الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الأدب العربي — قسم اللغة والأدب

المرجع: .....

سيميائية الاستعارة في الشعر الصوفي

- ابن الصباغ الجذامي أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب قديم

إعداد الطلبة:
❖ سعيدة بوزحزح

إشراف الأستاذ:
❖ سميرة بوجرة

السنة الجامعية: 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

الشكر

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" من لا يشكر الناس لا يشكره الله "

لكل مبدع إنجاز ولكل شكر قصيدة ولكل مقام مقال فعندما نبحث عن كلمات الشكر والتقدير فإن أجمل عبارات الشكر والتقدير لا بد أن تسبق حروفنا وتنهي سطورنا

يسرني أنا الطالبة بوزحزح سعيدة أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذة المشرفة سميرة بوجرة التي لم تتوانى في تقديم يد العون كذلك أقدم جزيل الشكر إلى أساتذتي الكرام " قسم اللغة والأدب العربي «فأنتم لم تعلموني حرفا واحدا بل علمتموني كل شيء كما لا أنسى أيضا مديرة مكتبة معهد الآداب واللغات فقد كانت خير معين في البحث عن المصادر والمراجع التي سهلت علي إنجاز هذا العمل المتواضع

كما لا انسى تقديم الشكر والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة لهذا العمل وإلى من قدم لنا يد المساعدة من بعيد لإتمام هذا العمل.

الإهداء

وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين

الحمد لله الذي علم الإنسان مالم يعلم، ووهبني القوة والصبر والإرادة لأكمل مشواري العلمي، الحمد لله الذي بفضله أدركت أسمى الغايات، أنظر لنفسي ونجاحي كالذي ينظر إلى معجزته، إلى حلمه الذي طال انتظاره.

أهدي هذا النجاح

إلى نفسي الطموحة أولا، والتي كانت أهلا للمصاعب، ها أنا أختم كل ما مررت به بفخر راجية من الله تعالى أن ينفعني بما علمني وأن يعلمني ما أجهل ويجعله حجة لي لا علي.

إلى من أحمل اسمه بكل فخر، إلى من كلله الله بالهيبة والوقار إلى من غرس في روحي مكارم الأخلاق داعمي الأول في مسيرتي وسندي أبي الغالي

إلى تلك الإنسانة العظيمة التي تمنيت أن تقر عينها برؤيتي في يوم كهذا ن إلى التي توسدها التراب قبل أن تقطف ثمار زرعها إلى تلك الروح الطاهرة والدتي رحمها الله، ممتنة لأن الله اصطفاك من البشر أما لي.

إلى من شد الله بهم عضدي فكانوا خير معين " أخي وأخواتي "

مقدمة

مقدمة:

تمثل التجربة الصوفية في الأدب العربي فضاءً تعبيريًا تتلاقى فيه اللغة بالعقيدة، وتتمازج فيه الرموز بالمعاني الباطنية، فيغدو الشعر ساحة للمكاشفة والذوق، وتصبح الاستعارة الوسيلة الأمثل لقول ما لا يُقال، والتلميح لما لا يُلمَح. ولعل الاستعارة، بهذا المعنى، لا تقف عند حدود البلاغة والزينة اللفظية، بل تتعداها إلى كونها بنية دلالية عميقة تُؤسّس للمعنى وتُعيد تشكيل العلاقة بين الشاعر والمتلقي، وبين اللغة والروح.

ولقد حظي الشعر الصوفي – منذ بداياته – بعناية الدارسين، سواء من جهة مضامينه الفلسفية أو رموزه الفنية، غير أن الكثير من شعرائه ما زالوا في طي النسيان، ومن بينهم ابن الصباغ الجذامي، ذلك الشاعر الأندلسي الذي ظل ديوانه مخطوطًا حتى أخرجه المحققان محمد زكريا عناني وأنور السنوسي إلى النور، ليكشفا عن صوت شعري متميز في المدائح النبوية والتجليات الصوفية.

وقد ارتكزت هذه الدراسة على إشكالية مفادها: **ماهي الأبعاد السيميائية للاستعارة في شعر ابن الصباغ الصوفي؟**

وتتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات منها:

- ما طبيعة النسق الاستعاري وأشكاله في الشعر الصوفي؟
- كيف أسهم التكثيف الاستعاري في تشكيل الفضاء السيميائي في شعر ابن الصباغ؟

وجاء اختيار هذا الموضوع – سيميائية الاستعارة في الشعر الصوفي: ديوان ابن الصباغ الجذامي أنموذجًا – لاعتبارات علمية ومنهجية، أبرزها:

- قلة الدراسات التي تناولت شعر ابن الصباغ، رغم فرادة تجربته الفنية.

❖ الحاجة إلى دراسة الشعر الصوفي بمنهج سيميائي قادر على تفكيك الرموز وفهم الطبقات العميقة للخطاب.

❖ إبراز الوظيفة الفنية والدلالية للاستعارة بوصفها آلية مركزية في التعبير الصوفي

ويسعى هذا الموضوع إلى تحقيق جملة من **الأهداف**، أهمها: الكشف عن البعد السيميائي للاستعارة في شعر ابن الصباغ الجذامي، تحليل كيفية توظيف الاستعارة لتجسيد المفاهيم الصوفية، المساهمة في إثراء الدراسات التي تمزج بين البلاغة والسيمياء في الشعر الصوفي العربي.

ورغم تعدد الدراسات التي تناولت السيميائية من جهة، واهتمت بالاستعارة في الشعر، والشعر الصوفي من جهة أخرى إلا أن الدمج بين الحقلين في تحليل الشعر الصوفي مازال نادرا إن لم يكن منعدما، خاصة عند تناول شعر مثل ديوان ابن الصباغ الجذامي الذي تزخر نصوصه بصور رمزية واستعارية.

وللإجابة عن هذه الأسئلة، تم اعتماد المنهج السيميائي الذي يتيح رصد العلامات وتفكيك بنيتها في ضوء السياقات الصوفية، إلى جانب الاستفادة من المنهج التحليلي البلاغي في دراسة الصور الشعرية.

وتماشيا مع الأهداف والموضوع كان لزاما تتبع التقسيم الآتي:

المدخل كان فيه مفهوم السيميائية، آليات المنهج السيميائي بالإضافة إلى مفهوم الاستعارة عند العرب والغرب.

وفصلين: فكان الفصل الأول معنون بالنسق الاستعاري في الشعر الصوفي، تناولنا فيه الشعر الصوفي ماهيته وخصائصه الفنية، ثم تحليل الاستعارة التشخيصية و التجسيمية في الشعر الصوفي.

وكـان الفصـل الثـاني موسـوم بسـيميائية الاسـتعارة فـي ديـوان ابـن الصـباغ الجـذامي فقـد خصـص لتطبيـق القـراءة السـيميائية مـن خـلال تحليـل بنيـة الاسـتعارة وتفرعاتهـا الدلاليـة فـي سياق المديح النبوي و التجربة الصوفية.

وقد ختمنا الموضوع بجملة من النتائج التي اتضحت أثناء هذه الدراسة النظرية والتطبيقية

أما مصادر ومراجع هذا الموضوع فهي "ديوان ابن الصباغ الجذامي «الاستعارات التي نحيا بها "جورج لايكوف ومارك جنسون، " دروس في اللسانيات العامة " فرديناند دو سوسير، " الحيوان" للجاحظ.

ومـن طبيعـة الأمـور أن كـل بحـث لا يخلـو مـن الصـعوبات ، وهـذه الصـعوبات لا تخـرج فـي مجملهـا عـن تلـك التـي يمكـن أن تصـادف أي باحـث ، وتتمثـل فـي عامـل الوقـت الضـيق بالاضـافة إلـى نـدرة الدّراسـات السـابقة الخاصـة بـابن الصـباغ ،وكـذلك اللغـة الرّمزيـة الكثيفة في شعره و التي تتطلّب خلفيّة صوفية وبلاغية وسيميائيّة لفكّ شفراتها .

ونأمل أن تسهم هذه الدراسة المتواضعة في الكشف عن جوانب فنية جديدة في شعر ابن الصباغ، وإبراز الطاقات الدلالية للاستعارة في التعبير الصوفي، مع فتح آفاق جديدة أمام الباحثين المهتمين بالأدب الصوفي ونقده السيميائي.

وختاما أبوء بنعمة العزيز المنان، على توفيقي في إنجاز هذا الموضوع الذي يعتبر حافزا قويا يدفعني إلى المزيد من البحث والاجتهاد، ولا سيما بعد تشجيع الأستاذة المشرفة الدكتورة "بوجرة سميرة " لي التي تحملت أعباء هذا البحث إشرافا وتوجيها، فكان ذلك دفعا معنويا، فألف شكر وتحية لها، ومنّها الله الصحة والعافية والهناء، بقدر ما أولت بحثنا من عناية، وللسادة أعضاء اللجنة الموقرة جزيل التقدير والاحترام.

المدخل

احتفت الساحة النقدية بجملة من المناهج المعاصرة التي استقطبت الدارسين، ومن أهمها المنهج السيميائي، الذي كان الشغل الشاغل لدى الكثير من النقاد على الصعيدين النظري والتطبيقي، هذا الاهتمام البالغ بالسيمياء أدى إلى الولادة الفعلية لعلم السيمياء الذي ضرب بجذوره في الثقافتين الغربية والعربية، ممّا جعل السيمياء تأخذ منحى شاملا وبعيدا، وأكسبها مفاهيم متعددة حيث ورد هذا المصطلح بلفظه في ثلة من المعاجم.

1.مفهوم السيمياء

تُعدّ السيمياء واحدة من أبرز النشاطات المعرفية في المشهد الفكري المعاصر، إذ تستند في مبادئها وأساليبها التّحليلية إلى حقول معرفيّة متعدّدة تُعنى بمختلف أوجه الفعل الإنساني. وللإحاطة بهذا المجال بشكل أعمق، سنُعنى بتناول الجوانب الآتية:

1.1 لغة

وردت لفظة السيمياء في القرآن الكريم ست مرات بمعنى العلامة وذلك في قوله تعالى:" وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُم " سورة الأعراف الآية 48، وقوله تعالى: " وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُم " سورة الأعراف الآية 46، وفي قوله تعالى أيضا :" تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إلحافًا" سورة البقرة الآية 273، وفي موضع آخر يقول تعالى: " فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي والأقدام " سورة الرحمان الآية 41، ويقول أيضا : " سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثر السُّجُودِ" سورة الفتح الآية 29، ويقول: " وَلَوْ نشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ " سورة محمد الآية 30.

فالسِيمياء من (س و م) والسِمَةُ والسِيمَاءُ والسِيمْيَاءُ: العلامة، وسَامَ الفرس: جعل عليه سيمة،وسَامَ الخيل أرسلها، والسَامَةُ الحفرة على الركيّة، ج سِيَمٌ[1]. وأنشد لأسيد بن عنقاء يمدح عميلة:

غُـــلامٌ رَمـــاهُ اللهُ بالحُســـنِ يافِعًـــا لـــهُ سِـــيمِياءٌ لا تُشَـــقُّ علـــى البَصَـــرِ

أي يفرح به من ينظر إليه. [2]

وقد وردت لفظة (سيمياء) في معجم الوسيط في مادة (س) (و) (م) (السومة):" السِمَةُ والعلامة والقيمة، قال إنه لغالي السُومَةِ والسِيمَا: العلامة وفي التنزيل العزيز " سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُجُودِ" سورة الفتح الاية 29، السِيمَاء، السِيمَا السِيمْيَاءُ: السِيمَا [3].

السيمياء لغة تشير إلى العلامة أو السمة التي تدل على معنى أو كيان غير ظاهر، ويمكن أن تكون هذه العلامة لغوية أو غير لغوية، حسية أو مجردة.

2.1 اصطلاحا

تُعرّف السيمياء في الفكر العربي المعاصر بأنّها العلم الذي يدرس العلامات بوصفها وسائط دلالية تنقل المعنى من مرسل إلى متلقٍّ، ضمن نسق ثقافي واجتماعي محدّد. وتقوم السِيمْياء بتحليل الآليات التي تُنتج من خلالها العلامات معانيها، سواء كانت لغوية أو غير لغوية.

[1] - الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر، طبعة جديدة وموثقة، ط 1 بيروت، لبنان 2008، ص 1014

[2] - ابن منظورمحمد بن علي أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب، الجزء 8، دار صادر،الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 1997، ص 309

[3] - مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع اسطنبول، ط1، تركيا، مادة (س وم)، ص465

ومن أبرز التعريفات الحديثة لهذا العلم، ما قدّمه الدكتور يوسف بكّار، إذ يرى أنّ السّيمياء "عِلْمُ يُعنى بِأَنْسَاقِ العَلاَمَاتِ والدَّلاَلاَتِ فِي شَتىَّ أَشْكَالِ التَّعْبِير، مِنَ اللُّغَة إلى الفَنّ إِلَى الحَيَاةِ اليَومية، ويَبْحَثُ في العَلاَقَة بَيْنَ الدَّالِ والمَدْلُولِ فِي ضَوْءِ النَّسَق الذي تَنْتَمِي إِلَيْه العَلاَمَة".[1]

وفي السّياق نفسه يوضّح النّاقد سعيد يقطين أنّ السّيمياء تُعدّ "أَدَاةً إِجْرَائِيَّةً لِتَحْلِيلِ النُّصُوصِ تَتَجَاوَزُ اللُّغَةَ إِلَى كُلِّ مَا هُو قَابِل لِأَن يَكُون دَالًا عَلَى مَعْنَى سواء فِي النَّصِ الأَدَبِيّ أَوْ غَيْرِهِ وَتُعَدُّ مَدْخَلًا لِدِرَاسَة الأَنْظِمَةِ الثَّقَافِيَّةِ كَافَّة". [2]

أمّا عبد العزيز حمّودة، فينظر إلى السّيمياء بوصفها "منهجًا تحليليًا حديثًا يَرْبِطُ بَيْنَ عَنَاصِرِ النَّص وَالأَنْسَاقِ الثَّقَافِيَّةِ المُتَحَكِّمَةِ فِيهِ، وَيَبْحَثُ فِي الأَثَرِ الدَّلَالِي الَّذِي تَتْرُكُهُ العَلاَمَة دَاخِلَ البِنْيَة العَامَّة للنَّصِ". [3]

ويضيف محمد مفتاح تعريفًا آخر لهذا الحقل المعرفي، حيث يرى أن "السِّيمْيَاء هِيَ عِلْم يَبْحَثُ فِي العَلاَمَات اللِّسَانِيَّة وَغَيْر اللِّسَانِيَّة، ويَتَعَامَلُ مَعَ الخِطَابَات بِوَصْفِهَا أَنْظِمَة دَلاَلِيَّة يُمْكِنُ قراءتها ضِمْنَ شَبَكَة مِنَ العَلاَقَاتِ". [4]

يتضح من خلال هذه التعريفات، أن السيمياء ليست مجرد دراسة للغة، بل هي مقاربة شاملة لتحليل أنظمة المعنى داخل النصوص والخطابات في سياقاتها الثقافية والاجتماعية بغرض فهم كيفية تشكُّل المعاني وانتقالها وتأويلها.

[1] – بكّار يوسف، السيمياء :المفاهيم والمصطلحات الأساسية، دار الفكر، ط2، عمان 2005، ص12

[2] – يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1989، ص25.

[3] - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت 1998، ص103

[4] - مفتاح محمد، في سيمياء الشعر، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1982، ص11.

2. آليات المنهج السيميائي

المنهج السيميائي يُعدّ من المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العلامات والرموز ودلالاتها داخل النصوص، سواء أكانت لغوية أو غير لغوية. ويتضمن هذا المنهج آليات متعددة تسهم في تحليل البُنى العميقة للخطابات والأنساق الثقافية، فيما يلي عرض موسع لأبرز آليات المنهج السيميائي:

1.2 التحليل الدلالي (Semantic Analysis)

يُعدّ التحليل الدّلالي من الرّكائز الأساسيّة في المنهج السيميائي، ويقصد به دراسة العلاقة بين الدّال والمدلول، وتحليل الكيفية التي تنتج بها العلامات معانيها ضمن النسق الذي تنتمي إليه. وتستند هذه المقاربة إلى فرضية مفادها أن العلامة لا تكتسب معناها بشكل معزول، بل يتحدّد هذا المعنى من خلال شبكة العلاقات القائمة بينها وبين غيرها من العلامات داخل النسق اللغوي أو الثقافي.

ووفقًا لهذا التصور فإن التحليل السيميائي لا يبحث في المعاني الجاهزة أو المعجمية، بل يركّز على البُنى المنتجة للمعنى، أي على العلاقات الاختلافية والتقابلية داخل النص . وقد أوضح فرديناند دو سوسير أنّ " العَلاقَةَ بَيْنَ الدّالِ وَالْمَدْلولِ عَلاقَةٌ اعْتِباطيَّةٌ، فَهِيَ لَا تَسْتَنِدُ إِلَى أَيّ رابِطَةٍ طَبيعيَّةٍ بَيْنَ الصَّوْتِ وَالمَعْنَى، بَلْ تَنْشَأُ بِفِعْلِ الِاتِّفاقِ أَوْ العُرْفِ الجَماعيّ داخِلَ النَّسَق اللُّغَوي" .[1]

[1] – دو سوسير فرديناند، دروس في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرمادي، محمد الشاوش، الهادي نحال، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب 1990، ص120

انطلاقًا من هذا التّصور، لا يتمّ فهم العلامة إلّا بوصفها جزءًا من نظام لغويّ قائم على الفروق، فالكلمة لا تكتسب معناها إلا من خلال اختلافها عن الكلمات الأخرى، وليس من خلال علاقة تطابق بينها وبين الشيء الذي تشير إليه.

ويُشير عبد السلام المسدي إلى أَنَّ " السِّيمْيَاءَ لَا تَنْظُرُ إِلَى العَلاماتِ بِوَصْفِهَا كِيَانَاتٍ مُنْعَزِلَةً تُؤَدّي وَظيفَةً مُباشرَةً، بَلْ بِوَصْفِهَا وَحَداتٍ دالَّةً، تَنْتَمِي إِلَى نِظامٍ، تُنْتِجُ داخِلَهُ الدَّلالَةَ مِنْ خِلالِ التَّشابُكِ مَعَ وَحَداتٍ أُخْرَى" .2

ويُعدّ هذا المنظور أساسًا لفهم البنية الدلالية للنصوص، حيث يُنظر إلى كل عنصر داخل النص على أنه يحمل دلالة ناتجة عن موقعه ضمن سلسلة العلامات الأخرى. أي أن التحليل السيميائي لا يُركّز فقط على الكلمة أو الصّورة بوصفها علامة، وإنّما على الوظيفة التي تؤدّيها تلك العلامة داخل البنية النصيّة أو الخطابيّة.

ويُفرّق رولان بارت بين مستويين من الدّلالة: الدّلالة الأولى (المعجميّة أو المرجعيّة) والدّلالة الثانية (الإيحائية أو الثقافية). فالدّلالة الأولى ترتبط بالمعنى المباشر للعلامة، في حين أن الدّلالة الثانية ترتبط بالمعاني الاجتماعية والثقافية التي تكتسبها العلامة داخل بيئتها الثقافية. وقد كتب رولان بارت: " إِنَّ العَلامَةَ لَا تَتَوَقَّفُ عِنْدَ مُسْتَوَى الدَّلالَةِ الأُولَى، بَلْ تَنْتَقِلُ إِلَى مُسْتَوَى ثَانٍ يُبْنَى عَلَى الثَّقافَةِ وَالْأَيْديولوجيَّا، حَيْثُ تُصْبِحُ العَلامَةُ وَسيلَةً لِإِنْتَاجِ المَعْنَى الأَيْديولوجيّ"[1] .

[2] – المسدي عبد السلام، في سيمياء التفاعل اللساني. دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان 1985، ص45.

[1] - بارت رولان، مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1986، ص85

وتُعدّ هذه التّفرقة جوهريّة في فهم عمل العلامة داخل النّص، لأنّها تكشف عن المستويات المتعدّدة التي يمكن أن تعمل فيها العلامة، وتُظهر كيف يمكن لنفس العلامة أن تحمل معانٍ مختلفة بحسب السياق الثقافي أو الخطابي الذي تُستعمل فيه .

2.2 التحليل التركيبي (Syntagmatic Analysis)

يقوم هذا التحليل على مبدأ أن العلامات لا تُفهم بشكل فردي، بل تُدرَك من خلال موقعها في السلسلة التركيبية التي تنتمي إليها، أي في علاقتها الأفقية بالعلامات الأخرى داخل السياق . يرتكز التحليل التركيبي على مفهوم "التركيب" أوsyntagme ، وهو يشير إلى سلسلة من الوحدات (الكلمات، الجمل، الصور، الإشارات...) المرتبطة فيما بينها وفق قواعد معينة تؤدي وظيفة دلالية محددة.

