الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف –المسيلة –

كلية الاداب و اللغات

قسم اللغة و الادب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل :ط1:1535096460

رقم التسجيل :ط2:1535096417

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص :أدب حديث ومعاصر

بعنوان

أسلوب التشخيص وأثره على الصورة الشعرية الحديثة قراءة من نماذج نازك الملائكة

إعداد الطالبين:

-أوعيل فاتح

-يحياوي عبد الرحمان

أمام لجنة المناقشة من السادة الاساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصف
زكريا بوحوص	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	رئيسا
عبد العزيز تواتي	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
شبلي خالد	أستاذ محاضر "ب"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440 هـ-1440هـ/2019 م-2020 م

إهــداء

نـهدي هذا الجهد المتواضع إلى الوالدين الكريمين أبقاهم الله في صحة وعافية.. وإلى الإخوة والأخوات ..بوجودهم يكتمل أنسنا.. أدامهم الله لنا قلبا وقربا.. إليكم أحبتنا وبهجة قلوبنا..أنتم الحياة بكل معانيها.

كلمة شكر

الشكر لله –سبحانه وتعالى–أولا وأخيرا الذي من علينا وأعاننا على إنهاء مذكرتنا على هذه الصورة ونشكر و نقدر الأستاذ المشرف الدكتور" عبد العزيز تواتي " الذي قدم لنا النصح والإرشاد والتوجيه ،كما نشكر كل أساتذة وأسرة كلية الآداب واللغات جامعة المسيلة ووافر الشكر والاحترام والتقدير لوالدينا .. إخوتنا الأعزاء...ولكل من شاركنا مقاعد الدراسة

جزاكم الله خيرا

مقدمـــة

مقدمـة

التجريد في القصيدة أو الإنتباه إلى كل ملموس ومحسوس في الوجود في لغة تأول العالم في انفتاح مشرع على الأشياء هو عين العقل الشعرية العربية منذ القديم ففي الجاهلية أمعن الشعراء في استعراض اللغة التي اتخذت من الصحراء شعريتها الموحية التي يطول نفسها وهي تعبر الطلل وتحصي بقاياه حجرا حجرا ، اما العصر الإسلامي خاصة العباسي منه، فأقل مايقال عنه انه نص الحضارة الذي يصف الدور والقصور والحدائق ومجالس الرقص والخمر والغناء ثم مرحلة اللانص والاحضارة في فترة عصر الضعف والانحطاط ، ثم مرحلة انفتاح النص وتشظيه في العصر الحديث والمعاصر ، مع ظهور الأدب تباعا في أوروبا والتي شرعت مبادئ طبيعة علاقة النص/ بالوجود /بالواقع /بالأشياء.

ويعتبر التشيؤ أو التجسيد آو التشخيص الذي يعد سمة أسلوبية بارزة في الشعر العربي قديمه وحديثة بمختلف مذاهبه وهي الظاهرة التي بفضلها تنقل كل العوالم إلى العالم الإنساني فتستعير منه كل ما يخصه لتغدو في قالب إنساني حي، فيعد أسلوب التشخيص من الأساليب التصويرية المهمة،وذلك لفاعليته التعبيرية والتأثيرية حيث تعتمد الصورة من خلال هذا الأسلوب على إضفاء الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي يبث فيها الحياة فيجعلها تحس كما يحس الإنسان فيمنح الأشياء المعنوية او الجامدة صفات حيوية إنسانية وقد اهتم الشعراء بهذا الأسلوب مما يمشي بإمكاناته التعبيرية وقدرته على إعطاء الكلام الشعري قوة وحيوية وجدة ،تخرج عن نطاق المألوف والشائع وهو مايميز لغة الشعر الحديث والمعاصر التي تجنح الى الخصوصية من ناحية والإيحائية من ناحية أخرى.

وفي هذا الصدد ومن هنا تبرز أمامنا أسئلة كثيرة من بينها ماهو مصطلح التشخيص في البلاغة العربية ؟ ومامدى فاعليته في الصورة الشعرية الحديثة ؟ وكيف تجلى فيها ؟ وماهي الفوارق بين الصورة الشعرية الحديثة والقديمة خاصة الاستعارة !؟.

ومن هنا تأتي هذه الدراسة لترصد هذه الظاهرة التعبيرية في الشعرية الحديثة فكانت نازك الملائكة نموذجا للشاعر الحديث الرومنسي والقصائد المنوعة مابين شعر تقليدي وشعر حر ،ويلقي البحث بضوئه على هذه الظاهرة المفهومية فتناول البحث مقدمة حصرنا فيها الموضوع وتحديد الإشكالية ثم مدخلا اشرنا فيه إلى الصورة الشعرية بصفة عامة بصفة

التشخيص من ابرز معالمها وأقوى جسور التواصل التي تصل الشاعر بالمتلقي للولوج إلى عالم الشاعر الخاص ثم قسم هذا البحث إلى فصلين: احدهما نضري والأخر تطبيقي حيث عالجنا في الفصل الأول الشعرية التشخيصية واليات وشكلها وتطور الاستعارة كما تطرقنا الى التعريف الاصطلاحي للتشخيص وفاعليته في الصورة الشعرية وملامحه في المذاهب الأدبية ،اما الفصل التطبيقي هو دراسة نمط التشخيص وجماليته في النص الشعري عند نازك الملائكة وتشخيصها لمعنويات والمحسوسات من زمان ومكان ونبات وجماد اعتمد فيها الشاعرة على التشخيص سواء بصورة البسيطة آو الرمزية لاستبانة قيمة التشخيص في نقل تجربة الشاعر الي المتلقي واستخلاص مال هذه الظاهرة من مميزات واثر في شعر الشاعرة وبيان لرؤيتها الشعرية ثم خلصنا الى الخاتمة فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

وتهدف هذه الدراسة إلى تجلية مفهوم التشخيص في الخطاب الشعري الحديث وتطور مفهومه وبيان مال هذا الأسلوب من مزايا ودور في تشكيل الصورة الفنية اذيتناغم مع عناصرها ويتناهى في إطارها والوقوف على استخدام الشاعرة له. وإيراد نماذج شعرية غلب عليها هذا الفن من تشخيص لعناصر الطبيعة المختلفة والمعنويات والمجردات الذهنية...

ويمكن سبب اختيارنا لهذا الموضوع في أهمية التشخيص بوصفه ملمحا أسلوبيا بارزا في الشعر العربي الحديث ومن أكثر تشكيلات الصورة الشعرية قدرة على التعبير الداخلي ، عالم المشاعر والأحاسيس وذلك حين يسقط الشاعر ذاته على مظاهر الطبيعة ومن حوله ويخلع الحياة النسانية والشعورية على مالا يعقل وينقل الصورة من مجرد الإخبار إلى تخيل مشاهدها،وتفصيلاتها حية في لحضة من لحضات الحياة

ومن الأسباب التي دفعتنا لهذه الدراسة أنها لم تقف على دراسة أو رسالة مطبوعة تناولت _ موضوع التشخيص بصورة كلية ماعدا رسالة مطبوعة تحت عنوان التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع وواضح أنها تعنى بالشعر القديم خلافا لهذه الدراسة التي بين أيدينا تتناول موضوع التشخيص في شعر نازك الملائكة حيث تعد هذه الوسيلة من ابرز وسائل الشاعر الحديث في التعبير عن تجربته الذاتية وإيصالها

وقد اعتمدنا في دراسة التشخيص هنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الدراسة – التشخيصية كما تجلت في المدونتين الإبداعية وتحليلها من الناحية الفنية خاصة وكذلك محاولة تفسيرها

وان كان للبحث دوافع فمن الطبيعي ان تكون له صعوبات وهي طبيعة كل بحث ومن – بينها اصطدامنا بالوباء جائحة كرونا مما أدى إلى غلق المكتبات والجامعة مما صعب علينا عملية التواصل والبحث الذي دفعنا إلى الاطلاع على المكتبات الالكترونية والانترانت ،وأيضا من بين الصعوبات غياب الدراسات النقدية المتعلقة بشعرية التشخيص والتجسيد... لكن رغم الصعوبات تجاوزناها وأنجزنا بحثنا المتواضع هذا

وأخر دعوانا الحمد لله رب العالمي .

مدخل

مدخل:

عرفت الصورة الشعرية في الفترة الأخيرة اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، ونال مصطلح الصورة الشعرية الحيز الأكبر من الدراسات الأدبية، ولا يمكننا أيضا إنكار جهود المحدثين في إيجاد تعريف للصورة الشعرية إلّا "أنّ استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون حسّ نقدي حقيقي، ودون استيعاب لخصوصية التّراث الشعري العرب حالت دون إياد تعريف دقيق وشامل للصورة الشعرية[1]" .

يمكن التّعرف على مفهوم الصورة الشعرية عند بعض النّقاد المحدثين فنجد أحمد حسن الزيات[2] يرى أنّ الصورة الشعرية تتمثل في" إبراز المعني العقلي أو الحسّي في صورة محسوسة ، والصورة الشعرية خلق المعاني والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النّفس خلقا جديدا "، و يظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية، فهو يبرز المعني ف الصورة الشعرية المحسوسة و لكنّه يشترط أن يتّم ذلك من خلل ذات المبدع ووجهة نظر خاصة به .

يرى أحد الشايب [3]:أنّ الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية والطباق وحسن التعليل "، من خلال هذا التعريف نستطيع القول أنّ مقياس الصورة الشعرية الجيدة هو قدرتها على نقل الفكرة و العاطفة بأمانة ودقّة ، والصورة الشعرية هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا هو قياسها الأصيل وكلّ ما نصفها به من جمال إنّما مرجعه إلى التناسب فيما بينها عناصرها المكونة لها و بين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من التعقيد وفيه روح الأديب وقلبه، كأنّما نحادثه ونعامله وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتّأمل فالصورة الشعرية قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة و إبراز العاطفة وهي الشكل الخارجي معبّر عن الحالة النفسية للمنشئ ، وعن تفاعله الداخلي وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنيّة و روحه الشفافة نتيجة لإيجاد

[1] ريتا عوض ، بنية الشعر الأهلي الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ،ص18-19.

[2] أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، ط 2 عال الكتب القاهرة ،1973 ، ص62- 63.

[3] أحمد الشايب ، أصول النقد الدب ، ط 2، النهضة المصرية القاهرة ،1973، ص 248.

الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النّفسي أسلوبا وبها يتميّز عقل المتكلّم ويحكم عليها بدقّة وإبداع و تطوير دون وساطة أخرى ، وإنّما نقرأه تجسيدا ونسمعه تشخيصا و إدراكا من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي .

فقد حددها العقاد بقوله :"أنّ الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحسّ و الشعور و الخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لنبغ نوابغ المصورين[1]

و لقد عرض ممد غنيمي هلال[2] تعريفات متعددة للصورة الشعرية ومنها قوله:" أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيّسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التّصوير في العمل الأدبي و إلى موقف الشّاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشعرية وسائل جمال فنّي مصدره أصالة الكاتب في تجربته و تعمّقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابغة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة من ثوبها الشّعري."

يوضّح علي صبح[3]فيقول أنّ: " الصورة الشعرية هي التركيب على الصالة في التنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التّعبير التي ينتقيها الشاعر . أعني خواطره و مشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد و المعني في إطار قوي تام محسن مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين".

يعتبر أحد النّقاد الصورة الشعرية: "ركنا شعريا ملزما لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد البناء أو الشّكل بل أيضا على صعيد الرّوح أو المادة الشّعرية... غير أنّ الصورة الشعرية ليست . فقط . طريقة تعبيرية بل إنّها أيضا، طريقة تفكير[4] ويلزم أن ترتبط الصورة " بتجربة الشاعر، تسد فكره أو عاطفته وتكون ذات صلة قوية بالشاعر التي تسيطر على القصيدة ، وتصبح جزء منها ويمكن القول أن الصورة الشعرية هي وسيلة

[1] العقاد، حياته من شعره،منشورات الكتبة العصرية بيوت ،1984 ،ص:207.

[2] ممد غنيمي هلال، نقد الأدب الحديث ، ص 287.

[3] علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ و نقد ،ص 149.

[4] ياسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية ،ط 1 ، دار مارون عبود بيوت ،1985، ص 116.

الأديب لتكوين رؤيته ونقلها للآخرين وهي استدعاء الألفاظ والعبارات والخيال والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدان[1].

ولقد عرّفها عبد القادر القط بقوله: " على أنّها الشّكل الّذي تتخذه الألفاظ العبارات وبعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيان خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدّلالة و التّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي".

ويظن الباحث أن هذا التعريف أقرب التعريفات للصورة فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر من الألفاظ و العبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية وكذلك لم يهمل البيان و البديع و دورهما في تشكيل الصورة الشعرية .

ويرى جابر عصفور أنّ "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدّلالة تنحصر أهيتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة الشعرية لن تغيّر من طبيعة المعنى ذاته، إنّها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه"[2]، فالصورة الشعرية عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التّشويه ويقدّم المعني بتعبير رتيب وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التّأثير في ذهن المتلقّي تختلف وجوه الدّلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه و كيفية تلقيه ، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخيلي نتيجة هذا الغرض السليم.

يتّضح من كلّ ما سبق أنّ الصورة الشعرية عند الباحث تعني الأداة التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يصرح دلالات جديدة في إطار من الوحدة و الانسجام مع اعتبار العاطفة وإيحاءها سواء كانت

[1] ممد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 288،

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب،ط 3، دار التنوير، بيروت، 1992، ص392.

الصورة حقيقة أم مجازية ، ويكن القول " أن الصورة تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر... وهي تعين على كشف معنى أعمق من معنى الظاهري للقصيدة[1]".

ينتهي هكذا تجميع العناصر واختيارها إلى تعريف تقريبي للصورة الشعرية بأنّها"صورة حسيّة في كلمات استعارية إلي درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، و لكنّها أيضا شحنت – منطلقة إل القارئ– عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا[2].

ومن قناعتنا عدم إغفال جهود السابقين من نقادنا القدامى ومع تقديرنا لما بذله النّقد القديم من جهة في معالجة قضايا بالصورة الشعرية، إلّى أنّ الاهتمام بالصورة الشعرية وقضاياها قد نال عناية أكثر في العصر الحديث .

كانت الصورة الشعرية في القديم تميل إلى البساطة و الوضوح لأنّ كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا، بينما في العصر الحديث أصبحت الصورة الشعرية أكثر عمقا وتشابكا و تعقيدا،وقد ضمّت القصيدة الحديثة ... إلى، جانب الشعر،الأساطير والتاريخ والقصص والمعرفة[3]".وعليه فهي تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معني عقلي وعاطفي متخيلين ليكون متجليا أمام المتلقي، ويستمتع بجماليتها.

[1] مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس بيروت لبنان ،ص217.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ، دار العارف القاهرة ، ص32.

[3] عبد الفتاح ، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر عمان ،1983،ص98.

الفصل الأول:

الشعرية التشخيصية

وآليـات تشكلـــها

المبحث الأول: الاستعارة والبلاغة

المطلب الأول: تواصل الاستعارة بالبلاغة

تواصل الاستعارة بالبلاغة :تبوأت الاستعارة منزلة كبيرة في حقل الدراسات البلاغية، لما تؤديه من فعالية في تشكيل الخطابات وهيكلة أنسجتها وتحقيق جماليتها. ولعل هذا الاحتفاء بالاستعارة تجيب عنه البلاغة، لما تحفل به من الحضور الوافي تجاهها منذ بداية تخلقها، انطلاقا من "أرسطو "Aristote الذي ألح على ضرورة الانعطاف المجازي والانخراط ضمن التخييلي، معتبرا أن: « أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره وهو أية الموهبة، فإن أحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه».[1] وبهذا ترد الاستعارة لدى "أرسطو "Aristoteوهي تتأسس على تركيب متشاكل متداخل، حيث تتفتح على فضاء يتعدى تلك المحدودية التي يجليها الدرس البلاغي، فيطاول محدوديتها ليبلغ تخومها القصية ويمنحها شرعية التمدد خارج جنسها، وهي بذلك تظفر بتلك الحيازة من التوسع والإطلاق، كونها تنوب عن جملة الصور التي تؤديها البلاغة .ولم تظل هذه النظرة حبيسة الأخذ لدى "أرسطو"Aristote ، وإنما امتد صداها لدى العديد من النقاد والبلاغيين القدامى منهم والحداثيين الذين استقو تصوراتهم من معين شعرية "أرسطو Aristote "وسنكتفي بالإشارة إلى "جون كوهن" الذي ذهب إلى الاعتداد بها من حيث كونها محدثة الانزياح الذي هو المفهوم الأساس لنظريته، ولا يجد بدا من الاعتراف بسلطتها وسطوتها، إذ تنطلي عليها جميع الصور، ومن ثم فهو يذهب إلى أن: « المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة[2] التي تشكل محور العملية الشعرية وتتجاوز حدود الانزياح إلى نفيه، إلى نفي النفي».

[1] طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري محمد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص.128

[2] كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد العمري محمد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط. 01، 1986، ص.170

فتستكمل بذلك العملية الشعرية منطقها الجدلي، وتحقق العتبة الشعرية المؤدية إلى عالم دلالي جديد، هو دلالة الإيحاء [1].يرد مؤدى هذا الطرح وهو يعرض درجة كبيرة من المصداقية، إذا سلمنا مع كاسيرر" Ernst Casserer ، بأن الاستعارة هي الحقل الحفري لتخلق اللغة"[2]، وغير بعيد عن هذا الرأي، يذهب "جان باتيستاتيكو" إلى أن « اللغة الأولى هي لغة استعارية[3] في حين يقر نيتشه "Nietzsche أن الوجود قائم على الاستعارة *وغيرهم كثير ممن يشيدون بالاستعارة بوصفها الخطاب الجامع والتشكل الباني لأمشاج الصور البلاغية .وفي المجمل الحاصل تغدو الاستعارة جوهر البلاغة، و السبب في كينونتها و سر وجودها، كونها « ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة »[4]وحضورا في بنية أنساق الخطاب البلاغي و حفريات تخلقه . وفي المقابل، ظل الإشكال حول الاستعارة واردا لدى العرب؛ إذ وقفوا إزاءها موقف المتراوح ما بين مد بوصفها جنسا جامعا تتجذر عنه بقية الصور الأخرى وجزر؛ إذ تنحصر وتضيق مداراتها فتنحدر إلى درك أسفل، بحيث لا تمثل سوى نفسها ولما كانت الاستعارة شديدة الوثاق بالإعجاز القرآني، حظيت باهتمام بالغ لدى اللغويين والنقاد والبلاغيين، غير أن طرائق تمثلها قد تفرقت بهم في دراستها وتقديرها وإن كانت نظرة نقاد القرن 04 هـ كابن طباطبا العلوي" (322هـ) و "الحاتمي (388هـ)وقدامة بن جعفر" و "الآمدي" (370هـ/371هـ)، تكشف عن ذلك التواضع حولها على حد ما أبان

---

[1] اسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات – دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.02، 2008، ص 131.

[2] Voir, Ernst Casseres. La philosophie des formes symbolique, tr. par Ole Hansen, Love et Jean lacaste, ed minuit, Paris, 1972.

[3] تودوروف تزفيتان، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص. 66.

* أظهر البنتثة أن الواقع ولغته يقدمان حقيقة ينخرها الوهم، أي أنها تستحيل إلى هواء إلى عدمية، ولنخر العدمية وملا الوهم بالحقيقة، توجب تحويل العالم إلى مجاز حيث كل شيء مستعار لخدمة الوهم، ثم يتم إلحاق المجاز باللغة اللغة كوسيط لتمثيل الحقيقة، ويستقر العالم النهائي داخل التأويل بمجال لكل هذه التحولات ' اللغة والتأويل – مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 01، 2007، ص86.

[4] إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط، 1 2005،ص233.

عنه جابر عصفور"، والتي لا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعري، إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب، ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي، وتناسب أجزائه. ولاشك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الإستعاري، وتستهجن البعد في الاستعارة»[1]، وفي مقابل هذا المأخذ لا نعدم العديد من الدراسات التي أنزلتها منزلها من الأهمية، وموضعها الجوهري من الحضور الفعلي، هذا ما تلفيه لدى عبد القاهر الجرجاني" (471هـ) الذي « لم يقبل ما خلفه السابقون، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ويقيم ... بذلك كله تصورا للاستعارة أنضج من تصورات كثير من سابقيه»[2]. وقد عقبته محاولات عدة، راحت تعظم من شأنها بإبراز فعاليتها، وإن كان "محمد مشبال" يأخذ مسلكا مغايرا بوصفها » إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتساف تصنيفها في أعلى الدرجات»[3]، فيكون بذلك أنموذجا عن الذين حاولوا التقليل من قدرها وإغفال فعاليتها. وعلى الرغم من تضارب الآراء حولها لا نجد ريبا في الاعتراف بمزيتها وتميزها كونها الأصل في تخلق حفريات المجاز والنبع الثر لتناسل الصور والمحسنات ولأن الاستعارة تتموقع على تلك الدرجة من المركزية وتنهض على ذلك الملمح من الأهمية، فقد أذكت فاعلية الجدل التصوري حيث ازداد حولها أوار النقاش وطفق كل تصور يباشرها في ضوء أقيسة معينة. ومن ثم تعددت النظريات حولها وتشعبت واختلفت اتجاهات دراساتها وتفرقت.

المطلب الثاني: الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل

الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل ظلت البلاغة التقليدية وبمجمل ما نهضت عليه وفية للمأخذ الأرسطي، تمتح من تنظيراته في تناولها للاستعارة، ولم تتجاوز تخوم التعريف الأرسطي لها بوصفها « نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من نوع إلى نوع أو ينقل بطريق

[1] .عصفور جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 1992 ، ص.222

[2] المرجع نفسه، ص.233

[3] مشبال محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر ، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، ط1993،01،ص23.

المناسبة»"[1]. وانطلاقا من هذا التحديد ترد النظرية الاستبدالية" وهي تموقع حضورها المهيمن على التفكير البلاغي من أقدم عصوره إلى الآن، لأنها نظرية إنسائية كوئية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم»[2] حيث تناولت الاستعارة بوصفها مجرد عملية نقل أو استبدال الكلمة بكلمة لأخرى أو تعبير حرفي بأخر مجازي، السبب المشابهة أو المماثلة مما من شأنه أن يضفي على الكلام طابع المتعة والجمالية وكذا مكنة الإبداع والفنية. وقد تبنى هذه النظرية أغلب البلاغيين الغربين منهم والعرب، إذ سيطرت في موروثنا البلاغي على مجمل الدراسات التي تناولت الاستعارة بدءا بالجاحظ (255 ه) الذي اعتبرها « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»"[3] إلى غيره من النقاد "كابن المعتز" و "الآمدي" (370ه/371ه وفي المجمل الحاصل، فإن مفهوم الاستعارة في النقد العربي يتحدد « على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها المستعار منه والمستعار له، وأنها تعتمد على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه».[4] هذا ما يتوافق ومرتكزات النظرية الاستبدالية" التي حصرها "محمد مفتاح" فيما يلي:

أ. الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

ب. أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معني حقيقي ومعنى مجازي.

ج. الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية.

---

[1] طاليس أرسطو، في الشعر، ص 116

[2] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص.82

[3] الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ط. 4، ج 1، ص 152

* قدم الجرجاني مجموعة من الحجج لدعم وجهة نظره الجديدة، دون أن يشير أدنى إشارة إلى تبني القول بالنقل فيما مضى ومن حجمه، أن القول بالنقل من غير تناقض، هناك أمثلة لا يتصور فيها النقل، ويؤكد ذلك بقوله: «ادعاء على الاسم، لا تقل الاسم عن الشيء». ينظر، العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص. 181 180، وينظر كذلك، عصفور جابر، الصورة الفنية ، ص. 225 ، 224

[4] سلوم ثامر، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 01، 1983، ص285.

د. هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية[1].

وتأسيسا على ما سلف، يتضح أن هذه النظرية قد ضيقت مرامي الاستعارة وكبحت جسارتها بجعلها مجرد زخرفة لغوية وحلية تزيينية واستبدال المعني بمعنى آخر في أطر معيارية كابحة دون أن تتعداها إلى فعاليتي الخلق والابتكار .وعليه تذهب "جماعة مو "Group Muفي مدونتها التصورية الموسومة ب البلاغة العامة إلى أن « المشابهة وإن كانت أساس العملية الإستعارية، فلن يتأتى ذلك باستبدال عنصر بآخر وإنما بتقاطعهما»"، حيث أن المشبه والمشبه به و إن اختلفا في كافة العناصر، فسيتقاطعان في محدد يجمعهما وهو ما تسميه "جماعة مو "Group Muبـ "المنصب الحد Classe "Limite، حيث يظهر فيه المشبه والمشبه به وكأنهما شيء واحد مع اختلافها في كافة المناصب السفلي نلمح ذلك التمثل التصوري لدى أغلب البلاغيين في نقدهم للنظرية التقليدية ومطالبتهم بضرورة تجاوز معتقداتها على حد ما أبان عنه مهيبل عمر" في مؤلفه الموسوم ب "من النسق إلى الذات"؛ إذ « ينبغي أن نرفض تلك الأطروحة التي مازالت تحظى بتأييد "رومان ياكبسون" والتي مؤداها أن مصير التشابه أو المماثلة مرتبط ارتباطا وثيقا بذلك المصير الخاص بنظرية معينة في الاستبدال، كما سنجهد أنفسنا في إظهار أن لعبة التشابه أو المماثلة ليست بأقل وجوبية في مجال نظرية معينة "التوتر". فضمن هذا المنحى من التصور تتأسس "النظرية التفاعلية" وهي تحاول تلافي جاهزية المعطيات القبلية بالانفلات إلى أسس مغايرة، مانحة الاستعارة مجالا أرحب إذ بموجبها لن تظل حبيسة عمليتي النقل والاستبدال، رهينة وظيفتي إضفاء طابع المتعة والجمال بقدر ما تعد آلية جوهرية في تشكيل الخطاب وبنينة تصوراته في عملية تفاعل وتوتر بين عناصر وإن تنافرت وافترقت، وتواشج بين عوالم وإن تدافعت وتباعدت. ويمكننا العودة إلى محمد مفتاح" وهو يعرض تعدادا لأهم مرتكزاتها :

أ. الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة .

