Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 6, 2024

Deanship of Scientific Research

Allegorical Harmony for the Focus of the Woman and the Poet in the Poetry of Bashar Bin Burd from a Cognitive Approach (Studied Poetic Models)

Nehad Ahmed Al Mulhim*

Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Sudia Arabia

Received: 6/8/2023
Revised: 2/10/2023
Accepted: 29/10/2023
Published online: 1/10/2024

* *Corresponding author:*
nassir1397@gmail.com

Citation: Al Mulhim, N. A. . (2024). Allegorical Harmony for the Focus of the Woman and the Poet in the Poetry of Bashar Bin Burd from a Cognitive Approach (Studied Poetic Models) . *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(6), 574–593. https://doi.org/10.35516/hum.v51i6.5392

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The research aims to achieve an interpretative understanding that connects figurative flashes in carefully crafted examples of the poetry of Bishr ibn Bard (d. 167 AH) through the cognitive blending theory that engages with the text and invokes the collective space generated from the entered spaces. It also aims to highlight the role that metaphor plays in the harmony and consistency of the thoughtful poetic text as a mental issue arising from the interaction of the creator with his surroundings.

Methods: Given the nature of the study and its mechanisms, the research relies on a descriptive approach to describe the phenomenon and an interpretative methodology to reveal the features of figurative harmony by relying on cognitive interpretative tools that have produced the principle of relevance. Humans constantly subject themselves to processing their information to improve their cognitive efficiency, where memory uses new information with old information to deduce additional new information, and this relevance provides effort in processing information while achieving the greatest benefit expected from this processing (Sperber and Wilson, 2016). The principle of relevance is a cognitive perspective that studies the process of communication, describing it as an ostensive-inferential process that requires the availability of the optimal relevance condition. Communication is a process that combines ostension (the process of modifying the physical environment) and inference (the process of perceiving purposes through ostension) simultaneously (Sperber and Wilson, 2016).

Results: The analysis of the studied text led to an interpretative understanding that connects the figurative flashes in the carefully crafted examples of the poetry of Bishr ibn Bard. It invoked the collective space and directed it towards two semantic focal points: femininity and the associated meanings of imagination and dreamy worlds, and the lived reality and the resulting frustration and helplessness. Metaphor played its role, leading to the harmony of duality: disclosure and concealment, revealing the emergence of the creator's interaction with his environment in the collapse of what is wished to be in the face of what actually exists. This approach recommends broader, more comprehensive, and deeper interpretative readings for Arabic literature.

Conclusions: This applied study presented an interpretative demonstration revealing the role of figurative flashes in creating harmony and consistency in the studied text, the poetry of Bishr ibn Bard. It attempted to combine the first input space (Input1) and the second input space (Input2), deriving the blend result in the generic space, then clarifying the points of their intersection through selective projection in the blend space. The study concluded by summarizing the achieved metaphorical accomplishment of Bishr ibn Bard in two different sensory fields.

Keywords: Allegorical Harmony, Metaphorical Outpost, Conceptual Synthesis, Input1, Input2, Generic space, Blend spsce.

الانسجام الاستعاري لبؤرتي: المرأة والشاعر في شعر بشار بن برد من منظور عرفاني (نماذج مختارة)

*نهاد أحمد الملحم**

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، الأحساء، المملكة العربية السعودية

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى الوصول لتأويل عرفاني يربط الومضات الاستعاريّة في نماذج مدروسة من شعر بشار بن برد (ت: 167هـ) من خلال نظريّة المزج المفهومي التي تستكنه النصّ وتستحضر الفضاء الجامع المتولّد من الفضاءات المُدخلة. كما يهدف إلى إبراز الدور الذي اضطلعت به الاستعارة في انسجام النصّ الشعري المدروس واتّساقه من حيث هي مسألة ذهنية تنبثق من تفاعل المبدع مع محيطه.

المنهجية: نظرا إلى طبيعة الدراسة وآليتها؛ يعتمد البحث المنهج الوصفي لوصف الظاهرة، والمنهج التأويلي للكشف عن ملامح الانسجام الاستعاري بالتعويل على أدوات التداولية الذهنية العرفانية التي أفرزت مبدأ المناسبة. فالبشر يُخضعون أنفسهم باستمرار لمعالجة معلوماتهم لتحسين كفاءتهم المعرفية، حيث تقوم الذاكرة باستعمال المعلومات الجديدة مع المعلومات القديمة كي تتمكن من استنتاج معلومات جديدة إضافية. وهذه المناسبة توفّر الجهد في معالجة المعلومات مع تحقيق أكبر فائدة تُرجى من هذه المعالجة (سبيربر وَولسن، 2016). ومبدأ المناسبة منظور معرفي يدرس عمليّة التواصل، ويصفها بأنها عمليّة استظهاريّة استدلاليّة يُشترط لنجاحها توفّر شرط المناسبة المثلى. فالتواصل عمليّة تجمع الإظهار (عملية تعديل البيئة المادية)، والاستدلال (عملية إدراك المقاصد من خلال الإظهار) في آن معًا (سبيربر وَولسن، 2016).

النتائج: آبت قراءة النصّ المدروس إلى تأويل عرفاني ربط الومضات الاستعارية في النماذج المدروسة لشعر بشار بن برد، واستحضر الفضاء الجامع وردّه لبؤرتين دلاليتين: الأنوثة، وما يتداعى منها من معاني الخيال والعوالم الحالمة، والواقع المعاش، وما يستجلبه م إحباط وعجز. وقد اضطلعت الاستعارة بدورها؛ حيث أفضت إلى انسجام ثنائية: البوح والكتمان، وتجلّي انبثاق تفاعل المبدع مع محيطه عن انهيار ما يُتمنّى أن يكون إزاء ما هو كائن فعلا. وتوصي هذه المقاربة العرفانيّة بطرح قراءات عرفانيّة أوسع وأشمل وأعمق للأدب العربي.

الخلاصة: قامت هذه الدراسة التطبيقية بتقديم إبانة عرفانيّة تفصح عن دور الومضات الاستعارية لبؤرتي المرأة والشاعر في إحداث انسجام النصّ محلّ الدراسة -شعر بشار بن برد- واتّساقه. وقد قامت بمحاولة الجمع بين الفضاء الدخل الأول(Input1) ، والفضاء الدخل الثاني(Input2) ، واستنباط حاصل المزج بينهما في الفضاء العامّ (Generic space)، ثم استجلاء مواطن التقائهما من خلال الإسقاط الانتقائي في الفضاء المزيج (Blend space)، وانتهت الدراسة إلى حوصلة المنجز المجازي المدروس لبشار بن برد في حقلين حسيّين متمايزين .

الكلمات الدالة: الانسجام الاستعاري، البؤرة المجازيّة، المزيج المفهومي، فضاء دخل أول، فضاء دخل ثانٍ، فضاء جامع، فضاء مزيج.

المقدمة:

تهتمّ التداولية بالعلامات من جهة كونها نظاما داخل اللغة، وإذا كانت التداولية التواصلية تهتم بعلاقة العلامات بمستخدميها؛ فإن مجال بحث التداولية العرفانية هو العلامات في علاقتها بالذهن، إذ تعنى بدراسة العمليات الذهنية للمتكلمين في إطار المواقف التواصلية، وتعمل على تفسير العمليات الذهنية التي تنتج الخطاب من قبل المتكلم، وتفسره من قبل المتلقي (الزهرة وَنصيرة، 2022). و "لم تعد الاستعارة ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال أو عدول عن معنى حرفي إلى معنى مجازي، بل هي عملية إدراكية كامنة في الذهن تؤسّس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا الحياتية. أي أن الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصورية لا لسانية؛ إنها عملية تقوم على استغلال آلة الذهن في إدراك ما حولنا بخلق مجال مشابه له يؤدي إلى تصور ما لا نستطيع أن ندركه لطبيعته الخيالية، أو أننا لم نره قط، فنحيا فيه من خلال ذلك التصور" (أحمد، 2014). والاستعارة المفهومية هي إجراء رمزي يقوم على الاستبدال، ولها مجالان: المصدر والهدف. وتحاول الومضة الشعريّة استجلاء التفاصيل الصغيرة لتكتشف إنسانيّتها، وهي -بهذا الفعل- تحلّق في الآفاق الكونيّة الخاصّة بالشاعر، وتخاطب النفس لتستشرف لها آفاقا جديدة، وتمضي إلى استكناه خاصيّة الخلق والابتكار، فتلج بالاستخدام المجازي للغة إلى لباب فلسفة المعرفة بما تطرحه من أسئلة حول تمثّل الواقع الخارجي وعناصره الموضوعيّة، والواقع الداخلي وعناصره الذاتيّة.

إن السمة المميّزة للمفهوم العرفاني هي القدرة الطيّعة على مزج مفاهيم قد تتضارب في أساسها، حيث تقترح النظريّة أن هناك عمليّة نظاميّة ذات أهداف بعيدة المدى وقوالب نموذجيّة تُبنى من خلالها شبكات الدمج. ويعتمد المجاز على نشاط عقلي خالق، تتمخّض فيه فاعليّة الذهن في عمليّة الإدراك من خلال امتزاج الذات بالموضوع، فتكتسب اللغة فاعليّة وطاقة خلّاقة؛ إذ ينفخ الشاعر فيها من روحه ليعيد ترتيب المعاني والأشياء، في سلسلة من الإسقاط الانتقائي حيث تتولّد بنية ناشئة في المزيج. (تورنر، 2011). إن التفاعل الحادث في الذهن البشري بين مجموعة من المدخلات وعن طريقها تتم عملية التفكير داخل الذهن، وهي ما تُعرف بالتمثيل الذهني، هذه العملية العقلية أطلق عليها "جاكندوف" مصطلح: الإكراه العرفاني (جاكندوف، 2010)، حيث تقوم آلة المعرفة عند الإنسان (العقل) بمعالجة المعلومات الواصلة إليها عن طريق الحواس، وعن طريق اللغة، وبواسطة حاستي السمع والبصر، وكذلك اللمس والشم؛ لبناء تصور ذهني عن الأشياء، والتفاعل مع المجتمع المحيط بنا" (أحمد، 2015). ووفقا لنظريّة الإكراه العرفاني فإنّه لا بدّ من مستويات من التمثيل الذهني بحيث تكون المعلومة التي تؤدّيها اللغة منسجمة مع المعلومة الآتية من المحيط: (الرؤية/ الشمّ/ الشعور بالحركة...)، وإذا لم تتوافر هذه المستويات من التمثيل يكون استعمال اللغة في الإخبار عن المدخلات الحسيّة أمرا مستحيلا. إنّ فرضيّة البنية التصوّريّة هي فرضيّة قويّة جامعة، تتطلّب أن تكون المعلومات اللغويّة والحسيّة والحركيّة متساوقة. ويمكن أن تكون البنية التصوّرية ذات مستوى أعمق من البنية الدلاليّة، وهي مرتبطة بالتداوليّة، وتبحث في الخاصيّات المشتركة بين الأحكام التي تتناول المعلومة البصريّة والمعلومة اللغويّة، وتوافق الاثنين معا، وتقترح وجود مستوى واحد للتمثيل الذهني، حيث ترسم روابط التوافق من المعلومات المحيطة وإليها, يتميّز هذا المستوى بنظام فطري لقواعد سلامة البنية التصوّريّة (جاكندوف، 2010).

