الصورة التشبيهية في شعر الدكتور أحمد الوائلي

م.م. أحمد هادي مطشر

المديرية العامة لتربية ذي قار / قسم تربية الرفاعي / مدرسة الجواد الابتدائية المختلطة

الملخص:

تسلط الدراسة الضوء على محور له دوره في الشعر العربي فضلا عن الشعر الاجنبي اذ انه لا يخلو نصا أدبيا منه والهدف منها هو انتقاء الصورة الشعرية منه ، وهذه الاخيرة تتفرع الى عدة تفرعات منها البلاغية والشعرية نفسها والمفارقات اللونية، ولبيان هذه المحاور اخترنا شعر أحد اعلام الادب العربي هو الشيخ أحمد الوائلي، ومحور الدراسة هو الصورة البيانية في التشبيه وانتقاء مجموعة من اشعاره تصب وفق منهج البحث الذي يقوم على اساس التحليل والوصف، وقد تجنبا مسألة النقد لأنه وبأبسط صورة يلقى على الشعر الذي فيه شيء من الخلل او الاشكال، وبقناعة مطلقة ان الشيخ الوائلي بحكم ما شهدناه من حياته واطلاق تسمية العميد للمنبر الحسيني ، بعيدا كل البعد عن أن ينقد شعره بل لابد ان يدرس ويستمد منه بمختلف قيمه العلمية والأدبية والثقافية ، فعند قراءة ديوانه نراه عبارة عن لوحات فنية بصيغة كلامية استمدها الشاعر من تجاربه في الحياة وتعدد سفره وترحاله ، والتي تعد ميزة تضفي على الشاعر والأديب سعة الاطلاع والمعرفة في العديد من المجالات ، كما ان الدراسة قد خرجت بعدة نتائج كان ابرزها: تبرز انتقالات الشاعر بالصورة من حيز التجريد إلى حيز التجسيد ؛ فيشحذ قوة التخييل عند المتلقي، وإشراكه في تأمل الصورة عبر آليات التشبيه وصوره المتعددة، يلجأ الشاعر في صوره إلى أن يستعير لوازم بعض المسميات تخييلاً ؛ ليكون منها إشارة سيميائية دالة على بنية النص العميقة، يبدو الخطاب في النص الشعري وكأنه محاكمة للأماكن ، ولكنه في الحقيقة يتخذ من المكان رمزاً للتعبير.

الكلمات المفتاحية: (الصورة ، التشبيه ، البيان ، الشعر ، احمد الوائلي).

The analogy in the poetry of Ahmed Al-Waeli

Ahmed Hadi Mutashar

General Directorate of Dhi Qar Education / Al-Rifai Education Department / Al-jawad Elementary Mixed School

Abstract:

The study aims to shed light on an axis that has a role in Arabic poetry as well as in foreign poetry, as no literary text is devoid of it, which is the poetic image, and

the latter branches into several branches, including rhetoric and poetry itself and color paradoxes. To illustrate these axes, we chose the poetry of one of the figures of Arabic literature, Sheikh Ahmed Al-Waeli, and the focus of the study is the graphic image in the simile and the selection of a group of his poems that flow according to the research method that is based on analysis and description. They have avoided the issue of criticism because, in the simplest form, it is directed at poetry that has some defects or forms, and with absolute conviction that Sheikh Al-Waeli is, by some virtue, We witnessed it from his life and the naming of the dean of the Husseini pulpit, far from criticizing his poetry. Rather, he must study and derive from it its various scientific, literary and cultural values. When reading his collections, we see them as artistic paintings in verbal form that the poet derived from his experiences in life and his many travels, which are... An advantage that gives the poet and writer broad erudition and knowledge in many fields. The study also produced several results, the most notable of which are: The poet's transitions in the image from the realm of abstraction to the realm of embodiment are highlighted. In order to sharpen the recipient's imagination, and involve him in contemplating the image through the mechanisms of simile and its multiple images, the poet resorts in his images to borrowing the supplies of some names as an imaginary; To be a semiotic reference indicating the deep structure of the text, the discourse in the poetic text appears as if it is a trial of places, but in reality it uses the place as a symbol of expression.

Keywords: (image, analogy, statement, poetry, Ahmed Al-Waeli.)

المقدمة:

العلامة أحمد الوائلي غني عن التعريف إلا ان متطلبات اي دراسة تحتم على الباحث أن يبين عن كليات بحثه وبيان مفردات كلماته المفتاحية التي تعد المرتكز الاساس الذي تقوم عليه الدراسة وارتأيت ان ابين اهم الجوانب التي مرَّ بها الشيخ احمد الوائلي من منظار كونه شاعراً، فحسب اما اذا نظرنا اليه من جانب الاسم مقرونا باللقب فهذا برأيي يتطلب ان نضع له موسوعة

من الدراسات ليس من باب المبالغة وانما من باب القناعة المطلقة بهذه الشخصية العظيمة فمن جانب الخطاب هو الكفؤ الذي لم نرَ له نظير من عهده الى اليوم ، أما عن الجوانب الثقافية والسياسية والدينية والمعرفية والفلسفية والتفسير والتحليل والمقارنة والتوازن وما لم يحضرني من بقية العلوم قد تطرق اليها على مستوى اعتلائه المنبر الحسيني ، فلم تقصر قناة المعارف احدى القنوات الفضائية بأن تضع عنوانا لمحاضراته تحت عنوان (عميد المنبر) فحقا هو الكفؤ الذي لا نظير له في هذا المجال لما اوفى واغنى به العقول من تحف المأثور والمنقول باسمى صورة واروع منطق، وبعد هذه الكلمات التي اتمنى ان اكون قد اوفيت ولو بشيء يسير عن شخصية الوائلي المبدعة رحمة الله تعالى ورضوانه عليه.

أحمد الوائلي:

هو احد رجال الدين العراقيين، أخذ شهرته كخطيب للمنبر الحسيني واعظا دينيا واحد ابرز رجالات الشيعة الكبار العظماء اذ يندر وجود عالما ومرشدا وواعظا يظهر في وسائل الاعلام كما ظهر الشيخ الوائلي فعند طائفة الشيعة في القرن الخامس عشر يعد مفخرة وعلما من اعلامهم، إذ عُرف بالصفة التي لاقت نفسها فيه (عميد المنبر الحسيني)، يضاف الى ذلك أنه شاعر وأديب وكاتب ومحلل وناقد للظواهر الاجتماعية غالبا، ومن نتاجه الادبي مجموعات شعرية عديدة، "نال شهادته العليا بدرجة (الدكتوراه) من مصر/ القاهرة، اما شهادة الدبلوم العالي في العلوم الاقتصادية من الجامعة العربية" (الخاقاني ، ١٩٥٤: ٥٣).