ب. أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه.

[1] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ص82 .

ج. أن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.

د. أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها .

هـ. الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية أو بتعبير ثان نحيا بها[1]».

"إن مثل هذا المعنى التصوري، قد شهد ذيوعا واسعا لدى البلاغيين الجدد في التنظير الغربي، كريتشاردز" الذي عارض بشدة "النظرية الاستبدالية" كونها لم تلتفت للفعالية المعرفية للاستعارة واكتفت بالوقوف ضمن المجال التشكيلي بوصفها» جمالا وزخرفا أو قوة إضافية للغة لا على أنها الشكل المكون و الأساس لها» [2] وكان عليه في المقابل أن يجنح إلى صياغة تصورات تمنح الاستعارة بعدا آخر، إذ يحيلها إلى مختبر التجريب، فتغدو شبيهة بعملية كيميائية تتخلق بفعل التفاعل وتنبثق عن مخاض التوتر، فيتفتق المعنى المقصود عبر تشاكل بين المتباينات وتآلف بين المخلفات .وتبعا لذلك لن تكون الاستعارة نتاجا للمتشابهات وتواشجا للمتماثلات وحسب، بل نتيجة « وجود فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معا هما: المشبه والمشبه به وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة مشتركة بينهما، وينتج المعنى نتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين»[3]، وبذلك تغدو أكثر عمقا وفعالية في تشييد واقع الخطاب الأدبي وبنينة تصوراته وبلورة مفاهيمه، متجاوزة الإطار اللغوي إلى حقل تصوري معرفي .وإذا كان التنافر والتباعد بين طرفي الاستعارة، هو الملمح المميز لهذه النظرية فهذا ما يتوافق وسمات الشعر الحداثي ولاسيما السوريالي

[1] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ، ص 83.

[2] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر:حلاوي ناصر، الغانمي سعيد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع.14،13،1991، ص38.

[3] أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية للنشر ، عمان، الأردن، ط. 01، 1997، ص106.

الذي يجمع بين أشياء متفاوتة من أجل الإشارة إلى مستوى آخر من الوجود، الذي يمكن للاثنين أن يتعايشا فيه سوية[1].

ويذهب "جاكوب كورك" إلى أن "أرسطو "Aristote وإن كنا صنفناه ضمن البلاغة التقليدية، فإن نظرته للاستعارة تنطوي على كثير من الإرهاصات للنظريات الحداثية بحيث يمنح أهمية لا يستهان بها لعنصر التنافرمعرفا لاستعارة بأنها تجمع زوجين من الأشياء، التي لها علاقات متشابهة مع بعضها ولعدد من السمات التي أضفاها على الاستعارة صلة أكثر بالاختلاف منها بالشبه[2].

ومن جهة أخرى أكد "بول ريكور "Paul Ricoeur أن الاستعارة ما هي إلا حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول والصراع بين هذين التأويلين، هو الذي يغذي الاستعارة»[3] ، فمهما تنافر طرفا الاستعارة وتفرقا من دون أن تنصب على كلمة واحدة، بل قد تتعداه إلى عموم الخطاب وكذا حقل الأفكار والتصورات، ومن ثم فإن بؤرة التفاعل ونجاح التأويل هو الكفيل بتشييد البعد الإستعاري وتماسك لحمة معناه ومبتغى مؤداها، ولما كان النسق الشعري ينهض على ذلك الملمح من التشكل، فإن الاستعارة لها الدور الأسمى في صناعة بلاغة الخطاب الشعري، حيث تخرجه من مسالك الإطلاق إلى دقة التشكل، إذ تلزم بلاغة الشاعر إلى بلاغتها في المجمل العام. ومن ثم فإن نسق الشعر يتأسس من بلاغة الاستعارة.

واستنادا إلى ماكس بلاك" في كتابه"النماذج والاستعارات"، فإن الاستعارة هي المسار الخطابي الذي يتم بمقتضاه إعادة تشكيل الواقع وقوتها تتجلى في الجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية، وقد حاول التقريب بين النموذج والاستعارة

[1] كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب – تر: يوسف ليون، وصموائيل المأمون، بغداد، العراق، 1989، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص 229.

[3] ريكور بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص90.

مما يتيح إمكانية تطوير نظرية الاستعارة على نحو ما يذهب إليه "بول ريكور[1] Paul Riccur." في حين يذهب "عمر مهبيل" إلى أن التمييز بين الدلاليات والسيميائيات، لم يتم إلا بعد أن أعادت الاستعارة تموقعها داخل الجملة، مشيرا إلى البديل الذي قدمه "إميل بنفيست" والمتمثل في « التمييز بين الدلاليات (السيمانطيقا)، حيث نجد أن الجملة هي حامل الدلالة وبين السيميائيات (السيميولوجيا) التي تنظر إلى الكلمة بما هي علامة تامة في نظام الرموز اللغوية يدخل على الخط تمايز آخر بين نظرية التوتر ونظرية الاستبدال، فالأولى تطبق على إنتاج الاستعارة داخل سياق الجملة أما الثانية فتخص أثر المعنى في مستوى الكلمة المعزولة "[2]«وإذا كانت النظرية التفاعلية" أكثر جدوى في مقاربتها للاستعارة من نظيرتها "الاستبدالية.

وإن كانت هذه بعض اجتهادات الغربيين في محاولة تنظيرهم للاستعارة، فلم يكن البلاغيون العرب في منأى عن ذلك، بل كانت لهم اجتهادات بلاغية، شكلت في الكثير من مفاهيمها إرهاصات أولية للعديد من النظريات المستحدثة كالتفاعلية والسياقية والعلائقية هذه الأخيرة التي يعد "عبد القاهر الجرجاني" (471 هـ) بحق واضع أسسها من خلل اهتمامه بالموقع الذي تركن إليه الاستعارة والموضع الذي ترتهن إليه في بنية النسيج اللغوي، بحيث يكون السر في زينتها وأهميتها، والسبب في تميزها وهيمنتها، لأن " جماليات الاستعارة لا ترجع وقوة الشبه أو المبالغة التي تحدث عنها النقاد من قبله و إنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها[3]"، إذ إنها ليست أمشاج متقطعة الأوصال وإنما وعلى قدر ترتيب كلماتها ومراعاة تنظيمها تتجلى بلاغتها وجماليتها وتتكشف فعاليتها وقوتها، فأي مكان تنتقى هو الكفيل بضمان أي محل ترتقي، ذلك « أن الاستعارة والكتابة والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوفر فيما بينها حكم

[1] المرجع السابق، ص 111- 112- 113.

[2] مهبيل عمر، من النسق إلى الذات – قراءات في الفكر الغربي المعاصر–، ص 263- 264.

[3] لوسركل جان كاك ، عنف اللغة، تر: جدوي محمد ، مرا، مصلوح سعد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط01، 2005، ص 295.

من أحكام النحو[1]وفي ضوء هذا يرد تصور الجرجاني (471هـ) للاستعارة عبر نظريته في النظم والتي تحتل درجة كبيرة من الأهمية والمصداقية، لما للنحو من فعالية في تحقيق بلاغة الكلام وشعريته، فالمعاني مطروحة في الطريق والألفاظ كامنة في المعاجم، قابعة في القراطيس، والشاعر الحق هو الوحيد القادر على صوغ استعاراته وحسن تبوئيها لمقاماتها وأن يلبسها أحلى الحلل ويخرجها في أبهى منظر، ومن حسنها ودقة نسجها، يظن أنه وحده بها تفرد وما سبقه أحد إلى طرقها. وبذلك ينفع الإفهام والأذهان ويطرب الأسماع والآذان، ذلك أنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير ونجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها [2].ولم تقتصر اجتهادات الجرجاني (471هـ) على هذا وحسب، بل غد البلاغي العربي الذي أدرك جوهر فاعلية الاستعارة وبلاغتها، فلم يحاول ناقد عربي قديم أن يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة وأن يتعمقه خلا عبد القاهر الجرجاني وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفي[3] .ولم يكن الجرجاني (471هـ) البلاغي العربي الوحيد، الذي كان له الفضل في توضيح العديد من مسائل الاستعارة وإنما تعدى ذلك جمع من البلاغيين العرب "كأبي هلال العسكري الذي نجد في تنظيره للاستعارة الكثير من ملامح "النظرية التفاعلية "و "أبو يعقوب السكاكي" وغيرهما كثير. ويؤكد "محمد مفتاح" أن « الخصب الذي نجده في البلاغة العربية لا نكاد نعثر عليه لدى الغربيين فقد عدد البلاغيون العرب أمثلتهم وصنفوها تصنيفات عديدة، راعت كل التركيب»[4].

وإن كانت هذه النظريات وعلى اختلافها أولت كل منها اهتمامها شطر ما أغفلته سابقتها محاولة تعدي مسالكها وتلافي ثغراتها. فما مدى نجاعتها في الكشف عن مسائل الاستعارة العصية وإدراك آفاقها القصية؟ والإحاطة بتحولاتها المنفلتة وتشكيلاتها اللامتناهية؟ وهل بإمكاننا الاكتفاء بنظرية واحدة، نكون بموجبها قادرين على فك مغالقها

[1] سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص295.

[2] الجرجاني عبد القادر، دلائل الإعجاز، ص131.

[3] سلوم تامر، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي، ص293.

[4] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجة التناصح-، ص87.

وسبر أغوارها الاستجلاب معانيها وتحديد دلالاتها؟ إن الاستعارة وما تحفل به من إمكانات الخلق والخرق وما تنطوي عليه من فعاليتي التجدد والتعدد، يجعل من العسير تقييدها بستن مسبق وتقنينها بمعيار مغلق أي أنها ستظل رهن مسألتي التحول والتغير من مرحلة الأخرى ومن نص لآخر. وفي النص نفسه ولدى المؤلف ذاته ومن ثم نخلص مع محمد مفتاح" إلى افتراض مؤداه أن « مختلف وجهات النظر في الاستعارة لا تتزاحم ولكنها تتكامل بحيث يستعمل كل منها لحل ألغاز ظواهر تعبيرية معينة[1] .

المطلب الثالث: الشعر الحداثي وهيمنة الاستعارة

تعد الاستعارة حقلا بائيا لنسق الخطاب الشعري، ومن ثم فإن جماليته التي يتوخاها لا تنفلت بمنأى عنها كونها تظل بمثابة الإكسير لنسقه وبلاغته، كما أنها في المقابل تعد سالفة الحضور وهي تقترن بتلك الحفريات الأولى لصوغه، فقد ارتبط الشعر بالاستعارة منذ القدم ارتباطا عميقا، بحيث صارت جزءا جوهريا من شعرية القصيدة[2]، غير أن الاستعارة التي يؤديها الخطاب الشعري المحدث تتنافى و المعيار بجسارة تتأبى الانحصار لتؤسس نمطا جديدا يوائم تطور الرؤى وعمق التجربة، وفي ضوء هذا الطرح أيقن الشاعر الحداثي، أن الاستعارات التقليدية لم تعد لها مكنة النقل لتلك التجارب وكذا فتورها ضمن ذلك الترجيع لتلك الشواهد المكرورة، ولذا كان لزاما تخطى تلك المضاييق الحرجة للاستعارة، نتيجة ما يسلكه المعطي الجاهز في الدرس البلاغي إلى مجال أرحب، إذ تعد الجوهر الأساس في البناء والتشكيل وفق دلالات تحدد مسار الخطاب بما تستدعيه مسالكها من تلك الانعطافات العصية، كونها تكاد تضارع تخوم الرموز وكثافة الأساطير.

إن متلقي الخطاب الشعري المحدث، يلفيه دوما وهو ينبني على الانزياحات البانية لبلاغته وأنساقه القصية التشكل، ذلك أنه من الصعب تصور كتابة شعرية تستغني عن الاستعارة» ، وبهذا أضحى الشعر كائنا بلاغيا وعالما أيقونيا لظواهر غامضة وخفية من خلل تجسيد القصيدة من جهة نسقه و أسيقته، حيث تعددت أنماط الاستعارة بتعدد أنماط

[1] المرجع نفسه ، ص89.

[2] العلاق على جعفر، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط01، 2002، ص129.

الكتابة الشعرية، بل واختلفت لدى الشاعر الواحد بتباين تجاربه وامتدت لتشمل نسيج النص كله، فتهيمن على جميع أجزائه ليغدو برمته استعارة كبرى تضارع تجليات الرؤى، فلغته رمزية مترعة بالدلالات والمادة الحلمية، أيقونة تعمل على استعارة الصور وتحويلها في اللغة وترتيب اللاوعي في الظاهر فالحلم هو بلاغة اللاوعي الذي يسعى الحالم توصيلها ولكنها تصل دوما فوق اللساني[1] .وعبر هذا التمدد انفتحت على بلاغة بصرية، تتعدى حرج تلك النسقية المغلقة. ومن ثم تأوب الشعر لغة أخرى غير التلفظية، حيث سلطة الفضاء البصري وهو يفصح عن تلك البلاغة البصرية التي أخذت الأيقونة هيمنتها بدل سلطة الاستعارة ضمن نسق النص، ومن ثم فالأيقونة خطاب بصري والاستعارة نسق نصي .بيد أن هذا النمط من بلاغة التشكيل البصري، كونها مطلقة لم تعد الاستعارة تلبي محددات تلك الأسنن الأجناسية لخطاب الشعر المحدث، لأن « لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة وفي حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازي[2]، مما استوجب استحداث قراءة تقارب مسائلها وتتساوق مع النظريات المعاصرة من اللسانية وبلاغية وفلسفية ونفسية....فالمحلل البلاغي القديم « يفكر بشكل طبيعي في التشبيهات والاستعارات كأشياء محسوبة منتقاة، أما المحلل في هذه الأيام الذي يعمل حسب تعاليم فرويد، فهو عرضة لأن يرى كل الصور على أنها كواشف اللاشعور[3]، ذلك أن الوشائج متينة و العلائق قوية ما بين الحلم والاستعارة، حيث » تستخدم الأحلام رموزا لحظية لا حد لها»[4] وعبر هذا المسلك من الطرح، يتضح أن البلاغة وعبر مسارها قد تفرقت بها السبل وتقطعت بها الأسباب في محاولة تنظيرها للاستعارة والإحاطة بها، غير أن البحوث وعلى كثرتها لم توفها حقها؛ هذا ما تفطن إليه الصفحات التي كتبت عن الاستعارة، نجد القليل

---

[1] اسطمبول ناصر، مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة – مقاربة فرويدية لاكانية–، مجلة تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، ع. 01، 1992، ص، 125.

[2] ويليك رينيه، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر، صبحي محي الدين، مرا، الخطيب حسام الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 02، 1981، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص201.

[4] سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، تر، عثمان محمد نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 76.

منها يضيف شيئا جديدا إلى المفهومين أو إلى المفاهيم الثلاثة الأساسية الأولى التي قدمها "أرسطو"Aristote ، وبالفعل فقد قيل شيء قليل جدا حول ظاهرة يبدو أن الحديث قد استوفاها[1]، لما تفرزه من خلخلة للمعهود وتعدي للمألوف صوب الأفق اللامحدد والتشكل المتعدد، مما أتاح لها مكنة التمدد خارج البلاغة بالانفصال عن الحقل الحفري للاتصال بالفضاء الرحب، حيث تبني أنساق الوجود بوصفها آلية معرفية. ومن ثم احتضنتها الفلسفة لأنها أس الحجاج وإكسير الإقناع.

المبحث الثاني: التوسع الإستعاري وتلاشي المجاز التقليدي

انخرطت الكتابة الشعرية في خطى حداثتها حين تم لها الانزياح عن الخطية البلاغية والتجاوز لمحدداتها القبلية، عبر ما تهيئه الممارسات المجازية التي تتجدد باستمرار لتشكل نمطا يستقل بأفقه الخاص .ولئن بقي توظيف أغلب الاستعارات في المنحى التقليدي رهين الأخذ بمعيارية آسرة، فلا نعدم العديد من محاولات تلافي المعيار بالانفلات عن النمط المعتاد في تراثنا العربي القديم ولاسيما تلك الرجات التي لحقت بالشعر العباسي* بتخطيه للاستعارة الواضحة القريبة إلى الغامضة المعقدة، عبر التباعد بين طرفيها وقد عقبته في هذا المضمار خلخلات أخرى في مراحل تلت كالشعر الرومانسي والرمزي، غير أنها ظلت « تعرف الاستعارة والمجاز، ولكن في صور جامدة يندر فيها الإبداع والأصالة[2] لذا كان لزاما تخطي المفهوم الحرج للاستعارة بما يسلكه المعطى الجاهز إلى مجال أرحب تعد فيه الجوهر الأساس في البناء والتشكيل ، بما تستدعيه مسالكها من دلالات تحدد مسار الخطاب، ونصب هذا التخطي، فإن المفارقة الجوهرية تتمثل في تلك التي بلغت تخومها مع الكتابة الحداثية صوب « صورية حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أسسا جديدا للتعبير الشعري[3]

المطلب الأول: الاستعارة الصورة

[1] "أمبرتو إيكو، سينمائية وفلسفة اللغة ،ص 235.

*من أبرز شعراء التجديد في العصر العباسي؛أبو نواس، أبو تمام.

[2] إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص194.

[3] خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص193.

ترد الاستعارة وهي تنحى عن السنن المسبق في تقاطع مع الصورة، التي هيمنت على التصورات الحداثية، إذ أصبحت تلخص كلية الممارسات المجازية، بحيث تنصهر المغالق وتنتفي الفوارق وتتأتى ممكنات التعاليق بمنأى عن ضيق التحديد في رحاب المطلق المتعد، ويفضي بنا مثل هذا النزوح عن المجاز الإستعاري في الدرس البلاغي بالنزوع إلى مهيمنة الصورة بوصفها محور التأسيس في الكتابة الحداثية إلى التساؤل عن حقيقة علاقة الاستعارة بالصورة ومدى اختلافهما وافتراقهما ومن أين ائتلافهما واجتماعهما؟ وإذا كانت الكتابة وما رافقها من طروحات تصورية تميل إلى "تسمية الصورة "فلا يفتأ السؤال يراودنا عن حقيقة هذا الاستعمال، فهل الصورة في مقتضاها الإجرائي ليست إلا تجربة للاستعارة في منحاها الحداثي، وهي تتخطى رق التضييق وقيد الانغلاق كي تتفرع على مسالك التمدد والتجدد؟ أم تتعداها لتتمتع بحيازة التوسع لاحتواء جميع ما يحفل به الشعر الحداثي من تكثيفات مجازية؟ وإن سلمنا بأن الصورة هي العنصر الحاوي لكافة الصور البيانية وهي تتأبي التصنيف وتتقصد التهجين، فهل ستكون صدى لما ينهض عليه الشعر الحداثي من جنة التشكل والتعدد المتداخل؟ وإذا كانت الدراسات النقدية تنأى عن توظيف "مصطلح الاستعارة" في مقارباتها للشعر الحداثي، فهل استغنى هذا الأخير عن حضورها كونها تشي بالتقييد وهو يتنافى والتحديد فبات من المستلزم خلع أسمال التقليد واستبدالها بمصطلح آخر جديد؟.

إن عمدنا إلى تحديد علاقة "الاستعارة بالصورة" نجد أن المسألة يتنازعها موقفان ما بين قاطع بينهما وجامع، بحيث تصر الفئة الأولى" *"على سعة الاختلاف من جهة ما تؤديه الصورة من توسع كونها تشكّل صرف من قبل الفكر، في حين أن الاستعارة هي عمل متقصد وإرادي[1].

ويذهب "أدونيس" إلى توضيح اللبس الحاصل بين التشبيه والصورة حتى ليندر بين قُراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزا صحيحا بينهما؛ التشبيه يجمع بين طرفين

* هناك من ذهب إلى التفريق بين الاستعارة والصورة، كالناقدين بيار ريفردي وغاستون باشلار حيث اعتبرا أن الاستعارة لا تتمتع بقيمة فينومينولوجية كونها صور مصنوعة، ينظر .البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . الأصول والفروع . دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط01 ،1976 ،ص19.

[1] ينظر، البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع .، ص19.

محسوسين، إنه يبقى على الجسر المحدود ، أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد في ما بين الأشياء وهي إذ تتيح الوحدة [1] مع العالم تتيح امتلاكه، وبذلك تظل الاستعارة حسب هذا التوجه، ضمن سلمية تدين لتلك الجاهزية القبلية، في حين ترد الصورة في المقابل لها متجاوزة لذلك الانحصار وهي تؤدي حداثة الشعر واطلاقيته وخلافا لما سلف، تحاول "الفئة الثانية" كسر الحاجز وإلغاء الحد بالتوحيد بين الاستعارة والصورة، ذلك أن تحديد الفرق بينهما وإن تيسر تنظيرا فسيتعسر تطبيقيا حيث يلاحظ "كاميناد" أن باشلار يفصل نظريا بين الصورة والاستعارة ولكنه على الصعيد التطبيقي لا يقيم أي اختلاف بينهما [2].

وإذا كانت الشعرية الحديثة قد انتهت إلى بلاغة مغايرة وهي تمتاز بتصورها من جهة ما تنهض عليه من ممارسات مجازية، تجاوز ضيق التصنيف ورتابة لتوصيف فبديهي أن تنهج الاستعارة مسلكا مغايرا مسايرا لحداثة الكناية، فتخضع لفاعلية التحول لتلج إلى قصدية أخرى تُناهض عرف الموروث البلاغي وما سنّه من محددات فارقة فتتصهر ضمن بوتقة جامعة. ولعلّ هذا الحال من الإجمال هو ما تؤديه الصورة* وهي تظفر بحيازة التمثل للمتعدد والمختلف من الأساليب البلاغية، ذلك أن » العنصر الأكثر حسما في شعر الطليعة ألاّ وهو الصورة الحديثة في مختلف أنماطها وتنوعاتها [3]«وتشير "يمنى العيد" إلى أن تركيب « الصورة[4] " **"يقوم في القصيدة الحديثة في حدود مغايرة، في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة له[5]، إذ ترجع علة ذلك في الخروج عن بندين من بنود المعيارية الكلاسيكية وهما المقاربة في التشبيه والمناسبة بين المستعار والمستعار له.

---

[1] أدونيس(سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص261.

[2] البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 22.

*تشير "جماعة مو" في كتابها "البلاغة العامة" إلى ضرورة استعمال "الصورة" ابتداء من 1830 كبديل عن الأساليب البلاغية القديمة.

[3] خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص189.

* المقصود في هذا النص هو "الاستعارة".

[5] العيد يمنى ،(صباغ الخطيب حكمت)، في معرفة النص، . دراسات في النقد الأدبي . منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 03 ،1985 ،ص105.

هذه الولادة الجديدة تجليها الاستعارة وهي تنفلت عن قسرية التحديد لتنعطف ضمن مدارة تنفتح على إطلاقية الصوغ فتتشعب دروبها وتتعقّد مسالكها، وإن كانت الصورة أوسع نطاقا بحيث تحوي الاستعارة، وكذا فيضا من أنماط أخرى تنزاح عبرها إلى عمق التشكل البصري ،فإن الاستعارة في تشكلها الحداثي تتمدد لتصل » في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق، إلى جانب الأصالة "وذلك حين خضعت للتجربة فوردت والإبداع بحيث تمثل "الصورة" وتؤدي دورها[1] وذلك حين خضعت للتجربة فوردت تحولاتها صدى لتبدلات الواقع ،فتساوقت و تناقضاته و سارت في ركاب عبثية و تعقده و تناسقت و مشاعر الرفض و الضياع ، القلق و التشتت .

المطلب الثاني :الاستعارة والحلم

أصبح لمفهوم الحلم مكانة متميزة في الدراسات الحديثة ولاسيما مع انتشار التحليل النفسي، حيث تم الالتفات إلى فعاليته في بلورة اللاوعي وتمثيل مختلف المظاهر التي يكون من العسير الكشف عنها والاستحواذ عليها.