العالم المُسقَط لا يتمثّل في صورة ذهنيّة، فأن تختبر حصانا شيء، وأن تختبر صورة حصان شيء آخر. والعالم المُسقَط أثرى بكثير من تصوّرات علم النفس التقليدي؛ فهو لا يحتوي التجربة الإدراكيّة المباشِرة وحسب؛ بل يحوي تشكيلة واسعة من التجريد والبناء النظري (جاكندوف، 2010). وهو ليس مؤلّفا من حالات دماغيّة بل من تجارب، وليس لدينا مدخل واعٍ إلا للعالم المُسقَط كما ينظّمه الذهن بطريقة لا واعية. ولا يقوم العالم الحقيقي - حسب هذه المقاربة- إلا بدور غير مباشر في اللغة، ممّا يسّر السؤال: لِمَ يبدو لنا العالم كما نراه؟

الاستعارة هي "عملية فهم لميدان تصوري ما(CONCEPTUAL DOMAIN) عن طريق ميدان تصوري آخر" (البوعمراني، 2009). والدمج المفهومي هو عملية ذهنية أساسية تشتغل على ما هو حاصل فيما نعرفه وتجمع دلالات الأشياء بوجوه جديدة تُكسب اللغة طاقات خلّاقة. (تورنر، 2011) (الزناد، 2009)، وهو "ملكة عرفانية وآلية يقوم بها كل فرد في مستوى اللا واعي، وهي عملية في غاية من التعقيد لاشتغالها في العرفنة الباطنة" (عواطف وَفطومة، 2018)، وتقوم على أربعة أفضية، وعن طريق عملية التقاط الصفات المشتركة والإسقاط الانتقائي بين الفضائين الدخلين يتم المزج في ذهن المتكلم فيتولد الفضاء المزيج، والفضاء المزيج يقوم بالربط بين الفضائين الدخلين في الفضاء الجامع العامّ (عواطف وَفطومة، 2018)، حيث "يمكن لمجالين تصوريين أن يفعّلا معا، وفي ظل ظروف معينة تتشكل ترابطات عبر المجالين، مما ينجم عنه استنتاجات جديدة" (لايكوف وَ جونسون، 2016). واللغة المجازيّة عنصر جوهري في الشعر، وعامل رئيس في المعنى والبنية والتأثير الشعري. ويبقى الهدف في دراسة هذه اللغة هو: إثبات جانب التفرّد في تعاطي الصورة المجازيّة ليغدو الإبداع ابتكارا وجدّة. ولا ريب أنه لم تحظَ صفة جسديّة من إقبال في إطار دراسة الصورة الشعرية بمثل ما حظيت به صفة العمى؛ وذلك للعلاقة الوثقى بين الصورة وحاسة البصر، فالمجاز الشعري عند الشاعر الأعمى لا يغدو ناقلا للواقع بقدر ما يخلق وقائعه المتميّزة، ويعيد تشكيل المحسوسات، وينظّم وعيه بها (زياد، د-ت). إن اللغة المجازيّة تشكّل حالة اليقظة الدائمة للديمومة، التي تتداعى منها اللحظة الشعريّة، لتؤسّس ميلادها -القولي والمتخيّل- الآن، وتحدّد ملامح علاقة الشاعر بالكون والعالم والحياة.

الاستعارة وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم (لايكوف وَجونسون، 2009) (البوعمراني، 2009)، وتبقى الإشكاليّة المطروحة: ما الذي تعنيه اللحظة الشعريّة الخاصّة ويقظتها لدى الشاعر؟ أهي وعيه الخاصّ بالعالم؟ أم تخيّله؟ أم انفصاله عنه؟ أم إعادة صوغه لاكتشاف الشعريّة الكامنة فيه؟ أم هي محاكاة لأنساقه الجدليّة لتأسيس مقاربات بين الأنا والمتخيّل والعالم؟ وعلى افتراض أن الاستعارات والصور

تحدث في الذهن قبل أن تحدث في اللغة فإن السؤال الأعمق -الذي تحاول العرفانيّة الإجابة عنه- هو: كيف يُنشئ الذهن البشري معاني إطباقيّة؟ "إن المنعرج الحاسم الذي استطاعت النظرية العرفانية للاستعارة تحقيقه يتمثل في سعيها إلى ولوج ثنايا الذهن البشري من أجل فهم كيفية اشتغاله في أثناء عملية إنتاج وفهم وتأويل البنيات الاستعارية التي أضحت آلة عرفانية" (عواطف وَفطومة، 2018) (وينظر: أحمد، 2014).

سأحاول من خلال هذه الدراسة التطبيقيّة أن أستجلي الومضات الاستعاريّة في شعر بشّار بن برد من خلال منظور الانسجام الاستعاري، الذي جعل النصّ الشعري المطروح يحيا كيمياء لغويّة وجماليّة في متوالية للصور المحكمة التي تُعدّ: "عمليّة خلق وإبداع وتعبير أداته اللغة" (القيرواني،1981)، ومن أجل ذلك "اعتمد على الصورة الشعريّة وسيلة أساسيّة لا بنائيّة. كما أنها أداة تشكيليّة مهمة في بناء القصيدة، فهي لا تظهر على نحو تراكمي عفوي، ولكنها تترابط في ما بينها داخل كلّ قصيدة وفقا لنمط أو نسق خاصّ تمليه طبيعة التجربة، وبفضل العلاقات القائمة بين الصور في النصّ؛ تكتسب كل صورة أبعادها الدلاليّة، ويتحدّد دورها الوظيفي والبنائي، ويأخذ النصّ في التخلّق والنموّ إلى أن يصبح بناء منسجما متكاملا" (الطوانسي، 2011)، وينظر: (سعدية، د-ت) . يُعرف المعنى الإطباقي بأنه "انطباق المعنى الكلّي على مصاديقه وصدقه عليها، وهذا لا يتّصف بالحقيقة والمجاز، بل هو من الأمور الواقعية التكوينية، يتّصف بالوجود والعدم؛ إذ الكلي إما منطبق على هذا وإما غير منطبق، هذا بحسب الواقع. وأما بحسب الإطلاق فكذلك لا يتصف بالحقيقة والمجاز، بل بالصدق والكذب، فلو أطلق الكلي على ما يكون مصداقا له يكون الكلام صادقا، وإن أطلق على ما لا يكون مصداقا له يكون الكلام كاذبا" (الخراساني، 1438). وستتغيّا هذه الدراسة استجلاء المعاني الإطباقية الناتجة عن تعاضد المجال المصدر- وهو نمطيًا أقل تجريدا من المجال الهدف- مع المجال الهدف -وهو بصفة نمطية يكون أكثر تجريدا وذاتية من المجال المصدر-، حيث " يقيم الإسقاط التناسب ما بين الصورتين: الصورة المصدر والصورة الهدف، على أساس مبدأ الثبات بأن تتقارن المكوّنات الخطاطية في كل من الصورتين واحدا بواحد كلا في مستواه، فيناسب العام العام والجزء الجزء وما إلى ذلك" (الزناد، 2009)، فتعمل الاستعارة في المستوى الذهني على بناء تصور عن طريق إقامة ترابطات بين مجال ذهني ومجال ذهني آخر، وهكذا تبدع معنى جديدا، وترسم حقيقة جديدة، بطريقة "تتوافق فيها العناصر المؤسِّسة للمصدر مع العناصر المؤسِّسة للهدف... عندما يتم ربط المعارف الثرية الإضافية للمصدر إلى الهدف، نسمي هذا اقتضاءً استعاريا" (بن دحمان، 2015).

مثّلت الاستعارة -على مرّ العصور- مجال جذب للمفكرين والبلاغيين والنقاد بهدف كشف كنهها وفهم آليات اشتغالها على اعتبار أن مفهومها لا يكمن في اللفظة في حدّ ذاتها بل في التوتّر الحاصل من التركيب في متتاليات متسلسلة من عمليات الفقد والإضافة. (العلوي وَالرامي، 2016). إن النصّ استعارة كُبرى، تُبنى من خلال استعارات مُضمّنة فيه وتتعالق في ما بينها مُسفرة عن اتّساق النصّ على المستوى التركيبي وانسجامه على المستوى الموضوعي. (العلوي وَالرامي، 2016). والاستعارة التفاعلية هي التي تتأتّى من التجانس (سليم، 2001)، (جورج وَ مارك، 1996)، وثمّة فرق بين تحليل جملة من الاستعارات وتحليل الخطاب الاستعاري للنصّ، فكلّ نصّ قائم على شبكة استعاريّة أو: منوال استعاري، وليس مجرّد مجموعة من الاستعارات. ومن الاستعارة تنبثق دلالات وتُخلق تأويلات تتولّد من التفاعل الحاصل بين طرفيها، والتوتّر الناتج بين التأويل الحرفي والآخر المجازي. (ريكور، 2003)، (جورج وَمارك، 1996). تتصل اللغة بالعالم الخارجي عبر توسّط الأنساق الإدراكية كالنسق البصري والسمعي (الزهرة وَنصيرة، 2022)، لكن المعاني لا تُبصر، وكلّ اهتمام بالمنجز الشعري للعميان هو اهتمام -في الواقع- بالصورة المجازيّة كمُعطى ذهني خيالي (زياد، د-ت). والعمل الفني الحقّ هو الذي يوحي بأكثر من عمل فني، فقراءة القصيدة نوع من إعادة خلقها، ودلالات الصور العيانيّة تختلف باختلاف الكيفيّة التي تتمّ بواسطتها توظيفها لتتلاءم مع المعنى المراد التعبير عنه.

بشار بن برد والانسجام الاستعاري.

البؤرة المجازيّة الأولى: المرأة (الأنثى والخيال الشعري المتأجّج)

المزيج المفهومي:

(المرأة+ مكوّنات البيئة = ومضات الجمال الأنثوي)

يقول بشار بن برد:

بتهادي مُرجَحِنّ مثل مُهتزّ القناةِ

واعتدالٍ في قوامِ فوقَ نعتِ الناعتاتِ

وبخدٍّ خدِّ شمسٍ طالَعَت من مُزُناتِ

وبعيني بقرٍ في بقرٍ أو جؤذراتِ

وبجيدٍ جيدِ ريمٍ يرتعي حُرّ النّباتِ

وبذي طَعمٍ شتيت باردٍ عذبَ اللثاتِ

طعمُهُ من ذوبِ شهدٍ شيبَ بالماءِ الفراتِ

(ابن برد، 1996).

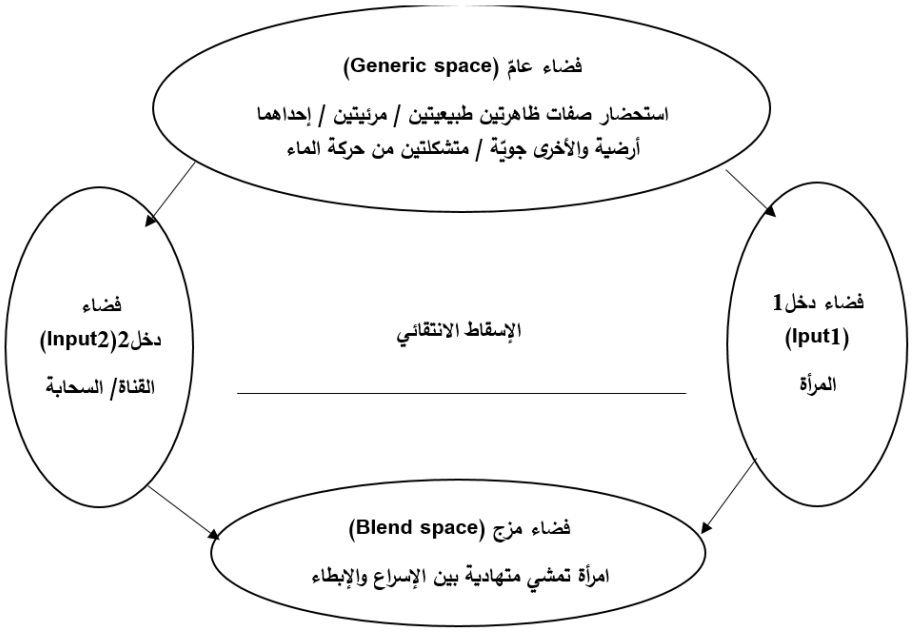
المرأة في هذه الصورة المتداعية هي بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني التي تنتمي إلى الحقل الدلالي ذاته، وتُوَظَّف في السياق الشعري، ويلجأ بشار بن برد إلى خلق صورة لتلك المرأة، أو بعبارة أخرى: لإحساسه بالعنصر الأنثوي، بطريقة تتفاعل فيها كلّ صورة من بقيّة العناصر، وتتكامل معها لإحداث الأثر المطلوب.

وتحضر الصور الحسيّة على نحو يجعلها متوسّعة في هذا المقطع المتلاحم؛ وذلك لاستثمارها عددا من المكوّنات البلاغيّة التي تسهم في نموّها عن طريق التفاعل الحاصل بينها في نسق تعبيري ذي منحى بيئي يخلق من الموجودات المحيطة صورة تراكميّة للأنثى. وتميل الصورة إلى سرد ثلّة من الصور الحسيّة الماديّة التي تتكئ على مجموعة من المجازات المتجانسة فتقوم ببناء مشهد جمالي مكتمل للمرأة.