النسب والنشأة:

الشيخ الوائلي يرجع نسبه إلى قبيلة بني ليث العدنانية، ويذكر ان اسمه بالصورة الآتية "أحمد بن الشيخ حسون بن سعيد بن حمود الوائلي الليثي الكناني المضري العدناني" ، وهذا النسب كما اشرنا انفا يعود الى قبيلة ليث ثم عدنان ومن باب النسب يطلق عليها العدنانية، وتذكر كتب الانساب الحديثة ان جده الأكبر هو ليث الذي يمتد نسبه الى عدنان ويُذكر انه ابن بكر بن خزيمة الى اخر النسب ومحصلة الكلام ان نسبه يعود الى القبيلة المشهورة ليث وهذه الاخيرة امتداد الى جده عدنان الذي يمثل الاب الثاني للعرب وهو من اجدادهم ، وبهذا التقديم

للاسم والنسب نرى ان قبيلة الوائلي لها الارتباط المباشر مع قبيلة قريش والمعروف انها القبيلة التي يرتبط بها نسب جد النبي محمد (ص) مع جده كنانة الذي عرف بـ"قريش بن مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة" ، وبذلك فإنه من ذرية النبي "اسماعيل بن النبي ابراهيم" (عليهما السلام)، مولد الشيخ أحمد الوائلي في مدينة النجف الاشرف –المدينة الغنية عن التعريف– ، وذلك في يوم السابع عشر من ربيع الأول ١٣٤٧ هـ / الثالث من سبتمبر ١٩٢٨ م ، وهذا المولد في مدينة المعاقل العلمية والدينية وحده يبين كيف استمد الوائلي رحيق علمه مما جعل لهذه النشأة في هذه البقعة أثرا كبيرا على حياته شاعرنا الوائلي (الطريحي، ١٩٨٢، ع: ١–٢).

الجانب الاجتماعي:

الشيخ الوائلي له من الابناء أربعة هم كل من : "سمير الوائلي (١٩٩٩ – ١٩٥٤)، الشهيد محمد حسين الوائلي (١٩٥٤ – ١٩٨٣)، علي الوائلي (١٩٦٣ – ٢٠١٩) ومحمد حسن الوائلي، وله ٨ أولاد. بنات. وفي عام ١٩٤٨ تزوج من المرحومة العلوية والدة محمد حسين الطالقاني (١٩٩٨–١٩٢٤) ابنة المرحوم سيد مهدي الطالقاني من عائلة الطالقاني الحسيني في النجف. وفي عام ١٩٥٣ تزوج من المرحومة علوية أم سمير الشبلي (١٩٨١–١٩٢٣) ابنة المرحوم السيد محمد الشبلي الحسيني من آل الأشبال الحسيني في كربلاء. وفي عام ١٩٧٩ تزوج من المرحومة الحاجة أم جمانة العتابي (١٩٥٠–٢٠١٣) ابنة المرحوم الشيخ جعفر العتابي من عائلة العتابي" (الطريحي، ١٩٨٢، ع: ١–٢).

الجانب الأكاديمية:

استطاع الشيخ الوائلي ان يجمع بين دراستيه الحوزوية والأكاديمية معا، نال شهادة البكالوريوس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية بعد ان انهى التعليم المنتظم عام ١٩٥٢، كما درس الفقه في ١٩٦٢م بشكل اكاديمي، ثم نال من معهد الدراسات للعلوم الاسلامية في جامعة بغداد، شهادة الماجستير في تخصص العلوم الإسلامية، وحملت رسالته عنوان (أحكام السجون بين الشريعة والقانون) عام ١٩٦٩ م، اما نيله لشهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة / كلية دار

العلوم في أطروحته تحت عنوان (استغلال الأجير وموقف الإسلام منه) عام ١٩٧٢م. (الخاقاني ، ١٩٥٤: ٥٥).

استمر في اكماله للأبحاث ما بعد آخر شهادة حصل عليها ليصل الى درجة (الأستاذية) التي مكنته من دراسة الاقتصاد، ولا ننسى انه حصل على شهادة الدبلوم العالي من جامعة الدول العربية في معهد الدراسات والبحوث العربية عام ١٩٧٥ م، عيّن الدكتور الوائلي أستاذاً (للعلوم الإسلامية والاقتصاد الإسلامي) ، كما استمر في مشاريعه البحثية ليدرّس تخصصاً اخر في الجامعة العالمية للعلوم الاسلامية في لندن بمجال (علوم القرآن وتفسيره) ، كما أشرف على العديد من بحوث الدراسات العليا ورسائل الماجستير العلمية والأدبية وكذلك لطلبة الدكتوراه في هذه الجامعة، وفيما يتعلق بدراسته في الحوزة العلمية الإسلامية فقد ذكرنا أنه درس علوم القرآن وحفظ آياته في الكتب التي كانت في يديه. على يد "أستاذه الشيخ علي قفطان في جامع الشيخ علي نوايا عند سفح جبل الطمة في النجف الأشرف". ثم درس مقدمات في العلوم العربية والإسلامية، كاللغة العربية وعلومها، والفقه والعقائد والأخلاق، وبعض العلوم الصرفة. وكان أساتذته: الشيخ علي تامر، الشيخ عبد المهدي مطر، الشيخ هادي شريف القرشي، الشيخ علي محمود سماكة، الشيخ محمد سعيد ماني، الشيخ علي سعيد الخاقاني، الشيخ عبد الجليل. العادلي، الأستاذ كاظم الحبوبي، الأستاذ كاظم كشكول، ثم انتقل إلى درجة أعلى يدرس أصول الفقه والقانون المقارن والفلسفة والمنطق، ومن أساتذته: الأستاذ علي مكي العاملي. السيد محمد تقي الحكيم، الشيخ علي كاشف الغطاء، الشيخ محمد حسين المظفر، الشيخ محمد رضا المظفر، الشيخ محمد تقي الإيرواني، الشيخ حسين زاير دهام. ثم أكمل دراسته في الحوزة العلمية في مرحلة الدراسات الخارجية، وتلقى دراسات في الفقه ودراسات أصول الفقه عند كبار المجتهدين في ذلك الوقت مثل: آية الله السيد محسن الحكيم وآية الله الشيخ. محمد، طاهر الراضي، اية الله ميرزا السيد حسن البنجوردي، اية الله السيد محمد باقر الصدر، ثم اية الله السيد ابو القاسم الخوئي." (الجبوري ، ٢٠٠٦: ٥٧).

هجرته:

ان الظروف السياسية الصعبة التي ولدها نظام البعث على يد صدام في العراق فترة السبعينيات كانت السبب الرئيس، في هجرة الشيخ الوائلي سنة ١٩٧٩ ذهب على اثرها الى دمشق العاصمة السورية أقام فيها قرابة اربعة وعشرين سنة، كما حلّ في عدة بلدان كالكويت والامارات وعمان وقطر ولبنان والمملكة البريطانية التي أحيى فيها مواسم الخطابة.

للشيخ الوائلي احدى اللقطات في تشييع المرجع الكلبايكاني الذي حضي بحضور هذه المناسبة في إيران، وذكر نجله في حوار (لعواجل.برس) عندما وجه له سؤالا فيما ان كانت هناك دعوات وجهت من الدول الإسلامية الأخرى له عندما كان في الكويت؟ فكان رد الشيخ محمد حسن: لقد وجهت اكثر من دعوة ، وكان على رأسها دعوة من الجمهورية الإسلامية الإيرانية، فكانت تعتز به هذه البلاد وتكن له كل الوقار والاحترام ، فكانت كثيرا ما توجه له الدعوة وتعد له مراسيم السفر والرحلة وتحضير طائرة خاصة لنقله، الا انه يقول لي بالحرف وبشكل شخصي وتحديدا في مناسبة من المناسبات: "آني عندي عائلة بالعراق.. وذهابي إلى الجمهورية الإيران سأدفع ثمنه تعبا لعائلتي".