وفي هذا النحو يعد كتاب "تفسير الأحلام" لمؤلفه "فرويد سيجموند" نقطة انعطاف حاسمة أبرزت دور الحلم في سيرورة العمل الإبداعي، بتوجيهه صوب غايات معلومة تستند على رغبات لا واعية « فعمل الحلم لا يفكر ولا يحسب؛ يقول فرويد فهو بشكل عام لا [يقدم] حكما، بل يقتصر على "التحويل" وبعض ميكانيزمات هذا التحويل: التكثيف

---

[1] . إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، . ظواهره الفنية وقضاياه المعنوية. ص14.

*يعد "اندري بريتون" (1896–1966): رائد السوريالية ومنظرها والمبلور لاتجاهاتها، ويشير في أحد مقاطعه أنه اختار مع "فليب سوبر" اسم السوريالية التي تستند « إلى الاعتقاد بالحقيقة العليا لبعض أشكال التداعي المهملة لحين ظهورها بالقدرة الكلية للحلم، باللعبة المتجردة للفكر تميل إلى أن تدمر نهائيا كل الآليات النفسية الأخرى وأن تحل محلها في حل المشكلات الرئيسية للحياة» وقد تشكل أول فريق سوريالي حول بريتون عام 1923 وكان يضم كل من "آرغون سوبر إيلوار"، "أرنست بيريه"، "يلرون"، "كريفل"، "د سنوس موريز"، "فيتراك" .... من أعماله الشعرية: الحقول المغناطيسية 1919 ،بالاشتراك مع "فليب سوبر"، الخطى الضائعة 1924 ،المسدس ذو الشعر الأبيض 1932 ينظر، "شاوول بول، الشعر الفرنسي الحديث (1900–1980)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01 ،1980 ص.124 .

ينظر أيضا، داغر كميل قيصر، سلسلة أعلام الفكر العالمي، بريتون أندري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01 ،1979 ،ص35–36.

أو الترميز على سبيل المثال مماثلة للإجراءات المستعملة في الفن[1] وبذلك يشترك الحلم والعمل الإبداعي في اقتسام اللغة التي تعتمد التحويل والنقل وعليه يكون "فرويد" أول من اكتشف قوانين المجاز في مجال تفسير الأحلام "[2]باعتبار أن لغة الحلم تتبني أساسا على قوانين مجازية، حيث تتضمن صورا استبدالية لمشاعر وأحاسيس مواقف يتعذر التعبير عنها، ففي الحلم تطلق سرائر النفس وأشجان الجسد للكشف عن المحجوب والإفصاح عن المسكوت عنه في هيئة استعارية، إذ لا يتم النشاط الحلمي بطريقة مباشرة وإنّما يرتكز على التحوير والتحويل، باستعمال صور ورموز وعلامات يربطها بما تتقصد تحقيقه وتتوخى نيله علاقات محددة.

من هنا تتجلى الوشائج قوية ما بين الحلم والاستعارة بوصفها عملية مجازية تستند على استبدال شيء بشيء آخر « هذا النوع من الاستبدال المجازي ليس غير ما سماه "فرويد" نقل، ومثلما يتم التكثيف بإجرائه على النقل تجري الاستعارة على التبدلات الكنائية[3] وفي المجمل الحاصل؛ يرد جوهر تقاطع الاستعارة بالحلم من تلك التحولات التي تسلكها اللغة، فتغدو الاستعارة صورة حلمية وهي ترتهن إلى بلاغة اللامعقول فتنتهي إلى حقل الغرابة والفجاءة، في حين يصبح الحلم استعارة بما ينهض عليه من تكثيف يشي بالكثير من الانعطافات المجازية، ليؤدي في المجمل بلاغة متفردة. ومن ثم فإن نظرية فرويد هي بلاغة تملك قواعد لإنتاج الصور وقواعد وإن كانت مرنة جدا للتفسير السياقي، لا أحد يقول أن للاستعارة مدلولا واحد ولكنها تتفاعل في تعدد معانيها، مع سياق يحدد مناسبات معينة[4] .

وعلى ما يحدثه الحلم من بلاغة تتوارد ممكنات التواشج ومسببات التشافع ما بين الشعر والحلم ليصبح « مادة الشعر الأساسية المادة الأولية للغة وبالتحديد للغة الشعر[5]

---

[1] سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر. صفوان مصطفى، مر. زبور ميطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، 1969 ،ص،19.

[2] Todorov. Z. Théories du symbole, éd . Seuil, Paris, P.315.

[3] إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص.285.

[4] المرجع نفسه، ص341.

[5] داغر كميل قيصر، أندري بريتون، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ص118،

ولاسيما الحداثي حين اندمج بهيئة الحلم تقصدا في إحداث النقلة ورغبة في توجس العجيب بغية تكريس بلاغة مغايرة تنزاح عن محددات التقييس، من هنا أضحت قصيدة الحلم « عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، لا في لأوربا فقط ولكن في العالم أجمع نتيجة الثورة السوريالية[1]

والحداثة الشعرية إذ تفزع من تجليات الحلم واستعاراته، وتنزع في المقابل إلى بلاغة اللاوعي بالانصياع إلى تداعي الأحاسيس ولغة الهواجس والكوابيس، وجلها تتقصد « تخطي المفهوم القديم للصورة وتحويلها إلى رؤيا والاعتماد على التداعي العفوي للصور و التعابير وكشف المناطق اللاواعية من الذات[2] وتداخل المرايا ومهجنة الأشكال ومشهدية الإمساخات الكيانية، وعليه فإن لجوء الشعرية الجديدة إلى الحلم، اقتراب من تخوم فضاء العدول عن العقل وابتعاد عن الواقع الآسر المنحصر الحافل بالانتكاسات والانكسارات حيث تتأرجح الموازين وتتزعزع الثوابت وتضيع الحقائق ويغيب كل ما هو مشرق وجمالي، فيصبح لزاما التعلق بواقع آخر والتشوف إلى مراميه القصية، والتشوق إلى استرداد ما يستدعيه والتوق إلى بلوغ ما يقتضيه، عبر إطلاق الطاقات اللاواعية وانثيالات الرؤى الحلمية المتراسلة في ضرب من ضروب التماهي، و الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما، ويمتلئ هذا التفجر بالإشراقات المفاجئة والتوترات المتضادة المتعانقة، بحيث يبدو الخطاب كأنّه يدفق على مسرح الذات، في .صور تتداخل وتتخارج، تتقارب وتتباعد خارج كل سببية كأنها الحلم[3] ، وهي تفيض بعمق الرؤى وغموض الدلالات وتعدد الاحتمالات، نصب هذا يغدو التشابك مع الحلم، تعالقا مع ما تتطلبه التجربة الشعرية وتساوقا مع ما تؤديه الرؤيا الحداثية من تجاوز للعقل وانزياح عن الواقع، لا من أجل إلغائه وهدمه وإنّما بغية تغييره وتحاشيه وإعادة بنائه، ذلك أن مفهوم الحلم هنا «بعيد تماما عن المفهوم المبتذل، الذي طالما جرى تكوينه على أنه مجرد ابتعاد عن الحياة الفعلية.

[1] بنيس محمد، حداثة السؤال، ص21 .

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] ادونيس (سعيد علي احمد)،الشعرية العربية ،دار الآداب ،بيروت ،لبنان ط3،2000، ص66.

المطلب الثالث: الاستعارة والرمز

يظل مفهوم الرمز متملصا عن التحديد، نتيجة التبدلات التي تنسج تأليفه، والتي تخضع لتعدد المسارات المتبلور عبرها وسعة الحقول المتشكل ضمنها وتتنوع الفروع المرتهن إليها، وبالنزوع إلى المجال الإبداعي يغدو الرمز البنية التحتية في تهيكل كل عمل فني، بل ويذهب "أرنست كاسيرر" Ernest Casserer في كتابه الموسوم بـ "فلسفة الأشكال الرمزية" إلى أبعد من ذلك، حين يجعل منه المركز الأساس في حياتنا والمهيمن على كل أنشطتنا بوصف الإنسان "كائن رمزي"، « لا يستطيع الانفكاك عن أسر الأشكال اللسانية والصور الفنية والرموز الأسطورية والطقوس الدينية، والتي تسهم في تأسيس معارفه [1]وبذلك يكون الرمز أداة للمعرفة.

ولما كان الرمز حمالا لفيض من الرؤى، تباينت اتجاهات استعمالاته، إلاّ أن العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة، ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن شيء آخر[2] ومن ثم يرد في هيئة مجازية، تُحيل على الأشياء بآلية غير مباشرة،إذ يقوم مقام شيء آخر،على أن يكون هذا الانتقال قائما على أساس من المشابهة[3]*، حسب ما ورد في معجم "لالاند" باعتباره « تمثيل شيء بشيء آخر، عن طريق المشابهة بينهما[4]ومما يبدو أن هناك تجاوبا بين الاستعارة والرمز، من جهة الاشتراك في إستراتيجية الانتقال عبر المشابهة، وإن كانت المشابهة هي إكسير التعالق لتواصلهما فلن تحتفظ بالتقنية ذاتها في كل منهما، إذ تكون « في الرمز عقلانية وأكثر تعقيدا في حين تخاطب المشابهة في الاستعارة الخيال والإحساس، وذلك على مستوى اللغة[5] وعبر هذا الحذو، يتأتَى فعل التخارج عن مجال التقارب بين الرمز والاستعارة، لورود الفارق بين ما هو

---

[1] 3Casserer Ernest, Essai sur l'homme, tra, Massa Norbert, Ed, Minuit, Paris, 1982, P.4

[2] ويليك رينيه، وارين أوستين، نظرية الأدب، ص.196

* يختلف مفهوم الرمز عند شارل سندرس بيرس عن هذا المعطى، إذ يجعل منه العلامات التي تحيل على موضوعها، عن طريق المواضعة، باعتماد قانون التداعي بين أفكار عامة Voir, Pierce Ecrit sur le signe, P.161

[4] Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, P.U.F.9eme, ed ; 1962, article :"Symbole"

[5] بركة بسام، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغران، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع.48-49 ،1988 ،ص3.

عقلاني وآخر خيالي، ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني في الرمز عقلانية على مستوى الذهن، تبقى عملية الانتقال في الاستعارة تستند إلى المستوى اللغوي .إضافة إلى هذا يجلي "ميشال لوغران" Michel Leguern محددات التمايز مبينا أن: « الفارق الأساسي بين الرمز والاستعارة، يكمن في الوظيفة التي يسبقها كل منهما على التمثل الذهني، الذي يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة، وهذا ما يمكن أن ندعوه بلفظة "صورة"، ففي البناء الرمزي، يكون إدراك الصورة ضروريا لفهم لمعلومة المنطقية، التي تتضمنها المقولة على العكس من ذلك، لا يقتضي البتة انتقال المعلومة وفهمها في الاستعارة وجود هذا الوسيط، فلا يستعمل في هذا مدلول الكلمة المستعملة بكامله، بل يحتفظ فقط بعناصر هذا المدلول التي تتوافق مع السياق[1]، وإن كان الرمز في تحديده خاضعا للمسبق من المعارف، فإن ارتباطه بالمجال الذهني يمنح رحابة في تأويله ويتيح حرية تغاير دلالاته، حسب اختلاف الثقافات وتنوع الأسيقة وكفاءة المتلقي ومهاراته وتعدد مواقفه، وبذلك يكون مرنا، مطاوعا منفتحا أكثر من الاستعارة، التي « تختلف وتتنوع في قيمتها وقدرتها الإيحائية، ولكنها نظرا لأولوية انتقال الدلالة فيها، تبقى مقصرة في مجال حرية التأويل عن الرمز [2]،وهي تركن إلى المستوى اللغوي * فإذا أخذنا على سبيل المثال "لفظة سيف" بوصفها رمزا، فإنها تتجه صوب أبعاد متعددة، فإما أن تأخذ بمعناها الحقيقي أو أن تنفتح على مجال أوسع، بالنظر إلى مرتكزات محددة، فتصبح دالة على استرداد الحق والجهاد والإسلام والسلام والحرية والحياة، كما يمكن أن ترتبط بالبطش والعدوان والإرهاب والموت. وبالتالي تفرز دلالات متناقضة، فالرموز « تولد وتتطور وتشتغل بالتكاثر، انطلاقا من دلائل أخرى وإذا حصل واقترح شخص ما رمزا جديدا، ينبغي أن يتم هذا الأمر بواسطة أفكار تشمل تصورات، فالرموز بهذا المعنى تتطور من الرموز نفسها، وحالما تصبح واقعا موجودا، فإنها تنتشر في

[1] Leguern Michel, Sémantique de la métaphore et de métonymie, Paris, Larousse, 1973, P.4

[2] البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ص188.

* يصبح هذا الرأي أقل مصداقية بالنسبة للاستعارة التي تخرج عن المعتاد وتتواصل بمنابع ثرة، لتصير أكثر دلالة وعمقا وتعقيدا.

الثقافات وبين الأمم، وتنمي دلالاتها بالعودة إلى الاستعمال والتجربة[1]. أما إذا وظفت كاستعارة فلا يمكن أن تفهم بمعناها الحرفي وإنما تخضع للتأويل المجازي، الذي يوجهه الاستعمال اللغوي، وإن انفتحت دلالاتها واتسعت وتكاثفت، فإنها تبقى ضمن توجه واحد، هذا ما يؤكده "إمبرتو إيكو"، مبينا أن «الاستعارة لا يمكن أن تؤول حرفيا، فهي لا تقول الصدق، إنها أكذوبة ظاهرة ويتعطل الخطاب، إذا فهمت بصفة حقيقية، ينبغي تأويل الاستعارة، بوصفها صورة ويختلف الأمر بخصوص الصيغة الرمزية، أن ما يقال ولو بمعناه الحرفي لا يعطل التماسك الدلالي، ويمكن حتى لمتلق نبيه أن يتجاهل وجود إستراتيجية رمزية[2]تكاد تتحدد مجمل ملامح هذا التمايز، لدى "هيجل Heggel ،"حين يقر أن الاستعارة، تفهم « بمعناها المجازي لا بمعناها الحقيقي، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي، أما في الرمز والمرموزة، فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية إلى هذا الحد [3]

هذا ما نستشفه لدى "بول ريكور * Ricœur Paul،إذ يذهب إلى أن « الاستعارة ابتكار خطابي متحرر والرمز مقيد بالكون[4]، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتبر الرموز استعارات ميتة[5] وقد حاول "بول ريكور" Ricœur Paul سد تلك الهوة القائمة بين الرمز والاستعارة، عبر التقريب بينهما بإقامة نظرية للرموز في ضوء نظرية الاستعارة، عبر ثلاث خطوات نوجزها فيما يلي :تحديد النواة الدلالية للرمز على أساس بنية المعنى القائم في الاستعارة.

---

[1] الحداوي طائع، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006 ط01، ص320.

[2] إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص383.

[3] هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طربيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02 ،ص، 198.

* .يميز "بول ريكور" بين طريقتين في التعامل مع الرموز؛ الأولى باعتبارها نافذة نطل على عالم من المعنى، والثانية (يمثلها كل من فريد، وماركس ونيتشه)، وهي التعامل مع الرمز بوصفه حقيقة زائفة. أبو زيد حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط06 ،20001 ، ص44

[4] ريكور بول، نظرية التأويل– الخطاب وفائض المعنى – ص.106

[5] المرجع نفسه، ص108.

يمكن العمل الإستعاري للغة من عزل الطبقة اللالغوية من الرموز، وبذلك يتم فرز مبدأ انتشارها من خلال منهج المقارنة يرد هذا الفهم الجديد للمرموز، مبعث تطورات لاحقة في "نظرية الاستعارة"، قد تبقى من دونه خفية غير متطورة[1] .

وضمن هذا التنظير ظل "بول ريكور Ricœur Paul متراوحا بين مشروعية الرمز أو أحقية الاستعارة في التأويل الدلالي، ليخلص إلى نتيجة بقضيتين متعاكستين :

1-تبدو الاستعارة أكثر كثافة مما يجليه الرمز، لأنها تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز.

2-في الرمز أكثر مما في الاستعارة، لأنها ليست سوى السطوح الدلالية للرموز التي تتمفصل على بعدين، بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي[2].

وفق ما سلف نخلص إلى لزومية تقاطع الاستعارة بالرمز، ولاسيما في الشعر الحداثي، الذي انحدر عن المدار المغلق في تهجين بنائي، يسمح بتلاشي الفواصل ولأن الاستعارة لن تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزا[3]، فقد التحمت به وتعالقت بشوائبه وفق ما يتيحه من كثافة وتركيز وهذا مما ينهك فاعلية الدلالة في تقصي تلك التخوم المفتوحة. ومن ثم تكبح مقصديات التوسع الدلالي لدى المتلقي، « فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر[4] والاستعارة حين تستند إلى الرمز، تغدو كشفا للمتواري وتأسيسا للوجود وإدراكا للحقائق على يقين فعلي، وبسحر آخاذ يأسر المتلقي بالمعاني الفسيحة، وما يتصل بها من قوى موحية. وإن ألحت على حضورها

---

[1] المرجع نفسه، ص96.

[2] ريكور بول، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى -، ص115-116.

[3] ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، درا الأندلس، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص156.

[4] أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص269.

* يشير ويليك رينيه، و وارين أوستين ، في كتابيهما "نظرية الأدب" أن الاستعارة، إذا عاودن الظهور بإلحاح، فإنها تصبح رمزا، وبهذا يمكننا اكتشاف التقارب بينهما، ومن ثم الرفق، ينظر: ويليك رينيه، وارين أوستين، نظرية الأدب، ص 196-197.

كالإيقاع المتكرر في نسق القصيدة، أو أعمال الشاعر تصير رمزا*، ويصبح من العسير تحديد الفارق.

المطلب الرابع: الاستعارة والتهجين النصي

نزع الخطاب الشعري في تشكله الحداثي إلى الأخذ بإجرائية تمنحه الانعطاف عن المعايير التصنيفية التي تحيله إلى مسلكه الإجناسي، وتتيح له مكنة الانفتاح على المواطن المتعددة التي تهيأ له التهجين البنائي عبر استعارة الأنماط المتباينة واستدعاء الصيغ المختلفة .وعليه تسهم الاستعارة في إلغاء الفواصل بين وإحداث فعل التداخل بين الأنواع الأدبية، إذ تفسح المجال للخطاب الشعري حتى يبنين أنساقه وفق ما تقتضيه تجربته، فيستدعي هالة من الأساطير الغابرة والمستحدثة، ويتواصل بالخطابات المتغايرة ويستثمر الصيغ المتنوعة، ذلك أنه« لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية[1].

المبحث الثالث: الأنسنة التشخيصية

المطلب الأول: الانسنة المفهوم اللغوي والاصطلاحي وأشكالها

المطلب الثاني: التشخيص

أولا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي

أ. **لغة:** شخص الشيء شخوصا: ارتفع وبدا من بعيد، والسهم : جاوز اليد وشخص فبلف و الشخص فلان وشخاصة بمعنى: ضخم وعظم جسمه وشخص الشيء: عينه وميزه مما سواه ، وما يعني الباحث في المعنى اللغوي هنا لفظة عينه، أي وضعه نصب العين[2].

[1] تودوروف تزفتان، باختين ميخائيل–المبدأ الحواري– ، تر. نقري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02،1996 ص 121.

[2] انظر المادة –شخص – المعجم الوسيط، إخراج مجموعة، ج1 ،ص 475.

ب. **اصطلاحا:** تمثيل مسرحي، و إبراز الجمال و المجرد من الحياة من خلال الصورة ، بشكل كائن متميز بالشعور و الحركة و الحياة و هذا النهج كثير الشيوع في الشعر لاسيما في آثار الرومانسيين الذين كانوا يتخيلون الطبيعة كلها في جبالها و حقولها و أشجارها وصخورها ،كائنات تشاركهم مشاعرهم القلبية فتحزن لحزنهم وتفرح لفرحهم، وكانوا هم في مقابل ذلك يحسون خريف الطبيعة يعصر قلوبهم و ربيعها يملأ نفوسها فرحا و غبطة ،والتشخيص إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجميلة و الكائنات المادية غير الحية [1].

ويرى إحسان عباس: الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية وشكلا إنسانيا[2].

وبذلك فالمعنى الاصطلاحي يمتد عن الدلالة المعجمية ويلتقي معها بإبراز الشيء ووضعه نصب العين، إذ يقد. الأديب الجمادات نصب العين حيف بث الحياة فيها عن طريق الصورة، وما فعله الرومانسيون تأكيد لهذا المعنى إذ يخلقون صورة قوامها التخيل حينما تتأزم الروح عندهم ويبثون في أبطال هذه الصور، الجمادات الحياة لعلهم يشظون هذا التأزم.

ب – **مصادره في البلاغة**

الاستعارة :يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية ."[3]

[1] جبور عبد النور ،المعجم اللغوي ،دار العلم للملايين ،بيروت ج 2، 1984،ص67.

[2] إحسان عباس ،فن الشعر ،دار صادر بيروت ،ط1 ،1996،ص131.

[3]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مج 1،ط1، 1999، ص 29.

فالاستعارة من خلال هذا التعريف هي نقل للكلمة من معناها اللغوي إلى معنى آخر لم تعرف به، أو هي استعمال للكلمة في غير ما وضعت له أساسا بالاعتماد على الإيحاء والإيجاز، وتقوم الاستعارة ه في الجمادات بأنواعها المختلفة بدور جوهري في النص الشعري بما تبث والمعنويات من حياة وتشخيص، إن جوهر الاستعارة أنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضها[1].

ويعرض عبد القاهر الجرجاني صورا من صور الاستعارة، وهي أن يكون الشبه فيها مأخوذا وجل وات ورّ من الصور العقلية كاستعارة النور للحجة الكاشفة عن الحق في قوله عز وجل " **واتبعوا النور الذي أنزل معه**" (الإسراء ،الآية 72) فالنور هنا صفة من صفات الأجسام المحسوسة و الحجة كلام[2].

ويعد الفيلسوف الإيطالي جيامباتستا فوكو Vico Giambattista أول من لفتّ ين النظر إلى ما يسمى "الاستعارة التجسيمية" أن الجزء الأكبر من التعبيرات التي تعنى بالأشياء وبغير الحية في اللغة، تؤخذ بواسطة التحويل بالانتقال من جسم الإنسان وأعضائه وحواسة وعواطفه الإنسانية، ومثال ذلك: جانب الجبل، وفم النهر، وقلب المدينة ،ويدا الساعة، ...لات في الاتجاه المقابل حين تتوزع أعضاء الإنسان في الجمادات نحوّ وهناك نحو: عنق الزجاجة، وطبلة الأذن، ولسان البحر[3]. وعليه فإن جسم الإنسان يعد مركزا قويا للتوسع الإستعاري حين تصبح حواس الإنسان ذات ناطقة في الأشياء، ولتنفتح الدلالة فيما بعد بواسطة المجاز.

ب- المجاز: إن كل كلمة أُريد ا غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز"[4] ، وهو من أحسن الوسائل البيانية التي يلجأ إليها الشاعر لإيضاح المعنى، ليخرج في صورة حسية ينصت إليها السامع فتسر نفسه وترتاح.

[1] وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث،ص31.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 300.

[3] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع،عمان، 1998، ص17.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،ص 304.

لقد فصل عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة حين تحدث عن لغة المجاز وكيف ولقد تتشكل؟ جرى العرف بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل، فلما قدر الله تعالى أن تورق الأشجار تظهر الأنوار، وتلبس الأرض شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم في ظاهر الأمر كأن لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع فأسند الفعل إليه[1] .

وفي سورة الملك يصادفنا التشخيص المكاني للنار فنشعر أنها تعرف أصحابها وهي وهي تتنفس بغيظ، وتشهق شهيق الباكي لشّد غليانها ومن أمثلتها أيضا قوله تعالى:﴿ **كَلَّا إِنَّهَا لَظَىٰ، نَزَّاعَةً لِّلشَّوَىٰ، تَدْعُو مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّىٰ**﴾[2].

فالنار بحواسها الناطقة والمبصرة تعرف أصحابها فتدعوهم إليها بأسمائهم أما في أية هلاك فرعون وقومه قي قصة سينا موسي عليه السلام فنجد صورة تشخيصية مزدوجة طرفيها السماء والأرض، حين تبكي بكاء الإنسان ونحزن حزنه عند المصيبة، فأصبحت شخوصا حية ناطقة تتفاعل مع الحدث، وعليه فحين تتطور اللفظة من معناها الوضعي اللغوي الأول إلى معنى اصطلاحي جديد يسمى هذا مجازا، ويسمح هذا التطور بالتوسع في التعبير لتتحقق الإثارة الجمالية[3] وهي غاية النص الأولى، أما من الشعر فالأمثلة لا حصر لها لأن المجاز وهو روح الشعر.

المطلب الثالث: الانسنة التشخيصية في البلاغة العربية

لم تتحدث كتب البلاغة القديمة عن مصطلح الأنسنة أو التشخيص بوصفه مصطلحا بلاغيا أو نقديا، وإنما ركزت عن دلالاته الفنية، ورأينا أنه أسلوب ينشأ حين تنسب صفات البشر إلى الأفكار المجردة أو الأشياء التي لا توصف بالحياة ومخاطبة الطبيعة كأنها كائن بشري يسمع، ويستجيب [4]. وأشار تكتب البلاغة أيضا إلى دور

[1] المرجع السابق. ص 355.

[2] سورة المعارج ، الآية 15-16.