وقد أشار فرديناند دو سوسير إلى أَنَّ " العَلاقَةَ التَّرْكيبيَّةَ تَقومُ عَلَى تَعاقُبِ الوَحَداتِ اللُّغَويَّةِ داخِلَ الخِطابِ، وَهِيَ عَلاقَةٌ زَمَنيَّةٌ أُفُقِيَّةٌ."[2]

في هذا السياق، تكون العلامة دالة لا بذاتها، بل بموقعها داخل السلسلة، وبتفاعلها مع العلامات السابقة واللاحقة. ويتجلّى التّحليل التّركيبي في مختلف الخطابات (اللّغوية، البصرية، السمعيّة) باعتباره أداة لفهم كيفيّة تنظيم المعنى وفق نظام خطي.

وقد بيّن غريماس أَنَّ " التَّحْليلَ التَّرْكيبيَّ يُتِيحُ فَهْمَ مَنْطِقِ التَّدَرُّجِ، والتَّرْتيبِ، والِانْتِقالَ بَيْنَ الوَحَداتِ السَّرْديَّةِ، لِأَنَّهُ يَرْصُدُ تُشَكِّلَ البِنْيَةَ مِنْ خِلالِ حَرَكَةِ العَلاقاتِ بَيْنَ اَلْدّوالِ."[1]

[2] - دو سوسير فرديناند، دروس في اللسانيات العامة، ص 123.

[1] - غريماس أ ج، البُنى السردية للمعنى. ترجمة: محمد سبيلا، دار إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1991، ص74

التّحليل التّركيبي لا يكتفي برصد تسلسل العلامات، بل يهتم أيضًا بالتّحولات التّي تطرأ على البنية الدلالية نتيجة تغيير موقع علامة ما أو حذفها أو إضافتها، إذ أنّ كلّ وحدة داخل السلسلة تؤثّر في المعنى الكلي للنّص.

ومن هنا تأتي أهميّة البنية التركيبيّة في توليد الدّلالة، باعتبارها ليست مجرّد شكل من أشكال التّرتيب، بل هي أيضًا شكل من أشكال الإنتاج الدلالي وقد أكّد رولان بارت على هذه الفكرة حين قال: " إِنَّ التَّحْليلَ التَّرْكيبيَّ يُمْكِنُنَا مِنْ تَعْيينِ اللَّحَظاتِ الحاسِمَةِ اَلَّتِي تَنْتَقِلُ فِيهَا الدَّلالَةُ مِنْ وَحْدَةٍ إِلَى أُخْرَى، وَمِن مَشْهَدٍ إِلَى مَشْهَدٍ، حَيْثُ يُصْبِحُ التَّرْكيبُ وَسيلَةً لِصِنَاعَةِ التَّوَتُّرِ أَوْ الِانْفِرَاجِ فِي الخِطابِ."[2]

من خلال هذا المنظور، يتبيّن أنّ التّركيب لا يُعدّ مجّرد شكل خارجي للعلامات، بل هو نظام إنتاجيّ يُسهم في بلورة المعنى، كما يُمكّن الباحث من تتبع البنية العميقة للخطاب عبر تمفصلاته الزمنية والمنطقية.

3.2 التحليل التلفظي أو المقامي (Pragmatic/Enunciative Analysis)

يرتكز التّحليل المقامي على مبدأ أنّ المعنى لا يُنتج فقط من خلال البنية اللّغوية أو التركيبيّة، بل أيضًا من خلال مقام القول، أي السياق الذي تُقال فيه العلامة، والمتكلم الذي ينطق بها، والمخاطَب الذي يتلقّاها.

[2] - بارت رولان ، تحليل الخطاب السردي ، ص37.

وقد أشار إميل بنفينيست إلى أنّ "اللّغةَ لا تُسْتَخْدَم إلَّا مِنْ خِلَالِ فِعْل التَّلَفُّظ، وَالضَّمَائِرِ، والزَّمَان والضَّمَائِر الإِشَارِيَّة، لَا تَكْتَسِبْ مَعْنَاهَا إِلَّا دَاخِلَ هَذَا الفِعْل"[1].

من هذا المنظور، تصبح العلامة مرتبطة بالسّياق الحواري وبالذّات المتلّفظة، فلا يكفي تحليل ما يُقال، بل لا بد من تحليل مَنْ قال؟ ولِمَنْ؟ وفي أيّ سياق؟ . التحليل المقامي إذًا يُدخل عناصر مثل: الزّمان، المكان، الهويّة، السّلطة، المقصد، إلى قلب التّحليل السّيميائي، ويُعطي للخطاب أبعاده التّداولية.

وقد بيّن جون أوستين إنَّ " أَفْعالَ الكَلامِ لَا تَقْتَصِرُ عَلَى الإِخْبارِ أَوْ الإِحالَةِ، بَلْ تَشْمَلُ أَفْعَالًا إنْجازيَةٌ مِثْلِ الوَعْدِ، الأَمْر، السُّؤال، وَهِيَ لَا تَتَحَقَّقُ إِلَّا بِوُجُودِ سِيَاقٍ اجْتِماعيٍّ مَقْبولٍ".[1]

في هذا السياق، تتقاطع السيميائيات مع التداوليات، وتغدو العلامة ليست فقط وحدة دالة داخل نص، بل فعلًا اجتماعيًا يتفاعل مع المتلقين والظروف المحيطة، فيتحول التحليل من "نصّ ساكن" إلى "خطاب متحرك". وهنا تبرز أهمية موقع المتكلم (Position of enunciation) الذي يؤثر في بنية المعنى، ويوجه التأويل.

كما يؤكد دومينيك مانغينو أن "التحليل المقامي يُعيد الاعتبار للذات المُنتجة للخطاب، ويربط بين البنية النصية والبنية النفسية والاجتماعية والسياسية للذات المتكلّمة[2]"

[1] - بنفينيست إميل، مشكلات في اللسانيات العامة. ترجمة: فؤاد أعراب. دار الحوار، ط1،اللاذقية، سوريا 2005، ص128

[1] - أوستين جون، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ترجمة: عبد الله العروي. المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1995، ص22

[2] - مانغينو دومينيك، السيميائيات وتحليل الخطاب. ترجمة: محمد الزاهي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان 2009، ص119

وفي هذا الاتجاه، يُصبح التحليل المقامي أداة ضرورية لفهم كيف تُنتَج الدلالة لا فقط بوصفها بنية لغوية، بل بوصفها فاعلية اجتماعية وتاريخية، حيث يتقاطع الشخصي بالجماعي واللغوي بالثقافي.

4.2 التحليل الثقافي أو الأيديولوجي (Cultural/Ideological Analysis)

يُعد التحليل الثقافي أو الأيديولوجي من أعمق آليات المنهج السيميائي إذ يتجاوز مستويات التحليل البنيوي والدلالي والتركيبي والتلفظي إلى مساءلة البُنى الثقافية والأيديولوجية الكامنة خلف الخطاب، فالمعنى في هذا المستوى لا يُنتج فقط داخل النسق اللغوي أو التواصلي بل يُبنى من خلال مرجعيات ثقافية وقيم اجتماعية وتصورات أيديولوجية يتم ترميزها وتمريرها عبر العلامات .وقد أوضح رولان بارت أَنَّ "الخطَابَ لَيْسَ بَرِيئًا أَنَّهُ يَحْمِلُ دَوْمًا أَيْديولوجيًّا، حَتَّى حِينَ يَبْدُو مُحَايِدًا، فَهُوَ يَخْفَى رُوِيَ لِلْعَالَمِ تَمَرَّرُ بِطَرِيقِهِ غَيْرُ مُباشِرَةٍ عَبْرَ البِنْيَةِ والْعَلاماتِ" .[1]

يتعامل التحليل الأيديولوجي مع النص بوصفه بناءً ثقافيًا، يُجسّد علاقات القوّة والهيمنة والتّمثيل، ويُظهر كيف أنّ العلامات تُستخدم لتكريس أنماط من التّفكير أو لفرض رؤى معينة للواقع. فكلّ علامة تُحمَّل بدلالات تتجاوز مستواها المباشر، لتُصبح أداة في إعادة إنتاج الأنساق الثقافية والاجتماعية .

من هذا المنطلق، فإن التحليل السيميائي الأيديولوجي لا ينظر فقط إلى ما يُقال، بل إلى لماذا قيل؟ ومن المستفيد من هذا التمثيل؟، وهو ما يجعل الخطاب، لا مجرد أداة تواصل، بل ميدانًا للصّراع الرّمزي. هذا التّحليل يعتمد على قراءة ما وراء النّص: الرّموز،

[1] - بارت رولان، أسطوريات، ترجمة: محمد البكري، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان 1996، ص13.

الصّور النّمطية، المقولات الثّقافيّة، والتمثيلات الجمعية، لفهم كيف يتمّ تشكيل الوعي الجمعي وتوجيهه.

كما يُشير يوري لوتمان إلى أن "الثقافة هي نظام سيميائي واسع، تُنتج فيه المجتمعات أنساقًا من العلامات لترسيخ قيمها، وتنظيم علاقاتها، والتحكم في سيرورة المعنى[1]"

يُصبح النص أو الخطاب ميدانًا لتحليل كيفية اشتغال الأنساق الثقافية في خلق المعنى، سواء عبر اللغة أو الصورة أو الرمز أو الأسطورة وتكمن أهمية هذا التحليل في كشفه لما هو ضمني، ومسكوت عنه، وما يُراد تمريره دون وعي المتلقي.

ويُؤكد كيليطو عبد الفتاح أنّ "النَّصَ لَيْسَ فَقَطْ مَا يُقرأ، بَل مَا يُنتج ضمْن ثَقَافة معيّنة، تحمل تصوّرًا للُّغَة، للآخر، للذَّات، وَهيَ مَا يُفترض أن يُكشف عَبَر التَحليل السّيمْيَائي الثَّقَافي[2]"

إنّ التّحليل الثّقافي هو استقصاء للرّموز والأيقونات والأساطير والأمثولات والعلامات الاجتماعية التي تُنتج ضمن نسق ثقافي محدد. وهو يُتيح لنا فهم كيف يُعاد إنتاج المعاني الكبرى كالهوية، النوع الاجتماعي، السلطة، الدين، الوطن... في الخطاب من خلال بنيات رمزية.

[1] - لوتمن يوري، سيميائيات الثقافة، ترجمة: عبد العزيز حمودة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر 2001، ص27

[2] - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب 2006، ص42.

3.مفهوم الاستعارة

1.3 لغة

تعرف الاستعارة بأنها " العارية والعارة: ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إيّاه والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين واستعاره: الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إيّاه.[1]

وتعرف الاستعارة: " من اسْتَعار، استعارة: (ع، ور) الشَّيْءَ مِنْهُ أَو هُوَ الشَّيء طلب منه أن يعيره إيّاه أرى الدهر يستعيرني شبابي أي يأخذه مني. [2]

من خلال ما سبق ذكره يتّضح أنّ مصطلح استعارة في سياقه اللغوي يحمل معنى التداول والمناولة؛ وهي بمعنى أخذ الشيء والعطاء والطلب.

2.3 اصطلاحا

أ. عند العرب القدامى

تُعدّ الاستعارة من أبرز الظّواهر البلاغيّة التي شغلت النّقاد العرب القدامى، إذ تجسّدت في كتاباتهم بوصفها عنصراً جمالياً ووسيلةً تعبيريةً أساسية في الأدب العربي، لا سيما في الشعر والخطاب القرآني.

وقد تعددت تصوراتهم حولها بحسب مستوياتهم المعرفية وتطور المنهج النقدي والبلاغي، حيث اتّخذت عند بعضهم طابعاً وصفياً مباشراً، فيما بلغت عند آخرين مستوى التنظير العميق والتقعيد المنهجي، بدأ الاهتمام بالاستعارة عند النقاد العرب منذ القرن الثالث الهجري.

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مجلد العاشر، بيروت، لبنان 1823 هـ، ص 334

[2] - مسعود جبران، الرائد (معجم القباني في اللغة والأعلام)، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، لبنان 2005، ص 74

1. الجاحظ (ت 255هـ)

يعرّفها بقوله: "الِاسْتِعارَةُ أَنْ تَسْتَعيرَ الكَلِمَةَ فَتَجْعَلَها فِي غَيْرِ مَوْضِعِها، وَتَسْتَعيرَ الشَّيْءَ لِتَدُلَّ بِهِ عَلَى غَيْرِهِ[1]".

فالاستعارة عند الجاحظ تقوم على نقل لفظٍ من معناه الأصلي إلى معنى آخر، بقصد الدلالة على غير ما وُضع له أصلًا، وهي بذلك نوع من المجاز الذي يُستخدم فيه اللفظ لغير معناه الحقيقي لعلاقة ما ويكون في ذلك نوع من التوسع في اللغة، والغرض منه البلاغة والإيجاز أو الإيضاح.

لم يضع الجاحظ مصطلح "الاستعارة" بصيغته المصطلحيّة كما فعل البلاغيّون المتأخّرون، لكنّه تناول المجاز الذي يشمل الاستعارة ضمنًا، وَبَيَّن أَنَّ نَقَلَ الكَلامِ مِنْ مَعْنَاه الأَصْليّ إِلَى مَعْنًى آخَرَ يَجْعَلُ الأُسْلوبَ أَكْثَرَ تَأْثِيرًا وَإِثارَةً لِذِهْنِ السّامِعِ [2].

ويُعدّ هذا النّقل البلاغي عند الجاحظ وسيلة لشدّ الانتباه وتحفيز الخيال العقلي، حيث تتجلّى الصورة في ذهن المتلقي دون تصريح مباشر.

2. ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)

عرّف الاستعارة بقوله:" هِيَ أَنْ يَنْقُلَ اللَّفْظُ مِنْ مَوْضِعِهِ الحَقيقيّ إِلَى غَيْرِهِ إِذَا عُرِفَ المَعْنَى".[1]

[1] - ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط4، بيروت، لبنان 1992م، ص 75

[2] - المرجع نفسه، ص104.

[1] - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط1، القاهرة 1973، ص 302

يرى ابن قتيبة أنّ الاستعارة تعتمد على استعمال لفظ في غير معناه الأصلي، بشرط أن يكون السياق واضحًا والمراد مفهومًا. فالاستعارة عنده تقوم على الانتقال من الحقيقة إلى المجاز لعلاقة المشابهة، دون إغفال أهمية الفهم السّياقي للمعنى.

وفي كتابه الشعر والشعراء أقرّ بوجود الاستعارة في الشعر العربي، واعتبرها مقبولة ما دام لها وجه تأويلي واضح، فقال: " وَقَدْ يَقَعُ فِي كَلامِهِمْ اسْتِعَارَاتٌ إِذَا سَاغَتْ، وَوَجَدَ لَهَا وَجْهٌ مِنْ التَّأْوِيلِ، لَمْ تُسْتَنْكَرْ. "[2]

3. قدامة بن جعفر (ت 337هـ)

عرّفها بقوله:" هِيَ اسْتِعارَةُ بَعْضِ الأَلْفاظِ فِي مَوْضِعِ بَعْضٍ عَلَى التَّوَسُّعِ والْمَجازِ 3" إنّه جعل الاستعارة نقل للألفاظ من موضع إلى آخر من أجل التّوسع، أي التّوسّع في اللّغة دون أن يكرّر الألفاظ الأصلية بل استبدالها بألفاظ أخرى على سبيل الاستعارة، والمجاز أي نقل اللّفظ من معناه الحقيقي إلى معناه غير الحقيقي (المجازي)، لأنّ الاستعارة في الأصل هي عبارة "عَنْ مَجازٍ لُغَوِيّ عَلاقَتُهُ المُشابِهَةُ." [1]

4. أبو هلال العسكري (ت نحو 395هـ):

يُعرّف أبو هلال العسكري الاستعارة بقوله : " نَقْلُ العِبارَةِ عَنْ مَوْضِعِ اسْتِعْمالِها فِي أَصْلِ اللُّغَةِ لِغَرَضٍ وَذَلِكَ اَمّا اَنْ يَكونُ الشَّرْحُ المَعْنَى وَفَضْلَ الإِبَانَةِ عَنْ تَأْكيدِهِ والْمُبالَغَةِ فِيه اَوْ الإِشارَةُ اَليه بالتَّحْليل أَو التَّحْسين الَّذي يبرز فيه".[1] ، قد رأى أنّ الاستعارة تقوم على مبدأ التشبيه، لكنّها أبلغ منه، لأنّها تحذف الأداة ووجه الشبه، فيكون فيها إدماج وتخييل أعمق ،

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط2، دار الحديث، القاهرة 2004م، ص 48

[1] - علي جارم ومصطفى أمين، البالغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع) لمدارس الثانوية، د ط، لندن، د ت، دار المعارف، ص 77.

[1] - العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة 1966، ص205.

ويُبرز أنها تقوم على الاستعارة الحقيقية والاستعارة التبعية، فيميّز بين استعارة الكلمة نفسها، واستعارة الكلمة بصيغتها النّحوية التّابعة.

5. عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)

يقول الجرجاني: " وَاعْلَمْ أَنَّ الِاسْتِعارَةَ إِذَا وَقَعَتْ فِي الكَلامِ لَمْ تَقَعْ لِتَفَهُّمِ وَحْدِهَا، وَلَا تَجْعَلُ هِيَ المَقْصودَ بِنَفْسِهَا، وَإِنَّمَا يُرادُ بِهَا مَا بَعْدَهَا ". [1]

تجاوز الجرجاني النظرة التقليدية التي تحصر الاستعارة في كونها نقلًا للفظ من معناه الحقيقي إلى معنى آخر لعلاقة مشابهة، حيث أكد أنها لا تُفهم إلا في سياقها الذي تنبني فيه العلاقات بين الألفاظ والمعاني.

ومن هذا المنظور تتكامل الاستعارة مع نظرية النظم التي أسّسها الجرجاني والّتي تقوم على أنّ المعاني لا تستقلّ بأنفسها بل تحتاج إلى تأليف وتنظيم دقيق. يقول: " المَعاني لَا تَسْتَقِلُّ بِنَفْسِهَا حَتَّى تُؤَلِّفَ وَتَضُمَّ بَعْضُها إِلَى بَعْضٍ وَلَا يَكونُ لَهَا نُظُمٌ إِلَّا فِي صورَةٍ يَكونُ بَعْضُها فِي إِثْرِ بَعْضٍ" [2] ، فالاستعارة إذًا لا تكتسب قيمتها الجماليّة إلاّ من خلال موقعها في النّظم الكلي، ولا تنفصل عما قبلها وما بعدها من عناصر النص.

6. السكاكي (ت 626هـ):

استقرّ عنده مصطلح الاستعارة في كتابه مفتاح العلوم، حيث عرّفها بقوله: " أَنْ تَذْكُرَ أَحَدَ طَرَفَي التَّشْبيهِ، وَتُرِيدُ بِهِ الطَّرَفُ الآخَرُ مُدَّعِيًا دُخولَ المُشَبَّهِ فِي جِنْسِ المُشَبَّهِ بِهِ دالًّا عَلَى ذَلِكَ بِإِثْباتِكَ لِلْمُشَبَّهِ مَا يَخُصُّ المُشَبَّهَ بِهِ " .[2]

---

[1] – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة 1991، ص109.

[2] – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني، القاهرة، 1992، ص45.

[2] - فاضل عبود التميمي حظور النص ، ص 35-36

ومن هنا تتبيّن أهميّة الاستعارة في النّقد الأدبي العربي ليس فقط كظاهرة لغويّة، بل كأداة فكريّة وجمالية تؤسّس للتّواصل بين اللّغة والمعنى بين التعبير والتأثير.

ب. عند العرب المحدثين:

استمرت الاستعارة في جذب انتباه النّقاد المحدثين إذ وجدوا فيها مجالًا واسعًا للدّراسة والتّحليل ضمن مناهج نقدية جديدة تجاوزت التّصور البلاغي التّقليدي فانتقلت من كونها محسّنًا بديعيًّا إلى عنصر بنيوي له أبعاد دلالية وثقافيّة ونفسيّة.

وقد تنوعت مقاربات المحدثين للاستعارة بين المناهج البنيوية والأسلوبية والتداولية والتأويلية، مما أضفى عليها ثرء نظريًا ومفاهيميًا، وأبرز طاقتها على إنتاج المعنى لا استهلاكه فقط ومن أبرز مَن تناول الاستعارة في العصر الحديث:

1. عبد العزيز عتيق:

استعرض جملة من تعاريف الاستعارة كما وردت عند البلاغيين القدامى، ثم اختتم بعرض خلاصة تُلخّص مفهوم الاستعارة كما يتجلّى في أقوالهم في قوله: "وَمِن كُلِّ التَّعْرِيفَات السَّابِقَة تَتَجَلَّى الحَقَائق التَّالية بالنِّسْبَةِ للاسْتِعَارة:

- الاستعارة ضَرْب مِنَ المَجَاز اللُّغَوي عَلَاقَته المُشَابَهَة دائِما بَيْنَ المَعْنَى الحَقِيقي والمَعْنى المَجَازِي.
- وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه.
- تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا.

– وقرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية ".[1]

2. المراغي :

يُعرّف الاستعارة بقوله:" وللاستعارة إطلاقان: الأوّل المعنى المصدري، وهو فعل المتكلّم أعني استعمال لفظ المشبه به في المشبه بقرينة صارفة عن الحقيقة. وأركانها بهذا المعنى ثلاثة مستعار وهو اللفظ ومستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه.

والثاني المعنى المصدري، وهو اللفظ المستعمل في غير المعنى الموضوع له لمناسبة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة تصرف عن إرادة المعنى الأصلي كقولك رأيت أسدا تعني رجلا شجاعا وبحرا تريد جوادا وشمسا تريد إنسانا مضيء الوجه ... متهللا."[1]

يرى المراغي أن المعنى المصدري في الاستعارة يتحقق حين يكون أحد طرفي التشبيه ناتجًا عن فعل للمتكلم، حيث أُسنِد فعل السكوت، وهو من خصائص الإنسان، إلى الغضب استعارةً.

أمّا المعنى الاسمي، فيُقصد به أن يكون طرفا التشبيه اسمين، أي أن المشبَّه والمشبَّه به اسمان جامدان.

3. فايز الداية:

يُعرف الاستعارة بأنّها: " تَظْهَر الاستعارة على أنّها مثل نموذجي لامتزاج السياقات، فهي ضماد يربط بين سياقين قد يكونان متباعدين تماما في الحديث التقليدي على الأقل، وليست

[1] - علم البيان في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ج2، ص175.

[1] - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، الكتب العلمية،ط3، بيروت 1993، ص 259.

الاستعارة الحيوية منقحة لمعنى مقرر بل تندفع المخيلة إلى أرض جديدة من خلال المعنى الجديد المكتسب."[1]

وهكذا، فإنّ الاستعارة تقوم على الرّبط بين خطاب واقعي مألوف، وآخر غريب ذي طابع خيالي، مما يُولِّد في المخيّلة معنًى مستجدًّا لم يكن قائماً بذاته من قبل.

4. مصطفى ناصف:

يرى أنّها ترتبط بالمعنى في قوله:" ليست زينة بهذا المعنى الاستعارة، على العكس، جزء أساسي من نظرية المعنى[2]"، كما يلاحظ أن " التعبير الاستعاري يستعمل بدلا من تعبير حرفي معادل له، ويمكن أن يسمى هذا الرأي وفقا لماكس بلاك باسم نظرية الاستبدال في الاستعارة، هنا نعتبر أن الاستعارة حلت مجموعة من العبارات الحرفية"[3]

ج. عند نقاد الغرب:

شهدت النظريات الغربية المتعلقة بالاستعارة تحولات جذرية، جعلتها تتجاوز المفهوم البلاغي الكلاسيكي الذي قصرها على كونها مجرد محسن أسلوبي أو آلية تزيينية في الخطاب، لتصبح بنية معرفية ولغوية أساسية في التفكير الإنساني والإدراك.

وقد مهدت الفلسفة الحديثة لهذا التحوّل لاسيما مع أعمال بول ريكور، الذي أعاد النّظر في علاقة اللّغة بالواقع من خلال ما سمّاه بـ"الاستعارة الحية".

[1] - فايز الداية، علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق- دراسة تاريخية تأصيلية، نقدية، دار الفكر، ط2، دمشق 1996، ص 394.

[2] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، الأندلس، بيروت، لبنان، د س، ص 84.

[3] - المرجع نفسه، ص84

1. أرسطو (Aristotle)

هو أوّل من وضع أساسًا نظريًا للاستعارة في الفكر الغربي، وقد تناولها بتفصيل في كتابه فن الشّعر، واعتبرها مكوّنًا أساسيًا في الإبداع الشعري والخطاب البلاغي، حيث قال :

" والْمَجازُ هو نَقْلُ الاسم الدال عَلَى شَيْءٍ إِلَى شَيْءٍ آخَرَ ويتم هذا النَّقْلُ يَتِمُّ مِنْ الجِنْسٍ إِلَى النّوع أَوْ مِنْ النوع إِلَى الجِنْسٍ، أَوْ مِنْ نَوْعٍ إِلَى نَوْعٍ آخر أَوْ بِحَسَبِ التَّمْثيلِ. .."[1]

هكذا نرى أن" أرسطو لا يستعمل لفظ استعارة باعتباره مفهوما موازيا أو مستقلاً عن مفاهيم أخرى بل بالأحرى باعتباره اصطلاحا تجنيسيا" [2]، وبذلك لا تخرج الاستعارة من إطار المجاز وأنواعه، وتحتكم إلى القياس في تفريعاتها. ولا تعدو كونها نقلاً لغويّا.

" وَقَدْ عَدَّ أَرِسْطُو الِاسْتِعارَةِ نَقْلًا لِأَنَّهُ يَعْتَبِرُهَا الأَداةَ الوَحيدَةَ لِنَقْلِ الأَشْياءِ مِنْ حالِهِ التَّجْرِيدُ إِلَى المادّيَّةِ وَمِن حَالِ الجُمودِ إِلَى حَالِ الحَرَكَةِ وَمِن حَالِ غَيْرِ الحَيّ إِلَى الحَيّ..."[3]

يركّز هذا الطرح أيضًا على علاقة المشابهة التي تربط بين اللّفظ المستعار والمستعار له، وهو ما جعله يحصر الاستعارة في مستوى اللّفظ وحده. فبالنّسبة إليه، تقوم الاستعارة على المحور الاستبدالي للّغة، حيث يُستبدل لفظ بآخر يحمل المعنى الحقيقي، استنادًا إلى علاقة المشابهة بينهما. ومن ثم، يتأسّس مفهوم الاستعارة في هذا السياق على الطابع الاستبدالي للكلمة، باعتبارها بديلاً دلاليًّا عن أخرى تربطها بها علاقة تماثل أو تقارب معنوي

2. جان كوهن:

والاستعارة عند (جون كوهن) _من وجهة نظر جمالية _ الانزياح الرئيس والضروري، وهذا الأخير كيفما كانت صورته تجل ما للاستعارة، يقول: «إن كل الصور، وفي أي مستوى

[1] - أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، دط، ص 58، 59
[2] - سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، بيروت 2005 ، ص 39
1 - محمد الولي، محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دارالأمان، ط1، الرباط 2005، ص98

تتحقق وتتم في الاستعارة، إن القلب والمنافرة والقافية هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تُشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية»[1]. يؤكد كلام الناقد أن الانزياح يتحقق في لغة الشعر بمقدار حضور الاستعارة فيها. والانزياح التركيبي _حسب الناقد دائما_ لم يحص إلا من أجل إثارة الانزياح الاستبدالي والاستعارة تغير في طبيعة أو نمط المعنى، ويصبح معها المعنى انفعاليا لا مفهوميا أي الانتقال من دلالة المطابقة _المدلول الأول/المعنى السطحي_ إلى دلالة الإيحاء _المدلول الثاني/المعنى العميق_، يقول في ذلك: «الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني»[2].

ومع أن (كوهن) تبنّى المفهوم الأرسطي للاستعارة إلاّ أنّه ركّز على وجود معنى خاص لها تقوم فيه المشابهة بدور فعّال في نفي الانزياح وخلق تشاكل دلالي يحفظ للسان تواصله وانسجامه مع المتلقّي، فإذا أخذنا مثلا بسيط من قبيل الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفي أي الحيوان، إلاّ أنّ هذا مجرّد معنى أوّل يحيل على معنى ثان، الإنسان ذئب لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة أن الإنسان شرير، وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار، نحن إذن أمام صورة تسمى المجاز... وهكذا يبدو أن الاستعارة تتدخّل لنفي الانزياح المتحقق على المستوى السياقي ذلك أنّ إسناد الذّئب إلى الإنسان يشكّل انزياحا صارخا يتطلّب انزياحين متكاملين، يقع الأوّل على المستوى السياقي ويؤدّي إلى المنافرة ويقع الثاني على المستوى الاستبدالي، ويؤدّي إلى نفي المنافرة والثّاني هو الجدير وحده بتسمية الاستعارة".[2]

ما يميز مفهوم (كوهن) للاستعارة أنّه أدرجه ضمن العامل المشترك العام في الشعر حيث تكون القافية عاملا صوتيا مقابلا للوزن الذي يكون عامل تجانس، وتكون الاستعارة عامل

[1]. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت محمد الولي ومحمد العمري، ص 190.

[2]. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت محمد الولي ومحمد العمري ، ص 206.

إسنادي الذي يقابل النعت الذي هو عامل محدد، فكوهن أراد تجاوز البلاغة القديمة التي تقوم على ترتيب الأصناف وتسميتها، والانتقال إلى مرحلة أرقى يتم فيها البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، كل هذا وفق نظرية كلية يحكمها الانزياح.[3]

3. ريتشاردز (I. A. Richards)

الاستعارة عند ريتشاردز ليست عنصرا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حلية تضاف إلى الكلام بغية التحسين والتزين، وإنما هي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل؛ ذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع... إنّ الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كثير من العناصر المتنوعة"[1]. وتتضح ها هنا المكانة الرفيعة التي تحتلها الاستعارة، والتي جعلت منها مدار كل الدراسات البلاغية.

حاول" ريتشاردز" وضع مصطلحات جديدة فبحث عن بديل يمكن التمييز من خلاله بين ما سماه "جونسون الفكرتين اللتين تعطينا إياهما الاستعارة، فاقترح مصطلحين جديدين هما: المحمول والحامل(Tenor and Vehicle) ، وذلك لوجود بعض العبارات الوصفية غير الدقيقة للفصل بين النصفين المكونين للاستعارة ليس إلا، وهذا أمر من شأنه أن يخلق فوضى منذ البداية إن لم نعرف عن أي هذين الطرفين نتكلم، فالمصطلحات غير الدقيقة الموجودة قبل اقتراح ريتشاردز " قادرة على إحداث الإرباك بسهولة، وبالحديث عن المصطلحات فإنه يؤكد على الحاجة للإبقاء على مصطلح استعارة، لكن شرط أن يستعمل هذا المصطلح للدلالة على الوحدة المزدوجة كاملة فاستعماله لطرف واحد من الطرفين المكونين للاستعارة بشكل منفصل عن الآخر يؤدي إلى الضرر.[1]

---

[1]. أ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي العلم والشعر، ص 296.

[3] - عبد العزيزالحويدق ،نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي ، ص129

[1] - ينظر : الفورأرمسترونغ ريتشارد، فلسفة البلاغة ،تر سعيد العالمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق ، لبنان2002،ص97 .

4. فرنسوا مورو(François Moreux)

اتّبع مسار أرسطو فلم يتّخذ الاستعارة موقفا موحّدا بل تراوحت بين كونها مقوّما حجاجيا ولفظيا، حيث يرى أنّ " البلاغة القديمة متعوّدة على إقامة تمييز بين هذين النّوعين من التّشبيهات، أن أحدهما خطابية في حين أن الأخرى شعرية؛ الأولى المقدّمة كشاهد ولأجل العقل هي نوع من الاستقراء المستخدم في الاستدلالات والثانية تقدّم لتنوير الشّيء وتلوينه وتزينيه"[1].

"وصفها محسنا تنقل بفضله الدلالة الحقيقية لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن، إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري تفقد دلالتها الحقيقية وتكتسب دلالة جديدة ولا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي يقام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة والمعنى الذي يقارن به."[2]

[1] - مورو فرانسوا البلاغة - المدخل لدراسة الصور البيانية - تر. الولي محمد جرير عائشة، افريقيا الشرق ، ط2، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص39.
[2] - المرجع نفسه، ص 31-32.

الفصل الأول:

النسق الاستعاري في الشعر الصوفي

تمهيد

التجربة الصوفية، التي تمتزج فيها مشاعر الوجد مع ضوء المعرفة والحس مع العقل، يجد فيها الشعر ملاذًا فريدًا للتعبير عن المعاني العميقة التي تعجز عنها اللغة المباشرة. ولعل أبرز الأدوات التي استعان بها المتصوفة في تصوير تجاربهم الروحية ومكاشفاتهم الباطنية هو النسق الاستعاري، ذلك الأسلوب الذي يمد الكلمات بأبعاد رمزية تتجاوز ظاهرها لتكشف عن أعماق باطنها.

فالاستعارة في الشعر الصوفي ليست مجرد ترف جمالي أو تلاعب بلاغي بل هي ضرورة وجودية تمكِّن الشاعر من الإشارة إلى ما لا يُقال والتلميح إلى عوالم لا تُدرك بالحواس. فيصبح المحبوب استعارة للإله والخمرة رمزًا للمعرفة الروحية والحجاب تعبيرًا عن الحجب النفسية التي تحول دون الفناء في الذات الإلهية. وهكذا تتحول التجربة الصوفية إلى عالم من الرموز المتداخلة تشكل نسيجًا شعريًا غنيًا بالمعاني متفردًا في لغته متعاليًا في مقاصده.

إن النسق الاستعاري في الشعر الصوفي يعكس تلك الرغبة العميقة في القبض على اللامرئي والتعبير عن المطلق بلغة الممكن وهو ما يجعل من هذا الشعر نصًا مفتوحًا على التأويل تتعدد قراءاته بقدر تعدد درجات السالكين في الطريق واختلاف مشاربهم الروحية.

المبحث الأول: الشعر الصوفي ماهيته وخصائصه الفنية

1.الشعر الصوفي:

1.1. الشعر:

أ. **لغة:** جاءت كلمة ' شعْر' في لسان العرب على النحو الاتي:" شعْر: شعَر به وشعُر شعراً وشَعْراً وشَعْرَةً ومشْعورَةً وشُعُوراً وشُعورة ٌ وشَعْرَئ ومشْعُورَاءَ ومشْعُوراً [1] ".

جاء في التنزيل العزيز: ﴿وما يُشْعِرُكُم أنها إذا جاءت لا يؤمنون﴾. سورة الأنعام الآية 109.

فمادة شعر في اللغة "تدل على العلم والفطنة، يقال: شعر به أي علم وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه، وشعر به: عقَله وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية يقال شعر الرجل: أي قال الشعر، والشعر منظوم القول وقائله الشاعر، وسمي شاعِراً، لفطنته وشعر شاعر جيد أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة [2] ".

أما في مقاييس اللغة فكلمة شعر وردت بالمعنى التالي:" شعْر – الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات الأخر على علم وعَلمْ [3] ".

وجاء الزمخشري في قوله: " شعر فلان: قال الشعر ... وما شعرت به: ما فطنت له وما عَلِمْتُهُ ... [4]".

---

[1] – ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة " شعر"، ج 7، دار احياء التراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1999، ص131–132.

[2] – المرجع نفسه ص133

[3] – ابن فارس مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ص 193.

[4] – الزمخشري، أساس البلاغة، مادة " شعر''، دار صادر، بيروت، ص331.

وجاء في معجم الصحاح للجوهري: " سمي شاعر الفطنة وما كان شاعرا ولقد شُعِر بالضم، وهو يشعر والمشاعر: الذي يتعاطى قول الشاعر، وشاعرته فشعرته أشعره بالفتح، أي غلبته بالشعر "[1]

من خلال التعاريف السابقة نستنتج ان الأصل اللغوي للشعر يدل على العلم والفطنة.

ب. اصطلاحا: يختلف العلماء في تحديد مفهوم الشعر كل حسب قناعته العلمية.

اتفق أغلب علماء البلاغة والنقد القديم على أن الشعر هو كلام موزون مقفى، لكنه ليس مجرد شكل موسيقي، بل هو وعاء للخيال والعاطفة والتصوير.

ومن أشهر هذه التعريفات:

1.1 الجاحظ (ت 255هـ)

" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[2]، وهذه هي حقيقة الشعر عنده، فالشعر مهارة وموهبة فمن حرم هذه المهارة والموهبة لا يستطيع أن يقول شعرا، فالشعر عند الجاحظ هو ذلك الكلام الذي يصنع وينسج ويصور، والشاعر عنده صانع ونسّاج ومصوّر.

[1]– أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية،مج 1، دار الحديث، د.ط ،القاهرة 2009م، ص6001.

[2]–أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 3، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1998، ص 67.

2.1 ابن طباطبا العلوي (250 هـ . 322هـ)

عرّف الشّعر: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"[1].

تحدّث عن أمرين مهمّين: أولهما ما الذي يميز النص الشعري عن النص النثري، أو بعبارة أخرى ما الذي يجعل من نص ما نصا شعريا، والأمر الثاني يتعلق بمكانة الشعر ووظيفته بين الناس، أي أن ابن طباطبا لا يكتفي بالنظر إلى الشعر من حيث الوزن والقافية فقط، بل يشترط أن يكون نابعًا من الطبع السليم، مصقولًا بالعقل والتجربة، ومزيّنًا بالأساليب البلاغية، بحيث يجمع بين جمال اللفظ وعمق المعنى، ويكون واضحًا في تناوله، محكمًا في بنائه.

3.1 قدامة بن جعفر (260هـ . 337 هـ)

عرّف قدامة بن جعفر الشعر في كتابه نقد الشعر قائلا: " إنَّ أول ما يُحتاج إليه في العبارة عن هذا الفنِّ معرفةُ حدِّ الشّعر الحائز له عمَّا ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغُ ولا أوجزُ – مع تمام الدلالة – مِن أن يُقال فيه: إنه قولٌ موزون مقفًّى يدلُّ على معنًى[2]"

يتمحور تعريف قدامة حول كونه كلامًا منظومًا موزونًا مقفى، يعبر عن الأحاسيس ويصور المعاني بأسلوب جميل وحيوي، بحيث يثير في النفس مشاعر متباينة كالسرور والحزن، ويهدف إلى التأثير في المتلقي من خلال الصور البلاغية والحركات الإيقاعية.

لكن تجدر الإشارة إلى أن تعريفاته كانت تركز على أهمية الوزن والقافية بالإضافة إلى قدرة الشعر على التعبير عن المشاعر والأفكار بشكل مؤثر وجمالي.

[1]– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سالم، ط1، الإسكندرية، منشأة المعارف، (د.ت) ، ص:14

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، د ت، ص 64.

4.1 ابن رشيق القيرواني (390 هـ . 456هـ)

يُعرّف الشّعر بما يلي: " كان الكلام في الأصل منثورًا، فاحتاجت العرب إلى أن ترفعه إلى مستوى يليق بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها، ويخلّد ذكر أيامها الصالحة وفرسانها الأبطال، فتوجهوا إلى نظم الكلام على أوزان خاصة سمّوها "أعاريض" لتكون موازين للكلام. وعندما تمكّنوا من ضبط الوزن صار هذا النظم الموزون هو الشعر، لأنهم "شعروا به"، أي أدركوا فطنته وتميزه عن غيره من الكلام. ولذلك سمّي الشاعر شاعرًا لأنه "يشعر بما لا يشعر به غيره"، أي يمتلك حاسة فنية خاصة تدرك أبعادًا لا يلمسها الآخرون".[1]

5.1 ابن خلدون (732هـ . 808 هـ)

عرّف الشعر بأنّه هو" الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل الأجزاء متفقة في الوزن والرّوي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله ، وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به وأكد أن الشعر نتاج ملكة خاصة وذوق، وهو تعبير عن المعاني بأسلوب محكم" [2]

فالشّعر عند ابن خلدون يتداخل مع المفهوم البلاغي للشعر، إذ لم يكتفِ بالشكل الوزن والقافية بل اشترط "القصد البديع"، مما يعكس وعيه بأن الشعر ليس مجرد بناء لفظي بل يحمل بعدًا فنّيًا خاصًا.

[1] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، لبنان، 2000، ج1، صـ 45.

[2] – ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004، صـ 691.

2.التصوف:

1.2 لغة:

يرتبط مصطلح "التصوّف" من الناحية اللغوية أساسًا بكلمة "**الصوف**"، وقد وردت معانيها في عدد من المعاجم العربية القديمة على النحو التالي:

في لسان العرب ابن منظور:

يذكر ابن منظور أن "**الصوف** "هو "شعرٌ يُجزّ من الغنم، يُغزل ويُنسج منه اللباس"، وهو ما كان يُعرف بلباس الخشونة والزهد، وقد لزم هذا المعنى من لبسه الزهّاد والمتعبدون. ولم يذكر ابن منظور "التصوف" كمدخل مستقل، لأنه لم يكن مستعملاً كمصطلح شائع عند العرب الأوائل، بل هو لاحق الاستعمال، لكنه أشار إلى الصوف وخصائصه ومجاله الدلالي، مما يُستأنس به عند الحديث عن التصوف[1].

