مجلة حولية المنتدى Hawlyat Al-Montada

I. S. S. N. Print :1998 - 0841 I. S. S. N. onlie :2958 - 0455 Doi 10.35519 /0828

التصوير الاستعاري وجمالياته في شعر أبي منصور الثعالبي

Metaphorical imagery and its Aesthetics in the Poetry of Abi Mansour Al-Tha'alibi

أ.د. حيدر مَحلاتي
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة قم، إيران

صباح شهاب راهي
طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها
جامعة قم، إيران

Dr. Haidar Mahallati
Associate Professor of Arabic Language and Literature,University of Qom, Iran
dr.mahallati@yahoo.com

Sabah Shihab Rahi
Ph.D student in Arabic Language and Literature,University of Qom, Iran
Sabahshihab69@gmail.com

تاريخ الإستلام: 2023/9/17 تاريخ القبول: 2023/9/24 تاريخ النشر: 2024/1/1

Recevied: 17 / 9 / 2023 Accepted: 24 / 9 / 2023 Published: 1 / 1 / 2024

الملخَّص:

اهتمَّ الشعراء قديماً وحديثاً بالتصوير الاستعاري نظراً لما في هذا الفن من طاقات فاعلة وإيحاءات متعددة في إبداع الصورة الفنية. ولم يقتصر هذا الاهتمام على الشعراء فحسب، بل راح النقَّاد يعتنون به أشدَّ عناية، فأعلوا من قيمته وأظهروا فضله؛ لكونه أكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر وما يختلج في النفس من انفعالات وحالات روحية خاصة حين تعجز اللغة بتراكيبها النمطية المتعارفة عن البيان المعبّر الذي يتوخّاه الأديب. ومن جملة الشعراء الذين اعتنوا بهذا الفن البلاغي

أبـو منصـور الثعالبـي (ت ٤٢٩ هـ) الـذي اسـتخدم هـذه التقنيـة الفنيـة في التعبـير عـن بيئتـه وتصويـر مـا يكتنفهـا مـن مناظـر ومشـاهد تصويـراً حيّـاً يُخيَّـل للقـارئ أنَّـه يُشـاهدها بـأمِّ عينيـه. ولكـي تتضـح معـالم هـذه الخصوصيـة الإبداعيـة في شـعر الثعالبـي تحـاول هـذه المقالـة مـن خـلال تبنّيها المنهـج الوصفـي التحليلي أن تدرسـها دراسـة علميـة رصينـة لتبـيّن هـذه التقنيـة التـي اسـتخدمها الثعالبـي بحرفيـة تامـة ليعـرب مـن خلالهـا عـن مقدرتـه الفائقـة في خلـق صـور بلاغيـة رائعـة تـزدان بجماليـة فـذَّة ونسـق مبتكـر ينـمُّ عـن خيـال خصـب وتـوارد رؤى موحيـة. وقـد تبـيّن مـن خـلال البحـث أنَّ الشـاعر اسـتخدم في خلـق صـوره الاسـتعارية معظـم أنـواع الاسـتعارة مـن مصرَّحـة ومكنيـة وتحقيقيـة وتخييليـة وغيرهـا؛ نظـراً لإعجابـه بهـذا الفـن الجـمالي مـن جانـب، وقدرتـه علـى صياغـة صـور خلابـة دائمـة الحضـور في الذهـن. ويظهـر هـذا الفـن البلاغـي في معظـم الأغـراض الشـعرية التـي تناولهـا الشـاعر في ديوانـه كالمـدح والرثـاء والغـزل والوصـف وغـير ذلـك، وهـو ظهـور متوثّـب حـي يتنامـى عـبر التكثيـف الاسـتعاري وعرضـه بملبـس جديـد يبعـده عـن الرتابـة المعهـودة والتكـرار الممـل.

الكلـمات المفتاحيـة: الاسـتعارة، التصويـر الاسـتعاري، الثعالبـي، ديـوان الثعالبـي، الصـورة الفنيـة.

Abstract:

Poets, ancient and modern, have been interested in metaphorical imagery due to the effective energies and multiple suggestions in this art in creating the artistic image. This interest was not limited to poets only, but critics began to pay more attention to it, exalting its value and demonstrating its virtue. Because it is more capable of achieving the desired meaning and expressing the sensations and feelings and the emotions and spiritual states that arise in the soul, especially when the language, with its usual stereotypical structures, is unable to express the expressive statement that the writer envisions. Among the poets who paid attention to this rhetorical art was Abu Mansour al-Tha'alabi (d. 429 AH), who used this artistic technique to express his environment and depict the scenes and scenes surrounding it so vividly that the reader imagines

that he is watching them with his own eyes. In order to clarify the features of this creative specificity in Al-Tha'alabi's poetry, this article attempts, by adopting the descriptive and analytical approach, to study it with a solid scientific study to show this technique that Al-Tha'labi used with complete craftsmanship to express through it his superior ability in creating wonderful rhetorical images that are adorned with a unique aesthetic and an innovative format that reflects imagination. Fertile and inspiring visions. It became clear through the research that the poet used most types of metaphor in creating his metaphorical images, including explicit, metaphorical, investigative, imaginative, and others. Due to his admiration for this aesthetic art on the one hand, and his ability to create stunning images that are always present in the mind. This rhetorical art appears in most of the poetic purposes that the poet dealt with in his collection of poems, such as praise, lamentation, poetry, description, and so on. It is a continuous, living appearance that grows through metaphorical intensification and presenting it in a new guise that distances it from the usual monotony and boring repetition.

Keywords: Al-Tha'alibi, Diwan Al-Tha'alibi, Metaphorical imagery, Metaphor, artistic imagery.

المقدمة

تُعـدُّ الاسـتعارة نوعًـا مـن أنـواع التشـبيه الـذي يـأتي مختـصراً، ولهـذا يُعـدُّ أبلـغُ مـن التشـبيه. وقـد جـاء تعريفهـا في المصطلـح البلاغـي بأنَّهـا: «اسـتعمال اللفـظ في غـير مـا وضـع لـه لعلاقـة المشـابهة بـين المعنـى المنقـول عنـه والمعنـى المسـتعمل فيـه، مـع قرينـة صارفـة عـن إرادة المعنـى الأصـلي»[1]. والمـراد بالمشـابهة هـو التجانـس القائـم أو المدّعـى بـين المشـبّه والمشـبّه بـه كـما يتضـح مـن تعريـف الاسـتعارة الـذي تبنّـاه السـكاكي: «الاسـتعارة هـي أن تذكـر أحـد طـرفي التشـبيه وتريـد بـه الطـرف الآخـر، مدعيـاً دخـول المشـبّه في جنـس المشـبّه بـه، دالاً علـى ذلـك باثباتـك للمشـبّه مـا يخـصُّ المشـبّه بـه»[2]. ولكـي تقـوم الاسـتعارة بدورهـا الدلالي وإيصـال الفكـرة إلـى المخاطـب بصورة جماليـة لافتـة ومظهـر بلاغـي مؤثّـر لا بـد مـن وجـود قرينـة تثـير في ذهـن المتلقـي جملـةً مـن التسـاؤلات ترتبـط في كثـير مـن الأحيـان بالخيـال الـذي يشـكّل المـادة الأكـثر عمقـاً في تحفيـز قريحـة الشـاعر وإحساسـه المرهـف.

فعمليـة خـروج اللفـظ عـن معنـاه اللغـوي الحقيقـي إلـى فضـاءات لغويـة مجازيـة مـن خـلال الاسـتعانة بالقرائـن والاثباتـات هـي مـن أبـرز ملامـح النشـاط اللغـوي الـذي يخـرج المعنـى مـن نطاقـه الضيـق إلى نطـاق أوسـع، حيـث تسـتدعى فيـه المخيلـة في محاولـة لتفجـير الطاقـات الكامنـة بـين علاقـات اللغـة، لتشـكّل فيـما بينهـا صـورًا نابضـة بالحيـاة[٣].

والاسـتعارة بأنواعهـا المعهـودة أداة في غايـة الأهميـة لـدى الشـاعر؛ لأنَّهـا خـير معيـارٍ لإثبـات مقدرتـه علـى تكويـن صـوره الفنيـة ورسـومه البيانيـة المحلِّقـة في عـوالم الخيـال. وهـي في نفـس الوقـت ميـزان موثـوق بـه للتحقيـق مـن عمليـة الادّعـاء، أي ادّعـاء دخـول المشـبّه في جنـس المشـبّه بـه، وكذلـك تحقيـق المعنـى المطلـوب واسـتبيان صحّـة التعبـير عـن المشـاعر والأحاسـيس والانفعـالات، حـين تعجـز اللغـة العاديـة عـن التعبـير عـن ذلـك[٤].

ومـن هـذا المنطلـق جـاءت الاسـتعارة لتكـون أداة اسـتدعاء للمعـاني المبتكـرة وليسـت أداة تزيـين وتنميـق كـما كانـت عليهـا في بعـض عصـور الأدب العـربي. فهـي قبـل كل شيء أداة إبـداع وخلـق وابتـكار تُسـتخدم لتكريـس عمليـة الإغنـاء الـدلالي وتنـوع المعنـى المسـتوحى مـن ذهـن الشـاعر وخاطـره الجيّـاش. وهـي أيضـاً آليـة تقـوم بتفعيـل وسـيلة بيانيـة خطـيرة التوظيـف تعمـل علـى إيجـاد وسـائط لغويـة تربـط بـين الشـعر وأشـياء مختلفـة لم توجـد بينهـا علاقـة مـن قبـل. وهـذا الأمـر هـو الـذي يسـترعي انتبـاه نقّـاد الشـعر في نقدهـم المعيـاري.

والشـاعر المبـدع لا يرتكـز بنتاجـه الفنـي وفي اسـتخدامه الاسـتعاري على العلاقـات الحسـية فقـط، وانما يتبـادل باسـتعاراته التأثـير والتأثّـر بـين طـرفي التشـبيه ليُبـدع بهـا شـيئاً جديـداً جديـراً بالعـرض والاعـلان لكونـه تخطّـى باسـتعاراته الموحيـة العلاقـات المنطقيـة المألوفـة في الواقـع وفي اللغـة العاديـة. وقـد تبـارى الشـعراء في هـذا الميـدان وفي مجـال التصويـر الاسـتعاري القائـم علـى سـعة الخيـال وغـزارة المخـزون اللغـوي وتنـوع الترابـط التمثيـلي فابتكـروا صـوراً اسـتعارية في غايـة الجـمال والإبـداع الفنـي. وكان

الثعالبي من أولئك الشعراء الذين أدلوا بدلوهم في هذا المضمار، وأثروا ديوان الشعر العربي بصور استعارية بليغة كان لها أعمق الأثر في تنامي الصور الشعرية المبتكرة.