[3] مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية، مكتبة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002 ،ص،103.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 102.

الاستعارة ووظيفتها في المبالغة وتفعيل الصورة، وعليه فإن التشخيص"يكسب الصورة المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان، أو صفاته، أو أفعالة، وهو أدخل في هذا المعنى من التشخيص الذي يعني سواد الإنسان،أو غيره"[1].

ولقي مصطلح التشخيص عناية أكبر من الباحثين فأوضحوا دلالته وأوردوا نماذج تطبيقية عنه، غير أن هناك تضارب في توظيف المصطلح فهناك من يستخدم التشخيص وهناك من يوظف التجسيم أو التجسيد والتأنيس من الأنسنة، وكلها تؤدي غاية واحدة يلخصها عبد القاهر الجرجاني بقوله: " رؤية المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون" [2] القضايا التي أثارت اهتمام النقاد والبلغاء القدماء وخصصوا لها حيزا في كتاباتهم النقدية موضوع الاستعارة التي تعتبر من أدوات التشخيص في لغة المجاز ومصدرا للترادف وتعدد المعاني ومتنفسا للعواطف الانفعالية الحادة.

وتوصل النقاد أن تلك الصور الإستعارية ما هي إلا تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية، حسية كانت أم خيالية، بل إن من البلاغة أن يَّشخص الكاتب الإحساس لا أن يخبرنا به، إن التشخيص يعبر عن شوق الإنسان إلى ما هو غائب والقبض على عوالم ورؤى تعذب خيالة فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة[3].

يهدف هذا الأسلوب إلى خلق بلاغة تقوم على مفارقة منطق العقل، وهذه مهمة ليست بالسهلة على الأديب وهو يبحث عن المعاني وما وراء اللغة من أفكار، ليجعل منها نصا جيدا يلفت انتباه المتلقي، ولا يتم التشخيص إلا إذا اقترن بالعلائق الإنسانية المعروفة، الهيئة والحس والحركة، وهذا ما سنراه حين نفصل في مكمن المصطلح الأول وحاضنته التي ربى داخل أمشاجها التاريخية في البلاغة العربية القديمة .

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،ط1، 1987 ،ص 53.

[2] وجدان الصائغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص79.

[3] المرجع نفسه، ص 80.

يعتبر الجاحظ من الأوائل الذين اهتموا بعلم البيان العربي بوصفه اسما جامعا لكل شيء، يكشف قناع المعنى ويهتك الحجاب دون الضمير، حتى يضفي السامع إلى حقيقته[1] وعلى قدرته في الكشف عن "الوضعية التي تكون عليها الأجسام ،والتي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخراج المعنى الذي يكون فيها ...فالجماد الأخرس الأبكم من هذا الوجه قد شارك في بيان الإنسان الحي الناطق [2].

المبحث الرابع : موضوعة الأشياء في الشعر العربي المعاصر

المطلب الأول : الذات في الشعرية العربية:

لقد كثر الحديث عن الأدب الذاتي والأدب الموضوعي أو الواقعي، وقبل أن ندخل في الموضوع لابد أن نؤكد أن العملية الإبداعية عملية معقدة جدا، زد على ذلك أن الدراساتّ السيكولوجية والأنثروبولوجية وغيرها تأخذ طرائق قددا في هذا الصدد كما يؤكد الباحثون في هذا الموضوع.

إن الكتابة الإبداعية هي نتاج شخصية المبدع وتحمل طابعه الذاتي من مشاعر وعواطف "ولا معنى النظر في الذات هو الإنكباب على النفس كما يرى صلاح عبد الصبور، بل إن الذات هنا تصبح محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه ،ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذات علاقته بهذه الأشياء. وقد يدير نوعا من الحوار الثلاثي بين ذاته الناضرة وذاته المنظور فيها وذاته المنظور فيها وبين الأشياء.[3]

يريد صلاح عبد الصبور هنا أن يلغي الواقع تماما، ويصوره على أنه ذات أخرى تستقر في فؤاد كل مبدع، وليحدث ما سماه الحوار الثلاثي، إن العمل الأدبي وليد المبدع وحجة على شخصيته وإقرار على ذاته لأن الكتابة هي نتاج ذات شاعرة حساسة لها القدرة على التعبير عما انطبع في حسها المرهف من الإشارات الكونية. والكاتب الذي

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 76.

[2] محمد الصغير بناني ،النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط ، 2007، ص 78-79.

[3] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2 ،1977 ،ص 07 .

يعبر عن ذاته فانه يقدم معلومات عن حقيقة النفس البشرية والحياة وحقيقتها... وعليه فلا يمكن فصل الأثر الأدبي عن مبدعه لأنه جزء منه مهما ادعى الحياد والموضوعية ، فهي إذن دعوة للعودة إلى الذات لأن" الإنسان هو وعي الكون، والكون ما هو إلا قوة عمياء، أو جسم عملاقي فائر، والإنسان هو وعيه وعقله ، وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته[1].

وبالمقابل هناك علاقة أخرى لا يمكن إغفالها وهي علاقة الشاعر بالواقع وما يرافق الذات الشاعرة من تغيرات لمواجهة الواقع المعيش، أدت هذه العلاقة إلى ظهور عدة مصطلحات نقدية تصور تلك العلاقة مثل (المحاكاة). والتي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر) ويرى "أن المواقف والأفعال، والشخصيات، والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة وليس صورة فوتوغرافية منها. فوظيفة الشاعر أو الفنان بوجه عام هي ألا يحاكي أحداثا تاريخية معينة، أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر... فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة[2].

المحاكاة عند أرسطو قد يتطور فهمنا لها إذن بوصفهاً تلك الفكرة التي يعبر عنها تعبيرا غامضا حين نقول عن شاعر أو أديب أنه مرآة عصره، أو عند قولنا عن الأدب أنه يعكس واقع لحياة بمشاعر الإنسان وأحاسيسه، وعليه فالمحاكاة عند أرسطو سوف لن تصير تقليدا أو تصويرا للواقع الخارجي فحسب بل هي عملية خلق وإبداع في الوقت نفسه.

إن قضية الذاتية والموضوعية أمر يحتاج إلى إعادة نظر ،وهذا ما أكده صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" في موضع آخر حين قال : "إن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن ،إذ أن كل

[1] المرجع نفسه، ص 06.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005 ،ص: 65-66،

فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب إلا إذا استطيع فصل اللون عن الزهرة"[1].

الشعر انفعال بواقع واستحضار لوجود ومحاورة للموجودات من أجل التعبير عن تجربة وجدانية من خلال واقع معين هو واقع الشاعر نفسه، وواقع الجماعة التي ينتمي إليها ويعيش بين ظهرانيها ،إذن فإن العمل الأدبي الذي يريد المبدع إيصاله للقارئ ، يتوقف على جودته ومدى تأثيره في النفوس. ولا يشترط فيها أن يكون الأدب ذاتيا أو موضوعيا فالأدب فن إبداعي ذاتي وليس علما أو حرفة لها قوانينها الثابتة وقوالبها القابلة للاكتساب والتلقين والفصل السلس الواضح بين الذات وموضوعها أو منتجها. لأن الذات في الأدب تلتبس أحيانا بموضوعاتها لخصوصية العلاقة بينها وبين موضوعها في الأدب– بشكل يصعب الفكاك بينهم كما يتجلى ذلك في الفنون الشعرية الرمزية التي أثّرت في الشعر العربي .

تقودنا هذه الجزئية إلى الناقد الأمريكي ت. س. إليوت(T.S.Iliot) الذي أدهش الكثيرين حين خالف الفهم السائد للشعر بأنه تعبير عن عاطفة، قال: "إن الشعر هروب من العاطفة بتحويلها إلى فن "[2]، ودعا الرجل إلى فكرة (المعادل الموضوعي) لتكون البديل عن الرؤية الرومنطقية التي ترى في الشعر حقلا لا يستغني عن الانفعالات والمشاعر بصورة مباشرة . هنا تتنحى الذات جانبا لتتشكل معادلة تربط بين عالم الواقع والذات، يقول الأستاذ عبد الرضا علي "إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده[3]، كأن الأستاذ عبد الرضا علي يقدم هنا مفهوما للمعادل الموضوعي عندما يفتح الشاعر حوارا مع الموجودات، ويسكب ذاته وروحه فيها ليخلق واقعا بمشيئته وإرادته وهذا ما يقصده إليوت تماما حين قال: " أن الطريق الوحيد للتعبير

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 07.

[2] إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 3 ،2010 ،ص100.

[3] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978 ،ص 64.

عن الشعور في شكل فني، هو إيجاد معادل موضوعي له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد "[1].

فهذا النص يحدد المنطلقات التي لا بد للنص أن يمر عليها عبر اللغة "مجموعة أشياء" و"سلسلة أحداث" من المعلوم أن العاطفة هي إرهاص فردي يخص الذات الإنسانية، ولا يمكن لأي جهة أن تتدخل في طبيعة تلك المشاعر أو كيف ولماذا جاءت هكذا؟ لكن بالمقابل نجد أن اللغة كيان اجتماعي موجود قبل الفرد، وعليه فإن الفرد يجب أن يترجم مشاعره وفق المعادل الموضوعي الذي وضعه ت س إليوت لتذوب الذات في الأشياء .ومن ثمة يأتي دور القارئ ليفك شفرة المعادل الموضوعي وليتحول بعد الدراسة إلى مشاعر، وهذه الطريقة يمكننا أن نتواصل مع الشاعر ومع القصيدة أيضا حين ينصب انشغالنا في ذواتنا، فالأشياء تبيين للناظر المتوسم والعاقل المتبين عجيب تركيب الله فيها وآثار صنعته فيها.

المطلب الثاني : ملامح التشخيص في المذاهب الأدبية

أولا: المذهب الكلاسيكي

لم تعد المذاهب الأدبية الغربية التي ظهرت في القرون الخمسة الأخيرة مقتصرة على آداب الغرب بقدر ما أضحت مادة عالمية مشتركة، فالأدب ظاهرة إنسانية لها مقوماتها وعناصرها، و عناصرها و علاقتها التفاعلية مع الظواهر الإنسانية الأخرى، وظلت أوربا حتى القرن السابع عشر تبحث عن مذهب متين يعطى شرائع ثابتة للمتون الأدبية لتكون صالحة لجميع الأنواع الأدبية ولجميع الطبوع الفنية الأدبية ،إلى أن جاءت الكلاسيكية وانطلق منظّروها على خطى أسلافهم الحقيقيين –مذهب البلييد – في تقليد القدماء، وبرزوا هذا السلوك بقولهم أنه " "إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة فان الطبيعة

[1] توماس إليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980 ،ص 27.

في الواقع لا تقلد مباشرة، فالطبيعة إذن هي التي نجدها والتي نقلدها عندما نقلّدهم، خاصة أن قيمتهم ـ القدماء ـ قد رسخها الإعجاب الشامل لدى جميع الأجيال والبلدان[1].

لقد حاولت الكلاسيكية منذ نشأتها أن توفق مابين تقليد الأقدمين، وتقليد الطبيعة، ويرون في هذا النهج انتصارا للعمل الفني وشكله، "ويرون أنه لا ينبغي تجسيد كل الطبيعة بل يجب أن ينتقي الشاعر منها ما هو جميل فيها ، ولو كان ذلك مخيفا، وأن يترك جانبا ما هو في ذاته دنيء وسافل وممسوخ"[2]. إن كل خطاب لا يتحدث إلا عن الغابات والسواقي والحقول والمروج والحدائق يشعرنا بالملل أما الكلام الذي يصف الإنسان كالميل والعطف والحنان فمن الطبيعي أن نجد له صدى في نفوسنا[3].

إن كل خطاب لا يتحدث إلا عن الغابات والسواقي والحقول والمروج والحدائق يشعرنا بالملل أما الكلام الذي يصف الإنسان كالميل والعطف والحنان فمن الطبيعي أن نجد له صدى في نفوسنا[4].

يخفت تجليها في منهاجهم الجمالي لإعلائهم من قيمة الذات كما أن أنسنة الأشياء يخف الإنسانية ومشاعرها على حساب أنسنتهم المتمركز حول الكائن البشري في أحقابهم.

ثانيا: المذهب الرومانسي

إن الإنتاج الأدبي أو الفني لا يرى النور بمعزل عن البيئة التي يعيش فيها المبدع، ولأنه جزء من هذه البيئة فإنه يتفاعل أخذا وعطاء معها، وتأثّرا وتأثيرا، فهو يتأثر بالطبيعة بكامل صورها، ومنها يشّكل رؤاه وتصوراته "فهناك البحار الصاخبة والجبال الجبارة، والغابات الغامضة والآراء المتدفقة، والسماء الغائمة الواعدة والرياح المزمجرة، وهناك

[1] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3 ،1983 ،ص46.

[2] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51.

الصحاري الساكنة والرمال الممتدة تحت لهيب الشمس الساطعة، والسماء الصافية والليالي الساجية ذات النجوم البراقة [1].

تحيلنا هذه النافذة التي فتحناها على الطبيعة إلى إحدى أهم الحر كانت الكبرى التي حولت الحياة والفكر في العالم الغربي، وهي الرومانتيكية التي تمتزج من فيض الطبيعة ماء إبداعها وتفكيرها وتجد فيها الملاذ الوحيد للبوح بمناظرها المتنوعة التي تلهم الشعراء أعذب الأشعار وارقها وذلك بالاعتماد على المجاز والذي يعتبره "أرسطو" من أعظم صيغ التصوير وأجودها، " فالمجاز الجيد دليل الموهبة البصيرة القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة "[2]، تحدث هذه الثنائية بين الأشياء غير المتشابهة داخل القصيدة بفضل ملكة الخيال وبها يدرك الشاعر ما وراء الأشياء، ويحاول جاهدا أن يحدث انسجاما بينها، محاولا أن يتخطى حدودها الحسية ليصل إلى المجرد والى عالم المثل.

إن من طبائع الرومانسيين إنشاء افتراضات بالتخييل، وهي خاصية تمتد فيها مشاعر الرومانسي إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحمها ويتأملها ويجعلها تنطق وتصمت وتبتسم وتحزن، لنقرأ هذا المقطع للشاعر الفرنسي فيكتور هوغو يقول :

"النجوم الذهبية في جحافلها اللامتناهية

بصوت جهير وصوت خفيض وبآلاف التناغمات ،

كانت تقول خافقة بتيجانها النارية:

إنه الله.. المولى العظيم..

والأمواج الزرقاء التي لا شيء يكبحها أو يحكمها

تقول وهي تطمأن زبد قممها:

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999 ،ص09.

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005 ،ص 63.

إنه الله ..المولى العظيم ..."[1]

تقر الأشياء وتشهد عظمة خالقها القدير في المقطعين، جحافل النجوم والموج الأزرق وكل الأشياء تشهد الشهادة الواحدة أن الله تعالى الخالق العظيم .

وفي شعرنا العربي نماذج عديدة لهذا التخييل الذي يؤنسن الموجودات، فنقرأ للشاعر التونسي (أبي القاسم الشابي) صور عديدة أخذت من الطبيعة لغتها ومسرحها يقول في قصيدة).(ألحاني السكرى) :

نحن مثل الربيع نمشي على أرض من الزهر، والرؤى، والخيال

فـوقـها يرقـص الغرام، ويلـهـو ويغنـي، فـي نـشوة ودلال[2]"

فالتشخيص واضح في المقطع الشعري حين يرقص الغرام ويلهو ويغني، حيث منحه الشابي صفة البشر وهي الرقص عبر "التشخيص الإستعاري الذي يهدف إلى خلق بيان بلاغي يقوم على مفارقة منطق العقل"[3]

إن غاية الشاعر الأولى "هي إنتاج الجمال، الجمال في الطباع، أو الجمال في الأشياء[4]، وأن يؤثر إنتاجه في النفوس المتعطشة لذاك الجمال فالشاعر حين يلوذ بالطبيعة في القصيدة نشعر أنه يخلق طبيعة ثانية وهي التي أنسنها الفن أو الشعر داخل النص. وتحدث المفارقة أيضا حين يعتمد الشاعر على الرمز باعتباره لونا من ألوان الكتابة أو كما يعرفه (السياب) "أنه طاقة إلهامية بط على الشاعر عندما يفقد الألفاظ[5]

ثالثا: المذهب الرمزي

تعتبر الرمزية الحديثة اللغة رمز الواقع، والأدب تعبير بالكلام حين ترمز اللغة إلى الأشياء وتحاول أن تستحضر العلاقات الطريفة بينها ، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 125.

[2] أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار الجيل، بيروت، الد1 ،ط1 ،1997 ،ص29.

[3] فاضل عود التميمي، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، مجلة الفتح، العدد 29، 2007، ص 2.

[4] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 195.

[5] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص102.

فاعلية الصورة، وقيل عن الصورة الشعرية أيضا أنها رسم قوامه الكلمات وأنها إدراك حسي ينفذ إلى باطن الأشياء [1]. بالرمز تتحول الجوامد الواقعية إلى نفس بشرية يحو كائنات نفسية. التعبير إن صح لنقل هو نوع من المعادل الموضوعي لأنه مشتق من الواقع الخارجي ويعتبر شارل بودلير Baudelaire Charles رائد الرمزية الأول،وقد تأثر بأدب بودلركاربلانBoKarplelam وبدا هذا التأثير واضحا في ديوانه (أزهار الشر) وهو الذي اهتدى إلى فكرة التآلف بين مظاهر الكون، فيقول: " الطبيعة هيكل ذو أعمدة حي منها تتبعثّ الكلمات غامضة والإنسان يسير فيها بين غابات من الرموز تراقبه بنظرات إنسانية... هناك لغة تنطق وتهمسها همسا"[2] ،وبذلك يكون بودلير قد درس الموضوع دراسة نفسية، وهذه الدراسة قادته إلى مبادئ المدرسة.

ويتكئ الرمزيون في صورهم على معطيات الحس كاللمس والحركة والشم والذوق هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، والطبيعة عندهم تتخاطب فيما بينها وتتراسل وتشكل لغة فصيحة لا يفهمها إلا الشعراء، فالأنوار طل وللنجوم حفيف، والنهر يغني، ولكل شيء دلالة و معنى[3].

ينبغي إذن أن يكون الشعر وصفيا ولا روائيا، بل إيحائيا، وأن يتكلّم المرء كشاعر هو أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء، أو م فكرة ما[4] أن يستخرج صفتها التي تجس .يقول الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه (Mallarme.Stephane)الذي يعد ثورة شعرية خاصة لا تقل عن ثورة بودلير " ويقال عنه س الشعر في الثانويات ويباع بطبعات رخيصة، إذ في نظره أن الشيء المقدسا يجب ان يتجلل بالسر[5]، يقول ما لارميه في إحدى قصائده النثرية :

---

[1] وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص27.

[2] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد 97،2011 ،ص126.

[3] قحطان بريقدار، خصائص الرمزية، شبكة الألوكة، من موقع الانترنت التالي:
http://www.alukah.net/literature_languag

[4] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 282.

[5] عبد القادر الجنابي، مالارميه قصيدة النثر، عن موقع الانترنت/ElaphFileshttp://elaph.com

خزانتنا أيضا عتيقة جدا: لي خشبها الكئيب كيف تضفي هذه النار عليه حمرةً ،الستائر الباهتة نالتها رثاثة كذلك،وقماش الأرائك المتحللة الدهان،والصور القديمة على الحائط لك وسائر أشيائنا القديمة ؟ ألا يبدو لك والطائر الأزرق قد بهتت ألوانها على مر الأيام؟[1].

يحاول (ستيفان مالارميه) هنا أن يكشف عن عالم الحس الخفي، فيعبر عن حالته النفسية التي يكدرها الملل والسأم ويقتنص من الأشياء البسيطة صورا رمزية بألفاظ وصور تبتعد عن المألوف وتجمع بين الأشياء وإن بعدت، خشب الخزانة الكئيب ورثاثة الستائر،وقماش الأرائك المتحلّل الدهان وصور الحائط القديمة، حتى الطيور بهتت ألوانها وهي تنقر الشبابيك، هذه التفاصيل الجزئية التي رتبها الشاعر في النص،كلها تشهد على رتابة يتنفسها الشاعر مع الأيام، وإلى جانب مالارميه نجد بودلير، وبول فاليري، أوسكار وايلد. في الشعر العربي الحديث فنجد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ومن بعدهم محمود درويش الذي يستمد رموزه من الطبيعة،(الفراشة، البحر، القمر، الزيتون) يستكشف العلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء، يقول الشاعر في قصيدة (في الشام)من ديوان (لاّ فعلت تعتذر عما فعلت).

"في الشام أعرف من أنا وسط الزحام

يدلّني قمر تلألأ في يد امرأة... علي

يدلّني حجر توضأ في دموع الياسمينة

ثم نام يدلني الفقير كغيمة

مكسورة يدلّني شعر فروسي علي"[2]

لا يشعر الشاعر أنه غريب بين الزحام في أرض الشام يبحث عن ذاته فيجدها في الأشياء من حوله... القمر/ والحجر المتوضأ /ور بردى /والقصائد الفارسية، ونلاحظ

[1] المرجع السابق .

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 ،2009 ،ص122.

كيف وظف الشاعر المفارقة فبدل من أن يبحث الشاعر عن ذاته، فصارت الأشياء من حوله تدلّله وترشده مستعينا بأسلوب التشخيص أو الأنسنة، ويعتمد الرمزيون على الغموض ويعتبرونه أساس الشعرية في القصيدة، "إنه روح مشبعة بالتجريد تخاطب حدوسنا، العلائقيات وتلون باللامتناهيات تمنحها للمعنى المبني للمجهول الذي هو بؤرة الرمز ليظهرها احتمالات قابلة للتواصل..[1]فالرمز هو انفصالات الاحتمالات في المعنى في انتظار أن تفرز تلك الاحتمالات المستعصية ممكنها ليحدث التواصل بين القصيدة والقارئ ، وهذا الذي تشتغل عليه المدرسة السريالية في جزئية أن الشعر رسم لغوي مجرد، ينحرف انحرافا كليا عن قوانين الحس العام المألوفة.

رابعا: المذهب السريالي

تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية "مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أو الحس أو الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي[2]، أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي والسريالية لا مل الواقع ولا تنكره عليه ولكنها لا تثق به ولا تعول عليه.

فقد كان هدف السريالية الأول هو إعادة الخيال إلى مكانه الحقيقي وذلك بالتعبير عن النفس بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل، فيصبح اللاشعور هو مصدر الإلهام للشاعر، "إن فكرة أن الشعر يعبر عن جوهر العالم ليست جديدة، ولكن السرياليين أعطوها قوة جديدة فالشعر قبل كل شيء هو وسيلة للتقصي على العالم، وكلمة سريالية كلمة تعبر عن إرادة لتعميق الواقعي بشغف شديد دائما بالعالم المحسوس[3].

هدم شعراء السريالية سكون اللغة حين حركوا فيها دلالات المجرد ، وكان شعارهم الأول تحرير الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية بإيجاد مفاهيم بديلة لواقع جديد يختلف عن الواقع المتفسخ السائد وبالتالي تهيئة الإنسان لإنسانية متحررة ومتجددة وفعالة . يقول بيير روفيردي Reverdy Pierre في هذا الصدد: "دع الكلمات تتكلّم وتقول ما

[1] غالية خوجة، قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،2003 ،ص119.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص209.

[3] المرجع نفسه، ص 177.

تريد قوله... دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صورا كاشفة عن واقع لم يقله أحد بالضرورة[1].

ويعد بول إليوار Paul Eluard شاعر الحرية والحب، وأحد المناضلين في سبيل ترسيخ مبادئ السريالية في الأدب الفرنسي، فهو الذي أصدر مجلة سماها (الثورة السريالية) نقرأ له هذا المقطع يشعر فيه بسحر الأشياء التي هي موضع رغبته ،بعالم السحر المحدق بنا والذي تمثله المرأة وتبدعه :

"ألا تقدرين أن تحملي الأمواج
المبحرة على سفن من اللوز
في راحتيك الدافئة اللطيفة
أو في غدائر رأسك؟
ألا تقدرين أن تقبضي على النجوم؟
التي تشابهينها في انصلابك،
فيّ عشهن الناري تقيمي
فيعظم ألقك[2]"

والمقطع من قصيدة (المرأة الأولى) يطرح الشاعر فيه سؤالين يمتازان بإيحاء غامر، السؤال الأول وهو إن كان بمقدور المرأة أن تحمل الأمواج على راحتيها، وذلك للدلالة على امتلاك المرأة كل ما هو عسير ومتناول، والسؤال الثاني هل في استطاعتها أن تمسك النجوم من سمائها؟ وهي صورة للمدهش وفق التقليد السريالي "الذي يعتقد أن كل شيء في الصورة الشعرية يشبه شيئا آخر[3] كثنائية المرأة والنجوم في قصيدة "إليوار".

سار الشعراء السرياليون على أثر بودلير، ورامبو، ومالارميه، وظلوا يعدون للشعر نضالا للعثور على لغة مفقودة، ويرون أن الصورة أو المجاز نتيجة نوع معين من

---

[1] المرجع السابق، ص 180.

[2] والاس فاولي،عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص196.

[3] المرجع نفسه، ص196.