في تاج العروس الزبيدي:

ينظر فيه على أن "**الصوف**" :"لباس الزهاد"، وأن التصوف "نُسب إلى الصوف الذي كانوا يلبسونه تقشّفًا"، وأضاف الزبيدي أن هذا القول هو الأرجح، وهو ما استقر عليه عامة العلماء في اشتقاق هذا المصطلح"[2]

في المعجم الوسيط:

جاء في المعجم الوسيط أن "**الصوفي** "هو: "من ينتسب إلى التصوف، وهو زهدٌ وعبادة وتطهّر للنفس وسموّ بالروح"، وأرجعوا التسمية إلى لبس الصوف. وهذا المعجم يمزج بين المعنى اللغوي والدلالي للمصطلح في الثقافة الإسلامية "**ينظر التصوف** "لغويًا مشتق من

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، ج9، ص191 .ينظر:

[2] ينظر: الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، مصر، دون تاريخ، ج10، ص226

"**الصوف**"، وهو اللباس الذي كان يلبسه الزهّاد والمتعبدون من المسلمين في القرون الأولى للدلالة على الزهد وترك الترف، والتخلي عن مظاهر الدنيا." ومن هذا الاشتقاق ظهرت تسمية "**الصوفي**"، ثم "**التصوف** "كطريقة روحية قائمة على الزهد والتقشف والتطهر. وقد أشار **ابن تيمية** إلى هذا بقوله: "وأقرب الأقوال إنه من الصوف، فإنهم كانوا يلبسون الصوف"، وهي إشارة إلى الأصل الوصفي قبل أن يتحول إلى دلالة اصطلاحية.

إضافة إلى هذا الرأي المشهور، هناك آراء أخرى في الاشتقاق، مثل:

من "**أهل الصُّفّة** :"أي فقراء المهاجرين الذين كانوا يقيمون في مسجد النبي ﷺ.

من "**الصفاء** :"أي صفاء النفس والباطن.

من "**الصفة** :"أي السمة أو العلامة الخاصة.

إلا أن أغلب اللغويين يميلون إلى القول بأنه مأخوذ من "**الصوف**"، نظرًا لارتباط هذا اللباس بالزهد والتقشف في الحياة الروحية الإسلامية المبكرة[1]..

2.2 اصطلاحا:

ليس التصوف مفهومًا محدودًا أو ثابتًا يمكن احتواؤه بتعريف واحد صارم، بل هو تصور حيّ ومرن، تشكّل عبر مسيرة روحية طويلة، تعددت زواياه وتشعبت دلالاته، إذ عبرت التجربة الصوفية خلاله من العزلة والزهد الفردي إلى بناء رؤية شاملة للحياة والعالم والذات.

في الاصطلاح يمكن القول إن التصوف هو السلوك الإيماني الذي يسعى لتزكية النفس وتطهير القلب والوصول إلى رضا الله من خلال طرق عملية تبدأ بالمجاهدة وتنتهي بالمشاهدة، فالمتصوف لا يكتفي بالتطبيق الظاهري للتكاليف الدينية بل ينشد الولوج إلى لبّ الإيمان والتذوق القلبي للمعاني الإلهية.

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، مصر، 2004، ج2، ص518.ينظر :

من هنا كان التصوف رحلة من الخارج إلى الداخل من القشر إلى الجوهر من العلم إلى الذوق .وقد عبّر كبار المتصوفة عن هذا المعنى بتعريفات مختلفة تعكس مدى اتساع التجربة الصوفية وعمقها:

فقد قال **الجنيد البغدادي ت. 297هـ**" :التصوف هو أن تكون مع الله بلا علاقة ويأس مما في أيدي الناس"[1]. وقال **السهروردي ت. 632هـ**" :التصوف هو تصفية القلب عن كدورات المخالفة، والقيام بحقوق الخدمة، والتمسك بآداب الشريعة[2]". أما **أبو الحسن الشاذلي ت. 656هـ**، فقال: "التصوف تدريب النفس على العبودية وردها لأحكام الربوبية"[3]. وفي السياق نفسه، عرّف **ابن خلدون ت. 808هـ** التصوف بقوله: "هو العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها"[4].

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أن التصوف يتجاوز كونه طقسًا أو مظهرًا خارجيًا ليصبح تجربة داخلية خالصة تتطلب صفاء النفس وسلامة السريرة وخلو القلب من شوائب الأنا والتكلف كما تؤكد التقاليد الصوفية الأصيلة.

يُعرّف التصوف في المعاجم الأدبية والنقدية، كمذهب روحي يسعى إلى بلوغ الحقيقة الإلهية عبر التجربة الباطنية والرياضة النفسية، يعرف في "المعجم الفلسفي" لجميل صليبا:" التصوّف: في الفرنسية: Myaticisme.Mystique وفي الإنجليزي:Myaticism وفي اللاتيني:Mysticus ، والتصوف بطريقة سلوكية قوامها التقشف والزهد، والتخلي عن الرذائل

[1] ينظر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، 1960، ص 116.

[2] السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984، ص 41.

[4] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2004، ص 340.

والتحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح، وهو حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أعلى"[1].

فالتصوف من هذا المنظور هو تهذيب النفس وتطهير القلب من الرذائل والخطايا ومجاهدة النفس للحد من الشهوات، فهو يرتقي بالإنسان إلى تهذيب سلوكه، عن طريق السمو عن الشهوات، للفوز برضا هللا والفوز بسعادة الدارين.

أما نشأته، فبدأت في القرن الثاني الهجري كحركة زهد وورع، كردّ فعل على مظاهر الترف، وتمثلها الأوائل كالحسن البصري ورابعة العدوية. ومع الزمن، تطور التصوف إلى منظومة معرفية وروحية، فانتقل من الزهد الفردي إلى بناء طرق صوفية ومدارس جمعت بين الشريعة والحقيقة، وعبرت عن تجربتها بلغة رمزية واستعارية غنية.

3.الشعر الصوفي:

الشعر الصوفي هو ذلك التعبير الشعري الذي ينبثق من تجربة روحية صوفية عميقة، يعبر فيها الشاعر عن مراحل الوجد والاشتياق والذوبان في المحبوب الإلهي، مستخدمًا رموزًا وصورًا تعبيرية تعكس مفاهيم التصوف من محبة وفناء وبقاء ووحدة مع الله.

وهو لا يقتصر على الجمال الفني فقط، بل يشمل البعد التأملي والوجداني، حيث يصبح الشعر وسيلة للتعبير عن حالات النفس الروحية وتجاربها الداخلية.

يعرف عبد الله العروي الشعر الصوفي بأنه "تعبير شعري عن الحضور الإلهي في النفس، وعن الانصهار في عالم الروح، وهو لغة رمزية تتيح للإنسان أن يتجاوز حدود العقل واللغة العادية[2]".

[1]–جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، ص 282.

[2] – العروي عبد الله، التصوف والفكر الإسلامي، دار الطليعة، بيروت 1984، ص65

ويرى الباحث أنيس فريحة أن الشعر الصوفي "نوع أدبي يُستخدم فيه الشعر كوسيلة للتعبير عن تجارب الصوفية الروحية التي تتجاوز حدود اللغة العادية، ويعتمد على رموز وصور دالة على حالة الذوبان والاشتياق إلى الله[1]"

بينما يقول محمد عبد السلام البدوي: "الشعر الصوفي هو الشعر الذي يتجاوز الشكل التقليدي للتعبير الشعري ليصبح أداة للتجربة الروحية، يعكس حالة الذوبان في الذات الإلهية، ويبرز أعمق معاني الحب الإلهي والوجداني[2]"

ويضيف محمد الأمين الشنقيطي أن الشعر الصوفي هو "اللغة الشعرية التي تكشف عن أسرار الروح وعلاقتها بالله، حيث يعبّر الشاعر عن حالاته الروحية بأسلوب رمزي تأملي[3]".

نخلص من خلال التعريفات المختلفة للشعر الصوفي، أنه ليس مجرد نمط من أنماط التعبير الأدبي، بل هو تجلٍّ فني لحالة روحية عميقة يعيشها المتصوف، تنعكس في اللغة والصورة والمعنى. فالشعر الصوفي يتجاوز الألفاظ الظاهرة ليصبح تجربة ذوقية وموقفًا وجوديًا، يُعبَّر من خلاله عن العلاقة بين الإنسان والخالق، لا باعتبارها علاقة عقلية جامدة، بل بوصفها رحلة عشق وذوبان في الذات الإلهية .وتكاد تجمع التعريفات على أن الشعر الصوفي يقوم على الرمز والتأويل، ويعتمد على صور وجدانية تنبع من القلب لا من العقل، مما يجعله أداة لنقل التجربة الصوفية التي لا تُقال إلا بالشعر، ولا تُفهم إلا بالذوق.

كما أنه يُعدّ انعكاسًا لخصوصية الفكر الصوفي، الذي يرى في الله الجمال المطلق، وفي الحب الإلهي الطريق الأسمى للخلاص.

---

[1] – فريحة أنيس، الشعر الصوفي في التراث العربي، دار الثقافة، دمشق 1999، ص42

[2] –ينظر: البدوي محمد عبد السلام، الشعر الصوفي العربي: دراسة في الفكر والتجربة، دار المعارف، القاهرة 1980، ص30

[3] – الشنقيطي محمد الأمين، مقامات الصوفية وأثرها في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت 1995، ص75

وبالتالي، فإن الشعر الصوفي هو في جوهره فن روحي يُترجِم حالات الشوق والأنس والفناء والبقاء في الله، ويُظهر التوتر المستمر بين الذات العاشقة ومحبوبها الأزلي، بأسلوب رمزي راقٍ يجمع بين عمق الروح وبلاغة التعبير.

4.خصائص الشعر الصوفي الفنية:

للشعر الصوفي خصائص تتمثل في:

1.4 اللغة الرمزية والإيحائية:

يُعدّ الرمز أداة أساسية في الشعر الصوفي، إذ يُستخدم للتعبير عن معانٍ روحية لا تستطيع اللغة المباشرة إيصالها، مثل الخمرة التي ترمز إلى المحبة الإلهية، أو الحبيب التي ترمز إلى الذات الإلهية[1] .

2.4 التكرار والتوازي الإيقاعي

يعتمد الشعر الصوفي على التكرار، سواء في الألفاظ أو الصور، لإحداث وقع موسيقي وتعبيري يعكس تكرار الأذكار في الطريقة الصوفية [2].

3.4 الانسجام الموسيقي الداخلي الإيقاع الروحي

تتكامل الأوزان الشعرية مع العاطفة في الشعر الصوفي، مما يخلق تناغمًا روحانيًا يوازي الإيقاع النفسي لحالة الوجد[3] .

[1] – يُنظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الشعر، مكتبة مصر، ط3، القاهرة 1980، ص172.

[2] – يُنظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط1، بيروت 1983، ص308.

[3] – ينظر: بدوي طبانة، الاتجاهات الصوفية في الشعر العربي، دار المعارف، ط1، القاهرة 1979، ص114.

4.4 تجسيد المعاني المجردة بصور حسية

يتمثل الطابع الفني في استخدام صور حسية مثل "النور" و"النسيم" و"العطر" للتعبير عن تجارب روحية باطنية [1].

5.4 الشفافية التعبيرية وصدق العاطفة

تنبع اللغة في الشعر الصوفي من أعماق وجدانية، حيث يعكس النص شدة الحب الإلهي والأنين الروحي، مما يُكسبه طابعًا صادقًا وعاطفيًا قويًا[2] .

6.4 التحرر من البنية التقليدية للقصيدة

لا يتقيد الشعر الصوفي بالتسلسل المنطقي للأفكار، بل يتبع تدفقًا وجدانيًا وإشراقيًا يعكس طبيعة التجربة الروحية[3] .

7.4 كثافة الدلالة والاقتصاد التعبيري

تمتاز قصائد المتصوفة بكثافة دلالية، حيث تحمل الكلمات طبقات متعددة من المعاني، وتدعو المتلقي إلى التأمل والتأويل [4].

[1] – ينظر: يوسف زيدان، اللاهوت العربي وأصول العنف الديني، دار الشروق، ط1، القاهرة 2009، ص233.

[2] – ينظر: عبد الرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، دار النهضة العربية، ط2، بيروت 1986، ص152.

[3] – ينظر: نجيب البهبيتي، الشعر العربي في الأندلس،ج2، دار الفكر، ط2 ، بيروت 1981، ص487

[4] – ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة 1998، ص217.

المبحث الثاني: الاستعارة التشخيصية في الشعر الصوفي – قراءة في نماذج –

1.الاستعارة التشخيصية:

الاستعارة التشخيصية هي أحد ألوان البلاغة التي تعتمد على منح الكائنات غير الحية، أو المجردات، صفات أو أفعالًا إنسانية، مثل التفكير، الشعور، الإرادة، أو الحركة. وهي بذلك تعطي للحياة ما لا حياة له، وتنقل التجربة الإنسانية والوجدانية إلى عالم المفاهيم والأشياء التي لا تملك وعيًا أو قدرة على الفعل بذاتها، في جوهرها. تعمل الاستعارة التشخيصية على إحياء اللغة وجعلها أكثر قدرة على التعبير عن المشاعر المعقدة، والأفكار المجردة، عبر تجسيدها في صور حية قادرة على التفاعل مع المتلقي هذا التجسيد يجعل المعاني أكثر قربًا للوجدان وأسهل في الفهم والتأويل، من الناحية البلاغية، يرى عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أن الاستعارة التشخيصية وإن لم يسمّها بهذا الاسم الاصطلاحي الحديث هي من أعلى درجات البلاغة، وتتحقق عندما يُمنح الجماد أو المعنوي صفات الأحياء، فتُسند إليه أفعال أو أحوال لا تليق به في الأصل، بل بما هو عاقل أو حي.

يقول الجرجاني "«فإنك لترى بها الجماد حيّا ناطقا والأجسام الخُرُس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»[1]. أي أن المتكلم يستخدم هذه الأداة ليُضفي على الجماد أو المفهوم قوة حركية أو وجدانية، وكأنها كائن حي يمتلك مشاعر وأحاسيس.

[1]– عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، بيروت2001، ص 43.

وهذه الإسنادات المجازية، بحسب الجرجاني، لا تأتي عبثًا، بل تُفهم في سياقها الفني وتُعدّ من علامات التمكن البياني، إذ إن المتكلم "يشعر بما لا يشعر به غيره"، ويُظهر المعنى في صورة نابضة بالحياة.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أن هذا النوع من الاستعارة هو من أقوى وسائل التأثير في المتلقي، لأنه يُكسب الكلام حياةً وحسًّا، ويجعله أكثر قدرة على الإيحاء والإقناع. فحين يُنسب الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، يُحدث ذلك خيالًا جديدًا يُدهش السامع ويُحرّك وجدانه، لأنه يرى في العبارة ما لا يتوقعه، فينبهر بالمعنى وبلاغته.

هذا الأسلوب يجعل النص أكثر ديناميكية وحيوية .أما في النقد الأدبي الحديث فيُنظر إلى الاستعارة التشخيصية باعتبارها جسرًا بين الواقع المادي والواقع الذهني، إذ تمكن المتلقي من فهم الظواهر المجردة أو المفاهيم المعقدة من خلال الصور الحسية القريبة إلى التجربة الإنسانية، وبهذا تتحول الكلمات إلى تجارب ملموسة. ويُعرّف جابر عصفور التشخيص بأنّه «إضفاء الخصال البشرية على أشياء وكائنات غير إنسانية سواء أكانت حسيّة أم جامدة معنوية أو غير معنوية»[1].

بالتالي الاستعارة التشخيصية ليست مجرد زينة لغوية أو ترف فني، بل هي آلية جوهرية تُستخدم لصياغة المعاني الإنسانية والروحية بأسلوب قادر على التأثير النفسي والمعنوي في المتلقي، ويُضفي على النص قدرة على العيش في الوجدان بعيدًا عن حدود اللغة العادية.

[1]– جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة1973، ص84.

2.نماذج الاستعارة التشخيصية في الشعر الصوفي :

الاستعارة التشخيصية في الشعر الصوفي تمثيل روح الغيب في صورة الحس يُعدُّ "التشخيص" من أهم الأساليب البلاغية التي توسَّل بها الخطاب الصوفي في الشعر، لا بوصفه زينة بلاغية، وإنما كضرورة روحية لنقل تجربة الذوق والعرفان إلى المتلقي، إذ تتحول المفاهيم المجردة في هذا السياق إلى ذوات حية، تنبض وتتكلم وتبكي وتغيب وتعود. في الشعر الصوفي، تصير "المحبة"، و"السر"، و"الهوى"، و"الوصال"، و"الطيف"، و"الحجاب"، وغيرها، كيانات فاعلة لها إرادة وسلوك، ما يعكس بنية تصوفية ترى الوجود كله حيًّا مشخّصًا، وفيما يلي أبرز النماذج :

1.2 تشخيص الطيف عند ابن عربي

يـا طَيْـفَ مَـنْ أَهْـوَى، أَلَـمْ تَعْلَـمْ بِأَنَّـكَ فِـي لَيْلِـي تُقِـيمُ وَتَقْـدِمُ؟
تُحِيطُ بِـي كَالضَّـوْءِ فِـي فَلَـكِ السَّـنَا وَتَهْتَـكُ سِـتْرِي كَـيْ أَرَاكَ وَأَفْهَـمُ
إِذَا طَـالَ وَجْـدِي وَهَامَـتْ نَفْسِـي نَجَـوْتُ إِلَيْـكَ وَقَلْبِـي يُتَـرْجِمُ
أَرَاكَ فِـي كُـلِّ الجِهَـاتِ مُهَيْمِنًـاً فَكَيْـفَ أَنَـاكِرُ وَعَيْنِـي تَغْـنَمُ؟[1]

في هذا المقطع الشعري، يستخدم الشاعر الصوفي استعارة تشخيصية معقّدة حين يخاطب "الطيف" وكأنه كائن حيّ عاقل، فيقول" **:يا طيف من أهوى، ألم تعلم** ."فالطيف في اللغة هو الخيال أو الصورة الذهنية العابرة التي يراها المحب عادة في منامه أو في لحظة وجد، لكنه هنا يتجاوز كونه مجرّد صورة ليتحوّل إلى **شخص واعٍ**، لديه معرفة ألم تعلم؟، و**حركة إرادية** يُقيم، يُقدم، و**قدرة على التأثير** يُحيط، يهتك، ينجّي. هذه العناصر كلها تشكّل أركان الاستعارة:

المشبّه :الطيف

[1] ينظر:ابن عربي، ترجمان الأشواق، تحقيق: رياض نعسان آغا، دار الفكر، دمشق 2002، ص75

المشبّه به :الإنسان أو الكائن العاقل

وجه الشبه :الإدراك، الفعل، القدرة

هذه الاستعارة لا تأتي لتزيين النص فحسب، بل تؤدي دورا جوهريا في نسج المعنى العميق والباطن في التجربة الصوفية. فالطيف هنا لا يُراد به فقط صورة المحبوب الأرضي، بل يُحمّل دلالة رمزية للمحبوب الإلهي، أو لحالة من **الكشف والمشاهدة** التي تخترق عالم الحس، حيث يصبح الغيب محسوسًا. الطيف، من خلال التشخيص، يتحول إلى **تجلٍّ** إلهي، إلى مظهر من مظاهر الحضور الإلهي في حياة السالك، وهو ما يتضح في قوله" **:تحيط بي كالضوء** "و"**أراك في كل الجهات مهيمنًا**"، فالحضور لم يعد ذهنياً أو شعورياً فقط، بل كونيًّا شاملاً.

وهكذا تُستخدم الاستعارة هنا لإضفاء **شكل محسوس على معنى غيبي**، فتصبح وسيلة لتجسيد **الوجد الصوفي**، حيث يتداخل الحسي بالروحي، والظاهر بالباطن، ويصبح الشعر نفسه ساحةً تتجلى فيها مكشفات الصوفي عبر لغة رمزية عميقة[1].

فكل خيال يصبح حيًّا في ضوء الرؤية الروحية كما يرى رياض نعسان آغا أن "الطيف في ترجمان الأشواق لا يحيل إلى صورة معشوقة دنيوية، بل إلى كائن رمزي يمثل وجه الحقيقة التي يتوق العارف إلى لقياها[2]"

2.2 تشخيص السر عند ابن الفارض

وَلَمْ أَدْرِ أَنِّي قَدْ حَلَلْتُ بِنَاظِرِي مِنَ الغَيْبِ، حَتّى كَادَ سِرّي يُعْلَنُ
وَكُنْتُ أَرَى نُورَ الجَمَالِ مُقَدَّسًا يُجَلِّي حَقَائِقَ سِرّنَا وَيُبْدِنُ
فَسَافَرَ قَلْبِي فِي دُرُوبِ مَحَبَّةٍ يَرَى فِي مَنَازِلِهَا الحَقِيقَةَ تُسْكَنُ

[1]ينظر: ابن عربي، ديوان ابن عربي، تحقيق نوال السباعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002، صـ 112.
[2] – رياض نعسان آغا، مقدمة تحقيق ترجمان الأشواق، ص18

وَأَنْطَقَنِي وَجْدٌ بِمَا لَا أُطِيقُهُ فَصِرْتُ أَقُولُ الشِّعْرَ وَالقَلْبُ يُحْزَنُ[1]

في هذا البيت يُشخص "السر" وكأنه كائن حي يوشك أن ينطق أو يُفصح عن نفسه . وهي صورة بلاغية ذات جذور عرفانية، إذ يُنظر إلى "السر" في التصوف على أنه إشراق داخلي من نور الحقيقة، لا يدركه إلا من ذاقه، لكنه في حال "الفيض" قد يتجسد في النطق، فالسر لم يعد خفيًّا بل يمتلك صوتًا.