كما يتبدّى للمتلقّي هيمنة إحساس واحد على الصورة كلّها؛ إذ عمل المجاز على ربط اللحظة بالديمومة، حيث يتّسع الشعور باجتماعيّة المرأة/ الرمز، حتى تشمل الموجودات كافّة، فقد جعل الشاعر المرأة هدفا لصورة متناسلة مترابطة منسجمة مُستقاة من البيئة الخارجيّة بموجوداتها الحسيّة، فالمرأة هي البيئة، والوطن، بل هي كلّ شيء. وذلك من خلال عدّة مكوّنات:

1- **ومضة التهادي (المرأة قناة، والمرأة سحابة).**

افتتح الشاعر مشروعه الاستعاري بتشبيهٍ صوّر مشية المرأة في ثقل وميلان واهتزاز وخفر وحياء وغنج، فجعل المرأة قناة يجري فيها الماء، وجعلها مرة أخرى سحابة مثقلة بالمطر لا تُبطئ ولا تُسرع، مكوّنا المزيج المفهومي: المرأة قناة/ المرأة سحابة، ومُسقِطا مضامين الفضائين: الفضاء الدخل الأول(Input1) : المرأة، والفضاء الدخل الثاني(Input2) : القناة/ السحابة، واستنباط حاصل المزج بينهما في الفضاء العامّ(Generic space) : استحضار صفات ظاهرتين طبيعيتين مرئيتين، إحداهما أرضية والأخرى جويّة، متشكلتين من الماء: الأولى من ممر مائي يساعد في أغراض الشرب وري المزروعات، والأخرى من جزئيات دقيقة من قطرات الماء تتنقل في الغلاف الجوي لأنثى الإنسان، ثم استجلاء مواطن التقاء الفضائين الأوليان من خلال الإسقاط الانتقائي على أسس التناسب في الفضاء المزيج (Blend space) وهذا أمر مؤدّاه تخيّل امرأة ثقيلة الأرداف تمشي مشيا متهاديا فيه غنج، يتوسّط بين الإسراع والإبطاء، حيث أطبق الشاعر إطباقا جزئيّا مظهرا حركة قناة الماء المتمايلة، وانتقال السحابة المثقلة وحركتها من الفضاء الدخل الثاني على مظهر مشية الغنج المتثاقلة للمرأة.



الشكل (1): ومضة التهادي

إنّ الفضاء الدخل الأول مُحمّل بدلالات شتّى: الجمال، والحياء، وتربية الأبناء ورعايتهم، وأعمال المنزل، ولربما الكيد والدهاء. كما أنّ الفضاء الدخل الثاني -أيضا- يحمل معاني متعددة؛ فالقناة تنقل الماء، وتخدم أغراض الري والشرب، وتربط البحار والأنهار والبحيرات، والسحابة قد تكون سوداء، وقد تكون مصحوبة بالبرق والرعد، وقد تحمل دلالات العذاب، لكنّ الإطباق الاستعاري جعل المتلقّي يلتقط الفضاء المزيج بين القناة والسحابة والمرأة، فيفهم على الفور أن الشاعر إنّما يقصد إلى تصوير مشية المرأة التي تتمايل وتتوسّط بين الإسراع والإبطاء.

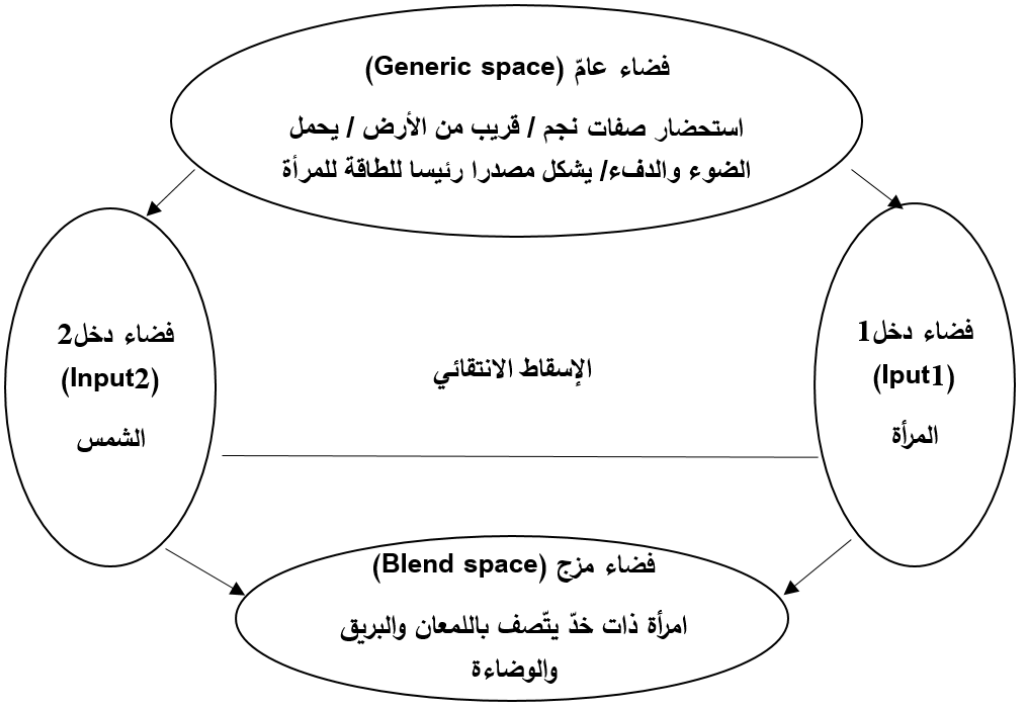
2- **ومضة الضياء (المرأة شمس).**

في هذه الصورة تتخلّى الشمس عن مفهومها الكوني الطبيعي للتحوّل إلى كائن حيّ يمارس السلوك البشري، والمتمثّل هنا في: طالَعَتْ. وإذا ما نظرنا إلى الفضاء الدخل الثاني فإن درجة التوتّر تتصاعد، وتشي بانزياح كبير بين الطرفين؛ فالفضاء الدخل الأول(Input1) : المرأة، والفضاء الدخل الثاني (Input2): الشمس، واستنباط حاصل المزج بينهما في الفضاء العامّ(Generic space) : استحضار صفات ظاهرة كونية مرئية في السماء وهي نجم قريب من الأرض يحمل الضوء والدفء ويشكل مصدرا رئيسا للطاقة، فالشمس كينونة طبيعية ضوئية لا إحساس لها، وقد ترتبط في التصوّر الذهني بمعاني الحرارة والصيف، بل ربّما تُفَسّر بكونها كرة لهب مشتعلة مخيفة، وباستجلاء مواطن التقاء الفضاءين الأولين من خلال الإسقاط الانتقائي على أسس التناسب في الفضاء المزيج (Blend space) أتاحت العناصر الاستعاريّة في السياق التركيبي أن يستحضر المتلقي مشهدا رائقا جميلا، عاضدته صورة المزن المحيطة بالشمس، وهو تعاضد استعاري بين صورة خدّ المرأة ولمعانه وضيائه وبريقه الجذّاب، وصورة الشمس المضيئة. وقد وجد بشار بن برد في مجال الشمس، أو في فضائها التصوّري صورا جماليّة تتناسب فيها مظاهر إسقاطات جزئيّة قائمة على نسق الإضاءة، مُسقِطا إيّاها على الفضاء التصوّري للمرأة. وبهذا المعنى التصويري مع مزيد مبالغة في التصوير يقول في موضع آخر:

كأنها الشّمسُ قد فاقتْ محاسنُها محاسِنَ الشّمسِ إذْ تبدو لإِسفارِ

الشّمسُ تدنُو ولا تَصطادُ ناظِرَها وَلَو بَدَتْ هي صادَتْ كُلَّ نَظَّارِ

(ابن برد، 1996).

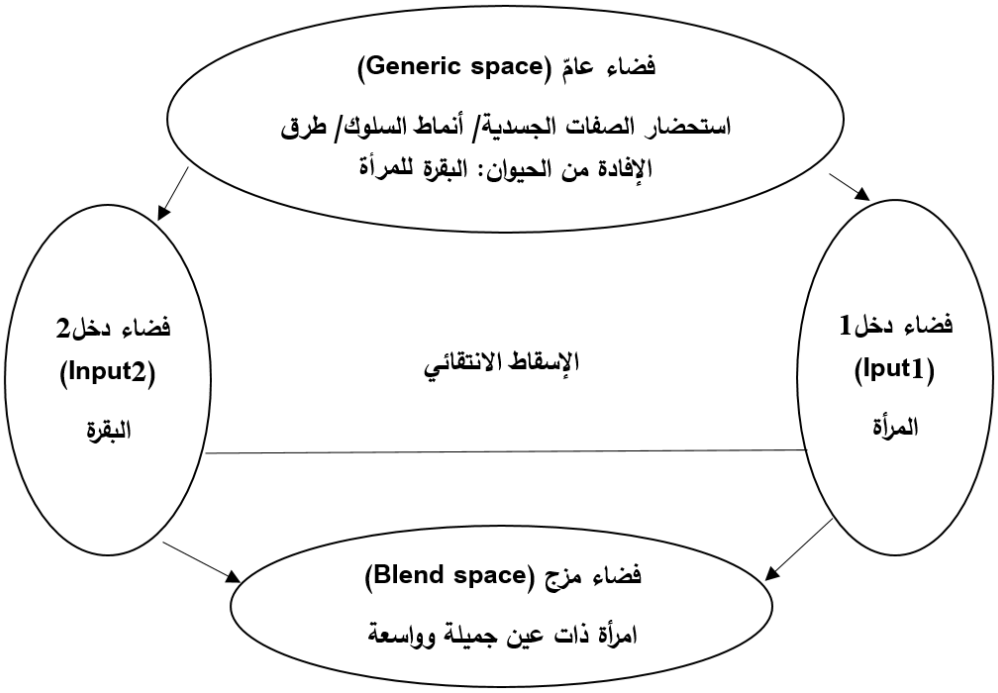


الشكل (2): ومضة الضياء

3- **ومضة اتّساع العين (المرأة بقرة).**

تؤكّد هذه الصورة مبدأ الاختزال من أجل بلورة المعنى المراد توصيله، والمتجسّد في جمال عين المرأة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف يتمّ اللجوء إلى تحجيم صفات الفضاء الدخل الثاني(Input2) : البقرة التي تأكل الكلأ، وتُحلب، ويُسمع لها خوار، وتنتج الفضلات، وتُذبح طمعا في لحمها... فيسيطر الإحساس الشاعري، ويتمثّل في انتقاء مفردات تحقّق قدرا من الشعريّة في أثناء اجتماعها في بنية واحدة، ويتمّ ترتيب عناصر الصورة.

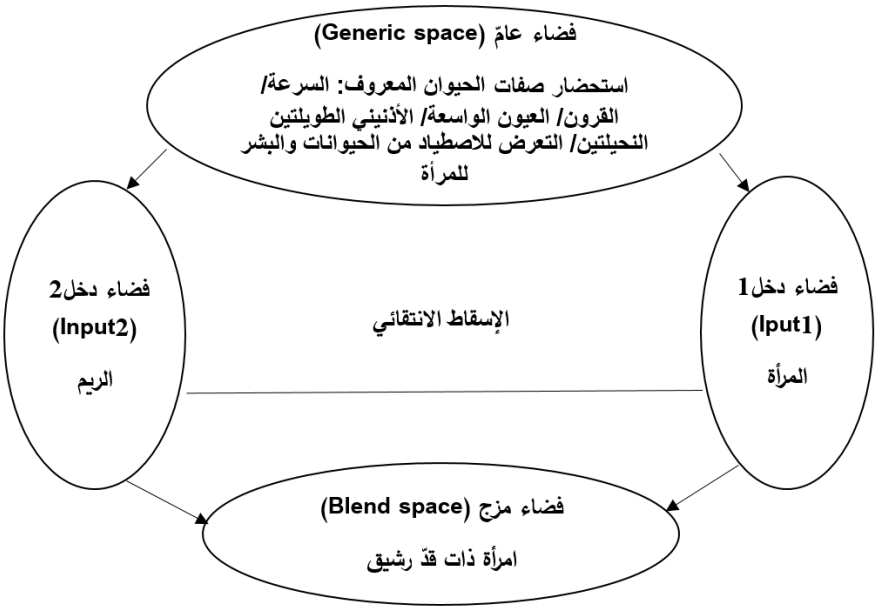
إنّ حسيّة هذه الصورة راهنت على الانتقال من الفكرة النمطيّة عن البقرة: الكائن الحيّ، إلى الفكرة الشاعريّة الآن القوليّة، وذلك بإعادة تشكيل المفاهيم الجماليّة لها في الفضاء المزيج(Blend space):اتّساع العين، تشكيلا يمنحها مظهرا مادّيا جاذبا، ونسف تعدّديّة الصفات الحسيّة للبقرة، من أجل خلق صفة متجانسة مع صورة الفضاء الدخل الأول(Input1): المرأة.