الكيمياء ، ويعتبر أدونيس من الشعراء الذين ألهمتهم السريالية بتعقيداتها المستعصية على الإدراك حين يتشابك المعنى مع المبني داخل النص، ويطغى الاتجاه السريالي في دواوينه الأخيرة وخاصة ديوان (كتاب التحولات في أقاليم الليل والنهار ، وأغاني مهيار الدمشقي) يقول في قصيدة (مشهد حلم) :

"كأنما تستنطق الصاعقة الحجار

تحاكم الصاعقة السماء

تحاكم الأشياء

كأنما يغتسل التاريخ في عيني

وتسقط الأيام في يدي

تسقط كالثمار..."[1]

تعتقد السريالية إذن أن لجوهر الشعر علاقة بالحاضر كل هذا الجهد الذي بذله شعراء المدرسة السريالية كان من أجل عيون الجمال لا غير وهذا هو مبدأ نظرية "الفن للفن" في المدرسة فالصور متباعدة الأطراف مبهمة العلاقات، إلا أننا نشعر أنها أوجدت واقعا من حلم، بدلالات جديدة عبر هذا الانفجار المجازي، الصاعقة تستنطق الحجر، وتحاكم السماء والأشياء، ويمكننا الآن أن نلخص سمات الأدب السريالي من التأليف بين عالمي الواقع والحلم إلى الدخول في عالم الغرابة والدهشة والاغتراف من التداعيات النفسية الحرة. ويعرف آرغون Argon السريالية قائلا: "السريالية هي الاستعمال غير المنظم والهوجائي للصورة المذهلة التي تولّد الشعور بالغرابة والدهشة والشذوذ والذهول البرناسية[2].

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص232.

[2] المرجع نفسه، ص232.

المطلب الثالث : اثر التشخيص على الصورة الشعرية

يظهر إبداع الشاعر على الجمع أو الربط بين أشياء مختلفة على أساس الشعور لإظهار معنا جديد، بوحي شعوره وانفعاله ليعبر عن ذاته، فالتقريب بين الأشياء المتباعدة والمختلفة ليس لهوا، بل للتعبير عن مكنونات نفسه ودواخل روحه، فتتشكل المعاني والصور حسب شعور الأديب وإحساسه، فيكون الجمال في جمع هذه المتباعدات أو المختلفات فاستعارة اللفظ عند ابن سينا أن تكون غريبة وليست مألوفة حتى يستقبلها المتلقي بتعجب وإدهاش كما قال : " واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام و الروعة [1]. وقد يكون الجميل هو الغريب ولكنه مقيد بإثارة الدهشة والإعجاب، فليس المناط هو الغرابة فقط، بل اللغة المناسبة للشعر، كالتعبيرات الإستعارية لكونها غير مألوفة، فالشاعر كثيرا ما يلجأ على تعبيرات استعارية قد لا تكون تتجاوز حدود العقل والمنطق ، لكن لغة الشعر لا تؤطرها علاقات موضوعية أو منطقية ، فعندما يحاول الشاعر التعبير عن مشاعره قد لا تسعفه اللغة مما يضطره إلى البحث عن أساليب تعبيرية جديدة تستوعب تلك الأحاسيس المؤثرة العميقة التي ينشط بها الخيال ، فكانت الاستعارة بابا واسعة لتشخيص الأشياء و المعاني وكل ما يتواجد في عالم الشاعر .

فالشعراء يبحثون عن عالم حر، يعطي الكلمات إمكانات هائلة وعوالم جديدة خلاقة، فالشاعر قد يجمع عناصر غير مترابطة في أذهان الناس، لكنه مشغوف بتداخل عالم الإنسان بالأشياء من حوله[2].

فالشعر العربي يعج بالصور التشخيصية التي تتنوع ما بين صور لونية أو شمية أو مرئية أو سمعية ، وفي الشعر العربي القديم كانت محاولة الشاعر استنطاق الطلل ومحاورته ؛ لعله يجد جوابا أمام صمت هذه الأطلال، فتقنية التشخيص أوجدت للشاعر إجابات وتخمينات بل حركة وحياة، فتنقلب المشخصات كائنات حية بل إنسان له حياة خاصة وهيئات وأحوال، حسب مخيلة الشاعر، فيهب لها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية

[1] يوسف أبو العدوس ، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف ، ص209.

[2] مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990 م ، ص 140.

[1]فالتشخيص ليس عملية تبديل، بل تقنية تخضع لتحويل رمزي معين، فإذا تمت على الوجه استحالت صورة، فالبعض يختزل هذه الصورة في استعارة لفظ، بيد أن هذه الصورة أكثر تعقيدا ، فهذه الصورة تشكيل العناصر متعددة في إطار محدد، تخضع لرؤية خاصة ولغاية تعبيرية ذات فضاءات متنوعة إذا هذه الصورة تقوم على التشكيل الذي يفتح منافذ الخيال لرؤية هذه العملية الإبداعية.

ولا يهدف الشاعر إلى تكتيل هذه الصورة ، بل إلى علاقة ثنائية تتقاطع عناصرها فيما بينها وترتبط مع غيرها وتنتج مجموعة من الإيحاءات ، فكلما حركت هذه الصور تجدها ذات زوايا إيحائية بحسب وجهة النظر إليها ، فكلما تحرك محور هذه الزاوية تحرك لون من الإيحاء، فهذه العلاقة لا تنتهي ، فإذا أضفنا إليها اللغة أو الأسلوب، خرج هذا الإيحاء من الكمون إلى عالم متحرك ، فمن الصعوبة بمكان أن يحاط به، فمعنى هذا أن الصورة و إيحاءاتها تتحد بناحية خارجية هو المتلقي وثقافته وذوقه ، فكلما تعدد المتلقون تعددت عطاءات هذه الصورة. ولقد ذهب إروين إدمان إلى قوله:" أن القصيدة هي كلمة وقد صارت جسدا في قالب كلامي ، موسيقي تصويري ، فأكسبت هذه الصور الصامتة أو الجامدة حركة وحيوية ، فإذا بها صور شاخصة ، عالم حقيقي عند المتلقي الذي أذهلته هذه التجربة[2] .

وقد اجتمعا رغم اختلاف طبيعة وطريقة كل منهما ، فذلك يزيد العمل الأدبي الذي نسج منهما جمالا ووضوحا ، فتكون نسيج متماسكة مترابطة يشير إلى براعة الأديب ، فيبقى على المتلقي أن يستقبل هذا الإبداع [3].

فهو ليس جانب استعاري فقط ، بل قدرة استثنائية على خلق كثافة و إيجاد ترابطات وتنسيق روابط ، فالمبدع هو من لديه القدرة على الربط بين ما يكون متقارب فيما بينها بروابط، أو قد ينسق روابط جديدة بين المتباعدات أو المتنافرات التي قد يستنكرها الناس ؛

[1] حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضاعتية جمالية ، اتحاد الكتاب العرب ، ط 1 ، دمشق ، 2001م ، ص 56.

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محمود المصري، قطوف بلاغية، الإسكندرية، دار الوفاء، 2009 م، ص 123.

[3] عبده عبد العزيز فليفلة ، البلاغة الاصطلاحية ، القاهرة ، دار الفكر ، ط4 ، 2001م، ص 64 .

لعدم إدراكهم الطبيعة هذه الروابط [1]، أو لبعدها عن المقاييس العقلية، أو لاختلافها عن واقع العالم والأشياء وما استقر من تصورات للكيانات وخصائصها والعلاقات المتصورة فيما بينها ، فيرون ذلك تخطيا للواقع وليس له أصلا في العقل[2].

ويتميز التشخيص بالإيجاز، إذ المعاني التي يود الأديب عرضها كما يراها ويشعر بها يؤديها بإيجاز قد لا يتحقق إذا تمت على وجهها الحقيقي فهو ليس فقط لتقريب المعنى و ، تشخيصه بل إنه يعبر عما تعجز الكلمات المحدودة عن الوصول إليه ، وفي نفس الوقت لا يخلو من المبالغة التي تزيد المعني جمالا وتأثيرا [3].

[1] المرجع نفسه، ص 111.

[2] محمد عاليم ، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ص 27 .

[3] زين كامل الخويسكي، احمد محمود المصري ، فنون بلاغية ، الإسكندرية ، دار الوفاء ، ط1 ، 2006 م، ص 64.

الجزء التطبيقي

نبذة عن الشاعرة:

ولدت نازك الملائكة في الثالث والعشرين من شهر آب أغسطس في العاقولية من بغداد القديمة بالعراق سنة " 1932م [1] "و سماها جدها نازك تيمناً بالثائرة السورية ضد الاحتلال الفرنسي نازك العابد . توفيت الشاعرة يوم الأربعاء في العشرين من حزيران سنة" 2007م ، ودفنت بضواحي القاهرة بعد معاناة مع المرض والعزلة ولها من العمر" 83 "عاماً

عرفت أسرتها باسم الملائكة لما تتمتع به من هدوء ودعة ، عاشت بمنطقة شاعرية بين البساتين والأشجار والنخيل ، وعلى مقربة من نهر دجلة[2]

وكانت أمها سلمى عبد الرزاق شاعرة تنشر إسهاماتها الشعرية في الصحف[3]المحلية العراقية ، وأبوها صادق الملائكة[4] له مؤلفات في دراسة النحو، وله موسوعة في عشرين مجلدا تحت عنوان" دائرة معارف الناس درست نازك الابتدائية فالمتوسطة والثانوية ، والتحقت بدار المعلمين فرع اللغة العربية ،وتخرجت منها بدرجة الليسانس في الآداب عام " 1944م"، وتعلمت عزف العود فكانت تتمتع بأذن موسيقية، كما تعلّمت فنالإلقاء، ودرست تاريخ المسرح والأدب المسرحي[5]

كما درست اللغة اللاتينية والفرنسية ، ودرست نصوصاً لخطباء رومان وشعراء لاتينيين وحفظت لهم مجموعة من القصائد ، وقرأت في النقد والفلسفة واختيرت[6] لدراسة مادة النقد الأدبي في جامعة برنستن بالولايات المتحدة الأمريكية ثم درست الأدب المقارن في جامعة وسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية[7].

[1] محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 1990م ، ص 11

[2] شكيب كظيم ، عاشقة الليل تحولت إلى شظايا ورماد نازك الملائكة ، جريدة الصباح ، شبكة الإعلام العراقي ، بغداد، 2011/10/24

[3] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ج 1 المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،ط1 ، 2002م ، ص 8

[4] علي العلي ، عبد الكريم العبيدي ، نازك الملائكة أم الشعر العربي الحديث، صالون ثقافي ، المنتدى الثقافي العراقي ، دمشق ، د.ت بدون سنة

[5] المصدر نفسه، ص13-12.

[6] المصدر نفسه، ص13.

[7] المصدر نفسه، ص14

تشخيص المعنويات

أ- اللوحة الأولى : الحياة

انعكست حياة الشاعرة الخاصة على معنى الحياة الواسع ، فقد اختصرت الحياة من خلال فلسفتها ، فليست الحياة بالنسبة لها إلا رمزاً للشقاء والتعاسة ، ووسم عالمها بالحزن وامتد هذا المعنى ليلفَّ الحياة من حولها ويبلغ الكون بأسره ، فالحياة انعكاس للعالم الإنساني كما تراه حولها ، فكانت مرآتها للحياة حزينة ، منكسرة . ومن الملاحظ أن هذه اللوحة تتألف من عناصر مترادفة مترابطة ، فهذه المعاني من " عالم، فحياة، فكون، فوجود " تجتمع لتكون لوحة كبرى شغلت حيزاً من شعر.

ومفردة " الحياة " تكررت أكثر من العناصر الشاعرة فالحياة نقيض الموت الأخرى وهذا مسوغ لتسمية اللوحة باسمها ، تقول :

حدثّي القلب أنت أيتها المأ ساة يا من قد سميت بالحياة

ما الذي تصنعين بي في الغد المجـ ـهول ماذا ترى مصير رفاتي؟[1]

أي قبر أعددت لي ؟ أهو كهفٌ ملء أنحائه الظلام الداجي؟[2]

تحاول الشاعرة استنطاق " الحياة " بل وتخاطبها بإلحاح ، فتمثل الحياة أمامها " إنساناً " ؛ فتأمرها "حدثي" ، وتارة تخاطبها " أنت " ، وتارة " تناديها " أيتها " ، وتارة تسألها ، فالمستقبل مجهول لها ، والموت مصيرها فأي حياة تلك ! فلذلك وصفتها بـ" المأساة " ، وهنا يظهر لنا ما تعيشه الشاعرة من قلق نفسي وثورة فكرية فهي تبحث عن إجابات لتساؤلات كثيرة تدور بخلدها ، فالحياة في نظرها سر من أسرار الكون لم يطّلع عليه الإنسان فتقول:

[1] المصدر نفسه
[2] المصدر نفسه،ص 60

فليكن يا حياة لن أسأل الليـ ـل عن السر فاحكمي كيف شئت[1]

فتركت للحياة الخيار ،مما يدل على استسلام الشاعرة للحياة فجعلتها تمسك بزمام الأمور، ولعلها من لحظات اليأس التي عاشتها فتقول:

سيرتني الحياةُ أين ترى مرَ سى سفيني؟ وعند أي رمالِ[2]

والموت أيضا تعتبره الشاعرة سرا لم تقترب من فهمه ، فهي لم تفهم الحياة التي تعيشها فأنى لها أن تفهم الموت الذي يجهله الإنسان فتقول :

هل فهمتُ الحياة كي أفهم المو ت وأدنو من سره المكنون[3]

العالم :

ولقد تجسد العالم في شعر نازك الملائكة في أكثر من صورة من الصور التشخيصية، علماً بأن العالم ورد في لسان العرب " فإن جعل اسماً لواحد منها ومن هذه العوالم كان العالم " الإنساني " الذي صار جمعاً لأشياء متفقة[4] يختص بالإنسان وعلاقته بغيره ، تقول :

انها لعنةُ السماء على العا لَمِ مسدولةَ الرؤى مكفهره

كلما ذاق قطرة من نعيمٍ أعقبتها من الأسى ألف قطره[5]

نسبت للعالم صفة إنسانية " الذوق" وجعلت له أحوالاً إنسانية " السعادة ، الأسى " ، وهذا العالم الإنساني أصبح إنساناً يقبع تحت وطأة الظلم ويتجرع الأسى والحزن ويذوق ويلاته مراراً ولا يكاد ينعم إلا قليلا؛ فقد حلت عليه لعنة ، فمصيره الشقاء والتعاسة ، وهذا انعكاس لنفسية الشاعرة الحزينة فأصبحت ترى العالم بأسره حزيناً، وأخذت تعلّل سببا من أسباب حزن ذلك العالم فتقول:

استرح أنت ، نمْ ، دع العالَم المحـ زون يحيا في ظُلْمة الأرجاسِ

[1] المصدر السابق ، ص 61
[2] المصدر السابق ، ص 61
[3] -المصدر السابق ، ص 61

[5] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ،ص70

دعه في غيِّه فما كان هابيـ لُ القتيلَ الوحيد بين الناس[1]

يظهر فقدان الشاعرة للأمل فترى أنه لا سبيل لانتشال العالم مما يعانيه فصار " محزونا " يسوده الظلم والغيّ والقتل، وعبرت باسم المفعول" محزون " لتبين أن هناك سببا لهذا الحزن وهو انتشار القتل والظلم فهذا حزن متجدد، ومرد ذلك الحزن مقتل قابيل لأخيه هابيل فهو أول دم سفك في تاريخ البشرية ، فكانت الحروب امتدادا لهذا الظلم ، فتقول:

أيها العالم المخرب قد أسفرت الحرب عن غلاب المنايا[2]

فلذلك كُتب عليه الحزن والخراب فجعلته إنسانا باستعمالها نداء العاقل " أيها"، ثم تسرد لنا سبباً آخر لحزن هذا العالم ، فأبناؤه وهم الناس الذين يعيشون فيه يشكون الجوع والمرض ، أفلا يحق له الحـزن! تقول:

عالم مظلم يضج به المرضى ويشكو من الطَوى أبتاه[3]

فقد بدأ العالم ينهار ، يائسا من الحياة فلا نصيب له من ملذاتها أو الراحة فيها، باكيا، خائفا ،لم يبق له إلا الآهات يرددها فتقول:

طُفْ بأنقاضِ عالمٍ ليس يدري هل سيحظى بمبهجات الحياة ؟

هو إن نام لحظةً هب مذعو راً ليبكي ويرسلَ الآهات[4]

فتتحسر الشاعرة لحال هذا" العالم" الذي كره هذه الحياة البائسة بسبب ما فعلته به السنون فقد أذاقته البؤس والشقاء ، وانعكس حزن هذا العالم على كل من عاش فيه فهو حزين بائس فتقول:

عالمٌ كلُّ من على وجـهه يشْـ قَى ويقضي الأيام حزناً ويأسا

جرعتْه السنين حنظـلَها المر فعافَ الحياةَ عيناً ونفسا[5]

الكون:

[1] المصدر السابق ،ص70
[2] المصدرانفسه،ص72
[3] المصدرنفسه،ص77
[4] المصدرنفسه،ص72
[5] المصدر نفسه،ص73

ينطوي تحته الحياة بما فيها من أحداث ومجريات تقع على الكائنات الحية ، و في لسان العرب " الكون : الحدث ، كان كوناً وكينونة[1] وتراه الشاعرة إنسانا معذّباً مقيداً بقيود الشر والإثم لا والكائنة: الأمر الحادث[2] حيلة له، فكيف له المسكين أن ينجو من هذا الأسر! كما تبين هذه الأبيات:

يالهذا الكون المعذب في قيـد من الشروالأذَى والأَثـام

كيف ينجو من الآسى ومتى يشْـ ـفى من الموجعات والآلام ؟

كيف ينجو والطبع والقدر القا سي يسوقانه إلى الأحزانِ؟[3]

فهي تحزن لحزنه وتتسآءل هل ستندمل جراحه؟ وهكذا نفس الشاعرة وروحها الحزينة هل ستُشفى مما تكابده ؟ فالكون بأسره يشاطرها ذلك الحزن والأسى ، ثم تنفي نجاته فكأن الكون إنسان قيده طبعه الآثم وقدره الذي قُدر له ؛ فكل هذه أسباب دفعته للحزن بل " ساقته " رغما عنه وترمز الشاعرة إلى أن قدر الإنسان هو الحزن والأسى ولا مناص للإنسان من هذا الشقاء فتقول:

ليس حولي إلا دياجير كونٍ ليس يفْتَى بكاؤه وأَساه[4]

وتبلغ قمة حسرتها فتقول

جفَّ نبع الدموعِ والدم يا كو ن فهلاّ رثيتَ للأشقياء ؟[5]

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ج5 ، ص 3959
[2] المصدر نفسه،ص 3560
[3] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ،ص75
[4] المصدر نفسه،ص83
[5] المصدر نفسه،ص85

ب- اللوحة الثانية : الموت

الموت مصير كل حي ، وبموت الأحياء تفنى الحياة ويصير العدم ، وللشاعرة منظور خاص تجاه الموت فتقول:

يارفاتَ الأموات في الأرض

ماذا رسم الموتُ فوق هذي العيونِ ؟

أي رعبٍ وحَسْرة وشَكاة أي معنّى من الرجاء الحزينِ؟

كل عينينِ فيهما صور تبـ كي وترثي للعالم المغرورِ[1]

تسند الشاعرة للموت صفة إنسانية وهي" الرسم " فالموت قد رسم صوراً معينة تثير الرعب والخوف والحزن والبكاء على العالم ، فشخصت " الصور" باكية بحسرة على مايعانيه العالم الحزين.

فالحياة كلها أحزان والموت يتربص بالإنسان ويناديه فلماذا لا يلبي الإنسان هذا النداء ،فالموت هو مصير محتوم فليس من سبب يدعوه للبقاء في شقاء الحياة فتقول:

ولماذا نبقى هنا؟ أسمع المو تَ ينادي بنا فلمَ لا نُجيب ؟[2]

حتى العشاق وما عانوه من وجد وألم ، لم ينجوا من قبضة الموت، فلم يشفع لهم ذلك عنده ، فهو مصيرهم فتقول:

ثم جاء الصباح يوماً وقيس في يد الموت ذاهلٌ مصروع[3]

[1] المصدر السابق،ص84
[2] المصدرنفسه،ص477
[3] المصدر نفسه،ص116

ولم يكتفِ بالعشاق بل طالت يده الشعراء فتقول:

آه يابلبلي وقد جـاءك المو تُ أخيراً وغبتَ عن دنيانا[1]

فترثي الشاعرة العشاق والشعراء ؛ فتخاطب الموت وتعاتبه متعجبة كيف هان عليه قتل الحب بقتل العشاق ، وقتل الشعر بقتل الشعراء فبدونهما لا تكون حياة ، فجعلت للموت يداً لا تسطو إلا على الشعراء رغم أن شعرهم هو سلوة هذا العالم ، فإذا كان ذاك فعله فهو شرير عنيد فتقول:

أيهـا الموتُ أيـها المارد الشر ير يا لعنةَ الزمانِ العنيـد

كيفَ ترضى يداك أن تقتلَ الإلـ ـهام؟ ماذا تركته للوجود[2]

فتخاطب الموت بما يخاطب به الإنسان وتنعته بصفات إنسانية " الشرير، يداك ، تقتل" ثم اعتبرت الشاعرة أن هذا تجن وظلم للشعراء فالموت لا يقصد إلا "الشعر"، وإمعانا في ظلمه لا يقصد إلا الشاعر البليغ وهو في مقتبل العمر وزهرة الشباب وأوج الشاعرية، وتشير إلى نفسها فيبدو ما تعانيه من مخاوف إزاء الموت، فأنى لها السرور والموت لا مهرب منه فعبرت عن ذلك بـ " اليد" التي توحي بمعنى القوة والقدرة والاستطاعة!

يا يد الموت فيمَ كان نصيب الشـ ـاعر الفذِّ منك هذا التجنّي

فيم لا تُطْفئين إلاّ مـــــناه ؟ وهو في ميعةِ الشبابِ الأغن؟[3]

ثم تهدأ نفس الشاعرة فيخف توترها ؛ فتؤوب إلى إيمانها وتحكّم العقل فتعرف أن الموت لا حيلة له ولا خيار فلا فرق بين صبي أو غيره ،ولتقريب المعنى شخصته في هيئة إنسان بقولها" كف، يدان ، اختارت" فهو يصيب الإنسان لكن بدون إرادة منه ، بل هي مقادير يقدرها االله تعالى كيفما شاء ، فتقول:

[1] المصدر السابق،ص384
[2] المصدر نفسهص384
[3] المصدرنفسه ،ص151

فإذا ماتَ في صبـاه فما اختا ر ثْه كفٌّ المنونِ للأكـفانِ

وإذا عاشَ مايشاء فما لِلْموت في عمرِه الطـويلِ يدان[1]

لكن سرعان ما تطفو على السطح انفعالاتها النفسية ، وتتحسر على شبابها فالشباب هم من يفضلهم الموت لكنها ستواجهه ولن يثير ذلك حزنها ،وفي سابقة غير معهودة إذ تنفي عن نفسها الحزن فليس في الحياة ما يستحق أن تحزن عليه، ولعل هذا النفي يومئ إلى تعاستها ، فتتضح نظرتها للموت ، فعند الموت تنتهي أحزان الشاعرة:

سوف ألقاك غير محـزونة يا موتُ في ميعة الشباب الغَرِيد[2]

العدم :

إذا فنيت الحياة فعندها سيكون العدم ، " العدم :فقدان الشيء وذهابه " هو اللاوجود ،فتقول:

وآثار أقدامنا في طريق الزمان الأصم

تمر عليها يد العاصفة

فتمسحها دونما عاطفة

وتُسلُمها للعدم

ونحن ضحايا هنا[3]

فالزمن لم يأبه لوجود الإنسان ولا لآثاره في الحياة فصيرته إنساناً فاقداً لحاسة السمع، و صار للعاصفة يد تحاول بها إزالة تلك الآثار بقسوة وتقدمها بطواعية للعدم الذي سيجعلها

[1] المصدر السابق ،ص152
[2] المصدر نفسه،ص151
[3] المصدر نفسه،ص462

كأن لم تكن ، فالعدم " يستلم " أي يأخذ بيده ما بقي من أثر للإنسان فيذهبه، كأن لم يكن شيئاً.