كما نجد استعارة تشخيصية أخرى، وهي تشخيص القلب، يقول: "**فسافر قلبي، القلب يحزن**"، فقد أسند الشعر أفعالا إنسانية للقلب على سبيل المجاز، فالقلب عند الصوفية هو العقل والمركز، فهو الذي يتواصل مع عالم الغيب، وهو دائم الاتصال بالمحبوب، وهو عندهم الله. وهو ما يصفه القشيري بـ «الفيض الذي يجتاح وجدان السالك فلا يملك إلا أن يتكلم به، أو يُترجمه عبر الرموز[2] "

3.2 تشخيص الهوى عند الحلاج:

أَنَــا مَــنْ أَهْــوَى، وَمَــنْ أَهْــوَى أَنَــا نَحْــنُ رُوحَــانِ حَلَلْنَــا بَــدَنَا
فَــإِذَا أَبْصَــرْتَنِي أَبْصَــرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَــرْتَهُ، كُنْــتَ أَنَــا
أَنَــا سِــرُّهُ الظَّــاهِرُ فِــي خَلْقِــهِ وَهُــوَ النُّــورُ الَّــذِي قَــدْ سَــكَنَا
تَجَلَّــى لِــي فِــي كُــلِّ أَنْفَاسِــه فَمَــا بَقِيَــتْ فِــي الحُــبِّ فِينَــا فِتَنَــا[3]

يشخص الحلاج هنا الذات الإلهية، فيجعلها تنحل في الذات الإنسانية، وهذه الأبيات هي التي جعلت الحلاج يتهم بالزندقة، فمحبوب الحلاج وهو الله يندمج في الذات الإنسانية، ونفسه الإنسانية تنحل في الذات الإلهية، وهنا تبلغ الاستعارة التشخيصية ذروة "الحلول" الصوفي.

[1]– ينظر:ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار صادر، بيروت 1998، ص102

[2] –ينظر: عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة 1991، ص189

[3] – الحلاج، ديوان الحلاج، تحقيق: لويس ماسينيون، دار الجمل، بيروت 2002، ص56

يرى ماسينيون أن الاستعارة التشخيصية في شعر الحلاج "أخطر ما فيه" لأنها تسمح له بالتعبير عن **أنا إلهية** بطريقة رمزية، حيث يمنح المحبوب الإلهي صفات الإنسان ويتحدث عن الوحدة بالله دون تصريح مباشر. هذا الأسلوب يمزج بين الحب الإنساني والتجربة الروحية المطلقة، ما يجعل شعر الحلاج فريدًا في التعبير عن ذوبانه في الله عبر رموز صوفية عميقة.

4.2 تشخيص القلب عند شعيب أبو مدين:

مـــا لِقَلْبِـــي كُلَّمَـــا ذَكَـــرْتُم يَـــذْرِفُ الـــدَّمْعَ، كَأَنَّـــهُ بَشَـــرُ؟
وَإِذَا نَـــامَ الـــوَرَى، سَـــهِرَتْ عُيُـــونِي وَذَابَـتْ جَفُـونِي كَمَـا يَنْكَسِـرُ القَمَـرُ
أَنَـــا المُسْـــتَهَامُ الَّـــذِي لَا رَاحَـــةَ لِقَلْبِـــهِ حَتَّـــى يَـــزُولَ السَّـــتَرُ
فَصِـــرْتُ غَرِيبًـــا وَفِـــي رُكْـــنِ وَجْـــدِي أُصَـــلِّي وَفِـــي كُـــلِّ دَمْـــعٍ خَبَـــرُ [1]

يستخدم الشاعر في هذه الأبيات، الاستعارة التشخيصية ليجعل القلب كائنًا بشريًا يشعر ويبكي ويسهر، وهو تعبير مجازي يدل على عمق الوجد والشوق. قلب الشاعر لا يظل مجرد عضو جسدي، بل يتحول إلى شخصية مستقلة حية، تعيش الألم والحب بوعي كامل.

هذا التصوير يعكس تجربة الصوفي التي تتركز على القلب كمركز للعشق والاتحاد الروحي مع الله. فالشاعر يبرز كيف أن القلب هو المتفاعل الحقيقي مع حضور المحبوب الإلهي، يعاني من الغربة واللوعة، ولا يجد راحته إلا بزوال الحجب التي تمنع رؤية الحقيقة الروحية. هنا، التشخيص ليس فقط لمجرد التعبير العاطفي، بل ليجسد رحلة التجربة الصوفية التي تضع القلب في صلب العلاقة مع الله، حيث يصبح القلب هو الموطن الحي للهيام والاشتياق، معبرًا عن حالة السهر الروحي والصلاة المستمرة.

[1] – أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين، تحقيق: محمد فاضل، دار الغرب الإسلامي، بيروت1991، ص39

وهذا يتوافق مع قول ابن عطاء الله السكندري "القلب موضع نظر الله، وإذا امتلأ، فاض وجدًا" يعبر باختصار عن مركزية القلب في التجربة الصوفية، إذ يرى أن القلب هو المكان الذي يركز الله عليه نظره الخاص، بمعنى أنه موضع عناية إلهية مستمرة ورعاية خاصة.

عندما يمتلئ القلب بتلك العناية والحنان الإلهيين، يفيض بالوجد، أي يفيض بحالة عميقة من الحب والشوق الروحي، حيث يشعر الصوفي بحضور الله في أعماق نفسه. هذا الوجد هو تجربة روحية غامرة تعبر عن اشتعال الحب الإلهي، فتتجاوز المشاعر العادية إلى حالة وجدانية فائقة تتسرب إلى كل كيان الصوفي، فتجعله يعيش حالة من الفرح، الحزن، الهيام، والانكسار معًا[1].

بالتالي، تعكس هذه العبارة فهمًا صوفيًا عميقًا، يجعل القلب ليس فقط مركز العاطفة الإنسانية، بل أيضًا محور الاتصال الروحي مع الله، حيث يكون القلب مستودعًا للمعرفة الإلهية والوجد، ويزداد تأثيره كلما ازداد قربًا من الله.

5.2 تشخيص الشوق عند ابن سبعين:

وَشَوْقِي إِلَيْكَ طَائِرٌ لا يَسْتَرِيحْ لَهُ فِي مَهَاوِي الحُبِّ سَفَرٌ وَصِيَاحُ
يُنَادِينِي النُّورُ فِي كُلِّ فَجْرٍ وَيَأْخُذُنِي الشَّوْقُ حَيْثُ انْتِصَاحُ
فَكَيْفَ أُطِيقُ الرَّاحَةَ وَالهَجْر وَقَلْبِي لَدَيْكَ لَهُ ارْتِيَاحُ؟
أَنَا مَنْ تَفَجَّرَ وَجْدِي كَنَهْرٍ يُغَسِّلُ أَيَّامِي بِالحُبِّ فِي انْفِتَاحُ[2]

في هذه المقطوعة يستعين ابن سبعين بمجموعة من الاستعارات المتشابكة لتجسيد تجربة الشوق الروحي، وهو ما يعكس طبيعة الشعر الصوفي في تصوير الأحاسيس المعقدة عبر صور حسية.

[1] عبده الراجحي، دراسات في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص 135.

[2] – ابن سبعين، ديوان ابن سبعين، تحقيق: جمال الغيطاني، دار سعاد الصباح، الكويت1995، ص44

أولاً، يشخص الشوق على هيئة "طائر لا يستريح"، يمنحه بذلك حركة دائمة لا تهدأ، وصوتًا صاخبًا يملأ الفضاء بـ"سفر وصياح"، مما يعكس اضطراب النفس وتوترها الدائم في حالة الانتظار واللهفة، ويحوّل الشوق من مجرد شعور إلى كائن حي مستقل ينفذ ويُعبر عن حيوية وتجدد هذه الحالة الوجدانية.

ثانياً، يناديه "النور في كل فجر"، حيث يمثل النور هنا رمز الكشف والوعي الإلهي، فهو دعوة مستمرة متجددة تتزامن مع بداية كل يوم، تعبر عن حضور دائم للروحانية تلامس الإنسان في لحظات الصفاء.

ثالثاً، يصف الشاعر الشوق كتيار متدفق "كأنه نهر يغسل الأيام"، في استعارة تعبر عن التنقية والتجدد المستمر، فتلك المياه الرمزية تمحو آثار الألم والحنين، وتعيد تشكيل الروح بحب لا ينقطع. وأخيرًا، "قَلْبِي لَدَيْكَ لَهُ ارْتِيَاحُ" تُصور حالة من السكون والطمأنينة التي تتحقق في حضرة المحبوب الإلهي رغم الألم والبعد، مما يعكس التوتر الداخلي المتناقض بين الاضطراب والراحة التي تعيشها الذات الصوفية. كل هذه الاستعارات تعمل بتناغم لتخلق فضاءً شعريًا غنيًا يُعبّر عن الصراع الروحي والتوق الأبدي نحو الاتصال الإلهي، وتجسد الشوق ليس كمجرد إحساس، بل كوجود نابض بالحياة والحركة والوعي.

6.2 تشخيص الوجد عند النفّري:

أنـــا الســـرُّ فيـــك وإن كنـــتَ تنكـــرهُ ولـــيس يُحـــبُّ ســـري مـــن يُجـــافيني
خُنتَنـــي لحظـــةً أعلنـــتُ هجرتـــي ومـــن خـــان وجـــدًا لا يُـــداويني
فـــي هُيـــامي تكـــن عبـــدًا لمعرفـةٍ تُريـكَ وجـوهَ الحـقِّ فـيّ وبِـي

الوجد هنا لا يُذكر كحالة نفسية بل كشخصية مهيبة تنطق وتحذّر وتقتل يُشخص الوجد كقوة غيبية لها سلطان، ويُصبح ناطقًا مأمورًا من الحقيقة الإلهية.

[1] ينظر :النفري، المواقف والمخاطبات، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص113

هذه الاستعارة التشخيصية تفصح عن رؤية صوفية ترى في حالات العشق والوجد إشراقًا ميتافيزيقيًا ذا سلطة لا تقبل الإنكار وتعلّق بنت الشاطئ على هذا بقولها: "الوجد عند النفّري ليس إحساسًا، بل كائن يتجلى، يأمر، يهدد، وله حضور فوقيّ يوازي حضور الله في لحظة الكشف[1] "

7.2 تشخيص الحجاب عند جلال الدين الرومي:

الحِجَـــــابُ يَصُـــــدُّنِي عَنْـــــكَ وَهُـوَ عَبْـدُكَ لَكِنَّــهُ سُـلْطَانٌ عَلَــيَّ
يَسُـــدُّ طَرِيـــقَ النُّـــورِ لَكِنَّـــهُ مِنـــكَ وَيَصْـرِفُنِي عَنْـكَ وَأَنْـتَ فِـي نَفْسِـي
أُجَاهِـــدُهُ بِـــدَمْعِ العَـــينِ أَنْ يَنْجَلِـــي فَيَـــزْدَادُ تَجْلِـــيلًا لِسِـــرّكَ القُدُسِـــي
وَمَـــا الحِجَـــابُ إِلَّا مِـــرْآةُ مَخَاوِفِنَـــا فَـــإِنْ فَنِينَـــا تَكَشَّـــفَتْ أَسْـــرَارُهُ لِـــي[2]

يشخّص جلال الدين الرومي في هذا المقطع الشعري، "الحجاب" بوصفه كائنًا ذا إرادة وسلطان، فيقول إنه "يصدّني" و"يصرفني"، ما يمنحه دور الفاعل لا المفعول، ويحوّله من مفهوم مجرد إلى كيان حيّ يتفاعل مع العارف ويمنعه من الوصول إلى النور الإلهي. وتزداد المفارقة عمقًا حين يُقال إن هذا الحجاب "عبدك لكنه سلطان عليّ"، مما يعكس التوتر بين مصدره الإلهي وتأثيره القاهر على النفس.

ليس الحجاب هنا جدارًا ماديًا، بل رمزا للقيود النفسية والروحية، ويبدو أنه من صنع الذات نفسها، إذ يصفه الشاعر في النهاية بأنه "مرآة مخاوفنا". هذا التحول من تشخيص الحجاب إلى كشف جوهره باعتباره انعكاسًا داخليًا يؤكد أن العوائق بين العارف وربه هي داخلية بالأساس، وأن زوالها لا يكون إلا بـ"فناء النفس". والاستعارة هنا ليست مجرد زخرفة بل تجسيد لجدلية العارف والعائق، في خطاب صوفي يحوّل المعاني المجردة إلى كائنات فاعلة تعبّر عن معاناة روحية عميقة.

[1] – ينظر:جلال الدين الرومي، المثنوي المعنوي، ترجمة محمد رضا شريفي، دار القلم، سوريا، 2007، ص. 241

[2] – ينظر الرومي، المثنوي المعنوي، ج2، ص134

8.2 تشخيص العتاب عند رابعة العدوية:

إنْ كَـــانَ يَجْفُـــوكَ فَعَاتِبْـــهُ بِنَظْـــرَةٍ فَالْحُـــبُّ لَا يَشْـــكُو وَلَكِنَّـــهُ يَبُـــوحُ
أَنَـا لَا أُقِـيمُ اللَّـوْمَ فِـي سَـاحَةِ الْهَـوَى وَلَكِـــنَّ قَلْبِـــي بِالشَّـــوْقِ مَجْـــرُوحُ
إِذَا طَـــالَ غَيْبُـــكَ فَالـــدُّمُوعُ وَصَـــالُهُ وَإِنْ جِئْـــتَ صَـــارَ الْكَـــوْنُ مَفْتُـــوحُ
فَعَاتِـبْ بِصَـمْتِكَ وَاتْـرُكِ الْعُـذْرَ قَصْـرَهُ فَحُبُّـكَ إِذَا صَـدَقْتَ لا يَفْتُـرُ وَيَـرُوحُ[1]

لا يقتصر العتاب في هذا النص على كونه مجرد تعبير بشري، بل يُشخص ليصبح سلوكًا صادرًا عن كائن داخلي ناطق هو "الحب" ذاته، فتجعل رابعة العتاب ككيان قائم بذاته له أدواته ولغته الخاصة، ويتحرك بلطف روحي بين العبد وربه. وبذلك تتحول الاستعارة إلى تشخيص للحب، حيث يصبح الحب فاعلًا حيًّا يعبر عن مشاعره بطرق مختلفة، من اللوم الصامت إلى البوح العذب، مما يعكس العلاقة الجدلية والحميمة بين العاشق والمعشوق بروحانية عالية.

تحوّل الاستعارة التشخيصية الأحاسيس إلى ذوات فاعلة، ويقول عبد الرحمن بدوي: "رابعة أعطت للمشاعر لسانًا، فصارت تتكلم نيابة عنها، كما لو كانت كائنات لها قرار[2]". يعني أن رابعة جعلت المشاعر تتكلم وكأنها كائنات حية ذات إرادة وقرار، فحوّلت الأحاسيس من حالات داخلية مجردة إلى ذوات فاعلة تملك صوتًا وتأثيرًا، مما يعمق التعبير الصوفي ويجعل المشاعر أكثر حضورًا وحيوية في النص.

9.2 تشخيص السُّكر عند البسطامي:

سُـــــكْرُ الْمَحَبَّـــــةِ أَقْعَـــــدَنِي فَلَـــمْ أَعُـــدْ أَسْـــتَطِيعُ الْقِيَـــامَ بِغَيْـــرِهِ
دَخَلْـتُ عَلَـى قَلْبِـي فَوَجَـدْتُكَ سَـاكِنًا وَكُـــلُّ جَـــوَارِحِي مَـــا عَـــادَتْ لِـــي
تَرَكْـتُ هُـوَايَ وَكُـلَّ مَـا كُنْـتُ أَعْشَـقُهُ وَسِـرْتُ عَلَـى خَمْـرِ الْوُجُـودِ بِـذِلِّي

[1] – رابعة العدوية، ديوان رابعة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت1973 ، ص59

[2] – عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية، دار القلم، بيروت1973 ، ص83

فَصِــرْتُ كَمَــنْ فَــاقَ المَــدَارِكَ كُلَّهَــا وَأَنْتَ السُّكْرُ وَالسَّاكِي وَالْمَشْرُوبُ لِي[1]

يشخّص البسطامي "السُّكر" – وهو اصطلاح صوفي يشير إلى فقدان التوازن الواعي نتيجة الذوبان في الحضرة الإلهية – وكأنه كائن يُقعده يسيطر على جوارحه، هذا التحول من الإحساس إلى الفعل المشخص يكشف عن تصوّر وجودي للمعاني الباطنة .

إن "السكر" عند الصوفية ليس غيابًا للعقل أو فقدانًا للوعي، بل هو حضور سرّ باطني ودائم يلازم العارف، كأنه كائن حي مرتبط به ارتباطًا وثيقًا. وهذا يعمق من معنى الاستعارة التشخيصية التي وظفها البسطامي حين شخص "السُّكر" ككائن يسيطر عليه ويقعده، مؤكدًا أن التجربة الصوفية ليست مجرد حالة نفسية عابرة بل علاقة حية وجدلية بين العارف وقوة روحية فاعلة. فالسكر في هذا السياق يتحول إلى ذات فاعلة، لها إرادة وتأثير، وهو ما يتوافق مع جوهر الاستعارة التشخيصية التي تحوّل الأحاسيس والمعاني المجردة إلى كيانات حية تفاعلت مع الذات، مانحة النص بعدًا وجوديًا وروحيًا عميقًا.

[1] – البسطامي، في أخبار البسطامي، ضمن: الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1967، ص178

المبحث الثالث: الاستعارة التجسيمية في الشعر الصوفي – قراءة في نماذج –

1.الاستعارة التجسيمية:

الاستعارة التجسيمية هي نوع من الاستعارة تُمنَح فيه الكائنات غير العاقلة أو الجمادات أو المفاهيم المجردة صفات إنسانية مثل المشاعر أو الأفعال أو القدرات العقلية بقصد إضفاء الحيوية عليها وجعلها أقرب إلى الإدراك الحسي والعاطفي لدى المتلقي.

جاء في المعجم الأدبي التجسيم بقوله: «هو ميل معاكس للتجريد، أي إبراز الماهيات، والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبّرة عنها»[1].

وتعرف الاستعارة التجسيمية بأنها تجسيد للمعاني المعنوية وتحويلها إلى صور محسوسة، بحيث تُرى كأشياء ذات حياة، لها حركات وأفعال وتأثيرات. مثلاً، أن يُقال "الغضب ضربني" أو "الفرح ابتسم لي"، حيث يصبح للمشاعر صفات وأفعال مادية، مما يجعل التعبير الشعري أكثر قوة وحيوية. والتجسيد يساعد القارئ أو المستمع على فهم المعاني المجردة بعمق أكبر لأنه يجعلها أكثر واقعية وحضورًا.

وعرف إبراهيم أنيس التجسيم بقوله: "نقل الصفات الإنسانية من مجالها الأصلي وإسنادها إلى ما ليس بإنسان من أجل خلق صورة حسية معبرة عن المعنى المقصود[2]". أما سيد قطب في معرض تحليله للصور القرآنية يشير إلى أن "التجسيم أو التشخيص "يُدخل

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1984، ص59.

[2] – إبراهيم أنيس، البيان في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر 1972، ص135

المتلقي في عالم الإحساس الحي حينما تتحرك المعاني وتتجسد أمامه على هيئة أفعال بشرية[1]".

التجسيم آلية من آليات الصورة الاستعارية في بنائها للمعنى داخل النص الأدبي، وهو «قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق الاستعارة في ذلك النقل الفني للأفكار والمفاهيم والمعنويات من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات فتتجلى في كيان حسي يقربها إلى الأذهان ويضيف إليها ما يوضحها، بل لا يمكن الحديث عن المعنويات والأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات، إنّ مثل هذا الاقتران يغني المعنويات ويبرزها ويوسع مدلولاتها»[2]. ومن خلال المفاهيم السابقة الذكر، نستنتج أن الاستعارة التجسيمية، هي:

أسلوب بلاغي يُقصد به إضفاء صفات إنسانية على ما ليس بإنسان، كالكائنات الجامدة أو الظواهر أو المفاهيم المجردة، بهدف تشخيص المعنى وتجسيده بصورة حسية قريبة من الإدراك العاطفي والوجداني للمتلقي.