الشكل (3): ومضة اتساع العين

4- **ومضة رشاقة القدّ (المرأة ريم)**

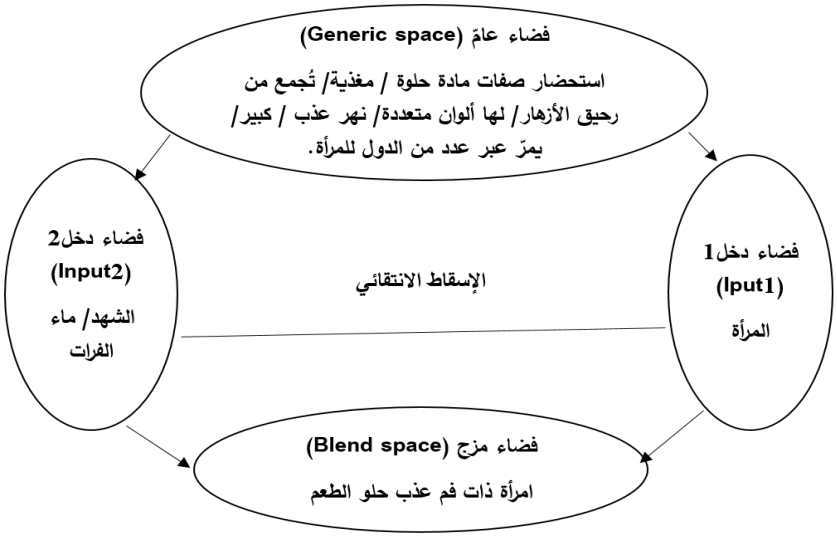
إنّ مجال الريم كثير الجريان على ألسنة الشعراء عند استحضارهم للصورة الحسيّة للمرأة الجميلة، ولا يبتعد بشار بن برد عمّا اعتدنا سماعه من الشعراء؛ فانتقى من الفضاء الدخل الثاني(Input2) : الريم وهو في الفضاء العامّ (Generic space) يجمع صفات الحيوان المعروف بأنه سريع الحركة، له قرون أحيانا، دقيق الساقين، رشيق، مُستهدف بالصيد... ثم يسقط الصفة التي يرمي إليها: الرشاقة على الفضاء الدخل الأول (Input1):المرأة، في تمازج مفهومي يتعاور مع الصور السابقة واللاحقة للمرأة في هذا المقطع، فنتج عن ذلك في الوضعيّة الآن القوليّة فضاء مزيج (Blend space) صار فيه قدّ المرأة رشيقا ذا جاذبية.



الشكل (4): ومضه رشاقه القد

5- **ومضة حلاوة الطعم (ثغر المرأة شهد وماء).**

إن الاستعارة قادرة على إخبارنا بحقائق نابعة من صميم تجربة الشاعر، وتعتمد على تفاعل تجربة المبدع مع محيطه، وردّ الاعتبار لفاعليّة الجسد والخيال. (كرتوس، 2011). واللغة الشعريّة جعلت من الصورة أساسا لها، وباتت وسيلة تواصليّة مُسعفة في التعبير عن رؤية تمثّل وجدان الشاعر وذهنه، وتمكّنه من اتّباع طريقة سحريّة في الإيحاء بالمعنى الذي يجعل المتلقّي قادرا على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتّسع حسب قدرة المتلقّي على التأويل. والمجاز هاهنا متراكب من: الفضاء الدخل الأول(Input1) : المرأة، والفضاء الدخل الثاني(Input2) : الشهد/ الماء، واستنباط حاصل المزج بينهما في الفضاء العامّ(Generic space) : استحضار صفات مكوّنين طبيعيين: مادة حلوة مغذية تُجمع من رحيق الأزهار لها ألوان متعددة، مع نهر عذب كبير يمرّ عبر عدد من الدول للمرأة، ثم استجلاء مواطن التقاء الفضائين الأوليان من خلال الإسقاط الانتقائي على أسس التناسب في الفضاء المزيج (Blend space) وهذا أمر مؤدّاه تخيّل امرأة تتصف بثغر ذي مطعم حلو عذب. وقد تعاور الفضاءان ليندا حا في خضم التعبير الشعري عن طعم ريق المرأة التي يتغزّل بها الشاعر. وعوّض هذا المجاز المتراكب كثيرا ممّا قد توسم به لغة التداول عند العرب من عجز التعبير عن الحالات والمشاعر، وقد تمّ لها ذلك التعويض بواسطة العلاقات الجديدة المُقامة بين الكلمات في سياق تراكيب مجازيّة مُستقاة من موجودات بيئيّة مُحيطة.



الشكل (5): ومضة العذوبة وحلاوة الطعم

المزيج المفهومي:

(المرأة+ القمر= ومضة الاستدارة والضياء وبُعد المنال)

تعاطى الشاعر العربي مع مكوّن القمر كثيرا كانعكاس للمحبوبة بكلّ ما فيها من صفات، وأفرغوا فيه لواعجهم وخلجاتهم، وقد ورد هذا الفضاء المجازي في المدوّنة محلّ الدراسة في غير موضع. يقول بشار بن برد:

بانوا بخَودٍ كأنّ رؤيتها بدرٌ بدا والظّلامُ مُرتَهِجُ

ويقول:

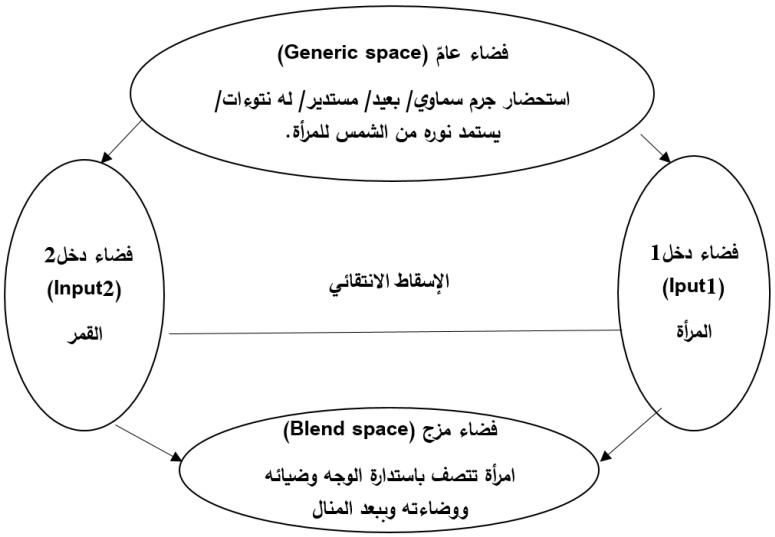
أرقب البدر كي أرى وجهَ بدرٍ مُتَوّجِ

ويقول:

كأنّها قمَرٌ رابٍ روادفه عَذْبُ الثَّنايا بَدَا في عينِهِ دَعَجُ

(ابن برد، 1996).

في هذه الأبيات يتّحد الفضاء الدخل الأول(Input1): المرأة، والفضاء الدخل الثاني (Input2): القمر، والشاعر يحيل للذهن وفق الفضاء العامّ : (Generic space) صفات ذلك الجُرم السماويّ الذي يستمدّ نوره من الشمس، ويحمل نتوءات عدّة، ويتّخذ أوجها متغايرة حسب التقويم القمري. لكن الإسقاط الاستعاري يرشّح وبسلاسة في الفضاء المزيج (Blend space) صفات تليق بالفضاء الدخل الأول (Input1): المرأة، في استدارة وجهها، والنور الوضّاء المنبعث منه، وفي عليائها وسموّها وصعوبة الظفر بها. ويخترق المجاز الحدود المرئيّة ليبلغ عُمق الأشياء، وهو تقنية لغوية خاصّة تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، بنقل المعاني من الحياة إلى اللغة نقلا يدفع بالمتقابلات إلى الحدّ الأقصى من الائتلاف والتعايش الدلالي؛ ليكشف عن الجغرافيا الجماليّة التي أضحت الدلالات المجازية تأوي إلى أفيائها.



الشكل (6): ومضة الاستدارة والضياء وبعد المنال

المزيج المفهومي:

(ريق المرأة+ الخمروالعسل والزنجبيل = ومضة طيب الطعم)

حفل الديوان الشعري العربي بمعجم وصف تفاصيل ثغر المرأة وريقها من خلال توظيف ما يُشرب: الخمر والعسل والزنجبيل حقولا دلالية تُستمدّ منها الكثير من الصور. يقول بشار بن برد :

ورضابِ ذي أشرٍ أغرٍّ كأنّما غُبقت مشاربُهُ من التّفاحِ

كأنّ بِريقها عسَلًا جَنيًّا وطَعمَ الزَّنجَبيلِ وَريحَ راحِ

ويقول:

كأنّ ريقتها صهباءُ صافية يا حُسنها فضّةً في مُذهبٍ جارِ

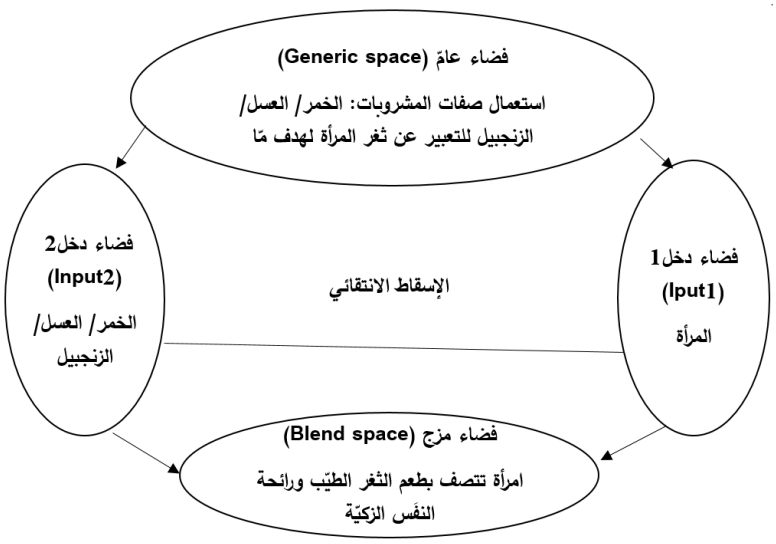
ويقول:

غرّاءَ حَوراءَ من طيبٍ إذا نَكَهَتْ للبيتِ والدّارِ من أنْفاسِها أَرَجُ

(ابن برد، 1996).

الرضاب هو الريق المرشوف، والغَبوق هو ما يُشرب في العشيّ. وقد تفنّن بشار بن برد في نقل حاسّة التذوّق التي أراد أن يعبّر عنها بمجموعة من الصور المتمازجة التي تُدخل المتلقّي في عالم متنوّع من النكهات المجازيّة.

الفضاء الدخل الأول (Input1) هو: ريق المرأة، والفضاء الدخل الثاني (Input2) هو: الخمر/ العسل/ الزنجبيل، وتندغم هذه الفضاءات في فضاء عامّ(Generic space) : صورة استعمال مشروبات للتعبير عن ثغر المرأة لهدف مّا، واضطلع الإسقاط الانتقائي بدور تكوين الفضاء المزيج(Blend space)، وأخذ من فضاء الخمر المصنوعة من التفاح معنى اللذة وإذهاب العقل، ومن فضاء العسل حلاوة الطعم، ومن فضاء الزنجبيل معنى طيب النّفَس وزكيّ الرائحة، في تراسل حواسّ مثير للدهشة.