ولعلنا نعرف ونفهم سبب هذا القول وما كان يرمي اليه الشيخ في قوله رغم قصر الحرف الا انه ابلغ من ان يكون رسالة تعذر عما يفهم منه المقابل وما نوع التعب الذي قصده، ان الوائلي لم يطأ ارض ايران مذ سافر ولغاية الحظة التي وافاه الاجل ، رغمه شوقه لزيارة الامام علي بن موسى الرضا (ع)، وقد بدا ذلك واضحا جليا في شعره وخاصة في ايامه الاخيرة وهو ينازع المرض.

الصورة البيانية:

قبل الشروع في الحديث عن مفهوم الصورة البيانية لابد من معرفة معني كلمة صورة في اللغة ، فابن منظور ذكر معني صورة بقوله : (ترد الصورة في كلام العرب علي ظاهرها معني حقيقة الشيء وهيئته ، ومعني صفته والمصور من أسماء الله تعالي ، وهو الذي يصور جميع

الموجودات ، فأعطى كل شيء منها صوره خاصة ، وهيئة مفردة يتميز بها علي اختلافها وكثرتها) (ابن منظور ، ١٩٥٥ : مادة صور).

وقد وردت كلمة صورة في القرآن الكريم في أكثر من موضع منها قوله تعالي : "في أي صورة ما شاء ركبك" (من سورة الإنفطارالاية :٨) وقوله تعالي : (هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء) (ال عمران : ٦) ، أما كلمة بيان في اللغة فهي تعني الفصاحة واللسن وقد وردت أيضا في القرآن الكريم في قوله تعالي : "الرحمن" علم القرآن" خلق الإنسان" علمه البيان" (من سورة الرحمن الاية : ١-٤) اما في الحديث النبوي الشريف قوله صلي الله عليه واله وسلم : "إن من البيان لسحرا" (المجلسي ، ١٩٨٣ : ٦٨ / ٤١٥).

أما الصورة في معانيها المعجمية ، فإن كلمة صورة تدل على عدة معانٍ أهمها: الشكل المجسم والأشياء المرئية ، وفي هذا المعنى استخدمها القرآن الكريم. في قوله تعالى: "الذي خلقك" فسواك فعدلك" في أي صورة ما شاء ركبك" (من سورة الانفطار الاية : ٧-٨) وعند الزمخشري قول في مادة (صور) " أصورُ الى كذا إذا مال عنقه ووجهه اليه قال:

تريد ان احبو بها غير اصور

وصار عنقه اليه وصار وجهه اليَّ اقبل به وصرت انا عنقه ؛ وصُرتُ الغصن لأجتني الثمر ؛ ومن المجاز هو يصور معروفه للناس فقال:

من فقد المولى تصور الحي جفنته

وارى لك اليه صورة : مَيلة بالمودة" (الزمخشري، ١٩٩٨: ٥٦٣).

وظهرت الصورة في عبد القاهر الجرجاني ، أن هذا تمثيل وقياس بقوله: "واعلم أن بياننا (الصورة) هو تمثيل وقياس لما نعرفه بأذهاننا ، مقارنة بما نراه مع. عيوننا. كان على شكل ذلك وليس على شكل ذلك وكان هو نفسه مع المشغولات ، فعرض الخاتم من الخاتم والسوار من السوار ، ثم وجدنا بين المعنى في إحدى الآيتين. وبينه في الآخر صورة واضحة في هذا غير

صورته في ذلك ، وبيان ما ليس في الصورة .. ما بدأنا به ، وممنوع رفضه ، هو بالأحرى مستخدم معروف. في حديث العلماء ، ويكفيك أن تقول الجاحظ: " (الجرجاني ، دلائل الاعجاز : ٤٦).

فمصطلح صورة له دلالة دقيقة عند عبد القاهر وهو مقتبس من المبصرات علي وجه التمثيل والقياس والصورة؛ وعند القزويني مشهد لصورة الاسد الذي له غاية الجراءة ونهاية قوة البطش مع الصورة المخصوصة له على غير ما هو متعارف حيث هو الذي له تلك الصفة من الجراءة وتلك القوة على نحو ما ارتكب المتنبي هذا الادعاء في عد نفسه وجماعته من جنس الجن وعن جماله من جنس الطير حين قال:

نحن قوم من الجن في زي ناس فوق طير لها شخوص الجِمال

مستشهدا لدعواه بالمخيلات العرفية وأن تخصص القرينة بنفيها المتعارف الذي يسبق إلى الفهم ليتعين الآخر (القزويني ، ٢٠٠٢ : ٢٦٨).

وذكر ذلك المشهد من قول المتنبي ايضا الحلبي وذلك على المقلوب وقال: تقديره نحن ركب من الانس في زي الجن فوق فوق جمال لها شخوص طير ومراد ابي الطيب المبالغة على ما جرت عليه عادة العرب (الحلبي، ١٩٨٢: ١١٤).

يعرّف سيد قطب التصوير الفني في القرآن بقوله: "التصوير بالألوان ، والتصوير بالحركة ، والتصوير بالخيال ، فهو صورة ذات نغمة تحل محل اللون في التمثيل". يضيف: "وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان " (سيد قطب ، ٢٠٠٤ : ٣٣).

ولعبد القادر القط تعريف للصورة بأنها: "الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة، وإمكانياتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز والترادف،

والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"؛ (القط عبد القادر ، ١٩٨٨ : ٣٩١).

وللحديث عن الصورة البيانية يمكن ان نعدها لوحة فنية ذات معانٍ عالية الدقة يرسمها الشاعر الفحل كما عبر عنه الرواة في المصطلحات القديمة من الأدب العربي ويبين فيها إمكانيته وقدرته في اخفاء المعاني الحقيقية لمقصده ويحتاج الى فهم ودراسة عميقين لتحليل وبيان مقصده فقد يصيب المحلل او يخطأ احيانا فهذا نراه واضحا في قول المتنبي :

انام ملئ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصمُ

(العكبري، ١٩٣٦: ٣٤)

من هذا يتبين لنا انه يلقي القصيدة والناس تسهر وتحاول تحليل ما يقصده من شعره وهذا دليل على قمة البلاغة الأدبية في الشعر العربي اذ لا يمكن فهمه الا بتحليل وتفسير يصل الى منهى حدود الفكر والقدرة على ملكة التعبير والتخييل.