والثعالبي هو أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري (٣٥٠ هـ - ٤٢٩ هـ)، أديب فصيح عاش في نيسابور وضلع في النحو والأدب واللغة. ترك العديد من المؤلّفات أهمّها كتاب (يتيمة الدَّهر في محاسن أهل العصر). وقد عُرف الثعالبي كاتباً برسائله وكتبه الشهيرة إلا أن شعره كان في مرتبة لا تقل أهمية عن نتاج شعراء عصره. وقد وصفه ابن بسّام بأنَّه: «راعي تلعات العلم وجامع أشتات النثر والنظم. أسوة المؤلفين في زمانه وإمام المصنفين بحكم قرانه. سار ذكره سير المثل وضربت إليه آباط الإبل، وطلعت دواوينه في المشارق والمغارب طلوع النجم في الغياهب»[٥]. وللثعالبي ديوان شعر يبدو أنَّه كان مدوّناً في عهده كما يُستشف من كلام علي بن الحسن الباخرزي (ت٤٦٧هـ) الذي عاصره: «ووجدتُ بعد وفاته مُجلَّدةً من محاسن أشعاره، وفيها ثمار بيانه، وعليها آثار بنانه»[٦].

والمطالع لديوان الثعالبي يجده شاعراً يساير شعراء عصره في تناول أغراض الشعر السائدة وتعمد استخدام المحسنات اللفظية والمعنوية مستمداً مادته الشعرية من بيئته والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي عايشها. فشعره «يمثل صورة من صور التراث الشعري لا تخلو دراستها من فائدة ومتعة، فضلاً عن قدرة نتاجه الشعري على الكشف عن بعض تفاصيل الحياة التي انبثق من خلالها وسجّل ملامحها فكان وثيقة من وثائق تاريخها ومنفذاً من منافذ الكشف عن سماتها الاجتماعية والفكرية والفنية»[٧]. وإذا ما تصفحنا مجموع شعر الثعالبي فاننا نجده منظوماً في مقطوعات تكون في الغالب قصيرة، واضحة المعنى، بسيطة التركيب تركّز على فكرة معيّنة لا تميل إلى الإطالة يتخللها بعض الألفاظ الأعجمية والمصطلحات العلمية.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على الصورة الفنية في أشعار الثعالبي ذات التصوير الاستعاري، ومعرفة أنواع الاستعارة الواردة فيها والتي لم تكن معروفة في عصر الشاعر بمعناها الاصلاحي. فلذا تُعدُّ دراسة شعر الثعالبي ذات المنحى الاستعاري مهماً من حيث تناول الشاعر أنواعاً من الاستعارة تصالح عليها علماء البلاغة فيما بعد على وضع تعاريف علمية لها شكّلت النواة الأولى لعلم البيان في البلاغة العربية. وفضلاً عن هذا الهدف الأسمى للبحث فإنَّ الاطلاع على براعة الثعالبي في إبداع صور استعارية مبتكرة ومستحدثة وبيان خصوصياتها الفنية يأتي ضمن الإطار العام لمخطط البحث وأهدافه الموضوعة له. ولا يخفى لما لهذا الغرض من أهمية في اكتشاف التناسب بين الأشياء باستعارات استخدمها الثعالبي والتي تعد معياراً مهماً لتشخيص شاعريته ونبوغه في خلق الصور الاستعارية البليغة.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن الأسئلة الآتية:

١- كيف عالج الثعالبي منظومة الاستعارة في شعره؟

٢- ما هي أنواع الاستعارات الواردة في ديوان الثعالبي؟

٣- بماذا اتسمت جمالية التصوير الاستعاري في شعر الثعالبي؟

خلفيات البحث

ركّزت معظم الدراسات التي تناولت أدب الثعالبي على أسلوبه الكتابي ونهجه في النثر الفني. ونظراً لمكانة الثعالبي المرموقة في النثر الأدبي فقد طغى هذا الجانب على الدراسات العلمية والبحوث الاكاديمية، وقلَّ اهتمام الباحثين بتحليل شعر الثعالبي ودراسة المنحى الفني فيه. أما دراسة الجانب البلاغي وخاصة الاستعارة في شعر الثعالبي فتكاد تكون غير متوافرة عدا بعض الدراسات القريبة من هذا الموضوع التي ترتبط ببحثنا ارتباطاً هامشياً غير مباشر نجملها كالآتي:

- مقالة تحت عنوان: «ظاهرة التشبيه المرسل المجمل في بعض

الأغراض الشعرية من شعر الثعالبي: دراسة فنية نقدية»، من تأليف عامر محمود محمد ربيع، نُشرت في مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، الأردن، سنة ٢٠٢٢م، المجلد ٨، العدد ٢، ص: ١٠٢-١٢٦. جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على ظاهرة التشبيه في شعر الثعالبي من خلال دراسة الدوافع النفسية الكامنة وراء هذه التشبيهات. وقد عالج الباحث هذه الظاهرة في مجالات ثلاثة هي: مجال الإنسان (الرجل، والمرأة)، ومجال الطبيعة، ومجال الخمر. وقد خلصت الدراسة إلى أن تشبيهات الثعالبي جاءت في الغالب تقليدية، نهج فيها الشاعر نهج من سبقه من الشعراء الذين أبدعوا في مجال المدح والوصف.

- مقالة تحمل عنوان: «قراءة نقدية في ديوان الثعالبي»، من إعداد عباس هاني الجراخ، نُشرت في مجلة العرب، السعودية، سنة ٢٠٠٠م، المجلد ٣٥، العدد ١١ و١٢، ص: ٥٤٤-٥٥٤. والمقالة بمحتواها الموجز استدراك لما فات على محقق الديوان من مصادر ومراجع لم يحوها الديوان، فضلاً عن إشارات دقيقة لهفوات في تخريج الأبيات واختلاف رواياتها. وتأتي هذه الاستدراكات لتعزز من موقع الديوان من حيث التدعيم المرجعي والدقة في التخريج والإسناد.

- مقالة بعنوان: «شعر أبي منصور الثعالبي؛ أغراضه وخصائصه الفنية»، من إعداد محمد آدم هارون محمد ويوسف محمد توتو محمد علي، نُشرت في مجلة العلوم الإسلامية واللغة العربية، جامعة غرب كردفان، السودان، سنة ٢٠١٩م، العدد ٣، ص: ١٣٧-١٥٨. حاول الباحثان من خلال تبنّيهما منهجاً استقرائياً أن يبيّنا أغراض الثعالبي الشعرية وخصائصه الفنية بشكل شامل وعام. وتوصلت الدراسة إلى نتائج تفيد بأنَّ الثعالبي قد طرق جميع أغراض الشعر في عصره، وقد تأثر شعره بثقافته العالية وسعة اطلاعه بأسرار العربية وثقافات الأمم الأخرى خاصة الفارسية.

- مقالة تحت عنوان: «جهود الثعالبي البلاغية»، من تأليف الباحث بدر بن لافي بن رشيد الجابري، نُشرت في مجلة الدراسات

التاريخية والاجتماعية، جامعة نواكشوط، موريتانيا، سنة ٢٠١٩م، العدد ٣٨، ص: ٣٧٣-٣٨٧. والمقالة تُعنى بدراسة الجهود التي بذلها الثعالبي من خلال ما ألَّفه في علم البلاغة من كتب، وما أورده من مسائل وفنون بلاغية في كتبه الأخرى. وتكمن أهمية الدراسة وجدواها في أن الثعالبي عاش في الفترة التي سبقت ظهور علم البلاغة بمفهومه الاصطلاحي، ما يجعل وضع الثعالبي في مكانه الصحيح في عملية تأريخ علم البلاغة، أو حتى عملية التنظير البلاغي. والمقالة لم تتطرق إلى الجانب البلاغي في شعر الثعالبي.

ويتضح من هذا السرد المرجعي للدراسات المرتبطة بنتاج الثعالبي الشعري والبلاغي أنها لم تتناول التصوير الاستعاري في شعر الثعالبي بشكل عام، وأنواع الاستعارة كالمصرحة والمكنية والتحقيقية والتخييلية وغيرها بشكل خاص. وهذا ما سنقوم به في بحثنا بإذن الله.

منهج البحث

إنَّ المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي وما يلزمه من آليات استنباطية لرصد الحضور الاستعاري في شعر الثعالبي، وبيان جمالياته التصويرية والبلاغية وفقاً لمعايير التحليل المعتمدة في اكتشاف الصورة الفنية في الشعر. فالخطوات المتبعة في هذا المنهج تبدأ بمطالعة ديوان الثعالبي واستخراج الأبيات المزدانة بالاستعارة ومن ثمَّ تحليلها بغية الوصول إلى جمالية الصورة الاستعارية فيها ومعرفة نوع الاستعارة التي وظّفها الشاعر في شعره. وبما انَّ أشكال الاستعارة الواردة في شعر الثعالبي ليست بالقليلة وانَّ دراستها جميعاً يتطلّب حيّزاً أوسع، فلذا اكتفينا بذكر عينة واحدة أو عينتين من كل استعارة نيابةً عن سائر أنواع الاستعارة المستخدمة في ديوان الثعالبي.

الدراسة

يتجلّى نبوغ الشاعر بتوظيفه الاستعارة بشتى أنواعها في نتاجه الشعري من خلال خلق صور استعارية بليغة تقوم على الرابط

المناسب بين المستعار والمستعار له. فالمناسبة المقبولة التي يقبلها العقل والذوق سواءً كانت قريبة أو بعيدة هي شرط أساسي في عملية الإبداع الاستعاري الخلاق؛ لأنَّ جمال الصورة لا يتم إلا عن طريق العلاقات القائمة بين المستعار والأشياء المستعارة له، وهي علاقات تكتشفها مخيلة الشاعر وقوة خياله المدركة للمحسوسات وما وراءها. وهذا يعني أنَّ الصور الاستعارية التي يخلقها الشاعر هي صور ذهنية ينقلها إلى المتلقي عبر الألفاظ والمفردات اللغوية وهي عملية إبداعية لا يقوى عليها إلا من خبر اللغة وأتقن استعمالها بوجهيها الحقيقي والمجازي. فالتناسب العقلي أو المعنى المشترك بين أطراف الاستعارة انما ينتج عن ثراء لغوي ووقوف حاذق على معاني المفردات وإدراك العلاقات والمناسبات المنطقية بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري المستخدم. بمعنى آخر أنَّ عيار الاستعارة الصحيحة هو ذلك التناسب المنطقي الناجم عن فاعلية ذهن الشاعر وفطنته ومهارته اللغوية التي تحول دون تداخل الأشياء واهتزاز الحدود والفواصل بين الأطراف[٨].