الشكل (7): ومضة طيب الطعم والنَّفَس

المزيج المفهومي:

(المرأة+ الياقوت = ومضة البريق والاحمرار والنفاسة)

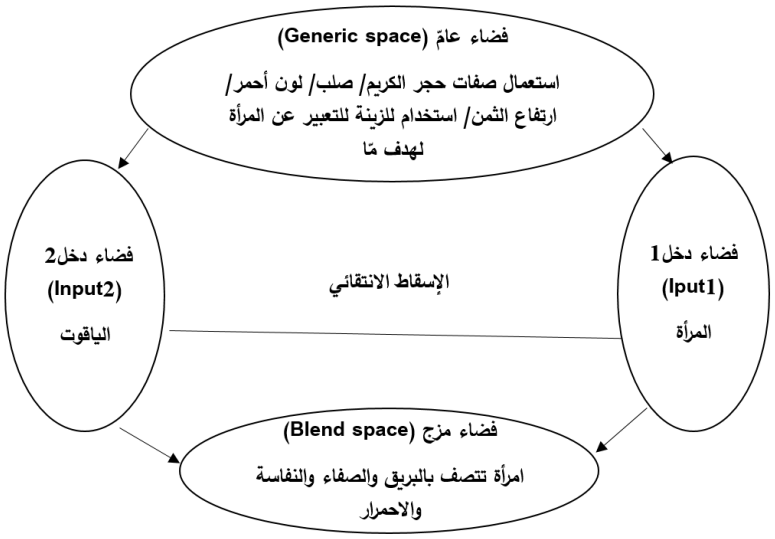
يقول بشار بن برد:

أنتِ ياقوتةٌ قدرتُ عليها لا أُحبُّ الشريكَ في الياقوتِ

(ابن برد، 1996).

يمضي الشاعر في مشروعه المجازيّ، محقّقا للمتلقّي أقصى درجات الاستمتاع البصري والعقلي، جاعلا المرأة الحسناء هدف صورته المجازيّة، ومستعيرا من عالم البحار مصدر هذه الصورة. الفضاء الدخل الأول(Input1): المرأة، واختار الشاعر للفضاء الدخل الثاني(Input2): الحجر الكريم: الياقوت، حيث يجمع الذهن في الفضاء العام(Generic space) معلومات حول استخدام صفات الحجر الكريم، الصلب، ذي اللون الأحمر، غالي

الثمن، المستخدم لأغراض الزينة؛ ليُسبغ على حسنائه في الفضاء المزيج (Blend space) من خلال الإسقاط الانتقائي ومضات البريق واللمعان، والصفاء والنقاء من الأدران، وغلاء الثمن وارتفاع القيمة والمكانة، فينقل الإيحاء بأبهى صور الجمال المنظور، ويحقّق احتفاء العيون بما طاب من المرئيّات. ويستبدّ التشبيه بكلّ أطراف الصورة، في نسق يوحي بالإيغال؛ فالشاعر فاز بالياقوتة، ولا يريد شريكا له فيها. ولا يخفى الدور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الجوانب الحسيّة من الصورة، خاصّة إذا كانت العلاقة بين المشبّه والمشبّه به قريبة لتحقّق العناصر المشتركة بينهما. (كرتوس، 2011).



الشكل (8): ومضة البريق والاحمرار والنَّفاسة

المزيج المفهومي:

(المرأة+ المصباح = ومضة الضياء)

يقول بشار بن برد:

في نساءٍ إذا أردْنَ ضياءً لظلامٍ جعلْنها مِصْباحا

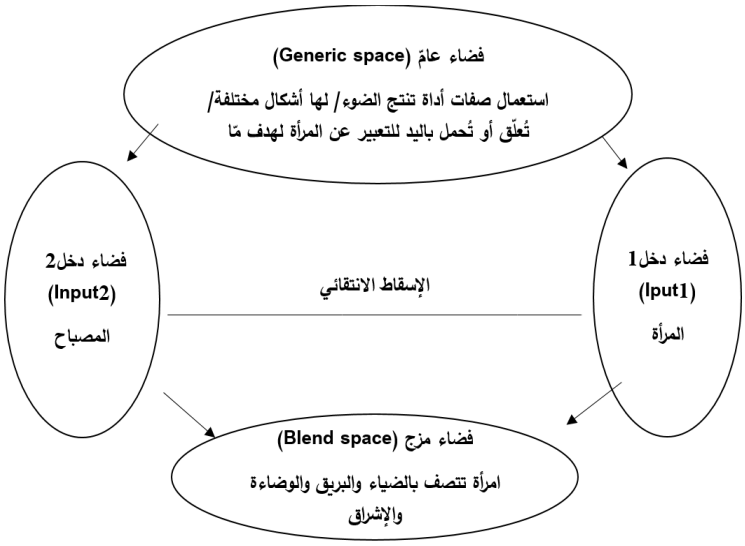
فأضاءَت لهنّ داجيةَ الليل وَجَلَّتْ عمَّا تَجِنُّ الوِحاحا

ويقول في موضع آخر:

وكيفَ لا يَصْبو إلى غادةٍ تَكفيكَ في الظّلماءِ مِصبَاحا

(ابن برد، 1996).

يتمّم بشار بن برد مشروعه التخييليّ الراصد لصورة المرأة في أزهى تمثّلاتها أنوثة من منظور عربي، ويستمدّ للفضاء الدخل الأول(Input1): المرأة من الفضاء الدخل الثاني(Input2): المصباح صفات عامة مشتركة تتداعى في الذهن في الفضاء العام (Generic space) استعمال أداة تنتج الضوء، ولها أشكال مختلفة، وتعلّق عادة في المنازل والطرقات أو تُحمل باليد للتعبير عن المرأة لهدف مّا، ثم يضطلع الإسقاط الاستعاري بمهمة تكوين الفضاء المزيج (Blend space) في الذهن لإسباغ ومضات النور والإشراق والإضاءة التي تجلو ظلمة الليل الحالك على المرأة. إن للصورة الشعريّة وظيفة تعبيرية؛ فهي مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، وهي صياغة فنيّة تمنح معاني الأنوثة التي يتلمسّها الشاعر في المرأة -المثال- شكلا حسيًّا يمكّن حواسّ المتلقّي من التفاعل معها تفاعلا إيجابيّا عن طريق الصور المجازية المستقاة من موجودات البيئة المحيطة.



الشكل (9): ومضة الضياء

المزيج المفهومي:

(ثغر المرأة+ الثلج/ الخمر/ التفاح = ومضة البياض وطيب النكهة)

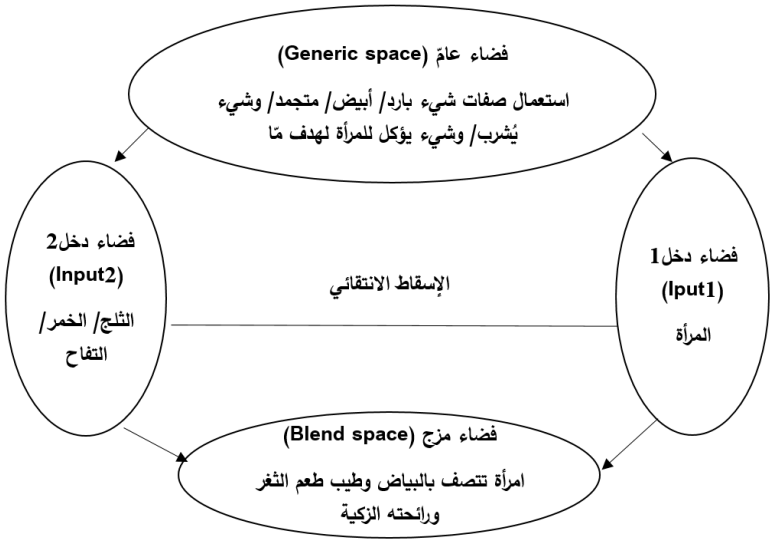
يقول بشار بن برد:

كأنّ ثلجا بين أسنانها مستشرِكًا راحًا وتُفّاحا

(ابن برد، 1996).

الفضاء الدخل الأول(Input1) هو: ثغر المرأة، وقد غدا في هذا البيت لوحة جمالية تعاضدت فيها مصادر عدّة تبرز ألوان الجمال، وتدعم مختلف الحواسّ: النظر، والتذوّق، والشمّ. فتكوّنت في الفضاء العام(Generic space) صورة استعمال صفات شيء بارد أبيض متجمّد، وشيء يُشرب ذي صفات مخصوصة، وشيء يؤكل ذي صفات مخصوصة، ثم أخذ الذهن انطباعاته المجازية في الفضاء المزيج (Blend space) عن طريق الإسقاط الانتقائي من الفضاء الدخل الثاني (Input2): من الثلج: ومضة البياض واللمعان، ومن الخمر: ومضة النكهة الطيّبة وإذهاب العقل، ومن التفاح: ومضة اللذة والرائحة الزكيّة.

ثغر المرأة -من وجهة نظر الشاعر- ليس مجرّد شيء محدّد المعنى، بل هو مستقرّ تلتقي فيه كثير من الدلالات المجازيّة، وبتعبير آخر: هو حيّز تتواجد فيه احتمالات مجازيّة عديدة. إنّه الخيال المجّاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مفتعلة نابعة من محض خيال الشاعر، وهي صور تدعو المتلقّي لتلمّس جدوى الإبداع وضرورته للحياة، وتغريه بخيوط سراب حالم، غير متّكئ على سند حقيقي مُؤَكّد.



الشكل (10): ومضة البياض وطيب الطعم والرائحة

البؤرة المجازيّة الثانية: الشاعر (الوعي بالذات والمواجهة مع الو اقع)

المزيج المفهومي:

(الوداد+ حلّة العنكبوت = ومضة الوهن)

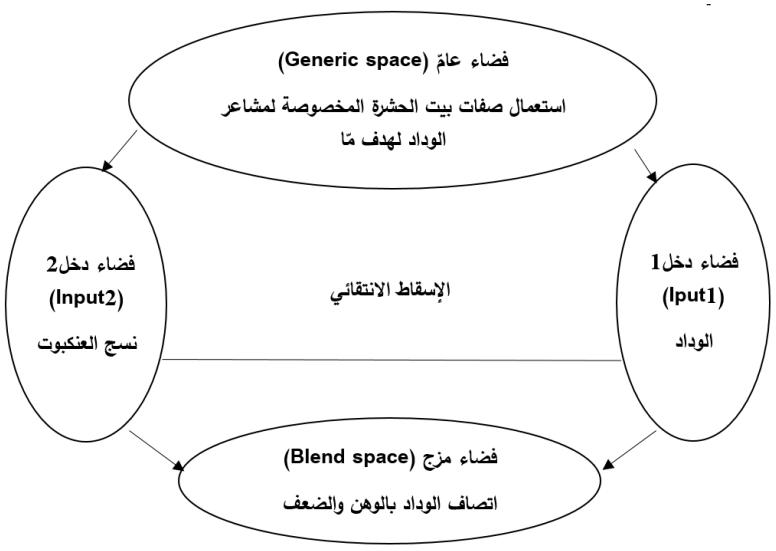
يقول بشار بن برد:

لمْ تكُوني لِتَصْلُحي لوِدادٍ لكريمٍ كَحُلّةِ العنكبوتِ

(ابن برد، 1996).

" النظرية العرفانية ترى أن الفكر تخيّلي، أي قائم على التخيّل والتصوير باعتماد المجاز والاستعارة، ينطلق من أرضية جسدية، هي إدراك الإنسان لجسده، فيتمثل العالم من حوله من خلال هذا الإدراك. أما المفاهيم التي لم تكن ذات أرضية جسدية، فإنه يستعمل الأدوات التي لا يكون فيها انعكاس الواقع انعكاسا حرفيا، أو تمثيله تمثيلا مطابقا له في الواقع، وهذه الأدوات هي التخيل من استعارة ومجاز وما إليهما" (أحمد، 2014). يعلو صوت الشاعر المُحبَط في هذا البيت، فيأتي التشييء في هذه الصورة الجزئيّة لخلق علاقات التفاعل بين الكائن والإحساس الذي يستحيل على النظر، في سياق تبادل المظاهر والخصوصيات، فالوداد المزعوم من هذه المرأة يتلبّس صورة نسج العنكبوت، ويترتّب على ذلك تعميق النّفَس الدرامي، وانصهار المجال الهدف: مشاعر الحب والمودّة في المجال المصدر: حلّة العنكبوت. هذه الحلّة التي لها ما لها من دلالات الوهن والضعف وسرعة العطب في الوعي العربي، قال تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ (العنكبوت: 41).