ونحن بصدد تحليل ديوان وشعر ابي دهبل الجمحي وهو كما عرفناه من شعراء القرن الاول للهجرة مقارنة بالفترة التي نعيشها الان عن ذلك العصر الا ان ما وصل إلينا من كتب التراجم والدواوين الشعرية ذكرت عنه الشيء اليسير فاكثر ما ذكر عنه الاستشهاد بشعره فقد احتجنا الى القواميس اللغوية لتفسير الكثير من المفردات التي اوردها وبينا البلاغة فيه والبيان تحديدا ولا يسعنا ان نخوض في جميع العلوم البلاغية لاننا نحتاج الى وقت كثير وعمل جهيد الى ذلك فقد اقتصرنا على موضوع الصورة البيانية بما فيها من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

فالصورة البيانية هنا تعد من المكونات المهمة في العمل الأدبي إذ إنها تشكل العنصر الجمالي فيه. وهي جوهر الشعر إذ انها من الوسائل التي يستعين بها الشاعر في ضوء تجربته الشعرية ، وهي التي تحمل طابعه الخاص في تصور مشاعره وافكاره تجاه مشهد معين ،

والعنصر الحسي هو الذي يحرك طاقة الخيال لرسم الصورة التي يتخيلها الرسام لتظهر في النهاية بأجمل اشكالها.

وهنا يشترك فن الشعر مع غيره من الفنون في الاستعانة ببعض الأدوات لرسم الصورة ؛ ولعل أول قول نقدي قارن بين الشعر والرسم هو قول الجاحظ الذي ذكره الجرجاني في قوله عن التصوير وقد تقدم ذكره (فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير) (الجاحظ ، ١٩٦٥ :١٧٣).

والتصوير الفني هو الذي يعبر بالصورة المتخيلة عن المعني الذهني وحالة الشاعر النفسية فتظهر صورته وقد استوت لها كل عناصر التخيل وذلك عن طريق الألفاظ التي يستخدمها والمعاني التي يقصدها ، غالبًا ما يساهم الوصف والحوار وصوت الكلمات ولحن العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور.

تطور الصورة البيانية في البلاغة العربية:

بدأ البحث البلاغي في مرحلته الأولى ممزوجا بالنقد الأدبي ، وكان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أول من أسس علم النطق ، ومهد الطريق لمن جاء بعده. علم البيان أن هذا اسم شامل لكل ما يكشف لك قناع المعنى ، وهناك حجاب بلا ضمير حتى يقود المستمع إلى حقيقته ويعرف ما بداخله" (الجاحظ ، البيان والتبيين : ٥٦/١).

ثم جاء من بعده تحت تأثير (ابن قتيبة الدينوري ت ٢٧٦هـ) في كتابه (تفسير مشكلة القرآن) ، يتحدث عن تفرد القرآن الكريم ، ثم ينتقل للحديث عن البلاغة العربية. طرق الحقيقة والاستعارة والمقارنة والاستعارة والاستعارة .. يستعير العرب كلمة ويضعونها في مكان أخرى إذا ارتبط الاسم الذي يطلق عليها بهذه الكلمة أو بجانبها أو مشاكل" (الدنيوري، ١٩٧٣ : ١٣٥)، يتبعه أبو العباس المبرد بكتابه الكامل ، لأن المبرد خرج من علم البلاغة في شرح النصوص الأدبية بالاستعانة بالمجاز والاستعارة والاستعارة والمقارنة. (المبرد، ١٩٣٦: ٤٠١)، ولقي رأي الجاحظ في معنى هذا القول صدى لدى الرماني ، في القرن الرابع الهجري ، فقد تحدث الرماني

في كتابه (النكات في إعجاز القرآن) عن قسمين في البلاغة. هذه مقارنة واستعارة ، وعرّف الرماني هذا البيان بأنه "الاحضار لما يظهر به تمييز الشيء من غيره وهو على أربعة أقسام؛ كلام، وحال، وإشارة، وعلامة، والكلام كلامين؛ كلام يظهر معناه، ويتميز عن غيره فهو بيان، وكلام لا يظهر معناه، ولا يتميز عن غيره، ولا يفهم به معنى فليس ببيان" (الرماني ، ١٩٣٤: ٢٦).

الصورة التشبيهية في اشعار الوائلي:

بعد الاطلاع على الصورة ودورها في علم البيان نحدد منها محورا على سبيل التحديد وهو الصورة في التشبيه أو من خلال التشبيه والتي اطلقنا عليها مصطلح (الصورة التشبيهية) والتي نلاحظ العديد منها في اشعار أحمد الوائلي (رحمه الله) وقد انتقينا منها ما يتوافق والدراسة، فنراه في مطلع البيت الآتي يحدث نفسه (بالأنا) ويلقي الى القارئ قوله عن طريق مناجاة النفس ، فيقول:

أنا لولا الأحلام ما كنت إلا مزقاً في يد الأسى المرجحن

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٢)

توحي مفردة (مزقاً) بالسرعة الخاطفة لصوتها المتوالي الحركات دون سكون اذ ان الشاعر شبه نفسه بشيء قد مزقه شيء معنوي بيده حاملا بها آلة حادة ، أما (الأسى) فقد أعطاه صفة ثقل لفظ بداعي القوة والتسلط على من هو اضعف منه قوة وهو حال الشاعر وهذا اللفظ غير مؤالف لمفردة (مرجحن) بمعنى ((ثقل أو مال واهتز ... أو اتسع وانبسط)) (ضيف، ٢٠٠٤: ٣٣٠) ويصوره مهولاً يحتويه بيده ويمزقه، وفي قوله:

يا صغاري على البعاد سلام من أب شاء حزنه أن يغنّي

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٢)

يأتي النداء بدلالته الصوتية لتقريب صورة البعيد ، يضم المنادي بدلالة الإضافة لياء المتكلم ، كمن يضم أطفاله إلى صدره ويلحظ أنهم (صغاري) تعبير دلالي على شدة الحنو والقاء ظله الدافئ عليهم، فهم لم يكبروا في نظره وإن كانوا فتياناً وشباباً ، ويبرز جمع الضدين (يا صغاري على البعاد) فالصغار الأحباء والبعاد (العدو) الذي حال بينهم وبينه ، فلا يملك إزاءه إلا أن يرسل السلام والتحية التي تخترق البعاد لتوصل الخطاب ، ويخفف وطأة غربة الأب عن أبنائه إن التضاد بينهما أحال الحزن قصيدة من دموع مثل غناء يصدر عن حزن ، وفي مقطع شعري آخر يقول:

وكثير من الغناء نواح يتخفى بثوب شدوٍ مُرِن

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٢)

فقد جاء التفسير مباشراً ، فالغناء في القصيدة هو نواح في دلالته ، والصوتان يشتركان في الأداء نفسه ، ويلحظ أن المفردات (صغار – بعاد – سلام – عناء – نواح جراح ....) متماثلة أو متناظرة في بنائها الصرفي ، مما يوحي بتلازم دلالي يقود إليه وضوح المعنى المراد من القصد ، والصورة المستوحاة من خلال هذه الدلالات ان هذا الحزن الذي يجوب داخله يتخفى بثوب التستر والخشية من امور محتمة تدور حول مصير الشاعر وابنائه ، وإذا غنت الجراح مشى الأب داع لحناً في عود كل مغنّي.