وأشعار الثعالبي وخاصةً صوره الاستعارية لا تخرج عن هذه القاعدة اللغوية البلاغية الرئيسة؛ لأنَّ الثعالبي الخبير بأصول اللغة وزواياها الدقيقة والذي ألّف فيها كتباً قيّمة من مثل كتاب «فقه اللغة وأسرار العربية» وكتاب «سحر البلاغة وسر البراعة»، وكتاب «التوفيق للتلفيق» وغيرها لحريٌّ بأن يتناول في شعره صوراً استعاريةً بليغة تنضوي تحت قواعد اللغة العربية الفصيحة ودائرتها البلاغية الوسيعة.

الاستعارة وأنواعها في شعر الثعالبي

تناول الثعالبي في ديوانه الاستعارة بأنواعها المعروفة كافة. وكما مرَّ فإنَّ هذه الأنواع من الاستعارات بأسمائها ومسمّياتها لم تكن معروفة بمعناها الاصطلاحي في عهد الشاعر، وانما استنبطها علماء النقد والبلاغة في عهود تلت عهد الشاعر من خلال دراسة أشعار السلف ومن بينهم أشعار الثعالبي ونظرائه من الشعراء. فإذا درسنا عينة من شعر

الثعالبي الواردة في ديوانه على ضوء الاستعمال الاستعاري ونوع الاستعارة المصطلح عليها في كتب البلاغة فهذا لا يعني أنَّ الثعالبي قد أبدع استعاراته هذه من منطلق بلاغي معروف في عصره، بل هو حصيلة ذوقه الخلاق وذهنه المتوثّب وقريحته الجيّاشة وحسه المرهف. وعلى هذا الأساس يمكن لنا أن نصنّف استعارات الثعالبي الشعرية وفق التنويع البلاغي المصطلح، وندرسها كالآتي:

١- الاستعارة المصرَّحة

للاستعارة أنواع مختلفة وتقسيمات متعددة أطلق عليها علماء البلاغة تسميات واصطلاحات حسب اعتبارات خاصة تختلف من حيث الاستعمال والتوظيف. فمن جملة هذه الاعتبارات تقسيم الاستعارة باعتبار ما يُذكر من الطرفين أي المُشبّه والمُشبّه به. فالتركيز على ذكر أيٍّ من الطرفين دون الآخر يحدد المغزى من استعمال الاستعارة ويصرّح بنوعه. وقد وضع علماء البلاغة مصطلح الاستعارة المصرَّحة أو التصريحية على الكلام الذي ذكر فيه لفظ دال على المشبَّه به[٩]. ومن الشواهد التي يُستدل بها على هذا النوع من الاستعارة قوله سبحانه وتعالى: «اللهُ وليُّ الَّذينَ آمَنوا يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُماتِ إلى النُّورِ»[١٠]. فالآية الكريمة شبَّهت الكُفر بالظلمات، كما شبّهت الإيمان بالنور، إلا أنَّها حذفت المشبّه وهو الكفر والإيمان، وصرَّحت بالمُشبّه به وهو الظلمات والنور، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي شعر الثعالبي الكثير من الصور الاستعارية المصرَّحة التي تدل على افتتان الشاعر بهذا اللون من الاستعارة وما يكتنفه من جمال لفظيٍّ ومعنويٍّ. فمن ذلك قوله في وصف مَن أحب: [من الوافر]

رَنا ظَبياً وغَنَّى عندليبا
ولاحَ شقائقاً ومشى قضيبا[١١]

هنا يصوّر الشاعرُ الحبيبَ بمحاسن شتّى حينما ينظر كالظبي ويغنّي كالعندليب ويظهر كشقائق النعمان ويمشي متمايلاً كالغصن الرطيب. إلا أنَّه لم يُشبّه بأداة بل استعمل في هذا البيت أربعة استعارات مصرَّحة: الأولى استعار الظبي

للحبيب وذكر فعل «رنا» قرينة للاستعارة، والثانية استعار العندليب لحسن صوته وذكر فعل «غنّى» قرينة له، والثالثة استعار شقائق النعمان لجمالها وحسنها وذكر فعل «لاح» قرينة لذلك، والرابعة استعار القضيب لحسن اعتداله ورشاقته وذكر فعل «مشى» قرينة له. وهكذا جمع الشاعر العديد من الاستعارات المصرَّحة التي شرحت جمال العيون وطيب الصوت وحسن الوجه ورشاقة القد، فطلعت آيةً في الحسن والجمال.

واللافت في هذا المثال الشعري الاختزال الاستعاري، إن صحَّ التعبير، لجمعه أربع استعارات في بيت واحد لا تتجاوز كلماته ثمانية ألفاظ. وهنا تبرز براعة الشاعر في الإتيان بمفردات محسوسة تخلق في ذهن المخاطب صوراً تمثيلية حيَّة تتحرك بعفوية وحيوية وكأنَّه يسير في روضة غنّاء ترتع فيه الظباء ناعمةً بترانيم العنادل وطيب الورود وتمايل الأغصان. ولو أخذنا بعين الاعتبار الوزن الشعري من بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعول) لوجدنا الاستعارات موزعةً توزيعاً موسيقياً متناغماً مع الصورة الفنية التي أبدعها الشاعر بذوقه الخلاق. فجمالية التصوير الاستعاري في هذا البيت قد تجلَّت من خلال تقنية العرض المختزل الذي جمع صوراً وأصواتاً عدَّة في لوحة فنية ازدانت بالتناسق والتناغم والحركة.

وننتقل إلى صورة شعرية أخرى حاول الشاعر فيها أن يستعين بالاستعارة المصرَّحة ليعبّر من خلالها عن معانٍ عدَّة جاءت متتاليةً في بيتين مستقلين. يقول الثعالبي في وصف الحبيب: [من البسيط]

أقولُ والقلبُ منّي في تلفُّتهِ
يا بدرُ يا غائباً في أفقِ مغربِهِ
نذرتُ للهِ صوماً ان رجعت وما
كفّارةُ النذرِ إلا في الافاءِ بهِ[21]

يبحث الشاعر عن الحبيب متلفتاً فلا يجده؛ لأنَّه غاب كما يغيب البدر السائر نحو المغرب. فيخاطبه بندائين متتاليين مختلفين من حيث التركيب النحوي. فيقول في ندائه الأول: (يا بدرُ) فيستخدم نكرةً مقصودةً مبنيةً على الضم. ثم يخاطب الحبيب ويناديه بقوله:

(يا غائباً) فيستعمل نكرةً مقصودةً موصوفة منصوبةً على الفتح. فالمنادى في الشطر الثاني من البيت الأول مبنيٌّ ومعربٌ في آن واحد، وفيه دلالة على تمدد الوصف وتوسّع في المعنى. بهذه المناداة المتنامية يستعير الشاعرُ «البدرَ» لوصف الحبيب ثم يحذف المستعار منه ويذكر «القلب» قرينة لذلك. فصورة «البدر الغائب» صورة تدل على حضور ذهني يسطع نوراً من جهة، وغياب حقيقي يوحي بالحزن والأسى من جهة أخرى. واجتماع هذين الأمرين: الحضور المؤمَّل والغياب المحزن يدل على تفاؤل الشاعر وحسن ظنه بعودة الحبيب، وهو المعنى الذي يعززه البيت الثاني بوفاء الشاعر بنذره وصيامه حال عودة من أحب.

لقد ضمَّن الشاعر في تصويره الاستعاري هذا جملةً من المعاني والمفاهيم التي حرص على إبرازها من منطلق عقائدي ودِيني. فأشار إلى فريضة الصوم، والنذر، وكفارة النذر، والوفاء بالنذر؛ ليؤكِّد للحبيب أنَّه آمِلٌ في رجوعه، وجادٌ في أداء ما عليه من نذر، وليطمئنه بمكنوناته ونواياه، وما قطع على نفسه من عهد ونذر. وهنا يجتمع الوصف الشعري بالمعتقد الديني والموروث الثقافي ليخلق صورة جديرة بالإشادة لما تحمل من معانٍ سامية ومفاهيم رفيعة أخلاقية. وهذا هو الانسجام القيمي الأكثر جوهريةً في معتقد الشاعر وثقافته مع البنية الاستعارية الماثلة في شعره، الأمر الذي يوظِّف الاستعارة عقائدياً وثقافياً[٣١].

٢- الاستعارة المكنية

اختلف علماء البلاغة في تحديد مواصفات الاستعارة المكنيّة التفصيلية وإن اتفقوا في الإطار العام على تعريفها وبيان مفهومها الاصطلاحي. فقد جاء تعريفها بأنَّها: «إطلاق لفظ المشبَّه وإرادة معناه المجازي، وهو لازم المشبَّه به»[٤١]. أي بخلاف ما جاء في تعريف الاستعارة المصرَّحة. وقد زاد السكاكي بعض التفاصيل لتعريف الاستعارة المكنية عندما قال: «هي أن تذكر المشبَّه، وتريد به المشبَّه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من

لـوازم المشبَّه بـه المساوية»[٥١]. وبناءً على هـذا التعريـف تتضح الملازمـة بين طرفي الاستعارة على الرغم من حـذف أحـد طرفيها لوجـود القرينـة الدالـة على المعنـى الاستعاري. فلـذا أضـاف عبـد القاهـر الجرجـاني في حديثـه عـن هـذه الاستعارة بـأنَّ أصـل الاستعارة المكنيّـة يقـوم عـلى المُزاوجـة بـين وجهـين، أي بـين الكنايـة والاسـتعارة؛ وذلـك لأنّ المُسـتعار يُحـذف مـن السياق، إلا أنّـه يـرد بعض القرائـن اللازمـة لـه[٦١].

وإذا مـا أردنـا أن نعـرف موقـع هـذه الاسـتعارة مـن كلام اللـه الحكيـم فثمـة آيـات تجلَّـت فيهـا هـذا النـوع مـن الاسـتعارة يمكـن أن نشـير إلـى قولـه تعالـى: «وفي عـادٍ إذ أرسَـلنا عليهـمُ الريـحَ العقيـمَ»[٧١]. فالقـرآن الكريـم شـبّه الريـح التـي لا تحمـل المطـر بالمـرأة العاقـر التـي لا تحمـل الجنـين، فالمسـتعار منـه أي (المُشـبّه بـه) هـو المـرأة محـذوف، بينـما صرّح بالمسـتعار لـه أي (المشـبّه) وهـو الريـح، والقرينـة هنـا هـي كلمـة عقيـم، والجامـع بـين الريـح والمـرأة هـي الإخصـاب. وهنـا جـاءت الكنايـة ملازمـةً للاسـتعارة بدليـل حضـور القرينـة.

