكته، ومن

ثم أردفه بالاستعارة المكنية في قوله: (وقد أضحك الفتح المبين لها ثغرا) إذ شبّه فتح المدن بالضحك، فحذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى لازماً من لوازمه وهو (الضحك)، والصفة المشتركة بينهما هو الفرح، فالمدينة لا تضحك، بل الإنسان الموجود فيها هو الذي يضحك، وقد لجأ الشاعر إلى هذا النمط من الاستعمال حتى يتمكن من إثارة ذهن مخاطبه، ورسم صورة الفرح التي استقبلها أهل المدينة أنفسهم، فجعل الأشياء الجامدة (الفتح) تشبه إنساناً يدرك ويشعر بحالات المشاعر الإنسانية، فلو قال الشاعر: إنّ أهل المدينة ضحكوا لكان الاستعمال اعتيادياً ولا يحمل صفة الحجاج سوى صفة إخبارية، في حين أن بنية الملفوظ (أضحك الفتح...) تقوم على علاقة مقابلة بين قطبين، الأول: مجازي، والآخر: حجاجي، ويمكن تمثيل هذه البنية على السُّلم الحجاجي الآتي:



ومن استعاراته قوله من الكامل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة: ١١٥)

كَمْ مُغْرَمٍ تَصَلَّى جَوَانِحُهُ الْجَوَى	صَالَتْ عَلَيْهِ وَلَمْ تُنْلِهِ وَصَالَهَا
يُبْدِي الْحَنِينَ إِذَا سَرَى بَرْقُ الْحِمَى	وَإِذَا صَبَا نَجْدٌ تَهْبُّ صَبَا لَهَا
يَهْوَى شَمَائِلَهَا فَهَلَّا أَوْدَعَتْ	مِنْهَا الْقُبُولُ قُبُولَهَا وَشَمَالَهَا
ظَنَّ النَّوَاسِمَ إِذْ تَهْبُّ بَلِيلَةَ	تَشْفِي النُّفُوسَ فَهَيَّجَتْ بَلْبَالَهَا

تَهْدِي خَبَالَ الْوُجْدِ نَارَ غَرَامِهِ نَيْلًا وَمَا تَهْدِي إِلَيْهِ خَيَالَهَا
عَجَبًا لَهُ مَا بَالُهُ لَا يَهْتَدِي بِجَوَانِحِ يُذَكِّي الْغَرَامُ ذُبَالَهَا

تبرز القيمة الحجاجية في النص أعلاه من الاستعارة التي جعلها الشاعر منطلقاً من حقيقة مسلّم بها لدى الجميع، ويدور مفهوم النص حول العشق وما يتركه من أثر إذكاء النار في النفس التواقّة، فضلاً عن الجمع بين الاستعارتين - التصريحية والمكنية - إذ استعار بوساطة الفعل (تصلى جوانحه الجوى) استعارةً تصريحية، فذكر المشبّه به (جوانحه الجوى)، وحذف المشبّه (النار) وكأنّ حرقه العشق تحرق القلب مكنم العواطف والمشاعر مثلما النار تحرق الجسد، لكن المفارقة بينهما أن حرق الجسد يظهر للملأ، بينما حرقه الوجد لا تظهر؛ لأنّ مكنمها القلب، وتظهر حجاجية هذه الاستعارة بتكريسها شدة العشق، وهي تقف حجة على القلب العاشق، ويمكن تمثيلها على السّلم الحجاجي الآتي:

ن	—	قلب العاشق يشتعل ناراً
ب	—	مَنْ يعشق يحترق بنار العشق
أ	—	النار الطبيعية تحرق الجسد

فالشاعر ينطلق من حقيقة أن العشاق مصيرهم الاصطلاء بنار العشق، ومنها يتوصل إلى النتيجة في إقناع الآخرين بأن قلب العاشق يشتعل ناراً بسبب المشاعر الإنسانية والعواطف التواقّة التي يعيشها، لهذا أردفها بالاستعارة المكنية في قوله: (صالت عليه ولم تنله وصالها) إذ حدّد الشاعر مصير العاشق الذي يصطلي بنار العشق، فلا يُترك سالماً، وإنما تصول عليه النار مثلما يصول الفارس في ساحة المعركة على عدوه ليتمكن منه ويحقق الانتصار عليه، لذا لم يتمكن الخصم الآخر - العدو - من توجيه سيفه نحو الخصم - الطرف الأول - ويمكن تمثيل القوة الحجاجية للمفوض الاستعاري المكني على السّلم الحجاجي الآتي:

ن (نار العشق تتمكن من العاشق فتحرقه) نتيجة

د — تصول نار العشق على العاشق لتقتله

ج — سيف العشق (النار) يسلُّ ضد العاشق

ب — يصول الفارس في ميدان الحرب للتمكن من عدوه

و الشاعر يجعل من الاستعارة التصريحية رمزاً إقناعياً للاستعارة المكنية وهذا يرجع إلى أن الأولى تتحدث مع العقل والمنطق، فتكون أقرب إلى ذهن المتلقي في إقناعه من الاستعارة الأخرى، فضلاً عن التركيز على الأفعال المضارعة في استعاراته؛ لأنها قابلة لتجديد الحدث في الحاضر والمستقبل، إذ إنه استعار في قوله: (يهوى شمائلها) فذكر المشبه به (شمائلها) وحذف المشبه (المحوبة) ووجه الشبه بينهما هو كلما هبت ريح تذكره بأريج المحبوبة، لكنه لم يكتفِ بذلك، بل عمد إلى الاستعارة المكنية في قوله: (فهلا أودعت منها القبول ...) وفي هذه الحالة جعل الشاعر الشمائل إنساناً يعقل ويدرك، متمنياً إيداع ما في الشمائل نفسها أن تقبله المحبوبة، ليصل إلى حدِّ إرضائها، فيلاحظ أن الأسلوب الاستعاري أخرج الملفوظ من الاستعمال الحقيقي إلى التوظيف المجازي؛ ليكون أشد تأثيراً في المخاطب وتقريب الدلالة إليه، وتوجيه ذهنه نحو وجهة العاشق الذي صار يهوى أية ريح تهبُّ من أرض المحبوبة، ويمكن تمثيل حجاجية الاستعارة على السُّلم الحجاجي لبيان قوتها:

— اللغة المجازية — يهوى الشاعر الريح بما أودعته في قلبه

من أريج المحبوبة

يهوى الشاعر الريح التي تهب من أرض المحبوبة

— اللغة المباشرة

وقد استعار الشاعر في قوله: (تشفي النفوس...) على سبيل الاستعارة التصريحية بأن النسيم الذي يهب من أرض المحبوبة كأنه دواء يشفي علته، على الرغم من تهيج وساوسه التي تساوره اتجاه المحبوبة وما يدور في

ذهنه، غير أن هذه الاستعارة على الرغم من حملها أسلوباً إقناعياً توجه ذهن المتلقي نحو الحالة التي يمرُّ بها الشاعر وما يكابده من وجد، لكنها لم يكتمل معناها إلا بالاستعارة المكنية في قوله:

تهدي خبال الوجد نار غرامه ليلاً وما تهدي إليه خيالها

إذ إنَّ الشاعر بنى استعارته المكنية في البيت أعلاه على وفق البيت الذي سبقه، فاستعار للـ (نواسم) الفعل المضارع (تهدي ...) طاوياً المشبّه به (الإنسان) وذاكراً المشبّه (النواسم)، ومن ثمَّ أبقى لازماً من لوازمه وهو الفعل (تهدي)، وصفة الإهداء لا تصدر إلا من الإنسان، فكأنَّ الملفوظ الحجاجي يحمل في مظانه صفات إنسانية؛ لكي يتمكن الشاعر من تحقيق الفعل التأثيري بالقول، باستحضار صورة النار ليلاً، فبدلاً من أن يهتدي ضال الطريق إلى مكان النار ويسكن ليله بمأمنٍ، أهدته النواسم صورة الرجل المجنون الذي شبت فيه النار ليلاً من دون منقذ، فضلاً عن عدم إهدائها إياه صورتها التي رسمها في ذهنه، بسبب البُعد الذي بينهما، مما يتولد في ذهن المخاطب مسلك الخطاب التوجيهي نحو وجهة محددة، ويمكن تمثيل هذه البنيات الخطابية على السُّلم الحجاجي الآتي:

— النواسم تضيع العاشق بين النار التي تحرقه، وبين

صورة المحبوبة ليلاً



— اللغة المجازية — تهدي النواسم نار الوجد ليلاً



— اللغة المباشرة — النار في الليل رمز لاهتداء الشخص الضائع

وفي موضع آخر قال من البسيط: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٣٦٧)

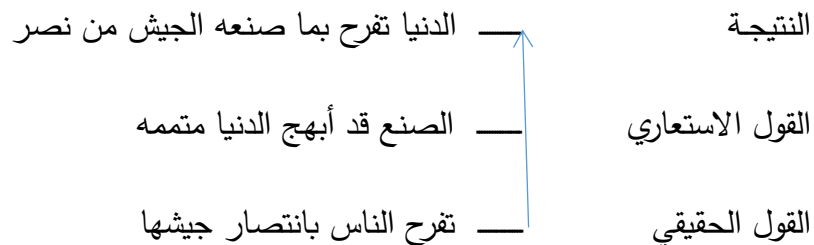
عِيدٌ يَعُودُ بِمَا شَاءَتْ عَلَاكَ فَقَدْ سَمَا بِعَزِّكَ لِلْعَلِيَاءِ مَوْسِمُهُ
فَالنَّصْرُ قَدْ بَهَرَ الْعَلِيَاءَ مَصْنَعُهُ وَالصَّنْعُ قَدْ أَبْهَجَ الدُّنْيَا مُتَمِّمُهُ

إنَّ الاستعمال الاعتيادي للغة يجعل من بنية الملفوظ مجردًا من أية قوة حجاجية، لذلك وجد الشاعر أن توظيف الاستعارة هو الذي يحدد ماهية الحجاج، وليس العلاقة الاستبدالية للمفردة في السياق الشعري وحدها؛ لأنَّ غاية الشعر هي التأثير في المتلقي؛ لذا استعار الشاعر في قوله: (فالنصر قد بهر العلياء مصنعه) استعارة مكنية، إذ إنه حذف المشبَّه به (الإنسان)، وذكر المشبَّه (بهر العلياء)، والعلياء لا تُبهر؛ لأنها لا تدرك ولا تعقل، وإنما من متواجد في العلياء (الإنسان) هو الذي ينبهر، هذا من الجانب البلاغي، بينما من حيث الحجاج فيُعدُّ قياسًا يتكون من مقدمتين واستنتاج، هذا القياس الذي يمكن التمثيل له بما يأتي:

- المقدمة الكبرى : كل نصر صنعه يبهر العلياء.
- المقدمة الصغرى: النصر يفرح أفراد الجيش المنتصر
- الاستنتاج (النتيجة): النصر (المقصود من الشاعر) يفرح

الجيش المنتصر ومن معه

فالمثال أعلاه هو قياس ضمني، ذُكرت فيه النتيجة فقط، وغابت المقدمتان؛ لأنَّ القياس الصريح ذكر العناصر كلها (المقدمتان، الكبرى والصغرى مع الاستنتاج)، فالاستعارة تمثل ركيزة إقناعية أقوى من القياس بالتأثير في المتلقي. وقد أعقبها الشاعر باستعارة ثانية في قوله: (والصنع قد أبهج الدنيا متممه)، إذ استعار البهجة للدنيا، والدنيا لا تفرح، بل الإنسان الذي يعيش في الدنيا هو الذي يفرح ويدرك وتمتلك المشاعر الإنسانية التي تعبّر عن عواطفه، غير أن التوظيف الاستعاري جعل القوة الحجاجية أشد تأثيرًا في المتلقي، ويمكن تمثيلها على السُّلَم الحجاجي بما يأتي:



يلاحظ - هنا - أن الجملة الثانية الاستعارية (الصنع قد أبهج الدنيا متممه) لها قوة حجاجية عالية مقارنة بالجملة الأولى الحقيقية: (تفرح الناس بانتصار جيشها)، فالقول الاستعاري له قوته وقدرته على التأثير والإقناع؛ لهذا جاء في أعلى السُّلم الحجاجي، بينما القول الحقيقي جاء في الأدنى؛ لأنه لا قدرة له على التأثير.