ويستخرج في هذا البيت دلالة القصيدة الوجدانية (غناء غنت) بوصفها غناء للصغار ، يلذ له ولهم ، وهو إشعار برغبة القرب التي تحيل الكلمات المكتوبة إلى كلمات منطوقة تهدهد المشاعر ، ويجعل من إيجابيات المعاناة وألم الفراق أغنية بأصواتها ، وأن نواح الجراح يتحول (يتخفى) لدى الفنان إلى لحن في عود يتمثل ب(جسد) المغني ، وفي قوله:

أنا بالليل آهة تتحدى كل ورقاء أن تئن كأنّي

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٢)

في اللحظة التي يجدر ان نبين فيها صورة لمقطع ما لابد من تحليله تحليلا على مختلف الاصعدة ومن هذه الدلالة الصوتية للقصيدة التي من خلالها يتبين المراد من احساس الشاعر ، فكلمة (آهة) في المقطع السابق تحمل محاكاة صوتية لزفير الحزن ، يعززها لفظان متجانسان هما (تئن – كأني) ، وقد أدغم في المفردة الأخيرة (كأنّي) دلالتين ، هما : (أنّي) أي (أنيني) و (أنّي) أي (أنا) مسبوقتين بكاف التشبيه تقود أولاهما إلى توكيد الأنين ، والثانية إلى التشبيه بالورقاء ، وهي الحمامة البرية كثيرة الأنين (الهدل) وهو تكثيف وكناية ، والصورة التي ترتسم لنا من وراء القصد ان الشاعر شبه نفسه تشبيها بليغا بالآهة بمعنى انه كثير التأوه والحزن الشديد وهو بهذا يتحدى كل حمام يكثر نوحه وأنينه ، وفي قوله:

قد ألحَّ الطعن الشديد على روحي ومالي وحقكم من مجن

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٣)

فالفعل المضعف (ألحَّ) يثير بصيغته الصرفية شعوراً بالملازمة والعودة ، ويتجاوب صدى الحاء فيه مع نظيره في المفردة (روحي) بشكل يجعل من دلالته (الطعن) تثير نزعة رثاء النفس ، مما دفع بالشاعر إلى القسم بصغاره في قوله (وحقكم) اعترافا بضعفه أمام حزن فراقهم ، وبين مكانتهم عنده ، ودلالة (من مجنٍ) تفيد النفي التام ، وفي هذا المقطع يصور لنا الشاعر بلفظة (الطعن) انه شخص له لسان ويد ينطق ويلح عليه بالفعل والقول على روحه الا انه يقسم بقوله (وحقكم) مالي من مجن أي انه غير معادٍ وغير متخلٍ عنهم.

والذي يرفد الشجون طيوف أين يممت الوجه لم يدعني

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٣)

ف (الشجون – الطيوف) عدوان له ، أحدهما تجريدي والآخر تجسيدي يمثلان صيغة صرفية واحدة (فعول) بوصفها حصاراً ملازماً يواجهه ، أما عبارة (لم يدعني) ففيها إيحاء بمعنى مألف شعبي بالملازمة.

حملتكم مشاعري خفقات باكيات في نابض مستجن

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٣)

إذ حملت المفردتان (الخفقات – باكيات) تصويراً للمشاعر ولكن بصيغة جمع المؤنث السالم ، كناية عن العيون .

وإلى أن أضم منكم وجوهاً بينها حال البعد دهراً وبيني

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٣)

فالمفردة الفعلية (أضم) قد أفاد التشديد فيها بصوت الميم الشفوي محاكاة رغبة التقبيل والعناق ، أما دلالة (إلى أن) المبتورة فهي إيذان بما يلحقها من قوله (بينها البعد حال دهراً وبيني).

سيظل الحنين وردي وزادي وبريد الدموع منكم ومنّي

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣٢٣)

إذ يوجد نسق وزني بين (حنين – بريد) و (وردي – زادي) و (منكم – مني) وهو إسقاط لنزعة الغناء من الجراح على القصيدة .

ان استعمال الشاعر المبدع للصورة في بلاغة التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، هو في الحقيقة استعمال للعلامة اللغوية في سياق تداولي ، والاستفادة منها في حيّز استعمال قصدي ، مما يرسم أمام الأفعال القولية خارطة وقائع تداولية لانتمائها إلى مقامات التواصل المقام التواصلي في إطار الثوابت التي يشير إليها مضمون النص، والذي عادة ما يعبر عنه المبدع بصورة متغيرة ، وهذه المتغيرات الأسلوبية هي التي تمنحه فرادة في بناء نصه فيكون مرغوباً فيه أو لا يكون ، ولهذا عد (جان كوهين) المتغيرات الأسلوبية عناصر تداولية عندما تتمكن من أن تكون تعبيراً عن السياق الاجتماعي والنفسي ؛ لارتباطها بما يسميه بـ (البنى البلاغية للنص) (جان كوهين، د/ت

: ١٣٤) ، وقد يلجأ الشاعر في صوره إلى أن يستعير لوازم بعض المسميات تخييلاً ؛ ليكون منها إشارة سيميائية دالة على بنية النص العميقة ، من ذلك قوله:

ملاعب سوطك في الأرؤس أتذكر يا شاطئ التيمس

وأنت بأجسادنا مخلب سوى العنق الحر لم يغرس

(الوائلي، ١٩٧٥ : ٣٥٨)

يبدو الخطاب في هذا النص وكأنه محاكمة لشاطئ التيمس ، ولكنه في الحقيقة يتخذ من النهر رمزاً لأسياد الدولة البريطانية وحكامها ، فالمحكمة هي لهؤلاء ، ولكنه كنّى عنهم به ، ثم ينفتح النص على دلالات متعددة بوساطة التركيب اللغوي ، إذ إن استعمال الضمير (أنت) يصوّر محاكمة حقيقية للمخاطب في سياق الجملة الاسمية، وشبه الجملة (بأجسادنا) ، حدّدت البعد المكاني للصورة الاستعارية الكنائية الترشيحية والممثلة في قوله (أنت مخلب)، إذ جعل منهم (الحكام) وحوشاً مفترسة ، وقد أشار لذلك بلازمة (المخلب) الذي لم ينالوا به إلا من الأحرار والمجاهدين الذين كني عنهم بـ(العنق الحر) فالصورة إذن غيّرت مسار الدلالة بشكل يتوارى خلف البنية السطحية، لذا نراه قد عدل بمجرى الخطاب بحسب أسلوب الالتفات من الخطاب المباشر إلى الغيبة بقوله (لم يغرس) بدل قوله (لم تغرس) لينتقل بالأذهان من خطاب الموجود غير الإحساسي – وهو النهر إلى خطاب المخلوق أو الموجود الإحساسي لذا فإن ((أهم ما يمكن أن تشكله الاستعارات من علاقات تركيبية بحسب) (رولان بارت) – هي تلك التمظهرات الاستبدالية لتشكل علاقة استبدالية – تتسق مع المناخ السياقي لتأدية الغرض الإبلاغي في إطار أنساق العلاقات الدالة)) (رولان بارت، د/ت : ٢٦).