امـا شـعر الثعالبـي ففيـه الكثـير مـن الاسـتعارات المكنيـة، وهـي أكـثر حضـوراً مـن الاسـتعارة المصرَّحـة لمـا فيهـا مـن التصويـر المحفّـز للذهـن والباعـث علـى اسـتدعاء المناسـبة الموافقـة للعقـل والـذوق. فعلى سـبيل المثـال أنشـد الثعالبـي بمناسـبة ليلـة (السـذق) وهـي مـن الأعيـاد الفارسـية التـي يفصلهـا عـن النـيروز مئـة يـوم[٨١]، و(سـذق) معـرّب (سـده) وتعنـي مئـة، يقـول الثعالبـي: [مـن البسـيط]

وليلةٍ ذات أضواءٍ وضوضاءِ
تجرُّ أذيالَ لألاءٍ وآلاءِ
تَصالحَ الليلُ فيها والنهارُ على
تأليفِ ما بينَ إصباحٍ وإمساءِ[٩١]

لقـد قضـى الشـاعر ليلـةً ممتعـةً امتـلأت بالأضـواء والضوضـاء، وكانـت تجـرُّ أذيـال الـلألاء والنعـم. فاسـتعار الشـاعر صـورة المـرأة الحسـناء للّيـل، ثـم حـذف المسـتعار منـه وجـاء بالقرينـة وهـي فعـل «تجـرّ». وهـي صـورة ظاهـرة ومحسوسـة بصريـاً. ويواصـل الثعالبـي ذكـر صـورة اسـتعارية مكنيـة أخـرى عندمـا يصـف متعـة الجلسـة في تلـك الأمسـية التـي

تصالح فيه نور الصبح ودجى الليل لكثرة الأضواء المتألقة فيه. وهنا نلاحظ أنَّ الشاعر استعار لاجتماع النور والدجى في تلك الليلة صورة المصالحة والتوافق. وقد عزَّز هذه الصورة الاستعارية مجيءُ بعض مفردات مترادفة وجناسات ظريفة تبدو أنها جاءت عفوية دون تكلف. من مثل (تصالح) و(تأليف)، و(الليل) و(النهار)، و(إصباح) و(إمساء). وكم هي واضحة المحسّنات البديعية في البيت الأول والظاهرة في (أضواء) و(ضوضاء)، وكذلك بين (لألاء) و(آلاء). ومجمل هذين البيتين بتصويره الاستعاري وفنونه البديعية تترآى فيه حرفية الشاعر عندما يتقن حبك منظومته الوصفية بطائفة من الكلمات المصطفة على نسق دقيق ونظام فني بليغ.

ويستمر الثعالبي في خلق استعاراته المكنية في مقطوعته هذه عندما يحاول أن يضفي جزئيات دقيقة على تلك الليلة الممتعة ولحظاتها المؤنسة. وعلى غرار ما بدأ في مطلع شعره يواصل الشاعر تصويره الاستعاري ونهجه البديعي قائلاً:

يا ليلةً قُدِّمَت حتّى إذا قَدمَت
عظَّمتُ حُرمتَها فعلَ الألبّاءِ
قد أطلَعت من عنانِ الرَّاحِ طلعتها
وأنطَقَت ألسُنَ العيدانِ والناءِ[٢٠]

إنَّها ليلة أُنسٍ يُعظِّم الشاعر مقامها ومنزلتها. فأُنسُها يُشبه النشوة التي تحدثها المُدامة، والتي بها تنطق ألسُن العود والناي. والشاهد هنا هو قوله: «ألسن العيدان والناء» حيث نلاحظ فيها استعارةً مكنيةً استعار فيها الشاعر صورةَ الإنسان للعيدان بجامع الصوت، ثم حذف المستعار منه وذكر مستلزمه المتمثّل في «ألسن». وكما عهدنا الشاعر في البيتين السابقين من استخدام البديع بمحسناته اللفظية والمعنوية نجده هنا أيضاً يؤثر هذا الأسلوب المنمّق من خلال مفردَتي (قُدِّمت) و(قَدمَت)، وكذلك (أطلعت) و(طلعتها). وهذا الأمر يدلُّ على انتهاج الشاعر أسلوباً موحَّداً في التصوير والعرض ظهر في أول أبيات المقطوعة واستمر حتى نهايتها. وقد تكون هذه بصمة شعرية معهودة لنمط الإنشاد السائد في عصر

الشاعر[١٢].

٣- الاستعارة الأصلية

من جملة التقسيمات التي وضعها علماء البلاغة العربية تقسيم الاستعارة باعتبار اللفظ المستعار. فإذا كان اللفظ المستعار اسماً جامد الذات كالبدر إذا استعير للجميل، أو اسماً جامداً للمعنى كالقتل إذا استعير للضرب الشديد، سمّيت الاستعارة أصلية، ووجه تسميتها بالأصلية هو عدم بنائها على تشبيه تابع لتشبيه آخر معتبر أولاً[٢٢]. وقد ذهب السكاكي إلى أنَّ الاستعارة الأصلية مبناها على تشبيه المستعار له بالمستعار منه[٣٢]. وتقع الاستعارة الأصلية في كل من التصريحية والمكنية لكون تحقق المستعار أن يكون فيهما اسماً جامداً للذات أو للمعنى.

ونجد في القرآن الكريم أمثلةً كثيرة تتضمن الاستعارة الأصلية، منها قوله تعالى: «واخفِض لَهُما جَناحَ الذُّلِّ مِن الرَّحمةِ وقُل رَبِّ ارحمهُما كما رَبّياني صغيراً»[٤٢]. فالآية الشريفة شبّهت الذلَّ بالطائر، والطائر هو المُستعار منه غير المذكور، ولكن كنّي عنه بشيء منه وهو الجناح، والمُستعار له هو الذل، والجامع بين المُشبّه والمُشبّه به هو الانقياد من خلال القرينة الدالة وهي كلمة اخفض، والاستعارة هنا هي استعارة مَكنيّة أصليّة، فالطائر هو اسم ذات بمنزلة الجامد. وثمة من ذهب إلى أنَّ معنى (جانب) استعير أولاً للذل ومن ثم استعير للجانب الجناح. بمعنى: أي اخفض لهما جانب الذل. وحكمة الاستعارة في هذا القول هو جعل ما ليس بمرئي مرئياً؛ لأجل حسن البيان[٥٢].

وتكثر الاستعارة الأصلية في شعر الثعالبي وخاصة في شعره الوصفي سواءً للأشخاص أو الأشياء. ومن الواضح أن يزداد هذا اللون من الاستعارة في النعت والوصف لكون المستعار اسماً جامداً ومحسوساً يتواءم مع سمات الموصوف. ومن استعمالات الشاعر لهذا النوع الاستعاري قوله في الغزل: [من البسيط]

ريقُ الحبيبِ كريقِ المزنِ والعِنَبِ
أذاقَني ثمراتِ اللهوِ والطَّرَبِ
وقد سَبَت منِّيَ الأيامُ صفوتَها

فكيفَ أهربُ منها وهيَ في طلبي[٦٢]

شبَّه الشاعر رضاب المعشوق بالسُّحب البيضاء التي تقطر مُدامةً وخمراً لتذيقه ألواناً من اللهو والطرب. وتظهر الاستعارة في الشطر الثاني من البيت الأول حيث قال: «أذاقني ثمرات اللهو والطرب». فقد صوَّر اللهوَ بهيئة فاكهة طيّبة، وذكر الثمرة قرينة على ذلك. والثمرات اسم جامد فالاستعارة هنا هو من نوع الاستعارة الأصلية، ولا يخفى التناسب والتناسق الظاهر بين اللهو والطرب والذي يهدف إلى تعزيز الاستئناس وتعظيم المتعة. ونلحظ في هذه المقطوعة نوعاً من الاستطراد الذي يُعتبر من المحسنات المعنوية البديعية، وهو «أن يأخذ المتكلم في معنى فبينا يمرُّ فيه يأخذ في معنى آخر»[٧٢]. فالثعالبي بدأ كلامه بغرض وهو لذة اللهو التي حصلت من خلال وصال الحبيب، إلا أنَّه خرج بعد ذلك وفي البيت الثاني مباشرةً إلى غرضٍ آخر ومعنى مختلف هو جفاء الدهر الذي أذهب عنه صفاء الأنس.

٤- الاستعارة التبعية

على ضوء الاستعارة الأصلية الموضوعة باعتبار اللفظ المستعار والمتمايزة بكون اللفظ المستعار يكون اسماً جامداً، فثمة منحى استعاري مماثل يخضع تحت الاعتبار ذاته إلا أنَّ اللفظ المستعار فيه يكون فعلاً أو اسم فعل أو اسماً مشتقاً أو اسماً مبهماً أو حرفاً، ويطلق على هذا النوع من الاستعارة في علم البلاغة الاستعارة التبعية[٨٢]. وكما يظهر من تعريف الاستعارة التبعية والتنوع الصرفي لمصاديق اللفظ المستعار فإنَّ استعمال هذا النوع من الاستعارة يزداد ويكثر إذا ما قارناه بالاستعارة الأصلية ومصاديقها المحدودة.

وفي التنزيل الحكيم صورٌ وأمثلةٌ للاستعارة التبعية في غاية الجمال والروعة، كقوله تعالى: «قالَ ربِّ إنّي وَهنَ العَظمُ مِنّي واشتعلَ الرَّأسُ شَيباً»[٩٢]. فالمستعار منه في هذه الآية الكريمة هو النار، أمّا المستعار له فهو الشّيب، وقد اشتقّ فعل اشتعل من الاشتعال، والاستعارة هنا هي مكنيّة وتبعية؛ لأنّ لفظ الاستعارة

هـو اسـم مُشـتق. ويـرى الزمخـشري أنَّ إسـناد الاشـتعال إلـى مـكان الشـعر ومنبتـه وهـو الـرأس، وإخـراج الشـيب مميـزاً دون إضافـة الـرأس اكتفـاءً بعلـم المخاطـب أنَّـه رأس زكريـا هـو الـذي شـهد علـى فصاحـة الجملـة وبلاغـة الـكلام[٣].