الفضاء الدخل الأول (Input1) هو الوداد، والفضاء الدخل الثاني (Input2) هو نسيج العنكبوت، وقد جمع الذهن بينهما في الفضاء العام Generic) (space تصوّرا استعمال صفات بيت الحشرة المخصوصة لمشاعر الودّ، لكن الإسقاط الاستعاري رشّح الوهن للفضاء المزيج(Blend space) ، فغدا التعبير بنسج العنكبوت معادلا موضوعيًّا لكلّ ما هو ضعيف؛ لأن بيته أوهن البيوت، وشبكته التي ينسجها لا تحميه من الاغتيال. وقد أخذ الشاعر هذه الصورة الماديّة الحسيّة كي يعبّر بها عن إحساس معنوي غير مرئي، فكانت المقاربة المجازية معبّرة بدقّة متناهية عمّا يختلج في ذات الشاعر الذي أحبطه وداد المحبوبة الواهي.



الشكل (11): ومضة الوهن

المزيج المفهومي:

(الضغينة+ الداء= ومضة الضرر/ الحلم+ الدواء= ومضة النفع)

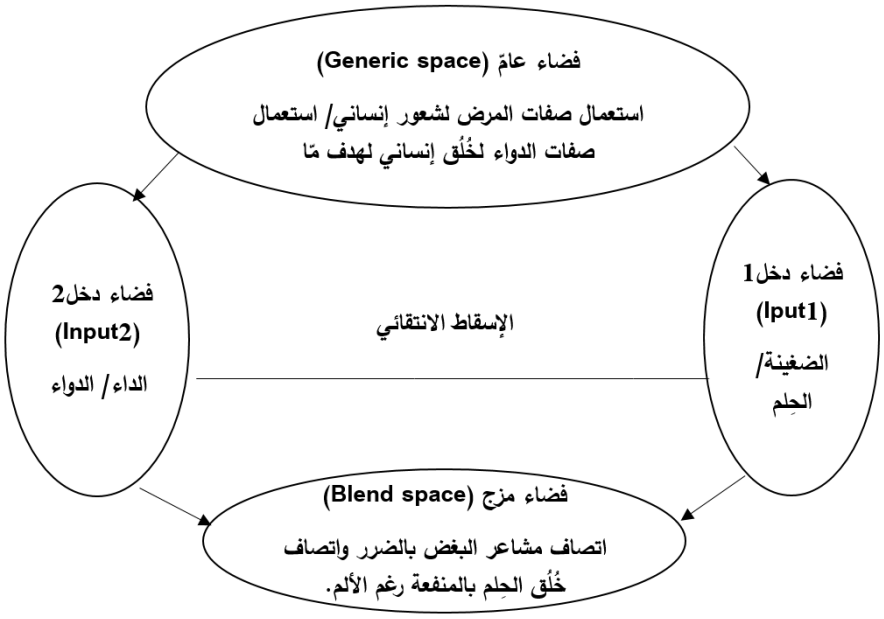
يقول بشار بن برد:

صبرتُ على الجُلّى ولستُ بصابرٍ على مجلس فيه عليّ زِراءُ

وإنّي لأستبقي بحِلْمي مودّتي وعندي لذي الدّاءِ المُلِحّ دواءُ

(ابن برد، 1996).

يجعل بشار بن برد ذاته هدفا لصورتين متمازجتين تحملان ومضتين متضادتين؛ ففي الصورة الاستعارية الأولى يأتي الفضاء الدخل الأول (Input1): الضغينة الموجّهة من الآخر لذات الشاعر، ليندغم مع الفضاء الدخل الثاني (Input2): الداء، في فضاء عامّ(Generic space) هو استعمال صفات الأمراض والعلل لشعور إنساني موجّه من شخص أو أشخاص إلى شخص آخر أو أشخاص آخرين لغاية مّا، ويبلور الإسقاط الانتقائي صورة الفضاء المزيج (Blend space) في الذهن لاتصاف مشاعر البغض والكراهية والازدراء التي يعالجها الشاعر من لداته بالضرر والأثر المؤذي. ثم يبرز الشاعر التقابل الضدّي بين ما يلاقيه من الآخر وما يمارسه هو مع من يتصدّى له بالإساءة في الصورة الاستعارية الأخرى؛ حيث جاء الفضاء الدخل الأول (Input1): الحِلم، مع الفضاء الدخل الثاني(Input2): الدواء، ليكوّنا صورة عامّة في الفضاء العامّ (Generic space) لاستعمال صفات الترياق لصفة إنسانية لهدف مّا، ثم يكوّنا في الفضاء المزيج (Blend space) اتّصاف خُلُق الحلم الصادر من ذات الشاعر إزاء مبغضيه بالنفع والفائدة رغم المرارة.



الشكل (12): ومضة الضرر/ ومضة النفع

المزيج المفهومي:

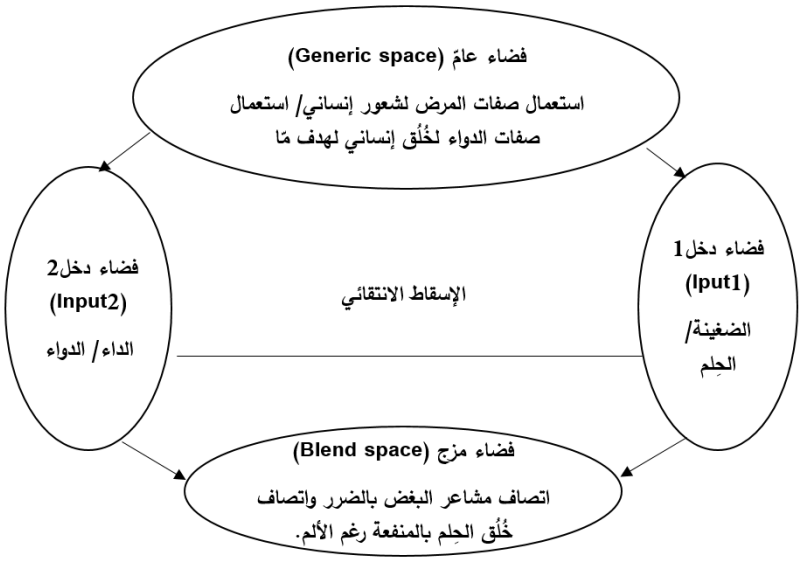
(التمني+ الحبل= ومضة تصرّم قوّة الارتباط)

يقول بشار بن برد:

إنّي وإن كنتُ حمّالا أجاوره صرّام حبل التمنّي بالأكاذيبِ

(ابن برد، 1996).

يخاطب الشاعر محبوبته عبدة، ويأتي بهذه الصورة الاستعارية لتشيّد عوالم الذات الطامحة للوصال مع المحبوبة، ولكنه وصال مُتخيّل ليس إلا، ومردّه إلى انقطاع. يأتي الفضاء الدخل الأول(Input1): التمنّي، مع الفضاء الدخل الثاني(Input2): الحبل، ليكوّنا ذهنيا في الفضاء العامّ Generic) (space استعمال صفات الخيوط المفتولة لأغراض الربط والسحب وغيرهما للتمني الذي يعايشه الشاعر لهدف مّا، ثم تتبلور الصورة في الفضاء المزيج (Blend space)من خلال الإسقاط الانتقائي في اتصاف التمني والرغبة الذهنية لدى الشاعر بقوّة الربط، وسرعان ما يسبغ الشاعر على هذا المزج المفهومي صفة التصرم والانقطاع بفعل الذات المدركة لمصيرها، والمتسليّة عن أمنياتها بمجاورة من يتّصف بالكذب، نتيجة إحباط مّا واجهته من المحبوبة. إنها علاقة جدليّة تؤسّس للذاتيّة الخاصّة بالشاعر، ولما هو كائن في واقعه، وهي اللحظة الفارقة التي تعتمد اللغة أداة يقظتها، وتعتمد التشكيل المجازي النفسي للذات وحالاتها لتحقّق التفرّد المرّ للأنا، في محاولة للقبض على اللحظة الشعريّة الفارقة. (كرتوس، 2011). في واقع متحتّم يستشعره الشاعر ويدركه ويعيه ويُفصح عنه عبر لغة استعاريّة رامزة.



الشكل (13): ومضة تصرّم قوّة الارتباط

المزيج المفهومي:

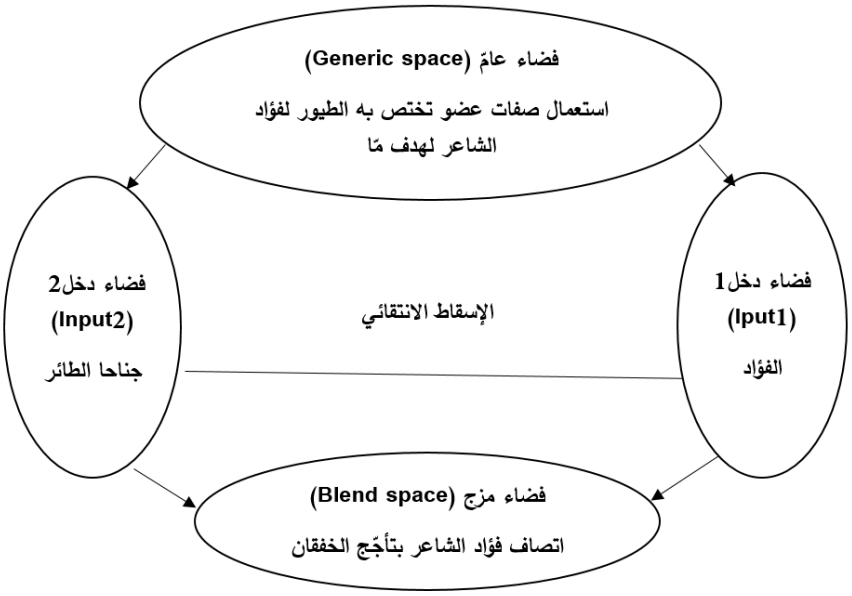
(الفؤاد+ جناحا الطائر= ومضة الخفقان)

يقول بشار بن برد:

وفؤادي كجناحَي طائرٍ من غدٍ لا بُدّ من مُرّ القَضَا

(ابن برد، 1996).

يصوّر الشاعر قلبه الذي يعالج همّ الذات المحبطة في الفضاء الدخل الأول(Input1): فؤاد الشاعر، جامعا إياه مع الفضاء الدخل الثاني(Input2): جناحي طائر، ليرسما في الفضاء العامّ (Generic space) صورة استعمال صفات عضو تمتلكه الطيور لفؤاد الشاعر لهدف مّا، ثم تتبلور الصورة في الفضاء المزيج (Blend space)من خلال الإسقاط الانتقائي في اتصاف قلب الشاعر بتأجّج الخفقان والاصطفاق والرفرفة، وهي صفات القلب المضطرب غير المستقر حتما.