ومن صوره أيضاً:

أيها السادرون هل بظلام الـ ليل عن أنجم السما من بديل

إن هذا الزمان لا بدّ يصحو ذات يوم من بعد نوم ثقيل

(الوائلي، ١٩٧٥ : ١٤٢)

فالشاعر يتجه في مخيلته في البيت الثاني إلى التزويق الخارجي باستعماله الجناس الناقص اللاحق في قوله (يوم) و (نوم) ، كما أنه استعمل الطباق بين الفعل (يصحو) ولفظ (النوم) ، لجلب دلالة الثورة التي تتلاءم مع دلالة الصحو ، تاركاً للنوم دلالة الخمول والسكون وعدم الحركة وهي دوال حسية تصدر عن الإنسان بوصفه كائناً إحساسياً، ولكنه وظفها للزمان مما أسهم في تفعيل دينامية الصورة الاستعارية وتمثيل فاعليتها، وذلك بالانتقال بها من التجريد إلى الدلالة الحسية بقصد الإثارة والتنبيه، بلحاظ أن الاستعارة ((وسيلة يحدد بها الإنسان واقعه وكل مظاهر حياته ، فهو يشخص المعنويات لإدراكها ويخلق واقعاً جديداً عن طريق الاستعارة الابتداعية)) (اطميش، ١٩٨٢: ٢٤٧)، فالاستعمال الاستعاري يحوي قدرة ابتكارية ((تتجاوز المواضعات المألوفة إلى خلق مواضعات جديدة)) (عبد المطلب، ١٩٨٤ : ١٤٥) .

وقد يرمي إشعاع الصورة الاستعارية ضوءه باتجاهات تفوق التصور البشري على سبيل التخييل والتمثيل ، مما يستدعي فتح المجال للتأويل والتعليل ،فـ((عندما تبدأ عملية توليد الدلالة يصعب تحديد أين ينتهي التأويل الاستعاري ، وإنما يتوقف ذلك على السياق ، إذ يعد هذا الأخير الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي)) (إمبرتو ايكو، ٢٠٠٥ : ٣٠٤).

فبمجرد دخول الشيفرة الدلالية المتمثلة بالاستعارة داخل سياق معين فإنه سيحدد هويتها بوصفها الخاصية الأسلوبية المميزة لخالقها فضلاً عن إن معظم الوحدات الكلامية اللغوية تعتمد في تفسيراتها على السياق الذي تستخدم فيه، وبهذا فإن أي تحول في السياق يمكن أن يصاحبه تحول في دلالة الاستعارة، لتشكل بذلك عنصراً مباغتاً يرتبط بالماورائيات ، ولا بد من الإشارة إجمالاً إلى أن ((كل علامة مهما كان حجمها إنما تكون دلالتها دلالة سياقية نسقية)) (الشاوش، ٢٠٠١ : ١ /٣٤) .

من ذلك قوله:

وللشباب أضاليل وأخيلة وأمنيات تدوس النجم بالقدم

(الوائلي، ١٩٧٥: ٣١١)

يلاحظ على بعض استعارات الشاعر أنها تتراخى حينا بالإطناب المتحقق في أحيان كثيرة بالمعطوفات كما في المثال أعلاه ، إذ أورد ثلاثة أسماء متعاطفة أرخت التركيز في توجيه القصد الاستعاري ، وهي (أضاليل – أخيلة – أمنيات) ، ويمكن توجيه الدلالة لهذه الاستعارة التخييلية التبعية والتي ضمنت في قوله (تدوس النجم)، عبر آلية القرب والبعد عن فاعلية التركيب (تدوس)، فهي على ما يبدو ملتصقة دلالياً بالأمنيات دون بقية الأسماء المعطوفة ، وهو أمر يفسره السياق ، الذي يتحدث عن الطموح المتصاعد بلا حدود، وعلو الهمة ، فالاستعارة التخييلية جاءت لتفعيل ذلك الطموح بهيئة حسية متخيلة ، فالتمني هو أمر غير متوقع الحصول ولكنه يبقى رغبة في النفس ، فكأن الشاعر أراد أن يصور مديات هذه الرغبة وطموحها الجامح، ليحقق إنجازاً ذا دلالة ، يحث ويشجع الشباب على مواصلة جهودهم على فرض أنها ارتبطت بهم مع وجود لام التمليك بقوله (للشباب).

ومنه أيضاً:

ويا لذيذ الطعم أشتاق أن أشربك الساعة لو تُشربُ

(الوائلي، ١٩٧٥: ٢٩٣)

إن وجود الأسلوب الندائي مع الاستعارة قد يتسبب بتراخي السياق الوجداني الحاضن لها ، ولكن الشاعر أشرك المنادى في سياق الاستعارة ، فقوله (يا لذيذ الطعم) خطاب يوجهه إلى ولده ، الذي كنّى عنه بعبارة (لذيذ الطعم) تعبيراً عن شدة حبه له ، لذا فإن عملية تشريك المفردات في توليد الصورة الاستعارية كان غاية تهدف إلى إلغاء الذي يمكن أن يتسبب به التركيب الندائي ، فاستعار عملية الشرب تخييلاً عن طريق الفعل الإنجازي (أشربك) على سبيل الاستعارة التخييلية الترشيحية المقصودة ، لذلك اعتبرت القصدية شرطاً لتحقيق الاستعارة في خلق مثل هذا المفعول الشعوري (فايز الداية، ٢٠٠٦ : ٣٩١) ، ومنه أيضاً قوله:

ركضت خلفك القلوب وسرنا خلفها وانتهى إليك المسير

(الارض، ٢٠٠٧ : ٧٣)

إذ تبدو الصورة متحركة ممتلئة بالحيوية والتفاعل مع المخاطب وهو الإمام علي(ع)، جمع الشاعر فيها بين حركة حسيّة وهو (الركض) ثم أسندها لفاعل لا يمتلك قابلية الإنجاز إلا تخييلاً، وهنا تكمن براعة التوظيف في تطويع ما هو حسي وصهره في بودقة ما هو معنوي مجرد ، فالقلوب لا تركض ولكن الشاعر جعلها كذلك ؛ بغية إيجاد صورة تعبر عن قوة الاتباع والانقياد للإمام علي (ع)، لذلك فإن القلوب بلحاظ الاستعارة التخييلية تكون أسبق من الجسد ، وهي طريقة تعبيرية ، القصد منها تقوية الفحوى الخطابي لدلالة النص في بنيته الكبرى ، أما الظرف المكاني (خلفك) ففيه إشارة سيميائية واضحة عبر بها عن مكان المأموم من الإمام في خطوة كاشفة عن الأنساق التراتبية لعناصر المتوالية اللسانية (عودة ، ٢٠١١: ٤٩).

مما سبق تتضح الحقيقة القائلة بأن ((الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع)) (ريتشاردز، ١٩٦٤ : ٣١٠)

على اعتبار أن توظيف إمكانات اللغة بفاعلة يأتي عبر تأثير جماليات التعبير المتضافرة في نقل نسق صوري محمل بشحنة إنجاز قادرة على التأثير في المتلقي، ومع فاعلية الصورة التشبيهية في الإنجاز الدلالي، إذ تأتي الصورة التشبيهية في منطقة الدلالة الحسية التي يمكن رصدها في شعر الوائلي، فهي تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، أعماق الإحساس النفسي الداخلي.