وكعادة الشاعرة التعبير عن ألمها فجسدها يتألم ومشاعرها مقيدة ، وهي بين نقيضين العدم ذو صوت خافت " يهمس" والهمس لا يكون إلا من قريب بينما الوجود يصرخ بصوت عال معلن عن نفسه بقوة ، فالشاعرة تشعر بالألم بسبب مخاوفها من الموت ، وما يحدث في الوجود من شرور، فالوجود يصرخ فهو الواقع بكل ما فيه ، والعدم يهمس ،لإحساسها بقربه الشديد منها:

جَسـدي في الألـم خاطـري في القيـود

بيـن هَمس الـعدم وصـراخ الوجـــود[1]

ج- اللوحة الثالثة : الحزن

بين الشعر والحزن علاقة وطيدة ، فالشعر للمحزون وسيلة حياة مفردة أخذت حيزاً كبيراً من شعر نازك الملائكة ، من كآبة ووحدة وأحزان أودت بها إلى الأسى الذي نتج عنه ألم فدمع ، تقول:

عجباً كيف تُسهِر الشاعر الملْ ـهمأ حزانمن عن الحزنِ ناموا[2]

فالأحزان شَخُصت عند الشاعرة ؛ فصيرتها إنساناً له القدرة على منع الشاعر من النوم فتتعجب من حال الشاعر كيف تستطيع أحزان غيره أن تُسهره وهم نائمون ؛ إذاً الحزن تمكّن من الشاعر لرهافة حسه فهو يحزن لحزن غيره ، فما دام الشاعر قد تغنّى بـ" الشعر" فلماذا ترافقه الأحزان التي باتت معه في كل وقت ! وتحثه على عدم الاكتراث بها، فبالشعر يسعد:

يسر يعنيك أن ترافقَك الأحـ ـزان ما دمت ملْهما صداحا[3]

ثم تخاطب الأحزان وتسألها لماذا لا تستهدف إلا الشباب وما الذنب الذي فعلوه؟

[1] المصدر السابق ،ص463

[2] المصدر نفسه، ص 105

[3] المصدر نفسه،ص106

وحتى تستدر عطفها تخبرها بأنهم قد ذاقوا من الحزن ما يكفيهم ، فهلّا قنعت بتلك الأحزان فالشباب يرزح تحت ثوران العاطفة والعقل ، ولعلها أرادت الشعراء بشكل خاص ، إذ ستكون معاناته أكثر ألماً وأغزر تدفقاً:

فيم كان الشباب مرماك يا أحـ زان ماذا ترى الشباب جنَاه؟

فيم لا تعصرين إلا صبانا حسبنا يا أحزان ما ذقناه[1]

ثم أخذت الأحزان بالاستبداد فجعلت الناس عبيداً لها ، فصار الإنسان دائم الحزن تسيره أحزانه كيفما شاءت ، فالروح صارت خاوية لم تمتلئ بالإيمان ، فسيطر عليها الحزن:

فلقد طالما أحسوا بجوعِ الـ روحِ واستعبدتهم الأحزان[2]

إذاً الأحزان قد ظلمت الشباب ، وكذلك الأطفال لم يسلموا منها ؛ فلمَ بكاء الطفل ساعة ولادته؟ فإنه يبكي حزناً لما سيلاقيه من أحزان في هذه الحياة:

يا لَظلمِ الأحزان ما سلم الأطـ فالُ من أسرِها ولا الشبَّان

كم وليدٍ يبكي وما تعلم الأم لماذا يبكي وما الأَحزان[3]

بما أن الأحزان أصبحت هي الرفيق ، فتريد الشاعرة أن تصاحبها أحزانها حية أو ميتة فقد أصبحت تهواها، ويظهر جلياً هدوء نفس الشاعرة فيبدو أنها قد تصالحت مع أحزانها ورضيت بصحبتها ، ومع ذلك تشعر بجمال الوجود من حولها فنظرتها أصبحت أكثر تفاؤلاً وموضوعية فحزنها لا يعني حزن الوجود ، فحزنها الشخصي لم يعد له انعكاسات حول عالمها في تلك الفترة:

سوف أهواك يا دموعي وأحزا ني ما عشتُ في الوجود الجميل

فا صحبيني إذا عشتُ في العا لم أو حان عن ثراه رحيلي[4]

الدموع و الألم:

[1] المصدر السابق،ص85
[2] المصدر نفسه،ص142
[3] المصدر نفسه،ص160
[4] المصدر نفسه،ص160

فإذا ما بكوا فأدمع خُرس ربما كان خلفَها ألفُ معنى

ربما كان خلفها الألم القا تلُ أو رغبةٌ مع الريحِ تَفنَى[1]

وعندما يعبر الإنسان عن حزنه يبكي لكن تلك الدموع لا تنطق ولا تقول شيئاً فهي " خرساء" لكن مع ذلك فهي تعني الكثير ، فتعني ألم قد يودي بصاحبه ، و مشاعر متدفقة سرعان ما تتلاشى ، فشخّصت الدموع والألم ، فالألم يقتل الإنسان كمداً وحزناً ،والدموع خرساء لا تستطيع البوح عن سبب هذا الألم والحزن ، فالإنسان ليس له إلا البكاء أمام حزنه وألمه لكن يا للحسرة فحتى دموعه لا تبوح بسبب حزنه ! أكان ألما أو مشاعر مكبوتة لا يمكن الإفصاح عنها ؟ .وتقول:

يا دموعي ، أي معنى للّقاء

إن ذَوى الحب وأبلاه البعاد[2]

ثم تنادي دموعها لتبثّ لها شكواها ؛ فالحب قد ذبل ومات في قلبها من الهجر والغياب، فلم يعد للقاء معنى ، وإذا كان اللقاء فإن الآلام صارت حائلاً بينهما . فالدموع لا تبوح مازالت " خرساء" فهو لا يفهم ما تريد ، فألم الفراق ودموع الهجر ستفرقهما عن بعضهما إن قدر لهم اللقاء:

ونلتقي تفْصــلنا آلام وأدمــع خُـــــــــــرس

يعز أَن تجمعـنا الأيام وبيننــا الأمـــــــــس[3]

الأوهام :

لهفتي يا حيـاة كم تلعب الأو هام بي؟ كم يؤودني التفكير[4]

اسئلة وشكوك تبحث لها عن إجابات لكنها مازالت تجهل الكثير ، فتبثّ للحياة ما تقاسيه من حسرة ، وألم فكر، وأوهام تقتلها لا تستطيع مقاومتها ، فجعلت للأوهام صفة السيطرة والهيمنة على حياتها ، فغدت ألعوبة بين يديها.

[1] المصدر السابق ،ص143
[2] المصدر نفسه،ص349
[3] المصدر نفسه،ص448
[4] المصدر نفسه،ص61

وتقول:

طالما قد سألت ليلي لكن عز في هذه الحياة الجواب

ليس غير الأوهام تسخر مني ليس إلا تمزق واضطراب[1]

وشخّصت الأوهام إنسانا ساخراً،" تسخر "منها لأنها لم تجد جواباً لما يدور في نفسها، فيبدو أنها كانت حائرة تائهة تعيش القلق والاضطراب ، فلجأت لليل تسأله "إنسانا " لكن ما من مجيب ، وبسؤالها الليل يدل على إيقانها بعدم وجود جواب، أو يأسها من وجود إجابات عند الإنسان فلذلك لجأت للطبيعة .وتقول:

خدعتني الأوهام ليس لدى الرا عي رخاء الحياة ليس لديه[2]

وأضافت للأوهام صفة " الخداع " ،فأوهامها خدعتها إذ صورت لها أن السعادة في الريف بعيداً عن المدنية ، والراعي هو من يشعر بها.

وتقول:

أين لون الأزهار لم أعد الآن أرى في الأزهار غير البوارِ

كلما شممتُ زهرةً صور الوهـ ـم لعيني قاطفَ الأزهار[3]

مازال الحزن يسيطر على نفس الشاعرة فكلما رأت شيئاً جميلاً يتراءى لخيالها أفكار سوداوية يمررها إلى عقلها " الوهم" فالوهم صار إنسانا يصور للشاعرة صوراً تثير الحزن والأسى ، فحتى عندما ترى الزهر وألوانه لاترى فيه مايبهج النفس بل تتخيل من قطف هذه الأزهار فتحزن لحالها لأنها قُطفت فشارفت على الهلاك.

[1] المصدر السابق،ص61
[2] المصدر نفسه،ص100
[3] المصدر نفسه،ص65

د- اللوحة الرابعة : السعادة

فكما يمر الحزن على الإنسان ويصاحبه في كثير من المواقف الحياتية ، فإن مساحة للسعادة في حياة الإنسان وحياة الشاعرة قد تكون موجودة او مطلوبة بإلحاح، تقول:

ونلتقي تفْصــلنا آلام وأدمــع خُــرس

آه يا ضفّة السعـادة ما أنـت ؟ خيالٌ أم واقع مشـهود

أترى قلبي الطـعين سـيلقا ك أخيراً أم أنت حلم بعيد[1]

تخاطب الشاعرة السعادة بحسرة وألم فتوجه لها الأسئلة ، ما كنهها؟ وهل هي واقع يحدث حقيقة ؟ أم من نسج الخيال تسمع به لكنه مستحيل الحدوث؟ وشخصت قلبها فهو إنسان" مطعون" مجروح ،بل جروحه غائرة دامية كطعنات سكين ، فتتساءل هل هذا القلب الحزين المجروح سيجد السعادة في يوم ما ،أم ذاك من أحلامه البعيدة التي يصعب تحقيقها؟ !إذاً هل السعادة وقلب الشاعرة سيلتقيان يوماً؟! هذا تساؤل يبعث الأسى والحسرة فالسعادة تنظر لها الشاعرة بعين حزينة يائسة تخلو من التفاؤل وبعد يأس الشاعرة من مجيء السعادة ، بدأت تبحث عنها لعلها تجدها ، لكن هيهات أن تجدها فما هي إلا خيالات لا وجود لها في الحقيقة ، وشخّصت الليل فهو إنسان تسأله عن السعادة ، فهي ترى أن السعادة أحجية ، وسر من أسرار الحياة يصعب الوصول إليه أو معرفة إجابات عن ماهيته ، معتبرة أن السعادة حكاية من حكايات الطفولة نمت معها إلى صباها، وقد رسمت لها صورة ذهنية بما عرفته عنها ، فالسعادة شخص غائب تسمع أخباره ولا تعرف الشاعرة صورته حقيقة بل تصورت هي شكله ، بمعنى أن السعادة لم يكن لها حضور في حياة الشاعرة:

كم بحثنــا عن السـعادة لكن ماعثرنا بكوخـها المسحـور

أبداً نسألُ الليالي عنهــا وهي سر الدنْيا ولُغْز الدهـورِ

[1] المصدر نفسه،ص62

طـالما حدثوا فـؤادي عنْها في ليالي طـفولتي و صـبِايا

طـالما صـوروا لعينـي لُقْيا ها وألقَوا أنبـاءها في رؤايا[1]

وتخاطبها بخطاب العاقل في محاولة يائسة لحوار مفقود، لتؤكّد أن السعادة من المستحيلات قائلة:

إيه أسطـورة السعـادة غنّيـ ـني نشيداً عن أفْقك المفقود

أين ألقاك ؟ أين مسكنُك المسحور؟ في المستحيلِ أم في الوجود؟[2]

السلام :

ترى الباحثة أن السلام يقع ضمن الحقل الدلالي للسعادة ، وقد عمدت الشاعرة الى تشخيصه بقولها:

ويطلُّ السـلام ذاتَ ضحى حطّ ـمه الليل و المدى المستحيل

ملء عينيه نعسة الحلم الخجـ ـلان والصمت والرجـاء الهزيل

السلام الحزين هذا الطـريد الـ ـتائه الخطو ماله من مقَر

ذو العيون الزرقاء ينبع منـها الشـ ـعر والحبّ في صفاء وطهر[3]

تشخّص الشاعرة " السلام " فهو إنسان منهك، محبط ،تائه ،حزين، مطرود، مشرد، قد أوهنته الحروب والظلم وهذا ما عبرت عنه بلفظ " الليل " ، وإذا أطلّ السلام صارت الدنيا" ضحى " فينقشع ظلم الإنسان ، فمهما استبد ظلم الإنسان لأخيه الإنسان لابد أن يكون لهذا الظلم نهاية ويحل" السلام " مكانه ، لكن تشاؤم الشاعرة غلب عليها فجعلت ذلك حلما خجِلا وأملاً

[1] المصدر السابق ،ص239
[2] المصدر نفسه،ص241
[3] المصدر نفسه،ص182

بعيد الحصول وبدا ذلك في عينيه التي في نفس الوقت تفيض شعراً وحباً من نفس صافية طاهرة ، فالشاعرة أسقطت مشاعرها الذاتية على السلام ، فعينا السلام كعيني الشاعرة تحمل الكثير من الأحلام المستحيلة والآمال البعيدة التي خلّفتْ أحزاناً غائرةً ؛ أوقدت نار شعرها فصفّت نفسها من كل ما قد يشوبها في محبة وطهر

الشباب و الصبا :

يا همـوم الشبابِ فيم تكونيـ ـن أحر الهمومِ والأحـزان

أنت يا من يصوغُك القَـدر الظا لم ليلاً على الوجـود الفانـي[1]

جعلت للشباب صفات إنسانية فأصبح له هموم وأحزان تناديها الشاعرة لتسألها ؛ لماذا هي أشد وقعا على نفسها من غيرها ؟ فالشاعرة تعاني من الأحزان والهموم لكن هموم وأحزان مقتبل العمر" الشباب " أشد حزناً من غيرها ، فذاك قدر "شباب "الشاعرة الحزن والهموم الطاغية التي عمت الوجود بكل ما فيه ، إذاً الشباب من أجمل مراحل حياة الإنسان ويكون الشاب مقبلاً على الحياة أكثر من غيره بخلاف الشاعرة التي انعكست معاناتها على شبابها فصار يعاني الهم والحزن والظلم

ويغيب الضياء في ليل قبـرٍ ليس تبكي له سوى الأمطـار

يس يرثيـه غير ذاوي صـباه وبقايا القيثـارِ و الأشعار[2]

الأمطار بكت على الشاعر حين وفاته ،ورثاه صباه الذابل وشاركه شعره وما بقي من قيثارته ، فآنست الشاعرة الأمطار والصبا والقيثار والأشعار حداداً على الشاعر.

الذكريات :

[1] المصدر السابق ،ص147

[2] المصدر نفسه ،ص110

تعمد الشاعرة الى تشخيص الذكريات إذ تضفي عليها بعض الصفات الانسانية، إذ تقول:

جئت ياذكرياتُ شاحبةَ الوجـ ـه حيارى في موكب الأيام

جئتني والشباب باك بعيني وحولي جنازةُ الأحلام[1]

إن الشاعرة تؤنسن " الذكريات، الشباب ، الأحلام "، فالذكريات حائرة لها وجه شاحب والشباب يبكي، والأحلام قد ماتت تزامناً مع ذكرى مولدها ، فالشاعرة تذكّرت أحلامها وآمالها المستقبلية التي تلاشت مع مرور الأيام وأصبحت ذكرى مولدها باهتة المعالم ،فبدت حيرة وحزن الشاعرة على ذكرياتها وشبابها ، فالذكريات والشباب يشاركان الشاعرة مراسم تأبين أحلامها وآمالها. وتقول:

كلّ حي مشى به الأهلُ والأصـ ـحاب للقبرِ يائسين حزانَى

وتصدى للذكريات الحـزينا ت فتى شاعر يذوب حنانا[2]

يحزن الناس على الإنسان عند موته ، وكذلك الذكريات " تحزن " فأسندت لها صفة الحزن وقد صاغها الشاعر في مرثياته ، فلا يبقى بعد الموت إلا الذكرى الحزينة ، التي جعلت القلب رفاتاً فالحزن حطّمه ، فأعقبته الذكريات التي سلبته روحه فصار قالبا بدون روح ، فجعلت للذكريات "يد " تعبيرا عن قدرتها وفعلها بالقلوب الحزينة .فتقول:

ورأينا رفاتَ قلوب حنّطتْها يد الذكريات[3]

الحلم و الاماني :

ترى الشاعرة أن (الحلم) و (الأماني) إنسانا تخاطبه، فهي تقول

[1] المصدر السابق ،ص280

[2] المصدرنفسه ،ص345

[3] المصدر نفسه،ص435

أسفاً لم تَدع لنا الحرب شيئا وتلاشى الحلْم الطروب الجميل[1]

وصفت " الحلم" بالطروب وهي صفة إنسانية فكان يطرب فرحا وجمالا لكنه ذهب وتلاشى بسبب الحروب ، فالواقع في تلك الفترة الزمنية جعل الأحلام والمنى من سلام وسعادة لا يمكن تحقيقها ، ثم شخّصت الحلم إذ نسبت له صفة" الخداع ،الكذب "فقد كانت الأحلام تثير السرور في نفسها لكنها لم تتحقق فخلّفت الحزن والحسرة و تقول :

أسفاً قد خُدعتُ لم تَصدق الأحـ ـلام فيما رسمن من أفراح[2]

تؤكّد بأن أحلامها لم تجلب لها إلا الحزن والدمع وتقول:

ليتني من بنات تلك الجبالِ الـ ـغُن حيثُ الجمالُ في كل ركْن

ليتني ليتني وهل تبعث الأحـ ـلامإلا الدموع في كلّ عين[3]

وتقول:

وآن للشعرِ أن يغنّي

بالحلمِ الضاحك الشَرُود[4]

اذاً هرب الحلم السعيد فلم تتحقق السعادة ، فجعلت للحلم صفات الإنسان" الضاحك، الشرود" ، فارتأت أن تحقق أحلامها شعرا وتتغنى بها لعلها تنفّس عن حزنها لضياع أحلامها ،

[1] المصدر السابق ص82

[2] المصدر نفسه،ص96

[3] المصدر نفسه،ص 120

[4] المصدر نفسه،ص 335

فالواقع لم يتمكّن من ترجمتها فصارت الأماني مقهورة تشعر بالغبن والظلم كإحساس نازك الملائكة حيال ما كانت تأمل تحقيقه:

تقول:

لم أجد في الرمال إلا بقـايا الـ شوك! يا للأمنية المغبونة[1]

وتقول في الأماني كذلك:

سأَرى في الممات خُلْد حيـاتي حين تعفو عنّي المنى والجروح

وينام الجسم الوضيع على الأرضِ وتختالُ في السماء الروح[2]

أسندت للمنى والجروح صفة العاقل " العفو" فترى الشاعرة أن الموت هو نهاية الآمال والجراح فحينئذ ستفارقها أحزانها بطواعية منها، فتعني أن الحزن والحلم سيصحبانها طيلة حياتها.

المعاني	صفات إنسانية " حسية "	صفات إنسانية "معنوية"
الحياة	الكلام – الزرع – الكف – – النوح – السقي.	نداء العاقل – الحكم – السيطرة – الفهم – العذاب والألم – الجرح – الحزن– الطمع – الخيانة – الشباب –الخداع – الرحمة – السلب – البخل.
العالم	التذوق – النوم – البكاء – التأوه – الوجه – المشي	الحزن – الظلم – الأبوة – الجهل – الخوف– الكُره – اليأس– الذنب – الندم– الحقارة – الطمع–الشقاء –

[1] المصدر السابق ،ص 82

[2] المصدر انفسه،ص155

		المواساة– اللهو – العذاب – التمني –الغرور–الجنون – البيع.
الكون	البكاء– التذوق – الابتسام.	العذاب – الألم – الحزن– الأسى –الراحة.
الوجود	القلب	الحزن – الشقاء– الجرح – النسيان.
الموت	الرسم– اليد – القتل – خافق– القهقهة.	النداء بخطاب العاقل – الشر – الظلم –السخرية – الرحمة – العفو –السيادة – الشهادة – النداء – العودة.
الفناء	اليد – الإزالة.	السيطرة – الرصد.
العدم	الاستلام باليد – الهمس.	
الحزن	السهر– اليد – التخدير – الوجه – حمل السكين.	النداء بخطاب العاقل – الاستعباد – الظلم – الصحبة – العودة.
الأسى		التعذيب – التعزية –ا لشفقة – القهر الشهادة
الدموع والألم	الخرس – القتل – الغسل– الرقص– البكاء	لنداء بما ينادى به العاقل – الهجر –الطهر.
الأوهام.		الخداع – السخرية – السيطرة
السعادة	كوخ للسكن – العينين.	لنداء بما ينادى به العاقل – الحزن –الضياع – الصفاء – الطهر –الانتظار
الشباب والصبا	البكاء	الهموم – خطاب العاقل –

		الحزن – الرثاء.
الذكريات	الشحوب – الوجه– اليد – التحنيط.	خطاب العاقل – الحيرة – الحزن.
الأحلام والأماني	الطرب – الكذب – الرسم – البعث – الضحك – الهرب .	الجمال – الغبن – العفو.

تشخيص المحسوسات :

اللوحة الأولى : الحيوان

شخّصت الشاعرة بعض الحيوانات إذ إن عالمها لا يخلو منها ، فقد نشأت في منطقة زراعة بها البساتين والمياه ، فكانت هذه الحيوانات قريبة من نفسها ، فتوحدت معها وتلاحمت ، فشخّصتها الشاعرة بألوان مشاعرها، وأسقطت عليها ذاتها وصارت امتداداً لشخصيتها الإنسانية ومعاناتها البشرية.

القمري :

وهذا النوع من الطيور هو الأغلب انتشاراً في شعر الشاعرة وهو طائر يشبه الحمام كما ورد في لسان العرب "القمرية ضرب من الحمام[1] ، فتخلع عليه صفات إنسانية إذ تراها حزينة متوجعة متألمة ، حيرى تردد الآهات والأنات ، وتبث الشكوى والآلام ، فتقول:

وأسمَع في الليل وقْع المطَر

وأنّات قُمــرية في الظلام

تُغنّي على البعد بين الشَجر

المرجع السابق

تشخص الشاعرة القمرية إنسانا يتألم ويئن لشدة ألمه، فغناؤها ليس إلا أنات تدل على توجعها ففي الليل لا يسمع إلا وقع زخات المطر وأنين القمرية الحزينة.

وتصغي الشاعرة لصوت القمرية فتقول:

وطيور تَسقي الوجود كؤوساً من أناشـيدها العذابِ النقية

طالما مر بي الخريفُ فأصغيـ تُ لصوت القُمرية المحزونِ[1]

فالقمرية محزونة وصوتها محزون وفي ذلك تسدل الشاعرة صفة إنسانية على هذا الطير ألا وهي الحزن ، وقد استدعيت هذه الصفة إلى ذهن الشاعر من خلال ذلك الصوت الذي يتشح بإحساس الشاعرة والمشخص بالحزن ولما كان في فصل الخريف تكون الأشجار عارية من أوراقها ، والريح شديدة الفتك بالشجر؛ فإن الشاعرة تطلب منها الرفق بالقمرية الحزينة التي أضنتها الهموم والأحزان، فالخريف وما فيه من ريح أحزنا القمرية وتعليل ذلك ما قالته الشاعرة:

ومن الظلامِ تصاعدتْ آهاتُ قُمري الغصـون

ذهبتْ بمـكمنه الريـاح وعزه المأوى الحنُون

حيران ،مرتعشُ الجناح ، مجرح تحتَ الدجـون

رحماك يارب العواصف ، حسبنا المطر الهتُون[2]

فالريح فتكت بعشّ القمرية وبمأواها، فصارت القمرية حيرانة، مجروحة تتأوه حيرانة إذ لا مأوى لها وشعرت بالخوف تحت جناح الليل ، فالليلة ممطرة والريح شديدة والقمري دون مأوى حيرانة، مرتعشة ،مجروحة وكذلك الإنسان في غربته

[1] المصدر السابق ، ص 125.
[2] المصدر نفسه، ص 380

العصافير:

شخصت الشاعرة الكثير من الطيور تحت مسمى (عصفور أو عصافير) دون أن تسمي هذا الطير باسمه ، إذ اكتفت بجنسه العام ، تقول في قصيدة بعنوان خرافات:

في وجه عصفورٍ تَحطَّم عشُّه فبكى وطار

وأقام ينتظر الصباح لعلَّ معجزةً تُعيد

أنقاض مأواه المخربِ من جديد[1]

ليس للعصفور إلا البكاء، فالعصفور فَقَد عشّه فبكى حزناً على مأواه لكنه أقام قريباً منه وانتظر وقتاً طويلاً لعلّه يستعيده مرة أخرى، فالشاعرة بكت حزناً على ما حلّ بموطنها من خراب لكنّها لا تملك سوى البكاء والحزن عليه جانحة بخيالها أن تُرسل معجزة تداوي جروحها وتعيد موطنها لأحسن مما كان، فالشاعرة لديها أمل لكنها تعلم بأنّه مستحيل الحدوث ، إذاً العصفور بكى على عشّه ، والشاعرة بكت شعراً على موطنها ويظهر يأس الشاعرة إذ لا ترى عودة لوطنها إلا من خلال معجزة تستعيد بها وطنها المسلوب ، فالعصفور ليس إلا شاعر مرهف الحس حزين لواقع وطنه.