وتتفق جل التعريفات على أن الاستعارة التجسيمية ليست مجرد تزيين لغوي، بل هي تقنية فنية تهدف إلى إحداث التأثير والتخييل وتعتمد على تمثيل المجرد بالحسي وإدخال القارئ أو السامع في عالم من الصور التي تتحرك وتنطق وتفعل كما يفعل الإنسان إنها أداة تعبيرية تُسهم في بناء الصورة الشعرية أو الخطابية وتمنحها الحياة والدينامية.

[1] – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط10،القاهرة 2000، ص45

[2] – وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2003، ص79.

2.نماذج الاستعارة التجسيمية في الشعر الصوفي:

1.2 تجسيم الزمان والدهر: يقول جلال الدين الرومي

"وَسَاقَ الدَّهْرُ عَلَى قَدَمَيْهِ صَابِرًا ... فَإِنَّ الدَّهْرَ مَاشٍ بِقَدَمَيْهِ أَيْضًا[1]"

يصف الشاعر في هذا البيت، "الدهر" ككائن يمتلك قدمين يمشي بهما بصبر، كأنه شخص حقيقي يتحرك في طريقه. هذا التصوير يحول الزمن أو الدهر من مفهوم مجرد إلى كيان حي يتحرك ويتصرف. المعنى المضمر في البيت هو أن الزمن يمضي بصبر وبطء أحيانًا، لكنه مستمر في تحركه ولا يتوقف، وهذا ما يشعر به العاشق في رحلته الروحية أو الإنسانية.

والاستعارة التجسيمية هنا هي تحويل "الدهر" كمفهوم مجرد إلى كائن له جسم وأعضاء قدمين يفعل فعل المشي، أي أن الدهر يُجسّم ويتحول إلى شخصية حية قادرة على الحركة.

فالاستعارة التجسيمية تخلق صورة ذهنية تجعل المفهوم المجرد أكثر حيوية وواقعية عبر إعطائه صفات كائن حي، مثل الأعضاء والأفعال. في هذا البيت، تجسيم الدهر يعطي الشعور بأن الزمن ليس مجرد مرور أو فكرة، بل هو كائن يتفاعل مع الإنسان ويتحكم في مجرى حياته، مما يضفي على النص بعدًا وجدانيًا وروحيًا أعمق، ويقرب القارئ من تجربة الزمن على مستوى شخصي وإنساني[2].

[1] الرومي ،جلال الدين ،ديوان شمس تبريزي ، ترجمة وتقديم : إبراهيم الدسوقي شتا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 2001، ص 237

[2] ينظر: جلال الدين الرومي، ديوان شمس تبريزي، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2001، صـ 274.

2.2 تجسيم الزمان والكون في محبة الله عند الحلاج

يـا سَـاكِنَ السِّـرِّ فـي أَعمـاقِ نَفْسِـي قَـدْ زَفَّـتِ الـرِّيحُ أَشْـواقِي لِعِطْـرِكْ
وَالنُّـورُ يَسْـجُدُ إِذَا مَـرَّتْ خُطَـاكَ وَالْوَقْـتُ يَـرْقُصُ إِذَا لاحَـتْ يَـدَاكَ
وَالْكَـوْنُ يَحْنُـو كَمَـا يَحْنُـو مُحِـبٌّ قَـدْ ذَابَ وَجْـدًا بِسِـرِّكَ وَابْتِهَاجِـكْ[1]

في هذه الأبيات، تُجسَّد مفاهيم مجردة الريح، النور، الوقت، الكون وتُمنَح صفات إنسانية مثل "الزفّ"، "السجود"، "الرقص"، و"الحنو"، فيُصوَّر الكون بكامله ككائن حي يذوب شوقًا في محبة الله، وهي استعارة تجسيمية تخدم التجربة الصوفية الكونية.

3.2 تجسيم الطبيعة عند ابن الفارض

وَكُلَّمَـا لاحَ وَجْـهُ الْحُـبِّ فِـي أُفُقِـي صَاحَ الزَّمَانُ: أَتَى، فَافْتَحْ لَهُ الطُّرُقَا
وَرَقَّـتِ الـرِّيحُ تَجْلُـو وَجْـهَ مَسْـكَنَتِي وَانْهَالَ نُورُ الدُّجَى يَحْكِي لَهُ الْحَدَقَا
وَبَـاحَ صَـمْتِي بِأَسْـرَارٍ مُوَشَّـحَةٍ كَأَنَّـهُ فِـي هَـوَاكَ الْآنَ قَـدْ نَطَقَـا [2]

تتجلى في هذه الأبيات الاستعارة التجسيمية في تصوير الزمان وهو يصرخ معلنًا قدوم الحب، وكأنه كائن حي يملك القدرة على التعبير والإعلان. كذلك الريح تُشخص بأنها "رقّت" لتجلو وجه مسكن الشاعر، مما يمنحها قدرة على الحركة والتأثير الحي، بالإضافة إلى أن نور الدجى "ينهال" ويحكي للحداق، كأنه كائن فاعل يحمل رسالة. الصمت أيضًا يُجسد هنا إذ يُباح بأسرار موشحة وكأن الصمت اكتسب القدرة على الكلام والتعبير. هذه التجسيمات تضفي على عناصر الطبيعة والزمان حياة وفعالية، فتجعل المشاعر الداخلية للشاعر تتداخل وتتفاعل مع العالم المحيط به، معززة بذلك تجربة الحب والوجد، ومظهرة مدى قوة التأثر العاطفي الذي يعيشه الشاعر.

[1] – الحلاج، ديوان الحلاج، تحقيق: لويس ماسينيون، دار الطليعة، ط1، بيروت 1974، ص. 89

[2] – عمر بن الفارض، ديوان عمر بن الفارض، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار صادر، ط2، بيروت 1998، ص 144.

4.2 تجسيم الليل والنجوم عند محي الدين بن عربي

وَالـــنَّجْمُ يَرْفَـــعُ أَسْـــرَارِي لِمَطْلَعِـــهِ وَاللَّيْـلُ يَبْكِـي وَقَـدْ ضَـاعَتْ مَفَـاتِيحِي
وَالْبَـرْقُ يَصْـفُقُ فِـي أَفْـقِ الْهَـوَى طَرَبًـا وَالرِّيحُ تَرْقُصُ فِـي سَاحَاتِ تَنْوِيحِي[1]

تتجسد في هذه الأبيات الاستعارة التجسيمية بوضوح من خلال تصوير النجوم وهي ترفع أسرار الشاعر عند مطلعها، وكأن النجوم كائنات قادرة على استقبال وحفظ الأسرار. كذلك الليل يُشخص بالبكاء على فقدان مفاتيح الشاعر، ما يمنح الليل صفة الحزن والتفاعل العاطفي، ككائن حي يشعر بالألم. البرق يُصوَّر وهو يصفق طربًا في أفق الهوى، أي يُعطى صفة الفرح والتعبير الحي، والريح ترقص في ساحات تنويح الشاعر، مما يعكس حيوية وحركة طبيعية تواكب حالة الشاعر النفسية.

هذه التجسيدات تحول الظواهر الطبيعية إلى ذوات فاعلة تعبر عن مشاعر الإنسان، فتقرب القارئ من عمق الألم والوجد، وتبرز تأثير العاطفة على العالم المحيط، معززة بذلك حضور المشاعر وتجسيدها بشكل حي وملموس.

5.2 تجسيم السحاب والمطر عند النابلسي

يَـا سَـحَابًا بَكَـى مِـنْ شَـوْقِ مَنْظَـرِهِ وَالْبُـرُوقُ الْهَـوَى صَـاحَتْ بِأَنْغَامِـهِ
وَالْمَطَـرُ الْخَـافِقُ الْمَسْكُوبُ فِـي طَـرَبٍ كَـانَ دَمْعِـي الَّـذِي يَجْـرِي بِآلَامِـهِ [2]

تظهر الاستعارة التجسيمية بوضوح في تصوير السحاب وهو يبكي من شوق منظره، حيث يُشخص السحاب ككائن حي قادر على البكاء، مما يمنحه حركة الفعل الحي التي تعبّر عن الحزن والحنين. كما تُشخص البرق على أنه "صاح" بأنغام الهوى، في إضفاء صفة الصوت والتفاعل الحي على ظاهرة طبيعية جامدة، ما يحوّل المشاعر المجردة إلى

[1] – ابن عربي، ترجمان الأشواق، تحقيق: رياض نعسان آغا، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت 1996، ص. 112.
[2] – عبد الغني النابلسي، ديوان عبد الغني النابلسي، تحقيق: أحمد مرسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2005، ص 233.

تجارب حسية وواقعية. كذلك، المطر يوصف بأنه "الخافق المسكوب في طرب"، أي يمنح له إحساسًا بالحياة والنشاط العاطفي، ويربطه بدموع الشاعر التي تجري بآلامه. هذا التجسيم يجعل الطبيعة كلها وكأنها تشارك الشاعر في مشاعره، فيعزز من تأثير الحزن والوجد العاطفي، ويقرب القارئ من تجربة الألم الداخلي، ما يجعل الأحاسيس العاطفية أكثر حضورًا وحيّة.

6.2 تجسيم الليل والنجوم عند ابن الرومي

وَكَأَنَّ اللَّيْلَ يَنُوحُ فِي السَّمَاءِ وَتَبْكِي النُّجُومُ مِنْ وَجْدِ الضِّياءِ

وَالصَّمْتُ يُخْبِرُنِي بِأَحْزَانِ قَلْبِي وَالرِّيحُ تَسْرِي حَامِلَةً بُكَائِي [1]

يجعل الشاعر الليل ينوح في السماء، وكأن له صوت حزين يعبر عن الألم، والنجوم تبكي من وجدان الضياء، فتُمنح النجوم قدرة الشعور والبكاء ككائنات حية. الصمت يُجسد أيضًا بوصفه خبيرًا بالأحزان، وكأنه كائن قادر على التواصل وإيصال المشاعر الداخلية. الريح تسري حاملة بكاء الشاعر، مما يجعلها فاعلًا حيًا يحمل التعبير العاطفي. هذه الاستعارات التجسيمية تحوّل عناصر الطبيعة إلى ذوات فاعلة تعكس حالة الشاعر النفسية، فتقرب القارئ من عمق الحزن والوجد، وتجعل المشاعر الداخلية ملموسة وحية.

7.2 تجسيم القلب والعين عند أبي نواس

قَلْبِي يَسْبَحُ فِي مَوْجِ الهَوَى مُغْرَقًا وَالعَيْنُ تَذْرِفُ دُمُوعًا كَالنَّهْرِ عَامِرًا

يَا لَيْتَ قَلْبِي مَا كَانَ سَفِينَةَ عِشْقٍ لِيُسْتَطَاعَ صُدُورُهُ مِنَ الْهَوَى تُخْتَفَى [2]

تظهر الاستعارة التجسيمية بوضوح في وصف القلب وهو يسبح في موج الهوى، حيث يُشخص القلب ككائن حي قادر على السباحة، مما يمنحه حركة الفعل الحي التي تعبر عن

[1] – ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: سامي الدروبي، دار صادر، بيروت 1995، ص 412.

[2] – أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: محمد أبو القاسم، دار صادر، بيروت 1998، ص 215.

غرقه في الحب والعاطفة. كذلك العين تُمنح صفة البكاء، فتبدو ككائن حي يبكي دموعًا، ما يجعل المشاعر المجردة تتحول إلى تجارب محسوسة وحية. هذا التجسيد للقلب والعيون يجعلهما ذوات فاعلة ذات إرادة وحركة، ويقرب القارئ من حالة الحب والشوق العميقة التي يعيشها الشاعر. الغاية من هذا التجسيم هي تعميق الشعور بالوجد وتحويل الأحاسيس الداخلية إلى حالة حياة فعلية، بحيث يصبح الألم والغرق العاطفي ملموسين وواقعيين في ذهن المتلقي.

الفصل الثاني:

سيميائية الاستعارة في ديوان ابن الصباغ الجذامي

1.التعريف بالشاعر:

هو أبو علي محمد بن أحمد ابن الصباغ الجذامي، شاعر صوفي أندلسي كان يحيا في حاضرة الدولة الموحدية (مراكش) على زمن الخليفة المرتضى وأن ديوانه جمع في حياته وبمعرفته، ومقدمة الديوان تجعلنا نميل إلى اعتباره من أهل المغرب ومن أهل الرقعة الضيقة الهزيلة التي وقعت عندها حدود دولة الموحدين وابن الصباغ، ذلك الشاعر المنسي من ذاكرة الشعر العربي في الأندلس، وأحد الشعراء اللذين أهملهم تاريخ الأدب ونسيتهم كتب التراجم، ولا تذكر المصادر الكثير عنه، ولم يحفظ له سوى نسخة خطية واحدة من ديوانه، تدور كلها حول المدائح النبوية والزهد.[1]

وابن الصباغ، ذلك الشاعر (المنسي) من ذاكرة الشعر العربي في الأندلس، ظل دوماً بعيداً عن أيدي الباحثين، لندرة أخباره في المصادر القديمة، وقلة أشعاره في عالم المخطوطات.. حيث لم يحفظ لنا الزمان غير نسخة خطية وحيدة من ديوانه البديع الزاخر بالموشحات والمدائح ورقائق الأشعار .وعكف على مخطوطة الديوان، المحققان: د. محمد زكريا عناني، د. أنور السنوسي.. فأظهرا للنور تلك الثروة الأدبية التي ظلت دوماً محتجبة، مطوية في أوراقها الخطية العتيقة: منذ القرن الثامن الهجري لتسطع علينا أبيات ابن الصباغ، ولينعم الشاعر ويستريح باطلاعنا على أشعاره[2] فهو القائل:

مَنْ بَاحَ بالأشواق في الحب استراح ما إن على ذي الوجد في الشكوى جناح

[1] – ابن الصباغ الجذامي، ديوان من شعراء دولة الموحدين في المغرب والأندلس في الزهديات والمديح النبوي، تحقيق: محمد زكي عنابي، أنور السنوسي ط1، دار الأمين، مصر، القاهرة، ص أ– ب.

[2]– المصدر نفسه، (مقدمة الكتاب).

2. المديح النبوي الصوفي عند ابن الصباغ

امتزج المديح بالنبوي بالشعر الصوفي خاصة في في الشعر الصوفي المغربي، حيث أنشأت جل قصائد المديح النبوي في الأساس لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، فكان لهذا الفن أهمية كبرى ومكانة خاصة عند المتصوفين. فقد تميز ديوان ابن الصباغ بقصائد وموشحات في مديح خير الأنام، وقد تعددت الموضوعات في ديوان الشاعر، لعل أبرزها مدح صفات الرسول صلى الله عليه وسلم الخَلقية والخُلقية، يقول:

هُــوَ خَــيْرُ خَــلْقِ اللهِ وَالمُــخْتَارِ مِــنْ أَعْلَــى نُجَــارٍ جُــلَّ عَــنْ أَنْــدَادِ
هُــوَ مُنْتَــهَى أَمَلِــي وَمَلْجَــأَ مَفْزِعِــي هُــوَ شَــمْسُ إِيمَــانِي وَبَــدْرَ رَشَــادِي
هُــوَ عِصْمَتِــي مِمَّــا أَخَــافُ وَحُــبَّهُ يَــوْمَ القِــيَامَةِ لِلْخُــطُوبِ عِــمَادِي
إِشْــرَاقُ كُــلِّ النَّيِّــرَاتِ وَحُسْنَــهَا مِــنْ نُــورِ حُسْــنٍ شِــهَابُهُ الوَقَّــادِ[1]

ولطالما مدح الشعراء خير الخلق بالنور والضياء والسمو والرفعة، وفي ذلك يقول ابن الصباغ:

لِأَحْمَـدٍ بَهْجَـهْ كَالقَمَرِ الزَّاهِـرْ فِـي أَبْـرُجِ السَّعْـدِ
عَـلاَؤُهَا يُسْبِـي بِـنُورِهِ البَـاهِـرْ كُـلٌّ سَنَـا مَجْـدِ
بِالـبَدْرِ وَالشَّمْسِ يُـزْرِي مُحَيَّـاهُ فَحَـلَّ عَـنْ نِـدِّ[2]

يعبر الشاعر عن صفة الإشراقة والنور التي كانت تلازم الرسول صلى الله عليه وسلم ماديا وروحيا، وما تضفيه على شكله من جمال ونور فهو كامل الخلق عظيم الخُلق، وبحسنه أنار كل الوجود.

وما ميّز ديوان ابن الصباغ هو شعر المولديات، وهو الشعر الذي يحتفي بمولد خير الأنام، وهو شعر عرف عند أهل المغرب دون سواهم، يقول الشاعر في تعظين ليلة مولده:

[1]– ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص 7.
[2]– نفسه، ص 8.

هَذَا رَبِيعٌ قَدْ أَتَاكَ مُبَشِّرَا بِقُدُومِ مَوْلِدِ خَيْرِ مَنْ وَطَئَ الثرى
لاَ شَكَّ فِيهِ أَنَّهُ فِي فَضْلِهِ بَيْنَ الشُّهُورِ كَمِثْلِ أَحْمَدٍ فِي الوَرَى
وَافَاكَ يَزْهُو بَيْنَ أَشْهُرِ عَامَهُ مُتَهَلِّلاً مُتَدَلِّلاً مُتُبَخْتِرَا
بَهَرَ الشُّهُورَ بِلَيْلَةٍ نَبَوِيَّةٍ ضَمَنَتْ لَهُ آيَاتِهَا أَنْ يُبْهِرَا [1]

وزيادة على هذا فقد حوى الديوان مواضيع أخرى، متصلة بالمديح النبوي الصوفي، منها تمجيد البقاع المقدسة والتعبير عن الشوق إليها، كما يتطرق الشاعر إلى موضوع الشفاعة والتوسل، فقد ألف الشعراء أن يتذكروا شفاعة رسول الله صلى الله عليه وسلم لأمته يوم الحشر لتطمئن القلوب، ولم يستثني الشاعر من مدحه الصحابة الكرام والتابعين لرسول الله صلى الله عليه وسلم.

[1]– ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص 72.

3. الاستعارة وسيمياء التكثيف

إنّ النّص من وجهة نظر المنهج السيميائي عبارة عن مجموعة من البُنى الاستعاريّة المتشابكة، المتظافرة لنسج المعنى، وتعتمد القراءة السيميائية للاستعارة على ر

صد المعاني الظاهرية، بغية التغلغل في باطن التجربة الصوفية، وفي ديوان ابن الصباغ حضور مكثف للصورة الاستعارية، مكونة نسيجا من الدلالات التي تطبن معاني أعمق من الظاهر.. فالتكثيف هو حشد عدد كبير ما الصور الشعرية، ليس الغرض منها تزين الكلام، إنما هدفها خلق المعنى وتعميقه لدى القارئ. ومن النماذج التي نجدها في الديوان حشد الشاعر للاستعارات في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن ذلك قوله:

شـــــمس اعـــــتلاء ورد....يعجـــــز عـــــن
لأحمـــــــــدَ المُصْـــــــــطفَى مقَـــــــــامُ
جـــــــلَّ عُـــــــلاَ فـــــــلاَ يُـــــــرامُ
بنًـــــــــورهِ يهتـــــــــدِي الأَنَـــــــــامُ
فَـأَي شـمسٍ وأَيُ بـدرٍ قـد أطلعتـه لنـا السُّـعُودُ
بنـــــــــورهِ تشـــــــــرقُ الشُـــــــــمُوسُ
فـــــــي حبّـــــــهِ تُخلَـــــــعُ النُّفـــــــوسُ
يأيُّهـــــــا المُســـــــمِعُ الـــــــرَّئيسُ
أدِرْ علينَـا كُئُـوس فخْـرٍ مـن ذكـرهِ تُعْـطِ مـا تُرِيـدُ
أمْـــــدَاحُ خيـــــر الـــــوَرَى نعِـــــيمُ
نحـــــنُ أُنـــــاسٌ بهـــــا نهِـــــيمُ
يـــــا مأَدِحيـــــهِ بـــــالله قومـــــوا
خُوضوا موجَ بَحرِ وفَخر مَنْ ماتَ فيه فهو شَـهِيدُ
الشَـــــطحُ فـــــي حُبِـــــهِ مبَـــــاحُ
ونحـــــنُ قـــــومٌ لنـــــا ارتيـــــاحُ

قلوبُنـــــــــــا حَشْـــــــــــوهَا جـــــــــــراحُ[1]

المتأمل في هذا الموشح لابن الصباغ في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، يقف على حضور الزخرف البياني بأنواعه، ولعل ما جذب اهتمام الباحث هو الاستعارة، وما تضطلع به من فعالية سيميائية، في تكثيف المعاني في هذه القصيدة، حيث لعبت دورها في نسج خيوط المديح النبوي، وهذه الاستعارات هي: (بنوره يهتدي الأنام)، (بنوره تشرق الشموس)، (في حبه تخلع النفوس)، (أدِرْ علينَا كُؤُوسَ فَخرٍ)، (خوضوا بنا موجَ بحرِ وفَخرِ)، (قلوبنا حشوهً جِراحُ).