ولكي نستشرف الأبعاد الدلالية للصورة التشبيهية، لا بد من تتبعها بحسب التوظيف الأسلوبي الذي وضعت في سياقه ، وهو الغالب توظيف حسّي، تتجذر فيه تقنية الترميز الحسي، إذ إن ((أصل الفنون هو في مران الحواس ونموها وترتيبها)) (هلال ، ١٩٧٣ : ٣١٥) ،

فالإيحاء الحسي يقرب التجربة الشعورية إلى الأذهان، ويكسبها قدرة وانفعالاً ، فالمتلقي مدعو للولوج إلى ما ورائيات الأشياء عبر أشكال الصورة التعبيرية ومنها التشبيهية ، وتعدّ بنية التشبيه – في مستواها العميق ، بنية مقصودة لذاتها ، وليست وسيلة انتفاعية سطحية ، فإذا ما دخلت

ضمن السياقات النصية، فإنها تتحول وتتجدد ، ويكون فيها اللفظ غير اللفظ، والمعنى غير المعنى ، فهو الانتقال من الجمود إلى الحركة، ومن سكون الدلالة إلى فاعلية المعنى، وهذا ما جعل الصورة التشبيهية تخضع للتأويل العقلي المانع من إرادة الدلالة التطابقية، لتكون من مصاديق الانزياح الدلالي.

من ذلك قوله:

وهي فوق الفراش نضو من الأسـ قام كالغصن جف عنه الماء

(الارض، ٢٠٠٧ : ٩٠)

يتضمن هذا الشكل البنيوي من التشبيه المرسل صورة بصرية تحمل تمثيلاً حسياً مجسدا ، استمد أثره التعبيري من مجال الطبيعة الحسية ، فالجملة الحالية الواصفة (وهي نضو من الإسقام) ما كان لها أن تنقل حيثيات المشبه من التجريد إلى التجسيد لولا تلك المثيرات التي جاءت مستنفرة حدس المتلقي، ليستحضر حال المتحدث عنها ، (الزهراء) (ع) ، وكأنه يبصر حالها من خلال التقريب الذهني الذي أنجزته فاعلية الصورة التشبيهية في قوله (كالغصن جف عنه الماء)، حيث انتقل من إنجازية الصورة الحالية إلى فاعلية الصورة الحسية، تاركاً، معها بصمة أسلوبية شدّت من أزر المعنى وقَوَّته ، فضلاً عن شحن النص بعاطفة مضاعفة توحي بالانكسار والأسى لهذا المشهد ، ومنه أيضاً:

وتلك النهود بتلك الصدور فيالق هادرة بالحداء

تشيل لأعلى ككفي سقيم ألح على ربه بالدعاء

(الارض، ٢٠٠٧: ١٩٧)

فالتجسيد الحسي للموصوف (النهود) ، كان بطريقة مهذبة تتلاءم مع طبيعة الشاعر ومنطلقاته الفكرية والثقافية ، والجديد فيها أن تصف الطبيعة الجسدية لموضع معين من جسد المرأة بهيئة

سقيم يدعو ربه ، فالمشهد التصويري يجعل المتلقي يستحضر صورة السقيم وهو يرفع كفيه بضعف فتلتصقان على صدره ، وقد عبر الشاعر عن حال الداعي (المشبه) بالفعل الماضي (ألح) ، مراعياً منطقية الحدث بلحاظ أن السقم أمر عرضي لا يدوم ومن الجدير بالذكر أن موضوع النص لم يكن موضوعاً غزلياً واصفاً للمرأة ومحاسنها ، ولكنها إشارات استفزاز ؛ لتنبيه المجتمع الشامي إلى حالتين ، الأولى : المظاهر الحسية التي تعكس تأثر المجتمع الشرقي بالمجتمع الغربي ، والثاني : التذكير بحضارتهم الإسلامية التي ينبغي لهم الالتصاق بها ، وهو ما أورده في النصف الثاني من النص (الارض ، ديوان الوائلي، ٢٠٠٧: ١٩٧).

ومنه أيضاً:

والمرء دون أحبة ومواطن يبدو بلا معنى كمشط الأقرع

(الارض، ٢٠٠٧: ٣١٨)

فالكاف التشبيهية كان وجودها تفسيرياً للمعنى الذي سبقها (يبدو بلا معنى)، وعلى الرغم من ورود التشبيه تاماً في هذه الصورة وهو أمر تصاحبه الركة، فتتضاءل فيه الروح الفنية ، إلا إن الشاعر منحه روحاً جديدة، بجعل المشبه به مثلاً متداولاً (مشط الأقرع)، فكان لهذه الصورة أثر في إيقاظ الانتباه، بإيجادها مرادفاً للا معنى وبتعبير آخر فإنها تعد سالبة بانتفاء موضوعها (عودة، ٢٠١١: ٥١).

وقوله:

فانقض مثل الصقر شام فريسة وجلا الصفوف وجال في الأرجاء

حتى إذا دفع العدى عن شبله آوى إليه بلوعة وبكـ ناء

(الارض، ٢٠٠٧ : ١٢٩)

فالصورة التشبيهية مزدوجة الدلالة ، إذ تعكس نكال وقعة الإمام الحسين (ع) ، وشدّة وطأته وشجاعته عند اشتباك الأسنة من جانب ، ومن جانب آخر ينتقل الشاعر من مشهد السرعة – التي شبهها بالصقر لحظة انقضاضه على فريسته ، إلى مشهد البطء في حالة الدفع للأعداء وما يتطلبه ذلك من مدة زمنية تنسجم مع طبيعة الأسد بقرينة شبه الجملة عن (شبله) وهو يتعامل مع هكذا موقف بكل ثقة ، وهو ما اختزله الشاعر باختياره للفعل (آوى) في منطقة أسلوبية تصف الإمام الحسين (ع) مع ولده المقتول الشهيد (ع).

وتبرز انتقالات الشاعر بالصورة من حيز التجريد إلى حيز التجسيد ؛ فيشحذ قوة التخييل عند المتلقي، وإشراكه في تأمل الصورة عبر آليات التشبيه ، كالحرف المشبه بالفعل (كأن) كما في قوله:

والنخل من ذهب الأصيل كأنه حورية في مطرف عنّابي

والموج يحضنه الشعاع كأنه جسد تلوى في شفيف ثياب

(الارض، ٢٠٠٧: ٢١٨)

فالمشبه به في المثاليين الأنفين قد وقعا خبرين للحرف (كأن) ؛ لاتصاله بضمير يعود للمشبه المتقدم في قوله (النخل – الموج) ، وبهذا يكون قد قدم لوحتين منفصلتين يعيش المتلقي لحظات التخييل مع صورة التشبيه المرئي، بعد أن أوجد لنفسه فضاءً يتسع لذكر تفصيلات المشبه به؛ لتحقيق لذة متابعة المشهد والتأمل فيه فالأبعاد الذهن حتى المشخصة في صورته، مشتملة على تغييب لمعالم المشبه وإحلال معالم المشبه به مفصلة ؛ فترسخ في كأننا نراه باللون والصورة، أما في البيت الآخر فقد كان لدلالة الاستمرارية التي أوجدها الفعل المضارع (يحضنه) أثر في جعل الصورة متحركة وغير جامدة، وهو وجه مستحسن مستعذب ويعني ((إخراج ما لا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها فهو الغاية والجودة)) (العسكري، ٢٠٠٦ : ٢١٥).