الشكل (14): ومضة الخفقان

المزيج المفهومي:

(أصحاب السهر+ الأبناء والبنات والربائب= ومضة الملازمة/ الليل+ العصائب= ومضة الطول)

يقول بشار بن برد:

ولَيلٍ دَجُوجيٍّ تنامُ بناتُه وأبناؤه من حوله وربائبُه

حمَيْتُ به عيني وعينَ مطيّتي لذيذَ الكرى حتّى تجلّت عصائبُه

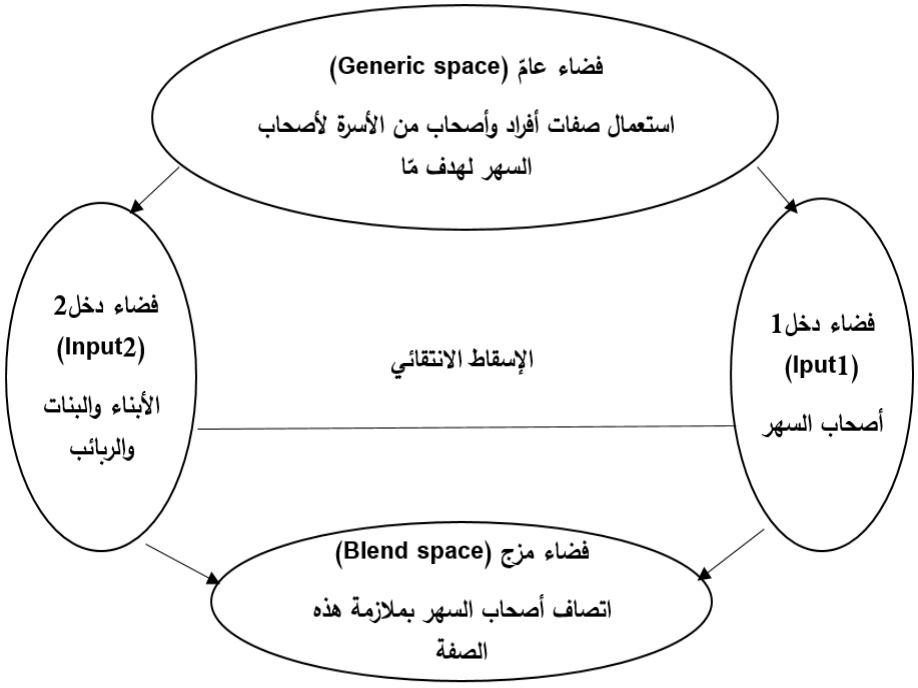
(ابن برد، 1996).

يجسّد الشاعر ثقل همومه التي تحرمه لذيذ الكرى، ويوغل في ذلك، موظّفا مكوّنات الليل وراسما في دُجاه صورتين استعاريتين تدعم معنى ذاته المحبطة وعينه التي لا تُبصر، ولا تغمض، وفق خطة تصويرية ممنهجة. لليل أربابه ومعتادي السهر فيه -لسبب أو لآخر-، وهم -في الصورة الاستعارية الأولى- يتجسّدون في الفضاء الدخل الأول(Input1)، مع الفضاء الدخل الثاني(Input2): الأبناء والبنات والربائب، ليأتي الفضاء المزيج (Generic space) ويرسم صورة استعمال صفات أفراد وأصحاب من الأسرة لممتهني السهر لهدف مّا، ثم تتشكل الصورة في الفضاء المزيج (Blend space)من خلال الإسقاط الانتقائي في اتصاف أصحاب السهر بالملازمة وعدم مبارحة هذا الطقس الليلي.

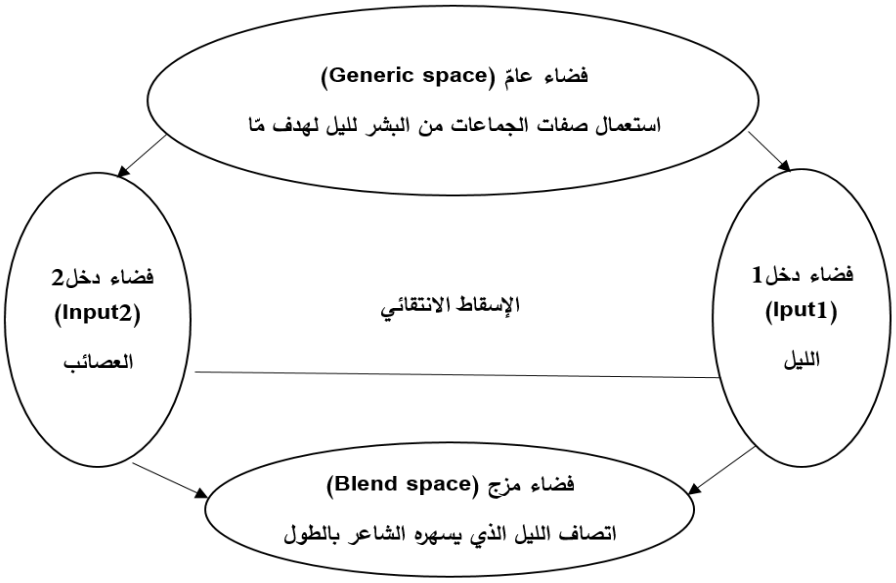
هذه الصورة الاستعارية -رغم ما توحيه بالثبات والمصاحبة والملازمة- تتزعزع إزاء الصورة الاستعارية الأخرى التي أوردها الشاعر في عقب الأولى مباشرة لإبراز التمايز بين أصحاب السهر وملازميه وذاته القلقة؛ فلقد نام أصحاب السهر لشدّة طول الليل، لكنه مُنع لذيذ النوم، فكان أن عبّرت الصورة الاستعارية الأخرى عن طريق الفضاء الدخل الأول(Input1): الليل، مع الفضاء الدخل الثاني(Input2): العصائب (الجماعات)، فكوّنا فضاء عاما (Generic space) معبرا عن استعمال صفات الجماعات من البشر لليل لهدف مّا، وجاء الإسقاط الاستعاري ليكوّن الفضاء المزيج(Blend space) الراسم لصورة تطاول الليل على الشاعر أضعافا وكأنه مجتمَع لليال كثيرة. وفي هذا المعنى يقول الشاعر في موضع آخر:

أضلّ الصباحُ المستنيرُ طريقَه أم الدّهرُ ليل كلّه ليس يبرحُ

(ابن برد، 1996).



الشكل (15): ومضة الملازمة والثبات



الشكل (16): ومضة الطول

المزيج المفهومي:

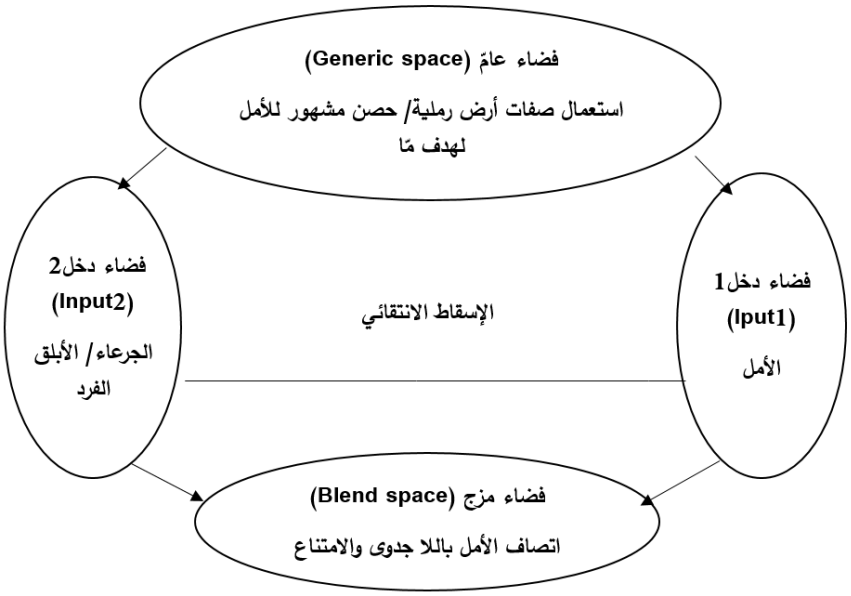
(الأمل+ الجرعاء/ الأبلق الفرد= ومضة اللا جدوى/ الامتناع)

يقول بشار بن برد:

نظرتُ بحوضي هل أراكِ فلم أُصِبْ بعَيْني سوى الجرعاء والأبلق الفردِ

(ابن برد، 1996).

يصوّر الشاعر في الفضاء الدخل الأول(Input1): الأمل بلقيا المحبوبة، جامعا إياه مع مكوّنين في الفضاء الدخل الثاني(Input2): الجرعاء (الأرض الرملية)، والأبلق الفرد (حصن مشهور للسموأل)، وفي الفضاء العامّ (Generic space) تتشكّل صورة عامة لتوظيف/ صفات أرض رملية وحصن مشهور لأمل الشاعر بلقيا محبوبته لهدف مّا، وفي الفضاء المزيج (Blend space) يعمل الإسقاط الانتقائي على تزويد الذهن بصورة اتّصاف الأمل الذي يتمسّك به الشاعر باللا جدوى وبالامتناع والعلوّ.



الشكل (17): ومضة اللا جدوى والامتناع والعلوّ

المزيج المفهومي:

(الموت+ شيء محسوس ذو لون أسود= ومضة الحزن)

يقول بشار بن برد:

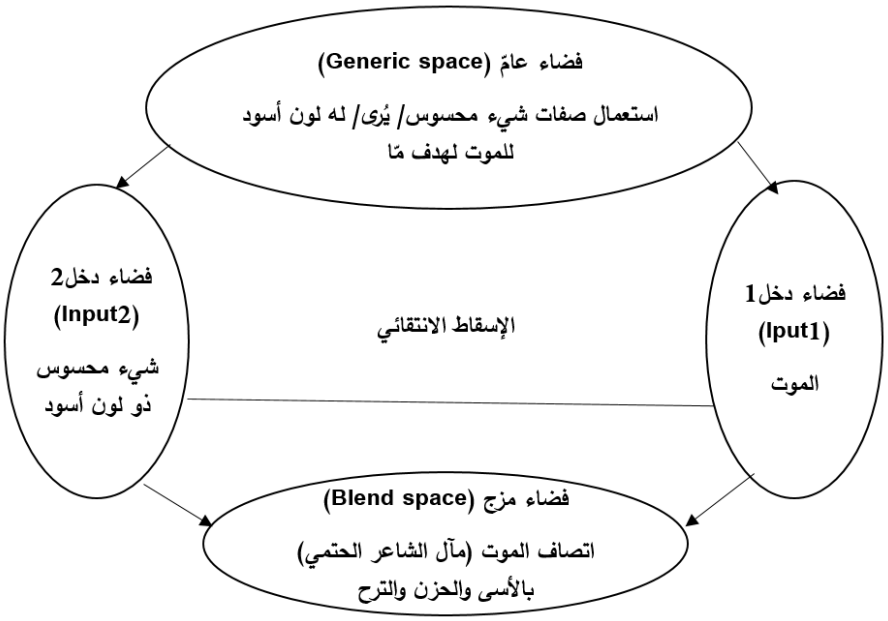
آملُ العيش تارةً وأرى الموتَ أسودا

فهمومي مُطِلّةٌ بادِئاتٍ وَعُوَّدا

(ابن برد، 1996).

تُلوّن نفسيّة الشاعر هذا البيت بأصباغها الشجيّة المُغتمّة؛ فجسّم الفضاء الدخل الأول(Input1): الموت، بشيء محسوس ظاهر للعيان لونه أسود في الفضاء الدخل الثاني(Input2)، ليكوّن الذهن في الفضاء العامّ (Generic space) صورة استعمال صفات هذا الشيء المحسوس ذي اللون الأسود للموت لهدف مّا، ثم يكوّن الذهن صورة أدق عن طريق الإسقاط الانتقائي في الفضاء المزيج (Blend space) لاقتران مآل الشاعر بالأسى والحزن والترح، في لوحة احتضار فجائعية علّلها باحتدام الهموم ومعاودتها الشاعر كلّ حين. وفي هذا المعنى يقول في موضع آخر:

وتلوماني وقد نَزَلَ الموتُ أسودا



الشكل (18): ومضة الأسى والحزن

المزيج المفهومي:

(كبر السنّ/ الشيب+ الغراب/ الأبيض= ومضة الشؤم والإنذار بالموت)

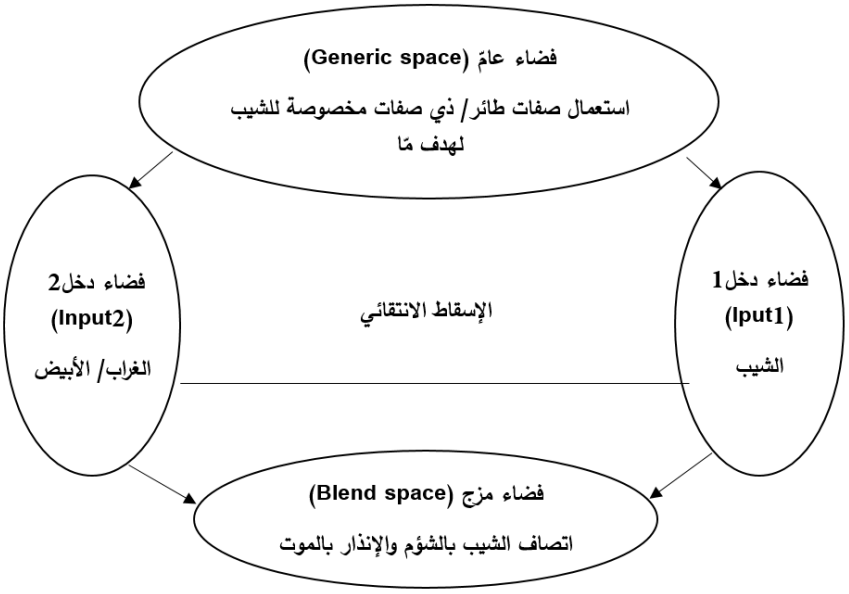
يقول بشار بن برد:

وَصَحَوْتُ من سُكْرٍ وَكُنتُ مُوَكَّلا أرعى الحمامةَ والغرابَ الأبيضا

(ابن برد، 1996).