ت- الدور الحجاجي للاستعارة في شعر ابن فركون:

لا يخلو ديوان أيّ شعر عربي سواء أكان قديماً أم حديثاً من التوظيف الاستعاري، لكن استعماله يختلف في القوتين الانجازية والدلالية، وهي تمثل لدى الشاعر بمثابة إثبات لها، يراد بها التحقيق والإبلاغ عن قضية معينة كان يراها الشاعر آنذاك، وسأدرسها على وفق ما يأتي:

١- استعارات الحرب:

من الأغراض الشعرية التي ظهرت فيها حجاجية الاستعارة وصف المعارك والحروب، إذ إنه صوّر فيها الشاعر شجاعة الممدوح وبسالته في الحروب التي خاضها، ومن أمثلتها قوله من الكامل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة ٢٢٦):

تَحْكِي جَدَاوِلُ حَيْثُ أَوْقَدَتِ الْعِدَى لِلْحَرْبِ نَارًا وَاصَلَّتْ إِخْمَادَهَا

زواج الشاعر بين الاستعارتين - المكنية والتصريحية - إذ إنه استهلّ بيته الشعري بالفعل المضارع (تحكي) وأضفى صفته النطقية على الطبيعة (جداول) ليبين بوساطتها بأن أهل الجداول الذين يسكنون على جانبيها يحكون كيف أوقد الخصم للحرب ناراً، وكأنّ الشاعر - هنا - في موضع الراوي الذي يروي الأحداث، وقد جعلها على لسان الجداول؛ ليبين للمتلقي هول الحرب التي خاضها الممدوح ضد الخصم، فاللغة المجازية أكثر إقناعاً من اللغة الحقيقية؛ لأنّ الشاعر لو قال: أهل الجداول القاطنين على جانبيها يحكون كيف أوقد الخصم للحرب ناراً لكان التركيب مفقراً إلى التأثير في المتلقي، لكن الحجة الإقناعية في اللغة المجازية صوّرت راويين: الأول: الجداول، والآخر: أهل الجداول، وهذان القطبان كلاهما يروي أحداث الحرب، فمن هنا اكتسب التركيب طاقة حجاجية إقناعية، فضلاً عن الاستعارة التصريحية في قوله: (أوقدت العدى للحرب ناراً) فالشاعر حذف المشبّه (الحطب) وجاء بالمشبّه به (الحرب) والصفة المشتركة بينهما هي مثلاً النار تأكل الحطب، كذلك الحرب تأكل المقاتلين من الطرفين، فالقول الاستعاري شكّل الدليل الأقوى لصالح النتيجة.

ومن أمثلتها قوله من الكامل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٣٦٣)

وَالْحَرْبُ تَشْعَلُ نَارَهَا حَيْثُ اغْتَدَتْ لَا تَرْتَضِي إِلَّا عِدَاكَ وَقُودًا

.

تصاغ الاستعارة من منطلق حجاجي لتثبيت دعاوى معينة، كأن تكون الشجاعة في الحرب، فالشاعر وظف استعارة تصريحية يمكن قراءتها على وفق الآتي: ممكن أن يكون الشاعر استعار للحرب النار بدلاً من القتال، ووجه الشبه بينهما هو الموت؛ لأنَّ النار أو القتال في المرحلة النهائية بعد إيقادهما كل منهما يؤدي إلى الموت إذا عُرض عليهما شخص معين، أو كلاهما يأكل وقوده، فالمتلقي المحاج يستطيع الاعتراض على وقود النار، لكنه لا يستطيع أن يعترض على الحرب وما يدور فيها من بسالة، أو قتلى الجيش الخصم يكونون أكثر وقوداً، فمن السهل أن يدحض قول القائل: وقود النار الحطب، غير أنه لا يستطيع أن يعترض على وقود الحرب، وهم القتلى الذين يسقطون في ساحة الحرب، بذا يمثل القول الاستعاري أبلغ الآليات الحجاجية المعتمدة وأقواها، وهذا يعود إلى تجسيدها المعنوي في صورة المحسوس.