ترسم هذه الاستعارات صورة لمقام الرسول صلى الله عليه وسلم في نفس الشاعر وفي نفوس المسلمين أجمعين، فهو الشمس التي أشرقت على الأمة، وأنارت دربها، والبدر الذي أضاء عتمتها. فما لنا إلا أن نفخر برسولنا ونهيم فيحبه، فالشطح في حبه مباح _حسب الشاعر– ومن مات في هواه شهيد. وهكذا تجلت من خلال هذه الاستعارات اللوحات التصورية المكثفة، والتي شكلت فضاء سيميائيا تكثفت فيه علامات الهيام والشطح والفناء الصوفية.

وارتأيت اختيار النموذج الثاني للتكثيف الاستعاري من شعر المولديات، وهو النوع الذي عرف به الشاعر، يقول في مدح شهر ربيع الأول:

صَـــنِيعًا الزَّمـــان يَـــد إليـــك أَسْـــدَتِ مُرِيْعَـــا بالغَادِيَـــات غَـــدا رَوْضًـــا
فَاشْـــــكُر مُداَولـــــة الزّمَـــــانِ قـــد أوصـــلتك مـــن الشُـــهُورِ رَبِيعًـــا
وابْهِـجْ بِشَـهْرٍ قَـد سَـعَدْتَ بـه تَكُـنِ رَضِـــيْعًا المَعْلَـــوَات ثَـــدَى لِلْبَـــان
شَـهْرٌ بِـهِ طَلَعَـتْ شُـمُوسِ الّـذين فـي بَـرجِ السُـعُودِ علـى الكَمَـالِ طُلُوعَـا
رَفَـــتْ لِخيـــرِ الخلـــقِ فيـــه رَايـــةُ أَضْـــحَى بِهـــا عِـــزُّ الوجُـــودِ مُنَيْعـــا

[1]- ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص 162.

شَـــهرٌ بِـــيْمن المصـــطَفى والمُجتبَـــى قـــدْ طَـــاب قَـــدَّ مَـــوْرِدُه ولَـــذَ شُـــرُوعَا[1]

ويقول في المعنى نفسه:

هَـــذَا رَبِيـــعٌ قَـــدْ أَتَـــاكَ مُبَشِّـــرَا بِقُـــدُومِ مَوْلِـــدِ خَيْـــرِ مَـــنْ وَطَـــئَ الثَّـــرَى
لاَ شَـــكَّ فِـــيهِ أَنـــَّهُ فِـــي فَضْلِـــهِ بَـــيْنَ الشُّهُـــورِ كَـــمِثْلِ أَحْمَـــدٍ فِـــي الـــوَرَى
وَافَـــاكَ يَـــزْهُو بَـــيْنَ أَشْهُـــرِ عَـــامَهُ مُتَهَـــلِّـــــلاً مُتَـــدَلِّـــــلاً مُتَبَخْتِـــــرَا
بَـــــهَرَ الشُّـــــهُورَ بِلَيْلَـــــةٍ نَبَوِيَّـــــةٍ ضَـمَنَـــتْ لَـــهُ آيَـاتِهَـــا أَنْ يُبْهَـــرَا[2]

يلاحظ على المقطوعتين، التكثيف البياني، والزخرف البلاغي، وما يشد انتباهنا هو التكثيف الاستعاري حينما يجعل الشاعر الزمان حيا ناطقا، وجب شكره على أن احتوى أفضل الشهور وهو شهر ربيع الأول ميلاد رسول الله صلى الله عليه وسلم. هذا الشهر الذي يفتخر ويتدلل ويتبختر أنه أتى بخير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم. هذا النسق الاستعاري شكل فضاء سيميائيا علامات التقديس للمولد النبوي الشريف، ولعل الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وتعظيم هذا التاريخ تجلي مت تجليات الصوفية، التي تحتفل بهذا اليوم بالأناشيد والمدائح والتهاليل والتواشيح وغيرها من المظاهر الصوفية.

[1]– ابن الصباغ الجذامي، الديوان ص 79.

[2]– ابن الصباغ الجذامي، ص 72.

4.الاستعارة وسيمياء التشخيص

تفرعت الاستعارة التشخيصية، عن الاستعارة الأنطولوجية، التي يتم فيها تحويل الموضوعات المجردة إلى أشياء مادية محسوسة، والاستعارة التشخيصية من أكثر الاستعارات الأنطولوجية بداهة، حيث تعمل على تخصيص ظواهر العالم "الأشياء الفزيائية والأشياء غير المدركة/المجردة" كما لو كانت أشخاصا، وهي بذلك تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والأنشطة البشرية، وهي تغطي عددا كبيرا ومتنوعا من الاستعارات ودائمة الحضور في عقولنا[1].

1.4 تشخيص الطبيعة

إذا تتبعنا استعارات ابن الصباغ، سنجد الكثير من التشخيص في صور الشاعر، ذلك أن التشخيص يسمح للمبدع بالاتساع في اللغة، والتعبير بها دون حدود أو قيود، كما أن التشخيص أقرب إلى الفهم والاستيعاب عند القارئ، إضافة إلى الفسحة الجمالية التي يكتسيها الشعر بوساطة التشخيص الاستعاري.

يقول ابن الصباغ في قصيدة يصور فيها شوقه للبقاع المقدسة أرض رسول الله عليه الصلاة والسّلام:

أَلاَ يَا نَسْمَةَ مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ ... مَتَى يَجِدُ المُشَوّقُ لَهُمْ سَبِيلاَ
مَتَى تُدْنِيهِ نَحْوَهُمْ اللَّيَالِي ... فَيُلْفَى فِي مَنَازِلِهِمْ مَقِيلاَ
مَتَى فِي سَاحَةِ الأَحْبَابِ يَوْمًا ... يَجُرُّ بِقُرْبِهِمْ زَهْوًا ذُيُولاَ
لَعَلَّكَ يَا صَبَا الأَسْحَارِ عَنِّي ... تَكُونِي نَحْوَ أَحْبَابِي رَسُولاَ
فيَا نَارُ الجَوى ضرِّمْ فؤَادي ... ويَا عيْنُ اسكُبِي دمعًا هَمُولاَ

[1]. ينظر: جورج لايكوف ومارك جنسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص53، 54.

منَـــازلٌ فـــي الفـــؤاد لهـــا حنـــينٌ بهـــا الـــزّمنُ الخـــؤونُ غـــدا بخـــيلا[1]

الاستعارات التشخصية التي نجدها في هذه المقطوعة، هي: (يا نسمة أرض نجد)، (تدنيه نحوهم الليالي)، (يَا صَبَا الأَسْحَارِ عَنِّي تَكُونِي نَحْوَ أَحْبَابِي رَسُولاَ)، (فيَا نَارُ الجَوى ضرِّمْ فؤَادي)، (ويَا عيْنُ اسكُبِي دمعًا هَمُولاَ)، (الزّمنُ الخؤونُ غدا بخيلا).

شخّص الشّاعر عناصر الطّبيعة فأسند لها أفعال الإنسان، فنادى على النسمة، الصبا، النار، الزمن، هذا الأخير ألبسه صفات الإنسان المعنوية، وهي الخيانة والبخل. وقد أسهم التّشخيص في هذه الصور الاستعارية في خلق فضاء سيميائي متعدّد الدلالات، فالشاعر في حالة مناجاة صوفية، يتوسل بعناصر الطبيعة لوصل حبيبه محمد صلى الله عليه وسلم، عن طريق زيارة دياره، وفقد عرف على المتصوفين حبهم وعشقهم لكل ما يتعلق بالمحبوب.

2.4 تشخيص الحواس والأحاسيس

يقوم التشخيص هنا على جعل المشاعر كالبكاء والحزن والفرح والشوق وغيرها من الأحاسيس في هيئة بشرية، وهي وسيلة فنية، يشخصن بها المبدع العواطف، ولعل الشعر الصوفي مساحة خصبة لهذا الفضاء لما يمتاز به من شحنات عاطفية قوية. ورصدنا بعض من هذه النماذج في قول الشاعر:

إِذَا ذُكِـــرَتْ أَمْـــدَاحُ مَـــجْدِ مُحَمَّـــدٍ فَـــنَشْرُ فَتِيـــقِ المِسْـــكِ وَالنَّـــدِ يَـــنْفَحُ
وَإِنْ تُـــلِيَتْ آيَـــاتُ فَـــخْرِ عَلاَئِـــهِ فَـــأَطْيَارُ دَوْحِ الشَّـــوْقِ وَالـــوِجْدِ تَـــصْدَحُ
لِـــذِكْرِ جَـــلاَلِ الهَـــاشِمِيِّ مُـــحَمَّدِ تَـــمِيلُ قُـــلُوبُ العَاشِقِـــينَ وَتَـــجْنَحُ [2]

[1]. ابن الصباغ الجذامي، الديوان،ص 52.

[2]– ابن الصباغ، الديوان، ص 11.

ويقول:

أَنْـوَارُ غُـرَّتُهُ وَحُسْـنُ بَـهَائِهَـا مِـنْهَا الشُّـــــمُوسُ تُضِـــــيءُ وَالأَقْـــــمَارُ
وَلِطِيــبِ نَفْحَــةِ ذِكْــرِهِ تُحْكَــى لَــدَى أَسْحَارِهَـــا غِـــبُّ السَّمَـــا الأَزْهَـــار
للهِ منـــه خـــلال أوصـــافٍ بـــدَتْ تشْـــــتَاقُها الأسْـــــمَاعُ والأبصَـــــارُ
فـــي وصـــف أحمـــدٍ واعـــتِلاَءِ علائـــه عجَـــز اللِســـانُ وحَـــارتِ الأفكـــارُ[1]

شخّص الشّاعر عناصر متنوعة، منها الحواس الشم (فَـنَشْرُ فَتِيـقِ المِسْكِ وَالنَّـدِ يَـنْفَحُ)، والسمع والبصر (تشْتَاقُها الأسْمَاعُ والأبصَارُ)، والكلام والتفكير (عجَز اللِسانُ وحَارتِ الأفكارُ). كما شخّص بعض المشاعر والأحاسيس، منها الشوق والوجد (فَأَطْيَارُ دَوْحِ الشَّوْقِ وَالوِجْدِ تَصْدَحُ).

هذه الاستعارات تجسّد انفعالات الشّاعر الصوفي وعالمه الروحي، فقد استطاع ابن الصباغ الجذامي أن يُفعّل الاستعارة بوصفها آلية لتشخيص المعنوي، وتجسيم الغيبي، وتقريب البعيد. فصور المحبة، والوجد، والنور، والحبيب المصطفى كلها تتجسد لغويًّا في صور نابضة بالحياة، تعبّر عن التجربة الصوفية في بعدها الذوقي والباطني. وبهذا يُسهم الديوان في إعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والروح، بين الرمز والدلالة، في فضاء شعري تتناغم فيه البلاغة مع السيمياء.

3.4 تشخيص المكان

يقول الشاعر:

تَحِـــنُّ إِلَـــى نَجْـــدٍ وَتَشْتَـــاقُ يَثْرِبـــاَ وَمَـــا شَوْقُهَـــا إِلاَ لِتُـــرْبِ شَفِيعِهَـــا
فَلَـوْ نَزَعْـتَ نَحْـوَ الحَبِيـبِ بِقَصْدِهَـا وَسَاعَدَهـــاَ الإِسْعَـــافُ عِنْـــدَ نُزُوعِـــهَا
لِأَيْنَـــعَ رَوْضُ القُـــرْبِ بَعْـــدَ انْذِبَالِـــهِ وَأَخْضَـــلَ بَعْـــدَ الجَـــدْبِ عُشْـــبَ رَبِيعِهَـــا
وَلَكِـــنَّهَا الأَيَّـــامُ دَانَـــتْ بَيْـــنَهَا فَتُهْـــمَى دُمُـــوعٌ ضَرِجَـــتْ بِنَجِيعِـــهَا[1]

[1]– ابن الصباغ الجذامي، ص 85.

ويقول:

شـمس اعـتلاء ورد....يعجـز عـن لأحمـــــدَ المُصْـــــطفَى مقَـــــامُ
جـــلَّ عُـــــلاَ فـــــلاَ يُـــرامُ بنَـــــورهِ يهتـــــدِي الأَنَـــــامُ
لَمَـــا عَدَمْـــتُ تَصَبُّـــرِي وَتَجَلُّـــدِي طَـــارَحْتُ فِـــي الأَسْحَـــارِ كُـــلَّ مُغَـــرِدِ
وَشَـدَوْتُ هَـلْ مِـنْ مُسْعِـدٍ أَوْ مُنْجِـدِ يَـــا قَـــاصِدًا نَحْـــوَ النَّبِـــيِّ مُحَمَّـــدِ
حُثَّ الرِّكَابَ لِزَوْرَةِ المُخْتارِ
أَرَضٌ بِطِـيبَةَ إِنْ مَنَحْـتَ مَزَارَهَـا أَوْ أَبْـــصَرْتَ لَمَـــحَاتِ طَرْفِـــكَ نَارَهـــا
أَوْ جِئْـتَ يَـا حَـادِيَ الظَعَائِـنِ دَارَهَـا قَبِّـــلْ بِطـــيبَةَ تُرْبَهَـــا وَجِدَارَهَـــا
بِاللهِ عَنْ مُضْنَى بَعِيدِ الدَّارِ
حُـــثَّ المَـــطَايَا قَابِـــلاً أَعْذَارَهَـــا وَاجْهَـــدْ بِحَـــثِّ مَسِيرَهـــا أَكْوَارَهـــا
حَـــتَّى إِذَا قَـــرَّتْ هُنَـــاكَ قَرَارَهَـــا فَـــاحْلُلْ بِـــمَكَّةَ وَالْـــتَمِسْ أَنْوَارَهَـــا
وَاهْنُأَ بِمَا قَدْ حُزْتَ مِنْ أَنْوَارِ[2]

شبه الشاعر الأماكن المتصلة بمحبوبه رسول الله صلى الله عليه وسلم بالإنسان الذي نشتاق إليه ونحن له، فهو يعبر أيضا عن ملامح الشوق التي ترتسم واضحة في المكان الذي ذكره، وحنينه الآسر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، والارتباط بالمكان علامة سيميائية فارقة في الشعر الصوفي، فهو المكان المقدس، المكان المخلص، المكان الذي يجمع الحبيب بمحبوبه وغيرها من العلامات.

[1]–ابن الصباغ الجذامي، الديوان، ص 63.

[2]– المصدر نفسه، ص 117.

5.الاستعارة وسيمياء التجسيم

يتداخل مصطلح التجسيم مع التجسيد، فالتجسيد «يعني تقديم المعنى في جسد شيْئِيٍّ أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية»[1]. ويرى النقاد أن التجسيم أعمق وأعقد وأكثر خفاء من التشخيص، فالتجسيم مرتبط بالخيال، حيث يتم استحضار أمور حياتية معقدة، ثم إكسابها المعاني المتماثلة في الحياة، وإدراك الصور التجسيمية يتطلب جهدا وتركيزا كبيرين، والتجسيم أعمق من التشخيص في طبيعة التشكيل، فهو يتعامل بحدود بعضها معدوم لا يحس كما هو الحال في الصور الاستعارية المجسمة للمعنويات[2].

ومنها عدّ سيمياء التجسيم وسيلة لنقل الأفكار بطريقة فنية راقية، ولتفجير دلالات المعنى، وفتح أفاق التأويل أمام القارئ، أين تعدوا الأفكار أكثر دينامكية وأكثر تأثيرا على المتلقي. وليس من السهل القبض على الاستعارات التجسيمية في شعر ابن الصباغ، فهذا النوع من الصور ينحو أكثر نحو التجريد، وشعر الشاعر يدور في فلك المديح النبوي، المائل للحسية، لكن النزعة الصوفية في مدائح الجذامي، تيتح لنا فرصة القبض على نماذج من الصور الاستعارية التجسيمية في الديوان. ومن بين أبرز هذه الصور التي وظّفها الشّاعر تلك التي تجسّد الشّوق في هيئة النّار وهي صورة تتكرّر في سياقات متعدّدة لتعبّر عن حالة العشق الصّوفي وما يصاحبها من احتراق داخلي وتوهّج وجداني. يقول الشّاعر:

يـــاَ نائِمًـــا عَـــنْ وَصْـــلِهِم قُـــم لا تـــنم سِـــحْرًا سِـــرْتَ رِيـــح التَّـــدَانِي فانْتَسِـــم
هَبَّـــت بِسِّـــر الْأُنْـــسِ فَـــانْعَمْ وَاغْتَـــنِم جَـــاءَت تُبَشِّـــرُ بِالرِّضَـــى عَـــنْهُم فَقُـــم
لِلْشَطْحِ قَدْ آنَ أَوَان الافْتِضَاحِ
يَـــا سَـــقَى الْأَرْوَاحَ كَاسَـــاتِ الصَّـــفَا أَرْوَاحُنَـــا مَالَـــتْ إِلَيْـــكَ تَشُـــوُفَا
زَمْـــزَمُ فَقَـــدْ أَحْيَيْـــتَ صَـــباً مُـــدْنِفًا طَـــابَ السَّـــمَاعُ بِـــذِكْرِ مَـــدْحِ المُصْـــطَفَى

[1]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 209.
[2]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 209 . 212.

شَمْسُ الهُدَى بَدْرُ الدُّجَى قُطْبُ السَّمَاحِ

كَـــرِّرْ عَلَيْنَـــا مَدْحَـــهُ يَـــا مُنْشِـــدُ فَلِشَـــوْقِهِ نَـــارُ الحَشَـــا تَتَوَقَّـــدُ

جَـــازَ المَعَـــالِي وَالكَمَـــالُ مُحَمَّـــد فَهـــو السِـــرِيُّ الأَوْحَـــدُ المُمَجَّـــدُ

مِنْ نُورِهِ تَلْتَاحُ أَنْوَارُ الصَّبَاح

بِجَمَالِـــهِ يَكْسُـــو المِلاَحَـــةُ رَوْنَقًـــا ويُحْسِـــنُهُ زَادُ الوُجُـــودِ تَأَنُّقـــا

شَـرَفُ حَـوَى أَسْـنَى المَرَاتِـبِ مُطْلَقًـا مِنْـــهُ اسْـــتَفَادَ البَـــدْرُ نُـــورًا مُشْـــرِقًا[1]

الاستعارة التجسيمية التي نجدها في هذه المقطوعة، هي (فلشوقه نار الحشا تتوقد).

حيث أُسندت إلى الشوق ـ وهو معنى مجرّدـ خاصية مادية محسوسة وهي إشعال النار بذكره للفظة تتوقد داخل الحشا وهو موضع القلب أو الجوف. وهذه الصورة لا تُقصد بها نار مادية حقيقية، بل هي دالٌّ حسي يُحيل إلى مدلول وجداني، هو شدّة العشق وما يرافقه من احتراق داخلي.

لكن الشاعر لا يكتفي بهذا التمثيل، بل يواصل بناءه الاستعاري ليُصعّد التجربة من طور الكمون إلى طور الفاعلية. فيقول:

أجِيـــرُوا فَتَـــى مَـــازَالَ يُـــوفِى بِعَهْـــدِهِ وأَحْيُـــوا عَلِـــيلًا سَـــامَهُ فَـــرْطُ بَعْـــدَهُ

وَمَـــاذَا عَلَـــيْكُم أَنْ يُـــدَانَ بِرَفْـــدِه سَـــتَقْطَعُ بِيَـــدِ الحُـــبِّ أَيْنَـــقَ وَجْـــدَه

تَمَايَلَ فَاهْتَزَّت مَعَاطِفُهُ رَقْصًا

سَـــقَامِي وَدَمْعِـــي بِالَّـــذِي بِـــي مُبْـــرِح وَنَـــارُ زِنَـــادِ الشَّـــوْقِ فِـــي القَلْـــبِ تَقْـــدَحُ

وَهَـــلْ نَـــافِع فِـــي الحُـــبِّ أَنِّـــي مُلَـــوَّحُ وَبِـــي مِـــنْ غَرَامِـــي فِيـــكَ وَجْـــدُ مُصَـــرَّحُ[2]

التمثيل المجازي التجسيمي هنا "ونار زناد الشوق في القلب تقدح ."