بعد أن أفاق الشاعر من نشوته، وأدرك أن كبر السنّ مردّه؛ عبر عن ذلك بصورة استعارية رمزت في الفضاء الدخل الأول (Input1): للشيب (النتيجة الملازمة للتقدم في العمر). والأصل في البياض أن يرمز للجمال، والأصل أن لون الغراب أسود، والأصل أن يرتبط الموت باللون الأسود- وقد سبقت

الإشارة لهذا الترابط بين السواد والموت في المدوّنة المدروسة-، لكن الشاعر قلب موازين الاعتياد في الفضاء الدخل الثاني(Input2): الغراب الأبيض، في تعالقات استعارية ترسم في الفضاء العامّ (Generic space) صورة استعمال صفات طائر ذي صفات مخصوصة وغير مألوفة للشيب -الرامز للتقدم في العمر- لهدف مّا، ثم تتكوّن الصورة الاستعارية في الفضاء المزيج (Blend space) من خلال الإسقاط الانتقائي في تداعيات توحي بالتشاؤم؛ حيث اتّصف الشيب بصفات الغراب -نذير الشؤم- واللون الأبيض -نذير الموت- في آن معا.



الشكل (19): ومضة الشؤم والإنذار بالموت

الخاتمة:

- عندما يتلقى القارئ نصّ بشار بن برد كلّا موحّدا متّسقا ومنسجما؛ يستكشف العلاقات الرابطة بين الصور المجازية والتعالق الحاصل بين جزئيّاتها، ويلمس قدرتها على تصوير كثافة الإحساس التي أنتجتها التجربة الشعريّة للشاعر.
- إن الخيال الإنساني لدى بشار بن بن برد هو جزء من الوجود، وهو قلب الإدراك الاستعاري، ومجال الروابط الجديدة، وائتلاف العناصر الدلاليّة المتباعدة. وقد قام البحث بعرض سلسلة استعارات ترجع إلى حقلين حسيّين: الأنوثة الطاغية (عالم الخيال الحالم)، والذات المُحبَطة (عالم الواقع الصادم).
- تؤسّس المجازات المتخيّلة للمرأة: الأنثى للأنا الشاعرة عالمها، وهي الأنا التي ترفض الواقع، فتندمغ مع المتخيّل نحو أماني الشجن والحبّ وقصص الهوى، وهي -بهذا- ترسم صورة متأرجحة للأنا، وتحاول أن تُظهرها بصورة مغايرة من خلال الآخر الذي رُسم بمثالية مُحكمة: الأنثى/ الحُلم، وتكاد صورة الآخر: الحُلم تطغى على أبيات الشاعر.
- العالم المليء بالشجن والماثل في العتمة يجعل الشاعر يؤوب إلى الإحباطات المتنامية داخله؛ ليقف في نقطة تفصله بين الواقع والمُتخيّل، وبين الرفض والبوح، وبين الحقيقة والحُلم، حيث كثّف تجربته وجمع طرفيها المتباعدين في سلسلة ومضات مجازية شكّلت رؤية تأويلية متكاملة.
- ولعلّ هذه المقاربة العرفانيّة لنظريّة المزج تقدح نتاجات عرفانيّة أوسع وأشمل وأعمق لما يزخر به أدبنا العربيّ من أبنية لغوية مجازيّة غنيّة مهيّأة لتطبيق ما تفرزه الدراسات اللسانية من نظريات وإجراءات.

المصادر والمراجع

ابن برد، ب. (1966). *ديوان بشار بن برد*. تحقيق وجمع وشرح وتقديم: محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

أحمد، ع. س. (2014). *الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النموذج الشبكي- البنية التصورية- النظرية العرفانية)*. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

أحمد، ع. س. (2015). *الإشهار القرآني والمعنى العرفاني في ضوء النظرية العرفانية والمزج المفهومي والتداولية (سورة يوسف نموذجا)*. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

بندحمان، ج. (2011). *الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام*، (ط1). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

بن دحمان، ع. (2015). *نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

البوعمراني، م. (2009). *دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني*، (ط1). صفاقس: مكتبة علاء الدين.

تورنر، م. (2011). *مدخل في نظرية المزج*. ترجمة: الأزهر الزنّاد، تونس: جامعة منّوبة.

جاكندوف، ر. (2010). *علم الدلالة والعرفانية*. ترجمة: عبد الرزاق بنور. مراجعة: مختار بنور، تونس: المركز الوطني للترجمة.

لايكوف، ج. وجونسون، م. (2009). *الاستعارات التي نحيا بها*. ترجمة: عبد المجيد جحفة (ط1). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

الخراساني، م. (1438). *فوائد الأصول*، (ط12). قم: مؤسسة النشر الإسلامي.

الدارمي، هـ (1994). *ديوان الفرزدق*. قدم له وشرحه: مجيد طراد، (ط2). بيروت: دار العربي.

ريكور، ب. (2003). *نظرية التأويل وفائض المعنى*. ترجمة: سعيد الغانمي، (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الزركلي، خ. (2002). *الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين*، (ط15). بيروت: دار العلم للملايين.

الزناد، أ. (2009). *نظريات لسانية عرفنية*. الدار العربية للعلوم ناشرون، دار محمد علي الحامي للنشر، منشورات الاختلاف.

الزهرة، د. ونصيرة، ب. (2002). هندسة معاني الخطاب اللساني من منظور التصور العرفاني- البنية التصورية والأفضية الذهنية أنموذجا-. *الجزائر: مجلة إشكالات في اللغة والأدب*. جامعة أحمد زبانة غليزان، 2، (ص279-285-268).

زياد، ص. (د. ت). *دراسات (الصورة) في النقد العربي الحديث*، (ص 3- 29-34- 35). الرياض: جامعة الملك سعود.

سبيربر، د. وولسن، د. (2016). *نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك*. ترجمة: هشام إبراهيم عبدالله الخليفة. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

سعدية، ن. (د-ت). *كيمياء التعالق الاستعاري في النص الشعري قصة رجل فقد ذاكرته لخالد محيي الدين البرادعي أنموذجا*، بسكرة: جامعة محمد خيضر.

سليم، ع. (2001). *بنيات المشابهة في اللغة العربية*. (ط1). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

الطوانسي، ش. (2011). *البلاغة العربية مقاربة نسقية بنيوية*. (ط1). القاهرة: مكتبة الآداب.

العلوي، م والرامي، ل. (2016). الاستعارة المسترسلة وانسجام النص الشعري، قبرص: *مجلة الكلمة*، 115، (ص3- 4- 8).

عواطف، ج. وفطومة، ل. (2018). *الاستعارة والنظرية العرفانية*. تبسة: مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، 15، (ص570- 574- 576).

القيرواني، ح. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5). بيروت: دار الجيل.

كرتوس، ج. (2011). *الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش أنموذجا*، الجزائر: جامعة مولود معمري تيزي وزو.

References

Ibn burad, B. (1966). *Diwan Bashar Bin Burd*. Edited and collected by: Mohamed Al-Tahir Bin Ashour, Cairo: Printed Authorship, Translation and Publishing Committee Press.

Ahmed, A. S. (2014). *Quranic metaphor in light of mystical theory (network model - conceptual structure - mystical theory)*. Cairo: Modern Academy for University Books.

Ahmed, A. S. (2015). *Qur'anic revelation and mystical meaning in light of mystical theory, conceptual blending, and pragmatics (Surat Yusuf as an example)*. Cairo: Modern Academy for University Books.

Bin Dahman, C. (2011). *Mental Systems in Poetic Discourse*, Division and Harmon, (1sted). Cairo: Rouya Publish and Distribution.

Bin Dahman, A. (2015*). Conceptual metaphor theory and literary discourse*. Cairo: Vision for Publishing and Distribution.

Al-Buamrani, M. (2009). *Theoretical and applied studies in cognitive semantics*, (1sted). Sfax: Aladdin Library.

Turner, M. (2011). *Elements of Blending*. Translation by: Al-Azhar Al-Zinad, Tunisia: University of Manouba.

Jackendoff, R. (2010). *Semantics and Gnosticism*. Translated: Abdul Razak Bennur. Audit: Mukhtar Bennur, Tunisia: National Centre for Translation.

Al-Khorasani, M. (1438). *Benefits of Assets*, (12sted). Qom: Islamic Publishing Foundation.

Al-Darimi, H. (1994*). Diwan Al-Farazdaq*. Presented and explained by: Majeed Trad, (2eded), Beirut: Dar Al-Arabi.

Ricor, B. (2003). *Hermeneutics and meaning surplus.* Translated by Saeed Al-Ghanmi, (1sted), Casablanca: The Arab Cultural Center.

Al Zarkali, K. (2002). Al-Alam, *a dictionary of biographies of the most famous Arab, Arab, and Orientalist men and women.* (15thed), Beirut: House of Knowledge for Millions.

Azzannad, A. (2009). Customary linguistic theories. Arab House of Science Publishers, Muhammad Ali Al-Hami Publishing House, Difference Publications.

Al-Zahra, D., & Nasira, B. (2002). *Engineering the meanings of linguistic discourse from the perspective of cognitive perception - the conceptual structure and mental space as a model* -, p. 2, (pp. 279-285-268). Algeria: Journal of Problems in Language and Literature. Ahmed Zabana Ghelizane University.

Ziad, P. *Studies (photo) in modern Arab criticism,* (pp. 3- 29- 34- 35). Riyadh: King Saud University.

Sperber, D. & Wilson, D. (2016*). Relevance theory in communication and cognition*. Translated by: Hisham Ibrahim Abdullah Al-Khalifa. Beirut: United New Book House.

Saadia, N. *The chemistry of the metaphorical connection in the poetic text*, the story of a man who lost his memory, for Khaled Mohieddin ElBaradei, Biskra: Mohamed Kheidar University.

Salim, P. (2001). *The similar structures in the Arabic language*, (1sted). Casablanca: Dar Toubkal Publishing.

Al-Tawansi, Sh. (2011). Arabic rhetoric: a systematic, structural approach. (1sted). Cairo: Library of Arts.

Al-Tawansi, Sh. (2011). *Arabic rhetoric: a systematic, structural approach*. (1sted). Cairo: Library of Arts.

Al-Alawi, M., & Al-Rami, L. (2016). *The Persistent Metaphor and the Harmony of the Poetic Text*, (pp. 3- 4- 8). 115, Cyprus: Kalima Magazine.

Awatef, C., & Fatuma, L. (2018). *Metaphor and Gnostic Theory*, p. 15, (pp. 570-574-576). Tebessa: Journal of Social and Human Sciences.

Cyrene, H. (1981*). Al-Umdah fi Al-Mahasin AsSheir wa Aadabih*. Edited by: Muhammad Muhyiddin Abdel Hamid, (5sted). Beirut: Dar Al-Jeel.

Kratos, J. (2011*). Metaphor in light of the interactive theory "Why did you leave the horse alone" by Mahmoud Darwish*, Algeria: Mouloud Mamari Tizi Ouzou University.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1996). M*etaphors we live by*. Translated by Abdel-majid Jahafa, (1sted) Casablanca: Dar Toubkal for Publishing.