٢- استعارات السيف:

يُعَدُّ السيف مصدرًا من مصادر ثقافة الشاعر العربي، وقد اهتم به ابن فركون في قصائده، حتى يمكن القول: إنَّ السيف يمثل جزءاً من شرف الرجل العربي، إذ إنه شغل حيّزاً في ديوانه مثل غيره من الشعراء، ولعلَّ هذا يرجع إلى أن السيف أهم أداة حرب يستخدمها الإنسان قبل معرفته التكنولوجيا، ومن أمثلته قول الشاعر من الرجز: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ١٠٩)

مَآثِرُ لَيْسَتْ لَمَلِكٍ مَضَى هَيْهَاتَ لَا تُخْصِي وَلَا تُحْسِبُ

.....

وَالْبَيْضُ قَدْ قَامَتْ لَدَيْهِ عَلَى مَنَابِرٍ مِنْ هَامِهِمْ تَخْطُبُ
وَالسَّمَرُ تَرْتَاخُ إِذَا مَا غَدَا سِنَانَهَا مِنْ دَمِهِمْ يُخْضَبُ

إنَّ هذا التصوير المتوارث في الثقافة العربية، يجعل المتلقي أمام المشهد من طريق بناء الاستعارة المكنية في قول الشاعر: (والبيض قد قامت لديه على...)، والسمر ترتاح... يجمع بين (الجماد/السيف، والإنسان/الحي الناطق)، وكيف تتحول السيوف إلى إنسان يقف على المنابر ويخطب، فضلاً عن ارتياحها حينما تخضب بدماء الخصوم،

فتقلب الكلمة المسموعة إلى صورة مرئية ترتسم في ذهن المخاطب/ المتلقي عن صورة السيف، ومن ثمّ عكس صورتها في النتيجة النهائية عن مدى قوّة الممدوح، ما تجعل القوة الانجازية التأثيرية تؤسس بين مرجعية السيف، وبين صورته الإنسانية في الوقوف على المنابر أو تخضيبيها بالدم، فالعلاقة التأويلية بين الشكل القضوي للقول (البیض/السمر) والفكرة التي أرادها الشاعر بوساطة بنائه الاستعاري تقوم على علاقات المشابهة القائمة على الاختلاف وليس المطابقة.

ومن أمثلتها قول الشاعر من الخفيف: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ١٧٨)

وَسُيُوفُ الْهُدَى تُحَكِّمُ فِيهِ قَدْ أَحَانَتْهُ كَيْفَ شَاءَتْ مَكَائُهُ

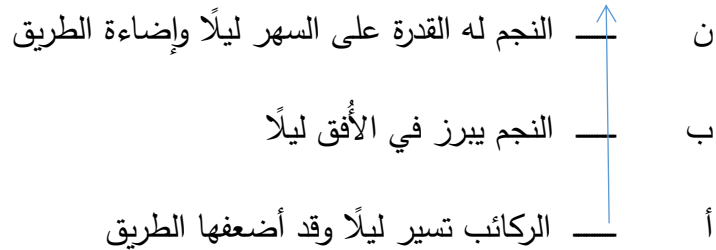
في هذا البيت يصعد الشاعر من تعبيره في الشطر الأول، ويخرق حدود المعقول في الشطر الثاني؛ ليصبح البيت ذا دلالة قوية مؤثرة، إذ إنه بنى بيته على وفق السُّلَم الحجاجي، فالسيوف تتحكم بالخصم وكأنها رجالات هدى تهدي الضال إلى الطريق القويم على سبيل - الاستعارة المكنية - ومن ثمّ السيوف إنسان يفتك بالخصم فتقتله وتجعل مكانه القبر، فالشاعر يرتقي هذا السُّلَم بالمتلقي بحسب قدرة الفهم لديه، فهو يرتب الصورة تبعاً لبعدها عن ذهن المتلقي، فالأولى مألوفة لديه، والثانية أقرب منها، لكن النتيجة تؤول بالخصم إلى مكانه وهو القبر، وفي هذا قوة حجاجية كبيرة تتمثل في ملء المتلقي بالتصورات التي يتركها الشاعر.