ويحمـل ديـوان الثعالبـي بـين دفتيـه طائفـةً مـن الاسـتعارات التبعيـة تُظهـر براعـة الشـاعر في صناعـة هـذا اللـون الاسـتعاري الجميـل، وتُـبرز مقدرتـه علـى بنـاء أواصر الترابـط المتقـن والتناسـب المقبـول بـين أجـزاء الاسـتعارة، كقولـه في وصـف الربيـع: [مـن الكامـل]

طَلَعَ الربيعُ بطَلعةِ السرَّاءِ
إذ جاءنا بالنعمةِ البيضاءِ[١٣]

إنَّ الربيـع ظهـر بطلعـة سرّاء ويـده كريمـة تجـود علـى النـاس بالنعـم. والشـاهد في هـذا البيـت جملـة «طلـع الربيـع» إذ صـوّرت الربيـع بهيئـة إنسـان جميـل ثـم حذفـت المسـتعار منـه وذكـرت الطلعـة قرينـةً علـى ذلـك. وفعـل «طلـع» جعـل الاسـتعارة تبعيـةً اذ اشـتق مـن مصـدر الطلـوع فعـلاً ماضيـاً. وقـد ذكـر الشـاعر النعمـة البيضـاء وهـي مـن مسـتلزمات المسـتعار منـه.

ومـن اسـتعارات الثعالبـي التبعيـة التـي تحمـل طابعـاً ظرفيـاً مـا يعـزز مـن حضـور هـذا اللـون مـن الاسـتعارة قولـه في التشـوق إلـى الحبيـب الفائـت: [مـن الكامـل]

لـمّـا بكيتُ دمَ الفؤا
دِ على الحبيبِ الفائتِ
ضَحكَ المشيبُ بعارضي
ضَحِكَ الغويِّ الشامتِ[٢٣]

لقـد ضحـك المشـيب بـرأس الشـاعر مثلـما يضحـك الإنسـان الغـاوي الشـامت. فالشـاعر في قولـه «ضحـك المشـيب» اسـتعار صـورة الانسـان الضاحـك للشـيب بجامـع الابيضـاض وهـو موجـود في الانسـان الضاحـك ولـون الشـيب، ثـم اسـتطرد فذكـر الضحـك مـرة ثانيـة مـا يعتـبر تأكيـداً للمسـتعار لـه، وأتـى بفعـل مـاض مشـتق مـن صيغـة الضحـك فأصبحـت الاسـتعارة تبعيـة. ولـو اجتزنـا حـدود الإبـداع في صياغـة هـذه الاسـتعارة الجميلـة، وتعدينـا دور الخيـال في البيـان التصويـري للاسـتعارة فـإنَّ الدافـع النفـسي والتأثـير الوجـداني

في خلق هذه الاستعارة لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه. وهنا تكمن جمالية الاستعارة وحسن استخدامها المنبعث عن تجربة الشاعر الصادقة تجاه من أحب[٣٣].

٥- الاستعارة الوفاقية

للاستعارة تقسيم باعتبار طرفيها. فالاستعارة التي يُمكن اجتماع أركان التشبيه أيّ من طرفيها المشبّه والمشبّه به في شيء واحد تسمّى الاستعارة الوفاقية، وذلك بسبب التّوافق وعدم التنافي بينهما كاجتماع النور والهدى[٤٣]. وهي تُشبه التشبيه التمثيلي، فكلاهما يبحثان في الصورة المركبة والمشتركة بين طرفي التشبيه. وقد ذهب السكاكي إلى أنَّ التشبيه متى كان وجهه وصفاً غير حقيقي وكان منتزعاً من عدة أمور خُصَّ باسم التمثيل[٥٣].

واستعمال الاستعارة الوفاقية لتضمّنها خصوصية التمثيل كثير وشائع. وقد وردت في القرآن الكريم وفي آيات عدَّة، منها قوله تعالى: «في قُلوبِهم مرضٌ فزادَهمُ اللهُ مرضاً»[٦٣]. فقد استُعير هنا المرض للنّفاق، إذ شبَّهت الآيةُ النفاقَ بالمرض. فالنفاق هو المشبّه المحذوف، أمّا المرض فهو المشبّه به المذكور، والاستعارة هنا هي تصريحيّة وفاقية، بسبب التّوافُق بين المشبّه والمشبّه به. فالمرض والنفاق يجتمعان في شيء واحد وهو مكانهما في قلب الإنسان.

ويُلاحظ في شعر الثعالبي كثرة هذا النوع من الاستعارة، وهي استعارة محبَّبة لا يخفى تناولها لدى الشعراء، وخاصةً إذا ما ازدانت بطابع التصوير والتمثيل. ومن استخدام الاستعارة الوفاقية في شعر الثعالبي قوله في وصف ليلة أُنس: [من البسيط]

ونبَّهت أعينَ اللذاتِ مِن سِنةٍ
والشأنُ في نظمها عقدُ الأحبَّاءِ[٧٣]

إنَّ أعين اللذات تنبَّهت من نومها بعد أن تجمَّع الأحباء في الجلسة الممتعة. والشاهد هنا «أعين اللذات» إذ استعار الشاعر صورة الإنسان للذَّة وحذف المستعار منه. والقرينة تمثل في «أعين» التي هي من مستلزمات الانسان فكانت الاستعارة وفاقية؛ لأنَّه من الممكن أن يجمع الإنسان اللذة في داخله

ولا تعارض في ذلك، كما أنَّ ذكر فعل التنبيه والسنة تأكيد للمستعار منه. والصورة المحدثة من هذه الاستعارة صورة حقيقية محسوسة وملموسة؛ لكون اللذة من المحسوسات وليست من المتخيلات. فالشاعر هنا يصوّرُ انفعالاته العفوية وإحساسه المنبعث عن لذة الاجتماع بلغة سهلة مبسطة لا تعقيد فيها ولا التواء. فمتى ما شاهد الشاعر الأشياء ومزجها ببنائه الفكري والروحي كان التصوير الشعري أعمق وأصدق من سائر الصور المستوحاة من عالم الخيال[٨٣].

وفي مشهد آخر نلحظ حضور الاستعارة المكنية الوفاقية في شعر الثعالبي وهو يصف ليلة برد قارصة في خوارزم ويقول: [من البسيط]

للهِ بردُ خوارزمٍ إذا كَلِبَت
أنيابُهُ وكَسَت أبدانَنا الرعَدا
فالشمسُ محجوبةٌ والريحُ مدميةٌ
جلودَ قومٍ أضاعوا الصبرَ والجلَدا[٩٣]

لقد احتجبت الشمس في جو السماء وهبّت الرياح فاحمرَّت منها الأجسام، وقد أضاع الناس الصبر بعد اشتداد البرد. والشاهد هنا هو إضاعة الصبر اذ استعار صورة الشيء الثمين للصبر، ثم حذف المستعار منه وذكر فعل الإضاعة قرينة على ذلك. واشتقاق فعل «أضاعوا» استعارة تبعية كما أنَّ الاستعارة وفاقية نظراً إلى أنَّ الصبر والثمن يتناسقان ولا يتضادان. وكما عهدنا الشاعر في مقطوعاته السابقة من ترصيع أشعاره بالمحسنات البديعية نجده هنا يتابع نهجه المعهود فيوظّف الجناس في البيت الثاني وبين كلمتي (جلود) و(الجلدا) توظيفاً موائماً للسياق العام والإطار الدلالي الموضوع.

٦- الاستعارة العنادية

خلافاً للاستعارة الوفاقية وعلى أساس التقسيم الحاصل للاستعارة باعتبار الطرفين فإنَّ الاستعارة التي لا يُمكن الاجتماع بين طرفيها في شيء واحد، وذلك لتنافيهما وظهور التضاد بينهما، كتنافي اجتماع النور والظلام، تسمّى الاستعارة العنادية[٩٤].

وفي القرآن الكريم أمثلةٌ رائعة للاستعارة العنادية كقوله تعالى: «إنَّكَ لا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدعاءَ إذا ولَّوا مُدبرينَ»[١٤].

فالآية الكريمة استعارت لفظة (الموتى) للدّلالة على الكفّار الأحياء، ولا يوجد اجتماع على شيء بين الموتى والأحياء، بل هناك نوعٌ ظاهر من البديع هو الطباق. فالآية صرَّحت بالمشبّه وهو الموتى، وحذفت المشبّه به وهم الأحياء من الكفّار، فكانت الاستعارة في نهاية الأمر من نوع الاستعارة المكنية العنادية.

وتتجلّى هذه الاستعارة بوضوح في شعر الثعالبي حيث استعملها الشاعر لبيان أغراض شتّى من مثل تصوير مجالس الأُنس التي كان يُحييها وينعم بلحظاتها الممتعة. يقول الثعالبي واصفاً: [من الكامل]

يا ليلةً كالمسك منظرُها
وكذاك في التشبيهِ مخبرُها
أحييتُها والبدرُ يخدمني
والشمس أنهاها وآمرُها[٣٤]

لقد قضى الشاعر ليلةً كانت كالمسك في طيبها وعبقها، حيث كان البدر يخدمه والشمس ينهاها ويأمرها. والشاهد الاول يقع في جملة «البدر يخدمني» إذ استعار البدرَ للغلام وذكر فعل «يخدمني» قرينةً على ذلك، كما ذكر «الشمس» استعارة عن الجارية وأتى بفعلي «أنهاها وآمرها» قرينةً على ذلك. وبما أنَّ الشمس والبدر كليهما جامدان فإنَّ الاستعارة هنا تكون عنادية إذ لا يجتمع البدر والشمس مع الغلمان والجواري في هيكل واحد. وعلى الرغم من تصوّر البدر والشمس تصوّراً حسيّاً إلا أنَّ اجتماعهما في خدمة الشاعر تصوّر خيالي تمخّض عن سعة خيال الشاعر ورهافة حسِّه.

وفي صورة أخرى نشاهد الشاعر يستخدم الاستعارة المكنية العنادية ليصف يوماً شديداً في بلدة جُرجان اتصف بتقلّب الأنواء واختلاف الهواء. يقول الثعالبي: [من الطويل].