الأغنام:

كثيراً ما كانت الشاعرة تذكر الأغنام في قصائدها ولعلّ ذلك يعود لأيام طفولتها فقد ترعرعت في بيئة ريفية ترى الراعي وأغنامه صباح مساء فتقول:

حيثُ تثغو الأغنام في عطفة المر ج وتلهو في شاسعات المجالي[2]

[1] المصدر السابق ،ص 138

[2] المصدر نفسه،ص 118

كانت الشاعرة تظُّن السعادة في الريف حيث تسمع صوت الأغنام وهي تلهو في مروج خضراء شاسعة فالشاعرة ترى ذلك مما يثير السعادة والبهجة ولعلها تتذكر طفولتها التي عاشتها في بيئة ريفية وقد كانت سعيدة آنذاك فظنّت أن السعادة مكانها في الريف فتقول:

يوم كانت ترعى الشياه ويرعى قيس أغنامه فتشدو ويشدو

وتدوي باللحن تلك الرمالُ السمرْ حيث الظباء تلهو وتعدو[1]

إن وجود الأغنام بالمروج مع وجود الحبيب " قيس" فينشد قيس فترد عليه أغنامه طربة بأشعاره وبهذا تخلع عليها صفة إنسانية "تشدو" ويتردد صدى تلك الأناشيد في نواحي الصحراء حتى الظباء "تلهو" فرحاً لما تسمعه من ألحان، فخلعت عليها صفة إنسانية وهي "اللهو" ،إذاً الأغنام مرة في مروج وتلال خضراء ومرة في صحراء مع عاشق يردد أشعاره وفي الحالتين تراها الشاعرة بعين الفرح والسرور. لكن الحزن بدأ يتسرب لتلك الأغنام وتبدو هذه الصفة في أن الاغنام تشكو كالإنسان فقالت:

حيثُ تقضي الأغنام أيامها غر ثى ولا عشب في جديبِ المراعي

بداً تتبع السراب وتشكو بخْلَ دهرٍ مزيف خَداع[2]

حينما جدبت المراعي وعاشت تلك الأغنام جائعة ظامئة شاكية صروف الدهر، فقد كانت تعيش في رغَد في تلك التلال ، لكن سرعان ما تغير حالها فصارت تكابد الجوع والعطش، وتشكو من هم الأيام وما فعلته بها، فباتت الأغنام تشكي الزمن وتصاريفه فغدت حزينة بائسة وتقدم لنا الشاعرة صورة أخرى للأغنام دون ذكرها مباشرة بل تذكر مجموعها ، ألا

[1] المصدر السابق ،ص 115
[2] المصدر نفسه ،ص 84

وهي القطيع ، مستدعية قصة هابيل وقابيل متناصة معها لتقدم لنا ما شهده هذا القطيع على هذه الحادثة ، تقول:

أولم تسمع الحقولُ صـدى أنّـ ـه هابيل حين خر قتيـلا

أولم يشهد القطيع على الجا نـي ألم يبصرِ الدم المطلولا[1]

والشهادة صفة إنسانية خالصة ، بيد أن الشاعرة منحت هذا القطيع هذه الصفة كما تجلت في التراث العربي فحادثة القتل البشرية الأولى على مر التاريخ في مقتل هابيل على يد أخيه قابيل لم يكن شاهداً عليها إلا قطيع الأغنام ، فأنسنت القطيع إذ نسبت له صفة الشهادة على هذه الجناية التي يعزى إليها كل دم يسيل بعد ذلك على وجه الأرض

اللوحة الثانية : النباتات

الأشجار:

من الصفات الإنسانية الحزن والبكاء والتضرع لكن الشاعرة استعارتها للشجر ، فتقول:

ووقـفنا تحت الصباحِ تماثيـ ـلَ حيارى كأنفسِ الشُـعراء

وانحنتْ فوقنا الشُجيراتُ حـزناً تتباكى بأدمـعٍ خرسـاء[2]

شخَّصتْ الأشجار فهي تحزن و تتباكى على الناس ، فالشجر شارك الإنسان القروي حزنه فبكى بدموع لا تتكلم لكنها تعني الكثير من المعاني ، فالطبيعة هنا تقف لتشارك الإنسان حزنه ومصابه.

العشب :

أنظري أنظري هنا العشُب الأخـ ـضر نشوان في سفوح الجبالِ

[1] المصدر السابق،ص 173

[2] المصدر نفسه،ص 281

عند نبعٍ من قُنّة الجبلِ الأبـيضِ يجري تحت السنا والظلال[1]

تشخص الشاعرة العشب فهو "نشوان" سعيد منتش على سفوح الجبال فهناك تكون الأعشاب تحت ظلال المياه ، فالعشب ينضح خضرة ونضارة وسعادة عند منبع ينبع من قمة الجبل المكسو بالثلوج ويجري على سفح الجبل تحيط به الأشجار و الأعشاب.

الورد :

صورت الشاعرة للورد دموعاً حزينة وابتسامات رقيقة يملك ما يملكه الإنسان من أجزاء جسده فله وجه وقلب وشفاه ورمش وخدود ، كريم بكل ما عنده من عطر ولون وحب ، وهو ذو حسب وشرف ، تقول:

وخـدودي مـخملٌ لَـدن بقّعتْه حمــرةٌ خجلي

من شـذاها ينـبُع اللـون ويرشُّ الوردةَ الجـذْلَى[2]

وشخّصت الوردة فصيرتها جذلى فرحة مسرورة قد استقت حمرتها من خدي الشاعرة الخجلة وامتد هذا الإحمرار ليطال الورد فصار أحمر جذلان مسرور بلونه، ويقابل سرور الورد صورة أخرى وهي حزنه وأساه فتقول :

كيف ترقَا مدامع الورد في الحقـ ـل ويبكي على أساها الحمام[3]

فالورد والحمام كلاهما يبكي حزناً وأسى في الحقول عندما يرون حال فقراء القرية وما يعيشونه من فقر وجوع ،فتتعجب هل بالإمكان أن تجف دموع الورد؟! لكن الورد لم تجف دموع عينيه حزناً على شقاء أهل القرية.

شَغَلتهم أحزانُهم عن مـعاني الـ ـظلِّ والضـوء والنّدى الأنّاق

[1] المصدر السابق ،ص93
[2] المصدر نفسه،ص 214
[3] المصدر نفسه،ص105

عن مذاق الجمالِ في وردة خجـ لَى على شطِّ جدولٍ رقْراق[1]

فأحزان أهل القرية أو الريف عموماً من جوع وفقر شغلتهم عما يكون حولهم من شجرٍ وظلٍّ وشمسٍ، وورود حمراء خجلاً في طرف جدول ماء صاف رقراق.

ناديتُ الوردة ذات صباح :" يا وردةُ إني عطشى

" فَرنَتْ وانتفضت وابتسمت

وجهاً ، قلباً ، شَفَةً . رمشا

منحتني العطْر ، اللون ، الحب ، وما بخلَتْ

فرشتْ لي خديه وحنت[2]

تحكي الشاعرة موقفا من نسج خيالها مع الوردة إذ منحتها صفات إنسانية لتدلل على رقة الزهر وتعاطفه مع الشاعرة ، فالشاعرة تخاطبها بنداء العاقل "يا " لتخبرها بعطشها لكل معنى جميل افتقدته في حياتها فما كان من الوردة إلا نظرت إليها بحنان وابتسمت وتفتحت تلك الوردة بكل ما فيها من جمال لونٍ ، وطيب رائحة ؛لتَهب الشاعرةَ العطر والحب والحنان

تحيـّةً شقائَق النُعمـان

يا أختنــا الحمـراء

ياشفَـةً ساخنـة الألـوان

مترعـةً دمــاء

أختاه أنت أشرفُ الورود[3]

تخاطب الشاعرة شقائق النعمان وهو ورد شديد الاحمرار فتبادرها بالتحية وتنعتها بالأخت فكأن هناك قرابة نسب بينهما كما تصف لونها الأحمر بلون الشفة الممتلئة بالدماء لشدة

[1] المصدر السابق ،ص262
[2] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ج 2 ، ص202
[3] المصدر نفسه 237

إحمرارها كما تعلي الشاعرة من مكانة هذه الوردة عن غيرها فتراها من أعلاهم منزلة وأشرفهم مكانة.

اللوحة الثالثة :الجمادات

هذه اللوحة تتألف من عناصر صامتة لا حياة فيها لكن الشاعرة بثت بها الحياة والحيوية فقامت بإضفاء صفات إنسانية للأشياء، مثل التي تخصها كالعود والساعة أو مما هو حولها في السماء أو الأرض كشاطئ ونهر وبحر وقصر وقبر ورياح ونجم، فكما هو معلوم أن الشاعر يعقد صداقات قوية مع مظاهر البيئة ليبوح لها بأسراره وأحزانه ، كما شخصت أعضاء الإنسان وجعلت منها أناسا لها ما للإنسان من أحاسيس ومشاعر وأفعال كالقلب والعين.

البحر :

خاطبت الشاعرة البحر ملهم الشعراء بما يخاطب به العاقل ، فهو ذاك الامتداد الشاسع، الذي تثور أمواجه وتهدأ ثم تتكسر على شواطئه تماما كنفس الشاعر التي تتصادم مشاعره مع واقع الحياة فقالت:

لم أصب في رحلتي إلاَّ صباباتي وجهدي

فليكن ، يابحر ، هذا ، بالمنى ، آخر عهدي

كيف يابحر توارى الركْب خلفَ الجزرِ؟

كيف يذْوي في فؤادي الصب حلْم السفرِ ؟[1]

فتخاطب الشاعرة البحر وتناديه بنداء العاقل "يا" لتخبره بأن رحلتها بحثاً عن السعادة والحب قد فشلت ولم تخلّف سوى التعب والجهد الذي لا طائل منه، فرحلتها هذه كانت آخر أمنية تمنّتها الشاعرة فكانت نهاية الحلم الذي تبحث عنه الشاعرة ، فهذا الحلم قد ذبل في قلب الشاعرة.

[1] المصدر السابق ،ص 300

ايها البحر أيهـا الأزرقُ الدا كن إهدر ماشئتَ في الظلـماء

ساخر الموج من قُوى الآدمييـ ـنعميـقاً مدوِّي الأنواء

مخَرتْ في العبابِ منك الأساطيـ ـلُ وتاهتْ في موجك اللانـهائي

وبقيتَ المجهول يرهبك الإنسـان و هو الطاغي على الأشياء[1]

وتعاود الشاعرة مخاطبة البحر فتأمره بأن يهدر ويرعد ويزبد ما يشاء، فهو من لـه القوة فصوته عالٍ وموجه ساخر من الإنسان ، ومع أن الإنسان يخافه و بالرغم من قوة البحر وسخرية أمواجه ، فالإنسان هو من له الغلبة.

كيف يابحر كيفَ تَنْسى مراحي عند أمواجك الجميـلات أمسِ؟

طالما من أمواجـك الباردات الـ ـبيضِ أترعتُ في الأمس كأسي

ليتَ شعري فهل نَسيت أغاريـدي وحبي الطاغي وفورةَ نفسي؟[2]

القبور :

جعلت الشاعرة من القبور أناساً تحزن على الإنسان ، والقبور هي نهاية هذه الحياة فالناس الذين ترثيهم الشاعرة رحلوا عن الوجود فابتعدوا عن آلامه برحيلهم لعالم الأموات فلم يبق منهم سوى تلك القبور الحزينة لحال الإنسان الحزين الذي يحيا في ذلك الوجود، ومن أدعى ما يثير الحزن أول قبر في الأرض ، فقبر هابيل وجناية قابيل كلاهما مدعاة للحزن والألم فتقول:

اين هابيلُ ؟ أين وقع خطى أغـ ـنامه في الحقول والـوديان؟

ليس منه إلا ضريح كئـيب شاده في العراء اول جـانِ[3]

تم تذكر الشاعر قصة قابيل وقتله لأخيه هابيل فتساءلت الشاعرة عن هابيل وقد كان يمشي على الأرض وأغنامه لها خطى مشت بها على الأرض فلم يبق من تلك المأساة إلا

[1] المصدر السابق ، ص 400
[2] المصدرنفسه ، ص 402
[3] المصدر نفسه، ص 69

قبر حزين لحدوث أول قتل بشري في التاريخ وقد شهد هذا القبر قابيل أول قاتل على وجه الأرض.

القصور :

وكما تناولت الشاعرة القبور مساكن الأموات ، تناولت بالمقابل القصور سكنى الغنى والترف ، فتخاطبها سائلة بقولها:

أين نُعماك يابقايا القصور الـ ـبيضِ أين الأزهار والأطيار؟

هـجرتْك الطيور غير غرابٍ وجفاك الأريـج والاخضرار

أين أهلوك ؟ حدثيـني مـاذا يا ركام الأنقاضِ كان المصير ؟

أين يحيون ؟ أي كـهف من الأر ضِ زواهم أساه والديجــور

أين أهـلوك ياقصور أتحتَ الثـ ـلجِ أم مزقْتهم القـاذفات[1]

اذ تتساءل عن النعيم الذي كانت ترفل فيه فأين أزهارها التي حفّت به وأطيارها المغردة في حدائقها؟ أين ذهب هذا النعيم؟ فحالها تحولت من نعمة إلى نقمة ،لم يبق فيها إلا الغراب الذي هو رمز للشؤم عند الشعراء ، فتلك القصور ذبلت أشجارها وجفت أزهارها حتى أهلها قد هجروها فتحاول الشاعرة استنطاق تلك القصور بل أطلال القصور فما بقي منها سوى الأنقاض فقد تهدمت وعفا عليها الزمن، لكن الشاعرة تسأل عمن سكن تلك القصور، أين من سكنوها؟ أهم تحت الأرض في قبورهم قضى عليهم الأسى والحزن والشرور أم قد أهلكتهم الحروب أم دفنتهم الثلوج؟ فالشاعرة موقنة بموتهم رغم سؤالها للقصور تعبيراً عن حسرتها وشدة ألمها فحتى الأغنياء الذين عاشوا في قصور فارهة ونعيم مقيم لم يجدوا

[1] المصدر السابق ، ص 71

السعادة فلقد كانت تظن أن السعادة عند الأغنياء تسكن في القصور فلقد مات ساكنوها فأنّى لهم السعادة؟!

القلب :

شخصت الشاعرة القلب بصفات يوصف بها الإنسان من حزن وإنكسار وأسى وشكوى وقلق وتضرع وغرام ومنى وفرح وشباب وخيال وغناء ودمع ، وهناك قلوب تبحث عن السعادة ولو كانت في أكواخ فقيرة ، فتقول:

كم وراء القصور من مقَلُ تبـ كي وتشكو قساوةَ المقـدور

كم قلوبٍ تَود أن تُبدل القصـ ـر بكوخٍ على حفاف الغديرِ[1]

هناك الكثير من القلوب تتمنى أن تعيش بأكواخ في قرية على ضفاف الغدير بدلاً من القصور الفارهة مقابل أن تجد السعادة ، فهي تظن أن السعادة في تلك القرى وفي الأرياف فالقلوب التي تنشد السعادة بحثت عنها في القصور لكنها لم تجدها فأيقنت أن السعادة ليست في الغنى ولا في الحياة المترفة أو في القصور المنعمة، فاتّجهت تبحث عنها في ذلك الكوخ الريفي على ضفاف الغدير لعلّها تجد السعادة فيها، لكن لم يكن لها من الحظ إلا الأسى والحزن ، فتقول:

كم رأيتُ الصياد في الشارع المقْ فرِ يمشي معذّباً مصدوما

عكستْ مقلتـاه أحزان قـلبٍ سئم العيشَ والوجود الأَليما[2]

وفي صدد بحث الشاعرة عن السعادة في الريف وجدت الصياد الذي كان قلبه يعاني ويئن حزناً فقد ضجر وملَّ من الحياة بل من الوجود الذي يضج بالآلام والأحزان ، فبدا ذلك كله

[1] المصدر السابق ،ص 85
[2] المصدر انفسه ،ص 132

في عينيه، فحتى الصياد كان يشعر بالحزن و قلبه معذّب مصدوم بمآسي الحياة وأحزانها بعد أن كانت تظن بأنه حاز السعادة وعاشها ، لكنها خيالات توهمها ذلك القلب ، فتقول:

أتراهم أولئك البـشَـر اللا هون بين الجمـال والأحـلامِ ؟

أتراهـم كمـا تخيل قلبي ؟ أم تراني أمعنتُ في أوهامي[1]

ثم تساءلت الشاعرة هل حقيقة أن الناس الذين ينعمون بالجمال من حولهم وبتحقيق أحلامهم ومناهم قد وجدوا السعادة في هذه الحياة ؟!أم هي خيالات تتراءى لقلبها ؟ !فترد الشاعرة على نفسها بأنّها أوهام تعيشها وهي تبحث عن السعادة ومكان وجودها ، وما زال قلب الشاعرة حائراً ، قلقاً ، لا يطمئن ، فتقول:

ثم يمضي الليلُ العميقُ إلى غيـ ـرِ رجوعٍ وتبسم الأضواء

فيم كـان الصراع يبـعثه القلـ ـب إذن فيم ؟ فيم لايطـمئن

فيأبى الحياةَ في وحشة العزلة والفكر فيم يمضي يـئن ؟[2]

فضلت الشاعرة حياة العزلة لكن قلبها لم يشعر بالاطمئنان فصار قلقاً بل يئن ألماً من وحشة العزلة لم يرتض حياة الوحدة ، فالشاعرة ظنَّت أنها ستجد السعادة بين جدران الوحدة وصمت العزلة لكن قلبها لم يشعر بتلك السعادة بل مضى يئن متوجعاً فقامت بشخصنة القلب إذ جعلت منه إنساناً "لا يطمئن" يأبى الحياة "يئن" لتصور ما تعانيه وتقاسيه بين جدران العزلة، وبدأت تعلّل ذلك القلق وتلك الحيرة ، فتقول:

ومضى القلب صارخاً أين حبي؟ أين لـهوي؟ وفيم أبقَى أسـيـرا

أبداً لا أنـى أضـحـي بأفـراحي، وأحيا ذاك الحزين الكسيرا[3]

[1] المصدر السابق ،ص 95
[2] المصدر نفسه ،ص 107
[3] المصدر نفسه،ص 108

أخذت الشاعرة تعلّل نفور قلبها من العزلة فهو يبحث عن حبه وهواه ، ويأبى أن يكون أسيراً في سجن الوحدة والعزلة ، أو أن يترك أفراحه ومتعته بالحياة ، لا يريد أن يكون حزيناً كسيرا ذليلا تستعبده العزلة، فالقلب يتسآءل عن أفراحه و حبه ،هل يفرط بهما؟ ثم يجيب إجابة قاطعة بالنفي، فهو يرفض ذلك الأسر، وذاك الحزن الذي فرضته الشاعرة على نفسها

اللوحة الرابعة : الزمان و المكان

إن عنصري هذه اللوحة مترابطان رغم اختلافهما، فالزمن متحرك متغير ، والمكان ثابت ،لكن لابد لكل زمن من مكان ، والزمان والمكان نقلتهما الشاعرة من عالم المحسوس إلى عالم العاقل ، فاستعارت صفاته وأحواله ، فتحولا إلى لوحة حية ناطقة تفيض إحساسا وجمالا.

الليل :

لقبت نازك الملائكة بعاشقة الليل وقد سمت ديوانها بهذا الاسم ، فالشاعرة الحزينة ترى الليل ومظاهر الحزن فيه امتدادا لما في نفسها، فأضفت عليه صفات الإنسان من حزن، وأيد وخدود وعينين وسخرية فتخاطب الشاعرة الليل فلقد غدا قريباً من نفسها به تأنس وإليه تشكو فهذا الليل هو ليل نفسها فحزنه هو حزنها وظلمته هي الظلمة التي تشعر بها في نفسها ووحشته هي ما تعيشه في وحدتها، فظلام الليل البارد لم تستطع الشاعرة الفرار منه فهو يكتنف قلبها ويخيم على حياتها فصارت تشتاق لأمل جديد ، فالشوق للضياء والخير والسلام والسعادة هو ما ترغب به نفسها وتلح عليها في طلبه فتقول:

أيهـا الليلُ لـيلَ روحي أما من ملجأ من برودة الظلـماء؟

ظما صارخٌ بأعمـاق نفـسي لشُعاعٍ مسلْسلٍ من ضياء[1]

[1] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ج 1 ،ص515

كان من عادة الشاعرة عزف عودها والغناء على أنغامه ليلاً فتقضي الساعات الطوال وهي تدندن على عودها، تلك الأغاني لرقتها لمست رقة الليل ونسيمه، فقد صيرت الشاعرة له خداً، فأغنياتها كانت لها شفاه رقيقة ناعمة ،قد قبلت خد الليل في رقة ولين ومحبة، فتمازجت أغنياتها برقة الليل ونسيمه وسكونه في ذلك الوقت.

الماضي :

صيرت الشاعرة الماضي إنساناً قد مات و كُفَّن بالنسبة لها وماتت معه مشاعرها من لهفة وأشواق فكل تلك المشاعر دفنتها في أعماق نفسها في مكان مظلم ليس إلا الصمت والسكون والذكريات القديمة والمشاعر التي مرت بها كل ذلك تحاول الشاعرة إخفاءه ليتوارى داخل نفسها، فتقول:

كنّا قد كفنّا الماضي ودفنّا اللهفة والأشواق

في الظلمة في صمت الأعماق[1]

فالماضي الذي مات لم يترك خلفه شيئاً غير احتقار الشاعرة للحياة تلك المشاعر ترسبت في أعماق قلبها ومعها ذكرى حب قديمة قد كفَّنها الماضي ودفنها لتنساها الشاعرة فلم يبق لها مكاناً في ذاكرتها.

فصل الربيع :

تؤنسن الشاعرة الربيع فتجعله إنساناً يحنو فتتمنى الشاعرة أن يحنو ويعطف الربيع على تلك الصحراء وتلك الرمال فيكسوها شيئاً من الاخضرار حتى تسترد جمالها وسحر منظرها فتتمنى أن يحلّ الربيع بتلك المنطقة فيكسوها بحلة خضراء ولعل الشاعرة قصدت الحياة حولها والتي تشعر بها إذ صارت مقفرة مجدبة لا جمال فيها تتمنى أن يشفق عليها الربيع

[1] نازك الملائكة،الأعمال الشعرية الكاملة ،ج 2 ،ص 32

فيعطيها بعضاً من جمال مظاهره فتتمنى أن يمر ربيع على حياتها حتى تزهر من جديد، تقول:

ليت هذي الرمال تسترجع السحـ ر وليت الربيع يحنو عليها[1]

الربيع رحل عن الحياة وتوارى عن أنظار الشاعرة ، رحل بكل جمالياته وحيويته فعادت الحياة إلى حزنها وآلامها والآمال ماتت وذابت في كل قلب وغدت النفوس تعيش الحرمان فقد حرمت من الفرح والسرور والبهجة فسادها الجدب والحزن والألم ، افتقرت للحب والسلام والخير لكن كل تلك المعاني الجميلة رحلت واختفت من القلوب برحيل الربيع ، فالربيع إذا رحل رحلت معه معاني الحياة فالربيع عند الشاعرة هو السعادة والفرح والسرور والسلام والخير الذي تظنه الشاعرة أنه رحل عن عالمها وعن قلوب الناس، تقول:

هكذا يرحل الربيع سريعاً وتعود الحياةُ للأحـزان

وتموتُ الآمـالُ في كل قلبٍ وتعيشُ النفوس للحرمانِ[2]

فتخاطب الشاعرة الربيع وتشكو له عالم النسيان والصمت فلقد انتهت الأشياء الجميلة في حياتها فأصبحت في وحدة وعزلة لا شيء سوى الذكرى تزيد آلامها وتقلب أحزانها، فالأشياء الجميلة يطويها النسيان عاجلاً، تقول:

هكـذا يا ربيـع يخْـتتم النسـْ يان والصمتُ كلَّ شيء جميلِ

ويعيشُ الإنسان تعصره الذكرى ويبكي على أساه الطويل[3]

فصل الخريف:

[1] نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ،ص 65
[2] لمصدر نفسه، ص 130
[3] المصدر نفسه ، ص 131

جعلت من الخريف إنسانا كئيباً له أيدي قد أحاطت بالنهر فقامت بتغليفه كأنه سر لا تود إطلاع أحد عليه ففي الخريف يكون بداية لأجواء باردة وأوراق متساقطة تغطيه فمن الصعوبة الوصول إليه فلا تستطيع الرعاة إيراد أغنامهم عليه عند الرواح ، تقول:

وأرى النهر من بعيد كسرٍّ غلّفته أيدي الخريف الكئيبِ

لارعاةٌ على شواطئه يز جون أغنامه قُبيلَ الغروب[1]

الأيام :

تشخّص " الأيام" بأنها السبب في إبعاد الشاعر وجعله في القبر يعاني وحده حتى أنه لا يستطيع التنفيس عن الأسى والحزن اللذين يتملكانه فذلك مأساة في نظر الشاعرة، فالأيام كارهة لذلك الإنسان تريد إقصائه من الحياة ، تقول:

نبذْته الأيامِ في قبره المو حش تحت الرياح والظلمات

حيثُ لا آهةٌ يصعَدها قلـ ب ولا دمعةٌ على المأساة[2]

ثم تنسب للأيام صفة الغدر فقد غدرت بالقلب العاشق الذي جنت عليه مشاعره ، فأهدرت الأيام أحلامه ، وأذبلت حبه ، وأبعدت أحبابه ، فالقلب كان واثقا بأن أحلام حبه ستتحقق ،لكن الأيام نكثت وعدها وبددت أمنياته الشاعرة قد عقدت هدنة مع الأيام لكن الأيام لم تحفظ ذاك العهد فقلب الشاعرة الذي عانى وقاسى لم ترع الأيام له عهداً ، فأيام الهوى ولقيا الأحبة وحفظ عهد الصبابة كانت بمثابة مهادنة مع الأيام ، أما زمن الفراق و اللوعة والحرمان فلم تحفظ فيه الأيام للحب عهدا ولا للمحبين وداً ، فتقول:

أين تلك الأحلام؟ كيف ذوى الحب؟ وأين الوجه الحبيب النضير

يا لَغَدرِ الأيام لم تحفظ العهـ د لقلبٍ جنَى عليه الشعور

[1] المصدر السابق، ص126

[2] المصدر نفسه ، ص110.