٣- استعارات النجوم:

لم يكن توظيف النجوم وليد الشعر الأندلسي، بل وظفها الشعراء في عصر ما قبل الإسلام مروراً إلى وقتنا المعاصر، إذ إنّ لها سمة فنية بارزة في الشعر العربي، ولاسيما في حركتها وسكونها ومنازلها، وما إليها من صفات أخرى، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ١٢٦)

هَنِيئًا فَوَجَّهُ الْحُسْنِ حَيَّاكَ بِالْحُسْنَى	أَلَا يَا مَشُوقًا يَمَمَ الرَّبْعِ وَالْمَعْنَى
.....	
فَمِنْ طَلَعَةٍ تُجَلَّى وَمِنْ دَوْحَةٍ تُجَنَّى	وَأَمَّا وَقَدْ لَاحَ الْمُحْيَا وَحُسْنُهُ
وَنَجْمُ الدُّجَى بِالْأَفْقِ لَمْ يَعْرِفِ الْوَهْنَ	وَقَدِّمًا سَرِينًا بِالرَّكَائِبِ مَوْهَنًا

وظف الشاعر استعارة مكنية بغية الوصول إلى نتيجة مفادها المقارنة بين الركائب ونجم الدجى، فالأول: أصابه الضعف مما يحمله على ظهوره، والآخر: لم يعرف الضعف على الرغم من ظهوره بالأفق، فالمفارقة الحجاجية بين التركيبين، هي أن الركب يسير ليلاً، والنجم يضيء له الطريق، ويمكن تمثيلها على السُّلم الحجاجي بما يأتي:



فالشاعر أخبر متلقيه بقضية لا يمكن إنكارها، وهي أن الركب من الممكن أن يضل طريقه ليلاً، أو يصيبه الضعف نتيجة المسير، لكن النجم من مسلماته الطبيعية أنه يظهر في الليل ويضيء الطريق، فإثبات الحجة الأقوى تكون مستنبطة من الواقع المعاش، لكي لا تدحض فكرتها.

وفي موضع آخر قال الشاعر من الطويل: (فركون، ١٩٨٠، صفحة : ٣٦٠)

لَقَدْ حَسَدَتْ زُهْرُ النُّجُومِ خِلَالَهُ فَأَبْدَتْ إِلَى غُلَيَّاهِنَّ تَطْلُعَا

شبه الشاعر (زهر النجوم) بالإنسان الذي يمتلك عقلاً وشعوراً ويرى ما تراه النجوم، فتدرك وتحسد مثلما هي الحال لدى الإنسان، على الرغم من علوها وارتفاع مكانتها، حسدت الممدوح على ما يحمله من صفات حميدة تتطلع زهر النجوم إلى أن تكون حاملة لتلك الخصال، فتكون بمنزلتها، ولعلَّ الزخم الدلالي الذي تحمله الاستعارة، والواردة على ذهن المتلقي تجعله يذعن للتسليم إلى حاجتها الإقناعية نتيجة ما تكتنزه في محتواها.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث، وبعد التحليل الحجاجي التداولي لبعض النماذج الشعرية التي تحتوي على الاستعارة في شعر ابن فركون الأندلسي يمكن القول: إنَّ الاستعارة بنوعها - التصريحية والمكنية - أسهمت في بناء القول الحجاجي، إذ إنها لم ترد بوصفها محسناً أو زخرفاً بلاغياً لتحقيق الوظيفة الامتاعية فحسب، بل وظفت لتحقيق التأثير والإقناع، وتمرير مواقف المتكلم وطروحاته التي أراد بها تغيير وجهة المتلقي نحو المقاصد التي تدور في ذهن الشاعر نفسه، فضلاً عن ذلك فإنَّ الاستعارة التصريحية تحدثت مع العقل والمنطق، وهي قريبة من المفهوم