ألا رُبَّ يومٍ لي بجُرجانَ أرعنٍ
ضحكتُ له من خَرقِهِ أتعجَّبُ
وأخشى على نفسي اختلافَ هوائهِ
وما للفتى مما قضى اللهُ مَهربُ[٣٤]

يصف الشاعر يوماً مرَّ عليه وهو في جُرجان بأنَّه يومٌ أرعنٌ، فبات يضحك من حماقته. والشاهد هنا «يوم أرعن» إذ استعار صورة الإنسان الأرعن لوصف اليوم ثم حذف المستعار منه وأتى بالقرينة

عندما ذكر الأرعن. والاستعارة هنا عنادية نظراً إلى أنَّ اليوم والانسان لا يجتمعان في شخص واحد ولكل منهما ماهيته. وقد استعار الشاعر لليوم الخرقَ وهو من سمات الانسان المستعار منه؛ ليدلَّ على تقلّب الهواء وتوالي الحر والبرد دون انتظام. وبما أنَّ كلمة أرعن صفة مشبهة مشتقة من مصدر الرعن بمعنى الحماقة فالاستعارة هنا تبعية. وتجدر الإشارة إلى أنَّ الشاعر استخدم في نهاية البيت الثاني «المذهبَ الكلاميَّ» وهو من المحسنات المعنوية البديعية التي يورد المتكلم على كلامه حجَّةً واضحةً ودليلاً مسلَّماً على طريق أهل الكلام[٤٤].

٧- الاستعارة التحقيقية

يرى علماء البلاغة أنَّ الاستعارة باعتبار طرفيها ووجودها في الخارج لها مدلول اصطلاحي يقوم على تحقق المستعار له في الواقع أو في الذهن. فالمستعار له عندما يكون محقَّقاً حسيَّاً ويكون اللفظ قد نقل إلى أمر معلوم يمكن أن يشار إليه إشارة حسيَّة كأن نقول مثلاً: رأيت بحراً يعطي، أو يكون المستعار له محققاً عقلياً ويمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة عقلية، كقوله تعالى: «اهدنا الصراط المستقيم»[٥٤]، أي الدين الحق فالاستعارة هنا يطلق عليها اصطلاح الاستعارة التحقيقية[٦٤].

وقد ظهر هذا النوع من الاستعارة بشقيها الحسي والعقلي في شعر الثعالبي ظهوراً جلياً يمكن مشاهدته في معظم ديوان الشاعر. من ذلك قوله في الشكوى من الخراج: [من المجتث]

إليكَ قولاً سَديداً
يروي العِطاشَ بمائه
إنَّ الخَراجَ خُراجٌ
دواؤهُ في أدائه[٧٤]

يصور الشاعر القولَ السديدَ بالشراب الذي يروي العطاش. والشاهد هنا «قولاً سديداً يروي» وهو استعارة مكنية؛ لأنَّه استعار الشراب للقول السديد بجامع رفع الحاجة، وحذف المستعار منه وأتى بالقرينة (يروي) معززاً كلامه بذكر مفردة (العطاش) التي تعتبر من مسلتزمات الشراب والسقي. وتجدر

الإشارة إلى أنَّ اجتماع القول والماء في الشيء الواحد مثل الإنسان يجعل الاستعارة وفاقية، واشتقاق فعل (يروي) من مصدر الإرواء يضع الاستعارة في خانة الاستعارة التحقيقية؛ لأنَّ القول السديد ليس له طاقة الري وهو من سمات الماء. ونشاهد الشاعر في مقطوعة أخرى يستعمل الاستعارة المصرَّحة التحقيقية ليصف الممدوح بجملة من الأوصاف تأتي لتعزز الموقف من المدح. يقول الثعالبي واصفاً ومادحاً: [من المتقارب]

لقاؤكَ يحكي قضاءَ الحوائج
ووجهُكَ للهمِّ والغمِّ فارج
وفيكَ لنا فتنٌ أربع
تَسُلُّ علينا سيوفَ الخوارج
لحاظُ الظباءِ وطوقُ الحَمام
ومشيُ القباجِ وزيُّ التدارج[٨٤]

إنَّ الشاعر يرى في ممدوحه سمات جمالية عدَّة، منها: عيون الظباء وطوق الحمام وسير الطيور وجمال الحجَل. فنرى استخدام الشاعر استعارات متعددة أولها استعارة عيون الظباء لعيون الممدوح بجامع الحسن والثانية استعارة طوق الحمام لجمال جِيده بجامع الحسن أيضاً، والثالثة استعارة مشي الحجَل لسير الممدوح الهادئ، والرابعة استعارة زي الطيور الجميلة بجامع جمال المظهر. وهنا نلاحظ تعدد الاستعارات وتنوعها، فكلها من نوع الاستعارة الأصلية من جهة؛ لأنَّ المستعار منه جامد، وجميعها موجود في الحقيقة فهي استعارات تحقيقية من جهة أخرى. وتعدد الاستعارات في البيت الواحد منح البيت جمالية اخرجه من رتابته رغم تقليدية الصور.

٨- الاستعارة التخييلية

تمتاز هذه الاستعارة عن سابقتها بأنّها صنيعة الخيال لا تتحقق على أرض الواقع. فإذا لم يكن المستعار له محققاً لا عن طريق الحس ولا عن طريق العقل فالاستعارة تصبح تخيلية[٩٤]. وقد اختلف علماء البلاغة في حدود مفهوم هذا النوع من الاستعارة وتحديد القرينة الدالة عليه. فدارت نقاشات ومجادلات كثيرة في هذا الشأن نجد صدها في كتب السلف من البلاغيين[٥٠].

وبناءً على التعريف الأشهر للاستعارة

التخييلية بعدم تحققها لا حسّاً ولا عقلاً فإننا نشاهد أمثلةً من هذه الاستعارة في شعر الثعالبي ينطبق عليها هذا التعريف الاستعاري. منها قوله في الشكوى من الدهر وتبرمه من تقلّب الأيام: [من الكامل]

يا دهرُ ويحكَ قد أطلتَ جَفائي
وتركتَ ماءَ معيشتي كجُفاءِ[١٥]

يخاطب الشاعر دهره بأنَّه قد أطال جفاءه وتركه يعيش في أوضاع سيّئة حتى بات ماء حياته الذي كان زلالاً كزبد البحر. وشاهد القول هو «يا دهر قد أطلت جفائي» إذ استعار صورة الإنسان للدهر بجامع التعنّت والقسوة، ثم حذف المستعار منه، وذكر الجفاء قرينةً على ذلك. ومخاطبة غير العاقل (الدهر) توطئة لفهم المستعار منه وهو الإنسان. فالاستعارة هنا استعارة مكنية تخييلية نظراً إلى أنَّ الدهر المجافي غير موجود.

وفي تصوير استعاري آخر يستخدم الثعالبي الاستعارة المكنية التخييلية في مشهد وصفي ساخر يعبّر فيه عن امتعاضه تجاه الهوام من الحشرات. يقول الشاعر: [من الوافر]

وليلٍ بِتُّهُ رَهنَ اكتئابِ
أقاسي فيه أنواعَ العذابِ
إذا شربَ البَعوضُ دمي وغنَّى
فللبرغوثِ رَقصٌ في ثيابي[٢٥]

يصف الشاعر ليلةً بات مكتئباً يعاني فيها أنواع العذاب. إذ البعوض يشرب من دمه والبرغوث يرقص في ثيابه. فالشاهد هنا هو«شرب البعوض دمي» إذ استعار الشاعر صورة شارب الخمر للبعوض، ثم ذكر القرينة وهي فعل«شرب»، كما ذكر الدم وهو من لوازم المستعار له، وبعدها ذكر فعل «غنّى» وهو من لوازم المستعار منه. وكما هو واضح فإنَّ تصوير البعوض على أنَّه يغنّي تصوير استعاري تخييلي لا واقع له.

وثمة استعارة أخرى نجدها في الشطر الثاني من البيت نفسه يتمثّل في تصوير البرغوث في حالة الرقص. وهنا استعار الشاعرُ الشخصَ الراقصَ للبرغوث بجامع الطرب والاهتزاز، ثم حذف المستعار منه وذكر الرقص قرينةً لذلك. ومن المؤكّد أنَّ الشرب والغناء يتناسبان مع الرقص وهما من لوازم المستعار منه.

وبما أنَّ اجتماع البعوض والراقص غير ممكن فهذا يعني أنَّ الاستعارة هي استعارة عنادية، وفضلاً عن هذا فإنَّ ذكر مصدر الرقص جعل الاستعارة أصلية، وكذلك تصوير البرغوث في حالة الرقص جعل الاستعارة استعارةً تخييلية؛ لأنَّ مثل هذا التصوير هو من نسج خيال الشاعر وفيض خاطره.

٩- الاستعارة المرشَّحة

تطرأ على الاستعارة بعض الصفات التي تلائم المستعار منه. فإذا اقترنت الاستعارة بملائم المستعار منه أي المشبَّه به تُسمّى الاستعارة استعارةً مرشَّحةً، لترشيحها وتقويتها بذكر الملائم[٣٥]. كقوله تعالى: «أولئكَ الذينَ اشتَروا الضَّلالةَ بالهدى فما رَبحت تجارتهُم»[٤٥]. فقد استعير الشراء للاستبدال والاختيار، ثم فرع عليها بما يلائم المستعار منه من الربح والتجارة. وذكر الزمخشري أنَّ معنى اشتراء الضلالة بالهدى هو: «اختيارها عليه واستبدالها به على سبيل الاستعارة؛ لأنَّ الاشتراء فيه إعطاء بدل وأخذ آخر»[٥٥].

وفي شعر الثعالبي نماذج وأمثلة من الاستعارة المرشَّحة تفنن الشاعر في إضفاء مسحات جمالية عليها زادتها رونقاً وبهاءً. منها قوله في ممدوحه: [من الخفيف]

أنتَ يا صاحِ لستَ عندي بصاحِ
أنتَ روحي وراحتي أنتَ راحي
ومتى لاحَ برقُ ثغركَ عندي
مَطَرَتني سحائبُ الارتياحِ[٦٥]

يرى الشاعر أنَّ سُحبَ الارتياح تمطره كلّما لاح لعينيه برق أسنان ممدوحه. والشاهد هنا «برق ثغرك» اذ استعار صورة الثلج للثغر والأسنان، ثم ذكر البرق قرينةً على ذلك، كما استطرد فذكر السحائب ترشيحاً للصورة. ونظراً إلى أنَّ كلمة (البرق) جامدة فإنَّ الاستعارة أصلية، وهي تحقيقية لأنَّ المستعار له موجود وحسيٌّ. فالاستعارة المذكورة في وصف الأسنان هي استعارة مكنية مرشحة.