النتائج:

خرجت هذه الدراسة اليسيرة الى نتائج عدة كان من ابرزها:

- توحي المفردة الواحدة عند الوائلي احيانا بالسرعة الخاطفة على مستوى التصور الصوتي المتوالي لها والحركات دون سكون ، أما المفردات الدالة على (الأسى) فقد أعطاها الشاعر صفة الثقل في اللفظ مما يجعل المتلقي يتخيل حالة الشاعر بهيئته وحتى صوته.
- اما عن صورة التلويح فيأتي بالنداء دلالة صوتية لتقريب البعيد ، يضم المنادي بدلالة الإضافة لياء المتكلم غالبا ، ونلاحظ تعبيره بالشوق والحنين الى اولاده تعبير دلالي على شدة الحنو .
- في بعض اشعاره يبرز جمع الضدين كقوله: (يا صغاري على البعاد) فالصغار الأحباء والبعاد (العدو) الذي حال بينهم وبينه ، فلا يملك إزاءه إلا أن يرسل السلام والتحية التي تخترق البعاد لتوصل الخطاب ، ويخفف وطأة غربة الأب عن أبنائه أن التضاد بينهما أحال الحزن قصيدة من دموع مثل غناء يصدر عن حزن.
- اطلقنا على مقطع من شعره صفة الغناء فالغناء في القصيدة هو نواح في دلالته ، يشترك معه الصوت الحزين في الأداء نفسه ، ويلحظ أن المفردات (صغار – بعاد – سلام – عناء – نواح جراح ....) متماثلة أو متناظرة في بنائها الصرفي ، مما يوحي بتلازم دلالي يقود إليه التمثيل الصوتي للصيغ في توازنها مع بعضها ، وإذا غنت الجراح مشى الأب داع لحناً في عود كل مغنّي.
- تبرز انتقالات الشاعر بالصورة من حيز التجريد إلى حيز التجسيد ؛ فيشحذ قوة التخييل عند المتلقي، وإشراكه في تأمل الصورة عبر آليات التشبيه وصوره المتعددة.
- يلجأ الشاعر في صوره إلى أن يستعير لوازم بعض المسميات تخييلاً ؛ ليكون منها إشارة سيميائية دالة على بنية النص العميقة.
- يبدو الخطاب في النص الشعري وكأنه محاكمة للأماكن ، ولكنه في الحقيقة يتخذ من المكان رمزاً للتعبير.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. الارض ، سمير الشيخ (٢٠٠٧) ، الطبعة الاولى ، ديوان الوائلي ، المستودع حي الابيض ، لبنان ، بيروت.
٢. اطميش، محسن (١٩٨٢) ، الطبعة الاولى، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد.
٣. امبرتو ايكو (٢٠٠٥) ، الطبعة الاولى، السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: احمد الصمعي ، مركز الدراسات للترجمة ، بيروت.
٤. الانصاري ، محمد بن مكرم بن علي بن احمد بن منظور (١٩٩٩) ، الطبعة الثالثة ، تصحيح وتحقيق امين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ، لسان العرب ، دار احياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت.
٥. الجاحظ ، ابو عثمان بن بحر بن محجوب البصري (١٩٦٥) ، الطبعة الثانية، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الحيوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة.
٦. الجاحظ ، ابي عثمان عمر بن بحر (١٤٢٣ هـ) ، الطبعة الثالثة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، البيان والتبيين ، ج١، دار ومكتبة الهلال ، لبنان ، بيروت.
٧. جان كوهين (د/ت) ، بنية اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ، دار تويبقال.
٨. الجبوري، يحيى (١٩٧٩) ،الطبعة الاولى ، الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه ، بيروت، مؤسسة الرسالة.
٩. الجرجاني ، ابي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي (٢٠٠٥) ، الطبعة الثالثة ، دلائل الاعجاز ، ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر الخانجي ، دار الخانجي ، مصر ، القاهرة.

١٠. الحلبي ، ابن سنان الخفاجي (١٩٨٢) ، الطبعة الاولى ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت.

١١. الخاقاني، علي (١٩٥٤) ، الطبعة الاولى ، شعراء الغري – المطبعة الحيدرية – النجف الاشرف.

١٢. الداية ، فايز (٢٠٠٦) ، الطبعة الاولى ، علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دار احياء التراث العربي ، لبنان.

١٣. الدنيوري ، ابي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (١٩٧٣) ، الطبعة الاولى ، تأويل مشكل القرآن ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت.

١٤. الرماني ، ابو الحسن علي بن عيسى (١٩٣٤) ، الطبعة الاولى ، النكت في اعجاز القرآن الكريم ، عنى بتصحيحه عبد العليم ، مكتبة الجامعة الملية الاسلامية ، دهلي.

١٥. رولان بارت (د/ت) ، السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها) ، ت: عبد القادر فهمي ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر.

١٦. ريتشاردز (١٩٦٣) ، الطبعة الاولى، مبادئ النقد الادبي ، ت: مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف ، القاهرة.

١٧. الزمخشري ، ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد (١٩٩٨) ، الطبعة الاولى ، تحقيق محمد ياسين عيون السود ، اساس البلاغة ج١ ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت.

١٨. السيد قطب (٢٠٠٤) ، الطبعة السابعة عشر ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشرق ، مصر ، القاهرة.

١٩. الشاوش، محمد (٢٠٠١) ، الطبعة الاولى، اصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية ، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس.

٢٠. ضيف ، شوقي (٢٠٠٤) ، الطبعة الرابعة ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ، مصر ، القاهرة.

٢١. الطريحي، محمد سعيد (١٩٨٢) ، في موسوعته (الموسم، المجلد ٢-١).

٢٢. عبد المطلب، محمد (١٩٨٤) ، الطبعة الاولى، البلاغة والاسلوبية (دراسة ادبية) ، الهيئة القومية العامة للكتاب، بيروت.

٢٣. العسكري ، ابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (٢٠٠٦) ، الطبعة الثانية ، الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار احياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت.

٢٤. العكبري ، ابي البقاء (١٩٣٦) ، الطبعة الاولى ، ديوان ابي الطيب المتنبي ، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وابراهيم الانباري و عبد الحفيظ شبلي ، مطبعة مصطفى الباني الحلبي واولاده ، مصر.

٢٥. عودة، علي يونس (٢٠١١) ، البنيات الأسلوبية في شعر الوائلي، كلية الآداب ، جامعة البصرة.

٢٦. القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن محمد بن احمد بن محمد (٢٠٠٢) ، الطبعة الاولى ، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين ، الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت.

٢٧. القط ، عبد القادر (١٩٨٨) ، الطبعة الاولى ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، مصر ، القاهرة.

٢٨. المبرد ، ابو العباس (١٩٣٦) ، الطبعة الاولى ، الكامل في اللغة والادب ، تحقيق ابراهيم الابياري ، مكتبة الاسرة تراث الانسانية ، مصر.

٢٩. المجلسي ، محمد باقر (١٩٨٣) ، الطبعة الثالثة ، بحار الانوار ج٦٨ ، دار احياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت.

٣٠. هلال ، محمد غنيمي (١٩٧٣) ، الطبعة الاولى ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة.

٣١. الوائلي، احمد (١٩٧٥) ، الطبعة الثانية ، ديوان الوائلي ، مؤسسة النبراس للطباعة، النجف الاشرف.