الحجاجي، لكن الاستعارة المكنية احتلت المرتبة الأولى في شعر ابن فركون مقارنةً بسابقتها؛ لما تنماز به الأخيرة من طاقة حجاجية أعلى ناتجة عن قوة التكثيف والعمق والإيحاء، وما تتسم به من تطابق وانصهار بين المستعار منه (الحامل الدلالي)، والمستعار منه (الموضوع)، وقد عملت على استثارة ذهن السامع وتحفيز ذهنه للظفر بدلالاتها، فضلاً عن تركها المجال مفتوحاً أمام خيال المتلقي ومطالبتها الإدراك وإعادة الانتاج، ومن ثمّ شكل البعد التداولي حضوراً بارزاً في الاستعارة؛ تبعاً لما تحدثه من أثر نفسي وانفعال سلوكي لدى المتلقي، وقد ارتبطت بمقاصد الشاعر وأغراضه الإقناعية، وتقيدتها بمقامات تواصلية، ولاسيما الممدوح الذي كان له حضور في شعر الشاعر.

مصادر البحث ومراجعته:

١. اسكندر، ي. (2008). اتجاهات الشعرية الحديثة - الاول والمقولات. لبنان: دار الكتب العلمية.
٢. الداية، ف. (1990). جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي). بيروت: دار الفكر المعاصر.
٣. السجلماسي، أ. م. (1980). المنزع البديع في تجنس أساليب البديع.
٤. السكاكي، أ. ي. (2000). مفتاح العلوم. لبنان: دار الكتب العلمية.
٥. الولي، م. (2005). الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. المغرب: دار الامان.
٦. إيكو، أ. (2005). السيميائية وفلسفة اللغة. لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
٧. بيرلمان، ش. (2010). التمثيل والاستعارة في العلم والشعر والفلسفة. الأردن: عالم الكتب الحديث.
٨. طاليس، أ. (1967). في الشعر. مصر: دار الكتاب العربي.
٩. طه، ع. أ. (1998). اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. المغرب: المركز الثقافي العربي.
١٠. عشير، ع. أ. (2006). عندما نتواصل نغير (مقاربة تداولية معرفية لآليات الحجاج). المغرب: الدار البيضاء.
١١. فاضل، ص. (1988). علم الأسلوب (مبادئ وإجراءاته). مصر: دار الشرق.
١٢. فركون، أ. (1980). ديوان ابن فركون. المغرب: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة التراث.
١٣. كوهن، ج. (1986). بنية اللغة الشعرية. المغرب: دار توبقال للنشر.

١٤. اسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، بيروت - لبنان، دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٨.
١٥. إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، بيروت - لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٥.
١٦. بيرلمان، شايم، التمثيل والاستعارة في العلم والشعر والفلسفة، ترجمة: حمو النقاري، (بحث) منشور ضمن كتاب: الحجاج، مفهومه ومجالاته - دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف: إسماعيلي، حافظ علوي، إربد - الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠.
١٧. الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط٢، ١٩٩٠.
١٨. السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت ٧٠٤هـ)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، المغرب - الرباط، مكتبة المعارف، ط١، ١٩٨٠.
١٩. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت - لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠.
٢٠. طاليس، أرسطو، في الشعر، ترجمة: شكري محمد عياد، القاهرة - مصر، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
٢١. طه، عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المغرب، الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨.
٢٢. عشير، عبد السلام، عندما نتواصل نغيّر (مقاربة تداولية معرفية لآليات الحجاج)، المغرب، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦.
٢٣. ابن فُركون، ديوان ابن فُركون، تحقيق: محمد ابن شريفة، المغرب، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة التراث، ط١، ١٩٨٠.
٢٤. فضل، صلاح، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، مصر، دار الشرق، ط١، ١٩٨٨.
٢٥. كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، المغرب، الدار البيضاء. دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦.
٢٦. الولي، محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، الرباط - المغرب، دار الأمان، ط١، ٢٠٠٥.