وثمة استعارة جميلة من هذا النوع نلحظها في مقطوعة شعرية أخرى للثعالبي تجلّت فيها براعة الشاعر في صياغتها صياغة فنية متقنة. يقول الثعالبي في التهنئة بعيد الفطر: [من الطويل]

أخوكَ هلالُ العيدِ عادت سعودُهُ
يُحاكيكَ منهُ نُورُهُ وصعودُهُ
فافطر على دَهرٍ بعَينِكَ ناظرٍ
وأبشِر بِعيدٍ مورِقٍ لكَ عودُهُ[٧٥]

يدعو الشاعر ممدوحه بأن يفطر بعد صيامه، ويبشّره بعيد بهيجٍ أورقت عيدان أغصانه. فاستعار الشاعر للعيد صورةَ النبات بجامع الجمال، ثم ذكر كلمة «مورق» قرينةً لذلك، وأورد بعد ذلك العود ترشيحاً للصورة. ولا يخفى أنَّ الاستعارة هنا تبعية؛ نظراً إلى أنَّ كلمة «مورق» مشتقة من الإيراق، وتخييلية لأنَّ تصوير العيد الذي يزهر مثل النبات هو استعارة من صنع خيال الانسان لا وجود له في الخارج. وهي في نفس الوقت استعارة مكنية باعتبار القرينة المذكورة.

١٠- الاستعارة المجرَّدة

من جملة الاستعارات التي قُسِّمت حسب اقترانها بملائم هي الاستعارة المجرَّدة. وهذه الاستعارة هي الاستعارة التي قُرنت بملائم المستعار له أي المشبَّه. اما وجه تسميتها بالمجرَّدة فلتجريدها عن المبالغة لبعد المشبَّه عن المشبَّه به بعض الشيء؛ وبذلك يبعد الاتحاد الذي هو مبنى الاستعارة[٨٥].

ونشاهد هذا اللون من الاستعارة في شعر الثعالبي بنوعيها المصرَّحة والمكنية. فمثال الاستعارة المصرَّحة المجرَّدة قوله في رثاء أحد أصحابه: [من الخفيف]

انظروا كيفَ تخمدُ الأنوارُ
انظروا كيف تسقطُ الأقمارُ
انظروا هكذا تزولُ الرَّواسي
هكذا في الثَّرى تفيضُ البحارُ[٩٥]

يدعو الشاعر في مقطوعته هذه الناسَ لينظروا كيفية خمود النور وسقوط القمر وزوال الجبال وفيض البحار. فالبيتان تضمّنا أربع استعارات مصرَّحة: الأولى تصوير الفقيد بالنور وذكر الخمود قرينةً على ذلك فجعل الاستعارة مجرَّدةً. والثانية استعارة القمر للفقيد بجامع السمو وذكر السقوط قرينةً للاستعارة. والثالثة استعارة الجبال للمتوفَّى بجامع العظمة وذكر زوالها إشارةً إلى موته. والرابعة استعارة البحر للفقيد

بجامع العظمة وذكر الفيض قرينة لذلك ما جعل الاستعارة من نوع المجردة. وفي تعدد الاستعارات دلالة على سمو مكانة الفقيد وعظمته، وبهذا التعدد أيضاً أخرجت الصور الاستعارية من رتباتها عبر تكثيفها رغم وضوح معانيها ودلالاتها الظاهرة.

اما الاستعارة المكنية المجردة فأمثلتها ليست بالقليلة في شعر الثعالبي، وهي مستعملة في مواضيع عدَّة. منها قوله متغزّلاً: [من السريع]

وشادنٍ أصبحَ عذرَ الذُّنوب
لقاؤهُ يهزمُ جيشَ الكروب
بغُرَّةٍ غرَّارةٍ للورى
وطُرَّةٍ طرَّارةٍ للقلوب[٦]

يرى الشاعر أنَّ ممدوحه الذي أشبه شادناً أصبح معذوراً بذنوبه؛ لأنَّ رؤيته تهزم جيش المصائب. والشاهد هنا هو «شادن» إذ استعاره الشاعر للممدوح بجامع الحسن، ثم ذكر الذنوب وهزيمة جيش الكروب وهي من مستلزمات المستعار له، فأصبحت الاستعارة مجرَّدة. وبما أنَّ (الشادن) جامد وهو الغزال فلذا أصبحت الاستعارة أصلية، وهي عنادية أيضاً لأنَّه لا يمكن أن يجتمع الغزال والإنسان في هيكل واحد فلكل ماهيته الخاصة وذاته المختصة به.

هذه هي أنواع الاستعارات العشر التي استخدمها الثعالبي في ديوانه، وهي استعارات لم تكن معروفة في عصر الشاعر بهذه الأسماء المصطلحة، كما مر، إلا أنَّ ذهن الثعالبي الوقّاد تناول أنواعها كافة، ما يدل على أنَّه استكشفها مبكّراً دون أن يُسمّيها بأسماء وضعية كما فعل البلاغيون من بعده.

النتائج

لقد تناول البحثُ موضوعَ «التصوير الاستعاري وجماليته في شعر أبي منصور الثعالبي» فخلص إلى نتائج عدة نجملها كالآتي:

١- تعددت الصور الاستعارية في شعر الثعالبي؛ نظراً لإعجاب الشاعر بهذا الفنّ البياني الفذ، وما له من طاقات إيحائية مثيرة في صياغة الصور الخلابة.

٢- استخدم الشاعر في ديوانه جميع أنواع الاستعارة من مصرَّحة ومكنية

وأصليـة وتبعيـة ووفاقيـة وعناديـة وتحقيقيـة وتخييليـة ومرشَّـحة ومجـرَّدة وهـي تسـميات لاسـتعارات لم تكـن مصطلحـة في عـصره، بـل ظهـرت بعـده بسـنين عـدَّة. وهـذا يعنـي أنَّ الشـاعر اسـتمد مـن خيالـه الخصـب وقريحتـه الشـعرية مـواد اسـتعاراته ليخلـق منهـا تصاويـر اسـتعارية مزدانـة بالرونـق والجـمال.

٣- لم يفضّـل الشـاعر في اسـتعاراته الكثـيرة التـي وظَّفهـا في شـعره نوعـاً خاصـاً مـن الاسـتعارة، بـل وافـق بـين الجميـع حسـب اقتضـاء المناسـبة وظـروف الخطـاب ومسـتلزمات الوصـف وضرورة الموضـوع ومـكان الحـدث.

٤- دلّـت المنظومـة الاسـتعارية في ديـوان الثعالبـي علـى براعـة الشـاعر في صياغـة الصـور الفنيـة البليغـة، ومهارتـه في خلـق اسـتعارات موحيـة تشـهد لـه بسـعة خيالـه ورهافـة حسّـه وطـول باعـه في علـوم البيـان والمعـاني والبديـع.

٥- سـلك الثعالبـي في وصفه الاسـتعاري المحسـوس نهـجَ القدمـاء ومُعاصريـه فجـاءت أوصافـه تقليديـة إلـى حـدٍ مـا، إلا أنَّهـا ظهـرت بحُلَّـة جديـدة ومبتكـرة عندمـا اسـتخدم الشـاعر خيالـه الخصـب في خلـق اسـتعارات تخييليـة تماثلـت في ذهنـه فنقلهـا بألفـاظ وتراكيـب وصفيـة أحسـن حبكهـا وتفنـن في إيجـاد المناسـبات المقبولـة بينهـا.

٦- اسـتنفد الشـاعر في خلـق اسـتعاراته التصويريـة خبرتَـه اللغويـة وتضلّعـه في العلـوم العربيـة وعلـى رأسـها علـوم البلاغـة فجـاءت اسـتعاراته فصيحـة اللغـة، دقيقـة الاسـتعمال، بليغـة التركيـب، حديثـة العـرض وصحيحـة المناسـبة والترابـط بـين طرفي الاسـتعارة.

٧- عالـج الثعالبـي منظومـة الاسـتعارة في شـعره مـن خـلال محاولاتـه الإبداعيـة في خلـق صـورٍ مسـتحدثة اسـتعارية مسـتوحاة مـن ذهنـه المفعـم بالصـور البلاغيـة التقليديـة، والأسـاليب البيانيـة القديمـة والحديثـة، وسـعة اطلاعـه علـى ثقافـات الأمـم الأخـرى، وتجاربـه التـي اكتسـبها في عـالم الكتابـة والتأليـف والنـثر الفنـي.

٨- اتسـمت جماليـة التصويـر الاسـتعاري في شـعر الثعالبـي بعفويـة الوصـف، وحيويـة التركيـب، وطرافـة

المعنى المشترك، والعرض المختزل القائم على تناسق الصور في مشهد متجانس واحد، والتناغم الموسيقي المنبثق من اختيار موفق وسليم للبحور الشعرية والأوزان العروضية المناسبة، والتوظيف المعتدل للمحسّنات اللفظية والمعنوية من جناس وطباق وغير ذلك من الصناعات البديعية.

٩- تضمّنت صور الثعالبي الاستعارية كثيراً من المفاهيم الثقافية والشعائر الدينية والقيم الإنسانية والنبل الرفيعة فجاء الوصف الشعري مزداناً بالمعتقد والموروث والسنن المتعارفة.

١٠- واكب الثعالبي شعراء عصره في تناول الأغراض الشعرية من وصف ومدح ورثاء وتغزّل باتباع طرق الأقدمين التقليدية، إلا أنَّ بعض لمساته الفنية التي تركها على طائفة من استعاراته المستطرفة ميّزته عن سائر معاصريه من الشعراء على الرغم من قلة نتاجه الشعري.

الهوامش:

١- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٦٤.

٢- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٦٩.

٣- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٠.

٤- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص ٢٣٩.

٥- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج٨، ص٥٦٠.

٦- الباخرزي، دمية القصر وعصرة أهل العصر، ج٢، ص٩٦٧.

٧- الثعالبي، ديوان الثعالبي، ص٧.

٨- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٢٠٤.

٩- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٧٣.

١٠- سورة البقرة: ٢٥٧.

١١- ديوان الثعالبي، ص٢٠.

١٢- ديوان الثعالبي، ص ٢٣.

١٣- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص ٤١.

١٤- الجرجاني، كتاب التعريفات، ص ٣٥.

١٥- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٧٨.

١٦- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦٤.

١٧- سورة الذاريات: ٤١.

١٨- أبو ريحان البيروني، القانون المسعودي، ج١، ص ٢٦٩.

١٩- ديوان الثعالبي، ص ١٤.

٢٠- ديوان الثعالبي، ص ١٤، ١٥.

٢١- شوقي ضيف، عصر الدول والامارات، ص ٥٦٦.