وكذلك " الأيام " تحطّم آمال الإنسان وأحلامه ويستمر الإنسان في أحلامه التي يتمنى تحقيقها فيبني قصوراً شاهقات ويحلّق عالياً في سماء الخيال لكن الأيام تهدم تلك القصور وتحطّم تلك الآمال ، تقول:

ترفعنا الأحلام فوقَ السهَا

وتهدم الأيّام ما نأمل[1]

فالأيام لها السلطة والقدرة فقد حطّمت آمالها اليوم وبعد موتها ستمحو ذكراها عبر السنيين ولن يتذكر الناس فتاة تعلّقت بالشعر وشُغفت به فالأيام للشاعرة بالمرصاد حية وميتة ! تقول الشاعرة:

وستمحو الأيام ذكْر فتاة شَغَفَتها إلهةُ الشعرِ حبا[2]

المكان :

ارتبطت الشاعرة بموطنها بشكل خاص وبوطنها العربي بشكل عام، فكانت شديدة الانتماء لكل ما يحدث حولها في الوطن العربي، فقد كانت تتمنى وحدة تجمع البلدان العربية وتحررها من أطماع المستعمرين وأذنابهم .تقول:

واستفاقت بغداد نشْوى تُغنّي وهي تَسقي ورود أجملِ فَجر

خَفَقتْ في سمائها رايةُ الوحـ ـدة يا لَلْحلْمِ الجميلِ النَضرِ

قلبها قلبها المشُوقُ إلى مصـ ـرَ طويلاً قد ضم تُربةَ مصرِ

والتَقَتْ كفّها بكفّي دمشْق في صباح العروبة المفتر[3]

[1] المصدر السابق، ص318.
[2] المصدر نفسه، ص 298
[3] المصدر نفسه ، ص207

ولقد عبرت الشاعرة عن فرحتها عند إعلان "ميثاق الوحدة العربية الثلاثية ، فتتجلى تلك الفرحة بمنحها لبغداد القاهرة في 18 من نيسان سنة 1963م[1] ودمشق صفات إنسانية تعبر عن سرور الشاعرة وفخرها بذلك الميثاق فبغداد فتاة سعيدة تغني فرحاً بل بيديها تسقي ورود هذا الفجر الوضاء التي انتهت فيه ظلمات الاستعمار وتوحدت فيه العروبة وقلبها ينبض شوقاً لملاقاة مصر الحبيبة وفي هذه الأثناء التقت هي ودمشق يداً بيد في مشهد أخوي مهيب يعبر عن الترابط والتماسك بين الدول العربية الثلاثة ،و تؤنسن الشاعرة بغداد وتستزيدها وتحثها بأن توقظ كل الشهداء الذين دفنوا في أرضها ، فهم نيام تريدها أن توقظهم لتخبرهم بأن نهار الوحدة قد حلّ بهذه الأرض حتى يروا أن ما قدموه لم يذهب سدى، فتقول:

وإذا أقبلَ المساء ولفَّ الـ كون بالصمت والدجى والهمومِ

إيه بغداد أيقظي كلّ من ما تَ شهيداً على نشيد النَصرِ

أنبأيه بأن وحدته قامتْ وضمت من أرض هكلّ شبر[2]

و تخاطب الشاعرة "مصر" بأن شعورها قد مزقه الموت ، فمرض الكوليرا قد أصاب أهالي مصر بالخسائر الفادحة فقتل منهم الكثير بسبب هذا المرض الفتاك ، فتقول:

لا شيء سوى أحزانِ الموتْ

الموتُ ،الموتُ ، الموتْ

يا مصر شعوري مزقَه فعلَ الموت[3]

خلاصة

المحسوسات	صفات إنسانية " حسية "	صفات إنسانية " معنوي

[1] المصدر السابق، ص207
[2] المصدرانفسه، ص 208
[3] المصدر نفسه،ص 500

الأغنام	الغناء	لشكوى – الحزن – الغبن – المرح – الشهادة.
الحمام	الغناء – الهمس – البكاء.	الحيرة.
البوم	الغناء – البكاء.	النفاق – الكآبة.
القمري	الغناء – التأوه – الهتاف – الأنين الاستحمام.	الفرح – الجهل – الحزن – الحيرة – الهم –الشكوى – اللهو.
العصافير	البكاء	
الطيور	الغناء.	الفرح – النداء.
الصفصاف.	التعري	النداء
لأزهار	الثغر – الضحك – الخدود –	الضعف – الرقّة – العشق – الاستسلام.
العشب		السعادة
العرائش	الكلام – البكاء.	الحنان – الشكوى – الدعاء
الورد	الدموع – التبس□م – الوجه – القلب –الشفاه – الخدود .	الفرح – الخجل – الكرم – الحنان – الحب – الشرف – النداء.
النخيل	الضحك.	الحكمة – الصبا
الأشجار	البكاء	الحزن – الحنان – الجنون –التضرع.
القبور		لحزن – الكآبة – الوحدة – الالتجاء – الاستهزاء
القصور	النطق	النداء
العيون		المشاعر – النداء.
القلب	الصراخ – التساؤل – الغناء –المناجاة – البكاء –	لنداء – الدناءة – الرغبة – القلق – الحزن – الا نكسار

	الدموع – الاستماع.	–العشق – الأسى – الشكوى –الضعف – السأم – الرقة –الجهل – الذهول – الفرح –التمني – التخيل –التضرع – الشباب.
الشواطئ		الحزن – النداء.
القيثار	النشيج .	الشهادة – الشقاء – الكآبة – الغربة – الفرح . النداء.
الساعة	الصمم – العد	الكآبة – الصحبة – الحمق –الكسل
الرياح	اليد – الأنين – الصراخ – العويل – الرقص – الكلام.	الحزن – السخرية – الجهل –المواساة . النداء.
النجوم	–الضحك – البكاء – الغناء – اليد –الخدود.	الإرشاد – الرصد – البوح النداء.
البحر		السخرية . النداء.
النهر	القلب	القسوة – الظلم – الرفق – الشفقة – النسيان – الشهادة .النداء الكتمان.
الليل	الأمر – اليد –خد –العين – –الهمس – التساؤل.	الكآبة – الشهادة – الرحمة –الاستسلام – السخرية . النداء.
الربيع		الحنان . النداء – الرحيل
الزمن	الكفّ – الضحك – الإعتذار – اليد –السهر.–	القاسي – السخرية – الجرح –القدرة.
الأيام	–الهدم	القدرة – الغدر – النبذ. الضجر – اللّطف –

		الاستهزاء . القدرة.
الماضي	التكفين.	القدرة.
الخريف		الكآبة
بغداد	لغناء – الكفّ – الكلام – القلب.	السعادة.
دمشق	الكفّ	
مصر		النداء.
مسجد الصخرة	النظرة – الوجه	النداء.
الأقصر	القتال	
مسجد الأزهر		الغضب والنقمة
لبنان	الدموع – الخدود	لضياع، الرجاء
القاهرة	الظفائر	النداء– الحزن – الضياع.

خلاصة:

المعاني المجردة كانت ميداناً خصباً للتشخيص ، فقد قامت الشاعرة بإسناد صفات الإنسان الحسية " التي تدرك بالحواس" والمعنوية " العقلية والنفسية " وزاوجت بينها وإن كانت الكفّة تميل للحقل الإنساني المعنوي ، ومنشأ ذلك انعكاس المشاعر النفسية للشاعرة خاصة عند ملاحظة صفة الحزن ومفردات الكآبة التي كان لها السواد الأعظم فهي ترى" الكآبة علامة للشاعر ودلالة العبقرية فالتشخيص لدى الشاعرة يصطبغ بألوان الحزن والحيرة والقلق التي مهدت للشاعرة محاولة إجراء حوارات بينها وبين تلك المعاني ، فقد حاولت جاهدة يائسة أن تستنطق تلك المعاني خاصة عند تشخيصها للسعادة إذ تقول " حدثيني ، ما أنت ؟، أرى قلبي سيلقاك ، أين ألقاك ؟، غنّيني ، أين مسكنك المسحور؟ " فتكثر من الاستفهامات للمجردات التي لا تتوقع منها إجابات مما يشير إلى مدى عمق أسى الشاعرة ويأسها من الحياة ومعانيها ، بل وتشاؤمها كما تقول عن نفسها يدل على تشاؤمي المطلق ، وشعوري بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد وتميل أحياناً الشاعرة في أسلوبها التشخيصي إلى العقلية فتحاول التحليل والتعليل ومن ثم الإقناع وذلك في لحظات هدوء ثورانها النفسي كقولها "يا لظلم الأحزان ما سلم الأطفال من أسرها" إذ قامت بتحليل ظلم الحزن "فلم يسلم منه حتى الأطفال "لتبرهن على ظلمه فعللّت بكاء المولود "كم وليد يبكي " بسبب ما ينتظره من أحزان لتصل إلى نتيجة مفادها أن الحياة كلها حزن لكل من يعيش فيها فلن ترحم أحداً ، فتقول نازك الملائكة :" يكشف عن فلسفتي هذه الكلمات للفيلسوف الألماني المتشائم شوبنهار: "

لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ، لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تدور حول لا شيء؟

نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتذرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت ؟" والواقع أن تشاؤمي قد فاق تشاؤم شوبنهار نفسه ، لأنه – كما يبدو – كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان . أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت . كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباي إلى سن متأخرة ويتّسم التشخيص عند الشاعرة بالمبالغة التي تحتوي ما جاش في صدرها من انفعالات تنساب بقوة وعنف فتخرج بصورة مبالغ فيها كقولها :" جف نبع الدموع والدم يا كون " جفاف الدموع والدماء والعيش في شقاء فليس هناك ما يمكن أن تسلبه الحياة . وقولها :" عرفت بها وجه حزني الدفين وقد عاد يحمل جرحي القديم " حزنها المتجدد له جروحاً قديمة ويخلق منها جروح مستمرة معها . وقولها : " العيون المودعات يعزيها أسى مشفق ودمع صديق "عند وفاتها لا تجد من يواسيها إلا رفيقها الدائم الدموع وظالمها الأسى الذي صار مشفقا عليها فكأنه نادم على ما بدر منه تجاهها وتظهر الحسرة في أن الظالم يكون مشفقا فحتى الأسى رحم حالها عند موتها .كذلك إسناد صفة البكاء للدموع فحتى الدموع حزنت وتألمت فبكت في قولها " : ودموع تبكي على المأساة" .

وقولها :" أيها الموت أيها المارد " و " رحمة بي يا أيها الموت وارفق " أو تكرار المعنى مثل المخادعة ؛جمال الشكل وسوء المخبر في قولها :" هي هذي الحياة ساقية السم ".. و " والسم كامن في يديها ." وللتكرار دلالته "و التكرار يؤتى به لتأكيد القول وتثبيته حينما يستلزم المقام (مثل " يد " تكررت كثيرا عند تشخيص الموت والحزن لتثبت أن لهما ذلك "القدرة والقوة والسيطرة على حياتها فهي تقبع تحت وطأتهما "إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة ، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها ، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف ، لتصبح أداة دلالية موسيقية في آن معاً ولا تخلو صورها التشخيصية من الدلالات الإيحائية التي لم تتعمدها الشاعرة كما يبدو ، بل كما صورته مشاعرها بدون غموض فجرت ببساطة في ثنايا قصائدها مثل : نسبت صفات العاقل كـ " زرع الشوك" التي عنت بها وضع العقبات والألم الذي تسببه الحياة لها ، مما يعني انزياح الزراعة من الحقل البشري إلى غير بشري بالإضافة إلى أن الشوك لا يزرع بل ينمو تلقائياً في الأماكن الزراعية ، فالحياة تتعمد إيلام الإنسان كما في قولها :" هي هذي الحياة زارعة الأشواك.

من الملاحظ مما سبق أن الصفات المعنوية كانت لها الغلبة في جانب تصوير المحسوسات فالجانب النفسي قد تجلى بوضوح من خلال اعتماد الشاعرة على بثّ المشاعر والانفعالات

التي تتوتر حينا وتهدأ حينا، لكنها لا تخلو من حزن وكآبة فلقد سيطرت مفردات الحزن على أغلب تلك الصور " فصوت القمرية محزون ، وبكاء الحمامة ، والبوم الكئيب، والعصفور بكى ، والقبور حزينات ، والقلب الحزين ، والشواطئ محزونة ، ومن العود نشيج ومن الليل أنين ، والساعة كئيبة ، وأنت الرياح الحزينات ، والنجوم تبكي ، وحزن الأشجار ." وفي محاولة يائسة من الشاعرة تحاول استنطاق الأشياء لتجري معها حواراً تبوح من خلاله بأحزانها وآلامها وتنفس فيه عما يضطرب في نفسها كقولها :" أيها الليل

ويا مصر، ويا ريح ، ويا طير، وأين أهلوك يا قصور ، ويا عيون الأطفال ، ويا قلبي الظمآن ، ويا شطّ ، وأين كنزك ، ويا قيثارتي ، وأين أوتارك يا عودي الحبيب، يا ساعتي ، ويا رياح الليل ، ويا نجم ، وأيها البحر ، كيف يا بحر كيف تنسى مراحي ، وكيف يا بحر توارى الركب ، يا نهر لا تقس ، ويا صفصاف ويا تين أي ثأر رهيب ." وهنا تتجلى الغربة النفسية عند الشاعرة الرومانسية التي نأت بالشاعرة عن عالم الإنسان فاعتصمت بما تراه حولها من عوالم مختلفة وقربتها من نفسها وأقحمتها في العالم الإنساني لتشعر بما يشعر به الإنسان وتحس بما يحس . ويظهر للمتلقي المفارقة التي بدت واضحة في كثير من الصور التشخصية كقولها" :قمرية الحقل تغني" وفي صورة مقابلة تقول :" صوت القمرية المحزون ."وكقولها :" وإذا غنت الحمامة " وفي صورة تقابلها " وبكاء الحمامة . " وكقولها :" ويغني البوم" ويقابلها " يتباكى عليكم البوم " وكقولها " تضحك النجوم وتبكي . "فصوت القمرية أو الحمامة أو البوم تسمعه الشاعرة مرة غناء ومرة بكاء والنجوم تارة تشاهدها ضاحكة وتارة

تشاهدها باكية وذلك يرجع لنفسية الشاعرة المتقلبة وتناقضاتها النفسية ما بين فرح وحزن فإذا كانت فرحة رأت الكون فرحا وما تسمعه من أصوات إنما هي أغنيات وأهازيج تردد أفراحها ، وإن كانت في حال بائسة فتسمع تلك الأصوات بكاء امتدادا لأحزانها . ومن اللافت للنظر التكرار لبعض الصور كقول الشاعرة في هذه الصورة :نعم ، مـاَتَ قلبي ، أين أحزان حبـه ؟ وأين أمانيـه ؟وأين أغـانيــه ؟

وقولها : قلبـي الذابلُ الحـزين الذي ماتَ وذابتْ أفراحه ومنـاه وفي صورة أخرى تقول :يا رياح الليل رِفقاً بالرفـات وقولها : يا نهر لا تقس على الميتين وفي صورة ثالثة تقول:

يا رياح الليل رِفقاً بالرفـات

وقولها : **يا نهر لا تقس على المـيتين**

وفي صورة ثالثة تقول: **لم يبق إلا اسـم وروح خـوتْ**

وذكرياتُ قد مـحـاها الزمـان

وقولها:

وطَوتْهم يد الزمـان ولم تسـ ـتبق منهم شيئاً سوى الأسماء

واستخدمت الشاعرة الأساليب الإنشائية في تصويرها للمحسوسات ما بين أسلوب الأمر كقولها:" فارحم الآن تحت دجيتك ، وإيه يا بغداد أيقظي ،وانس الذي أبصرته، واكتم أساي ، وارفق بسكان الثرى ." وأسلوب النداء كقولها :" أيها الليل ، ويا ريح ، ويا أختنا الحمراء ،هي

يا قيثارتي لحن حزين ." وأسلوب الاستفهام كقولها :" لمن تضحك النجوم ، وكيف تفنى الأشواك حارسة الزهر، وكيف ترق مدامع الورد ، وكيف يا بحر كيف تنسى مراحي ، وفيم كان الصراخ يبعثه القلب ، وفيم لا يطمئن ، وفيم يأبى الحياة ، و فيم يمضي يئن ، وفماذا تفيد شكواه ، وفيم تبكي على مفارقة الدنيا ." ومما هو معلوم أن الأساليب الإنشائية أشد وقعا وتأثيرا على المتلقي ، فهي تجذب القارئ وتدعوه للتأمل والتحليق بخياله وتصور ما عاشته الشاعرة وما كانت تعانيه.

من حزن وحسرة وشؤم فتمثل أمام القارئ صور تنبض بالحياة تستقي ألوانها من عاطفة الشاعرة . وإجمالا فالشاعرة نازك الملائكة حققت من خلال التشخيص لوحات تتشكل من صور تشخيصية جزئية تعكس رؤية الشاعرة إزاء المعنويات أو المحسوسات التي أنسنتها بطرق مختلفة لكنها تصب في مصب واحد وهي رؤيتها للعالم أو للمعاني بمنظار الحزن وأحيانا السخرية التي لا تخلو من الألم والحسرة.

الخاتمة

الخـاتمــة

في نهاية هذا البحث نتوصل إلى نتائج جديرة بالذكر تتمثل فيما يلي:

- يعد التشخيص سمة اسلوبية بلاغية بارزة في الشعر العربي الحديث خاصة عند الشعراء الذين تأثروا بالثقافة الغربية الانسنة والتجسيد من المصطلحات المرادفة للتشخيص التجسيد مرادف للتشخيص من منطلق ان الجسد يختص بالإنسان لكن مصطلح التشخيص أكثر استخداما لارتباطه بالشخصية الإنسانية
- ترتبط مصطلحات التوسع والاتساع ارتباطا وثيقا بالتشخيص الذي هو صورة من صور الخروج عن المألوف فهو ضرب من الانزياح الأسلوبي
- التشخيص فيه هبة حياة وفيه نصيب كبير من الخيال وفيه كناية عن المشبه به ،المحذوف بما استبقيناه من دلالة عليه فيجمع فيه كناية ومجاز في وقت واحد
- يستلزم قارئ مجد له ثقافة واسعة لما يحتويه هذا الأسلوب من رمز وإيحاء وأسطورة وكثافة في العبارات
- تعد نازك الملائكة نموذجا بارزا للتشخيص التي أسندت في كثير من خطاباتها الشعرية صفات إنسانية ومعنوية لغير العاقل فالشاعرة صيرت غير العاقل إنسانا يعقل لتبوح له بشكواها

وأخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب

- ابو العدوس يوسف،الاستعارة في النقد الادبي الحديث الابعاد المعرفية والجمالية،دار الاهلية للنشر ،عمان ،الاردن ،ط1 ، 1997
- اسكندر يوسف ،اتجاهات الشعرية الحديثة –الاصول والمقولات –،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2، 2008.
- اسماعيل عز الدين ،الشعر العربي المعاصر قضاياه والظواهر الفنية والمعنوية ،دار الكتاب العربي ،القاهرة،مصر، د، ط ،1967.
- الجاحظ،الحيوان ، تحقيق فوزي عطوي ، الشركة اللبنانية للكتاب،بيروت لبنان ،ط1 1986
- الجرجاني عبد القاهر ،دلائل الاعجاز ،شر و تع ،خفاجي محمد عبدالمنعم ،القاهرة مصر ، 1969.
- حمود محمد ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها ،الشركة العالمية للكتاب ،بيروت،لبنان،،ط1، 1996
- رماني ابراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط1991،1.
- عبد القادر حسين ،اثر النحاة في البحث البلاغي ،القاهرة دار غريب ،ط1 ،1998
- ابو العدوس
- عزام محمد ، الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا ،ط1، 1995.

- عصفور جابر ،الصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ، لبنان ،ط2، 2008.
- العيد يمنى ،في معرفة النص،–دراسات في النقد الادبي– منشورات دار الافاق الجديدة ،بيروت، لبنان ،ط3، 1985
- مجدي وهبة ،معجم مصطلحات الادب ،مكتبة لبنان بيروت ،د ط،1974
- محمد غاليم ،التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، الدار البيضاء، دار توبقال ط1، 1987
- مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–،دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان ،دط ، 1985.
- نازك الملائكة ،الاعمال الشعرية الكاملة،ج1 ،ج2 ،المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط2 ،2002.
- هلال محمد غنيمي ،النقد الادبي الحديث، دار العودة ،بيروت ،لبنان،ط1 ، 1982،1997

ب / الكتب المترجمة :

- تودوروف تيزفيتان ،مفهوم الادب ،تر. منذر عياشي،النادي الثقافي الادبي ،الدار البيضاء، المغرب ،دط، 1990
- ريكور بول ،نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى.،تر ،غانمي سعيد ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان،ط1 ، 2003
- طاليس ارسطو ،الخطابة ،تر. وتع. ،بدوي عبد الرحمان ،الترجمة العربية القديمة،دار القلم ، بيروت ،لبنان ، 1979
- كورك اكوب ،اللغة في الادب الحديث الحداثة والتجريب ،تر ،.يوسف ليون وعموائيل عزيز، دار المأمون ،بغداد ،العراق،1989

- كوهن جان ،بنية اللغة الشعرية ،ترجمة. ولي محمد ، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986

ج: المجلات والدوريات

- بركة بسام ،التحليل الدلالي للصورة البيانية عند ميشال لوغران،مجلة الفكرالعربي المعاصر ،مركز الانماء القومي ،بيروت لبنان عدد14، 1991
- مجلة الاداب، جامعة منتوري قسنطينة ،كلية الآداب واللغات ،قسم اللغة العربية وادابها ،العدد 6 ، 2003
- موكارو فسكي ،اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر.كمال الفت الروبي ،مجلة فصول ،عدد الأول ،أكتوبر ،نوفمبر ديسمبر،القاهرة 1984

د: الاطروحات والرسائل

- داحم أسيا الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي،2008، 2009
- عبد الواحد بن عمر،شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر الاخضر بركة نموذجا
- مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ،تخص الأدب الجزائري في المناهج النقدية المعاصرة ،جامعة احمد بن بلة وهران ، 2016/2015

الفهرس

الاهداء

كلمة شكر

مقدمة.....أ-ج

مدخل.....05

الفصل الاول : الشعرية التشخيصية

المبحث الأول: الاستعارة والبلاغة.....10

المطلب الأول: تواصل الاستعارة بالبلاغة.....10

المطلب الثاني: الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل.....12

المطلب الثالث: الشعر الحداثي وهيمنة الاستعارة.....13

المبحث الثاني: التوسع الإستعاري وتلاشي المجاز التقليدي.....21

المطلب الأول: الاستعارة الصورة 21

المطلب الثاني :الاستعارة والحلم 24

المطلب الثالث: الاستعارة والرمز.....27

المطلب الرابع: الاستعارة والتهجين النصي.....31

المبحث الثالث: الأنسنة التشخيصية 31

المطلب الأول: الانسنة المفهوم اللغوي والاصطلاحي وأشكالها.....31

المطلب الثاني: التشخيص.....31

المطلب الثالث: الانسنة التشخيصية في البلاغة العربية.....34

المبحث الرابع : موضوعة الأشياء في الشعر العربي المعاصر..... 36

المطلب الأول : الذات في الشعرية العربية.....36

المطلب الثاني : ملامح التشخيص في المذاهب الأدبية.....39

المطلب الثالث : اثر التشخيص على الصورة الشعرية 48

الجانب التطبيقي :

نبذة عن الشاعرة 52

تشخيص المعنويات 53

اللوحة الأولى.....53

اللوحة الثانية 57

اللوحة الثالثة.....60

اللوحة الرابعة.....64

تشخيص المحسوسات 71

اللوحة الأولى.....71

اللوحة الثانية.....72

اللوحة الثالثة.....77

خلاصة.....92

الخاتمة 99

قائمة المصادر و المراجع.....101

الفهرس 104

ملخص

التشخيص سمة بارزة في الشعر العربي الحديث ، وهو تجريد ماهو حسي أو معنوي وإضفاء عليه صفات الإنسان ، هناك من النقاد بالإستعارة وهناك من يفرق بينهما ، نتج عن إفرازات التأثر بالثقافة العربية والحاجة إلى إبتكار لغة شعرية أكثر كثافة وإيحاء تتناسب مع نوع العصر ، حيث تعتبر نازك الملاكة من أبرز الشعراء الرومنسيين الذين إستخدموا التشخيص ... حيث اعتمدت أسلوب التشخيص لتعبير عن غربتها النفسية وبث شكواها وذلك عبر اللجوء إلى الطبيعة ومكوناتها (بحر ، سماء ، حيوان ، نبات ، جمادات .....) والإستأناس بها وإضفاء صفات الإنسان عليها ومخاطبتها كما تخاطب الإنسان

كلمات مفتاحية :

التشخيص ، الإستعارة ، حداثة ، صورة بيانية ، ثقافة غربية ، أسطورة ، رمز

Summary

Diagnosis is a prominent feature of modern Arabic poetry, which is the abstraction of what is sensual or intangible and the imputation of human qualities. The angel is one of the most prominent romantic poets who used the diagnosis ... as she adopted the diagnostic method to express her psychological estrangement and broadcast her complaint by resorting to nature and its components (sea, sky, animal, plants, inanimate objects ...) and taming it and imparting human qualities to it. And address it as you would address a person

Key words:

Diagnosis, metaphor, modernity, graphic image, western culture, myth, symbol