[1] ابن الصباغ الجذامي، الديوان 100

[2] ابن الصباغ الجذامي، الديوان 102

هنا لا تعود النار مجرد توقد خفي، بل تتحول إلى شرارة تشتعل عبر زناد، في موضع القلب تحديدا. وهذا التحوّل يُعدّ دالا على تغيّر، في طبيعة العلاقة بين العاشق وحنينه، فالشوق لم يعد إحساسا داخليا مكتوما بل أصبح قوّة فاعلة تُشعل القلب من الداخل.

ومن منظور سيميائي، يمثّل هذا الانتقال من "الحشا"إلى "القلب" انتقالا رمزيا من موطن الانفعال الغريزي إلى مركز الوعي العرفاني ، حيث يصبح الشعور بالشوق فعلاً يولّد الإدراك و يُلهب البصيرة.

ويمضي هذا التدرّج حتى يبلغ ذروته في الصورة الثالثة:

غَيْرَ سَجْعِ الْوَرَقِ فِي الظُّلْمِ
ذَكَرَتْنِي عَهْدُ ذِى سَلَمٍ
فاسْتَهَلَ الدَّمْعُ كَالدِّيمِ

يَـــا حَمَامَـــات اللَّـــوَى أَسْـــعَدَى مُكَمَّـــدَا قَـــدْ شَـــفَّهِ السَّـــقَم
زَادَ تَسْـــوِيفِي فَمِـــن مُرْشِـــدِي إِنْ أَنَـــا لَـــمْ يَنْهَنِـــى الهَـــرَمُ

هَلْ إِلَى تِلْكَ الطُّلُولِ سَبِيل
أَوْ بِهَاتِيك الخِيَام مُقِيل
فَبِهَا يُشْفَى أَلِيُم الغَلِيل
فَمَتَى يُدْنى المَعْنَى العَلِيل

فَلَهِيـــبَ الشَّـــوْقِ فِـــي كَبِـــدي تَـــرْكَ الأَحْشَـــاءَ تَضْـــطَرِم
.....مَعَ
تَسْتَهِلُ السُّحُبُ مِنْ أَدْمُعِي
وَضِرَامُ الشَّوْقِ فِي أَضْلُعِي
فَارْحَمُوا بِحَقِّكُم مَصْرَعِي

فَـــإِنْ كُنْـــتُم مِنِّـــى مَقْصَـــدِي كَيْـــفَ مِـــنْكُمْ فِـــي الهَـــوَى أَحْـــرُمُ [1]

فالاستعارة التجسيمية في هذه المقطوعة، هي (ضِرَام الشوق في أضلعي).

التي تترجم اكتمال الاشتعال الداخلي، حيث تتحوّل الذات العاشقة إلى كيان مشتعل كليا بنار الشوق ف " ضرام "لا يُشير هنا إلى ألم حسي، بل إلى احتراق معنوي يُجسّد لحظة الفناء، حين يفقد العاشق وجوده في حضرة المحبوب الالهي.

وبذلك تتكامل الصور الثلاثة ضمن نسق تصاعدي متماسك، تبدأ فيه العلامة المجازية من مستوى التوقد الكامن في " الحشا" وتنتقل إلى مستوى التّفاعل الوجداني في" القلب"، ثمّ ينتهي بالانصهار التّام في "الأضلاع". وتبرز هذه البنية المتدرّجة كيفية تفعيل الاستعارة التجسيميّة لتصوير الحركة الباطنيّة للعاشق الصوفي من لحظة التهيّج الأولى إلى لحظة التّلاشي في المحبوب، في سياق رمزي كثيف يتداخل فيه الجسد بالرّوح والمحسوس بالمعقول.

غير أنّ شدّة الاشتياق لا تقف عند حدّ الوجد الخفي، بل تتجاوزه إلى العالم الظّاهر، فترى النّادي يرتجّ حين تهبّ نفحات العرف. فيقول ابن الصباغ:

هَـــبَّ النَّسِـــيمُ بِطَيْـــبِ ذِكْـــرِ الهَـــادِي فَتَأَرَجَـــت نَفَحَـــاتُ عِـــرْفِ النَّـــادِي

يَـــا شَـــادِيًا تَشْـــدُو بِمَـــدِح مُحَمَّـــدٍ كَـــرِّرْ فَـــدَيْتَكَ مَدْحَـــه يَـــا شَـــادِي

كَـــرِّر عَلَـــى الأَسْـــمَاعِ ذِكْـــرَ مُحَمّـــد فَلِـــذِكْرِهِ بَـــرْد عَلَـــى الأَكْبَـــادِ

وَأَعَـــدَّ عَلَيْنَـــا نَظْـــم فَخْـــر خِـــلاَلَ مَـــنْ بَهَـــرَ الـــوَرَى مِـــنْ حَاضِـــر أَوْ بَـــادِي

هُـــوَ ذُرْوَةُ المَجْـــدِ الأَصِـــيلِ وَقُطْبُـــهُ هُـــوَ صَـــفْوَة الأَشْـــرَافِ وَالأَمْجَـــادِ

هُـوَ بَحْـرُ جُـودٍ فَـاضَ عَـذْبَ نَوَالِـهِ وَصَـــفَتْ مَـــوَارِدُهُ لَـــدَى الـــوَرَادِ

هُـوَ خَيْـرُ خَلْـقِ الله والمُخْتَـارُ مِـنْ أَعْلَـــى نَجَـــارِ جُـــل عَـــنْ أَنْـــدَادِ[1]

[1]. ابن الصباغ الجذامي، الديوان 142.

وفي هذا السياق تمثل عبارة (فتأرجت نفحات عرف النّادي) أنموذجا بليغا للاستعارة التجسيمية في الخطاب الصوفي ،حيث أُسْند فعل "تأرجت "ـ وهو من خصائص الموجودات المادية المتمايلة أو المتذبذبة ـ إلى " النفحات "و"العرف"، وهما في حقيقتهما دالاّن روحيان مجرّدان .

غير أن الشاعر الصوفي لايعامل المعاني بوصفها كائنات ذهنية ،بل يعيد تشكيلها في صورة كيانات حية تتصف بالحركة والوجود ضمن الزمن الصوفي . فالفعل "تأرّج" يوحي بحركة لطيفة متمايلة ، لاعنف فيها ولا اضطراب ، ما يعكس طبيعة التجلّي الروحي الذي يتسلّل إلى القلب بنعومة الذّوق لا بصخب الإدراك العقلي . أمّا النفحات فهي دال رمزي على النّور المحمّدي ، و"العرف" يحيل إلى الإدراك الباطني أو الذّوق العرفاني ، بينما النّادي يرمز إلى الحضرة الجامعة ، حيث يخضر العاشقون في مقام الذّكر والتجلّي . وهكذا تُبنى الصورة الاستعارية على تحويل التجربة الروحية إلى مشهد حسي .

سيميائيا تؤدّي هذه الاستعارة وظيفة دلالية مضاعفة فهي تُجسّد الفيض في هيئة ملموسة من جهة ، وتفعّل حضور العلامات الرّوحية في فضاء الجماعة الصوفية من جهة أخرى ، لتصبح التجربة الذوقية قابلة للتّلقي من خلال اللغة ،وبهذا تتحوّل الاستعارة التجسيميّة إلى أداة تمثيل رمزية تسمح بترجمة التجربة الصوفية الباطنية إلى صورة لغويّة نابضة بالحركة والدلالة .

[1]. ابن الصباغ الجذامي، الديوان،ص 7.

خاتمة

يظهر من خلال دراسة الشعر الصوفي لابن الصباغ الجذامي، أن الاستعارة لم تكن في ديوانه مجرّد تقنية بلاغية، بل كانت تجسيدًا لعمق الرؤية الصوفية، وأداة تعبيرية حية تنقل المتلقي من ظاهر اللفظ إلى باطن المعنى، ومن العيان إلى الغيب.

لقد تبيّن من خلال الفصل الأول أن النسق الاستعاري في الشعر الصوفي يتعدى التخييل الجمالي إلى إنتاج المعنى، إذ تتجلى الاستعارة التشخيصية والتجسيمية كوسيلة لنقل العوالم الروحية إلى حقل الإدراك الحسّي، وتُفعّل حضور الغيب في هيئة المشهد المحسوس.

أما الفصل الثاني، فقد كشف عن غنى ديوان ابن الصباغ بالصور الاستعارية التي تمثل تجليات روحية، ومواقف وجدانية تعبّر عن المحبة والفناء والتوسل والرجاء، وجاءت الاستعارات في مدائحه ومولدياته مرآة لتجربة صوفية ذوقية عميقة.

وقد أسهمت القراءة السيميائية في كشف البعد الرمزي لهذه الاستعارات، فبانت الأبعاد التأويلية للنص الشعري الصوفي، الذي لا يُقرأ من ظاهره، بل من خلال رموزه وإيحاءاته، وارتباطه بالبنية التصوفية للغة والمعنى.

وفي الختام، يمكن أن نلخّص أهم نتائج هذه الدراسة فيما يلي:

الاستعارة في شعر ابن الصباغ تُشكل نظامًا دلاليًا متكاملًا يعكس رؤيته الصوفية.

تميزت استعاراته بالكثافة والتعدد الدلالي، خاصة في سياقات المديح النبوي والمولديات.

ساهم المنهج السيميائي في تفكيك مستويات المعنى داخل النص، وربط الرمز بالصورة، والدلالة بالتجربة.

وتبقى هذه الدراسة خطوة أولى في سبيل إعادة قراءة الشعر الصوفي قراءة دلالية وسيميائية، داعية الباحثين إلى تعميق البحث في شعراء آخرين ممن غيّبتهم المدونات الأدبية، ومواصلة التنقيب عن البنى الرمزية التي تشكّل جوهر الخطاب الصوفي.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

I. **المصادر**

1. ابن الصباغ الجذامي، ديوان من شعراء دولة الموحدين في المغرب والأندلس في الزهديات والمديح النبوي، تحقيق: محمد زكي عنابي، أنور السنوسي ط1، دار الأمين، مصر، القاهرة

II. المراجع باللغة العربية

1. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، الكتب العلمية،ط3، بيروت 1993
2. إبراهيم أنيس، البيان في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر 1972.
3. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط1، بيروت 1983
4. البسطامي، في أخبار البسطامي، ضمن: الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1967.
5. بدوي طبانة، الاتجاهات الصوفية في الشعر العربي، دار المعارف، ط1، القاهرة 1979.
6. جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة1973.
7. الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل،ط4، بيروت، لبنان 1992م.
8. الحيوان، ج 3، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1998.
9. جلال الدين الرومي ،ديوان شمس تبريزي ، ترجمة وتقدبم : إبراهيم الدسوقي شتا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 2001.
10. ديوان ابن الرومي، تحقيق: سامي الدروبي، دار صادر، بيروت 1995.
11. المثنوي المعنوي، ج2.
12. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982.
13. الحلاج، ديوان الحلاج، تحقيق: لويس ماسينيون، دار الطليعة، ط1، بيروت1974 .
14. ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004.
15. رابعة العدوية، ديوان رابعة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت 1973.
16. رياض نعسان آغا، مقدمة تحقيق ترجمان الأشواق.

17. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، لبنان، 2000، ج1.
18. زكريا إبراهيم، مشكلة الشعر، مكتبة مصر، ط3، القاهرة 1980.
19. ابن سبعين، ديوان ابن سبعين، تحقيق: جمال الغيطاني، دار سعاد الصباح، الكويت1995.
20. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، بيروت 2005 .
21. سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء 1989.
22. السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.
23. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط10،القاهرة 2000.
24. شنقيطي محمد الأمين، مقامات الصوفية وأثرها في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت 1995.
25. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة 1998.
26. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سالم، ط1، الإسكندرية، منشأة المعارف، (د.ت).
27. عبد الرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، دار النهضة العربية، ط2، بيروت 1986، ص152.
28. عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية، دار القلم، بيروت 1973.
29. عبد السلام المسدي ، في سيمياء التفاعل اللساني. دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان 1985.
30. عبد العزيز، حمودة ، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، ط1،الكويت 1998.
31. عبد العزيزالحويدق ،نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي .
32. عبد العزيز عتيق،في البلاغة العربية (علم البيان) النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ج2
33. عبد الغني النابلسي، ديوان عبد الغني النابلسي، تحقيق: أحمد مرسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2005.
34. عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة، دار توبقال، ط3،الدار البيضاء، المغرب 2006.

35. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3،القاهرة 1991.
36. دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني، القاهرة.
37. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت 1999
38. عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة 1991.
39. عبد الله العروي ، التصوف والفكر الإسلامي، دار الطليعة، بيروت 1984.
40. عبد النور جبور ، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1984، ص59.
41. عبده الراجحي، دراسات في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر،2000
42. علي جارم ومصطفى أمين ، البالغة الواضحة (البيان ، المعاني ، البديع) لمدارس الثانوية ، د ط ، لندن، د ت ، دار المعارف.
43. عمر بن الفارض، ديوان عمر بن الفارض، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار صادر، ط2، بيروت 1998.
44. الفارض، ديوان ابن الفارض، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار صادر، بيروت 1998.
45. فاضل عبود التميمي حظور النص .
46. فايز الداية، علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق- دراسة تاريخية تأصيلية، نقدية، دار الفكر، ط2، دمشق 1996.
47. فريحة أنيس، الشعر الصوفي في التراث العربي، دار الثقافة، دمشق 1999
48. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط2، دار الحديث، القاهرة 2004م.
49. تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط1، القاهرة 1973
50. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، د ت.
51. الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، 1960.م
52. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1982.
53. محمد عبد السلام بدوي ، الشعر الصوفي العربي: دراسة في الفكر والتجربة، دار المعارف، القاهرة 1980.
54. محي الدين بن عربي ، ترجمان الأشواق ، تحقيق :نعسان آغا ، دار الفكر المعاصر ، ط1،بيروت 1996
55. ديوان ابن عربي ،تحقيق نوال السباعي ، دار الكتب العربي ،بيروت ، لبنان 2002

III. **المعاجم**

1. أحمد بن فارس مقاييس الفكر اللغة ، تح: عبد السلام هارون ، ج3، دار للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان.
2. زبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، مصر، دون تاريخ، ج10، ص226
3. الزمخشري ، أساس البلاغة، مادة " شعر" ، دار صادر ،بيروت.
4. فيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، دار الفكر ،طبعة جديدة وموثقة ،ط 1 بيروت، لبنان 2008
5. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، مصر، 2004، ج2.
6. مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع اسطنبول، ط1، تركيا
7. مسعود جبران ، الرائد (معجم القباني في اللغة والأعلام) ، دار العلم للملايين ، ط3، بيروت ، لبنان 2005 .
8. منظورمحمد بن علي أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب، الجزء 8، ، دار صادر،الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 1997.
9. نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية،مج 1، دار الحديث، د.ط ،القاهرة 2009م.

IV. **المراجع المترجمة**

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، دط.
2. إميل بنفينيست ، مشكلات في اللسانيات العامة. ترجمة: فؤاد أعراب. دار الحوار، ط1،اللاذقية، سوريا 2005.
3. بارت رولان، مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال، ط1،الدار البيضاء، المغرب 1986.
4. أسطوريات، ترجمة: محمد البكري، دار الطليعة، ط1،بيروت، لبنان 1996.
5. تحليل الخطاب السردي
6. تزيفيتان تودوروف ، تحليل الخطاب: ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال، ط1،الدار البيضاء، المغرب 1995.
7. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت محمد الولي ومحمد العمري.
8. جورج لايكوف ومارك جنسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص53، 54.
9. جون أوستين ، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ترجمة: عبد الله العروي. المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، المغرب 1995.
10. ريتشاردز آي . إيه ، مبادئ النقد الأدبي العلم والشعر.

11. غريماس أ ج ،البُنى السردية للمعنى. ترجمة: محمد سبيلا، دار إفريقيا الشرق، ط1،الدار البيضاء، المغرب 1991
12. فرانسوا مورو ، البلاغة - المدخل لدراسة الصور البيانية - تر. الولي محمد جرير عائشة، افريقيا الشرق ، ط2، الدار البيضاء، المغرب 2003.
13. فرديناند دو سوسير ، دروس في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرمادي، محمد الشاوش، الهادي نحال، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء، المغرب 1990.
14. فورأرمسترونغ ريتشارد، فلسفة البلاغة ،تر سعيد العالمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق ، لبنان2002،ص97 .
15. دومينيك مانغينو ، السيميائيات وتحليل الخطاب. ترجمة: محمد الزاهي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1،بيروت، لبنان 2009.
16. يوري لوتمن ، سيميائيات الثقافة، ترجمة: عبد العزيز حمودة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1،القاهرة، مصر2001.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
البسملة	
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ ـ د
المدخل	6 ـ26
1 . مفهوم السيمياء	6
2 . آليات المنهج السيميائي	9
3 ـ مفهوم الاستعارة	16
الفصل الأول : النسق الاستعاري في الشعر الصوفي	
1 . الشعر الصوفي وخصائصه الفنيّة	28
2 . الاستعارة التشخيصيّة في الشّعر الصّوفي ـ قراءة النماذج ـ	40
3 ـ الاستعارة التّجسيميّة في الشّعر الصّوفي ـ قراءة النماذج ـ	51
الفصل الثاني : سيميائيّة الاستعارة في ديوان ابن الصباغ الجذامي	
1 . التعريف بالشّاعر	59
2 . المديح النّبوي الصّوفي عند ابن الصبّاغ الجذامي	60
3 . سيميائية التكثيف	62
4 . سيميائية التّشخيص	65
5 ـ الاستعارة التّشخيصيّة	69
خاتمة	75

قائمة المصادر والمراجع	78
فهرس المحتويات	82

الملخص

ملخص

تعالج هذه المذكرة الموسومة بـ: «سيميائية الاستعارة في الشعر الصوفي – ديوان ابن الصباغ الجذامي أنموذجًا» إشكالية العلاقة بين البنية الاستعارية في الخطاب الصوفي والدلالة السيميائية الكامنة وراءها، من خلال قراءة دلالية وجمالية في ديوان شاعر أندلسي مغمور، هو ابن الصباغ الجذامي، الذي تميزت تجربته بتكثيف الاستعارات وتوظيفها لخدمة المعنى الروحي والوجداني.

انطلقت الدراسة من فرضية مفادها أن الاستعارة في الشعر الصوفي لا تؤدي وظيفة بلاغية فقط، بل تحمل بعدًا رمزيًا عميقًا يسهم في تشكيل البنية الدلالية للخطاب الصوفي، كما أنها تعكس أبعادًا نفسية وروحية ترتبط بطبيعة التجربة الصوفية ذاتها. واعتمدت هذه الدراسة على المنهج السيميائي في تحليل النصوص، إلى جانب أدوات التحليل البلاغي التي تسمح بتفكيك الصور الاستعارية وتشخيص أنماطها ووظائفها.

وقد خلصت الدراسة إلى أن شعر ابن الصباغ زاخر بالصور الاستعارية المركّبة، التي تُجسّد مقامات الذوق الصوفي، وتجعل من اللغة أداة كشف وبوح، تعبّر عن الوجد والفناء والشوق والتوسل. فكانت الاستعارة عنده شكلاً من أشكال الحضور الرمزي، تتناغم فيه الألفاظ مع الدلالات، لتكشف عن رؤية شاعر متصوف عبّر عن تجربته بلغة غنية بالإيحاء والتكثيف.

الكلمات المفتاحية:

الاستعارة، السيمياء، الشعر الصوفي، ابن الصباغ الجذامي، الدلالة، التكثيف، التجسيد، التشخيص.

Abstract

This dissertation, titled "The Semiotics of Metaphor in Sufi Poetry – A Case Study of Ibn al-Sabbagh al-Judhamī's Diwan", addresses the issue of the relationship between metaphorical structure in Sufi discourse and the semiotic meaning underlying it. This is explored through a semantic and aesthetic reading of the Diwan of a relatively obscure Andalusian poet, Ibn al-Sabbagh al-Judhamī, whose poetic experience is marked by the dense use of metaphors employed to serve spiritual and emotional meanings.

The study is based on the hypothesis that metaphor in Sufi poetry does not merely serve a thetorical function, but also carries a profound symbolic dimension that contributes to shaping the semantic structure of Sufi discourse. Moreover, it reflects psychological and spiritual aspects inherent to the very nature of the Sufi experience. This research adopts a semiotic approach to textual analysis, in addition to rhetorical tools that allow for the deconstruction of metaphorical imagery and the identification of its patterns and functions.

The study concludes that Ibn al-Sabbagh's poetry is rich in complex metaphorical images that embody the stages of Sufi taste (mystical states), making language a tool of revelation and intimate expression. His use of metaphor serves as a form of symbolic presence, in which words harmonize with meanings to reveal the vision of a mystic poet who articulated his experience in a language dense with suggestion and intensity.

Key words: Metaphor, Semiotics, Sufi Poetry, Ibn al-Sabbagh al-Judhami, condensation, embodiment, Personification.