٢٢- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٦٨.
٢٣- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٨٠.
٢٤- سورة الإسراء: ٢٤.
٢٥- ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج١، ص ٢٤٤.
٢٦- ديوان الثعالبي، ص ٢١، ٢٢.
٢٧- ابو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٣١٦.
٢٨- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٦٨.
٢٩- سورة مريم: ٤.
٣٠- الزمخشري، تفسير الكشَّاف، ص ٦٣٢.
٣١- ديوان الثعالبي، ص ١٥.
٣٢- ديوان الثعالبي، ص ٣٣.
٣٣- أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، ص ٣٦٥.
٣٤- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٨٠.
٣٥- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٤٦.
٣٦- سورة البقرة: ١٠.
٣٧- ديوان الثعالبي، ص ١٥.
٣٨- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٨٤.
٣٩- ديوان الثعالبي، ص ٤٥.
٤٠- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٨٠.
٤١- سورة النمل: ٨٠.
٤٢- ديوان الثعالبي، ص ٥٤، ٥٥.
٤٣- ديوان الثعالبي، ص ١٨.
٤٤- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٧٦.
٤٥- سورة الفاتحة: ٦.
٤٦- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٦٧، ٢٦٨.
٤٧- ديوان الثعالبي، ص ١٧، ١٨. الخُراج: ما يخرج في البدن من القروح. لسان العرب، ج٤، ص٥٣، «خرج».
٤٨- ديوان الثعالبي، ص ٣٦. القباج والقبج: طائر الحَجَل. لسان العرب، ج١١، ص٨، «قبج».
٤٩- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٦٨.
٥٠- يُنظر: مفتاح العلوم للسكاكي، ص ٣٧٦-٣٧٨، والإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، ص ٢٣٦-٢٤٠، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ص ١٩٠-٢١٦.
٥١- ديوان الثعالبي، ص ١٧.
٥٢- ديوان الثعالبي، ص ٢٥.
٥٣- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٨٤.
٥٤- سورة البقرة: ١٦.
٥٥- الزمخشري، تفسير الكشَّاف، ص٥٠.
٥٦- ديوان الثعالبي، ص ٤٣.
٥٧- ديوان الثعالبي، ص ٤٤.
٥٨- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٨٤.
٥٩- ديوان الثعالبي، ص ٥٣.
٦٠- ديوان الثعالبي، ص ٢٩.

مصادر البحث :

القرآن الكريم

١- ابـن بسّـام الشـنتريني، عـلي، (١٩٧٩م)، **الذخـيرة في محاسـن أهـل الجزيـرة**، تحقيـق: إحسـان عبّـاس، تونـس: الـدار العربيـة للكتـاب.

٢- ابـن رشـيق القـيرواني، الحسـن، (١٩٦٣م)، **العمـدة في محاسـن الشـعر وآدابـه ونقـده**، تحقيـق: محمـد محيـي الديـن عبـد الحميـد، القاهـرة: المكتبـة التجاريـة الكـبرى.

٣- ابـن معصـوم المـدني، عـلي، (١٩٦٨م)، **أنـوار الربيـع في أنـواع البديـع**، تحقيق: شـاكر هـادي شـكر، النجـف: مطبعـة النعـمان.

٤- ابـن منظـور، محمـد، (١٩٩٩م)، **لسـان العـرب**، تصحيـح: أمـين محمـد عبـد الوهـاب ومحمـد الصـادق العبيـدي، بـيروت: دار إحيـاء الـتراث العـربي.

٥- أبـو ريحـان البـيروني، محمـد، (٢٠٠٢م)، **القانـون المسـعودي**، تحقيـق: عبـد الكريـم سـامي الجنـدي، بـيروت: دار الكتـب العلميـة.

٦- أبـو هـلال العسـكري، الحسـن، (١٣٢٠هـ)، **كتـاب الصناعتـين: الكتابـة والشـعر**، القاهـرة: مكتبـة الخانجـي.

٧- الباخـرزي، عـلي، (١٩٩٣م)، **دُميـة القـصر وعُـصرة أهـل العـصر**، تحقيـق: محمـد التونجـي، بـيروت: دار الجيـل.

٨- الثعالبـي، عبـد الملـك، (١٩٩٠م)، **ديـوان الثعالبـي**، دراسـة وتحقيـق: محمـود عبـد اللـه الجـادر، بغـداد: دار الشـؤون الثقافيـة العامـة.

٩- الجرجـاني، عبـد القاهـر، (١٩٨٩م)، **دلائـل الإعجـاز**، القاهـرة: مكتبـة الخانجـي.

١٠- الجرجـاني، عبـد القاهـر، (١٩٩٨م)، **أسرار البلاغـة**، تحقيـق: محمـود محمـد شـاكر، القاهـرة: مكتبـة الخانجـي.

١١- الجرجـاني، عـلي، (١٩٩٠م)، **كتـاب التعريفـات**، تحقيـق: إبراهيـم الابيـاري، القاهـرة: دار الريـان للـتراث.

١٢- الخطيـب القزوينـي، محمـد، (٢٠٠٢م)، **الإيضـاح في علـوم البلاغـة**، بـيروت: دار الكتـب العلميـة.

١٣- الزمخـشري، محمـود، (٢٠٠٩م)، **تفسـير الكشَّـاف**، بـيروت: دار المعرفـة للطباعـة والنـشر والتوزيـع.

١٤- السـكاكي، يوسـف، (١٩٨٧م)، **مفتـاح العلـوم**، بـيروت: دار الكتـب العلميـة.

١٥- ضيـف، شـوقي، (١٩٨٠م)، **عـصر الـدول والامـارات (الجزيـرة العربيـة - العـراق - ايـران)**، القاهـرة: دار المعـارف.

١٦- عبـد اللـه، محمـد حسـن، (١٩٨١م)، **الصـورة والبنـاء الشـعري**، القاهـرة: دار المعـارف.

١٧- عصفـور، جابـر، (١٩٩٢م)، **الصـورة الفنيـة في الـتراث النقـدي والبلاغـي عنـد العـرب**، بـيروت: المركـز الثقـافي العـربي.

١٨- لايكـوف، جـورج، ومـارك جونسـن، (٢٠٠٩م)، **الاسـتعارات التـي نحيـا بهـا**، ترجمـة: عبـد المجيـد جحفـة، الـدار البيضـاء: دار توبقـال للنـشر.

١٩- مطلـوب، أحمـد، وكامـل حسـن البصـير، (١٩٩٩م)، **البلاغـة والتطبيـق**، بغـداد: وزارة التعليـم العـالي والبحـث العلمـي.

٢٠- الهاشـمي، أحمـد، (١٩٩٤م)، **جواهـر البلاغـة**، بـيروت: دار الفكـر للطباعـة والنـشر والتوزيـع.

Research Sources:

The Holy Quran

1. Ibn Besam Al-Shantri Ni, Ali, (1979 CE), "Al-Dhakhira fi Mahasin Ahl al-Jazeera," edited by: Ihsan Abbass, Tunis: Dar Al-Arabiya lil-Kitab.

2. Ibn Rashiq Al-Qairawani, Al-Hasan, (1963 CE), "Al-Umda fi Mahasin al-Shi'r wa Adabihi wa Naqdih," edited by: Muhammad Muhiy al-Din Abdel Hamid, Cairo: Al-Maktaba Al-Tijariya Al-Kubra.

3. Ibn Ma'sum al-Madani, Ali, (1968 CE), "Anwar al-Rabi' fi Anwa' al-Badi'ah," edited by: Shakir Hadi Shakir, Najaf: Matba'at al-Nu'man.

4. Ibn Manzur, Muhammad, (1999 CE), "Lisan al-Arab," verified by: Amin Muhammad Abdel Wahab and Muhammad al-Sadiq al-Ubaidi, Beirut: Dar Ihya' al-Turath al-Arabi.

5. Abu Rayhan Al-Biruni, Muhammad, (2002 CE), "Al-Qanun al-Mas'udi," verified by: Abdul Karim Sami al-Jindi, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.

6. Abu Hilal Al-Askari, Al-Hasan, (1320 AH), "Kitab al-Sana'atayn: al-Katiba wa al-Shu'ar," Cairo: Maktabat al-Khanji.

7. Al-Bakhrzi, Ali, (1993 CE), "Dimyat al-Qasr wa 'Asr al-Ahl al-'Asr," edited by: Muhammad al-Tunji, Beirut: Dar al-Jeel.

8. Al-Tha'labi, Abd al-Malik, (1990 CE), "Diwan al-Tha'labi," a study and verification by: Mahmoud Abdullah al-Jadir, Baghdad: Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Amma.

9. Al-Jurjani, Abd al-Qahir, (1989 CE), "Dalail al-I'jaz," Cairo: Maktabat al-Khanji.

10. Al-Jurjani, Abd al-Qahir, (1998 CE), "Asrar al-Balagha," edited by: Mahmoud Muhammad Shakir, Cairo: Maktabat al-Khanji.

11. Al-Jurjani, Ali, (1990 CE), "Kitab al-Ta'rifat," edited by: Ibrahim Al-Abiyari, Cairo: Dar Al-Rayan for Heritage.

12. Al-Khatib Al-Qazwini, Muhammad, (2002 CE), "Al-Izah fi 'Ulum al-Balaghah," Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

13. Al-Zamakhshari, Mahmoud, (2009 CE), "Tafsir Al-Kashani," Beirut: Dar Al-Ma'arif for Printing, Publishing, and Distribution.

14. Al-Sakkaki, Yusuf, (1987 CE), "Miftah Al-'Ulum," Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

15. Daif, Shauqi, (1980 CE), "Asr al-Dawla wal-Amaraat (Al-Jazira Al-Arabiya - Al-Iraq - Iran)," Cairo: Dar Al-Ma'arif.

16. Abdullah, Muhammad Hassan, (1981 CE), "Al-Surah wal-Bina' Al-Shi'ri," Cairo: Dar Al-Ma'arif.

17. Asfour, Jaber, (1992 CE), "Al-Surah Al-Fanniyya fi Al-Turath Al-Naqdi wal-Balaghi 'Ind Al-Arab," Beirut: Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi.

18. Lakoof, George, and Mark Johnson, (2009 CE), "Al-Isti'arat Al-Lati Nahya Biha," translated by: Abdul Aziz Jahfa, Casablanca: Dar Toubkal for Publishing.

19. Matloub, Ahmed, and Kamel Hassan Al-Basir, (1999 CE), "Al-Balaghah wal-Tatbiq," Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research.

20. Al-Hashemi, Ahmed, (1994 CE), "Jawahir Al-Balaghah," Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing, and Distribution.